

FRANZ HABÖCK  
—  
DIE KASTRATEN  
UND IHRE  
GESANGSKUNST

SLUB Dresden

MB 8°

7037

zum mozo 815 P2

657  
} 40. -









HABÖCK / DIE KASTRATEN UND IHRE GESANGSKUNST





DIE KASTRATEN  
UND IHRE GESANGSKUNST

EINE GESANGSPHYSIOLOGISCHE, KULTUR- UND  
MUSIKHISTORISCHE STUDIE

VON

FRANZ HABÖCK

WEILAND PROFESSOR AN DER STAATSAKADEMIE  
FÜR MUSIK IN WIEN



---

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART  
BERLIN UND LEIPZIG

1927

Sächsische  
Landesbibliothek  
30 SEP. 1965  
Dresden

Alle Rechte vorbehalten  
Copyright 1926 by Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart  
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart  
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach Württemberg

## Vorwort des Herausgebers

Durch den plötzlichen Tod des Verfassers zu Weihnachten 1921 ist dieses Werk, das nach zwanzigjährigen Studien der Vollendung nahe war, in gewissem Sinn ein Torso geblieben. Manches, was geplant war, mußte wegfallen, z. B.: Tabellen, die die Namen aller großen Kastratensänger umfassen sollten, mit Angabe ihres Stimmumfangs, Repertoires usw.; von den bedeutendsten sollten „Stimmporträts“ versucht, die besonderen Techniken besprochen, musikalische Analysen ihrer besten Leistungen durchgeführt werden. Es sind nun einige Lücken offen geblieben, es fehlen Zusammenhänge und Übergänge, es fehlt zum Teil die geistige Durchdringung und Zusammenschließung zu einer Einheit. Auch mögen manche kleine Ungenauigkeiten, besonders in der Angabe der Quellen, mit unterlaufen sein.

Was speziell den musikgeschichtlichen Teil betrifft, vor allem das VII. Kapitel, so muß ich ausdrücklich hervorheben, daß von einer auch nur einigermaßen vollständigen Behandlung der Materie nicht die Rede sein kann. Der Autor konnte vielfach nichts anders geben als eine Auslese von halb zufällig gesammelten Daten, vereinzelte „Kostproben“, hie und da in seine reiche Notizensammlung hineingreifend. Einer erschöpfenden Darstellung der Rolle der Kastratensänger in Oper und Kirche müßte eine Durchstöberung aller Theaterarchive, Personalverzeichnisse, Gehaltslisten usw. mit genauen Spezialstudien jeder einzelnen Bühne, jedes größeren Kirchenchors vorausgehen, was die Arbeit, die sich der Verfasser zu bieten vornahm, bei weitem überstiegen hätte.

Durch viele Jahre Mitarbeit geschult und in die Materie eingearbeitet, habe ich getrachtet, das Vorhandene gewissenhaftest zusammenzufassen. Für die Kontrolle der einzelnen Kapitel bin

ich ausgezeichneten Fachmännern zu bestem Danke verpflichtet: für den medizinischen Teil dem Röntgenologen am Wiener Elisabethspital Dr. Alois Czepa, für den kulturhistorischen Teil dem Professor für Altertumskunde an der deutschen Universität zu Prag Dr. Camillo Praschnikker, für den gesangsphysiologischen Teil dem früheren Assistenten des Verstorbenen an der Wiener Staatsakademie für Musik Professor Stefan Pollmann, für den musikhistorischen Teil Herrn Dr. Eberhard Preußner in Berlin.

Ein noch bei Lebzeiten des Autors in Druck gegangener Band, der den 1. Band des vierbändig gedachten Werkes darstellen sollte und der Biographie, Stimmporträt, Repertoire und eine 42 Stück umfassende Sammlung der bedeutendsten Arien des größten aller Kastratensänger enthält, ist nun als selbständiges Werk unter dem Titel: „Carlo Broschi Farinelli, Die Gesangkunst der Kastraten“ bei der Wiener Universal-Edition erschienen.

Wien, im April 1926.

Dr. phil. Martina Haböck  
geb. von Kink.

## Inhalt

Einleitung . . . . .	XI
I. Kapitel. Medizinisch-Physiologisches . . . . .	1
1. Verschiedene Namen und Arten der Kastration und die durch sie bewirkten körperlichen Veränderungen. Innere Sekretion, Verweiblichung, Körpermaße, Fett- und Haarbildung . . . . .	1
2. Die Kastration in sexueller Hinsicht. Grad und Art der sexuellen Veranlagung abhängig vom Zeitpunkt der Operation. Beurteilung durch die Physiologen. Die Eunuchenehe. Kryptorchie und Triorchie . . . . .	4
3. Charakter und geistige Leistungsfähigkeit der Kastraten; Lebensdauer . . . . .	10
II. Kapitel. Kulturhistorisches . . . . .	14
1. Kastration in Mythe und Heroensage. Kastration besiegtter Feinde im Krieg; von der Bibel und Homer bis zur neuzeitlichen Geschichtschreibung . . . . .	14
2. Die Kastration im Dienste der Religion. Attissage und Kybelokult. Hierapolis, die Galli und ihr Übergreifen auf Rom. Ägyptische Priester als Eunuchen. Die Selbstverstümmelung im jungen Christentum. Eunuchen als christliche Priester. Hinweis auf die religiösen Sekten der Skopzen und südindischer Eunuchengemeinden . . . . .	19
3. Die Kastration im Dienste des Staates und der Gesellschaft. Bei Sklaven und Haustieren. Semiramis. Eunuchen für den Harems- und Hofdienst. Eunuchen als Politiker und Feldherrn. Die Kastraten als Lustknaben für Frauen und Männer im alten Rom. Ihr wechselndes Geschick unter den römischen Kaisern. Die Kastraten in christlichen Familien. In Persien, Ägypten, der Türkei, in China, Indien, Äthiopien usw. . . . .	40
4. Die Kastration in der Rechtspflege. Eidesformeln. Als Strafmittel für sexuelle und andere Vergehen. Als Verhinderung der	

Fortpflanzung von Verbrechern und Schwerkranken in einigen modernen Staaten Amerikas und Europas. Die Selektionisten	62
5. Die Kastration in der Heilkunde . . . . .	66
6. Die Kastration zur Gewinnung hoher Stimmen. Früheste Hinweise darauf. Die Infibulation. Plautian . . . . .	67
III. Kapitel. Die Eunuchenstimme . . . . .	75
1. Das Wachstum des Kehlkopfs . . . . .	75
2. Physiologische Unterscheidungen, Definitionen und Terminologie in der italienischen Gesangstheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Register, Resonanz, Falsett, Fistel . . . . .	79
3. Stimmlage und Umfang der Kastratenstimme . . . . .	100
4. Die Mutation der Kastratenstimme . . . . .	103
5. Längere Andauer der Stimme . . . . .	110
6. Klangfarbe und Beeinflussung durch Training . . . . .	116
7. Atemlänge und Ausdauer . . . . .	120
8. Kraft der Stimme . . . . .	123
9. Die Sprechstimme der Kastraten . . . . .	126
10. Eunuchoide Stimmen . . . . .	127
11. Urteile der Zeitgenossen . . . . .	130
IV. Kapitel. Die Kastraten im Dienst der Kirche . . . . .	136
1. Die Anfänge des Kirchengesangs. In der orientalischen Kirche. In der abendländischen Kirche. Ausschließung der Frauenstimmen vom Kirchenchor, Gründung der ersten Sängerschulen. Gregor der Große, Karl der Große . . . . .	136
2. Sängerknaben und Falsettisten. Die Not an Sängerknaben international . . . . .	144
3. Das Aufkommen der Kastratensänger. Spanien und Italien .	146
4. Die Sixtinische Kapelle. Übergang vom gregorianischen zum mehrstimmigen Gesang und zur Figuralmusik. Einfluß der Niederländer. Solistische Besetzung der einzelnen Stimmen. Die Statuten der Kapelle . . . . .	150
5. Die Aufnahme der Kastratensänger in die Sixtina. Die Cappella Giulia als Lehranstalt. Die letzten Falsettisten, die ersten spanischen und die ersten italienischen Kastraten der Sixtina . .	159
6. Die Kastraten in der katholischen Kirche im 17. und 18. Jahrhundert. Ihre Ausbreitung an alle großen Kirchenhöre. Verweltlichung der Kirchenmusik. Die Conservatorii von Venedig	168
7. Die Kastraten an den Kirchen Deutschlands bis 1830 . . .	177
8. Die Kastraten an den Kirchen Italiens von 1780 bis 1920. Niedergang des Kirchengesangs. Berichte Goethes, Spohrs, Mendels-	

sohns u. a. Letzter Aufschwung der Cappella Sixtina unter Mustafà. Alessandro Moreschi, der letzte Sopranist . . . . .	183
V. Kapitel. Die Kastraten im Dienste der Oper . . . . .	213
Zur Einführung. Die Florentiner Oper . . . . .	213
1. Verbot der Bühnenwirksamkeit der Frauen; Kastraten in Frauenrollen. Die venezianische Oper; Kastraten in Heldenrollen	221
2. Die gewerbsmäßige Produktion von Gesangskastraten in Italien und die diesbezüglichen Verhältnisse in Frankreich, Spanien, Deutschland . . . . .	237
3. Äußere Erscheinung . . . . .	254
4. Dramatische Begabung und Ausdruck . . . . .	263
5. Musikalisches und Gesangliches. Die neapolitanische Oper .	273
6. Soziale Position und Charaktereigenschaften. Berufsmöglichkeiten . . . . .	290
7. Liebeshändel und Ehen. Die Heiraten der Sänger Sorlisi und Finazzi . . . . .	299
VI. Kapitel. Die italienischen Gesangsschulen und die Kastraten . . . . .	312
1. Allgemeines. Die florentinische und die römische Schule . . .	312
2. Die bolognesische Gesangsschule . . . . .	328
a) Pistocchi und seine Schüler (Siface, Fabri, Paita, Buzzoleni usw., die Kastraten Pasi, Minelli, Riccieri) . . . . .	330
b) Tosi und sein Werk . . . . .	341
c) Bernacchi und seine Schüler (Carestini, Senesino, Mancini, Caselli, Guarducci, Bortoli, Amadori und Raaff) . . . . .	355
d) Andere Bologneser Gesangslehrer: Perti, Bertalotti, Campeggi, Babbini, Benelli, Padre Martini; des letzteren Schüler Mattei, Righini und Gibelli; des letzteren Schüler Crescentini	366
3. Die neapolitanische Schule . . . . .	374
a) Porpora und seine Schüler Porporino, Farinelli, Caffarelli, Appiani und Salimbeni . . . . .	375
b) Gizzi, Gizziello und Guadagni . . . . .	397
c) Leo, Abos, Aprile, Kelly, Ansani . . . . .	403
4. Die venezianische Schule und Pacchiarotti . . . . .	411
5. Die Mailänder Schule und Marchesi . . . . .	418
VII. Kapitel. Die Kastraten in der Operngeschichte Europas	422
1. Deutschland . . . . .	422
a) Wolfenbüttel, München, Mannheim, Breslau, Kassel, Berlin	427
b) Stuttgart . . . . .	433

c) Dresden . . . . .	439
d) Wien . . . . .	450
2. Frankreich . . . . .	461
3. England . . . . .	467
4. Dänemark und Rußland . . . . .	470
5. Spanien und Portugal. Farinelli. Die höfischen Veranstaltungen von Aranjuez . . . . .	473
VIII. Kapitel. Niedergang und Ende des Kastratengesangs auf der Bühne . . . . .	487
Gesetze und Bullen gegen die Kastration im 19. Jahrhundert. Die Französische Revolution und Napoleon I. Änderung der sozialen Zustände und des musikalischen Geschmacks. Glucks Opern- reform, Mozart. Die letzten Theatersopranisten Velluti und del Prato. Ablehnung des Kastratengesangs durch moderne Hörer. Morlacchi und Rossini. Richard Wagner und sein Klingsor. Schlußwort . . . . .	487
Verzeichnis der wichtigsten Quellenwerke . . . . .	503
Namenregister . . . . .	508



## Einleitung

Die vorliegende Arbeit wendet sich sowohl an ausübende Musiker — Sänger wie Gesangsphysiologen —, als auch an Musikhistoriker und sucht beiden, deren Standpunkte einander oft fremd gegenüberstehen, Rechnung zu tragen; ihr Ziel ist dasselbe, aber ihre Wege, die oft lange Strecken in Nähe parallel laufen könnten, lassen alle Gemeinsamkeit vermissen: Künstler wie Gelehrte vergessen, daß sie Brüder im Geiste sind.

Der Historiker sollte viel inniger mit dem ausübenden Musiker und dieser mit ihm zusammen arbeiten, als dies leider in der Regel der Fall ist. Der echte Musiker erfaßt die Zusammenhänge zwischen den musikalischen Aufgaben, die der Komponist dem Interpreten stellt, und den technischen Voraussetzungen, welche die Vorbedingung der richtigen Wiedergabe eines Werkes sind, oft ganz instinktiv und setzt sie praktisch viel rascher und deutlicher in ein lebensvolles Nachschaffen der Vorlage um als der analysierende und kritisierende Musikphilologe. Mit dieser Konstatierung soll aber natürlich der Wert strenger Wissenschaftlichkeit so wenig herabgemindert werden, daß ich im Gegenteil mich ohne Vorbehalt zu Kretzschmars Grundsatz bekenne: Kunst ohne Wissen ist Stümperei.

So reiche Befruchtung weites, universales Wissen dem schaffenden Künstler gibt, der zu Unrecht oft glaubt, eine hochschulmäßige, vielseitige Bildung leicht entbehren zu können, so sehr andererseits der Historiker die Gabe des Künstlers, die Intuition, braucht, um Vergangenes wirklich zu erschauen, als so unerläßlich sollte für den nachschaffenden Künstler die genaue Bekanntschaft mit Art und Gebrauch der technischen und ästhetischen Ausdrucksmittel früherer Zeit gelten. Erst mittels dieser Kenntnis vermögen wir die Beurteilung vergangener

Leistungen durch ihre Zeitgenossen mit unserem heutigen Kunsturteil in Parallele zu setzen und uns ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild zu machen; erst mit ihr gewinnen wir den perspektivischen Gesichtswinkel, der uns auch die Gegenwart und ihre Werte besser verstehen und uns das Relative der Zeit vom Absoluten des Zeitlosen unterscheiden lehrt.

In der Erkenntnis der bleibenden Bedeutung einmal gefundener wertvoller Kunsttheorien und -prinzipien für jede Gegenwart hat es mich nicht gereizt, zu den hundert vorhandenen Gesangsmethoden eine neue Gesangsmethode zu schreiben, d. h. die stets gleichen Gesetze und Erkenntnisse in moderner Fassung von neuem zusammenzustellen. Fruchtbringender sind und mehr Verständnis reifen tiefschürfende historische und physiologische Studien, und aus der Behandlung eines solchen Stoffes ergibt sich von selbst mein eigenes Credo als Gesangslehrer. Wenn eine solche Arbeit vielleicht zum erstenmal aus dem Kreise der Gesangspädagogen und Sänger geboten wird, so liegt dies weniger im Mangel an Interesse an solchem Spezialgebiet als an den Hemmnissen und Schwierigkeiten der Forschung und der Materialbeschaffung und in der leider sehr geringen Zahl von Stimmphysiologen und Lehrern, die ernstlich auf die Quellen selbst zurückgehen, auf die sich ihre Methoden hundertmal des Tages berufen.

In Hinsicht solcher Studien gilt es vor allem, sich vor beiden Extremen zu bewahren, sowohl vor Überschätzung des Alten, dessen Theorien ganz unverändert in die heutige Zeit hinüberzunehmen doch nicht angängig ist, als vor Überbetonung des Modernen im Sinne irgendeines Schlagworts; und leider werden im Kreise der Gesangspädagogen beide Fehler oft bewußt im eigennützigen Interesse begangen. In ersterem Falle handelt es sich besonders häufig um Benutzung der gut gehenden Marke der „italienischen“ und „altitalienischen“ Gesangsmethode unter Berufung auf einige wenige „Meister“, die räumlich oder zeitlich genügend weit entfernt sind, um als Konkurrenz — oder Kontrolle ausgeschaltet zu sein; in letzterem oft um Spezialitätenhascherei und Eigendünkel einzelner Lehrer, die in der Überzeugung, ohne eigene Note nicht so leicht re-

üssieren zu können, irgendein kleines Detail der Lehre hervorholen, unterstreichen, daraus eine „persönliche Methode“ konstruieren und vergessen machen wollen, daß es auch hierbei nur um eine relativ geringfügige Abweichung gehen kann und rechts und links davon auch ihre Methode, soweit sie überhaupt nur brauchbar ist, denselben Weg geht und gehen muß wie ihre Vorgänger und Mitstrebenden und auf denselben Kenntnissen und Traditionen fußt. Denn die physiologischen Voraussetzungen einer gut gebildeten Stimme sind dieselben geblieben, noch immer herrschen die gleichen Gesetze wie zur Zeit Tosis und Maffei, und bei aller Neuerungsiebe muß jeder Aufrichtige bekennen: die zwei Eckpfeiler aller Theorie bleiben immer dieselben — hier die Beschaffenheit von Menschenkehle und -körper und dort die Aufgaben der Musik, an denen die relativ unbedeutenden Unterschiede der Nationalität und des Zeitalters grundlegend nichts ändern. Es sind die ewig gleichen Bedingungen der Natur und der Kunst.

Wie gering der Wert vieler Schlagworte moderner Stimmbildungsreformen ist, muß jedem klar werden, der sich mit den physiologischen Geheimnissen des menschlichen Körpers und der Kehle unter besonderer Berücksichtigung der Stimmphänomene so viel beschäftigt hat als ich, der einstige Mediziner, und der zudem die vielfältigen Quellen historischer Entwicklung verfolgt hat. In die häufigen Klagen von interessierter Seite über den gegenwärtigen Verfall des Gesangsunterrichts vermag ich aber — besser gesagt: daher — nicht einzustimmen; die Gesangsmethoden sind gut genug, wenn sie sich von den unveränderlichen Gesetzen der Natur und Begabung nicht entfernen, auch ist es nicht der Mangel an guter und richtiger Grundlage, den jene Spezialisten, die nur Töne bauen wollen, immer bejammern. Wir haben heute, und zwar in Deutschland ebenso wie in Italien, eine bewußte gründliche Lehre, die, auf den uralten Grundgesetzen basierend, auch alle späteren Erkenntnisse mit in ihren Aufbau einbezogen hat; wir haben auch Sänger, die ihre Kunst beherrschen.

Ein guter Stimmbildner aber wird derjenige sein, der mit tiefer Musikalität und feinem Tonsinn gute physiologische und

theoretische Kenntnisse, ein ausgesprochenes pädagogisches Talent und reiche Praxis verbindet, ohne gleich eine eigene Lehre begründen zu müssen. Ein echter „Gesangs- und Vortragsmeister“, der seine Schüler bis zur allerletzten Ausbildung und Höhe führen will, braucht freilich mehr: er, der seine Kunst nur durch ein fremdes Medium bewähren kann, muß mit erhöhter Intensität, lebhafterem Rhythmus, stärkerem Temperament dem Kunstwerk gegenüberreten, damit das nachgeschaffene Bild auch nach dem verblassenden Umweg über den Schüler noch voll Farbe und Leben ist; er braucht eine souveräne Beherrschung der ganzen Literatur der Vokalmusik, ja auch der schönen Literatur, die so oft den Schlüssel zu dem allerletzten Verständnis des Liedgesangs wie der dramatischen Werke bietet; er muß Künstlertum mit Wissenschaft, Enthusiasmus mit Kritik, Gestaltungsfähigkeit mit suggestiver Kraft, feinste Empfindung für Klangfarben mit der Gabe innerster Beseelung verbinden: er muß eine Vollblutnatur, eine Persönlichkeit sein! Die Kunst des Lehrens in ihrer Vollendung ist so selten, als es höchstes Künstlertum in der Ausübung ist.

Den Krebschaden im heutigen Gesangsunterricht sehe ich hauptsächlich in dem Mangel an Fleiß und an Zeit. Hier gilt dasselbe Rezept: Fleiß, Fleiß, Fleiß, wie bei den Instrumentalisten: Üben, üben, üben, womit nun freilich nicht gesagt sein soll, daß man den Kehlkopf wie ein Klavier acht Stunden im Tag bearbeiten kann; aber den Kehlkopf als Instrument beherrscht nur der Fleißige.

Daß die moderne Komposition die Virtuosität nicht in den Mittelpunkt des Interesses stellt, darf uns hier nicht beirren und uns nicht veranlassen, ihren Wert als Erziehungsmittel und technische Grundlage zu unterschätzen; weil niemand mehr die zähe Ausdauer im Studium aufbringt wie die Sänger des 17. und 18. Jahrhunderts, soll deren Kunst nicht herabgesetzt und die Virtuosität als solche nicht gering angeschlagen werden.

Wenn man überhaupt von einem Niedergang der Gesangkunst, besser gesagt der Gesangstechnik, sprechen will, so gebe ich mit Überzeugung die Schuld hieran nicht den Mängeln an

Kenntnis und Verständnis der Lehre, sondern dem allgemeinen Übel der modernen Zeit: der Hast, der Oberflächlichkeit, dem Trieb nach raschem Fertigwerden und Vorwärtskommen, der Geldsucht und dem Größenwahn, der die Notwendigkeit eines gründlichen, jahrelangen Vorstudiums unterschätzt und mit ein paar Blendern und Schlagern und dem ausgiebig gezollten Beifall der Freunde und Unverständigen zufrieden ist. Von diesen, wie von den Agenten, Theaterleuten und Lehrer-Konkurrenten, die dem Schüler bereits goldene Berge versprechen, wird die Autorität seines Meisters zu erschüttern versucht, wenn er gewissenhaft die undankbare Aufgabe des steten Mahners zu Geduld und rastlosem Fleiß in der Studierstube bei Ausschluß der Öffentlichkeit und der billigen Lorbeeren auf sich nimmt. Es kommt hinzu das Fehlen jeder Disziplin der Jugend in der Kunst wie im Leben. Der erste Sprung wird trotzdem manchmal überraschend gelingen, aber zu den Gipfelhöhen künstlerischer Wirkung wird nur der emporsteigen, der die souveräne Meisterschaft in seinem „Handwerk“ sich angeeignet hat.

Die Stimme, das schönste Klangwerkzeug, war einst, was die technischen Anforderungen betraf, den Instrumenten gleichgestellt; die Sänger von vor zweihundert Jahren suchten den Wettkampf mit den Instrumenten, — suchten den Kampf und siegten. Die meisten Arien der damaligen Zeit, die mit Soloinstrumenten gesetzt sind, waren im Sinne solcher Wettstreitigkeiten geschaffen. Man spielte, wie Berlioz sich einmal ausdrückte, den Kehlkopf, wie man Oboe oder Klarinette spielt.<sup>1</sup> Warum aber drängt das moderne Orchester die Singstimme vielfach zurück und singt selbständig? Weil Oboe und Violine ihre Sache eben besser können als die Stimme! Warum haben wir bei den Nachtigallen- und Koloraturwahnsinnsszenen nie für die Flöte, aber fast immer für die Sängerin Angst? Weil das Studium der Gesangstechnik vom rein instrumentalen Standpunkt aus leider vernachlässigt wird, und der Anreiz, auch bei entsprechender Begabung ein solches Studium überhaupt aufzunehmen, heutzutage ein solch seltener und geringer ist, daß es

<sup>1</sup> Zitiert bei Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe, S. 227.

besonderer Impulse von autoritativer und intensiv auf den öffentlichen Musikbetrieb einwirkender Faktoren bedürfte, um hier Wandel und Umkehr zu schaffen — die Hinweise der Kreise der Musikhistoriker, die meist mit dem praktischen Musikleben zu wenig aktiven Zusammenhang besitzen, auf Glanz und Größe der vergangenen Kunst genügen hierzu nicht. Nur wenn die „handwerksmäßige“ Ausbildung der Sänger wieder auf reeller und gründlichster Ausbildung der Stimme basiert und für diese keine Opfer an Fleiß und Zeit gescheut werden, kann die Stimme, als das herrlichste Instrument von allen, wieder in die erste Stelle rücken, und erst dann, wenn der Stimmklang selbst auch das geistige Element aufs tiefste zu durchdringen vermag, wird die Stimme in höchstem Sinne befähigt sein, die feinsten Feinheiten des Ausdrucks, die differenziertesten und intensivsten Klangnuancen, welche das moderne Musikschaffen wie Musikgenießen von Schubert bis zu Hugo Wolf und Richard Strauß gebieterisch fordern, restlos zu geben.

Darum zurück zur alten Handwerkskunst, zur instrumentalen Technik! Die Sänger, die Gesangslehrer und Musikschulen, ja so paradox es angesichts des nüchternen Geschäftsbetriebs der betreffenden Institutionen auch klingen mag, auch die Theater und Konzertanstalten hätten hier ideale und praktische Forderungen zu stellen und an ihrer Erfüllung mitzuarbeiten.

Diese Überzeugung führte mich zu intensiven Untersuchungen, mit welchen Mitteln die großen Sänger von einst ihre unerhörten Wirkungen erzielten, von deren bannender und fortreißender Kraft sich die Gegenwart kaum eine Vorstellung macht, auch wenn sie noch so sehr abgehärtet ist durch den frenetischen Beifallsjubel und den perversen Überschwang von Hysterikern männlichen und weiblichen Geschlechts bei den Darbietungen der jeweiligen Publikumsliebhaber. Wer aber — trotz überzeugter dankbarer Anhängerschaft an die Moderne, die dem Sänger, Darsteller und Lehrer endlich wieder neue interessante Aufgaben stellt — einmal begonnen hat, sich mit Liebe in die Vergangenheit zu versenken, den läßt dieses Studium nicht mehr los und führt ihn bald zu einem Spezialgebiet in der Einsicht, daß der Einzelne einstweilen am besten und nützlichsten schafft,

wenn er sich auf ein engeres Feld konzentriert und damit einen Baustein für eine zukünftige volle Erkenntnis der gesamten Musikentwicklung liefert.

Was mich aber bestimmte, gerade aus dem Thema der Gesangskastraten, deren eigentümliche Erscheinung meine Aufmerksamkeit erregte und bald fesselte, ein Lebenswerk zu machen, war eine Reihe von Gründen: Erstens ist teils durch Zufall, wie ihn die Ungerechtigkeit der Geschichte oft liebt, teils durch falsche Prüderie dieses überragende Phänomen heute fast ganz unbekannt und kaum bearbeitet geblieben, und sogar unter den Musikern ist vielfach die dominierende Rolle, die die Kastraten einst inne hatten, und ihre große Bedeutung für die Entwicklung der Kirchenmusik, der Oper und der Gesangskunst ebenso in Vergessenheit geraten wie ihre absonderlichen Lebensschicksale; kaum existieren Vorarbeiten, fast überall mußte ich auf die Quellen selbst zurückgehen — die erhöhte Schwierigkeit war ein Anreiz mehr für den Forscher! Ferner berührt das Thema mit seinen weitverzweigten Wurzeln so viele Kulturprobleme und -erscheinungen, daß sich bei diesem Studium das Besondere in einer höchst anregenden und interessanten Art zum Allgemeinen weitete; das Schicksal unserer Sänger und der tragische Kern in ihm gewannen mein Interesse und meine menschliche Teilnahme, und ihre Schulung ist mit allen Fragen der Methodik, ihre Leistungen sind mit allen Problemen der Gesangsphysiologie und -technik so vielfach verknüpft, daß neben dem Historiker auch der Musiker so gut wie der Mediziner und der Gesanglehrer in mir auf seine Rechnung kam.

Wien, September 1921.

Franz Haböck.





## I. Kapitel

### Medizinisch-Physiologisches

#### 1. Verschiedene Namen und Arten der Kastration und die durch sie bewirkten körperlichen Veränderungen

Unter Kastration versteht man die Entfernung jener Organe des menschlichen Körpers, welche die Träger der Fruchtbarkeit sind, also im wesentlichen der sogenannten Keimdrüsen, der Hoden oder Testikel beim Manne, der Eierstöcke beim Weibe.<sup>1</sup>

Das lateinische Zeitwort *castrare* wird von Bergmann<sup>2</sup> von *castorare* abgeleitet und soll heißen: „es so machen wie der Biber“ (*castor*), von dem bis ins 16. Jahrhundert geglaubt wurde, er beiße sich, wenn er verfolgt werde, um rascher laufen zu können, selbst die Testikel ab, für die man seine Fettbeutel hielt.

Die üblichen Bezeichnungen für einen Kastrierten sind vielfach mit den unterschiedlichen Arten dieses Zustands in Beziehung gebracht, jedoch ist der Gebrauch der Namen nirgends ein gleichmäßiger, so daß vielmehr demselben Wort häufig eine

<sup>1</sup> Über diese ganze Materie in physiologischer und medizinischer Hinsicht ist die Arbeit gerade in den letzten Jahren in vollem Gange und fast jeder Monat bringt neue Entdeckungen. Die hauptsächlichsten Arbeiten Steinachs, dessen Verjüngungstheorie dem ganzen Thema wieder Aktualität verliehen hat, basieren auf Tierexperimenten von ganzer oder teilweiser Kastration und umgekehrt wieder von Transplantation von Keimdrüsen in kastrierte Individuen. Da mein Werk aber mehr dem Kulturhistoriker und Musiker gilt, muß ich, obwohl selbst einstiger Mediziner, es mir hier versagen, diese physiologischen Probleme eingehend und dem neuesten Stand entsprechend zu erörtern, sondern hebe nur kurz das hervor, was zum Verständnis meines eigentlichen Themas gehört. <sup>2</sup> Bergmann, Fr., *Origine, signification et histoire de la Castration, de l'Eunuchisme et de la Circoncision*, Palermo 1883, Edition Lauriel.

verschiedene Bedeutung unterlegt wird. So wird zum Beispiel zwischen den Ausdrücken „Eunuch“ und „Kastrat“ meistens kein Unterschied gemacht;<sup>1</sup> öfters aber versteht man unter ersterem einen vollständig der äußeren Geschlechtsteile Beraubten, der bei den Griechen auch *ἐκτομος* hieß, und unter Kastrat einen solchen, dem nur die Hoden fehlen; diese Unterscheidung entspricht einerseits der im Orient üblichen totalen Verstümmelung für den Haremsdienst, andererseits dem im Abendland besonders bei den Sängerkastraten geübten Brauch.<sup>2</sup> Der gleiche Unterschied besteht zwischen den Bezeichnungen „schwarzer“ und „weißer“ Eunuch, die wohl von dem Orte der Herkunft abgeleitet sind, da die meisten „schwarzen“ aus Afrika stammen.

Ancillon<sup>3</sup> unterscheidet vier Arten von Kastraten oder Eunuchen: 1. „Als Eunuchen Geborene“, wofür Beispiele selten sind, so daß sie selbst Plinius in seiner Aufzählung von Mißgeburten nicht erwähnt. 2. „Vollständig Verstümmelte, die ein Rohr aus Metall tragen müssen.“ 3. „Thlibiae und Thlasiae“; erstere sind solche, bei denen in zartester Jugend durch Reiben im warmen Bad oder durch Behandlung mit Schierlingssaft Schwund der Hoden bewirkt wurde, letztere solche, bei denen nur die „betreffenden nährenden Venen“, d. h. wohl der Samenstrang, durchschnitten sind. 4. „Spadones, die mit kaltem Temperament Geborenen, die oft heilbar sind“.

Andere Bezeichnungen sind der persische Name Bagoas, der hebräische Sarihs, Catacrestice, Spado u. a. Im Schraderschen Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde sind viele bezügliche Wörter der indogermanischen Sprachen zusammengestellt.

Die durch die Kastration bewirkten Veränderungen des Körpers<sup>4</sup> sind verschieden stark, je nach dem Zeitpunkt der Operation; weitaus am größten sind sie natürlich, wenn der Eingriff

<sup>1</sup> Auch ich schließe mich diesem Gebrauche an. <sup>2</sup> Dieselbe Unterscheidung wird im Französischen zwischen „castration“ und „châtrure“ gemacht. <sup>3</sup> Charles Ancillon, *Traité des eunuques*, 1707. <sup>4</sup> Ich folge hier im wesentlichen den Ausführungen von Möbius, *Beiträge zur Lehre von den Geschlechtsunterschieden*, Halle 1903—1905.

noch vor der Pubertät geschieht, und relativ am größten, je rascher hernach er vorgenommen wird. In ersterem Falle zeigt der Körper im allgemeinen ein übernormales, starkes Längenwachstum, weil durch die Kastration die Verknöcherung, besonders die der knorpeligen Epiphysenfugen, verzögert wird. Für die Weichheit der Knochen der Eunuchen findet sich bereits in den Saturnalien des Macrobius<sup>1</sup> aus dem 5. Jahrhundert eine als Kuriosum interessante Erklärung, in der ausgeführt wird, daß die Knochen weich bleiben, weil sie „gleichsam immer in überflüssigem Saft schwimmen, wie er aus der Kälte des Alters oder aus Anlaß irgendeines Gebrechens — also hier der Kastration — entsteht“; vielleicht ist dieser Saft schon eine Andeutung des heute so aktuell gewordenen Themas von der inneren Sekretion.

Mojon<sup>2</sup> bespricht die Abweichungen im Knochenbau der Kastraten sehr eingehend; seine hauptsächlichsten Konstatierungen sind, daß die Konfiguration ihres Skeletts dem der Frauen ähnlich wird, daß der Brustkorb einen fast gleichen Durchmesser von rechts nach links wie von vorn nach rückwärts hat, das Brustbein kurz ist und die Schlüsselbeine wenig gebogen sind.

O. Merschejewsky<sup>3</sup> gibt die Körpermaße von 17 in der Jugend kastrierten Skopzen,<sup>4</sup> die er in den Petersburger Gefängnissen zu untersuchen Gelegenheit hatte, und konstatiert eine Annäherung an weibliche Durchschnittsmaße.

Viele Autoren heben hervor, daß die Muskeln der Kastraten schwach seien und ihre Haut fahl und schlaff; doch haben wohlgepflegte Eunuchen den Eindruck der Jugend und der Weiblichkeit oft sehr lange zu bewahren vermocht. Die Behaarung des Körpers ist geringer, die des Kopfes dichter als bei normalen Männern, das Gesicht bleibt immer bartlos; sehr häufig wird als Kastrationswirkung die Neigung zur Fettbildung

<sup>1</sup> Macrobius Ambrosii Theodosii Opera, quae supersunt. Neuausgabe von Ludw. Janus 1852, II. Bd., VII. Buch, Kap. X. <sup>2</sup> Benedetto Mojon, Dissertazione sugli effetti della Castratura etc., Milano 1822. <sup>3</sup> Aus dem interessanten Werke von Pelikan, Gerichtlich-medizinische Untersuchungen über das Skopzentum in Rußland. Übersetzt von N. Iwanoff, Gießen 1876. <sup>4</sup> Siehe S. 39.

hervorgehoben, doch war diese wohl eher ein Zeichen des Wohllebens, da fast ebenso oft auch ihre Magerkeit und Trockenheit betont wird. Vor allem bemerkbar ist die Hypertrophie der Brustdrüsen, die den Kastraten die Weiberrolle, die sie so häufig auf der Bühne wie ihren Herren gegenüber zu spielen hatten, besonders erleichterte.

Die Veränderungen des Kehlkopfs und der Stimme behalten wir einem eigenen Kapitel vor.

## 2. Die Kastration in sexueller Hinsicht

In der peinlichen Stellung des Kastrierten der normalen Sexualität gegenüber liegt die tragische Begründung der Geringschätzung, die diese Unglücklichen von alters her zu dulden hatten und die von der häufigen Unkenntnis der Tatsache unterstützt wurde, daß viele von ihnen nur zur Vaterschaft, nicht aber zum Liebesgenuß unfähig waren.

Wenn auch bei einem vollkommenen, sagen wir „schwarzen“ Eunuchen die physischen Bedingungen für diesen überhaupt nicht gegeben sind, so bleibt selbst bei ihnen der Anteil des Gehirns am Triebleben, der sogenannte zerebrale Geschlechtstrieb, oft sehr lebendig. Bei den weißen Eunuchen hingegen ist an der Häufigkeit stark sexueller Veranlagung und Betätigung überhaupt nicht zu zweifeln, wofür wir schon bei den alten römischen Autoren zahlreiche Belege finden, so bei Seneca (*De matrimonio*), in Terentius' „Eunuch“, bei Arnobius, bei Suidas u. a. Diese unbezweifelbare Tatsache wird noch aus der Gegenwart von Tandler und Groß<sup>1</sup> bei ihren Untersuchungen über das rumänische Skopzentrum bestätigt. Wenn wir von dem hohen symbolischen Wert, den erst das Christentum der Fruchtbarkeit beigelegt hat, absehen und uns der früheren Auffassung annähern, die dem Liebesgenuß an sich als dem Vermittler seelischer Entrückung eine ekstatische Bedeutung zuwies, so verliert der Unterschied zwischen unserem Empfindungsleben und dem der Kastrierten hiermit vieles an Stärke.

<sup>1</sup> Tandler und Groß, *Eunuchoidismus*, Wiener medizinische Wochenschrift 1913, S. 278.

In dem Kapitel „Kulturhistorisches“ werden wir trotz der Reserve, die das heikle Thema uns auferlegt, nicht umhin können, auf die vielfach bezeugte Rolle näher einzugehen, die die Kastraten in der Erotik der alten und neueren Kulturvölker gespielt haben und die ohne Sinnlichkeit und Geschlechtstrieb derselben gar nicht zu denken ist. Unsere Anschauungen haben sich in den fast zwei Jahrtausenden, in denen das Abendland, durch die christliche Lehre beeinflusst, sich von der Unbefangenheit in sexuellen Fragen, der Wertung derselben jenseits der Begriffe von Gut und Böse — und der Natur selbst immer weiter entfernt hat, so sehr geändert, daß wir außerstande sind, gar dort Duldsamkeit zu bewahren, wo der Weg von der Natur fort noch einen Schritt weiter in jenes Gebiet führt, das wir als „Unnatur“, als „Perversität“ bezeichnen, obwohl ja auch jene Neigungen und Veranlagungen, die hierzu führen, von der Natur selbst den Individuen eingepflanzt sind und nur von einer Norm abweichen. Daher werden unseren Ohren die Berichte über die Wertschätzung der Kastraten als Liebhaber von Frauen, die sich bei ihnen nicht vor Empfängnis zu fürchten brauchten, wie als Knabenlieblinge der Päderasten vielfach befremdend und verletzend klingen. Wir haben gelernt, als Ideale nicht die triebhafte Natur, sondern Maß, Keuschheit und Askese zu verehren, und wir möchten dabei gerne vergessen, wie sehr immer und überall alles menschliche Leben von Sinnlichkeit erfüllt und durchtränkt ist. So wie die Ekstasen der frühchristlichen Märtyrer, der Rausch der mittelalterlichen Geißler, ja selbst die Visionen der „Bräute Christi“ und die Verzückungen des Marienkults in abgelenkter, „pervertierter“ Sinnlichkeit wurzeln, ebenso gehören zum großen Teil wohl auch die Trancezustände spiritistischer Medien und die Schmerzlosigkeit der unter Hypnose Stehenden in das Gebiet der Sexualität, ebenso fast restlos die seelischen Störungen und hysterischen Zustände, in die Freuds Psychoanalyse fast erschreckend hineinleuchtet. Möge uns diese Einsicht auch hier zur Toleranz stimmen.

Wir wissen heute, daß die Hoden und die Eierstöcke außer der bekannten Funktion, Organe der Fortpflanzung zu sein, ebenso wie die Schilddrüse, die Nebenniere, die Zirbeldrüse u. a.

auch konstant Säfte, die sogenannten Hormone, in den Kreislauf abgeben, die, wenn sie auch in ganz geringen Mengen erzeugt werden, doch für den Organismus von der größten Bedeutung sind. Alles das, was wir als sogenannte sekundäre Geschlechtsmerkmale bezeichnen, was also zum Beispiel den Unterschied zwischen Mann und Frau in Gestalt und Wesen ausmacht, ist das Werk dieser von den Keimdrüsen erzeugter und im Blutkreislauf kreisender Hormone. Man nimmt heute als ziemlich sicher an, daß nicht die eigentlichen Keimzellen, welche in den Hoden die Samenfäden, in den Eierstöcken die Eier erzeugen, die Quellen der Hormone sind, sondern die sogenannte Zwischensubstanz, das Stützgewebe, so daß also eine zur Fortpflanzung ungeeignete Keimdrüse für den Organismus noch lange nicht wertlos ist, sondern ihm immer noch die so wichtigen Hormone liefert und ihn in Gestalt und Wesen zu Mann oder Weib macht, wenn auch die Fortpflanzungsfähigkeit fehlt.

Schalten wir hier ein, daß die Gegenwart solcher Hormone oder Reizstoffe in jüngster Zeit auch im pflanzlichen Organismus zweifelfrei festgestellt wurde; ihnen wird die sogenannte „enharmonische Beeinflussung“ desselben zugeschrieben. Es läßt sich vielfach eine deutliche Korrelation zu den tierischen Versuchen aufweisen, wenn auch die Forschung hier noch weiter zurück ist und man bis jetzt weder die innersekretorischen Gewebe, d. h. also die Stellen, von denen die Produktion der Hormone ausgeht, noch die chemische Natur derselben näher angeben kann. Wir stehen hier vor einem der schwierigsten Kapitel einer der schwierigsten Wissenschaften, der organischen Chemie.

Da nun den Kastraten jene Hormone, die aus den Hoden stammen, fehlen, ist es leicht erklärlich, daß ihre äußere Erscheinung sich dem weiblichen Typus annähern muß, welche Beobachtung bereits von Aristoteles an mehreren Stellen seiner Werke hervorgehoben wird.<sup>1</sup> Es ist derselbe Vorgang wie beim Altern, wo ebenfalls beim Nachlassen der Funktionen der Keimdrüsen häufig eine Annäherung im Typ der beiden Geschlechter eintritt, eine direkte Wirkung der abgeschwächten oder fehlen-

<sup>1</sup> Aristoteles, Von der Zeugung und Entwicklung der Tiere, Ausgabe von Aubert und Wimmer, Leipzig 1860, S. 45 u. a. O.

den inneren Sekretion, die eben jene sekundären Geschlechtsmerkmale bedingt. So ist ja bekannt, daß alte Männer oft hohe Stimmen erhalten, bei alten Frauen Bartbildung auftritt; bei alten Hirschkühen kommt Geweihbildung vor; das Gefieder alternder Vögel verliert viel an Geschlechtsunterschied usw.

Die Erkenntnis der modernen Forschung, daß die Keimesanlage stets zwitterig ist und jedes Individuum eine Mischung von Mann und Weib darstellt,<sup>1</sup> erleichtert es uns, auch das Triebleben des Kastraten mit mehr Verständnis zu beurteilen: er stellt eine Zwischenstufe zwischen Mann und Weib dar, aber kein Monstrum, das außerhalb der menschlichen Empfindungssphäre steht. Diese Wesensgleichheit wird erst in jüngster Zeit durch die zahlreichen Versuche der Feminierung, respektive Maskulinierung bestätigt, bei denen kastrierte Tiere, in die gegengeschlechtliche Keimdrüsen verpfropft waren, an Gestalt, Größe, Behaarung, Bluttemperatur die Eigenschaften des anderen Geschlechts annahmen. Dies geht so weit, daß kastrierte Männchen mit eingepflanzten Eierstöcken durch die hierdurch hervorgerufene starke Ausbildung der Milchdrüsen sogar in den Stand gesetzt werden, die Jungen zu säugen; dem entspricht auch eine völlige Umkehrung der sexuellen Instinkte.

Diese Ergebnisse leuchten tief in jene Geheimnisse ein, die wir als sexuelle Perversion mit ungerechter Härte verfolgen, unter der bis jetzt besonders die Homosexuellen zu leiden haben. Ihre Keimdrüsen dürften auch gegengeschlechtliche Keimzellen in größerer Anzahl enthalten, und schon die nächste Zukunft wird die Mediziner lehren, solche Verirrungen durch reichliche Einführung von männlicher oder weiblicher Substanz zu heilen.

Zum Schluß noch ein Wort über die Nutzanwendung dieser Experimente am modernen Menschen, nämlich die Transplantation von Keimdrüsen in solche Individuen, bei denen durch Krankheit oder Verletzung die Kastration notwendig geworden war. Wurde eine solche Transplantation an vor der Reife Kastrierten vorgenommen, und zwar bis zum Alter von 25 bis

<sup>1</sup> Siehe Paul Kammerer, *Geschlechtsbestimmung und Geschlechtsverwandlung*, Wien 1918. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 1904, Verlag, Braumüller, Wien; u. a.

28 Jahren, so ergab sich nach wenigen Monaten neben der Rückbildung der spezifischen Kastrateneigentümlichkeiten unter Wachstum und Verknöcherung des Kehlkopfs eine deutliche Senkung der Stimme bis fast zur Lage und zum Timbre einer normalen Männerstimme. Auch manchem jungen Opfer des Weltkriegs wurde durch einen solchen Eingriff wenigstens der äußere Habitus der Männlichkeit erhalten.

Kehren wir nun zu den durchschnittlichen Anschauungen der Ärzte und Physiologen über das Problem der Kastratensexualität zurück. In einem Werke aus dem Jahre 1685, genannt *Eunuchi conjugium* oder die *Capaunen-Heyrath* von Delphinus, sind viele Äußerungen älterer und neuerer Autoren zusammengetragen, deren Tenor dahin geht, die bekannte Unersättlichkeit der Kastraten habe darin ihren Grund, daß ihnen kein Samenerguß möglich ist, der allein Ermüdung und Erlöschung der Begierde bewirke. Über ihre physiologischen Möglichkeiten äußern sich Mojon, Pelikan und andere ziemlich übereinstimmend dahin, daß die *Potestas coeundi*, falls die Operation erst kurz vor der Pubertät erfolgte, fast ungeschmälert vorhanden sei, und der Erregungszustand häufig sogar länger dauere und häufiger auftrete als bei Normalen.<sup>1</sup> Es scheint, daß die Annahme, in dieser Hinsicht nicht allzuviel zu verlieren, ein Grund mehr für die Skrupellosigkeit war, mit der man später zu Gesangszwecken kastrierte und sich auch freiwillig kastrieren ließ. Freilich mag sich mancher dabei doch enttäuscht gesehen haben.

Andere Autoren<sup>2</sup> glauben die Genußfähigkeit der Eunuchen immerhin etwas einschränken zu müssen; jedenfalls scheint das Temperament derselben vom Zeitpunkt der Operation abhängig zu sein.

Stets wird ihre Lasterhaftigkeit und ihr Hang zu Ausschweifungen besonders hervorgehoben, dabei aber meist vergessen zu betonen, woher dieselbe stammte und durch wen sie begünstigt wurde. Nicht sie haben Ehebruch und Päderastie erfunden, die

<sup>1</sup> Montesquieu in seinen berühmten *Lettres Persanes* schätzt diese Fähigkeit als besonders hoch ein. <sup>2</sup> Zum Beispiel Gustav Engel, *Die Entdeckung der Seele*, 2. Aufl. 1880, S. 196.



„normalen“ Leute waren es, die die Kastratenliebe zu einem wichtigen Kapitel der Liebeskunst erhoben. Die Männer suchten neben den Idealen eines Ganymed und Alkibiades auch Lieblinge von der Art des Sporus,<sup>1</sup> und bis heute hat die Kultur des Orients die Verwendung junger Eunuchen als Pathici nicht entbehren können. Griechenland und Rom haben nicht minder diese Sitten im Altertum gepflegt, und die Zeit der Sängerkastraten bedeutete für ganz Europa eine Renaissance derselben.

Immerhin handelte der Orient gegen die Kastraten noch menschlicher, indem er ihnen den Weg zur gesetzlichen bürgerlichen Form des Liebesglücks, der Ehe, nicht verwehrte; das Abendland, als es christlich geworden war, schätzte den Wert menschlicher Fruchtbarkeit — der einzigen „Rechtfertigung“ der Liebe! — so hoch ein, daß es die Heirat Kastrierter verbot oder doch nach Möglichkeit erschwerte und damit selbst viel beitrug, sie auf den Weg der Unsittlichkeit zu weisen.

Die am meisten zitierte Verordnung über das Verbot der Eunuchenehen stammt aus dem 9. Jahrhundert von Leo VI. „Philosophus Imperator“, der die Eunuchen bei Versuch einer Eheschließung mit der Strafe für Schändung, die betreffenden Priester mit Entkleidung von der priesterlichen Würde bedroht.

Trotzdem muß die Duldung von Kastratenehen im Mittelalter keine Seltenheit und späterhin, besonders im südlichen Europa, ziemlich üblich gewesen sein, wie aus einer Bulle des Papstes Sixtus VI. vom Jahre 1586 hervorgeht, einer Antwort des Papstes auf die Klagen des Bischofs von Navarra über die Häufigkeit von Kastratenehen. Die Bulle verbietet diese Ehen auf strengste und erklärt sie als ungültig auch für jene Fälle, wo sie nach den staatlichen Gesetzen erlaubt wären, „auch wenn behauptet wird, daß sie seit unvordenklichen Zeiten so eingehalten wurden“.

Auch Papst Clemens IX. (1667—1669) wütete „unmilde, inclementer“ gegen die Eunuchenehen,<sup>2</sup> während man in Deutschland häufig einer mildereren Auffassung begegnet, wie wir noch durch die rührende Geschichte des Sängerkastraten Sorlisi ausführlicher illustrieren werden.

<sup>1</sup> Siehe S. 51. <sup>2</sup> Delphinus „Eunuchi conjugium“, S. 157.

Berühren wir endlich noch flüchtig die sogenannte Kryptorchie und Triorchie. Unter ersterer versteht man jene nicht gar so seltenen Fälle, bei denen sich die Keimdrüsen in der Bauchhöhle befinden, womit eine allgemeine schwächere Ausbildung der Geschlechtsmerkmale und auch eine höhere Stimmlage verbunden ist. Solchen vermeintlichen Kastraten begegnen wir mehrmals unter den Sopranisten, und die Ärzte haben öfters Gelegenheit genommen, durch Bestätigung einer solchen Veranlagung Kastraten die Heirat zu ermöglichen. Unter Triorchie versteht man das Vorhandensein von drei Hoden, von denen der dritte sich im Bauche befindet, so daß die Kastration, wie vom berühmten Sopranisten Tenducci berichtet wird, wohl das Wachstum des Kehlkopfs aufhielt, den Sänger aber nicht verhinderte, Vater zu werden.

### 3. Charakter und geistige Leistungsfähigkeit der Kastraten; Lebensdauer

Nicht minder widerspruchsvoll und teilweise höchst ungerecht wird der Charakter und Intellekt der Kastraten beurteilt. Diesem Genus neutrius wird im allgemeinen das Sinnloseste angedichtet und alle erdenklichen Niederträchtigkeiten werden auf sie gehäuft: Feigheit, Falschheit, Hinterlist, Bosheit, Eitelkeit, Neugierde, Lüsternheit und Stumpfsinn wird ihnen vorgeworfen. Da die Geschichte aber auch genug Eunuchen kennt, die treu, tapfer, aufopferungsfähig, fleißig, gewissenhaft und verläßlich in Geschäften, geduldig als Lehrer, ehrgeizig, unternehmend und geschickt auch in den verantwortungsvollsten Stellen gewesen sind, so können wir nur die Schlußfolgerung ziehen, daß bei ihnen wie bei allen übrigen Menschen die Veranlagung eine sehr verschiedene war, und daß auch hier die Lebensverhältnisse aus dieser gegebenen Größe Sitten und Charakter entwickelt und beeinflußt haben. Freilich waren diese äußeren Verhältnisse meist danach angetan, depravierend zu wirken, wo sich die Betreffenden erst aus der erniedrigendsten Lage mit allen Mitteln heraufzuarbeiten hatten. Den Hauptgrund, warum sich die Charaktereigenschaften der Kastraten von denen normaler Menschen kaum wesentlich unterscheiden, während ein solcher Unterschied beim kastrierten

Tier sehr deutlich wird, möchte ich wieder in jenem „zerebralen Geschlechtstrieb“ suchen, der beim Menschen ausschlaggebend wirkt und auch im Eunuchen in fast unveränderter Stärke lebt, während beim Tier mit der Ausschaltung des rein Physiologischen die ganze sexuelle Sphäre erloschen ist und nur das stumpf Animalische übrig bleibt.

So wie Eitelkeit und Habsucht eine sehr allgemeine menschliche Schwäche ist und dort am besten gedeiht, wo der Boden am günstigsten ist, z. B. beim Theater, so ist auch Feigheit keine spezielle Kastrateneigenschaft, sondern oft größtenteils eine Folge der Umstände. Wie das Bewußtsein von Schwäche und Machtlosigkeit zur Zaghaftigkeit führt, so erzeugt das Gefühl von Kraft und Überlegenheit das fröhliche Draufgängertum des Mutigen, und freilich waren die Eunuchen öfter Sklaven als Herren. Doch gibt es unter ihnen hinreichend Beispiele mutiger Helden und Feldherren, und auch unter den Sängerkastraten werden wir berühmte Raufbolde und Duellanten antreffen. Wer aber wollte sich darüber wundern, daß wir in ihrer Zahl so häufig Melancholiker finden, selbst bei einer glänzenden Laufbahn, wie z. B. von Pistocchi, Farinelli, Salimbeni berichtet wird?

Wir sagen also zusammenfassend mit Rieger,<sup>1</sup> daß „die Testikel kein notwendiges Erfordernis für einen Helden sind“, so wie wir Möbius beistimmen,<sup>2</sup> daß „zwischen der Moral und den Keimdrüsen engere Beziehungen nicht vorauszusetzen sind“.

Auch die Annahme geistiger Minderwertigkeit dürfte nicht stichhalten, obwohl hierin die meisten Autoren übereinstimmen, so Pierer, Mojon, Pelikan, Möbius, Forkel; wenigstens müsse die Möglichkeit einer verminderten geistigen Aktivität zugegeben werden, was wieder die künstlerische Produktion stark benachteiligt. Demgegenüber verweise ich auf das Urteil Burneys,<sup>3</sup> der die besten Komponisten der Sixtina unter den Sopranisten dieses Dienstes findet, ferner nochmals auf Rieger, der jede Einbuße an geistiger Energie mit dem Hinweis auf die drei Kastraten: Origenes, Narses, Abälard, ablehnt.

<sup>1</sup> Dr. Conrad Rieger, Die Castration in rechtlicher, sozialer und vitaler Hinsicht. Jena 1900, bei Gustav Fischer S. 91, 96 usw. <sup>2</sup> Möbius, S. 96 und 100 ff. <sup>3</sup> Carl Burney, A general History of Music, London 1789.

Zu den vielen unzutreffenden Dingen, die man den Eunuchen angedichtet hat, gehört auch das Märchen vom „frühen Kastratentod“, das sogar noch in Riemanns Musiklexikon, 7. Auflage, spukt. Wir wissen, daß die Operation der für den Gesang bestimmten Knaben keinen so schweren Eingriff bedeutete wie bei den orientalischen Eunuchen; war einmal die Wundheilung eingetreten, gab es in der Regel keine Beschwerden mehr. Fast alle berühmten Sängerkastraten erreichten ein Alter über 60 Jahre; so wurde z. B. Senesino 60 Jahre alt, Casti 61, Cecarelli 63, Aprile, Bernacchi, Finazzi 66, Pistocchi 67, Orsini, Ferri, Conciliani 70, Guadagni 72, Marchesi, Crescentini 74, Rubinelli 76, Farinelli, Pacchiarotti 77, Caffarelli, Tosi, Veluti 80, Bontempi, Matteucci 81, Porporino 86, Bannieri 97 Jahre alt.

Diese Feststellung eines häufigen hohen Alters bei Sängerkastraten entgegen der landläufigen älteren Anschauung begegnet sich gut mit den Ergebnissen der modernsten biologischen Forschung. Steinachs Verjüngungsexperimente,<sup>1</sup> die dem Wesen nach — Abbindung der Samenleiter, also, wenn beiderseitig erfolgt, Unfruchtbarmachung — aufgefaßt werden können als halbe Kastration bei Erhaltung, resp. Steigerung der Libido, stellen eine beträchtliche Verlängerung des Lebens und der Jugendkraft durch diesen Eingriff fest. Analog wird eine weit über das normale Alter hinausgehende Lebensdauer auch bei kastrierten Pflanzen beobachtet, und es ist gelungen, aus einjährigen krautigen Pflanzen, z. B. Reseda, durch konsequentes Abschneiden der Blüten holzige, strauchartige Gewächse mit einer Lebensdauer bis zu 15 Jahren(!) zu ziehen.<sup>2</sup>

Wir können also sagen, daß die von den Sexualorganen ausgehenden Reizstoffe im Tier- wie im Pflanzenreich lebenskürzend wirken. Die rätselhaften Ergebnisse aller dieser Forschungen — das Sexuelle als das sozusagen lebensfeindliche Prinzip! — er-

<sup>1</sup> Steinach, Eugen, Verjüngung durch experimentelle Neubelebung der alternden Pubertätsdrüse, Sonderdruck im Archiv für Entwicklungsmechanik, Bd. 46, Berlin 1920, bei J. Springer. — Steinach, Eugen, Geschlechtstrieb und echt sekundäre Geschlechtsmerkmale als Folge der innersekretorischen Funktion der Keimdrüsen, Zentralblatt für Physiologie, Bd. 24, Nr. 13, 1910.

<sup>2</sup> Hans Molisch, Pflanzenphysiologie als Theorie der Gärtnerei. Jena 1916, bei Gustav Fischer.

scheinen geeignet, der spekulativen naturwissenschaftlichen Philosophie neue Nahrung zu geben. Freilich, je tiefer man in die Werkstätte der Natur hineinzusehen glaubt, desto unergründlicher werden ihre Geheimnisse. Auf welchen dunklen Wegen zum Beispiel die innere Sekretion der Keimdrüsen die Bildung des Kehlkopfs und die Höhe der Stimme beeinflußt, bleibt letzten Endes genau ebenso unergründet, wie es das vielumstrittene Wunder der Vererbung geblieben ist, trotz aller mikroskopisch gewonnenen Resultate der Karyokinese. Die Wissenschaft vermag höchstens auf experimentellem Wege die Zusammenhänge einigermaßen festzustellen, aber das eigentliche Problem zieht sich immer mehr ins Innere zurück, und das tiefst Lebendige trotz aller Forschung.

## II. Kapitel

### Kulturhistorisches

#### 1. Kastration in Mythe und Heroensage; Kastration besiegter Feinde im Krieg

Der Ursprung der Kastration reicht bis tief in die Zeiten der Mythe und Heroensage zurück. Der Sieger im Kampf, ob Gott oder Mensch, nahm dem Besiegten, tot oder lebendig, seine Männlichkeit, als Symbol der Zerstörung seiner Kraft, als Beute.

Schon in den Vernichtungskämpfen der ältesten Göttersagen, welche die Schaffung der Welt aus dem Chaos zum Gegenstand haben, verbildlicht dieser Vorgang den Verlust der Herrschaft über die Welt.

Nach der ägyptischen Religion reißt Horos, der Lichtgott, in seinem steten Kampf mit Set, dem Dämon der Finsternis, auf dem Höhepunkt des Kampfes, am „Tage des Grausens“, d. h. bei einer Sonnenverfinsterung, dem Set die Hoden aus, nachdem ihm dieser ein Auge ausgerissen hatte. Auf diese Weise rächt Horos, der Sohn des Geschwisterpaars Osiris und Isis, seinen Vater an Set, einem Bruder desselben, der ihn ermordet hatte. Es existierte eine Statue, die den Horos mit der dem Set abgenommenen Trophäe in der Hand zeigte. Isis, „die große Zauberin“, die „Gottesmutter“, heilt beider Wunden, womit symbolisiert wird, wie der Kampf zwischen Licht und Finsternis in der Natur sich immer wieder erneuern kann. Dieser Mythos nahm seinen Weg über alle Länder des östlichen Mittelmeerbeckens bis nach Italien und machte ungezählte Wandlungen durch; Apoll, Eros, Christus tragen deutliche Züge des Horos, so wie Isis später vielfach mit Demeter identifiziert wurde und in Beinamen, Kultus und Dar-

stellungen, mit dem kleinen Horos auf dem Schoße, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Maria aufweist.<sup>1</sup>

Einer veränderten Version zufolge war es Typhon, ein anderer Name für Set, der dem Osiris den Penis als Siegeszeichen abnahm, und weil dieser dem zerstückt aufgefundenen Leichnam des Osiris gefehlt hatte, trugen die Ägypter bei festlichen Umzügen zur Verehrung des Osiris männliche Glieder aus Wachs umher. Ähnliche Gebräuche finden sich mancherorts erhalten, sowohl in Griechenland als im späteren Rom, wo die Frauen am Festtag des 26. Juli ein wächsernes Glied in feierlichem Aufzug zum Tempel der Venus trugen und es der Göttin in den Busen legten.<sup>2</sup>

In Zypern hat der Astartekult durch das Streben nach Vereinigung der freundlichen und der finsternen Seite des Naturlebens zur Entstehung eines mann-weiblichen Wesens geführt, einer Göttin mit Barte, die den Namen Aphroditos führt. Auch zwischen Aphrodite selbst und Astarte herrscht eine deutliche Verwandtschaft.

Speziell in der griechischen Mythologie erhält die Kastration eine tiefsinnige symbolische Begründung. Die Theogonie des Hesiod gibt uns die ausführliche Schilderung der Kastration des Uranos. Nach Hesiod war bekanntlich der Ursprung aller Dinge das Chaos, darauf entstand die Erde, der Tartarus und Eros. Das erste zeugende Paar waren Uranos (= der Himmel in der Bedeutung der Zeugungskraft) und Gäa, die Erde. Aus der Umarmung der beiden stammen Okeanos und Thetys, aber auch weitere Kinderpaare, die Titanen, Zyklopen und Hekatoncheiren. Diese letzten Riesen und Unholde sind ihrem Vater zu gewaltig, weshalb er sie gleich nach der Geburt wieder in den Schoß der Mutter Erde zurückstößt. Um solche Plage loszuwerden, ruft Gäa ihre Söhne, die Titanen, zur Rache am Vater auf. Alle schrecken aber zurück bis auf den listigen Kronos, der sich zur Tat bereit erklärt:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nach H. W. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884, Teubner. <sup>2</sup> M. Valerius Martialis' Epigramme. Übersetzt von Dr. Alexander Berg, Stuttgart, 1865, III, 68, S. 119. <sup>3</sup> Hesiodos, ins Deutsche übertragen und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Rudolf Peppmüller, 1896. Theogonie, V. 174 ff., S. 107.

„Heimlich barg sie im Hinterhalt ihn; scharfzahnige Sichel  
 Gab sie ihm dann in die Hand und lehrte ihn jegliche Arglist.  
 Nacht herführend erschien darauf Uranos: voll von Verlangen  
 Hielt er die Erde umfaßt, nach allen Teilen sich dehnend.  
 Aus dem Versteck sprang darauf sein Sohn, mit der Linken ihn fassend;  
 Doch mit der Rechten ergriff er die Sichel, die riesige, lange,  
 Scharf und gezahnt, und mähte die Scham des eigenen Vaters  
 Eilig ihm ab. Dann warf er sie hinter sich, daß sie nach rückwärts  
 Flog. Doch war sie der Hand mitnichten vergeblich entfliegen:  
 Alle die blutigen Tropfen, die nieder zur Erde gefallen,  
 Hatte die Erde empfangen, und als dann die Monate schwanden,  
 Gab sie den mächt'gen Giganten und starken Erinnyen Leben.  
 Jene glänzten in Waffen, mit weithin schattenden Lanzen  
 Strahlend: auch stammen die Nymphen daher, die melische heißen.<sup>1</sup>  
 Aber die Scham, sobald er einmal mit dem Stahle sie abschnitt  
 Und vom Strande des Meers in die rauschenden Fluten hineinwarf,  
 Ward gar lange getragen vom Wasser und ringsum erhob sich  
 Weißlicher Schaum vom unsterblichen Glied: doch drinnen ein Mägdlein  
 Aufwuchs: erstlich naht es Kytheres göttlichem Eiland:  
 Aber von dort kam es zum ringsumflossenen Kypros,  
 Und es wuchs, als die Göttin ans Land stieg, ehrbar und herrlich,  
 Unter den zierlichen Füßen das Gras rings: doch Aphrodite,  
 Schaumgeborene Göttin und prächtig geschmückte Kytheris  
 Heißen sie Götter und Menschen, dieweil sie drinnen im Schaume  
 Aufwuchs, doch Kythereia, dieweil sie Kythere genaht war.  
 Kyprogeborene, dieweil sie auf Kypros Eiland geboren,  
 Und schamliebende heißt sie, dieweil aus der Scham sie entstanden.“

Uranos flucht seinen Söhnen, indem er ein gleiches Verhängnis, wie er es erlitten, auf ihre Häupter beschwört. Die Herrschaft übernimmt nun Kronos, der Gott der Zeit, der Reife und der Ernte.<sup>2</sup> Im Verhältnis zum Uranos ist er der Gott des ausdörrenden Sonnenbrandes, der durch seine Tat den unerschöpflichen Regengüssen seines Vaters, durch dessen Zeugungskraft nach altertümlicher Weise wie im Hermesdienst die geile Fruchtbarkeit des Regengottes ausgedrückt wurde, ein Ende gesetzt hatte. Für die Erde ist diese Entmannung eine Wohltat, weil mit der Ernte eine Zeit der Ruhe für sie eintritt. In theogonischer Hinsicht ist Kronos also ein Gott der Reife und der Vollendung, weil eben jetzt

<sup>1</sup> Lauter Gottheiten der Rache, der rohen Gewalt und der blutigen Tat. Siehe L. Preller, Griechische Mythologie, S. 42. <sup>2</sup> Nach Preller, S. 43 ff.



die Zeit gekommen war, wo die Zeugungen des Uranos aufhören mußten, damit sich die neuentstandenen Naturkräfte in Ruhe ausbreiten und entfalten könnten, und er ist insofern der Urheber eines wohltätigen und notwendigen Zeitabschnittes. Aber auch er vermochte noch nicht, der Aufgabe der ihm zugefallenen Weltregierung zu genügen, und dieses ist sein Untergang. Die Menschen hatten es gut unter ihm, denn es waren die Zeiten des goldenen Geschlechts. Kronos selbst aber wurde vor lauter Reife überreif, vor lauter Ernte selbst abgeerntet, ohne die Gabe der Verjüngung, der Alte schlechthin, ein Symbol des Alters und einer verlebten Natur, bleich, dürr und vertrocknet, mit grauen Haaren und langem Bart, gekrümmt und dazu finster und mürrisch. Er wird mißtrauisch und grausam und verschlingt seine eigenen kaum geborenen Kinder, den Hades, Poseidon, die Hestia, Demeter und Hera. Den Sohn Zeus versteckte aber die Mutter Rhea gleich nach der Geburt und gab dem Kronos statt seiner einen Stein zu schlucken. Zeus zwingt den Vater, die verschluckten Kinder wieder von sich zu geben und nimmt den Kampf um die Herrschaft auf. Der alte Okeanos und die meisten anderen Olympier treten auf die Seite des Zeus, der schließlich Sieger bleibt. Ob Zeus an Kronos die von Uranos herabbeschworene gleiche Vergeltung übte, ist aus Hesiod nicht deutlich zu entnehmen, obwohl an mehreren Stellen der Theogonie, z. B. V. 210 und V. 472, auf die Rache im allgemeinen hingewiesen wird. In den vielerlei Wandlungen, die der Mythos später durchmachte, ist aber doch auch die Erzählung von der Entmannung des Kronos lebendig geblieben und in die römische Mythologie übergegangen. Lukian bekämpft sie als Irrlehre:<sup>1</sup> „Nicht weniger grundlos ist der gemeine Glaube, daß Jupiter den Saturn gebunden, entmannt und in den Tartarus gestürzt habe. Das Wahre ist, daß die Laufbahn des Saturnus den von uns am weitesten entfernten Kreis beschreibt, daß seine Bewegung sehr langsam und daher von den Menschen nicht leicht wahrzunehmen ist. Daher sagen sie, er stehe wie mit Fesseln gebunden. Was man aber Tartarus nennt, ist nichts anderes als die Tiefe des Äthers.“

<sup>1</sup> Lukianos, V. Von der Astrologie. Übersetzt von L. M. Wieland, 1798, S. 251 ff. Saturn ist Kronos, Jupiter ist Zeus.

Da immer und überall die Menschen sich ihre Gottheiten nach dem eigenen Ebenbild oder nach ihren eigenen Idealen geschaffen haben, ist gewiß auch hier der Rückschluß von den Mythen auf jene Völker, die sie erdichteten, erlaubt: der Brauch der Kastration würde sich in den Göttersagen nicht vorfinden, wenn die Menschen ihm nicht selbst in Krieg und Kampf gehuldigt hätten.<sup>1</sup>

Aus Homers Ilias in der Voßschen Übersetzung ist jedem Gymnasiasten die immer wiederkehrende Wendung geläufig, so oft ein Held dem niedergeworfenen Gegner Rüstung und Waffen abnahm: „und er warf seine Scham vor die Hunde“. Dieses Schicksal nach ihrem Tode zu erleiden, fürchteten die Helden mehr als den Tod selbst, und um einen teuren Leichnam den siegenden Feinden zu entreißen und ihn vor der Verstümmelung zu retten, wurden oft die erbittertsten Kämpfe geführt. Vielfach verband sich hiermit der Glaube, daß die Seele des toten Helden nicht in die himmlischen Gefilde eingehen könne, wenn sein Leichnam geschändet und unbeerdigt zur Beute der Hunde und Vögel liegen blieb.

Auch in der Bibel ist mehrfach von denselben Gebräuchen die Rede, nach denen man solche den Feinden abgeschnittenen Siegeszeichen stolz nach Hause brachte. So überbrachte David dem König Saul diesen Tribut von zweihundert Philistern. Der jüdische Geschichtschreiber Josephus berichtet (*Antiqu. Judaic.* X. Buch, 16. Kap.), daß der Perserkönig Nebukadnezar alle Juden und gefangenen Griechen kastrieren ließ. Einige Interpreten der Heiligen Schrift glauben auch, daß der Prophet Daniel und seine Genossen von ihm zu Eunuchen gemacht wurden. Auf gleiche Weise verfahren die Ägypter mit ihren Gefangenen oder schnitten ihnen die Hand ab.

Der grausame Gebrauch erhielt sich auch in weniger ferne Zeiten, und in der ganzen Geschichtschreibung bis auf die moderne Zeit stoßen wir immer wieder auf Hinweise darauf. Nach

<sup>1</sup> Die schon genannten Schriften von Ancillon, Mojon und Möbius sind auch in kulturhistorischer Hinsicht ergiebig, ebenso wie Fr. Bergmann, dessen schon erwähnte Arbeit von mir wie von Möbius ausgiebig benützt wurde. Ich zitiere die wesentlichen Stellen dieses Werkes, das mir auch im Original zur Hand war, nach der fast wörtlichen Übertragung von Möbius, auf dessen ausführliche Ergänzungen ich ohnehin nicht hätte verzichten können.

der berühmten und berüchtigten „Sizilianischen Vesper“, dem wilden Racheaufstand der sizilianischen Fischer gegen die Franzosen im Jahre 1282, wurden solche den Feinden abgenommenen Trophäen von den trunkenen Siegern tonnenweise verschickt. Alciato und der Diakon Luitbrand erzählen eine Anekdote, nach welcher eine Frau zum Herzog von Umbrien, der bei der Belagerung von Benevent jedem gefangenen Griechen dieses Schicksal bereitete, sagte: „Laß ihnen, was uns gehört.“<sup>1</sup> Auf dieselben Greuel können wir noch im 19. Jahrhundert hinweisen, denen so mancher europäischer Soldat in Abessynien und Zentralafrika zum Opfer fiel; analoge Berichte erhielten wir im 20. vom Balkan- und Tripoliskrieg, und als 1914 der Weltkrieg einsetzte, erwies sich die Kastration erst recht als noch immer international bestehende „Sitte“, mochte man die beteiligten Völker nun den wilden oder den zivilisierten zuzählen.

## 2. Die Kastration im Dienste der Religion

Es lassen sich uralte Zusammenhänge der Kastration mit Religion und Ritus vieler Völker nachweisen. „Das Kostbarste, was man hatte“, der Gottheit zu opfern, war bei den ersten religiösen Vorstellungen, die zu den elementaren Naturtrieben in unmittelbarer Beziehung standen, ein naheliegender Gedanke, der auf die einfachste Weise in die Tat umgesetzt wurde. Wenn nicht das Leben selbst, so opferte man das, was das Leben erhält, Speise, Trank und die Zeugungskraft. Das sexuelle Element fügte sich bald als schrankenlose Hingabe, bald als völlige Entsagung dem Kulte ein, wenn auch nur die „Auserwählten“ hierin die äußersten Konsequenzen zogen; die Selbstverstümmelung war hier das negative Extrem. Ein ganzes Volk konnte sich natürlich nur symbolisch der Gottheit weihen, und in diesem Sinne ist nach Bergmann möglicherweise die Zirkumzision, die Beschneidung der Juden, deren Ursprung weit hinter der Epoche schriftlicher Aufzeichnungen zurückliegt, als ein Markieren der Kastration aufzufassen.

Verschiedene vorderasiatische Kulte fordern die Selbstkastration von ihren Priestern, so der babylonische und phönizische

<sup>1</sup> Eunuchi conjugium von Delphinus, S. 144, zitiert bei Ancillon, S. 22.

Mylittakult, der Kult der Astarte, der Dienst der Dea Syria zu Hierapolis und der der phrygischen Kybele.<sup>1</sup> Die entmannten Priester der ephesischen Artemis wurden „Megabyzos“, die der Kybele „Galli“ genannt.<sup>2</sup>

Dennoch vermochte nicht einmal die religiöse Wurzel dieses Opfers und die Verehrung der Priester, die sich seiner unterzogen, den gesunden Instinkt der Völker davon abzuhalten, daß die Eunuchen im allgemeinen bald als Halb Männer der Geringschätzung anheimfielen. Zu der Auffassung, daß sie nicht vollwertige Menschen seien, tragen wieder andere uralte religiöse Vorstellungen und symbolische Kulthandlungen bei, die die Zeugungskraft verherrlichen und sie in engste Beziehung bringen zur Entzündung des Feuers, welche den Mittelpunkt des Gottesdienstes bildet; das Opferfeuer wird als Zentrum oder Nabel des Heimatgebietes bezeichnet und steht in mystischem Zusammenhang mit den himmlischen Lichterscheinungen.<sup>3</sup> Solche Vorstellungen finden sich sowohl in den indischen, urindogermanischen, als auch in semitischen Riten, so wie wir auch überall noch Spuren von dem Kult der Feuerreibung finden. Den deutlichen symbolischen Zusammenhang zwischen der Entflammung des Opferfeuers und der Zeugungskraft verfolgen wir in den Veden, wo häufig von dem Wunder des aus den gedrehten Reibhölzern hervorspringenden Funkens die Rede ist und das harte, sich drehende senkrechte Oberholz, das als Sitz einer dämonischen Macht galt, als männliches Prinzip verehrt und bis in viel spätere Zeiten als Phallus gegen mannigfaltige Gefahren als „Apotropaion“ verwendet wird. Von dem Glauben an die zeugende Kraft des Feuers finden sich Reste auch noch in einer pränestinischen Sage, nach welcher die Schwester der divi fratres von einem Funken des Herdfeuers befruchtet wird.

Obwohl einzig die freiwillige Kastration im Sinne voller Hingabe an die Gottheit das Recht und die Kraft des Glaubens an ihre Heiligkeit und Göttlichkeit gab, während die meisten Eu-

<sup>1</sup> Wer sich für die ganze Materie speziell interessiert, findet viel Interessantes hierzu in Lenormand, *Histoire ancienne de l'Orient*, 1887, V. Bd.

<sup>2</sup> Siehe Ancillon, S. 14. <sup>3</sup> Nach O. Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, V/2, S. 726 ff.

nuchen ihr Schicksal ja nicht selbst gewollt hatten, sondern nur Opfer einer Gewalttat waren, so bildet doch eine ziemlich weite Verbreitung und Bodenständigkeit des Eunuchentums die Voraussetzung für die Vergöttlichung desselben, wie wir sie in der Gestalt des Attis finden. So wie den indischen Parias eine eigene, von schwerstem Schicksal getroffene Göttin gegeben wurde, zu der sie aus ihrem Elend aufblicken konnten, so wurde Attis zur Götttheit der Verstümmelten.

Die eigentliche Heimat der Attislegende, über deren verwirrende Mannigfaltigkeit Hepding<sup>1</sup> eine ausgezeichnete Arbeit geschrieben hat, ist Vorderasien. In den folgenden Ausführungen lehnen wir uns zum Teil an Hepding an, der seinerseits wieder größtenteils aus Pausanias, Arnobius und Diodorus schöpft. Unter den zahllosen Versionen des Mythos unterscheiden wir eine phrygische und eine lydische Hauptform; die erstere führt zur Selbstkastration, die letztere endigt mit dem Tode des Attis durch einen Eber; überall steht sie in engster Verbindung mit dem Kult der „großen Göttin“, der „Großen Mutter“, die unter den Namen Kybele, Magna Mater, Agdistis, Diudymene, Berekynthia,<sup>2</sup> Pessinuntis<sup>3</sup> usw. verehrt wird, neben ihr Atys, Attes oder Attis als ihr Geliebter, dessen Entmannung oder Tötung beklagt wird.

In der lydischen Fassung der Sage wird Attis, der Sohn des Phrygiers Kalaos, ohne Zeugungskraft geboren und zieht nach Lydien, wo er die Lyder in die Orgien der großen Mutter einweiht. Über die Liebe derselben zu ihm erzürnt Zeus so sehr, daß er einen wilden Eber ins Land schickt, der viele Lyder und auch Attis selbst tötet. Hier ist eine Verwandtschaft einerseits mit dem Adonismythos, andererseits mit den thrakischen Formen des Dionysosdienstes unverkennbar.

Der Kern der phrygischen Sage stellt sich folgendermaßen dar: Zeus befruchtet als Regen die Erde, die Gää Kybele; sie gebiert ein wildes, gewaltiges Zwitterwesen Agdistis, das alles zerstört, wozu es Lust hat, und das die Götter entmannen, weil es ihnen zu mächtig geworden wäre und das fortan nur als Weib bestehen

<sup>1</sup> Hugo Hepding, *Attis, seine Mythen und sein Kult*, Gießen 1903. <sup>2</sup> Der Berekynthus war ein der Kybele heiliger Berg, wo die Korybanthen (= Gallen) rasten. <sup>3</sup> Siehe S. 25.

bleibt. Zur Tat hat Bacchus den Göttern in listiger Weise verholfen, indem er der Quelle, aus der Agdistis zu trinken pflegte, stärksten Wein beimischte. Aus den abgeschnittenen Teilen entsteht ein Mandelbaum (ein Granatbaum), dessen (hodenähnliche) Frucht die Tochter des Flusses Sangarios bei Pessinunt befruchtet. Zur Strafe wird sie von ihrem Vater eingeschlossen und soll Hungers sterben; durch göttliche Hilfe bleibt sie aber am Leben und gebiert einen Knaben von wunderbarer Schönheit, den Attis, das Symbol der ganzen Schönheit und Hinfälligkeit des natürlichen Lebens. Er wächst unter den Ziegen des Waldes heran und lebt als Hirte unter Hirten. Seine Schönheit gewinnt ihm das ganze Herz der Agdistis, die, als er seine Hochzeit mit der Tochter des Königs von Pessinus feiert, in eifersüchtigem Zorn alle Teilnehmer des Festes in Wahnsinn versetzt. Der Vater der Braut Gallos entmannte sich selbst, ebenso Attis, der, nach einer späteren römischen Version,<sup>1</sup> die Tat als Sühne für seine kurze Untreue gegen Agdistis vollbringt. Das Opfer geschieht unter einer Fichte (Pinie), in die des Attis Geist entweicht, während aus seinem Blute Veilchen entsprossen, die den ganzen Baum bekränzend umschlingen, weswegen in diesem Kult die Fichte (oder Pinie) besonders heilig galt.

Ovid erzählt uns in den Fasten (IV, S. 221 ff.) eine andere Abart: der schöne Jüngling Attis bricht seinen der Kybele in Keuschheit geleisteten Treueid mit der Nymphe Sagaritis. Kybele tötet die Sagaritis und versetzt Attis in Raserei, der sich auf den Gipfel des Berges Dyndimon flüchtet und selbst entmannt.

Nach der ersten Version fleht Agdistis reuevoll Zeus an, den Attis wieder zu beleben; dieser gewährt aber nur, daß sein Körper nicht verwese und seine Haare immer weiter wüchsen. Agdistis bestattet Attis in Pessinus und ließ ihn durch alljährliche Festfeiern und Einsetzung einer eigenen Priesterschaft als Gott verehren.

In den Kultusformen der Rhea Kybele erscheint Attis „ganz wie Osiris, Adonis, Dionysus und ähnliche Gottheiten als ein Verschwundener, Verstorbener, als eine grüne Ähre, d. h. vor der Reife Abgeschnittener, immer mit dem dieser Religion eigentüm-

<sup>1</sup> L. Preller, Römische Mythologie, II S. 391. Die römischen Taurobolien.

lichen Bilde der Selbstentmannung seiner blühendsten Jugend, was die Gewalt, die sich die Natur selbst in den Jahreszeiten ihres Hinsterbens anzudeuten scheint, sinnbildlich ausdrücken sollte.“<sup>1</sup> Attis kehrt mit der schönen Jahreszeit zurück, wird neu belebt, zur Gottheit erhöht und als „*παπας*“ (Papas), d. i. Herr und Vater verehrt.

Charakteristisch ist überall, daß Attis sein Opfer im Zustand der Raserei, also eigentlich nicht freiwillig vollzog. Catull hat in einem seiner schönsten Gedichte<sup>2</sup> die Tragik von Attis' Schicksal geschildert und mit sehr bezeichnenden Einzelzügen prachtvoll lebendig gemacht: Attis ist übers Meer zum Berg Ida geeilt und betritt die dunkle Waldesnacht, die das Heiligtum der Göttin umgibt,

V. 4. „Wo er aufgespornt von Wahnsinn, ein Verirrender im Gemüt,  
Mit geschärftem Kiesel<sup>3</sup> grausam sich entledigt der Natur.“

Catull nimmt als Wirkung der Kastration die sofortige Verweiblichung des Attis an und ändert, diesem Wunder entsprechend, von hier an die Geschlechtsbezeichnung. Hieß es im Vers 4

„*Stimulatus ibi furenti rabie, vagus animi,*“

so setzt er nun, wenn Attis das Tympanum, die Handpauke, das Lärminstrument der Bacchanten, ergreift und die Genossen zur Teilnahme an der Raserei auffordert, fort:

V. 11. „*Canere haec suis adorta est tremebunda comitibus,*  
Tremulierend hier begann so sie zu singen zu dem Gefolge.“

Attis — *notha mulier*, das Halbweib — ruft die Gefährten zur Nachahmung der Verstümmelung und zur Orgie im Hain der Göttin auf und stürmt mit den rasenden Gallen zum Tempel, zum Wohnsitz der Kybele hinauf. Sterbensmatt schlafen sie dort ein. Vom Schlaf der Wut entrückt, erwacht Attis bei Sonnenaufgang, ermißt das Verlorene, kehrt ans Meer zurück und gedenkt unter

<sup>1</sup> Näheres über den Kybeledienst bei L. Preller, Griechische Mythologie, S. 401—412. <sup>2</sup> Catulli Liber Carmium Recognitis et amendatis a Theodoro Heyse. Catulls Buch der Lieder in deutscher Nachbildung von Theodor Heyse, 1855. Carmium 63, Attis. <sup>3</sup> Mit einem steinernen Messer, wie es auch bei den Gallen in Gebrauch stand.

Tränen der Heimat, von heißer Sehnsucht nach ihr erfaßt, da der betäubende Irrwahn auf ein Weilchen gewichen ist:

„Ja, das Mögliche der Gestaltung durchwandelte ich bereits:  
 Ich, ein Zwitter, kaum ein Mann erst, ein erblühender, ein Knab';  
 Oh, ich war die Lust der Wettbahn, den Gymnasien ein Bewerb;  
 Um die Türe, welch ein Zudrang! Wie erwärmt die Schwelle mir!  
 Wie in Blumen stand die Wohnung, in umringelnden, so verschönt,  
 Wenn erwacht im ersten Frührot, ich eröffnete das Gemach.  
 Und anitzt der Götter Dienstmagd und der Kybele in der Pflicht?  
 Ich, ein Raseweib, ein Hämmling, ein verstümmelt Halbgeschöpf?  
 Ich, des grünen Ida Schneehaupt, das begleitscherte, umgehn?  
 Ein verödet Leben hinziehn an den Felsenhörnern hier,  
 Wo die Hinde treibt im Dickicht, wo der Eber im Gebüsch?  
 Wehe, wehe jetzt der Untat! Wehe, weh der Reue mir!“

Wir wollen uns angesichts der in der Form wenig glücklichen Übersetzung Heyses nicht versagen, wenigstens diese Verse auch im Original herzusetzen:

V. 62. „Quod enim genus figurae est, ego non quod obierim?  
 Ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,  
 Ego gymnasii fui flos, ego eram decus olei:  
 Mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,  
 Mihi floridis corollis redimita domus erat,  
 Linquendum ubiesset orto mihi sole cubiculum,  
 Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?  
 Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?  
 Ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?  
 Ego vitam agam sub altis Phrygiae columnibus,  
 Ubi cerva silicultris, ubi aper nemorivagus?  
 Iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet.“

Als die Göttin diese bitteren Klagen hört, löst sie den linken Löwen von ihrem Gespann und sendet ihn hinab ans Meer, um Attis wieder zu den Ihrigen in die Raserei zurückzuziehen:

V. 88. Und erblickt die zarte Attis, von den Brandungen da beschäumt,  
 Hinstürmt er. Jene sinnlos jäh flüchtete in den Hain,  
 Wo sie blieb für alle Lebzeit der Gebieterin im Gesind.“

Bemerkenswert ist das Versmaß dieses Gedichts, der Galliambos, ein aus einem vollständigen und einem abgekürzten anakreon-tischen zusammengesetzter Vers:  $\bar{\cup}'\cup\bar{\cup}\cup--//\bar{\cup}'\cup\bar{\cup}\cup-$



dessen sich angeblich die Gallen bedienten. Außer in Catulls Attis finden wir ihn nur in einigen Bruchstücken der Eumeniden des Varro. Martial nimmt auf diesen Vers Bezug II 86, V. 4 ff.:

„Wenn kein reizender Attis auch mir ablockt  
Einen schwächlichen weichen Galliambos.  
Nec dictat mihi luculentus Attis  
Mollem debilitate galliambon.“<sup>1</sup>

Eine der ältesten Stätten des Kults der Kybele und des Attis war die Stadt Pessinus in Phrygien, auch Pessinuntis genannt. Herodian berichtet über sie:<sup>2</sup> „Sie lag an der Grenze von Galatien, südlich dem Flusse Sangarius und erhielt ihren Namen dadurch, weil in ihrer Nähe das Bild der Göttermutter vom Himmel gefallen (*πέσσω*) war.“ Auch ging die Sage, daß Ganymed hier verschwunden sei, als auf der einen Seite sein Bruder Ilus, auf der andern sein Liebhaber Tantalus ihn an sich ziehen wollten. Sein Unsichtbarwerden wurde in die Entführung durch Zeus umgestaltet. In Pessinus „feierten von jeher die Phrygier ein Taumelfest, Orgion, an dem vorbeifließenden Strome Gallus, wovon auch die entmannten Priester der Göttin ihren Namen haben“. Auch Ovid (IV, 363) leitet den Namen der Gallen von diesem Flusse ab, dessen Wasser eine aufregende Wirkung hatte.<sup>3</sup> Daher stammt auch das Zeitwort *gallare* = *bacchari*. Die spätere Deutung von *Galli* = *Nachtigall* dürfte wohl eine willkürliche Beziehung auf ihr Auftreten als Sänger sein.<sup>4</sup> Auf die phrygischen Gallen bezieht sich auch Juvenals Satire, II, 115:

„Doch was warten sie noch, die längst nach phrygischer Sitte  
Mußten mit Messern das Fleisch, das sie doch nicht brauchen, sich ab-  
mähn?“ usw.

Der Kult des Attis nahm fanatische Bräuche an, zu denen eine orgiastische Musik auf dem Tympanum geschlagen wurde. Das Attisfest wurde immer zu Beginn des Frühjahrs gefeiert; die ersten Tage desselben waren Trauertage, die mit wildesten Weh-

<sup>1</sup> Martialis, S. 92, Anmerkung. <sup>2</sup> Herodians Geschichte des Kaisertums seit dem Tode des Markus. Übersetzt von C. N. Ossiander, 1830, I, Kap. 11. <sup>3</sup> Hierbei mag man an radioaktive Erscheinungen denken. <sup>4</sup> Burney, General History of Music, IV, S. 41. Auch Möbius, S. 16 u. a.

klagen begangen wurden, während welcher eine mit Veilchen bekränzte Fichte in das Heiligtum der Göttin getragen und dann Attis mit tobender Raserei in den Bergen gesucht wurde; diese Tage sind *ἀγνείος Καρρός*, die Zeit des castus, Fastens, während welcher man sich gewisser Speisen und des sexuellen Verkehrs enthielt. Der dritte Tag ist der „Bluttag“, d. h. der Tag der Entmannung und des Todes des Attis. In Rom bildete später den Abschluß des Festes die Lavatio, bei der das silberne Kultbild der Großen Mutter zu einem kleinen Bache gefahren und dort gebadet wurde, und der heilige Augustinus gibt an, daß bei diesem Festzug obszöne Lieder mit unanständigen Gebärden gesungen wurden.

Der symbolische Sinn der vielfach variierenden Attissagen wird in Roschers Lexikon<sup>1</sup> folgendermaßen zusammengefaßt: Die Entstehung der Agdistis bedeutet die Erdmutter; um alles Leben in der Natur aus eigener Kraftfülle hervorbringen zu können, vereinigt Agdistis die Zeugungskraft beider Geschlechter. Attis versinnbildlicht das vegetative Leben, das weiblich, d. h. fruchttragend geworden ist, und der Mythos der Selbstentmannung symbolisiert das Absterben der Vegetation. Die Trauer der Göttermutter bedeutet die im Winter trauernde Erde. Aber Attis ist nicht gestorben, sondern lebt fort in der immergrünen Fichte und kehrt jedes Frühjahr zurück. Die Rufe der Kybelediener beim Märzfestzug haben den Zweck, den verschwundenen Gott, die Vegetation, wieder zu erwecken. Die Sitte der Verschneidung entspricht der Rückbildung des Attis in weibliche Natur, der orgiastische Zustand aber dem völligen Erfülltsein von der Gottheit.<sup>2</sup>

In den zahlreichen Abbildungen wird Attis als jugendlicher Hirte dargestellt in sehr enganschließender<sup>3</sup> Kleidung nach persischer Art.

<sup>1</sup> Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Artikel „Kybele“. <sup>2</sup> In der späteren Kaiserzeit hat man in Rom den Stoff auch vielfach travestiert, sowohl in bildlicher als in mimischer Darstellung. Nach Tertullians Bericht ging man sogar so weit, daß man sich im Amphitheater die Entmannung des Attis an Verbrechern szenisch vorführen ließ! Siehe Hepding. <sup>3</sup> Diese Enge der Tracht gab Anlaß zur Annahme, Attis werde häufig mit gefesselten Füßen dargestellt, worin wieder symbolische Bedeutung gesucht wurde.

Daß sich der Attiskult von allem Anfang an auf Klagen um einen im Wahnsinn sich selbst Entmannenden und auf den wilden, künstlich gesteigerten Erregungen des orgiastischen Tanzens aufbaut, wozu noch die unnatürliche Raserei selbst zugefügter Schmerzen und Verletzungen kam, ist charakteristisch für die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen dieser gerade auf den Rausch des Selbstvergessens und der Selbstvernichtung hinzielender Kulte.

Die berühmteste Stätte der Verherrlichung der entsetzlichen Tollheit der Selbstverstümmelung war die „heilige Stadt“ Hierapolis, die in Syrien unweit vom Euphrat gelegen war. Ihre Schutzgöttin war Hera und der Tempel einst der herrlichste und reichste der Erde. Wieland, der sich als Übersetzer Lukians viel mit diesem Stoffgebiet beschäftigt hat, nennt mit Recht Hierapolis das Loretto der heidnischen Welt wegen der zahlreichen, das schönste Schauspiel bietenden Feste, die durch die Vermischung vieler alter und neuer Kulte von großer Wirksamkeit waren und ein Zusammenströmen aller Völker veranlaßten.

In den ältesten Zeiten hieß die Stadt Mabog, dann Bambyke. Die Sagen von der Gründung des Tempels reichen bis auf den Skythen Deukalion, den Noah der Heiden, und auf die Sintflut zurück, die bekanntlich auf eine die ganze Erde überflutende Riesenkatastrophe zurückgehend, fast allen alten Religionen gemeinsam ist.<sup>1</sup> Zu Hierapolis wurde ebenso wie zu Athen die enge Spalte gezeigt, in der sich die Wasserfluten wieder verlaufen haben sollen. Lukian, dessen Schrift über die Dea Syria<sup>2</sup> die Hauptquelle für die Geschichte von Hierapolis ist, erzählt mehrere Legenden, aus welchen jedenfalls hervorgeht, daß die erste Widmung des Tempels der syrischen Göttin Rhea gegolten habe und daß sein Erbauer Attes hieß. Der Rhea gehören auch „eine Art von Priestern, dergleichen Hera nie gehabt“, da sie als Nachfolger des Attes sich selbst entmannen. Lukian bevorzugt aber eine andere

<sup>1</sup> Sie kommt auch bei den Indianern, den Fidschi-Insulanern usw. vor.

<sup>2</sup> Lukians von Samosata sämtliche Werke. Aus dem Griechischen übersetzt, mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von L. M. Wieland. Sechs Teile. Wien und Prag, bei Franz Haas, 1798. V. Die syrische Göttin, S. 282 bis 342.

Version, nach welcher Bacchus, der Sohn der Semele, bei seiner Rückkehr aus dem „orientalischen Äthiopien“, das ist aus Indien, seiner Stiefmutter Hera den Tempel gestiftet habe, und daß der Gebrauch der Selbstverstümmelung erst zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich dem Neubau des Tempels durch Stratonike und Kombabos, dort in Übung gekommen sei. Zweifellos war Kombabos in späterer Zeit das Idealbild der dortigen Verschnittenen. Es ist aber ebensogut möglich, daß schon vorher der Kult des Attes (= Attis) dort herrschte, zumal auch die Königin Semiramis von Babylon mit der Geschichte des Tempelbaus in Zusammenhang gebracht wird, welche sich nachweislich mit Verschnittenen umgab, und der, wie wir später hören werden,<sup>1</sup> von manchen älteren Schriftstellern überhaupt die Einführung der Knabenkastration zugeschrieben wurde. Eine der vielen Traditionen von Hierapolis besagt nämlich, Semiramis sei es gewesen, die diesen Göttersitz gestiftet habe, aber ihrer Mutter Derketo, nicht der Hera.<sup>2</sup> Man nimmt an, daß die Königin nicht die Gründerin des ältesten Tempels gewesen sei, wohl aber denselben, der vor hohem Alter endlich zusammengefallen sei, neu aufbauen ließ. Noch zu Lukians Zeiten, 125—180 n. Chr., stand dem Tempel zur Linken eine eiserne Statue der Semiramis, die mit der rechten Hand auf den Tempel wies, und die bezügliche Legende lautet nun folgendermaßen:<sup>3</sup> Semiramis hatte allen Bewohnern von Syrien befohlen, sie selbst als ihre Göttin zu ehren, den übrigen Göttern aber, besonders der Hera, nicht mehr zu dienen. Als ihr aber von den Göttern alles mögliche Unheil zugesandt wurde, erkannte und bekannte sie, daß sie eine Sterbliche sei, und befahl ihren Untertanen, sich wieder zur Hera zu wenden, was auch die Stellung ihrer Statue versinnbildlicht. Wenn wir demnach annehmen, daß die Königin die Gebräuche von Hierapolis beeinflusste, erscheint die Einführung des Eunuchentums dortselbst durch sie nicht unwahrscheinlich.

Die dritte und glänzendste Epoche von Hierapolis datiert von dem erwähnten Tempelbau der Stratonike. Diese mazedonische Prinzessin war zuerst die Gemahlin des Seleukidenkönigs Seleukos Nikator. Sie muß sehr reizvoll gewesen sein, denn ihr Stiefsohn, der

<sup>1</sup> Siehe S. 42. <sup>2</sup> Lukian, V, S. 296. <sup>3</sup> Ebenda, S. 327.

Prinz Antiochos Soter, wurde durch sie hilflos liebeskrank; ein kluger Arzt beeinflusste den König in so geschickter Weise, daß dieser fand, es sei kein Vergleich zwischen dem Unglück, eine Gemahlin oder einen Sohn zu verlieren, und Gemahlin und Reich an den Sohn abtrat, wie Plutarch — im Leben des Demetrios Poliarketes — und Lukian<sup>1</sup> sehr umständlich und amüsanter erzählen. Allerdings hatte Stratonike, da sie noch mit ihrem ersten Gemahl lebte, schon ein recht unruhiges Blut gezeigt:<sup>2</sup> es träumte ihr einst, „sie hätte von Hera den Befehl erhalten, ihr zu Hierapolis einen Tempel zu bauen mit der Bedrohung, daß, wenn sie nicht gehorchen würde, viele und große Unfälle über sie kommen sollten“. Die Königin zögerte; als sie aber bald darauf schwer krank wurde, bewog sie den König, dem Unternehmen zuzustimmen. Dieser bestimmte den Kombabos, „einen wunderschönen jungen Mann“, zum Schützer und Begleiter seiner Gemahlin auf dieser Reise, zum Befehlshaber der Truppen und zum Oberaufseher über den Bau und die Einweihung des Tempels und versprach ihm bei seiner Rückkunft eine hohe angemessene Belohnung. Kombabos beschwor den König fußfällig, ihn mit diesem Auftrage zu verschonen, da er dessen Eifersucht fürchtete. „Als seine Bitten vergeblich blieben, forderte er bloß noch einen Aufschub von sieben Tagen, die er mit verzweifelter, aber nur zu berechtigtem Entschlusse dazu benutzte, sich selbst zu stümmeln. Er verschließt das Abgeschnittene in einer kleinen Urne, die er mit Myrrhen, Honig und anderen Spezereien vollgießt und versiegelt es mit seinem gewöhnlichen Siegelring.“ Vor seiner Abreise übergibt er dem König vor vielen Hofleuten das Töpfchen und bittet ihn, ihm dasselbe als seinen kostbarsten Besitz aufzubewahren. Die Geschichte nimmt den vorhergesehenen Verlauf, der Tempelbau dauert drei Jahre, und Stratonike faßt — vielleicht war auch das eine Strafe der Hera — eine zur Raserei sich steigernde Leidenschaft für Kombabos. Lukian malt dies gleich einem modernen Novellisten aus: „Endlich kam sie auf den Einfall, sich mit Wein zu berauschen, ehe sie sich in eine Explikation mit ihm einließe: denn der Wein macht Mut und löset die Zunge; auch ist es dann weniger demütigend, abgewiesen zu werden, und man behält immer den

<sup>1</sup> Lukian, V, 302 ff. <sup>2</sup> Ebenda, S. 305 ff.

Vorteil, sich nicht mehr zu erinnern, was man getan hat, und alle Schuld auf den Wein zu schieben.“ Alle Versuche des Kombabos, sie von sich zu entfernen, sind vergeblich, bis, da sie mit Selbstmord droht, er sich genötigt sieht, ihr sein Geheimnis zu entdecken . . . „Wie die Königin mit Augen sah, was sie sich nie als möglich vorgestellt hätte, hörte zwar jene rasende Leidenschaft, aber nicht ihre Liebe auf; im Gegenteil, sie geht jetzt nur desto häufiger und vertrauter mit ihm um und sucht sich wenigstens diesen Trost einer unbefriedigten Liebe so oft als möglich zu verschaffen. Seit dieser Zeit hat sich diese Art von Liebe zu Hierapolis erhalten und geht noch bis auf den heutigen Tag daselbst im Schwang, die Frauen lieben die Gallen mit der größten Leidenschaft, die Gallen lieben hinwieder die Frauen bis zum Rasendwerden, und die Männer sind so wenig eifersüchtig darüber, daß diese Art von Verhältnis vielmehr für eine sehr heilige Sache angesehen wird.“

Inzwischen wurde dem König von der Vertraulichkeit des Liebespaars berichtet, und er rief noch vor Vollendung des Tempelbaus Kombabos zurück. Er wurde in Ketten geworfen und zum sofortigen Tode verurteilt. Nun verlangte er sein Kleinod zurück, erbrach das Siegel und förderte den Beweis seiner Schuldlosigkeit zutage. Er kehrte zur Vollendung des Baus nach Hierapolis zurück, wo er bis zu seinem Tode blieb. Auf Befehl des Königs wurde im Tempel eine Statue errichtet, die ihn als Frau darstellt. Eine zweite Version erzählt, daß er weibliche Tracht angenommen hatte, als eine fremde Frau, die sich im Tempel in ihn verliebt hatte, sich aus Verzweiflung das Leben nahm und er ähnliches Unglück für immer zu verhüten strebte.

Eine andere Erzählung besagt, Kombabos sei von Hera geliebt worden und diese habe „für diesen ihren Attis“, wie Wieland sich ausdrückt, vielen Leuten die Vorliebe für das Verschneiden in den Kopf gesetzt; der Ausdruck „kombabisieren“ für kastrieren war im Altertum sehr populär, wie wir unter anderem auch in Petronius' Enkolp finden.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Petronius, Die Begebenheiten des Enkolp, II, S. 66. Aus dem Satyricon des Enkolp übersetzt von Wilhelm Heinse. Wortgetreuer Abdruck der seltenen Übersetzung. Rom 1773, Leipzig 1898.

Unter der unzählbaren Menge eherner Statuen von Königen und Priestern, die den Tempel von Hierapolis umgab, befand sich auch ein Abbild der Königin Stratonike „von ungemeiner Schönheit“ und eins von Alexander dem Großen, das ihm sehr ähnlich sah; neben ihm stand Sardanapal.<sup>1</sup> Kambabos soll auch der Geliebte dieser beiden Könige gewesen sein.<sup>2</sup>

Auf die geradezu märchenhaften Schilderungen Lukians von der Schönheit des Tempels und der sinnverwirrenden Großartigkeit des Kults können wir hier nicht ausführlicher eingehen, so sehr uns seltsame Einzelheiten zum Betrachten verlocken könnten, wie zum Beispiel das sieben Tage und Nächte dauernde Verweilen von Priestern auf der Spitze der zwei den Tempeleingang flankierenden Phallussäulen, wohin ihnen Skorpionen nachgeschickt wurden, um sie wach zu halten. Der Dienst des Tempels oblag nicht bloß den eigentlichen Priestern, sondern es gab dort noch „eine große Menge anderer heiliger Menschen, als da sind Trompeter, Pfeifer, Gallen und verschiedene fanatische und wahnsinnige Weibspersonen.“<sup>3</sup> Der Apparat für die Feste war auch quantitativ ein ungeheurer, galt es doch die Schaulust und den Aberglauben von ganz Vorderasien zu befriedigen, welches fast das ganze Jahr hindurch unzählige Scharen von Wallfahrern hierher sandte. Der Höhepunkt des Kults war das Frühlingsfest, bei welchem vor allem auch der wütende Taumel der orgiastischen Tänze der Verschnittenen diesen neue Gefährten zugeführt zu haben scheint.<sup>4</sup> Wir entnehmen wieder aus Lukian:<sup>5</sup> „An gewissen gesetzten Tagen werden unter großem Volkszulauf Mysterien von den Gallen und den anderen vorerwähnten Personen begangen, wobei sie sich in die Arme schneiden und einander wechselweise den Rücken abbläuen, während viele andere, um sie herstehend, unter dem Getön der Flöten und Wirbeln der Trommeln mit großer Begeisterung heilige Lieder anstimmen . . . Während die anderen ihre Orgien begehen, teilt sich ihre Schwärmerei, von dem Getöse ihrer lärmenden Musik noch mehr angefacht, öfters auch den Umstehenden mit, und mancher, der nur als Zuschauer gekommen war, nimmt plötz-

<sup>1</sup> Lukian, V, S. 327. <sup>2</sup> L. Preller, Römische Mythologie, II, S. 397. <sup>3</sup> Lukian, V, S. 329. <sup>4</sup> Jac. Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen. Leipzig 1898, 3. Aufl., S. 170 ff. <sup>5</sup> Lukian, V, S. 366 ff.

lich selbst an dem Drama teil und spielt sogar eine Hauptrolle dabei: ein junger Mensch, den diese Tollheit anwandelt, reißt sich auf einmal die Kleider vom Leib, springt mitten unter die Gallen hinein, ergreift eins von den kurzen Schwertern, die vermutlich schon vor vielen Jahren her zu diesem Gebrauch in Bereitschaft gehalten werden, kastriert sich, läuft mit dem, was er sich abgeschnitten hat, in der Stadt herum, und in welches Haus es ihm einfällt es zu werfen, aus demselben muß er mit weiblicher Kleidung und allem, was zum vollständigen Frauenschmuck gehört, versehen werden. Auf diese Weise verfahren alle, die sich diese Operation machen.“

Es liegt die Frage nahe, ob die Gallen „schwarze“ oder bloß „weiße“ Eunuchen waren. Rieger<sup>1</sup> beklagt die Mangelhaftigkeit der Quellen, in denen nichts Näheres hierüber zu finden ist, aber eigentlich gibt schon allein die Darstellung des Schicksals des Kombabos und der Gallen von Hierapolis bei Lukian deutliche Hinweise dafür, daß es sich hier um „schwarzes“ Eunuchentum handelt. Stratonike wäre nicht so unglücklich, König Seleukus nicht so beruhigt gewesen, wenn das Opfer des Kombabos nicht ein vollständiges gewesen wäre. Auch die Tatsache, daß die Männer zu Hierapolis die leidenschaftliche Liebe zwischen ihren Frauen und den Gallen ohne Eifersucht duldeten, sie sogar für heilig hielten, ist nur verständlich, wenn der Zustand der Gallen einen Ehebruch ausschloß, der ja auch noch in späterer Zeit in Griechenland und Rom nur dann als erwiesen galt, wenn man den Schuldigen nachsagen konnte: *Ἄρθρα ἐν ἄρθροις ἔχων*. Die Schwere der Verletzungen, welche sich die Gallen beibrachten, wird auch von älteren christlichen Schriftstellern bestätigt, vor allem am ausführlichsten von Prudentius,<sup>2</sup> der ausdrücklich sagt, daß sie oft darüber starben. Entscheidendes Material für die Beantwortung dieser Frage glaube ich beim Sammeln der bezüglichen Stellen aus den Epigrammen des Martial gefunden zu haben, an dessen gegenständlicher Orientiertheit nicht zu zweifeln ist, da die Eunuchen bereits ab 200 n. Chr. auch in Rom sehr bekannt waren. Einige wenige Zitate, zu deren unbefangener Wiedergabe uns unser Thema zwingt, mögen dies erläutern. So heißt es:

<sup>1</sup> Rieger, S. 80. <sup>2</sup> Prudentius, Peristeph, X, S. 1061 ff., nach Preller, II, S. 389.



II, 45. Was dir den Dienst versagt, das ward dir, Glyptus, verschnitten;  
Tor, wozu dir der Stahl? Warst du doch Galle bereits.<sup>1</sup>

IX, 2. V. 133 ff.

Gehe mir, Cybele, nun, und verschneid elende Cinäden.<sup>2</sup>  
Dies Glied, dieses verdient, daß es dein Messer empfängt.

XI, 74. Heilen sollte das Glied sein Nebenbuhler dem Griechen  
Baccara. Der Arzt macht sicher zum Gallen ihn jetzt.<sup>3</sup>

XI, 72. Natta nennt das an seinem Schänder Hähnchen,  
Dem verglichen Priapus ist ein Galle.<sup>4</sup>

Bei III, 81 begnügen wir uns mit der Ursprache:

Quid cum femineo tibi, Baetice Galle, barathiro?  
Haec debet medios lambere lingua viros.  
Abscissa est quare Samia tibi mentula testa,  
Si tibi tam gratus, Baeticus, cunnus erat?  
Castrandum caput est: nam sis licet inguine Gallus,  
Sacra tamen Cybeles decipis: ore vir es.

Zur Erklärung des Verses 3 von der „Samischen Scherbe“ diene ein Satz aus Plinius' Naturgeschichte XXX 12, § 165:<sup>5</sup> „Glauben wir dem M. Caelius, daß mit Samischer Scherbe der Mutter der Götter Priester, welche Gallen heißen, sich das Männliche verschnitten und nicht anders ohne Unglück.“ Hiernach hätten die scharfen Scherben des berühmten Töpfergeschirrs der Insel Samos dieselben Dienste getan, wie die kurzen Schwerter vom Tempel zu Hierapolis, und zwar „ohne Unglück“, d. h. die Operation ging gut vonstatten. Daß der blutige Ritus mit den primitivsten Geräten vorgenommen wurde, ist ein interessanter allgemeiner Beleg für das zähe Festhalten der Kulte an den uralten Formen des Zeremoniells.

Um des Wortwitzes willen — (gallus = Hahn) — sagt Martial an anderer Stelle, vom Kapaun:

<sup>1</sup> Quae tibi non stabat praecisa est mentula, Glypte. / Demens, cum ferro quid tibi? Gallus eras. <sup>2</sup> Lustknaben. <sup>3</sup> Curandam penem commisit Baccara Graecus / Rivali medio. Baccara Gallus erit. <sup>4</sup> Branci Natta sui vocat pipinam, / Collatus cui Gallus et Priapus. — Priapus, der Gott der Zeugung und Hüter der Gärten und Weinberge, wurde bekanntlich mit einem ungeheuren Gliede und einer Sichel in der Hand dargestellt. <sup>5</sup> Zitiert bei Martial, S. 122, Anmerkung. Ähnliche Anspielungen auf das Zeitwort irrumare enthält Epigramm VII, 95.

Haböck. 3

XIII, 63. Daß abmagern nicht mög' aus Kräftevergeudung  
Nahm man die Hoden ihm. Jetzt wird er ein Gallus mir sein.

Ein anderes Wortspiel führt uns auf die besondere Art des Begräbnisses der Gallen: als ein Gallier mit verrenktem Knöchel von Leichenträgern auf die Bahre gehoben wird, heißt es:

VIII, 75, V. 15.

Der scheint mir zu sein von jenen vielen, zu welchen  
„Toter Galle“ mit Recht sagen, Lukanus, man kann.

Aus Lukian erfahren wir über die Beerdigungsweise der Gallen folgendes:<sup>1</sup> „Sie werden nicht begraben wie andere Leute, sondern wenn einer von ihnen gestorben ist, so packen ihn seine Kameraden auf ihre Schultern und tragen ihn vor die Stadt hinaus; hier legen sie ihn — auf einem dazu bestimmten Platze — samt der Bahre ab, überdecken ihn mit Steinen und gehen dann wieder nach Hause. Nun müssen sie sieben Tage vorbeigehen lassen, bis sie den Tempel wieder betreten dürfen; wer es früher täte, würde eine große Sünde begehen.“ Prudentius hinwieder berichtet von dem großen Gepränge, mit dem sie begraben werden.

Die Zahl der Gallen in den verschiedenen Heiligtümern der Kybele war groß; jedoch dürfte nach der Meinung Burckhardts<sup>2</sup> doch der weitaus größere Teil der Verschnittenen in den Tempeln aus Sklaven bestanden haben, die durch Schenkung ihrer Herren dahin gelangten. Schon in sehr frühen Zeiten aber pflegten Wandertruppen von Fanatikern und Verschnittenen in Syrien, Arabien, Kappadozien usw. herumzustreifen, und mit der Energie, die allen diesen Mischungen von Aberglauben, Orgiastik, Desperation, listiger Bettelei und Lasterhaftigkeit innewohnt, brachten sie das Bild und den Namen ihrer Göttin endlich auch nach Europa hinüber. Die Griechen übernahmen den Kult der Kybele und des Attis unter verschiedenen Namen angeblich zur Zeit der großen Pest am Anfang des Peloponnesischen Krieges zirka 430 v. Chr.<sup>3</sup> Erst viel später gelangte derselbe nach Rom, wohin zur Zeit des Kaisers Claudius im Jahre 204 n. Chr. das Standbild der

<sup>1</sup> Lukian, V, S. 338. <sup>2</sup> Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, S. 171.

<sup>3</sup> Burckhardt, S. 173 ff.

magna dea aus Pessinunt gebracht wurde. Nach Herodians<sup>1</sup> Bericht blieb das Schiff mit der Göttin an der Tibermündung im Schlamme stecken, und eine Vestalin erwies ihre angezweifelte Jungfräulichkeit, indem sie das Schiff mühelos an ihrem Gürtel fortzog und flott machte. Anfangs war der Kybelekult zu Rom mehr geduldet als begünstigt, es gab zuerst nur einen phrygischen Priester und eine Priesterin mit ihrem Anhang, den Gallen. Die letzteren galten hier, sowie früher in Athen als etwas Verächtliches, schon deshalb, weil Kastrierte überhaupt in Rom als „non integri corporis“ nicht am Opfer teilnehmen und auch nicht Priester werden konnten. Man ließ zwar auf Geheiß der Sibyllinischen Bücher und des Delphischen Orakels die phrygischen Galli mit ihren Flöten- und Hornbläsern, Paukenschlägerinnen usw. ihr Wesen treiben, aber man hielt wenigstens anfangs darauf, daß dieser Schwarm sich nicht aus der römischen Bevölkerung ergänzte und nicht die Provinzen überflutete. Erst später im Rom der Kaiserzeit drängen sich die zudringlichen bettelnden Priester der Göttermutter „weiter und weiter in das Haus des reichen Römers hinein und hängen sich einstweilen an den Aberglauben der Weiber, welche für die geschenkten Eier und abgetragenen Kleider sich guten Rat geben lassen gegen die drohenden Fieber des Spätsommers“.<sup>2</sup> Von dieser Aufwartung der Galli bei der Toilette der vornehmen Dame war kein großer Schritt mehr bis zu ihrer Aufnahme in die Domestizität und von da zur persönlichen Teilnahme der Römerinnen am Kulte. Bald finden wir Inschriften von Priestern der großen Mutter, Archigallen und Erzpriesterinnen mit römischen Namen; und die Heiligtümer dieses Kultes fangen an, sich über ganz Italien und Gallien zu verbreiten.<sup>3</sup> Lukian<sup>4</sup> und nach ihm Apuleius<sup>5</sup> schildern zur Zeit der Antonine das Herumziehen eines Auswurfs von

<sup>1</sup> Herodian, I, Kap. 11. <sup>2</sup> D. Junius Juvenalis' Satiren. Übersetzt von E. C. v. Siebold. Leipzig 1858, bei Engelmann. Sat. VI, 511, vgl. mit VIII, 172 ff.

<sup>3</sup> Burckhardt, S. 174. <sup>4</sup> Lukian, IV, Lukios oder der magische Esel, S. 263 ff. Diese lustige Geschichte behandelt bekanntlich die Abenteuer des Lukios von Patrai, der sich mittels einer Hexensalbe in einen Vogel verwandeln wollte, aber da er eine unrichtige Salbe erhielt, in einen Esel verwandelt wurde und seine alte Gestalt erst zurückerhält, bis es ihm gelingt, Rosen zu fressen.

<sup>5</sup> Apuleius, Metam., VIII, S. 54—71.

Bettelpriestern, die weibisch gekleidet und geputzt singen und tanzen, sich peitschen und blutig verstümmeln, „die Göttin betteln zu gehen zwingen“, dabei aber stehlen und namenlose Ausschweifungen treiben. Im allgemeinen war ihr Leben elend genug, wie ein anderes höhnendes Epigramm Martials, genannt Cymbeln,<sup>1</sup> ausdrückt:

XIV, 204. Dieses Erz, das der Mutter Celänische<sup>2</sup> Liebe betrauert,  
Wird, wenn der Hunger ihn treibt, oft von dem Gallen verkauft.

Natürlich bemühten sich die Gallen, ihren Kult auch den Römern möglichst mundgerecht zu machen, indem sie die phrygische Rhea mit der Mutter Jupiters identifizierten und behaupteten, daß die Kureten oder Korybanten, eben die Galli der Kybele, schon bei der Geburt Jupiters einen lärmenden Waffentanz abhalten mußten, damit Saturn, dem Rhea statt des Kindes einen in ein Ziegenfell gewickelten Stein zu verschlingen gegeben hatte, das Geschrei des Neugeborenen nicht höre.<sup>3</sup> Auch die Dichter gingen auf diese Verwechslung ein, wie z. B. wieder der unerschöpfliche Martial:

IX, 20, V. 8: Jupiter schützten einst mit rasselnden Waffen Kureten,  
Wie sie die Hämmlingsschar Phrygiens führen gekonnt.<sup>4</sup>

Wie sich Kaiser Heliogabal erst beschneiden und dann selbst kastrieren ließ, um Oberpriester der Kybele werden zu können, werden wir später noch berichten.<sup>5</sup> Burckhardt nimmt an, daß zu einer späteren Zeit dieser Kult wenigstens in Rom wieder ehrbarere Formen gehabt und vor allem die Kastration aufgehört habe, da sonst die öffentliche, durch Denkmäler bezeugte Teilnahme vieler sehr angesehener Leute sich nicht erklären ließe. Jedenfalls war das große Jahresfest der Kybele im Frühling eine der am längsten festgehaltenen heidnischen Zeremonien in Rom, die ihre Spuren im „piantar il maggio“ — im Pflanzen des Maibaums — vielleicht bis auf den heutigen Tag hinterließ.

<sup>1</sup> Zwei blecherne Becken, die zusammengeschlagen wurden. <sup>2</sup> Celänische = phrygische Liebe = zu Attis. <sup>3</sup> Martial, S. 311, Anmerkung. <sup>4</sup> Curetes texere Jovem crepitantibus armis / Semiviri poterant qualia ferre Phryges. <sup>5</sup> Siehe S. 55.

Zur Frühlingsnachtgleiche wurde eine Pinie gefällt und in Prozession zum Tempel der Göttin am mons Palatinus getragen. Das Fest dauerte sechs Tage, von welchen die ersten drei der Trauer um Attis geweiht waren, am vierten ging alles in ausgelassene Freude über, und an diesen „Hilarien“ beteiligte sich ganz Rom.

Vom Ende der römischen Kaiserzeit hebt Seeck<sup>1</sup> das Überwuchern des krassesten Aberglaubens hervor und berichtet unter anderem, daß die Frauen sich wieder nach der hohen Ehre von Götterliebschaften sehnten und speziell die Liebschaften mit den Eunuchen der syrischen Astarte für ein gottwohlgefälliges Werk galten.

In Ägypten finden wir in der Priesterkaste erst in späterer Zeit Eunuchen: „Der Nil hatte sein eigenes Priesterkollegium von Eunuchen, welche ihn mit Opfern bewirteten und wohlleben ließen,“ damit er es dem Lande wieder vergelte. Kaiser Konstantin, der sie laut Eusebius<sup>2</sup> abgeschafft haben soll, blieb bei der bloßen Absicht stehen, wenigstens sind sie nachher noch lange vorhanden. Was er tun konnte, beschränkte sich vielleicht auf die Übertragung des Nilmessers vom Serapeum in eine christliche Kirche.<sup>3</sup>

Auch das junge Christentum war nicht frei von Auswüchsen auf dem uns interessierenden Gebiet. Im Evangelium Matthäi, Kap. 19, V. 12 sagt Jesus: „Denn es gibt Verschnittene, die von Mutterleib so geboren sind, auch gibt es Verschnittene, die verschnitten werden von den Menschen; noch gibt es Verschnittene, die sich des Himmelreichs wegen selbst verschnitten. Wer es zu fassen vermag, der fasse es.“ Auf diese Stelle hauptsächlich, aus deren Sinn und Ton gewiß keine Ablehnung spricht, verweisen die Anhänger der religiösen Kastration zur Bekräftigung ihrer asketischen, lebenverneinenden Auffassung, ebenso wie auf das Evangelium Lukas, Kap. 23, V. 29: „Denn siehe, es wird die Zeit kommen, in welcher man sagen wird, selig sind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht

<sup>1</sup> O. Seeck, Geschichte des Untergangs der antiken Welt, 2. Aufl., Berlin 1909, III. Bd., S. 170 ff. <sup>2</sup> Eusebius, Vita Constantini, IV, 25. <sup>3</sup> Burckhardt, S. 183.

geboren haben, und die Brüste, die nicht gesäugt haben.“ Am bekanntesten ist die Selbstentmannung des großen Kirchenlehrers Origines (185—254), der dieselbe im Alter von 18 bis 20 Jahren vollführte, um „den Anfechtungen der Sinne“ zu entgehen. Seinem Beispiele folgte Leontius von Antiochia.<sup>1</sup> Redepenning<sup>2</sup> berichtet von einem christlichen Jüngling in Alexandria, der zeigen wollte, „wie fälschlich man die Christen lüsterner Wollust bezichtige“. Der Präfekt verweigerte ihm aber den daselbst zur Vollziehung der Kastration erforderlichen Erlaubnisschein, worauf der Jüngling die Operation mit eigener Hand vornahm. Der Araber Valesius gründete in Nachahmung des Origines eine Sekte von Kastrierten, die der heilige Epiphanes als 58. Häresie aufzählt und die gewaltsam alle, die in ihre Hände fielen, verstümmelten.<sup>3</sup> Im Jahre 240 erfolgte ihre Ausstoßung aus der Kirche, worauf sie nach Arabia petraea gezogen sein sollen.<sup>4</sup>

Die Kirche verdammt die Kastration und stellte jene, die sich ihr freiwillig unterzogen, den Selbstmördern gleich. Gregor von Nazianz klagt bitter über sie in seinem „Leben des heiligen Basilus“ und in seiner 31. oratio, ebenso der heilige Augustinus in seiner „Gottesstadt“. Von den griechischen Kirchenlehrern sind Theophylaktos und Tertullian gegen sie; eine Apologie für sie hat hingegen Theodor, der Lehrer des Kaisers Konstantin Porphyrogenite, geschrieben, die aber, nach Ancillon, nur bizarr ist und wenig gegenständlichen Wert hat. Seit dem Konzil von Nikäa ließ die Kirche Freiwilligkastrierte nicht zur Priesterwürde zu, wohl aber solche, die ihr Schicksal „durch den Arzt oder durch Barbaren“ erlitten hatten; diese Praxis wurde aber nicht streng durchgeführt, wie wir gleich sehen werden. Rieger<sup>5</sup> weist darauf hin, daß eine ausdrückliche Festlegung dieses Gesetzes in Lehrbüchern des Kirchenrechts nicht zu finden ist. Vielfach wurde zur Umgehung des Gesetzes gefordert, der Betreffende müsse die operierten Teile während gottesdienstlicher Handlungen bei sich tragen, wie unter anderen der Reisende J. W. von Archenholtz gelegentlich seiner Schilderungen des Kastratenunwesens in

<sup>1</sup> Möbius, S. 18. <sup>2</sup> Ernst Rudolf Redepenning, Origines, Bonn 1846, S. 209.

<sup>3</sup> Ancillon, S. 19. <sup>4</sup> Möbius, S. 19. <sup>5</sup> Rieger, S. 18, Anmerkung.

Neapel berichtet.<sup>1</sup> Diese sonderbare Sitte wird auch von mehreren Schriftstellern des 18. Jahrhunderts bestätigt, so von J. J. Sonetti in seinem „Brigandage“<sup>2</sup> und von J. J. Volkmann, der aus dem Jahre 1770 von dem berühmten Gnadenorte Loretto erzählt:<sup>3</sup> „Das Stift besteht aus 20 Domherren, ebenso vielen Benefiziarern und gegen 80 Kaplanen, welche wegen der vielen Vermächtnisse zu Seelenmessen genug mit Messelesen zu tun haben. Auch die Kastraten, welche zur Kapelle der Casa santa gehören, verrichten dies Geschäft und man sagt, daß sie dasjenige, was ihnen fehlt, während der Zeit in der Tasche tragen.“ Nach Pierers Universallexikon<sup>4</sup> bestand dieser merkwürdige Brauch dort noch im 19. Jahrhundert.

Es scheint besonders im christlichen Abendlande, und wohl hauptsächlich aus ähnlichen Gründen, Pietät und Aberglaube, bei den Opfern im allgemeinen Sitte gewesen zu sein, die operierten Teile aufzubewahren und sorgfältig gehütet in Täschchen oder goldenen Döschen, womöglich neben einer Heiligenreliquie, bei sich zu tragen. Sonst wäre es auch nicht möglich gewesen, an jene, die sich später dem Priesterstande widmeten, die obige Forderung zu stellen.

Vier Patriarchen von Konstantinopel sollen Eunuchen gewesen sein: Niketas, Phokion, Ignatius, Methodius. Weitere Beispiele sind in der Kirchengeschichte leicht zu finden. Von der Schätzung und Begünstigung kastrierter Kirchensänger wird später noch ausführlich und wiederholt die Rede sein.<sup>5</sup>

Ein besonderes Kapitel in der Geschichte religiösen Fanatismus bildet die um das Jahr 1757 begründete Sekte der Skopzen, die noch heute trotz aller staatlichen Gegenmaßregeln in manchen Teilen Rußlands und in Rumänien viele Tausende von Anhängern zählt und von ihren eifrig immer neue Proselyten werbenden Mitgliedern die vollständige oder teilweise Kastration, von den Frauen das Herausschneiden der Brüste fordert. Sie sind aus

<sup>1</sup> J. W. von Archenholtz, England und Italien, Leipzig 1787, V, S. 178 ff.

<sup>2</sup> Erschienen 1777, S. 129. <sup>3</sup> J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, 1. Aufl. 1770, 2. Aufl. 1777 in Leipzig bei Caspar Fritsch.

<sup>4</sup> H. A. Pierer, Universallexikon, Altenburg 1835, V. Bd., S. 66 <sup>5</sup> Siehe besonders IV. Kapitel.

einer Geißlersekte, den Chlysten, hervorgegangen, in deren Begründer, dem Bauern Danila Filipow, 1645 Gottvater sichtbar geworden sein soll und als dessen Sohn der „Christus“ Iwan Suslow eine eifrige, vielfach verfolgte Propaganda trieb. Die Sekte der Skopzen wurden um 1770 von dem Bauern Seliwanow (gestorben 1832) in Petersburg gegründet;<sup>1</sup> sie erwarten die Wiederkehr ihres Stifters als Messias, der sein Reich in Rußland aufrichten und alle Gewalt dieser Erde an die „Heiligen“ und die „Jungfräulichen“ überantworten wird. Die Aufgabe ist daher, sich durch Selbstverstümmelung das Himmelreich zu erwerben. Nach der Offenbarung (7, 9) muß es 144 000 Geschlechtslose geben, bevor der Messias erscheint, was den Eifer der Bekenner in der Werbung neuer Anhänger erklärlich macht. Die Skopzen sind wegen der scharfen Verfolgung eine Geheimsekte, und ihre Zahl läßt sich nicht angeben; im Jahre 1871 wurden ihrer 5444 ermittelt, darunter 1465 Frauen.

Auch in Südindien soll es in manchen Gegenden noch Gemeinden von Eunuchen geben, die sich selbst aus religiösen Gründen der Verstümmelung unterwerfen,<sup>2</sup> und noch heute bedienen Eunuchen die Kaaba in Mekka.<sup>3</sup>

### 3. Die Kastration im Dienste des Staates und der Gesellschaft

Es war aber nicht bloß die wilde Raserei auf blutgedüngten Schlachtfeldern, nicht bloß der religiöse Fanatismus, der sich so grausame Triumphe holte — in der Geschichte der menschlichen Kultur erscheint die Kastration bald auch als eine Institution im Dienste des Staates und der Gesellschaft — und zuletzt sogar der Kunst.

Der Unterlegene mußte den Blutrausch seines Überwinders nicht immer mit dem Leben büßen. Als Sklave konnte er Macht und Güter seines Herrn vermehren, sein Dasein behielt einen

<sup>1</sup> Näheres über die Skopzen bei Pelikan, ferner bei B. Stern, Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Rußland, Berlin 1907. <sup>2</sup> Über den dort üblichen Vorgang bei der Operation siehe die Berichte des Reisenden J. Shortt bei Möbius, S. 21. <sup>3</sup> Siehe Hepding.



Wert, und so wurde die Erhaltung seiner Nutzbarkeit für sein Leben bestimmend. Gewisse früh erkannte Wirkungen der Operation ließen es nützlich erscheinen, ihr wenigstens einen Teil der Sklaven zu unterwerfen, während man bei anderen davon abließ, um Kinder von ihnen zu erhalten. Man hatte beobachtet, daß bei den Opfern in der Regel Mut und Geschlechtstrieb sich verminderten oder auch ganz verloren gingen; sie wurden also ungefährlicher und passiv, weder durch Unternehmungslust noch durch die Lockungen der Liebe ihrem Dienste entfremdet, sie wurden unfähig, dem Stamme der Sieger durch Verführung der Frauen unedles Blut beizumischen. Ähnliche Erwägungen der Sicherheit führten häufig auch zur Verstümmelung der feindlichen Thronfolger.

Die Erfahrungen über die Veränderung der Veranlagung bei kastrierten Menschen wurden durch die Beobachtungen bei Haustieren verstärkt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Kastration der Haustiere zum Zwecke der Zähmung und der Mästung jüngeren Datums ist als die der Menschen.<sup>1</sup> Man nahm früher „den Menschen die Humanität, als den Tieren die Bestialität“, um einen treffenden Ausdruck Christian Bachs<sup>2</sup> zu gebrauchen. Nach Bergmann hingegen besagen Volkstraditionen auch, daß die Menschen hierin von den Tieren gelernt haben, zum Beispiel soll die Hyäne den eigenen Jungen mit den Zähnen die Genitalien ausreißen, um die spätere Konkurrenz in Liebesachen zu vereiteln. Sicher geht auch die Tierkastration schon auf sehr alte Zeiten zurück. Hesiod gibt in seinen Regeln „Werke und Tage“ hierfür Ratschläge:

V. 785 ff. Auch ist der sechste des Anfangs für Mädchen ein schlechter Geburtstag,

Aber er taugt, um Böcke zu schneiden von Ziegen und Schafen.

V. 790. Eber und brüllenden Stier zu verschneiden ist trefflich der achte Tag im Monat, am zwölften verschneide das duldende Maultier. Ist der zwanzigste Tag, im längsten der Monde, im großen Jahr, erzeugt man sich einen Knaben von klugem Verstande.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Möbius, S. 15. <sup>2</sup> Der jüngste Sohn von J. Sebastian Bach, der sogenannte englische Bach. Bei Forkel, II, S. 708. <sup>3</sup> Die Römer kastrierten sogar — den Wein! Sie füllten ein Sieb oder einen leinenen Beutel mit Schnee und ließen

Eine der stärksten Ursachen für das Eunuchentum bildete im ganzen Orient die Notwendigkeit, für die Harems Aufseher und Diener zu gewinnen, deren körperlicher Zustand jede Verführung oder Gefährdung der Frauen ausschloß. Man fand und findet die Sorge hierfür so wichtig, daß das Amt der Haremswächter bis auf den heutigen Tag den Eunuchen vorbehalten blieb und hierin ein Hauptgrund für die Unausrottbarkeit dieser Institution zu erblicken ist.

Die gewerbsmäßige Herstellung von Eunuchen scheint in Libyen ihren Ursprung gehabt und sich von dort über Ägypten und den Orient verbreitet zu haben; ebenfalls sehr alt ist die Institution in Syrien, Kleinasien und in Persien, wo das Dorf Spada ihnen sogar den Namen — Spado — mitgab. In Assyrien und Babylonien führte Semiramis die Knabenverstümmelung ein, und man bezeichnet sie im Altertum ziemlich allgemein, wohl fälschlich, überhaupt als die Erfinderin derselben. Die meist zitierte Belegstelle hierfür findet sich bei dem römischen Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus,<sup>1</sup> Lib. 14, Kap. 6, wo er erzählt, „daß jedermann, der diesen verstümmelten Leuten begegnete, das Andenken der alten Königin Semiramis verfluchte, weil sie die erste gewesen ist, welche Knaben auf diese Weise verschneiden ließ“. Semiramis war zuerst die Gattin des Statthalters Onnes, später des Königs Ninos, der zwischen 2200 und 2100 v. Chr. 52 Jahre lang regiert haben soll. Diodorus von Sizilien bringt nun folgende merkwürdige Erzählung:<sup>2</sup> „Nach dem Tode des Ninos legte die Königin Männerkleidung an und gab sich für den Sohn des Ninos aus, damit die Assyrer ihr nicht die Herrschaft entreißen könnten, die sie für den unmündigen Sohn fortführen wollte. Den jungen Ninos zog sie, um eine Entdeckung hinauszuhalten, als Mädchen auf. Viele Männer trugen der Königin zu Ehren auch ähnliche Kleider, damit ihr Ge-

den zu klärenden Wein hindurchlaufen, um ihn zu kühlen und die berauschende Kraft alten schweren Weins zu mäßigen; dies nannte man *vinum castrare*. In Martials Epigrammen, Anmerkung zu II/40.

<sup>1</sup> Stefan Arteaga, Geschichte der italienischen Oper, übersetzt von J. N. Forkel, 1789, II, S. 298. Siehe dort und bei Ancillon, S. 2, auch den lateinischen Urtext dieser Stelle. <sup>2</sup> Ancillon, S. 3.

schlechtsunterschied nicht offenbar werde, und gingen so gewissermaßen als Halb Männer herum.“ Von Kastration ist hier nicht die Rede. Diese Überlieferung wird aber durch die folgende Stelle aus Claudius Entrop. lib. I. V, 339 ergänzt: „Entweder hat Semiramis als Erste durch List den Assyren einen Mann vorgetäuscht und, damit nicht die Weichheit der hohen Stimme und der glatten Wangen sie verraten könnten, sich solche gesellt, die ihr ähnlich waren; oder persische Üppigkeit verhinderte mit dem Messer, daß auch nur der Schatten eines Bartes entstehe.“<sup>1</sup> Hier wird also die Geschichte des Diodorus doch mit Verschneidung in Zusammenhang gebracht, zugleich aber nimmt der Hinweis auf das „persische Messer“ von Semiramis das Odium, daß sie die erste gewesen sei, die diesen Brauch eingeführt hätte.

Die Zahl der Eunuchen war an den orientalischen Fürstenhöfen schon in alter Zeit außerordentlich groß. Der König von Persien zum Beispiel besaß allein dreitausend, während die Großen seines Hofes sich sechs bis acht solcher Hausgenossen hielten. Auf den ältesten Denkmälern der Parther und Assyrer sind die zahlreichen Eunuchen bereits durch bartloses Gesicht gekennzeichnet. Viele Herrscher umgaben sich mit Eunuchen deshalb, weil sie ein besonderes Vertrauen in ihre Treue besaßen, so Kyros, Antiochos der Große, Mithridates, Kleopatra,<sup>2</sup> Herodes I., Mariamne, Alexander der Große usw. Die Verwendung der Eunuchen war aber nicht bloß auf den intimen Dienst des Hauses beschränkt, sondern sie gelangten schon frühzeitig auch in hohe einflußreiche Vertrauensstellungen bei Hofe und im Staate, so daß später die Bezeichnung Eunuch nicht bloß für einen Kastrierten, sondern überhaupt für einen Hofbeamten gebraucht wurde; in diesem Sinne waren zum Beispiel auch Potiphar, David und andere Eunuchen. In Arabien wurden sie auch als Hofnarren verwendet.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Seu Prima Semiramis astu / Assyriis mentita virum, ne vocis acutae / Mollities, levesque genae se prodere possens, / Hos sibi coniunxit similes; seu persica ferro / Luxuries vetuit nasci lanuginis umbram.* <sup>2</sup> Auch Shakespeare läßt in „Antonius und Kleopatra“ einen Eunuchen in der engsten Umgebung der Herrscherin auftreten. <sup>3</sup> Siehe Bergmann.

Die Juden hatten, wenigstens in historischen Zeiten, mit der Verschneidung nichts zu schaffen. Vielleicht waren sie wegen der Unterscheidung derselben von der bei ihnen üblichen Beschneidung und der Heilighaltung der letzteren hierin strenger als andere Völker, indem sie die Kastration überhaupt verboten. „Es soll kein an den Hoden Zerschnittener oder Verschnittener in die Gemeinde Jehovas kommen,“ heißt es in Deuteronom., Kap. 23, V. 1, und die Mischna interpretiert in selbem Sinne. Dennoch gab es während der ganzen Königszeit auch hier zahlreiche Eunuchen.<sup>1</sup>

In Griechenland und Rom bildeten die Eunuchen eine Ware, die vorerst weniger im Lande erzeugt, als vielmehr aus Äthiopien, Persien, Syrien und Kleinasien eingeführt wurde; im römischen Reich unterlagen sie wie die anderen orientalischen Luxusartikel einem Einfuhrzoll.<sup>2</sup> Die kleinasiatischen Griechen scheinen ihren Stammverwandten mit besonderem Eifer in der Ausübung dieses Gewerbes vorangegangen zu sein. Berühmt waren die Eunuchenfabriken auf einigen ionischen Inseln, so besonders auf Delos und Chios. Es gab alle möglichen Gattungsunterschiede, und auch ihre Herkunft wurde besonders eingeschätzt; oft wurden sie nur mit dem Namen ihres Stammes bezeichnet, wie Syros, Kappadox, Geta usw. Ein vollständiger („schwarzer“) Eunuch stand wegen des größeren Risikos der Operation in sechsmal höherem Preise als ein gewöhnlicher. Die Beschaffung des „Materials“ für dies Gewerbe wurde äußerst skrupellos betrieben; übrigens konnte es daran nie fehlen, da jeder Kriegsgefangene als Sklave verkauft und bei den überall gebräuchlichen Raubzügen auch die unreife Jugend mit fortgeschleppt wurde. Nur selten ereilte einen dieser berufsmäßigen Verstümmeler ein rächendes Schicksal wie den Chier Panionios, von dem Herodot erzählt:<sup>3</sup> „Wenn er Knaben von schöner Gestalt bekam, so verschnitt er dieselben, brachte

<sup>1</sup> Siehe Vulgata Regis, I, 8, 15 und andernorts, Jeremias, XXXIV/9, XXXVIII/7, XLI/16. <sup>2</sup> Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie des klassischen Altertums, Supplementband III, Artikel Eunuch. <sup>3</sup> Herodot, Neun Bücher der Geschichte. Nach der Übersetzung von Goldhagen vollständig herausgegeben, München-Leipzig 1911, bei Georg Müller, VIII. Buch, Kap. 104—106, S. 306 ff.

sie nach Sardes oder Ephesus und verkaufte sie daselbst um viel Geld . . .“ Ein gewisser Hermotimos, dem er dieses Geschick bereitete, hatte das Glück, von Sardes nebst anderen Geschenken zu dem Perserkönig Xerxes zu gelangen, der ihn mit der Zeit unter allen Verschnittenen am höchsten hielt und ihm unter anderem nach der Niederlage gegen die Griechen bei Salamis die Beschützung seiner Kinder und seiner Gattin Artemisia anvertraute, die er nach Ephesus schickte. Dem Hermotimos war es auch beschieden, seine Rechnung mit Panionios zu begleichen, was Herodot ausführlich schildert: er lockt ihn und seine Söhne unter freundlichen Vorspiegelungen nach Sardes und zwang zuerst ihn, die Söhne zu entmannen, und hierauf die Söhne, ihrem Vater das gleiche zu tun.

Es sind schon aus vorchristlicher Zeit eine ganze Reihe von Eunuchen bekannt, die es zu Macht und Ansehen gebracht haben. Während sie meistens in einflußreicher Stellung als die Anstifter alles Unheils, als die Helfer zu jedem skrupellosen Verbrechen geschildert werden, gibt es auch solche, denen hohe menschliche Vorzüge nachgerühmt werden, wie zum Beispiel dem Hermias, der übrigens ein „geborener“ Eunuch gewesen zu sein scheint und Fürst von Atarneus in Mysien war. Er ist vielgenannt wegen seiner innigen Freundschaftsbeziehungen zu Aristoteles, welcher zugleich mit ihm Schüler des Plato gewesen war. Nach Platos Tod verließ Aristoteles Athen und verweilte drei Jahre lang bei Hermias, dessen Nichte er heiratete, in Atarneus bis zu dessen Ende; er widmete ihm einen Hymnus an die Tugend und ein Denkmal. Wieland verteidigt Aristoteles energisch gegen die von manchem älteren Schriftsteller, wie z. B. Lukian,<sup>1</sup> Diogenes Laertios, Suidas u. a. vorgebrachte Behauptung, daß er dem Hermias sogar wie einer Gottheit geopfert habe.

Ein berühmter geschichtlich beglaubigter Eunuch war Bagoas, dessen Name später zur Bezeichnung aller Arten von Eunuchen wurde. Er gehörte zuerst dem Darius, dann Alexander dem Großen, dem er auch als Lustknabe gedient haben soll, und wurde von beiden sehr geliebt. Als Orsius, ein persischer König, die Freunde Alexanders durch Geschenke ehrte, den Bagoas aber nicht, brachte

<sup>1</sup> Lukian, V, Der Eunuch, S. 191, Anmerkung.

dieser aus Rache den Alexander dazu, den König einzusperren und zum Tode zu verurteilen.<sup>1</sup> Ein anderer Bagoas lenkt im 4. Jahrhundert vor Christus die Schicksale Ägyptens.<sup>2</sup> Er stützte zuerst die Herrschaft der Artaxerxes Ochos, beseitigte ihn dann durch Gift und machte dessen Sohn Arses zum König. Diesen brachte er wieder zugunsten des Darius Codoman ums Leben. Als er dem Darius gleichfalls Gift beizubringen versuchte, zwang ihn dieser, seinen eigenen Trank zu trinken, zirka 337 v. Chr.

Ancillon hebt hervor,<sup>3</sup> daß die meisten Heerführer der orientalischen Monarchen zu allen Zeiten Verschnittene gewesen seien. Der tapferste Widerstand, der je gegen Alexander den Großen geleistet wurde, geschah in Gaza, unter dem Befehl eines Generals des Darius, der Eunuch war. Ammianus Marcellinus erwähnt einen Eunuchen Menophilos, Feldherrn des Mithridates, dem dieser den Schutz seiner Tochter anvertraute. Wir erwähnen noch den Photinus, einen ägyptischen Eunuchen des Königs Ptolemäus von Ägypten, den Meuchelmörder des Pompejus, dem er das Haupt abschlug,<sup>4</sup> ferner den Feldherrn Aristonikos unter den Ptolemäern, Philaitairos unter Lysimachos, Sporus unter Nero, Gamys, dessen mit List und Entschlossenheit errungener Sieg über Macrinus, den Führer der Prätorianergarde, den jungen Heliogabal auf den Thron brachte,<sup>5</sup> was nicht hinderte, daß dieser ihn, seinen Erzieher, Führer und Helfer, später hinrichten ließ, und vor allem unter Justinian den großen Feldherrn und Staatsmann Narses, den Besieger der Ostgoten unter ihrem hochgeliebten König Totila; Narses, wohl der berühmteste Held seiner Gattung, brachte es vom Palasteunuchen und Verwalter der kaiserlichen Kasse zum faktischen Beherrscher des ost- und weströmischen Reiches; nähere Daten über diese welthistorische Gestalt sind wohl überflüssig. Gibbon<sup>6</sup> hebt hervor, Narses gehöre zu den wenigen, welche den unglücklichen Namen Eunuchen von der Verachtung und dem Hasse der Menschen befreit haben.

Wir stellen absichtlich diese Beispiele des Erfolges und hoher physischen und geistigen Leistungsfähigkeit der Eunuchen vor-

<sup>1</sup> Ancillon, S. 61. <sup>2</sup> Möbius, S. 89, nach Bergmann. <sup>3</sup> Ancillon, S. 43. <sup>4</sup> Martial, Epigramme, II, 66, S. 118. <sup>5</sup> Siehe S. 55. <sup>6</sup> Gibbon, History of the decline and fall of the Roman Empire, Kap. 43.

aus, ehe wir auf das im allgemeinen elende und verächtliche Leben der weitaus größten Zahl derselben zu sprechen kommen. Die meisten Eunuchen waren Sklaven, die von den eigenen, nicht verschnittenen Genossen schon menschlich als nicht gleichwertig angesehen wurden. Gerade die Atmosphäre ihres häuslichen Wirkungskreises, besonders des Harems, trug nicht dazu bei, ihre persönliche Wertung zu erhöhen, auch wenn ihre äußere Machtstellung wuchs. Überall wurden sie in erster Linie zu den erniedrigendsten Diensten verwendet und mußten sich immer von neuem eine menschenwürdige Stellung erst erkämpfen, ohne doch je aus ihrer Klassifikation als Halbmenschen herauskommen zu können. Bezeichnend ist hierfür ihre Aufnahme in Rom, wo man sie, wie schon erwähnt, als *non integri corporis*, d. h. „nicht von unversehrtem Körper“, selbst dann nicht zum Priesteramt oder zum Opfer zuließ, wenn sie auch sonst wichtige Stellungen in der Verwaltung des Staates einnahmen. Mit dem wachsenden Luxus, besonders in der Kaiserzeit, gehörte es zum guten Ton, ein zahlreiches Gefolge von Eunuchen zu haben. Man darf, wenn man diese Zustände kennenlernen will, sich freilich nicht mit der Zurückhaltung der für Mittelschüler und den Familientisch zugerichteten — kastrierten — Geschichtsbücher kleinen und großen Formats abfinden, sondern man muß zu den Quellen zurückgehen — selbst wenn es manchmal Kloaken sind.

Im Hause ihrer Herren hatten die Eunuchen unter anderem das Amt der Bedienung derselben mit den niedrigsten und notwendigsten täglichen Gerätschaften, und sie mußten sich auf das Zeichen des Fingerschnippens, *crepitu digitorum*, zu ihrem Dienste beeilen, für welche Schilderung im Satyrikon des Petronius<sup>1</sup> (I, S. 88 ff.) wenig Witz und viel Behagen aufgewendet wird. Noch weniger ehrenvoll war die ihnen allerdings schon vom Orient ge-

<sup>1</sup> Petronius, der *arbiter elegantiae* der römischen Welt zu Neros Zeiten, schrieb einen aus 20 Büchern bestehenden Roman, der ursprünglich *Satirae* hieß, und dessen Held Encolpius seine und seiner Gefährten Reiseabenteuer selbst erzählt; nur Bruchstücke des Werkes sind uns erhalten — darunter das berühmteste, die *cena Trimalchionis* —, doch geben sie uns einen höchst illustrativen treffenden, von beißender Ironie getragenen Einblick in die Sitten der damaligen Gesellschaft.

wohnte Hingabe an die römischen Lüstlinge männlichen und weiblichen Geschlechts. Kastrierte Lustknaben waren ebenso Mode und standen zahlreicher und billiger zur Verfügung als die infibulierten Kitharöden und Pantomimen.<sup>1</sup>

Wie Auswüchse einer tollen Phantasie muten uns manche Sittenschilderungen des alten Roms an. Sowenig man sittliche Bedenken und Schamgefühl kannte, so überzeugt der nur auf reelle Werte gerichtete Sinn und das brutale Gefühl des Herrentums ein Gut und Böse in den Sinnenfreuden überhaupt negierte, sowenig begnügte man sich mit der naturgewollten Form des sexuellen Genusses, sondern suchte durch immer neue Variationen das ermüdete Gefühl zu beleben und sich erhöhte Reizungen zu verschaffen. Nur eine solche Zeit konnte ein Werk hervorbringen wie Ovids *Ars amandi*, zu der als wichtiges Kapitel nun die *Ars castrandi* hinzutrat. Neben dem längst zu Sitte und Regel gewordenen Ehebruch, neben Päderastie, Sodomie und allen anderen Arten der Perversion erscheint jetzt die Kastratenliebe als gleichwertiger Faktor besonderen Genusses, und weder die bitteren Anklagen noch der beißende Hohn, mit denen eifernde sittenstrenge Dichter und Philosophen das Leben und Treiben ihrer Zeit überschütteten, konnte da Wandel schaffen.

Selbstverständlich wurden für sexuelle Zwecke nur schöne Knaben kastriert. Besonders gesucht waren die sogenannten *Thlibiae* und *Thlasiae*,<sup>2</sup> von denen hervorgehoben wird: „Unter ihnen fand sich besonders häufig und vollkommener als bei anderen die *potentia coëundi* erhalten.“ Auf diese bezieht sich wohl die Stelle bei Petron:<sup>3</sup>

„Ach, daß ich's sagen muß, dein günstig Schicksal,  
O Rom, wird bald aus deinen Mauern weichen!  
Nach persischem Gebrauch stiehlt man den Knaben,  
Wenn sie zur Jugend reifen, ihre Mannheit,  
Und quetscht der Bräute süße Frucht mit Eisen,  
Verheerend die Natur zur glatten Wollust!  
Man hält den Wuchs der Blüten zu den Früchten  
Zurück, der Zeiten edle Frucht zum Jüngling!“ usf.

<sup>1</sup> Siehe S. 69. <sup>2</sup> Siehe S. 2. <sup>3</sup> Petronius, II, S. 99 ff., aus dem Gedicht: *Bellum civile*.



Den Hauptgrund für die Vorliebe der Frauen zu den Eunuchen faßt Martial in die zwei Zeilen zusammen:

Weshalb Caelia nur Verschnittene habe, fragst du,  
Pannychus? Beischlaf ist, nicht das Gebären ihr Wunsch.

Die Damen des alten Roms ließen manchmal die Operation der auserwählten Knaben aufschieben, damit der Eunuch ein angenehm männliches Äußere erhalte; auch soll dieser Aufschub zur Steigerung der Lust beigetragen haben. Diesen Zweck bestätigt die vielsagende Stelle aus Juvenal, VI. Satire, Vers 366 ff.:<sup>1</sup>

Sunt quas eunuchi imbelles ac mollia semper  
Oscula delectent et desperatio barbae  
Et quod abortivo non est opus. Illa voluptas  
Summa tamen, quod iam calida matura inventa  
Inguina traduntur medicis, iam pectine nigro.  
Ergo expectatos ac iussos crescere primum  
Testiculos, postquam coeperunt esse bilibres  
Tonsoris damno tantum rapit Heliodorus.  
Conspicuis longe cunctisque notabilis intrat  
Balnea nec dubie custodem vitis et horti  
Provocat, a domina factus spado. Dormiat ille  
Cum domina: sed tu iam durum, Postume, iamque  
Tondendum eunucho Bromium committere noli.

Hier wird also die Liebesfähigkeit des Eunuchen für Frauen wie für Knaben als gefährlich erachtet und es notwendig gefunden, den Liebling Bromius besonders vor ihm zu hüten.

Zahllos finden sich in den lateinischen Schriftstellen die Stellen, welche von den Ehebrüchen der Eunuchen handeln. Bei Martial sind es meist „harmlose“ Scherze, wie zum Beispiel:

VI, 39. Durch Marulla warst du, Cinna, Vater von sieben,  
Nicht Kindern, denn es ist davon nicht eins deines . . .

(Folgt die Aufzählung von sieben Liebhabern der Gattin:)

Schön voll<sup>2</sup> auch würde sein die Schar der Bastarde,  
Wenn nicht Cores und Dindymus Eunuch wäre.

<sup>1</sup> Einige gibt's, die stets sich erfreuen an den schlaffen Eunuchen / Und an dem weibischen Kuß, an des Bartes vergeblicher Hoffnung, / Weil abtreibende Kunst nicht not. Doch ist des Vergnügens / Höchstes erreicht, wenn reif in erglühender Jugend die Teile / Kommen den Ärzten zur Hand, usw.

<sup>2</sup> Neun, die „vollkommene“ Zahl der Pythagoreer.

Ein Seitenstück hierzu ist:

X, 91. Lauter Verschnittene gibt's bei dem selbst unfähigen Almo,  
Und er klagt, daß nichts Polla, die Gattin, gebiert.

X, 52. Numa sah in der Toga jüngst den Thelys,<sup>1</sup>  
Und Ehebrecher nannt' er diesen Hämmling.

Auch die nicht seltene Rache beleidigter Ehemänner, welche die Schänder ihrer Ehre verstümmelten, erregt Martials Spottlust:

II, 60. Hyllus, Knabe, du buhlst mit des Kriegstribunen Gemahlin.  
Hast du vor Rache nur Furcht, wie man an Knaben sie nimmt?  
Weh dir! Entmannung droht dem Kosenden.<sup>2</sup> „Aber sie ist nicht,“  
Sagst du, „erlaubt.“ Ist dir, Hyllus, erlaubt, was du tust?

II, 83. Du verstümmeltest, Mann, den armen Buhlen,  
Und nach dem, was er erst gewesen, blicket  
Nas- und ohrenberaubt umsonst das Antlitz.  
Glaubst du, daß du gehörig dich gerächt hast?  
Oh, du irrst: iste potest et irrumare.

Wie tief unzüchtige Sitten auch in das Eheleben eingriffen, illustrieren folgende Stellen, deren erste ich nur in der Ursprache wiedergeben kann:

XI, 104. Uxor vade foras, aut moribus utere nostris.  
Masturbabantur Phrygii post ostia servi  
Hectorio quotiens sederat uxor equo.  
Si te delectat gravitas, Lucretia toto  
Sis licet usque die: Laida nocte volo.

Unter den phrygischen Sklaven sind hier Eunuchen gemeint.

XII, 54. Was die Gattin von dir, o Limus, argwöhnt  
Und worin sie dich keuscher haben möchte,  
Hat durch sichere Zeichen sie bewiesen,  
Die dir einen Eunuchen gab zum Wächter.<sup>3</sup>

Ziemlich allgemein war in der römischen Kaiserzeit die Verwendung der Eunuchen als cubicularii, zur Bewachung und Be-

<sup>1</sup> Überführte Ehebrecherinnen mußten statt der Stola eine Toga tragen.  
<sup>2</sup> Vae tibi, dum ludis castrabere. <sup>3</sup> Nichts kann boshafter und verschmitzter sein; sie hält ihn für einen „passiven“ Päderasten, also für ein „zu beschütztes Weib“.

gleitung der Frauen beim Ausgehen, wobei sie sich Geld verdienen konnten, wenn sie ihr Amt nicht zu genau nahmen,<sup>1</sup> und zu ihrer Bedienung, besonders bei der Toilette und im Bad; später erst wurden sie zum Dienst der Männer herangezogen bei Tische, im Bade, als Pagen. Juvenal erzählt (VI, 366 ff.), daß sich junge Leute verstümmeln ließen, um mit vornehmen Frauen ungehindert verkehren zu können, und der Chirurg Heliodor machte sich aus der Kastration solcher Jünglinge ein Gewerbe (Juvenal VIII, 41). Als Seitenstück kann es gelten, wenn sich manche Damen das Ansehen von Eunuchen gaben und in Männerkleidern auftraten. Die Stellungnahme der römischen Kaiser zum Eunuchentum und infolgedessen deren gesetzliche Position war eine sehr wechselnde, und man kann fast behaupten, daß ihre äußere Lage sich in demselben Maße hob und senkte, als die jeweiligen Kaiser pervertierten sexuellen Ausschreitungen huldigten oder sich in den Grenzen des Normalen hielten.

Schon Cäsar (78—44 v. Chr.) hatte die Kastration verboten. In den ausschweifenden Zeiten des Tiberius (14—37 n. Chr.), Caligula (37—41) und Nero (54—68) ging es aber ohne Kastraten nicht ab; der „göttliche“ Nero, der den Eunuchen Pelago an die Spitze einer Soldatenabteilung zur Ermordung des Rubellius Plautus stellte,<sup>2</sup> heiratete sogar einen Eunuchen.

Dieser tolle Lüstling schloß zweimal sodomitische Ehen: zuerst ließ er sich dem Exoleten — so nannte man die mit dem Bärtigwerden ausgedienten Lustknaben — Pythagoras als Weib antrauen,<sup>3</sup> später nahm er den schönen Knaben Sporus zur Frau, dessen Züge ihn an seine geliebte, aber in einem Zornesausbruch durch einen Fußtritt vor den schwangeren Leib getötete Gattin Poppaea Sabina erinnerten; beinahe könnte man hierbei von einer Gemütsanwandlung des Wüterichs sprechen. Dio Cassius berichtet, Nero habe die Sabina mit so schmerzlicher Sehnsucht zurückgewünscht, daß er anfangs eine andere Weibsperson, die ihr, wie er hörte, sehr ähneln sollte, kommen ließ und bei sich behielt;<sup>4</sup> auch habe er in allen von ihm als Schauspieler gegebenen weiblichen Rollen nur Larven getragen,

<sup>1</sup> Ovid, *ars amandi*, II, 2, 39 ff. <sup>2</sup> Tacitus, *Annalen* XIV, 59. <sup>3</sup> Ebenda, XV, 37. <sup>4</sup> Dio Cassius, *Römische Geschichte*, 62. Buch, Kap. 28.

die nach Sabinas Gesicht gebildet waren, um auch noch nach ihrem Tode mit ihr Parade zu machen.<sup>1</sup> Dann fand er einen jungen Freigelassenen, dessen Ähnlichkeit mit Sabina ihn so berückte, daß er ihn entmannen ließ, den ihm zunächst gegebenen Namen Sporus in Sabina änderte und sich schließlich mit ihm, wie ehemals mit jener, in Griechenland in aller Form vermählte, wobei sein Günstling Tigellinus, der Befehlshaber der Leibwache, nach der Vorschrift der Gesetze die Stelle des Ausstattenden vertrat. „Ganz Griechenland feierte diese Vermählung festlich, tat alle bei solchen Tagen üblichen Wünsche und unter anderem auch den, daß die Ehe mit rechtmäßigen Kindern gesegnet sein möchte.“<sup>2</sup> Seitdem war Nero zwischen zwei Geliebten geteilt, den Pythagoras liebte er als Mann, den Sporus als Frau, und den letzteren nannte man sogar Gebieterin, Königin, Monarchin. Wer wollte sich über so etwas wundern? Ließ Nero doch Knaben und Mädchen nackt an Pfähle binden, nahm dann eine wilde Tierhaut um sich und fiel in viehischer Lust über sie her, als wolle er sie fressen.“<sup>3</sup> Dio Cassius' Erzählung wird im wesentlichen von Suetonius bestätigt,<sup>4</sup> der noch hinzufügt, daß Nero auch mit dem Freigelassenen Doryphoros ähnliches wie mit Sporus wiederholt habe.<sup>5</sup>

Eine gewisse Reaktion gegen das Kastratenwesen brachten Domitian (81—96 n. Chr.) und Nerva (96—98). Sie verboten die Kastration, aber gewiß taten sie dies nicht aus Sittlichkeitsgründen; Domitian ging nur aus Haß gegen Titus soweit, „daß er bei aller Liebe zu einem Verschnittenen Earinus (seinen Mundschenk und Lieblingsknaben) dennoch bloß deswegen, weil auch Titus an der Liebe zu dieser Art Leute Geschmack gefunden hatte, im ganzen römischen Reiche die Entmannung verbieten ließ“.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Dio Cassius, Römische Geschichte, 63. Buch, Kap. 9, S. 85. <sup>2</sup> Auch für eine solche Ehe findet sich bei Martial, XII, 42, ein Wort des Hohns: Afer, dem rüstigen, hat Callistrat sich vermählt, der bärtige . . . / Mitgift ward auch bestimmt. Genügt das Roma dir noch nicht? / Oder erwartest du vielleicht, daß auch gebären er soll? — Siehe auch Juvenal, Sat. II, 115—119.

<sup>3</sup> Dio Cassius, 63. Buch, Kap. 13. <sup>4</sup> Sueton, Nero, Kap. 28. Puerum Sporum exsectis etiam in muliebrem naturam configurare conatus cum dote et flammeo persolenni nuptiarum celeberrimo officio deductum ad se pro uxore habuit.

<sup>5</sup> Sueton, Kap. 29. <sup>6</sup> Dio Cassius, Buch 67, Kap. 2.

Dieses strenge Verbot bezog sich besonders auf die Kinder; die noch bei den Händlern, mangones, vorrätigen Verstümmelten sollten billig abgegeben werden.<sup>1</sup> Domitian erneuerte auch die Lex Julia und Papia Poppaea de maritandis ordinibus und das Gesetz gegen den Ehebruch, die Lex Julia de adulteriis et stupris, obwohl er selbst mit seiner Nichte Julia im Ehebruch lebte.<sup>2</sup> Auf diese „Verdienste“ Domitians beziehen sich manche lobende Epigramme Martials u. a.:

VI, 2. Spiel war's, wurde das Bett der heiligen Fackel betrogen,  
 Spiel auch, wurden entmannt Männer, die nicht es verdient.  
 Beides verbotest du jetzt und hilfst den künftigen Völkern,  
 Kaiser, daß ohne Betrug ferner sie werden gezeugt.  
 Weder Verschnittene wird's, noch Ehebrecher mehr geben:  
 Vorher aber, o Schmach! brach auch die Eh' ein Eunuch.

Nicht weniger als sechs, übrigens sehr hübsche Epigramme widmet er aber dem Preise des Kastraten Earinus, dem Günstling Domitians. Er deutet den Namen des Knaben in Frühling um und formt ihn „Eiarinus“.

IX, 11. Name, Bruder, der Rosen und Viole,  
 Der den lieblichsten Teil des Jahres benennt,  
 Der nach attischen Blumen und dem Hybla  
 Und dem Neste des stolzen Vogels duftet usf.

V. IX. 36 erzählt, daß Ganymed sich auch gleich Earinus die Haare scheren lassen möchte, worauf Jupiter antwortet:

Unser Kaiser besitzt dir ähnliche Diener an tausend,  
 Und kaum fasset die Schar himmlischer Knaben sein Hof. (!!)

Ganz frei von praktischen Hintergedanken ist auch Martials Liebedienerei vor Domitian nicht, denn IX. 18 wendet er sich an den Kaiser mit der Bitte um Wasser aus der Marcischen Wasserleitung.

Besonders streng hat Kaiser Hadrian (117—138) die Eunuchen behandelt, jedoch wurde immer ein Unterschied zwischen freiwilligen und unfreiwilligen Opfern gemacht. Die ersteren, die aus Gewinnsucht gehandelt hatten, galten immer und überall

<sup>1</sup> Ammianus Marcellinus, Buch XVIII/4. <sup>2</sup> Die Epigramme Martials, Anmerkung zu VI/2.

für ehrlos. Übrigens stand auch bei Hadrian ein Eunuch in Gunst: der berühmte Philosoph Favorinus aus Arles in Gallien, welcher selbst kein Geheimnis aus seinem schon von Geburt an bestehenden Zustande machte und deshalb manchen Spott, aber auch manchen Zweifel leiden mußte, da gewisse Umstände dagegen sprachen, daß er in Wirklichkeit Eunuch war. Die Hauptquelle über sein Leben ist Philostratus' Werk: *Vitae sophistorum*, das wohl auch Wieland für die folgenden Daten seiner Übersetzung und Einbegleitung Lukians benutzte.<sup>1</sup>

Lukians Dialog „Der Eunuch“ oder „Der Philosoph ohne Geschlecht“ gewinnt dem Falle Favorinus witzig und überlegen die allgemeinen Folgerungen der damaligen öffentlichen Meinung über die problematische Stellung der Eunuchen ab;<sup>2</sup> er schildert einen Disput, den zwei Bewerber um einen philosophischen Lehrstuhl miteinander führen; der eine, der Eunuch ist, wehrt die heftigen Angriffe seines Gegners, der den Eunuchen die Philosophie überhaupt verbieten will, mit Geschick ab und beruft sich zur Bekräftigung seiner Ansicht auf jenen Favorinus und den Umstand, daß „sogar die Frauenzimmer“ Anspruch auf die Philosophie machen dürfen, wie Aspasia, Diotima, Thargelia beweisen. Der Streit der Konkurrenten endigt unentschieden unter großer Heiterkeit der Zuhörer.

Hadrians Nachfolger Antoninus Pius (138—161) verbot strengstens auch die Zirkumzision bei allen nicht jüdischen Kindern und ahndete sie hart selbst bei Sklavenkindern. Aus den *Sententiae* des Paul (Dio Cassius LXXV, 14) geht hervor,<sup>3</sup> daß Juden, die an Sklaven einer anderen Nation die Zirkumzision vornahmen, deportiert wurden oder die Todesstrafe erlitten; Römer, die ihre Sklaven derselben unterwarfen *iudaico ritu*, wurden auf Lebenszeit auf eine Insel verbannt, der Arzt zum Tode verurteilt.

Unter Kaiser Caracalla (211—217) trieb ein spanischer Eunuch, Sempronius Rufus sein Unwesen als Giftmörder und Zauberer. Unter ihm war es auch, daß der Kult der Dea Syria und das

<sup>1</sup> Lukian, III, *Demonax*, S. 235 ff. <sup>2</sup> Lukian, V, S. 189—194. <sup>3</sup> Siehe Näheres bei Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines*, I, S. 2.

Gallenunwesen im römischen Reich Einführung fand und den Boden vorbereitete für die ungeheuerlichen Ausschweifungen des „Deus Sol Elagabal“, der „als Kaiser (219—222) zugleich orientalischer Lustbube und fanatischer Priester seines Gottes war“.<sup>1</sup> Gewiß waren die Eindrücke von den sinneberauschenden Kulturen Asiens, die er schon als heranreifender Knabe in sich aufnahm, für Heliogabal kein bloßes Spiel mit dem Göttlichen: er machte sich selber in Größenwahnsinniger Phantastik zum Gott, schreckte aber zugleich nicht davor zurück, auch selbst das Opfer zu sein. Obwohl Dio Cassius (Buch 79, Kap. 11) nur von „Beschneidung“ spricht, scheint hier doch „Verschneidung“ gemeint zu sein, denn nach Angabe anderer Autoren ließ er sich kastrieren, um Oberpriester der Kybele, Archigallus, werden zu können. Heliogabals außerordentliche Schönheit, die allgemein bewundert wurde, schon von den Soldaten, die ihn auf den Thron erhoben, später vom staunenden Rom, als er den Sonnengott Elagabal durch die Straßen der Stadt geleitete, mag für ihn eine Verlockung mehr zu den sinnlichen Experimenten gewesen sein, denen er sich mehr und mehr hingab und die schließlich darin gipfelten, daß er, nicht mehr zufrieden damit, doppelgeschlechtlich — Hermaphrodit — zu scheinen oder geschlechtslos — Eunuch — zu sein, danach verlangte, zum Weibe zu werden. Die Schilderungen des Dio Cassius (Buch 79, Kap. 13), wie Heliogabal als Buhlerin, geschminkt und geputzt, den Vorhang hebend, mit gebrochener Stimme die Vorübergehenden — es war für solche gesorgt! — einlud, gegen Lohn, dessen Höhe er sich dann rühmte, seine Liebe zu empfangen, lassen uns in Untiefen der Perversion blicken. Selbstverständlich ließ ihn Neros Beispiel nicht ruhen, auch ihn drängte es in die Arme eines männlichen Gatten. Seine erste Ehe ging er mit Hierokles ein, einem aus Karien gebürtigen Sklaven, der ehemals Lustknabe des berühmten Wettfahrers Gordius gewesen war, von welchem er auch die Kunst des Wettfahrens erlernt hatte. Ein zufälliger Sturz des Hierokles vom Wagen zeigte den Knaben dem Kaiser unverhüllt, „und sogleich wurde er in den Palast mehr hingerissen als hingeführt“.<sup>2</sup> Mit weit

<sup>1</sup> Preller, Römische Mythologie, II, S. 399. <sup>2</sup> Dio Cassius, Buch 79, Kap. 15, S. 616.

größeren Feierlichkeiten war die Vermählung des Heliogabal mit Zotikus verbunden.<sup>1</sup> Dieser stammte aus Smyrna, wurde nach der Kunst seines Vaters auch „der Koch“ genannt und war „am ganzen Körper vortrefflich zum Athleten gebaut“. Er wurde festlich nach Rom gebracht und hielt seinen Einzug in den mit unzähligen Lampen erleuchteten Palast. Der Kaiser als schmachtendes Weib ging mit ihm sogleich ins Bad und zur Abendtafel, bei welcher er, an Hierokles' Brust gelehnt, in dessen Armen lag. Johannes Scherr<sup>2</sup> sagt mit Berufung auf Langidius von Zotikus: „der letztere hielt den wahnwitzigen Jungen ordentlich unter dem Pantoffel und wurde von den höchsten Reichswürdenträgern so behandelt, als wäre er wirklich der Mann seines Gebieters“.<sup>3</sup> Dio Cassius setzt die Erzählung folgendermaßen fort:<sup>4</sup> „Weil aber Hierokles befürchtete, Zotikus möchte den Kaiser noch näher an sich fesseln und ihn, wie dies der Fall gewöhnlich bei Nebenbuhlern ist, unglücklich zu machen bedacht sein, so ließ er ihm durch die Mundschenken, seine Freunde, einen entnervenden Trank beibringen. Dieser tat seine Wirkung, Zotikus blieb die ganze Nacht zum Geschäft der Liebe unvermögend, verlor alle bisher genossenen Vorteile, ward aus dem Palaste, dann aus Rom und endlich aus ganz Italien fortgejagt und rettete dadurch sein Leben für die Zukunft.“

Heliogabal kam vom Zauber des Messers nicht los; am Schlusse dieses Kapitels heißt es: „Endlich trieb der Kaiser seine Geilheit so weit, daß er den Ärzten große Summen bot, wenn ihr anatomisches Messer ihn auch zum weiblichen Genuß der Liebe empfänglich machte.“

Heliogabals Nachfolger Alexander Severus (222—230) verachtete die Eunuchen sehr, drückte sie wieder zu Sklaven herunter und verringerte ihre Zahl.<sup>5</sup> Kaiser Claudius hingegen (268 bis 270) war ganz in den Händen der Eunuchen Posides und Halotus.<sup>6</sup> Aurelian (271—275) gestattete den Bürgern nur eine bestimmte Zahl von Eunuchen zu halten, welche damals sehr

<sup>1</sup> Dio Cassius, Buch 79, Kap. 16. <sup>2</sup> Johannes Scherr, Menschliche Tragikomödie, 4. Aufl., I. Elagabal, S. 101. <sup>3</sup> Lampridius, Heliogab, 10. Sic habetur, quasi domini maritus esset. <sup>4</sup> Dio Cassius, Buch 79, Kap. 16, S. 117 ff. <sup>5</sup> Siehe Ancillon, S. 71 ff. <sup>6</sup> Sueton, Claudius, S. 28.



kostspielig waren.<sup>1</sup> Erst Diocletian (284—305) führte in Nachahmung der orientalischen Herrscher die Eunuchen offiziell am Hofe ein und gab ihnen hohe Stellen, zum Beispiel die des *praepositus cubiculi*; unter ihnen befanden sich auch Christen.<sup>2</sup> Konstantin der Große (312—337) und über hundert Jahre später Leon (457—474) haben das Gesetz gegen die Kastration erneuert, das nach ihnen benannt und bis in die Neuzeit immer wieder zitiert wurde; Leon untersagte auch den Handel mit römischen Eunuchen unter strengsten Strafen für die Händler, erlaubte ihn aber bei ausländischen und bereits im Ausland verstümmelten Eunuchen. Trotzdem herrschten am Hofe Konstantins und seiner Nachfolger fast nur Eunuchen, sie wurden allmächtige Minister, Oberstkämmerer, ja selbst Konsuln; symptomatisch für ihre Machtstellung ist der Bericht, daß sich die Bestechungsversuche der Arianer zuerst an sie wandten.

Vom Tode Konstantins des Großen (337) an geriet der Auflösungsprozeß des kranken Riesenreichs in ein rascheres Tempo, und überall sehen wir Eunuchen die Hand am Werke haben. Zu den einflußreichsten derselben zählen Eusebius<sup>3</sup> unter Konstantin II. (337—361) und Liberius, der vom Kaiser die Verurteilung des heiligen Athanasius zu erreichen suchte — in seiner Lebensgeschichte des Athanasius schildert Hermon<sup>4</sup> den dominierenden Einfluß desselben bei Hof und dessen schmähhlichen Mißbrauch —, ferner Chrysaphios Eunonius Amantius, Hof-Eunuch der Kaiserin Eudoxia und Freund des Patriarchen Chrysostomus. Die Eunuchen mischten sich auch gern in kirchliche Streitigkeiten ein, indem sie bald die Arianer, bald die Manichäer begünstigten, weshalb die Kirchenväter, wie Athanasius, Gregor von Nazianz u. a. sie stets heftig bekämpften.

Von Julian dem Abtrünnigen (361—363) wird berichtet, daß er von einem Eunuchen, Namens Mardonios, in den klassischen Studien unterrichtet worden war und daß ein anderer, Namens Eutherius, großen Einfluß auf ihn ausübte; derselbe Julian, der Apostat, welcher oft kirchliche Einrichtungen sklavisch

<sup>1</sup> Dio Cassius, Buch 79, Kap. 16, S. 117 ff. <sup>2</sup> Jacob Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, III. Aufl., S. 49. <sup>3</sup> Ammianus Marcellinus, XVIII, S. 4, 3. <sup>4</sup> Bei Ancillon, S. 52—59.

nachahmte in der Meinung, sie zu bekämpfen, wenn er ihnen den tieferen Sinn uralter heidnischer Mythen unterlegte, nahm wegen ihrer symbolischen Bedeutung an den Festzügen der Eunuchen der Göttermutter wie der Hetären der Venus Astarte teil.<sup>1</sup>

Interessant und charakteristisch ist der Lebenslauf des armenischen Eunuchen Eutropius. Sklave von Kindheit an, wechselte er oft den Herrn, wurde 393 durch den Konsul Abundantius Palasteunuch und gewann durch Schlaueit und Heuchelei bei Kaiser Theodosius dem Großen, der zum letztenmal das Reich in einer Hand vereinigte (379—395), Gunst und Vertrauen; unter Arkadius (395—408) wurde er Großkämmerer und von 396 an leitender Minister; er bewog den Kaiser, das Asylrecht der Kirchen aufzuheben, und er war es auch, der das berüchtigte Hochverratsgesetz veranlaßte, nach welchem auch die Kinder der Schuldigen der Strafe verfielen, welches grausame Gesetz seine allgemeine Verhaßtheit zur Folge hatte. Seine Macht war unbeschränkt: „Er verheiratete den Kaiser mit Eudoxia, veruneinigte ihn mit Stilikon, brachte den Abundantius und andere ins Verderben, förderte St. Chrysostomus. Man nannte ihn Vater des Staates, den dritten Gründer von Konstantinopel, und auf allen Plätzen stand seine Statue.“<sup>2</sup> Er war sehr ausschweifend; „bei Tag im Theater, bei Nacht an der Tafel“; auch verheiratete er sich feierlich. Im Jahr 399 wurde er infolge einer Intrige gestürzt, nach Zypern verbannt und bald darauf enthauptet.

Der lateinische Schriftsteller Claudianus, der 395 aus Alexandria nach Italien gekommen war, kann in seinen Werken nicht genug über die Eunuchen losziehen, und zwar besonders in ihrer Eigenschaft als Günstlinge, Beamte und Feldherren. Selbst ein Günstling des Vandalenherrschers Stilicho, schrieb er auf diesen und Kaiser Honorius viele Bände Lobgesänge, zugleich aber zwei Bände Schmähedichte gegen die beiden allmächtigen Hofeunuchen. Von Eutropius sagt er: „Er ist die Schande des Himmels und der Erde, eine fliegende Schildkröte, ein Delphin in den Wäldern, eine Saat im Meer. Seine Gestalt zeigt frühes Alter, seine Wangen sind eingetrocknet wie eine Weinbeere, gefurcht wie ein

<sup>1</sup> Seeck, IV, S. 321. <sup>2</sup> Möbius, S. 91.

Feld, gefaltet wie ein schlaffes Segel; noch ein paar Haare stehen wie einsame Halme auf dürrem Feld, er ist ein ekliges Geripp, ein böses Gespenst, ein Schrecken für die Kinder, ein Affe mit einem roten Rock, der kaum seinen Körper bedeckt.“ Vom Eunuchen Rufinus sagt Claudian: „Kaum geboren, geriet er in die Hände der Megäre, Schlangen bildeten seinen Leib, die Furie wachte über seine Erziehung, sie lehrte ihn Grausamkeit, Verrat und Habgier, aber der Zögling übertraf seine Erzieherin, es sind alle Furien in Rufinus vereint.“<sup>1</sup>

395, mit dem Tode Theodosius des Großen, erfolgte endlich der Zerfall des Reiches und die endgültige Teilung in ein west- und ein oströmisches Reich. Selbst unter den allerletzten weströmischen Kaisern wird noch das unheilvolle Wirken der Eunuchen hervorgehoben: Scholastikus unter Theodosius II. (408—450) griff bestochen in den Gang des Konzils von Ephesus 431 ein;<sup>2</sup> als Kaiser Valentinian III. (425—455) sich nach langen Kämpfen mit dem großen Feldherrn und Staatsmann Aëtius, dem Helden, der gemeinsam mit dem Gotenkönig Theoderich dem Großen den legendär gewordenen Sieg über den Hunnenkönig Attila auf den Katalaunischen Feldern errungen hatte, versöhnt hatte, war es wieder ein Eunuch, Heraclius, der den Kaiser zu Mißtrauen aufstachelte und ihn dazu brachte, dem Aëtius, als er für seinen Sohn die versprochene Hand der Kaisertochter Placidia forderte, bei einer Beratung im Palast sein Schwert in die Brust zu stoßen.<sup>3</sup>

Mit der Überflutung der italischen Halbinsel durch germanische Scharen, Vandalen, Goten, Langobarden, trat in gewisser Hinsicht eine Gesundung der sittlichen Zustände ein, wenigstens traten elementar an Stelle von Raffinement und Perversität gesunde brutale Kraft und Gewalttaten.

In den nun folgenden Jahrhunderten ist nirgends eine Belegstelle für das Vorhandensein von Eunuchen zu finden, allerdings fehlen für diesen ganzen Zeitraum des Rückfalls in primitive kulturlose Zustände frühere Quellen; und es scheint fast ein Jahrtausend gedauert zu haben, bis eine neue, aus dem Chaos frisch entstandene Kultur wieder zum Messer des Chirurgen greifen zu

<sup>1</sup> Nach Grupp, Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit, München 1904, II. Bd. <sup>2</sup> Seeck, V, S. 230. <sup>3</sup> Ebenda, V, S. 318.

müssen glaubte, und zwar im Dienste der Kirchenmusik. Hier werden wir im Kapitel IV wieder anknüpfen.

Im Oströmischen Reich blieb die Zahl der Eunuchen dauernd eine übergroße, und das junge Christentum war nicht imstande, das Unwesen einzudämmen; im Gegenteil, mindestens schon im 4. Jahrhundert entstand auf dem von Okzident und Orient befruchteten Boden von Byzanz durch die Verwendung als Kirchen-sänger der Typus der Sängerkastraten und verbreitete sich allmählich überall dorthin weiter, wo in katholischen Kirchen Chorgesang erschallte. Eine besondere Begünstigung erfuhr das Eunuchentum unter Justinian (527—565), und die große Nachfrage nach Eunuchen bewirkte natürlich auch ihre Vermehrung. Zwischen den Gesangskastraten und den Haremseunuchen bildete sich bald eine reinliche Scheidung aus; der sogenannte „Kislar Agassi“ hatte mit den Sängern nichts zu tun, sondern war das Oberhaupt der schwarzen Eunuchen am Hofe zu Konstantinopel.

Was nun den tiefen Orient betrifft, so hat sich weder im Mittelalter noch in der neueren Zeit der Bedarf an Eunuchen wesentlich vermindert. Dies gilt sowohl für Persien, Arabien und Indien, als auch für Äthiopien, Ägypten und die alte Türkei. Auch hier tauchen im Lauf der Jahrhunderte einige aus der großen Schar der Unbekannten mit Namen in das Licht der Geschichte auf. Zur Berühmtheit brachte es unter anderen der schwarze Eunuch Kafur,<sup>1</sup> der von 946 an zwanzig Jahre lang die Regentschaft Ägyptens innehatte, ein tapferer Heerführer und guter Verwalter war und mit 63 Jahren selbst auf den Thron gelangte; er starb 968.

Interessant ist auch die Lebensgeschichte Saru-Taki-Khans, welcher im 17. Jahrhundert vom strafweise kastrierten Soldaten zum persischen Minister emporstieg und Reichtum und Macht klug und nützlich verwendete; Pietro della Valle, auf dessen Schilderungen wir im Verlauf dieser Ausführungen noch mehrfach zurückkommen werden, trat 1618 mit ihm in Verkehr. Saru-Taki wurde in hohem Alter ermordet.<sup>2</sup> Möbius nennt unter den bekannten Eunuchen auch noch den Wesir eines Kalifen Soliman, Ali, und den Verteidiger Algiers gegen die Spanier unter Karl V., Bey Hassan.

<sup>1</sup> Möbius, S. 92, nach Andiffret. <sup>2</sup> Ebenda.

Nach Chardin (*Voyage VI*, pag. 42) befand sich im 17. Jahrhundert (und wohl auch später!) „die große Manufaktur, die die ganze europäische und den größten Teil der asiatischen Türkei mit Wächtern der weiblichen Tugend versorgte“, in einem Dorfe bei Siout in Oberägypten. Chardin erzählt, daß zur Zeit seines Aufenthalts daselbst zwei koptische Mönche operierten, die alle ihre Vorgänger an Geschicklichkeit übertrafen. Nach Tournés' eingehenden Schilderungen<sup>1</sup> waren die Verhältnisse im 19. Jahrhundert nicht anders. In der Regel werden nur Kinder zwischen 7 und 10 Jahren kastriert, was im heißen Klima schon eine gewisse Reife der Opfer bedeutet; Tausende von Kindern, meist solche von Kriegsgefangenen oder von armen Leuten, denen sie abgekauft oder gestohlen wurden, kommen noch in Oberägypten, selbst in der Nähe von Kairo und an anderen Orten, unter das Messer der koptischen Mönche. Die Operation ist sehr primitiv, die Nachbehandlung fürchterlich,<sup>2</sup> aus welchem Grund 60 Prozent der Opfer, wenn die Operation aber in späterer Jugend vorgenommen wird, mehr als 75 Prozent zugrunde gehen.

Weit geschickter sind die Chinesen, welche bloß 2 Prozent einbüßen; bei ihnen ist die Operation vor dem 10. Lebensjahr verboten. Jamieson und Matignon<sup>3</sup> beschreiben die vor den Toren des kaiserlichen Palastes in Peking befindliche Kastrationsanstalt, deren Inhaber gewöhnlich ihr gutgehendes Gewerbe vom Vater auf den Sohn vererben, mit allen Einzelheiten des Vorgangs. Diese Fabrik liefert nur für den kaiserlichen Hof. Der Kaiser hat 3000, jeder Prinz und jede Prinzessin von Geblüt hat 30 Eunuchen usw. Ihre Macht am chinesischen Hofe war von je außerordentlich groß, ihre Habsucht, ihre Ränke und Räubereien berüchtigt. Der Lieblingseunuche der im Jahre 1913 verstorbenen Kaiserin Lung-jü war Hsino-to-tschang, der nach dem Tode seiner Herrin mit einer fabelhaften Diebsbeute durchgegangen sein soll; zu ihren Lebzeiten waren ganze Legenden im Schwange über die absonderlichen Launen und die ungeheuerlichen Erpressungen, die er und die anderen einflußreichen Palasteunuchen am darbenden Volke verübten.

<sup>1</sup> Bei Möbius, S. 22. <sup>2</sup> Ebenda, S. 22. <sup>3</sup> R. A. Jamieson, *Chinese eunuchs*, *Lancet*, 1877. Matignon, *Les eunuques du palais imperial de Peking*, 1896.

In Südindien heißen die Eunuchen Kojas und sind sehr zahlreich; sie rekrutieren sich aus Negern und allen möglichen anderen Rassen und gehören meist dem Hausstand von Muselmanen an. Die sogenannten Higras oder natürlichen Eunuchen sind aber keine Kastraten, sondern bloß eine Sorte angeblich impotenter Leute, die sich weibisch geben, zudringliche Bettler und Päderasten sind.<sup>1</sup> Besonders gesucht sind die schwarzen Verschnittenen aus Äthiopien; andere von mehr grauer Farbe kommen aus dem Königreich Golconda, aus der Halbinsel diesseits des Ganges, aus den Königreichen Assam, Arakan, Pegu, Malabar; noch andere von olivenbrauner Farbe vom Bengalischen Meerbusen, wenige von weißer Farbe aus Georgien und Zirkassien.

#### 4. Die Kastration in der Rechtspflege

Auch die Rechtspflege stellte die Kastration von alters her in ihren Dienst. Ihre Verhängung galt immer für eine sehr schwere und entehrende Strafe; der Verlust der Zeugungsorgane hatte bei vielen Völkern noch besondere rechtliche Folgen, die Ausschließung von Opfer und Priestertum bei Heiden<sup>2</sup> und Christen und — vom Eidschwur.

Im Alten Testament, Genesis 24. 9 und 47. 29, beidemal bei der Aufforderung zu einem feierlichen Schwur, heißt es: „Lege deine Hand unter meine Hüfte“, und den Kommentaren ist zu entnehmen, daß diese „Hüfte“ die Testikeln sind, die also damals wichtige Eideshelfer darstellten. Daß diese gerade in der altjüdischen Religion, deren stark genitaler Charakter auch in der Zirkumzision offen zutage tritt, so besonders wichtig waren, wird unmittelbar begreiflich, wenn man bedenkt, daß sie als Behälter des „Samens Abrahams“ einen gewaltigen gläubigen Respekt einflößen mußten.

Im Lateinischen wird das Wort testiculi oft synonym mit dem Wort testes = Zeuge gebraucht, und Rieger weist besonders auf die mythologische Herkunft des ersteren hin, welche mit dem feierlichen Ergreifen der Hoden beim Schwören zusammenhängt.

<sup>1</sup> J. Shortt, The Kojahs of Southern India. Journal of the Antrop. Institut, London 1873, S. 402. <sup>2</sup> Siehe S. 47.

Dieser Gleichklang hat zu manchem Wortspiel Anlaß gegeben, wie z. B. bei Plautus: „*Quod amas, amato testibus praesentibus.*“ „Was du liebst, liebe in Gegenwart deiner Zeugen“ oder bei Martial II. 72, V. 7:

*Esse negas factum: vis hoc me credere? Credo.*

*Quid, quod habet testes, Postume, Caecilius.*

*Unwahr nennest du dies? Ich soll das glauben? Ich glaub' es.*

*Postumus, wie daß ein paar Zeugen Caecilius hat.*

Gewiß ist es kein Zufall, daß auch im Deutschen das Wort „Zeugen“ die Doppelbedeutung von „Kinderzeugen“ und „Zeugenschaft ablegen“ hat, und noch aus dem 17. Jahrhundert werden uns entsprechende Gebräuche beim Schwören in Deutschland bekannt. Weber sagt:<sup>1</sup> „Wenn nach Fischart die Männer die Hand auf den Hosenlatz legten, so war dies immer weniger obszön, als das alte wallonische Gesetz, das einer Geschwängerten auflegt, mit der Rechten die Reliquien anzufassen, mit der Linken aber *membrum viri iurando se stuprum passam esse de ipso membro.*“

Am volkstümlichsten ist die Kastration von jeher als Sühne für Ehebruch und andere sexuelle Vergehen gewesen, obwohl sie auch wegen anderer Delikte häufig verhängt wurde. Erstere Einführung finden wir als alten Brauch bei den Persern, Indern und Ägyptern;<sup>2</sup> letztere z. B. in China, wo ein Erlaß des Kaisers Tschu-Kung aus dem Jahre 1160 diese Strafe für bestimmte Verbrechen festsetzte, sie wurde noch im 19. Jahrhundert an vielen Rebellen vollzogen.<sup>3</sup> In Rom scheint die Kastration des Ehebrechers mehr eine Angelegenheit privater Rache des geschädigten Ehemannes gewesen zu sein, wobei höchstens noch die Frage zu stellen wäre: was geschah mit den ehebrechenden Eunuchen? Wahrscheinlich ging es bei diesen um Nase und Ohren, siehe Martial,<sup>4</sup> und eine tüchtige Tracht Prügel. Bei den Christen wurde die „*poena Talionis*“ von dem aus Spanien

<sup>1</sup> Weber, J., Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. Von dem Verfasser der „Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen“, 8. Original-Stereotypausgabe, VIII, S. 8. <sup>2</sup> Herder, Konversationslexikon, III. Aufl., Freiburg i. Br. 1907. <sup>3</sup> Siehe Möbius, S. 20. <sup>4</sup> Siehe S. 50.

stammenden heiligen Damasus eingeführt, welcher von 366—384 Papst und ein eifriger, von Kaiser Valentinian I. unterstützter Bekämpfer der Arianer war. Im Mittelalter wurde diese Strafe auch aus anderen Gründen verhängt; so ließ z. B. Gottfried von der Normandie den Bischof und das ganze Domkapitel von Seez kastrieren, weil sie die Bischofswahl ohne seine Zustimmung vollzogen hatten.<sup>1</sup> Von den Tätern, die 1115 in Paris den weltbekannten Gelehrten Abälard im Alter von 36 Jahren wegen Verführung seiner Schülerin Heloise kastriert hatten, wurden zwei ergriffen, geblendet und entmannt; die ebenso romantische als tragische Geschichte dieses berühmten Liebespaares ist ja aus ihrem vielgelesenen Briefwechsel allgemein bekannt. Aus Deutschland berichtet Weber<sup>2</sup> über analoge Strafen für Sittlichkeitsvergehen aus dem 16. Jahrhundert: „... bloße Metzgergriffe kosteten da zwei Finger, und Tötlichkeiten in letzter Instanz das sündige Glied selber, und ein weibliches Glied wurde eingebrannt auf die Stirne.“ In Nepal im Himalajagebiet kastriert man noch heute die Männer, die sich mit Frauen einer höheren Kaste vergehen, und den schuldigen Frauen schneidet man, bevor man sie tötet, die Eierstöcke heraus.

In Amerika hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Bewegung bereits praktische Konsequenzen gezeitigt, nämlich den Beschluß von Gesetzen, betreffend die Kastration von Verbrechern, um einen hereditär belasteten Nachwuchs derselben zu verhindern; das gleiche Mittel wird dort im Interesse der Gesunderhaltung der Rasse bei schwerkranken Individuen, welche an vererblichen Krankheiten, z. B. Wahnsinn, Tuberkulose usw. leiden, angewendet. Der Staat Indiana war der erste, der durch ein Gesetz „das im Verwaltungswege vorzunehmende Unfruchtbarmachen der Minderwertigen“ regelte, das nicht nur bei Verurteilten stattzufinden hat, sondern auch bei Schwachsinnigen, Epileptikern, Sittlichkeitsverbrechern und Säufern. Wenige Jahre darauf folgten die Staaten Washington, Kalifornien und Connecticut, seither mindestens weitere zwölf Staaten, darunter auch Neuyork, diesem Beispiel. Nach einem im Jahre 1911 in Wiener Tagesblättern erschienenen Bericht des österreichischen

<sup>1</sup> Rieger, S. 17, nach Gibbon und Hume. <sup>2</sup> Demokrit, XIII, S. 24.



Vizekonsuls in Chikago, Geza von Hoffmann, wurde die Unfruchtbarmachung bis zu jenem Zeitpunkt in Indiana an 305 Personen und in Kalifornien an 269 vorgenommen.

Der nächste Staat, der dieselbe Wege beschritt, ist die Schweiz, in der besonders Forel für die gesetzliche Sterilisierung von Geisteskranken und Verbrechern eingetreten ist; in der Züricher Irrenanstalt Burghölzli und in Wil sind solche Eingriffe bereits vielfach ausgeführt worden. In Deutschland steht man diesen Bestrebungen aus Gründen des Selbstbestimmungsrechtes meist abweisend gegenüber, doch sind Ansätze zur Umkehr und zur Einsicht von der absoluten Notwendigkeit rassenhygienischer Gesetze auch hier zu bemerken. So wurde unter anderem im sächsischen Landtag im Jahr 1923 ein Antrag eingebracht, nach welchem der Staat unter gewissen Voraussetzungen das Recht erhalten sollte, erwiesene Schädlinge der menschlichen Gesellschaft von der Fortpflanzung auszuschließen, und der bekannte Berliner Röntgenologe Dr. Manfred Fränkel nimmt in seiner ausgezeichneten Arbeit: „Unfruchtbarmachung durch Röntgenbestrahlung“ (Berlin, Verlag Langenscheidt) in energischer Weise Stellung für die Sterilisierung der rettungslos Defekten. Fränkel, der unter anderem auch erwähnt, daß bereits eine größere Anzahl von Männern und Frauen bekannt sind, die sich freiwillig zur Erhöhung ihrer Arbeitsfähigkeit sterilisieren ließen, bringt zwei außerordentlich illustrative Beispiele, die den mühevollsten Nachforschungen zu danken sind: eine im Jahre 1740 geborene vagabundierende Trinkerin aus dem Düsseldorfer Kreise hatte 1893 nicht weniger als 834 Nachkommen, von denen 709 noch zu ermitteln waren; darunter waren 181 Dirnen, 142 Bettler, 40 Armenhäußler, 76 Schwerverbrecher, 7 Mörder! Das zweite Beispiel betrifft einen amerikanischen Verbrecher, von dem man 75 Jahre nach seinem Tode 1200 Nachkommen zählte; unter diesen waren 310 Gewohnheitsbettler, die zusammen 2300 Jahre (!) in Armenhäusern verpflegt wurden, 50 Prostituierte, 7 Mörder, 60 Gewohnheitsdiebe und 130 andere Verbrecher! Wenn man diese ungeheure Belastung der menschlichen Gesellschaft durch solche Schädlinge bedenkt, so rückt die Eugenetik als eine der wichtigsten Wissenschaften und Bestrebungen in die erste Reihe,

und man staunt vor der Einsichtslosigkeit, die nicht zugestehen will, daß in einem solchen unwillkürlich von jedem verabscheuten Akt die wahre Humanität gegen die kommenden Geschlechter liegen kann.

Gleiche Ziele verfolgen in Nordamerika auch die extremen Selektionisten,<sup>1</sup> d. h. jene Anhänger der Darwinschen Selektionslehre, welche, dieselbe mit Lamarcks Theorie der funktionellen Abänderung zusammenziehend, die Zukunft des großen Evolutionsgedankens darin erblicken, daß durch Ausschaltung alles „Minderwertigen und Unzweckmäßigen“ von der Fortpflanzung eine Höherzüchtung der menschlichen Rasse angestrebt werde; ein Gedanke, den in die Praxis umsetzen zu wollen bei dem dichten Geheimnis, das heute noch die tiefsten Gesetze der Vererbung verhüllt, einstweilen eine gewisse kühne Kurzsichtigkeit voraussetzt.

#### 5. Die Kastration in der Heilkunde

Diese kam schon im Altertum verschiedentlich vor. Die Kybelepriester heilten angeblich damit den Wahnsinn,<sup>2</sup> die Troglodyten kastrierten nach Diodorus von Sizilien mißgebildete Kinder,<sup>3</sup> und ein griechischer Historiker Xanthus wußte zu erzählen, daß man in Lydien auch Weiber kastrierte, „damit sie schön blieben“.

Manchmal schrieb man den Kastraten eine besondere Widerstandsfähigkeit gegen bestimmte Krankheiten zu. Nach Hippokrates und Plinius zum Beispiel bekommen sie nie die Gicht.<sup>4</sup> Hippokrates (15. Buch, 13. Kap. der *lectionum antiquarum*), ebenso Ammianus Marcellinus und Dion erzählen, daß es in Ägypten einen Ort gebe, wo ein furchtbarer Dampf aus der Erde aufsteige, der alle Menschen töte, nur nicht die Eunuchen. Andererseits glaubte man auch, daß sie bestimmten Leiden zugänglich seien; Mojon z. B. sagt,<sup>5</sup> sie seien häufig periodischen Blutungen unterworfen, oft werde ein Hämorrhoidalfluß periodisch, sie erkrankten oft, von der *polisarcia* gehen sie zum *edema* über; die persischen *Seraileunuchen* leiden oft an der Gelbsucht,

<sup>1</sup> Siehe Prof. B. Hatschek, *Darwinismus und Menschheitsproblem*. <sup>2</sup> Mojon, S. 42. <sup>3</sup> Möbius, S. 18. <sup>4</sup> Ancillon, S. 39. <sup>5</sup> Mojon, S. 51.

fast alle leiden an krankhafter Empfindlichkeit (*sensibilità morbosa*), an Bleichsucht und, wie manchmal behauptet wird, auch an Rhachitis. Sersaileunuchen seien oft taub und stumm.

Im Mittelalter wurde Kastration gegen Lepra und Gicht,<sup>1</sup> Leistenbruch und Hautkrankheiten angewendet;<sup>2</sup> auch Kinder wurden zur Verhütung von Krankheiten präventiv kastriert, was noch späterhin die Mißbräuche behufs Gewinnung von Sängerkastraten sehr erleichterte.

In der Gegenwart kommt in den Kulturländern Kastration als ärztlicher Eingriff bei Frauen (Entfernung der Ovarien) viel häufiger als früher vor, bei Männern wird sie nur in den äußersten Fällen ausgeführt, wenn es gilt das Leben zu erhalten, also bei bösartigen Geschwülsten der Hoden, bei beiderseitiger Tuberkulose derselben, wenn eine konservative Behandlung keine Erfolge zeitigt. Dabei versucht man jetzt häufig, die durch die Kastration in Verlust geratenen Hormone durch Einpflanzungen von gesunden Hoden eines anderen Individuums an irgendeiner Stelle des Körpers zu ersetzen, nachdem derartige Versuche an Tieren oft mit gutem Erfolg ausgeführt worden waren.<sup>3</sup>

## 6. Die Kastration zur Gewinnung hoher Stimmen

Hiermit sind wir erst bei unserem eigentlichen Thema angelangt.

Die hohe Stimmlage frühkastrierter Eunuchen war ein von jeher bekanntes Kennzeichen derselben und die Bezeichnung „Eunuchestimme“ wurde, da eben die meisten Eunuchen schon in ihrer Kindheit dazu gemacht worden waren, zu einem typischen Begriff.

Der früheste überlieferte Hinweis auf die Anwendung der Operation zum Zwecke der Erhaltung der hohen Stimmlage findet sich in der Geschichte der Königin Semiramis. Allerdings handelte es sich hierbei nicht um musikalische Zwecke, sondern um eine findige Täuschungskomödie, über die wir bereits berichtet haben.<sup>4</sup> Burney<sup>5</sup> bezweifelt, daß es im Altertum besondere

<sup>1</sup> Ancillon, S. 39. <sup>2</sup> Möbius, S. 20. <sup>3</sup> Siehe I. Kapitel. <sup>4</sup> Siehe S. 42.  
<sup>5</sup> Burney, *General History of Music*, IV, S. 41.

Sängereunuchen gegeben habe, wenn man nicht die Priester der Kybele als solche annehmen wolle; wir wissen aber nicht, ob die mit ihrer Einweihung verbundene Selbstverstümmelung der Galli in so jungem Alter stattfand, daß eine Einwirkung derselben auf ihre Stimme hatte eintreten können; ihren Namen Galli hat man ja bekanntlich in Nachtigallen umgedeutet, wir sahen aber, daß derselbe eine ganz andere Herkunft hatte. Es gibt unzählige Belegstellen dafür, daß man seit jeher den Zusammenhang zwischen frühzeitiger Kastration und den stimmlichen Eigenschaften kannte; Mendel und Reißmann<sup>1</sup> weisen darauf hin, daß schon in den Büchern des Alten Testaments „Sänger und Verschnittene“ immer zusammengenannt werden, was auf einen kausalen Zusammenhang schließen läßt; bei Juvenal (Sat. XI., S. 156—158) heißt es: „Nec pupillares defert in balnea raucus Testiculos“ . . . wobei raucus durch „mit gebrochener Stimme“ oder „heiseren Lauts“ übersetzt wird. Solche Stellen ließen sich in den alten Schriftstellern nach Belieben sammeln.

Burney lehnt auch die auf Erklärungen des Hesychius gegründete Annahme ab, daß *ἀοιδός* (Sänger) und *εὐνοῦχος* synonym gebraucht worden seien. Nach allem möchte ich es nicht bezweifeln, daß das Gesangstalent stimmbegabter Eunuchen auch schon in früherer Zeit ausgenutzt wurde, wenigstens innerhalb des angedeuteten Milieus, und daß eine solche der allgemeinen Unterhaltung dienende Kunstfertigkeit von Sklaven, Kytharöden und Tänzern besonders gepflegt und ausgebildet wurde. Einzelne Stellen bei Lukian, Favorinus, Juvenal, Quintilianus u. a. lassen diese Annahme berechtigt erscheinen. Bei den Griechen galt die künstlerische Ausübung von Gesang und Musik als eine sehr ehrenvolle Beschäftigung, bei den Römern war das Gegenteil der Fall. Sie nahmen bekanntlich hochstehenden Personen, vor allem den Kaisern, jede Betätigung in Gesang, Schauspiel, Rennen und Ringen, besonders bei Wettkämpfen, übel und überließen die Kunstpflege lieber ihren gebildeten Sklaven.

Gewiß war es damals gar nicht nötig, eigens zur Gewinnung von Sopranisten zu kastrieren, da ohnehin reichliche stimmliche Auswahl unter der großen Menge der Eunuchen getroffen werden

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, Konversationslexikon, Artikel „Castrat“.

konnte. Im allgemeinen scheint man sich aber mit den normalen Stimmen von Mann und Frau begnügt zu haben. Vielleicht wollte man auch bei gewissen feierlichen Veranstaltungen keine Eunuchen anwesend haben. In Herodians Beschreibung der Feierlichkeiten gelegentlich der Apotheose römischer Kaiser — die bekanntlich, wenn sie Söhne hinterließen, nach ihrem Tode göttliche Ehren erhielten —, ist von abwechselnden Lob- und Trauer- gesängen die Rede, welche auf der einen Seite der prunkvollen Scheinaufbahrung des verstorbenen Kaisers von einem Chor der vornehmsten Knaben, auf der andern von einem Chor der angesehensten Frauen ausgeführt wurden; von Eunuchengesängen ist hier nichts erwähnt.

Die ersten Berichte über Kastration eigens für künstlerische Zwecke handeln nicht von Sängern, sondern von griechischen und römischen Pantomimen und Tänzern, welche man im Knabenalter der Operation unterwarf, um ihren Körper gelenkiger und biegsamer zu erhalten, wie der heilige Zyprian erzählt.<sup>1</sup> Daß diese Leute auch sangen, ergibt sich wohl aus der Art ihrer Berufsausübung von selbst. Bei Petronius findet sich folgende Stelle:<sup>2</sup> „Nun trat noch ein getreuer Bruder von dem Buhltänzer, der abgeschmackteste Kerl von der ganzen Welt, herein. Er schickte sich völlig für dieses (Freuden-)Haus. Nachdem er ein Händeklatschen zum Vorspiel gemacht hatte, sang er folgendes Liedchen:

Her ins Gewehr! Hierher ihr ausgelernten Brüder,  
Die eine Meisterhand in Delos einst verschnitt!  
Auf! Rüstet euch zum Streit und salbet alle Glieder.  
Spannt an den Fuß und lauft! Die Ferse fliege mit!  
Ihr weichen Brüder, her! Ihr müßt von Salben düften!  
Hierher mit glatter Hand, gelenkigen Schenkeln und Hüften!

Auf die Fortsetzung verzichten wir hier.

Bevor die Kastration zum Zwecke der Erhaltung ausdauernder Sopranstimmen sich einbürgerte, bediente man sich besonders in Rom bei Heiden und Christen der sogenannten Infibulation, die bei jungen Leuten überhaupt angewendet wurde, um sie an

<sup>1</sup> Siehe Arteaga, Geschichte der italienischen Oper, III. Kap., S. 109, und J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, II, S. 109. <sup>2</sup> Petronius, Enkolp, I, S. 81 ff.

frühzeitigem Liebesgenuß zu verhindern und durch die besonders bei Sängern, Kitharöden, Tragöden und Komöden der vorzeitige Verlust der hohen Stimmlage durch zu frühe und häufige Ausschweifungen hinausgeschoben werden sollte. Es gab zwei Gattungen der Infibulation.<sup>1</sup> Man verstand unter Fibula oder „Heftel“ entweder eine Hülle von Metall oder Leder, durch die das Glied bedeckt und geschützt wurde, eine Art „Keuschheitsgürtel“, wie ihn analog die Frauen im Mittelalter trugen; noch heute wird in Afrika durch eine Art Infibulation der Mädchen derselbe Zweck verfolgt. Oder man durchbohrte mittels einer besonderen Operation, die Celsus<sup>2</sup> ausführlich beschreibt, vorne die Vorhaut und zog einen kupfernen, silbernen oder goldenen Draht hindurch, der ringförmig zusammengebogen wurde. Diese „Fibeln“ scheinen manchmal sehr kunstvoll und dauerhaft gearbeitet gewesen zu sein, so daß nur ein Fachmann, ein Handwerker von Beruf, davon zu befreien vermochte, welche Befreiung ja auch erst geschehen sollte, wenn der Knabe „mündig“ gesprochen worden war, d. h. in unserem Sinne kontrollfrei hinsichtlich seiner sittlichen Aufführung: iam paedagogo liberatus, „vom Knabenführer schon befreit“. Auch in dieser Einrichtung suchte und fand aber der ausschweifende, abwechslungsclüsterne Sinn der Römer und Römerinnen einen Reiz mehr, um sich seltenere und erschwerte Freuden zu verschaffen. Wie wir ihre Schätzung der Kastraten bereits kennenlernten, so wandten sie auch den Infibulierten ihre besondere Aufmerksamkeit zu, wie aus dem selbstverständlich auch hier bestbewanderten Martial hervorgeht.

Ep. IX, 27. Occurrit aliquis inter ista si draucus  
 Iam paedagogo liberatus, et cuius  
 Refibulavit turgidum faber penem,  
 Nutu vocatum ducis et pudet fari  
 Catoniana, Chreste, quid fecis lingua.

<sup>1</sup> Siehe hierzu die Anmerkungen zu den Epigrammen Martials, S. 261, zu Juvenal, III, S. 98, und die vorzügliche Studie von Dr. Oskar Hovorka, Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXIV. Bd., 3. Heft, Verlag Holder, 1894: Verstümmelungen des männlichen Gliedes bei einigen Völkern des Altertums und der Jetztzeit, mit besonderer Berücksichtigung der sogenannten Infibulation und Kynodesme. <sup>2</sup> Celsus, De medicina, VII, 25, 3. Bei Hovorka, S. 135.

Man erlasse mir hier die Übersetzung. Von der zuerst beschriebenen Gattung der fibula ist die Rede:

Ep. XI, 75. Theca tectus aenea lavatur  
 Tecum Caelia servus; ut quid, oro,  
 Non sit citharoedus ant choraules?  
 Eine Hülle von Erz bedeckt den Sklaven,  
 Welcher, Caelia, mit dir badet; weshalb,  
 Da er nicht Flötner ist und Zithersänger? usw.

Ähnlich heißt es:

Ep. VII, 35. Inguina succinctus nigra tibi servus aluta  
 Stat, quotinus calidis tota foveris aquis usw.  
 Bei dir stehet, den Schoß mit schwarzem Leder umgürtet,  
 Immer ein Sklav, wenn dich letzet das wärmende Bad usf.

Für manchen Jüngling war auch nur diese Methode der Infibulation möglich; so scherzt Martial:

Ep. VII, 82. Menophili penem tam grandis fibula vestit,  
 Ut sit comoedis omnibus una satis.  
 Hunc ego credideram, nam saepe lavamur in unum,  
 Sollicitum voci parcere, Flacce, suae.  
 Dum ludit media populo spectante palaestra,  
 Delapsa est misero fibula: verpus erat.  
 Jenes Menophilus' Glied bedeckt ein so mächtiger Heftel,  
 Unsern Komöden gesamt wäre der eine genug.  
 Meine Vermutung war, oft baden wir nämlich zusammen,  
 Flaccus, die Stimme nur sei er zu schonen besorgt.  
 Als vor den Augen des Volks er spielte mitten im Ringplatz,  
 Fiel der Heftel ihm ab: und ein Beschnittener war's.

— Kein „Verschnittener“, wie Hovorka übersetzt; es war ein jüdischer Sklave, wie Martial selbst einen besaß, wie aus Ep. VII. 35 und 55 hervorgeht.

Über die Gattung der „Ringe“ berichtet außer Celsus, der aber die Infibulation „der Gesundheit der Jünglinge halber“ überhaupt „eher zu den überflüssigen als zu den notwendigen Dingen“ zählt, unter anderen auch Pignorius,<sup>1</sup> der in dieser Sache hauptsächlich von den älteren Musikschriftstellern als Gewährsmann geführt

<sup>1</sup> Pignorius, De serius, S. 150: ut non sineret eos, qui illam fibulam gestarent libidinari, eosque pacto vocem corrumpere. Zitiert bei Schmied, M. Joh. Mich., Musica Theologia 1754, und bei Marpurg, Historisch-kritische Beiträge, I.

wird, und zwar wohl deshalb, weil er den Schutz der Stimme voranstellte. Die einzige bildliche Darstellung eines Infibulierten, die Bronzestatue eines Musikers im Museo del Collegio romano wurde von Winckelmann in den Monumenti ant. inediti, Roma 1821 publiziert und als Unikum bezeichnet. Die Statuette ist von vorn und von der Seite abgebildet; eine Kopie findet sich in der genannten Arbeit von Hovorka (Fig. 93). Es ist im übrigen ein ziemlich mageres armseliges Kerlchen, das die viersaitige Kithara spielt und anscheinend auch dazu singt, also ein Kitharöde. „Die Vorhaut des sehr großen Gliedes (es ist fast so lang und dick wie die Waden, vielleicht ist es nur als Illustrationsfaktum so überlebensgroß gebildet) ist stark vorgezogen und vor der Glans geht ein Ring durch.“<sup>1</sup>

Gewiß war die Fibula hauptsächlich für Sänger und Mimen bestimmt, wie ja immer wieder hervorgehoben wird, aber gerade von diesen ging die Mär, daß sie sich recht gut, wenn es ihnen paßte, dieser Vorrichtung zu entledigen verstanden. Die Überwindung dieses Hindernisses scheint auf die Frauen einen besonderen Reiz ausgeübt zu haben, wie Martial kurz ausdrückt:

XIV, 215. Die mihi simpliciter, comoedis et citharoedis  
Fibula quid praestat? „Carius ut futuant.“  
Sage mir ehrlich, wozu der Komöd' und der Sänger zur Zither  
Hefteln brauchen? Damit teurer sie spenden die Gunst.

Ausführlicher schildert Juvenal das Treiben der Römerinnen in seiner 6. Satire. Wir begnügen uns hier mit zwei Stellen:

VI, V. 73 ff. Solvitur his magno comoedi fibula; sunt quae  
Chrysogonum cantare vetent; Hispulla tragoedo  
Gaudet; an expectas, ut Quintilianus ametur?  
Accipis uxorem, de qua citharoedus Echion  
Ant Glaphyrus fiat pater Ambrosiusque choraules.  
Die dort lösen um Vieles des Komikers Heftel, es hindern  
Andere Chrysogonus<sup>2</sup> am Gesang; Hispulla verliebt sich  
In den Tragöden; verlangst du, man liebe den Quintilianus?  
Freie du nur; bald macht sie den Kitharaschläger Echion,  
Glaphyrus oder den Bläser Ambros zum glücklichen Vater.

<sup>1</sup> Hovorka, S. 136. <sup>2</sup> Bei Juvenal, S. 146, und Martial, VI, 61, 9, werden die beiden Sänger und Musiklehrer Chrysogonus und Pollio mehrfach erwähnt; beide gaben bei den Vornehmen Unterricht.



VI, V. 379 ff. Si gaudet cantu, nullius fibula durat  
 Vocem vendentis praetoribus; organa semper  
 In manibus; densi radiant testudine tota  
 Sardonyches; crispo numerantur pectine chordae,  
 Quo tener Hedymeles operas dedit: hunc tenet, hoc se  
 Solatur gratoque indulget basia plectro.  
 „Freut sie sich über Gesang, dann hält bei keinem die Heftel,  
 Welcher die Stimme verkauft an den Praetor.“

Für die allgemeine Verbreitung des Gebrauches der Infibulation sprechen gewisse Redensarten, in welchen die Fibula auch im übertragenen Sinne angewendet wird. So bedeutet bei Laetantius (Dio. Just. I. 16) „fibulam imponere“ so viel als „den Verkehr, die Ehe verbieten“, und bei Tertullian (De pudicitia 16; De corona 11) heißt „fibulam relaxare“ so viel als „den Verkehr, die Ehe zulassen“.<sup>1</sup> Hovorka weist ferner darauf hin, daß die sehr verbreitete, auch heute noch in verschiedenen Formen bei manchen exotischen Völkern geübte Kynodesme der Griechen und Etrusker in der heutigen archäologischen Literatur vielfach mit der römischen Infibulation verwechselt wird, obwohl erstere nur ein Band oder eine Schnur war, welche Vorrichtung zum Schutze, zur festen Stütze im Interesse gewisser Berufe, zum Beispiel der Musiker, Schauspieler, Wettkämpfer, oder zur Bequemlichkeit diente.<sup>2</sup>

Als Kuriosum sei noch angeführt, daß im 19. Jahrhundert Weinhold in seiner Schrift über die Übervölkerung (Halle 1827, S. 30) allen Ernstes neuerlich die Infibulation mit Verlötung und metallischer Versiegelung zur Verhütung der Übervölkerung vorgeschlagen hat!<sup>3</sup>

Die erste authentische Nachricht über Kastration zu Gesangszwecken kommt aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. Dio Cassius gibt in seiner Römischen Geschichte, 75. Buch, Kap. 74 eine ausführliche Schilderung der ruchlosen Herrschsucht, unersättlichen Habgier und Lasterhaftigkeit des Plautianus, Gardepräfekten und Günstlings des Kaisers Septimius Severus, worin es heißt: „Ferner ließ er hundert freigeborene Römer in seinem

<sup>1</sup> Hovorka, S. 136 ff. <sup>2</sup> Siehe hierzu die ausführlichen interessanten Daten und Abbildungen bei Hovorka, S. 137—143. <sup>3</sup> Siehe die Anmerkung Siebolds zu Juvenals Satiren, S. 98.

Hause so geheim entmannen, daß wir von der ganzen Sache vor seinem Tode nichts erfuhren. Und nicht nur an Knaben und Jünglingen, auch an Männern, sogar an beweibten Männern ließ er diese Operation vornehmen, um seiner Tochter Plautilla, die sich nachher mit Antonin<sup>1</sup> (Caracalla) vermählte, in lauter Verschnittenen nicht nur ihre Bedienten, sondern auch ihre Sängler, Tonkünstler und übriges Gefolge zu geben.“ Die Vermählung der Plautilla mit Antonin fand 203 n. Chr. statt und Dio Cassius schildert die unerhörte Pracht der Schätze, die sie als Mitgift mitbekam und die dennoch nicht hindern konnten, daß sie, „das unverschämteste Weib,“ von Anfang an dem Antonin verhaßt war, der sie nur auf Befehl seines Vaters geheiratet hatte und sie sofort nach dessen Tode ermorden ließ. Auch Herodian<sup>2</sup> gibt dem Charakterbild Plautians und seiner Tochter die abstoßendsten Züge.

Burckhardt<sup>3</sup> möchte aus diesen alten Berichten über Plautians Vorgehen den Schluß ziehen, daß noch zu jener Zeit in Rom nur auf die gewaltsamste Weise ein Eunuchengefolge zu beschaffen war. Ich möchte aber eher glauben, daß der geizige Plautian es einfach billiger fand, statt teure ausländische Ware zu kaufen, auserlesene heimische Leute zu kastrieren, wozu er ja die Macht hatte, wobei vielleicht noch der eine oder andere Akt von Privat- rache untergelaufen sein mag.

An diese einleitenden Erörterungen über die frühesten Hinweise auf Kastration zur Erhaltung hoher Stimmen werden wir im IV. Kapitel dieses Buches: „Die Kastration im Dienste der Kirche“ wieder anknüpfen.

<sup>1</sup> Severs ältester Sohn Bassianus wurde vom Vater, als er Kaiser wurde, Antonin genannt; dieser nahm später als Kaiser den Namen Caracalla hinzu.

<sup>2</sup> Herodianus, Geschichte des Kaisertums, 3. Buch, Kap. 10, S. 125 ff. <sup>3</sup> Jac. Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, S. 177, Anmerkung.

### III. Kapitel

## Die Eunuchenstimme

Anmerkung des Herausgebers: Dieses Kapitel ist nach dem Tode des Autors in unfertigem Zustande zurückgeblieben, d. h. es war wohl das gesamte Material zusammengestellt, aber seine eigene Stellungnahme als Gesangsphysiologe zu den strittigen Problemen nicht ausgeführt worden. Wir lassen lieber hier eine ungeklärte Frage offen, als eigenmächtig zu ergänzen.

#### 1. Das Wachstum des Kehlkopfs

Die Kastration von Knaben vor Eintritt der Geschlechtsreife bewirkt, daß der Kehlkopf im Wachstum zurück- und knorpelig bleibt. Infolgedessen treten bei diesen nicht jene starken charakteristischen Veränderungen ein, welche sonst um diese Zeit den Übergang von der Knabenstimme zur Männerstimme, die sogenannte Mutation, bewirken. Der Unterschied zwischen den normalen Stimmen und denen der Kastrierten wird noch verstärkt durch das starke Längenwachstum der letzteren, welches durch die Verzögerung der Verknöcherung des ganzen Skeletts bewirkt wird, und durch die starke Ausdehnung ihres Brustkorbes.<sup>1</sup> Die Bezeichnung Eunuchenstimme ist insofern nicht ganz zutreffend, als nicht jeder Eunuch eine hohe Stimme hat, sondern nur der Frühkastrierte; da aber, wie wir bereits wissen, die meisten Eunuchen schon als Kinder dazu gemacht wurden, so wird die hohe Stimme zu ihren typischen physiologischen Eigentümlichkeiten gezählt. Da man bei Sängern fast ausschließlich den Namen Kastrat zu gebrauchen gewöhnt ist, wäre für diese Arbeit eigentlich der Ausdruck „Kastratenstimme“ vorzuziehen; wir verzichten aber darauf, um uns nicht unnötig von der üblichen wissenschaftlichen Terminologie zu entfernen.

<sup>1</sup> Siehe I. Kapitel.

Betrachten wir zunächst die Meinungen einiger älterer Autoren über das Wachstum des Kehlkopfs. Schon Aristoteles wußte, daß die Größe, respektive die Weite der Luftröhre — *arteria aspera* — und des Kehlkopfs, der im Altertum bloß als das Ende der Luftröhre angesehen und daher nicht eigens benannt wurde, in einem bestimmten Verhältnis zur Tiefe und Höhe der Stimme stehe. In seiner Arbeit „Von der Zeugung und Entwicklung der Tiere“<sup>1</sup> gibt er eine ausführliche Erklärung der Kastratenstimme. Fabricius ab Aquapendente präzisiert in seiner Schrift: *De Laringe vocis instrumento* (1600) diese alten Regeln folgendermaßen:<sup>2</sup> „Die tiefe und die hohe Stimme wird auf dreierlei Weise hervorgebracht: 1. Durch die größere oder geringere Enge der *rimula* (Stimmritze). 2. Durch die Länge oder Kürze des Kanals. 3. Durch die größere oder geringere Menge und Schnelligkeit der Luft. Die langsamere Bewegung und größere Menge erzeugt die tiefe Stimme.“ Aristoteles<sup>3</sup> wies auch darauf hin, daß bei den Tieren, was die Stimmlage betrifft, dasselbe Verhältnis bestehe wie bei den Menschen, und die Stimme des Männchens in der Regel tiefer sei als die des Weibchens. Merkwürdigerweise glaubte er aber, daß bei den Rindern das Umgekehrte der Fall sei. Jedenfalls sind beim ausgewachsenen Rind, ob männlich oder weiblich, kaum größere Unterschiede in der Stimmlage konstatierbar. Auch bei den Hunden ist die Stimme kein Geschlechtsmerkmal. Hingegen wird seit Aristoteles von Fachleuten bestätigt, daß kastrierte Hähne nicht krähen, oder daß sie zumindest andersartig oder heiser krähen.<sup>4</sup> Macrobius<sup>5</sup> erörtert die Tatsache, daß die „Stimm-

<sup>1</sup> Aristoteles, *Historia animalium* (Tierkunde), Ausgabe Aubert und Wimmer, Leipzig 1860, S. 399. <sup>2</sup> Siehe Franz Haböck, *Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsschule*. Die Musik, VIII. Jahrg., Heft 24, S. 337. <sup>3</sup> Aristoteles, V, Kap. 14, Bd. I, S. 477. <sup>4</sup> Ausführlicher bei Rieger, S. 29, und bei Möbius, S. 55. <sup>5</sup> Macrobius, *Saturnaliorum*, lib. VII, Cap. X, pag. 607: „Quoniam nos a senectute usque ad eunuchos traxit superflui humoris disputatio, dicas volo, cur ita acutae vocis sint ut saepe mulier an eunuchos loquatur, nisi vedeas. ignores? Id quoque facere superflui humoris abundantiam, ille respondit. Ipse enim ἀσπίσαν, per quam sonus vocis ascendit, efficiens crassiorem angustat vocis meatum: et ideo vel feminis vel eunuchi vox acuta est, viris gravis, quibus vocis transitus habet liberum et ex integro patentem meatum.“

röhre“ der Frauen und der Eunuchen enger ist als die der Männer und läßt in seinem Dialoge zwischen Eusebius und Disarius diese hierfür die Erklärung abgeben: „daß dieses vom Reichtum an überflüssigem Saft käme, welcher die Arterie (die Luftröhre), durch welche der Klang der Stimme aufsteigt, dicker mache und so den Weg der Stimme verenge“.

Viele Autoren aus späterer Zeit waren der Meinung, daß der Kehlkopf eines Knaben nach der Kastration überhaupt nicht mehr wachse, so zum Beispiel Agricola,<sup>1</sup> der sich über den Grund der Veränderung der Stimme „bei Mannspersonen, welche mannbar werden“ folgendermaßen äußert: „Denn weil alsdann alle Teile ihres Körpers stärker und fester zu werden anfangen, so werden ihre Stimmsaiten und die damit verknüpften drei Knorpel nicht davon ausgeschlossen sein. Die Verschnittenen sind davon ausgenommen, weil ihr Körper überhaupt nicht zu der völligen Stärke gelangt, die andere Mannspersonen erreichen; so bleibt auch aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Muskeln, die um diese Zeit die Luftröhre weiter machen sollten, die dazugehörige Kraft außen, und ihr Trieb dazu ist nur vergeblich. Die Gegenwirkung der zusammenziehenden Muskel ist folglich auch zu schwach; und also bleibt die Stimme, so wie sie war.“

Die gleiche Anschauung findet sich bei Arteaga,<sup>2</sup> Forkel,<sup>3</sup> Mojon,<sup>4</sup> der bei seiner ärztlichen Praxis zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts bessere Gelegenheit zu Beobachtungen gehabt haben dürfte als die Gegenwart, bei Hauser<sup>5</sup> und unter anderen auch noch 1896 bei Dr. Carlo Biaggi.<sup>6</sup> Es steht demgegenüber aber außer allem Zweifel, daß der Kehlkopf der in der Jugend Kastrierten weiterwächst, wenn auch nicht im gleichen Maße und im selben Tempo, wie ein normaler Kehlkopf. C. Dupuytren<sup>7</sup> in Paris seziierte, nach Mojon,<sup>8</sup> den Kehlkopf eines sehr

<sup>1</sup> Agricola, Anleitung zur Singkunst. Berlin 1757, bei Georg Ludwig Winter.  
<sup>2</sup> Arteaga, Geschichte der italienischen Oper usw. Übersetzt von I. N. Forkel, 1789. <sup>3</sup> I. N. Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek, II, S. 710. <sup>4</sup> Benedetto Mojon, S. 27. <sup>5</sup> Franz Hauser, Gesanglehre für Lehrende und Lernende, 1866, S. 79. <sup>6</sup> Dr. Carlo Biaggi, Über die Eunuch-ähnliche Stimme. Medizinisch-Pädagogische Monatsschrift: Die gesamte Sprachheilkunde, 1896, Nr. 7 und 8, S. 194. <sup>7</sup> C. Dupuytren, Note sur le developpement du larynx dans les eunuques. Paris 1811, S. 143. <sup>8</sup> Mojon, S. 27.

früh Kastrierten, nach Sellheim<sup>1</sup> zwei solcher Kehlköpfe und fand, daß dieselben um ein Drittel kleiner waren als beim Durchschnitt, d. h. als bei einem normalen Manne von gleichem Alter und gleicher Größe. Die von Möbius aus Becker<sup>2</sup> geschöpfte Mitteilung, Mojon habe bei einer Sektion ähnliche Befunde erhoben, kann ich nicht bestätigen, da ich bei Mojon bloß den obigen Bericht über die Untersuchung von Dupuytren fand. W. Gruber<sup>3</sup> konstatierte beim Kehlkopf eines 65 Jahre alten Kastraten bloß einen Unterschied von einem Viertel unter dem normalen und sagt, daß der Kehlkopf der Kastraten der Größe nach zwischen dem männlichen und den weiblichen in der Mitte stehe und daß die Stimmritze kleiner als beim Manne, aber größer als beim Weibe sei.<sup>4</sup>

Ein altbekanntes Kastratenkennzeichen ist das Fehlen des sogenannten „Adamsapfels“, zu welchem sich der Schildknorpel vergrößert. Tandler und Groß<sup>5</sup> haben im Jahre 1907 in Rumänien im Kindesalter gemachte Kastraten (Skopzen) untersucht und festgestellt: „Der Verschnittene hat keinen weiblichen Kehlkopf. Derselbe ist auch verhältnismäßig nicht klein, aber er hat die Form des Kinderkehlkopfes behalten, es fehlt ihm die männliche Prominentia laryngea, das Pomum Adami, er verknöchert nicht.“

Auf die bereits vollständig entwickelten Stimmorgane Erwachsener übt eine spätere Kastration mit höchst seltenen Ausnahmen keine Wirkung aus. Nur Gall<sup>6</sup> behauptet, daß bei einigen sich der schon entwickelte Kehlkopf verengt und die Stimme wieder knabenhaft wird; und Coffin<sup>7</sup> und Pelikan<sup>8</sup> nennen einige vereinzelte Fälle von Rückbildung der Stimme nach der hohen Lage und ins Weibische.

<sup>1</sup> Sellheim, Castration und secundäre Geschlechtscharaktere, S. 409. <sup>2</sup> Ph. F. Becker, Über das Knochensystem eines Kastraten, 1899, bei Möbius, S. 54. <sup>3</sup> Wenzel Gruber, Untersuchung einiger Organe eines Kastraten, 1847, Möbius, S. 54. <sup>4</sup> Über die Kehlkopfgröße im Verhältnis zur Körpergröße siehe u. a. auch Prof. Dr. Leopold Rethi, Kehlkopf und Singstimme, Hygiene des Gesanges. <sup>5</sup> J. Tandler und S. Groß, Untersuchungen an Skopzen. Wiener klinische Wochenschrift, 21. Jahrg., Nr. 9, 1908, S. 250. <sup>6</sup> F. J. Gall, Anatomie et physiologie du Système nerveux, Paris 1818, T. III, S. 108, Möbius, S. 62. <sup>7</sup> Möbius, S. 36. <sup>8</sup> Pelikan, S. 38.

Man nimmt im allgemeinen an,<sup>1</sup> daß der Einfluß der Kastration auf die Entwicklung der Singstimme um so mehr hervortritt, je früher — vor der Zeit der Geschlechtsreife — die Operation ausgeführt wird: die Stimme bleibt desto höher, je früher kastriert wird. Dies trifft nachweislich bei einer großen Anzahl von Sopranisten zu, so bei Farinelli (7 Jahre), Ferri, Gizziello, Jozzi, Millico, Moreschi, Mustafà, u. a.; doch gab es auch spätkastrierte Sopranisten mit strahlender Höhe, wie zum Beispiel Caffarelli. Spät kastriert wurden die Mezzo-Sopranisten und Altisten Senesino, Crescentini (12 Jahre) u. a.

Vielfach wurde auch die Ansicht vertreten, daß sich — von der Höhe vielleicht abgesehen — eine vorzüglichere Qualität und Quantität der Stimme erhoffen lasse, wenn die Kastration erst nahe dem Zeitpunkt der beginnenden Geschlechtsreife vollzogen werde. Allerdings gab es auch dann noch keine Sicherheit für die Bewahrung der Reinheit eines vielversprechenden Organs.<sup>2</sup> Delbrosse<sup>3</sup> sagt: „Wenn die Operation erst zwischen dem 14. und 20. Jahre gemacht worden ist, so sind die Kastraten weniger weibisch, ihre Stimme ist weicher. Wird nach dem zwanzigsten Jahre kastriert, so ist die Stimme rauh.“ Über den Brauch der Römer, durch das Hinausschieben der Operation eine vorteilhaftere — männlichere — Erscheinung und ein lebhafteres Temperament zu erzielen, haben wir schon früher gesprochen.<sup>4</sup>

## 2. Physiologische Unterscheidungen, Definitionen und Terminologie; Register, Resonanz, Falsett, Fistel

Für die Untersuchung der Qualitäten der Eunuchenstimme ist es unerläßlich, uns vorher über einige Begriffe und Bezeichnungen der älteren Gesangstheorie klar zu werden, deren Verständnis und richtige Anwendung nur aus eingehender Kenntnis der einschlägigen alten Literatur zu schöpfen ist.

<sup>1</sup> Siehe u. a. C. S. Becker, „Zur Geschichte der Castraten“, eine nur 10 Seiten lange oberflächliche Abhandlung im „Großen Instrumental- und Vokal-konzert“ von Ernst Ortlepp, einer musikalischen Anthologie, Stuttgart, Köhler, 1841, 6. Bändchen. Herders Konversationslexikon, 3. Aufl., 1907, Artikel „Kastrat“. <sup>2</sup> Burney, Tagebuch, Archenholtz. <sup>3</sup> Delbrosse, Briefe über Italien, 1738. Bei Möbius, S. 20. <sup>4</sup> S. 49.

Mit einfachen Hinweisen und Konstatierungen ist es hier nicht getan, weil die zu behandelnde Materie vielfach recht kompliziert und widerspruchsvoll erscheint und einer sorgfältigen Disposition über die vielerlei Einzelheiten bedarf, um zu einem Aufschluß bietenden Resultat zu gelangen. Aus diesem Grunde und auch wegen der Seltenheit und schweren Zugänglichkeit mancher Quellen geben wir wertvollere Teile derselben ausführlicher wieder, obwohl uns bewußt ist, daß vieles nur historisches Interesse, aber keine praktische Geltung mehr zu beanspruchen vermag.

Auf die physiologischen und akustischen Feststellungen, Probleme und Nomenklaturen der modernen Stimmkunde näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; wir können für unsere Zwecke aber nicht auf den Gebrauch der älteren Begriffbezeichnungen verzichten, unter anderem zum Beispiel auch nicht das heutzutage von vielen verpönte Wort „Register“ ausschalten, obwohl gerade — oder gerade weil — das Thema von der Resonanz dem Ausgleich und den Mischungen der Ausgangspunkt unserer Betrachtungen sein wird.

Die Wahrnehmung von Unterschieden hinsichtlich der Höhe und Stärke, sowie besonders der verschiedenen Arten der Resonanz, war nicht bloß den Naturwissenschaftlern, Rednern und Sängern, sondern auch den Laien von alters her nicht fremd, wie gewisse volkstümliche Charakterisierungen der Sprech- und Singweise der verschiedenen Nationen bezeugen. So sagte man:<sup>1</sup> „Bei den Orientalen brechen sich die Worte in der Gurgel, bei den Bewohnern der Mittelmeerländer am Gaumen, bei den Westeuropäern an den Zähnen, die Nordländer bilden sie in der Brust.“ Die Nordländer unterschied man auch in die Germanen, „welche die Stimme in der Brust“ und die Gallier, „welche sie in der Brust, in der Kehle und unterm Gaumen erzeugen“.<sup>2</sup> Einen ähnlichen Sinn hat das uralte Dictum: „Italos capriccare, Alemannos ululare,

<sup>1</sup> Fantoni, Storia universale del Canto, I, S. 44: „Giudicavasi anticamente, gli Orientali rompere le parole nella strozza; i Mediterranei al palato; gli Occidentali frangerle né denti; i Settentrionali formarle in petto.“ <sup>2</sup> Fantoni, ebenda, I, S. 44: „e divisero i nordici in Germani, che traggono dal petto le voci, e Galli che le formano in petto, in gola e sul palato“.



Gallos cantare, Anglos iubilare = Die Italiener meckern, die Alemannen heulen, die Gallier singen, die Angeln jubiliere.“

Diese alten Sprüche deuten aber mehr die bei den einzelnen Völkern verschiedenartige Behandlung der Stimme als Ganzes an, nicht aber Unterschiede im Gebrauch ein und desselben Stimmorgans im Sinne der klassischen Registerdefinition von Garcia:<sup>1</sup> „Unter Register versteht man eine Reihe gleichartiger Töne, durch die Entwicklung desselben mechanischen Prinzips erzeugt, deren Natur von einer anderen homogenen Tonreihe, durch ein anderes mechanisches Prinzip erzeugt, sehr wesentlich verschieden ist.“ Die Fabeln vom Registerbewußtsein der Griechen, wie sie Nehrlich, dieser Faust unter den Gesanglehrern, zu begründen suchte,<sup>2</sup> erledigen sich ja durch seine eigenen, sich selbst aufhebenden Worte: „Sie (die Register) sind wahrscheinlich schon den Griechen bekannt gewesen und haben dieselben bewogen, die ganze Musik auf die Tetrachorde zu gründen, eine Vermutung, die durch das Ergreifende, welches ihr Gesang gehabt haben muß, sehr bestätigt wird. Ständen die Griechen in der Musik unter uns, so ständen sie im Gesange über uns, denn sie kannten und beherrschten die Register, diese Lebenswurzeln des Gesanges, aus welchem er sich, wo sie gepflegt werden, zum schönsten Baume entwickeln muß, den man sich denken kann. Zwar kenne ich keine Stellen aus den Schriften des Altertums, die von den Registern auch nur andeutungsweise sprechen. Aber daß es eine Zeit gab, wo sie nicht nur den Sängern, sondern auch den mechanischen Künstlern bekannt waren, beweist die Erfindung der viersaitigen Streichinstrumente, die offenbar durch die Kenntnis der Register der menschlichen Stimme herbeigeführt worden ist.“

Die in letzter Zeit so häufig zur Stützung der Registertheorie herangezogenen Zitate aus Jeronimus de Moravia<sup>3</sup> und Ugolino

<sup>1</sup> Garcia, Auszug aus der der Akademie vorgelegten Abhandlung: „*Traité complet du chant*“, 1847. Übersetzt von Wirth, S. XIII. <sup>2</sup> Nehrlich, *Gesangsschule für gebildete Stände*, Berlin 1844, S. 57. <sup>3</sup> Jeronimus de Moravia, ein gelehrter Mönch aus Mähren, der im 13. Jahrhundert zu Paris lebte. Seine Schrift ist aufgenommen in E. de Coussemakers *Scriptores de musica medii aevi*, Tom I, 1864.

Urbevetanus,<sup>1</sup> welcher letzterer übrigens nur die Worte des Jeronimus wiederholt, scheinen mir nicht der Sachlage entsprechend interpretiert zu sein. Ich glaube, daß die damalige Auffassung der Unterschiede im Stimmgebrauch sich mehr auf Unterschiede im Stimmtypus bezog und jeder solche Stimmtypus grundsätzlich als etwas Einheitliches, nicht aus verschiedenen Leistungsmöglichkeiten Zusammengesetztes aufgefaßt wurde.

Dies ist ja die Grundlage der vom 16. bis 18. Jahrhundert üblichen Einteilung der Sänger — je nach der von ihnen vorwiegend ausgenutzten Resonanz — in solche, die eine „Bruststimme“, oder eine „Mittelstimme“ oder eine „Kopfstimme“ besaßen. Die Anhänger der „Einregistertheorie“ können hieraus eine lange Ahnenreihe und manche praktische Förderung für ihr Prinzip gewinnen. Wenn wir den Originaltext des Jeronimus neben eine wortgetreue Übersetzung stellen, so zweifeln wir nicht, daß dieselbe mit unserer Auffassung eher übereinstimmt, als mit der Goldschmidts<sup>2</sup> und Ulrichs.<sup>3</sup>

Die betreffende Stelle bei Jeronimus de Moravia lautet wörtlich: „Tertium est, ut voces dissimiles in tali canti non misceant, cum non naturaliter, sed vulgariter loquendo, quedam voces sint pectoris, quedam gutturis, quedam vero sint ipsius capitis. Voces dicimus pectoris, que formant notas in pectore; gutturis que in gutture; capitis autem que formant notas in capite. Voces pectoris valent in gravibus; gutturis in acutis; capitis autem in superacutis.

Nam communiter voces grosse et basse sunt pectoris; voces subtiles et altissimae sunt capitis: voces vero inter has medie sunt ipsius gutturis. Nulla igitur ex his alteri ligatur in cantu, sed vox pectoris pectorali, gutturis gutturali, capitis autem capitali.

Quoniam autem omnes voces vigorem consequuntur ex pectore ideo quatro necessarium est ut nunquam adeo cantus alte in-

<sup>1</sup> „Musica disciplina magistri Ugolini Urbevetani“, eine musikalische Handschrift aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts. Aus Adrian de la Fage, Essais de Diphterographie musicale, S. 117 ff., zitiert bei Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts, S. 27. <sup>2</sup> Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts usw., S. 27. <sup>3</sup> Ulrich, S. 89, Die Grundsätze der Stimmbildung während der A-cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640, Leipzig 1912.

cipiatur, precipue ad habentibus voces capitis, quin ad missus unam notam ceteris bassiozem pro fundamento sue vocis statuant in pectore, et nec nimis basse etc.“<sup>1</sup>

„Das dritte ist, daß sie ungleichartige Stimmen in einem solchen Gesange nicht vermischen, da, wenn man nicht nach dem natürlichen Sachverhalt, sondern volkstümlich sich ausdrückt, gewisse Stimmen der Brust, der Kehle, oder auch dem Kopfe selbst zugehören. Bruststimmen nennen wir jene, welche die Töne in der Brust erzeugen; Kehlstimmen, welche sie in der Kehle, Kopfstimmen aber, welche die Töne im Kopf erzeugen. Die Bruststimmen beherrschen die tiefen, die Kehlstimmen die hohen, die Kopfstimmen die allerhöchsten Töne.

Denn gewöhnlich gehören die großen und breiten (tiefen?) Stimmen der Brust, die zarten und höchsten Stimmen dem Kopfe: die mittleren Stimmen zwischen diesen aber gehören der Kehle. Keine von diesen soll daher mit einer anderen im Gesange verbunden werden, sondern die Bruststimmen mit Bruststimmen, die Kehlstimmen mit Kehlstimmen, die Kopfstimmen mit Kopfstimmen.

Weil aber alle Stimmen ihre Kraft aus der Brust erhalten, ist es daher notwendig, daß niemals ein Gesang so hoch begonnen werde, besonders nicht von denen, die Kopfstimmen besitzen, damit sie nicht einen Ton, der den übrigen zu wenig tief ist, als Grundlage ihrer Stimme in der Brust festsetzen, und auch nicht zu sehr tiefe . . .“

Vom 16. Jahrhundert an sind diese primitiven, aber naturgemäßen Bezeichnungen der Stimme nach dem einheitlichen Charakter ihrer Resonanzierung bereits allgemein gebräuchlich. So sagt Zacconi:<sup>2</sup> „Bruststimmen sind solche, die beim Intonieren, welches sie durch Ausstoßen (der Luft) aus der Kehle bewirken, durch die Kraft der Brust herausgetrieben zu werden scheinen. Sie pflegen erheblich mehr Vergnügen zu bewirken, als die Kopfstimmen und haben die Wirkung, daß man ihrer niemals überdrüssig wird.“

<sup>1</sup> Coussemaker, I, S. 93; bei Ulrich S. 89. <sup>2</sup> Lodovico Zacconi, *Pratica di musica*, I, Kap. 68. In Chrysanders Übersetzung. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 9, S. 291.

Von den Kopfstimmen sagt er:<sup>1</sup> „Diese Stimmen singen sich mühelos und klingen in der Höhe scharf und durchdringend. Aber ihre Höhe trifft so fröhlich an unser Ohr, daß, obschon es größere gibt, sie immer den anderen überlegen zu sein scheinen.“

Wenn Zacconi an anderen Stellen die Mängel der Kopfstimme ausführlicher bespricht: häufige Schärfe des Tons, fast stete Neigung zum Distonieren usw., und mit Doni, Severi u. a. der Meinung ist, daß der Hörer der Kopfstimmen leicht überdrüssig wird, so richtet sich dies, wie Ulrich des weiteren ausführt,<sup>2</sup> wohl mehr gegen die im Niedergang begriffene Kunst und Wertschätzung der Falsettisten oder Fistulanten, welchen um diese Zeit bereits die sich mehr und mehr verbreitenden Kastraten überlegene Konkurrenz machten. Zacconi kennt auch eine dritte Gattung von Stimmen, die er Mittelstimmen — *mezzane* — nennt:<sup>3</sup> „Das heißt, sie sind teils Brust-, teils Kopfstimme. Sie haben ihren Namen wegen der von ihnen zu vernehmenden Wirkung, als ob sie halb von der einen, halb von der anderen Art sind. Und man sagt, daß, wenn sie mehr von der Brust- als von der Kopfstimme haben, sie immer schöner sind.“ Derartig gemischte Stimmen scheinen ihm am vollkommensten.<sup>4</sup>

Klar weist also hier Zacconi auf einen Stimmtypus, nicht auf ein Register hin, und ihm ist schon wie dem modernen Kunstgesang der Ausgleich der Stimme durch Mischung der Resonanzen das Ideal.

Weitere Quellenbelege gleichen und ähnlichen Inhalts finden sich in den genannten Arbeiten von Goldschmidt, Chrysander, Ulrich, ferner bei Kuhn.<sup>5</sup> Auch hinsichtlich der Fähigkeit der Stimmen, verschiedene Resonanzen abwechselnd anzunehmen, also „registermäßig“ zu singen, sowie über den Ausgleich der Resonanzen fehlt es nicht an fachkundigen und methodischen Erörterungen aus jener Zeit. Da diese im allgemeinen bekannter sind, verweisen wir hier bloß auf Maffei's *Discorso della voce*, ferner auf Cerone,<sup>6</sup> aus denen hervorgeht, daß die Bässe schon

<sup>1</sup> Lodovico Zacconi, *Pratica di musica*, I, Kap. 68. Siehe auch Ulrich, S. 83.

<sup>2</sup> Ulrich, S. 83 ff. <sup>3</sup> Zacconi, I. Kap., S. 68. <sup>4</sup> Ebenda. <sup>5</sup> Max Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, 1535—1650*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1902. <sup>6</sup> Ebenda, S. 64.

im 16. Jahrhundert sich gründlich darauf verstanden, neben der Bruststimme auch das Falsett — *la voce chiamata falsetto* — bis an ihre äußersten Grenzen zu benutzen. Die betreffende Stelle aus Maffei lautet:<sup>1</sup> „Wenn jemand von der Natur mit einer Baßstimme begabt ist, so kann er in Ermangelung einer Sopranstimme diese durch eine raschere Bewegung der Luft erzeugen, was dann Falsett-Stimme genannt wird. Diese Art, die Stimme zu bilden, ist nur dem Manne (*uomo*) eigen, vornehmlich wenn er beim Sprechen den Wunsch hat zu überreden, zu bewegen und seinen Willen auszudrücken . . . Je biegsamer die Teile des Gesangsorgans sind, desto größer kann der Umfang sein. Es gibt Stimmen, die Baß, Tenor und jede andere Stimme mit größter Leichtigkeit (*con molta facilità*), also nicht ‚gezwungen‘) singen und in jeder Lage die schönsten Verzierungen, Diminutionen und Passagen auszuführen vermögen. Nur solche Stimmen können sich mit Aussicht auf Erfolg mit dem Koloraturgesang befassen.“

Der durch Goldschmidt und Stockhausen bei den modernen Gesanglehrern wieder populär gewordene Caccini<sup>2</sup> unterscheidet die volle und natürliche Stimme — *voce piena e naturale* — von der künstlichen — *voce finta* — und sagt, daß letztere für einen edlen Gesang nicht so geeignet sei, wie die natürliche Stimme.

Wir gehen nun gleich zu den ausgereifteren Theorien des 18. Jahrhunderts über, welche für unsere Feststellungen über die Kastratenstimme am ergiebigsten sind. Es zeigt sich aber auch hier deutlich, daß diesen und ähnlichen Benennungen nicht bloß bei verschiedenen, sondern oft bei denselben Autoren nicht immer die gleichen Begriffe und Vorstellungen zugrunde gelegt wurden. Auch in dieser Epoche werden die Bezeichnungen Brust- und Kopfstimme ebenso für die Stimmgattungen, wie für die Abgrenzung von Registern verwendet. Tosi versucht wohl diese Begriffe klar auseinander zu halten, ohne daß es ihm aber durch-

<sup>1</sup> Haböck, Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsschule. Dalle lettere del Signor Giov. Camillo Maffei da Solofra, Libri due: Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina n'è un discorso della Voce del Modo d'apparar di cantar di Garganta senza maestro etc. Napoli 1562. <sup>2</sup> Giulio Caccini, Le Nuove Musiche 1601. Original und Übersetzung der Vorrede bei Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts.

gänglich gelänge. In der Belkanto-Zeit hielten die Italiener im großen und ganzen, ebenso wie die Franzosen seit Bacilly<sup>1</sup> und Mersenne,<sup>2</sup> an dem Zweiregistersystem fest. Die wichtigste Streitfrage war wiederum bei allen der Begriff des Falsetts.

Mit der Arbeit Tosis, als der wichtigsten der ganzen Epoche, und unserem Thema besonders nahestehend, müssen wir uns nun eingehender befassen, und zwar über den stimmphysiologischen Teil. Über den musikalischen Teil dieses Werkes: „Opinioni de Cantori antichi e moderni o sieni Osservationi sopra il canto figurato“ sprechen wir noch ausführlich im Zusammenhang von Tosis Biographie im VI. Kapitel. Diesem wahren Standard work der italienischen Gesangkunst hat Agricola in seiner deutschen Übersetzung desselben als Einschlebsel und Zwischenglieder im veränderten Druck seine eigenen Meinungen eingefügt, und aus den in diesem Doppelwerk Tosi-Agricola enthaltenen Definitionen trachten wir nun einige Klarheit über den damaligen Stand der Physiologie und Technik des Gesanges zu gewinnen.

Johann Friedrich Agricola, trotz seines italienischen Namens ein guter Deutscher, 1720 bei Altenburg geboren,<sup>3</sup> wurde in Leipzig Schüler Johann Sebastian Bachs, dann in Berlin ein Schüler Quantzs, wo er sich vielfach in der Komposition versuchte, es als königlich preußischer Hofkomponist und Dirigent der königlichen Kapelle zu großem Ansehen brachte und als erste Autorität galt. Seine Kompositionen und musiktheoretischen Arbeiten sind längst verschollen; einzig seine Übersetzung des Tosi, der er den Namen: „Anleitung zur Singkunst“ gab und in der er dessen Anweisungen in einer der deutschen Veranlagung entsprechenden Weise oft richtig und für uns instruktiv ergänzt, behauptet noch ihren Wert. Er starb 1774. Sein Schüler I. C. F. Rellstab sagt von ihm in seinen „Bemerkungen eines Reisenden“: „Er war ein fleißiger, arbeitsamer, kritischer, aber nicht talentvoller Mann. Er konnte ein Collegium über den Gesang lesen, und keine gesangvolle Stelle schreiben.

<sup>1</sup> Bacilly, Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Paris 1679. Bei Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, Leipzig 1896, I. Bd. <sup>2</sup> Mersenne, Harmonie universelle. <sup>3</sup> Seine Mutter wird als „Befreundtin des Kapellmeisters Händel“ genannt. Mendel und Reißmann.

Er war der beste Singmeister damaliger Zeit, und keine gesangvolle Arie kam aus seiner Feder. Und dies lag in seiner Sucht nach Originalität, welche ihm die Natur ganz und gar versagte.“

Gleich zu Beginn seiner Arbeit beging Agricola eine sehr sinnstörende Ungenauigkeit, als er in seiner Übersetzung den Titel des ersten Hauptstückes überschrieb: „Anmerkungen zum Gebrauche des Singmeisters“.<sup>1</sup> Derselbe lautet im Original: „Osservationi per chi insegna ad un Soprano“, also: „Anmerkungen für die Unterweisung (Erziehung zu einem) eines Sopranisten“. Zwar meint auch der Herausgeber der Neuausgabe Leonesi,<sup>2</sup> Tosi habe den Sopran bloß zum Beispiel genommen, um ein Subjekt zu haben, auf das er seine Unterweisungen beziehen könne. Die Art der Behandlung des Stoffes zeigt aber wiederholt deutlich, daß Tosi in diesem Kapitel speziell die Stimmverhältnisse des männlichen Sopranisten, also des Kastraten, im Auge hat; war er ja doch auch selbst ein solcher. Dies erweist sich schon darin, daß er immer vom Schüler spricht und nur bei unterscheidenden Punkten von den Frauen: *femine che cantano il Soprano*. Wir haben also ein doppeltes Interesse an den nachfolgenden Originalstellen aus Tosi:

„Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf des Schülers Stimme gerichtet sein. Es mag eine Bruststimme (*voce di petto*) oder eine Kopfstimme (*voce di testa*) sein, so muß sie immer rein und hell herauskommen, ohne daß sie, wie man sagt, durch die Nase gehe, oder in der Kehle stecken bleibe. Diese sind die beiden gräßlichsten Fehler eines Sängers; und wenn sie einmal eingewurzelt sind, ist ihnen nicht abzuhelfen<sup>3</sup>. . . . Die wenige Erfahrung manches Unterrichters im Solfeggieren machet, daß er die Schüler zwingt, mit gezwungener Bruststimme auszuhalten. Endlich folgt hieraus, daß der Hals sich täglich mehr und mehr erhitze, und wenn der Schüler nicht endlich gar die Gesundheit verliert, so verliert er doch zum wenigsten die Sopranstimme.“

Bis hierher hat Tosi Brust- und Kopfstimme als Stimmgattung, als *voce di petto* und *voce di testa* bezeichnet. In den folgenden Ausführungen spricht er von der Vereinigung der Brust-

<sup>1</sup> Agricola, Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757, S. 1. <sup>2</sup> Leonesi Luigi, Neuausgabe von Tosis Opinioni etc., Napoli 1904, S. 26. <sup>3</sup> Agricola, S. 21.

stimme mit dem Falsett — *il Falsetto* — und erst, wie er im allerletzten Satz auf die Kopfstimme als Gattung zurückkommt, gebraucht er wieder die Bezeichnung *voce di testa*. Hier sind also Kopfstimme als Stimmtypus und Falsett als Register deutlich auseinander gehalten. Die Stelle lautet:

„Viele Meister lassen ihre Schüler den Alt singen, weil sie bei ihnen das Falsett nicht zu finden wissen oder die Mühe scheuen, es zu suchen. Ein fleißiger Unterweiser, weil er weiß, daß ein Sopran (un Soprano, also ein Kastrat) ohne Falsett genötigt ist, in dem engen Umfang weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen; sondern er läßt auch nichts unversucht, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereinigt werde, daß man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Vereinigung nicht vollkommen ist, so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (*Agricola*: wie die Wälschen sagen) verschiedene Register (*La voce sarà di più registri*) und verliert folglich ihre Schönheit. Das Gebiet der natürlichen oder der Bruststimme endigt sich ordentlicherweise auf den vierten Zwischenraum, oder der fünften Linie jedes Notensystems: Und da fängt die Herrschaft des Falsetts an, sowohl im Aufsteigen in höhere Noten, als im Herabsteigen in die natürliche Stimme; wobei es eben die meiste Schwierigkeit setzt, die Töne einander gleichlautend zu machen. Der Meister bedenke also wohl, wieviel auf die Verbesserung des Fehlers ankomme, welcher, wenn er nicht Acht darauf hat, das Verderben des Schülers nach sich zieht. Bei Frauenzimmern, welche den Sopran singen, hört man manchmal eine durchgängige Bruststimme (*una voce tutta di petto*):<sup>1</sup> Bei Mannspersonen würde es aber eine Seltenheit sein, wenn sie dieselbe nach zurückgelegtem Knabenalter noch erhielten.<sup>2</sup> Wer neugierig ist, das Falsett bei einem, der es zu verbergen weiß, zu entdecken, der bemerke, daß derjenige, der sich dessen bedient, auf den hohen Tönen den Selbstlaut *i* mit mehr Kraft und weniger Mühe ausspricht, als das *a*.

<sup>1</sup> Ebenso bei Kastraten: siehe die nachfolgenden Feststellungen *Agricolas*.

<sup>2</sup> *Leonesi* weist in einer Anmerkung seiner Neuausgabe, S. 42, darauf hin, daß die Tenöre *Duprez*, *Maas*, *Tamberlik* volle zwei Oktaven allein mit *voce naturale* = Bruststimme gesungen haben.



Die Kopfstimme ist leicht beweglich und zum Geschwindsingen aufgelegt; sie hat die hohen Töne besser in ihrer Gewalt als die tiefen, der Triller spricht ihr leicht an; sie steht aber mehr in Gefahr, verloren zu werden, weil ihr die Stärke mangelt, die sie unterstützen soll.<sup>1</sup>

Tosi spricht also von der natürlichen Stimme, *voce naturale e di petto* oder Bruststimme, welche wegen ihres begrenzten Umfanges, der beim Sopran beim zweigestrichenen  $\bar{c}$  endet, mit dem Falsett in einer möglichst vollkommenen Weise verbunden werden müsse. Neben dieser Bruststimme unterscheidet er aber noch eine leichter bewegliche und schwächere Kopfstimme, *voce di testa*. Er sagt weiters, daß es Frauenstimmen mit durchgängiger Bruststimme gäbe, was bei Männern nach zurückgelegtem Knabenalter, d. i., welche mutiert haben, selten sei.

Nun wenden wir uns wieder Agricola zu, der Tosis Feststellungen in folgendem ergänzt. Gelegentlich der allgemeinen Besprechungen der Stimmgattungen — Sopran, Alt, Tenor usw. — sagt er:<sup>2</sup> „Aber alle diese Hauptarten der Stimmen haben wieder, wie die Erfahrung lehrt, eine sehr große Menge der Unterteilungen. Denn mancher Sopranist hat einen oder mehrere Töne mehr in der Höhe, mancher einen oder mehrere Töne mehr in der Tiefe als ein Dritter. Und so geht es auch mit den übrigen Arten der Stimme. Auch ist die Anzahl der Töne, die ein Mensch in der Höhe und Tiefe ungezwungen hervorbringen kann, bei einem immer größer, als bei dem anderen. Hat folglich zum Beispiel mancher Sopranist einen größeren Umfang der Töne in seiner Gewalt als viele andere, so muß die Eröffnung seiner Luft-röhre einer weiteren Ausdehnung und engeren Zusammenziehung fähig sein, als jener ihre. Farinello sang in seinen jüngeren Jahren ungezwungen vom ungestrichenen *a* bis ins dreigestrichene  $\bar{d}$ . Ich kenne eine Sängerin, welche ganz leicht mit gleicher Stärke und Reinigkeit der Töne, vom ungestrichenen *b*, bis ins dreigestrichene  $\bar{e}$  geht. Von Kaspar Forstern, dem Jüngeren, einem ehemaligen berühmten dänischen Kapellmeister, berichtet uns

<sup>1</sup> Daß in diesem letzten Absatz mit „Kopfstimme“ nicht Falsett gemeint sein kann, geht daraus hervor, daß Tosi von hohen und tiefen Tönen der Kopfstimme spricht. Also auch hier Unkonsequenz. <sup>2</sup> Agricola, S. 28.

Matthesons Musikalische Ehrenpforte (S. 21), daß er vom eingestrichenen a bis ins contra A drei Oktaven tief gesungen habe. Wir müssen es dahingestellt sein lassen, ob nicht zum wenigsten bei den höchsten und bei den tiefsten Tönen dieses außerordentlichen Sängers etwas Gezwungenes mit untergelaufen sei; indessen hat mich von dem vor nicht gar zu langer Zeit in England und in Spanien berühmt gewordenen welschen Bassisten Montagnana sein ehemaliger Lehrmeister, der Herr Porpora, versichert, daß er ganz natürlich und egal vom e des Basses bis ins eingestrichene a habe singen können. Eines Saletti, der auch vom f bis ins  $\bar{h}$  alle Töne in seiner Gewalt hat, und anderer mehr zu geschweigen.“

Die in den oben zitierten Stellen mehrfach hervorgehobene Unterscheidung von „ungezwungener oder natürlicherer“ und von „gezwungener“ Stimme leitet uns zu der etwas umständlichen, dafür aber um so gründlicher belehrenden Darstellung der ganzen uns interessierenden Materie bei Agricola hin. Zuerst finden wir bei ihm eine klare Unterscheidung der Stimmtypen „Brust- und Kopfstimme“:<sup>1</sup>

„Endlich sind wir nun auch imstande, aus den Erscheinungen, die man an den sogenannten Brust- und Kopfstimmen wahrnimmt, auf ihre Ursachen zu schließen. Die Bruststimme ist ordentlicherweise stärker als jene; folglich muß die Öffnung der Luftröhre härter und also elastischer sein und also muß auch mehr Luft dabei in Bewegung gesetzt werden. Es ist demnach wahrscheinlich, daß die Luftröhre sowohl als ihre Eröffnung bei einem, der eine Bruststimme hat, etwas weiter sei als bei der Kopfstimme. Es würde zwar hieraus nachfolgen, daß die Bruststimmen niemals so hoch steigen könnten als die Kopfstimmen. Allein hier widerspricht die Erfahrung. . . . Doch werden die tiefen Töne der Bruststimme immer kräftiger und nachdrücklicher sein als die tiefen der Kopfstimme, wenn sie gleich noch so hoch singen kann. Wenn eine Bruststimme in den hohen Tönen sich allzulang aufhalten muß, so kann die Lunge, welche mehrere Luft zu schöpfen gewohnt ist, wegen der immer zusammen-

<sup>1</sup> Agricola, S. 30. Was gesperrt gedruckt ist, geschah, um den Sinn der Erörterungen deutlicher zu machen.

gezogenen Öffnung der Luftröhre nicht so viel Luft wieder ausstoßen als sie eingenommen hatte; folglich dehnet diese in der Lunge zurückgebliebene Luft die Brust gewaltsam aus.

... Ist es wahr, daß bei der Bruststimme mehr Luft in Bewegung gesetzt wird: so muß ihr natürlicher Weise die sehr geschwinde Folge der Töne auf einander schwerer auszuführen sein, als der Kopfstimme. Zum wenigsten kostet es der Bruststimme mehr Mühe, zu einer leichten Geschwindigkeit in Ausführung gewisser Passagen zu gelangen, als der andern. Denn die Meinung, daß eine Bruststimme überhaupt zu gar keiner Geschwindigkeit aufgeleget sei, kann durch die große Fertigkeit gewisser älterer und neuerer, genug berühmter Bruststimmen augenscheinlich widerleget werden.

Daß aber insbesondere einige Sänger mit Bruststimmen zu aller Ausführung geschwinder Noten ungeschickt sind, daran ist entweder ihre Faulheit und die Unterlassung der nötigen Übung schuld; oder ihre Glottis muß gar zu hart sein. Was aber nun ja der Bruststimme an der gar großen Geschwindigkeit abgehen sollte, das ersetzt sie, wenn sie sonst gehörig geübt ist, wieder durch den Nachdruck, die Deutlichkeit, und die Schärfe ihres Anschlages der Töne in den geschwinden Läufen. Was man bei einer Bruststimme in ziemlicher Entfernung deutlich vernehmen kann, dazu muß man sich, wenn man es bei einer Kopfstimme hören will, um ein gut Teil mehr nähern. Bei manchen Kopfstimmen scheint, bei den geschwinden Läufen, wenn sie dieselben auch noch so geschwind ausführen, immer etwas am Feuer der Ausführung zu mangeln. Ohne Zweifel deswegen, weil die Eröffnung ihrer Luftröhre nicht elastisch genug sein mag, um jedem geschwinden Ton seinen gehörigen kleinen Nachdruck und Schärfe zu geben.<sup>1</sup> (sic!)

... Sind die Fibern der Glottis bei einer sogenannten Bruststimme fester, ihre Luftröhre etwas weiter und folglich, weil die Natur doch immer den rechten Verhalt zu beobachten weiß, auch die Lunge geschickter, mehrere Luft in sich zu fassen; so kann man daher auch auf mehrere Dauerhaftigkeit einer Bruststimme Rechnung machen.“

<sup>1</sup> Diese Bemerkungen passen mehr für Falsettisten.

Außerordentlich wichtig ist Agricolas Beschreibung der „Falsettstimme“: „Die Wälschen pflegen aber oft, wie auch Tosi hier selbst öfters tut, das man eigentlich Falsett nennen sollte, mit dem Namen der Kopfstimme zu verwechseln. Jetzt ist nötig, das Falsett etwas umständlicher zu beschreiben. Wer den Namen Falsett (nach dem deutschen niedrigen Ausdruck Fistelstimme) nennen höret, der wird sich, wenn er anders etwas vom Singen weiß, schon einen dunklen Begriff davon machen. Die meisten Naturkündiger sowohl als Tonkünstler beschreiben die Falsetttöne, welche bei jeder Stimme, sowohl in der äußersten Höhe, als in der äußersten Tiefe vorkommen können, durch gezwungene Töne und eine Falsettstimme durch gezwungene Stimme. Aber wie werden denn diese gezwungenen Töne herausgebracht? Wir wollen erstlich die Falsetttöne in der Höhe untersuchen. Man weiß, daß man durch einen gewissen fühlbaren Zwang, den man dem Halse im Singen antut, viel mehrere hohe Töne herausbringen kann, als sonst ordentlich der Umfang einer Stimme mit sich bringet. Wer mit seiner natürlichen Stimme, es sei was für eine es wolle,<sup>1</sup> so weit in die Höhe singt, als er ohne Zwang kommen kann, der wird finden, daß ihm endlich keiner mehr anspricht; und dann könnte er glauben, daß die Luftröhre nunmehr gänzlich verschlossen sei, daß sie folglich keine Luft mehr herauslassen und also auch keinen Ton mehr angeben könne. Bemüht er sich aber ein wenig, noch mehrere Töne hinaufzusingen, so wird er bemerken können, daß ihm noch einige höhere ansprechen werden, welche aber ohne Kunst anzuwenden, dem Laute nach etwas von den vorigen unterschieden sind; und er wird wahrnehmen, daß die aus der Glottis herausgehende Luft weiter hinten in der Tiefe des Gaumens anschlägt. Es kann also keine andere Ursache der Hervorbringung dieser Töne sein, als diese, daß der ganze Kopf der Luftröhre höher gespannt und weiter in das hinterste der Höhle des Gaumens, unter dem Zungenbein hinaufgezogen wird. Die noch mehr gespannte Glottis fängt in dieser Lage von neuem an, ihre noch übrige Öffnung bei immer höher steigenden Tönen zusammenzuziehen; bis sie sich endlich ganz und gar schließt und

<sup>1</sup> Es kann also selbstverständlich auch eine Kopfstimme sein.

weiter kein Ton mehr herauskommt. Durch dieses Hinaufspannen des Kopfes der Luftröhre wird also auch die jedem Tone sich bequemende Länge der ganzen Höhle des Mundes noch mehr verkürzt. Geht man im Singen wieder mit diesen Falsettönen nach der Tiefe zurück, so wird einer, der dabei auf sich selbst acht gibt, finden, daß bei einem gewissen Tone der Kopf der Luftröhre seine hochgespannte Stellung auf einmal verläßt und sich wieder an seinen vorigen Ort setzt. Dieses wird aber den Fortgang vom letzten Tone in der Höhe, den die Glottis in ihrer natürlichen Lage angeben kann, zum ersten, der in der gespannten Stellung derselben herauskömmt und umgekehrt, vom tiefsten Falsetton zum höchsten in der natürlichen Lage der Luftröhre, allezeit etwas schwer machen. Diese beiden Töne sind auch gemeiniglich schwächer als die andern. Wer also eine ganz durchgehends an der Stärke und Schönheit des Lauts gleiche Stimme haben will, der muß sich bemühen, durch Versuchen und Üben diese beiden Töne einander gleich zu machen. Hierauf zielt Tosi vielleicht, wenn er sagt, daß man zuweilen bei einigen Sängern pure Bruststimmene findet. Dieses würde, wenn sich anders diese ihre Stimme nicht nur auf ganz wenige Töne erstreckte, von Natur unmöglich sein: folglich mag wohl die durch und durch an Stärke und Schönheit des Lauts gleiche Stimme gewisser Sängern ihn zu dieser Meinung verleitet haben. Die meisten Sänger männlichen Geschlechts, vornehmlich die Tenoristen und Bassisten können diesen Absatz der Stimme vor den Zuhörern nicht so leicht verbergen.“<sup>1</sup>

Agricola fährt weiter fort: „Einige Mannspersonen haben, wenn sie singen, nichts als lauter Falsettöne; und diese nennt man eigentlich Falsettisten. Die tiefen Töne werden diesen gemeiniglich saurer und sind schwächer.“<sup>2</sup>

Ich muß hier einschalten, daß die Klangstärke dieser Falsettimmen eine ziemlich bedeutende gewesen sein muß, da das Verhältnis der Besetzung der einzelnen Stimmgattungen in der päpstlichen Kapelle, wie auch Ulrich<sup>3</sup> hervorhebt, beispielsweise im Jahre 1532, kaum ein Überwiegen der Zahl der Falsettisten auf-

<sup>1</sup> Wohl aber die Kastraten, da sie den Frauenstimmen gleichen. <sup>2</sup> Agricola, S. 35. <sup>3</sup> Ulrich, S. 81.

weist: es waren sieben Soprane, sieben Kontraalte, fünf Tenoristen, sechs Bassisten. Wären statt der Falsettisten Knaben in Verwendung gestanden, so hätte deren Zahl eine viel höhere sein müssen. Auch aus eigenen, besonders in Italien gemachten Erfahrungen kann ich bestätigen, daß manche Falsettisten über kräftige und gutsitzende Stimmen verfügen, und daß einzelne die Sopranlage nahezu gleichartig und in allerdings seltenen Fällen auch fast gleichwertig mit den weiblichen Stimmen beherrschen. Der künstlerisch ausgebildete Fistulant oder Falsettist ist auch nicht, wie vielfach angenommen wird, ausschließlich auf den Gebrauch der Kopfstimme angewiesen, sondern er kann in den tieferen Lagen sehr wohl auch eine leicht mit der Kopfstimme sich verbindende *voix mixte*, sowie ein richtiges Mittel- und Brustregister besitzen.

Geben wir wieder Agricola das Wort: „Alle und jede natürliche Stimmen, wenn sie auch nicht von purem Falsettsingen Profession machen, können in der Höhe einige Falsettöne angeben . . .

Die Bruststimmen sowohl als die Kopfstimmen haben also Falsettöne. Nur mit dem Unterschiede, daß die Bruststimmen gemeiniglich mehr ungezwungene Töne haben als jene. Bei den Bruststimmen fängt das Falsett meistens im Sopran im zweigestrichenen *g*, und im Tenor im eingestrichenen *a* an. Die Natur beobachtet also hier den Verhalt einer Stimmweite gegen die andere, nämlich daß der Tenor nur um eine Septime tiefer ist als der Sopran, ganz genau. Im gleichen Verhalt stehen auch der Alt und der Baß miteinander. Bei den Kopfstimmen aber fangen die Falsettöne gemeiniglich schon beim Sopran im zweigestrichenen  $\bar{a}$  oder  $\bar{e}$ , und beim Tenor im eingestrichenen  $\bar{e}$  oder  $\bar{f}$  an. Dieses letztere kann vielleicht die Ursache sein, warum die Wälschen so oft die Begriffe Kopfstimme und Falsett miteinander verwirren.

. . . Ein großer Vorteil zur Vereinigung der natürlichen mit der Falsettstimme in der Höhe ist es, wenn man den dazwischenliegenden Ton, folglich den höchsten der einen, und den tiefsten der anderen mit beiden Arten der Stimme angeben kann: zum Beispiel wenn ein Sopranist das zweigestrichene  $\bar{g}$  ebenso gut,

stark und rein in der natürlichen Lage der Luftröhre als mit der Lage derselben beim Falsett, nehmen kann. Den ersten braucht man zum Aufsteigen, den zweiten beim Herabsteigen der Töne. Nicht allen ist dies möglich. Es ist aber die Kunst und der natürliche Vorteil derjenigen, deren Stimmen durchgehends egal klingen.

Bei den Falsettönen in der Tiefe setzt es nicht so viel Schwierigkeit. Denn sie können nicht, so wie die hohen Falsettöne durch das Hinaufziehen des Kopfes der Luftröhre, also umgekehrt durch das Heruntersinken desselben, hervorgebracht werden. Folglich sind der tiefen Falsettöne nur sehr wenige. . . . Die Falsettöne in der Höhe dagegen sind bei vielen Sängern, welche recht damit umzugehen wissen, ebenso stark und schön als die natürlichen hohen Töne. Die Deutschen pflegen diejenigen Baritonisten, welche sich allzusehr bemühen, tiefere Töne herauszubringen, als ihnen natürlich ist, Strohbässe zu benennen.<sup>1</sup> Die hohen Stimmen aber, welche der Tiefe gar zu sehr nachsinken wollen, stehen außerdem, daß man ihre tiefen Töne nicht gut hören kann, noch in Gefahr, durch das allzu öftere gewaltsame Ausdehnen ihrer Luftröhre die ganze Stimme zu verderben.

Auf den Falsettönen Worte auszusprechen, ist den meisten Stimmen, die nicht Falsettisten von Profession sind, unbequem, doch immer einer mehr als der andere.“

Fassen wir zusammen: Agricola unterscheidet also Bruststimme, Kopfstimme und „gezwungene“ Falsett-Fistelstimme. Jede Gattung von Stimmen, „Bruststimmen“ wie „Kopfstimmen“, können eine ergänzende Fistel-Falsettstimme haben. Bruststimmen haben solche Falsettöne im Sopran bei  $\bar{g}$ , im Tenor bei  $\bar{a}$ , Kopfstimmen schon bei  $\bar{d}$ — $\bar{e}$  im Sopran, bei  $\bar{e}$ — $\bar{f}$  im Tenor. Diese letztere Angabe über die Kopfstimme stimmt genau mit Tosi überein, demzufolge die Herrschaft des Falsetts, das keine Fistel ist, über dem vierten Zwischenraum oder der fünften Linie jedes Notensystems beginnt.

Indem manche Autoren dieses Falsett auch als Kopfstimme benennen, begehen sie eine Verwechslung zwischen den Begriffen Kopf- und Fistelstimme, die aber verschieden sind. Aus dieser

<sup>1</sup> Nach Garcia steht beim „Strohbaß“ der Kehlkopf hoch.

Verwechslung heraus wird auch für richtige „Kopfstimme“ im Sinne Agricolas manchmal der Name Falsettstimme gebraucht und dann irrtümlich als Fistelstimme gedeutet.

Bei Mancini, Hiller, Lichtental,<sup>1</sup> und nach ihnen auch bei einigen Theoretikern des 19. Jahrhunderts, ist das Wort Falsett direkt gleichbedeutend mit Kopfstimme, daher das Abwechseln dieser Ausdrücke in den Werken dieser Autoren keine Änderung des Begriffes bedeutet.

Hiller,<sup>2</sup> nimmt zu den Erklärungen Agricolas folgendermaßen Stellung: „Die feineren Töne in der Höhe gehen leicht in eine Art Stimme über, welche man die Falsett- oder Fistelstimme nennt. Einige Tonlehrer geben ihr den Namen einer künstlichen Stimme, um sie der natürlichen Bruststimme . . . entgegenzusetzen . . . Was allda (von Agricola) auf Veranlassung des Tosi von einer dritten Art, von der Kopfstimme, gesagt wird, kann man mit dem Falsett, das mit der Bruststimme verbunden wird, für einerlei annehmen. Sie (die Kopfstimme!!), findet sich aber auch wirklich als natürliche Stimme bei einigen Knaben, und noch mehreren Frauenzimmern, mit allen vom Herrn Agricola beschriebenen Eigenschaften; doch wird man in der Höhe nichts von einer besonderen Falsettstimme gewahren; wenigstens ist hier die Verbindung der Falsettstimme mit der natürlichen weit leichter und der Übergang von einer zur anderen schwerer zu bemerken . . . Der Sopranist, der von  $\bar{c}$  zu  $\bar{c}$  bis ins  $\bar{a}$  mit der natürlichen Stimme singt und sodann mit der Falsettstimme die übrigen Töne hinzusetzt, muß mit dieser auch schon im  $\bar{f}$  eintreten können, ohne daß man einen Abfall bemerkt. Es verursacht allerdings einige Schwierigkeit, den unteren Tönen des Falsetts eine der Bruststimme gemäße Stärke zu geben.“

Hiller unterscheidet diese „natürliche“ aber scharf<sup>3</sup> „von derjenigen durchaus erzwungenen Stimme erwachsener Mannspersonen, da zum Beispiel einer, der natürlich den Baß singt, mit ganz veränderter Stimme den Alt oder gar den Dis-

<sup>1</sup> Peter Lichtental, Der musikalische Arzt, oder Abhandlung von dem Einfluß der Musik auf den Körper und von ihrer Anwendung bei gewissen Krankheiten usw., Wien 1807. <sup>2</sup> Johann Adam Hiller, Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, Leipzig 1774, § 14 und 15. <sup>3</sup> Hiller, § 7.



kant zu singen unternimmt. Von dieser Art braucht man eigentlich den Ausdruck: durch die Fistel singen“.

Mancini,<sup>1</sup> dessen *pensieri e riflessioni* im gleichen Jahr wie das oben zitierte Werk Hillers erschienen, erklärt Falsett und Kopfstimme als einerlei: „Die Stimmen werden gewöhnlich in zwei Register geteilt, von welchen das eine Bruststimme, das andere Kopf- oder Falsettstimme genannt wird. Ich habe gesagt gewöhnlich, weil es auch einige seltene Beispiele gibt, daß jemand von der Natur das außerordentliche Geschenk empfängt, alles nur mit der Bruststimme allein ausführen zu können.“

Abbé Vogler<sup>2</sup> identifiziert Falsett und Kopfstimme gleichfalls völlig: „Die alltägliche Erfahrung lehret uns, daß bei der Baßstimm auf dem *a* oder in dieser Gegend beim Alt auf dem  $\bar{a}$ , beim Tenor auf dem  $\bar{e}$  oder  $\bar{f}$ , so auch beim Diskant auf dem  $\bar{e}$  und  $\bar{f}$  das sogenannte Falsett anfange, d. i. hier die natürliche Bruststimme aufhöre, und die Kopfstimm die Töne gäbe. Sollen sich nun die Töne der Bruststimm mit jenen der Kopfstimm vereinigen, müssen sie durch eine beständige Übung hinauf und hinunter verbunden werden.“

Es ist interessant, wie wenig übereinstimmend also die „Register“ von den oben zitierten Autoren abgegrenzt werden. Zweifellos geht aber aus ihren Erklärungen, besonders aus Vogler hervor, daß Garcia mit Recht das Falsett (nicht die Fistel, die er Kopfstimme nennt!?) mit dem, was man heute als Mittelstimme und ihre Modifikationen (*voix mixte*) bezeichnet, identifiziert.

Wenn wir nach diesen orientierenden Darlegungen nunmehr zu unserem eigentlichen Thema übergehen, so müssen wir von vornherein betonen, daß es unzulässig — weil technisch unrichtig — ist, die Eunuchenstimme als eine künstliche zu bezeichnen. Der Umstand, daß ihre Entwicklung durch einen „künstlichen Eingriff“

<sup>1</sup> Mancini Giambattista, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* 1774: „Le voci ordinarimente si dividono in due registri, che chiamansi l'uno di petto, l'altro di testa, ossia falsetto. Ho detto ordinarimente, perche si da anche qualche raro esempio, che qualcuno riceva dalla natura il singularissimo dono di potere eseguire tutto colla sola voce di petto.“ <sup>2</sup> Georg Joseph Vogler, *Kurpfälzische Tonschule*, Mannheim 1778, Kapitel *Stimm-bildungskunst*, S. 18.

in den Sexualtrakt beeinflußt wird, hat mit der normalmäßigen Gebrauchsfähigkeit der Stimme gar nichts zu tun, da die Kehle des Kastraten ihre Töne ganz auf dieselbe Weise erzeugt, wie alle anderen menschlichen Kehlen. Es ist ganz unverständlich, daß noch der kluge Gustav Engel deklamiert:<sup>1</sup> „Die Kastratenkehle ist eine verstümmelte Kehle, ein künstlich, ja gewaltsam hergerichtes Instrument.“

Johann Bähr<sup>2</sup> hat die Behauptung aufgestellt, daß die Kastraten „nicht mit natürlicher Stimme singen, weil solche mit unnatürlichen Mitteln gesucht wird“. Schon Mattheson<sup>3</sup> entgegnet mit ausdrücklicher Bezugnahme auf diese Stelle, wie folgt: „Ob man nun von Kastraten sagen kann, daß sie im Falsett singen, weiß ich nicht. Zwar will eine Hypothese daraus gemacht werden: Ob Kastraten eine natürliche Stimme haben? Weil, wenn die Natur ihren Lauf behielte, auch die Stimme gröber werden müßte. Aber unterdessen ist's doch eine wahre und keine falsche oder von dem Sänger ipso actu erzwungene Stimme.“

Wenn Bähr<sup>4</sup> weiters argumentiert: „Ein Falsettist kann zwei Stimmen singen, ein Kastrat aber nur eine,“ so ist sein Schluß, daß der Kastrat nur ein Falsett besitze, weil er nicht, wie die Falsettisten, gleichzeitig eine normale Männerstimme, Tenor oder Baß, zur Verfügung habe, wieder verfehlt. Der Kastrat kann allerdings „nur eine“ Stimme singen, diese aber ist seine natürliche Stimme und keine künstliche, wie die des Sopran oder Alt singenden Falsettisten.

So meint es zum Beispiel Michael Praetorius<sup>5</sup>, wenn er sagt: „Bey den meisten Eunuchis aber ist diss zu observiren, daß sie meistens mit heller und gantzer Stimm, so stark als sonst zween oder drey Knaben singen und intonieren; deren denn itziger Zeit etlicher sehr überaus vortreffliche Männer in kayserlicher und andrer Catholischen Chur- und Fürstlichen Capellen vorhanden seyndt.“ Daß Praetorius unter „heller und gantzer Stimm“ die natürliche Stimmbildung im Gegensatz zum Falsettsingen ver-

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, IV, Artikel „Gesang“. <sup>2</sup> Johann Bähr, Musikalische Discourse, Kap. XV, S. 10. <sup>3</sup> Mattheson, Critica musica, I. Stück, 1722, S. 111, Anmerkung. <sup>4</sup> Bähr, ebenda, Kap. XV, S. 40. <sup>5</sup> Michael Praetorius, Syntagma Musicum, Tom. II, 1619, S. 17.

steht, ergibt sich aus einer anderen Stelle,<sup>1</sup> wo er fordert, der Sänger müßte „zum dritten auch eine Stimm als Cantum, Altum oder Tenor erwehlen, welche er mit vollem, hellem Laut, ohne Falsetten (d. i. halbe und erzwungene Stimme) halten könne“.

Es steht außer Zweifel, daß die Tongebung der Eunuchenstimme in keiner Weise von jener der anderen „natürlichen“ Stimmen abweicht, gleichviel ob dieselbe als „Bruststimmen“ oder als „Kopfstimmen“ im Sinne der Beschreibungen Agricolas gewertet werden. Diese letzteren Unterscheidungen sind auch auf die Eunuchenstimmen zutreffend, daher auch alle Einzelheiten ihrer technischen Leistung im wesentlichen die gleichen sind. Der Kastrat ist daher auch imstande — im Sinne Agricolas — in der Höhe und Tiefe, „Falsettöne“ zu „erzwingen“, aber er kann nie als Fistulant gelten. Infolge der häufigen mißbräuchlichen Verwechslung von Kopf- und Falsettstimme geschah es aber, daß Kastraten mit „Kopfstimme“ auch „Falsetti“ genannt wurden, obwohl sie durchwegs keine Falsettisten = Fistulanten waren. Dies ist der Grund, warum Kastrat und Falsettist seit alters her von Fachmännern und Laien nach „Nam und Art“ verwechselt und daher von manchem Autor kurzweg identifiziert wurden. Zur Zeit, als die Kastraten noch nicht offiziell zu den großen Kirchenchören zugelassen waren, war das Wort wohl auch als ein willkommener Deckmantel für sie gebräuchlich. Immerhin hielten auch neuere Schriftsteller, wie Fantoni<sup>2</sup> und Bruns an dieser Bezeichnung fest. Wie wenig berechtigt ist, was Bruns über Falsett und Kastrat sagt,<sup>3</sup> geht aus dem Gesagten ohne weiteres hervor. Die betreffende Stelle lautet: „In meinen erweiterten Grundlehren vom primären Ton, Kapitel: Falsett oder Primär? (S. 79) habe ich den Beweis geschichtlich geführt, daß das Falsett in Italien immer nur als unechter Gesangston und unfertiges Klanggebilde gegolten hat, sein unkünstlerisches Stimmgepräge, höchstens zur Darstellung des grotesk-komischen, karikierten und albernen, nie jedoch im gesangskünstlerischen seriösen Sinne, verwendet wurde.“ ... Ebenso stamme daher „die Bezeichnung der Sixtinischen Sänger kurz-

<sup>1</sup> Praetorius, ebenda, Tom. III, 1619, S. 231. <sup>2</sup> Fantoni, I, S. 49. <sup>3</sup> Paul Bruns, Bariton oder Tenor, Berlin 1910, bei Friedrich Vieweg, S. 42.

weg mit Falsetti-, Soprani-, falscher Sopransänger. Welch anderer Gedanke könnte dieser Bezeichnung zugrunde liegen, als der des naturwidrigen, grundfalschen Stimmklanges“.

### 3. Stimmlage und Umfang der Kastratenstimme

Die Stimmlage der Kastraten gilt im allgemeinen gleich der der Frauen. Der Umfang ihrer Stimme schwankt zwischen zwei bis drei Oktaven, innerhalb des Tongebietes von  $d$  bis  $\bar{f}$ , also in den Grenzen, welche — wenigstens ausnahmsweise — auch von den Frauenstimmen erreicht werden. Es scheint aber, daß der Umfang der guten Eunuchenstimmen durchschnittlich ein größerer gewesen ist, als bei sonst gleichwertigen Frauenstimmen, da besonders Kastratensoprane häufiger als die Frauensoprane bei gleicher Höhe sich weiter nach der Tiefe erstreckten.<sup>1</sup>

Selbstverständlich haben nicht alle Kastratenstimmen den gleichen Umfang und gewiß gab es zu allen Zeiten Stimmen, welche auch hinsichtlich des Umfanges jenen der Kastraten annähernd ebenbürtig waren.<sup>2</sup> Es dürfte aber immerhin Matthesons Bemerkung zutreffend sein, daß die Kastraten häufiger ihren Kollegen an Umfang überlegen waren, als umgekehrt. Mattheson berichtet gelegentlich eines von der Operntruppe Mingottis am 24. August 1740 in Hamburg gegebenen vierstündigen Konzert folgendes:<sup>3</sup> „La Signora Cuzzoni war dabey die Hauptperson. Sie war von jedermann bewundert und verdiente solches vollkommen. Ein Castrat Giacomo Zaghini, den sie bey sich hatte, war fast noch stärker und seine Stimme erstreckte sich sehr weit, in dem er rein und deutlich von  $a$  bis  $\bar{a}$  sang, welches man nicht leicht findet, daß jemand eine Quarte über zwei Oktaven in ver-

<sup>1</sup> Die berühmte Lucrezia Agujari, genannt la Bastardella (1755 bis 1783), hatte nach Burney einen „Umfang der Bruststimme“ von nur zwei Oktaven, vom kleinen bis zum zweigestrichenen  $\bar{a}$ , konnte aber durch ihre herrlich entwickelte Kopfstimme noch ganz rein hinauf bis zum  $\bar{g}$  und ebenso nach der Tiefe um fast eine Oktave hinab singen, ohne den Tönen das geringste von ihrer schönen Rundung und Fülle zu nehmen. <sup>2</sup> Zum Thema vom Stimmumfang siehe auch Garcia, Gesangschule. <sup>3</sup> Mattheson, Musikalische Ehrenpforte, Nachtrag, S. 399. Zitiert bei Erich Müller, „Angelo und Pietro Mingotti“, Dresden 1917, S. 15 ff.

nehmlichen Klängen hervorbringen sollte. Die ehemals berühmte Conradi<sup>1</sup> hatte eben denselben Sprengel, und es ist solches von einem Frauenzimmer noch was selteneres als von einem Verschnittenen.“ Diesen Umfang von a bis  $\bar{d}$  hatten nachweislich auch die Sopranisten Bindi,<sup>2</sup> Salimbeni,<sup>3</sup> Moreschi — letzterer im Alter von a bis  $\bar{g}$  —, Farinelli im Alter von 21 Jahren; mit 23 Jahren hatte dieses berühmteste Stimmphänomen des 18. Jahrhunderts und vielleicht aller Zeiten einen Umfang von mehr als drei Oktaven, von c bis  $\bar{d}$  erreicht! Marchesi sang von g bis  $\bar{a}$ , Saletti von f bis  $\bar{h}$ , Aprile, Mustafà mindestens von b bis  $\bar{c}$  usw.

Eine besonders große Höhe besaßen auch Conti-Gizziello und der Mezzosopranist Annibali. Letzterer sang<sup>4</sup> angeblich bis zum  $\bar{f}$ . Großen Umfang hatten auch Ferri, Pietro Mattucci, Pietro Morigi, Carestini, welch letzterer zuerst von b bis  $\bar{c}$ , später von d bis  $\bar{g}$  sang. Von Altisten sang Senesino bis zum  $\bar{g}$ , in seiner Jugend mindestens bis zum  $\bar{a}$ , Gaëtano Orsini von d bis  $\bar{e}$ , Rubinelli von c bis  $\bar{f}$ , Pacchiarotti von g bis  $\bar{g}$ .

Mit diesen und anderen verbürgten Daten ist natürlich keine normative Statistik beabsichtigt. Auch die Kontrolle des Stimmumfanges nach den vorhandenen Musikwerken ergibt nur annähernd richtige Resultate, da die zu jener Zeit von den Sängern allgemein geübte Praxis der freien Ausschmückung der Arien, des Variierens und Kadenzierens eine häufig weit über die festgelegte Notierung hinausgehende Ausnutzung des Stimmumfanges ergab, wie zum Beispiel aus den Arienbearbeitungen Farinellis in überraschendster Weise ersichtlich ist.<sup>5</sup>

Noch ein Umstand erschwert die verlässliche Bestimmung der Stimmlage auf Grundlage der alten Musikkultur in vielen Fällen: die sehr wesentlichen Unterschiede in der Stimmung. Es gab in

<sup>1</sup> Eine Schülerin Matthesons. Siehe über dieselbe u. a. Gerber, Lexikon, I und II, Mendel und Reißmann, Erich Müller, S. 16. <sup>2</sup> Fürstenau, Moritz, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV. usw., Dresden, bei Rudolf Kuntze, 1861, I, S. 166. <sup>3</sup> Ebenda, II, S. 264 ff. Auch Metastasio bestätigt dies ausdrücklich. <sup>4</sup> Ebenda, I, S. 166. <sup>5</sup> Siehe Franz Haböck, Gesangskunst der Kastraten, Carlo Broschi Farinelli, Wien 1922, Universal-Edition.

früherer Zeit bekanntlich keine allgemein geltende Normalstimmung, wie heute, wo die absolute Tonhöhe des  $\bar{a}$  seit 1858 durch die Pariser Akademie auf 870 einfache oder 435 Doppelschwingungen in der Sekunde festgestellt ist. Für genauere Einschätzung der Tonhöhe gibt es daher zu denken, wenn wir zum Beispiel noch von Agricola hören:

„In der Lombardei und sonderlich in Venedig werden die Clavicimbale und andere Instrumente sehr hoch gestimmt. Ihr Ton ist fast einen halben Ton tiefer als der gewöhnliche Chor- oder Trompetenton. In Rom ist die Stimmung sehr tief,<sup>1</sup> fast der ehemaligen französischen Stimmung gleich, eine große Terz tiefer als der Chorton. Sie ist noch einen halben Ton tiefer als der an vielen Orten Deutschlands eingeführte sogenannte A-Kammerton.“

Natürlich unterließen es die mit großem Umfang begabten Gesangsvirtuosen nicht, ihre herrlichen Mittel zu den verblüffendsten Kunststücken auszunutzen. So war es Mode, daß die Komponisten für solche Stimmriesen in derselben Oper sowohl Arien in der Sopran- wie in der Altlage schrieben, ja Vinci zum Beispiel für Farinelli in der Oper *Medo* 1728 die Arie *Navigante che non spera* sogar in der Tenorlage von  $c$  bis  $\bar{b}$ , außerdem aber mindestens in einer Bravourarie alle Regionen der Stimme vereint zu einer den Triumph zum Gipfel steigenden Paradeleistung erklingen ließen. Einige solche Kuriosa im Repertoire Farinellis entstammen den geschickten Händen seines Lehrers Porpora und seines Bruders Riccardo Broschi. Besonders der letztere schuf für die Eigenart des Sängers Glanzstücke ersten Ranges, darunter die Arien: *Son guerriero in campo armato* und das weltberühmte: *Son qual nave* als Einlage zu Hasses *Artaserse*. In der erstgenannten Arie ist die Ausnutzung der Effekte des Wechsels von hoher und tiefer Stimmlage so weit getrieben, daß in der Singstimme unaufhörlich die Schlüssel geändert werden — vom Sopran- bis zum Baßschlüssel —, um den gewünschten Stimmcharakter anzudeuten.

Ähnliche Leistungen sind von Carestini, Aprile, Marchesi usw. bekannt. Diese extremen Möglichkeiten in der Ausnutzung ihres

<sup>1</sup> Tosi fordert: „Der Sangmeister übe den Sänger immer nach dem lombardischen Tone und nicht nach dem von Rom.“

ungewöhnlichen Stimmumfangs und der verschiedenen Schattierungen des Klanggepräges läßt wohl die Frage berechtigt erscheinen, ob sich die Resonanzverhältnisse, also die sogenannten Registerlagen der Eunuchenstimmen wirklich immer, wie in der älteren Literatur eigentlich ohne Widerspruch angenommen wurde, in den gleichen Einteilungen bewegten, wie beim Sopran oder Alt der Frauenstimme. Für einen großen Teil der Kastraten ist dies wohl zu bejahen, wenn wir auch zugestehen, daß das Brustregister bei den Sopranisten sich in der Regel nicht nur weiter nach abwärts, sondern nicht selten auch mühelos weiter nach aufwärts erstreckte, als bei Frauenstimmen üblich ist. Wenn wir auch anzunehmen berechtigt sind, daß auch bei den Kastraten, ob sie nun eine „Bruststimme“ oder eine „Kopfstimme“ im Sinne Agricolas besaßen, normalerweise in der mittleren Stimmlage eine mehr oder weniger aus Brust- und Kopfresonanz „gemischte“ Stimme an die Stelle des eigentlichen „Brustregisters“ getreten sei, so wurden wohl doch oft Resonanzwirkungen ausgelöst, deren ein weibliches Organ kaum mächtig ist. Es steht auch außer Zweifel, daß manche Kontraltisten, wie Orsini, Senesino, Guadagni u. a. an Kraft und Höhe ihrer „Bruststimme“ dem Durchschnitte der weiblichen Altstimmen weit überlegen waren, und es ist die Vermutung Hugo Goldschmidts,<sup>1</sup> daß die tieferen Kastratenstimmen andere Registerverhältnisse gehabt haben als die weiblichen Stimmen und sich denjenigen der Männerstimmen näherten, voll berechtigt, wie wir im folgenden erweisen werden.

#### 4. Die Mutation der Kastratenstimme

Ich bin der Ansicht, daß bei den Kastraten ganz wohl von einer Mutation, also von einem Stimmwechsel gesprochen werden kann, denn zweifellos verändert sich auch ihre Stimme im Laufe der Jahre sowohl dem Umfange als auch der Klangfarbe nach ganz wesentlich. Ein Unterschied gegenüber der normalen Mutation besteht bei diesem bloß langsameren Ausreifen der Stimmorgane nur dem Grade, aber nicht dem Wesen nach. Sicher

<sup>1</sup> H. Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, I, S. 65.

sind die charakteristischen Wandlungen der Kastratenstimme größer als die bei der mutierten Frauenstimme. In manchen Fällen erlangen Kastratenstimmen vollständig das Gepräge einer normal mutierten Männerstimme. Ich habe die Beweise hierfür erstmalig gelegentlich meines am 4. Dezember 1917 in der österreichischen Gesellschaft für experimentelle Phonetik zu Wien gehaltenen Vortrages über die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung<sup>1</sup> vorgelegt. Dieselben fußen auf den fachkundigen Überlieferungen aus alter und neuester Zeit und auf der Kontrolle des Repertoirs einzelner Sänger, welche in vielen Beispielen die Konstatierung des sich ändernden Umfanges der Kastratenstimme ermöglicht. Der Grund, warum die Tatsache einer Mutation der Kastratenstimme bisher vielfach übersehen wurde — in der medizinischen Literatur scheint sie ganz unbekannt zu sein —, liegt wohl hauptsächlich darin, daß man in früherer Zeit — und der Laie auch heute noch — fast allgemein den plötzlichen Eintritt der Mutation, und zwar gerade zum Zeitpunkt der Pubertät für ein charakteristisches Merkmal dieses Vorganges hielt,<sup>2</sup> während eigentlich schon normalerweise gerade das Gegenteil richtig ist.

Ich bringe in Kürze das Wesentliche des darüber in dem genannten Vortrag Gesagten hier wieder:

Der Zeitpunkt des Eintrittes der Mutation ist bekanntlich verschieden. Er hängt von der allgemeinen körperlichen Entwicklung des Individuums ab und wird besonders beeinflusst von Klima und Lage der Länder, sowie von der Rassenzugehörigkeit. Im Süden tritt die Geschlechtsreife und damit die Mutation früher, eventuell schon im elften und zwölften Jahre, ein und ist auch rascher vollendet. In unserem Klima sind die Grenzen der Mutationsperiode bei den Mädchen zwischen das dreizehnte und sechzehnte, eventuell siebzehnte Jahr gelegt, bei den Knaben zwischen das vierzehnte und sechzehnte, eventuell neunzehnte Jahr. In den nördlichen Ländern verschiebt sich dies noch um zwei und mehrere Jahre nach aufwärts. Sowohl bei den Mäd-

<sup>1</sup> Im Auszuge erschienen in der „Wiener medizinischen Wochenschrift“, 1918, Nr. 34 und 35. <sup>2</sup> Auch Agricola, S. 29, „da diese Veränderung meist schnell geschieht . . .“



chen als bei den Knaben tritt in dieser Epoche eine Größenzunahme des Kehlkopfes in allen seinen Teilen auf, die Knorpeln werden dicker und fester, die Stimmbänder stärker und länger. Bei den Mädchen ist jedoch dieses Wachstum bei weitem nicht so intensiv wie bei den Knaben, bei denen der Schildknorpel sich zum „Adamsapfel“ vergrößert und die Stimmbänder um ein Drittel ihrer Länge zunehmen. Diesem Entwicklungsunterschiede entsprechend sind auch die Veränderungen der Stimme bei den beiden Geschlechtern bedeutend verschieden.

Die Erfahrung lehrt, daß ein Nichtbeachten dieser Phänomene zu großer Schädigung, ja zur Vernichtung der Stimme führen kann.

Der eigentlichen Mutation geht bei beiden Geschlechtern eine Vertiefung der Stimme voraus. Bei den Mädchen zeigt sich im Verlaufe der Mutation häufig ein unangenehm kreischender Beiklang in der Stimme, monatelanges „Bedecktsein“ des Organs, ohne daß man gerade eine ausgesprochene Heiserkeit konstatieren könnte, mangelhafte Ausdauer, häufiges Ermüdungsgefühl auch beim bloßen Sprechen, endlich das Schwinden einiger Töne in der Höhe. Oft hören innerhalb eines Jahres, ja selbst schon nach einigen Monaten diese Störungen auf, die Stimme wird kräftiger und weicher, gewinnt an Fülle, Glanz und Umfang. Manchmal, am meisten bei schwächlichen, blutarmen Individuen, zieht sich aber dieser Übergangszustand in die Länge. Auf Perioden scheinbarer Erholung folgen neue Krisen, und nicht zu selten kann der Arzt nach mehrjähriger Dauer der Mutation feststellen, daß die eigentliche Reife der Stimme noch immer nicht eingetreten ist.

Bei den Knaben vollzieht sich die Mutation bedeutend charakteristischer. Die Stimme senkt sich, und zwar durchschnittlich um eine Oktave,<sup>1</sup> aber auch mehr. Die Art und Weise dieser Umwandlung ist in der Regel eine durchaus nicht sprunghafte: zeitweise Rauheit und Heiserkeit, geringe Schwankungen der Stimme, wenig Ausdauer, Unbehagen in der Kehle, manchmal nicht einmal Verlust des Wohlklanges während des allmählichen Sinkens der Stimmlage; damit ist innerhalb eines kürzeren oder längeren Zeitraumes die ganze Mutation erledigt. Nur zirka ein Sechstel der

<sup>1</sup> Nach Tosi-Agricola: um eine Septime.

Knabenstimmen ist stärkeren Störungen und auffallenderen Kontrasten in der Stimmfunktion unterworfen. Diese von allen neueren Autoren bestätigte Tatsache erklärt der Arzt Franz Eyrel, einer der wenigen Physiologen unter den Wiener Gesangslehrern,<sup>1</sup> sehr richtig damit, daß „die Menschen, welche ohne bemerkbare Stimmwandlung allmählich in die tiefste Stimmlage übergehen, indem sie vom Sopran in den Alt, den Tenor, den Bariton und in den Baß übergehen, zur musikalischen Mehrzahl gehören. Andere hingegen, und zwar gerade die Minderzahl, schlagen vom Sopran plötzlich in den Tenor, oder in den Baß um, und daran ist der menschliche Gebrauch selbst schuld. Die meisten davon sind Sänger und singen immerfort im Sopranschlüssel; die Bruststimme der Knaben geht dabei allmählich in das Falsett über, in dem Maße, in dem die Kehle an Größe zunimmt, bis endlich in der Pupertätsperiode der Stimmgebrauch auf die bisherige Weise zu beschwerlich fällt, daher die Stimme umschlägt und mit einem Sprunge in die Lage fällt, in die sie allmählich hätte übergehen können. Es scheint also, als wenn der Sopran in den Baß übergegangen wäre, während in der Wirklichkeit die Kehldimensionen in jener Zeit, als die Stimme zu wanken begann, dem Tenor angehörte. Da solche Stimmwandlungen nur an Sängern beobachtet wurden, andere Stimmen aber keiner Aufmerksamkeit gewürdigt wurden, so schloß man daraus auf das Allgemeine und hielt dies für die Regel.“

Aus Vorstehendem ergibt sich auch die Hauptursache für diese gewaltsamen Formen der Mutation, die in plötzlichem Umschnappen der Stimme von der Höhe nach der Tiefe und umgekehrt und in ähnlichen Erscheinungen bestehen. Es ist das künstliche Aufhalten des normalen, natürlichen Prozesses der allmählichen Umwandlung der Stimme durch das regelmäßige Trainieren der Stimmfunktion beim Sängerknaben.<sup>2</sup> Das Verharren in der

<sup>1</sup> Dr. Franz Eyrel, *Physiologie der menschlichen Tonbildung*, Wien 1860, S. 107 ff. <sup>2</sup> Ausführlicheres über das Thema von der Mutation in meiner Studie: „Die Entwicklungsphasen der menschlichen Singstimme“ im Jahresbericht der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, 1911—1912. Wiederabdruck in der Mainummer 1913 der Zeitschrift „Musica sacra“ bei Friedrich Pustet, Regensburg.

hohen Lage trotz der eintretenden Veränderungen im Kehlkopf über die von der Natur gesetzte Zeitdauer hinaus bringt dann den katastrophenartig über Nacht eintretenden Stimmbruch hervor, der häufig auch das Ende aller Sängerkunft bedeutet, denn der junge, mißbrauchte Kehlkopf hat meistens für immer die Fähigkeit seiner normalen Entwicklung zu einer gesunden, schönen Stimme eingebüßt. Nicht jedem hat die Natur eine so gute Konstitution gegeben wie dem berühmten Sänger Lablache, der in einer Nacht aus einem Sopranisten ein Bassist geworden sein soll.

Andeutungen und Belege für die Annahme einer Mutation der Kastraten, und zwar sowohl zur Zeit, da die Pubertät eintreten sollte, als auch weit später, finden sich schon in der musiktheoretischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts.

So stellt der wegen seiner Gelehrsamkeit berühmte herzoglich sachsen-weißenfelsche Konzertmeister Johann Baehr (1652-1700) in seinen „Musikalischen Discoursen“ Kapitel 15, Seite 10 fest, „daß ein jeder Kastrat nach der Kastration nicht eben dieselbe Stimme, so er vor der Kastration gehabt, beständig immer behält, sondern sich solche vielemal ändert.“

Direkt auf die Charakteristika einer Mutationskrise bezieht sich folgende Anmerkung Agricolas:<sup>1</sup> „Bei den meisten Kastraten äußert sich zwar um eben die Jahre, da das Mannbarwerden anfängt, auch auf einige Zeit eine ähnliche Art der Heiserkeit und der Beschwerlichkeit der Sprache; sie wachsen auch so stark, wie andere Mannspersonen und die Stimme bleibt doch hernach immer noch so hoch, wie vorher.“

Für die Tatsache einer später eintretenden Änderung der Stimmlage ist unter mehreren gleichartigen Stellen besonders eine Äußerung Tosis bezeichnend: „... weil bei zunehmenden Jahren die Stimme bei vielen sich in die Tiefe neigt, so wird mancher Sopranist, ... der sich nicht gehörig in den hohen Tönen geübt hat, entweder den Alt singen müssen, oder er wird, wenn er aus abgeschmackter Eitelkeit doch noch immer den Namen eines Sopranisten beibehalten will, sich genötigt sehen, allen Komponisten sich bestens zu empfehlen, daß ja die Noten, die für ihn geschrieben werden, nicht über den vierten Zwischenraum der

<sup>1</sup> Agricola, S. 29.

fünf Linien (das ist das zweigestrichene  $\bar{c}$ ) hinaufsteigen, auch sich da nicht aufhalten möchten. Wenn alle diejenigen, welche in den Anfangsgründen Unterricht geben, . . . ihren Schülern zu zeigen wüßten, wie sie das Falsett mit der natürlichen Stimme vereinigen können, so würden die Sopranstimmen heutigen Tages nicht so rar sein.“

Diese Senkung der Stimme vollzieht sich meistens sehr allmählich und derart, daß die Stimme an Umfang nach der Tiefe zunimmt, ohne indessen an Höhe einzubüßen. Nach einiger Zeit, oft erst nach vielen Jahren, tritt ein Verlust an hohen Tönen ein und aus den Sopranisten und Mezzo-Sopranisten werden Kontraltisten.

Agricola<sup>1</sup> bespricht diese Veränderung der Stimmlage folgendermaßen: „Einige verlieren bei zunehmenden Jahren etliche hohe Töne und gewinnen dagegen etliche tiefere: ohne daß dadurch der Stärke und Schönheit das geringste abgehen sollte. Carestini kann dieses letztere mit seinem Beispiel bestätigen.“ Dieser Sänger hatte, nach Quantz' Bericht,<sup>2</sup> im Alter von 21 Jahren „eine starke vollkommene Sopranstimme von  $b-\bar{c}$ , welche sich in den folgenden Zeiten nach und nach in einen der schönsten, stärksten und tiefsten Kontraalte verwandelte, dessen Umfang nun von  $d-\bar{g}$  ging. Lange Jahre hindurch konnte er sich aber mit gleicher Vollkommenheit der hohen und tiefen Lage bedienen“.

Farinelli, dessen Stimme, wie wir oben sahen, mit 23 Jahren den Umfang von  $c-\bar{d}$  erreichte, zeigte in späteren Jahren, gewiß aber erst nach dem 40. Lebensjahre eine deutliche Vorliebe für die tiefere Stimmlage. Wir ersehen dies aus dem von ihm am spanischen Hofe gesungenen Arienrepertoire. Besonders interessant und bezeichnend hierfür ist die von ihm selbst stammende Umarbeitung der Arie: *Son qual nave*, welche er aus ihrem ursprüng-

<sup>1</sup> Agricola, I, S. 33. <sup>2</sup> Quantz, Joh. Joachim, geb. 1697, preußischer Kammermusiker und einer der ersten Meister des Flötenspiels, Lehrer Friedrich des Großen, verbrachte viele Jahre in Italien, reiste viel und galt seinen Zeitgenossen als unbestrittene Autorität in allen musikalischen Fragen; seine Urteile und Ansichten werden immer wieder zitiert und hervorgehoben. Die meisten dieser Urteile, soweit ich sie zitiere, stammen aus Marburg: *Historisch-kritische Beyträge*, I. Bd., „Lebensläuffe“, „Herrn Joh. Joach. Quantzens Lebenslauff von ihm selbst entworfen.“

lichen Umfang von  $h-\bar{h}$  in die Lage von  $e-\bar{f}$ , also eine Quart tiefer übertrug. Immerhin besitzen wir aber noch aus dem Jahre 1756 Belege für einen Umfang von  $e-\bar{b}$ .

Von dem erst als Altisten weltberühmt gewordenen Senesino<sup>1</sup> erfahren wir, daß er zu Beginn seiner Laufbahn in Dresden unter den Mitgliedern einer aus Venedig berufenen Operngesellschaft als erster Sopranist geführt wurde und als solcher große Erfolge errang. In allen Arien, die Händel für ihn gesetzt hat, nachdem er ihn 1719 als ersten Kontraaltisten an seine Londoner Oper engagiert hatte, bleibt er genau in den Grenzen des Kontraalts. Die Annahme einer erst späteren Stimm-senkung findet volle Bestätigung auch in der überraschend hohen Lage, in welcher sechs ihm gewidmete Kantaten von Al. Scarlatti geschrieben sind; diese befinden sich im Besitze des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Singstimme dieser musikalisch nur zum Teil wertvollen Stücke bewegt sich fast ausschließlich in den Grenzen von  $d-\bar{g}$ , vereinzelt bis  $\bar{a}$ . Das Bereich der höheren Mittellage ist durchgängig bevorzugt, und sämtliche Stücke sind im Sopranschlüssel notiert.

Als weitere Beispiele für eine spätere allmähliche Stimm-senkung können Bernacchi, Carestini, Aprile, Pacchiarotti, Rauzzini<sup>2</sup> angeführt werden; ferner Pistocchi, der seine Sängerkarriere als Sopranist begann und mit 42 Jahren in Bologna als Kontraaltist an die Basilica San Petronia engagiert wurde. Filippo Vismaro diente viele Jahre am Wiener Hofe als Sopranist und darauf noch über zehn Jahre als Altist. Moreschi, der letzte Sopranist der Cappella Sixtina, sang mit 25 Jahren mindestens von  $d$  bis  $\bar{d}$ , später ging sein Stimmumfang von  $a$  bis  $\bar{g}$  zurück. Der Direktor der Cappella Giulia in Rom, Boëzi, bestätigte mir aus einer langjährigen Erfahrung die Regelmäßigkeit des Stimmwechsels der Kastraten und teilte mir mit, daß fast alle Soprankastraten der Sixtina im Laufe der Jahre den jugendlichen Umfang ihrer Höhe einbüßten, trotzdem aber bis in ihr Alter den Sopranpart, der bei der älteren Kirchenmusik nie über das  $\bar{g}$  hinausgeht, vortrefflich beherrschten.

<sup>1</sup> Siehe S. 360. <sup>2</sup> Siehe die biographischen Daten über diese Sänger im VI. Kapitel.

## 5. Längere Andauer der Stimme

Immer wurde darauf hingewiesen, daß die Kastratenstimmen viel ausdauernder seien als die der Frauen. Dieses Übergewicht verdanken sie neben den günstigen Eigentümlichkeiten ihrer Konstitution auch dem Umstand, daß ihre künstlerische und gesangstechnische Ausbildung schon in der frühesten Kindheit begann und durch keine entscheidende längere Mutationskrise und die daraus folgenden wesentlichen Veränderungen der physischen Bedingungen der Stimme unterbrochen wurde, wodurch sie einen Vorsprung von 8 bis 10 Jahren vor den meisten Sängern gewannen. Die Frage der Dauer der Stimme hängt also schon in dem, was den Beginn der stimmlichen Leistungsfähigkeit betrifft, eng mit dem Mutationsproblem zusammen. Allerdings galten auch bei den Stimmen junger Kastraten gewisse Vorichtsmaßregeln als nötig, wie Burney erzählt.<sup>1</sup>

Den Vorzug größerer technischer Geschicklichkeit weisen bekanntlich alle Sänger und Sängerinnen auf, die schon von Kindesalter an in den Regeln ihrer Kunst unterrichtet wurden. Der ausgezeichnete Coelcius<sup>2</sup> rät: „Jeder deutsche Knabe möge danach streben, einen tüchtigen Lehrer nachzuahmen, solange seine Stimme knabenhaft ist, weil er schwierig und ganz selten die Kunst schön zu singen, nach der Mutation erlangt, während die in der Kindheit erlangte Kunst nie verloren geht.“ Fétis<sup>3</sup> sagt, daß die Kastraten den Schwellton in seiner feinst abgestuften gradweisen Verstärkung und Abnahme, „dieses mächtigste Mittel, lebhaft musikalische Wirkungen zu erzeugen“, auch im Alter nicht verlieren und empfiehlt dem Konservatorium,<sup>4</sup> Leute zu bevorzugen, die sehr früh mutierten, denn „selten daß ein mit 20 Jahren herangezogener Mann noch ein geschickter Sänger wird. Die *mise de voix* ist dann beinahe unmöglich; die Organe haben zuviel Steifheit angenommen“.

An Beispielen für die Überlegenheit der von Kindheit an geübten Sänger fehlt es nicht. Besonders häufig treffen wir solche

<sup>1</sup> Siehe S. 317. <sup>2</sup> Coelcius, *Compendium musices etc.*, Norimbergae 1552. Bei Kuhn, S. 56. <sup>3</sup> Fétis, *Curiosités historiques de la musique*, S. 53. <sup>4</sup> Ebenda, S. 398 ff.

naturgemäß in jenen Kindern, die in einer Musikerfamilie und -Umgebung aufwachsen und denen schon Gesellschaft und Gespräche der Eltern und Geschwister erste Unterweisung bedeuten, bis sehr früh auch ein systematischer Unterricht einsetzt. Man denke nur an die Familie Garcia: der Großvater Sänger und Komponist, der Vater der größte Tenor seiner Zeit, die Mutter Sängerin! Die Kinder sind: die Malibran, eine der genialsten Sängerinnen der neueren Zeit, die schon mit fünf Jahren zu Neapel in einer Kinderrolle auftritt; die Viardot, ihre ebenbürtige Schwester, die ihre Kunst wieder einer Tochter vererbt, und der große Gesangslehrer Manuel, der „Kolumbus der Stimme“! Alle drei Geschwister lernten von zartester Kindheit an; dasselbe hören wir von der hochgefeierten Catalani, von dem großen Bassisten Lablache, von Julius Stockhausen, um nur einige wenige zufällige Beispiele herauszugreifen; sehr früh begannen ebenso die Geschwister Patti, die Schwestern Lehmann Studium und Karriere usw.

Es ist daher sehr begrüßenswert, daß heutzutage nicht nur Knabenchöre von künstlerisch höherem Range, sondern wirkliche Kindersingschulen allorts erstehen, die der musikalischen Erziehung bessere Dienste erweisen als der Instrumentendruck der gewöhnlichen Musikschulen.

Rosebery d'Arguto rollt in seiner Arbeit: „Die Sicherung edler klassischer Gesangkunst durch die Lösung der Stimmwechselfrage“ das Problem auf, ob mit dem Vorverlegen der musikalischen Ausbildung in die Kindheit und der so gewonnenen Verlängerung der Studienzeit dem nordischen und östlichen Stimmorgan die Möglichkeit geboten werden könnte, den Vorsprung, den die italienischen Stimmen (hier sind natürlich normale gemeint, nicht die von Kastraten!) der früheren körperlichen Reife verdanken, wettzumachen.

Nicht einmal das „Umkippen“ der Stimme, das im nordischen Klima bis 25 vom Hundert der gesamten Studierenden berührt und das häufig nur eine Folge katarrhalischer Erscheinungen ist, bedeutet eine absolute Notwendigkeit der Einstellung jeder Funktion der Gesangsstimme. Das Maximum der „brechenden Töne“ ist wissenschaftlich festgestellt nur bei 17 vom Hundert.

Diese Streitfrage, ob das vollständige Pausieren jeder gesanglichen Übung während der ganzen Mutationszeit ein unbedingtes Erfordernis ist, wie die meisten jetzigen Gesangslehrer annehmen, oder ob nicht durch ein vorsichtiges, sorgfältig beaufsichtigtes Trainieren und Üben auch während dieser Periode eine längere Zeit für das Studium gewonnen werden könnte und die nordischen Stimmen damit einen Teil des sogenannten italienischen Stimmklangphänomens erreichen könnten, steht offen. Eine ganze Reihe namhafter Gesangsphysiologen tritt mit mehr oder weniger Nachdruck für das Durchsingen, resp. nicht gänzliche Aussetzen während des Stimmwechsels, ein: Mengozzi, Garat, Lablache, Panseron, Marx, Nehrlich, Mannstein, Garcia, Haeser, d'Aubigny, Engelbrunner, E. Seiler, F. Sieber, Graben-Hoffmann, Hanna, I. Hey, O. Gutzmann, Bach, Edinburg, B. Wichmann, Seering, P. Piel, Dannenberg, Th. Paul, H. Hacke, Fournié, F. Eyrel, F. Stiebel, Gougenheim, Lermoyez, Merkel, Mackenzie, Paulsen, Bottermund, H. Krause, Ephraim, Pielke u. a. m.

Bekanntlich gewinnt die Stimme im allgemeinen erst einige Jahre nach vollendeter Mutation quantitativ und qualitativ jene dauernden Eigenschaften und individuellen Eigentümlichkeiten, durch welche sie in der Epoche der Reife als vollkommenstes Klanginstrument über alle künstlichen Musikinstrumente hinausgehoben wird. Man nimmt gewöhnlich diesen Eintritt der Reife bei Frauen mit dem 22., bei Männern mit dem 24. Lebensjahre an. Die Stimme gewinnt aber bis zum 30. Jahre noch an Fülle, Klang und bei Männern noch bis zum 40., bei Frauen selbst noch bis zum 50. Jahre an Kraft. Garcia<sup>1</sup> verweist darauf, daß die jugendliche Frische, der Klang und die Elastizität der Stimme mit den Jahren allmählich in Festigkeit und Breite übergeht. Wir können diesen Umwandlungsprozeß — leider meist allzufrüh — besonders bei den dramatischen Sängerinnen und den männlichen Heldenstimmen beobachten. Auch bei den Kastraten lassen sich ähnliche Entwicklungsphasen ihrer stimmlichen Leistungsfähigkeit verfolgen. Ihre „Jünglingsstimme“ scheint schon zwischen dem 15. und 18. Lebensjahre zu großer Kraft und Kunstfertigkeit zu gelangen, wie aus ihren durchwegs frühzeitigen Debüts zu

<sup>1</sup> Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, II, S. 82.



schließen ist. So betraten z. B. Gizziello, Pistocchi mit 15, Carestini, Finazzi, Pacchiarotti mit 16, Farinelli mit 17, Rauzzini mit 18, Rubinelli, Salimbeni, Velluti mit 19 Jahren zum ersten Male die Bühne.<sup>1</sup>

Ihre glänzendsten Stimmtriumphe fallen in die Zeit, wo ihnen Höhe und Tiefe gleich vollkommen zu Gebote stehen. Dies scheint ungefähr vom 22. bis zum 40. Lebensjahr fast ausnahmslos der Fall zu sein. Die richtigen Soprane behalten aber ihren Umfang auch weiterhin in unverminderter Kraft und Schönheit bis ins Greisenalter.

Bei den stärker „Mutierenden“ aber stellt sich bis zum 40. Jahre jenes Übergewicht der tiefen Stimmlage ein, das sie weiterhin, wie wir oben gesehen haben, zu Mezzo-Sopranen und Kontraltisten stempelt und ihnen in der Regel ebenso große künstlerische Erfolge auf wenigstens zwei weitere Dezennien ermöglicht. Viele Kastraten, besonders die Altisten, wurden bis ins späte Alter hoch gefeiert und bewundert.

Dem langsamen, sorglich gehüteten, aber frühzeitigen Ausreifen der Stimme entspricht auch eine längere Widerstandsfähigkeit gegenüber dem Einflusse des Alters. Sie behielten vermöge ihrer physischen Eigenart die Kraft und Beweglichkeit der Stimme in der Regel weit über die Zeit hinaus, in welcher die Frauen- und Männerstimmen schon Schmelz und Elastizität einbüßen. Ragueuet<sup>2</sup> sagt: „Aber der größte Vorteil der Italiener . . . ist, daß die Stimmen der Kastraten dreißig bis vierzig Jahre dauern, während unsere Frauenstimmen (die französischen!) sich kaum länger als zehn oder zwölf Jahre ihre Kraft und Schönheit erhalten, wovon fünf oder sechs Jahre herumgehen, bis sie alle Routine in der Aktion sich erworben haben.“ Diese Berechnung scheint wohl allzusehr zu ungunsten der Frauen übertrieben zu sein; gemeint sind allerdings die Französinen vom Jahre 1702, die nur selten eine gute gesangliche Ausbildung erhalten haben dürften; tat-

<sup>1</sup> Übrigens debütierten auch Frauen oft so frühzeitig, selbstverständlich aber keine unkastrierten Männer. <sup>2</sup> François Ragueuet, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les operas*, Paris 1702, S. 75—83. Französisch und Deutsch in Matthesons *Critica musica*, I, S. 143.

sächlich lesen wir aber viel öfter als von den Kastraten, daß sich Sängerinnen „zu spät“ von der Bühne zurückgezogen haben.

Einen Vorteil für die Erhaltung ihrer Stimme haben die Kastraten jedenfalls vor allen anderen Sängern voraus; es scheint, daß bei ihnen keine „Altersmutation“ stattfindet. Bei normalen Männern tritt zwischen dem 50. und 60. Lebensjahre in der Regel ein zweiter Stimmwechsel ein.<sup>1</sup> Die Stimme verliert an Kraft und Fülle, oft verändert sich auch noch die Stimmlage, häufig nach der Höhe zu. So wandelte sich die Stimme Garcias, der als junger Mann Baß, in seinen mittleren Jahren Bariton gesungen hatte, in späterem Alter in eine Tenorstimme um, mit welcher er gelegentlich der Feier seines 100. Geburtstages vor seinen Freunden ein frisches hohes *a* produzierte. Allmählich nimmt die Schwäche zu, und die Stimme wird zitternd (*Tremor senilis*). Die Ursache dieses Rückgangs der Stimme liegt in der zunehmenden Verknöcherung des Kehlkopfs, die schon mit Anfang der zwanziger Jahre beginnt und mit dem 50. Jahre meist vollkommen geschehen ist.<sup>2</sup> Da gleichzeitig Schwund der Muskulatur in Kehlkopf und Stimmbändern eintritt und gewisse Drüsen ihre Funktionen einstellen, vermindern sich Elastizität, Biagsamkeit und Resonanzfähigkeit der Stimmorgane; das Glanzlose und Blecherne des Tones älterer Sänger, das Versagen einzelner oder mehrerer Töne signalisiert den Anfang vom Ende. Auch bei Frauen tritt eine Altersmutation ein, aber wohl weniger charakteristisch als bei den Männern. Bei den Kastraten bleibt hingegen die Elastizität des Kehlkopfs länger erhalten, weil bei ihnen keine Verknöcherung und, wie es scheint, auch kein späterer Muskelschwund eintritt.<sup>3</sup> Gruber<sup>4</sup> stellte bei einem 65jährigen Kastraten fest, daß weder Kehlkopf noch Zungenbein eine Spur von Knochen- oder Kalkablagerung zeigten, sondern durchaus knorpelig waren. Die größere Ausdauer und Biagsamkeit der Kastratenstimme ist wohl aus dieser physiologischen Eigentümlichkeit schon zum Teile erklärt.

<sup>1</sup> Siehe R. Imhofer, *Die Krankheiten der Singstimme usw.*, 1904, S. 78.

<sup>2</sup> Chievitz, *Untersuchungen über die Verknöcherung der menschlichen Kehlknochen*, *Archiv für Anatomie*, 1882. <sup>3</sup> Siehe I. Kapitel. <sup>4</sup> Wenzel Gruber, *Untersuchungen einiger Organe eines Castraten*.

Einige ältere Autoren, so Forkel,<sup>1</sup> sind anderer Ansicht; dieser meint: „Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, sich zu erweitern, nicht aber sich zu verhärten. Das weiche und biegsame des Tones, welches in einer Knabestimme und noch mehr in einer Frauenzimmerstimme, und eine der ersten Eigenschaften einer schönen Stimme ist, kann folglich bei einem Kastraten höchstens in der Jugend stattfinden, da es sich in weiblichen Stimmen oft bis ins spätesten Alter erhält, quod, wie Kircher<sup>2</sup> bemerkt, vasa spermatica in feminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus.“

Es kommt allerdings hierbei auf gewisse Unterschiede in der Stimmqualität an. Agricola<sup>3</sup> sagt hierüber: „Die meisten Sänger, welche Bruststimme haben, behalten dieselbe, wenn nicht anders gewaltsame Hindernisse am Gegenteil schuld sind, in viel späterem Alter noch immer gut, wenn Kopfstimmen in einem gleichen Alter schon lange nichts mehr getaugt haben. Die Erfahrung bestätigt dieses. Gaëtano Orsini hatte in einem Alter von mehr als 70 Jahren noch immer eine schöne Stimme, ob sie wohl freilich der von 25 Jahren nicht mehr ganz beikam.“

Bei vielen Kastratensängern wird die erstaunlich lange Dauer der Frische ihrer Stimmen besonders hervorgehoben, so zum Beispiel bei Matteo Matteucci, der noch mit 81 Jahren in der Kirche sang, Pacchierotti, Sassaroli, Caffarelli, Tosi, Bannieri usw.<sup>4</sup> Ich verweise auch gleich auf meine im IV. Kapitel geschilderten lebhaften Eindrücke über Moreschis Stimme hin, als deren spezielles Charakteristikum ich gerade das strahlend Jünglingshafte zu bezeichnen nicht umhin kann.

Aus den Lebensdaten mancher Sänger und Sängerinnen, die ebenfalls lange sich die Schönheit ihrer Stimmen bewahrten, ergibt sich aber doch, daß die Unterschiede zwischen der Dauer der stimmlichen Leistungsfähigkeit der Kastraten im höheren Alter und der der übrigen Sängerschaft keine so große sind, als Raguenet annahm.

<sup>1</sup> Forkel, II, S. 710. <sup>2</sup> Aus Athanasius Kirchers Musurgia: „Da die Samengefäße bei den Frauen mit den Stimmorganen in keinem so notwendigen Abhängigkeitsverhältnis stehen.“ <sup>3</sup> Agricola, S. 33. <sup>4</sup> Siehe die betreffenden biographischen Notizen im VI. Kapitel.

## 6. Klangfarbe und Beeinflussung durch Training

Die Eunuchenstimme hat einen eigentümlichen Klangcharakter, der sich von dem Timbre der Knabenstimme sowie von dem der Frauenstimme deutlich unterscheidet. Einerseits entspricht sie einer Mittelstufe zwischen Knabe und Mann, andererseits ist sie auch nach Lage und Resonanz der Frauenstimme verwandt. Dies ergibt jene Eigenheit des Klanges, die gegenüber der weiblichen und männlichen Stimme in der Regel sofort auffällt und zuerst befremdend wirkt. Man konnte sich aber wohl rasch daran gewöhnen, wenn diese Stimmgattung regelmäßig neben den anderen zu Gehör kam, und nicht wie heute von vornherein als Seltsamkeit anmutet. Es ist natürlich sehr schwer, diese Klangunterschiede der Stimme, die Cerone<sup>1</sup> treffend mit dem feinen Aroma des Weines vergleicht, ohne die Möglichkeit der eigenen sinnlichen Wahrnehmung durch persönliches Hören festzustellen. Eine Romreise und einige Grammophonplatten sind heutzutage die einzigen kaum zureichenden und nicht jedem zugänglichen Mittel hierfür.

Im Besitze des Phonogrammarchivs der Wiener Universität befinden sich unter anderem fünf phonographische Aufnahmen von Skopzenstimmen, welche von den bereits erwähnten Wiener Gelehrten Tandler und Groß im Jahre 1907 gelegentlich eines Studienaufenthaltes in Bukarest gemacht wurden. Wir haben schon erzählt, daß in Rumänien seit Mitte des 19. Jahrhunderts Neuansiedlungen von Skopzen bestehen, dieser in Rußland trotz strenger Strafdrohungen noch immer fortwuchernden Sekte, welche die Kastration aus religiösen Gründen betreibt.<sup>2</sup> Die in Rede stehenden fünf Platten stammen von je einem im 5., 8., 10., 16. und 21. Jahr Kastrierten, von denen also mindestens drei im Kindesalter operiert wurden. Diese drei waren im Zeitpunkte der Aufnahme 24, 35 und 20 Jahre, die beiden anderen 28 und 42 Jahre alt. Die Körperlänge der früh Kastrierten betrug 184, 190, 186, die der anderen 173 und 156 Zentimeter. Diese Platten

<sup>1</sup> Siehe Pedro Cerone, *Il Melopeo y Maestro, tractado de musica theórica y práctica etc.*, Neapel 1613 (bei Ulrich S. 90), und *Regole per il canto fermo*, Neapel 1609. <sup>2</sup> Siehe S. 39.

wurden wiederholt in Gegenwart von Fachkundigen produziert und jeder der Hörer stimmte mir zu, daß keine derselben auch nur im entferntesten an eine Knabenstimme, weder Sopran noch Alt, denken läßt. Sämtliche fünf Stimmen weisen den Klang und die Tonlage vollkommen ausmutierter Männerstimmen tenoralen, vorwiegend sogar baritonalem Charakter auf. Die stimmlich und musikalisch gelungenste Platte ist gerade die des am frühesten Kastrierten, und es erscheint daher diese in jeder Hinsicht am besten zur Bestätigung der Tatsache einer vollkommenen Mutation geeignet.<sup>1</sup> Da alle fünf Sänger — gebürtige Russen — reine Naturalisten im Stimmgebrauch sind, auch keiner höheren Intelligenzschicht angehören (der eine ist Pferdeputzer, ein anderer ist Fleischhauer usw.), ist der Eindruck der Phonogramme an sich nicht sehr ergiebig, was teilweise auch an den gewöhnlichen Liedern liegen dürfte, die nur zur Entfaltung eines geringen Umfangs Gelegenheit bieten, der über eine Sext von  $f$  bis  $\bar{a}$ , oder eine Oktav von  $d$  bis  $\bar{a}$  oder höchstens von  $f$  bis  $\bar{g}$  kaum hinausgeht. Keinesfalls vermitteln diese Phonogramme eine richtige Vorstellung von dem eigentlichen Charakter einer Eunuchensingstimme.

Hingegen geben die teilweise vorzüglichen Phonogramme der Stimme Alessandro Moreschis — dieselben stammen aus dem Jahre 1904, der Sänger war damals 46 Jahre alt — ein sehr charakteristisches Klangbild von der Eigenart und dem Umfange einer echten Kastratenstimme.<sup>2</sup> Der unleugbare Unterschied zwischen den besprochenen Skopzenstimmen und der Stimme Moreschis regt neuerlich aber auch die Frage an, ob nicht die Erhaltung der hohen Stimmlage bei den Kastraten zu einem wesentlichen Teile von einer besonderen Art der Schulung abhängig ist. Einige Anhaltspunkte für die Bekräftigung dieser Vermutung finden wir in älteren Überlieferungen der italienischen Schule. Schon die weiter oben angeführte Äußerung Tosis<sup>3</sup> gibt zu denken, daß gar manche Sopranisten, die sich nicht gehörig in den hohen Tönen geübt und nicht gelernt haben, das Falsett mit der natürlichen Stimme zu vereinigen, sich schließlich zum

<sup>1</sup> Diese Platte wurde von mir auch in der Wiener Gesellschaft für experimentelle Phonetik vorgeführt. <sup>2</sup> Siehe S. 208. <sup>3</sup> Siehe S. 107.

Altsingen bequemen müssen und schon beim zweigestrichenen  $\bar{c}$  (dem hohen c des Tenors!) nicht mehr gerne aufhalten mochten. Auch die vielen Berichte über das häufige Mißglücken der Ausbildung und Entwicklung der Kastratenstimme gehören hierher.<sup>1</sup> Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir annehmen, daß mindestens bei einem Teil derselben, bei solchen, deren Stimme frühzeitig nach der Tiefe sich entwickelte, d. h. also rascher mutierte, der gleiche oder ähnliche Studiengang eingehalten wurde, wie bei der Gewinnung der sogenannten natürlichen Alte. Nach Schelle,<sup>1</sup> Schletterer<sup>2</sup> u. a. gewann man diese einst für den Kirchendienst hochgeschätzten Stimmen, indem man während der Mutationsperiode den Wechsel der Stimme durch eine gewisse Behandlung des Organs zu hindern wußte; die primitive Knabenstimme erhielt dann mit dem zunehmenden Wachstum und der Erstarkung des Körpers eine tiefere, tenorartige Klangfarbe, ohne den Charakter der Altstimme zu verlieren.

Es ist wohl anzunehmen, daß bei dieser Art von Training der Stimme die höheren Töne der Knabenstimme allmählich aus der Brust- und Mittelstimme in eine sich mehr der Kopfstimme annähernde *voix mixte* oder auch in völlige Kopfstimme übergeführt wurden, während man in der mittleren und tieferen Lage des sich vermännlichenden Organs möglichst nach der unveränderten Beibehaltung des Timbres der Knabenstimme in vollster Brustresonanz strebte. Es entwickelte sich auf diese Weise allmählich eine Stimme, die nach Charakter und Umfang sich ungefähr mit der von Garcia beschriebenen Haut-Contre- oder Contraltino-Stimme deckt.<sup>3</sup> Die sogenannte Bruststimme reichte dann von  $\bar{d}$  bis  $\bar{b}$  oder  $\bar{c}$ , worauf die prachtvollen Wirkungen dieser Kontraaltisten beruhten. An den deutschen Kirchenhören war man im 17. Jahrhundert nach Prätorius' Äußerungen noch viel bescheidener:<sup>4</sup> „In der Höhe können die meisten Bassisten das  $\bar{c}$  und  $\bar{d}$ , ja wohl auch das  $\bar{f}$  erlangen. Und ist genug, wenn ein Tenorist das  $\bar{e}$ , ein Altist das  $\bar{g}$  im Cammer-Thon haben kann:

<sup>1</sup> Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom usw., S. 322. <sup>2</sup> Schletterer, Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige, S. 70, Anmerkung. <sup>3</sup> Garcia, Schule, I, S. 11 und 12. <sup>4</sup> Praetorius, Syntagma musicum, II, S. 17.

kann er höher kommen, ist es desto besser und im vielmehr rümblicher.“

Einen Fingerzeig für das Verfahren bei der Ausbildung der Sopranisten gibt wohl auch die Anweisung Agricolas,<sup>1</sup> wie man die Leistungsfähigkeit der Falsettisten in der hohen Stimmlage fördern könne:

„Bei dergleichen Sängern kann etwas zur Erreichung des ganzen Umfanges einer hohen Stimme, in lauter Falsettönen, nämlich daß ein Tenorist einen völligen Sopran und ein Bassist einen völligen Alt singen kann, etwas beitragen, daß sie sich von der Zeit an, da sich in der Jugend die hohe Stimme in die tiefe verwandeln wollte, bemühet haben, immer die hohen Töne noch, auf die oben beschriebene Art, herauszuzwingen, und folglich durch die Übung den Muskeln, welche die Luftröhre zusammenziehen, ein größeres Vermögen zuwege gebracht haben als denen, welche die Luftröhre erweitern. Daß dieses möglich sei, ist aus der Physiologie klar.“

Das Geheimnis dieser Methoden scheint im 16. Jahrhundert besonders in Spanien gepflegt worden zu sein, da dieselben damals geradezu ein Monopol auf die Lieferung von Sopranfalsettisten und -kastraten für aller Herren Länder innehatten.

Die Beeinflussung der Stimme während der Mutationszeit ist in jüngster Zeit sowohl von ärztlicher als auch von pädagogischer Seite in den Vordergrund der Diskussion weiter Fachkreise gerückt worden, und es ist die Tatsache interessant, daß eigentlich von jeher ein großer Teil der Fachleute die Vorteile einer derartigen Behandlung anerkannten.

Auch normale Sänger können aus ähnlichen Anleitungen manchmal großen Nutzen ziehen. Bennati, Arzt der Großen Oper in Paris, erzählt von sich selbst:<sup>2</sup> „Meine Stimme war Sopran. Zur Zeit der Mutation, welche in meinem 14. Jahre eintrat, setzte mein Lehrer meinen Unterricht einige Monate aus. Nach dieser Zeit war meine Stimme um eine Oktave tiefer geworden. Da er aber bemerkte, daß ich noch einige sehr hohe Töne, obwohl un-

<sup>1</sup> Agricola, S. 35. <sup>2</sup> Bennati, Über physiologische und pathologische Verhältnisse der menschlichen Stimme. Bei Hauser, S. 27.

vollkommen, erreichen konnte, so hielt er mich dazu an, diese stufenweise und ohne Anstrengung zu üben, indem er sagte, daß ich aus ihnen allmählich ein zweites Register bilden und mit dem ersten verbinden würde. Dieser Anordnung verdanke ich die Ausbildung meiner Stimme, deren Umfang sich auf drei Oktaven erstreckt.“

#### 7. Atemlänge und Ausdauer

Fast allgemein wird bestätigt, daß die Eunuchenstimme dem Durchschnitt der normalen Frauenstimmen an Kraft und Ausdauer überlegen ist. Dies beruht — wenigstens zu einem großen Teile — auf den besonderen Eigentümlichkeiten der körperlichen Entwicklung der Kastraten. Sehr anschaulich schildert Hauser<sup>1</sup> die Folgen der Anomalie zwischen Wachstum des Kehlkopfs und dem des Körpers, vor allem für die Quantität des Atems: „Der Kehlkopf des Knaben ist nicht gewachsen, seine Stimme also so wie sein Tonorgan unverändert geblieben. Um so mehr entwickelt sich aber Brust, Lunge, das ganze Respirationsorgan und alle übrigen Teile des Körpers; und zu welcher kolossalen Größe, dessen wird sich derjenige erinnern, der solche Riesenjünglinge zu sehen Gelegenheit hatte. Durch die so bedeutende Vergrößerung des ganzen Atmungsorgans hat die Fähigkeit, eine große Masse Luft aufzunehmen und zu beherbergen, über alles Verhältnis zugenommen; dasjenige Organ aber, durch welches sich die eingeatmete und in Ton verwandelte Luft wieder entfernt, die Kehle, ist unverändert geblieben; der jetzige Riese behielt dieselbe Kehle, die er als Knabe hatte, in derselben Größe, mit derselben engen Spalte oder Stimmritze, durch welche nur ein kleiner Teil der Luft entweichen kann: der Castrat verbraucht also das Minimum von Luft. Es kann somit keine mutierte Stimme mit der eines Castraten verglichen werden; kein Mann, kein Weib, auch beim größten Brustkasten, entsprechenden Lungen und verhältnismäßig kleinster Stimmritze kann es in der Länge des Atems mit einem Castraten aufnehmen, und einen Ton 50 Sekunden aushalten.“

<sup>1</sup> Hauser, S. 79.



Hauser fährt fort: „Dieser Reichtum an Atem ist kein erworbenes, sondern die natürliche Folge einer unnatürlichen, am Knaben verübten Operation. Das wissen die Gesangstheoretiker wohl auch und verschweigen es nur, um ihren Enthusiasmus etwas zu motivieren, der schließlich doch nur angenommen ist, denn gehört haben die Herren kaum je einen bedeutenden.“ Demgegenüber ist zu bemerken, daß Hauser über manches Tatsächliche begreiflicherweise nicht ganz richtig orientiert war, haben doch erst die späteren Forschungen Hugo Goldschmidts, Chrysanders u. a.<sup>1</sup> Licht und Einsicht in die wirklich vorhandenen Überlieferungen der klassischen Periode der Gesangkunst gebracht. Übrigens dürfte Hauser selbst nur mehr wenige bedeutende Kastraten gehört haben. Trotzdem scheint er bei seiner italienischen Reise im Jahre 1838 keine allzu schlechten Eindrücke von ihnen gehabt zu haben, wie aus seiner lebhaften Zustimmung zur Verwendung der Kastraten in der rumänischen Kirchenmusik zu schließen ist<sup>2</sup>.

Jedenfalls geben wir im Gegensatz zu Hauser der allgemein vorwiegenden Meinung Ausdruck, daß die übermäßige Ausdehnung des Brustkorbs bei den Sängerkastraten wohl doch nur zum Teil auf die physiologischen Wirkungen der Kastration zurückzuführen ist. Einen andern, zweifellos wesentlichen Anteil hat die von ihnen nachweislich schon von früher Jugend an betriebene Schulung des Atems. Wir wissen ja, daß ein regelmäßiges Atemtraining einen außerordentlichen Einfluß auf die Erweiterung des Brustraumes hat; uns stehen Daten zeitgenössischer Physiologen und Gesanglehrer hierfür reichlich zur Verfügung.

Hierzu kommt, daß der Typus der Brust- und Flankenatmung, welchem in dieser Hinsicht gegenüber der Zwerchfell- und der sogenannten „Tiefatmung“ wohl die stärkere Einwirkung auf die Ausdehnung des Brustkorbs zuzuschreiben ist, nachweislich die Atemweise der berühmten Bolognesischen Gesangsschule gewesen ist, welche von dem Kastraten Pistocchi begründet und von seinem Schüler, dem Kastraten Bernacchi, zur größten Höhe geführt wurde und in erster Reihe wieder Kastraten zu Aposteln der Überlieferung hatte.<sup>3</sup> Allerdings war in anderen altitalienischen

<sup>1</sup> Siehe die Bibliographie dieses Buches. <sup>2</sup> Hauser, S. 80. <sup>3</sup> Siehe S. 328.

Gesangsschulen auch schon die heute moderne Tiefatmung, die Verbindung von Zwerchfell- und Flankenatmung üblich, wie ich aus Quellenwerken des 16. und 17. Jahrhunderts in meiner Arbeit: „Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsmethode“ nachgewiesen habe.

Die außerordentliche Länge des Atems der Kastraten wurde von jeher bestaunt. Eine besondere Leistung war ihr wunderbares *Messa di voce*, ihre Schwelltöne. Ein Schwellton in der Dauer von 50 Sekunden war bei Kastraten nichts Seltenes, viele überboten dieses Maß bei weitem. Bei seinem ersten Auftreten in Rom (1722) besiegte der kaum 17jährige Farinelli einen berühmten Trompeter, mit dem zusammen er auf einer Fermate einen Doppeltriller in der Terz schlug, bis dem Trompeter der Atem ausging, worauf der Sänger „mit einer lächelnden Miene, um ihm zu zeigen, daß er bisher nur gespaßt habe, auf einmal, in eben dem Atemzuge, mit neuer Stärke ausbrach und nicht nur die Note schwellend aushielt und trillerte, sondern auch sich in die schnellsten und schwersten Läufe einließ, wobei er bloß durch das Zujuchzen der Zuschauer zum Schweigen gebracht wurde“.<sup>1</sup>

Später — 1735 bis 1737 in London — schienen die endlosen Schwelltöne Farinellis so unbegreiflich, daß viele glaubten, er benutze irgendein verstecktes Instrument, welches seinen Ton fortsetze, während er frisch einatme.

Ebenso mühelos bewältigten manche Kastraten Passagen bis zu 20 und mehr Takten in einem Atem, was wohl kein einziger Sänger von heute zu leisten imstande ist.

Raguenet,<sup>2</sup> den wir noch öfter zitieren werden, spricht von ihrem Atem, „darin man sich verliert und Luft zu schöpfen sich vergisset; unendlich lange Atem, mittels welchen sie Passagen von wer weiß wie viel Takten herausbringen und noch dazu denselben Widerhall oder Echo mit sanfter Stimme vorstellen“.

Rossini, der mit Kastraten noch in persönlicher Fühlung stand, z. B. mit Velluti, äußerte gelegentlich einer Plauderei über Jommellis Opern zu Hiller:<sup>3</sup> „Auch würde jetzt niemand jene Sachen

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 158. <sup>2</sup> Raguenet, I, S. 142. <sup>3</sup> Hiller, Plauderei mit Rossini, II, S. 64.

singen können, es gehört eine Ausdauer der Respiration dazu, deren nur die Kastraten fähig waren, sei es nun, daß ihre gründlichen Studien oder ihre körperliche Konstitution ihnen dazu verhalfen.“

### 8. Kraft der Stimme

Die Schallkraft, Stärke, Resonanzfähigkeit und Ausdauer der Kastratenstimme wird natürlich durch den übermäßig entwickelten Brustkasten, sowie durch die geweiteten Höhlen des Mundes und der Nase sehr begünstigt. Dies macht es erklärlich, daß ihre Stimmen die der Knaben und der Frauen in der Regel an Schlagkraft übertreffen.

Selbstverständlich hatten nicht alle Kastraten große Stimmen. So äußert zum Beispiel Quintilian,<sup>1</sup> es komme für den Redner sowie für den Phonasken (den Gesanglehrer) vor allem darauf an, den gesamten Körper zu kräftigen, „damit die Stimme nicht bis zur Zartheit der Stimme von Kastraten, Weibern und Kranken geschwächt werde“. Die Auswahl der für diesen Beruf bestimmten Opfer war ja nicht immer gewissenhaft und glücklich und die Entwicklung der Stimme blieb manchem widrigen Zufall ausgesetzt. Im günstigen Falle aber wurden — je nach den vorzüglicheren natürlichen Anlagen — häufig prachtvolle Stimmen von größter Mächtigkeit gewonnen. Solche Stimmriesen waren die Soprane Ferri, Farinelli, Carestini, Caffarelli, Marchesi, Gizziello, Porporino, Manzuoli, Tenducci, Siface, Salimbeni, Sassaroli, Moreschi, u. a., die Mezzosoprane Monticelli, Annibali, Crescentini, Pacchiarotti usw., die Alte Orsini, Senesino, Rubinelli, Nicolini, Guadagni usw.

Manche künstlerisch sehr bedeutenden Sänger verfügten aber nur über an sich geringwertige Stimmen. Schwache Stimmen hatten zum Beispiel Tosi, Pistocchi, Bernacchi, Bontempi, Allegri, Aprile,<sup>2</sup> Concialini usw. Arteaga<sup>3</sup> hat daher ebenso recht, von ihren manchmal „weichen und dünnen Stimmen“ zu sprechen. Viele

<sup>1</sup> Quintilian, *Instit. Orat.*, XI, 3, 19. In „Die Vortragssprache und Stimm-  
bildungskunst bei den Alten“ von Prof. Dr. Walter Berg. Trowitzsch & Sohn,  
Berlin 1906. In „Die Stimme“, I. Jahrg., Heft 3, S. 84. <sup>2</sup> Burney, I, S. 257.

<sup>3</sup> Arteaga, II, S. 299.

Male wird die Kraft und Fülle, sowie die Ausdauer der Kastratenstimme von zeitgenössischen Hörern und Kritikern als über das natürliche Maß hinausgehend geschildert, und das Forte manches berühmten Sopranisten wurde häufig mit einem starken Trompetenstoß verglichen. Zum Beispiel sagt ein Zeitgenosse<sup>1</sup> von Salimbeni, daß dessen Stimme vom *a* bis  $\bar{c}$  zu einer solchen Stärke anzuschwellen vermochte, daß man einen schönen starken Trompetenstoß zu vernehmen glaubte und den Zuhörern manchmal um den Sänger bange wurde.“<sup>2</sup>

Mannstein<sup>3</sup> erklärt: „Kein anderer Mensch kann die Kastraten an Kraft, Biagsamkeit, Metall und Fülle der Stimme und Länge des Atems erreichen.“ Er und andere schildern in überschwenglichen Worten den Schwellton Sassarolis, dessen „kolossaler Klang ganz einem starken Trompetenton glich“.

Wir wollen aber auch das gegensätzliche Urteil Hausers nicht verschweigen, der behauptet,<sup>4</sup> daß der große Ton der Kastraten „nur in der Einbildung der Theoretiker existiere; er sei nur lang, aber nicht groß“. Die Ursache der ungünstigen persönlichen Eindrücke Hausers haben wir schon erwähnt. Die vielen Berichte anderer Ohrenzeugen beweisen übereinstimmend, daß Hauser hier im Unrecht ist.

Das ewig Jugendliche des den Göttern so nahen Sängerhelden ist in der Stimme des Kastratensängers geradezu physisch ausgedrückt. „Männliche Kraft dringt mit Übergewalt durch das knabenhaft gebliebene Stimmorgan und gewinnt in der Weite des männlichen reifen Mundraumes überlegene Schallverstärkung . . . Hierin liegt,“ sagt Marx<sup>5</sup> „der Grund zu der Übermacht der Kastratenstimme und zu jener gleichsam gewalttätigen Eindringlichkeit derselben, zu dem leidenschaftsvollen Vibrieren, das aufregend auf die Seele wirkt, wenngleich es rein physiologischen Ursprungs ist. Dies muß man im Sinne haben, will man Glucks

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, IX, S. 29; auch Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. <sup>2</sup> Wir wissen allerdings nicht, ob dieses Bangen durch die Gewaltigkeit der Töne oder durch die Kenntnis der Tatsache verursacht wurde, daß Salimbeni lungenkrank und eine Überanstrengung zu fürchten war. <sup>3</sup> Mannstein, Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges usw., S. 86. <sup>4</sup> Hauser, S. 80. <sup>5</sup> Ad. Bernhard Marx, Gluck und die Oper, Berlin, bei Janke, 1863, I, S. 313.

Komposition (Orpheus) hier gerecht würdigen. Keine Altsängerin ist der Stimme nach (und auch dem Aussehen nach!) fähig, den Kastraten hier zu ersetzen, weil ihrer Stimme zu diesem  $\bar{e}$  und  $\bar{a}$ , den Lichtpunkten der Melodie, Gewalt und Eindringlichkeit fehlt; eher vermag es ein hoher Tenor, der Stimmbildung und Hingebung vereint.“ Hier berührt sich Marx mit Kretzschmar,<sup>1</sup> der gleichfalls von einem Ersatz der Kastraten- durch Frauenstimmen nichts wissen will, sondern die betreffenden Partien, zum Beispiel in Händels Werken, für hohe und tiefe Männerstimmen umgeschrieben wissen will. Er sagt: „Warum hat Händel diese Heldenfigur (Barak in Deborah) einer Altstimme gegeben? Des italienischen Gebrauchs wegen; doch war dieser italienische Brauch sachlich berechtigt. Der Altist war ein Mann und seine Stimme hatte Manneskraft genug, um das Wesen eines Führers im Krieg zu decken. Da wir das Institut dieser verschnittenen Sänger nicht mehr haben, tun wir unrecht, den Barak von einer Frau singen zu lassen, die trotz der schönsten und umfangreichsten Stimme nicht die Akzente und den Timbre für die Aufgabe einstellen kann. Die geschichtliche Erwägung zwingt demnach dazu, solche Partien für Bariton oder Tenor umzuschreiben und gegen Händels Wortlaut, aber in seinem Geiste zu handeln.“<sup>2</sup>

In dieser überaus großen Kraft und Eindringlichkeit der Stimme liegt wohl das Hauptmotiv, daß den Kastraten nicht nur Frauen-, sondern Heldenrollen zugewiesen wurden. Sonst erschiene es uns als eine ganz unverständliche Geschmacksverirrung, als Herkules, als Alexander der Große, als Xerxes usw. diesen Typen großer legendärer Heroen, Kastraten zu begegnen, die man so gerne ihrer Stimmlage wegen als Typen verweibischer Schwäche herabsetzt.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kretzschmar, S. 145. <sup>2</sup> Auch die Rolle des Heldenjünglings David in Händels „Saul“ scheint eher für eine Kastraten- als eine Frauenstimme geeignet; obwohl ich nirgends Näheres über die ursprüngliche Besetzung finden konnte, ist zum mindesten das eine sicher, daß die Setzung von Heldenrollen in Sopran- und Altlage eine direkte Folge der Kastratentradition ist, selbst wo nicht mehr an die Besetzung durch einen solchen gedacht wurde.

<sup>3</sup> Siehe V. Kapitel.

## 9. Die Sprechstimme der Kastraten

Die Sprechstimme der Kastraten hat in der Regel die gleiche Tonlage als ihre Singstimme, was natürlich seit jeher bekannt war und oft hervorgehoben wurde. Delbrosse äußert hierüber:<sup>1</sup> „Man ist erstaunt, wenn man sie in Gesellschaft trifft, aus diesen Kolossen eine Kinderstimme kommen zu hören.“

Horace Walpole begegnete 1740 dem alten Senesino und fand,<sup>2</sup> er rede „aus enger Kehle in einem hohen schrillen Ton“.

Casanova erzählt aus London<sup>3</sup> von dem berühmten „Chevalier d'Eon“, einer Frau, welche unter Ludwig XV. Advokat, Dragonerrittmeister und geschickter Unterhändler war: „Trotz ihrem diplomatischen Geist und ihren männlichen Manieren brauchte ich keine Viertelstunde, um in ihr eine Frau zu erkennen; denn ihre Stimme klang für eine Kastratenstimme zu hell und ihre Formen waren zu rund für einen Mann . . .“ Tandler und Groß<sup>4</sup> sagen von den Bukarester Skopzenkutschern, sie hätten „eine relativ hohe, in ihren Tonlagen schwankende Stimme, die an die eines mutierenden Knaben erinnert“. Einer meiner Schüler, der als Ukrainer sich oft längere Zeit in Rumänien aufhielt, fand ihre Stimmen sehr ungleich; viele in der Jugend Entmannte sprächen in tiefer Lage und ihre Stimmen seien von den gewöhnlichen Männerstimmen nicht zu unterscheiden.

Ich selbst habe bloß im Jahre 1914 Moreschis Sprechstimme beobachten können. Dieselbe war hell und metallreich und hatte die Lage und den Klangcharakter eines sehr hochsprechenden Tenors.

Die Tonlage der Sprechstimme hängt wohl auch sehr von den äußeren Umständen, dem Beruf und den Gewohnheiten des einzelnen Individuums ab. Es ist bei dem Umfange der Eunuchenstimme ohne weiteres möglich, sich auch in einer tieferen Lage „einzusprechen“, eventuell um weniger aufzufallen. Die Stimme der orientalischen Eunuchen wird typisch allgemein als hoch be-

<sup>1</sup> Delbrosse. Zitiert bei Möbius, S. 20. <sup>2</sup> Letters of Horace Walpole, edited by Peter Cunningham, London 1857 to 1859, 9 vol, I, S. 41. Siehe das ausführliche Zitat bei Chrysander, Händel, II, S. 345, und siehe S. 361 dieses Buches. <sup>3</sup> Casanova, Die Erinnerungen des Giacomo Casanova. Übertragen von Heinrich Conrad, 1774, V, S. 250. <sup>4</sup> Tandler und Groß, S. 278.

zeichnet. Die beliebten Operscherze aber, zum Beispiel den im tiefsten Baß singenden Haremswächter Osmin die Dialoge ausschließlich fistulieren zu lassen, sind gewiß ganz fehl am Ort und verbreiten ein völlig überflüssiges Hautgout. Aber wenn sich Osmins Stimme im Eifer seiner Wut und Bosheit manchmal überschlägt, ist das ganz richtig.

Auf die unsinnige Behauptung, welche noch Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* zum besten gibt,<sup>1</sup> und die diesem unter anderen auch von Forkel<sup>2</sup> nachgeredet wird: „Sie sprechen und artikulieren schlechter als wirkliche Männer und es gibt sogar Buchstaben, wie das R, welches sie überhaupt nicht aussprechen können,“ hat schon Burney<sup>3</sup> 1789 energisch geantwortet: „Tatsächlich, wenn er ein Italiener ist, wird er diesen Buchstaben nicht in einer so hündischen Manier knurren, als manche französische und englische Sänger es tun, vielleicht um ihre Männlichkeit zu zeigen.“

#### 10. Eunuchoide Stimmen

Auch bei normalen Männern kommt es mitunter vor, daß der Stimmwechsel unterbleibt und sie die hohe Kinderstimme beibehalten. Da sich der Körper im übrigen normal weiterentwickelt, so ergeben sich bei solchen Individuen ungefähr dieselben stimmlichen Verhältnisse wie bei den Kastraten, und man bezeichnet diese Stimmen daher auch als „eunuch-ähnliche“. Solche Stimmen finden sich meist bei Männern, deren körperliche Entwicklung langsamer vor sich ging und bei denen vor allem die Geschlechtsreife später oder im geringeren Maße als normal eintrat. Damit steht aber durchaus nicht allgemein eine schwächliche Körperkonstitution in Zusammenhang, es gibt auch überkräftige Leute, die dieses stimmliche Gebrechen haben.

Die wissenschaftlichen Erörterungen über die Ursachen und das Wesen der „eunuch-ähnlichen“ Stimmen kommen mitunter zu sehr verschiedenen Resultaten. Die Ärzte engen das Geltungsgebiet für diese Bezeichnung auf den Begriff einer „Stimmstörung“ ein,

<sup>1</sup> J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*. <sup>2</sup> Forkel, *Allg. Geschichte der Musik*, II, S. 710. <sup>3</sup> Burney, *General History of Music*, IV, S. 43.

welche zum Beispiel Dr. Richard Kayser<sup>1</sup> folgendermaßen beschreibt: „Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß der eunuchoiden Stimme eine koordinatorische Bewegungsstörung zugrunde liegt, ähnlich wie beim phonischen Stimmritzenkrampf. Während bei diesen die Stimmbänder bis zum vollständigen Verschuß der Glottis genähert werden und damit eine Stimmbildung unmöglich wird, tritt bei der eunuchoiden Stimme eine übermäßige Spannung der Stimmbänder zugleich mit exzessiver Hebung des Kehlkopfes ein. Man kann sich vorstellen, daß der Stimmwechsel einzelne Menschen zu einer verkehrten Innervation des Kehlkopfes veranlaßt, welche sie nicht wieder los werden.“ Ungefähr der gleichen Ansicht ist Dr. Hermann Gutzmann.<sup>2</sup> Dr. Carlo Biaggi<sup>3</sup> glaubt in einem speziellen Falle, daß der Stimmwechsel gehemmt und verspätet wurde, wegen Mangels an genügender Bewegungskraft, durch „gehemmte Nasenatmung, welche . . . eine bedeutende Verminderung der Atmungskapazität und eine Schwäche der Funktionstätigkeit der Lunge zur Folge hat . . .

Die Kopf- oder Fistelstimme, welche in ihrem Mechanismus der eunuch-ähnlichen entspricht, ist, wie Mackenzie sich ausdrückt, eine Stimme im Ruhestand, bei welcher man im Gegensatz zu der Bruststimme weniger Atem, weniger bewegende Kraft braucht, um die kurzen und weniger gedehnten Stimmbänder ins Schwingen zu bringen“. An einer späteren Stelle<sup>4</sup> erklärt Biaggi mit Labit de Tours übereinzustimmen, „daß die eunuch-ähnliche Stimme andere und viele Mechanismen haben kann“.

Bei entsprechender Behandlung kann eine große Anzahl dieser Stimmen zum Gebrauch der männlichen Stimmlage erzogen werden. Fournié<sup>5</sup> wies 1880 als einer der ersten auf die Wirksam-

<sup>1</sup> Dr. Richard Kayser, Zur Lehre von der eunuch-ähnlichen Stimme, Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde, VII. Jahrg., Aprilheft 1897. <sup>2</sup> Gutzmann, Ein Beitrag zur Frage der eunuch-ähnlichen Stimme, Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde, VII. Jahrg., Februarheft 1897. <sup>3</sup> Biaggi, Über die eunuch-ähnliche Stimme, Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde, 1896, Nr. 7 und 8, S. 196. <sup>4</sup> Biaggi, S. 197. <sup>5</sup> Verhandlungen des internationalen laryngologischen Kongresses in Mailand 1880. Bei Kayser, S. 117.



keit methodischer Stimm- und Sprachübungen hin. Seither suchen Ärzte und Sprachlehrer den Kranken durch die verschiedenartigsten Arten von Resonanzstudien zu befähigen, zuerst einzelne tiefere Töne hervorzubringen. Hierauf gewöhnt man ihn, den Sprech- sowie den Gesangston dauernd in der tiefen Lage festzuhalten. Wenn dies endlich gelungen ist, verliert sich bei den meisten dieser Fälle gänzlich die Fähigkeit, nebenbei die eunuchoide Stimme weiter zu gebrauchen. Bei solchen Fällen, in denen eine Herabsetzung der eunuchen-ähnlichen Stimme auf das normale männliche Niveau glückt, ist allerdings die Annahme einer „Stimmstörung“ in pathologischem Sinne als berechtigt erwiesen. Es ist dann eben die nur scheinbar ausgebliebene Mutation doch zur vollen Wirkung gelangt.

Es gibt aber auch Stimmen, welche keinesfalls als im krankhaften Zustande oder in verspäteter Mutation befindlich bezeichnet werden können und die dennoch im Klangcharakter und im Umfange mit der Eunuchen-Stimme eine größere, richtig gesagt natürlichere Ähnlichkeit aufweisen. Es ist dies die von Garcia „Haut-contre“ genannte Stimmgattung, jene über die Tenorlage hinausreichende, höchste natürliche Männerstimme, welcher meist neben einer hohen Bruststimme noch eine sich leicht anfügende *voix mixte* und eine ebenso geschmeidige klangvolle Kopfstimme zu Gebote steht.

Stimmen dieser Art haben oft zumindest den gleichen suggestiven Timbre, wie die eunuchoide Stimme der vorher besprochenen Art. Ich hatte ziemlich häufig Gelegenheit, Stimmen von beiderlei Gattung, und zwar in verschiedenen Altersstufen zu hören, teilweise auch mit ihnen zu arbeiten. Eine künstlerische Verwendung des ersten Typus im „ungeheilten“ Zustand ist wohl — außerhalb des Varietés — selten. Daß der Typus der Haut-contre-Stimme qualitativ und quantitativ weit leistungsfähiger ist als der erstere, steht außer Frage.

Der interessanteste „Grenzfall“, den ich kennen lernte, ist die Stimme eines österreichischen Hauptmannes B., der, vom südlichen Kriegsschauplatze nach mehrfachen ernsten Verwundungen und dem Verluste eines Trommelfelles heimgekehrt, mich vor das Problem stellte: „Eunuch-ähnlich“ oder „Übertenor“.

Ich hoffe, daß diese Frage, die zu einer spannenden, schon zwei Jahre dauernden Stimm- und Studienkontrolle geführt hat, sich bald durch ein günstiges Bühnengagement als lyrischer Tenor lösen wird.

### 11. Urteile der Zeitgenossen

Es ist auf dem Gebiete des Klanges und der Musik besonders mißlich, sich ein Urteil über Phänomene und Leistungen bilden zu müssen, deren Eindrücke uns nur durch das Medium fremder Persönlichkeiten vermittelt werden, ein Urteil, das nur auf den subjektiven Empfindungen fremder Ohren basiert.

Fast alle eingehenderen Schilderungen von Kastratenstimmen sind gleichzeitig mit der Beurteilung bestimmter künstlerischer Darbietungen verbunden, so daß es fast ganz unmöglich ist, ein halbwegs klares Bild zu bieten, ohne den ganzen Kehr- und Hintergrund historischer und biographischer Notizen durchzustöbern, der dem Folgenden zugrunde liegt, und dabei auch auf die Verschiedenheiten und die Wandlungen in der ästhetischen Bewertung der Eunuchenstimme einzugehen. Die Gegensätze sind, wie immer in Sachen des Geschmackes, sehr groß, besonders wenn, wie hier, das künstlerische Urteil vielfach durch ethische Bedenken gegen die Institution als solche beeinträchtigt wird. Wir hören von höchster Kraftfülle, Biagsamkeit, wundervollen Klangmodulationen, Helle, Reinheit und Pracht der Stimmen, die leidenschaftlichsten Bewunderer finden kaum überschwengliche Worte genug für die Herrlichkeit und den betörenden Reiz dieser Töne. Und was die einen für Stimmen von Göttern und Engeln erklären, ist den anderen ein widerliches Heulen, Krähen und Girren, befremdend, pfaunenartig, dünn, näselnd, weichlich, zu maßlosem Schimpf und Ekel aufreizend. Wie oft bloß individuelle Eigenheiten der Sänger und ihrer Tonbildung zu solch widersprechenden Urteilen Anlaß gaben, wie viel die Ungleichheit der Veranlagung und der künstlerischen Bildung der Hörer zu dieser Gegensätzlichkeit beitrug, wer vermöchte dies im nachhinein zu berichtigen! Sind doch die Urteile über ein und dieselbe Person häufig so abweichend voneinander, daß das eine das andere aufhebt.

Wir geben hier nur eine flüchtige Auslese von allgemeiner gehaltenen Äußerungen über die Eigenart der Eunuchenstimme und verweisen ausdrücklich auf die in den späteren Kapiteln enthaltenen ausführlichen Schilderungen der Leistungen ihrer berühmtesten Repräsentanten.

Nehmen wir also einige Blätter und Blättchen aus unserem Collectaneum zur Hand:

Macrobius<sup>1</sup> kennt keinen Klangunterschied zwischen Eunuchen- und Frauenstimme, indem er sagt, wenn man sie nicht sehe, wisse man nicht, ob eine Frau oder ein Eunuch spreche.

Der große Musikgelehrte Giambattista Doni (1593—1669)<sup>2</sup> hielt eine weibliche und Knabenstimme für „weit schöner als die beste Kastratenstimme“. Er selbst hat uns aber in seinem Werke *Prae-stantia musicae veteris* den begeisterten Bericht Pietro della Valles aus dem Jahre 1640 aufbewahrt,<sup>3</sup> der von den Kastraten „als dem größten Schmuck der Musik“ spricht.

Raguenet, den wir schon mehrfach als Lobredner der Kastraten zitierten, findet noch folgende Worte zu ihrem Preise:<sup>4</sup> „Ihre Stimmen sind so süß als die der Frauen und doch viel stärker.“ ... „Eine solche Kastratenstimme dringt mit einem hellen und lieblichen Klang durch die Begleitung, erhebt sich auch über alle Instrumente mit einer Anmut, die sich nicht beschreiben läßt: man muß sie hören. Es sind rechte Nachtigallenstimmen und -töne.“

Mattheson<sup>5</sup> selbst findet, daß „die Stimmen der italienischen Sänger, welche fast alle Kastraten sind, den Stimmen ihrer Weiber ganz ähnlich klingen“.

Der Präsident Delbrosse<sup>6</sup> sagt: „An ihre Stimme muß man sich erst gewöhnen, sie hat ein Timbre wie das der Chorknaben, nur viel lauter, hat dabei immer etwas Hartes, Trockenes, ist aber brillant, leicht, stark und von großem Umfange. Wenn die Operation erst zwischen dem 14. und dem 20. Jahre gemacht worden ist,

<sup>1</sup> Siehe Zitat auf S. 77 dieses Buches. <sup>2</sup> Mattheson, *Critica Musica*, I, S. 154, Anmerkung. <sup>3</sup> Siehe S. 168. <sup>4</sup> Raguenet, *Paralleles des Italiens etc.*, nach Matthesons Übersetzung in *Critica Musica*, S. 98. <sup>5</sup> Mattheson, *Critica Musica*, 1722, Erstes Stück, S. 112. <sup>6</sup> Delbrosse oder de Brosses, *Briefe über Italien*, 1738. Zitiert bei Möbius, S. 20.

so sind die Kastraten weniger weibisch, ihre Stimme ist weicher. Wird nach dem 20. Jahre kastriert, so ist die Stimme rauh.“

Scheibe<sup>1</sup> nennt ihre Stimmen „weibisch, doch hell“, Fuhrmann: „weibisch und zart“.

Voltaire, der das Kastratentum als Kulturauswuchs wiederholt mit scharfer Satire behandelt, hierbei auch das Stimmproblem einigemal streift und in seiner Prinzessin von Babylon<sup>2</sup> „Männer mit Weiberstimmen“ gründlich ablehnt, sagt unter anderem im Candide:<sup>3</sup> „sie erlangten schönere Stimmen als die Frauen“.

Die größte Begeisterung und Bewunderung hat Wilhelm Heinse für sie. Schon in einem Briefe an Jakobi<sup>4</sup> vom 21. Februar 1781 schwärmt er von Venedig, „seiner Musik und besonders von den Sirenenkehlen der Kastraten“ — er hatte unter anderem im November 1780 den berühmten Pacchiarotti gehört. Ähnlich wie Heinse in seinen Ardinghello besonders die Ergebnisse seiner Studien über bildende Kunst in den italienischen Museen und Galerien aufnahm, nimmt er in seinem Roman Hildegard von Hohenthal<sup>5</sup> Gelegenheit, seine Anschauungen über die musikalische Kunst, und vor allem über den Gesang ausführlicher niederzulegen. Zwei Gestalten des Romans führen einen Dialog über unser Thema und kommen darin überein: „Eine schöne, jugendliche, völlig ausgebildete Kastratenstimme geht über alles in der Musik. Kein Frauenzimmer hat die Festigkeit, Stärke und Süßigkeit des Tons und so aushaltende Lungen.“

Chr. Fr. Daniel Schubart (1739—1791) hingegen wettet:<sup>6</sup> „Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen. Nichts beweist dies mehr, als die Kastraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich aufschwingen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, daß man mit Frauenzimmern Diskant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß besetzen soll. Übertritt man dies große Gesetz, so rächt

<sup>1</sup> Scheibe, Critischer Musicus, neue, vermehrte und verbesserte Auflage, 1745, 16. Stück, S. 153. <sup>2</sup> Voltaire, Prinzessin von Babylon. Übersetzt von Hardt, S. 108. <sup>3</sup> Voltaire, Candide. Übersetzt von Hardt. <sup>4</sup> Hans Müller, Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, III, 1887, S. 579. <sup>5</sup> Heinse, Hildegard von Hohenthal, 1795, I, S. 27. <sup>6</sup> Schubart, Daniel, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 43. 1806 erst von seinem Sohne herausgegeben.

sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserem Vaterlande, daß wir Kastraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht.“

Es ist schwer zu entscheiden, ob in der Behauptung, daß „unser Vaterland“ keine Kastraten mache, Bosheit oder Knechteligkeit gegen den Herzog Karl August von Württemberg steckt, den Schubart angeblich bei der Gründung der berühmten Karlschule mit dem Epigramme: „Als Dyonis aufhörte, ein Tyrann zu sein, da ward er ein Schulmeisterlein“, so gereizt hatte, daß er zehn Jahre lang auf dem Hohenasperg eingekerkert sitzen mußte, während welcher Zeit der geschäftstüchtige Herzog auch die Einnahme der Gesamtausgabe von Schubarts Gedichten im Betrage von 2000 Talern in die eigene Kasse fließen ließ. Sicher ist nach dem Zeugnisse der Zeitgenossen, daß gerade dieser Landesvater in Ludwigsburg zwei Bologneser Wundärzte hielt,<sup>1</sup> welche diese Operation ganz ausgezeichnet verstanden. Im Jahre 1771 berichtet Burney,<sup>2</sup> daß „derzeit fünfzehn junge Kastraten“ dort gepflegt wurden. Wer weiß, ob Schubarts Zorn nicht mehr dem Herzog, als den Kastraten galt, denn ein andermal lobt der grimme Hasser den Altkastraten Aprile sehr hoch, der „mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis zum  $\bar{c}$  gesungen habe“.<sup>3</sup>

Ähnlich sagt Gerber von dem Sopranisten L. Marchesi: „Seine Stimme ist vollkommen rein und hell wie Silberklang.“

Jules Janin<sup>4</sup> phantasiert über die Stimme des jungen Caffarelli: „Die frische, klare, glänzende Stimme eines der ewigen Jugend geweihten Kindes.“

Goethe findet,<sup>5</sup> daß in den Opern „die schöne und schmeichelhafte Stimme der Kastraten . . . gar leicht mit allem aussöhnet, was allenfalls an der verkleideten Gestalt Unschickliches erscheinen möchte“.

Peter Lichtenthal<sup>6</sup> wiederum sagt: „Die Diskantstimme der Kastraten ist nur die ersten paar Mahle dem Gehöre schmeichelnd

<sup>1</sup> Siehe S. 251. <sup>2</sup> Burney, Tagebuch. <sup>3</sup> Schubart, I, S. 93. <sup>4</sup> Jules Janin, Caffarelli, in Ortlepp, III, S. 112—128. <sup>5</sup> Goethe, Über Italien usw., 1788.

<sup>6</sup> Peter Lichtenthal, Der musikalische Arzt oder Abhandlung von dem Einfluß der Musik auf den Körper usw. Wien 1807, S. 83.

und angenehm, und sollte der eunuchische Sänger auch ein Crescentini sein.“

In Pierers Universallexikon<sup>1</sup> heißt es: „Das feine, ausgebildete Ohr eines Musikkenners findet, so sehr auch das natürliche Gefühl durch eine solche Entwürdigung der Menschennatur empört wird, in der wohl ausgebildeten Kastratenstimme eine Befriedigung, die weder die natürliche eines Chorsängers noch die einer Kunstsängerin gewährt.“

Bei den biographischen Darlegungen in den Kapiteln V—VII werden wir noch sehr häufig auf die enthusiastischen Berichte entzückter Hörer stoßen, die nicht nur die künstlerischen Leistungen unserer Sänger mit höchstem Lobe bedachten, sondern auch den bloßen Stimmklang derselben mit wahren Entzücken auf sich wirken ließen. Doch müssen wir konstatieren, daß von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sich mit jedem fortschreitenden Jahrzehnt die Urteile begeisterten Lobes hörbar herabstimmen und die des Tadels und der Ablehnung stärker werden. Vom 19. Jahrhundert angefangen findet sich sogar das Wort „widerlich“ immer häufiger. Becker sagt:<sup>2</sup> „Diejenigen, die an solche Castratenstimmen gewöhnt sind, ziehen sie den schönsten Frauenstimmen weit vor. Andere, welche noch nicht allen Geschmack an wahrer Natur verloren haben, sind der entgegengesetzten Ansicht, und man muß gestehen, ihrer sind die meisten . . . Die Castratenstimme unterscheidet sich übrigens, wenn auch nicht dem Umfang der Töne, doch dem Klange nach von Knaben- und Frauenstimmen ungemain, und kann nie das Schöne und Liebliche der ersteren erreichen, viel weniger ersetzen. Im Gegenteil hat die auserlesenste Castratenstimme immer etwas sehr Widerliches, welches ihr durch keine Kunst völlig benommen werden kann.“

Die Relativität aller Dinge, also auch des Kunstgenießens bedenkend, läßt sich die intensive Reaktion einzelner moderner Hörer, von der wir im VIII. Kapitel noch einige Proben bringen, mit der einfachen Konstatierung erledigen, daß die Klangwir-

<sup>1</sup> Pierers Universallexikon, Altenburg 1835, VII, „Castrat“. <sup>2</sup> Becker, Zur Geschichte der Castraten in Ortlepps Großem Instrumental- und Vokal-konzert, VI. Bändchen, S. 36—46.

kungen der Kastratenstimme eben dem geänderten Empfinden nicht mehr entsprechen.

Schließen wir diese mannigfaltige Blütenlese mit den Äußerungen Mannsteins ab: „Wir können diejenigen, welche den Ton glücklich gebildeter und im reinen Geschmack erzogener Kastraten verwerfen, nur für Richter halten, welche entweder der gutgemeinte moralische Eifer ungerecht macht, oder welchen die Natur keinen Schönheitssinn verliehen hat. Freilich ist der Ton des Kastraten ein anderer, als der des natürlichen Diskant oder Alt, er erscheint uns anfangs fremdartig und erregt unser Staunen; aber kein anderer Mensch kann die Kastraten an Kraft, Biagsamkeit, Metall und Fülle der Stimme und Länge des Atems erreichen.“

Dankbar meiner persönlichen genußreichen Eindrücke des römischen Osterfestes 1914 gedenkend, die ich am Schlusse des folgenden Kapitels zu schildern versuche, vermag auch ich der Ansicht Fétis' nicht zu widersprechen, der den Mut hatte, zu bekennen:<sup>1</sup> „Wenn es ein Triumph für die Moral ist, daß die Menschlichkeit nicht mehr dieser schamlosen Kastration unterworfen ist, für die Kunst ist es ein Unglück, dieser herrlichen Stimmen beraubt zu sein.“

<sup>1</sup> Fétis, *Curiosités historiques*, S. 388.

#### IV. Kapitel

### Die Kastraten im Dienste der Kirche

#### 1. Die Anfänge des Kirchengesanges

Überblicken wir ganz flüchtig die Entwicklung des Kirchengesanges, soweit es die Voraussetzungen für die Erörterung unseres Themas erfordern. Wir müssen dabei fast bis zum Beginn unserer Zeitrechnung zurückgehen und sehen, daß die christliche Kirche schon seit frühester Zeit im Kirchengesang eines der wirksamsten Mittel der Erbauung erkannte und pflegte.

Die erste Grundlage desselben bildete die Psalmodie, die aus dem jüdischen Kultus übernommen wurde. Bereits der heilige Ignatius, Schüler des Apostels Johannes, seit 49 n. Chr. Bischof von Antiochia, soll in die Psalmodie die Antiphonie verflochten haben, die im wesentlichen aus einem Wechselgesang zwischen einer Stimme, dem Priester, und dem Chor oder zwischen mehreren, durchwegs einstimmigen Chören bestand. Andere schreiben die Einführung der Antiphonie erst dem Papste Siricius (um 380) zu.

Mit der Trennung des west- vom oströmischen Reich schieden sich auch die Kirchen, sowohl teilweise was die Dogmen, als besonders was Kult und Ritual betrifft.

##### a) In der orientalischen Kirche

Es wird nach dem im II. Kapitel Gesagten nicht verwunderlich sein, daß wir die Institution der christlichen Sängerkastraten im Orient viel früher antreffen als in der abendländischen Kirche, obwohl auch hier dokumentarische Belege dafür nur spärlich zu finden sind.



Es scheint, daß die orientalische Kirche schon früh die Sänger in die niederen Ordnungen ihrer Beamten aufnahm. Der erste christliche Kastrat, der sich nachweislich mit Musik und Gesang beschäftigte, ist der große Kirchenlehrer Origines (185—254), der in Alexandria „die Musik in die weltliche Gelehrsamkeit mit einbegriff, in welcher er Unterricht erteilt und sie lehrte, nur durch sie seinen Schülern das Christentum einzufloßen“.<sup>1</sup> Seine aus religiösen Gründen erfolgte Selbstkastration hat aber damit nichts zu tun.<sup>2</sup> Im 4. Jahrhundert war schon, wie der Schriftsteller Sozomenos und der Scholastiker Sokrates erzählen, ein Eunuch der Kaiserin Namens Briso in Konstantinopel Vorsteher und Lehrer der Sänger und unterwies die Eunuchen im Singen der Kirchenhymnen.<sup>3</sup> Im 12. Jahrhundert war nach dem Zeugnis des Bibliothekars von Konstantinopel Theodor Balsamone, der zu Ende jenes Säkulums lebte, der Eunuchengesang in den dortigen Kirchen allgemein eingeführt, er sagt: „Ehemals wurde die Ordnung der Sänger nicht aus Eunuchen, wie es heute geschieht, zusammengesetzt, sondern aus jenen, die nicht von dieser Art Schule waren, und nach den Vorschriften des Trullanischen Konzils.“<sup>4</sup>

Die meisten dieser Eunuchen wurden in Konstantinopel selbst gemacht und kamen schon damals als Sänger und Musiklehrer auch in abendländische Städte, besonders in griechisches und slawisches Gebiet. Die russischen Annalen<sup>5</sup> erzählen von dem Eunuchen Manuel, der im Jahre 1137 mit zwei gleichen Genossen nach Smolensk wanderte, wo sie sich als Musiklehrer niederließen. Manuel Castratus wird als einer der ersten griechischen Sänger bezeichnet, die das russische Volk in den Anfangsgründen des Kirchengesangs unterrichteten. Er wurde seiner großen Verdienste wegen später zum Bischof von Smolensk ernannt.

<sup>1</sup> Nach dem Bericht des Clemens von Alexandrien bei Schelle, S. 12.

<sup>2</sup> Siehe S. 38. <sup>3</sup> Forkel, II, S. 799, und Bergmann, S. 288. <sup>4</sup> „Olim cantorum ordo non ex eunuchis, ut hodie fit, constituebatur, sed ex eis, qui non erant huius modi scholae, et concilio Trullano.“ Zitiert in: Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik von den ältesten Zeiten bis auf die gegenwärtige. Frei nach dem Französischen des Grafen Gregor Orloff, Leipzig, C. F. Peters, 1824, S. 108, Kap. 10, und bei Fétis, Cur. hist. de la musique, S. 52. <sup>5</sup> Mendel und Reißmann, VIII, Artikel Russische Musik. Siehe auch Bergmann, S. 288.

Von diesem Zeitpunkt, also dem 12. Jahrhundert an, ist die Verbreitung des Eunuchengesangs in den orientalischen Kirchen so allgemein, daß wir uns hier kurz mit der Konstatierung dieser Tatsache begnügen können, um uns sofort wieder dem Abendlande zuzuwenden.

#### b) In der abendländischen Kirche

Eine einheitliche Gestaltung des christlichen Kultus und Gesanges wurde in der abendländischen Kirche erst eingeführt, als die römischen Bischöfe sich zu Päpsten erhoben und von Rom aus die ganze Kirchenverfassung und Liturgie neu organisierten.

Wesentliche Verbesserungen dankt der alte Kirchengesang dem heiligen Chrysostomus, seit 397 Patriarch von Konstantinopel, der die Mißbräuche, die sich bereits damals in den Kirchengesang eingeschlichen hatten, oft in Predigten zum Gegenstand seines eifernden Tadels machte und in dessen Gemeinde schon ein ziemlich ausgebildeter Sologesang, Gemeindegang und antiphonischer Gesang gebräuchlich war. Die Kämpfe der Orthodoxen unter seiner Führung mit den Arianern, welche mit besonderem Erfolg den Volksgesang pflegten, gehören vielfach auch in das Bereich der Musikgeschichte, wie denn überhaupt seit der Erhebung der neuen Lehre zur Staatsreligion im 4. Jahrhundert der Kirchengesang einen starken Aufschwung nahm und zu großer Bedeutung heranwuchs, getragen durch die Überzeugung der sich heftig bekämpfenden Sekten von seiner starken werbenden Macht auf die Gemüter der Gläubigen.<sup>1</sup>

Ursprünglich war, wie sich von selbst ergab, die betende Gemeinde selbst der Chor und betete und sang in ihrer Muttersprache. Seit der Begründung des lateinischen Hymnengesangs aber durch den heiligen Hilarius (gestorben 368), wurde langsam der allgemeine Volksgesang immer mehr verdrängt. Um diese Zeit geschah auch die Ausbreitung des lateinischen Hymnengesanges in weiteste Kreise durch den heiligen Ambrosius, dessen Ansehen

<sup>1</sup> Der Musikhistoriker möge die oberflächlichen Ausführungen der nächsten Seiten über Bekanntes entschuldigen; sie geschehen, um auch dem Laien den geschichtlichen Zusammenhang aufzuzeigen.

als Hymnendichter so groß war, daß man alle Hymnen, die den seinen hinsichtlich des Silbenmaßes nachgebildet waren, unter dem Namen Ambrosianische Hymnen zusammenfaßte. Diese Hymnen sind von rhythmischem Fall, metrischem Ebenmaß und melodischer Führung und werden hauptsächlich in dreiteiligem Takte gesungen; die tonliche Gliederung der Textsilben ist dabei schon so weit vorbereitet, daß man vielfach Ambrosius als den Urheber der figurierten Singweise bezeichnet. Ebenso wird ihm die allgemeine Einführung der Responsorien zugeschrieben, d. h. der Antworten der Gemeinde auf den Gesang des Zelebranten, durch welche Gesänge die Gemeinde, die die ganze Nächte betend in den Basiliken verbrachte, zur aktiven Teilnahme an der Kirchenmusik stärker herangezogen werden sollte. Die Ausführung der lateinischen Hymnen aber ging auf einen Chor eigens hierzu ausgebildeter Sänger über, da es bald „der Würde des Gottesdienstes entgegenschien, so viele ungeübte Stimmen in einer ihnen unbekanntem Sprache durcheinander schreien zu lassen“. Hiermit war aber die Ausschaltung der Frauenstimmen bereits vollzogen, da das Verbot, Frauen, mit einziger Ausnahme der Nonnenklöster, an den Kirchenchören teilhaben zu lassen, seit jeher bestand; dieses Verbot war erlassen worden in Auslegung des Wortes des Apostels Paulus: „Mulier taceat in ecclesia“ und in Befolgung der Warnung des Jesus Sirach IX./4: „Gewöhne dich nicht zur Sängerin, daß sie dich nicht fahe mit ihren Reizen.“

Konstatieren wir vorwegnehmend gleich hier, daß dieses Verbot vielerorts fast bis zur Gegenwart aufrecht bestand und für alle großen Kirchen lange Zeit sehr streng gehandhabt wurde; auf dem Land freilich und an kleinen Kirchen nahm man, der Not gehorchend, die Stimmen, wo man sie fand. Die Knabenstimmen wurden nicht nur für den Chor gebraucht, sondern auch für die hohen Solopartien, und auf den Chören der Kirchen und Klöster in Seitenstetten, Melk, Heiligenkreuz, Kremsmünster u. a. in Österreich, sowie an vielen Kantoraten Deutschlands treten die Sängerknaben noch heute als Konzertisten auf; ja in der Burgkapelle zu Wien sind noch bis zum Umsturzjahr 1919 die Frauen prinzipiell vollkommen ausgeschlossen geblieben, und sowohl die

Solo- als die Chorstimmen der hohen Lage wurden stets nur von Knaben gesungen.

In den älteren kirchlichen Chorwerken sind fast durchwegs die hohen Stimmen für Knaben geschrieben, und die heutigen Chor-dirigenten kennen die steten Klagen der Frauen, die diese Partien jetzt übernehmen sollen, über die unbequeme Stimmlage; für die Knabenstimmen wurde weniger hoch geschrieben, aber entsprechend ihrem geringen Umfang immer in denselben wenigen Tönen.

Nach dieser kurzen Abschweifung kehren wir zu unserem Thema zurück.

Da die Unterscheidung in verschiedene Stimmklassen, hohe und tiefe, gewiß von frühester Zeit datiert, beginnt mit dieser Ausschaltung der Frauenstimmen einerseits, mit der Notwendigkeit andererseits, hohe Stimmen für die Chöre zu beschaffen, die Sorge um Heranziehung von Sängerknaben. Die ersten Schulen zur Erziehung von Sängern für den kirchlichen Dienst, die sogenannten Kantorate, stifteten die Päpste Sylvester (314—335) und Hilarius (461—468) in Rom; Hilarius wird als der überhaupt erste genannt, der Knaben zum kirchlichen Gesang heranzog.

Ob schon unter Sylvester ein eigenes Gebäude, *aedificium*, bestand, in welchem die Kirchensänger wohnten, läßt sich nicht erweisen; unter Hilarius scheint aber das Zusammenleben der Kirchensänger an der Mutterkirche (S. Giovanni) im Lateran bereits angeordnet gewesen zu sein, und diese Schulgründung bedeutete den Anfang der berühmten römischen *schola cantorum*. Später fällt dieser Begriff vielfach mit dem der Cappella Sistina oder Pontificia, der Trägerin dieser Schule, zusammen.

Keinesfalls aber waren diese ersten päpstlichen Sängerschulen bereits für Kastraten bestimmt, ebensowenig ein Kloster, das 580 unter Papst Pelagius von den Benediktinern von Monte Cassino zu Rom neben der Laterankirche errichtet wurde und in dem Kleriker zu Sängern herangebildet werden sollten.

Papst Gregor der Große (590—604) widmete der Reform der römischen Sängerschule und der Errichtung von Pflanzschulen sein besonderes Augenmerk; unter ihm bestand in Rom ein Sängerkolleg von sieben Subdiakonen, an welches sich bald eine

Sängerknabenanstalt anschloß, die unter dem Namen „Parvisium“ zur Aufnahme von Waisenknaben diente und als „Cubiculum“ auch Knaben edler Herkunft offen stand. Gregor zog nicht allein Mönche und Knaben für den Kirchengesang heran, sondern auch Säkularkleriker, und aus dieser Schule gingen im Zeitraum von 680 bis 885 nicht weniger als 11 Päpste hervor.<sup>1</sup> Ihre Kantores — „Sängermeister“ — ursprünglich nannte man den ersten leitenden und lehrenden Sänger „primicerius“, und derselbe genoß eine ganz besondere Stellung — wurden allenthalben in ferne Länder als Gesangslehrer berufen; andererseits schickte man, wie zum Beispiel König Pippin schon im 8. Jahrhundert getan hatte, Kleriker nach Rom, um sie dort im Gesange ausbilden zu lassen.

Papst Gregors Wirken für eine feste Ordnung des liturgischen Gesanges fußte zum Teil auf den Kenntnissen und Erfahrungen, die er durch mehrere Jahre als Nuntius des Papstes Pelagius in Byzanz bezüglich der dortigen Liturgie und des griechischen Gesanges zu machen Gelegenheit hatte; die griechischen Tetrachorde schaffte er durchwegs ab. Mit dem Unterricht der Sängerknaben beschäftigte er sich sogar persönlich: der Stock, mit welchem er die Knaben züchtigte, die beim Gesangsunterricht „träge und ungelehrig“ waren, wurde dem Johannes Diaconus, seinem Biographen, noch im neunten Jahrhundert gezeigt,<sup>2</sup> mitsamt dem Ruhebett, von welchem aus er unterrichtete. Die Verdienste dieses großen Kirchenregenten um die ganze Musikentwicklung<sup>3</sup> und die Bedeutung der Umgestaltung, die der Kirchengesang durch seine Reformen erfuhr, kann in jeder Musikgeschichte verfolgt werden. Das authentische Antiphonar, in dem Gregor die alten Kirchengesänge sammeln ließ und dessen Weisen auch den Namen Cantus firmus<sup>4</sup> führten, wurde am Altar der Apostel zu Rom an einer Kette aufbewahrt, und seine Melodien sollten für alle Zeiten fest und unverändert bleiben. Diese Gesänge waren auf dem sogenannten

<sup>1</sup> Fr. X. Haberl, Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887, III. Jahrg., S. 268. <sup>2</sup> Nach Schelle, S. 42. <sup>3</sup> Ambros, Musikgeschichte, II, S. 67, sagt: „daß die gesamte Tonkunst an der gewaltigen Lebenskraft der Gregorianischen Gesänge erstarkt und herangebildet worden sei.“ <sup>4</sup> Später nannte man Cantus firmus einige Melodien daraus, gegen die man kontrapunktierte.

Cantus planus, der nur Noten vom gleichen Zeitwert kennt, aufgebaut und waren durchwegs in strengem kirchlichen Stil gehalten; trotzdem rechnete man damit, daß ein Sänger mindestens volle zehn Jahre brauche, um sie ausführen zu können.<sup>1</sup> Ein Hauptgrund hierfür lag wohl auch in der mangelhaften, unsicheren Notation, der sogenannten Neumenschrift.

Zur Zeit des Papstes Vitalianus (657—671) war in der päpstlichen Kapelle die Institution der Chorknaben, die Sinfonisten oder cantores Vitaliani hießen, bereits fest eingebürgert.

Mit Feuereifer nahm sich Karl der Große (742—814) des Musikunterrichtes an. In den Schulen, die er an seinem Hof und im ganzen Lande gründete, wurde der Tonkunst ein breiter Platz eingeräumt; eigene Gesangsanstalten schuf er in Metz und in Soissons und erbat sich von Papst Hadrian einige römische Sänger, die den Gesangsunterricht in seinem Reiche einrichten sollten. Es entstanden die Singschulen, Kantorate, St. Gallen, Fulda, Reichenau, Würzburg; sie waren zumeist Alumnate, d. h. die Schüler erhielten dort Wohnung, Kost und Unterricht und mußten dafür an jenen Kirchen, zu denen die Schule gehörte, im Chore dienen. Strenge hielt Karl darauf, daß jeder Geistliche die nötige Gesangsübung hatte; ohne diese durfte keiner ein Priesteramt übernehmen. Viele treffliche Männer unterstützten ihn in seinem großzügigen Bildungswerk, unter ihnen als wohl der Größte Hrabanus Maurus (geboren um 776 in Mainz, gestorben 856 zu Winkel im Rheingau), ein Schüler Alkuins, der den Ehrentitel „Præceptor Germaniae“ erhielt, die Klosterschule von Fulda, wo er hauptsächlich wirkte, zur berühmtesten von Deutschland machte und mit enzyklopädischer Gelehrsamkeit alle damals bekannten Wissenschaften umfaßte; in seiner vorbildlichen Lehrtätigkeit legte er besonderes Gewicht auf einen systematischen Gesangsunterricht.

Manche überlieferte Anekdoten berichten von Karls intensiver Teilnahme an musikalischen Fragen; so soll er dem Singunterricht der Schüler oft selbst beigewohnt und den Lehrern sogar beim Unterricht geholfen haben. Die Sänger seiner Kapelle

<sup>1</sup> Schletterer, Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik, 1866, S. 36.

mußten ihn auf seinen Heerzügen begleiten. Als er 787 das Osterfest in Rom feierte, sollten seine Sänger gemeinsam mit den päpstlichen einen Chor aufführen, gerieten aber dabei mit ihnen in einen erbitterten Streit, bei dem schließlich die päpstlichen Sänger Sieger blieben.<sup>1</sup>

Mit Fanatismus bekämpfte Karl den Ambrosianischen Gesang, der trotz der Sorgfalt, mit der sein Stifter über seine Reinheit gewacht hatte, zum Teil wohl infolge des Vordringens der süßen griechischen Tonarten, immer mehr verweltlicht war, und der mit der Zeit vom strengen Gregorianischen Gesang verdrängt wurde. Karl wollte in allen Kirchen denselben Kultus und dieselbe Singweise, die gregorianische, eingeführt wissen und ließ in Mailand, dem Ausgangspunkt und der Pflanzstätte der ambrosianischen Musik, alle Bücher des Ambrosius verbrennen. Nur einige wenige Exemplare scheinen sich nach St. Gallen gerettet zu haben, dessen Sängerschule der Hauptsitz des ambrosianischen Kunstgesangs blieb.

Für die Zeit von 850 bis 1050 fehlen, von einigen Daten über die römische Schule abgesehen, fast alle Quellen über den Gesang und den Gesangsunterricht. Einiges Licht bringen erst wieder die Berichte über Guido von Arezzo, der seinen Zeitgenossen und ihren Nachfahren unbestritten als die höchste musikalische Autorität galt. Er lebte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts als Mönch des Benediktinerklosters Pomposa bei Ravenna; viele Daten aus seiner Lebensgeschichte und Wirksamkeit gehören dem Gebiet der Sage an. Brieflich beglaubigt ist aber, daß er eine Gesangslehre erfand, durch welche nach seiner Aussage ein Schüler in einem Monat diejenige Fertigkeit im Singen erlangen sollte, zu der er früher zehn Jahre gebraucht hatte, und daß ihn Papst Johann XIX. nach Rom kommen ließ, um diese Methode kennenzulernen; dieser Unterricht hatte einen vollen Erfolg, indem der hohe Schüler schon nach der ersten Lektion imstande war, den Ton einer Antiphonie selbst zu finden und zu singen. Nach seiner Methode wurde nun der Gesangsunterricht in der päpstlichen Kapelle reformiert.

<sup>1</sup> Bei H. M. Schletterer, Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige, Berlin 1884, Verlag Damköhler.

## 2. Sängerknaben und Falsettisten

Da also die Frauenstimmen bis ins 17. Jahrhundert ganz allgemein, an vielen Orten auch noch viel länger von den Kirchenchören ausgeschlossen blieben, und die Knaben nach wenigen Jahren, gerade wenn sie am leistungsfähigsten geworden waren, mit dem Eintreten der Mutation vom Pulte der Soprane und Alte abtreten mußten, so war die immer wiederkehrende Not an Sängerknaben ein ständiges Kapitel in der Geschichte der berühmten Kapellen an den geistlichen und weltlichen Fürstenhöfen Europas. Eine charakteristische Episode wird uns bereits aus dem 5. Jahrhundert durch eine Erzählung des Bischofs Viktor in seiner Geschichte der karthagischen Gemeinde zur Zeit der Vandalenherrschaft überliefert: als die Orthodoxen wegen der Verfolgungen des arianisch gesinnten Königs Hunnerich massenweise mit ihren Geistlichen auswanderten, wurden auf den Rat des Lektors, eines Apostaten, zwölf starke, des Gesanges kundige Knaben, die er selbst seinerzeit unterrichtet hatte, an der Abwanderung verhindert und für den Dienst der arianischen Kirche zurückbehalten.

Man suchte und holte stimmbegabte Knaben mit großem Aufwand von Mühe und Geld von überall her; so finden wir zum Beispiel im Personalstatus der Wiener Hofkapelle vom Jahre 1498<sup>1</sup> zwei solche aus Mons und Lüttich verzeichnet. Fr. X. Haberl<sup>2</sup> teilt uns aus den letzten Monaten des Jahres 1528 interessante Belege für die Sorge des Papstes Clemens VII. (1523—1534) mit, die durch Pest und Flucht zerrüttete päpstliche Kapelle wieder instand zu setzen: der Papst beauftragte den Jo. Consilius (Conseil), neue Sänger für die päpstliche Kapelle aus Frankreich zu holen, und versah ihn mit Empfehlungsbriefen an den Erzbischof von Bourges und das Kapitel von Cambrai. Der päpstliche Legat in Frankreich, Kardinal Giov. Salviati, unterstützte ihn in seiner Aufgabe, bemühte sich auch, Knaben ausfindig zu machen, war gesonnen, sich deshalb sogar an den französischen König zu wen-

<sup>1</sup> B. Hirzel, Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I., Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, X, S. 152 ff.

<sup>2</sup> Haberl, S. 269.



den, fand jedoch große Schwierigkeiten, da diese gesuchten kleinen Künstler förmlich gestohlen wurden. Bekanntlich wird auch von dem großen Niederländer Meister Orlando di Lasso erzählt, er sei als Chorknabe an der Kirche St. Nicolay zu Mons um das Jahr 1540 wegen seiner prächtigen Sopranstimme dreimal aus seiner Vaterstadt entführt worden.<sup>1</sup>

In Frankreich bestand zu jener Zeit überhaupt kein Überfluß an Sängern, so daß auch die königliche Hofkapelle Schwierigkeiten hatte, sich entsprechend zu ergänzen. Die großen Kirchen, welche eigene Gesangsschulen, die sogenannten Maitrisen, zur Versorgung ihrer Chöre unterhielten, suchten die von ihnen herangebildeten Zöglinge eifersüchtig in ihrem eigenen Dienste festzuhalten. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts trat die Kathedrale zu Beauvais, welche damals die beste Singschule in Frankreich hatte, einige Stimmen an den König nur unter der Bedingung ab, daß dieser ihr zur Vollendung ihres Kirchenbaus behilflich sei.<sup>2</sup>

Ludwig XIV. (1643—1715) ließ sich später auf keine derartige Verhandlungen ein, sondern sandte seit 1655 sachverständige Mitglieder der königlichen Kapelle in die Provinzen, um Diskantisten mit schöner Stimme und hervorragendem Talent zu entdecken. Ein bestimmt ausgesprochener Wunsch, bei geringeren Domkapiteln ein direkter Befehl des Königs,<sup>3</sup> bewirkte dann die Übergabe der Knaben an die königliche Kapelle, wo sie auf königliche Kosten erzogen und unterrichtet wurden. Bei Eintritt der Mutation wurden sie mit einer Goldentschädigung von 300 Livres entlassen.

Merkwürdig in dieser Hinsicht ist ein Bericht Busbys<sup>4</sup> aus England über die Abneigung, welche im 16. Jahrhundert besonders bei puritanisch gesinnten Eltern dagegen bestand, ihre Kinder in der königlichen Kapelle in London angestellt zu sehen.<sup>5</sup> Dies führte unter der Regierung Heinrichs VIII. (1509—1547) dazu, „daß der

<sup>1</sup> Schletterer, S. 160. Siehe auch Haberl, S. 268. <sup>2</sup> Schletterer, S. 197.

<sup>3</sup> Bei Schletterer, ebendort, sind zwei solche sehr charakteristische königliche Sendschreiben abgedruckt. <sup>4</sup> Thomas Busby, Allgemeine Geschichte der Musik, II, S. 2 und 4. <sup>5</sup> Daß hierbei eine Angst vor Kastration mitgespielt habe, ist nach den allgemeinen diesbezüglichen Verhältnissen in England, wo die Kastration, so viel es scheint, niemals im Lande selbst betrieben wurde, aber nicht wahrscheinlich.

Monarch die Knaben für das königliche Chor gewaltsam werben ließ; und so weit dauerte jene Stimmung fort, und Elisabeth (1558 bis 1603) erbte so viel von des Vaters tyrannischem Sinn, daß sie sich aus der Anwendung dieses gewaltsamen Mittels kein Bedenken machte, und nicht nur Knaben, sondern auch Männer ergreifen ließ. Unter den Handschriften des Ashemoleschen Museums zu Oxford befindet sich eine Abschrift ihrer Vollmacht für diesen Zweck, welche so schließt: „Und wir geben dem Inhaber dieses Macht, jedwede singende Männer oder Knaben aus jeder Kapelle, unsere eigene Hof- und St. Paulskapelle ausgenommen, hinwegzunehmen. Gegeben zu Westminster d. 8. Tag des März, im zweiten Jahr unserer Regierung.“ Bei diesem despotischen Gebrauch ihrer Vorfahren blieb sie bis an das Ende ihres Lebens.“

Schon frühzeitig war man in dieser Not auf den Ausweg verfallen, die Knabenstimmen wenigstens teilweise durch männliche Fistulanten, die sogenannten Falsettisten, zu ersetzen. Selbst wenn der Stimmumfang manches Falsettisten ein geringerer war, als der der Knabenstimmen, so genügten sie den Anforderungen des a cappella-Gesanges im 15. und 16. Jahrhundert, da der Sopran in den Kompositionen jener Zeit in der Höhe das  $\bar{c}$  oder  $\bar{a}$  nicht überschritt. Die Vorzüge dieser Falsettsänger bestanden in ihrer den Knaben überlegenen Stimmstärke und in der längeren Schulung, sowohl in technischer, als auch besonders in musikalischer Hinsicht. Sie dienten in der Regel als Stimmführer des Knabenchores. Häufig verdrängten sie die Knaben auch gänzlich, wie zum Beispiel in der päpstlichen Kapelle zu Rom.

Besonders geschätzt und gesucht waren die spanischen Falsettisten, am meisten die Soprane, so daß man diesen letzteren geradezu die Namen „spanische Stimmen“ gab<sup>1</sup> und sie später vielfach direkt für verkappte Kastraten gehalten wurden.

### 3. Das Aufkommen der Kastratensänger

Wann die Verwendung von Kastratensängern aus der orientalischen in die abendländische Kirche übergegangen ist, läßt sich

<sup>1</sup> Schelle, S. 223.

nicht sicher feststellen. Es ist unentschieden, ob dies auf dem Wege über Konstantinopel geschah, oder ob es, wie Bergmann, Fantoni und Ambros vermuten, eine direkte Anregung aus dem asiatischen Orient war, wo „besonders die Venetianer so gut zu Hause waren“.<sup>1</sup>

Fantoni<sup>2</sup> steht anscheinend auf dem Standpunkt, daß es von alters her Gesangskastraten in Italien gegeben habe. Gleich Griechenland habe das alte Rom und später auch das Rom der Päpste diese orientalischen Sitten geerbt; ganz gewiß wären sie dort schon zu Ende des 12. Jahrhunderts heimisch gewesen. Er beruft sich hierbei auf die oben<sup>3</sup> mitgeteilte Äußerung Balsamones, welche allerdings so allgemein gefaßt ist, daß man sie auch mit auf Italien beziehen kann, obwohl es näher liegt, sie bloß auf die byzantinischen Kirchen gelten zu lassen. Stichhaltiger ist der Hinweis auf die gleichfalls schon früher zitierte, an den apostolischen Nuntius in Spanien gerichtete Bulle des Papstes Sixtus V. aus dem Jahre 1586,<sup>4</sup> in welcher das Verbot und die Ungültigkeit der häufigen Eunuchenehen ausgesprochen wird, „auch dann, wenn sie nicht den Gesetzen der Provinz irgendeines Staates usw. . . . oder Gewohnheitsrechten entgegenstehen, . . . auch wenn behauptet wird, daß sie seit unvordenklichen Zeiten so eingehalten wurden“.

Wenn die häufigen Kastratenehen in dieser Bulle als eine bereits seit unvordenklicher Zeit eingewurzelte Unsitte erörtert werden, so ist der Schluß berechtigt, daß schon viel früher, als man gewöhnlich annimmt, auch in den westeuropäischen Ländern eine größere Anzahl von Kastraten bodenständig gewesen sein muß, denen ihr Ansehen und ihr Erwerb die Begründung eines eigenen Hausstands ermöglichte. Da durch Unfall, Krankheit, Krieg oder Strafe Beschädigte hierfür kaum in Betracht kommen, ist das Vorhandensein so vieler Kastraten nur im Zusammenhang mit dem Sängerberuf denkbar, weil jede andere Begründung für die Duldung dieser Institution in den christlichen Staaten des Abendlands fehlt.

<sup>1</sup> Ambros, Geschichte der Musik, 2. Aufl., IV, S. 348. <sup>2</sup> Fantoni, Storia universale del Canto, I, S. 48. <sup>3</sup> Siehe S. 137. <sup>4</sup> Siehe S. 9.

Wekhrin<sup>1</sup> meint, daß die Einführung der Mönche, „gleichsam unoperierter Kastraten,“ diesen Sängern bei den Italienern die Bahn bereitet habe. Gewiß kann man auch das Zölibat als eine Art religiöser Entmannung ansehen, so wie manche Sekten in alter und neuer Zeit sie faktisch vollzogen, und es wirkte deshalb dieser Akt in den katholischen Ländern vielleicht weniger befremdend, besonders wenn das Opfer, wie es anfangs ausschließlich der Fall war, von den Sängern gerade für den Dienst der Kirche gebracht wurde. Für die Bestimmung des Zeitpunktes ihres Aufkommens ist diese Theorie Wekhrins doch zu wenig verläßlich. Die Begründung des Mönchtums in Italien erfolgte schon im 6. Jahrhundert. Es ist gewiß nur ein fataler Zufall, daß Norcia, der Geburtsort des Stifters des ersten italienischen Klosters Monte Cassino, gegründet 529, später als eines der berühmtesten Kastrierer gegolten hat.

Fantoni<sup>2</sup> wälzt Spanien die Hauptschuld an der allgemeinen Einführung der Kastration zu Gesangszwecken zu. Italien habe dieselbe unter dem Einfluß und dem Druck der spanischen Herrschaft übernommen: „Spanien war ebenso barbarisch als religiös und opferte ohne Schwierigkeit der Kirche auch diese Gattung neuer Märtyrer; und von diesen Gebräuchen und dieser Herrschaft, die durch so viele Jahre auf unserem Vaterlande lastete, rührte es her, daß diese knechtische und schändliche Gewohnheit der Kastration in den neapolitanischen Provinzen einwurzelte.“ Gerade aber Fantoni behauptet andererseits, wie wir soeben hörten, daß die Kastraten bereits im 12. Jahrhundert auch in den italienischen Kirchen gesungen hätten. Sollten sie damals nur importiert worden sein?

Einen interessanten Beleg dafür, daß in Spanien Gesangskastraten schon früh heimisch gewesen sind, entnehmen wir einem Bericht aus der Zeit Don Sebastians von Portugal. Derselbe regierte mit Hinzurechnung der Zeit seiner jugendlichen Unmündigkeit von 1557 bis 1578. Damals waren religiöse Zwischenspiele sehr beliebt, welcher Geschmack seit Anfang des 15. Jahrhunderts von

<sup>1</sup> Wekhrin, Chronologie, I, S. 174. Bei Becker: Zur Geschichte der Kastraten, in Ortlepp. Forkel nennt Wekhrin einen „witzigen deutschen“ Schriftsteller, II, S. 109. <sup>2</sup> Fantoni, S. 50.

Spanien aus auch in Portugal Eingang und Vorliebe gefunden hatte. „Man führte zwischen jeder Gebetsstunde (Hora) eine ‚chanconeta‘ aus und nach jeder Nocturn (Nachtgebet) eine comedia oder eine farca; diese wurde immer mit Musik beschlossen, sogar mit einem Gesang zur Begleitung der Gitarre. Während einer Reise des genannten Königs in Spanien wurden die Rollen der Priester in diesen Stücken von Kastraten ausgeführt, welche beispielsweise auch bei Gelegenheit einer Abendgesellschaft beim Herzog von Alba ‚unitos modos, de vilancicos e chacotas‘ ausführten.“<sup>1</sup> Da die hier geschilderte Form der religiösen Zwischenspiele eine spezifisch spanische Eigentümlichkeit bedeutet und es sich dabei ausdrücklich um die Wiedergabe spanischer Nationalgesänge handelt, so steht es wohl außer Zweifel, daß auch diese Kastratensänger Spanier waren; ebenso beweist ihre Teilnahme an diesen öffentlichen kirchlichen dramatischen Aufführungen, daß sie mit den landesüblichen Gebräuchen schon länger verwachsen sein mußten. Ob Spanien oder Italien den Anfang gemacht habe, bleibt also bis auf weiteres eine offene Frage.

Es spricht gewiß manches für die Annahme, daß es in Italien schon im 12. Jahrhundert Kastratensänger gab, aber strikte Nachweise scheinen einstweilen hierfür nicht erbracht worden zu sein. Auch die wechselnden Schicksale der päpstlichen Kapelle, der Sängerschaften an den übrigen römischen Basiliken und an anderen auswärtigen Kirchenhören im 13. und 14. Jahrhundert bieten keinerlei weitere Anhaltspunkte. Erst die nächste große Epoche der Musik, das Zeitalter des a cappella-Stiles (1460 bis 1600), bringt überall den Aufstieg der Gesangskastraten, der sich infolge des Bedarfs an stimmlich und musikalisch leistungsfähigen Sängern der hohen Stimmlagen unwiderstehlich, fast könnte man sagen, mit Notwendigkeit vollzog.

Im 16. Jahrhundert, besonders in der zweiten Hälfte desselben, nahm das Kastrieren zum Zwecke der Gewinnung guter Sopran- und Altstimmen in Spanien und Italien zweifellos einen großen Aufschwung. Wenn wir auch schließen mußten, daß die Zahl und die Verbreitung der Gesangskastraten in den südlichen Ländern

<sup>1</sup> Dr. Platon von Waxel, Portugiesische Musik. Siehe Mendel und Reißmann, XII, S. 518.

Europas schon früher keine geringe war, so finden sich doch erst von diesem Zeitpunkt an vielerorts zuverlässige und immer reichlichere Daten über ihre Verwendung, die nun aus dem persönlichen Dunkel der Chorsänger hervortraten und durch ihre überlegene Leistungsfähigkeit und den Vorzug ihrer Stimmlage mehr und mehr den anderen Sängern den Rang abgewannen, insbesondere die Knaben und die Falsettisten vom Sängerpult verdrängten.

Mit der Entwicklung des *Dramma per musica* und dem raschen Aufblühen der Oper in Italien eröffnete sich den Kastraten ein neues Feld der Betätigung, auf welchem sie bald eine beherrschende Stellung einnahmen, die sie fast durch anderthalb Jahrhunderte siegreich behaupteten. Sie verdanken dieses Übergewicht nicht allein dem Reize und der Kunstfertigkeit ihrer sorgfältigst gepflegten Stimmen, sondern auch den gerade für ihre Spezialität besonders günstigen Zeitumständen, indem den Frauen damals auch der Zutritt zur Bühne sehr erschwert, in den päpstlichen Provinzen bis weit in das 18. Jahrhundert hinein überhaupt unmöglich gemacht wurde, so daß die Kastraten einen willkommenen und unentbehrlichen Ersatz für sie boten. Wieder war es die „Sitte“, der zu Ehren, wie so oft in der Geschichte der menschlichen Kultur, eine weit größere Unsittlichkeit begünstigt wurde. Auf die Verwendung der natürlichen Frauenstimmen glaubte man verzichten zu müssen, züchtete dafür tausende „unnatürlicher“ Stimmen und schützte mit dem Messer eine Moral, die durch diesen Schutz selbst in ihren elementarsten Grundlagen verletzt wurde.

#### 4. Die Sixtinische Kapelle

Wir wenden uns nun zur *schola cantorum* in Rom zurück.

Die römische Schule hatte sich bald zu höchstem Ansehen gebracht und die musikalischen und gesanglichen Leistungen der in ihr gebildeten Sänger wurden zum Vorbild der ganzen abendländischen Kirche. Sie blieb durch mehr als ein Jahrtausend das Orakel des Gregorianischen Kirchengesanges. Unsere Ausführungen werden in diesen dem Kirchengesang im allgemeinen gewidmeten Kapitel immer wieder zur päpstlichen Kapelle im besondern zurückkehren, ja sich vorwiegend mit ihr beschäftigen,

die die Aufgabe hatte, die Schönheit des Kirchengesanges zur musterhaften Tradition zu erheben und in alle Zukunft zu bewahren. Trotz der Mangelhaftigkeit der Belege steht so viel fest, daß durch sie die Kontinuität einer auserlesenen Sängerschar gegeben war und daß sie den Rang einer „Universität der kirchlichen Tonkunst“ einnahm.<sup>1</sup> Noch heute besitzt die Kapelle im Archiv des Vatikans den größten Musikschatz der Welt.

Die römischen Sänger bevorzugten auch nach dem allmählichen Eindringen der Mehrstimmigkeit den einstimmigen Gregorianischen Gesang, da ihnen dieser lange, bis ins 16. Jahrhundert, noch ein dankbareres Feld für die Entfaltung ihrer zur vollen technischen Virtuosität gesteigerten Gesangkunst bot. Wer das *Graduale Romanum* kennt, der weiß, welche Unmenge technischen Übungsmaterialies daraus auch für den modernen Sänger fruchtbar zu machen wäre. Schon im 9. und 10. Jahrhundert verwendete man in Rom alle Ziermittel der modernen Gesangstechnik: die *Appoggiatur*, Vorschläge aller Gattungen, den *Mordent*, das *Portament* (*Plica*) nach den verschiedenen Arten der Namenbezeichnung entweder aufwärts (*Gnomo*, *Epiphonus*) oder abwärts (*Cephalicus*, *Oriscus*), das *Vibriieren* (*Tremolieren*) auf einem verlängerten Ton (*Pressus* oder *Strophicus*), auch den *Trillo*, die oftmalige rasche Wiederholung desselben Tons in einem Atem — später das *Prunkstück* der Sänger und Sängerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts — und den *Triller*. Die Einführung der Neumenschrift mit ihren wenig deutlichen und präzisen Bezeichnungen für Tonhöhe und Vortrag bewirkte kein Abweichen von der Tradition der päpstlichen Schule, die Gesänge nur mündlich, durch Vorsingen zu überliefern, was einer gewissen Geheimlehre Vorschub leistete, die schließlich dazu führte, daß außenstehende Sänger überhaupt nicht vermochten, ohne weiteres mit der päpstlichen Kapelle in Konkurrenz zu treten.<sup>2</sup>

Die nächsten Jahrhunderte brachten in diesen Verhältnissen nicht viel Veränderung. Im 14. Jahrhundert wurde die Kapelle in die päpstliche Hauskapelle umgestaltet, die bei dem sonn- und feiertäglichen Gottesdienste der Päpste zu fungieren hatte. Seither

<sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen beruhen größtenteils auf der Arbeit von Haberl. <sup>2</sup> Siehe hierüber auch Schelle.

heißt sie Cappella Pontificia. Der Name Cappella Sistina ging erst später auf sie über von dem mit Michelangelos berühmten Fresken geschmückten Kapellenraum, in dem die Päpste die Messe zelebrierten und der durch Papst Sixtus IV. (1471—1484) erbaut worden war. Bau wie Sängerkorps erhielten ihren Namen nach ihm. Papst Sixtus V. (1585—1590) gab der Sängerschaft eine neue Verfassung, und der Name Cappella Sistina oder Sixtina ist für sie so gebräuchlich geworden, daß er später häufig auch für eine frühere Epoche derselben angewendet wird. Seit dem 16. Jahrhundert finden sich synonym auch die Bezeichnungen Cappella Palatina und cantores palatini vor.

Während der 72 Jahre, in denen die Päpste in Avignon residierten, 1305—1377, war die schola cantorum in Rom erhalten geblieben und verrichtete dort ihre bisherigen Funktionen; die Päpste bildeten in Avignon eine neue Kapelle von vorwiegend französischen Sängern, deren spätere Verpflanzung nach Rom dort in der päpstlichen Kapelle bedeutsame Veränderungen hervorrief. Ihre Notwendigkeit war vorbereitet durch das Aufblühen der Mehrstimmigkeit und des kontrapunktischen Stils oder Figuralgesanges<sup>1</sup>, der immer mehr die strenge Monotonie der Gregorianischen Gesänge ablöste. Als Urban V. 1370 auf einige Jahre nach Rom zurückkehrte, brachte er seine aus zwölf ausländischen Sängern bestehende Kapelle dorthin mit, und als sein Nachfolger Gregor XI. im Jahre 1377 Rom wieder dauernd zum Wohnsitz nahm, vereinigte er die Avignonischen Sänger, welche den kontrapunktischen Stil mitbrachten, mit den römischen Sängern, welche nur für den Gregorianischen Gesang erzogen waren. So faßten nun die Franzosen und Spanier festen Fuß in der Kapelle und bildeten lange Zeit hindurch besonders wegen ihrer anfänglichen Überlegenheit im Figuralgesang einen, wie es schien, unentbehrlichen Bestandteil derselben. Die „Ultramontani“, wie man die Ausländer in der Kapelle nannte, waren bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts sogar besonders bevorzugt und bedrückten ihre italienischen Kollegen, was zu mancherlei Reibungen, sowohl in künstlerischen, als auch in Verwaltungsangelegenheiten führte.

<sup>1</sup> Cantus figuralis nannte man vorerst Gesänge mit Noten von verschiedenem Zeitwert.



Die eigentlichen Tonsetzer in der italienischen Musik waren damals die Sänger selbst, da in den Handschriften die Melodien nur rein und einfach angegeben waren und die Sänger die Bewegungen und Verzierungen hierzu aus dem Stegreif hinzufügten. „Daher erlaubte sich niemand, der nicht selbst Sänger war, geschriebene Kompositionen drucken zu lassen . . . Und als Papst Johann XXII. zu Beginn des 14. Jahrhunderts die Mißbräuche des harmonischen Figuralgesanges untersagte, tadelte er deswegen nicht die Tonsetzer, sondern die Sänger.“<sup>1</sup>

Die ersten Namen von italienischen Komponisten tauchen erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf. Diese schrieben bloß rein diatonisch über den Gregorianischen Gesang, der sich indessen allmählich von der Ein- zur Mehrstimmigkeit fortentwickelte, ohne daß aber die Kunst des mehrstimmigen Gesanges bei den Italienern bereits jene hohe Blüte erreichte, zu der sie speziell die Niederländer schon gebracht hatten. In der Einführung und Pflege der Polyphonie und der Figuralmusik liegt die teilweise musikalische Suprematie begründet, die die Niederländer, zum Teil auch die Spanier auf ein Jahrhundert über die italienischen Künstler errangen.

Die niederländischen Meister setzten an Stelle der Improvisation das nach künstlerischen Prinzipien geformte Kunstwerk; ihre Namen werden noch immer in tiefster Verehrung genannt, wenn auch ihre Werke in den Tiefen der Archive schlummern und die Gegenwart die bahnbrechende Kühnheit und Größe ihrer Neuerungen nicht mehr vollständig kennt; selten übt der Schöpfertraum eines Großen die Gerechtigkeit aus, wie Pfitzners „Palestrina“ es tut, sich die ganze Dankes- und Liebesschuld der Nachfahren gegen ihre halbvergessenen Vorgänger klarzumachen, auf deren Schultern sie mit ihren Werken stehen und ohne deren Wegbereitung sie ihren Pfad nicht hätten gehen können. Erinnern wir hier nur an Guillaume Dufay, einen der ältesten eigentlichen Kontrapunktisten; an Johannes Okeghem oder Ockenheim, der zuerst den Titel eines „Fürsten der Musik“ trug, welcher Titel später

<sup>1</sup> Bains, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rom 1828.

dann auf Palästrina übergang; an Jakob Obrecht, den Lehrer des Erasmus von Rotterdam; an Josquin Despres aus St. Quentin, an dessen Lebenslauf sich die mannigfaltigsten Legenden gehängt haben und um dessen Zugehörigkeit sich vier Nationen — Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener — stritten, bis ihn die Musikgeschichte endgültig den Niederländern zusprach; an seinen Schüler Claude Goudimel, der seinen Genius der reformierten Kirche weihte, als deren Bekenner, ein Hugenott, er in der Bartholomäusnacht 1572 fiel;<sup>1</sup> an Nicolas Gombert, den Brüsseler Kapelldirektor, der mit zwanzig auserwählten Sängern nach Madrid zog und dort anscheinend zum Kapellmeister Karls V. aufstieg, und an andere mehr.

Manche dieser nordischen Meister fanden ihren Weg nach Rom; so kam schon Dufay 1428 als Sänger an die päpstliche Kapelle, Josquin wurde von Papst Sixtus IV. dorthin berufen, und es ereignete sich die reichste gegenseitige Befruchtung zwischen ihnen und den italienischen Künstlern: Costanzo Festa, Palestrinas berühmter Vorgänger im großen Stil der römischen Schule, seit 1517 Sänger an der Sixtina; Giovanni Nanini, Komponist von reichsten Gaben, zuerst Kapellmeister, ab 1577 Sänger an der Sixtina, und der große Palestrina selbst, dessen Name uns erst in jüngster Zeit durch Pfitzners herrliches Werk wieder so nahe gerückt wurde. Auch er wurde 1555 unter Julius III. Mitglied der Sixtina, mußte aber im selben Jahre wieder austreten, da dessen Nachfolger Paul IV. keine verheirateten Sänger in seiner Kapelle duldet. Am bekanntesten ist aus seiner Lebensgeschichte die Rettung der Figuralmusik geworden, die die geistlichen Herren im Übereifer, die Kirchenmusik von weltlichen Motiven reinigen zu sollen, im Konzil von Trient 1562 gänzlich vernichten wollten, durch die als Muster und Beispiel angesehene Komposition der Messe Papae Marcelli, die trotz ihrer reichen, wunderbaren Schönheit auch allen Anforderungen des strengen Kirchenstils entsprach. Über die Großartigkeit und Pracht seiner Schöpfungen, die den katholischen Kirchenkultus zur größten Höhe führte, hier ausdrücklich zu reden, scheint überflüssig.

<sup>1</sup> Manche seiner Melodien, z. B. das „Herrgott, dich loben wir“, sind heute noch in der französischen reformierten und in der lutherischen Kirche lebendig.

Diese kurze, scheinbare Abweichung von unserem Thema sollte uns Größe und Glanz einer verklungenen Musikepoche wieder vor Augen führen, um uns die hohe Bedeutung des Gesanges und der Sänger dieser Zeit klarzumachen, und sie sollte uns zeigen, wie fast alle ihre großen Namen mit der Cappella Sixtina, als dem Zentrum der Kirchenmusik, im Zusammenhang standen.

Seit dem Auftreten der Niederländer waren die Ansprüche an die künstlerischen Leistungen der Kirchenchöre zu einer außerordentlichen Höhe gewachsen, und selbst diese wurden nun von der sich fortentwickelnden römischen Schule und der seit Mitte des 16. Jahrhunderts aufblühenden venezianischen Schule noch gesteigert. Letztere hatte eine hervorragende Bedeutung für das Musikleben erlangt, seitdem sie den niederländischen Meister Adrian Willaert als Kapellmeister für San Marco (12. Dez. 1527) gewonnen hatte. Nachdem dieser, angeregt durch die zwei einander gegenüberliegenden Orgeln der Markuskirche, vor deren jeder ein Sängerchor aufgestellt werden konnte, die Doppelchorigkeit eingeführt hatte — siehe seine Vesperpsalmen 1550 „da cantarsi a uno o duoi chori“ —, war durch seine Schüler Andrea Gabrieli (um 1510—1586), besonders aber durch Giovanni Gabrieli (1557 bis 1612) eine Vorliebe für Doppel- und Tripelchöre, und zwar für getrennt aufgestellte Chöre — *chori spezzati* — entstanden und gepflegt worden. Diese sowie die Schöpfungen der neuen großen Meister — man denke nur an Orlando di Lasso! (1530—1594) — stellten Aufgaben, deren Bewältigung nur musikalisch und gesangstechnisch ausgezeichnet geschulten Sängern möglich war.<sup>1</sup>

Die Kirchenchöre jener Zeit kannten nicht das Massenaufgebot unserer Tage, sondern waren im gewissen Sinne häufig bloß Solistenensembles. Die Zahl der Sänger war verhältnismäßig klein. In der Cappella Pontificia wechselte sie vielfach im Laufe der Jahrhunderte.<sup>2</sup> Unter Papst Eugen IV. um die Mitte des 15. Jahrhunderts bestand die Kapelle aus neun

<sup>1</sup> Oratio Benevoli, einer der berühmtesten Komponisten Italiens des 17. Jahrhunderts, ein Meister des vielstimmigen und vielhörigen Satzes, schrieb Messen, Psalmen und Motetten von 12 bis 24 und 30 Stimmen; ja sogar eine 12chörige Messe von 48 Stimmen! <sup>2</sup> Ausführliches hierüber bei Schelle, S. 218 ff.

Sängern, seit Pius II. (1458—1464) waren es zwölf, allmählich wuchs ihre Zahl auf zwanzig unter Julius II. Von Leo III. (1513 bis 1521) bis Clemens VII. waren sechsunddreißig Mitglieder. Dieser Papst verringerte sie 1533 wieder auf vierundzwanzig, und zwar sieben Soprane, sieben Alte, vier Tenöre, sechs Bässe, und in dieser Weise wechselte der Stand der Kapelle bis 1625, wo Urban VII. endgültig eine achtfache Besetzung der vier Stimmgattungen festsetzte, was zweiunddreißig Sänger ergab.

Diese gleichmäßige Verteilung der Stimmen war erst zu dem Zeitpunkt möglich geworden, als die Kastraten endgültig die Soprane übernahmen, wobei noch hervorzuheben ist, daß für die ältere polyphone Musik eine tunlichst einheitliche Klangwirkung des Chores von vorteilhaftester Wirkung war, und daß ein Chor, dessen hohe Stimmen von Kastraten gesungen wurden, viel einheitlicher klang, als ein mit Frauen- oder Knabenstimmen gemischter.

Wenn dieser *numerus clausus* der Stimmen in manchen Zeiten überschritten wurde, so wurde er doch immer wieder hergestellt.<sup>1</sup> Bei gewöhnlichen Aufführungen war die Kapelle überhaupt selten vollzählig. Unter solchen Umständen mußte es sich häufig ergeben, daß bei vielstimmigen Chorwerken, gar bei zwei- bis dreichorigen Stücken, die Besetzung der einzelnen Stimmen eine rein solistische war. Es war daher auch für jeden Ausführenden das vollkommene Können eines Solisten erforderlich. Dies Können begriff aber auch immer mehr die höchste gesangliche Virtuosität in sich, je mehr die zunehmende Mode der übertriebenen Künstelei in den Gesangsverzierungen gegen das Ende des 16. Jahrhunderts noch weit über die früher schon gelegentlich des „Falso-Bordone“ und des „konzertierenden Kontrapunktes“ geübten Extravaganzen hinausging. Eine solche technische Künstlerschaft war bei Knaben nicht zu erreichen. Der Bestand besonderer, den höchsten Anforderungen entsprechender Sängerschulen wurde zu einer absoluten Notwendigkeit, zumal der Eintritt in die berühmteren Kapellen, wie sie nicht bloß in Rom, sondern auch zu San Marco in Venedig, zu San Petronio in Bologna und am Dome zu

<sup>1</sup> Siehe hierüber, besonders für die spätere Zeit, auch Burneys' Tagebuch.

Mailand bestanden, deren Ruf zu manchen Zeiten mit dem der Sixtina wetteiferte, an sehr strenge Prüfungen gebunden war.

Höchst wertvolle Einblicke in Leben und Brauch dieser Kapellen geben uns die Statuten der Cappella Sistina.<sup>1</sup> Nach der ihr von Sixtus V. gegebenen Verfassung war zur Aufnahme in dieselbe der Vorschlag des Kapellmeisters erforderlich. Dieser war das aus den Mitgliedern gewählte künstlerische Oberhaupt und der Vertreter der Kapelle. Sein Amt war aber nicht, wie nach dem Titel anzunehmen wäre, die Leitung des Gesanges in der Kirche, sondern bloß die Auswahl der Gesänge für den Gottesdienst und die Sorge für ihre gute Ausführung. Der Chor selbst wurde vom ältesten Bassisten, der Sologesang vom ältesten Konzertsänger dirigiert. Der Kapellmeister hatte sich erst über die moralische Führung eines Kandidaten genau zu erkundigen, ehe er ihn dem Sängerkolleg zur Aufnahme vorschlug. Die fünfmalige, strenge künstlerische Prüfung wurde nach dem Statut von den Mitgliedern vorgenommen.<sup>2</sup> Es war hierbei vorerst zu erweisen, ob die Stimme schön, kräftig, vollkommen geschult und für den Kapelldienst geeignet sei. Hierauf wurde das Können des Sängers im einzelnen geprüft: die Beherrschung des gregorianischen und des Figuralgesangs, eine richtige und deutliche Aussprache und Betonung beim Lesen für den Vortrag des cantilierenden Gesanges, d. h. des singenden Ablesens der Episteln, Evangelien, Antiphonen, das bei den Ein- und Absätzen an gewisse melodische Formeln gebunden war, weiterhin die Geschicklichkeit im *contra-punto alla mente*, im extemporierten Kontrapunkt. Darunter ist besonders die Ausführung des *Falso-Bordone* zu verstehen; derselbe bestand ursprünglich in der Improvisation von Harmonien zum *Cantus planus* der Psalmodie; weit größere Anforderungen an die Virtuosität der Sänger stellte aber jene schon vor 1600 in Rom übliche und bis 1630 vorherrschende Abart des *Falso-Bordone*, wie sie Bainsi<sup>3</sup> beschreibt: „Der *Falso-Bordone* wurde von einer Stimme allein mit Begleitung der Orgel ausgeführt. Die Orgel spielte einen ernsten Baß von längeren oder kürzeren Noten, der der Melodie des 1., 2., 3., 4. usw. Kirchentones, auf welchem man den *Falso-Bordone* ausführen wollte, entnommen war. Die Stimme

<sup>1</sup> Schelle, S. 207 ff.   <sup>2</sup> Schelle, S. 220.   <sup>3</sup> Bainsi, I, S. 260.

sang einen Vers des Psalmen mit Passagen und Diminutionen, bestehend aus Achteln, Sechzehnteln usw. mit Trillern, Mordenten, Vorhalten, Gruppos, Schwelltönen usw., dazwischen Rezitative und Deklamationen eingeschoben wurden. Bei allen Versen war der Baß derselbe. Jede Stimme, welche beim Wechsel an der Reihe war: Sopran, Kontraalt, Tenor und Baß veränderte die Melodie und die Kunststücke.“ Max Kuhn erläutert,<sup>1</sup> „daß die drei anderen Stimmen die langen, getragenen Töne der dem Falso-Bordone eigentümlichen Harmonien aushielten, und dadurch der Solostimme und dem Cantus planus die harmonische Füllung hinzufügten“.

Kuhn gibt eine interessante, gesangstechnisch sehr anspruchsvolle Probe eines solchen Falso-Bordone aus den „Salmi passagiati“ des päpstlichen Kapellsängers Francesco Severi (Rom 1615). Auch bei Goldschmidt<sup>2</sup> finden sich solche aus den Regole, Passagi di Musica etc. des Mailänder Kapellsängers Bovicelli (Venedig 1594).

Zu den künstlerischen Anforderungen kam noch die Verpflichtung zum Zölibat, das übrigens schon durch die niederen priesterlichen Weihen bedingt war, welche jedes Mitglied zum mindesten empfangen mußte. Hiervon gemachte Ausnahmen wurden immer heftig bekämpft, zum Beispiel zur Zeit Palestrinas. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes geschah mit größter Feierlichkeit:<sup>3</sup> „Der Kapellmeister saß auf einem hervorragenden Stuhl, um ihn standen die Sänger in ehrfurchtsvoller Haltung, streng nach ihrem Rang und Alter geordnet. Der Novize näherte sich dem Stuhl und ließ sich vor dem Kapellmeister auf die Knie nieder; dieser legte ihm die Cotta oder das Chorhemd an und in diesem Kleide — der eigentlichen Abbatekleidung —, der Uniform der Kapellanen, leistete der Aufgenommene auf das Evangelium den Eid, daß er dem Papst treu dienen, die Vorschriften des Statuts stets beachten, und — worauf insbesondere der Nachdruck gelegt wurde — nie die Geheimnisse des Kollegs verraten wolle.“ Das

<sup>1</sup> Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 46 ff. <sup>2</sup> Hugo Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts usw., S. 20—25 des musikalischen Anhangs.

<sup>3</sup> Schelle, S. 212 ff.

letztere Verbot bezog sich sowohl auf die persönlichen als auf die künstlerischen Angelegenheiten der Kapelle, insbesondere auch auf die Dokumente und die musikalischen Werke des Archivs und blieb bis in die neueste Zeit streng aufrecht. Schelle sagt sehr richtig:<sup>1</sup> „Das Kolleg hat es von jeher geliebt, sich als ein Unikum, als eine Welt und Kunst für sich, so hermetisch wie möglich abzuschließen.“ Nach dem Eid „küßte der Aufgenommene demütig dem Meister die Hand, umarmte der Ordnung nach die Sänger und erhielt von ihnen den Friedenskuß als Symbol inniger Verbrüderung.“ Hierauf wurde er in die Bücher eingetragen mit Angabe des Tages der Aufnahme und der Diözese, aus welcher er stammte. Der Kapellmeister als Dekan mußte ihn dann mit dem Stil vertraut machen, in welchem die Lektionen, Prophetien und Antiphonen in der Kapelle rezitiert wurden.

Mit der Aufnahme in die Kapelle war auch das Verbot verbunden, „des Gewinnstes halber sich noch von einer anderen Kirche oder Patron besolden zu lassen, widrigenfalls der betreffende aus dem Kolleg verstoßen wird; er muß jedoch wieder aufgenommen werden, wenn er es verlangt; nur tritt er dann als Novize ein.“<sup>2</sup> Die päpstlichen Sänger hatten auch eine eigene Begräbnisstätte in einem Gewölbe der Chiesa Nuova von Santa Maria in Vallicella.

Wir verweilten absichtlich bei diesen Normen, welche das soziale und künstlerische Niveau der ersten Kirchenkapelle der Welt kennzeichnen, um darzutun, welche außerordentliche Bedeutung es hatte, daß die Kastraten nun auch hier Eingang fanden, und nahezu bis heute als die hervorragendste Zierde, die unentbehrliche Stütze der Leistungen der Kapelle galten.

#### 5. Die Aufnahme der Kastratensänger in die Sixtina

Bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hatte die päpstliche Kapelle ihren Bedarf an Sopranen vorwiegend mit spanischen Falsettisten gedeckt. Natürlich lag aber den Päpsten daran, auch inländische Sänger, die viel billiger waren, heranzuziehen. Diesem Zwecke diente die Errichtung der Cappella Julia, italienisch Giulia,

<sup>1</sup> Schelle, S. 217. <sup>2</sup> Schelle, S. 216.

welche von Papst Julius II. (1503—1513) für den Chordienst in der Peterskirche geschaffen wurde. Diese Cappella Giulia wird vielfach irrtümlich mit der Cappella Sixtina identifiziert, weil oft dieselben Sänger beiden Kapellen angehörten. Haberl<sup>1</sup> weist nach, daß der gewünschte Erfolg nicht ausblieb, in dem bereits während der fünfzehn Pontifikatsjahre Pauls III. (1534—1549) eine größere Zahl einheimischer Sänger ausgebildet waren, welche die Ausländer langsam zurückzudrängen begannen. Viele von ihnen wurden *brevi manu* durch Befehl des Papstes Mitglieder der päpstlichen Kapelle. Es war sehr erklärlich, daß die Sänger der Peterskirche soviel als möglich den Eintritt in die päpstliche Kapelle anstrebten, da die Differenz in den Monatsgehalten sehr groß war und die Sänger des Papstes weniger Dienst hatten und viele Privilegien genossen. Unter Paul III. wurden folgende Sänger aus der Cappella Giulia in die päpstliche Kapelle aufgenommen: Jacobus Flandrus (Arcadelt), die beiden Virgilius, Franciscus Montalions, Paulus Perusinus, Ludovicus de Episc., Vinc. Vicomercato, Dom. Ferabosco, Ordonnez u. a. Aus dem Jahre 1536 macht Haberl noch ausfindig: Die Sopranisten Franciscus Perusinus, Carolus Gallus, Simon Perusinus, Jochettus Gallus und den Kontraalt Camillus Senensis; aus dem Jahre 1539 den Sopranisten Petrus usw.

Die Cappella Giulia besaß einen eigenen *magister puerorum*, der außer dem Musikunterricht der Knaben auch das Amt eines technischen *magister capellae* über hatte. Vom Jahre 1547 ab, als das Haus „*gymnasii capellae Giuliae*“ fertig wurde, hatte er daselbst freie Wohnung, gleich dem *magister grammaticae* und den Knaben (*putti*). Der oben genannte Sopranist und Magister Simon Perusinus ist zweifellos mit Simeone Bortolini, genannt *il Perugino*, identisch, einem erstangigen Tonkünstler, der 1545 bereits Direktor und Vorsänger der päpstlichen Kapelle war und mit acht anderen Mitgliedern am Konzil von Trient teilnahm.

Bei der größeren Mehrzahl dieser Sänger war das Können damals noch kein allzu großes, denn „selbst in Italien galt noch im Jahre 1547 derjenige für einen außerordentlichen Sänger, der *prima vista* singen konnte“, wie Busby erzählt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Haberl, III, 1807, S. 276 ff. <sup>2</sup> Busby, II, S. 75.



Selbst die berühmteren unter den Falsettisten ließen manches an Technik und Vortragskunst zu wünschen übrig. Eine interessante Schilderung derartiger Sänger bietet Pietro della Valle, ein musikalisch hochgebildeter und weitgereister Mann (1586 bis 1652), auf den wir uns noch mehrfach berufen werden;<sup>1</sup> in Goldschmidts Übersetzung<sup>2</sup> heißt es in einem seiner Reisebriefe: „Eurer Wohlgeboren loben mir aus früheren Zeiten den Lodovico, einen Falsettisten, den ich noch aus meiner frühen Knabenzeit her kenne, indem sie sagen, daß eine lange Note, wie er sie zu singen pflegte, weit mehr gefiel, als die langen Passagen der modernen. Hierauf erwidere ich, daß Lodovico mit Verständnis sang, auch hatte er die süßeste Falsettstimme; aber er wußte nicht viel von Gesangskunst, indem er fast niemals Passagen oder andere Verzierungen, sondern nur eine schöne Tonbildung und ein anmutiges Abschließen seiner erwähnten langen Töne anwendete, was vermöge der Süßigkeit seiner Stimme sehr gefiel.“<sup>3</sup> . . . „Ich erinnere mich des Giov. Lucca, eines Falsettisten, eines großen Koloratursängers (*gran cantore di gorge e di passaggie*), welcher eine Höhe besaß bis zu den Sternen (*alto alle stelle*), des Orazietto, eines trefflichen Sängers, Falsettisten und Tenoristen, des Ottavincchio, des Verovio, vortrefflichen Tenoristen . . . Alle diese jedoch besaßen, abgesehen von ihren Trillern, von den Passagen und einer guten Tonbildung, fast keine Gesangskunst. Fremd war ihnen die Kunst des *piano-* und *forte*-Singens, fremd das allmähliche Anschwellen und anmutige Abnehmen des Tones, die Wiedergabe der in der Komposition niedergelegten Empfindung, die verständige Unterstützung der Worte und ihres Sinnes, fremd die Kunst, der Stimme eine helle und heitere oder eine düstere Klangfarbe zu verleihen, sie liebreich oder energisch werden zu lassen, je nachdem es erforderlich; fremd ferner ähnliche andere anmutige Ausdrucksmittel, mit welchen heutzutage die

<sup>1</sup> In Doni, *De praestantia musicae*, II: *Della musica dell' Età nostra che non e migliore di quella dell' età passata*. Al Sign. Lelio Giudiccioni, „Discorso di Pietro della Valle, 1640“. Der Bericht della Valles stammt aus einem Manuskript von Antonio Liberati: „Ragguaglio dello stato del coro della Cappella Pontificia antico e moderno e Avvisi per la seca conservazione.“

<sup>2</sup> Goldschmidt, S. 35. <sup>3</sup> Merkwürdigerweise paßt dieses Urteil ganz genau auf Moreschi. Siehe S. 208.

Sänger glänzen.<sup>1</sup> Zu jener Zeit hatte man wenigstens in Rom noch keine Kenntnis hiervon, bis der Herr Emilio de Cavalliere in seinen letzten Jahren die gute Schule von Florenz einführte, indem er zuerst in Rom eine wohlgelungene Probe ihrer Trefflichkeit gab in einer Aufführung der Chiesa nuova, welcher ich, ein damals ganz junger Mann, beiwohnte. Seit jener Zeit, in welcher bei uns die gute Gesangsmanier eingeführt worden ist, hören wir jetzt in anderer, weit anmutigerer Weise als in früheren Zeiten Künstler singen, wie Nicolini, Bianchi, Giovanni, Lorenzini, Mani und so viele andere, welche nicht bloß denen in früherer Zeit gleichkommen, sondern sie zweifellos übertreffen, wenn nicht in anderen, so doch wenigstens darin, daß sie sowohl im einzelnen, als im mehrstimmigen Gesange mit mehr musikalischem Urteil zu singen verstehen. Es ist unseren Sängern die sehr wichtige Eigenschaft eigentümlich, daß sie ihr musikalisches Urteil in, wie oben gesagt, vollendeter Weise zur Anwendung bringen.“

Della Valles absprechendes Urteil über das Können der früheren Sänger im allgemeinen darf natürlich, nach allem schon Gesagten, nur mit einigem Vorbehalt aufgenommen werden. Immerhin — da die Falsettisten, halb handwerksmäßig, halb dilettantisch gebildet, keine künstlerisch einwandfreien Leistungen zu bieten vermochten und ihnen die Kastraten an Kraft und Schönheit der Stimme, sowie an Können weit überlegen waren, so war es kein Wunder, daß die letzteren mehr und mehr die ersteren verdrängten, ja daß die besten Falsettisten bald nur für heimliche Kastraten gehalten wurden. Umgekehrt eroberten die Kastraten unter der Vorgabe, Falsettisten zu sein, die letzten und wichtigsten Stellungen, die ihnen wegen der gegen sie bestehenden Vorurteile schwerer zugänglich waren. Viele der überall gesuchten spanischen Sopranisten dürften von jeher nur dem Namen nach Falsettisten, in Wirklichkeit aber Kastraten gewesen sein.

Die höchste moralische und künstlerische Sanktion für ihre ‚Duldung‘ erhielten die Kastraten um die Mitte des 16. Jahrhunderts durch ihre Zulassung zum ersten Kirchenchor der Welt, zur päpstlichen Kapelle. Es scheint, daß die Verordnung des

<sup>1</sup> Daß Della Valle hier hauptsächlich die Kastraten im Auge hat und sein überzeugtes Lob ihnen gilt, erhellt aus der Fortsetzung dieser Stelle S. 163 und 168.

Papstes Paul IV. vom 30. Juli 1555, welche alle verheirateten Sänger — darunter auch Palestrina — aus der päpstlichen Kapelle wies, ihnen endgültig den Weg zu ihr frei machte. War es die Kraft dieser „Simsons der Stimme“, welche man an die falsche Vorstellung einer erzwungenen Keuschheit gebunden wähnte, waren es die weniger großen Ansprüche der unverheirateten Sänger, welche „die geizigen Priester zu Ersparnissen verlockten“,<sup>1</sup> — jedenfalls steht fest, daß sich schon im Jahre 1562 spanische Kastraten in der Sixtinischen Kapelle befanden.

Im Diarium der Cappella Pontificia findet sich zwar erst bei den im Jahre 1588 eingetretenen Spaniern Giacomo Spagnoletto und Martino die Bezeichnung „Eunuchi“<sup>2</sup> und dann erst wieder im Jahre 1599 bei Petrus Paulus Folignatus und Hieronymus Rosinus („Padre Girolamo“).

Aus dem genannten Discorso des Pietro della Valle ergibt sich aber, wie auch Ulrich hervorhebt,<sup>3</sup> daß schon der am 8. Juni 1562 aufgenommene Sopranist Francesco Soto, aus Langa in der Diözese Osma in Spanien gebürtig, ein Kastrat war. Pietro della Valle schließt in Fortsetzung seiner Beurteilung der Unterschiede in den Leistungen der Falsettsopranen der früheren Zeit und jenen der Sopranen zu seiner Zeit (1640)<sup>4</sup> sein Loblied auf die Kastraten mit der Wendung: „Von solchen Sopranen kannte die frühere Zeit keine anderen als den Padre Soto und außer ihm Padre Girolamo, welcher aber mehr unserer Zeit als der Vergangenheit zugerechnet werden kann. Heutzutage sind alle Höfe, alle Kapellen reich an solchen Leuten.“

Nach dem Zusammenhang der oben zitierten Stelle sind Padre Soto und Padre Girolamo Rossini also zweifellos in die Kategorie der Kastraten einzureihen. Als weiteren Beweis hierfür können die Bilder dieser beiden Sänger herangezogen werden, die sich unter den 12 Porträts befinden, welche dem berühmten Werke

<sup>1</sup> Fantoni, Storia, I, S. 49. <sup>2</sup> E. Celani, I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI.—XVII., in Rivista musicale, vol. XIV, fasc. 1, 1907, und vol. XVI. <sup>3</sup> Ulrich, S. 86. <sup>4</sup> Siehe den Urtext auch bei Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode usw., S. 37, und bei Ulrich, S. 85, Anmerkung 7: „Di tali Soprani in persone di giudizio l'età passata non vide altre, che un Padre Soto, e da poi il Padre Girolamo che piu presto della nostra, che della passata età si puo dire.“

Adami da Bolsenas<sup>1</sup> — höchstwahrscheinlich auch eines Kastraten — über die päpstliche Kapelle beigegeben sind. Adami lebte von 1664 bis 1742 in Rom als hochangesehener päpstlicher Kapellmeister und Professor der Musik. In der Zeitschrift „Caecilia“<sup>2</sup> vom Jahre 1842 wird darauf hingewiesen, daß „die Bilder der zwei genannten Sänger Zweifel an ihrer Mannhaftigkeit erregen könnten, da sie fast wie ungerieft aussehen, auch keine Spur von Bart zeigen, indes alle anderen Sänger dort zottige Gesichter haben, wie die Dandys unserer Zeit“. Dieser Hinweis auf die glatten Gesichter Sotos und Rossinis wäre noch dahin zu ergänzen, daß auch das sehr sympathische Bild Adamis, der sich selbst in seinem Werk als Kontraalt angibt, von Riemann und anderen aber als Sopranist bezeichnet wird, gänzliche Bartlosigkeit aufweist. Noch heute tragen die Sänger der Cappella Giulia ebenso wie die erwachsenen Mitglieder der Cappella Sistina mit Vorliebe wohlgepflegte, vielfach mächtige Schnurrbärte, wohl mit einer gewissen Ostentation, um keinen Verdacht aufkommen zu lassen, zu dem die Römer und noch mehr die Fremden noch immer geneigt sind.

Wenn wir nun als sicher annehmen können, daß Padre Soto Kastrat war, obwohl er im Diarium nicht als solcher bezeichnet wird, so ist es trotz des Fehlens eines diesbezüglichen Vermerkes sehr wahrscheinlich, daß auch schon vor und neben ihm unter dem Decknamen der „spanischen Stimmen“ oder der „Falsetten“ Kastraten in die Sixtinische Kapelle Eingang gefunden haben. Dieser Meinung sind auch Fantoni und Ulrich.<sup>3</sup> Ersterer sagt, „daß bei Werken aus Palestrinas Schule zuerst die heiligen Sänger — die päpstlichen soll dies wohl heißen — durch Kastratensänger ersetzt wurden, die wegen der Art ihrer Stimmen Falsetten genannt werden; später zur Veredlung und des Gegensatzes halber nannte man sie in Italien Musici“. Aus diesem Zitat geht hervor, daß Fantoni Falsett- und Kastratenstimme für dasselbe hält.

<sup>1</sup> Adami da Bolsena, Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia etc., Rom 1711. Das Bild von Soto da Lange findet sich S. 176, das von Girolamo Rossini S. 189. <sup>2</sup> Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt usw., Jahrg. XXI, Heft 81, S. 11. <sup>3</sup> Ulrich, S. 85 u. 86.

Auch die Stichhaltigkeit jener Annahme, daß Padre Girolamo Rossini der erste italienische Kastrat in der Sixtinischen Kapelle gewesen sei, ist nach allem Gesagten nicht sehr groß, trotz des ausdrücklichen Vermerks Adamis über ihn: „Questi fu il primo Soprano d'Italia — dieser war der erste Sopran Italiens.“ Zu dem Berichte Pietro della Valles sagt Adami bloß das ruhige skeptische Wort: „Creda ognuno, quella più gli piace, jeder mag glauben was ihm besser gefällt.“ So bleibt also nach wie vor die Vermutung offen, daß es auch schon vor dem Jahre 1599 italienische Kastraten in der Sixtina gab.

Es ist gewiß für die Sorge der Päpste um diesen erwünschten „Nachwuchs“ ihrer Kapelle charakteristisch, daß gerade um diese Zeit Papst Clemens VIII. (1592—1602) ein Breve erließ, in welchem die Kastration für den Gesang „zur Ehre Gottes“ gebilligt wurde.<sup>1</sup> Derselbe Papst war es auch, der, wie wir gleich sehen werden, die Aufnahme Girolamo Rossinis gegen den Widerstand der eifersüchtigen spanischen Kapellmitglieder durchsetzte.

Aus den genannten Werken von Adami, della Valle, Baini, Fornari<sup>2</sup> usw. erfahren wir auch einiges Biographisches über die erste bekannte Reihe von Kastraten der Sixtina: Soto, Rossini, Guido Baldo Campagnuola aus Mantua, Vittorio Loretto, Gregorio, Angeluccio, Marc Antonio usw.

Padre Soto wurde am 8. Juni 1562 als Sänger in die päpstliche Kapelle aufgenommen; er und Alessandro Merlo waren die Berater Sixtus V. in der Kapellmeisterfrage. Soto trat später in die Kongregation des heiligen Neri und erwarb sich ein Verdienst um die Kunst, indem er die *Laudi spirituali* sammelte, die Palestrina für das Oratorium des heiligen Neri komponiert hatte. Er starb 1619 als Dekan der Kapelle.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, S. 43. Zitiert bei Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, S. 24, und bei Marx, *Gluck und die Oper*, I, S. 61. Arteaga, *Geschichte der Oper*, II, S. 295, nennt aber Clemens VIII. und Clemens XIV. als Päpste, welche die Ausführung der Kastration mit Kirchenbann belegten. Ob in der Bulle die Verschnittenen selbst zu jenen gerechnet wurden, die, nach Christi Ausspruch, es „um des Himmelreiches Willen“ taten? <sup>2</sup> Matteo Fornari, *Narrazione istorica della Cappella Pontificia*. <sup>3</sup> Baini, II, Not. 447, und Adami da Bol-sena, S. 176.

Padre Girolamo Rossini stammt aus Perugia. Seine Aufnahme fand nach Forkel und Schelle im Jahre 1601, nach Celani 1599 statt. Als Rossini als Mitbewerber um einen vakanten Platz sich hören ließ, entschied Papst Clemens VIII., der anwesend war, sich sofort für ihn. Die eifersüchtigen spanischen Sänger schlossen ihn jedoch aus, „weil er nicht ihr Landsmann war und bis zu dieser Zeit alle Soprani Spanier gewesen waren“.<sup>1</sup> Sie trieben es so weit, daß Rossini sich entschloß, Mönch zu werden. Der Papst aber, als er dies erfuhr, entband ihn seiner Gelübde „ad inserviendum Capellae Pontificiae — um der päpstlichen Kapelle zu dienen“. Er wurde in die Kapelle aufgenommen, wo er lange Zeit wegen der Klarheit seiner Stimme und der ausgezeichneten Methode seines Gesanges bewundert wurde. 1606 trat er in das Institut „Oratorio“, gegründet von Neri, ein. Er starb am 23. September 1644. Ob er Kompositionen hinterließ, ist nicht bekannt.

Im Diarium der päpstlichen Kapelle sind Guido Baldo von 1619 bis 1646 als „Soprano“,<sup>2</sup> Vittorio von 1622 bis 1670 ebenfalls als „Soprano“,<sup>2</sup> und Gregorio Allegri von 1629 bis 1652<sup>3</sup> vermerkt; als Kastraten sind sie dort nicht bezeichnet, was aber della Valles Bericht durchaus nicht entkräftet. Loretto Vittorio, einer der meistbewunderten Sänger seiner Zeit, war einer der ersten Kastraten, die auch auf dem Theater tätig waren. Er ist um 1588 zu Spoleto geboren, war zu Rom Schüler der Brüder Nanini und Francesco Surianos, war einige Zeit hindurch Sänger am Hofe Cosimos II. de Medici zu Florenz und trat 1622 mit 34 Jahren als Sopranist in die päpstliche Kapelle, der er bis zu seinem Tode angehörte.

Sehr interessant wäre der aus dem Zusammenhalt della Valles mit Celani sich ergebende Schluß, daß der Kastrat Gregorio identisch mit Gregorio Allegri sei, dem Komponisten des berühmten neunstimmigen Miserere, einem der größten klassischen Meister Italiens. Dieser war 1582 zu Rom geboren, entstammte dem berühmten Geschlechte der Correggio und war ein Schüler Naninis. Mendel und Reißmann bezeichnen ihn als Altisten und setzen dahinter ein Fragezeichen. Sein im oben zitierten Werke Adamis enthaltenes Porträt weist aber einen leichten Backenbart

<sup>1</sup> Adami, S. 189 ff.    <sup>2</sup> Celani, S. 775.    <sup>3</sup> Celani, S. 782.

auf,<sup>1</sup> was wohl zur Annahme zwänge, daß er kein Kastrat, sondern ein „Alto naturale“ war. Adami fügt hinzu, daß er wenig Geschicklichkeit im Gesang hatte, aber sein großes Ansehen als Musiker den Papst veranlaßte, ihn in seine Kapelle aufzunehmen. Burney berichtet über ihn:<sup>2</sup> „Gregorio Allegri, aus Rom gebürtig, kam am 6. Dezember 1629 als Altist in die päpstliche Kapelle; er wurde für einen außerordentlichen Meister der Harmonie gehalten. Viele von seinen Werken werden noch itzt in der päpstlichen Kapelle aufbewahrt und aufgeführt, vornehmlich das berühmte Miserere. Als Sänger hatte er nur geringe Fertigkeiten . . . Mit seinen außerordentlichen Verdiensten verband er einen vortrefflichen moralischen Charakter, denn er stand nicht nur den Armen aufs Möglichste bey, die seine Türe fast ständig besetzt hielten, sondern besuchte auch täglich die Gefängnisse in Rom, um den würdigsten und unglücklichsten Leuten, die er darin antraf, seine Almosen mitzuteilen.“ Er starb am 18. Februar 1652 und wurde in Vallicella in der Begräbnisstätte der päpstlichen Sänger begraben.

Die Geschichte seines Miserere, 51. Psalm, dieses hochberühmten einzigartigen Werkes, ist in doppelter Beziehung für uns interessant: falls Allegri wirklich Kastrat war, ist er allein und ist sein Werk ein unwiderleglicher Gegenbeweis gegen die Behauptung, daß einem Kastraten höchste geistige Leistungs- und Schaffungsfähigkeit fehlt; durch seine besondere Geschichte ferner bleibt das Werk aufs engste mit dem päpstlichen Sängerkorps verknüpft und wurde zu dessen berühmtestem Glanzstück, über dessen ergreifende und erschütternde Wirkung alle Berichterstatter einig sind, wie Heinse, Goethe, Mozart, Mendelssohn, Spohr u. v. a. Wir kommen später noch ausführlich darauf zu sprechen.

Vom Beginn des 17. Jahrhunderts an machten die Kastraten den Falsettisten in der Sixtinischen Kapelle — wie auch sonst überall — immer erfolgreichere Konkurrenz. Ab 1609 bildeten nur mehr italienische Kastraten den Zuwachs der Soprani.<sup>3</sup> Im Jahre 1625 wird der Tod des letzten Falsettisten der päpstlichen Kapelle verzeichnet: es war Giovanni de Sanctis aus

<sup>1</sup> Ebenso ein vielleicht diesem Bilde nachgebildeter Stich, der sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien befindet. <sup>2</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 307. <sup>3</sup> Caecilia, XXI, Heft 81, S. 14.

Toledo (Santas Toletano), welcher seit 1588 als Sopranist angestellt war.<sup>1</sup>

Hugo Goldschmidt<sup>2</sup> ist geneigt anzunehmen, daß der auch als Komponist bedeutende Stefano Landi, der seit Ende 1629 als Kontraaltist an der päpstlichen Kapelle angestellt war, noch ein Falsettist gewesen sei, trotzdem ihn Adami als Kastraten bezeichnet. Goldschmidts Begründung, daß „der Übergang von der Besetzung der hohen Stimmen durch Falsettisten zu derjenigen der Kastraten erst in den ersten Dezennien des Jahrhunderts erfolgte“, scheint nach den vorhergegangenen Darlegungen über das weiter zurückreichende Eindringen der Kastraten in die päpstliche Kapelle nicht zutreffend.

#### 6. Die Kastraten in der katholischen Kirche im 17. und 18. Jahrhundert

##### a) In Italien

Wie rasch die Kastraten sich zu großem künstlerischen Ansehen emporrangen und überzeugte Anhänger fanden, illustriert della Valle fortfahrend in demselben Discorso: „Aber um ein wenig von den Sopranen, dem größten Schmuck der Musik zu reden, so möge Eure Hoheit die Falsettisten jener Zeiten mit den natürlichen Sopranstimmen der Kastraten vergleichen, die wir jetzt in solchem Überfluß haben. Wer sang in jenen Zeiten wie ein Guido Baldo, ein Cavalier Loretto, ein Gregorio, ein Angeluccio, ein Marc Antonio und so viele andere; wer könnte sie alle nennen? Das Beste, was man früher tun konnte, war, einen guten Knaben zu haben, aber wenn dieser erst anfang, etwas zu verstehen, verlor sich schon die Stimme; und überdies auch, wenn sie die Stimme noch hatten, sangen sie doch als Personen, die vermöge ihres jugendlichen Alters kein Urteil hatten, ohne musikalische Einsicht, ohne Geschmack, ohne Anmut, wie Dinge, die sie mechanisch auswendig gelernt hatten, was mir bisweilen beim Hören unerträgliche Nervenschmerzen verursachte. Die heutigen Soprane mit ihren musikalischen Urteilen, ihrem Alter, ihrem Emp-

<sup>1</sup> Celani, in der Rivista musicale, XIV, S. 86. <sup>2</sup> Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper usw., S. 39.



finden, ihrer Erfahrung in der Kunst singen ihre Stücke mit Anmut, mit Geschmack, mit wahrem Anstand, und indem sie sich mit diesen Ausdrucksmitteln bekleiden, vermögen sie uns, ihnen zuzuhören.“

Nicht nur an den großen Kirchenhören, sondern auch an den Fürstenhöfen in und außerhalb Italiens setzte um das Jahr 1550 eine gesteigerte Nachfrage nach guten Sängern ein. Musikliebende Herrscher setzten mehr und mehr ihren Stolz darein, wenigstens einige Gesangskünstler von Ruf in ihren Diensten zu haben, und aus den schon im allgemeinen besprochenen Gründen mußte sich der Aufstieg der Kastraten nunmehr ganz von selbst vollziehen. Instruktive Nachweise hierfür finden sich zerstreut in vielen zeitgenössischen Berichten, und sie zusammenzutragen wäre keine uninteressante Fleißaufgabe.<sup>1</sup>

Als die Hauptstätten der kirchenmusikalischen Kunst in Italien haben wir schon früher neben der päpstlichen Kapelle zu Rom die Kapellen von San Marco in Venedig, San Petronio in Bologna und die Domkapelle zu Mailand genannt.

Damit war aber der Bedarf an guten Sängern bei weitem nicht erschöpft. Die großen Kirchen Roms, z. B. zu S. Lateran, S. Maria Maggiore u. a., die vielen herrlichen Dome in ganz Italien, die zugleich das Kunstmuseum und den großartigsten Konzertraum der Städte darstellten, bedeuteten ebenso viele ernste Pflegestätten der Musik. Im Ausland kamen noch dazu die berühmten Hofkapellen von Wien, München, Dresden, Warschau, Paris, London, Lissabon, Madrid usw. Die Notwendigkeit, für diesen großen Bedarf an Kirchensängern vorzusorgen, führte bekanntlich dazu, daß fast jede Hofkapelle, ja fast jede größere Kirche eine eigene Sängerschule einrichtete. Was in Italien die

<sup>1</sup> Ich muß hier nochmals ausdrücklich betonen, daß dieses Werk auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, da eben die Vorarbeiten, die alle wichtigeren Kirchenkapellen mit besonderer Berücksichtigung des Kastratengesangs umfassen mußten, durchaus fehlen und mich selbst der Ausbruch des Weltkriegs verhindert hat, an Ort und Stelle weitere Daten zu sammeln. Das notwendige Ergebnis dieses Umstands ist Lückenhaftigkeit und Sprunghaftigkeit; ich kann nichts anderes tun, als die markantesten jener Daten, wie sie mir der Zufall bei meinen Bibliotheksstudien in die Hand spielte, ziemlich zusammenhangslos aneinanderzureihen.

auf der Waisenversorgung basierenden „Conservatorii“, auch „Hospitäler“ genannt, neben den Kapellschulen leisteten, wurde in Deutschland Angelegenheit der Kantoreien und der Klosteralumnate, in Frankreich der Maitrisen. Alle diese Anstalten — auch die päpstliche Kapelle! — pflegten neben dem geistlichen auch den weltlichen Kunstgesang.

Die Kirchenmusik nahm im 17. Jahrhundert bald viele der künstlerischen Neuerungen auf, welche die Entwicklung der Oper im Gefolge hatte, und kam dadurch zum Teil von ihren alten großen Überlieferungen ab. Neben der Pflege des Chorgesangs im alten Stil boten die sich immer reicher entwickelnden Formen des Kirchenkonzerts, der Kantaten, des Oratoriums usw., den Sängern Gelegenheit, ihre Kunst auch in der Kirche in allen den glänzenden Besonderheiten zu zeigen, welchen sie auf dem Theater ihre Erfolge verdankten. Bei einem großen Teil der kirchlichen Feierlichkeiten erschien die Darbietung von Virtuosenleistungen, auch von Instrumentalsolisten, als eine willkommene Erhöhung der Eindruckskraft des Gottesdienstes auf die Menge, und bald kam es an jenen Kirchen, die über die nötigen Geldmittel verfügten, zu einem Wettstreit der glänzendsten musikalischen Aufführungen, der natürlich auch einen Wettbewerb um die Mitwirkung erster Künstler, besonders berühmter Sänger, zur Folge hatte. An den hohen Kirchenfeiertagen, vor allem an jenen Festen, welche der Verherrlichung des besonderen Schutzheiligen der betreffenden Kirche geweiht waren, gab es förmliche Musikfeste — um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen —, zu denen Künstler, Adel und Volk zusammenströmten, um sich an dem großartigen Pomp der heiligen Handlung und an den dargebotenen Wundern von Klang und Farbe zu berauschen.

Es war allgemein üblich, die berühmten Koryphäen der Oper auch als Solisten für die Kirchenfeste zu engagieren. Bei der Kürze der italienischen Theaterspielzeit und dem Stagionewesen, das den Ortswechsel sehr erleichterte, ließ sich diese Doppeltätigkeit in Kirche und Theater bequem vereinigen. Dies kam schon im 17. Jahrhundert gleich zu Beginn der ersten öffentlichen Opernaufführungen in Venedig bei den Sängern der Kapelle von San Marco in Übung und war für Ausbildung und Laufbahn der

Gesangsvirtuosen sehr förderlich. Mancher berühmter Opernsänger ging aus einem Kirchenchor hervor, so Pacchiarotti aus San Marco, Marchesi aus dem Domchor zu Mailand u. a.

Werfen wir rasch einen Blick auf die Verhältnisse in Venedig, das von jeher durch seine Kirchenkonzerte berühmt war; die bezüglichen Daten entnehmen wir Caffis „Geschichte der heiligen Musik in der Kapelle San Marco“.<sup>1</sup> Aus dieser berühmten Kapelle gingen eine ganze Reihe erstrangiger Künstler hervor, die von ganz Europa umworben wurden, und wieder waren es die Kastratensänger, denen die glänzendste internationale Laufbahn beschieden war: so holte sich von hier Cavalli den Sopranisten Giovanni Calegari nach Paris, Bertoni den Pacchiarotti nach London. Caffi erzählt: „Die Theater Venedigs waren oft ganz von Sängern der Kapelle besetzt, besonders von den voci bianchi — den Kastraten —, die häufig in Frauenkleidern auftraten; damals waren Frauen noch selten für die Bühne zu gewinnen.“ Das erste namentliche Sängerverzeichnis der Kapelle war das des „Meisters“ der Kapelle Baldassare Donati vom Jahre 1597; es weist 3 Soprani, 5 Kontraalte, 5 Tenöre und 4 Bässe auf; im Jahre 1653 zählte der „Meister“ Giovanni Rovetta 28 Sänger auf, unter ihnen 1 Sopran, 2 Falsetti oder mezzo soprani, 3 Kontraalte und schlug vor, die Zahl auf 32 zu erhöhen, je 8 Soprani, Kontraalte, Tenöre und Bässe. Besonderes Verdienst um die Ausgestaltung der Kapelle und Sorgfalt um den Gesang erwarb Monferrato, von 1676 an ihr Kapellmeister, gestorben 1685, der den Priester Lodovico Zanchi als Ersten für den Canto fermo einsetzte; sein Nachfolger Giovanni Legrenzi (1685—1690) wies bei einer Rechnungslegung den Prokuratoren 36 Sänger auf, darunter 6 Soprani, 7 Kontraalte, 13 Tenöre und 10 Bässe, und schlug vor, die Stimmenanzahl fortan in gleicher Stärke zu halten, so daß die Prokuratoren 1686 und 1687 Dekrete erließen, nach denen immer von jeder Stimmgattung 9 Sänger sein sollten. Die Prokuratoren sollten wohl bei Ernennung und Wahl von Sängern mitentscheiden, überließen aber alles dem Maestro

<sup>1</sup> Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318—1797, di Francesco Caffi, Viniziano. Venezia 1855, dal priv. Stabilimento Naz. d. G. Antonelli.

zu ganz freiem Ermessen und beurteilten ihn dann nach seinen Erfolgen.

Daß von der Kapelle San Marco mit besonderer Vorliebe und großer Wirkung die Doppelchorigkeit gepflegt wurde, haben wir schon erwähnt. Interessant ist auch, daß in dem Personalstatus von 1708 unter 17 Kastratennamen sich 5 Priester finden.<sup>1</sup> Im Laufe der 22 Jahre von 1655 bis 1677 gingen nicht weniger als 22 Sänger aus der Markuskapelle in den Dienst anderer Kapellen über, und zwar nach Wien, London, Warschau usw. Im Jahre 1765 wurde die Zahl der Sänger auf 24 herabgesetzt, 6 für jede Stimmgattung, und noch vom Jahre 1797, in dem die venezianische Republik durch den Frieden von Campo Formio ihr Ende fand, wurden 12 Kastratensänger, 6 Soprani und 6 Kontraalti mit Namen aufgezählt, darunter der berühmte Antonio Casati.

Die Markuskirche hatte gleich einigen wenigen anderen Kathedralen vom Papste das Privilegium erhalten, zu Weihnachten am heiligen Abend zwei Stunden nach Sonnenuntergang eine Messe zu zelebrieren, wobei es natürlich an Virtuosenstücken der Sänger und an den von den italienischen Kirchenfesten unzertrennlichen Feuerwerkskünsten nicht fehlen durfte. Die eigens hierzu eingeladenen Sänger der großen Oper bekamen für ihre Mitwirkung jedweder vier Zechinen. Volkmann<sup>2</sup> beschreibt eine solche festliche Messe: „Die Kirche ist prächtig illuminiert, und die vielen hundert Kerzen, womit der Sims derselben besetzt ist, werden durch ein Lauffeuer von Schwefelfaden in ein paar Minuten angezündet. Der Doge und alle Gesandten wohnen der Feierlichkeit bey, ausgenommen der spanische. Dieser findet sich wegen des Vorsitzes des kaiserlichen Gesandten (welcher dem Dogen zur Linken und dem päpstlichen Nuntius zur Rechten sitzt), bey keiner öffentlichen Gelegenheit ein . . .“

Nach Caffi<sup>3</sup> war es die Regel, daß hierbei jene Sänger Sopran und Tenor sangen, die am Abend nach dem Stefansfeste, also am 27. Dezember, auf dem vornehmsten Theater die Saison eröffnen sollten. Die Sopranisten Luigi Marchesi, Crescentini, Andrea Martini, Giovanni Rubinelli u. a. und ebenso viele Tenöre rühm-

<sup>1</sup> Caffi, S. 44. <sup>2</sup> Volkmann, III, S. 635. <sup>3</sup> Caffi, S. 49.

ten sich dieser Ehre und zeigten mit Stolz den goldenen Ring mit dem Wappen des Dogen, den sie hierbei erhalten hatten.

Eine Hauptanziehung hatten auch die Kirchenmusiken in den Konservatorien, den vier vielgenannten, großen Erziehungsanstalten La Pietà, l'Ospedaletto (San Giovanni e Paolo), Mendicanti und Gli Incurabili. Allerdings waren diese „Hospitäler“<sup>1</sup> mehr durch die musikalischen Leistungen der Mädchen berühmt. Wenn wir trotzdem an diesen hier nicht vorübergehen, so geschieht es, weil das Milieu und auch die Art der Leistungen typisch für den damaligen Kirchenkonzertbetrieb ist und ein Beweis, daß es nicht ausschließlich die Schuld der Kastraten war, wenn neben hervorragenden künstlerischen Verdiensten sich auch die Auswüchse der virtuosen Effekthascherei bei solchen Gelegenheiten störend bemerkbar machten.

Ich übergehe die einschlägigen, unschwer zugänglichen Schilderungen in Burneys Tagebuch und skizziere das Bild nach einigen anderen, seltener benutzten Büchern. Volkmann erzählt 1770:<sup>2</sup> „Die Pietà ist in Ansehung der Musik selbst und der Instrumente am berühmtesten, und bei den Mendicanti sind die schönsten Stimmen. An dem letzten Orte sang vor wenig Jahren die berühmte Paduana, eine der besten Stimmen in ganz Italien. Sie haben ihre eigenen Komponisten, und die Mädchen führen ohne Hilfe von Mannspersonen die größten Motetten und Oratorien auf, wobey alle Mal eine mit der Hand dirigiert. Der Stil dieser Musiken ist abwechselnd, meistens munter, und von der theatralischen wenig unterschieden . . . Bey dem Ospedaletto ist Sacchini und bei den Incurabili Galuppi Kapellmeister, welche beide unstreitig zu den vorzüglichsten Komponisten in Italien gehören. Bey den Incurabili stand einmal der berühmte Hasse . . . Er hat hier ein Miserere hinterlassen, welches ein Meisterstück ist und ihm zum Andenken alle Jahre in der Charwoche aufgeführt wird.“

Während der Musik sammeln ein paar Waisenknaben von den Zuhörern für die in die Kirche gesetzten Stühle, und man bezahlt dafür ein paar Soldi, oder etwa einen Groschen. Die Virtuosinnen

<sup>1</sup> Die ältesten Konservatorien Venedigs hießen nicht conservatorio, sondern ospedale. <sup>2</sup> Volkmann, III, S. 635.

sind aber hinter einem Gitter in der Empor-Kirche, doch kann man sie dadurch sehen. Wenn man mit dem Vorsteher des Hauses oder einem Nobile bekannt ist, kann man sich inwendig in diesen Hospitälern herumführen lassen. Die Mädchen werden zum Teil in andere Klöster geschickt, um daselbst auf dem Chor zu singen; sie können aber auch daraus heyraten. Die Gelegenheit findet sich aber nicht oft, weil der Mann ein Kapital zum Unterpfande einsetzen muß, daß er der Frau gut begegnen und sie ehrlich ernähren will.“

Härter urteilt Sonetti,<sup>1</sup> der findet, daß alles geschmacklose Unwesen der theatralischen Musik sich auch in die Kirche eingeschlichen habe. Zur Unterstützung seines Ausfalles auf das moralische Gebiet sei noch eine Bemerkung Volkmanns vorausgeschickt: „Die Freyheit in den Nonnenklöstern ist sehr groß, zumal in den adelichen. Viele gehen nicht aus Andacht hinein, sondern aus Zwang, weil die jüngsten Töchter den ältesten zu viel von der Mitgabe entwenden und dadurch das Vermögen der Familie sehr schwächen würden. Sie suchen sich also auch dafür so viel als möglich schadlos zu halten. In einem gewissen Kloster haben die Nonnen wohl eher gedrohet, ihr Haus lieber in Brand zu stecken, als sich ihre Freyheiten nehmen zu lassen.“<sup>2</sup>

Sonetti nun schreibt: „Dasselbe Räuberwesen schlich sich in die Kirchenmusiken ein. Die vier Conservatorien von Venedig machten Chor bei dieser Corruption. Die Sängerrinnen L'Emilia und La Polonia machten in ihren Klöstern ebensoviel Lärm, als die Faustina an dem englischen und polnischen Theater. Das Salve Regina, das Tantum ergo waren auf den Ton von Arietten. Die Generalprobe dieses Spektakels geschah an Samstagen, und der Sonntag war der große Tag der Oper. Die in ein Parterre verwandelte Kirche war größtenteils mit Fremden gefüllt. Das Billet, das man an der Eingangstür löste, kostete nur zwei soldetti, so daß der Saal immer voll war. Violine, Flöte, Oboe, Tympanon, Orgel, le chalumeau (?) waren alle von Frauen gespielt. Man betete dort zu Gott auf sehr heitere Art; denn es geschah immer auf den Ton eines Rigodons oder Menuetts. Die

<sup>1</sup> Sonetti, *Le Brigandage de la Musique italienne*, 1777, S. 52 ff. <sup>2</sup> Siehe hierüber auch Casanova als verläßlichen Gewährsmann.

Darstellerinnen dieses geistlichen Spektakels erblickte man nur durch ein Gitter. Dennoch mußten die edlen Venetianer, die ihre *gouverneurs* waren, sie von näher gesehen haben, da die Organistin, die das Orchester dirigierte, schwanger wurde, zum großen Skandal aller derer, die es noch nicht waren. Die Musik der gewöhnlichen Kirchen nahm an dieser neuen Corruption teil. Die gesungene Messe wurde ein Spektakelstück für die Gläubigen; man fand in ihr alle Arien der Mode wieder. Das Kyrie war komponiert nach einem Kyriele von Noten, und es gab nichts lustigeres als die Wandlung. Das *plain-chant* traute sich nicht mehr hervor neben dieser brillanten Musik, sondern zog sich in einige Klöster zurück, wo es wie begraben blieb. Die Tymballen, Trompeten, Trommeln ließen sich noch hören in den Tempeln, wo man sich hinbegab mit ebensoviel Heiterkeit wie ins Theater, da man die nämliche Musik dort aufführte.“

Auch Arteaga<sup>1</sup> tadelt heftig den Mißbrauch der von Piccini an Stelle der da capo-Arie eingeführten Rondos in der Kirche: „Ehemals begnügte sich der ewige Vater in einem ernsthaften und gesetzten Ton zu seinem eingeborenen Sohn zu sagen: *Sede a dextris meis*; jetzt singt er es in einem Rondeau, und die feurigen Cherubin bedecken sich ehrfurchtsvoll die Gesichter mit ihren Flügeln, während der Schöpfer des Weltalls auf französische Art hundertmal wiederholt: *sede, sede, sede, sede, a dextris, a dextris, sede a dextris, sede a dextris*. Einige glauben, dem Fehler, einerlei Worte allzuoft zu wiederholen, könne vorgebeugt werden, daß die Arien 2, 3, oder 5 Strophen enthielten . . . Die Ursache liegt nicht in dem Mangel an Worten, sondern in der Raserei des Sängers, seine Stimme auf allen möglichen Seiten zu zeigen.“<sup>2</sup>

Den Nonnen in Mailand hatte schon Quantz Lob gespendet: „Unter den Nonnen traf man verschiedene mit schönen Stimmen begabte Sängerinnen, welchen es an der guten Art zu singen nicht fehlte. Wie ich denn überhaupt in Italien vom weiblichen Geschlecht schönere Stimmen und bessere Sängerinnen in den Klöstern als auf dem Theater gesehen habe.“

<sup>1</sup> Arteaga, Geschichte der Oper, II, S. 263. <sup>2</sup> Ein Beispiel für die übermäßige Ausdehnung eines kurzen Textes ist das berühmte, zu einer ganzen Reihe von Arien ausgebaute *Salve Regina* von Hasse.

Goethe<sup>1</sup> beschreibt eine solche Musikaufführung vom 3. Oktober 1786: „Den Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden. Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat. Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf, die Kirche war voll Zuhörer, die Musik sehr schön, und herrliche Stimmen: Ein Alt sang den König Saul, die Hauptperson des Gedichtes. Von einer solchen Stimme hatte ich gar keinen Begriff; einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text vollkommen singbar, so italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß; die Musik aber findet hier ein weites Feld.“

In Padua an der Kirche des heiligen Antonius, wo vorübergehend auch die hochgefeierten Kastratensänger Guadagni und Pacchiarotti<sup>2</sup> wirkten, bestand der Musikchor der Kirche 1770 aus 38 Personen: 8 Violinisten, 4 Bratschen, 4 Violoncells, 2 Kontraviolons, 4 Blasinstrumenten und 16 Sängern, unter welchen sich acht, mit Jahresgehalt angestellte Kastraten befanden. Die zwei oben genannten Sänger bezogen vierhundert Dukaten jährlich, bloß für ihre Teilnahme an den vier Hauptfesten, der erste Geiger hatte denselben Jahresgehalt. Von dem damaligen zweiten Sopran Casati, der vielleicht mit jenem Antonio Casati identisch ist, der gegen 1795 als Kontraaltist im Dienste von San Marco stand, berichtet Burney,<sup>3</sup> daß er eine schwache Stimme habe, aber für einen Sänger von „äußerst schönem Geschmack und Ausdruck“ gehalten werde. Von den Kirchen zu Rom,<sup>4</sup> wo jetzt selbstverständlich die hohen Stimmen nur mehr von Kastraten gesungen wurden, und zu Neapel hebt Volkmann gleichfalls die zum Teil prächtigen Musikaufführungen an den Festen ihrer Heiligen hervor, „die nichts weniger als ernsthaft, sondern oft so lebhaft sind, als immer eine auf dem Theater seyn kann“. Über die Teilnahme Caffarellis, Manzuolis, Matteuccis und vieler anderer gefeierter und verwöhnter Opernsänger an Kirchenfesten und Nonneneinkleidungen, über Apriles Vielseitigkeit als Sänger

<sup>1</sup> Goethe, Italienische Reise, I, S. 81. <sup>2</sup> Marpurg, Historisch-kritische Beiträge, I, 3. Stück, II., Lebensläuffe. <sup>3</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 93. <sup>4</sup> Volkmann, II, S. 774 ff.



und Dirigent bei ähnlichen Gelegenheiten, über des großen Sängers und Gesangmeisters Pistocchi Vorliebe für den Kirchendienst und für die Feste von San Petronio im heimatlichen Bologna usw. werden wir noch später berichten.<sup>1</sup>

### 7. Die Kastraten an den Kirchen Deutschlands bis 1830

An den Kapellen der größeren deutschen Höfe — außer München<sup>2</sup> — läßt sich die Anstellung von Kastraten erst vom zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts nachweisen. Dies schließt natürlich nicht aus, daß auch zu einer früheren Zeit der eine oder der andere von ihnen vorübergehend dort bei Hof oder in der Kirche sich hören ließ, denn solche Kunstreisen waren von Anfang an die Hauptquelle des Ruhms und des Reichtums der Sänger. Gegen das Jahr 1620 muß es schon eine ganz beträchtliche Anzahl von ihnen gegeben haben, denn Michael Prätorius berichtet, daß „deren dann itziger Zeit etliche sehr überaus vortreffliche Männer in Kayserlichen und anderer Catholischer Chur- und fürstlichen Capellen vorhanden seyndt“.<sup>3</sup>

Eine beherrschende Rolle im Musikleben Deutschlands vermochten sich die Kastraten nur am Theater, und zwar nur an höfischen Bühnen, zu erringen; in der Kirche nicht.<sup>4</sup> Das Volksempfinden blieb ihnen fremd, ja feindlich. Der Deutsche, der — wie fremd für den Italiener! — sogar die „Schaubühne als eine moralische Anstalt“ betrachtet, fühlte sein Gemüt um so mehr verletzt, wenn ihm in den heiligen Kirchenhallen statt Töne der Andacht und der Feierlichkeit weltliche Klänge entgegenschollen. In dem stets der Volksmasse innewohnenden Bedürfnis nach einem „Prügelknaben“, und mit der Ursache die Folge verwechselnd, schob man, besonders im protestantischen Norden, die im Verlaufe des 18. Jahrhunderts eintretende Verwilderung und Ent-

<sup>1</sup> Die an dieser Stelle beabsichtigten genaueren Ausführungen über die Kirchenchöre von Mailand und Bologna hätten weitere Spezialstudien an Ort und Stelle vorausgesetzt, was mir durch den Weltkrieg unmöglich gemacht wurde. <sup>2</sup> Siehe S. 428. <sup>3</sup> Michael Prätorius, Syntagma musicum. <sup>4</sup> Im Gegensatz zur Meinung des großen Publikums verweisen die Fachleute, wie wir gleich sehen werden, die Kastraten ausdrücklich auf den Kirchendienst als das ihnen eigentlich zustehende Feld der Betätigung.

geistlichung des katholischen Kirchengesanges hauptsächlich dem Einflusse der Kastraten zu, statt der allgemein herrschenden Richtung der Zeit die Schuld zu geben, und so wurden diese zum Gegenstand eines wüsten Schimpfchores gemacht, der auch die leiseste Spur von Billigkeit und menschlichem Mitempfinden vermissen läßt.

Öffnen wir, um den Sinn und die Gesinnung der Kastratenfresser jener Zeit unverdünnt zu erfassen, die übelduftende „Satanskapelle“ des gelehrten, durch seinen 1706 erschienenen „Musikalischen Trichter“ populär gewordenen Tonkünstlers Martin Heinrich Fuhrmann (1669 bis nach 1740). Der vollständige Titel des Werkes lautet:

„Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle; darin dem Jehovah Zibart zu Leid und Verdruß, und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuß

1. Die Operisten und Comoedianten mancher Orten ihren Zuschauern eine Theologiam Gentiliam aus den Griechischen und Lateinischen Fabel-Mätzen und eine Moral aus des verlorenen Sohns Catechismo vorbringen; und

2. die menschliche Wälsche Wallachen und Amadis-Sirenen aus dem Hohen Lied Ovidii de Arte amandi, liebliche Venus-Lieder dabei singen; und

3. die Jubalisten mit Geigen und Pfeiffen nach des alten Adams Lust und Wust darzu klingen; und

4. Sylvester mit seiner Herodias-Schwester, und Arlequin in einem französischen Kälber-Tantz herumspringen; in einem Wald-Discours über des Autoris zwey letzte Tractätlein wider die hamburgischen Operisten und Herrn D. Mayern betrachtet von Caspar, Baltzer, Melcher. Und allen christlichen Seelen zu Anschau und Abscheu vorgestellet von Marco Hilario Frischmuth (Fuhrmann). Gedruckt zu Cölln am Rhein und verlegt von der Heiligen drey Könige Erben (1729).“

Das Buch strotzt von den heftigsten Invektiven. Da lesen wir:<sup>1</sup>

„Und was denn in Italien nicht taugt und aestimiert wird und das Land dort ausspeyet, das kommt zu uns gelauffen und krähen denn diese Capi rationales uns so was daher in unsern Kirchen,

<sup>1</sup> Fuhrmann, Satanskapelle, S. 34.

welches gemeiniglich keiner von den Zuhörern versteht . . . Denn diese italiänischen Mißgeburten verstehen den Teutschen Text selbst nicht, der ihnen mit italiänischen Buchstaben abgeschrieben ist, und singen solche Worte daher, als eine Nonne den lateinischen Psalter. Ja, diese Italiänische abgöttischen Marienknechte sind im Herten Ertzfeinde und Spötter unserer Evangelischen Religion und sind nimmermehr Willens, in unsern Kirchen Gott in teutscher Sprache zu loben, sondern vor unser Geld nur uns was daher zu lilauen . . . und sage ich ohne Scheu, daß das Klappern des Storchs . . . und das Schreyen der jungen Raben zu Gott um Speise Gott besser gefalle als das Quintilieren der Italiänischen Kastraten in unsern Kirchen ohne Andacht und Verstand.“

Auch an vielen späteren Stellen wettet der Verfasser weiter gegen „opernhafte Kirchenmusik“. So heißt es S. 41: . . . „ich also selbst nur von solchen Componisten rede, denen der Teufel was ins Poëtenkästlein gethan, daß sie allen Welschen Opern-Quarck in Kirchen-Stücke hinein schütten und so dann nicht Ecclesiastische, sondern Phantastische Theatralkinder mit einer großen dranhängenden Welschen After-Geburt, ich meine geistliche Opern-Cantaten mit 20, 30, 40 etc. Klaffer-langen Recitativten zur Welt kommen, welchen Centifolienstyl man mit einem Besenstiel zur Kirchen hinausjagen und auf 99 Jahre cum infamia relegieren sollte“.

S. 48. „Denn wie Ana in der Wüsten die Mäuler durch Vermischung der Pferde und Esel erfunden, so haben die Italiäner aus dem Stylo Ecclesiastico und Theatrali eine Lateinische Maul- und Lach-Tauben-Music ersonnen und alles mit Capaunen-Gelächter erfüllet.“

Trotz eines derartigen groben und unsachlichen Geschreies, von dem Vorstehendes nur ein Probestückchen ist, und das es erschwert, einige richtige und wahre Beobachtungen aus der Schmutzpfütze herauszulesen, vermochte es die große und durch kein moralisch drapiertes Gefasel abzuleugnende Kunst der so gehaßten Sänger, gerade in Deutschlands Kirchen am längsten außerhalb Italiens in Ehren zu bestehen und nicht nur die Ohren, sondern auch die Herzen der Beter zu gewinnen. Die großen neuen Werke der deutschen Kirchenmusik jener Zeit, besonders die

Oratorien Hasses und Grauns, hätten in Berlin und Dresden nicht jenen nachhaltigen Eindruck geübt, wenn nicht Künstler wie Salimbeni, Carestini, Caselli, Sassaroli, Tarquini u. a. ihre Stimmen und ihre Seelen für sie gegeben hätten. Wir greifen aus der großen Zahl bedeutender Künstler hier nur einige Namen aufs Geratewohl heraus, da eine ausführlichere Darstellung ihrer Leistungen der Opern-, nicht der Kirchenmusikgeschichte vorbehalten bleibt. Es ließe sich eine ganze Reihe von Urteilen unvoreingenommener Fachleute zusammenstellen, die dankbar anerkennen, was die Kunst und das Publikum dem Wirken der Kastraten in der Kirche an tiefen und erhebenden Eindrücken dankte. Wir gehen hier, für einzelne Leistungen auf Kapitel VI und VII verweisend, gleich auf die letzten Vertreter dieser Kunst über, um uns auf das Urteil solcher Ohrenzeugen berufen zu können, deren kritische Stimmen noch nicht gar so lange verklungen sind und noch in der Gegenwart Gewicht haben.

Von dem Sopranisten Ceccarelli berichtet Mannstein,<sup>1</sup> daß als der berühmte deutsche Gesangsmeister Joh. Miksch „gelegentlich die Dresdner Sänger im Vortrag einer Kirchenarie imitierte, bloß der alte Sopransänger Ceccarelli<sup>2</sup> mit seinen wenigen, noch übrigen Tönen das Zeugnis erhielt, Meister des Tontragens zu sein“.

Bis gegen 1830 dauerte die letzte Wirksamkeit zweier berühmter Kastraten in deutschen Kirchen, Sassarolis und Tarquinis. F. Poland<sup>3</sup> berichtet über sie:

„Es ist ein mißliches Ding mit der Beschreibung von musikalischen Genüssen, die der Leser selbst nicht gehabt hat. Das gilt aber vor allem von solchen außerordentlichen Erscheinungen, wie Sassaroli war. Ebenso wie es ein eitler Wahn ist, sich von Paganinis Spiel eine Vorstellung machen zu wollen, ohne ihn gehört zu haben, so kann man sich, ohne Sassaroli gehört zu haben, von der Fülle, Glockenreinheit, Ausdauer seiner Stimme keine Vorstellung machen. Man sagt, man sehe gleichsam den vollen

<sup>1</sup> H. F. Mannstein, Denkwürdigkeiten der Churfürstlichen und Königlichen Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert, S. 38. <sup>2</sup> Ceccarelli starb 1814 in Dresden als Kammersänger. <sup>3</sup> F. Poland, Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1830. In der Allgem. musikal. Zeitung, 1880, Nr. 41, S. 646.

Silberton an den Wänden der Kirche herunterlaufen. Er setzte zum Beispiel in der Höhe mit einer Fermate ein, hielt lange aus, ging dann eine Oktave tiefer, tat dort dasselbe und ließ dann noch einen langen schmetternden Triller folgen. . . . es ist interessant, daß er lieber unter dem antiitalienisch gesinnten und wirkenden Carl Maria Weber sang, der eben mit seinen allesbeherrschenden Dirigententalent alles möglich zu machen wußte.“

Geben wir nochmals Mannstein das Wort (Denkwürdigkeiten S. 45, 54 ff.): „Sassaroli, Nachfolger Casellis, mit einer Stimme begabt, dergleichen die Natur nur selten und nur in ihrer besten Laune hervorbringt. Er kam nach Dresden als Jüngling mit einer wahrhaften Götterstimme, die bei ihrem ersten Engagement jedoch noch nicht ihre völlige Ausbildung erreicht hatte. Miksch erfaßte dies sogleich und teilte ihm offen seine Ansicht mit, allein Sassaroli glaubte ihm nicht, bis ein ihm verdächtiger Vornehmer ihn mit Ektase lobte, dann sagte er zu dem ehrlichen Deutschen: ‚Nun dieser Falsche meine Schule in den Himmel hebt, erkenne ich, daß sie nichts taugt‘. Unverzüglich nahm er einen mehrjährigen Kunsturlaub und benutzte diesen in Italien so trefflich, daß er nach dessen Ablauf als der große Sänger zurückkehrte, den wir lange in ihm verehrt haben. Er war einer der letzten Gesangsheroen der großen italienischen Schule . . . Wir denken noch mit innerer Erhebung der Schönheit und Kraft seines Tones, seines Stimmumfangs und der Stärke seines Atems in freien Kadenzten. Diese waren Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Er setzte den Ton im leisesten, kaum hörbaren Pianissimo an, es war, als ob ein leises Silberglöckchen erklänge, dessen Ton aber unaufhörlich wachse, in unmerklichen Graden immer mehr und mehr schwelle, während die Kirchgänger mit stockendem Atem, die Augen ängstlich nach dem Chor gerichtet, zuhörten. Der Zauberton wuchs und wuchs zu einer erstaunlichen Stärke, er füllte zuletzt die ganze Kirche aus. Aller Atem stockte, die Beter, selbst die Ministranten wandten die Köpfe nach dem Orchester; jetzt begann das Abschwellen des kolossalen Klanges, der ganz einem starken Trompetentone glich und nun in ebenso unmerklichen Graden sich milderte, abnahm, in welchen er vorher gewachsen, bis er wieder in kaum hörbaren Flüstern verduftete. Die Phantasie wurde durch

diesen einzigen, volle fünfzig Sekunden andauernden Ton so getäuscht, daß Wetten auf eine Viertelstunde Dauer desselben eingegangen wurden und die Parteien, die Uhren in den Händen, den Ausgang erwarteten.“

Es sei hier als Charakteristikum für die kindliche Eitelkeit des großen Künstlers eine von Mannstein amüsanter erzählt Episode eingeflochten: wie Sassaroli und der Altkastrat Buccolini durch einen ungeheuren Schwindel düpirt wurden, indem sie sich von einer Abenteurerin einreden ließen, sie sei eine englische Prinzessin und in Geldverlegenheit, von ihr sich zum „Major domus“ und zum zweiten Kavalier ernennen ließen, und wie beide um Entlassung aus dem königlichen Dienst einkamen. Sassaroli versetzte ihr zuliebe seine Juwelen um 4000 Taler. Nach Entlarvung der Schwindlerin zogen „die zwei kolossalen Petenten“ zur großen Heiterkeit des Königs ihre Entlassungsgesuche zurück.

Von Tarquini hebt die „Berliner Zeitung“ im April 1824: „die vorzüglichen Mitteltöne, seine angenehme Höhe und das meisterhafte Aushalten, Anschwellen und Sinken“ der Töne hervor. Das Wunderbare ihres Crescendo und Decrescendo wird bei Kastratensängern so oft und ausdrücklich betont, daß man darin eine spezifische Eigentümlichkeit ihrer Schulung sehen kann.

Die Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode schreibt noch im Jahre 1830 (Nr. 6, 14. Januar, S. 47) über ihn: „K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthner Thore. Eine der letzten neuen Erscheinungen war der Sopransänger Hr. Mosé Tarquinio, der in zwey Akademien auftrat. In der ersten war eine Symphonie von Beethoven aufgeführt, in deren Zwischenräumen der genannte Sänger zuerst eine Arie von Cimarosa und dann eine von Rossini sang. Wir ehren seine schöne Methode; doch singt er mit vieler Anstrengung. Seine wohlklingendsten Töne zeigen sich vom H bis zum Fis; seine Kraft auf dem darüberliegenden h ist noch recht wirksam.“

Beenden wir diesen kurzen Exkurs auf deutsches Gebiet noch mit drei gewichtigen Urteilen über die besondere Eignung der Kastratenstimme gerade für den Kirchengesang. Zelter, Goethes musikalischer Berater, schreibt nach Besichtigung des Kölner Domes im Jahre 1814 an Goethe: „Eine Musik ohne männ-

liche Sopranen wird in solchem Raume immer von mäßiger Wirkung sein, wenn sie auch noch so stark besetzt wird, und Reichardt weiß nicht, was er sagt, wenn er auf die Verschneidung schilt. Unter tausend Menschen mag immer ein Verschnittener sein, und der Felsen, wovon diese Kirche gebaut ist, ist davon nicht kleiner worden.“

Gustav Engel äußert sich zu dieser Frage:<sup>1</sup> „Nun hatte dieser Kastratengesang auch seine Vorteile, denn es verband sich die männliche Lebendigkeit des Geistes mit einem biegsameren, klangvolleren Tonmaterial, als es das männliche ist: die ein- und zweigestrichene Oktave, die ja auch der Violine, dem königlichen Instrumente, eignet, ward nun den Männern zum Eigentum; was Wunder, daß sie eine größere Virtuosität, eine größere Klangfülle zu erreichen vermochten, als die heutigen Sänger und Sängerinnen imstande sind, da jenen die vorteilhafte Stimmlage, diesen die Überlegenheit des männlichen Geistes fehlt.“

Das Schlußwort geben wir Hauser, der 1866, in seiner geschätzten Gesangschule sagt:<sup>2</sup> „Ihre Verwendung auf dem Theater war ein entschiedener Mißgriff. Ihre ursprüngliche Bestimmung war es nicht: Chorknaben waren sie, und sollten es auch bleiben. Die Sixtinische Kapelle ist ihr rechter Platz, ihre musikalische Tätigkeit daselbst kann durch nichts ersetzt werden. Mit Palestrina, Felice Anerio, Allegri und der ganzen römischen Kirchenmusik hängen sie unzertrennlich zusammen und sind sozusagen ein integrierender Teil derselben.“

#### 8. Die Kastraten an den Kirchen Italiens von 1780 bis 1920

Die Geschichte des Kastratentums an den Kirchen Italiens ließe sich an Ort und Stelle wohl jetzt noch ziemlich leicht und ergiebig erforschen, da in vielen Kirchenarchiven Rechnungsausweise und Vermerke über Aufführungen und Sänger aufbewahrt sind und außerdem auch heute noch manche Musiker und Kenner wertvolle künstlerische, biographische und sonstige Daten

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, Konversationslexikon, Artikel „Gesang“. <sup>2</sup> Hauser, Gesangschule, S. 80.

zu liefern imstande wären, weil sie die immerhin zum Teil recht bedeutenden und interessanten Leistungen der letzten Repräsentanten dieser nun endgültig aussterbenden Kunstspezies noch miterlebt haben.

Die Kirchenchöre Italiens, besonders aber die zu Rom, hielten an der Verwendung der Kastraten noch durch das ganze 19. Jahrhundert fest; am längsten — fast bis zum heutigen Tage — standen diese im Dienste der Päpste, und der Ruhm der Sixtinischen Kapelle bleibt unzertrennlich mit der Glanzzeit des Kastratengesanges verbunden.

Die Kastraten trugen nicht nur durch die Schönheit und Kraft ihrer Stimmen in hervorragender Weise zu den Leistungen dieses einstmals herrlichsten Chores der Welt bei, den gelegentlich ein Engländer treffend „das Paradies für Blinde“ genannt hat, sie lieferten durch drei Jahrhunderte auch die bewundertsten Solisten zu allen jenen Weihediensten der Gesangkunst, deren in den Tempeln der Päpste die vollendetste Form des christkatholischen Kultes bedurfte.<sup>1</sup>

Leider fehlt bis heute eine ausführlichere Monographie über die Sixtinische Kapelle, welche sich auch mit der Stellung und dem Anteil der Kastraten an der künstlerischen Geschichte des Chores eingehend beschäftigen müßte. Alles, was an Literatur über einzelne, meist frühere Zeitepochen der päpstlichen Sängerschöre existiert: Adami di Bolsena, Bainsi, Haberl, Schelle, Celani usw. könnte nur als Grundlage für ein solches Unternehmen gelten. Nicht einmal die bloßen Personalnachweise der Sänger sind für die ganze uns interessierende Zeit fertiggestellt. Die diesbezüglichen verdienstvollen Arbeiten Celanis reichen nur bis zum Jahr 1800.

<sup>1</sup> Im Februarheft 1923 des holländischen „St. Gregoriusblad“ veröffentlicht Raffaele Casimiri einen wertvollen Aufsatz über die Musik Palestrinas und erzählt dabei „die bekannte Anekdote von jenem österreichischen Kaiser, der von dem Papst die Partitur der berühmten Improperien von Palestrina erbat und erhielt. Nach einiger Zeit beklagte er sich beim Papste, daß der Chorleiter ihm eine andere Partitur gesendet habe, also nicht die, welche bei den Aufführungen der Sixtinischen Kapelle benützt werde. Der Chorleiter, vom Papste zur Verantwortung gezogen, antwortete: Heiligkeit, sage dem Kaiser, daß wir bloß die Musik gesandt haben, nicht aber die Sänger!“



Padre Ehrle, der Präfekt der vatikanischen Bibliothek, sagte mir zu Ostern 1914, daß die Arbeit von drei Wochen hinreichen würde, um aus dem Archiv des Vatikans alle erreichbaren Daten über die Kapellsänger des 19. Jahrhunderts zu beschaffen; meine Absicht, dies selbst zu unternehmen, wurde durch den Ausbruch des Weltkrieges vereitelt. Die Darstellung der Wirksamkeit unserer Sänger, die vor allem auch auf einer eingehenden Durchnahme der Musikwerke aller Gattungen aufgebaut werden müßte, deren Ausführung im Chor- und im Sologesang ihnen oblag, würde wohl schon für sich eine Lebensarbeit bedeuten. Wir müssen uns daher mit einem allgemeinen Überblick begnügen, indem wir bloß auf die wichtigsten Momente hinweisen, welche mit unserem Thema zusammenhängen.

Die besten Sänger und die vollkommensten Leistungen wies die Kapelle, wie die übrigen Kirchenchöre, wie es scheint, im 17. Jahrhundert auf, wo die Oper erst im Aufblühen war und noch nicht vermochte, durch übermäßige Honorare alle schönen Stimmen an sich zu ziehen; die Namen der großen Kirchensänger dieser Zeit blieben allerdings immer mehr in der Anonymität. Speziell die Darbietungen der Sixtina müssen als etwas schlechthin Vollendetes und Einzigartiges gelten, das zu keiner Zeit und an keinem Ort je in gleicher Vollkommenheit wieder erreicht wurde, und bis zur Gegenwart herüber klingen die Stimmen des Dankes und der Begeisterung, die sie bei ihren ergriffenen und hingerrissenen Hörern auslösten.

Im 18. Jahrhundert machte sich die Konkurrenz der Theater sehr fühlbar, und ein Freund Burneys,<sup>1</sup> der neunzehn Jahre in Rom gelebt hatte, versichert ihm aus diesem Grunde, noch bevor er selbst seine italienische Reise antrat, daß er „nicht erwarten müßte, die Musik in der päpstlichen Kapelle so vorzüglich vor aller italienischen Musik zu finden, als sie ehemals gewesen wäre“. Burneys eigene Beobachtungen 1770<sup>2</sup> bestätigen so ziemlich dieses Urteil: „Ihre Besoldung ist nicht groß, und itzt werden die Sänger von außerordentlichen Verdiensten nur wenig bemerkt und aufgemuntert, so daß die Musik hier, wie es scheint, sehr abnimmt, und zu verfallen anfängt.“

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 205. <sup>2</sup> Ebenda, I, S. 204.

Im Bedarfsfall wußte man aber schon die Leistungsfähigkeit und den Glanz der Kapelle entsprechend zu erhöhen, indem man an hohen Festtagen die normale achtfache Besetzung der vier Stimmgattungen durch Hinzunahme von Aushilfskräften beinahe verdoppelte. Außer diesen sogenannten Expektanten wurden besonders für die traditionellen großen Feierlichkeiten der Karwoche viele der besten Opernsänger aus anderen Orten Italiens herangezogen.

Burney ist übrigens mit den Leistungen der Sänger ganz zufrieden und spricht dankbar „von der delikaten, ausdrucksvollen Art, womit in der Kapelle Seiner päpstlichen Heiligkeit gesungen werde“.<sup>1</sup>

Einen mächtigen Eindruck übte die Kapelle auf den von uns bereits zitierten phantastisch begeisterten Wilhelm Heinse aus, der sich 1781 mit den Gedanken trug, ganz in Rom zu bleiben und von dort aus monatlich einen „Italienischen Mercur“ herauszugeben. Heinse (1749—1803), ein zu früh vergessener Dichter und Schriftsteller von genialen Anlagen, war von glühender Liebe zur Musik erfüllt; seine Künstlerromane verdienen wegen der eingeflochtenen scharfsinnigen Kunsturteile und didaktischen Ausführungen eingehende Beachtung. Für ihn war Italien, wohin er öftere Reisen unternahm, das Paradies der Tonkunst, besonders die neapolitanische Musik unter Jomelli bedeutete ihm „das klassische Zeitalter der Musik“ schlechthin. Über Allegris Miserere schreibt er: „Schauer der Reue, Auf- und Niederwallen beklommener Zärtlichkeit, Hoffnung und Schwermut, Seufzen und Klagen einer liebenden Seele! Das Zusammenschmelzen und Verfließen der reinen Töne offenbart das innere Gefühl eines himmlischen Wesens, welches sich mit der ursprünglichen Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es Schulden trennen.“<sup>2</sup>

Dem Miserere Allegris, dessen außerordentliche Wirkung von jeher besprochen wurde, wendete der Sängerkhor auch seine größte Sorgfalt zu. Es wird alljährlich in der Karwoche, zumeist am Mittwoch nachmittag am Schlusse der Mette gesungen, und

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 283. <sup>2</sup> Hans Müller, Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller, S. 579 ff.

zwar im Falsobordone. Für dieses Stück wurden immer nur die besten Sänger ausgesucht, welche viele Proben machen mußten. Besonders wurde der Montag in der Karwoche für diese Vorbereitung verwendet, indem man das Stück viele Male wiederholte und die Feinheiten in der Ausführung studierte.<sup>1</sup> Die Vortragsweise des Werkes war eine traditionelle, die ausschließlich bei den päpstlichen Sängern gepflegt wurde. Es wurde nur in der Karwoche, und zwar immer nur dieses Miserere aufgeführt; nur einige wenige andere Vertonungen erhielten später den Vorzug, auch aufgenommen zu werden. Nach Bainis Zeugnis gab es davon niemals ein Originalmanuskript, nur eine Baßstimme von 20 Takten, und alles übrige, nur durch mündliche Überlieferung vererbt, soll sich erst im Lauf der Zeit im Vortrag der Sänger gebildet haben. Es war streng verboten und sogar mit dem päpstlichen Bann bedroht, das Werk irgendwo anders als in der Sixtina aufzuführen, respektive eine Kopie zu verfertigen. Mozart aber, gestützt auf sein stupendes musikalisches Vermögen, war imstand, es nach zweimaligem Hören aus dem Gedächtnis aufzuschreiben, und übergab es 1771 in London dem Druck.

Goethe wohnte bei seinem mehrmaligen längeren Aufenthalt in Rom vielen Aufführungen der päpstlichen Sänger bei und fand großes Gefallen an ihnen. Sein Interesse und Verständnis wurde noch besonders erhöht durch die im März 1788 erfolgte Ankunft des ihm befreundeten Komponisten und Klaviervirtuosen<sup>2</sup> Philipp Christoph Kayser (geboren 1755 zu Frankfurt, gestorben 1823 in Zürich). Kayser hatte Goethe schon vorher in Weimar besucht und stand mit ihm wegen der Musik zu „Erwin und Elmire“ und „Claudine von Villa Bella“ in brieflichem Verkehr. Goethe erzählt:<sup>3</sup> „Ich erinnere mich, an einem Caezilientage zum erstenmal eine Bravourarie mit eingreifendem Chor gehört zu haben; sie tat auf mich eine außerordentliche Wirkung . . . Eine schöne Art musikalischer Aufführung hörte ich hier. Wie man Violin- oder andere Konzerte hat, so führen sie Konzerte mit Stimmen auf, daß die

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 208. <sup>2</sup> Siehe A. H. Burckhardt, „Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser“, Leipzig 1879. <sup>3</sup> Goethe, Italienische Reise, II, S. 159.

eine Stimme, der Sopran zum Beispiel, herrschend ist und das Solo singt, das Chor von Zeit zu Zeit einfällt und ihn begleitet, es versteht sich immer mit dem ganzen Orchester.“

Interessant ist, daß Goethe den *a cappella*-Gesang dem begleiteten Gesang vorzieht. So berichtet er am 7. März 1788:<sup>1</sup> „Es ward ein Requiem gesungen zu zwei Sopranen, das seltsamste, was man hören kann. Auch dabei war weder Orgel noch andere Musik. Welch ein leidig Instrument die Orgel sei, ist mir gestern in dem Chor von St. Peter recht aufgefallen: man begleitete damit den Gesang der Vesper, es verbindet sich so gar nicht mit der Menschenstimme und ist so gewaltig.<sup>2</sup> Wie reizend dagegen in der Sixtinischen Kapelle, wo die Stimmen allein sind.“<sup>3</sup>

Goethe war schon am 2. Februar 1787 kurz in der Sixtina gewesen.<sup>4</sup> Er schreibt am 11. März:<sup>5</sup> „Dienstag wollte es das Glück, daß man zu Ehren einer Fremden verschiedene Teile der Charwochsmusik in einem Saale sang. Wir hörten sie also mit größter Bequemlichkeit und konnten uns, da wir sie so oft am Klavier durchsangen, einen vorläufigen Begriff davon machen. Es ist ein unglaublich großes, simples Kunstwerk, dessen immer erneuerte Darstellung sich wohl nirgends als an diesem Orte und unter diesen Umständen erhalten konnte. Bei näherer Betrachtung fallen freilich mancherlei Handwerksburschen-Traditionen, welche die Sache wunderbar und unerhört machen, weg; mit allem dem bleibt etwas Außerordentliches und ist ein ganz neuer Begriff. Kayser wird dereinst Rechenschaft davon ablegen können. Er wird die Vergünstigung erhalten, eine Probe in der Kapelle anzuhören, wozu sonst niemand gelassen wird.“

22. März.<sup>6</sup> „Heute gehe ich nicht nach St. Peter und will ein Blättchen schreiben. Nun ist auch die heilige Woche mit ihren Wundern und Beschwerden vorüber. Die Kapellmusik ist undenkbar schön.“

<sup>1</sup> Goethe, *Italienische Reise*, I, S. 162. <sup>2</sup> Ebenda, II, S. 245 ff. <sup>3</sup> Goethe empfand wohl den Kontrast zwischen dem gleichmäßigen Ton der Pfeifen und dem beseelten An- und Abschwollen der Gesangstöne. <sup>4</sup> *Italienische Reise*, I, S. 200. <sup>5</sup> Ebenda, II, S. 247. <sup>6</sup> *Italienische Reise*, II, S. 249.

Sehr wertvoll sind auch die Beobachtungen, welche Ludwig Spohr, der berühmte Geiger und Komponist, in seiner Selbstbiographie<sup>1</sup> niedergelegt hat. Mit deutscher Gründlichkeit und Unvoreingenommenheit bespricht dieser bedeutende und erfahrene Fachmann die musikalischen Mängel und die gesangstechnischen Vorzüge der Kapelle. Zu dieser Zeit überwiegen aber in ihr bereits deutliche Zeichen des Niedergangs.

Spohr schreibt vom 5. Dezember 1816: „Am vorigen Sonntag führte mich der Prinz Friedrich von Gotha in die berühmte Sixtinische Kapelle, wo ich zum erstenmale den Pabst umgeben von allen Cardinälen, im höchsten kirchlichen Prunke sah und seinen berühmten Sängerkhor hörte. Der Sängerkhor bestand etwa aus dreißig Personen, die sich ziemlich derb und ungeschlacht zu vernehmen gaben. Die Soprane, größtenteils schon ziemlich alte Männer, sangen recht oft falsch, überhaupt war die Intonation nichts weniger als rein. Den Anfang machten uralte zweistimmige Melodien, die von den Sängern mehr deklamatorisch herausgestoßen als gesungen wurden . . . Es wechselten drei- und vierstimmige Soli mit den Chören ab; einigemal hörte man auch das durch nach und nach eintretende Stimmen bewirkte crescendo und das auf die entgegengesetzte Art hervorgebrachte diminuendo, welches bei dem berühmten Miserere am Charfreitag eine so hinreißende Wirkung hervorbringen soll. Auch heute war es nicht ohne Wirkung; man kann dies aber ebenfalls von jedem gut eingesungenen Chor mit gleichem Erfolge hören. Das Lokal ist allerdings für einfachen, langsamen Kirchengesang äußerst vortheilhaft, indem es dort sehr schallt und die Stimmen recht ineinander fließen.“

Hieran schließt sich — im Gegensatz zu Goethe — eine Bemängelung der Monotonie der reinen Vokalmusik und mancher Lächerlichkeiten bei der Zeremonie. Vom 25. Dezember berichtet Spohr: „Gestern abend wohnten wir einer Funktion der Sixtinischen Kapelle als Vorbereitung zum heutigen Feste bei. Ich hatte mir sehr viel Wirkung davon versprochen, fand mich aber sehr getäuscht . . . Endlich während eines stillen Gebetes erfrischte uns ein vierstimmiger Sologesang, bei dem sich wieder die herrliche Sopranstimme von neulich auszeichnete.“ Spohrs

<sup>1</sup> Ludwig Spohr, Selbstbiographie, I, S. 318.

Berichte über die Karwoche entnehmen wir: „Am 3. April hörten wir endlich das langersehnte Miserere in der Sixtinischen Kapelle . . . Endlich kommt der ersehnte Augenblick und es tritt nach und nach eine Stille ein, welche die Erwartung auf das, was nun folgt, nicht wenig steigert. Dieser Spannung, der feierlichen Dämmerung, in der nur noch vom letzten Schein der Abendröthe matt erleuchteten Kirche und der Ruhe, die das Ohr nach dem rohen Abbrüllen der Psalmen nun endlich empfindet, war es wohl zuzuschreiben, daß der erste langgetragene Akkord von C-moll solch einen wohltuenden Eindruck auf mich machte, daß es mir Musik aus einer anderen Welt zu sein schien. Doch nur zu bald wurde man erinnert, daß man eine irdische, und zwar eine von Italienern gesungene, höre; denn gleich im zweiten Takte wurde das Ohr von fürchterlichen Quintenfolgen zerrissen . . . Ich würde es keinen anderen, ja meinen eigenen Ohren nicht geglaubt haben, daß man so in der Sixtinischen Kapelle singen könne, wenn ich dieselbe Stelle später nicht noch einmal wiederholt gehört hätte. Ist das vielleicht die geheimnisvolle Art, diese alten Kompositionen vorzutragen, von der man erzählt, daß sie nur immer diesem Sängerkorps bekannt gewesen sei und sich durch Tradition fortgeerbt habe? Doch nein! So barbarisch können nur neuere Italiener singen, die wohl Sinn für Melodie haben, in allem aber, was Harmonie heißt, in höchstem Grade unwissend sind . . . Als indessen dieses erste Miserere verschmerzt war, wurde ich bald wieder angezogen; diese einfachen Harmoniefolgen, fast nur aus Dreiklängen bestehend, dieses Mischen und Tragen der Stimmen, bald zum brausendsten Forte anwachsend, bald im leisesten Pianissimo verhallend, dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Kastratenlunge in dem Grade möglich ist, und dann hauptsächlich das zarte Einsetzen eines Akkordes, wenn von anderen Stimmen der vorhergehende noch schwach und verklingend ausgehalten wird, geben dieser Musik bei allen Mängeln etwas so eigentümliches, daß man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt.“

Auch Felix Mendelssohns Briefe<sup>1</sup> aus Rom von den Jahren

<sup>1</sup> Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1861, S. 57.

1830 und 31 enthalten viel Interessantes und meist wenig Günstiges über den künstlerischen Stand der päpstlichen Kapelle; wir dürfen eben nicht vergessen, daß die Zeit der Blüte der Sixtina damals schon der Vergangenheit angehörte. In einem an seine Schwester Fanny aus Rom gerichteten Briefe vom 16. November 1830 erzählt Mendelssohn, der bekannte Diplomat und Historiker und spätere preußische Minister Bunsen habe den Klavierauszug der Bachschen Matthäuspassion, die 1829 von Mendelssohn zum erstenmal seit Bachs Lebzeiten in der Berliner Singakademie aufgeführt worden war, der päpstlichen Kapelle gezeigt, „und die haben vor Zeugen ausgesagt, daß dergleichen von menschlichen Stimmen nicht auszuführen sei“. Vom 30. November erzählt Mendelssohn von einer musikalischen Gesellschaft bei Bunsen, dessen Haus der Sammelpunkt der deutschen Kolonie in Rom war: . . . „vorgestern mußte ich den päpstlichen Sängern, die ihren Palestrina ausgesungen hatten, wieder etwas vorphantasieren. Die Kerls hatten sich für mich eigends das allerverzwickteste Thema ausgedacht, weil sie mich aufs Glatt-eis führen wollten; sie nennen mich aber l'insuperabile professore und sind überhaupt sehr artig und freundlich.“ Vom 7. Dezember 1830 schreibt er: „Die päpstlichen Sänger sogar werden alt; sie sind fast ganz unmusikalisch, treffen selbst die herkömmlichsten Stücke nicht richtig, und der ganze Chor besteht aus 32 Sängern, die aber nie beisammen sind.“ Am 1. März 1831 schildert Mendelssohn eine Sonntagabendmusik, wobei man die Psalmen von Marcello singen sollte — „elende Dilettanten, ein päpstlicher Sänger in der Mitte, der half bald mit der Fistel den Sopranen, bald trat er als erster Baß ein, bald quäkte er den Alt, und wenn alles nichts verfieng, so lächelte er wehmütig zu mir herüber, und wir winkten uns verstohlen zu.“

In ganz anderem Ton berichtet er aber vom 4. April über die Karwoche: „Ob es der einmal erlangte große Ruf tut, ob es bloß in der Einbildung liegt, ist einerlei; genug, man hat ein vollkommenes Ganze, was einen mächtigen Eindruck seit Jahrhunderten ausgeübt hat und noch jedesmal ausübt, und davor habe ich Ehrfurcht, wie überhaupt vor jeder wirklichen Vollkommenheit.“ Nach einem ausführlichen Bericht über die un-

erhörte Pracht und Farbigkeit der Zeremonien schildert er den Beginn des Miserere von Allegri: „Die Folge des Miserere von Allegri ist eine einfache Akkordfolge, auf die entweder Tradition, oder, was mir wahrscheinlicher scheint, ein geschickter maestro Verzierungen für einige schöne Stimmen, und namentlich für einen sehr hohen Sopran, den er hatte, gegründet hat. Diese Verzierungen kehren bei denselben Akkorden in gleicher Weise wieder, und da sie gut ausgedacht, und sehr schön für die Stimmen gelegt sind, so freut man sich immer, sie wieder zu hören. Das Unbegreifliche, das Überirdische habe ich nicht finden können; es ist mir auch ganz genug, wenn es begreiflich und irdisch schön ist.“

In einem Briefe an Zelter, Rom, 16. Juni 1831, berichtet Mendelssohn seinem Lehrer ausführlich über die Musik der Karwoche:<sup>1</sup> „Es ist eine kurze, stille Pause. — Drauf fängt die erste Lamentation des Jeremias leise und sanft in G-dur an. Es ist eine schöne und ernsthafte Komposition von Palestrina, und wenn sie auf das wilde Psalmengeschrei folgt, ohne Bässe, bloß für hohe Solostimmen und Tenor, mit dem zartesten Anschwellen und Abnehmen, zuweilen fast unhörbar verschwimmend, und von einem Ton und Akkord zum andern sich langsam hinziehend, so macht es sich ganz himmlisch . . . Es ist eine Totenstille in der ganzen Kapelle während dieses pater noster; darauf fängt das Miserere mit einem leisen Akkord der Stimmen an, und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang, und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht . . . Sie sparen sich die besten Stimmen zum Miserere auf, singen es mit der größten Abwechslung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten piano zur ganzen Kraft der Stimme: es ist kein Wunder, wenn das jeden ergreifen muß. Dazu kommt noch, daß sie wieder ihre Contraste nicht vergessen, und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, forte und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fort dauert, und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiß man nun schon, wie

<sup>1</sup> Mendelssohn, S. 163—180.



schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder, und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei . . .

. . . Namentlich ist eine Verzierung, die oft vorkommt, und den größten Effekt macht, so daß unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrags sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen-, sondern wie Engelstimmen aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wiederhöre, so meinen sie immer diese eine Verzierung. Wo nämlich im Miserere, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben embellimenti), diese Akkordfolge ist:



da singen sie statt dessen so:



Wie nun der Sopran das hohe C recht rein und sanft faßt, und lange ausklingen läßt, und dann langsam herabgleitet, während der Alt immerfort sein C hält, so daß ich im Anfange sogar getäuscht wurde, und glaubte, das hohe C bleibe während dessen oben liegen, — und wie sich die Harmonie so nach und nach auseinander wickelt, das ist wirklich ganz prächtig . . . Es fehlt überhaupt nicht an Dunst, den die Leute, und auch die Sänger selbst, darum verbreiten. Sie sagen z. B. durchaus nie vorher, welches Miserere sie singen wollen; das würde im Moment selbst entschieden etc. Der Haupt-Sopran, Mariano, war ausdrücklich aus dem Gebirge nach Rom gekommen, um mitzusingen, und dem habe ich es zu danken, daß ich die embellimenti mit ihren hohen Tönen gehört. So sehr sie sich aber zusammen nehmen, so rächt

sich doch die Nachlässigkeit und die üble Gewohnheit des ganzen übrigen Jahres, und es kommen oft entsetzliche Detonationen vor.

... Am [selben] Abend wurde eine Lektion nach einer eigenen Melodie, die ich Ihnen mitbringe, von einem Sopran ganz allein vorgetragen. Es ist Adagio, in langen Noten, dauert gewiß über eine Viertelstunde; die Stimme ist ganz ohne den mindesten Halt, und der Gesang liegt sehr hoch; dennoch wurde alles mit der klarsten, reinsten, festesten Intonation ausgeführt; der Sänger sank nicht um ein Komma; ließ die letzten Töne ebenso egal und rund anschwellen und abnehmen, wie die im Anfang; es war ein Meisterstück.“

Es scheint danach also immerhin damals noch außerordentliche Solisten in der Kapelle gegeben zu haben, wenn auch der Chor im ganzen sich schon in der Dekadenz befand.

Mendelssohn fährt fort: „Die Improperien von Palestrina singen sie mit ganz besonderer Vorliebe. Es ist da eine bewunderungswürdige Zartheit und Übereinstimmung im Vortrage des Chors; sie wissen jeden kleinen Zug ins rechte Licht zu stellen und hervorzuheben, ohne ihn vorzudrängen; ein Akkord verschmilzt sich sanft in den andern!“ ... „und das immer wiederkehrende Griechische ‚Heilig‘ singen sie außerordentlich schön, jedesmal mit derselben Sanftheit und demselben Ausdruck.“

Eine letzte Periode des Aufschwungs verdankt die Sixtinische Kapelle dem ausgezeichneten und hochgediegenen Komponisten und Musikgelehrten Abbate Giuseppe Baini, der, 1775 zu Rom geboren, zuerst Sänger, dann ab 1818 durch einstimmige Wahl seiner Kollegen Direktor der Kapelle war und bis zu seinem Tode 1844 blieb; neben seinem schon zitierten Hauptwerke, der bekannten Biographie Palestrinas, verfaßte er unter anderem eine leider unvollendet gebliebene Geschichte der päpstlichen Kapelle, welches Institut er, freilich unter gänzlicher überzeugter Beiseitsetzung jeder neueren Musik, noch einmal zu ansehnlicher Höhe emporführte. Zum Dank erfuhr er die noch keinem lebenden Meister gewordene Auszeichnung, daß sein achtstimmiges Miserere unter die in der Sixtina in der Karwoche aufzuführenden Musikstücke aufgenommen wurden. Von seinem Tode an datiert

die Musikgeschichte den Niedergang der Kapelle; Mendel und Reißmann sagen von ihm: „Er beschloß in Wahrheit die alte römische Schule; er hatte gleichsam eine tote Sprache in ihrer Lebendigkeit gesprochen, wie kein anderer mehr in neuer Zeit.“

Aber nicht einmal Bainis eifervolles Wirken und seine begeisterte Hingabe an die alte Musik hatte es vermocht, die immer mehr einreißende Äußerlichkeit und Geschmacklosigkeit im Musikbetrieb an den römischen Kirchen zurückzudämpfen. So erzählt Ferdinand Hiller:<sup>1</sup>

„An den großen Feiertagen ist in der vorderen Gallerie der Peterskirche ein Militärorchester aufgestellt, welches während der Wandlung seine Töne erschallen läßt. Ich hatte am Morgen den Funktionen beigewohnt und war etwas indigniert davon gegangen, denn nach einer Einleitung, in welcher die plötzlich erschallenden Akkorde der Blechinstrumente einen sehr erhebenden Eindruck gemacht, kam ein heiteres Opernmotiv, welches sich in dieser Umgebung sehr frivol ausnahm. Als ich Baini davon gesprochen, erwiderte er: ‚ich predige es ihnen immer. Wenn wir unter uns sind, — nun wir kennen uns (ci conosciamo!). Aber vor allen den Fremden! Was mögen die dazu sagen?‘“ Mit Bainis Tod erlitt das künstlerische Ansehen und die Tüchtigkeit der Kapelle einen letzten schweren Stoß.

Rossini klagt 1856 zu Hiller:<sup>2</sup> „Wir können nicht, wie Sie in Deutschland, große Chöre aus Liebhabern zusammenbringen. Ehedem hatten wir an Kirchen und Capellen gute Vokalkräfte — das ist alles verloren. Auch mit der Sistina geht es seit dem Tode Bainis immer mehr zurück.“

Theodor Rode bekräftigt diese Tatsache bereits vom Standpunkte des Berliner Lokalpatrioten:<sup>3</sup>

„Der Castratengesang der Sixtinischen Kapelle in Rom . . . hat durch unsern Domchor seinen weltgeschichtlichen Nimbus eingebüßt. Neithardt selbst hat 1857, durch allerhöchste Munifizienz

<sup>1</sup> Ferdinand Hiller, Erinnerungen an den Abbate Baini (1866). Aus dem Tonleben unserer Zeit, II, S. 107 ff. <sup>2</sup> Ferdinand Hiller, Plaudereien mit Rossini. Aus dem Tonleben unserer Zeit, II, S. 12. <sup>3</sup> Mendel und Reißmann, Biographie des Schöpfers des Berliner Domchores (1843) August Heinrich Neithardt (1793—1861).

dazu ausgerüstet, Gelegenheit gehabt, sich in der Peterskirche zu Rom in der sogenannten sixtinischen Kapelle von den dürren Überresten des einst so berühmten Figural-Gesanges zu überzeugen. Deutsche, in Rom längere Zeit lebende Musiker und Tonsetzer haben dies wahrheitsgemäß bestätigt.“

Auch den ernstesten Bemühungen des als Historiker und Kirchenkomponisten verdienstvollen Kapellmeisters der Peterskirche Salvatore Meluzzi wollte es nicht mehr gelingen, die Gleichgültigkeit der Geistlichen gegen die Musik zu überwinden und ihr auch nur annähernd wieder das frühere Ansehen zurückzugewinnen.

Wie ein Schwanengesang mutet die aus der Zeit der Katastrophe von 1870 stammende Schilderung der Karwochenfeierlichkeiten von Schelle an. Er schreibt in der Einleitung zu seiner Studie:<sup>1</sup> „Es steht zu befürchten, daß . . . das Ende der Capelle nicht mehr fern ist, die ohnehin schon das Bild einer Ruine entfaltet.“<sup>2</sup> Dann gibt er sich aber mit aller Inbrunst dem Zauber des Erlebnisses hin und schreibt über die Feier des Mittwochnachmittages:<sup>3</sup>

„Jetzt läßt sich eine scharfe Intonation vernehmen; wir haben uns bisher vergeblich nach den Sängern umgesehen; wir folgen dem Laut und entdecken eine tiefe Loge in der rechten Längewand nahe dem Laienraume, wo wir sie durch die kleinen Säulen der teilweise vergoldeten marmornen Balustrade erkennen. Auch sie tragen violette Soutanen mit weißen Chorhemden, sie haben keine Notenblätter vor sich, sondern singen allesamt aus einem großen Chorbuche, welches im Vordergrund aufgeschlagen ist. Der rezitierende Vortrag der Nocturnen, Psalmen und Antiphonen vermag freilich das moderne gebildete Ohr nur wenig zu reizen; aber bald wird es entschädigt. Das Pater noster ist vorüber; ein leiser, sehr langsam getragener Klagegesang, die Lamentation von Palestrina, ertönt in vier Solostimmen, zwei Sopranen, einem Alt und Tenor, bald ein wenig anschwellend, dann wieder zurücksinkend, und zieht sich trauernd durch den Raum empor . . . Wie zarte Linien ziehen sich die Stimmen, klar und leicht zu verfolgen,

<sup>1</sup> Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Kapelle, Wien, J. P. Gotthard, 1872, S. V. <sup>2</sup> Dieses Ende ließ aber immerhin noch 50 Jahre auf sich warten! <sup>3</sup> Schelle, S. XIII.

durch das Gewebe des Satzes, kein noch so unbedeutender Druck verrät bei den Sängern das Bedürfnis nach einem Atemzuge, obwohl der Gesang sich durchgängig in einer hohen Lage hält. Die nächste und letzte Lamentation dagegen werden von zwei männlichen Sopranisten in der gregorianischen Kirchenweise nach uralter Methode gesungen, wie sie die Neumen angeben, und verlieren durch das Meisterwerk Palestrinas nichts an Wirkung. Die Kunst der beiden Virtuosen vermag freilich fast das Unmögliche; selbst bei den vielen Trillern, Mordents und anderen Verzierungen glaubt man stets nur eine einzige Stimme zu vernehmen. Den eigentlichen Kulminationspunkt der Feier bildet jedoch das Miserere . . . eine lautlose Stille herrscht in der dunkelnden Kirche, bis mit leisem Ton, der nur stellenweise zum Forte anwächst, das erste Versett erklingt. Der Eindruck dieses Moments ist selbst für Anders- und Ungläubige bewältigend.“

Gewiß trugen die politischen Ereignisse des Jahres 1870, welche der weltlichen Herrschaft des Papstes ein Ende bereiteten, auch viel zum Niedergang der Sixtinischen Kapelle bei, ebenso wie der Mangel an guten Sängern und besonders — die immer geringer werdende Auslese an Kastraten.<sup>1</sup> Um das Jahr 1841 hatte es nach Becker im Michaelishospital zu Rom noch fünf Kastraten im Alter von sieben bis zehn Jahren gegeben, und auch an anderen Kinderhospizen und Konservatorien dürften sich um diese Zeit noch junge Schicksalsgefährten verzeichnet finden. Von da an wurde der Nachwuchs immer spärlicher und hörte mit 1870 schließlich ganz auf. Es ist bezeichnend, daß der kritische Zeitpunkt im Knabenalter der beiden letzten Kastraten der päpstlichen Kapelle noch in die Zeit vor 1870, also vor das Ende des Kirchenstaates fällt; von da an hörten die „bösen Zufälle“, die Bisse der wilden Schweine, Schwäne und andern Getiers, auf die wir im V. Kapitel nochmals zurückkommen werden und die bis dahin so manchem Kehlkopf in Italien zu ewiger Jugend verholfen hatten, gänzlich auf.

Nach dem Verluste der weltlichen Herrschaft und der Wegnahme Roms stellte Papst Pius IX. alle päpstlichen Funktionen ein, wozu auch die liturgischen Veranstaltungen in der Sixtina

<sup>1</sup> Über die Kämpfe um die letzte Dauer der Kastration siehe VIII. Kapitel.

gehörten, und löste den berühmten Sängerkhor auf, dessen Mitglieder teilweise dem Chor der Peterskirche, der Cappella Giulia, zugeteilt wurden. Erst Leo XIII. stellte den alten Zustand wieder her und berief den Sopranisten Mustafà als Direktor, der den Chor stark vergrößerte und Hervorragendes leistete, wenn auch manches vor den strengen gregorianischen Richtern nicht standhalten konnte. Wir kommen auf diesen vorzüglichen Künstler sogleich ausführlicher zu sprechen, müssen aber vorher noch einmal ausdrücklich das immer zunehmende Ärgernis hervorheben, das der Fortbestand der Institution der Kastratensänger von nun an allenthalben, in und außerhalb Italiens erregte. Je unmöglicher eine Fortdauer derselben dem modernen ethischen Bewußtsein schien, um so unersetzlicher und kostbarer erschienen ihre letzten Vertreter. Die Römer waren ja trotz aller moralischen Einwände von jeher stolz auf sie gewesen, verhätschelten sie und bekümmerten sich um ihre Privatangelegenheiten mit demselben Eifer wie um den Ruf der Theaterprimadonnen; sie unterschätzten auch nicht die Anziehungskraft, welche diese Stimmen durch ihre Eigenart und den Reiz der Seltenheit auf die Fremden ausübten, und wußten zu beurteilen, was speziell die Sixtina ihnen Unersetzliches verdankte.

In den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts sahen sich die interessierten Kreise immer mehr veranlaßt, die Existenz der Sängerkastraten zu leugnen oder zu vertuschen; diese Versuche waren aber angesichts der allbekannten Zustände in Rom vergeblich. Man verfiel auf den Ausweg zu behaupten, die betreffenden Sänger seien bloß besonders stimmbegabte Falsettisten, man gestattete ihnen zu heiraten, und die Ärzte stellten ihnen Zeugnisse — über Kryptorchie aus! Die Römer lachten bloß darüber, und die katholische Presse konnte nur beschwichtigen, beschönigen — und den Tatbestand zugestehen. Charakteristisch in diesem Sinne ist ein Zitat aus dem führenden deutsch-katholischen Blatte „Germania“ — aus dem Jahre 1899!<sup>1</sup> —: „Von der päpstlichen Kapelle wird in verschiedenen Blättern behauptet, der Papst lasse ‚mit wahrhaft asiatischer Barbarei‘ Söhne armer Leute ‚aus der Hefe des päpstlichen Rom‘ in hier nicht näher zu

<sup>1</sup> Abgedruckt in Hans Rau, Die Grausamkeit usw., 3. Aufl., S. 94—96.

bezeichnender Weise verstümmeln und dadurch seelisch tief unglücklich machen, „und zwar nur zu dem Zwecke, um sich von vierzig Erwachsenen Hymnen im hohen Sopran vorkrähen zu lassen“. Das Blatt fährt fort: „Es ist durchaus unrichtig, daß auf Veranlassung oder auch nur mit Billigung des Papstes solche Verstümmelungen vorgenommen werden. Für diese Unsitte, die in Italien leider noch nicht ausgerottet werden konnte (sic!), ist nicht die Kirche, sondern sind nur die Eltern der Sänger oder diese selbst verantwortlich. Insbesondere Papst Leo XIII. mißbilligt entschieden diese Unsitte, deren völlige Abschaffung bisher teils an dem hartnäckigen Widerstand der Dirigenten, die als hervorragende Künstler sehr empfindlich auf ihre Unabhängigkeit bedacht sind, scheiterte. Es handelt sich dabei keineswegs nur um die Sixtinische Kapelle (sic!). In dieser wird mit Übernahme der Dirigentenstelle durch Perosi bald Wandel geschaffen sein; unter seinem, sonst gewiß nicht gering zu schätzenden, aber allmählich zu alt und zu konservativ gewordenen Vorgänger Mustaphan war dies nicht mehr zu erwarten.<sup>1</sup> Die Theologen verwerfen die Verstümmelung mit aller Entschiedenheit.“

Der etwas seltsamen Logik dieser Verteidigung geht Hans Rau mit folgenden Bemerkungen zu Leibe: „... Zur Abstellung dieser scheußlichen Türkensitte sollen die Päpste, die sich so meisterlich auf die Ausrottung der Ketzer verstanden haben, mit Rücksicht auf die ‚Unabhängigkeit‘ der Dirigenten ihrer ‚himmlischen‘ Kapelle zu schwach gewesen sein? Nun, um die Wende des 18. Jahrhunderts, als der Kirchenstaat der Päpste der französischen Okkupation unterlag, hatte Napoleon I. den barbarischen Brauch verboten, und er blieb abgeschafft, bis die Päpste wieder in den Besitz des Kirchenstaates gelangten. Unwahr ist ferner, daß die Theologen die Verstümmelung ‚mit aller Entschiedenheit‘ verwerfen. Wenn das der Fall gewesen wäre, wie hätte sich dann das Verbrechen bis zum seligen Ende des Kirchenstaates erhalten können? Nein, gerade die Lehren der Theologen, die sich an die Praxis in Rom hielten, haben die Barbarei konserviert. So lehrt der Jesuit Tamburini, eine der ersten Autoritäten der älteren Schule: ‚Für die Erlaubtheit der Entmannung

<sup>1</sup> Der berühmte Mustafà war selbst Kastrat. Näheres über ihn im folgenden.

spricht der hinreichende Grund, die schönen Stimmen in der Kirche zu erhalten, damit sie das Lob Gottes singen.“

Nicht nur die früheren Kunstgenießer unter Päpsten und Kardinälen, sondern auch manche anderen Theologen hatten diese Opfer gutgeheißen, und immer wieder war es die Kirche, die die Schiffbrüchigen dieser Gattung in ihren Schoß aufnahm und ihnen in Klöstern und Kirchenämtern eine Zufluchtsstätte bot. In dem operngeschichtlichen Teil unserer Darstellung werden wir noch oft darauf zurückkommen.

Um das Jahr 1900 und auch darüber hinaus konnte man noch an vielen Kirchen Roms Kastraten hören, so an der Kirche zum Lateran, in Sa. Maria Maggiore, in der Kirche zu Filippo Neri, in S. Andrea della Valle, vor allem aber waren sie in den päpstlichen Sängerkhören, in der Cappella Sistina und — noch bis heute! — in der den täglichen Dienst in der Peterskirche besorgenden Cappella Giulia die Sensation und das Entzücken der Hörer.

Dr. Paul Bruns<sup>1</sup> nimmt die stimmlichen Leistungen der Soprani im Jahre 1900 noch sehr ernst. Er hörte einige „Männer zwischen 40 und 50 Jahren mit hohem Sopran und klangvollem Alt“ gelegentlich „der pomphaften Feier des Peter-und-Paul-Festes. Der Eindruck war tief unvergeßlich. In ihrem unsäglich wehmütigen, melancholischem Timbre berühren einen die Stimmen wie ein langgezogenes, sanft verklingendes Ach und Weh der aus dem irdischen Liebesparadies Verstoßenen . . .“

Es ist sehr schade, daß dieser feinhörige Gesangsphysiologe und Theoretiker nicht eine gesangstechnische Analyse des Gehörten versuchte.

Scharf ablehnend, besonders nach der musikästhetischen Seite — und im Sinne der Reformbestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiete gewiß vollständig mit Recht —, stellt sich Dr. A. Möhler<sup>2</sup> gegen die Zustände in den Kirchen zu Rom im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts. Seine Kritik gilt gleichmäßig den Kastraten und Falsettisten, welche, als sich die Reihen der Ersten mehr und mehr lichteten, ebenso wie die Knaben

<sup>1</sup> Paul Bruns, Das Problem der Kontraaltstimme, 1906, S. 61. <sup>2</sup> Dr. A. Möhler, Ästhetik der katholischen Kirchenmusik, 1910, 2. Aufl., 1915, S. 111 ff.



wieder stärker zur Ausfüllung der Lücken im Chor herangezogen wurden. Möhlers Buch ist erst 1910 erschienen und seine Konstatierungen haben daher alle Ansprüche auf Aktualität.

„Das Kastratenwesen oder vielmehr -unwesen steht immer noch in Blüte bei den Italienern: Kastraten und Falsettisten ihre Soli und Duette girren hören, das behagt dem italienischen Ohr, und man muß es anerkennen: die Leute bringen es bisweilen zu einer erstaunlichen Fertigkeit, und manch eine Passage und Koloratur hat gewiß aus einer Kastratenkehle ihren eigenen Reiz, welcher der Mädchen-, Frauen- und Knabenstimme versagt ist. Solch ein großes Kirchenfest gleicht in seiner Musik oft ganz dem Jahrmarkt: die Orgel natürlich nicht zu vergessen, die sorgt für das nötige Akkompagnement der ‚Falsettisten‘ mit ihren Jahrmarktsgurgeleien und für die nötigen unterhaltenden Intermezzi im Marsch- und Walzertakt . . . ! . . . Besonders banal und ärgerlich ist es, wenn man in die gewaltige Peterskirche in Rom eintritt, die einen durch das Massige und Gigantische ihrer Formen ganz fesselt und überwältigt, und man hört nun da wider alles Erwarten eine girrende Kastratenstimme ihr schmachtendes Solo unter theatralischer Orgelbegleitung flöten, oder zwei dieser girrenden Tauben in süßlichen Melodien sich wiegen!“

Die Verwendung der Falsettisten ist zweifellos ein ästhetischer Rückschritt. Einzelne derselben leisten ja gewiß beachtenswert Gutes, aber der Durchschnitt ist von störendster Unzulänglichkeit. Ich hatte mancherlei Gelegenheit, gute und schlechte Falsettisten zu hören; den besten hörte ich im Sommer 1913 in einem Varieté zu Glasgow. Dieser besaß eine vollkommen runde, weiche und ausgeglichene Stimme, produzierte sich mit Kanzonen von Tosti in der Sopranlage und vermochte auch in der Lage von  $a$  bis  $\bar{e}$  den Klang der weiblichen Bruststimme hervorzubringen. Die vorsichtige Behandlung der deutlich schwächeren Mittellage ließ die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Falsettistentimbres zwar zurücktreten, ohne sie aber ganz verschwinden zu machen. Die Höhe klang angenehm frei und gut auf dem Atem gestützt. Einen ähnlich günstigen Eindruck hatte ich vor ungefähr zehn Jahren von einem jungen Japaner, der Aufnahme in die Gesangsklassen der Wiener Musikakademie suchte; derselbe war

aber ein reiner Naturalist und ermangelte jeder musikalischen Intelligenz. In Italien, vor allem in Rom, Neapel und Siena hörte ich viele Falsettisten, die aber in der Mehrzahl mit dem Namen jämmerlicher Fistulanten abzutun waren. Bei meinem letzten Aufenthalt in Rom zu Ostern 1914 galt der Falsettist Gabriele als der vorzüglichste; er sang damals gewöhnlich im Lateran und Sa. Maria Maggiore. Seine Stimme klang kräftig, voll und ausgeglichen. Auch die beiden Altfalsettisten der Cappella Giulia an der Peterskirche, Mattoni und Orciari, waren gute Sänger. Orciari, der jüngere, besaß eine sehr schöne Stimme, bei welcher ich nur manchmal zu stark das Gefühl des Gekünstelten, Erzwungenen hatte; es war fast immer etwas Unfreies, aus Anstrengung Vibrierendes in seinem Ton, das wohl zum Teil auf sein Streben nach möglicher Verstärkung auch schlecht resonanzierter Töne zurückzuführen war. Mattoni, der ältere, auch als Komponist geschätzte Sänger, sang aber besser. Sehr kräftig, musikalisch sicher, aber äußerst unschön sang ein Falsettist die Sopransoli in der Kirche St. Luigi de Francesi.

In den letzten Dezennien waren in der Sixtinischen Kapelle und in der Cappella Giulia die Kastraten ausschließlich als Sopranisten angestellt; ihre Zahl betrug in der Regel 6, der Alt war den Falsettisten zugeteilt. Geschätzte Kastratensänger der jüngst vergangenen Zeit waren u. a.: Andelo Adami, Menironi, Pesci, Ritorossi, Cesari, welcher einen vorzüglichen Triller besaß, und Salvatori.

Vielfach wird die physische Besonderheit dieser letzten Sopran-sänger jetzt abgeleugnet oder abgeschwächt, sie werden als „bloß“ Hermaphroditen oder als kryptorch bezeichnet und ihnen, wie erwähnt, sogar durch ärztliche Zeugnisse die Heirat ermöglicht. In diesem Sinne wurde mir zum Beispiel schon in Wien vom Musikhistoriker Univ.-Prof. Guido Adler berichtet; auch der Musikschriftsteller Robert D. Fiori lehnt die heutige Existenz von Kastraten in Rom ab, es seien nur verheiratete Falsettisten vorhanden. An Ort und Stelle wurde mir aber von meinen Gewährsmännern das Gegenteil absolut glaubwürdig versichert; jedenfalls wurden auch diese letzten Sopranisten bei ihrer Aufnahme in die Kapelle vom päpstlichen Arzt vorschrifts-

mäßig untersucht und im Aufnahmeprotokoll als „evirato“ bezeichnet.

Der letzte wirklich „große“ Gesangskünstler der Sixtina war Domenico Mustafà. Ihm war sein Schicksal angeblich schon in der Wiege bereitet worden, indem er in einem unbewachten Augenblicke von einem Schwein angefallen wurde, welche Erzählung mir der geschätzte Wiener Schriftsteller und Feuilletonist Hugo Wittmann mitteilte, der seinerzeit mit Mustafà in Rom und zur Sommerszeit in Albano persönlich viel verkehrt hatte. Mustafàs Stimme war überaus kräftig und hatte einen herrlichen, echten Soprantimbre „schöner als jede Frauenstimme“. Ihr Umfang betrug zwei Oktaven, von  $\bar{c}$  bis  $\bar{c}$ . Die Leichtigkeit der Tongebung und die Beweglichkeit des Organs erlaubten dem Sänger, „alles zu machen, was er wollte“. *Messa di voce*, Triller und Koloratur waren gleich außerordentlich. Er sang die schwersten Händelschen Arien mit seinen eigenen Varianten und war ein ausgezeichnete, gebildete Musiker und tüchtiger Komponist. Er wirkte mehrere Jahrzehnte als Sänger, zuletzt als Direktor und Dirigent der Sixtinischen Kapelle und legte erst Ende des Jahres 1898 seinen Taktstock in die Hände Lorenzo Perosis nieder.

Mustafà sang in der letzten Zeit seiner Dirigententätigkeit nicht mehr öffentlich; er starb in hohem Alter (erst 1911 oder 1912). Durch die Güte Professor Luigi Forinos von der Accademia Sa. Cecilia zu Rom kam ich in den Besitz einer Photographie Mustafàs. Auf der Rückseite derselben befindet sich eine Widmung an Professor Forinos Vater, einen namhaften Cellisten, mit welchem ihn Freundschaft und die gemeinsame Tätigkeit vieler Jahre bei den Funktionen der Kapelle verband. Das Bild zeigt Mustafà in der kleidsamen Tracht der Sixtinischen Kapellsänger: Soutane mit Kniehosen, Strümpfen und Schnallenschuhen. Er hat ein jugendliches, sympathisches Gesicht und eine schlanke Figur.

Perosis erste Tat als Direktor der Sixtina war die Verstärkung des Soprans und des Alts durch Knabenstimmen und Falsettisten, so daß ein endgültiger Ersatz für die auf den Aussterbeetat gesetzten Kastratenstimmen geschaffen wurde. Die älteren Sopranisten wurden pensioniert, nur drei — die letzten! —, Salvatori, Sebastianelli und Moreschi blieben Mitglieder der Cappella

Sistina und gleichzeitig der Cappella Giulia.<sup>1</sup> Salvatori starb vor wenigen Jahren; Sebastianelli und Moreschi waren zu Ostern 1914, als ich drei Monate vor Ausbruch des Weltkriegs zum letztenmal in Rom war, in der Cappella Giulia noch tätig. Sebastianelli war schon damals hoch in den Sechzigern und machte nicht mehr regelmäßig Chordienst; seine Stimme hatte merklich an Kraft und Brauchbarkeit verloren. Auch er war in seiner Jugend „von einem wilden Schwein“ gebissen worden; Mustafà hörte den Knaben — vielleicht schon „vorher“ — als Besenverkäufer in den Straßen Roms singen, unterrichtete ihn und nahm ihn dann in die Sixtinische Kapelle auf. Auf Moreschi komme ich sofort zu sprechen.

Außerhalb ihrer kirchlichen Tätigkeit konnte man die Mitglieder der Kapelle in der letzten Zeit nur selten öffentlich hören. Ein alter Gebrauch, den schon Voltaire, Burney u. a. beschreiben und der bis heute besteht, ist der, daß einzelne Gruppen von ihnen um die Weihnachtszeit in den ersten Hotels Roms Konzerte gaben, deren Programme aus vier- bis sechs- und mehrstimmigen Motetten und Madrigalen zusammengestellt sind. Zu Beginn unseres Jahrhunderts unternahmen Mitglieder der Sixtina, wie es scheint aber nicht die besten, mit einem derartigen Programme eine Kunstreise, die sie auch durch Deutschland und Österreich führte; sie fanden aber trotz ihrer berühmten Herkunft meist nur eine mäßig warme Aufnahme.

Was mir gelegentlich meines wiederholten Aufenthalts in Rom noch gelang, an Daten zu sammeln und an persönlichen künstlerischen Erlebnissen zu gewinnen, ist in Nachfolgendem mitgeteilt. An dieser Stelle fühle ich mich auch verpflichtet, meinen Gewährsmännern öffentlich Dank zu sagen, die mich bei meinen Studien nach allen Richtungen hin unterstützten. Besonders zu danken habe ich Herrn Konsul Dr. Dimitri von Gravenhoff für viele nützliche Winke; ferner Herrn Luigi Forino, Professor für Violoncell an der Accademia Sa. Cecilia und hochangesehenen Komponisten vieler Werke für sein Instrument und vielgesungener

<sup>1</sup> Mit dieser Einschränkung ist die Angabe in Herders Konversationslexikon richtig, daß Leo XIII. mit der Verwendung von Kastraten in der päpstlichen Sängerkapelle aufgeräumt habe.

Lieder, der an meiner Arbeit das freundschaftlichste Interesse nahm; Herrn Prof. Mantica, Bibliothekar der Accademia Sa. Cecilia, Herrn Ernesto Boëzi, Direktor der Cappella Giulia, schließlich Herrn Alessandro Moreschi selbst.

Der internationalen Musikfachwissenschaft wurde im Rahmen des zu Ostern 1911 in Rom abgehaltenen Musikkongresses, dem ich als Delegierter der Wiener K. K. Musikakademie beiwohnte, Gelegenheit geboten, die Kastraten als Solisten und Chorsänger zu hören, sowohl bei Spezialvorträgen, als auch bei einem Festkonzert im Tivoli, das zum Gedächtnisse Giovanni Maria Naninis, des berühmtesten Schülers Palestrinas, daselbst in dessen Geburtsstadt stattfand. Ich muß aber gestehen, daß das damals Gebotene mir weit weniger befriedigend und instruktiv schien, als die derzeitig einzig entsprechende Tätigkeit der Kastraten im Milieu des Kirchendienstes. Damals, wie schon bei einzelnen früheren Gelegenheiten, hatte ich lohnendere Möglichkeiten, den Kastratengesang in der Kirche zu studieren; kein einziger der übrigen Sänger vermochte aber nur entfernt den Vergleich mit Moreschi auszuhalten, mit dessen Stimme ich mich besonders eingehend zu Ostern 1914 befaßte, da ich damals den Plan hatte, einen oder mehrere Sänger der päpstlichen Kapelle für eine Vortragstournee zu gewinnen, die ich im Zusammenhange mit der Herausgabe des Arienrepertoires Farinellis projektiert hatte. Mein Vorhaben erwies sich aber als undurchführbar, da sich herausstellte, daß diese nur für den Kirchendienst geschulten Sänger bei über diesen Rahmen hinausgehenden Aufgaben den Anforderungen von Technik und Vortrag nicht mehr gewachsen seien.

Da seit Pius X. im Raum der Sixtinischen Kapelle überhaupt keine öffentlichen Zeremonien mehr stattfanden, und daher damals auch die traditionellen Aufführungen des Sixtinischen Chores in der Karwoche unter Perosis Leitung entfielen, wandte sich mein Interesse natürlich mehr der Cappella Giulia in St. Peter zu. Der Chor als Ganzes machte auf mich im allgemeinen einen guten Eindruck. Direktor Boëzi hat die Sänger fest in der Hand. Die verschiedenen Aufführungen von Mittwoch bis Samstag der Karwoche boten unter anderem eine Reihe präzise, rein und

klangschön gebrachter, teilweise schwieriger a cappella-Werke. Die bekannten Effekte des Misereres, auch die von Mendelssohn erwähnten Auszierungen fehlten nicht, aber Überwältigendes oder technisch Verblüffendes bekam ich nicht zu hören. Wohl gleich den meisten der Tausende von Hörern, die die Riesenhalle des Domes füllten, war mir eigentlich nur Moreschis Gesang und Stimme ein immer neu mit Spannung erwarteter Genuß.

Der letzte Glanz einer für immer verschwundenen Epoche ruht auf dem stimmungsgewaltigen Alessandro Moreschi, der, trotz seines vorgerückten Alters, in eigenartiger Kunst und Stimmpracht noch immer bis in die allerletzten Jahre das Erstaunen und die Bewunderung der Besucher der Peterskirche erregt. Die folgenden Daten sind mir vom Sänger selbst zur Verfügung gestellt.

Moreschi ist am 11. November 1858 zu Montecomprati „nei castelli romani“ geboren. Schon als Kind hatte er sich in der Kapelle der Madonna dal Castagno in Montecomprati als Sänger versucht, wo er bereits hatte Solo singen dürfen. Seine ersten Musikstudien begannen im Jahre 1871 bei Nazzareno Rosati, einem berühmten Tenor der Cappella Sistina. Dieser selbst hatte ihn nach Rom gebracht, wo er in die scuola dei Carissimi a S. Salvatore in Lauro aufgenommen wurde, deren Direktor der Frater Vincenzo Torro war, der gemeinsam mit Rosati den jungen Sänger in die künstlerische Laufbahn einführte. Im Juli 1873, also noch nicht fünfzehnjährig, trat er als Sopranist in die Kapelle der Laterankirche ein. Im Jahre 1883 sang er dortselbst die schwierige große Sopranpartie des Seraph in Beethovens *Christo all uliveto* (Christus am Ölberg) mit so außerordentlichem Erfolg, daß er eingeladen wurde, sich um die Aufnahme in die Cappella Sistina zu bewerben; seine Aufnahme erfolgte noch im selben Jahr mit Stimmeneinhelligkeit. Er war 30 Jahre lang, von 1883 bis zum März 1913, wo er pensioniert wurde, Mitglied der Sixtinischen Kapelle unter den Direktoren Mustafà und Perosi.<sup>1</sup> Seit 1894 war er auch Mitglied der Cappella Giulia, wo er bis in die letzte Zeit seinen Dienst als Sopransolist versieht. Mit besonderer Erlaubnis des Papstes sang Moreschi zweimal im

<sup>1</sup> Anmerkung des Herausgebers: Al. Moreschi ist in Rom im Jahre 1922 gestorben.

Pantheon anlässlich der Trauerfeierlichkeiten beim Tode der Könige Victor Emanuele II. und Humbert I. und erhielt vom königlichen Hof kostbare Geschenke und größtes Lob.

Wenn man den sinnlichen Eindruck einer Stimme beschreiben will, so sagt man gern, das Organ habe einen goldenen oder einen silbernen Klang, es wirke warm oder kalt. Moreschis Stimme kann man nur mit der Klarheit und Reinheit des Kristalls vergleichen. Die absolute Gleichmäßigkeit und Gleichfarbigkeit seiner Töne, die ungemein mächtig, hell, durchsichtig, süß, aber doch anders wie Frauenstimmen, aber auch anders wie Knabenstimmen klingen, die vollkommene Mühelosigkeit, welche man bei seiner von unerschöpflicher Atemkraft beherrschten Stimmgebung physisch mitempfindet, erweckte in mir die zwingende Vorstellung des allerschönsten Blasinstrumentes, das je durch den menschlichen Odem Beseelung fand. Dieses quellende Ansteigen im crescendo, dieses fast ohne jede Einbuße an belebter Tonfülle einem Akzent auf dem Höhepunkt des messa di voce folgende Verklingen des Tones, das sich eigentlich bloß zu einem endlosen, ruhigen, kaum merklich abnehmenden tenuta la voce zu wandeln scheint, habe ich sonst nie von einem Sänger oder Instrumentalisten gehört; einem Oboisten oder einem Trompeter wäre ähnliches vielleicht am ehesten möglich. Nie habe ich das Gefühl, daß die Stimme das überhaupt Wunderbarste, Herrlichste aller Instrumente sei, das der menschliche Atem beherrscht, so real, so intensiv erlebt, als bei Moreschis Gesang. Man kann bei ihm nur von einer fast unirdischen Reinheit und — noch heute — einer unverlierbaren sieghaften Jünglingsfrische sprechen; sein Organ erfüllt — noch heute — das Ideal höchster Stimmschönheit fast restlos. Durch Moreschis Stimme begriff ich die Glaubhaftigkeit der jungen Götter und Heldengestalten, der Apollo, Alexander, Achilles, wie sie in den mythischen Operntexten des 17. und 18. Jahrhunderts nur für Kastraten geschaffen und nur von ihnen gegeben und gesungen wurden.

Moreschis Stimme muß in ihrer Blütezeit nach der Höhe zu mindestens bis zum  $\bar{d}$  oder  $\bar{e}$  gereicht haben, da beispielsweise die Partie des Seraphs in Beethovens „Christus am Ölberge“, welche er mit 25 Jahren sang, diese Töne fordert. (Siehe die Arie „Preist

des Erlösers Güte“.) Seit Jahren erstreckt sich aber der Umfang seiner Stimme nur mehr von  $a$  bis  $\bar{g}$ . Die Töne im Zentrum der Stimme zwischen  $\bar{f}$  und  $\bar{a}$  waren 1914 noch von einer Schönheit und Wucht, die man sich kaum vorstellen kann, wenn man sie nicht gehört hat. Die Höhe vom  $\bar{e}$  an war etwas unsicher und weniger klangschön, sie ging (meist schon bei  $\bar{a}$ ) mit einem leisen Bruch in die reine Kopfstimme über, welche letztere schwächer und flackernd schien. Alle meine Gewährsmänner versicherten, Moreschis Stimme sei in seiner Glanzzeit von einer Schönheit und Stärke gewesen, die sie niemals bei einer Frauen- oder Männerstimme gehört hätten. Die richtige Beweglichkeit des Koloraturgesanges habe er aber nie besessen, auch mangelte ihm der Triller. Hingegen war sein Schwellton von jeher unvergleichlich.

Als ich diese Stimme zum ersten Male in der Peterskirche hörte, drängten sich mir augenblicklich die bekannten Verse Uhlands aus „Des Sängers Fluch“ in den Sinn: „Da strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor!“ — ein so unbeschreiblicher Zauber von Jugend, Reinheit und Frische strömte von ihr aus.

Der Charakter der Stimme ist vom weiblichen wie vom männlichen Stimmklange sehr auffällig verschieden; am ehesten könnte man von ihr sagen, sie sei im Jünglingsalter zwischen Knabenstimme und Tenor stehengeblieben. Moreschis Organ überragt trotz seiner vorgerückten Jahre alle übrigen Kapellsänger, darunter vorzügliche Tenor- und Baßstimmen, weit an Glanz und Kraft. Wenn seine Stimme im crescendo sich über den Chor hinaushebt, übertönt er die mitsingenden Knabensopranen so gänzlich, wie ein Scheinwerfer kleine Wachslichtchen überstrahlt.

Moreschis äußere Erscheinung unterscheidet sich kaum vom gewöhnlichen Sängertypus. Er ist mittelgroß, eher klein von Statur. Sein sympathisches Gesicht ist gänzlich bartlos; auffällig breit und mächtig ist der Brustkorb entwickelt. Beim Sprechen klingt seine Stimme metallisch, wie die eines sehr hochsprechenden Tenors. Stimme und Habitus machen noch immer den Eindruck des Jugendlichen, was im lebhaften Gespräch viel mehr zur Geltung kommt, als auf dem übrigens wohlgetroffenen Bilde, das der Sänger mir zu widmen die Liebenswürdigkeit hatte.



Dauernden, unersetzlichen Wert haben eine Anzahl von Grammophonplatten, stammend aus einer Sammlung, die jene Stücke der sogenannten Gregorianischen Messe enthält, welche am 11. April 1904 in der Peterskirche gelegentlich der 13. Jahrhundertfeier Gregors des Großen unter der Mitwirkung eines Chors von 1200 Stimmen stattfand. An der Aufführung beteiligten sich die Sixtinische Kapelle, die Solisten Moreschi (Sopran), Boëzi (Tenor), Giulio Bianchini (Bariton) und Dado (Baß) und die hervorragendsten Musikkorporationen Roms. Die Sammlung dieser Stücke besteht im ganzen aus 23 Doppelplatten und wurde nach den Intentionen des Papstes Pius X. zu dem Zwecke angelegt, um einesteils die Leistungen der liturgischen Musik zum ewigen Gedächtnis festzuhalten, andernteils Vorbilder für die angestrebte Reform der Kirchenmusik zu schaffen. Die Sammlung wurde seinerzeit vielfach zum Zwecke des Studiums und der Propaganda verwendet und vielenorts zu Gehör gebracht, eine Auslese davon unter anderem auch vor Jahren im Wiener Tonkünstlerverein.

Moreschi hatte sich bei dieser Veranstaltung sowohl als Solist wie als Dirigent betätigt. Auf vier Doppelplatten sind seine damaligen gesanglichen Produktionen verewigt, auf zwei weiteren die von ihm dirigierten Stücke. Die Plattenliste verzeichnet sie wie folgt:

- M 054750 Filice Jerusalem (von Andrea Gabrielli).  
054757 Oremus pro Pontefice (del Maestro Emilio Calzomera). Gesungen von Professor Moreschi und Chor der römischen Choristen.
- C 54773 Crucifixus Della Messa solenne di Rossini. Gesungen  
54777 von Professor Moreschi von der Sixtinischen Kapelle. Ave Maria di Gounod. Gesungen von Professor Moreschi von der Sixtinischen Kapelle.
- C 54774 Pie Jesu (Versetto nel „Dies irae“) Mons. Leibach.  
54775 Gesungen von Professor A. Moreschi von der Sixtinischen Kapelle.  
 Hostias et preces (Maestro Eugenia Terani). Gesungen von Professor A. Moreschi von der Sixtinischen Kapelle.

- C 54780 Laudamus te (Maestro G. Capocci) Trio. Gesungen  
54781 von Professor Moreschi, Boëzi und Dado und Chor-  
knaben, geleitet von Professor Moreschi.  
Improperia (von Tommaso Ludovico Vittoria).
- M 054755 Gratias agimus tibi (Maestro G. Capocci). Gesungen  
054756 von Professor Cesare Boëzi (Tenor) und Chor der  
römischen Christen, geleitet von Professor Moreschi.  
Domine Deus (Maestro Capocci). Gesungen von  
Professor Giulio Bianchini (Bariton) und Chor der  
römischen Choristen, geleitet von Professor Moreschi.
- C 54778 Esultate justi (von Viadana).  
54779 Gloria in excelsis Deo (Introduzione). Gesungen von  
den Choristen und Chorknaben, geleitet von Professor  
Moreschi.

Gelegentlich des schon erwähnten, von mir im Dezember 1917 gehaltenen Vortrags in der österreichischen Gesellschaft für experimentelle Phonetik wurden zwei dieser Arien, Platte C 54773  
54777 vorgeführt und analysiert; auf eine von mir gegebene Anregung hin war es den sachkundigen Bemühungen des Herrn Phonogrammarchivsassistenten Dr. Hajek trotz der erschwerenden Kriegsumstände gelungen, diese vier Stücke für das Wiener Archiv zu beschaffen, von denen die zwei besten eine ganz charakteristische Vorstellung von dem Umfang und dem Klang einer echten Kastratenstimme geben.

Allerdings ist die wiedergegebene Gesangsleistung technisch und dynamisch ziemlich ungleichwertig, und es darf kein allzu strenger künstlerischer Maßstab an diese Produktion gelegt werden, die deutliche Mängel der Schulung aufweist. Der Stimmumfang umfaßt gewöhnlich zwei Oktaven, von  $h$  bis  $\bar{h}$ ; man hört prachtvolle tenorale Töne besonders von  $\bar{g}$  bis  $\bar{h}$ , darüber hinaus hat die Stimme einen auffallend helleren Klang; bei  $\bar{a}$  findet in der Regel ein unvermittelter Übergang in die Kopfstimme, eine Art Stimmbruch, statt, welche letztere aber bis zum  $\bar{h}$  manchmal sehr gut „gestützte“ starke Töne aufweist. Trotz der ungleichartigen, beim Wechsel der Vokale häufig störenden Resonanzierung hat man aber absolut nicht den Eindruck, als ob auf eine

normale Mittellage, die Tenorlage, etwa eine künstliche Höhe aufgesetzt wäre; immerhin kann man aber bereits auf den beginnenden leichten Verfall der Kastratenhöhe hinweisen. Aus sämtlichen Phonogrammen erweist sich, daß Moreschi, zur Zeit der Aufnahme 46 Jahre alt, über eine gute Höhe bis zum  $\bar{h}$ , vermutlich auch bis zum  $\bar{e}$  verfügte, die nur manchmal etwas „kirrend“ klingt. Eine auch nur annähernde Vorstellung von der wirklichen Mächtigkeit und Schönheit des Organs vermag der Phonograph mit allen seinen Gebrechen einer näselnden und artikulationsschwachen Reproduktion leider nicht zu geben, weit eher die charakteristische Klangfarbe, die beim Vergleich mit andern Stimmen jedem Hörer ungemein deutlich wird. Eine gewisse Neigung, nach der Höhe zu in der *voix mixte* grell „nach vorn“ zu gehen, bewirkt fallweise einen plötzlichen Umschlag ins „Fistulieren“, was der Sänger aber durchaus zu vermeiden vermag, wie zum Beispiel das sehr gut fundierte  $\bar{h}$  beweist. Die Mängel einer unvollkommenen Ausbildung treten bekanntlich beim Phonographen ungemein sinnfällig hervor, weil hier jede ungleichartige Resonanzierung die Kontinuität der Tonlinie weit empfindlicher stört als beim Anhören des Sängers in der Wirklichkeit. Leider fehlen bei allen Platten längere Schwelltöne.

Zum Schlusse dieses Kapitels habe ich als Chronist noch kurz die „Todesnachricht“ der Sixtina zu verzeichnen, die im Sommer 1920 in den musikalischen Fachblättern zu lesen war:<sup>1</sup> „Die Kapelle war in den letzten Jahren immer weniger benutzt worden, da der kränkliche Papst Pius X. jahrelang keine öffentlichen Feierlichkeiten mehr in der Sixtina abhielt, und so hatte auch der Chor seine Daseinsberechtigung eingebüßt, zumal der apostolische Stuhl die heutigen hohen Ausgaben für ihn nicht mehr zu tragen imstande ist. Benedikt XV. ordnete daher an, daß neue Mitglieder nicht mehr aufgenommen werden sollten, und seitdem Perosi wegen zunehmender Kränklichkeit die Leitung des Chors zurücklegen mußte, stellt der stellvertretende Leiter Rella, ein Schüler des P. de Santi, bei den wenigen Gelegenheiten, zu denen noch ein Chor in der Sixtina gebraucht wird, jedesmal einen solchen eigens zusammen, den er dann selbst dirigiert; die

<sup>1</sup> Augustheft 1920 der österreichischen musikpädagogischen Zeitschrift.

letzten noch lebenden Sänger der alten Kapelle wurden pensioniert. Damit dürfte eine der hervorragendsten Einrichtungen Roms „sang- und klanglos“ ein Ende genommen haben<sup>1</sup>.

Mit der Sixtinischen Kapelle verschwindet mehr als eine Spezialität und ein Kuriosum: sie war ein Kunstprodukt höchster Kultur, dessen Einzigartigkeit Päpste und Kirche eifersüchtig wahrten, das Ergebnis einer mehr als tausend Jahre währenden Entwicklung. Der unmittelbare Anlaß zu ihrer Pensionierung war wohl auch hier die durch den Weltkrieg verursachte Geldnot, und in diesem Sinne fällt auch die Sixtina als ein wertvolles Kriegsoffer unter so vielen andern kostbaren Gütern und Werten, die, in vielen Jahrhunderten mühsam geschaffen und in treuester Tradition gepflegt, von dem Sturm der Gegenwart fortgefegt wurden.

<sup>1</sup> Anmerkung des Herausgebers: Nachrichten aus den Jahren 1923 und 1924 zufolge ist diese damalige Pensionierung keine ganz vollständige gewesen, sondern es blieb ein kleiner Stamm von Sängern erhalten, zu denen bei besonderen Feierlichkeiten Sänger aus anderen Kapellen genommen werden. Jene Kapelle, die sich in den letzten Jahren im Ausland unter dem Namen der Sixtinischen produziert hat, ist aber nicht die wahre Cappella Sistina, sondern usurpiert diesen Namen unter dem Vorwand, daß viele ihrer Mitglieder der Sixtina angehören oder angehört haben und ihr Leiter, Monsignore Rella, der Vizedirektor derselben war. Der Vatikan hat schon verschiedene Male verlautbart, daß er derartige Tourneen der wahren Cappella Sistina nie gestattet hat, deren organischer Zusammenhang nichts zu tun hat mit jener, die sich unberechtigterweise diesen Namen beilegt.

## V. Kapitel

# Die Kastraten im Dienste der Oper

### Zur Einführung

Eine Geschichte der italienischen Oper zu geben, auch nur in Umrissen, ist hier nicht der Platz, und ich muß mich damit begnügen, flüchtig nur den Rahmen zu skizzieren, in den sich meine Darstellung als Bild einfügt. Wer sich näher orientieren will, findet ausgezeichnete Schilderungen in Ambros' Musikgeschichte, in Romain Rollands „Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti“ (1895), und vielen anderen Arbeiten. Besonders verweise ich auf Kretzschmars „Geschichte der Oper“ und „Aus Deutschlands italienischer Zeit“, auf dessen geistvolle und klare, lebendige und anregende Darstellung meine folgenden Ausführungen vielfach zurückgreifen; weiß ich mich doch aus vollster Überzeugung eins mit ihm auch in seinem Kampf gegen den Krebschaden feststehender Werturteile, die so oft zu einer Art von Geschichtsfälschung werden. Die rein historische Betrachtungsweise begeht, statt ihre Pflicht der kritischen Überprüfung ernst zu nehmen, gegen die einzelnen, wie gegen die ganzen Epochen häufig schweres Unrecht, durch das nicht zuletzt auch das große, künstlerisch interessierte Publikum geschädigt wird, das oft Urteile wie Dogmen hinnimmt, in denen persönliche Sym- und Antipathien, Voreingenommenheit, Unverständnis, Intoleranz und Oberflächlichkeit, ja selbst politische und nationale Neigungen ausschlaggebend mitspielen.

Zufall und Mode verteilen mit gedankenlosen Schlagworten Licht und Dunkel, und häufig ist es einer Reihe von Zufälligkeiten zuzuschreiben, ob ein Name von Mit- und Nachwelt hoch empor-

gehoben, oder ob ihm ein Platz kühler Hochachtung zugewiesen wird, oder ob er gänzlich der Vergessenheit anheim fällt. Wir machen uns nicht klar, daß jeder Künstler, auch der Größte, nur dann wirkt, wenn seine Zeit für ihn reif ist, daß sein Werk ohne den Zusammenhang mit ihr gar nicht gedacht werden kann, gleichviel ob sie ihn durch positives Entgegenkommen oder durch harten Widerstand gefördert hat. Wir nehmen aus einer Epoche des Gärens und des Werdens einzelne Namen heraus und häufen auf sie alles Lob und allen Tadel, den ihre Zeit verdient; die rechts und links gleichen Weges Ziehenden aber werden vergessen, und in diesem Sinne ist das Urteil der Nachwelt oft noch viel ungerichteter und vorschneller, als das der Zeitgenossen. Ganze Zeitaläufe werden interesselos abgetan, und während wir auch schwache Werke der einmal anerkannten Klassiker aufs höchste bewundern, vermodern weit wertvollere Schöpfungen unbekannter Namen in den Archiven.

Was die Bibliotheken in Manuskripten und alten Drucken gerade über die Gesangskunst — die Opernkunst in ihrem ersten Jahrhundert fällt mit dem Begriff Gesangskunst zusammen, da die Instrumentalmusik daneben sehr untergeordnet war — an gänzlich unbekanntem und vergessenen Schätzen besitzen, böte ein geradezu unermeßliches Feld der Betätigung für viele, eine wahre Fundgrube zum Beispiel für den seminaristisch arbeitenden Nachwuchs unserer Musikhochschulen, eine Bereicherung für das ganze Musikleben und in gar nicht so seltenen Fällen sogar die Möglichkeit einer Auffrischung unseres Opernrepertoires, das so stagnierend ist wie das unserer Konzerte.

Eine derart zu ihrem Unrecht und unserem Schaden ungünstig eingeschätzte Zeit ist die der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, speziell der neapolitanischen, wenn auch ihre Rehabilitierung durch einige moderne musikhistorische Arbeiten endlich im Zuge ist. Die Renaissance dieser versunkenen Kunst sollte mit allem Eifer gesucht und gefördert werden, wie schwer es auch immer sein mag, sich in den Stil einer fremden Epoche einzufühlen. Auch die Schöpfungen des 17. Jahrhunderts — ich nenne bloß Monteverdi, Cesti, Cavalli — enthalten einen wunderbaren Melodienreichtum, sind jedoch so gänzlich verschollen

und verklungen, daß in den Blättern mancher der meist nur handschriftlich aufbewahrten Exemplare in den Bibliotheken — noch der Streusand liegt! So wie sie der Kopist aus der Hand gelegt hat, liegen sie noch dort — und wir wagen es, über diese Vergangenheit zu urteilen!

Jede Zeit hat ihre Kunst, und jede Kunst bildet für ihre Zeit den Maßstab für die Höhe ihrer Ideen und die Kraft ihrer Begabung, diese zu formen. Diejenige, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, ist eine reiche, gärende, überschäumende Zeit, und aus der Saat, die damals dem jungen Boden anvertraut wurde, sproß hervor, was auch den späteren deutschen Tonheroen unversieglich-unbewußte Befruchtung war.

Die Oper entstand im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts auf italienischem Boden als schöne Blüte der Renaissance; ihre Anfänge stammen weniger, wie manche Musikhistoriker annehmen, aus einer Entwicklung aus Villanellen, Liederspielen, Schulkomödien, Mysterien und anderen volkstümlichen Formen, als vielmehr direkt aus einer Wiedergeburt der antiken Tragödie; ihr Geburtsort ist Florenz, wo sich in den kunstsinnigen Häusern des Grafen Bardi und des Edelmannes Jacopo Corsi ein erlesener Kreis von Musikern, Dichtern und Gelehrten zusammenfand, der es sich zur Aufgabe stellte, das Musikdrama der Alten neu zu erwecken respektive aus den musikalisch rezitierten Tragödien des Äschylos und Sophokles mit ihren unisono gesungenen Chören Bühnenwerke mit „neuer Musik“ erstehen zu lassen. Diese neue Musik, die „Nuove musiche“ Caccinis, war eine bewußte Reaktion gegen die kontrapunktische Kunst der Niederländer, die den Text völlig erstickte; von Melodie und Klangzauber ist jedoch in diesen ersten musikalischen Dramen Cavalieris, Peris, Caccinis und Gaglianos aus den Jahren 1580—1600, die mehr eine theoretische Konstruktion als eine Schöpfung des Genies waren, nicht viel zu finden.

Ihren Ursprung aus der Tragödie des Altertums erweist die erste Oper — das Wort *opera* bedeutete ursprünglich nur Werk, *opus*, die eigentliche frühe italienische Bezeichnung war *dramma per musica* — sinnfällig durch ihren engen Anschluß an Wort und Metrum des Gedichts, und durch ihr Basieren auf dem Chor.

Die ersten Opernwerke enthalten reiche Chor- und Ensemblesätze und sind durchwegs im Rezitativstil, im *stilo rappresentativo* geschrieben, welcher die erste Form darstellte, in der die einzelne begleitete Singstimme, sich aus dem Madrigalcharakter früherer Singfreude emporhebend, monodisch zu einfacher Begleitung des Generalbasses hervortrat. Geschlossene Nummern wurden der Singstimme erst einige Jahrzehnte später in der Zeit der venezianischen Oper zugewiesen, wie auch erst dann die enge Anlehnung an die Dichtung zugunsten von Musizierfreude und Schau- lust immer mehr aufgegeben wurde.

Doni, Giov. Batt., gebürtiger Florentiner, seit 1640 Universitätsprofessor dortselbst, der eigentliche Theoretiker der neuen Kunst, stellt in seinem Traktat: *Della Musica scenica* als grundlegend die Forderung auf, daß der gute Schauspieler das Vorbild für den Komponisten abgebe, und daß die Einheit von Wort und Ton überall gewahrt bleiben müsse. Auch von Rinuccini, dem ersten Textdichter von Opernwerken, liegen schriftliche Äußerungen vor, in denen er mit Überzeugung dasselbe Postulat vertritt. Um 1590 schreibt Gagliano in der Vorrede zu seiner *Dafne* den Sängern die Übereinstimmung von Wort und Gebärde mit der Musik bis in die kleinsten Einzelheiten vor, ja selbst in manchen Szenen Zahl und Rhythmus der Schritte,<sup>1</sup> und Vincenzo Galilei, der Vater des großen Astrologen und Märtyrers, führt in seinem „*Discorso della musica antica e della moderna*“ die Erfordernisse der Moderne auf das Beispiel der Antike zurück.

Aus der Knospe dieser ersten Opernversuche entwickelte sich in kürzester Zeit ein unglaublicher Reichtum, eine blühende Fülle, die durch die leidenschaftliche Anteilnahme der ganzen Bevölkerung Italiens für alles, was mit dem Theater zusammenhängt, und die hierdurch geschaffene wahre Treibhausatmosphäre noch gefördert wurde. Die Pflege des Theaters bedeutet dem Italiener ja vielfach heute noch eine höhere Kulturpflicht als selbst die Vorsorge für das Schulwesen, wie zum Beispiel auch die freiwillige Steuer beweist, die sich die angesehenen Familien von Mailand, Venedig u. a. mit dem fortlaufenden Abonnement einer

<sup>1</sup> Es ist alles schon dagewesen, Ben Akiba — auch die mit jedem Schritt amulettentklingende Klytämnestra R. Strauß' hat also schon ihr Vorbild.



Loge auferlegen, das nichts anderes als eine sichere private Subvention der Bühne bedeutet.

Hier spricht der Nationalcharakter entscheidend mit: Das heiße Blut und die naive Sinnenfreude des Italieners will nicht das Theater im Sinne Schillers als eine „moralische Anstalt“ betrachten, nicht, wie Lessing in seiner hamburgischen Dramaturgie fordert, nach der Formel des Aristoteles durch Erregung von „Furcht und Mitleid“ eine innere Reinigung erzielen, sondern bringt dem Göttlichen sein Teil Andacht dar in der Freude an der Welt des schönen Klanges, im leidenschaftlichen Interesse an Menschenschicksal und dramatischer Bewegung, wie sie die besten Werke der italienischen Schule bieten.

Bei den Versuchen, diesen alten Werken unsere Neigung und unser Interesse wieder zu gewinnen, werden es vor allem die Texte sein, die ihre Wiederbelebung wenigstens auf der Bühne erschweren, ja in unveränderter Form fast unmöglich machen. Zu fremd ist uns das affektierte Heldenmilieu aus der antiken Vorzeit; an den Konflikten dieser auf Kothurnen sich bewegender Heroen vermögen wir mit dem Herzen nicht mehr teilzunehmen, und die Handlung ist für unseren Geschmack entweder zu naiv oder mit theatralischen Effekten zu kraß überhäuft.

Als eine weitere Erschwernis für unser Verständnis kommt die untergeordnete Rolle hinzu, die der Komponist gegenüber dem Textdichter und dem Sänger innehatte.

Als eigentlicher Autor galt den Italienern der Operndichter, und Metastasio und andere Poeten danken ihren Opernlibretti den größten Teil ihrer Popularität und ihres Ruhmes. Diese Dichtungen wurden immer für ein bestimmtes Theater geschrieben und waren den lokalen Verhältnissen und den Individualitäten der Sänger dieser Bühnen angepaßt. Lange wurde nicht einmal der Name des Komponisten auf den Theaterzetteln erwähnt, und ein Überbleibsel dieser Sitte ist es, wenn wir noch heute auf den unseren häufig als den eigentlichen „Verfasser der Oper“ den Textdichter lesen: z. B. Zauberflöte, Oper von Schikaneder, Musik von Mozart. Daß der Komponist überhaupt genannt wurde — seit der Mitte des 18. Jahrhunderts —, ist ein Zugeständnis, das sich erst Hasse durch das Gewicht seines Ansehens errang.

Wenn eine Bühne ein für eine andere geschriebenes Werk zur Aufführung erringen wollte, so erwarb sie vor allem den Text und gab häufig ihrem Kapellmeister den Auftrag, nach der Eigenart der betreffenden Sänger die Musik einfach neu zu schreiben! Die Textbücher wurden als Dichtungen für sich ohne Szene und Musik sehr geschätzt und viel gekauft; sie wurden immer wieder neu gedruckt und vielfach in sehr schöner Ausstattung herausgegeben.

Neben dem Textdichter war der Sänger der Herr des Komponisten. Die Instrumentalmusik trat hinter dem Gesang anfänglich vollständig in den Hintergrund. Meist fanden sich nur sehr wenig Orchestervor- oder -zwischenstücke, und das Interesse des Komponisten selbst daran war so schwach, daß er manchmal an die betreffenden Stellen einfach nur hinschrieb „Marsch“ oder „Trompete“: Opernmusik hieß Gesangsmusik.

Erst gegen Ende der Epoche der sogenannten venezianischen Oper finden wir das erste Orchester-Crescendo.

Das Übergewicht des Sängers über den Tondichter war dennoch nicht ganz die krasse Unsitte, als die es uns heute erscheint. Seine musikalische und technische Bildung war der der heutigen Sängerschar turmhoch überlegen. Von einem bedeutenden Sänger setzte man unbedingte Beherrschung der Gesetze der Komposition und des Kontrapunkts voraus, welchem Studium einige Jahre gewidmet waren. Der Sänger war gleichzeitig auch Komponist.

Man konnte ihm dafür auch eine Selbständigkeit einräumen, die dem heutigen Sänger nicht zugesprochen werden kann; Vortragszeichen in eine Komposition einzufügen, hätte schon als eine unbillige Beeinträchtigung seiner persönlichen Auffassung gegolten, und nicht selten wurden ihm überhaupt nur einzelne Töne einer einfachen Melodiefolge angegeben, und er mußte sich den musikalischen Teil seiner Rolle selbst schaffen! Die Ausschmückung seiner Partie mit reichen Verzierungen war sogar meist seine persönliche Aufgabe. Manche Tondichter, zum Beispiel noch Cavalli, schreiben an einzelne Stellen ihrer Komposition ein kurzes „passaggio“ hin, und es fällt dem Sänger zu, dieses *passaggio* zu erfinden. Es wurde der Ehrgeiz der Sänger und bald die von ihnen geforderte Pflicht, immer neue Variationen und

Improvisationen zu ersinnen und damit ihre Partien immer von neuem zu verändern, und es kam so weit, daß es manchmal Publikum wie Sänger ablehnten, ein Werk zweimal in derselben Ausführung zu bringen. So wurde das Werk des Komponisten für den ausübenden Künstler zu einer Art Skizze, die erst er ausarbeitete und der erst er den vollen Wert verlieh,<sup>1</sup> und er beanspruchte als Mitschöpfer auch seinen vollen Teil an Ehren und Ruhm. Diese persönlichste Zugabe eines Sängers und Darstellers zu einem individuellen Entstehen und Nachschaffen eines Kunstwerks ist unersetzlich, unentbehrlich und fiel besonders damals bei der Bewertung manches Musikwerkes derart in die Wagschale, daß oft auch seine Einreihung für die Nachwelt davon abhängig geblieben ist.

Tosi sagt in temperamentvoller Überzeugung:<sup>2</sup> „Schande über den Sänger, der nicht selbst weiß, wo und wie die Vorschläge anzubringen sind, der überhaupt nicht selbst musikalisch gebildet genug ist, um selbständig die Arien zu verzieren und zu variieren! Es ist eine Beleidigung für die Sänger, daß die Komponisten in neuerer Zeit dies schriftlich ausführen, statt es den Sängern zu überlassen.“

Noch ein Wort über den Reichtum der musikalischen Ornamentik. Der stete Vorwurf, daß mit dem Überwuchern schwieriger Verzierungen dem Geist der Musik Abbruch geschehen sei, ist nur teilweise richtig und gilt mehr für die Auswüchse des späteren 18. Jahrhunderts. So wie die bildende Kunst längst die Berechtigung des bloßen Ornaments erkannt hat, ohne von ihm Ausdruckswerte zu fordern, und sich der reinen Schönheit der Arabeske freut, so hat auch die Koloratur ihre tief innere künstlerische Berechtigung. Zudem enthält auch sie Gefühls- und Charakterisierungswerte, für die nur uns das richtige Verständnis teilweise abhanden gekommen ist, und damit auch die vorurteilslose Schätzung der virtuosen Leistung. Wir heutigen, an Lessing, Schiller, Kant und Richard Wagner geschulten Deutschen möchten gern von einer Schöpfung „heiliger“ Kunst verlangen, daß sie, mit Ausschaltung aller derjeniger Zwischenglieder aus unserem Bewußtsein, die auf dem langen Weg von der Arbeitsstube des

<sup>1</sup> Siehe Franz Haböck, Carlo Broschi Farinelli. <sup>2</sup> Tosi, V, S. 47.

Komponisten und des Lehrers über das Theater zu den Toren unserer Sinne liegen, direkt in unsere Seele dringt als eine Botschaft einer übersinnlichen Welt. Wir vergessen dabei ganz, wie viel Technik und Handwerk nötig ist, wie vieler bewußter Hilfsmittel des Ausdrucks es bedarf, um eine solche vollkommenste Kunstleistung erst zu ermöglichen, und daß höchste Fertigkeit an sich einen hohen Kunst- und Kulturfaktor bedeutet.

Nicht nur der Komponist, auch der Sänger schafft mit seinem Leben ein Werk! Auch das Nachschaffen in höchstem Sinne bedarf magischer Kräfte, die den schöpferischen verwandt sind. Das Geheimnis der Werkstatt ist ein viel tieferes, als der Laie es sich träumen läßt, und vor der vollendeten Gestaltung, die oft nur mit schweren Krisen der Hingabe bezahlt wird, ziemt uns ehrfürchtige Bewunderung.

Dieser kleine Exkurs führt uns nun zu unseren Sängern zurück, deren eigenartige Stimmpracht und unerhörtes Können, von dem wir uns kaum mehr einen Begriff machen, ihnen eine unbestrittene Herrschaft über die Herzen ihres Publikums und damit über das Schicksal des Theaters erwarb. Die Vorstellung von der märchenhaften Schönheit dieses kostbarsten Instruments menschlicher Kehle und Kunst inspirierte die großen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts bei ihrem Schaffen. Viele der schönsten Arien Händels und Glucks sind eigens für Kastraten geschrieben worden. In unaufhaltsamem Siegeszug erwarben sie die Bühnen von Neapel bis Berlin und Kopenhagen, von Warschau und Petersburg bis Lissabon, und formten das Kunstideal nach ihrem Bilde. Im folgenden werden wir die maßlose Vergötterung, die die Öffentlichkeit ihnen zollte, näher kennenlernen.

Bei dem Versuche, in das Wesen einer fremdgewordenen Zeit und einer verstummtten Musikwelt einzudringen und es vor den Sinnen unserer Leser wieder lebendig zu machen, leitete uns der Grundsatz, so viel als möglich auf Quellen der Zeitgenossen, die mit eigenen Ohren, Augen und Herzen miterlebten, zurückzugehen. Diese fließen aber nicht allzu reichlich, und daher kehren in unseren Darlegungen immer dieselben Stimmen der Kritiker und Erzähler wieder; hauptsächlich sind es die von Ausländern,

die die Erlebnisse einer italienischen Reise schriftlich niederlegten, wie z. B. Burney, Busby, Grosley, Raguene, Agricola, Algarotti, Heinse, Forkel, Goethe usw. Für die Italiener selbst und die in Italien Heimischgewordenen lag die Veranlassung zu einer Niederschrift so fern, wie das Theater ja an allen Orten vor aller Augen nahe lag; sie fühlten sich hauptsächlich dann zu einer schriftlichen Äußerung gedrängt, wenn es eine Polemik galt und sie mit Spott oder Schelten, Satire oder Pamphlet gegen Mißbräuche auftreten wollten, wie z. B. Sonetti, Arteaga, Marcello u. a. es tun, deren Kritiken wir manchen Aufschluß und Vergleichspunkt entnehmen werden.

Augenblickseindrücken entsprossen und persönlichen Stimmungen unterworfen, enthalten diese Berichte natürlich sehr viel Widersprechendes; zudem lassen sich, bei dem Fehlen aller Vorarbeiten, große Lücken nicht vermeiden, und es wird auch manches Fehltrug nicht zu umgehen sein. Daß die zeitgenössischen Schilderungen mehr in die Einzelheit als ins Allgemeine gehen, soll uns hier nicht stören. Es ist viel leichter, einzelne Bilder plastisch und lebendig vor unseren Augen erstehen zu lassen, und dann aus diesen auf den umgebenden Rahmen der Zeit zurückzuschließen, als den umgekehrten Weg zu gehen; nur im Detail vermögen wir uns Vergangenes wirklich zu vergegenwärtigen, und Anekdoten beleben — als bunte Fäden in einem alten Gobelin —, den Gang der historischen Darlegung.

1. Verbot der Bühnenwirksamkeit der Frauen.  
Kastraten in Frauenrollen. Die venezianische Oper.  
Kastraten in Heldenrollen

Wir trachten den überreichen und zerpfückten Stoff zeitlich, räumlich und inhaltlich etwas zu ordnen und knüpfen hier vorerst an das schon erwähnte päpstliche Verbot der künstlerischen Tätigkeit von Frauen nicht nur in der Kirche, sondern auch auf dem Theater an, welches Verbot zuerst laxer, von den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts an strenger gehandhabt wurde.

Ursprünglich hatte in Italien kein Vorurteil gegen das öffentliche Auftreten von Frauen bestanden. Wir finden im 16. und

zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Sängern guten Ranges, wobei wir allerdings nicht aus den Augen lassen dürfen, daß es sich in der früheren Zeit bei ihnen vielfach mehr um eine konzertante Tätigkeit, um Mitwirkung bei höfischen Festlichkeiten, ferner bei sogenannten Villanellen, Liederspielen usw. und den Abarten des liturgischen Dramas gehandelt haben dürfte, als um eine theatralische Wirksamkeit in unserem Sinne.

Begnügen wir uns hier mit einigen wenigen Hinweisen auf bekannte und geschätzte Sängerinnen dieser Zeit. So zählt Arteaga auf:<sup>1</sup> „In Florenz erregten die beiden Lulle, Giulia und Vittoria, Aufsehen, die nebst der Caccini, einer Tochter des Giulio Caccini, am Hofe besoldet wurden; und außer diesen die Sofonisba, Camillucia, Moretti, Laodama del Muti, Valeri, Campana, Adriana u. a., die mit unglaublichem Beifall auf verschiedenen Theatern gesungen haben.“ Die von Arteaga erwähnte Tochter Caccinis hieß Franzisca und wurde von den Florentinern La Cechina genannt. Eine zweite, Margherita Caccini, ging zu Florenz ins Kloster, „dort das Volk durch ihren Gesang anlockend“,<sup>2</sup> die dritte, Septimia Caccina, sang zu Mantua. Die berühmteste Schülerin Caccinis war Vittoria Archilei; ihre Zeitgenossin und Rivalin war Leonora Baroni, der übrigens in striktem Gegensatz zu ihren Kolleginnen ein schönes Sittlichkeitszeugnis ausgestellt wird:<sup>3</sup> sie habe „mit einer gesetzten Schamhaftigkeit, großmütigen Bescheidenheit und angenehmen Ernsthaftigkeit gesungen; ihre Seufzer haben nichts Lüsteres, ihre Blicke nichts Unverschämtes, sondern alle ihre Gebärden waren deutliche Merkmale eines edlen Gemütes“.

In Mantua waren die Sängerinnen Muranesi und Martinella sehr geschätzt und gefeiert. Arteaga<sup>4</sup> gibt die zierliche und

<sup>1</sup> Arteaga, I, S. 343. Es ist hier ein Wort über den Autor nachzutragen: Stefan Arteaga war ein spanischer Jesuit, der nach Unterdrückung seines Ordens in Spanien nach Italien ging und dort jahrelang in engem Verkehr mit Padre Martini stand. Dieser hochberühmte Musikgelehrte veranlaßte ihn zur Abfassung seiner vielgenannten Geschichte der Oper, die 1783 unter dem Titel „Le rivoluzione del teatro musicale italiano“ erschien. Arteaga starb 1799 in Paris. <sup>2</sup> Goldschmidt, Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts, S. 38 ff. <sup>3</sup> In einem 1672 erschienenen Discours sur la musique d'Italie. Zitiert bei Marpurg, I, 1. Stück, S. 36. <sup>4</sup> Arteaga, I, S. 342.

pathetische Inschrift wieder, welche der Martinella durch den Herzog Vicenzo von Mantua, ihren Beschützer und Liebhaber, auf das Grabmal gesetzt wurde:<sup>1</sup> „Betrachte, lies, weine; Catarina Martinella aus Rom, welche durch den Klang ihrer Stimme und die Weichheit ihres Sirenengesangs die Melodie der himmlischen Welten übertraf, von hervorragender Tugend, Milde der Sitten, zarten Gestalt und Schönheit, dem Serenissimus Vicentio Herzog von Mantua vor allem teuer, ihm — wehe! — durch den bitteren Tod entrissen, ruht unter diesem Hügel, auf wiederholten Befehl des gnädigsten, über dies Unglück trauernden Fürsten aufgerichtet, in Ewigkeit. Ihr Name gehört der Welt, ihre Seele Gott. Sie starb im 18. Jahre ihrer Jugend, am 8. März 1608.“ Es ist dies wohl mehr ein Denkmal der Liebe, als der Kunst. Die Reihe bekannter Sängerinnennamen aus dieser frühen Zeit ließe sich noch beliebig verlängern.

Das Eifern der Kirche gegen die „Sittenverderbnis“ und öffentliche „Schaustellung“ von Frauen mußte naturgemäß mit den wachsenden Anforderungen der Oper an dramatischen Aufgaben und bewegten Szenen immer mehr zunehmen. Wir greifen hier zeitlich voraus, um zu erzählen, daß dem frühen Verbote, das nur für Rom und den Kirchenstaat galt, im Jahre 1686 durch Innocenz XI. (1676—1689) ein allgemeines Verbot für sämtliche Theater folgte. Clemens XI. (1700—1721) erneuerte es mit dem verschärfenden Zusatz: „Daß keine Weibsperson bei hoher Strafe Musik aus Vorsatz lernen solle, um sich als Sängerin gebrauchen zu lassen; denn man wisse wohl, daß eine Schönheit, welche auf dem Theater singen, und dennoch ihre Keuschheit bewahren wollte, nichts anderes tue, als wenn man in die Tiber springen und doch die Füße nicht naß machen wolle.“<sup>2</sup> Auch Clemens XII. (1730—1740) erließ nochmals ein solches Verbot für die Theater

<sup>1</sup> Im Urtext: *Inspice, lege, defle; Catarina Martinella Romana, que vocis modulatione et flexu Sirenum cantus, orbium coelestium melos precellabat, insigni ea virtute, morum suavitate, forma lepore, ac venustate Serenissimo Vicentio Duci Mantuae apprime chara, acerba eheu! morte sublata; hoc tumulu beneficentissimi principis jussu repentino adhuc casu moerentes aeternum quiescit. Nomen mundo, Deo vivat anima. Obiit adolescentiae suae XVIII. die III. Martii MDCVIII.* <sup>2</sup> Eur. Fama, XIII/11. Zitiert bei Rudhart, S. 19.

von Rom,<sup>1</sup> und noch im Jahre 1826 wurde dieses durch eine vom 1. Januar datierte päpstliche Verordnung wieder erneuert.

Diese strenge Stellungnahme der Kirche war aber nicht bloß in Rom und im Kirchenstaat, der übrigens zur Blütezeit der italienischen Oper allein über 40 Theater besaß,<sup>2</sup> wirksam, sondern verursachte auch im übrigen Italien und den sonstigen katholischen Ländern, daß die Zahl der Sängerinnen geringer war als der Bedarf der Theater.

In den ersten musikalischen Bühnenwerken Peris, Caccinis, Gaglianos usw. waren die hohen Frauenrollen noch Sängerinnen, und meist nur der Alt sowohl Frauen als Männern (Alto naturale oder Falsett) zugeeignet, während die Männerrollen der Natur entsprechend für Tenor- und Baßstimmen geschrieben waren. Der Mangel an geeigneten Sängerinnen brachte es aber bald mit sich, daß zuerst fistulierende Männer die hohen Frauenrollen übernahmen. Dies mußte beim gesungenen Wort mehr als beim gesprochenen, bei der Oper mehr als bei der antiken Tragödie — wo bekanntlich auch ausschließlich männliche Schauspieler in Masken die Frauenrollen darstellten — bald als störende Unmöglichkeit empfunden werden.

Volkmann<sup>3</sup> weist auf die lächerliche Wirkung der Besetzung von Frauenrollen durch Männer auf den römischen Theatern hin: „Man gedenke sich z. E. einen Acteur mit schwarzem Barte und grober Stimme bei der Rolle der Pamela in der Comödie des Goldoni. Er mag mit noch so viel Verstand und Empfindung spielen, so bleibt seine ganze Figur und der Ton der Stimme doch äußerst anstößig bei einer so zärtlichen Rolle . . . Mit den Kastraten, welche die weiblichen Rollen in der Oper vorstellen, hat es eine andere Bewandtnis. Ihre Figur und Stimme ist so beschaffen, daß man den Unterschied nicht sehr bemerkt und die Wahrscheinlichkeit folglich nicht beleidigt wird.“

Mitunter wurde eine weibliche Rolle auch von einem Knaben gesungen, wie z. B. die Partie der Dafne in Peris Euridice von dem

<sup>1</sup> Ambros, IV, S. 347. <sup>2</sup> Arteaga, II, S. 283, sagt: „In jeder kleinen Stadt, in jedem Dorfe Italiens findet man ein Theater errichtet. Bloß allein der päpstliche Staat zählt ihrer mehr als 40.“ <sup>3</sup> Volkmann, Hist.-krit. Nachrichten usw., I, S. 77. Ähnliches auch II, S. 768.



„Fanciulletto Lucchese“ Jacopo Giusti<sup>1</sup> aus Lucca. Da solche Versuche aber wegen der unzureichenden Entwicklung der Stimme und Erscheinung der Knaben nicht durchgreifen konnten, nahm die Besetzung der Frauenrollen mit Kastraten bald überhand. Von einer Verdrängung der Frauen durch diese konnte man aber trotzdem deshalb nicht sprechen, denn wo es möglich war, Sängerrinnen zu haben, fand man auch immer Platz und Aufgaben für sie.

Ein gewichtiges Zeugnis für die Begabung von Männern, speziell von Kastraten, Frauenrollen darzustellen, legt Goethe ab, indem er allem Tadel gegenüber sagt, er sei „geneigter, den Zeugnissen der alten Schriftsteller zu glauben, welche uns an mehreren Stellen versichern: es sei männlichen Schauspielern oft im höchsten Grade gelungen, in weiblicher Tracht eine geschmackvolle Nation zu entzücken“. Voraussetzung für Goethes Standpunkt ist das stärker und stärker in ihm erwachende Gefühl, daß die Bühne nicht naturalistisch zu wirken bestimmt sei. Die „Zeugnisse alter Schriftsteller“ konnte Goethe in Abbé Barthélemys „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire“ (1788, vier Bände, Seite 20 Note d) angeführt finden. Obiger Ausspruch stammt aus einem Aufsatz, der im „Deutschen Mercur 1788, II. 97 ff., November“ erschienen ist. Wir fügen diesen wenig gelesenen Aufsatz hier im Auszug ein:

„Über Italien. Fragmente eines Reisejournals. Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt.“<sup>2</sup>

Die Alten ließen, wenigstens in den besten Zeiten der Kunst und der Sitten, keine Frau das Theater betreten. Ihre Stücke waren entweder so eingerichtet, daß Frauen mehr oder weniger entbehrlich waren; oder die Weiberrollen wurden durch einen Acteur vorgestellt, welcher sich besonders darauf geübt hatte. Derselbe Fall ist noch in dem neueren Rom und dem übrigen Kirchenstaat, außer Bologna, welches unter anderen Privilegien auch die Freiheit genießt, Frauenzimmer auf seinen Theatern bewundern zu dürfen.

Es ist so viel zum Tadel jenes römischen Herkommens gesagt worden, daß es wohl erlaubt sein möchte, auch etwas zu seinem

<sup>1</sup> Ambros, IV, S. 346. <sup>2</sup> Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, XXXVI, Schriften zur Literatur, 1. Teil, S. 134—138.

Lobe zu sagen, wenigstens — um nicht allzu paradox zu scheinen — darauf als auf einen antiquarischen Rest aufmerksam zu machen. Von den Opern kann eigentlich hier nicht die Rede sein, indem die schöne und schmeichelhafte Stimme der Kastraten, welchen noch überdies das Weiberkleid besser als Männertracht angemessen scheint, gar leicht mit allem ausöhnet, was allenfalls an der verkleideten Gestalt Unschickliches erscheinen möchte . . . Ebenso haben die jungen Männer, die sich den Weiberrollen widmen, eine besondere Leidenschaft, sich in ihrer Kunst vollkommen zu zeigen. Sie beobachten die Mienen, die Bewegungen, das Betragen der Frauenzimmer auf das genaueste; sie suchen solche nachzuahmen und ihrer Stimme, wenn sie auch den tiefen Ton nicht verändern können, Geschmeidigkeit und Lieblichkeit zu geben; genug, sie suchen sich ihres eignen Geschlechts, so viel als möglich ist, zu entäußern. Sie sind auf neue Moden so erpicht wie Frauen selbst; sie lassen sich von geschickten Putzmacherinnen herausstaffieren, und die erste Actrice eines Theaters ist meist glücklich genug, ihren Zweck zu erreichen. Was die Nebenrollen betrifft, so sind sie meist nicht zum besten besetzt; und es ist nicht zu leugnen, daß Colombine manchmal ihren blauen Bart nicht völlig verbergen kann . . .

Ich besuchte die römischen Komödien nicht ohne Vorurteil; allein ich fand mich bald, ohne daran zu denken, versöhnt; ich fühlte ein mir noch unbekanntes Vergnügen und bemerkte, daß es viele andere mit mir teilten. Ich dachte der Ursache nach und glaube sie darin gefunden zu haben: daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke von Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde . . . Es entsteht ein doppelter Reiz daher, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen. Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studiert; er kennt sie und bringt sie als Künstler wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat und uns nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt

wird. Da sich nun alle Kunst hierdurch vorzüglich von der einfachen Nachahmung unterscheidet, so ist natürlich, daß wir bei einer solchen Vorstellung eine eigene Art von Vergnügen empfinden und manche Unvollkommenheit in der Ausführung des Ganzen übersehen. Ich wiederhole also: man empfand hier das Vergnügen, nicht die Sache, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden, nicht eine Individualität, sondern ein Resultat anzuschauen.“

Der Ex-Jesuit Arteaga wägt vom moralischen Standpunkt die Vorteile und Nachteile von Frau und Kastrat ab, wobei er sagt:<sup>1</sup> „Es ist ein schwer aufzulösendes Problem, ob es der öffentlichen Sittlichkeit vorteilhaft sei oder nicht, die Frauenzimmer auf dem Theater spielen zu lassen. Das Beispiel der alten Griechen und Römer, die sie stets ausgeschlossen halten wollten; die Gefahr, welcher ihre Tugend bei der Ausübung einer Profession ausgesetzt ist, worin durch ein schreckliches, aber allgemeines Vorurteil die Schamhaftigkeit keinen Vorteil, die Ausgelassenheit aber so viele bringt; die Macht, welche sie über die Herzen der Zuschauer ausüben, die dem Zweck des Theaters nicht weniger entgegen, als für die gute Ordnung der Gesellschaft gefährlich ist; die wollüstigen Empfindungen, welche sie durch ihre ausdrucksvollen Stellungen einflößen, da sie ohnedem bloß durch die Natur der Schönheit und des Geschlechts schon verführerisch genug sind; der Geist der Zerstreuung, welchen sie unter unabhängigen, freien Jünglingen verbreiten, dessen schlimme Wirkungen sich auf alle Stände des Staates erstrecken, scheinen das Verbot zu rechtfertigen, wodurch man ihnen im Anfang der dramatischen Vorstellungen in Italien untersagt hat, auf dem Theater zu erscheinen.“

Wann und wo der erste Kastrat in einer Frauenrolle die Bühne betrat, ist mit Genauigkeit nicht festzustellen.

Ambros<sup>2</sup> vermutet in Onofrio Galfreducci, der in Emilio da Cavalieris Madrigal „Godi turba mortal“, welches zu Florenz 1589 bei dem großherzoglichen Hochzeitsfeste gesungen wurde, die für Sopran geschriebene verschnörkelte Oberstimme vortrug, schon einen Kastraten. Gewiß ist, daß zu Mantua im Februar 1607 in

<sup>1</sup> Arteaga, Geschichte der Oper, II, S. 340—342. <sup>2</sup> Ambros, IV, S. 347.

der Hauptrolle von Claudio Monteverdis Orfeo, dem ersten musikdramatischen Versuch, welchen dieser spätere Reformator des Florentiner Stils im Auftrag des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua ausgeführt hatte, der Florentiner Kastrat Giovanni Gualberto auftrat. Dieser Gualberto war vom Dichter des Textes, dem als Organist, Lautenspieler und Komponist hochangesehenen Hofkapellmeister am Hofe zu Mantua, Alessandro Striggio,<sup>1</sup> erst am 5. Februar 1607 dem Herzog zugeschickt worden. Am 23. Februar schilderte der Herzog seinem Bruder in einem Briefe, wie ausgezeichnet Gualberto seine Aufgabe beherrscht habe. In der kurzen Zeit habe er nicht bloß die ganze Rolle auswendig gelernt, sondern sie auch mit Geschick und großer Empfindung rezitiert.<sup>2</sup>

Einer der ersten Kastraten, die auf dem Theater auftraten, war der schon erwähnte Loretto Vittorio.<sup>3</sup> Nachdem er 1622 mit 34 Jahren als Sopranist in die päpstliche Kapelle eintrat, kann seine theatralische Betätigung nur in die Zeit von ungefähr 1605—1622 fallen, welche er teilweise als Sänger am Hofe Cosimos II. von Medici zu Florenz verbrachte.

Kretzschmar<sup>4</sup> bezeichnet also nur irrtümlich die Titelrolle von Stefano Landis „Sant' Alessio“ (gedruckt in Rom 1634) als die erste zweifellos nachweisliche Kastratenpartie in einer Oper. Vermutlich sang der Komponist, der selbst Kastrat und seit Ende 1629 Altist der päpstlichen Kapelle war,<sup>5</sup> persönlich diese Rolle. Es war ja ein geistlicher Stoff, und es bestand überhaupt kein Verbot für die Sänger der päpstlichen Kapelle, die Bühne zu betreten.

Alexander von Weilen gibt ohne nähere Daten an,<sup>6</sup> daß in Venedig der erste Kastrat im Jahre 1634 auf der Bühne erschienen sei.

Reichlicher fließen unsere Quellen von dem Zeitpunkte an, wo die Theater nicht mehr ausschließlich als fürstliche Gelegenheits-

<sup>1</sup> Der Orfeo von Striggio wurde 1609 gedruckt. Siehe Riemanns Musiklexikon, VII. Aufl., Artikel „Monteverdi“. <sup>2</sup> A. Bertalotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV—XVIII*. Mailand, bei Ricordi. <sup>3</sup> Siehe S. 166. <sup>4</sup> Kretzschmar, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII, 1892. <sup>5</sup> Siehe S. 168. <sup>6</sup> Alexander von Weilen, *Geschichte des Wiener Theaterwesens usw.*, S. 55.

und Luxusveranstaltungen, sondern auch als auf Geschäftsgewinn gerichtete bürgerliche Unternehmungen geführt wurden. Mit der hierdurch notwendig verbundenen Einschränkung prunkvoller Ausstattung und kostspieligen Maschinenwesens — denn ohne Flugbahnen, Erdbeben und sonstige Zauberkünste war es bei den höfischen Festen nicht abgegangen — kam es ganz von selbst, daß die Leistungen der Sänger mehr und mehr in den Vordergrund traten und bald Gegenstand des leidenschaftlichsten Interesses wurden. Mit dem Jahre 1637, in welchem das erste öffentliche Operntheater Italiens, das Teatro San Cassiano in Venedig, eröffnet wurde, beginnt die mit der Geschichte der Oper unzertrennlich verbundene Glanzzeit der Kastraten; darüber, daß diese Hochblüte der Oper mit der Höhezeit des durch die Kastraten repräsentierten Kunstgesanges nicht nur zeitlich zusammenfällt, sondern auch kausal zusammenhängt, gibt es bei den modernen Musikschriftstellern kaum eine Meinungsverschiedenheit mehr.

Bald nach dem Theater San Cassiano entstanden noch mehrere andere Bühnen in Venedig. Der Theaterbetrieb war in der damals nur 140 000 Einwohner zählenden Stadt so leidenschaftlich, daß von 1637 bis 1700 dort zirka 300 neue Opern herausgebracht wurden; noch ungefähr ebenso viele wurden von venezianischen Meistern oder nach ihrem Muster für andere Bühnen geschrieben. Wegen ihrer übergroßen Zahl verzichtete man ganz auf die Drucklegung, sondern man fertigte nur Handschriften an, von denen wir jetzt noch ungefähr 100 besitzen. Venedig blieb durch das ganze Jahrhundert das Zentrum der neuen Opernkunst, zu dem die fremden Reisenden aus ganz Europa wallfahrteten, und von dem aus die hier berühmt gewordenen Werke sich überallhin verbreiteten.

Die venezianische Oper löst den Zusammenhang mit der Antike, der in der ersten Opernzeit bestanden hatte, auf und schließt sich eng an das damalige italienische Schauspiel mit seinen Burlesken, Komödien und Staatsaktionen an. An die Stelle des ruhigen Aufbaus und der sittlichen Grundidee des Stückes treten später wildbewegte Szenen mit zahlreichen Nebenfiguren; krasse theatrale Effekte, Revolten, Entführungen, Mordtaten, Schlachtenlärm sind auf der Tagesordnung; die Opernlibretti der Venezianer

in der Zeit von 1640 bis 1700 sind überwiegend Verkleidungsstücke, die, wie Kretzschmar sich ausdrückt, nach der Formel gebaut waren: „Zwei, vier oder sechs Liebhaber, gegen ein, drei oder fünf Prinzessinnen. Einer geht leer aus.“ Der Chor wird abgeschafft, welche Einrichtung bis zu Glucks Zeiten bleibt und in künstlerischer Hinsicht verhängnisvoll war. Der Rezitativstil wird zugunsten der geschlossenen Nummern zurückgedrängt, und das Rezitativ bleibt das Stief- und Sorgenkind der Komponisten bis zur Gegenwart. An seine Stelle treten die zahlreichen gesprochenen Dialoge, und der dramatische Sologesang, der nun der einzelnen menschlichen Stimme die Tragung aller Konflikte und aller Aufgaben des Ausdrucks, der Leidenschaft und der schwelgerischen Klangschönheit überträgt. Es ist der Anfang der Bravourarie.

Die venezianischen Opernneuerer, vor allem der „Vater der Instrumentation“ Monteverdi und sein Schüler und geistiger Erbe Cavalli, stellten sich hiermit in bewußten Gegensatz zu den Florentinern mit ihrer — nach Caccinis Wort — „edlen Verachtung des Gesanges“ zugunsten einer bloßen natürlichen musikalischen Deklamation des Textes, „nobile sprezzatura del canto“; die neue venezianische Oper ist hingegen wirkliche, mit lebendigem Blut gefüllte, melodienreiche Musik, die der Stimme gibt, was der Stimme ist.

Sehen wir uns nun die venezianischen Theater etwas näher an. Die erste Oper, welche am Teatro San Cassiano aufgeführt wurde, war *Andromeda*. Der Dichter des Librettos ist Benedetto Ferrari, welcher sowohl die Leitung als auch die Kosten der Aufführung übernommen hatte; der Komponist ist Francesco Manelli. Alle Sänger, die dabei mitwirkten, gehörten der Cappella Ducale von San Marco an. Die Rollen der Juno, Venus und Astrea wurden von Kastraten dargestellt, deren Namen im Textbuch enthalten sind. Caffi<sup>1</sup> berichtet auch, daß die Theater Venedigs oft ganz von Sängern der Kapelle San Marco besetzt waren, zumal von den „voci bianchi“ — den Kastraten —, die besonders häufig in Frauenrollen auftraten. Die Sänger der Kapelle hatten in Europa den besten Ruf, und überall wurde um sie geworben. Als Kuriosum erwähnt Kretzschmar,<sup>2</sup> daß in der 1651 im Teatro San Apol-

<sup>1</sup> Caffi, *Storia della Musica sacra nella Cappella Ducale di San Marco*, II, S. 36. <sup>2</sup> Kretzschmar, *Die venetianische Oper usw.*, S. 45.

linare zu Venedig aufgeführten Oper Cavallis „La Calisto“ (Dichtung von Faustini) der sonst Baß singende Giove bei seiner Begegnung mit Calisto, um unerkannt zu bleiben, den ganzen Auftritt im Sopran fistelt. Vielleicht hat die besondere Fertigkeit des betreffenden Sängers den Komponisten zu diesem Spiel verleitet, das auch in späterer Zeit, besonders in der italienischen Buffooper, nicht selten wiederholt wurde; noch heute finden wir denselben Scherz zum Beispiel im Liebestrank, in Martha, in den Lustigen Weibern usw. wieder.

In den späteren Opern Cavallis sehen wir schon regelmäßig auch die männlichen Heldenrollen für Kastraten bestimmt; so ist zum Beispiel die Titelrolle in Serse, welche Oper 1654 in Venedig, 1657 in Bologna, 1660 in Paris aufgeführt wurde, für einen Altisten geschrieben.<sup>1</sup> Im Jahre 1658 hingegen, bei der Aufführung seiner Oper l'Inconstanza trionfante, finden wir eine Frau beteiligt. Die Rolle des Paris in Elena Regina di Sparta — Venedig 1659 — ist wieder für einen Sopran geschrieben, ebenso die Titelpartie in Scipio — 1664 — und der Oratio, einer der Hauptrollen in Mutio Scevola (1665 San Salvatore). Auch die Titelrolle der Oper Ciro, deren Autorschaft 1654 Cavalli, richtiger aber 1665 Mattioli zugeschrieben wird, ist für eine Kastratenstimme gedacht.<sup>2</sup> Der Titelheld seiner gemeinsam mit Pietro Andrea Ziani geschaffenen Oper Alcibiade (Venedig 1667) ist wieder ein Sopran.

Im Jahre 1678 sang zu Venedig der Sopranist Giovanni Francesco Grossi die Partie des Siface in Cavallis Scipio Africano und errang damit einen so großartigen Erfolg, daß er von da an nur mehr unter dem Namen Siface auftrat. Er ist 1653 zu Pescia geboren, war um 1675 Mitglied der päpstlichen Kapelle, sang 1678 in Venedig, ging von dort nach Modena, wo er 1679—1687 angestellt war und wo wir ihn im Jahre 1689 unter anderem in der Oper Mauritio von Domenico Gabrielli wieder antreffen. Hierauf sang er mit immer wachsendem Ruhme in Paris und London, wo er der Kapelle Jacobs II. angehörte. Er kehrte schließlich nach Italien zurück, wo er nicht minder bewundert und als einer der glänzendsten Sänger der Zeit gefeiert wurde. Am 29. Mai 1697 wurde er „wegen seiner Indiskretion“ von gedungenen Mördern

<sup>1</sup> Ambros, IV, S. 346. <sup>2</sup> Kretschmar, Die venetianische Oper usw., S. 60 ff.

erschlagen und in Ferrara beerdigt.<sup>1</sup> Gaillard sagt über ihn: „Sifacio hatte eine ganz einzig schöne Stimme. Seine Singmanier war sehr einfach und bestand hauptsächlich im *messa di voce*, im Aussenden der Stimme (*putting forth*) und im Ausdruck. Ein italienisches Sprichwort sagt, daß ein vollkommener Sänger hundert Perfektionen (Vollkommenheiten) brauche und Sifacio habe neunundneunzig davon.“

Auch Cesti rechnet in seinen Opern bereits mit den Kastraten. In seiner berühmtesten Oper *La Dori* — Venedig 1663 — ist der Orante ein Altkastrat. Der Aufführung von Cestis *Tito*, welche in Venedig im Jahre 1666 stattfand, gingen lange Verhandlungen mit einem Dutzend Kastraten voraus, wie aus von Kretzschmar veröffentlichten Briefen hervorgeht.<sup>2</sup> In diesen ist die Rede von Giulio Cesare, der viel besser sei als die Herren Biascucci und Fusari; und noch eine ganze Reihe anderer Namen werden genannt.

Wenn wir den Kastraten hier nicht nur in Frauen-, sondern bereits in Heldenrollen begegnen, was unserem Empfinden noch befremdender ist, so müssen wir als jenen zweiten Glücksumstand, der — neben der Fernhaltung der Frauen von der Bühne — ihnen den Weg zum Theater besonders leicht ebnete, die Vorliebe der Italiener für die hohe Stimmlage überhaupt ausdrücklich hervorheben.

Die Anschauungen über die charakteristische Zuteilung der Rollen nach der Stimmgattung unterlagen zu allen Zeiten verschiedenen Wandlungen, je nach dem Stand der herrschenden Kultur und der ihr zusagenden Ausdrucksformen. Jede Zeit und jede Nation empfand und beurteilte anders; nur das eine Gesetz scheint fast durchwegs zu gelten: der höheren Stimme kommt die größere dramatische Schlagkraft und somit im dramatischen Werk die Rolle des Liebhabers und Helden zu. Auch heute noch müssen Liebhaber und Helden ja fast immer Tenor, selten Bariton, aber niemals dürfen sie Baß singen.

Bei den Italienern könnte man fast von einer durchgängigen Abneigung gegen den Baß sprechen, den sie nur für Zorn und

<sup>1</sup> Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena* 1873, I, S. 76. <sup>2</sup> In Gaillards englischer Übersetzung des Tosi: *Observations on the Florid Song etc.*, 1742, S. 102.



Komik geeignet hielten; für sie war der Begriff des Heroentums mit dem ewiger göttlicher Jugend verbunden, und diese verlangte nach hoher Stimmlage, nach dem ungebrochenen Jünglingsklang — der Kastratenstimme!

Einige deutsche Urteile mögen diese Erscheinung bekräftigen. Agricola erzählt: „In Wälschland verlangen die Höheren von den Tieferen einen Vorzug. Die Sopranisten wollen sich immer über die Altisten setzen usw. Wenn nicht besondere Vorzüge hierin eine Ausnahme machen, so verlangen die Sopranisten die ersten Rollen in der Oper und folglich auch eine bessere Bezahlung.“

1770 berichtet Volkmann:<sup>1</sup> „Die Italiener sind an diese klaren Stimmen dergestalt gewöhnt, daß sie weder in den Kirchenmusiken noch auf dem Theater Bassisten und nur selten Altisten leiden können. Sie lassen kaum zu Nebenrollen in den Opern einen Tenor passieren und stoßen sich nicht daran, wenn die großen Helden des Altertums mit einer weibischen Stimme und ohne Bart auftreten. Die Bassisten gehören für die komische Oper, wo sie den Italienern schon durch ihre Stimme komisch scheinen und zu lachen machen.“

Wilhelm Heinse erklärt, daß die Diskantstimme immer die passendste für die Melodieführung bleibe: „Die Stimme der Melodie soll vor allem andern herrschen und die hohen Töne herrschen über die niedrigen.“

In Monteverdes 1624 für Venedig geschriebenen Oper: „La Incoronazione di Poppea“ sind die Rollen des Nero und des Ottone Sopran-, die Frauenrollen Altstimmen zugeteilt. Ebenso ist in der 1641 im Teatro San Cassiano aufgeführten Oper „Didone“ von Cavalli die Männerrolle des Jarbas einem Kastraten zugebracht und in eine höhere Lage gelegt als die der weiblichen Hauptpartie der Dido. Diese Einteilungen finden wir von nun an sehr häufig, bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Noch Scarlatti zum Beispiel läßt in seinem Trionfo d'onore die Geliebte Alt, ihren Anbeter Sopran singen und weist in Duos letzteren die Oberstimme zu. Vielfach kam es schließlich so weit, daß aus den großen Szenen dramatischen Konflikts und musikalischen Auf-

<sup>1</sup> Volkmann, Hist.-krit. Nachrichten usw. Ähnliches findet sich I, S. 77, II, S. 768; 2. Aufl., III, S. 107 ff.

schwungs die Männerstimmen überhaupt fast ganz verdrängt und durch die Sopran- und Altstimmen ersetzt wurden.

Wir übersehen gewiß nicht die Vorteile und die Vorzüge, welche sich für das musikdramatische Ensemble aus der Verschiedenheit der weiblichen und männlichen Stimmlage ergeben. Abwechslung und Kontrast ist aber gewiß auf der Szene jederzeit mehr durch die Handlung als durch das schönst abgestimmte gemischte Ensemble erreicht worden. Ich kann in die Klagen des sonst so gerechten Marx nicht einstimmen, der in diesem Falle so unselbständig den Tadel älterer und befangener Autoren übernimmt, die es angeblich nicht aushalten konnten, daß soviel „diskantisiert“ und „altisiert“ wurde. Verzweifelt fragt Marx: „Wo blieb da der charakterisierende Unterschied? Held und Heldin, Liebender und Geliebte folgten sich mit ihren Arien als Diskant und Diskant oder Diskant und Alt, so Pylades und Iphigenie in Traëtta's Oper, Nero und Agrippina bei Händel. Und nun stelle man sich mehrstimmige Sätze vor: Duette von Orest und Pylades (bei Traëtta und Majo), von Rinald und Armida (bei Traëtta) in Diskant und Alt, ein Terzett von Iphigenie, Orest und Pylades (bei Majo) für zwei Diskante und eine Altstimme, ein langes Rezitativ (50 Zeilen ohne Vor-, Nach- oder Zwischenspiel) in der Oper ‚Issipile‘ von Giuseppe Scarlatti, ausgeführt von drei weiblichen Sopranstimmen (Hypsipile, Rhodope, Eurynome) und dem Helden Jason, einem Mezzosopran singenden Kastraten! Genug; es war also entschieden, daß die Oper um des Sängers willen da sei, daß nur an ihm der Anteil haften.“

Raguenet<sup>1</sup> war mit diesem Stimmgleichklang um 1700 vollauf zufrieden; ihm machten die ausschließlich verwendeten hohen Stimmen keine Langeweile: „Zum Vorteil der italienischen Oper ist noch dieses: daß obgleich in den italienischen Opern weder Chöre noch andere Lustveränderungen sind und ob sie gleich 5—6 Stunden dauern, doch niemals jemanden die Zeit darinnen lang wird; dahingegen wenig Personen sind, die sich an den französischen, die doch etwa nur halb so lange währen, nach einigen Vorstellungen nicht müde und satthören sollten.“

Die soviel umstrittene Gleichheit der Stimmlage bei einem

<sup>1</sup> Bei Marburg, Kritische Briefe usw., I, S. 403.

„Paare“ mußte durchaus nicht immer dramatisch abschwächend wirken, wie ja auch Beispiele sehr wirksamer Szenen aus der älteren und neueren Opernliteratur von Bellini, Zingarelli, Donizetti, Zanetto, Mascagni bis zum Straußschen Rosenkavalier erweisen. Eine ganz besondere Vorliebe für die hohen Stimmen bezeugt Gluck, in dessen *Trionfo di Clelia* zwei weibliche Soprane (als Clelia und Larissa), zwei Soprankastraten (als Tarquin und Horatius), ein Altkastrat (Manlius) und ein Tenor (Porsenna) vorkommen. In seinem *Orpheus* begnügt er sich durch drei lange Akte mit der überirdischen Stimmlage von zwei Sopranen und einem Alt, welcher letzterem noch dazu kein tieferer Ton als aus der Kehle dringt.

In musikalischer Hinsicht könnte gegen diese Art Duos überhaupt kaum ein Einwand gemacht werden, gleichviel ob es sich um den Zusammenklang von Sopran und Alt oder von Tenor und Baß handelt, da die einander näherliegenden Stimmen, gar bei der früheren Art der Melodieführung, eigentlich immer bevorzugt wurden, wie aus der Literatur der zweistimmigen Gesänge deutlich genug hervorgeht. Auf lyrischem Gebiete, wo es sich um die Gefühle „gleichgestimmter Seelen“ handelt, scheint dies fast selbstverständlich. Die Volkslieder geadeso wie die Kammerduette von Händel, die Duette von Mendelssohn, Beethoven, Schumann bis zu Rubinstein, Cornelius und Brahms beweisen in ihrer weit überwiegenden Mehrzahl die Vorliebe für verwandte Stimmlage. Auch Duos und Konzerte für gleiche Instrumente, z. B. für 2 Violinen, 2 Flöten usw., sind viel zahlreicher als für verschiedene, z. B. für Violine und Cello u. dgl.

Wie viele Duette auch der Opernliteratur als rein lyrische angesprochen werden können, brauchen wir nicht besonders zu erörtern, und wie sehr auch hier fast von selbst die Paare noch im Sinne von „gleich zu gleich“ als Sopran und Tenor, als Mezzosopran und Bariton, sich finden, erweist jedes Rollenverzeichnis.

Von allen sonstigen stilistischen und stilisierenden Eigentümlichkeiten der alten italienischen Opera seria abgesehen, sind die Hauptfiguren, Götter- und Heldenjünglinge, Göttinnen und mythische Prinzessinnen, einander auch stimmlich und klanglich näher verwandt als das gewöhnliche niedere Menschevolk, das

später von der Opera buffa aus mit derberen, tieferen Stimmen in die erlesenen, in doppeltem Sinne obersten Schichten der Gesangskunst hineinpolterte und schließlich der Natürlichkeit zum Siege über das Allzukünstliche verhalf.

Noch eines dürfen wir hier nicht vergessen, nämlich daß, wenn nicht Verkleidung oder absichtliche Annäherung an weiblichen Klang und Ausdruck entgegenwirkten, der Klangunterschied zwischen den Frauen- und Kastratenstimmen doch sehr groß und charakteristisch war, so daß trotz gleicher Stimmlage ein deutlich wirksamer Gegensatz bestand.

Freilich zeitigte diese Vorliebe für Verschiebung der naturgegebenen Stimmlage ganz absonderliche Blüten: wir erfahren, daß berühmte italienische Sängerinnen, die auch zur Zeit des höchsten Ruhmes ihrer Rivalen ihren Platz zu behaupten wußten, z. B. die Tesi, Cuzzoni, Faustina u. a., in Ermangelung anderer Partien — die für Baß gesetzten Männerrollen übernahmen! Wir hören, daß in Cavallis Eliogabalo die drei militärischen Helden Eliogabalo, Alessandro und Cesare Kastraten, die Partie einer Frau, der Zenia, aber — einem Tenor zugeteilt war, und noch aus der Zeit reifer Opernkunst müssen wir vernehmen, daß 1747 am Dresdener Hof in einem zweiaktigen Festspiel von Gluck „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“ der Herkules von einer Frau, Madame Mingotta, gesungen wurde! Im Vergleiche damit fällt es uns nicht mehr schwer, in den berühmten Helden persischer und griechischer Geschichte Kastraten zu begrüßen: in Jomellis Artaterse gibt es drei Kastratenrollen, darunter die zwei Heldenpartien — die tiefste Partie der ganzen Oper ist der Tenor —; in Galuppis Olimpiade sind beide Liebhaber Soprane. In Jomellis Ifigenia in Aulis sind Achill und Ajax, in Pergoleses Achille in Sciro sind Achill und Ulysses, in Majos Ifigenia in Tauris sind Orest und Pylades Kastraten usw.

Die Kastratenhelden gewannen bald den Geschmack des Publikums derart für sich, daß der „Primo uomo“ zum tatsächlichen Beherrscher der Oper aufstieg. Das Schicksal der Textdichter und Komponisten hing nun vor allem von ihrer Geschicklichkeit ab, den jeweiligen Starkastraten ausreichend Gelegenheit zu verschaffen, mit ihrer Virtuosität alle Mitwirkenden

zu übertrumpfen. Die anderen männlichen Sänger wurden in die zweite Linie gedrängt: der Tenor erhielt die Repräsentationsrollen — Väter, Wüteriche und Intriganten — zugeteilt und gewann erst spät im 18. Jahrhundert allmählich wieder auf dem Felde der Liebhaber gegen die Kastraten Boden. Der Baß sang in der Regel nur Episodenrollen oder wurde ganz ausgeschaltet. Er war ja außer seiner Eignung zur Komik nach der damaligen Ansicht „ausschließlich geeignet, den Zorn auszudrücken“.<sup>1</sup>

Der Ruhm der neuen sieghaften Kunstgattung, der Oper, und damit die Nachfrage nach den erfolgreichen Werken und den bewunderten Sängern, verbreitete sich überallhin, und bald gab es für die Herrschaft der italienischen Opernmusik keine Landesgrenzen mehr. Ein Strom von Komponisten, Kapellmeistern, Sängern, Tänzern, Instrumentalisten und Maschinisten ergoß sich über die Länder Europas. An den großen Höfen wetteiferte man, die glänzendsten und erlesensten Namen aus dieser unerschöpflich sich erneuernden Schar für kürzere oder längere Zeit festzuhalten, und schon damals treffen wir auf die noch heute fortbestehende Tatsache, daß das Ausland den italienischen Berühmtheiten nicht bloß in materieller, sondern auch in künstlerischer Hinsicht einen ergiebigeren Wirkungskreis bot, als die eigene Heimat. Und diese stürmische internationale Nachfrage nach italienischen Sängern zeitigte das Ergebnis, daß Italien zur Produktionsstätte für den europäischen Bedarf an Kastraten wurde und daß an manchen Orten die Kastration, man könnte sagen: fabrikmäßig betrieben wurde.

## 2. Die gewerbsmäßige Produktion von Gesangskastraten in Italien und die diesbezüglichen Verhältnisse in Frankreich, Spanien, Deutschland

Der blendende Ruhm der großen Sänger und ihre beinahe schon von Kindesalter an anscheinend fast mühelos zu erwerbenden bedeutenden Einkünfte ließen es äußerst verlockend er-

<sup>1</sup> Bacilly, Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Zitiert bei Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, I, S. 11.

scheinen, sich diesem Beruf zu widmen. Darum hielten es viele Eltern und Vormünder für einen wirklichen Glücksfall, wenn sie einen Knaben mit hübscher Stimme und musikalischen Anlagen dem Messer des Operateurs überliefern konnten, denn es eröffnete sich nicht bloß für das Opfer ein „sicherer“ Weg zur Ehre und Reichtum, sondern auch die Familie erwartete zumeist, reichen Gewinn daraus ziehen zu können. Natürlich trugen die gewerbsmäßigen Interessenten dieses Berufes, die Leiter der Kirchenchöre, die Theaterimpresarios und nicht zuletzt die Gesangslehrer, nach Kräften dazu bei, die Zahl der Kastraten zu vergrößern, indem sie die Angehörigen und auch die Knaben selbst mit Überredungskünsten und Versprechungen bearbeiteten.

Es gab übrigens nicht wenige, die freiwillig, ohne Zwang, ja sogar gegen den Willen ihrer Angehörigen, sich zu diesem „Halb-selbstmord“, wie Orloff<sup>1</sup> es nennt, entschlossen. Einige taten es aus reiner Kunstbegeisterung, wie z. B. Grassetto zu Rom, Marchesi zu Bergamo, Pacchiarotti zu Venedig, Bannieri zu Paris<sup>2</sup> — der letztere angeblich Ludwig XIV. zuliebe —, viele aus Gewinn-sucht.

Italien, das Land der schönen Stimmen, wurde vom 18. Jahrhundert an der Hauptproduzent dieser so geschätzten Sängerware. Man berechnete, daß daselbst im 18. Jahrhundert jährlich mehr als 4000 Knaben operiert wurden. Besonders die neapolitanischen Provinzen scheinen vom Anfang an das Zentrum dieser Industrie gewesen zu sein, und es für ihr verfluchtes Privileg gehalten zu haben, ganz Italien und das Ausland durch wenigstens zwei Jahrhunderte hindurch mit diesen, nach Fantonis Wort: „Opfern der musikalischen Sinnlichkeit“ zu versehen. Burney<sup>3</sup> berichtet über diese Zustände folgendes:

„Ich erkundigte mich durch ganz Italien, an welchem Orte vornehmlich die Knaben durchs Castrieren zum Singen tüchtig gemacht wurden, aber ich konnte keine gewisse Nachricht er-

<sup>1</sup> Greg. Orloff, Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik von den ältesten Zeiten bis auf die gegenwärtige. Frei nach dem Französischen übersetzt von W. Wagner. Leipzig, C. F. Peters, 1824, Kap. X, S. 108. <sup>2</sup> Siehe die betreffenden biographischen Notizen über diese Sänger im VI. Kapitel. <sup>3</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 226 ff.

halten. Zu Mailand sagte man mir, es geschehe zu Venedig; zu Venedig, es geschehe zu Bologna; zu Bologna leugnete man es und wies mich nach Florenz; von Florenz nach Rom, und von da nach Neapel. Eine solche Operation ist freilich an allen diesen Orten so sehr wider die Gesetze, als sie wider die Natur ist; und die Italiener schämen sich derselben so sehr, daß sie sie von einer Provinz auf die andere schieben. . . . Doch versicherte mich Herr Jamineau, britischer Konsul zu Neapel, der so lange daselbst gelebt und besondere Untersuchungen darüber angestellt hat, in Ansehung der neapolitanischen Konservatorien, daß diese Gewohnheit in denselben durchaus verboten sei und daß die jungen Kastraten von Lescia in Puglia<sup>1</sup> kämen. D. Cirillo, ein berühmter Arzt zu Neapel, bestätigte seine Aussage. Doch ehe die Operation vorgenommen wird, führt man sie in ein Konservatorium, um sie daselbst zu prüfen, ob eine gute Stimme von ihnen zu erwarten ist, alsdann nehmen ihre Eltern sie zu diesem barbarischen Zwecke mit nach Hause. Inzwischen steht die Todesstrafe darauf, wenn jemand die Operation verrichtet, und der Bann, wenn man darum weiß, es sei denn, daß es, wie man oftmals vorgibt, wegen einer Krankheit an diesen Teilen, wovon man glaubt, daß sie die Operation erfordern, und mit Einwilligung des Knaben geschehe. In Ansehung der vorläufigen Proben der Stimmen glaube ich, daß diese grausame Operation nur zu oft ohne Probe, oder wenigstens ohne hinlängliche Beweise geschieht, daß die Stimme dadurch besser werden könne; sonst würde man gewiß nicht in jeder italienischen Stadt eine solche Menge Verschnittener finden, die gar keine Stimme oder doch keine so gute haben, die einen solchen Verlust ersetzen könnte. Alle Musici in den Kirchen werden itzt aus dem Ausschusse der Opernhäuser zusammengesetzt.“

Aus diesem Bericht geht hervor, daß an den Konservatorien die Operation selbst nicht ausgeführt worden sein dürfte, aber doch Stimmprüfungen vorgenommen und Gutachten abgegeben wurden zu diesem ausdrücklichen Zwecke; ebenso klar ist es, daß, wenn ein musikalisch gut veranlagter Zögling im kritischen Alter für kurze Zeit von den Eltern herausgenommen wurde, wie

<sup>1</sup> Apulien.

Volkmann in folgendem erzählt, man in den Konservatorien die Absicht, in der dies geschah, recht wohl gekannt hat.

Volkmanns Bericht lautet:<sup>1</sup>

„Die meisten Castraten, welche in und außer Italien singen, sind aus der neapolitanischen Fabrik, wo die Armuth und der unglückliche Reiz des Gewinnstes das Volk grausam genug macht, die Kinder auf diese Art zu verstümmeln, zumal wenn sie mehr Söhne haben. Die Ältern wenden sich an einen Wundarzt, deren es verschiedene in diesem Handgriffe sehr geübte giebt, und wenn die Kinder wieder völlig hergestellt sind, thun sie solche in eines von dergleichen Conservatorien, wo man zwar nichts verabsäumt, um sie in der Musik vollkommen zu machen, ihnen aber im übrigen eine schlechte Erziehung giebt. Es ist scharf verboten, die Operation mit den Knaben in den Conservatorien selbst vorzunehmen. Die Sache unterbleibt deswegen aber doch nicht; denn die Ältern schicken ihre Söhne jung hinein. Merkt man, wenn sie einige Zeit gelernt haben, daß sie Talente zur Musik besitzen, und Hoffnung einer guten Stimme von sich geben, so nehmen die Ältern sie auf einige Zeit zu sich, und schicken sie, wenn die Operation vorbey ist, wieder hinein.<sup>2</sup> Es geschieht aber oft, daß die Knaben ihre Stimme theils durch die Operation, theils, wenn die Jahre der Mannbarkeit kommen, dennoch verlieren.<sup>3</sup> Man behauptet, daß von hundert kaum einer geräth, und eine recht schöne Stimme bekommt. Es scheint, daß man in Rom dieses barbarische Verfahren dadurch billigt, daß es diesen elenden Geschöpfen, wenn es mit der Stimme fehl schlägt, erlaubt wird, den Priesterstand zu wählen . . . Dieses Verfahren ist der Stadt Neapel weniger nachtheilig als einem andern Orte. Es raubt dem Staate zwar viele Unterthanen, der Verlust wird aber bei dem Mangel an Arbeit, und der großen Menge Müßiggänger nicht gemerkt, und daher bekümmert sich die Regierung vermuthlich

<sup>1</sup> Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, III, S. 168.

<sup>2</sup> Diese nach Le Landes Voyage d'Italie mitgetheilten Schilderungen Volkmanns werden von einem Gewährsmann Bernouillis in derselben Arbeit als übertrieben bezeichnet, da einzelne Fälle nicht verallgemeinert werden könnten. Diese „einzelne Fälle“ gingen aber alljährlich in die Tausende!

<sup>3</sup> Diese Stelle ist für unsere schon früher gemachte Feststellung, daß nicht alle Kastraten eine hohe Stimmlage behielten, besonders wertvoll.



nicht so sehr darum. Die Stadt gewinnt auf der andern Seite wieder dadurch, daß sie die Pflanzschule der Musik ist, und viele Menschen nach Neapel zieht. Die Castraten vertheilen sich von hier aus durch die halbe Welt, und dienen auswärtigen Höfen zum Vergnügen.“

Es war natürlich gar nicht möglich, alle Kastraten an den Theatern zu versorgen, zumal nicht an ersten Stellen. Es hatten wohl alle Theater Kastraten, aber doch selten mehr als sechs erste Sänger. Bei der langen Singzeit jedes einzelnen und der großen Zahl der Kastraten überhaupt konnte also nur ein kleiner Bruchteil es zu einer angesehenen Stellung bringen, die große Mehrzahl waren Choristen und Kirchensolisten und blieben es. Diese minderwertigen Chorsänger taten sich häufig zu einer Art Bettlerchor zusammen, die mit anderen Musikanten vor und in den Gasthöfen zur Tafelzeit sich produzierten. Burney berichtet auch hierüber und Voltaire erwähnt diesen Gebrauch in seiner „Prinzessin von Babylon“, wo in Rom während der Mittagsmahlzeit seines orientalischen Helden Amasan „zwanzig bartlose Männer und zwanzig Geigenspieler“ erschienen und ein Konzert vor ihm gaben.

Voltaire<sup>1</sup> erzählt lebendig und farbig von den allgemeinen Eindrücken, die Amasan beim Betreten der Ewigen Stadt hatte. „Die gelben Wogen des Tiber, verpestete Sümpfe, vereinzelte hagere, abgezehrte Bewohner, welche mit alten durchlöcherten Mäntel bedeckt waren, durch die man ihre dürre gebeizte Haut schimmern sah, tauchten endlich vor ihm auf und verrieten ihm, daß er vor den Toren der Sieben-Hügel-Stadt angelangt sei, jener Stadt der Helden und Gesetzgeber, welche einen großen Teil der Erdkugel überwunden und zu gesitteten Ländern gemacht hatten. Er hatte gewähnt, er würde am Triumphbogen 500 von Helden befähigte Bataillone und im Senate eine Versammlung von Halbgöttern finden, welche der Erde Gesetze gaben. Statt der Heere fand er nur ungefähr 30 Lumpe, welche aus Furcht vor der Sonne mit Schirmen auf die Wache zogen. Nachdem er bis zum Tempel vorgeschritten war, der ihm sehr schön, aber doch nicht so schön wie der zu Babylon dünkte, hörte er zu seinem Erstaunen eine Musik darin, welche von Männern mit Weiber-

<sup>1</sup> Voltaire, Prinzessin von Babylon. Übersetzt von Hardt, S. 108 und 112.

stimmen ausgeführt wurde. ‚Welch ergötzliches Land, dies alte Land des Saturn,‘ rief er. ‚Ich habe eine Stadt gesehen, in der niemand sein eigenes Gesicht hatte (Maskenbrauch in Venedig), und nun finde ich gar eine, in der die Männer nicht einmal ihren Bart und ihre Stimme haben.‘ Man sagte ihm, die Sänger seien gar keine Männer mehr, man habe sie ihrer Männlichkeit beraubt, damit ihre Lob- und Preisgesänge auf eine Unzahl höchstverdienstlicher Männer lieblicher klängen. Amasan begriff nichts von diesen Reden. Die Herren baten ihn, seinerseits zu singen. Er sang ein gangaridisches Lied mit der ihm eigenen Anmut; seine Stimme war ein ungewöhnlich schöner hoher Tenor. ‚O Signor,‘ riefen jene nun, ‚welch schönen Sopran würden Sie nicht haben, wenn . . .‘ — ‚Wenn? was wollen Sie damit sagen? . . .‘ — ‚O Signor! . . .‘ — ‚Nun?‘ — ‚Wenn . . . wenn Sie keinen Bart hätten!‘ Und nun setzten sie ihm höchst vergnüglich und ihrer Gewohnheit gemäß unter den ergötzlichsten Gebärden auseinander, worum es sich handelte. Amasan war über die Maßen bestürzt. ‚Ich bin viel gereist,‘ versetzte er, ‚aber von einem derartig unsinnigen Einfall hatte ich noch niemals etwas gehört.‘“

Eine nicht minder krasse Schilderung des Reisenden J. W. von Archenholtz<sup>1</sup> aus dem Jahre 1787 ergänzt das Bild: „Neapel hat ganz eigene Menschenklassen, die man nur hier allein findet. Es ist das Vaterland der Kastraten, der einzige Wohnplatz der Lazaroni und der Hauptsitz der Banditen. Nur in dieser einzigen Stadt geschehen die abscheulichen Verstümmelungen, die zu den europäischen Opern so nötig gefunden werden. Durchaus sind es Leute vom niedrigsten Pöbel,<sup>2</sup> die ihre Kinder zu dieser Operation hergeben, in der Hoffnung, daß sie dereinst imstande sein werden, ihren Eltern Gutes zu tun. Alle kastrierten Knaben werden sehr zeitig in die Lehre getan, wobei mit dem Lehrer der Vergleich gemacht wird, daß er, sobald sein Zögling im Publico auftreten kann, einige Jahre lang dessen Besoldung ziehe. Dies ist die Belohnung für seinen Unterricht, der von der Peitsche unzertrennlich ist. Die Anzahl dieser Schlachtopfer ist hier so groß, daß sie weit das Singbedürfnis aller Könige und Fürsten übersteigt.“

<sup>1</sup> J. W. Archenholtz, England und Italien, V, S. 177 ff. <sup>2</sup> Dies war nicht richtig, wie wir später sehen werden.

Vier bis fünf Kastraten bis zur Bühnenreife gezogen zu haben, galt für den Ruhm eines Lehrers schon als genug; „nicht einer vom Hundert der Schüler lohnten die Mühe“, kritisiert Lamperti.<sup>1</sup>

Die Operation wurde gewöhnlich von Leuten gemacht, die keine Wundärzte waren; wahrscheinlich dürften es zumeist die berufsmäßigen Tierkastrierer gewesen sein, welche sich darin anerkannte Geschicklichkeit erwarben. Von den Ärzten besaßen die Chirurgen zu Bologna besonderen Ruf in dieser Kunstfertigkeit, um derentwillen sie gelegentlich sogar ins Ausland berufen wurden; Bologna erreichte in diesem Belang fast dieselbe fragwürdige Berühmtheit wie Neapel, und es ist wahrscheinlich kaum als bloßer Zufall anzusehen, daß gerade Bologna und Neapel die Hochschulen der Gesangskunst des 18. Jahrhunderts wurden!

Es scheint auch Leute gegeben zu haben, die völlig nach Art der Eunuchenhändler (mangones) des alten Rom hierbei gewerbsmäßige Spekulation betrieben. Sie verschafften sich Kinder armer Leute, am bequemsten ging es mit Waisen, übernahmen ihre Erziehung, ließen sie eines Tages kastrieren und zogen dann den entsprechenden Nutzen aus ihnen. Grosley<sup>2</sup> erzählt einen charakteristischen Fall dieser Art: „Wir entdeckten in Florenz ein eigentümliches Handelsobjekt, dessen Manöver und Details wir nicht aufklären konnten. Der Wirt unserer Herberge war nach Rom gefahren mit einem jungen Mann, welchen er von Kindheit an für die Musik erzogen und in allem diesbezüglichen Unterricht hatte zuteil werden lassen, nachdem er an ihm eine in solchem Fall gebräuchliche Operation hatte vornehmen lassen. Hatte er ihn als Kind aus einer Findelkindanstalt genommen nach den Formalitäten, die diese Häuser für die Erziehung der ihnen anvertrauten Bastarde einhalten? Ging er nach Rom, um ihn nun zu verkaufen oder nur um ihm eine Stelle zu suchen, deren Erträge er zu seinem Profit in Anspruch nahm, bis zur Erreichung seiner Spesen und eines seinem Risiko proportionierten Gewinns? Dies war, was wir nicht entdecken konnten; aber wir erfuhren genug, um sehr erstaunt zu sein, daß ein solcher Handel in einem christlichen Staate stattfände.“

<sup>1</sup> Berühmter Gesangslehrer am Mailänder Konservatorium von 1850 bis 1875. Grosley, *Observations sur l'Italie et sur les Italiens*, 1764, III, S. 427.

In demselben Werk bestätigt auch Grosley das Mißverhältnis zwischen der Zahl der Opfer und der Erfolgreichen: „Auf ein Dutzend, die reussieren, kommen unzählige, die im Elend bleiben.“<sup>1</sup>

Vielfach wird erzählt, es habe in Neapel und andernorts öffentliche Läden gegeben mit der Aufschrift „Qui si castrano ragazzi“ — hier werden Knaben kastriert. In Rom soll ein solches Geschäft sich sogar als „päpstlichen Hoflieferanten“ angepriesen haben: „Qui si castrano li soprani per la cappella papali“. Manche Autoren, unter ihnen auch Burney<sup>2</sup> und Bernouilli, ziehen diese Angaben, die sich anscheinend zumeist auf Le Landes<sup>3</sup> Erzählungen stützen, aber stark in Zweifel, da die Gesetze gegen die Kastration so zahlreich und so streng seien, daß sie nie anders als im strengsten Geheimnis ausgeübt werden konnte. Orloff<sup>4</sup> meint, Le Lande sei der unter den damaligen Verhältnissen leicht entschuld bare Irrtum passiert, daß er das Aushängeschild eines neapolitanischen Katzenoperators für das eines Männerverstümmelers hielt.

Sonetti<sup>5</sup> bringt in seinem Brigandage eine ähnliche Anekdote, nach welcher ein des Italienischen nicht gut kundiger Franzose in einer kleinen Stadt der Romagna einen derartigen Laden betrat, den er für ein Barbiergeschäft hielt, weil er die Aufschrift: „Qui si castra ad un prezzo ragionevole“ übersetzte: Hier wird zu billigem Preise rasiert. Der Fremde ließ sich in einem Lehnstuhl in der Mitte des Ladens nieder und sagte gemütlich zu dem Meister: „Signor, castrate mi.“ Als dieser aber nach einigem Zögern bedenkliche Anstalten traf, war der Franzose natürlich entsetzt mit einem Sprunge an der Tür und suchte entrüstet das Weite.

Neben Bologna und dem Königreich Neapel war am meisten der Kirchenstaat als Heimstätte der Kastration berüchtigt,<sup>6</sup> wo ja auch der Bedarf der Kirchen und Theater an Sängern größer war als überall.

<sup>1</sup> Grosley, III, S. 60 ff. <sup>2</sup> Burney, Hist., IV, S. 43, Anmerkung a. <sup>3</sup> In Dr. Volkmanns Hist.-krit. Nachrichten von Italien. <sup>4</sup> Orloff, Kap. 10, S. 108. <sup>5</sup> Sonetti, Brigandage, S. 48 ff. <sup>6</sup> Siehe u. a. H. A. Pierers Universallexikon, Artikel Kastrat. Ferner Sonetti, Brigandage, S. 48.

Charakteristisch für die Art und Weise, wie man sich gegen die Gefahren der Verantwortung vor dem Gesetze zu schützen und überhaupt von der Schuld und Schmach dieser Handlungsweise tunlichst freizumachen suchte, sind die Geschichtchen, die man erfand, um die Notwendigkeit der Operation zu rechtfertigen. Bald war sie durch eine „zufällige“ Verletzung bei kindlichen Spielen, wie sie zum Beispiel Baldassare Ferri von seinem Bruder beigebracht wurde, bald durch die Folge eines Sturzes — Farinelli fiel vom Pferde —, bald durch einen Fall auf einen Zaunpfahl verursacht worden; sehr häufig war es der unwiederbringliche Verlust durch den bösen Biß eines wilden Schweins, oder eines Hundes usw., der als Ursache angegeben wurde; sogar die Schnabelhiebe eines Truthahns tauchen in diesen Legenden auf.

Daß es auch bereits Theateragenturen ganz in unserem Sinne gab, erzählen uns unter anderem Sonetti und Kelly. Ersterer sagt:<sup>1</sup> „Wie in allen Ländern, wenn sich ein neuer Handelszweig etabliert, sich ein magasin d'entrepôt (Handelsgeschäft) bildet: so wurde Bologna das der Sänger und Sängerinnen. Man konnte schwer sagen, warum gerade diese Stadt, die den Nachfolgern des Heiligen Peter gehört, von der lustigen Bande auserwählt wurde, vorgezogen denen der anderen zeitgenössischen Staaten, es sei denn, daß wegen der Eigenschaft des Papstes, als Vater der Barmherzigkeit alles zu verzeihen, diese Stadt aus diesem Grunde die Zufluchtsstätte der größten Sünder wurde . . . Die Sängerinnen verkauften sich gut genug zu Beginn ihres Etablissements, aber nach und nach nahm das Geschäft ab und die Aktien fielen. Heute sind ihre wirklichen Entrepreneurs das Publikum. Die des Theaters geben ihnen kaum genug, um Bänder, Schönheitspflästerchen und Handschuhe zu kaufen. Sie verkaufen sich nicht mehr dem Theater um zu singen, sondern um dort die Finanzleute singen zu machen; und sie sind genügend gute Schülerinnen in dieser Art des Gesanges; besonders sind die Engländer ihre besten Schüler.“ Von den Eunuchen erzählt Sonetti weiter: „. . . sie waren im Orient aufgekommen, um Frauen zu hüten; bei ihrem zweiten Erscheinen in Europa behüteten die Frauen sie. Man zog sie manchmal als Mädchen an, um zu vergessen, daß sie

<sup>1</sup> Sonetti, *Le brigandage*, S. 60.

Burschen waren, und man vergaß es so gut, daß man ihnen gewisse Freiheiten erlaubte, die unter Menschen desselben Geschlechtes erlaubt sind. Dies so gefeierte Volk der Eunuchen verfehlte nicht sich zu überheben, sie vergaßen ihre Niedrigkeit und setzten ihren Stolz in ihre Demütigung selbst.“

Ich möchte hier ein Wort einfügen über den zitierten Autor Jean Jacques Sonetti oder Sonette selbst. Mit seinem eigentlichen Namen hieß er Goudar Ange und stammte aus Montpellier, wo er in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren war. Er ist ein gewandter, witziger Schriftsteller, dessen Hauptwerk die genannte Streitschrift: „Le brigandage de la Musique italienne“ ist. Das Wort brigandage läßt sich am besten mit Brigantentum, Raubbau, Freibeuterei oder Räuberwesen übersetzen. Das Vorwort zu diesem Werke lautet: „Epitre aux amateurs de la musique italienne du parterre de l'opera de Paris 1777.“ In diesem „Brief an die Liebhaber der italienischen Musik im Parterre der Pariser Oper“ zieht er wie im ganzen Werk mit Spott und Heftigkeit gegen die Verdrängung der bodenständigen französischen Musik durch die Italiener ins Feld. Besonders grimmig wettet er gegen die Kastraten und gegen „die Invasion Frankreichs durch sie ähnlich der Invasion durch die Normannen . . . Unsere Musik wird dadurch eine Arche Noah werden, zusammengesetzt durch vielerlei Arten von Getier. Ich sage nicht, daß diese italienischen Herren nicht vielleicht ganz brave Leute seien; aber es gibt brave Leute gewisser Nationen, von denen man sich fernhalten muß; denn es gibt nichts so Ansteckendes als die Sitten eines Landes“.

Sonettis Schilderungen der italienischen Theaterverhältnisse im allgemeinen sind lebendig und interessant genug, um noch einigen Stellen hier Platz einzuräumen. Seite 59 ff. heißt es: „England hat eine Oper, Frankreich ebenso, Italien hat in jeder Hauptstadt, Stadt, Dorf eine Oper: In Alexandria, Bergamo, Bologna, Brescia, Como, Cremona, Ferrara, Florenz, Genua, Livorno, Lodi, Mantua, Mailand, Modena, Neapel, Novara, Parma, Pavia, Piacenza, Pisa, Rom, Siena, Turin, Triest, Venedig, Verona, Forli, Rimini, Ancona, Pesaro, Reggio usw. . . . Die Honorare der Sänger und Sängerinnen sind entsprechend den Orten: In der Stadt Diamanten, Dosen, goldene Uhren, Schmuck-

gegenstände; in den kleineren Orten, wo das Publikum arm ist, wie in der Romagna, beschenkt man sie mit Kapaunen, Enten, Gänsen oder Fasanen . . .“ Auf Seite 61 erzählt Sonetti die Anekdote von einem Huhn, um dessen Teilung die erste und zweite Sängerin in Cesana (im Kirchenstaat), als es gebraten war, zum Dorfrichter gingen; während dessen Entscheidung wurde das Huhn im Vorzimmer von zwei hungrigen Sicherheitswächtern verzehrt. Auf Seite 66 fährt Sonetti fort: „Ein Fremder, der Italien bereist, kann zweihundert Meilen machen und jeden Abend kann er dieselbe Oper von den verschiedenen Gesellschaften hören, besonders die komische Oper.“ Sonetti rügt ferner (S. 64) den Mißstand, daß die Opernkomponisten für ein neues Werk bloß drei Stücke ernsthaft ausarbeiten: *L'aria cantabile*, *l'aria di bravura* und *il duetto*; das andere seien kleine Menuette, Rondos und andere nichtssagende musikalische Bagatellen. Wenn Buranello 50 Opern geschrieben habe, so hieße dies bloß, daß er 100 Arietten und 50 Duos gemacht habe. „Es ist nicht erlaubt, daß in der Oper jemand singt, außer dem premier Eunuque und der première femme; alle übrigen dürfen nur psalmodieren . . . Der erste Kastrat und die erste Sängerin dulden nicht, daß ein zweiter oder dritter Sänger gut singe, sonst gibt es Krach mit dem Direktor.“ Bologna nennt Sonetti: „*Ville autrefois le magasin de la musique et devenue aujourd'hui son tripôt.*“ Auf die musikalischen Leistungen der Frauen ist er schlecht zu sprechen (S. 55): „Mit Ausnahme der Gabrielli, De Amici und der Taiber sind die meisten Virtuosas gänzlich unmusikalisch, kennen keine Noten und lassen sich vom *Signore maestro* bloß einige Arien auswendig einpauken; zwölf reichen für das ganze Leben aus; sie reisen wie die Fastenprediger durch das ganze Land, immer mit der gleichen Predigt.“

Nach dieser kurzen Abschweifung kehren wir zu den Agenturen zurück und schlagen in Kellys Lebenserinnerungen<sup>1</sup> einen Brief Apriles auf, in dem dieser ihn an Campigli, den Dirigenten des Pergola-Theaters in Florenz, empfiehlt, „der zugleich ein Agent war und zur Zeit mit allen italienischen Opern Europas korrespondierte, die er mit Sängern, Tänzern, Komponisten usw.

<sup>1</sup> Michael Kellys Lebenserinnerungen, übersetzt von Cäcilie Chrysander. Allg. musik. Zeitung, XV. Jahrg., 1880, Nr. 12 bis Nr. 33; Nr. 15, S. 225 ff.

versorgt“. Kelly erzählt: „Gleich nach meiner Ankunft in Florenz ging ich zum Signore Campigli, einem reichen Juwelier, welcher auch Dirigent des Pergola-Theaters war: nebenbei war er ein sensale (Makler) und versorgte die Theater mit Künstlern, wofür er Prozente sowohl von den Sängern als auch vom Dirigenten erhielt. Er war sehr reich, und sein Einfluß soll so groß gewesen sein, daß kein Künstler es wagte, ihn sich zum Feinde zu machen, Pacchiarotti ausgenommen, welcher mir erklärte, daß er nichts zu tun haben wolle mit einem Manne, welchen er scherzhaft als einen Menschenfleischhändler bezeichnete. Aber Pacchiarotti war zu dieser Zeit ungeheuer reich und konnte tun, was ihm beliebte . . . Der Laden dieses Campigli war auf der Ponte di Trinità . . .“ An anderer Stelle (S. 245) fährt Kelly fort: „Zu dieser Zeit (im Sommer) war Bologna der Markt (der Karneval war nämlich an allen Orten vorüber), wo die Schauspieler aus allen Teilen Italiens zusammentrafen, um Engagements abzuschließen. Das große Café de Virtuosi war von Morgen bis zum Abend von ihnen überfüllt, und es war sehr belustigend, ihnen zuzusehen, wie sie jeden neueintretenden Direktor umschwärmten . . . In Bologna wurde mir von Signore Tamburini, dem großen Theatermakler, zwei Engagements nach Barcelona und Warschau angeboten.“ Schließlich nahm Kelly ein Engagement als erster Tenorkomiker am Teatro Nuovo zu Florenz von Mitte April bis Ende Juni an.

Anscheinend erlangte Italien im Laufe der Zeit wirklich nahezu das Monopol für die Fabrikation der Kastraten. Ihre „Marke“, die zugleich die beste künstlerische Ausbildung garantierte, schlug jede Konkurrenz aus dem Felde. Sonetti sagt:<sup>1</sup> „Die Italiener waren die einzigen, die sich in den Kopf setzten, die Musik auf Kosten der Nachkommenschaft auszuüben. Die andern Nationen ziehen weniger Stimme und mehr Männer vor. Die Franzosen wollten sich nicht von sich selbst trennen lassen; was aber die Spanier und Portugiesen betrifft, so könnte man ihnen eher das Leben nehmen, als das, was sie als das einzige Gut des Lebens betrachten.“

Was Frankreich betrifft, so ist es eine Tatsache, daß die Kastration dort nie einen rechten Boden fand und wohl nur aus-

<sup>1</sup> Sonetti, S. 47 ff.



nahmsweise an Ort und Stelle geübt wurde. Es gab zwar nachweislich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kastraten an den Kirchen in Paris, wie sich zum Beispiel aus diesbezüglichen Engagementsaufträgen des Hofes zu Mantua ergibt, aber die wenigen bekanntgewordenen, noch dazu sofort ins Italienische übersetzten Namen solcher Sänger, wie Fordasio 1563, Bannieri 1643—1740, Amantini u. a. zeugen weniger für die französische Herkunft als für ihre ausländische Erziehung. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die italienischen Gesängerkünstler an und für sich in Paris keinen Anklang fanden, aber dem französischen Wesen blieben sie fremd. Der für die Kunst und die Stimmen der Kastraten begeisterte Abbé Ragueneau beklagt dies 1702 sehr: „Wir haben keine Kastraten und die Italiener so viele!“

Auch Spanien scheint die Kastration schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich eingeschränkt und viel früher als Italien aufgegeben zu haben. Jedenfalls leugnete man das Fortbestehen des daselbst nie so intensiv betriebenen Gebrauchs — wie überall — energisch ab. Baretti<sup>1</sup> hörte um 1765 in der Stadt Daroca in Aragonien in der festlich beleuchteten Kirche bei einer Benediktion einen Eunuchen singen; ein Umstehender teilte ihm mit, daß dieser ein Aragonese sei, der wegen eines körperlichen Leidens im Spital von Saragossa kastriert werden mußte, aber sonst würden solche Operationen in Spanien nicht vorgenommen. Baretti berichtet übrigens an anderer Stelle, daß in Spanien allgemeine Antipathie gegen die Kastraten herrsche, die man die italienischen goats (Ziegen) nenne.

Deutschland war das einzige Land nördlich der Alpen, das nicht leugnen konnte, die welsche Mode ausgiebig am eigenen Fleische mitzumachen, zumal man dort selten die Namen der Opfer ins Italienische übersetzte.

Wie vertraut man bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts dort mit dieser Kunstspezies gewesen ist, davon zeugt ein charakteristischer Vorfall zu München, den Fr. M. Rudhart<sup>2</sup> mitteilt: Im Jahre 1564 verbreitete sich das Gerücht, die Jesuiten in

<sup>1</sup> Baretti, *An account of the Manners and Customs of Italy 1768—1770*, III, 226. <sup>2</sup> Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, 1865, I, S. 21.

München hätten<sup>1</sup> mehrere der ihnen anvertraut gewesenen Schüler kastriert und dann nach Rom geschickt. Der Urheber dieser auch bei Hof riesiges Aufsehen machenden Affäre war ein Knabe, der vor der im Jahre 1565 eigens eingesetzten Untersuchungskommission zuerst aussagte: „wie Ime und den andern seiner fünf Gesellen solch' schaden verwichenen Jars amb St. Veitstage von einem der hiesigen Collegy-Diener auff vorgende Ueberfüllung gar starkhen lieblichen Weins im Gewölb an der Kirche zugefügt, wie er darauff in die 5 Wochen im Thorstübel verhalten und durch den Diener allein mit ein schlechten salben und Pflaster geheilt worden; volgends er von den Jesuiten, damit er nicht auch wie die andern nach Rhom verschickt wurde, entloffen.“ Die Jesuiten erklärten, sie hätten den lügenhaften, liederlichen Burschen wegen seiner Streiche aus der Schule gejagt. Schließlich widerrief der Knabe seine Aussagen, und der ärztliche Befund ergab seine körperliche Unverletzttheit: die Jesuiten erhielten zu ihrer Verteidigung, besonders gegen eine „im Truckh erschienene calumnioß und lasterschrift“ eine offizielle Mitteilung des Resultates der angeordneten Untersuchung. — „Der fünf übrigen Knaben ist nicht weiter erwähnt“ endet Rudhart in gesperrter Schrift seinen Bericht, welcher den Akten des königlich bayerischen Reichsarchivs entnommen ist. Es mußte also die Kastration von Knaben für Gesangszwecke schon zu jener Zeit auch in Deutschland sehr bekannt und vielleicht auch dort schon gelegentlich geübt worden sein — wie hätte sonst der nächstbeste Taugenichts durch ein solches Märchen — und mit dem bezeichnenden Hinweis auf Rom! —, den Hof und die ganze Stadt in Aufregung bringen können!

Der Münchener Hof hat sich freilich auch redlich bemüht, hinsichtlich der Kastraten nicht hinter anderen weltlichen und geistlichen Fürstenthöfen zurückzubleiben. Der im Jahre 1580 nach Italien und Spanien gesandte Geheimschreiber Wilhelms V., Anselm Stöckl, hatte den Auftrag, nebenbei auch „Kunst- und andere Seltenheiten, auch Kapaunen oder Kastraten aufzubringen“. Er entledigte sich seines Auftrags zwar zur Zufriedenheit des Herzogs, nicht aber zur Zufriedenheit der Hofkammer, welche mit dem Ankaufe der Kostbarkeiten und den großen, den

„Kapaunen“ versprochenen Besoldungen gar nicht einverstanden war.<sup>1</sup> Zur Zeit als Orlando di Lasso Kapellmeister der Münchener Hofkapelle war, also von 1560 bis 1594, bestand diese aus 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, „5 oder 6 Capunern oder Eunuchis“ und 30 Instrumentalisten.<sup>2</sup> In einer Hofrechnung vom Jahre 1593 heißt es: „Item Hanuß landtschieber der Castrirten Bueben Aufseher, umb wegen 6 Bueben jeden Tag für ihr eine lifer goldt 5 kr., und für daß er mit inen Mühe hatt, 40 fl. jährlich.“<sup>3</sup> Rudhart<sup>4</sup> sagt, daß von diesem Zeitpunkt an sich in den Akten fortwährend Kapellkastraten, meist deutsche Namen, verzeichnet finden, bis endlich mit Einführung der italienischen Oper die „Wälschen“ glücklicherweise die Deutschen verdrängten. Dies ist leider nur für München zutreffend, im übrigen Deutschland gab es aber auch weiterhin noch genug einheimische Opfer.

Immerhin scheint aber das Verschneiden in Deutschland mehr ein fürstliches Privileg für den Hausgebrauch gewesen zu sein und keine Volkskrankheit wie in Italien.

Am ärgsten kompromittiert ist der württembergische Hof, welcher den traurigen Ruhm für sich beanspruchen kann, mindestens schon von Beginn des 17. Jahrhunderts bis gegen Ende des 18. unentwegt und ohne Scheu vor der Öffentlichkeit seinen Bedarf an Kastraten tunlichst mit eigenen Landeskindern gedeckt zu haben. Wir machen bei den folgenden, der vorzüglichen Monographie von Sittard entnommenen außerordentlich interessanten Daten<sup>5</sup> auf die deutschen Namen in den Berichten vom Beginn bis zum Ende des 17. Jahrhunderts aufmerksam:

Ein „Underthäniger Bericht vnd Anbringen, die Capell vnd selbige Verwandte insgemein betreffend“ vom 28. März 1610 verzeichnet als Mitglied der württembergischen Hofkapelle neben einem verheirateten Alto naturale einen „Christof Kletter, Eunuchus, . . . singt auch im Discant, schlägt nit gar wol auff der Lautten, sunsten ein frommer Gesell“.

<sup>1</sup> Nach Rudhart. <sup>2</sup> Michael Praetorius, Syntagma musicum, II, S. 14.  
<sup>3</sup> Westenrieders Beiträge, III, S. 111. Nach Rudhart, S. 21. <sup>4</sup> Rudhart, S. 22. <sup>5</sup> Sittard, Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe, 1891, S. 44.

Das Mitgliederverzeichnis derselben Kapelle von 1626 bezeichnet keinen Sänger ausdrücklich als Kastraten, obwohl 4 Altisten und 1 Diskantist und 8 Kapellknaben unterschiedlich angeführt werden. Wie wenig vorsichtig man bei der Auswahl der Opfer vorging, erweist ein Erlaß des Herzogs Eberhard III. (1628 bis 1674) vom 23. November 1658, in welchem es heißt:<sup>1</sup> „Daß von etlich vor etwas Zeitt in die Hoff Capell auffgenommenen castrierten Knaben allem Ansehen und bisher erwisenen Probe nach, schwehrlich mehr alß Einer zu verlangtem profectu kommen und in der Music sonders zu gebrauchen sein werde.“ Die Eltern, Vormünder oder Pfleger der übrigen sollen deshalb unverzüglich sie holen und noch „zu Zeiten“ zu einem ehrlichen Handwerk anstellen. In einem Verzeichnis der Kapellmitglieder vom Jahre 1693 ist als Altist der Kastrat Andreas Fischer angeführt. Einem Gutachten des Kapellmeisters Schwartzkopff vom 16. Januar 1699 über die Verwendbarkeit der Kapellknaben entnehmen wir:<sup>2</sup> „4. Christian Arnold ein Castrat, hatt eine gezwungene discant Stimm, ob solche nun bei mehr zunehmenden Kräfften Sich bessern oder entlich zu einem Alt ergeben möchte, Stehet zu erwarten, sonsten aber halte ich dar vor, wie es Sich auch bey diesem erweist, daß die Castrierung einem keine Stimm mache wann nicht die natur dar zu inclinirt, aber wohl einem die Stimm conservire, der solche vorhin schon gehabt, diesem aber ist es noch in der wiege von einem Hund, wie bekant, geschehen. 7. Andreas Stein ist auch durch unglücks wegen Castrirt worden, hatt noch eine schlechte Stimm die nicht gar hoch noch Starkh, weilen er aber erst 10 Jahr alt.“

Zu Beginn der Tätigkeit des Kapellmeisters Cousser, 1698 bis 1700, werden zum ersten Male drei Sängerinnen erwähnt.<sup>3</sup> In den Akten erscheinen auch als Hofmusici die Italiener Giov. Maria Ricci und Campioli. Um diese Zeit wurde der Hof nach Ludwigsburg verlegt. Von jetzt an waren die Solisten der Oper vorwiegend Italiener, an der Hofkapelle gab es aber auch weiterhin neben italienischen — zum Beispiel den 1718 erwähnten Maffei, Contra alto — deutsche Kastraten. Am 25. Juni 1740 wurde ein solcher, Johann Wagner aus Rosenfeld, engagiert und

<sup>1</sup> Sittard, I, S. 46. <sup>2</sup> Ebenda, I, S. 68 ff. <sup>3</sup> Ebenda, I, S. 80.

dem Hofkantor Seemann übergeben, damit derselbe ihn innerhalb zweier Jahre so weit bringe, daß er bei allen Kirchenmusiken zu gebrauchen sei.<sup>1</sup> Im Personalverzeichnis 1773/74 fällt uns unter den Kontraaltisten der deutsche Eigename Giov. Wagner auf. Das Belastendste ist aber der Bericht Burneys aus dem Jahre 1772.<sup>2</sup> „Der Herzog von Württemberg hat zur Solitude, einem lieblichen Sommerpallaste, . . . mit erstaunlichen Kosten eine Schule für die Künste oder ein Conservatorium errichtet zur Erziehung von 200 armer und verlassener Kinder, welche Fähigkeiten zeigen. Einer großen Zahl von diesen wird Musik gelehrt und es sind schon verschiedene sehr vortreffliche Sänger und Spieler fürs Theater daraus hergenommen worden. Einige lernen die gelehrten Sprachen und treiben die Poesie, andere lernen agiren und tanzen. Unter den Sängern in dieser Schule befinden sich schon fünfzehn Kastraten, denn der Hof hat zwei Bologneser Wundtärzte im Dienste, welche diese Operation sehr gut verstehen sollen.“ Es scheint, daß kein einziger Kastrat aus dieser Schule zu Ruf und Namen gekommen ist, denn nirgends findet sich eine Nachricht hierüber. Man wird wohl in erster Linie daran gedacht haben, billige Choristen für Theater und Kirche zu gewinnen und an ihnen Geld zu sparen, das man dann wieder an die italienischen Virtuosen mit um so leichterem Hand verschwendete.

Kastraten deutscher Abstammung machten, wenigstens unter deutschem Namen, nur selten eine internationale Opernkarriere; die bekanntesten von ihnen, Hubert-Uberti, genannt Porporino, Bärenstadt, Dreyer, Campioli wurden alle in Italien kastriert und ausgebildet.

Es gab nicht bloß in Württemberg, sondern auch an anderen deutschen Hof- und Kirchenkapellen inländische Kastraten. Diesbezügliche Nachweise ließen sich ohne Zweifel ziemlich zahlreich erbringen. So wurde beispielsweise im Jahre 1701 ein Kastrat Namens Martin Springer in die Münchener Hofkapelle aufgenommen.<sup>3</sup> In einem bei Marpurg<sup>4</sup> abgedruckten Status der erzbischöflichen Kapelle in Salzburg — ungefähr aus dem Jahre

<sup>1</sup> Sittard, II, S. 12.    <sup>2</sup> Burney, Tagebuch, II, S. 79 ff.    <sup>3</sup> Rudhart, S. 88.  
<sup>4</sup> Marpurg, Hist.-krit. Beiträge, 1754—1762, III, S. 190 ff.

1758 — ist als „Sopranist: der Wohlehrwürdige Herr Joh. Seb. Brunner aus Neuötting in Bayern“ genannt. Nach der Titulatur war der letztere wohl ein Geistlicher.

Auch in Wien scheint es nicht immer geheuer gewesen zu sein, wie ein Brief von Matthias Haydn beweist, der auf die Kunde von einem Unwohlsein seines Sohnes Josef sofort nach Wien reiste, um sich zu überzeugen, daß sein Sohn, welcher bekanntlich bis zum 18. Lebensjahre eine herrliche Sopranstimme besaß, am ganzen Körper noch wohlerhalten sei.<sup>1</sup>

England und die nördlichen Länder scheinen, so sehr sie die italienische Gesangkunst schätzten, die Kastration niemals selbst betrieben zu haben; man zahlte hoch, aber produzierte nicht selbst Sänger dieser Gattung. Forkel<sup>2</sup> berichtet: „Die erste Erscheinung der Castraten in England, Holland und im Norden erregte beinahe Aufruhr. Man konnte sich nicht an ihre riesenmäßigen Körper, an ihre blassen Gesichter und an ihre dicken Beine gewöhnen. Am Ende nahm sich das weibliche Geschlecht ihrer an, welches sich an dieser merkwürdigen Zweideutigkeit ergötzte. Seit dieser Zeit genossen sie eine Art von Existenz . . .“

### 3. Äußere Erscheinung

Wenn wir uns nun der äußeren Erscheinung der Kastraten auf der Bühne zuwenden, so konstatieren wir vorerst, daß gegen ihr Auftreten in Frauenrollen ästhetische Einwände nur sehr selten erhoben werden. Die meisten Urteile hierüber, zumeist von Italienern, lauten zu ihren Gunsten. Fast alle berühmten Kastraten debütierten in weiblichen Rollen: Farinelli, Gizziello, Caffarelli, Carestini, Marchesi, Pacchiarotti, Crescentini, Rauzzini, usw.; auch Baldassare Ferri sang viele weibliche Partien, und der Kastraten der Cappella Ducale von San Marco als geschätzter Darsteller von Frauen haben wir schon gedacht. Von diesen hebt Caffi noch besonders den Sopranisten Francesco Angeletti hervor, „che per venustà di forme figurò in vestri muliebri“, „welcher wegen der Schönheit seiner Gestalt in Frauenkleidern auftrat“.

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, Musikal. Konversationslexikon, Artikel Castrat.

<sup>2</sup> Joh. Nik. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, II, S. 709.

Wieder ist es Abbé Ragueneau, der begeistert für sie eintritt:<sup>1</sup> „Übrigens haben die Italiener dadurch noch einen großen Vorteil, daß sie von den Kastraten ganz nach Belieben und Notwendigkeit sowohl Frauen als Männer darstellen lassen, denn die Kastraten sind an Frauenrollen so gewöhnt, daß die besten Schauspielerinnen der Welt es nicht besser treffen könnten; ihre Stimmen sind so süß als die ihren, und doch viel stärker; sie sind größer als der Durchschnitt der Frauen und haben dazu mehr Majestät, sie sind sogar gewöhnlich als Frauen schöner als die Frauen selbst. Ferini<sup>2</sup> zum Beispiel, der 1698 in Rom die Gestalt der Sibaris in der Oper *Temistocle* darstellte, ist größer und schöner, als es gewöhnlich die Frauen sind, er hat ein, ich weiß nicht was, von Noblesse und Bescheidenheit in seiner Physiognomie — als persische Prinzessin angetan, wie er war mit Turban und Aigrette, hatte er das Ansehen einer Königin und Kaiserin, und man hat vielleicht nie auf der Welt eine schönere Frau gesehen, als er in diesem Anzuge schien.“

Ganz besonders hervorgehoben wird die Schönheit der Erscheinung bei Nicolini, Carestini, Caffarelli, Salimbeni, Rubinelli, Senesino, Rauzzini,<sup>3</sup> Guadagni, Aprile u. a. Von Marchesi lesen wir in der Beschreibung Zinzendorfs:<sup>4</sup> „Er hat ein Frauengesicht und Frauengebärden, eine Stimme, die jede Frauenstimme übertrifft, und erstaunliche Flötentöne — (*un visage de femme, des gestes de femme, une voix au delà de celles de femme, des sons flûtés étonnants*).“

Sonetti erzählt:<sup>5</sup> „In Rom dürfen die Eunuchen in *cormette* und großen Reifröcken singen, wenn sie nur unter den Röcken Hosen anhaben, denn in Rom müssen die als Frauen verkleideten Bur-schen Hosen tragen, und man sagt, daß diese auch in Paris nicht übel notwendig werden.“

Casanova<sup>6</sup> bringt häufig sehr interessante Mitteilungen über

<sup>1</sup> Ragueneau, S. 75 ff., bei Ambros, *Geschichte der Musik*, 2. Aufl. <sup>2</sup> Antonio Ferini sang um 1680 in Rom und war ganz besonders in Frauenrollen geschätzt; um 1690 finden wir ihn im Dienste des Herzogs von Toskana. <sup>3</sup> Von Rauzzini erzählt Kelly, S. 181, „er sei in seiner Jugend so fabelhaft schön gewesen, daß ihm immer die Rolle der Primadonna zugeteilt wurde“. <sup>4</sup> Bei Oscar Teuber, *Die Theater Wiens*, II. Bd. <sup>5</sup> Sonetti, S. 70. <sup>6</sup> Casanovas gesammelte Werke, IV, S. 303 ff.

das Auftreten der Kastraten in weiblichen Rollen an den römischen Theatern. So erzählte er im Karneval 1761: „Am Abend fuhr ich die Familie Rafael Mengs (des Malers) in meinem Landauer spazieren; hierauf gingen wir in das Theater Aliberti, in das die ganze Stadt strömte, um den Kastraten zu sehen, der die Rolle der Primadonna spielte. Er war der gefällige Liebling des Kardinals Borghese und speiste jeden Abend mit Seiner Eminenz allein. Die Stimme des Kastraten war herrlich; noch herrlicher aber war seine Schönheit. Ich hatte ihn als Mann auf der Promenade gesehen; aber obwohl er sehr hübsch war, hatte sein Gesicht auf mich keinen Eindruck gemacht, denn man sah sofort, daß er ein verstümmelter Mann war. Auf der Bühne dagegen war die Täuschung vollkommen; er entflammte. In ein gut gearbeitetes Mieder eingeschnürt, hatte er eine Nymphentaille, und sein Busen — es ist fast unglaublich — nahm es an Form und Schönheit mit jedem Frauenbusen auf. Wenn er, auf das Ritornell seiner Arie wartend, auf der Bühne auf und ab ging, hatte sein Gang etwas Majestätisches und zugleich Wollüstiges; wenn er die Logen huldvoll mit seinen Blicken beglückte, dann entzückte der zärtliche und bescheidene Ausdruck seiner schwarzen Augen alle Herzen. Offenbar wollte er die Liebe derjenigen nähren, die ihn als Mann liebten und die ihn wahrscheinlich nicht geliebt hätten, wenn er ein Weib gewesen wäre.“<sup>1</sup>

Ergriffen durch den Kern tiefster menschlicher Tragik, die dem Lose der Kastraten innewohnt, und vielleicht durch Casanova angeregt, schildert der große Romancier Balzac in „Sarrasine“,<sup>2</sup> einer seiner glänzendsten kleinen Novellen, mit packender Charakteristik des Milieus das erschütternde Geschick eines jungen französischen Bildhauers, der im Theater Argentina zu Rom von der Schönheit der Kastratenprimadonna Zambinella bezaubert wird. Von seinen Kollegen angeeifert, spielte der leichtfertige

<sup>1</sup> Im selben Band, S. 298, erzählt Casanova die bezeichnende Geschichte einer Wette um 50 Taler, die er mit einem englischen Lord abschloß, ob er imstande sei, aus den zwei unbekleideten, nur mit einem Blatte bedeckten, am Rücken liegenden Gestalten eines Mädchens und eines Kastraten das Mädchen herauszufinden. <sup>2</sup> Balzac Honoré, Sarrasine, übertragen von Hedwig Lachmann, Leipzig, Inselverlag.



Kastrat die Rolle der Frau auch außerhalb des Theaters. Als er zu spät die Gefahren der ernstesten Leidenschaft Sarrasines erkennt, sucht er diesen wohl von sich zu entfernen, doch ist die Katastrophe nicht mehr aufzuhalten. Sarrasine entführt Zambinella nach einem Konzert, in welchem er diesen in Männerkleidung gesehen, und die Wahrheit über ihn erzählen gehört hatte, jedoch ohne sie zu glauben, in sein Atelier, noch immer die Meinung festhaltend, eine Frau vor sich zu haben, nach deren Formen er aus dem Gedächtnis eine herrliche Statue geschaffen hatte. Das Geständnis des Kastraten zerschmettert alle Träume Sarrasines. Verzweifelnd bricht er beim Anblick der Statue aus: „Lieben, geliebt werden! Das sind künftig leere Worte ohne Sinn für mich, wie sie es für dich sind. Immerzu werde ich an dieses Weib denken, das es nicht gibt, wenn ich ein wirkliches sehe. Immer werde ich eine himmlische Harpyie im Sinne tragen, die ihre Krallen in alle meine männliche Gefühle schlagen und alle anderen Frauen mit dem Male der Unvollkommenheit zeichnen wird. Ungeheuer! Du Geschöpf, das nichts Lebendiges zur Welt bringen kann, du hast mich für alle Frauen der Welt getötet.“ Im Augenblick, wo Sarrasine mit dem Degen auf Zambinella losstürzt, wird er von den Dolchstichen der Bravos durchbohrt, die der Kardinal Cicognara seinem Schützling nachgesandt hatte.

Als Rahmenerzählung hat Balzac um die fesselnde Darstellung dieser Vorgänge die Schilderung des festlichen Kreises in einen lichterstrahlenden Pariser Palast gestellt, der, mit Zambinellas Vermögen erworben, in den Mitbesitz seiner Verwandten übergegangen ist, welche die mit unheimlicher Meisterschaft gezeichnete Gestalt des zum fast hundertjährigen Greise gewordenen Kastraten wie einen lebendigen Leichnam in ihrer Mitte mit Scheu und Sorge behüten, dabei sein verachtetes Geschick ebenso wie die Herkunft des Vermögens aus seinem Beruf ängstlich geheimhaltend.

Besonders bezeichnend für die Alleinherrschaft der Kastraten auf der Bühne ist die mehrfach bezeugte Tatsache, daß sich junge Mädchen für Kastraten ausgaben, um beim Theater Karriere zu machen. Einen merkwürdigen, vielfach interessante Einblicke

gewährenden Beleg finden wir wieder bei Casanova<sup>1</sup> in der Geschichte jener Teresa, die, von dem Kastraten Salimbeni zur Sängerin und zur Geliebten erzogen, als Kastrat Bellino sich in die Theater einschmuggelte, um im Kirchenstaat das daselbst streng herrschende Verbot des Auftretens von Frauen auf der Bühne zu umgehen, und die bei ihren zweimaligen Debüts jedesmal gezwungen war, wegen ihres mädchenhaften Aussehens sich einer demütigenden Untersuchung zu unterziehen, deren für sie günstiges Ergebnis sie einem ihr vom charaktervollen Salimbeni hinterlassenen und zur Täuschung geeigneten Instrument und der Gutgläubigkeit jener alten Priester verdankte, die über den Befund an den Bischof zu berichten hatten. Teresa und ein junger Kastrat Namens Bellino waren gemeinsam seit Kindeszeit von Salimbeni unterrichtet worden; als Bellino gerade zu gelegener Zeit starb, hatte Teresa verkleidet seinen Namen übernommen und führte später diese Täuschung auch gegenüber Bellinos Mutter durch, die ihren Sohn lange Jahre nicht gesehen hatte. Salimbeni wollte sie nach vollendeter Ausbildung nach Dresden, wohin er engagiert war, nachkommen lassen, „aber nicht als Mädchen, sondern als Kastraten, damit sie dort ohne Anstoß miteinander auf immer leben können“. Salimbeni starb aber schon im folgenden Jahr, Teresa blieb jedoch bei ihrer Rolle. Als Kuriosität wird noch erwähnt, daß sie einmal in Ancona als „Kastratenprima-donna“ auftrat und gleichzeitig ihr Bruder Petronio — als Tänzerin! Es ist also hier wirklich schon zur „verkehrten Welt“ gekommen.

Kretzschmar wie Weilen heben hervor, daß das Kastraten-system auch der Vorliebe der Italiener für Verkleidungsscherze entgegenkam, die nicht bloß in Venedig, der Stadt der Masken, sondern in ganz Italien seit jeher herrschte.

In dem oben gebrachten Aufsatz „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt“ bestätigt Goethe: „Die neueren Römer haben überhaupt eine besondere Neigung, bei Maskeraden die Kleidung beider Geschlechter zu verwechseln. Im Carneval ziehen viele junge Burschen im Putz der Frauen geringster Klasse einher und scheinen sich gar sehr darin zu gefallen. Kutscher und Bediente sind als Frauen sehr anständig,

<sup>1</sup> Casanova, Erinnerungen, 10. Kap., S. 286 ff., 11. Kap., S. 305 ff., usw.

und wenn es junge wohlgebildete Leute sind, zierlich und reizend gekleidet. Dagegen finden sich Frauenzimmer mittleren Standes als Pulzinelle, die Vornehmeren in Offizierstracht, gar schön und glücklich. Jedermann scheint sich dieses Scherzes, in dem wir uns alle einmal in der Kindheit vergnügt haben, in fortgesetzter jugendlicher Torheit erfreuen zu wollen. Es ist sehr auffallend, wie beide Geschlechter sich an dem Scheine dieser Umschaffung vergnügen und das Privilegium des Tiresias so viel als möglich zu usurpieren suchen.“ Dieselbe Beobachtung wiederholt Goethe in seinem „Römischen Carneval“.

Wenn wir nun von dem Typus der Kastratenprimadonna einen Blick auf die moderne Opernbühne werfen, so wagen wir es offen, die Behauptung abzulehnen, eine Frau sei zur Darstellung des Orpheus oder des Romeo oder des Cherubim oder des Rosenkavalier oder sämtlicher rosa- oder blauseidener Hosenrollen der Operette besser geeignet als ein Kastrat und vermöge in uns ernstlich auch nur einen Moment lang die Illusion des anderen Geschlechtes zu erwecken. Ein Orpheus mit allen Merkmalen einer starken Frau ist vom griechischen Ideal gewiß weit entfernter als ein Kastrat, und bei der lebenswürdig reizvollen Figur des Cherubim haben wir bereits überhaupt ganz vergessen, daß wir uns eigentlich einen von Kraft, Leben und Liebe überschäumenden jungen Offizier vorstellen sollen! Verhehlen wir uns nicht, daß es auf der ganzen Bühne nichts Unnatürlicheres gibt als die Frau in der Hosenrolle und daß es nur Tradition und Gewöhnung vermag, uns dies erträglich oder hübsch scheinen zu lassen. Machen wir es uns klar, daß der eigentlich unbewußte Grund für die Beliebtheit dieses Rollenwechsels bei Sängerinnen und Publikum der besondere sinnliche Reiz ist, der von einer gut gebauten weiblichen Gestalt in Männertracht ausgeht und der in unserer femininen und sexuell überbetonten Zeit ein Analogon darstellt zur geheimen Anziehungskraft der Männer in Frauenrollen jener Epoche.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Daß diese Lust am Rollentausch durchaus nicht immer ein harmloser Scherz ist, sondern in das Gebiet sexuellen Trieblebens gehört, illustrieren unter anderem die Schriften von Dr. Magnus Hirschfeld: „Der erotische Verkleidungstrieb“ und „Die Transvestiten“, Berlin 1912.

Im Schauspiel lehnt der Zug zum Realismus diese Unnatur immer entschiedener ab. Rollen wie der Puck, der Oberon, der Knappe Georg im Götz, gehen von den Frauen auf junge männliche Darsteller über, und nicht einmal — besser gesagt: noch viel weniger — im modernen Gymnasiastendrama, sei es Wedekinds Frühlingserwachen oder Wildgans' Dies irae, vermögen wir mehr, uns die passiven jungen Helden, so knabenhaft, ja kindhaft sie auch sein sollen, von einer Frau verkörpern zu lassen.

Auch beim Ballett und in der ganzen Theaterstatisterei gibt es nichts Unnatürlicheres als die weiblichen „Buben“. Im antihistorischen Kostüm ist die Maskerade allenfalls noch erträglich, aber daß wir in Carmen die nach Murillo gekleideten Gassenbuben von Sevilla und in den Meistersingern die Nürnberger Lehrjungen mit den wohlgerundeten Formen älterer Choristinnen als die „befreiende Rückkehr zur Natur“ begrüßen sollen, ist eine starke Zumutung.

Kehren wir zu unseren Sängern zurück.

Viel häufiger als bei Frauenrollen wurde die äußere Erscheinung der Kastraten bei Männerrollen als ungünstig bezeichnet. Man fand ihre glatten, bartlosen, runden Gesichter und ihre ganze körperliche Haltung zu weibisch. Wir treffen zwar viele, bei denen ihre Magerkeit so wie ihre Länge gerügt wird, z. B. Farinelli. Aber häufiger ist es, daß ihnen große Korpulenz vorgeworfen wird. Ihre Neigung zur Belebtheit, „die Speck- und Fettgeschwulst“<sup>1</sup> wird immer wieder mit ihrem körperlichen Defekt in Zusammenhang gebracht, obwohl sie ebensogut aus ihrem Berufe zu erklären wäre, der ja eine größere Schonung und Pflege des Körpers und häufig auch gesteigertes Wohleben mit sich brachte. Gab es aber einmal einen mageren Kastraten, so war es ebenso „krankhaft“, und mochte derselbe sich dabei noch so wohl befinden. Es ist ja gewiß, daß manche Schilderungen nicht sehr günstig lauten. Delbrosse schreibt:<sup>2</sup> „Die Sopranisten werden meist dick und fett, mit Hüften, Armen, Hälsen wie Weiber. Man ist erstaunt, aus diesen Kolossen eine Kinderstimme zu hören.“ Auch manche

<sup>1</sup> Marx, Gluck und die Oper, I, S. 61. <sup>2</sup> Delbrosse, Briefe über Italien, 1738. Bei Möbius, S. 20.

Bilder von Sängerkastraten, z. B. von Senesino, Carestini u. a., bestätigen diesen Eindruck.

Rauzzini, der nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen Mancini, Sonetti u. a. — trotz Riemann — kein Tenor, sondern ein durch seine ungewöhnliche Schönheit berühmter Kastrat war, wird später von Sonetti verspottet:<sup>1</sup> „Er singt hübsch, aber es ist zu fürchten, daß er bald ‚rund‘ singen wird, denn er schwillt von allen Seiten an.“ Dies dürfte auch der Grund gewesen sein, daß er sich vorzeitig von der Bühne zurückzog.

Vom Altisten Niccolò Pozzi, bekannter unter dem Namen Nicolini, wird erzählt, er konnte „zuletzt wegen seiner außerordentlichen Leibesstärke“ die Bühne nicht mehr betreten und ließ sich nur mehr in der Kirche hören. Er soll bei seinem Tode (1758) einige Zentner schwer gewogen haben, weshalb sein Sarg auch zweieinhalb Ellen breit sein mußte.<sup>2</sup>

Auch hier wird uns ein Blick auf die andere Sängerwelt bis zur Gegenwart vor einem ungerechten Urteil behüten: Wer unter den Sängerporträts aller Zeit etwas Umschau gehalten hat und die unbestechlichen Erinnerungen an die Theatergrößen dazufügt, die man aus eigener Anschauung, nicht bloß aus den an Almanache und Zeitschriften versandten Bildnissen ewiger Jugend kennt — diese stammen ja mitunter aus Zeiten, die 20 Jahr zurückliegen! —, der wird wohl zugeben müssen, daß die Liste der Damen und Herren, denen bei abnehmender Jugend die Zunahme der Körperfülle Hindernisse und Sorgen beim Theater bereitet hat und noch bereitet, die Zahl der „befremdenden Kolosse“ unter den Kastraten weit übertrifft. Das überkräftige Aussehen der Mehrzahl der hochdramatischen Sängerinnen, gar der Altistinnen, das breite, glanzvoll lächelnde Gesicht der lyrischen Tenöre, die allzu behäbigen Formen der Bassisten sind doch ein internationales Klagegedicht der Theateragenten, Direktoren und der Kritik und Gegenstände des hier buchstäblich „aus dem Vollen“ schöpfenden Witzes der Karikaturisten und der — noch mageren Kollegen.

Sollen wir gar an die Desmatins erinnern, von der Marburg 1756 erzählt, daß sie nach vielen vergeblichen mildereren Ab-

<sup>1</sup> Sonetti, Brigandage, S. 76. <sup>2</sup> Fürstenau, II, S. 160.

magerungsversuchen zu dem heroischen Mittel griff, sich zehn Pfund Fett herausoperieren zu lassen, das sie dann im wohlparfümierten Würstchen an ihre vielen Verehrer verschenkte?<sup>1</sup> Leider starb sie drei Wochen nach dieser Operation und konnte diese appetitliche Selbstausschächterei nicht weiter fortsetzen. Dem gegenwärtigen Geschlecht der Theaterbesucher teilweise noch bekannt sind die überstarken Gestalten der Sängerinnen Wilt, Materna, Schumann-Heink, der berühmten Italienerinnen der letzten Dezennien und vieler anderen. Wer denkt hier nicht an manche ältere Gesangsbeamtin unserer Tage, die an manchem der gewesenen Hoftheater im 50. Lebensjahr endlich in den Besitz der ersehnten Rollen gelangt ist und nun die Idealvorstellungen des naiven Publikums von Venus, Brünnhilde, Manon und Traviata auf die den Umständen angemessene gereifte Realität zurückführt? Die Tenöre Legros, Sontheim, der Bassist Plank, der Bariton Marquis de Susa u. a. waren ebenso sehr wegen ihres enormen Umfanges als wegen ihrer stimmlichen Leistungen berühmt. Sagen wir kurz: Es gab zu jeder Zeit schöne und häßliche, junge und alte, schlanke und dicke Sänger, und heben wir hier kurz hervor, daß wir kaum einen Unterschied in den Gegenständen und in der Intensität des Tadels erwarten dürften, wenn an die Stelle der Kastraten jene Künstler eingesetzt würden, die ihr Haupterbe angetreten haben: der Tenor und die Dame im Männerkostüm. Wir wissen, daß die Natur überhaupt selten die äußeren Mittel — Stimme und Erscheinung — mit wirklicher künstlerischer Begabung vereint verschenkt, ebenso kennen wir die überall und zu jeder Zeit gleichen Unzulänglichkeiten des Theaterbetriebs, der uns auf der Bühne zwerghafte Götter und Helden und baumlange Nibelungen beschert, uns stark orientalisch-jüdische Typen als germanische Idealfiguren, dicke, älterliche Sängerpaare als Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Faust und Margarete vorführt, und es unserer Phantasie überläßt, diese Wirklichkeiten in das Reich der Idealität zu übersetzen.

Obwohl man von den Kastraten weiß, daß sie ihre Stimmen länger frisch und biegsam erhalten haben als die anderen Sänger, hören wir doch von den meisten berühmten derselben, daß sie

<sup>1</sup> Marpurg, II, S. 420.

sich „zur rechten Zeit“ von der Bühne zurückgezogen haben, so z. B. Farinelli, Pacchiarotti usw., und nur in den Kirchen oder vornehmer Gesellschaft sich mehr hören ließen.

#### 4. Dramatische Begabung und Ausdruck

Das Urteil über den dramatischen Ausdruck und die schauspielerische Begabung der Kastraten lautet überwiegend ungünstig. Wie viel aber dabei die Suggestion und die falsche Einschätzung ihrer physischen und psychischen Potenz mitspielt, lassen wir dahingestellt sein. Es kommt immer wieder auf die an sich gewiß unanfechtbare Forderung hinaus, „ein Mann solle durch einen Mann, eine Frau durch eine Frau dargestellt werden und nicht durch ein Geschöpf, das weder Mann noch Frau ist“.<sup>1</sup>

Marx<sup>2</sup> meint: „Diesen armen Entmannten hat das Messer den Keim der Mannheit, wahres Mannesbewußtsein und Mannesgefühl rauben können. Aber die Phantasie blieb unangerottet und mag ihnen wohl Anschauungen vom Gefühl und den Leidenschaften des Mannes vor die Seele gespielt haben, wie die genialen Frauen ebenfalls Bilder vom Mann in ihren Dichtungen und Schilderungen aufstellen, die viel Anziehendes und Treffendes enthalten, wenn auch nicht den wahren und ganzen Mann. Durch ihre Phantasie fühlten die Kastraten und sahen gleichsam in einer Art von Luftspiegelung, was sie in Wirklichkeit nicht oder unreif besaßen.“

Hingegen werden unsere Sänger häufig gerade als Frauendarsteller gerühmt, wie z. B. Ferri, Mattucci, Carestini, Crescentini, Rauzzini, Gizziello, Guadagni, Pacchiarotti, letzterer sogar trotz bezeugter Häßlichkeit. Das Publikum gewöhnte sich bei gewissen Lieblingssängern häufig so daran, sie nur als Frauen zu sehen, daß es ihren Übergang ins männliche Fach nur widerwillig und zögernd zugab, wie es z. B. Caffarelli in Rom erging.

Grosley<sup>3</sup> erzählt:

„Ich habe nie das Vergnügen teilen können, das den Italienern diese verweiblichten Stimmen gewähren. Sie entströmen Körpern,

<sup>1</sup> Sonetti, S. 128. <sup>2</sup> Marx, I, S. 61. <sup>3</sup> Grosley, Observations sur l'Italie et sur les Italiens, 1764, III, S. 60.

die ihnen so wenig analog sind, sie haben am Theater so schwere und ungeschickte Bewegungen, daß ich immer dem ausgezeichnetsten musico eine gewöhnliche Stimme in einem gewöhnlichen Körper vorgezogen hätte. Ihre Töne haben mir niemals im Herzen jene Sensation erregt, die die Stimme einer Frau oder eines Knaben erregt . . .“

An einer anderen Stelle widerspricht er sich selbst und erzählt<sup>1</sup> gelegentlich einer Aufführung von Hesses Oper Demofonte zu Neapel 1758 von der hinreißenden Gesangswirkung eines Kastraten in der Rolle des Timante: „Selbst die anwesenden Franzosen vergaßen das ungeschickte Aussehen des soprano und die Dissonanz zwischen seiner Stimme und der enormen Größe seiner Taille, seiner Arme und Beine und mengten ihre Tränen mit denen der Neapolitaner.“

Rousseau, der die Kastration aus moralischen Gründen verdammt, sagt:<sup>2</sup> „Diese Männer, die so gut, aber ohne Wärme und Leidenschaft singen, sind auf dem Theater die trübseligsten Schauspieler der Welt. Sie verlieren ihre Stimme sehr frühzeitig (!) und nehmen eine abstoßende Beleibtheit an.“

Die schlechte Aussprache bemängeln ebenso Sonetti und Algarotti. Ersterer sagt:<sup>3</sup> „Wenn ein Tatare oder Chinese einer italienischen Oper beiwohnen würde, könnte er wohl eine Vermutung über die Idee der ersten Ariette haben, aber es wäre ihm unmöglich, das Thema der zweiten zu erraten, um so mehr, als er den Sänger singen sähe, ohne zu artikulieren. Der gesunde Verstand will, daß eine Kunst nie bis zu einem Punkt betrieben werde, wo sie Gegenstand des Gelächters für Fremde werden muß.“

Conte Francesco Algarotti, ein feinsinniger Kunstkenner, der von Friedrich dem Großen 1740 nach Berlin gezogen wurde, wo er neun Jahre lang das Amt einer ästhetischen Autorität innehatte und in den Grafenstand erhoben wurde, äußerte sich in seinem Hauptwerk: „Saggio sopra l' opera in musica“ folgendermaßen:<sup>4</sup> „Den wenigsten derselben (Virtuosen) ist es jemals eingefallen, daß vor allen Dingen nötig sei, ihre eigene Sprache gut

<sup>1</sup> Grosley, III, S. 256.   <sup>2</sup> J. J. Rousseau, Dictionnaire de musique, 1767.  
<sup>3</sup> Sonetti, S. 127.   <sup>4</sup> Algarotti, S. 257.



ausreden, buchstabieren und verständlich aussprechen zu lernen, nicht aber nach ihrer Lieblingsgewohnheit ein Wort mit dem anderen zu verwechseln. Nichts ist ungereimter als ihr beständiges Verschlucken der letzten Silben, gleichsam als würde es ihren zarten Gaumen schädlich sein, wenn sie die Wörter ganz aussprächen.“ Ebenso tadelt Algarotti das meist sehr schlechte Spiel der Sänger.

Arteaga<sup>1</sup> bespricht die Mißbräuche, welche durch die Einführung der Kastraten im Opernwesen entstanden, sehr witzig und ganz im Sinne von B. Marcellos *Teatro alla Moda*, verteilt aber seinen Tadel gerechterweise gleichmäßig auf Kastraten und Frauen: „Der erste und nicht geringste Schaden entsteht unmittelbar aus der Gestalt und physischen Beschaffenheit der Kastraten selbst, wodurch sie zwar fähig sind, weibliche Charaktere oder höchstens solche, wie der Charakter des Attis in der Höhle der Galatea und des Cyparissus in dem Kabinett der Cybele ist, auf keine Weise aber männliche Personen mit Schicklichkeit vorzustellen. Was für ein Verhältnis findet das Auge des Zuschauers zwischen der majestätischen und kriegerischen Miene des Themistokles und den glatten Gesichtern dieser Geschöpfe, die weder Mann noch Weib sind? Wie können solche Götter vorstellen, die sogar noch unter den Menschen sind? Wie ist es möglich, daß ihre weichen und hellen Stimmen andere Empfindungen einflößen können als Weichlichkeit und Schwachheit? Zur Unschicklichkeit der Gestalt gesellt sich als eine Folge ihr Mangel an Ausdruck in den Bewegungen, den sie fast mit allen andern Sängern gemein haben (sic!). Bloß mit Gurgeleyen beschäftigt, glauben sie, die Aktion und die Stellung des Körpers bedeute nichts, und man sollte fast sagen, sie wollen es bloß mit den Ohren der Zuschauer zu tun haben, ohne sich um ihre Augen im mindesten zu bekümmern. Daher sieht man oft ihre Lippen sich bewegen, man hört die süße Harmonie ihrer Stimmen . . . ohne daß irgendeine äußere Bewegung der Harmonie entspricht. Was sollen andernorts hingegen die vielen Verdrehungen des Halses,<sup>2</sup> das

<sup>1</sup> Arteaga, II, S. 299 ff. <sup>2</sup> Sollten diese „Verdrehungen des Halses“ Lockerheitszeichen bei der Stimmaussendung bedeuten, die „Unruhe des Oberleibes“ mit der Atemführung zusammenhängen?

Zucken der Achseln, die beständige Unruhe, wodurch sie jenen ähnlich werden, welche Gift bekommen haben, oder von der Tarantel gestochen sind, zu einer Zeit, in welcher man einem Fürsten Gründe seines Verfahrens vorträgt, oder in welcher Regulus feierlich mit dem römischen Senat spricht? Welcher Mensch von gesundem Verstande wird nicht darüber murren, wenn er die Argane, indem ihr der verzweifelte Entschluß des Licidas erzählt wird, die ganze Erzählung hindurch gleichgültig in ihrer ersten Stellung bleiben, nach Erledigung derselben aber anfangen sieht, recht als wenn sie sich's vorgenommen hätte, in Rasereien auszubrechen? Wenn er bemerkt, daß Beroe, wenn sie mit Samnete redet und ihm sagt ‚Idol mio per pietà rendimi al tempio‘, anstatt dieses Idol mio gegen den Geliebten zu singen, sich gegen die nächste Loge wendet, wo ihr alberner Beschützer das süße Kompliment mit einem wohlgefälligen Lächeln und mit einer Dummheit aufnimmt, die eines solchen Mäzenaten würdig ist? . . . Als wenn ihnen die Gestus zum Erbteil vermacht wären, welches vom Meister auf den Schüler übertragen werden könnte, brauchen sie bei allen und jeden Gelegenheiten einerlei Bewegung der Arme, des Halses und der Hände, von welcher sie nie abweichen . . . Wenn die Veränderung der Musik ankündigt, daß ein obligates Rezitativ oder eine Arie anfangen soll, so kehrt Eponina alsobald Kaiser Vespasian den Rücken zu, bleibt auf der Bühne, ohne auf die ihm gebührende Achtung Rücksicht zu nehmen, und geht langsam auf dem Theater hin und her, gleichsam als wenn sie um einer ganz anderen Ursache willen dahin gekommen wäre, als um Aufmerksamkeit zu erregen und ihre Empfindungen zu zeigen. Sie singt sodann ihre Worte mit der oben erklärten Mimik, mit welcher die Sänger mit der Empfindsamkeit der Zuhörer nur ihren Spaß haben zu wollen scheinen; so unwahrscheinlich, unbelebt und lächerlich ist sie. Und was machte unterdessen Vespasian, der ihr zuhört? Seine kaiserliche Majestät vertreibt sich die Zeit gar artig, affektiert eine zerstreungsvolle Miene, betrachtet die mannigfaltigen Zieraten und die vielfarbigen hohen Federn, welche sich in den Logen bewegen, nach der Reihe, grüßt im Parterre seine Bekannten und Freunde, lächelt mit dem Souffleur oder mit dem Orchester, be-

sieht seinen Ring, klingelt mit der Uhrkette und macht andere vortreffliche Dinge von dieser Art mehr. Und alles dies, während die arme Eponina sich aus dem Atem singt, um ihn zum Mitleiden zu bewegen. Was für einen Begriff machen sie sich also von dem Orte, wo sie sich befinden und von den Personen, die sie vorstellen?“

Einige Stimmen heben hervor, z. B. der Engländer Gregory, ferner Borsa in seiner Schrift: *Sulla musica imitativa dell' opera* (Lettera I), daß man von Metastasio beim Lesen seiner Dramen ergriffen wird, bei den Aufführungen durch die Virtuosen aber kalt bleibt.<sup>1</sup>

Mit Spott und Hohn überschüttet Benedetto Marcello, gleichbedeutend als Komponist wie als Poet, in seiner 1720 erschienenen Satire: „*Il Teatro alla Moda*“ die singenden Virtuosen. In dem „*A Musici*“ überschriebenen Kapitel, S. 25 ff., hält er ihnen einen unerbittlichen Spiegel vor. Seine Vorwürfe beziehen sich aber nicht ausschließlich auf Kastraten, sondern auch auf Tenöre und Bässe, die deren Sitten und Eitelkeiten angenommen hätten. Wir lesen: „... es ist nicht sehr nötig, daß der Virtuose lesen oder schreiben könne, daß er die Vokale gut ausspreche, die einfachen oder zusammengesetzten Konsonanten ausdrücke, oder daß er das Gefühl der Dichtung verstehe; wenn er nur die Sinne, Buchstaben, Silben durcheinanderbringt, um gute Passagen, Triller, Appoggiaturen und sehr lange Kadenzen zu machen... Wenn er sich angewöhnen kann zu sagen, daß er nicht bei Stimme ist, daß er nie singt, daß er von Fluß oder Kopf-, Zahn- und Magenschmerzen geplagt sei, so wäre dies das Kennzeichen eines guten modernen Virtuosen.

Ferner wird er immer über seine Partie jammern, behaupten, daß sie ihm nicht liege, was die Aktion betreffe, daß die Arie nicht für seine Fertigkeiten bestimmt sei, in diesem Falle irgendeine Ariette eines anderen Komponisten singend und vorgebend, daß diese bei dem Hof von... den ganzen Applaus davongetragen habe und siebzehnmals wiederholt werden mußte.

Er wird ferner bei den Proben immer leise singen und bei den Arien den Takt immer auf seine Art machen. Bei den Theater-

<sup>1</sup> Siehe Arteaga, I, S. 357.

proben wird er meist dastehen, eine Hand am Herzen, die andere in der Tasche, vor allem behutsam darauf achtend, daß man im *Messa di voce* nicht eine einzige Silbe verstehe.

Er wird immer dastehen mit dem Hut am Kopfe, auch wenn er mit einer hochangesehenen Persönlichkeit spricht, unter dem Vorwand, sich nicht zu verkühlen, und wenn er jemanden grüßt, wird er nie den Kopf neigen, sich erinnernd, daß er ja Fürsten, Könige und Kaiser darstelle usw.

Am Theater wird er immer mit halbgeschlossenem Munde und geschlossenen Zähnen singen, und kurz sein möglichstes tun, auf daß nicht ein Wort, das er sagt, verstanden werde.

Während das Ritornell der Arie vonstatten geht, wird sich der Virtuose gegen die Szene zurückziehen, Tabak nehmen, seinen Freunden erzählen, daß er nicht bei Stimme und verkühlt sei usw. und beim Singen einer Arie wird er gut aufpassen, daß er bei den Kadenzten sich dort aufhalten könne, wo es ihm paßt, auf den Passagen und Ausschmückungen (*belle maniere*) nach Willkür komponierend, auf daß der Kapellmeister währenddem die Hände vom Cembalo heben und Tabak nehmen könne, um sein Belieben abzuwarten. Ebenso wird er in diesem Falle mehr als einmal Atem nehmen müssen, bevor er mit einem Triller schließt, den er vom Anfang an, ohne ihn mit einem *Messa di voce* vorbereitet zu haben, mit größter Schnelligkeit zu schlagen sich bemühen wird, die höchstmöglichen Töne suchend.

... Wenn das *Dacapo* wiederkehrt, wird er die ganze Arie auf seine Art verändern ... und wenn es ihm gefällt, ein anderes Tempo zu nehmen, macht das auch nichts, denn der Komponist der Musik ist schon ergeben.

Wenn der Virtuose einen Gefangenen oder Sklaven darstellt, muß er doch gut gepudert erscheinen in einem mit Juwelen gut beladenen Anzug, mit einem Schwert, einem sehr hohen Helmschmuck, mit sehr langen und schimmernden Ketten, die er häufig und wiederholt schüttelt, um das Publikum zu Mitleid zu erregen.

Er wird Protektion einer hohen Persönlichkeit suchen, um sich schriftlich als Hof- oder Kammervirtuos unterzeichnen zu können; ... wenn der Virtuose mit einem großen Gelehrten spazieren

geht, wird er ihm nicht die rechte Hand geben, indem er sich sagt, daß bei den größten Teilen der Menschen der Musico im Ansehen eines Virtuosen steht und der Gelehrte in dem eines gewöhnlichen Menschen . . . und ernsthaft bedenkend, daß dem Musico niemals die Denare fehlen und die meisten Gelehrten Hungers sterben . . .

Der moderne Virtuose verlangt das Honorar einer sehr beträchtlichen Summe, da er ja doch das ganze Jahr das Ansehen eines Kapitäns oder Generals mit seinem Heere, eines Fürsten, Königs, Kaisers mit seinem Hof und Gefolge behaupten müsse usw.

Wenn der Virtuose ein Duell darstellen soll, bei dem er am Arm verwundet wurde, wird er doch weiter mit dem verwundeten Arm agieren, und wenn er Gift trinken soll, wird er seine Arie mit der Tasse in der Hand singen, sie drehend und umkehrend, als ob sie schon leer wäre.

Wenn er eine Arie mehr als einmal verfehlt oder keinen Applaus hat, wird er sagen, daß es keine Arie für das Theater sei und sich nicht singen läßt usw. . . . und daß beim Theater die Musici, aber nicht die Kapellmeister erscheinen müssen.

Er wird allen Sängerinnen und ihren Protektoren den Hof machen, nicht zweifelnd, daß er durch Verdienst und die gewohnte musterhafte Bescheidenheit einen Grafen- oder Marchese- oder Rittertitel erwerben würde usw. . . .“

Ganz ebenso tadelt auch Volkmann das Benehmen von Sängern und Publikum; er fügt aber hinzu:<sup>1</sup> „Übrigens ist die Galanterie oder Unverschämtheit in Neapel und anderen italienischen Städten doch nicht so hoch als in Paris gestiegen, wo man sich eine Ehre daraus macht, öffentlich eine Aktrice zu unterhalten und wo die ganze Stadt weiß, welchem Herzog oder Marquis diese oder jene Tänzerin zugehört . . .“ „Die Tänzerinnen<sup>2</sup> sind meistens schlechte und liederliche Weibsbilder; aber die Sängerinnen leben bey ihrer guten Einnahme weit ordentlicher und auf einem besseren Fuß. Viele sind auch verheyratet.“

Aus diesen und manchen anderen Zitaten sehen wir, daß es sich bei diesen und ähnlichen Vorwürfen, die man auf die Ka-

<sup>1</sup> Volkmann, II, S. 774. <sup>2</sup> Volkmann, III, S. 174.

straten häuft, vielfach zum großen Teil nicht so sehr um den Tadel von Kunstrichtern handelt, als um den von Sitteneiferern, welche die Vorwürfe, die die Institution verdient, auf deren Opfer werfen. Sittenschilderungen sind gemeinlich nie ganz frei von zelotischem Eifer, zu dem sich die Verfasser geradezu moralisch verpflichtet fühlen. Keiner unserer Gewährsmänner versäumt es, daneben auch auf die Unmoral der „Frauenzimmer“ auf der Bühne Seitenhiebe zu führen. Gleich im viel zitierten *Brigandage* zum Beispiel lesen wir wieder (S. 76—78): „Von den italienischen Sängern, deren Stimmen zum Teil durch ihr Alter, zum Teil durch ihre Moral gelitten haben, z. B. der Gabrielli, De Amici, Taiber, deren Fehler es ist, daß sie eine Deutsche ist, und der Samparini, die bei einem großen Sturm am Meer ihren Verstand verloren hat, im übrigen aber in Lissabon gute Geschäfte als Sängerin und Tänzerin gemacht hat; sie ist mit Diamanten bedeckt, denn sie kommt aus Portugal, wo die Mädchen des Theaters sich nur zu bücken und zu nehmen brauchen; und sie hat sich gebückt und hat genommen.“

Nicht wenige der berühmten Kastraten erwarben sich aber auch als Schauspieler hervorragenden Ruf. Nicolini Grimaldi, der mit seinem ausgezeichneten Kollegen Valentino Urbani in den Jahren 1708—1712 und neuerdings 1717 zu London dieselben großen Triumphe feierte wie vorher und nachher in Italien, war ein Darsteller allerersten Ranges. Die Zeitgenossen sagten,<sup>1</sup> bei Nicolini sei Gesang und Spiel untrennbar verwachsen und gleich groß, schön und ergreifend; ragte etwas als die Hauptsache hervor, so war es die Aktion, nicht der Gesang; er besaß mehr als irgendeiner seiner Landsleute, die später nach England kamen, jene beiden Haupteigenschaften, die vereint erst einen vollkommenen Sänger ausmachen, versichert Galliard. Sir Rich. Steele sagt, sein Vortrag, seine Charakterzeichnung müsse selbst einem trüben Manne verständlich sein, so augenfällig und plastisch schön offenbare sich alles, was darzustellen sei, an seiner ganzen edelgeformten Gestalt. Addison wünschte, die Tragödienspieler möchten sich seine Aktion zum Muster nehmen . . . Nicolini besaß dabei eine entsprechend kräftige tonreiche Stimme.

<sup>1</sup> Siehe Chrysander, *Händel*, I, S. 272 ff.

Man sagte von ihm: „L' Anfione dell' uditu e Proteo della vista, ein Amphion für das Ohr, ein Proteus für das Auge.“

Auf Nicolini folgten zunächst Senesino, Carestini, Romani, Porporino, ferner Crescentini, Manzuoli, Bologna und Marchesi, lauter glänzende, eindrucksvolle Darsteller, denen unter anderem auch Marpurg<sup>1</sup> bestätigt, „daß sie sich nicht allein wegen ihrer vortrefflichen Singart, sondern zugleich wegen ihrer redenden Gebärden Beifall erworben haben“.

Ebenso rühmt Burney die darstellerische Begabung der Kastraten: „Wer sich nur des Pertici und Laschi in den komischen Opern, die etwa vor zwanzig Jahren zu London waren, erinnert oder neulich die Buona figliuola daselbst gesehen hat, als Sgr. Guadagni, Sgr. Lovatini (Kastrat?) und Sgr. Morigi (Kastrat) sie aufführten; oder in der ernsthaften Oper an Monticelli (Kastrat), Elisi (Tenor), Mingotti, Colomba Mattei (Sängerinnen), Mansoli (-Manzuoli, Kastrat) zurückdenkt oder in den itzigen Opern Sgr. Guadagni gesehen hat, muß gestehen, daß die Italiener nicht nur gut rezitieren, sondern auch vortreffliche Akteure sind.“

Begeistert schreibt Ragueuet von dem gefühlvollen Ausdruck und Auftreten der Kastraten:

„Übrigens, wenn eine solche anmutige Nachtigall-Stimme in dem Munde eines Akteurs befindlich ist, der eine verliebte Person vorstellet, so wird man vollend entzückt: nichts rührt das Herze so sehr als die Art, mit welcher sie ihre Schmerzen zu verstehen geben, dazu sie die zärtlichsten und inbrünstigsten Manieren gebrauchen, denn auch hierin haben die Italiener einen grossen Vorzug vor den verliebten auf unsern Theatris, als deren grobe und männliche Stimmen sich in der That nicht so gut schicken den Frauenzimmern douceurs (Süßigkeiten) zu sagen. Die französischen Sängerinnen zum Sopran sind gemeiniglich kleine Mädchen ohne Lunge, ohne Krafft und ohne Athem; dahingegen der besagte Sopran in Italien von starken Männern besetzt wird, deren feste und helle Stimmen sich mit aller Reinlichkeit auch in den geräumsten Orten hören lasset, ohne daß der Zuhörer eine Sylbe davon verlihet, er sey auch wo er wolle . . .“

<sup>1</sup> Marpurg, Hist.-krit. Beiträge, I, 1. Stück, S. 36.

Auch Goethe (Italienische Reise) urteilt günstig: „Nachts in die komische Oper. Ein neues Intermezzo *L'Impressario in angustie* (der Theaterdirektor in Nöten)<sup>1</sup> ist ganz vortrefflich und wird uns manche Nacht unterhalten, so heiß es auch im Schauspiele sein mag. Ein Quintett, da der Poëta sein Stück vorliest, der Impresar und die prima donna auf der einen Seite ihm Beifall geben, der Komponist und die secunda donna auf der anderen Seite ihn tadeln, worüber sie zuletzt in einen Streit geraten, ist gar glücklich. Die als Frauenzimmer verkleideten Kastraten (prima und secunda donna) machen ihre Rollen immer besser und gefallen immer mehr. Sie spielen mit einer großen Natürlichkeit und einem guten Humor.“ Das Stückchen in dieser Darstellung fesselte Goethe so sehr, daß er es für Weimar ins Deutsche übersetzte und bearbeitete.

Wir haben genug Zeugnisse von der hinreißenden Wirkung des Gefühlsausdrucks und der prachtvollen darstellerischen Leistungen von Kastratensängern, um die Vorwürfe vom Gegenteil nicht so allgemein gelten lassen zu können. Gewiß hatte es ein Kastrat in manchen Rollen schwerer, glaubhaft zu erscheinen, und fehlte es ihm vielleicht auch allzu oft an künstlerischem Ernst und Disziplin, um wenigstens stilisierend im Goetheschen Sinne einwandfrei zu wirken.

Marx selbst erinnert an die erschütternde Wirkung, die der als Schauspieler ungeschickte Farinelli im *Artaserse* hervorrief, der seinen Gegenspieler Senesino so fassungslos machte, daß ihm derselbe auf offener Szene um den Hals fiel.<sup>2</sup> Wir nennen noch den sonst steifen, hölzernen Salimbeni, der seine Hörer hundertmal zu Tränen rührte,<sup>3</sup> nicht minder wie Gizziello, dessen innerlicher, rührender Ausdruck die gleiche Macht ausübte.

Bernacchi, der große Schüler und Nachfolger des großen Bologneser Gesangsmeisters Pistocchi, bemühte sich so sehr um Darstellung, daß ihm letzterer, als er ihn nach längerer Zeit wieder hörte, verzweifelt zurief: „Ich Unglücklicher! Singen habe ich dich gelehrt, und du willst spielen!“

<sup>1</sup> Cimarosa, „*L'Impressario in angustie* oder *Le directeur en embarras*“, 1786 erstmalig zu Neapel im Teatro dei Fiorentini aufgeführt. In der Zentralmusikbibliothek der kaiserlich russischen Theater in Petersburg. <sup>2</sup> Franz Haböck, Carlo Broschi Farinelli. <sup>3</sup> Siehe S. 396.



Guadagnis Darstellung erregte sogar das Interesse Garricks, des größten englischen Schauspielers.

Erwähnen wir noch zuletzt die großen Meister der pathetischen Kunst, Rubinelli, Pacchiarotti und Crescentini, und als Zeugen für die ganze Mitwelt nur noch Kelly, Schopenhauer<sup>1</sup> und Napoleon I.,<sup>2</sup> so können wir nun ruhig der Nachwelt das Urteil überlassen und festhalten, daß die überlegenen Wirkungen, welche die Kastraten häufig durch den bloßen Gefühlsausdruck ihres Gesanges erzielten, wohl geeignet sind, die Kraft des Tadels einer manchmal mangelhaften Darstellungsgabe zu vermindern.

### 5. Musikalisches und Gesangliches

Wir wenden uns nun den musikalischen und gesanglichen Leistungen unserer Sänger zu.

In keiner anderen Epoche der Musikgeschichte ist, wie schon erwähnt, der Einfluß der reproduzierenden auf die schaffenden Künstler, der Sänger auf die Tondichter, so stark gewesen, wie im 17. und 18. Jahrhundert in Italien. Dies war schon durch die zu jener Zeit sehr häufige Vereinigung produktiver und reproduzierender Tätigkeit in einer Person begünstigt; die führenden Komponisten waren selbst zugleich bedeutende Sänger, Virtuosen und Lehrer, die im doppelten Sinn, schaffend und ausübend, Schule machten. Wir nennen bloß Caccini, Durante, Gagliano, Landi, Mazzocchi, Bovicelli, Monteverdi, Cesti und Cavalli im 17., die beiden Scarlatti, Porpora, Vinci, Leo, Feo, Hasse, Lotti, Jomelli, Graun im 18. Jahrhundert. Zudem bewirkte die Freizügigkeit der italienischen Komponisten und Virtuosen und die europäischen Erfolge der großen Künstlerindividualitäten, besonders im 18. Jahrhundert, eine außerordentliche Zunahme des Sängerkults, das heißt also des Kults der Sängerinnen und vor allem der Kastraten, der prima donna und des primo uomo.

Wenn die Kastraten zeitweise bei Publikum und Tonsetzern völlig dominierten, so ist die überlegene Intensität ihrer Kunst auch psychologisch leicht aus jener Konzentration aller Interessen

<sup>1</sup> Siehe S. 370. <sup>2</sup> Siehe S. 370.

und aller Kräfte auf den Beruf zu erklären, wie sie das künstlerische Zölibat, dem sie unterworfen waren, mit sich brachte. Keine frühen Liebeslockungen zogen sie von ihrem Wege ab, ihre Stimme und ihr Können bot ihnen die einzige Möglichkeit, aus dem Dunkel tiefsten Elends und größter Schmach in die lichte Region von Reichtum und Lebensgenuß aufzusteigen, der künstlerische Erfolg war ihre einzige Gewinnstchance im Lotteriespiel ihres harten Daseins, er allein machte ihnen auch Hoffnung auf Frauengunst, und die heiße erbitterte Konkurrenz auf dem Schlachtfeld der Ehren und des Goldes spornte sie zu jenen unerhörten Anstrengungen an, deren zauberhaftem Effekte die staunende Mitwelt hingerissen erlag. Mit dieser sieghaften Macht über Sinne und Herzen der Hörer übten sie eine Diktatur auf dem ganzen Gebiet der Vokalmusik und des Theaters aus, und die Tondichter unterwarfen sich nur zu willig dem Gebot.

Wenn die Komponisten sich schon den Hohn gefallen lassen mußten, bloß, wie Marx sie nennt, die „Leibschneider“<sup>1</sup> für die Stimme und Manier der Kastraten geworden zu sein, so standen sie aber doch gewiß in wärmeren Beziehungen zu den wundervollen Stimmen selbst und den künstlerischen Individualitäten ihrer Sänger, und hatten ihnen, als oft künstlerisch gleichwertigen Musikern, wohl auch fruchtbarere Anregungen für das eigene Schaffen zu verdanken, als die Bekanntschaft mit einer Primadonna von heutzutage zu vermitteln vermag.

Vielfach bezeichnet man das 17. Jahrhundert als das goldene Zeitalter der Gesangskunst, weil jene Epoche dem Ideale der innigen Verschmelzung von Sprache und Musik am nächsten gekommen sei. Wenn diese Begründung auch an sich berechtigt ist, so kann doch andererseits nicht in Abrede gestellt werden, daß in dem eigentlichen Virtuosenzeitalter der Gesangskunst im 18. Jahrhundert, der sogenannten Belcanto-Epoche, die gesang-

<sup>1</sup> Sonetti erzählt (S. 67) eine Anekdote, nach welcher es in Venedig zu einem Wettstreit zwischen einem Schneider und einem Musikmeister kam. In derselben Zeit, in der der Schneider einen Anzug zuschnitt, notierte der Musiker immer eine Oper auf, und der letztere trug den Sieg davon, „das heißt also, er hatte mehr Genie für seine Kunst als der Schneider, und wenn man nach der Anzahl der Stücke urteilen kann, so rechtfertigt er seinen Ruf“.

lichen Leistungen zweifelsohne noch eine weit höhere Stufe erreichten als je vorher und wohl auch je nachher, wenigstens in Hinsicht der vollendeten Behandlung der Singstimme im rein instrumentalen Sinne. Das Vorwiegen des melodischen Elements und das Überwuchern vordringlicher Effekthascherei, das vom Virtuositentum einmal nicht zu trennen ist, bedeutete ja gewiß eine Beeinträchtigung der sprachlichen und dramatischen Ausdruckselemente; und damit ist es zu erklären, daß viele kritische Stimmen auch von einem Niedergang der Gesangskunst im 18. Jahrhundert sprechen. Demgegenüber muß aber doch festgehalten werden: Vom Standpunkt der Gesangstechnik muß die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts als der Hochgipfel der Stimmkunst gelten. Dem strengen Kritiker bleibt es unbenommen, dabei eine gleichzeitige Dekadenz der Musik im klassizistischen Sinne festzuhalten und zu bedauern. Wenn wir vorerst unsere Blicke zurück auf den Stand des 17. Jahrhunderts richten, so dürfen wir natürlich trotzdem nicht in den Fehler verfallen, die Kehlfertigkeit seiner Sänger zu unterschätzen. Wir haben schon früher, im IV. Kapitel, auf die für moderne Begriffe ganz außerordentlichen Koloraturleistungen der Kirchensänger des 16. Jahrhunderts hingewiesen. Die relativ einfache Schreibweise der Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts hat die Sänger nicht gehindert, ihre Künste nach Willkür, wo sie nur konnten, zu zeigen.<sup>1</sup> Von ausgezeichneten Lehrern auf ihren Beruf vorbereitet, besaßen sie alle Mittel der musikalischen und gesanglichen Wirkung. Die Oper bot ihnen nun für deren Verwendung natürlich noch weit mehr Gelegenheit als die Kirchenmusik; aber die Gesangstechnik als solche hatten sie schon von dieser her mitgebracht.

Die Bewertung des künstlerischen Hochstandes der Gesangskunst einer Zeit ist je nach dem Standpunkt des Beurteilers verschieden. Jedenfalls gibt es trotz allem zu denken, wenn so viele Stimmen des 18. Jahrhunderts immer wieder auf die gründlichere Ausbildung der Sänger im 17. Jahrhundert hinweisen. Arteaga sagt:<sup>2</sup> „Komponisten und Musiker unserer Zeit, die ihr in dem der

<sup>1</sup> Man sehe unter anderem die Biographie Ferris. <sup>2</sup> Arteaga, I, S. 257.

Unwissenheit eigenen Stolze die rühmlichen Bemühungen der anderen Jahrhunderte verachtet, sagt mir, ob einer unter euch ist, der so viele philosophische Grundsätze seiner Kunst weiß, als jene Männer des 17. Jahrhunderts, die ihr mit den höflichen Titeln des Abgeschmackten beehrt.“

Sehr interessant ist folgende Schilderung Ragueuets<sup>1</sup> aus dem Jahre 1702, also vor der eigentlichen Virtuosenzeit: „Die Italiener sind beherzter und gehen plötzlich von einem Ton oder Modo in den andern, sie machen doppelte und dreifache Cadenzen von sieben bis acht Takten auf solche Töne, die wir nicht glauben würden, daß auch nur ein Triller anzubringen wäre; sie lassen den Sänger so erstaunend lange aushalten, daß diejenigen Zuhörer, welche dessen nicht gewohnt sind, sich nicht enthalten können, fast über dergleichen Verwegenheit unwillig zu werden; da sie es doch hernachmahls nicht gnug loben und bewundern können. Ferner machen die Italiäner so lange Passagen, daß alle, die es zum erstenmahl hören, confus darüber werden; ja sie machen sothane Passagen bisweilen auf solche ausserordentliche Töne, daß sich der Zuhörer nicht nur darüber wundert, sondern daß ihm gar angst dabey wird, weil er glaubet, das ganze Concert verhalle in erstaunenswürdige Dissonanz und indem er auf solche Weise an dem Verfall, damit die ganze Music gedräuet zu werden scheint, wirklich Antheil nimmt, so stellen sie ihn augenblicklich wieder zufrieden durch so richtige Fälle und Gänge, daß man mit Verwunderung die schönste Harmonie aus der Dissonanz selbst entspringen höret, und daß die größte Lieblichkeit aus derjenigen Unordnung entstehet, die das Ansehen hatte, als wollte sie alle Anmuth ganz und gar zernichten. Sie setzen sich über die Kunst, doch als Meister der Kunst, die denselben Gesetzen folgen, wenns ihnen beliebt; und solchen auch Trotz bieten, wenn sie nur wollen.“

Über die gesangliche Ausbildung sprechend, konstatiert er weiter, daß die Italiener ein solches Studium daraus machen, als wir aus dem Lesen. „Es gibt bei ihnen eigene Schulen, dahin die Kinder geschickt werden, um singen zu lernen, so wie sie in Frankreich zur Schule gehen, um lesen zu lernen. Solches tun sie in erster Jugend und wenden 9 bis 10 Jahre dazu an: dergestalt,

<sup>1</sup> Mattheson, Crit. Mus., I, 1722, S. 123 ff.

daß die Leute da singen, wie man hier lieset, wenn's wohl erlernt ist, nämlich mit Festigkeit, Gewißheit, ja ohne darauf zu denken.“

„Die italienischen Sänger haben zwey Dinge, die nicht zum Text, sondern nur zur Auszierung der Melodie gehören, nemlich: ihr Trillo und die sogenannte Cadenz. Jenes schlagen sie ungemein stark, gewaltig, geschwinde und scheineth viele Tacte lang zu seyn; solches thut in rasenden Arien eine ungemeine Wirkung, indem der Acteur zugleich mit einer unbeschreiblich frechen Miene abtritt und der Sache eine treflich anständige Gestalt gibt. Bey den Cadenzen stehen sie nicht still, sondern die Action und Bewegung gehet immer fort, als wenn sie noch wirklich Worte machten. Und durch diese Künste bewegen sie die Zuhörer mehr als durch den Text, wenn er noch so deutlich herauskömmt.“<sup>1</sup>

Riccoboni<sup>2</sup> schreibt mit Bezugnahme auf die Blütezeit der venezianischen Oper und auf die angeblich durch Porpora und Vinci eingetretene Krise:

„Was die italienische Musik betrifft, so gesteht ganz Europa, daß sie gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts zum höchsten Grade der Vollkommenheit gekommen war, und daß sie sich bis zum Anfang des jetzigen Jahrhunderts in diesem Zustand verhalten hat. Seit zwanzig Jahren aber hat das große Ansehen, welches sie sich bei den Ausländern erworben hatte, um vieles abgenommen, weil der Geschmack sich in Italien verändert hat. Sie ist in der That heutigen Tags nur närrisch; das schöne Einfältige hat dem Gezwungenen Platz gemacht, und diejenigen, die den Ausdruck und das Wahre, das sie in der vorigen empfanden, suchen, finden in der heutigen nichts als Seltsamkeiten und Schwierigkeiten. Sie bewundern wohl die erstaunende Fähigkeit der Sänger, aber sie werden davon nicht gerühret, und sie behaupten mit Recht, daß dieses die zu allen Zeiten von der Natur gemachte Ordnung umkehren heißt, wenn man eine Stimme das auszuführen zwinget, was eine Geige oder Oboe kaum vermag.“

Die im 18. Jahrhundert immer lauter werdenden Klagen über die Verflachung und Entwertung der ursprünglichen Ideale und Ziele der italienischen Oper richteten sich hauptsächlich gegen die

<sup>1</sup> Mattheson, ebenda, S. 331 ff. <sup>2</sup> Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques*, 1740, Amsterdam, S. 41.

Ablenkung der Komponisten von ernstern dramatischen Aufgaben durch Sänger und Publikum, welche beide vor allem die Schaffung ausgiebiger Gelegenheit für die rein äußerliche Produktion schönen Stimmklangs und verblüffender Kehlfertigkeit forderten, und gegen das Überwuchern reicher und überladener Verzierungen, wie sie die Epoche der gegen 1700 einsetzenden neapolitanischen Oper mit sich brachte.

Wenn die Entwicklung derselben heute so häufig direkt als ein abschreckendes Beispiel für die vom Virtuosenentum verursachten Verirrungen angeführt wird, so können wir demgegenüber nichts Besseres tun, als wieder Kretzschmar das Wort zu überlassen:<sup>1</sup> „Wir unterschätzen die Kunst unserer ehemaligen Tyrannen, der Komponisten der Neapolitanischen Schule. . . . Unter der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts stellt sich der heutige gebildete deutsche Durchschnittsmusiker den höchsten Superlativ von Afterkunst vor, eine in einförmiger Schablone gehaltene Musik, die sich um die Handlung nicht kümmerte, sondern nur der Virtuosität der Sänger zu dienen suchte, einen äußerlichen, eitlen, auf sinnliche Effekte gerichteten Singsang ohne alle geistigen, geschweige gar dramatischen Ziele und Ideale. Diese Beurteiler richten damit nicht bloß die an der Sache zunächst beteiligten Komponisten und Sänger, sondern sie erklären das ganze zivilisierte Europa des 18. Jahrhunderts für ein Narrenhaus, denn die Liebe zur italienischen Oper war von Petersburg bis Palermo, von Lissabon bis Warschau überall die gleiche, und sie durchdrang alle Stände. Dieser Umstand allein legt es wohl nahe, daß der Sachverhalt ein wenig anders gewesen sein muß, und eine genauere Prüfung bestätigt das.“

Kretzschmar ist es auch, der mit Recht darauf hinweist, daß eine zureichende Orientierung über die Neapolitaner durch das Fehlen diesbezüglicher Spezialarbeiten<sup>2</sup> überhaupt sehr erschwert sei; auch seien gedruckte Sammlungen einschlägiger Musiknummern nur spärlich vorhanden. Man könne geradeswegs behaupten, „daß die Mehrzahl der heutigen Gegner der Neapolitanischen Schule von ihr nichts kennen, als die Arien der Königin der Nacht

<sup>1</sup> Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit, S. 138 ff. <sup>2</sup> Fr. Florimos Scuola di Napoli kann diese Lücke nicht ausfüllen.

und anderer Mozartscher Stücke, dazu noch etwa ‚Tod Jesu‘ und einige schwächere Sologesänge Glucks“. Wenn auch bei den Meistern der Neapolitanischen Schule die Menge leerer, tändelnder, äußerlicher Sologesänge quantitativ überwiege, so müsse doch die Charakteristik eines Typus „nicht von der Abart, sondern vom Besten, was er umfaßt“, ausgehen, und dies seien beim Musikdrama der Neapolitaner nicht die Leistungen beispielloser Khefertigkeit, sondern in erster Linie „die gewaltigen Bilder erschütterten, verzweifelten, gebrochenen Gemütszustandes“, wie sie die großen Monologe Majos, Terradellas’, Jomellis, Traëttas bieten.

In vielen Werken haben ja zweifellos die Meister der Neapolitanischen Schule sich „der Sünden wider den heiligen Geist“ schuldig gemacht, den sicheren Publikumserfolg gesucht und seichten Effekten gehuldigt. Aber vergessen wir nicht, daß dieser Stilgattung auch begnadete Genies mit voller Überzeugung angehört haben, wie Alessandro Scarlatti, der bereits die Leitmotive im Orchester vorgeahnt hat, wie Leonardo Leo, den man im großen Pathos getrost neben Händel stellen kann, wie Händel selbst unbestritten in seiner ersten Lebenshälfte, wie schließlich Hasse, der trotz seiner deutschen Herkunft von den Neapolitanern ganz für sich reklamiert wird, und von dessen unglaublicher Popularität man sich heute etwa nur eine Vorstellung machen kann, wenn man den damaligen Hochklang seines berühmten Namens mit dem Richard Wagners in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleicht. Hasses Verdienst vor allem war es, die neapolitanische Oper aus der Krise der Verflachung durch Vinci und Porpora gerettet zu haben. Und gerade Hasses Werke zeigen, daß auch die ernsteste Erkenntnis der wahren Kunstziele und die reichste Schöpfergabe sich nicht von dem modischen Gebot der Zeit fernzuhalten vermag. Neben hervorragenden Schöpfungen echter Kunst gibt auch er reichlich, allzu reichlich dem Virtuosen, was nur des Virtuosen ist.

Übrigens hat sich ja die ästhetische Bewertung gerade der Kunst des 18. Jahrhunderts in letzter Zeit allgemein zu ihren Gunsten geändert, und speziell der sich ankündigende Umschwung der Anschauungen über die Neapolitaner zeigt so recht deutlich, wie sehr vorsichtige Beurteilung vergangener Epochen am Platze ist.

Der Anteil der Kastraten an der so bedeutenden und glanzvollen Entwicklung des Kunstgesangs jener Zeit ist sehr hoch zu bemessen; sie vor allem haben der sogenannten „Konzertoper“, in der trotz unserer Gleichgültigkeit gegen sie doch auch so manche dramatische Werte stecken, ihren Stempel aufgedrückt. Burneys Wort: „Was ist denn eine Oper anders als das vollkommenste Konzert?“ beleuchtet klar den Vorzug, den man damals bewußt, trotz der wohltätigen Reform der Operntexte, der reichen, schwung- und schmuckvollen Musik vor dem Gebote des Dramas gab.

Das Zeitalter des Rokoko ist ohne die charakteristische Eigenart der Konzertoper und der Kastratensänger gar nicht zu denken. Die ästhetischen Entgleisungen, welche letztere durch die einseitige und mißbräuchliche Verwendung ihrer Kunst manchmal verschuldeten, sind ihnen nicht in höherem Maße zum Vorwurf zu machen, als den Primadonnen und den anderen Sängern auch, welche genau ebenso — wie es heute manchmal noch vorkommen soll! — ihren persönlichen Erfolg den Pflichten gegen das Kunstwerk voranstellten.

Zwei Jahrhunderte lang standen Kastraten und Primadonnen nebeneinander auf der Bühne im heißen Rivalenkampf, und es wäre unrichtig zu sagen, die letzteren seien durch die ersteren künstlerisch geschädigt worden. Man kann sie als Sänger überhaupt nicht gegeneinander stellen, da sie viel mehr Gemeinsames als Gegensätzliches hatten. Beide konnten nach Maßgabe ihrer Leistungsfähigkeit sich in gleicher umfassender Weise betätigen, da ja beiden die Rollen von Helden und Heldinnen zugänglich waren. Hauser hebt hervor, daß die Kastraten durch ihre Kehlfertigkeit einen wohltätigen Einfluß auf die Sängerinnen ausübten und sie zur Nacheiferung herausforderten; auch sei durch sie die hohe Sopranlage, wie sie unsere Tonsetzer bis heute verlangen, veranlaßt worden. Wir möchten die gesangstechnische Überlegenheit der Kastraten den Frauen gegenüber, welche gewiß zeitweilig bestand, nicht bezweifeln, aber es ist doch festzustellen, daß die einzelnen Sängerinnen des 18. Jahrhunderts in ihren besten Leistungen — Atemlänge und den davon abhängenden Schwellton vielleicht ausgenommen — hinter den Kastraten



kaum sehr stark zurückstanden. Wenn man von den läuten Widersachern der virtuoson Musikentwicklung sowohl die Männer von Gewicht als die Schreier von der Straße zusammenzählt und sie mit jenen Stimmen vergleicht, die rühmend des Genusses gedenken, den sie mit Sinn und Gemüt den schwelgerischen Schönheiten des Klanges danken, so wird man finden, daß doch eine gewaltige Menge von Kennern und naiven Hörern auf der Seite der Kastraten gestanden ist.

Speziell die Vorwürfe ihres schlechten Einflusses auf die Komponisten sind zum großen Teile unbillig. Hätten doch die Tondichter „männlicher“ der Effektwut der Sänger widerstanden! Die Schuld liegt hier nicht bei dem, der fordert, sondern bei dem, der gibt. Wenn man die üblichen Schlagworte von „Schuld und Fehle“ der Sänger jener Zeit ernstlich auf ihre wirkliche Berechtigung untersucht, so kommt in manchen Fällen eine ganz andere Sachlage zum Vorschein. Wollen wir aber für unsere Vorwürfe einen Hauptschuldigen finden, so vergessen wir nicht jenen Faktor, dessen Neigung zu gewinnen schließlich doch immer maßgebend war und blieb — das Publikum, dessen Erziehung zu höheren künstlerischen Zielen bis heute eine unlösbare Aufgabe geblieben ist.

Ein nicht zu leugnendes Verdienst der neapolitanischen Oper trotz allen Überwiegens konzertanter Musik ist und bleibt es, die Oper von den possenhaften Elementen der venezianischen Periode gereinigt, die bloß unterhaltenden und anekdotischen Textvorwürfe abgestellt und wieder Dichtungen von dramatischem Gehalt gesucht und geschaffen zu haben. Diese wertvolle Reform der Texte war durch Stampiglia angebahnt worden; ausgebaut haben sie Apostolo Zeno, der vielleicht weniger glücklich als Komponist, wie als bedeutender Dramatiker war, und Metastasio, der vergötterte Dichterliebling der Italiener, den sie neben die größten Dichter aller Zeiten stellen. Auf Metastasio fußte wieder Calzabigi, der spätere Librettist Glucks, der von ihm selbst als kongenialer Mitarbeiter in seiner großen Opernreform geschätzt wurde.

Es wäre natürlich trotzdem ein Fehler, den Anteil der Sänger und ihrer persönlichen Schwächen an der absteigenden Linie

musikalischen Wertes und mancher argen Mißstände im Kunstbetrieb ganz zu leugnen. Schon um die Wende des Jahrhunderts hatten sich die ernstesten Folgen des zunehmenden Übergewichts der Sängergilde gezeigt. Das sogenannte Pasticcio — vom Wort Pastete abgeleitet —, das vor und neben den ernstesten Operndichtungen aufgekommen war, zu dessen einzelnen Szenen die Musik von verschiedenen Komponisten zusammengesetzt wurde — in den Textbüchern stand dann einfach: „Musica di diversi“ —, verdankt ihr seine Entstehung und höchste Entartung, wie sie bereits Ragueneau charakterisiert.<sup>1</sup> „Es sind erbärmliche Flickwerke ohne Zusammenhang, ohne Folge, ohne Verwirrung; ihre Stücke sind eigentlich nur ein dünner und magerer Canevas: Alle Auftritte bestehen aus einer gemeinen Unterredung, oder aus einem Soli-loquio, da einer mit sich selbst allein spricht. Wenn das vorbei, hängen sie eine von ihren schönsten Arien daran, und schließen die Szene damit. Diese Arien sind oft ganz abgesonderte Stücke, die nicht zu dem Werke gehören, sondern von anderen Poeten teils apart, teils auch in anderen Gedichten und bei einer anderen Gelegenheit verfertigt worden: „wenn derjenige so eine opera anlegen will, seine Bande in einer Stadt versammelt hat, so wählet er sich eine Materie, welche ihm ansteht, als zum Exempel: vom Camillo, Temistocle, Xerxe usw., aber solches ist nur wie gesagt ein bloßer Canevas, welchen er mit den schönsten Arien, die seine Leute wissen, ausstaffieret, denn diese schönen Arien sind in allen Sätteln gerecht.“

Ist man nach solchen Urteilen nicht eher versucht, den Virtuosen und Sänger, statt ihn zu schmähen, doppelt hoch zu stellen, der auch solchen Machwerken Leben und Schönheit einzuhauchen vermochte? So empfindet z. B. Grosley,<sup>2</sup> wenn er sagt: „... und bei diesen Reprisen ist es, daß der Sänger alle Ressourcen der Natur und der Kunst erschöpft, durch die Mannigfaltigkeit der Nuancen, die er über seine Töne breitet, über seine Modulationen und über alles, was zum Ausdruck beiträgt. Wie leicht auch diese Nuancen seien, keine entgeht den italienischen Ohren. Sie fassen, sie fühlen sie, schlürfen sie mit einem Vergnügen, das man in Italien den ‚Vorgeschmack der Paradiesesfreuden‘ nennt.“

<sup>1</sup> Mattheson, S. 108 ff.    <sup>2</sup> Grosley, S. 257.

Was uns an Kritiken der Zeitgenossen über die Auswüchse der späteren Oper erhalten wurde, ist naturgemäß häufiger Tadel und Klage als Zustimmung. Der Kritiker fühlt ja sehr oft rückschauend und konservativ und betrachtet es als seine ideelle Aufgabe und Pflicht, tadelnd und mahnend, spottend und höhrend von der modernen Entwicklung abzuraten und zum erprobten Schönen und Großen zurückzuführen. So gibt z. B. auch Burney an unzähligen Stellen seiner Überzeugung von dem Vorrang des dramatischen Gehalts eines Werkes über die Musik und seiner Abneigung gegen gehäufte Verzierungen Raum. Wir lesen in seinem Tagebuch nach einem begeisterten Lob Metastasios (I, S. 30): „Eine für die Musik gesetzte Arie sollte nur aus einem Gegenstande oder einer Leidenschaft bestehen, die in wenigen und so sanften Worten als möglich ausgedrückt wäre. . . . In unseren Arien hingegen bringt jede Zeile einen neuen Gedanken herbei; so daß der Komponist, wenn er mehr für die Ehre des Dichters, als für seine eigene besorgt ist, bei jeder Zeile ein neues Thema anbringen oder dem Dichter zuwider arbeiten muß: beides aber ist unerträglich. . . . Die Leidenschaft in einer Arie kann nur durch wiederholte Eindrücke ans Herz dringen; und die rührendste Musik von allen ist vermutlich die, wo ein schöner Gedanke geschickt wiederholt wird, und wo man auf eine einsichtsvolle Weise zu dem Thema zurückkehrt, in dem es noch immer in unserm Gedächtnis schwebt und die Nerven des Gehörs noch davon erzittern.“

Burney fährt fort (S. 277): „Dieser Fehler zu langer Kadenzten aber ist durch ganz Rom und Neapel gewöhnlich, wo eine so weit getriebene Üppigkeit in den Kadenzten aller Sänger herrscht, daß sie allemal langweilig und ekelhaft sind. Selbst die Kadenzten großer Sänger sollten abgekürzt werden, und die der Sänger von niedrigerem Range bedürfen nicht nur einer Abkürzung, sondern auch einer Verbesserung. Wenige auserlesene Noten, denen man viel Bedeutung und Nachdruck einprägte, sind das einzige, was eine Kadenz erwünscht machen kann, die nämlich etwas Höheres, als man vorher in der Arie gehört hat, enthalten soll, widrigenfalls sie lästig wird. Dieser Mißbrauch im Kadenzmachen ist eben nicht alt; denn in einer Oper des älteren

Scarlatti, welche er 1717 gesetzt hat, ist keine einzige Stelle, wo eine Kadenz ad libitum stattfände.“

Burneys Übersetzer fügt folgende Anmerkungen ein: „... Denn die Vorzüge der Musik bedecken die Mängel der Aktion, und aus der Vereinigung des Gesanges, der Instrumentalmusik und Pantomime entsteht erst die abgezweckte Wirkung; allein bei solchen Ritornellen, Passagen, Kadenzen und Dacapos, als die neuen italienischen Opern in ihren Arien haben, ist es unmöglich, wenn der Sänger nicht lieber ganz kalt und müßig sein, oder sich überagieren will, nicht in langweilige Dehnungen und matte Wiederholungen einer und derselben Gesten zu verfallen. Der Sänger verweilt allzulange bei einem Gedanken, als daß der Vorrat der Aktion, wenn er auch den weisesten Gebrauch davon machte, nicht erschöpft werden sollte;<sup>1</sup> Gesang und Aktion stehen auf diese Weise in einem gar zu übeln Verhältnisse, in zu großer Entfernung von einander. . . .“

Auf Seite 413 sagt Burney weiters: „Mit musikalischen Effekten scheint es so zu sein, wie mit medizinischen, welche durch häufigen Gebrauch geschwächt und vermindert zu sein scheinen. Tatsächlich, eine solche Ausführung, wie viele von diesen Arien enthalten, und die solches Erstaunen 1734 erregten, würden 1788 kaum für einen drittklassigen Opersänger für genügend erachtet werden. Die Dosis von Schwierigkeiten muß, um denselben Effekt hervorzubringen wie vor 50 Jahren, mehr als gedoppelt werden. Aber jede musikalische Vortrefflichkeit wird, wenn sie bis zum Exzeß verfolgt wurde, beiseite geworfen, um welk zu liegen bis zur Vergessenheit; und nach einer Reihe von Jahren, wie eine Mode in Erscheinung, wird sie wieder vorgebracht als eine neue Erfindung. Größe und Kraft der Ausführung hängt von der natürlichen Stimme und dem besonderen Talent des Sängers ab, die Ausschmückungen (exertions) und der Gebrauch dieser Kräfte

<sup>1</sup> Trifft nicht, so gegensätzlich es scheinen mag, dieser Vorwurf, der sich hier gegen die überreichen, den Darsteller wie den Gang des Dramas aufhaltenden Verzierungen richtet, in einem Sinne auch auf die Breite und Länge der Motive bei Richard Wagner zu, die es dem Darsteller nur bei bewußter Stilisierung möglich macht, seine Gebärden der Dauer der Musik anzupassen? In Wagner war eben doch stets der Musiker stärker als der strenge Theoretiker und Dramatiker!

von dem Zustand der Komposition dieser Zeit. Wenn Nüchternheit und Einfachheit herrschen, werden keine großen Ausschmückungen erlaubt werden, wie fähig auch immer der Sänger sein mag, besondere Kunststückchen auszuführen. Aber wenn Verfeinerung, Subtilität, hohe Noten oder schnelle Verzierungen in Mode sind, darf sich der Sänger nicht den Grenzen von Natur und Leichtigkeit unterwerfen, sondern muß sich Tag und Nacht quälen, Unmöglichkeiten zu versuchen, oder er wird mit so viel Gleichgültigkeit gehört werden, als ein Balladensänger auf der Straße.“ Seine Abneigung gegen die übertriebene Mode der Kadenz machte Burney, wie man sieht, nicht ungerecht gegen die ausführenden Sänger.

Auf die Überfülle des Zierats ist auch Arteaga schlecht zu sprechen:<sup>1</sup> „Wozu so ekelhafte Wiederholungen? Wozu die Perioden so zerreißen, und stets auf einerlei Worten bleiben? Warum die zwei ersten Verse mehrere Male wiederholen und dadurch ohne hinlängliche Ursache den Sinn der Worte aufhalten und viel mehr zerreißen? . . . Selbst der Wahrscheinlichkeit zum Trotze? Gegen die Natur der Leidenschaft? Muß man eine Viertelstunde an einer Kadenz gurgeln, um dem Zuhörer zu zeigen, daß der entmannte Arion imstande ist, nicht bloß zehn, sondern zwanzig Takte zu gurgeln?“

„Was soll man zu solchen Stellen sagen, wo man nicht begreift, daß es irgendeine artikulierende Sprache gäbe, sondern nur ein a oder ein e, die bei hebräischen und lateinischen Worten ebenso anwendbar sind, wie bei italienischen? Wo man auf einerlei Arie, das heißt auf einerlei Leidenschaft, welche einerlei Charakter beibehält, allemal, wenn sie wiederholt wird, einen ganz verschiedenen Ton folgen läßt, den Takt, die Bewegung und den Rhythmus verändert, ob sich gleich die Veränderung bloß auf den Baß und die Violinen erstreckt? Wo sich der Kapellmeister die Freiheit nimmt, alle Augenblicke von der vorgeschrittenen Komposition abzugehen und das Orchester zu zwingen, ihm in seinen geschmacklosen Einfällen zu folgen? Wo anstatt, daß die Instrumente die Stimme nachahmen sollten, es viel mehr die menschliche Stimme selbst ist, welche bisweilen mit den Instrumenten wetteifert und

<sup>1</sup> Arteaga, S. 282, 346 ff.

aus einem Übermaß von Albernheit bald eine Trompete, bald eine Violine und bald ein Waldhorn dazu auffordert? . . . Das Vergnügen, welche diejenigen beim neuen Gesange empfinden, die nichts davon verstehen, ist nichts als eine Reihe von materiellen Sensationen, die gleichsam mechanisch durch die natürliche in jedem einzelnen Ton liegende Melodie hervorgebracht werden.“

Trotz seines Bedauerns über das Zurücktreten der dramatischen Werte vor den Wirkungen der Virtuosität kann der Autor nicht umhin, die Wunderleistungen der Sänger anzuerkennen:

„Wenn man unter Gesang die Art versteht, die Stimme auf tausenderlei Weise mit der größten Kunst und Feinheit zu modifizieren, so ist nicht zu leugnen, daß diese Kunst in Italien außerordentliche Fortschritte gemacht hat. Die Leichtigkeit des Klimas, das feine Gefühl der Eingeborenen für Musik, die lange Gewohnheit zu urteilen und zu empfinden, die Menge von Vergleichen, ihre süße und melodische Sprache, die Gelenksamkeit und Geläufigkeit der auf Kosten der Menschheit verschafften Stimmen, sind lauter Ursachen, . . . hiezu . . . die Kunst, die geringsten Gradationen auszudrücken, den Ton aufs feinste abzuteilen, unmerkliche Verschiedenheiten fühlbar zu machen, die Stimmen aneinander zu hängen, sie abzustoßen, zu verstärken und zu vermindern; die Geschwindigkeit, das Feuer, die Stärke, die unerwarteten Ausgänge, die Mannigfaltigkeit in den Modulationen, die Geschicklichkeit in den Appogiaturen, Passagen, Trillern, Kadenzen, im häufigen Gebrauch der Selbstlauter, so wie in jeder anderen Gattung von Verzierungen; der feine, künstliche, gesuchte, polierte Stil, der Ausdruck der sanftesten Leidenschaften bisweilen auf den höchsten Grad von Wahrheit gebracht; sind daher lauter Wunder des italienischen Himmels, die von einigen noch lebenden Sängern vortrefflich in Ausübung gebracht werden. . . .“ „Wenn man aber unter Gesang die Kunst versteht, die Leidenschaften und die Charaktere der Menschen durch Modulationen so vorzustellen, daß man die Wahrheit des dargestellten Gegenstandes deutlich erkennt, wie

dies denn überhaupt die Pflicht des Theaters und eines jeden nachahmenden Gesanges sein sollte . . . so sage ich . . . daß die Italiener . . . anstatt zu ihrer Vollkommenheit beizutragen, die Musik verdorben, verkehrt und zerstört haben; nicht weil es ihr an vortrefflichen Eigenschaften mangelt, sondern weil sie sie nicht zu gebrauchen wissen . . . Aber die Nachahmung, welche aus der Ähnlichkeit des Gesanges mit der Situation der Person entsteht, setzt vielleicht allzu viel Studium und Geschmack voraus, als daß man sie von den singenden Automaten, die sich musikalische Virtuosen nennen, erwarten sollte.“

Sonetti urteilt:<sup>1</sup> „Der erste Schlag, den die Korruption führte, geschah gegen das Rezitativ. Dieses wurde monoton, geschmacklos, ohne Genie; der Darsteller sang nicht, er sprach und sprach schlecht. Dieser wichtigste Teil der Darstellung einer Oper wurde neutral. Sie hielt sich nicht mehr, weder an die Tragödie, durch den Ausdruck noch an die Musik durch ihre Akzente. Dieser amphibische Gesang hielt sich nicht an eines, noch an das andere. Die Musik der Arietten war noch fehlerhafter. Man ließ von der glücklichen Einfachheit, die ihr ganzes Verdienst war, ab; man verwarf die Natur aus lauter Kunst. Es handelte sich nicht darum zu singen, sondern zu zwitschern; der theatralische Ausdruck verlor sich in einem Meer von Noten. Jede Ariette wurde eine sonada de violon, die der acteur auf dem Instrument seines Kehlkopfes aufführte. Die scala gewann die Oberhand; sie regierte das Reich der Oper. Der instrumentale Teil erstickte den stimmlichen. Eine Oper wurde gemacht aus sechzehn sonades und zwei großen concertos, ausgeführt durch den premier homme und die première femme. Tambour, Tymbalen, Trompeten, Jagdhörner traten an Stelle des Clavecins. Jede Ariette wurde angekündigt durch einen Kriegslärm, ähnlich dem, der sich an einem Schlachttag hören läßt. In der Mitte dieses militärischen Tintamarres konnte der Darsteller distonieren, so viel er wollte. Es handelte sich nicht mehr um Melodie, sondern um Lärm zu machen. Der Komponist, der die Luft mit mehr Kraft erregen konnte, galt als großer Meister. Die Bühne wurde verwandelt in ein Boskett von Nachtigallen, deren jede ihr ramage machte. Die hohen Töne

<sup>1</sup> Sonetti, Brigandage, S. 51.

ragten hervor. Wer nicht distonieren konnte, konnte nicht singen. Der Darsteller war nur damit beschäftigt, der Note nachzulaufen, die ihm davonlief, und sie sozusagen im Fluge zu erhaschen. Es gab keinen theatralischen Ausdruck, jede Handlung wurde auf Rouladen reduziert etc.“ (S. 127:) „... Eine Kadenz, um nach den Regeln zu sein, muß sieben Minuten und sechsunddreißig Sekunden dauern, ohne Atem zu schöpfen; denn die ganze Tirade muß aus einem Atemzug gebildet sein, und wenn der Darsteller auf der Szene krepieren müßte.“

Die Glanzzeit des Virtuositums hat in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht; bald nachher erheben sich ernste Stimmen, welche neben der Dekadenz der Musik auch schon den Niedergang der Ausbildung und der Leistungen der Sänger beklagen. Scheibe behauptet sogar schon 1745:<sup>1</sup> „Nach den neuesten Nachrichten aus Italien sollen auch (dort) gute Sänger und Sängerinnen sehr rar sein. Diejenigen, die auch noch eine gute Stimme haben, lernen einige Arien auswendig und damit sind sie fertig. Musik verstehen die wenigsten.“

Agricola versichert: „Indessen ist es gewiß, daß in den vorigen Zeiten ein Sänger in denen Jahren kaum für einen mittelmäßigen Scholaren gehalten wurde, in welchen itzo mancher schon auf einigen Schaubühnen herum brilliert hat. Die Alten wendeten mehr Zeit auf die Erlernung richtiger Grundsätze.“

Metastasio schreibt in einem Briefe an Herrn Mattei: „Wie auch mein armes Drama beschaffen sein mag, so wird es doch sicher unter den Händen der itzigen Sänger nichts an Wert gewinnen, die durch ihre eigene Schuld so zurückgekommen sind, daß sie nur als Einschiesel zwischen Balletten dienen müssen. Die Tänzer haben die Kunst, menschliche Leidenschaften und Handlungen vorzustellen, an sich gerissen und die Aufmerksamkeit des Publikums mit Recht erworben, welche jene mit Recht verloren haben; weil sie zufrieden waren, die Ohren mit einer meist langweiligen Gurgelsonate in ihren Arien gekitzelt zu haben, so überließen sie die Mühe, das Herz der Zuschauer an sich zu ziehen, den Tänzern. . . .“

<sup>1</sup> Scheibe, Critischer Musicus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage, 1745, S. 159, Anmerkung.



Die Bedeutung der Leistungen der Kastraten wirklich richtig einzuschätzen, wäre nur möglich, wenn man einen Überblick über ihre Tätigkeit in den einzelnen Kunstzentren gewinnt, und dies ist ohne ein genaues Eingehen in die Geschichte der Oper nicht erreichbar. Mit bloßen statistischen Daten ist es nicht getan. Sie standen ja mitten im lebendigen Leben des Theaters, in Glück und Elend dieser Seele und Leib verzehrenden Hingebung an die Kunst. Wir müssen sie hören, sehen, die Werke und die Stätten, in denen sie gewirkt, kennenlernen und die Wege betrachten, die sie gegangen, empor zum Ruhme und wieder hinab.

Hierbei sollte das Repertoire der einzelnen Sänger stets die Grundlage der Beurteilung ihrer Leistungen sein, was leider in der Regel nicht möglich ist; und damit Hand in Hand müßten Monographien jeder einzelnen Bühne mit spezieller Berücksichtigung ihrer Kastratensänger gehen, was bei weitem den Rahmen dieser Arbeit übersteigt.

Wir haben uns bemüht, unbestochen von unserem Thema gerecht zu bleiben, und alles, was über unsere Sänger auch Nachträgliches gesagt und geschrieben wurde, hier zusammenzufassen. Die Begeisterungsausbrüche hingerissener Zuhörer und die Hymnen enthusiastischer Berichterstatter bleiben dem nächsten Kapitel „Die Schulen“ vorbehalten, das auch die längeren oder kürzeren biographischen Darstellungen der bedeutendsten unter ihnen bringen wird.

Wir schließen diesen Abschnitt mit den klugen Worten und der historischen Einsicht Arteagas:<sup>1</sup> „Selbst die Kompositionen der ersten Meister sind jetzt schon Altertümer geworden, weil kein anderer als der Stil der neueren Sänger gefällt, der übrigens in wenigen Jahren nicht minder einem neuen Geschmack wird weichen müssen, welcher sicher ebenfalls erfolgen muß. Weil nun auf diese Weise der Nachkommenschaft kein klassisches Muster bleibt, nach welchem sich das Studium des Jünglings stets richten könnte, so liegt hierin eine Veranlassung mehr für Verschiedenheit der Meinungen und des Geschmacks in dieser Art. Denn die Schönheit des Gesanges hängt größtenteils von der Art seiner Ausführung ab, welche bloß durch

<sup>1</sup> Arteaga, II, S. 363 ff.

die lebendige Stimme des Sängers selbst erkannt werden kann. Nach seinem Tode, bloß aus seinen hinterlassenen Werken von seinen Verdiensten urteilen wollen, ist nicht besser, als wenn man die Schönheiten der Helena nach ihrem Leichnam beurteilen wollte. Es ist daher nichts unnützer, als den Stil des Egizziello, des Bernacchi, des Farinelli oder des Buzzoleni<sup>1</sup> aus irgendeiner von ihnen bekanntgemachten Komposition wieder kennenlernen zu wollen. . . . Sie sehen, daß die Arien der verstorbenen Komponisten kalt und leblos klingen, wenn sie nach neuer Art ausgeführt werden. . . . Sie wollen nicht bedenken, daß die schönste Musik von der Welt geschmacklos wird, wenn ihr das bestimmte Maß von Zeit und Bewegung mangelt, daß es allzu schwer ist, beides auf dem bloßen Papier aufzubehalten, weil hier die Beihilfe des Sängers und der mündliche Unterricht des Komponisten fehlt, daß wir bei fast allen alten Arien die wahre Art des Vortrages verloren haben, daher meistens die Bewegung derselben zu geschwind oder zu langsam genommen wird, und daß der sich selbst überlassene Geschmack des Sängers sie bei der Ausführung fast notwendig so entstellen muß, daß man ihren Ursprung kaum erkennen kann.“

#### 6. Soziale Position und Charaktereigenschaften

Wenn wir über viele der bösen Eigenschaften, die man den Kastraten nachsagt, einigermaßen gerecht urteilen wollen, müssen wir uns immer vor Augen halten, daß diese zum großen Teil in der unwürdigen sozialen Position wurzelten, die ihnen menschliches Vorurteil und Mißgunst bereiteten.

Die gesellschaftliche Stellung der Gesangskastraten war auch zur Zeit ihres höchsten Glanzes immer eine schiefe und demütigende. Einerseits wurden sie als Stimmwunder und wegen ihrer hohen Kunst vergöttert, hatten Zutritt in die erste Gesellschaft, wurden gehätschelt, mit Ehren und Gunstbezeugungen überschüttet, andererseits waren sie noch weit mehr, wie alle andern Künstler in früherer Zeit, durch eine breite, fast unübersteigliche Kluft nicht bloß von der vornehmen, sondern auch von

<sup>1</sup> Letzterer war ein Tenor.

der bürgerlichen Welt getrennt. Man suchte ihren Verkehr, ja selbst ihre Freundschaft, hielt sie aber doch niemals für gleichwertig; die Herablassung der Großen war häufig mehr eine Demütigung als eine Auszeichnung. Der Ton, mit dem man auch den allerersten Sängern zu begegnen gewohnt war, schlug häufig genug in die verletzendste Mißachtung um.

Baretti<sup>1</sup> erzählt noch 1768: „Die Sänger werden in Italien sehr verachtet und auf dieselbe Linie gestellt wie die Tänzer. Jeder, der nur ein bißchen mehr ist als ein Ladenbesitzer, redet Sänger und andere Musiker mit Voi (herablassend) oder Tu (gegen den dienenden Stand gebräuchlich) an, nicht mit Lei, selbst Caffarello muß sich das gefallen lassen. Dann gibt man ihnen gering-schätzende Beinamen.“

Wehrte sich der eine oder der andere gegen die Lohnsklaverei und gegen tyrannische Launen der hohen Herrschaften, die es als zum fürstlichen Luxus gehörig betrachteten, sich Sänger wie seltsame Tiere oder kostbare Hanswürste zu halten, so setzte er sich mitunter den schlimmsten Gewalttätigkeiten aus, wie die Erlebnisse Caffarellis und Guadagnis bezeigen.<sup>2</sup> Allerdings geben auch die Lebensschicksale mancher Sängerin, z. B. der Moltoni und der La Mara am Hofe Friedrichs des Großen, ebenso krasse Beispiele hierfür.

Wir dürfen hier nicht ausschließlich an die vom Glück Bevorzugten denken, bei denen alles, was die Triebkraft des Hungers an dem Menschen verdirbt — lassen wir die der Liebe einstweilen beiseite —, hell und sorglos geblieben war; schenken wir ein wenig menschlich warme Teilnahme auch jenen „Vielzuvielen“, die aus der großen Schar der Opfer nicht emporzusteigen vermochten. Wo immer wir ihre Gestalten in zeitgenössischen Romanen auftauchen sehen, erscheinen sie überall wie durch einen Abgrund von der Mitwelt getrennt.

Eine klägliche Illustration zu diesem Kastratenelend, doppelt interessant, weil sie beweist, daß man auch auf französischem Boden mit solchen Existenzen vertraut war, finden wir z. B. im „Komödianten-Roman“ von Scarron, dem ersten Gatten der

<sup>1</sup> Baretti, *An account of the manners and customs in Italy*, 1768, I, S. 300.

<sup>2</sup> Siehe Kap. VI.

Maintenon, der Mätresse Ludwigs XIV.:<sup>1</sup> Dort ist ein Kastrat von dem tragikomischen Helden des Romans engagiert worden, mit seiner Drehorgel und seiner Sopranstimme einem Fräulein ein Ständchen zu bringen, wobei ihm von Hunden und Pöbel der Straße recht übel mitgespielt wird.

Es wäre ein großer Irrtum anzunehmen, daß die Mehrzahl der Kastraten zu wirklichen Gesangkünstlern ausgebildet wurden. Bei sehr vielen beschränkte sich der Unterricht bloß auf den einfachsten musikalischen Drill, der gerade hinreichte, um sie so rasch als möglich als Choristen ins Verdienen zu bringen. Nur besonders gewissenhafte Lehrer behielten wenigstens die talentierteren möglichst lange in ihrer Hand, was sich zu jener Zeit übrigens leicht auch mit dem „Geschäft“ vereinen ließ, weil die Lehrer wenigstens zugleich als Komponisten und Kapellmeister mit den Kirchen und Theatern in enger Verbindung standen und deshalb ihren Schülern leicht die Gelegenheit verschaffen konnten, schon während der Lehrzeit ein oder das andere Mal öffentlich aufzutreten und dabei auch bereits etwas zu verdienen.

Jedenfalls waren immer wieder Kirche und Kirchenchor der Zufluchtsort für jene armen Teufel, welche halb oder ganz vergeblich ihre Existenz auf diesen unglückseligen Beruf gesetzt hatten. Dieses Refugium wurde ihnen zwar nicht ungerne gewährt, kam aber doch in der Regel nur einzelnen zugute. Christian C. Rolle sagt 1784,<sup>2</sup> den Ordensgeistlichen seien „die Verschnittenen zwar sehr willkommen in dem Falle, wenn sie sich in ihren Orden aufnehmen lassen“, d. h. weil sie dieselben dann nicht mit Gehalt anzustellen brauchen, — „es ist aber doch selten nur mehr als einer. Sie nützen solchen Sänger nicht allein in seiner feinen Stimmen, sondern tragen ihm überdem noch mit Freuden die nötige Musikdirektion auf. Er singet, taktiert und dirigiert also zugleich“.

Die Auswahl der Berufe, die ihnen offen stand, falls die Stimme nicht die in sie gesetzten Erwartungen erfüllte, war eine sehr

<sup>1</sup> Paul Scarron, Der Komödianten-Roman. Ins Deutsche übertragen von Franz Blei, I. Kap., 15, S. 133 ff. <sup>2</sup> Christian Carl Rolle, Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Verbreitung der Musik, S. 64.

knappe, und die Bemühungen, aus den engen ihnen gezogenen Grenzen in den tätigen unbefangenen Umkreis vollgültiger Bürger zu gelangen, waren meist so rührend als vergeblich. Die als Musiker Hochbegabten unter ihnen wurden, wie wir später noch sehen werden, häufig zu viel gesuchten Lehrern und Kapellmeistern, zum Teil auch zu angesehenen Komponisten, die sich mit um so mehr Hingabe der Musik weihten, je einsamer und karger ihr menschliches Los war. Unter den Komponisten nenne ich, hier nur kurz registrierend: Bontempi, Allegri (?), Stefano Landi, Loretto Vittorio da Spoleto, Pistocchi, Tosi, Aprile, Marchesi, Riccieri, Finazzi, Pacchiarotti, Farinelli, Caffarelli, Carestini, Crescentini, Mustafà u. a.

Das Unterkommenmüssen um jeden Preis führte manchen Kastraten dem Klosterleben zu, vielleicht aber fast ebenso häufig auch innere Berufung; tiefe Religiosität wird bei manchen ausdrücklich hervorgehoben, welcher Hang auch aus ihrem besonderen Schicksal psychologisch leicht zu erklären wäre. Geistliche wurden: Manuel von Smolensk, Pistocchi, Riccieri, Ferrucci, der Kanonikus Pasi, die Deutschen Domenico de la Pane (Regensburg) und Dreyer (Wien); ferner viele Sänger der Markuskapelle<sup>1</sup> usw.

Einige wenige Male sehen wir einzelne Auserwählte auch in einem anderen Wirkungskreis Fuß fassen: so wurde Farinelli Minister, Politiker und Theaterleiter, Melani fürstlicher Hausmarschall, Bontempi zugleich Architekt, Maschinenmeister und Theaterinspektor.

Manche erhielten neben hohen Auszeichnungen und Titeln auch den persönlichen Adel; so Ferri, Farinelli, Matteucci, Melani, Crescentini, Caffarelli (dieser wurde sogar Fürst!), Sorlisi, Guadagni u. a.

Zu großen, geradezu märchenhaften Reichtümern brachten es: Ferri, Farinelli, Pacchiarotti, Caffarelli, Matteucci, Senesino, Gizziello, Guadagni, Manzuoli, Marchesi, Crescentini usw.

Trotz aller Demütigungen, die ihnen zugefügt wurden und die ihnen das latent peinigende, gerne vergessene Gefühl eigener Minderwertigkeit suggerierten, finden wir auch vielfach noble und edle Charaktereigenschaften bei diesen Vielgelästerten. Uneigennützigkeit und echte Freundschaft treffen wir nicht seltener als

<sup>1</sup> Siehe S. 172.

bei normalen Menschen; von den erworbenen Reichtümern machten viele einen freigebigen und großmütigen Gebrauch, wie von Pistocchi, Tosi, Guadagni, Pacchiarotti besonders hervorgehoben wird. Über Farinelli, diesen lautereren und opferfähigen Menschen und echten Freund seiner Freunde, und seine edlen Eigenschaften werden wir noch ausführlicher erzählen. Von dem Charakter Apriles spricht sein Schüler Kelly<sup>1</sup> in Worten höchster Verehrung und Dankbarkeit.

Wo wir aber Fehler und Laster antreffen, so sind es — wir können dies nicht oft genug betonen —, sobald wir die gefärbte Brille des übelwollenden und voreingenommenen Kritikers abgelegt haben, solche, denen wir immer und überall bei Männern und Frauen begegnen und die in jener gärenden unruhigen Zeit, der die sittlichen Zügel fehlten, leicht und hoch ins Kraut schossen, besonders auf dem heißen Boden des Theaters. Betrachten wir die Liste der Fehler, die ihnen im besonderen vorgeworfen werden, das ist: Neid und Hang zur Intrige, Disziplinlosigkeit, Eitelkeit und Habgier, schließlich Unmoral und Sittenlosigkeit, und ziehen wir zwischen ihnen und den Sängerinnen eine Parallele, so sehen wir sie in diesen Belangen eher vor ihren Rivalinnen zurücktreten als sie übertreffen.

Neid und Hang zu Intrigen? Wann hat es an diesen Eigentümlichkeiten bei Theaterleuten je gefehlt? Gerade der Kampf gegen die Kastraten vereinigte in Rücksichtslosigkeit Männer und Frauen, denn der Kunstneid ist in beiden Geschlechtern gleich stark und böse, fast so heftig wie der sexuelle Neid, die Eifersucht. Und so paradox es klingen mag, auch die sexuelle Rivalität steigerte den Haß und die Abneigung zwischen *Primo uomo* und *Prima donna*.

Auch in ihren beruflichen Fehlern: Disziplinlosigkeit und Voranstellen des persönlichen Erfolges zum Schaden des Kunstwerks, Hochmut und Launen, sind Kastraten und Sängerinnen einander vollkommen ebenbürtig gewesen. Denken wir an die Faustina und die Cuzzoni, die sich zu London auf offener Bühne ohrfeigten, von denen die erste ebenso als Mätresse wie als Anhängerin jener lesbischen Sekte berüchtigt war, aus deren Ver-

<sup>1</sup> Siehe Kap. VI.

einigungen, wie man glaubte, „die Mondkälber“ hervorgingen, während die zweite in allen Zügellosigkeiten ihr nicht nachstand und des Mordes an ihrem Manne bezichtigt wurde. Es ist dieselbe Cuzzoni, die der baumstarke Händel bei einer Probe, durch ihre Widersetzlichkeit aufs äußerste gereizt, in heftigstem Zorne auf seinen Armen — zum Fenster trug, um sie hinauszuerwerfen.<sup>1</sup> Oder erinnern wir uns der Catalani, deren Unverschämtheit so unglaublich war, daß man in London sprichwörtlich den vielzitierten Anfang von Ciceros Rede gegen Catilina parodierte: „Quousque tandem Catalani abutere patientia nostra?“ Oder gedenken wir der Desmatins, von der Marpurg 1756 erzählt:<sup>2</sup>

„Von der Desmatins hat man verschiedene seltsame Anekdoten, z. E., daß sie von einem so närrischen Hochmuth gewesen ist, daß, wenn sie in der Oper die Rolle einer Königin oder Kayserinn vorgestellet hat, sie öfters in ihrem Königlichen Schmucke nach Hause gefahren ist, und sich daselbst bey der Abendmahlzeit von ihren Leuten, als eine Prinzessin, kniend bedienen lassen; daß sie einem artigen jungen Frauenzimmer, das man schöner als sie fand, eine Flasche Scheidewasser ins Gesicht gießen lassen; daß sie den Francine, der Operndirektor war, und ihr nicht eine Rolle nach ihrem Kopfe geben wollte, hat wollen umbringen lassen; daß sie die Rochois, Moreau und andere Sängerinnen aus Eifersucht mit Gift hinopfern wollen; daß der Gift aber nicht wol zubereitet gewesen, und jene annoch so glücklich gewesen, davon zu kommen; daß sie dem Erzbischof von Paris, weil er sie der Madame de . . . zu Gefallen verlassen hatte, ein feines Gift beybringen lassen, wovon derselbe auf seinem Lustschloß zu Conflens schleunig gestorben; daß sie sechs Cavaliere von den Königlichen Mousquetairs, und zwey und vierzig von der Leibgarde, kurz vor einem Feldzug dahin gebracht, ihre und ihrer Bedienten Pferde zu verkaufen, um ihr die genoßene Gunst zu bezahlen usw.“

Ganz besonders ist es Hochmut und maßlose Eitelkeit, die an den Sängerkastraten schonungslos getadelt und verhöhnt wird. Und doch ist menschlich sehr gut zu verstehen, daß sie gerade

<sup>1</sup> Chrysander, G. F. Händel, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860, II. Bd.

<sup>2</sup> Marpurg, II, S. 420.

auf diese Weise zu ersetzen suchen, was ihnen der Wahn der Menschen vorenthielt. Gewiß führte das Streben, über das peinliche Bewußtsein ihrer menschlichen Erniedrigung hinauszukommen, manchmal zu einer Überbetonung des künstlerischen Selbstgefühls, die mehr tragisch als lächerlich war: so wie sich bei den Märtyrern im Augenblick, wo sie für ihren Glauben zu leiden hatten, die Scham über ihre Nacktheit in Stolz verwandelte, so vergaß der Kastrat in der Ausübung seiner Kunst, daß man ihm den Preis ansah, den er, um ihr dienen zu können, bezahlt hatte. Auch hier wäre mehr Mitleid und Milde am Platze. Wer wollte sich unter dem steten Druck ihrer Position über die schier krankhafte Sucht der Kastraten wundern, ihr äußeres Ansehen zu wahren und ihr Selbstbewußtsein zu zeigen, wo sie unaufhörlich als Menschen wie als Künstler, selbst in der Ausübung ihres Berufes, moralisch Spießbruten zu laufen hatten, wo ihnen alle Welt höhrend und verächtlich ihre unverschuldete Schmach entgegen schrie! Teuer genug hatten die Armen das Vorrecht bezahlt, sich der Eitelkeit und schlimmeren Eigenschaften geschändeter Knabenentwicklung hinzugeben.

Das ganze aus Sinnlichkeit und Eitelkeit zusammengebraute Wesen des Theaters leitete sie auf diesen Weg, und die alles Maß übersteigenden enthusiastischen Ausbrüche der Zuhörer, in denen diese Vergnügen und Entspannung fanden, schufen erst jene Treibhausluft, in der ein Größenwahn von so pathologischer Art entstehen konnte, daß er fast eine Parallele zum Cäsarenwahnsinn zu bieten scheint. Der beständige Zustand der Ekstase und des Hinausgehobenseins über normales Maß und gesunden Durchschnitt war nicht nur die Art des einen oder des anderen Kastraten, auch die mit Gold und Edelsteinen überschütteten, ebenso hochmütigen als verbuhlten Sängern nahmen daran teil. Die ganze Gesellschaft der Fürstnhöfe, Vornehmen und Reichen fand darin ihre höchste Befriedigung; das übrige, das eigentliche Volk blieb außer Rechnung, hätte sich aber gleichfalls gerne und gleichgesinnt angeschlossen.

Zahllose Anekdoten werden uns von der Kastrateneitelkeit überliefert. Eine Notiz von Biez besagt:<sup>1</sup> „Man muß die Unver-

<sup>1</sup> Jacques de Biez, Tamburini etc., S. 11, Anmerkung 2.



schämtheit, die Lächerlichkeit der Phantasien der Kastraten der Anbetung und den Triumphen zuschreiben, deren Gegenstand sie damals waren. Marchesi zum Beispiel hielt in den letzten Jahren seiner Theaterlaufbahn darauf, auf der Bühne zu Pferde zu erscheinen, oder auf dem Gipfel eines Hügels placiert zu sein, um seine erste Kavatine zu singen!“ Von Crescentini erzählt Biez, daß er einmal den ersten Tenor sich vollkommen entkleiden ließ, um mit ihm die Kleider zu wechseln, denn, o Frechheit, der Tenor hatte eine rote Bordüre und er nur eine schwarze; er fand, es sei eine Herausforderung von Dummköpfen, daß sie einem Tenor erlaubten, besser gekleidet zu sein, als der primo virtuoso.

Dem Größenwahn Caffarellis, der aber vielleicht dem französischen König Ludwig XV. gegenüber gar nicht einmal so übel am Platze war, steht die kalte Unverschämtheit der Gabrielli zur Seite, die der Kaiserin Katharina II. von Rußland erklären ließ, wenn diese die für zwei Monate geforderten 500 Dukaten nicht zahlen wolle, weil dies höher als eine Feldmarschallsgage sei, so möge sie einen ihrer Generale singen lassen. Nicht ohne Grund hat Benedetto Marcello in seinem Teatro alla Moda unmittelbar auf das Kapitel „A Musici“ das Kapitel „Alle Cantatrice“ folgen lassen. Einen ebenfalls Wind und Sonne gleichverteilenden Hohn hat Sonetti<sup>1</sup> für beide übrig gelegentlich seines ausführlichen Vorschlags, die Sängerinnen der Pariser Oper durch gleichwertige Eunuchen auszutauschen.

Von der Wende des Jahrhunderts etwa gab man den Kastraten mit Vorliebe den beschönigenden Namen „Musici“;<sup>2</sup> dieses gerade erwähnte böse Kapitel von Marcello beweist aber, daß der Name künstlerisch und menschlich keine Schonung erwirkte. Später wurde es auch allgemein üblich, in den Textbüchern die Namen der singenden Virtuosen mit ihren sämtlichen Titeln und Orden, die sie an den verschiedenen Höfen ergattert hatten, anzuführen,

<sup>1</sup> Sonetti, S. 69 ff. <sup>2</sup> An diese Bezeichnung knüpft auch die von Ambros, IV, S. 347, mitgeteilte Anekdote an: „Non sono musico“ sagte einmal ein deutscher Reisender zu einer Römerin, das sollte heißen: „Ich bin nicht musikalisch.“ Die fiel vor Lachen fast vom Stuhle und rief immerfort: „Beato lei, beato lei! — Sie Glücklicher!“ Der Fremde konnte nicht begreifen warum.

während die Namen der Komponisten ungenannt blieben. „Zu dieser Zeit fing man auch an sich des Namens Sänger und Sängerin zu schämen und nahm dafür den Titel Virtuos und Virtuosin an, um sich von den Komödianten zu unterscheiden, mit welchen sie nicht in einerlei Klasse gerechnet sein wollten. Damals wurde das Talent, eine Arie zu singen, ein sicherer Weg zu Reichtum und Ehre, und es wurde vom Volke mit eben dem Enthusiasmus betrachtet, mit welchem man in den verflossenen Zeiten die Veturia empfing, als sie Rom von dem Joche des Coriolan befreite, oder den Pompeius den Überwinder Asiens und Mithridats.“<sup>1</sup>

Auch an harmloserem Spott über die Künstlereitelkeit der Kastraten fehlte es nicht. Kuhnau<sup>2</sup> in seinem Musikalischen Quacksalber gibt anlässlich der Erzählung von einem Duell zwischen zwei „päpstlichen Tenoristen“ — damit sind natürlich Kastraten gemeint —, das unweit des Kahlenberges bei Wien wegen einer eingebildeten Bevorzugung des einen durch den Kaiser stattfand und mit dem Tode des einen und der Flucht des andern endete, die Anregung, einen besonderen Ehrenkodex für solche Sänger, ein Corpus Juris Musici, abfassen zu lassen, dessen Inhalt des weiteren grotesk ausgemalt wird. Das Londoner Journal „The Theatre“ Nr. 21 vom 12. März 1720 führt lustig aus,<sup>3</sup> wie der „Signor Benedetto Baldassari der versammelten Operndirektion im Rezitativstil auseinandergesetzt habe, daß er nichts geringeres darzustellen gewohnt sei als Souveräne und Prinzen von Geblüt, und wie man ihm darauf zubilligte, daß Tigranes, den er in Händels Rhadamist zu singen hatte, vom einfachen Offizier zum Fürsten aufrücke“. Was für Tollheiten die den höfischen Bräuchen nachgeahmte Sängeretikette manchmal zeitigte, können wir auch bei Arteaga, Weilen u. a. nachlesen; der Primo uomo und die Primadonna allein durften die Bühne von der rechten Seite betreten, es mußte für Gefolge gesorgt werden, der dem künstlerischen Range nach bedeutendere Sänger mußte immer rechts stehen und ähnliche vom Künstlerdünkel getriebene Blüten mehr.

<sup>1</sup> Arteaga, I, S. 343. <sup>2</sup> Kuhnau, Musikalischer Quacksalber, Neuausgabe, S. 178 ff. <sup>3</sup> Fr. Chrysander, Händel, II, S. 30, Anmerkung 6.

7. Liebeshändel und Ehen. Die Heiraten der Sänger  
Sorlisi und Finazzi

Die schwersten Vorwürfe von allen, die man auf die Kastraten häufte, sind jene über die Rolle, die sie in den Liebesgeschichten ihrer Zeit spielten.

Es ist nicht unsere Absicht, unserem ohnehin so heiklen Thema durch Häufung von pikanten Anekdoten den Ernst einer sachlichen Erörterung zu nehmen. Es ist aber doch nicht zu umgehen, einiges über die mit Menschenschicksal einmal untrennbar verbundenen Beziehungen dieses so viel geschmähten genus neutrius zu den Geschlechtern zu sagen. Wir haben schon an früheren Stellen dieses Buches<sup>1</sup> diese Frage im allgemeinen und besonderen berührt, so daß wir hier bloß über jene Tatsachen zu berichten brauchen, welche speziell mit der Geschichte der Sängerkastraten zusammenhängen.

Man halte uns nicht für voreingenommen, wenn wir hier milde urteilen; wir dürfen ja keinen Augenblick vergessen, was die Natur ihnen verwehrt, und daß die verbrecherische Hand der Mitmenschen sie selbst auf den Weg der Unnatur, Extravaganz und Zügellosigkeit verwiesen hatte.

Selbst Casanovas Sittenschilderungen können ihnen nicht mehr Widernatürliches nachsagen, als den Frauen — und den Geistlichen seiner Zeit, welch letzteren — auch den Bischöfen und Kardinalen — er offen ihren Hang zur Päderastie und zur lesbischen Kunst vorhält. Besonders häufig sind es die Abbaten, die in seinen Skandalgeschichten auftreten, und die Figur des Abbés spielt ja noch in den modernen französischen Romanen bis heute immer eine wichtige Rolle bei allen Liebeshändeln und Intrigen. Casanova führt mit einem geistlichen Herrn folgenden Dialog:<sup>2</sup> „Man könnte nicht, ohne Anstoß zu erregen, mit einer schönen Sängerin unter vier Augen soupieren, aber mit einem Kastraten kann man es. Man weiß freilich, daß nach dem Abendessen dasselbe Kissen ihre Köpfe aufnimmt, aber was alle Welt weiß, wird von aller Welt ignoriert . . .“ — „Das ist wahr, Monsignore: Man rettet den Schein und geheime Sünde ist halb vergeben, wie man

<sup>1</sup> Siehe I. und II. Kapitel.    <sup>2</sup> Casanova, IV, S. 304.

in Paris sagt.“ — „In Rom sagt man, es ist überhaupt keine; Peccato nascosto non offende, geheime Sünde erregt keinen Anstoß.“ Diese jesuitische Unterhaltung interessierte mich, denn ich wußte von dem Herrn, daß er ein erklärter Freund der verbotenen Frucht war. Ein weiterer Bericht aus Casanova, von dem sich aber nur Bruchstücke wiedergeben lassen, bietet mehrfache bezeichnende Ergänzungen: Lord Talon, nach dem eben erfolgten Tode seines Vaters Graf Limore geworden, hatte in Rom Casanova zu einem Abendessen eingeladen:<sup>1</sup> „Anwesend waren sieben oder acht schöne Mädchen, drei oder vier Kastraten, die auf den römischen Theatern Frauenrollen spielten, und fünf oder sechs Abbaten, die die Männer aller Frauen und die Frauen aller Männer waren, sich damit brüsteten und an Unzüchtigkeit mit den Mädchen wetteiferten. Diese Mädchen waren allerdings keine öffentlichen Dirnen, sondern vollendete Dilettantinnen in unzüchtiger Musik, Malerei und Philosophie. Der Leser wird sich von der Art der Gesellschaft einen Begriff machen können, wenn ich ihm sage, daß ich mich in ihr als Neuling fühlte.“ (!!)

Nach der Mahlzeit begann eine wüste unflätige Orgie; im weiteren Verlauf derselben heißt es: „Kastraten, Dirnen und Abbaten bemühten sich um die Wette.“ „... Die Kunst der Lesbierinnen wurde indessen nur von den Abbaten und Kastraten in Anwendung gebracht, die Mädchen machten keinen Gebrauch davon, um die andern, die sich dieses Mittels bedienten, verachten zu können.“ Es scheint also, daß die ars amandi des 18. Jahrhunderts kaum sehr hinter der des römischen Kaiserreichs zurückstand.

Eine Bestätigung dieser Anwürfe treffen wir an vielen Stellen Voltaires, in dessen Prinzessin von Babylon sich trotz des orientalischen Gewandes sehr deutliche Anspielungen auf die unter den „Veilchenfarbenen“, d. h. den Kardinälen und Bischöfen, herrschende Päderastie finden. Die Eunuchen spielen überhaupt in vielen Erzählungen Voltaires eine Rolle, die, so schlimm sie oft sein mag, doch nicht böser ist als die ihrer Herren und Herrinnen, die jene Übeltaten anbefehlen, welche dann von den Eunuchen ausgeführt werden. Solche Erzählungen finden wir unter anderem in den Reisen Scarmen-

<sup>1</sup> Casanova, IV, S. 297.

tados, im *Candid*, in *Zadig*, wo erzählt wird: „Eines Tages beschloß der König, die Königin bei Tagesanbruch zu vergiften und *Zadig* erdrosseln zu lassen. Der Befehl dazu wurde dem Vollstrecker aller seiner Rachedaten, einem unerbittlichen Eunuchen, erteilt.“

Bezeichnenden Anekdoten über die Liebesabenteuer unserer Sänger werden wir im Lebenslauf der Sänger *Jozzi*, *Caffarelli*, *Salimbeni*, *Guadagni*, *Rauzzini* u. a. begegnen.

Was Zahl und Skrupellosigkeit der Abenteuer betrifft, können sich die Kastraten übrigens mit ihren Kolleginnen nicht messen. Die europäischen Skandalaffären der Sängerinnen und Schauspielerinnen der Zeit übertreffen bei weitem die *Chronique scandaleuse* ihrer Rivalen, und wir glauben uns nicht weiter kulturhistorisch bemühen zu müssen, um die „sexuelle Überlegenheit“ der Frauen hier zu erweisen. Wir brauchen auch kaum ausführlich nachzuweisen, wie die Sängerinnen nicht bloß als Künstlerinnen, sondern auch als Liebhaberinnen einen immer unwiderstehlicheren Einfluß auf die Theaterverhältnisse gewannen. Man kann mit gutem Recht sagen: Über die Kastraten habe zur einen Hälfte die *Primadonna*, zur anderen die *Mätresse* gesiegt.

Um vieles ruhiger wäre wohl der Lebenswandel manches unserer Sänger geworden, wenn man ihnen nicht das Glück der Liebe in der bürgerlichen Form der Ehe verwehrt hätte. Das von uns schon erörterte Thema von der Eunuchenehe<sup>1</sup> kam im ganzen 18. Jahrhundert nicht zur Ruhe. *Ancillon* erzählt in der an den Naturhistoriker *Bayle* gerichteten Widmung seines Werkes: „*Traité des Eunuques*“ (1707), daß einer der Beweggründe für die Herausgabe des Werkes die Bitte einer ihm nahestehenden Persönlichkeit gewesen sei, eine junge Verwandte auf diesem schriftlichen Wege von ihrer Absicht abzubringen, einen Eunuchen zu heiraten, einen der italienischen Kastraten, die nicht bloß als Sänger, sondern auch bei Frauen Glück zu haben sich rühmten; letzteres kaum mit Recht, da es an Spott darüber nicht fehle. Der Hauptzweck des Buches sei, die Heiraten der Eunuchen vom rechtlichen und vom allgemein menschlichen Gesichtspunkt zu beleuchten.

<sup>1</sup> Siehe S. 9.

Selbstverständlich steht Ancillon durchweg auf einem ablehnenden Standpunkte: *falsum est, quod nihili est*, was er unter anderem auch mit der originellen Wendung begründet, ebenso würden ja auch die Ehen junger Prinzen, die noch nicht mutiert haben, leicht ungültig erklärt.<sup>1</sup> Eine Bestätigung für Ancillons Behauptung,<sup>2</sup> daß die Eunuchen selten eifersüchtig seien und meist stillschweigend gestatten, daß ihre Frauen sich anderswo Befriedigung verschaffen, habe ich nirgends gefunden. Im Gegenteil, ihre Eifersucht ist im Orient sprichwörtlich.

Trotz der strengen Verurteilung der Kastratenehen durch die Kirche nahmen diese immer wieder den Kampf gegen dieses harte Verbot auf; galt ihnen ja doch die Ehe wohl auch als eine Art von sozialer Rehabilitierung.

Der interessanteste Fall eines zähen, unermüdlichen, unentmutigten Ringens um die Ehe ist der des ausgezeichneten Sopranisten Bartolomeo de Sorlisi, dessen rührende Treue und Ausdauer ebenso wie die innige Liebe seiner Gattin es verdienen würde, ihre Namen unter die der berühmten Liebespaare der Literatur aufzunehmen.

Wir treffen Sorlisi schon um 1651 im Dienste der bayerischen Hofkapelle an. Um 1657 hatte er daselbst ein Gehalt von 432 Gulden; später wurde er für die Dresdener Hofkapelle gewonnen, in deren Personalverzeichnis er im Jahr 1663 erscheint,<sup>3</sup> neben Melani, Francesco Perotti und Antonio de Blasi als Sopranisten und Francesco Santi als Altisten. Sorlisis Gehalt betrug dort 800 Rheintaler. Der Kurfürst Johann Georg II. schenkte Sorlisi und seinem Kollegen Domenico Melani besondere Gunst und Vertrauen. Beide wurden zuerst „geheime Kämmeriere (Camerarii) so den Schlüssel haben“. Im Jänner 1666 wurde vom Kurfürsten das kaiserliche Dekret betreffs „Nobilitierung“ dieser beiden Kämmerer publiziert. In dieses Jahr fällt auch die Heirat Sorlisis, welche vom Kurfürsten begünstigt und geschützt wurde, was ungeheures Aufsehen machte.

Sorlisis künstlerische Leistungen scheinen gerade in dieser Zeit seine persönliche Stellung sehr befestigt zu haben. Am 27. Jänner 1667 wurde das neue Komödienhaus mit der Oper (*festa teatrale*)

<sup>1</sup> Ancillon, S. 102. <sup>2</sup> Ebenda, S. 102 und 129. <sup>3</sup> Fürstenau, I, S. 223 ff.

„Teseo“ von Giovanni Andrea Moneglia eröffnet. Sorlisi und Melani teilten sich in die Ehren des Abends und wurden von Bontempi, der selbst dirigiert hatte, in einem schwungvollen Sonett gefeiert.

Schwere innere und äußere Kämpfe hatte Sorlisi zu bestehen, um seine Ehe gegen Hetzereien von kirchlicher Seite durchzusetzen und zu verteidigen. Die Schicksale dieser merkwürdigen Ehe, die Streitigkeiten um ihre Schließung und ihren Bestand werden behandelt in dem äußerst seltenen, von uns schon öfters zitierten Buche:<sup>1</sup> „Eunuchi Conjugium, die Capaunen-Heyrath, hoc est Scripta et Judicia varia de Conjugio inter Eunuchum et Virginem Juvenulam. Anno MDCLXVI contracto t. t. a quibusdam Supremis Theologorum Collegiis petita postea hinc inde collecta ab Hieronymo Delphino, C. P. Halle, apud Melchiorem Oelschlägeln, 1685.“ Das Werkchen enthält eine Sammlung der verschiedenartigen theologischen Urteile, „de Conjugio famosissimo Eunuchi Bartolomeo de Sorlisi et Dorotheae Elisabethae Lichtweriae ante aliquo annos contracto, jamdudum vero per mortem Spadonis iterum dissoluto — über die hochberühmte Ehe des Eunuchen Bartolomeo di Sorlisi und der Dorothea Elisabeth Lichtwer, welche vor einigen Jahren geschlossen, aber schon längst durch den Tod des Spado wieder getrennt ist“, wie es in der einleitenden lateinischen „Epistula Amici ad Amicum“ heißt, in welchem auch neben anderen als Grund für die Veröffentlichung angegeben wird: „Außerdem ist dieser Fall hierzulande neu, bis jetzt in der christlichen Welt unter der Partei der Protestanten ganz unerhört und auch bei den Päpstlichen ungewöhnlich.“ Das reiche, unseres Wissen kaum ausgenützte Material verlockt uns zu einer etwas breiteren Darstellung dieser eigenartigen kulturgeschichtlichen Episode.

In nicht weniger als fünfzehn, teilweise sehr ausführlichen Schriftstücken aus den Jahren 1666 und 1668 wird das Für und Wider dieser Ehe behandelt. Die Meinungen zeigen alle Abstufungen von duldender Nachsicht bis zu äußerster Härte und Verdammung. Für die Ehe günstig, oder wenigstens für die Duldung ihres Fortbestandes lauten die Gutachten I (Konsistorium

<sup>1</sup> Ein Exemplar besitzt die Wiener Nationalbibliothek.

zu Leipzig), II, III, VII (Theologische Fakultät zu Königsberg), VIII (Theologische Fakultät in Greifswald, Pommern), IX (nochmals Leipzig), X, XII. Die Trennung der Ehe wird gefordert in IV (Theologische Fakultät Gießen), V (Theologische Fakultät Argentoratense-Straßburg), VI (Theologische Fakultät zu Jena), XI, XIII, XV (die theologischen Bedenken des sächsischen Oberhofpredigers Dr. M. Geyer).

Seiner persönlichen Beliebtheit beim Herzog hatte Sorlisi in dieser Frage wohl dessen entschiedene Stellungnahme zu seinen Gunsten zu danken, die wiederum ihren Einfluß auf manche der Fakultätsgutachten ausgeübt haben wird. Vom 28. August 1667 zu Wittenberg ist folgender Erlaß des Kurfürsten datiert: „Von Gottes Gnaden Wir, Johann Georg der Ander, Hertzog zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg usw. Churfürst . . . in Sachen unseres geheimden Camerirars Bartolomae de Sorlisi . . . soll dessen beschehene Heyrat nunmehr nicht zu rescindieren, sondern dißmal in unserem Churfürstenthum und Landen christl. geduldet, Er deßhalber so wohl als seine Verheyraethete von männiglichem unangefochten und unbekümmert gelassen werden sollen . . . Es soll sich aber ins Künfftige auf diesen Fall niemand beruffen, weniger demselben nachzufolgen befuget sein . . .“

Die „Urthels-Frage“ an das Konsistorium zu Leipzig wird durch eine erdichtete Geschichte mit den fingierten Namen „Titius und Lucrezia“ eingeleitet.

„Des Consistorii zu Leipzig Beantwortung“ weist zuerst auf ein Dekret der theologischen Fakultät von Wittenberg in Tractatu de causis matrimonii vom Jahre 96<sup>1</sup> hin, das „es geschehen lassen, daß frigidis et impotentibus Weiber zugeleget und anvertrauet worden, Gestalt denn auch unsere Herren Theologi nirgends denen Eunuchis und Spadonibus Conjugium categorice et rotunde abgeschlagen, sondern wie Gerhard in artic. de conjug. 235 und aus demselben Eichsfeldius in orthodoxia casuali fact. 3, c. 13. th. 32. reden: Mulieribus non facile permittendum, ut Eunuchis nubant, et praestare mulieres ejusmodi graviter admonere ne in poenitendas et innuptas illas nuptias et scortationis periculum se praecipitent.“

<sup>1</sup> Sicherlich 1596.



Das Schriftstück fährt fort:<sup>1</sup> „. . . Demnach aber und dieweil die prinzipal Interessenten, beyderseits umb diesen Gebrechen Wissenschaft haben, und dessen ungeachtet einander zu hey-rathen, eines beständigen Sinnes seynd und bleiben, die Mutter der Braut auch darein gewilliget, und die Verlöbniß darauff fort gegangen, die andern Freunde darin nichts zu reden, und der heilige Ehestand zwar von Gott zu ehrlicher und rechtmäßiger Fortpflanzung des Menschlichen Geschlechts eingesetzt, zugleich aber auch dem Manne das Weib zum Gehülffen zugesellet, und über diß nirgends verbothen worden, daß diejenigen Manns-personen, so nicht Kinder zeugen können, deßwegen auch nicht freyen, noch ein Weib zur Ehe nehmen, und damit, wenn es zumal ohne Betrug geschieht, und das Weib zuvor dessen verständiget, in ihrer Nahrung, Pfllegung und Wartung keinen Gehülffen suchen solten, zu geschweigen, daß bey dieser Mannes-person nicht eine solche impotentia und Unvermöglichkeit zu befinden, quae generationis actum, wie die Schul-Lehrer reden, die das Ehewerck, sed generationis effectum, sondern die Ehefrucht allein verhindert, und was dergleichen von euch wohl angeführte Umstände und motiven mehr sind; So kann auch das geistliche Gericht diese einmahl mit allem Fleiß und gutem Bedacht erwogene und abgehandelte Sponsalis und Eheverlöbniß, wider der Principal-Personen öffentlichen Willen, mit Fug keineswegs trennen, noch weniger ihnen die priesterliche Copulation und Trauung versagen, sondern es gehet dieselbe auf ihr ferneres gebührendes suchen billig fort, von Rechtswegen . . .“

Nicht hoffnungslos ablehnend, sondern eine Lücke offen lassend sagt die theologische Fakultät Greifswald (S. 103): „. . . Da siehet man bei des aus der Constitution des Leonis und der Constit. des Sixti, daß solche conjugia sehr gemein worden sind, und sie dannenhero denselben wehren müssen: denn obzwar eines oder anderes matrimonium nach Umständen zugelassen wird, ist doch gut, daß dessen nicht zu viel geschehe und zumahl ohne Unterschied . . .“

Das Gutachten der theologischen Fakultät der Universität Jena<sup>2</sup> gibt uns einen Überblick der ganzen Angelegenheit. Es ist

<sup>1</sup> Ebenda, S. 16. <sup>2</sup> Eunuchi conjugium, S. 45—55.

vom 25. Februar 1668 datiert und an den Stiefvater der Frau des Sorlisi adressiert. Der Beginn des Schriftstückes lautet: „Indicium Facultatis Theologicae in Academia Jenensi. Gottes Gnade und unseren freundlichen Gruß zuvor. Wohl-Ehrenvester und hochgelahrter Herr Doctor, besonders guter Freund. Dessen an uns den 14. Febr. itzt lauffenden Jahres abgelassenes Schreiben haben wir den 18. desselben wohl empfangen und ablesend daraus vernommen, welcher Gestalt Ihrer Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen Geheimer Cammerirer so seines Zustands halber ein Eunuchus ist Nahmens Bartholomaeus de Sorlisi, . . . auff seine jüngste Stiefftochter, eine Jungfrau damals von 16 Jahren, seine affection dergestalt geworffen, daß er sie zu ehelichen gesonnen, und deßwegen bei dem Herrn und seinem Weibe ansuchung gethan. Welches Anbringen sie nicht wenig befremdet, und ihnen sehr wunderlich vorkommen. Derowegen sie alsobalden solches der Tochter vorgehalten, ihr deutlich remonstriret und verständiglich dargethan, daß dergleichen Ehe nicht verstattet werden würde, darbei sie auch mit höchstem Ernst ermahnet, von ihrem Vorhaben abzustehen und ihren Sinn zu ändern, sie aber habe sich alsobald erkläret, daß sie von ihm nicht lassen könnte, und wenn sie diesen nicht haben sollte, wäre es in ihrem Gemüthe unmöglich, einen andern lieb zu gewinnen.“

Es wird hierauf ausgeführt, wie dem Sorlisi, als man die Unmöglichkeit einsah, die beiden Liebenden einander zu entfremden, die Bedingung auferlegt wurde, sich eine Eheerlaubnis von der Geistlichkeit auszuwirken; ferner wird der Leidensweg geschildert, den dieser zum Konsistorium, zum Beichtvater, zum Oberhofprediger, zum Herzog zu gehen hatte, welcher letzterer endlich gestattete und durchsetzte, daß die Ehe ganz privatim auf dem Gute Schmiedeberg, das dem Sorlisi gehörte, von einem evangelischen Geistlichen eingesegnet wurde. Der Sänger bemühte sich, sein in so mühevollen harten Kämpfen errungenes Glück zu sichern, indem er der Geistlichkeit ihren Groll abzukaufen suchte, und erklärte sich bereit, eine lutherische Kirche zu erbauen und ein nicht anzutastendes Kapital zu erlegen, von dessen Zinsen „zu ewigen Zeiten“ ein lutherischer Priester besoldet werden solle. Trotzdem ließen die Geistlichen nicht davon ab, die zwangsweise

Scheidung der jungen Eheleute zu betreiben. „Nun sey aber an dem, daß diese beyden Leute von rechten, gantzen Herten einander treulich lieben und redlich meynen und auch beyderseits sich vernehmen lassen, daß sie sich lieber das Leben nehmen, als eines von dem andern sich scheiden lassen wolte, führeten dabei über einander gantz keine Klage, sondern seyn vielmehr in allen Dingen miteinander gar wohl zufrieden.“ Nachdem alle Versuche, die beiden Liebenden, die sich verzweifelt wehrten, auseinanderzureißen, mißglückt waren, versuchte man es mit seelischen Erpressungen, indem man sie vom heiligen Abendmahl ausschloß, ihre Ehe als Konkubinat brandmarkte und sie in keiner Weise zum Frieden und zum Glück gelangen ließ.

So wenig wie Jena fand die Universität in Gießen ein Gnadenwort, die ihr Gutachten mit den Worten schließt: „Cumque exinde congressus institutioni adversus, naturae inimicus, probrosus, et in sanctum matrimonium ignominiosus, et penitus abusivus, semper et cum vehementi ustione, obsceno et libinoso atque effroeni propudio exerceatur, prout superius demonstratum fuit . . . 17. Oktober 1667.“

Also „dem Gesetze entgegen, naturwidrig, verbrecherisch, eine Schändung der heiligen Ehe, obszön und wollüstig usw.“ Ebenso als „Verbrechen“ qualifiziert der sächsische Oberhofprediger Dr. Geyer die Kastratenehe, indem er sagt<sup>1</sup> (1668): „Wenn Sorlisi nach Italien ginge, würde er erfahren . . . qualem inclementem dicam ipsi Clemens IX. et quidem non immerito scripturus sit. Aliud vero, occulte Eunuchos cum mulieribus concumbere, quod scelus non modo in Italia et Hispania, sed fortassis etiam in Misnia (Meißen?), in ipsa electorali Dresda committitur, sed a nemine probatur.“

So schwierig und peinlich war die Situation der jungen Eheleute, die trotzdem durch ihr ungewöhnlich starkes Zusammengehörigkeitsgefühl über alle bitteren äußeren Anfeindungen und eigenen seelischen Nöte Sieger blieben. Sie hielten durch, der „fromme gewissenhafte Mann“, wie ihn das Königsberger Gutachten nennt, und das junge Weib, das sich an ihn klammerte mit aller Inbrunst eines über den Alltag hinausgehobenen Ge-

<sup>1</sup> Ebenda, S. 157.

mütes. Schließlich beruhigten sich die guten Mitbürger mit der sauertöpfischen Feststellung: „Die Eltern stimmten zu, aber nicht aus berechtigten Gründen . . . Sie taten dies bewogen von der Liebe zu Reichtum und Ruhm, welche unser Mann besitzt, wie auch in der törichten Hoffnung, mit den seinen emporzusteigen; die Behörde stimmte zu, aber von allzu großer und ungesetzlicher Gunst gegen den Eunuchen geleitet. Ein anderer hätte dies kaum zu erreichen vermocht: Es war auch der Fürst allein, der dies ermöglichte, indem er seine Ratgeber, auf die er sonst achtete, überging.“ Lassen wir alle weiteren theologischen Grübeleien und auf medizinischem Aberglauben beruhenden Unflätereien, mit denen diese „Judicia“ so vieler berühmter Fakultäten und Einzelgrößen nur allzu freigebig sind, beiseite und gönnen wir bloß noch — einem für alle! — dem derben Schrei eines evangelischen Zeloten Raum:<sup>1</sup> „. . . Den Knüttel her, und denselben etliche mahl die Lenden weitlich durchgerben lassen (Wie Luther einst seiner jungen Frauen gethan . . . daß ihr das Mann nehmen verginge) . . . und den Kitzel vertrieben.“ Immerzu! Die Ehe Sorlisis ist eine glückliche geblieben. Überhaupt ging das Leben dieses Mannes einen gut bürgerlichen Weg. 1770 wurde er Amthauptmann zu Dippoldiswalda mit 200 fl. jährlichem Gehalt, 1771 Kammerjunker. Er blieb „bei der Hofstatt“ und erhielt bei Reisen Auslosung für sich und vier Pferde. Dann erhielt er die Stelle des kränklichen Kammerherrn Grafen Ernst von Dölau, „unbeschadet des von Dölau diesfalls habenden Bestallung und Besoldung“ (von 300 Talern).<sup>2</sup> Sorlisi scheint auch bei Ankauf italienischer und anderer Waren den Vermittler gemacht zu haben. Daß er Besitzer des Gutes Schmiedeberg war, wird auch in dem Gutachten der Fakultät Jena erwähnt. Den angeführten Daten ist zu entnehmen, daß er nach den damaligen Verhältnissen als wohlhabend gelten konnte. Immerhin scheinen die verschiedenen Bußen, welche er bei seiner Heirat übernehmen mußte, keine geringe Belastung gewesen zu sein. Fürstenau berichtet,<sup>3</sup> daß er auch den Kirchturm zu Johnsbach auf seine Kosten bauen ließ. Wenn dies auch keine Ausgleichsleistung für

<sup>1</sup> Ebenda, XIV. Alia Judicii Superioris Censura, S. 178. <sup>2</sup> Fürstenau, I, S. 13.  
<sup>3</sup> Ebenda, I, S. 15.

die versprochene protestantische Kirche samt Pfarrerversorgung gewesen ist, so kann man doch wohl sagen, daß er denen, die am meisten Steine auf ihn geworfen hatten, in wirklich christlicher Weise vergalt.

Bei seinem am 3. März 1672<sup>1</sup> im 40. Lebensjahre erfolgten Tode rührte sich nochmals der Unwille der Geistlichkeit gegen ihn: Das Kreuzministerium beschwerte sich, daß Sorlisi bei seinem Tode mit den Sakramenten nach Art der römischen Kirche versehen worden sei; seine Trauung war protestantisch gewesen. Wenige Monate später, bei der Leichenfeier des Hofkapellmeisters Heinrich Schütz am 17. November 1772, hielt der Oberhofprediger Dr. Geyer, welcher seinerzeit zu den ernstesten Gegnern der Ehe Sorlisis gehört hatte, die Leichenpredigt. In derselben eiferte er gegen den Verfall der Kirchenmusik unter deutlicher Bezugnahme auf den herrschenden italienischen Geschmack bei Hofe und verdamnte die Unsitte des Kastratentums: „Erbare und sittsame Harmonien soll man passieren lassen; aber gantz ferne wegtreiben die weichlichen und unserem vesten und ernsthaftem Verstande gantz schädlichen Melodeien, als welche mit bösen verkünstelten brechungen und biegungen der Stimme zu wollüstigen und faulen Üppigkeiten uns verleiten.“<sup>2</sup> Für Sorlisis Angehörige war gesorgt;<sup>3</sup> er hinterließ ein hübsches Vermögen; seine Witwe lebte später in Rom.

Ein zweiter Fall einer Kastratenehe in Deutschland ist uns von Filippo Finazzi überliefert,<sup>4</sup> einem „guten Diskantkastraten“, wie Mattheson ihn nennt.<sup>5</sup>

Finazzi ist 1710 zu Bergamo geboren und wurde vermutlich in Venedig ausgebildet, wo er sechzehnjährig 1726 bereits im Teatro San Angelo auftrat. In den beiden folgenden Jahren sang er im Teatro San Cassiano. Im Jahre 1728 ging er nach Breslau,

<sup>1</sup> Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. <sup>2</sup> Fürstenau, I, S. 39/40. <sup>3</sup> Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, XXVIII. Jahrg., 1896, redigiert von Robert Eitner, S. 87, Anmerkung. <sup>4</sup> Die folgenden Daten sind zum wesentlichen entnommen aus: Angelo und Pietro Mingotti, ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert, von Erich Müller, Dresden 1917. <sup>5</sup> Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte usw., S. 375 ff.

wo er bis 1730 blieb. 1732 sang er wieder in Venedig am Teatro San Angelo, 1737 in Bologna, wo er an Stelle Salimbenis in der Oper Siface auftrat. 1739 stand er als Kirchen- und Kammer- sänger im Dienste des Herzogs von Modena. Später gehörte er der Operntruppe Pietro Mingottis an, die 1743 in Linz, im folgenden Jahr in Hamburg, Prag und Leipzig spielte. In Prag führte Mingotti ein Intermezzo von Finazzi auf, vermutlich das von Mendel und Reißmann<sup>1</sup> verzeichnete „La pace campestre“. 1746 kam in Hamburg seine Oper „Il Temistocle“ zur Aufführung. Finazzi machte sich nun in Hamburg endgültig seßhaft. Er hat sich dort „zehn Jahre lang mit Information in der Music auf einem sehr anständigen Fuß unterhalten“, wie eine Auskunft über ihn im Hamburger Staatsarchiv lautet. Während dieser Zeit vollzog er auch seinen Übertritt zum Protestantismus. „Mit dem Eintritt des 1756. Jahres erwarb er eine Landökonomie in dem adelichen Gute Jirsbeck“, ließ sich ein Landhaus und Wirtschaftsgebäude bauen und lebte daselbst mit der Witwe eines Dorfschmieds Gertrude Steinmetz in wilder Ehe. Er sorgte auch für die Erziehung ihres Sohnes, der ungefähr 1750 geboren war, und ließ ihn in Hamburg die Schule besuchen. „Dort erwarb er sich auch den vertrauten Umgang mit dem dänischen Geheimrat Baron von Ahlefeld und mit dem Dichter Hagedorn, welche ihn ganz besonders zur Komposition anregten. Diese und andere seiner Freunde sowie seine Untergebenen rühmten laut die ihm eigene Uneigennützigkeit, Rechtlichkeit und seine Talente.“

Als er im Jahre 1758 das Unglück hatte, beide Beine zu brechen, brachte ihn die treue und aufopfernde Pflege seiner Lebensgefährtin zu dem Entschluß, sie zu seiner gesetzlichen Gattin zu machen. Aber auch er sollte es nicht viel leichter haben als einst Sorlisi in Dresden. Der Pastor zu Sülzfeld verweigerte dem Kastraten im Jahre 1761 die Trauung. Die Angelegenheit kam schließlich vor den Hamburger Senat. Das nachfolgende Aktenstück vom 2. April 1762 enthält die Entscheidung:<sup>2</sup> „Syndicus Schuback resumiert die Sache wegen der von Filippo Finazzi, einem 56jährigen Eunuch, gesuchten Erlaubnis, sich mit Gerdruth Steinmatz copulieren zu lassen, legit ein von Herrn St. Rassow

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, Konversationslexikon. <sup>2</sup> Mitgeteilt bei E. Müller.

entworfenes P.(ro) M.(emoria) von dem Statu causae, und die Abschrift eines von der Frau von Alfeld (geb. von Kurtzrock) cum Domino Curatore unterschriebenen Reverses, worinn das dubium pto, Jurisdictionis gehoben wird. C. Daß, wenn gedachter Finazzi bei einem oder andern Landprediger kein Bedenken finden mögte, ihn unter vorgängiger Obrigkeitlicher Erlaubniß und nach geschehener Proclamation zu copulieren, sodann die Erlaubniß von demjenigen wohlweisen Landherrn, worunter derselbiger Prediger steht, zu ertheilen.“

Der Pastor von Moorfleth gab nunmehr am 21. April 1762, „auf einem benachbarten Garten“, wie es in der Kirchenbucheintragung heißt — es war im Landhause eines Hamburgers in Billwärder —, das Paar zusammen. Die Ehe währte genau 14 Jahre: Finazzi starb am Jahrestag der Hochzeit, am 21. April 1776, in Hamburg. Sein ganzes Vermögen vermachte er seiner Frau. An musikalischen Werten hinterließ er außer den schon genannten dramatischen Kompositionen eine Kantate und viele Gesänge.

## VI. Kapitel

### Die italienischen Gesangsschulen und die Kastraten

#### 1. Allgemeines. Die florentinische und die römische Schule

Dem internationalen Kultus der italienischen Musik und vor allem der immer steigenden Nachfrage nach Gesangskünstlern konnte Italien nur durch die Begründung besonderer Schulen und Pflanzstätten entsprechen, die nicht bloß die örtliche Versorgung einzelner Kirchen und Theater, sondern in der Tat den Bedarf von ganz Europa zu beschaffen hatten, nicht zum wenigsten den der gesuchtesten Spezialität, der Kastraten.

Dafür, wie sehr diese alle anderen Sänger überflügelten und speziell ihre Ausbildung für die wichtigste Aufgabe der Musikschulen gehalten wurde, ist schon die frühe Stimme Giovanni Battista Donis (1593—1647) bezeichnend, des hochangesehenen Florentiner Theoretikers,<sup>1</sup> der, als einzelner Rufer in der Wüste, bereits vor dem Übergewicht der Kastraten warnt. Er schreibt, „daß die Menge der Kastraten der Musik sehr schädlich geworden sei, daß eine weibliche oder Knabenstimme weit schöner sei als die beste Kastratenstimme, daß die Zahl der schlechten, nicht der guten Sänger dadurch vermehrt worden sei, weil man bei der frühen Operation noch nicht wissen könne, was für eine Art von Stimme entstehen werde, die Operation also stets auf gut Glück gemacht werden müsse, und endlich daß die Kastraten die Ursache seien, daß selten andere, unoperierte Knaben in der Singekunst unterrichtet würden, weil die vielen Eunuchen alles so besetzt hielten, daß für die Nichteunuchen keine Vorteile

<sup>1</sup> Siehe S. 216.



durch das Singen erhofft werden könnten, zumal man auch nicht wissen könne, was für eine Stimme nach der Mutation herauskommen würde“.

Dieser letzte Satz Donis bestätigt, daß beim Singunterricht überhaupt ein sehr früher Beginn für unerläßlich galt; daß hierbei die unoperierten Knaben, denen noch jeder andere Zukunftsweg offenstand, hinter den Kastraten zurückstanden, die alles, was ihnen die Welt noch zu bieten hatte, nur mehr durch die Vollendung ihrer Kunst erwarten konnten, ist eine naturgemäße Folge. So wurden sie nicht nur die größten Sänger, sondern auch die größten Lehrer, und fast kann man sagen, jene weltberühmte italienische Gesangsschule — von deren Ruf noch heute eine Reihe Gesangslehrer zehren, die sich als ihre Vertreter auszugeben für die beste Geschäftsmarke halten — sei im wesentlichen eine Schule von Kastraten für Kastraten gewesen.

Unter den 19 Autoren der geschätztesten älteren Solfeggien, die Ferdinand Häser<sup>1</sup> aufzählt, sind 11 Kastraten, nämlich: Ansani, Aprile, Astorga, Bernacchi, Gasparini, Marcello, Martino, Millico, Marchesi, Perez, Pistocchi; nur Andreozi, Bononcini, Durante, Feo, Leo, Lotti, Paisiello und Porpora gehören nicht zu ihrer Zahl.

Die Anforderungen, die man damals an die Ausbildung der Sänger stellte, sind nach unseren heutigen Begriffen ganz unglaublich hohe: das Studium dauerte alles in allem 10—12 Jahre, und das Ziel war neben der vollendetsten musikalischen und technischen Ausbildung eine harmonische allgemeine Bildung. Diese Tradition festhaltend, haben die italienischen Konservatorien immer bis heute die litterae in ihrem Lehrplan bewahrt, während die großen deutschen Musikschulen, gelegentlich der in den letzten Jahren durchgeführten und bald weiter zu erwartenden Umwandlung der bedeutendsten von ihnen in Hochschulen, erst jetzt und zwar vielfach noch zögernd an diese Aufgabe herantreten.

Bei den Kastraten begann die systematische Schulung für den künstlerischen Beruf meist sehr frühzeitig, manchmal schon mit

<sup>1</sup> August Ferdinand Häser, Versuch einer systematischen Übersicht der Gesangslehre, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

acht oder neun Jahren. Bei einer fünf- bis achtjährigen Lehrzeit, die damals als Regel galt und doch erst als erste Phase des Studiums betrachtet wurde, ergab sich für sie viel früher als für alle anderen Sänger die Möglichkeit, in die Öffentlichkeit zu treten und die jungen Kräfte und das erworbene Können zu erproben. War der Lehrer wie damals gewöhnlich zugleich ausübender Sänger oder Opernkomponist, so waren diese ersten Versuche um so leichter ins Werk zu setzen, denn der Meister ließ dann seine Schüler neben sich oder in seinen Opern auftreten. Die allmählich flügge werdenden Sänger blieben dabei weiter unter der Aufsicht ihres Meisters, bis mit dem Wachsen der physischen Kräfte und der zunehmenden technischen Reife mit Zuversicht der Flug über die Heimat hinaus erst in die Nachbarstädte, dann durch ganz Italien und endlich ins Ausland, wo die höchsten goldenen Berge winkten, gewagt werden konnte. Vielleicht mag das unbestreitbare Übergewicht, das sie bald über die anderen Sänger errangen, außer in den Vorzügen ihrer Stimmen, der besonderen Pflege, die diesen zuteil wurde, und dem frühen Kindesalter, in dem ihre Ausbildung oft gleich nach der Operation begann, auch in einem psychologischen Moment begründet liegen, in dem fanatischen Eifer, mit dem sie sich, durch nichts abgelenkt, dem Studium hingaben.

Für die Einrichtungen und Gepflogenheiten der italienischen Musikschulen sind die besten Quellen neben den Schilderungen Burneys die Beschreibungen Bontempis in seiner *Storia della Musica*; diese erschien wohl erst 1695, ihre Ausführungen über das Musikschulwesen basieren aber auf den eigenen Erfahrungen Andrea Bontempis aus seiner Knabenzeit, zirka 1650. Er, der spätere Kollege unseres Heinrich Schütz an der Dresdener Kapelle, schildert die Einrichtungen der päpstlichen Kapelle, deren Schüler er selbst gewesen war, wie sie ab 1636 zur Zeit Urbans VIII. unter der Leitung Vigilio Mazzocchis bestanden. Diese Einrichtungen dienen ihm als allgemeines Vorbild für die gebräuchlichen Anforderungen an musikalischer und allgemeiner Durchbildung. Diesen vielzitierten, fast 300 Jahre alten Lehrplan dieser Muster-schule könnte man wohl weit eher als „überlastet“ bezeichnen wie die Lehrpläne der modernen Musikschulen, über deren über-

triebene Forderungen manchenorts geklagt wird. Wir hören: „Die Schüler waren verbunden, täglich eine Stunde schwere Passagen zu üben, um eine gewandte Technik zu bekommen, eine zweite Stunde verwendeten sie auf Übung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation, alles in Gegenwart des Meisters und vor dem Spiegel stehend, um die Zunge und Mundstellung beobachten zu können, sowie alle Grimassen beim Singen zu vermeiden. Zwei fernere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdrucks und Geschmacks sowie der Literatur. Dies waren die Beschäftigungen des Vormittags. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf die Komposition, die übrige Zeit des Tages auf Klavierspiel, Verfertigung eines Psalmes, einer Motette oder anderer, dem Talent des Schülers zusagender Arbeiten. Zuzeiten sangen sie in einer oder der anderen Kirche Roms oder gingen dorthin, um die Werke der Meister anzuhören; nach Hause zurückgekehrt, hatten sie ihrem Lehrer Rechenschaft über alles zu geben. Häufig auch begaben sie sich vor die Porta angelica zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus den Antworten desselben ihre Fehler kennenzulernen.“

Die Musikschulen, die den Namen Konservatorium dadurch erhielten, daß sie anfänglich mit Hospizien und Waisenhäusern verbunden waren, wo man Kinder „aufbewahrte“ (= conservare), wurden zumeist durch private Spenden und fromme Stiftungen begründet und unterhalten; musikalisch begabte Zöglinge erhielten in ihnen sowohl Unterhalt als Ausbildung, und zwar gab es Anstalten sowohl für Knaben als auch für Mädchen; wir beschäftigen uns hier, unserem Thema gemäß, nur mit den ersteren.

Neapel hat den Ruhm, das überhaupt erste Konservatorium Italiens besessen zu haben: das Conservatorio della Madonna di Loreto, welches 1537 von Giovanni di Tappia, einem spanischen Priester, der 9 Jahre lang zu diesem Zwecke mit der Sammelbüchse durch die Campagna gezogen war, begründet wurde und begabten armen Waisen den Unterricht in der Musik ermöglichte. Noch im 16. Jahrhundert entstanden in Neapel drei weitere solche Anstalten: Della pietà de' Turchini, Dei poveri di Gesù Christo

und Di San Onofrio a Capuana. Venedig blieb, wie wir sahen, nicht lange zurück.<sup>1</sup> Andere Städte folgten, und bald hatte fast jede größere Stadt Ober- und Mittelitaliens ihr Konservatorium.

Burneys Schilderung der neapolitanischen Konservatorien wird für den Typus der Anstalten im allgemeinen charakteristisch sein. Er schreibt:<sup>2</sup> „Man nimmt dort Knaben von 8 oder 10 bis zu 20 Jahren auf; man verpflichtet sie auf 8 Jahre, wenn sie jung aufgenommen werden; wären sie älter, so sei ihre Aufnahme schwerer, wenn sie anders nicht schon in dem Studium und der Ausübung der Musik etwas getan hätten. Wenn ein Knabe einige Jahre in einem Conservatorio gewesen sei, und man finde kein Genie an ihm, so werde er entlassen, um andern Platz zu machen. Einige nehme man als Pensionäre an, und diese bezahlten für den Unterricht; andere, die ihre Zeit ausgehalten haben, bestellt man zu Lehrern für die andern; doch in beiden Fällen könnten sie das Conservatorium nach Belieben verlassen . . .“

„. . . Heute früh ging ich mit dem jungen Herrn Oliver zu dem Conservatorium S. Onofrio und besah alle Zimmer, wo die jungen Leute sich üben, essen und schlafen. Auf dem ersten Absatze der Treppe stand ein Trompeter, der auf seinem Instrumente so lange kreischte, bis er beinahe zerplatzte; auf dem andern war ein Waldhornist, der ebenso laut bellte. In dem gewöhnlichen Übungszimmer war ein holländisches Concert (dutch concert), welches aus 7 oder 8 Flügeln, noch mehr Violinen und verschiedenen Stimmen bestund, die alle verschiedene Stücke aus verschiedenen Tönen spielten; andere Knaben schrieben in dem Zimmer; weil es aber ein Heiligen-Tag war, so fehlten viele, die sonst auch in diesem Saale studieren und sich üben. Die Einrichtung des Hauses mag diese Zusammenhäufung aller Lehrlinge erfordern, wodurch die Knaben vielleicht, wenn auch neben ihnen noch soviel vorgeht, fest auf ihre Arbeit acht zu haben lernen; sie mögen auch dadurch Stärke erhalten, weil sie so laut spielen müssen, um sich selbst zu hören: allein mitten unter solchem, beständig fort unharmonischem Lärm ist es unmöglich, ihrem Spielen die geringste Feinheit oder Vollkommenheit zu geben. Daher ihre plumpe, rauhe Manier, welche in ihrer öffentlichen

<sup>1</sup> Siehe S. 173. <sup>2</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 225 ff.

Ausführung so merklich ist; daher der gänzliche Mangel an Geschmack, Rundung und Ausdruck bei allen diesen jungen Musikern, solange sie diese Vorzüge nicht außerhalb des Landes erlangt haben. . . . Die Betten, welche in eben dem Zimmer sind, dienen den Flügel- und andern Instrumentenspielern zu Sitzen. Von dreißig bis vierzig andern Knaben, die sich hier übten, konnte ich nur zwei ausfindig machen, die einerlei Stück spielten: einige von denen, die sich auf der Violine übten, schienen viel Stärke in der Hand zu haben. Die Violoncellisten üben sich in einem andern Zimmer, und diejenigen, welche die Flöte, Hoboe und andere Blasinstrumente spielen, in einem dritten; ausgenommen die Trompeter und Waldhornisten, welche entweder auf der Treppe oder auf dem Boden ihre Künste üben müssen. Es sind 16 junge Castraten in diesem Collegio, und diese liegen oben allein, in wärmern Zimmern als die übrigen Knaben, aus Furcht sich zu verkälten, wodurch ihre weichlichen Stimmen nicht nur zu ihren gegenwärtigen Übungen ungeschickt werden, sondern auch Gefahr laufen mögten, ganz verlorenzugehen . . .“

„. . . Die einzigen Ferien in dieser Schule fallen in den Herbst und dauern nur wenige Tage. Während des Winters stehen die Knaben zwei Stunden vor Tage auf, von welcher Zeit an sie ihre Übung (1½ Stunde zum Mittagessen ausgenommen) bis 8 Uhr des Abends fortsetzen. Diese anhaltende Übung, welche einige Jahre hindurch währet, muß, mit Genie und gutem Unterrichte verbunden, große Musiker hervorbringen . . .“

„Montags, den 5. November. Heute früh ging ich in das Conservatorium S. Onofrio, um die Knaben in den Lehrstunden zu sehen und einige der besten unter ihnen spielen zu hören. Sie waren alle eifrig bei der Arbeit und machten ein vortreffliches Getöse . . . Doch schon man die Ohren sowohl der Lehrer als Schüler, wenn Unterricht im Singen gegeben wird, denn dies Geschäft wird in einem ruhigen Zimmer verrichtet; allein in den andern Übungssälen ist der Lärm und das Mißgetöne unbeschreiblich.“

Eine ähnliche Schilderung entnehmen wir Kelly,<sup>1</sup> der als junger Gesangsschüler nach Neapel kam und in das Conservatorio San

<sup>1</sup> Michael Kellys Lebenserinnerungen, S. 197.

Loreto geführt wurde, wohin ihn der Kastrat Rauzzini gewiesen hatte. Er erzählt: „Finerolli (der Direktor) war ein heiterer, lebhafter kleiner Mann, ungefähr 50 Jahre alt; . . . er nahm mich mit, um mir sein Conservatorium zu zeigen, in welchem sich 300—400 Knaben befanden; sie studierten Komposition, Gesang und alle möglichen Instrumente. Es waren verschiedene Räume dort; aber in dem großen Schulsaal, in welchen ich geführt wurde, trieben einige Gesang, andere spielten Violine, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete usw., jeder verschiedene Musik und in verschiedenen Tonarten. Der Lärm war entsetzlich, und mitten in diesem schrecklichen Babel mußte ein Knabe, welcher Komposition studierte, seine Arbeit verrichten und eine Melodie harmonisieren, welche ihm von seinem Lehrer gegeben war. Voll Abscheu verließ ich den Ort und nahm mir fest vor, niemals ein Bewohner desselben zu werden . . . dazu kam noch der Widerwillen, den ich dagegen hatte, in den Prozessionen zu gehen und den Anzug zu tragen, zu welchem alle, die das Conservatorium besuchten, gezwungen waren.“ Kelly wurde schließlich von Finerolli in Privatpension genommen. An anderer Stelle erwähnt er: „Mein englisches Klavier war mir von geringem Nutzen, da Finerolli es als sine qua non hingestellt hatte, daß ich alle Gedanken aufgeben müsse, ein Klavierspieler zu werden; denn alle italienischen Gesangslehrer halten es für sehr nachteilig für die Stimme.“

Diese Auffassung von der Schädlichkeit des Klavierspiels für den Sänger bestätigt Burney, indem er sagt: „Es ist ein Grundsatz aller guten Singemeister, daß das Bücken beim Schreiben und selbst das viele bloße Sitzen beim Clavier die Brusthöhle beenget und die Stimme sehr angreift.“<sup>1</sup>

Daß in diesen strengen Schulen auch das Prügeln zu den Zuchtmitteln gehörte, scheint aus einer Stelle des Tosi (Neuausgabe S. 67) hervorzugehen, die in Agricolas Übersetzung lautet: „Der Meister suche seinen Schüler aufzumuntern, wenn er zunimmt; er demütige ihn aber, ohne ihn zu schlagen, wenn er anhaltend hartlernig ist. Strenger verfare er bei der Nachlässigkeit. Er endige niemals eine Lektion ohne Nutzen.“

<sup>1</sup> Burney, II, S. 260.

Die bestrittene Stellungnahme der Konservatorien zur Kastration haben wir schon im IV. Kapitel berührt; es ist ganz zweifellos, daß sie trotz der strengen Gesetze sich in dieser Frage sehr stark kompromittiert haben.

Bei der Darstellung dieser Unterrichtsweise muß man mit einem Blick des Bedauerns auf die heute geübte Praxis immer wieder ein Hauptmoment hervorheben: Der Lehrer hatte Zeit. Er lebte mit und unter seinen Schülern, statt ihnen den Unterricht viertelstundenweise zuzuweisen — wie heute; er hatte ihrer nicht allzuviel und konnte sich mit jedem einzelnen individualisierend befassen, statt daß tagein tagaus eine Flut von ihm mehr oder weniger fremdbleibenden Schülern durch sein Musikzimmer zieht — wie heute; er konnte ein Stück seiner selbst aus dem Schüler machen, der ihm fast ein Jahrzehnt lang in täglicher gemeinsamer Arbeit und gemeinsamen Lebens innig verbunden blieb, statt daß der Schüler ihm die Zumutung stellt, ihn in zwei bis drei Jahren, von denen nur wenige Monate lang wirklich gearbeitet wird, für die Öffentlichkeit herzurichten — wie heute. Er konnte ihm eine universelle, gründliche, alle Gebiete der Musik umfassende Ausbildung geben, statt ihm nach der nötigsten Stimmbildung eine kleine Zahl bestimmter Partien einzulernen; er hatte die Macht, von ihm die äußerste Geduld bis in die kleinsten stimmtechnischen Einzelheiten und den intensivsten Fleiß zu fordern, statt mit der Ungeduld, der Bequemlichkeit, der Widerspenstigkeit, Eitelkeit und dem Mangel an Einsicht der einzelnen rechnen zu müssen; er war für den Schüler die unbedingte Autorität, deren Weisungen man blindlings folgte und vertraute, statt daß Freunde und Verwandte des Schülers, Kollegen, Kapellmeister, Regisseure, Agenten ihm ins Handwerk zu pfuschen versuchten — wie heute; er hatte ein unbestrittenes Anrecht auf den Schüler — sein Kunstwerk, seine Schöpfung —, statt ihn gegen mißgünstige, auf Schülerfang ausgehende Berufsgenossen verteidigen zu müssen; und so wurde der Schüler Geist von seinem Geiste.

Der Unterricht war patriarchalisch und nicht industriell; es war ein vollkommenes Ineinandergreifen von Theorie und Praxis, es waren wirkliche Lehrlings- und Gesellenjahre bei richtigen

Meistern, die selbst sangen, produzierten und lehrten; von richtigen Schülern, die, mitten im Kunstbetrieb lebend, nach dem Maß des Könnens mitwirkend, sich versuchend, stets unter der Kontrolle des Meisters ühend, sein Urteil erprobend an den künstlerischen Ereignissen des Tages, das Entstehen und die Ausführung von Kunstwerken mitmachend, sich mit ganzer Hingebung nur dem Studium widmeten; kurz, es war die wahre Kunstschule.

Aber nicht bloß die Konservatorien lieferten eine Menge von Sängern guter und minderer Qualität; eine große Anzahl von Sängern und Musikern widmeten sich auch dem privaten Gesangsunterricht in allen größeren Städten und erwarben ein weithin klingendes Renommee; so z. B. Francesco Peli in Modena, Domenico Freschi in Vicenza, Bassani in Ferrara, der berühmte Tenorist Giovanni Paita, ein Schüler des Kastraten Pistocchi, in Genua, Francesco Giovanni Anerio, der Bruder des Felice Anerio, in Verona usw. Arteaga zählt ferner auf (I. S. 338): „Zu noch größerer Vollkommenheit brachte die Gesangkunst hernach Lodovico, Falsetto genannt, Verovio Ottavincio, Niccolini, Bianci, Lorenzini, Giovannini und Mari, lauter brave Sänger, vorzüglich aber im 18. Jahrhundert die Kastraten.“ Zahllose andere Namen geschätzter Pädagogen ließen sich hier noch lobend erwähnen.

Die florentinische Schule. Sie spielte ihre wichtigste Rolle in der frühen Zeit, in der die Oper selbst noch im Werden war. Als ein Vorläufer in der Gesanglehre wird dort Pietro Adron (ab zirka 1400) genannt. Florenz gilt ja, wie wir gesehen haben, als der Geburtsort der Oper überhaupt; wohl durch das Mäzenatenbeispiel der Medici angeregt und unterstützt, war es der adelige Kreis von Florenz, der sich für die Wiedergeburt der antiken Tragödie einsetzte und damit die Oper schaffen half. Tonkünstler und Dichter, Theoretiker und Gelehrte, Kunstkenner und Lehrer wirkten hier vorbildlich zusammen, ja waren oft in einer Person vereinigt. Graf Giovanni Bardi von Vernio, dessen Haus der Mittelpunkt dieses regen, idealen Strebens und Schaffens war, verfaßte selbst auch einige szenische, schon ziemlich opern-



mäßig angelegte Stücke. Kaum kann man einen der Namen dieses glänzenden Kreises als den „Verfasser der ersten Oper“ oder den „Schöpfer der neuen Musik“ bezeichnen, ohne den anderen Mitschaffenden unrecht zu tun. Wir haben sie alle bereits erwähnt: Jacopo Peri (1561—1633), das geistige Zentrum dieser künstlerischen Gemeinde, am Hofe der Medici unter Francesco, Ferdinand I. und Cosimo II. als „Principale direttore della musica e degli musici“ angestellt (nach heutiger Terminologie also „Intendant“ oder „Generalmusikdirektor“), der Komponist von Rinuccinis *Dafne* und der eigentliche Erfinder des rezitativischen Stils, der Edelmann Vincenzo Galilei (1533—1591), Giulio Caccini (zirka 1560—1640), der dem rezitativischen Stil bereits die erste Arienform beigesellte, Emilio di Cavaliere (geboren 1550), Girolamo Mei, der Edelmann Pietro Strozzi — sie alle wirkten nicht nur schaffend, sondern auch lehrend und als Lehrer nicht nur der Komposition, sondern speziell des Gesanges, den neuen Stil den ausübenden Künstlern vermittelnd; und Giambattista Doni<sup>1</sup> faßte alle diese ästhetischen Bestrebungen theoretisch in seinem von uns schon erwähnten Werke: „*De praestantia musicae veteris*“ usw., zusammen.

Aus der späteren Zeit der Florentiner Schule werden keine besonders markanten Namen genannt; Arteaga hebt noch Giuseppe Cenci „als einen inn- und außerhalb seines Vaterlandes sehr berühmten Gesanglehrer“<sup>2</sup> hervor. Ferner ist noch Francesco Redi mit Namen zu erwähnen, der um 1716 eine eigene Gesangsschule gründete, „nicht zu verwechseln mit jenem Francesco Rédi, welcher seiner Sprache, der Poesie und Physik so große Vorteile gebracht hat“.<sup>3</sup> Redis berühmteste Schülerin ist die dramatische Sängerin Vittoria Tesi, über die alle Zeitgenossen des Lobes voll sind.

Als Ausläufer der Schule, deren Traditionen fast durch drei Jahrhunderte vorhielten, mag noch Mabellini gelten (geboren 1817), der Lehrer des berühmten Baritons Padilla.

Gesondert sprechen wir nun über die Schulen von Rom, Bologna, Neapel, Venedig und Mailand.

<sup>1</sup> Siehe S. 216. <sup>2</sup> Arteaga, I, S. 338. <sup>3</sup> Ebenda, II, S. 31.

Die römische Schule. Bei der vollständigen und allseitigen Durchbildung aller Musiker von einigem Rang und bei ihrer vielfältigen Betätigung finden wir fast alle Komponisten der Zeit auch als Lehrer wirkend, und zwar nicht nur in ihrem Spezialfach, sondern auch als Gesangspädagogen. Der einzelne wurde wieder Lehrer von bedeutenden Schülern, die ihrerseits die Lehre an Jünger weitergaben, und so bildete sich eine lebendige Kette wertvollster Traditionen. Alle Fäden führen aber immer wieder als zum natürlichen Zentrum der Lehre zur päpstlichen Kapelle, deren Überlieferungen, Einrichtungen, Lehrziele und Lehrpläne von größtem Einfluß auf die bodenständigen Gesangslehrer geworden sind. In der Liste der Gesangslehrer der römischen Schulen finden wir die meisten Namen der großen Tonkünstler wieder, die als die Klassiker der großen römischen Kirchenmusik verehrt werden und denen wir schon zum Teil im IV. Kapitel begegnet sind: Gaudio Mell, der nach einer Schrift des Antimo Siberati in Rom eine Musikschule gründete, also als Begründer der Schule gelten kann; er war auch der Lehrer Palestrinas; Giacomo Arcadelt (bis nach 1557), gleicherweise als Komponist, Sänger und Lehrer hochverehrt, Costanzo Festa (bis 1545), wohl der größte Kontrapunktist vor Palestrina, Palestrina (1525—1594) und Nanini (1545—1607), die gemeinsamen Begründer der schon genannten Musikschule; Gregorio Allegri (1582—1652), Felice Anerio (zirka 1560—1614), Orazio Benevoli (bis zirka 1672), seinerseits wieder der Lehrer Ercole Bernabei (zirka 1620—1687), die drei letzteren als Schüler Naninis ihrem Lehrer den größten Ruhm bringend, ebenso wie Paolo Agostini (1583—1629) und Antonio Cifra (1584—1629); Giacomo Carissimi (1605—1674), Marc Antonio Cesti (1618—1669), der bedeutende Kantatenkomponist; Tomaso Baj (1650—1714), welche beiden letzteren auch als berühmte Tenorsänger hervortraten; Luigi Boccherini (1743—1805) u. a.

Neben diesen klangvollen gibt es eine Reihe anderer fast vergessener Namen, die nur mehr als die von Sängern und Lehrern überliefert sind, obgleich die meisten von ihnen von der Mitwelt auch als Komponisten geschätzt wurden: so Rubino, ein guter Sänger und Gesangslehrer, der Chormeister des Knabenchors in

der päpstlichen Kapelle (1495—1561); Giacomo Cappoli, der älteste bekannte Kapellmeister von Santa Maria Maggiore, dessen Anstellungsdekret aus dem Jahre 1539 stammt; Giovanni Battista Basso, um 1550 wirkend; Domenico Ferrabosco, Singemeister der Knaben an der Cappella Giulia im Vatikan, ab 1550 päpstlicher Sänger, der aber diesen Posten wegen seiner Verheiratung wieder aufgeben mußte; Bernardo Lupacchino um dieselbe Zeit, der Vorgänger Palestrinas in der Kirche San Giovanni im Lateran, als Gesangslehrer ganz besonders geschätzt; Francesco Roselli, Stefano Bettini und Annibali Zoilo, päpstliche Sänger um 1550; Giovanni Antonio Merula, päpstlicher Sänger um 1580; Paolo Torditi, der um 1600 wirkte und einer der ersten war, der den rezitativischen Stil pflegte; Luca Marenzio, ab 1595 päpstlicher Sänger, gestorben 1599, besonders als Madrigalkomponist geschätzt; Giuseppe Giambattista, Kapellmeister von Santa Maria Maggiore, auch er ein Schüler Naninis, gestorben zirka 1630; Vincenzo Ugolino, Schüler Naninis, ab 1620 Kapellmeister im Vatikan, der Lehrer Benevolis und vermutlich auch Baldassare Ferris, gestorben 1626; Vittorio Loreto (1588—1670), gleicherweise als Sänger und Komponist wie als Dichter geschätzt, in ersterer Eigenschaft Schüler eines Sängers der päpstlichen Kapelle namens Francesco Lota, in letzterer Schüler beider Naninis und Surianos; Odoardo Ceccarelli (zirka 1560), päpstlicher Sänger und Tenor; die von uns schon erwähnten Stefano Landi, Virgilio Maccocchi, der eine ausgezeichnete Schule für Gesang und Komposition gründete (1593—1646); Filippo Vitali, päpstlicher Sänger um 1640; Francesco Foggia (1604—1688), ein Schüler Cifras, Naninis und Agostinos; Marco Marazzoli, der 1637 päpstlicher Sänger wurde, gestorben 1662; Antonio Abbatini (1605 bis 1680); Mario Savioni, päpstlicher Sänger, Schüler Allegris (um 1640); Giuseppe Ottone Pitoni, vielseitiger Komponist und Verfasser des Werkes: „Notizie dei Maestri die cappelli . . . contrapuntisti e compositori . . . degli 1500 sino al 1700“; der oben erwähnte Kastrat Andrea Bontempi (1624—1705); Antonio Liberati (1630 bis zirka 1695), ab 1661 päpstlicher Sänger, Schüler Allegris und Benevolis, auch gediegener Musikschriftsteller; Matteo Simonelli, päpstlicher Sänger ab 1662; der uns

schon bekannte Kastrat Andrea Adami (1663—1740); Francesco Gasparini (zirka 1665—1727); Giovanni Biordi, päpstlicher Sänger um 1730; Giuseppe Santarelli (1710—1770), ab 1749 päpstlicher Sänger, auch als Theoretiker hochgeschätzt; Felice Masi, päpstlicher Sänger bis zirka 1772; Claudio Casciolini (1750—1800); Giuseppe Giacomelli (1759—1822), der später als Gesangslehrer in Paris wirkte; Geminiano Santini, der 1754 päpstlicher Sänger wurde; Giovanni Battista Fazzini, päpstlicher Sänger ab 1774; Leandro Piazza, ebenfalls päpstlicher Sänger um diese Zeit usw. Besonderes Ansehen als Gesangspädagogen genossen ferner Fedi, ein berühmter Sänger, der um 1700 eine stark besuchte Singschule eröffnete, und Giuseppe Amadori, von welchen beiden Arteaga<sup>1</sup> rühmend hervorhebt, daß „sie nach einem sehr seltenen Beispiel unter Gelehrten mit andern geschickten Tonkünstlern in vertraulicher Freundschaft lebten, sich ihre Meinungen und Bemerkungen gegenseitig mitteilten und dem allgemeinen Urteil unterwarfen; hierdurch erwarb sich jeder die gehörigen Einsichten, um seine eigenen Fehler zu berichtigen, den Plan der musikalischen Erziehung zu verbessern und die Grenzen der Kunst zu erweitern“.

#### Baldassare Ferri

Betrachten wir gleichsam als Paradignum den gefeiertsten Abkömmling der römischen Schule und zeigen ihn mit allem Glanz und Ruhm, womit er überschüttet wurde: es war der Kastrat Baldassare Ferri. Dieser einstimmig als der größte Sänger des 17. Jahrhunderts gefeierte Künstler wurde geboren 1610 zu Perugia, der Heimat Padre Sotos von der Sixtinischen Kapelle und des um 10 Jahre jüngeren Bontempi. Eine Wunde, die ihm sein Bruder beim Spielen beibrachte, machte die bekannte Operation notwendig. Mit 11 Jahren war er Sopranist der Kapelle des Kardinals Crescencio, Bischofs zu Orvieto. Fétis nimmt an, daß er daselbst von dem Kapellmeister der berühmten Kathedrale Gesangsunterricht erhielt und zu dieser Zeit den Kardinal auch nach Rom begleitet habe, wo er seinem Landsmann, dem oben erwähnten Vincenzo Ugolino weitere Fortschritte verdankt haben

<sup>1</sup> Arteaga, II, S. 31.

soll. Nach anderen Berichten soll der Kardinal ihn zu Rom und zu Neapel in der Gesangkunst und in der Theorie der Musik von den besten Meistern haben ausbilden lassen (MR). Conestabile,<sup>1</sup> Ferris Biograph, glaubt aber, daß Ferri sich ohne Lehrer und durch eigene Studien gebildet habe. Jedenfalls war derselbe erst 15 Jahre alt und hatte kaum schon die volle künstlerische Reife erlangt, als er Ende 1625 aus den Diensten des Kardinals trat und Italien verließ, um mit dem Prinzen und späteren König Wladislaw IV. von Polen an den Hof von dessen Vater Sigismund III. nach Warschau zu gehen. Dort blieb er volle 30 Jahre bis 1655, da ihn der Hof durch die mannigfachsten Vorteile zu fesseln wußte, die zum Teil wohl auch in Urlauben bestanden, welche er benutzen konnte, um sich auch andernorts hören zu lassen. So fällt in diese Zeit auch eine Reise Ferris nach Schweden,<sup>2</sup> wohin sich die Königin Christine den Sänger vom polnischen Hofe für 14 Tage erbeten hatte.

Fétis nimmt an, daß Ferri 1643 gelegentlich der Hochzeit des Königs Wladislaw IV. mit Marie Luise von Mantua, die zu Venedig stattfand, seinen Herrn dorthin begleitete. Jedenfalls erzählt Ginguené<sup>3</sup> von Ausbrüchen der Begeisterung, die er dort erregte, und Arteaga<sup>4</sup> berichtet ohne Zeitangabe: „Die Liebe des Publikums gegen ihn hielt seinem hohen Verdienst das Gleichgewicht, denn wenn er aus dem Theater kam, wo er gesungen hatte, wurde sein Wagen bisweilen mit Rosen bestreut . . . Als er nach Florenz gerufen wurde, ging ihm eine große Menge von Cavalieren und Damen wohl 3 Meilen entgegen und empfing ihn eben so, wie man nur immer einen Fürsten empfangen kann.“

Häufig wird hervorgehoben, daß er auch in vielen Frauenrollen auftrat.

Als im Jahr 1655 im Kriege Polens mit Schweden Joh. Casimir V. von Karl Gustav von Schweden gezwungen wurde, den Hofhalt in Warschau aufzugeben und sich nach Schlesien zurückzuziehen, gewann Kaiser Ferdinand III. den Sänger ab 1. Oktober dieses Jahres für Wien. Sowohl von diesem Herrscher als von

<sup>1</sup> Conestabile, Notizie biografiche etc. <sup>2</sup> Eitner, Quellenlexikon. <sup>3</sup> Pierre Louis Ginguené, Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique, 1791, I, S. 241. <sup>4</sup> Arteaga, II, S. 32.

dessen Nachfolger Leopold I. (1658—1705) wurde Ferri mit Gütern und Ehren überschüttet und zum Ritter erhoben.<sup>1</sup>

Ginguené berichtet auch über einen Aufenthalt Ferris in London, der ungefähr in das Jahr 1658 gefallen sein dürfte.

Bei Kaiser Leopold stand Ferri in außerordentlich hoher Gunst. Der Monarch hatte in seinem Schlafzimmer das lorbeer-geschmückte Bild des Sängers hängen mit der Inschrift: Baldassare Perugino Re dei Musici. Dem von Ferri bedungenen Gehalte fügte der Kaiser noch eine ansehnliche Pension hinzu. Eitners Angabe, Ferris Gehalt an der Wiener Hofkapelle habe 100 Gulden monatlich betragen, ist wohl dahin zu verstehen, daß seine ständige Zugehörigkeit zum Kapelldienst damit entlohnt wurde. Es dürften aber seine einzelnen Leistungen bei Hofe und am Theater noch besonders und sehr ausgiebig honoriert worden sein, denn Ferri wurde sehr reich und hinterließ einer religiösen Stiftung 600 000 Dukaten!

Molitor<sup>2</sup> verzeichnet, daß Ferri und der Kastrat Giuseppe Bianchi von Kaiser Ferdinand III. von Zeit zu Zeit für Produktionen bei Hofe „Sustentationsaushilfen“ von 100 bis 300 Talern zum Geschenk erhielten. Molitors Annahme, Ferri sei am Wiener Hofe noch ein unfertiger Schüler gewesen, ist gänzlich haltlos. Interessant ist, daß dieser für den größten italienischen Sänger des Jahrhunderts erklärte Künstler während der ganzen langen Zeit seines Wirkens sehr selten in Italien gewesen zu sein scheint. Conestabile zweifelt sogar, daß dies während der ganzen 50 Jahre seines Hofdienstes in Warschau und Wien der Fall gewesen sei, was wir aber wegen der begeisterten Liebe seiner Landsleute für ihn nicht annehmen können.

Erst auf langes Bitten konnte Ferri 1675 im Alter von 65 Jahren von Leopold I. die Bewilligung erlangen, in sein Vaterland zurückzukehren, worauf er sich nach Perugia begab und dort in Ruhe und Ehren seinen Lebensabend verbrachte.

Die wichtigsten Quellen über Ferri finden wir in Bontempis „Storia della musica“ (Perugia 1695), ferner in einer kleinen

<sup>1</sup> Ginguené, I, S. 241. <sup>2</sup> Simon von Molitor, Biographisch-kunsthistorische Stoffsammlungen zur Musikgeschichte, Manuskript in der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek.

Schrift des Kanonikus Guidarelli, eines Neffen des Künstlers, und in einer biographischen Arbeit, betitelt: „Notizie biografiche di B. Ferri, musico celebratissimo, compilate da Giancarlo Costabile“, Perugia 1846.

Ferri war groß, hatte einen schönen Kopf und vornehme Manieren. Über seinen Gesang berichtet Bontempi:<sup>1</sup> „Was dieser so erhabene Sänger mit der Stimme ausgedrückt, solle niemand einmal beschreiben können. Denn abgesehen von der Reinheit seiner Stimme und dem Gelingen aller Passagen, dem Schlagen der Triller, der Leichtigkeit und Anmut, jeden Ton zu erreichen, brach er nach einer sehr lange fortgesetzten, sehr schönen Passage, zu welcher der Athem eines andern nicht hätte ausreichen können, ohne weiteres Athemholen in einen sehr langen und schönen Triller aus und ging von diesem in eine Passage, noch viel kräftiger und schöner als diese über, ohne irgendeine Bewegung der Stirn, des Mundes oder des Körpers überhaupt, unbeweglich wie eine Statue.

Mit einem Trillo in halben Tönen ohne irgend einen Abschnitt und mit allmählig leicht verstärkter Stimme von der hohen Oktave aaa und ggg in die mittlere aa und gg herabzusteigen, eine für jeden andern Sänger wenn nicht ganz unmögliche, doch sehr schwierige Leistung, war für Ferri soviel als Nichts; denn ohne wieder Athem zu holen, ging er sogleich zu andern Trillern, Passagen und Wundern der Kunst über. Oft ließ er von Halb- zu Halb-Ton ohne Athemholen oder Abschnitt und mit immer sich sanft verstärkender Stimme auch das Wachsen des Trillers hören, eine noch nie gehörte oder ausgeführte Sache.“

Der überzeugte Kastratenhasser Rousseau<sup>2</sup> kann nicht umhin, „das Entzücken und den Enthusiasmus aller Zeitgenossen“ verständlich zu finden und nennt ihn „einen einzigen und wunderbaren Sänger, den sich alle Souveräne Europas der Reihe nach entrissen und den nach seinem Tode alle Musen Italiens feierten“. Mancini stimmt in seinen *Pensieri e riflessioni* mit diesen Lobesworten völlig überein, und Bontempi sammelte die Unzahl von enthusiastischen Hymnen und Gedichten, mit denen die italienischen Dichter der Zeit den Künstler lobpriesen. Wir geben nur den bezeichnendsten Zeilen Platz:

<sup>1</sup> Übersetzt von Molitor. <sup>2</sup> Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Article voix.

Boccaccio: Er habe in den Herzen der Könige und anderer erhabener Personen mit seiner Stimme Tönen höchst unschuldige Flammen erregt, den Zorn besänftigt, die Leidenschaften gefesselt, die Gemüter beruhigt und das Vergnügen zu seinem Sklaven gemacht.

Putti: Gekrönte Häupter, bezaubert von seinem süßen Gesang, die Sorgen des Szepters abwerfend, hätten zum Himmel gefleht, ihr Gehör vervielfältigen zu wollen.

Rangoni: Er habe zwingend mit magischer Kraft auch die Ungeheuer besiegt.

Cecchinelli: Der Tod hat ihn endlich ergriffen, weil er, taub, seinen Gesang nicht habe hören können.

Martinelli: Die Fama, nachdem sie ihre tromba zu seinem verdienten Lobe erschöpft, habe sie als Tribut seinem Ruhme auf das Grab gelegt.

Amadio: Als er starb, sei sein Geist davongeflogen, um die Sphären zu entzücken.

Ercolani: Er habe als ein himmlischer Schwan die Herrscher der Erde verlassen, um sich zu denen des Himmels zu begeben.

Farina: Er hielt die Harmonien des Himmels in seiner Brust.

Ridolfi: Die Sphären waren seine Nacheiferer.

Alvitruvi: Daß er die Grenzen der Musik sich untertan und der Herrschaft seiner Lippen unterworfen habe.

Arteaga<sup>1</sup> glaubt, daß Ferris Gesang die Veranlassung zur Einführung der da capo-Arien gegeben habe, wie aus der Vorrede einer ihm dedizierten Gedichtsammlung zu schließen wäre. Er erwähnt auch sein in Kupfer gestochenes Bildnis mit der Umschrift: „Qui fecit mirabilia multa“, und eine auf sein Andenken geprägte Medaille, „welche auf der einen Seite sein Haupt mit Lorbeer gekrönt zeigt, auf der andern einen sterbenden Schwan an den Ufern des Mäander mit der Zither Arions, der vom Himmel herabsteigt“.

## 2. Die bolognesische Gesangsschule

Speziell sind es die großen Gesangsschulen von Bologna und Neapel, mit denen der Weltruhm der italienischen Unterrichts-

<sup>1</sup> Arteaga, II, S. 262.



methode für alle Zeiten verbunden bleibt. Hatte die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts schon einen gewaltigen Aufschwung der Sängerleistungen hervorgerufen, so war, wie wir sahen, die stärkste und weitest wirkende Bewegung zur Fortentwicklung der Oper des 18. Jahrhunderts von Neapel ausgegangen, und mit ihr erstand eine einzigartige Blüte der Gesangskunst, welche in der Zahl der ausgebildeten Begabungen und der Bedeutungen der Leistungen unerreicht dasteht. Was an großzügigem Schaffen der neapolitanischen Oper entsproß, aber auch was in Oberitalien und jenseits der Alpen sich an neuen Wandlungen der musikalischen Formen und Stile darbot, das fand in den Meisterschulen von Bologna und Neapel Aufnahme und sorgfältigste Pflege.

Die Geschichte der bolognesischen und neapolitanischen Gesangsschule ist daher die Geschichte der italienischen Gesangskunst überhaupt — und die der Kastraten insbesondere.

Der Ruhm der bolognesischen Gesangsschule datiert von zwei großen Meistern her, Francesco Antonio Pistocchi und Pier Francesco Tosi. Als Sänger gehören beide noch dem 17. Jahrhundert an, ihr Ruhm erreichte aber erst im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt, als sie sich als Gesangslehrer betätigten.

Die beiden berühmten Bologneser stehen mit ihrem reifen Können und Wissen an der Wende zwischen zwei bedeutungsvollen Epochen der Gesangskunst. Ihre Kunst und ihre Lehre fußt auf dem Kunstideal des 17. Jahrhunderts, das in der Hochblüte der venezianischen Oper seine reinste und edelste Verwirklichung sah: Wort und melodischer Ausdruck waren gleichberechtigt, einfache, aber musikalisch, tonlich und geistig vornehme Gesangsweise war der wesentliche Charakter dieser Zeit, die den Namen des goldenen Zeitalters des Gesanges führt. Beide Meister erkannten in diesen Grundsätzen die höchsten Werte ihrer Kunstübung und vererbten die Vorzüge der alten Schule der großen Zahl ihrer Schüler, welche, hierdurch eine kostbare Sicherheit in der Beherrschung ihrer Gaben erlangend, an den sich immer steigernden Forderungen der späteren musikalischen Entwicklungen und neuen Ziele zu einer unerhörten Vollendung emporwuchsen.

Für die Überlieferung ihrer Lehre war jeder der beiden auf seine Weise von unschätzbare Bedeutung: Pistocchi durch die Begründung seiner Singschule in Bologna, Tosi durch sein berühmtes theoretisches Werk.

Pistocchis Wirken ist das volkstümlichere und praktisch unmittelbar befruchtend gewesen. Obwohl 12 Jahre jünger als Tosi, endigte er sein Lebenswerk doch um einige Jahre früher; wir lassen daher ihm mit Fug den Vortritt.

a) Francesco Antonio Pistocchi,<sup>1</sup> 1659—1726

Fr. A. Pistocchi ist 1659 zu Palermo geboren, wo seine Familie wohl nur vorübergehend Aufenthalt genommen hatte, wahrscheinlich wegen einer beruflichen Tätigkeit des Vaters Giovanni Pistocchi, der aus Cesena stammte und Sänger und Violinspieler war; Francesco lag noch in den Windeln, als seine Eltern mit ihm nach ihrem ständigen Wohnsitz Bologna zurückkehrten, wo Vater Giovanni 1661 in die berühmte Kapelle des Domes San Petronio als Violinspieler aufgenommen wurde mit der Verpflichtung, zugleich auch Singschule zu halten. Bei seinem Sohne zeigten sich schon in frühester Kindheit vielversprechende musikalische Anlagen. Als richtiges Wunderkind „bezauberte er schon im Alter von drei Jahren in öffentlichen Konzerten mit seinen Liedchen die Herzen aller Hörer“, im Alter von fünf Jahren gewann er mit seinem Spiel und seiner Stimme nicht bloß die Gunst des Großherzogs von Toskana, sondern auch der Kardinäle, welche in den vornehmsten Kirchen Bolognas oder in ihrem eigenen Hause ihm mit allgemeinem Beifall zuhörten. So berichtet das Nachwort zu dem ersten gedruckten Hefte seiner Kompositionen, worin die Zweifel zerstreut werden sollen, daß der — damals achtjährige — Knabe imstande gewesen sei, sie zu schaffen. Der Titel des Werkchens, das sich noch in der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna befindet, lautet: „Capricci Puerili variamente composti, e passeggiati in 40 modi sopra on Basso

<sup>1</sup> Die wichtigsten Quellen für seine Biographie sind: Burney, Gen. Hist., 1789, IV, S. 50 ff., Hawkins, Gen. Hist., 1875, II, S. 808 ff., Fétis, Biogr. univ., Busi, Il padre Martini, I, S. 141—186.

d'on Balletto da Francesco Antonio Massimiliano Pistocchi da Palermo Accademico Filarmonico in età d'anni otto, per suonarsi nel Clavicembalo, Arpa, Violino, et altri stromenti.“ Es sind 40 Variationen für Clavicembalo, Harfe, Violine und andere Instrumente, immerhin ein Beweis, daß der Unterricht, den er in Gesang, Instrumentenspiel und Komposition von seinem Vater empfing, kein unfruchtbarer gewesen ist.

Wann und wo die offenbar vom fachverständigen Vater veranlaßte Kastration stattgefunden hat, läßt sich nicht sagen. Fest steht, daß der Knabe sehr bald zu gelegentlichen Mitwirkungen in der Kapelle von San Petronio herangezogen und in Kürze dort auch angestellt wurde und schon fünfzehnjährig in Ferrara mit Glück und Beifall die ersten Schritte auf der Bühne wagte. Vater und Sohn begannen damals auf der Suche nach Gold und Erfolg ein recht unruhiges Wanderleben und scheinen ihre Verpflichtungen in San Petronio recht leicht genommen zu haben, so daß die dortige Vorstehung im Mai 1675 ihre Entlassung verfügte; schon stritten sich die Theater um den neuaufgehenden Stern, überall rauschten ihm Beifall und Bewunderung entgegen.

Um so auffälliger ist die nirgends widersprochene Tatsache, daß Pistocchis Stimme so wenig wie seine Figur den höchsten Anforderungen entsprach. Sollten die Grundlagen seiner stimmtechnischen Ausbildung fehlerhaft gewesen sein? Sollte eine natürliche Anlage zum Alt vom Vater und Lehrer, der ihn zum Sopran ausbildete, verkannt worden sein? Sicher ist, daß er eine schwere Stimmkrise durchmachte, vorübergehend seine Stimme ganz verlor und sie erst durch neuerliches intensives Studium als Alt zurückerlangte; doch scheint er auch seine späteren Sängerefolge nicht so sehr einer ungewöhnlich schönen Stimme als vielmehr der unerhörten Kunst verdankt zu haben, mit der er seine Wirkungen einem von Natur nicht besonders klangreichen Organ abgewann.

Aus der Tatsache dieser Krise entwickelte sich eine halb sentimentale, halb moralische Legende über seine vorerst enttäuschende Sängerbahn. Galliard<sup>1</sup> und, wohl hauptsächlich

<sup>1</sup> In der Einleitung zu „Observations on the Florid Song or Sentiments on the Ancient and Modern Singers. Written in Italian by P. Fr. Tosi of the

auf ihm fußend, Hawkins und Gerber berichten, Pistocchi habe seine ursprünglich herrliche Sopranstimme, die ihn rasch überall beehrt gemacht hatte, wegen seines zügellosen Lebenswandels bald eingebüßt; er sei in solches Elend gekommen, daß er sich bei einem Komponisten als Kopist verdingen mußte; Fétis und Riemann wissen nur zu erzählen, daß Pistocchi sich erst mit 20 Jahren der Bühne widmete und, weil er wegen der Ungunst seiner Erscheinung und der Schwäche seiner Stimme nicht den gewünschten Erfolg hatte, Geistlicher wurde und in die *Congregazione del Oratorio* eintrat. Busi bestreitet die Richtigkeit dieser und ähnlicher Angaben oder stellt sie als übertrieben hin. Jedenfalls aber gibt es zu denken, daß Busi selber für die Zeit von 1675 bis 1687 nur Daten über die Komponistentätigkeit Pistocchis, aber niemals über gesangliche Leistungen aufzubringen imstande war.

Busi<sup>1</sup> bringt ein Brieffragment Padre Martinis aus dem Jahre 1741, das in deutscher Übersetzung lautet:

„Fr. A. Pistocchi, ein musico von San Petronio (hier wohl nach dem Sprachgebrauch mit ‚Sängerkastrat‘ zu übersetzen), ging nach Venedig und verlor die Stimme und vermochte sie nach ungefähr zehn Jahren zu Venedig wiederzuerlangen; nach dieser Zeit gewann er drei Töne, für welche Dom. Gabrielli ihm Kompositionen schuf, daß er sie zeigen könne; er gewann andere Töne und im letzten Jahr ging er an San Lucca (ein venezianisches Theater).“

Der Name dieses Venezianer Stimmpädagogen ist leider nirgends genannt. Domenico Gabrielli (1659—1690) war ebenfalls Bolognese und im selben Alter wie Pistocchi. Um 1680 war er Cellist an San Petronio, war aber seit 1683 viel außerhalb Bolognas tätig; 1687 war er wie Pistocchi wegen Ausbleibens vom Dienste ausgeschlossen worden, wurde 1688 wieder aufgenommen, ging aber im Oktober desselben Jahres nach Modena, wo er schon 1690 starb. Aus den Daten der Aufführungen seiner Opern geht hervor, daß er zu Venedig, von 1685 bis 1689, sieben von seinen

Phil-Harmonie Academy at Bologna.“ Translated into English by Mr. Galliard. Useful for all Performers, Instrumental as well as vocal. To which are added Explanatory Annotations and Examples in Music. <sup>1</sup> Busi, I, S. 166 ff.

neun Opern zur Aufführung brachte. Wenn wir annehmen, daß der vielleicht wirklich leichtsinnige, dem Kirchendienst entronnene Musico Pistocchi bald nach seinen Triumphen in Ferrara (1675) nach dem schönen lebensfrohen Venedig kam, so würde es nicht gar so unwahrscheinlich sein, daß um das Jahr 1685 sich die beiden Bologneser dort zusammenfanden und auch künstlerisch aneinander Interesse hatten. Vielleicht nahm Gabrielli auch menschlich warmen Anteil an dem Unglück des Stimmverlustes, das seinen jungen Landsmann dort traf? Es ist nicht unmöglich, daß die nach Gabriellis Tode 1695 erschienenen Motetten für Altsolo: *Vexillum pacis* von ihm für Pistocchi verfaßt worden sind. Jedenfalls gibt keine einzige Nachricht nach 1687 Pistocchi mehr als Sopran an; wohl ist aber aus vielen späteren Daten seine Tätigkeit als Altist unzweifelhaft festzustellen.

Vorerst scheint er aber mehr nach dem Lorbeer des Komponisten als dem des Sängers gestrebt zu haben. Seine erste Oper *Leandro* wurde 1679 in Venedig in einem Puppentheater aufgeführt, wobei die Sänger hinter der Szene sangen, einige Jahre später unter neuem Titel als richtige Oper mit Erfolg gegeben. Auch einige andere Werke entsprangen dieser Zeit des Sturmes und Dranges, bis wir den Künstler ab 1687 endlich wieder als Sänger, und zwar in Parma antreffen. Von jetzt an errang er allenthalben Anerkennung und Ruhm, und seine Beliebtheit zeigte sich bald auch in der bei den Italienern gebräuchlichen Verkleinerung des Namens ihrer Lieblinge; man nannte ihn jetzt allgemein *Pistocchino* oder *Pistoccolo*, und allenthalben wird besonders die Empfindung, der Geschmack und die unübertreffliche Anmut seiner Kunst hervorgehoben. „Aus ihm leuchtet mehr die hohe Schule und die Macht der Kunst als die Gaben der Natur“, sagt Busi. Er sang in Parma, Piacenza, Modena, Bologna und kreierte die Hauptrollen in einigen Opern seines Freundes, des Kapellmeisters Perti; wir finden seinen Namen auch in den Theaterverzeichnissen Roms,<sup>1</sup> und 1696 übernahm er, dem Rufe des Markgrafen Friedrich III. von Brandenburg folgend, die Kapellmeisterstelle am Hofe zu Anspach, wo er sich auch als Komponist und Sänger betätigte; er schuf hier ein Schäferspiel, ein Oratorium

<sup>1</sup> Ademollo, *I teatri di Roma*, S. 188 ff.

und 1699 eine Oper betitelt *Pazzie d' amore e dell' interesse*, worin er selbst eine der Hauptpartien, den Rosmiro, sang; ferner die *Scherzi musicali*, welche sechs Kantaten für eine Singstimme und zwei Duette mit italienischem Text enthalten, ferner ein Stück mit französischem und eins mit deutschem Text; nach Pistocchis Vorwort: Versuche, im Stil der fremden Nationen zu schreiben.

Ende 1699 ging der Sänger nach Wien und schrieb in Eile nach dem Text des Grafen Nicolo Minato da Bergamo eine kleine Oper *La risa di Democrito*, welche bereits im Februar 1700 mit gutem Erfolg und zu besonderer Zufriedenheit des Kaisers in Szene ging, und einige Jahre später auch von mehreren italienischen Theatern gegeben wurde; auch entstand hier einige Kammermusik.

Trotz seiner Erfolge verließ Pistocchi Wien schon im Mai desselben Jahres, um über Anspach wieder nach Italien zurückzukehren. In Bologna erhielt er vom Kaiser eine Entlohnung von tausend ungarischen Dukaten und die Zusage einer goldenen Kette samt Medaille mit dem Bildnis des Kaisers. Er erhielt am 15. Februar 1701 das Dekret seiner Wiederaufnahme als Solist — *quale cantante di concerto* — in die Kapelle der Basilica Petronica. Bemerkenswert ist, daß Pistocchi in diesem Dekret als Kontraalt angeführt ist, und daß ihm kein fixer Gehalt, sondern nur eine Entlohnung von fünf Lire für jede Mitwirkung zugesprochen wird; immerhin nicht sehr viel, wenn man bedenkt, daß um sechzig Jahre später Cafarelli siebenhundert Dukaten für ein Kirchenkonzert erhielt!

Die bloß fallweise Dienstverpflichtung ließ dem Sänger die Möglichkeit, noch weiterhin auch außerhalb Bolognas seine Bühnentätigkeit fortzusetzen, worauf er natürlich Wert legen mußte. 1701 finden wir ihn in Parma, wo er ein Landhaus mit Garten besaß, das er seiner Schwester Cattarina bei ihrer Verheiratung zum Fruchtgenuß überließ. Von Parma ging er nach Piacenza, wo er im April in einem vorzüglichen Virtuosenensemble bei einer Oper des Bolognesers Aldrovandini mitwirkte.

1702 treffen wir ihn in Mailand wieder inmitten einer ausgezeichneten Künstlergesellschaft, die hauptsächlich wegen der für Anfang Mai erwarteten Ankunft König Philipps V. von Spanien zusammengerufen worden war. Es gehörten zu ihr: Carli, Bucco-

leni, Pietro Paolo La Vecchia, Gobo aus Modena, die Sängerinnen Landini, Tilla und Diana.

Dort erhielt er eine Berufung an den Hof des Großherzogs von Toskana, wo er sich bereits im Sommer in Tätigkeit befand. Bei Aufführung einer Motette von Alessandro Scarlatti sangen der berühmte Sopranist Matteo Matteucci und Pistocchi sowohl Solo, als auch im Duett, eine Rarität, die natürlich alle Virtuosen, Musiker und Kunstliebhaber in die Kirche zog.

Der Aufenthalt am toskanischen Hofe, der ewige Wechsel zwischen Florenz und der Villa di Pratolino scheint unserem Sänger nicht sehr behagt zu haben. Er blieb nur bis gegen Herbst 1703, ging dann nach Bologna, wo er am 4. Oktober, dem Feste des Schutzheiligen San Petronio, nicht bloß sang, sondern wo unter der Direktion Pertis auch eine achtstimmige Motette zu Ehren des Heiligen mit zwei Instrumentalchören, mit einem Rezitativ, einem Alleluja und einer Arie von Pistocchi aufgeführt wurde; er hatte dieses Werk noch in Florenz geschrieben. 1704 sang er am Theater S. Cassiano zu Venedig die Rolle des Vitige in Francesco Gasparinis Oper *La fede tradita e vendicata*.

Es scheint, daß um jene Zeit Pistocchis Stern als Sänger sich schon dem Untergange zuneigte. Es wurde damals eine Satire in Form eines Sonettes in venezianischem Dialekt verbreitet, in welchem Pistocchi und seine Truppe gründlich verhöhnt wurden. Von ihm hieß es:

„Pistocco col fa un trill' se puo eguagliare  
Aquel rumor ch'è solito de fare  
Quando se scossa un gran sacco de nose“.

„Wenn Pistocchi einen Triller macht, gleicht es schier dem Geräusch, den es macht, wenn ein großer Sack mit Nüssen gerüttelt wird.“

Noch im Jahre 1705 folgte der Sänger einem Ruf an das neue Theater del Falcone zu Genua, wo er die Partie des Antioco in Albinonis Oper: *Il più fedele tra Fassalli* sang. Dies war sein Abschied von der Bühne. Er blieb nun endgültig in Bologna seßhaft und schuf am Abend seines Lebens noch jenes Unternehmen, das seinem Namen erst die Unsterblichkeit brachte: er begründete seine Gesangsschule, die rasch zu höchster Blüte und Berühmtheit

gedieh. Seine Tätigkeit als Sänger hatte er aber damit doch noch nicht gänzlich abgeschlossen. Er ließ sich noch immer bei besonderen Gelegenheiten in der Kirche oder bei musikalischen Veranstaltungen hören.

Pistocchi war Mitglied der Accademia Filarmonica zu Bologna, seit 1687 als Sänger, ab 1692 gehörte er derselben in der Abteilung der Komponisten an; durch das Los wurde er 1708 und 1710 zum Vorsteher der Accademia gewählt. Er bekleidete auch das Amt eines Rates und eines Zensors. Er schrieb für die Feierlichkeiten am Feste der Schutzheiligen der Akademie Psalmen, Motetten und Messen. Im Jahre 1707 veröffentlichte er auch neue Duette und Terzette im Druck und 1710 schrieb er noch Teile einer Oper. Man sieht, seine musikalische Schaffensfreudigkeit dauerte ungeschwächt fort. Im Jahre 1715 zog sich Pistocchi plötzlich von der Welt ganz zurück, indem er bei den Mönchen von San Filippo Neri die Kutte nahm. Er erhielt die Priesterweihe und wurde Mitglied der Congregazione dell' Oratorio in Forli. Überraschend zwar ist der Entschluß Mönch zu werden keinesfalls. Er war immer mit ganzem Herzen dem Kirchendienst ergeben, und die Anzahl seiner geistlichen Kompositionen überwiegt bei weitem seine sonstige Produktion. Charakteristisch für seinen Glaubenseifer ist auch seine nicht alltägliche Handlungsweise gegenüber dem talentierten Violinisten Rinaldo Bulmein aus Anspach,<sup>1</sup> welcher auf das Drängen und den Einfluß Pistocchis hin vom protestantischen zum katholischen Glauben übertrat und den Sänger nach Bologna begleitete. Dieser behandelte ihn wie einen Sohn und sorgte auf das freigebigste und zärtlichste für ihn. Bulmein wurde 1706 in die Accademia Filarmonica aufgenommen und kehrte erst viele Jahre später nach Deutschland zurück.

Auch in der Einsamkeit des Klosters blieb Pistocchi der Musik treu. Einer der Klosterbrüder schreibt am 10. November 1715: „Padre Francesco Pistocchi erfreut sich guter Gesundheit, er ist sehr frisch, er verschafft uns den Genuß schöner Oratorien unter großem Zulauf der Vornehmen. Er hat Fröhlichkeit in das Kloster gebracht.“ Nach kurzer Zeit jedoch gab Pistocchi aus unbekanntem Gründen, vielleicht um einen größeren Wirkungskreis zu haben,

<sup>1</sup> Busi, I, S. 159—161.



sein Klosterasyl in Forli auf und kehrte als einfacher Priester nach Bologna zurück, wo er seine Gesangsschule neuerdings eröffnete. Gegen Ende 1720 veröffentlichte er das Oratorium *Sacrificio di Gefte*, im Jahre 1721 zwei weitere: *Davide* und *I Pastoral Presepe*.

Die Hauptverdienste Pistocchis liegen, wie schon hervorgehoben, auf dem Gebiete des Gesangsunterrichtes. Seine Schule wurde das Vorbild vieler ähnlicher in ganz Italien. Einstimmig preisen seine Zeitgenossen die Vorzüge seiner Methode, die zum ersten Male die Grundsätze der Stimmbildung, des Stimmansatzes, der Vokalisation, der korrekten Aussprache und des dramatischen Ausdrucks systematisch und zugleich mit gewissenhaftester Berücksichtigung der individuellen Anlagen der Schüler behandelte.

Tosi<sup>1</sup> sagt von ihm: „Pischochi, der berühmteste Sänger unserer und aller Zeiten, hat seinen Namen unsterblich gemacht dadurch, daß er der einzige Erfinder eines reifen und unnachahmlichen Geschmackes war und alle Schönheiten der Kunst gelehrt hatte, ohne dem Zeitmaß zuwider zu sein . . . ich füge hinzu, daß Siface mit seinem göttlichen, lieblichen Gesange seine Unterweisung genoß, daß Buzzoleni mit unvergleichlichem Verständnis seine Regeln gleichsam anbetete und daß später Luigino mit seiner reizenden Singweise seinen Spuren folgte; daß die Signora Boschi<sup>2</sup> zum Ruhm ihres Geschlechtes gezeigt hat, wie Frauen, wenn sie sich bemühen, nach denselben Gesetzen eine Kunst lernen können, wie sie selbst bei Männern von Ruf und Ansehen selten ist; daß die Signora Lotti, von derselben Lehre geführt, mit einer unbeschreiblichen Süße die Herzen gewann und man ihr das nicht versagen konnte, was ihr gebührte usw. usw.“

Agricola fügte dem hinzu: „Ihm hat die Singkunst unstreitig viele Verbesserungen zu danken. Die meisten nach ihm in Wälschland berühmt gewordenen Sänger und Sängerinnen sind seine Schüler gewesen. Auch besaß er das Geheimnis, einen jeden nach seiner Fähigkeit und den besonderen Eigenschaften seiner Stimme singen zu lassen. Daher ist die Singart vieler seiner Scholaren zwar

<sup>1</sup> Tosi, S. 87 der Neuauflage, frei nach Agricola übersetzt. <sup>2</sup> Die berühmte Sängerin Boschi = Francesca Vanini sang 1710 in London in Händels Oper *Rinaldo*.

sehr voneinander unterschieden, doch dabei immer gut gewesen, weil er das zufällige von dem wesentlichen Schönen in der Singkunst wohl zu unterscheiden wußte.“

Gerber sagt, Pistocchi habe seinen Schülern eine ganz neue Manier im Gesange gelehrt, „welche nachher die Faustina und Farinelli noch zu mehrerer Vollkommenheit brachten“; er sei „der wirkliche Vater des heutigen guten Gesanges, nach andern wegen der häufigen kunstreichen Passagen, die er seinen Sängern aufgab, der Verderber des simplen natürlichen Gesanges. Dem sei nun wie ihm wolle, so vermüthe ich nicht ohne Grund, er habe die Idee zu dieser neuen Manier im Gesange mit aus Deutschland gebracht, wo er mehrere Jahre die größten und bravsten Virtuosen, worunter sich ein Torelli befand, unter sich und in seinem Orchester hatte“. Wenn Busi<sup>1</sup> diese Meinung auch seltsam findet, so ist die Annahme nicht so unberechtigt, daß Pistocchi von der gründlicheren schulmeisterlichen Art des deutschen Musikbetriebs manches in seine Lehrweise übernahm und ebenso eine gewisse Vorliebe für „instrumentale Behandlung der Singstimme“ seiner Betätigung als Orchesterleiter besonders in Anspach entsprang.

Aus Pistocchis Schule gingen eine Anzahl der größten Gesangkünstler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervor. Außer den von Tosi angeführten Namen sind in erster Reihe zu nennen: die Kastraten Antonio Bernacchi, der „König der Sänger“ und Fortsetzer der bolognesischen Schule, Pasi, Minelli, Riccieri, die Tenöre Fabri und Paita usw. In Kürze einige Worte über sie.

Der Sopranist Antonio Pasi, nach Fétis 1697, nach Gerber 1710 zu Bologna geboren, war einer der besten Schüler Pistocchis. Gerber sagt: „Er hatte keine besondere Leichtigkeit in der Kehle, und ein schönes Adagio; auch war er besonders glücklich in den kleinen Manieren, als Schleifern, Mordenten und dem Verziehen der Taktbewegung (*tempo rubato*), die er immer bei den schicklichsten Gelegenheiten anzubringen wußte und dadurch einen eigenen bewunderungswürdigen Stil hervorbrachte.“

Giovanni Battista Minelli, etwa 1687 zu Bologna geboren, entwickelte unter Pistocchis Leitung eine herrliche Kontraaltstimme. 1710 wurde er in die Accademia Filarmonica unter die

<sup>1</sup> Busi, I, S. 181.

Sänger aufgenommen, im Januar 1712 wurde er Mitglied der Kapelle von San Petronio; zum Zwecke von ausgedehnten Kunstfahrten verließ er auf einige Zeit diese Stelle; in den Jahren 1722—1724 sang er unter anderem in München,<sup>1</sup> wurde im März 1723 neuerlich aufgenommen und blieb in dieser Position bis 1729. Pistocchi stand Minelli nicht wie ein Lehrer dem Schüler gegenüber, sondern war ihm in herzlichstem Freundesverhältnis verbunden. Auch Minelli wurde Weltpriester und las 1736 seine erste heilige Messe. Er starb 1762.

Giovanni Antonio Riccieri (auch Ricieri)<sup>2</sup> ist 1679 zu Venedig (nach Fétis zu Vicenza) geboren. Er studierte zuerst bei Domenico Freschi (1640—1690) in Vicenza und Fr. Alghisi, dann nach dem Tode seiner Eltern 1700 bei Bassani in Ferrara, wo er auch schon im selben Jahre als Sopranist im Theater auftrat. Im selben Jahre wurde er von Perti nach Bologna empfohlen, wo er noch die Unterweisung Pistocchis genoß, und am 1. März 1701 als Sopranist an San Petronio angestellt wurde. Bald darauf wurde er auch unter die Sänger und 1704 unter die Komponisten in die Accademia Filarmonica aufgenommen. Sein eigentlicher Lebensberuf war die Komposition. 1716 wurde er wegen seiner scharfen Kritik der Werke seiner Kollegen aus der Accademia Filarmonica ausgeschlossen. Von 1722 an stand er im Dienste des Statthalters von Polen als Kapellmeister, wo er viel für Theater und Kirche schrieb. 1726 kam er nach Bologna zurück und eröffnete daselbst eine Kompositionsschule; er war unter anderem Lehrer des Padre Martini, der aber auch in einer Schrift gegen seinen impertinenten und böswilligen Charakter Stellung nahm. 1732 trat er in das Franziskanerkloster della Carità zu Bologna als Novize ein, ging aber schon 1733 nach Venedig, Padua und wieder nach Venedig zurück, schließlich wieder nach Bologna. 1744 wurde er nach Fétis Kapellmeister in Cento und starb dortselbst.

Annibale Pio Fabri wurde nach Fétis 1697 geboren. Er war ausschließlich Pistocchi-Schüler und wurde als einer der ersten Tenöre seiner Zeit geschätzt. Er begann als Sänger an San Petronio 1742 und blieb bis 1729. Schon seit 1717 war er Mitglied der Accademia Filarmonica als Sänger, von 1720 an als Komponist,

<sup>1</sup> Rudhart, S. 106. <sup>2</sup> Siehe Fétis, Riemann, Eitner, Busi, I, S. 33—35.

1725 war er Präsident derselben, ebenso 1729, 1743 und 1750. Er war Kammervirtuose Karls VI. und anderer Fürsten. Der deutsche Kaiser soll sogar zum Zeichen seiner Hochschätzung einer Tochter Fabris Pate gestanden sein. Fabri wurde schließlich Mitglied der königlichen Kapelle von Lissabon, wo er, 64 Jahre alt, 1760 starb.

Giovanni Paita, ebenfalls als Tenorsänger sehr berühmt, wurde nach einer höchst erfolgreichen Bühnenlaufbahn der Begründer der schon genannten bestangesehenen Gesangsschule in Genua.

In seinen allerletzten Lebensjahren hatte Pistocchi noch das Glück, einem geistig hochbedeutenden und als späterer Gesangspädagoge ebenbürtigen Schüler seine Lehre überliefern zu können: dem jungen Padre Martini, der seine Vorbildung bei Padre Angelo Predieri und bei Riccieri genossen hatte und nun nach seiner Rückkehr aus dem Noviziat in Lugo zwischen 1722 und 1725 die letzte Feile durch Pistocchis Kunst erhielt; über seine Tätigkeit und Erfolge als Lehrer kommen wir noch besonders zu sprechen. Pistocchi lehrte ihn<sup>1</sup> „die Musik der Natur und dem Umfang der verschiedenen Stimmgattungen anzupassen und durch die natürliche Entwicklung der melodischen Gedanken und die Beobachtung der Grundsätze und Anforderungen einer guten Gesangsmethode den Künstlern eine sichere und vollkommene Ausführung zu erleichtern“.

In der letzten Zeit seines Lebens litt Pistocchi viel unter Krankheiten, und seine einzige Erquickung in allen Leiden blieb die Musik.

Ein gutes Gemälde aus jener Zeit, das sich in der Aula des Liceo Musicale zu Bologna befindet, zeigt ihn beim Unterricht am Cembalo sitzend, ein Notenblatt in den Händen. Ich sah das Bild vor vielen Jahren (zirka 1905?), und mir blieb in der Erinnerung, konform mit meinen Notizen, der Eindruck eines etwas derben Mannes von auffallend blasser Gesichtsfarbe; Busi findet ihn „gebückt und abgezehrt“.

Er starb am 13. Mai 1726, und die Mitglieder der Accademia Filarmonica veranstalteten tags darauf eine große Trauerfeier mit Musik in der Kirche von San Giovanni in Monte.

<sup>1</sup> Bei Busi.

Pistocchi hinterließ eine im Verhältnis zu seiner glänzenden Laufbahn relativ bescheidene Erbschaft. Außer dem Landhaus samt Garten in Parma betrug das ganze Vermögen des Künstlers viertausend Dukaten und einiges Hausgerät, ein schönes Cembalo und Musikalien. Von seinen Kompositionen, soweit er sie nicht in besonderen Legaten verschenkt hatte, waren noch — 160 Pfund übrig, die der Notar — nach dem Papiergewicht einschätzte und mit „10 Quatrinni, soldi 13 e denari 4“ Bologneser Währung bewertete!

Mit Recht ruft Busi aus: „Armer Pistocchi . . . so vergeht aller Ruhm dieser Welt!“

#### b) Pier Francesco Tosi (1646—1727)

Er ist nach Gerber, Riemann, Eitner im Jahre 1647, nach Fétis, Mendel und Reißmann 1650 zu Bologna geboren. Sein Vater war der — wie Gerber sich ausdrückt — „nicht weniger berühmte“ Komponist Giuseppe Felice Tosi, welcher, 1630 (?)<sup>1</sup> zu Bologna geboren, zuerst daselbst als Organist bei San Petronio, später als Kapellmeister der berühmten Wallfahrtskirche San Giovanni in Monte angestellt war und der philharmonischen Akademie in Bologna seit deren Gründung als Mitglied angehörte; er schrieb außer acht erfolgreichen Opern und einem Ballett verschiedene geschätzte Kirchenkompositionen.

Über den Studiengang seines Sohnes finden wir nirgends nähere Angaben. Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß derselbe sowohl sein Kastratenschicksal als seine Ausbildung dem Vater zu verdanken hatte. Ob er das erstere wirklich dem Vater dankte, scheint sehr zu bezweifeln, denn gleich am Anfang des ersten Hauptstückes seiner „Opinioni“ steht der wehmütig berührende Satz: „Wenn der Lehrer Menschenliebe besitzt, so wird er dem Scholaren nie anraten, sich eines Teiles der Menschlichkeit, vielleicht zum Schaden der Seele, berauben zu lassen.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Eitner zieht diese Angabe Fétis' wohl mit Recht in Zweifel, wenn der Sohn schon 1647 geboren war. <sup>2</sup> Im Original lautet der Satz: *Se l'istruttore è umano, non consiglierà mai lo Scolare a perdere una parte dell'umanità fores con pregiudizio dell' Anima.* Siehe Neuausgabe der „Opinioni“, S. 30.

Tosis Sangerlaufbahn, von der genauere Einzelheiten sich schwer feststellen lassen, führte ihn durch alle bedeutenden Städte Europas. Seine „blühendsten Jahre“ fielen nach Gerber in die Zeit gegen das Ende des 17. Jahrhunderts; die glänzendsten und dauerndsten Erfolge als Opern- und Konzertsanger hatte er in London, wohin er sich — nach Fétis — zu Ende 1692 zum erstenmal begeben hatte. Hawkins bringt Auszüge aus der Gazette de Londres vom 3. April und 26. Oktober 1693, welche Konzertanzeigen Tosis enthalten. London blieb auch bis zu seinem Lebensende sein bevorzugter Aufenthalt; dazwischen aber scheint er doch immer wieder der Neigung zur Abwechslung in seinem Wirkungskreis nachgegeben zu haben. In der Zeit von 1705 bis 1711 war er als Komponist am Wiener Hofe unter Kaiser Josef I. angestellt.<sup>1</sup> 1719 befand er sich nach Gerber noch auf dem Theater zu Dresden, wo auch Quantz seine Bekanntschaft machte, die er dann 1727 in London erneuerte. Eitner verweist hierüber auf Belege des sächsischen Staatsarchivs; Fétis' Zweifel, ob Tosi damals, 72 Jahre alt, noch habe singen können, sind nicht stichhaltig, da wir ja wissen, daß gerade bei Kastraten die lange Dauer der Stimme nichts Seltenes ist. Auch Italien besuchte er öfter; zum letztenmal reiste er 1723 mit 76 Jahren in seine Heimat Bologna, wo er gleich seinem Vater Mitglied der philharmonischen Akademie geworden war, um dort jenes Werk in Druck legen zu lassen, das seinen Namen in den Annalen der Gesangsmethodik unsterblich gemacht hat.

Vom Nachlassen seiner Stimmittel im Alter an widmete sich Tosi mehr und mehr mit ausgezeichnetem Erfolg dem Gesangsunterricht. Er scheint bis ins hohe Greisenalter sich eine sehr große Vitalität bewahrt zu haben. Galliard, der seiner Übersetzung des Tosischen Werkes eine biographische und kritisierende Einleitung beifügt, sagt, „er sei sehr witzig und lebhaft bis zum Ende“ gewesen. Zeitgenössische Berichte über seine Gesangkunst sind uns leider nur wenig überliefert. Galliard, der wahrscheinlich erst nach seiner ungefähr 1706 erfolgten ubersiedlung nach London zu Tosi in persönliche Beziehungen trat, sagt: „Sein Singen war voll Ausdruck und Leidenschaft, besonders im Stile

<sup>1</sup> Koechel, 1 und 2, 70.

der Kammermusik“. Agricola äußert sich folgendermaßen: „Er hat die meisten europäischen Höfe besucht; daß er aber an keinem einen langen und in der musikalischen Geschichtskunde sonderlich bekanntgewordenen Aufenthalt gefunden, möchten einige vielleicht in der Ursache begründet zu sein glauben, daß seine Stimme von Natur eben nicht die schönste gewesen. Einer meiner Freunde versichert mich, daß er ihn im Jahre 1719 zu Dresden und 1727 zu London gekannt habe. Weil ihm die Vorteile einer reizenden, alle Zuhörer einnehmenden Stimme abgingen, so suchte er solches durch desto gründlichere Einsichten in die Musik selbst zu ersetzen.“ Über Tosis Kompositionen<sup>1</sup> spricht auch Galliard sehr anerkennend: „Seine Cantatas sind von ausgezeichnetem Geschmack, besonders in den Rezitativen, und zwar hauptsächlich im Ausdruck und Pathos.“ Gerber und Fétis nennen seine Musik geschmackvoll, ausdrucksvoll, ausgezeichnet. Ich habe im Britischen Museum zu London eine größere Anzahl von Tosis Kantaten durchgesehen und kann dieses Urteil nur bestätigen.

Tosi erfreute sich in London als Künstler und Mensch eines großen und verdienten Ansehens, besonders auch beim englischen Hochadel. Galliard erzählt: „Er war sehr wohlgesinnt gegen alle guten Musiker, aber sehr streng gegen alle, die diesen Beruf erniedrigten.“<sup>2</sup> Er genoß die Hochschätzung vieler hochstehenden Personen, so z. B. des Earls of Peterborough; Kaiser Josef I. gab ihm eine ehrenvolle Anstellung in Italien, die verstorbene Erzherzogin ein Church-Retirement (wohl eine Art von Altersversorgung in einem Kloster) in Flandern.“

Der musikfreundliche Lord Peterborough, derselbe, welcher 1724 die bei Händels Opernakademie engagierte Sängerin Robinson heiratete,<sup>3</sup> stellte Tosi für die Ruhe seines Alters eine Wohnung in seinem Landsitze zur Verfügung, was der Sänger auch dankbar annahm und wo er nach Fétis, Mendel und Reißmann 1730 sein

<sup>1</sup> Ein Oratorium Tosis, „Il Martirio di Santa Caterina“, Parisi 171, befindet sich in der Wiener Nationalbibliothek. Briefe von und an Tosi besitzt die Bibliothek des Liceo musicale in Bologna laut Gasparis Katalog. <sup>2</sup> Dies zeigt auch Tosis Buch in seiner ganzen Anlage; Tosi stellte Pistocchis Schule außerordentlich hoch, lehrte wohl auch im Sinne Pistocchis. <sup>3</sup> Chrysander, Händel, II.

Leben im achtzigsten Jahre beschloß. Gerber, Riemann und Eitner geben sein Alter ebenfalls mit 80 Jahren, als Todesjahr aber 1727 an, was mit dem bei ihnen vorgeschobenen Geburtsdatum zusammenstimmt.

Tosis Beziehungen zu Lord Peterborough waren jedenfalls sehr wertvoll und langjährig. Dies geht auch aus der Widmung der *Opinioni* an den Lord hervor, welche Tosi einem Teil der ersten Auflage seines Buches, wahrscheinlich dem für den Vertrieb in England bestimmten, vorausstellte. Der Beginn desselben lautet: „Ich würde fürchten, als Undankbarer zu sterben, wenn ich länger zögerte, der Welt einen Teil der ungezählten Wohltaten kundzutun, mit denen eure Herrlichkeit (*Grandezza*) mich stets beteiligt hat in Italien, Deutschland, Flandern, England und besonders in eurem lieblichen Landsitz von Passonsgrien, wo ihr mir öfters die hohe Ehre erwieset, mich die Weite der Gedanken bewundern zu lassen, die Weissagungen geboren haben . . . Das Staunen ließ mich kaum weder die Anmut der Gegend, noch die Seltenheit der Kunst, noch die Wunderwerke der Natur<sup>1</sup> betrachten . . .“ Am Schlusse der Widmung hebt Tosi sein Wirken als Gesangslehrer in London hervor, indem er seinen Gönner um die Annahme der „bescheidenen Beobachtungen“ bittet, „die aus jener jedem Lehrer gemeinsamen Verpflichtung hervorgingen, der Musik ihre eigentümlichen Schönheiten zu bewahren und meiner besonderen Verpflichtung, da ich der erste oder unter den ersten gewesen bin, die edle Gabe eurer mächtigen und großmütigen Nation für sie zu entdecken“.

Der Titel des Originals lautet:

*Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieni Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi Accademico Filarmonico dedicate a sua Eccellenza Mylord Peterborough Generale di Sbarco dell' armi Reali della Gran Brettagna. In Bologna per Lelio della Volpe 1723. (In 8° 118 S.)*

Der Titel der italienischen Neuausgabe lautet:

*La Scuola di Canto dell' epoca d' oro (secolo XVII). Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni di Pier Francesco Tosi con note ed*

<sup>1</sup> Es gab dort einen riesigen Baum, welcher die herrlichsten Tulpen hervorbrachte.



esempi di Luigi Leonesi. Napoli, Stab. Tipo-Stereotipo F. Di Gennaro et A. Morano. 1904.

Der Titel der unter anderem schon von Hawkins ungünstig<sup>1</sup> kritisierten Übersetzung lautet:

Observations on the Florid Song; or Sentiments on the Ancient and Modern Singers. Written in Italian by Pier Francesco Tosi, of the Phil-Harmonie Academy at Bologna, Translated into English by Mr. Galliard; Useful for all Performers, Instrumental as well as Vocal. To which are added Explanatory Annotations and Examples in Music. Ornari Res ipsa negat, contenta doceri. London, Printed for J. Wilcox, 1742. (In 8°.)

Hiervon 2. Auflage. Brüssel 1743 (Eitner); Neuausgabe London 1906.

Der Titel der deutschen, von uns schon so viel zitierten und benutzten Übersetzung lautet:

Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola königl. preuß. Hofkomponisten. Berlin gedruckt bei George Ludwig Winter. 1757. (In 4°.)

Der Titel der von Fétis als ausgezeichnet anerkannten französischen Übersetzung lautet:

L'art du chant, opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou observations sur le chant figuré, par Pierfrancesco Tosi, traduit de l'italien et accompagné de notes et d'exemples par Théophile Lemaire. Paris, Rothschild 1874.

Agricola gab nur der Meinung aller Zeitgenossen Ausdruck, wenn er in der Ankündigung seiner Übersetzung sagt,<sup>2</sup> Tosis Werk sei „unstreitig das beste Buch, welches jemals über die Kunst zu singen, geschrieben worden“. Die Übersetzung sollte im „Vorschuß“ 14 gute Groschen, nachher 20 gute Groschen zu stehen kommen (1755). In Italien war schon damals das Original selbst

<sup>1</sup> Am Schlusse entschuldigt sich Galliard, daß sein Englisch nicht ganz korrekt scheinen könne, denn „der Stil unseres Autors sei ein wenig mehr figurative als der derzeitige Geschmack einem englischen Schriftsteller erlaube“, so daß die Übersetzung etwas vom Idiom des Originals behalten habe.

<sup>2</sup> Marpurg, Hist.-krit. Beiträge usw., I. Bd., IV. Stück, S. 326.

schwer mehr zu erhalten. Brunet in seinem *Manuale dei libri rari* schätzte es zu Gerbers Zeiten zirka 1792 (?) auf 62 Lire im Handel.

Für unser Thema hat das Buch doppelten Wert, da es von einem Kastraten und in erster Linie zur Ausbildung von Kastraten geschrieben wurde. Diesen letzteren Umstand habe ich schon im Kapitel III besonders hervorgehoben: die Kapitelüberschrift „*Osservazioni per chi insegna ad un Soprano*“, die Agricola flüchtig und unbedacht, bloß mit „Anmerkungen zum Gebrauche des Singemeisters“ übersetzt<sup>1</sup> und viele Stellen im Text beweisen, daß der Verfasser hauptsächlich die stimmliche Erziehung von (männlichen) Sopransängern im Auge hatte.

In unserem Kapitel III haben wir uns vornehmlich mit Tosis stimmtechnischen Anweisungen befaßt, hier bringen wir seine allgemeinen und musikalischen Forderungen, Lehren und Überzeugungen im kurzen Auszug.

I. Tosi beginnt mit dem Bedauern, daß nicht gleich von Anfang an die Unterweisung der Schüler durch die allerbesten Sänger geschehe, die hierzu am geeignetsten wären. Man müsse sich begnügen, wenn diese später die Kunst zur wirklichen Feinheit und Höhe bringen: die Unterweisung in den Anfangsgründen, solange bis der Lehrling ohne Anstoß etwas vom Blatte lesen kann, muß also mittelmäßigen Sängern anvertraut werden. Der Lehrer sei mäßig streng.

Der Schüler muß den C-, F- und G-Schlüssel lernen. Tosi fordert auch die Erlernung der sogenannten „Mutation“. Bei diesem Solfeggieren sollen die Töne vollkommen rein angegeben werden. Ein feines Gehör ist für Lehrer und Schüler unerläßlich. Bei diesem Solfeggieren suche man nach und nach die hohen Töne zu gewinnen, um durch Übung den möglichst weiten Umfang der Töne zu erlangen. Je höher die Töne sind, desto sanfter müssen sie gegeben werden: um das Verwischen zu vermeiden.

Die Halbtöne müssen in große und kleine unterschieden werden, der eine hat 5, der andere bloß 4 Kommata. Dis ist um 1 Komma niedriger als Es.

Wenn der Meister nicht selbst komponiert, so beschaffe er gute Übungsbeispiele von verschiedener Schreibart, die unvermerkt

<sup>1</sup> Siehe S. 87.

vom Leichten zum Schwereren fortgehen; dieselben müssen natürlich und anregend sein, damit der Schüler mit Lust studiere.

Sorge für die Stimmbildung. Es mag eine Brust- oder eine Kopfstimme sein, sie muß immer rein und hell herauskommen; nicht durch die Nase gehen oder in der Kehle steckenbleiben. Diese Fehler sind die gräßlichsten, und wenn einmal eingewurzelt, nicht abzuschütteln.

Unerfahrene Lehrer lassen beim Solfeggieren lange ganze Taktarten mit gezwungener Bruststimme auf den höchsten Tönen aushalten. Dadurch verliert der Schüler mindestens die Sopranstimme, wenn nicht gar die Gesundheit. Viele Meister lassen ihre Schüler Alt singen, weil sie bei ihnen das Falsett nicht zu finden wissen, oder die Mühe scheuen, es zu suchen. Ohne Falsett könnte ein Sopran nur im Umfang weniger Töne singen. Es muß daher das Falsett verschafft und mit der natürlichen Stimme derart vereinigt werden, daß man eins nicht vom andern unterscheidet. Wenn dieses nicht ganz gelingt, so hat die Stimme verschiedene Register und verliert folglich ihre Schönheit.

Das Gebiet der natürlichen oder der Bruststimme endigt sich ordentlicherweise auf dem vierten Zwischenraum oder der fünften Linie jedes Notensystems, und da fängt die Herrschaft des Falsetts an, sowohl im Aufsteigen in höhere Noten, als im Herabsteigen in die natürliche Stimme, wobei es eben am schwierigsten ist, die Töne einander gleichlautend zu machen. Bei Frauen, die Sopran singen, hört man manchmal eine durchgängige Bruststimme: bei Mannspersonen wäre dies aber nach dem Knabenalter eine Seltenheit. Wer neugierig ist, das Falsett bei einem, der es zu verbergen weiß, zu entdecken, der bemerke, daß derjenige, welcher sich dessen bedient, auf den hohen Tönen den Selbstlaut *i* mit mehr Kraft und weniger Mühe ausspricht, als das *a*.

Die Kopfstimme ist leicht beweglich und zum Geschwindsingen aufgeleget; sie hat die hohen Töne besser in ihrer Gewalt als die tiefen; der Triller spricht ihr leicht an; sie steht aber mehr in Gefahr, verloren zu werden, weil ihr die Stärke mangelt, die sie unterstützen soll. Der Schüler muß immer stehend singen, damit die Stimme völlige Freiheit habe, sich zu bilden. Edle Leibesstellung,

Verbot von Grimassen mit dem Kopfe, dem Leibe und vornehmlich mit dem Munde. Wenn der Wortsinn es erlaubt, muß der Mund sich eher zu einem angenehmen Lächeln, als zu einem ernstesten Amtsgesichte einstellen.

Der Schüler übe immer im lombardischen Tone und nicht nach dem von Rom. Man hat auch zu lernen, die Noten fest auszuhalten, so, daß dabei die Stimme nicht zittern und nicht hin und her wanke. Am besten ist beim Anfange die Brevis-Note von zwei Takten hierzu zu benutzen, sonst „wird die Lust, die die meisten Anfänger haben, die Stimme zu bewegen und die Mühe, welche es kostet, mit derselben fest auszuhalten, verursachen, daß auch dieser Schüler sich angewöhnet, nicht mehr die Stimme lange auf einem Tone erhalten zu können; und er wird ohne Zweifel den Fehler annehmen, mit dem Ton immer hin und her zu flattern: nach Art derer, die mit dem übelsten Geschmack singen.

Mit eben diesen Lektionen zugleich lehre der Meister die Kunst, die Stimme herauszuziehen (*di metter la voce, missa di voce*), welche darin besteht, daß man auf einem Ton die Stimme ganz sacht, in der äußersten Schwäche herauskommen, darauf nach und nach bis zum äußersten Grade der Stärke fortgehen und danach mit einer gleichen Kunst vom Starken zum Schwachen wieder zurückgehen läßt. Der Meister werde nicht müde, den Schüler so lange solmisieren zu lassen, als er es für nötig erachtet. Wenn er ihn vor der Zeit bloß auf den Selbstlauten singen lassen wollte, so versteht er nicht zu unterrichten. Hierauf muß er ihn zur Übung der Stimme auf den drei hellen Selbstlauten (*Agricola: a, offenes e und offenes o*), vornehmlich auf dem ersten anführen. Er lasse ihn aber nicht immer auf eben demselben Selbstlaute singen, damit er . . . desto leichter zum singenden Gebrauch ganzer Wörter möge fortschreiten können.

Wenn der Schüler hiernach an Geschicklichkeit gewonnen hat, kann man ihn die ersten Zieraten der Kunst, welches die Vorschläge sind, kennen lehren, und ihn mit denselben auf den Selbstlauten singen lassen.

Darauf lehre man ihn die Art, über den Selbstlauten die Töne singend aneinander zu schleifen und die Stimme nach und nach auf eine angenehme Weise von der Höhe nach der Tiefe zu ziehen.

Wenn der Meister den Schüler Worte singen läßt, ehe er noch frei und sicher solfeggieren kann, so verdirbt er ihn.

Abchnitt II handelt von der Appoggiatura, den Verzierungen, Vor- und Nachschlägen, Anschlag, Schleifer usw.

III. Dell' Trillo (S. 52; von den Trillern). Es gibt acht Trillergattungen. Man hat noch keine untrügliche Regel gefunden, nach welcher man den Triller könnte machen lehren . . . Der Meister muß sich „bemühen, es durch mündliche Unterweisung, durch Nachsinnen, auch durch Beihilfe eines oder des anderen Instrumentes dahin zu bringen, daß sein Untergebener zu der Fertigkeit gelange, einen gleich schlagenden, deutlichen und mäßig geschwinden Triller schlagen zu können. Wenn es nicht leicht ist, Ganzton- und Halbtontriller zu unterscheiden, so schreibe man die Ursache der geringen Stärke zu, mit welcher sich der obere Hilfston hören läßt“. Der sehr lange ausgehaltene Triller ist ehemals häufig unpassend verwendet worden, so wie heute die Passagen. Auch jetzt überläßt man ihn Trompeten und Sängern, welche um ein Beifallsgeschrei von dem Pöbel zu erzwingen, sich in die Gefahr begeben wollen, zu zerbersten. „Die Notwendigkeit eines guten Trillers verbindet den Meister, den Schüler zu fleißiger Übung desselben, über allen Selbstlauten, und auf allen Tönen, die seine Stimme bequem erreichen kann, anzuhalten: und zwar nicht allein auf langen, sondern auch auf kurzen Noten; als wodurch man eben mit der Zeit den Pralltriller und den mordenten machen lernet, und eine Fertigkeit bekömmt, diese auch mitten unter den geschwindesten Läufern, anzubringen.“

IV. Dei Passaggi (von den Passagen).

Man muß die Passagen mit Leichtigkeit, Geschwindigkeit und richtiger Intonation ausführen lernen. „Wer die Stimme eines Lernenden so faul gewöhnet, daß sie sich immer muß fortschleppen lassen, der lehrt ihn nur den kleinsten Teil seiner Wissenschaft; und setzt ihn außerstande, den größeren zu erlernen.“

Es gibt gestoßene und geschleifte Passagen. Das Ziehen mit der Stimme verdient, wegen seiner Langsamkeit, mehr den Namen einer willkürlichen Auszierung als einer Passagie. „Beim Unterrichte über die gestoßenen muß der Meister dem Scholaren die sehr leichte Bewegung der Stimme beizubringen suchen, vermittelt

welcher die Noten, so die Passagie ausmachen, alle mit gleicher Geschwindigkeit artikuliert und deutlich gemacht und mäßig von einander abgesondert und abgesetzt werden müssen; damit die Passagie weder allzusehr aneinander kleben, noch übermäßig abgestoßen werden möge.“

Die zweite Art der Passagie wird auf eine solche Weise vorge-  
tragen, daß die erste Note davon alle übrigen, welche auf sie  
folgen, in genauer Vereinigung und in gleicher Bewegung stufen-  
weise nach sich zieht. Man sucht also hierbei eine gewisse schlüp-  
f-  
rige Glätte, durch die Nachahmung, im Singen auszudrücken.  
Dieses „Schleifen“ ist angenehm, wenn der Sänger sich des-  
selben nicht gar zu oft bedient.

„Das Ziehen endlich besteht in der Ausführung gewisser Noten,  
welche mit der besten Kunst, mit abwechselnder Stärke und  
Schwäche langsam und angenehm nacheinander gleichsam fort-  
geschleppt werden. Wenn der Meister, indem der Scholar die  
Passagien singt, die Taktbewegung davon gleichsam unvermerkt  
immer etwas geschwinder nimmt, so wird er sehen, daß kein  
kräftiger Mittel ist, des Schülers Stimme leicht und zur geschwin-  
den Bewegung geschickt zu machen.“

Nach den stufenweise gehenden Passagien lasse er diejenigen,  
welche durch allerlei schwere Sprünge unterbrochen werden, mit  
der möglichsten Sicherheit in Übung bringen: denn wenn der-  
gleichen Passagien rein, genau und sicher angestimmt werden, so  
verdienen sie mit Recht eine besondere Achtung. Der Fleiß, der  
hierauf zu wenden ist, erfordert mehr Zeit und Mühe als irgend-  
eine andere Lektion.

Man unterlasse nicht, dem Schüler Anleitung zu geben, wie bis-  
weilen in den Passagien das Starke mit dem Gelinden, und ge-  
schleifete Noten mit gestoßenen abwechseln können; und wie ab-  
sonderlich auf punktierten Noten, wenn sie nicht gar zu ge-  
schwinde gehen, zuzeiten ein kurzer Triller angebracht werden  
kann: damit dem Lernenden keine Verschönerung der Kunst ver-  
borgten bleibe.

Man gestatte nicht, daß der Untergebene die Passagien in un-  
gleicher und unordentlicher Taktbewegung singe. Ein jeder  
Meister weiß, daß auf dem dritten und fünften Selbstlaute (dem

i und u) die Passagien sehr häßlich klingen. Nicht alle aber wissen, daß man sie in guten Schulen nicht einmal auf dem e und o erlaubet, wenn diese beiden Vokale dunkel ausgesprochen werden.

Außer den Fehlern, die von der Nase und der Kehle herkommen und einigen anderen schon bekannten sind auch die Fehler derer sehr häßlich, welche die Passagien weder stoßen noch schleifen; denn alsdann singt ein Sänger nicht, sondern er heulet. Noch viel lächerlicher aber ist's, wenn sie ein Sänger zu stark, und mit so gewaltigem Hauche stößt, daß, wenn wir z. B. eine Passagie auf dem a vornehmen sollen, es uns scheint, als wenn er immer ga, ga, ga spräche.

Der Lehrer merke sich wohl, daß eine gute Stimme, welche nach und nach zur Geschwindigkeit angeführt wird, nachdem sie sich erst in Haltungen wohl geübet hat, besser wird; sie hingegen, wenn sie sich gleich über die geschwindesten Läufe hermacht, wobei ihre Werkzeuge nicht Zeit haben, in die gehörige Richtung zu kommen, sich in eine schlechtere verwandelt und bisweilen aus Nachlässigkeit des Meisters, zum großen Schaden des Schülers, eine der schlimmsten wird.

Wenn sich der Scholar des Trillers und der Passagien völlig bemächtigt hat, so muß ihn der Meister die Worte recht lesen und aussprechen lehren; und zwar ohne die lächerlichen Fehler, mit welchen viele ein Wort seiner doppelten Mitlaute berauben, um ein anderes, welches nur einfache haben sollte, damit zu beschenken. Ist die Aussprache verbessert, so sei der Meister besorget, „daß der Schüler die Worte ohne einige Affektation“, so deutlich ausspreche, daß man auch nicht eine Silbe verliert . . . „Wenn man die Worte nicht höret, so schließt der Sänger die Wahrheit von der Kunst aus. Wenn man endlich die Worte nicht versteht, so unterscheidet sich die Menschenstimme nicht von einem Zinken oder einer Hoboe.“ Man darf nicht mitten in einem Worte Atem holen. Bei einer unterbrochenen Bewegung der Noten oder einer langen Passagie ist diese Regel nicht so streng. Man soll immer Atemvorrat haben und wenn die Brust nicht stark genug ist, sich nicht in allzulange Passagien einlassen. Man lerne den Atem den musikalischen Phrasen anpassen.

Man darf beim Singen die Noten nicht vors Gesicht halten, gewöhne sich, vor angesehenen oder kunstverständigen Personen zu singen, um die Ängstlichkeit zu verlieren. Der Meister unterrichte ihn wohl, was stark und schwach ausgeführt werden muß und wie man dieses bewerkstelligen müsse: doch mit dem Beding, daß er die Stärke mehr als die Schwäche in Übung bringe. Es ist leichter, einen, der stark singt, schwach, als einen, der schwach singt, stark singen zu machen. Die Erfahrung lehret, daß man dem Piano nicht trauen darf: denn es lockt an um zu betrügen: und wer die Stimme verlieren will, der lasse sich nur oft damit ein. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich einer unter den Sängern herrschenden Meinung, daß es ein künstliches Piano gebe, welches sich so gut hören und vernehmen lasse, als das Forte . . . Das Piano dessen, der gut singt, höret man nicht wegen irgendeiner dabei angebrachten Kunst, sondern wegen des tiefen Stillschweigens derer, so ihm aufmerksam zuhören. „Wenn in gewissen Schulen die garstigen alten Bücher mit den großen Noten im Kapellstile und die Fugen und gebundenen Stücke im Staube vergraben lägen: so suche sie ein guter Lehrer wieder hervor, denn diese sind die prächtigsten Mittel, den Scholaren ton- und taktfest und im Notentreffen sicher zu machen. Wenn man nicht fast immer auswendig sänge, wie man heutigen Tages tut, so wüßte ich nicht, ob und wie manche Sänger den Namen großer Virtuosen würden behaupten können.“

Eine Stunde Übung ist beim ersten Anfange auch für den fähigsten Kopf nicht genug. Der Meister bedenke also, wie viele Zeit er bei einem anwenden müsse, der nicht so gelehrig ist und wie viel die Schuldigkeit, sich nach des Lehrlings Fähigkeiten zu bequemen, von ihm fordere . . .

Abschnitt V handelt vom Recitativo.

VI. Osservazione per chi studia.

Vor allem muß ein Gesangsbeflissener seine Stimme bewahren und sich in keine Ausschweifungen und in keine heftigen und gewaltsamen Ergötzlichkeiten einlassen. Er lerne gut lesen und verbessere seine Aussprache. Auch etwas Latein ist wegen des Kirchengesanges nötig. Er übe sich in der Geschwindigkeit der Bewegung, in den Schwelltönen, wiederhole seine Aufgaben fleißig, man übe



sogar in Gedanken, wenn man mit der Stimme nicht kann. Schüler sollen gute Sänger und Instrumentalisten kopieren, der reife Sänger soll aber selbständig sein. Man singe die besten Arbeiten guter Komponisten, lerne, sich selbst am Klavier begleiten, erwerbe einige Einsicht in die Kompositionslehre. Allzuviel studieren und zugleich singen geht aber kaum zu vereinen. Man muß den alten und den neuen Geschmack kennen und üben. Immerhin wäre der alte noch vorzuziehen. Man muß immer streben, „den ersten Platz in seiner Wissenschaft zu ersteigen“. Hat der Schüler noch Fehler der Nase, der Kehle oder des Ohres, soll er nur in Gegenwart des Meisters oder eines anderen Sachverständigen singen, „sonst werden die Fehler immer stärker und man verliert die dagegen dienlichen Mittel“. Zu Hause stelle man sich bisweilen vor einen Spiegel.

#### VII. Dell Arie.

Pathetische Arien zu studieren, war die liebste Beschäftigung der vorigen, die Übung der schwersten Passagien aber ist der einzige Endzweck der itzigen Sänger . . . Die neuen sind unnachahmlich, wenn sie für das Gehör singen, und die Kunst der alten war nicht zu erreichen, wenn man für das Herz singen wollte.

VIII. Delle Cadenze. Hier bringt Tosi die älteren Regeln, Gutes mit etwas senilem Tadel gemischt; Agricola denkt hier moderner.

IX. Osservazioni per chi canta. Nicht bloß der Gesang, auch das Benehmen des Sängers muß anständig sein. Man muß die Stimme nach der Größe des Raumes bemessen und mäßigen; sich andern Stimmen anpassen. Feindseliger Tadel nützt sehr, um seine Fehler abzulegen. Es ist schwer, zugleich ein vollkommener Sänger und zugleich ein ebensolcher Schauspieler zu sein, das erstere ist aber ungleich schwerer.

Das rubare il tempo ist sehr wichtig; ebenso das Portamento. Wer darin sich festsetzen will, der höre mehr die Vorschriften des Herzens, als die Gesetze der Kunst. Was für ein großer Meister ist doch das Herz!<sup>1</sup> Der erste Sänger der Welt muß noch immer studieren, um seinen Ruhm zu erhalten. Es gibt wenig Lehrer von Beruf! Lehrgabe ist selten. Die sogenannten Raketensänger, die nur einen Skalenlauf machen können, sind

<sup>1</sup> Also auch in des Kastraten Brust!

minderwertig. Man „wird den erfundenen ekelhaften Stil derjenigen nicht ohne Widerwillen hören, welche Meereswellen im Singen vorstellen und die unschuldigen Noten mit häßlichen groben Stößen der Stimme her austreiben. Was wird der Meister nicht von dem sagen, welcher das erstaunliche Kunststück erfunden hat, wie die Grillen zu singen? Wer hätte sich wohl, ehe es Mode worden, jemals träumen lassen, daß man zehn oder zwölf aufeinander folgende Achtel, eines nach dem andern, durch ein gewisses Zittern der Stimme in kleine Stückchen zerbrechen könnte? Und doch wird dieses, in kurzer Zeit, für ganz neumodische Mordenten passieren. Noch mehr wird er verabscheuen, daß man singend lachet oder so singt, wie die Hühner, wenn sie ein Ei geleet haben“.

X. *Dè Passi* (Von den willkürlichen Veränderungen). Ausführliche Beschreibung des *Strascino*, des Ziehens der Töne: „Wenn ein Sänger, über einen langsam fortgehenden, aus lauter gleichen Achtteilen bestehenden Basse, erstlich auf einem hohen Tone eine verstärkte Aushaltung der Stimme macht, und dieselbe gelinde, mit abwechselndem *Forte* und *Piano*, fast immer stufenweise, aus der Höhe in die Tiefe gleichsam herabschleppet; doch mit ungleicher Bewegung, das ist, indem er sich auf einigen mittleren Tönen länger aufhält, als auf denen, welche das Ziehen anfangen oder endigen: so hält es ein jeder geschickter Tonkünstler für eine ausgemachte Wahrheit, daß unter den schönsten Künsten des Gesanges keine Erfindung noch Bemühung, das Herz zu rühren, geschickter sei, als diese, wenn sie nur mit gehöriger Einsicht, nach Maßgabe des Takts und des Basses, am rechten Orte angebracht wird. Wer einen weiten Umfang der Stimme besitzt, hat hierin mehr Vorteile. Denn diese angenehme Auszierung ist um so viel schöner, je tiefer sie herabfällt. Im Munde eines geschickten Sopranisten, welcher sich ihrer selten bedient, wird sie beinahe zum Wunder.“

Die „altväterische“ Schule lehrte also nach Tosis sechzigjähriger Erfahrung: rein zu intonieren, die Stimme herauszuziehen, die Worte verstehen zu machen, ausdrucksvoll zu singen und zu rezitieren, sich in den Grundsätzen der Harmonie zu üben, „und das Pathetische zu studieren, als worin Geschmack und Ein-

sicht sich in ihrem größten Licht zeigen können.“ . . . „Meidet alles, was mittelmäßig ist, was die Zurechtweisung haßt, lernt an den Fehlern anderer!“

Wenn man das im III. Kapitel über Tosis Stimmbildungslehre Gesagte dazuhält, braucht man auch im 20. Jahrhundert diesen Ausführungen nicht viel hinzuzufügen. In Tosis Werk sind bereits alle wichtigsten Prinzipien des Gesangstudiums vorbildlich festgelegt, und es könnte uns daher mit Fug der Mühe entheben, über dasselbe von ihm so meisterlich beherrschte Gebiet immer wieder neue graue Theorie zu schreiben.

### c) Antonio Bernacchi (1690—1756)

Antonio Bernacchi ist geboren 1690 zu Bologna.<sup>1</sup> Burney erzählt<sup>2</sup> von ihm: „Die Natur hatte ihm gar keine schöne Stimme gegeben; und als er das erstemal zu Bologna sang, mißfiel er so sehr, daß ihm einige seiner Bekannten rund heraus sagten, er sollte das Singen unterwegs lassen, wenn er es nicht besser könnte;<sup>3</sup> dieses reizte ihn dergestalt, daß er sich die äußerste Mühe gab, weil er wohl wußte, daß es nun nicht mehr möglich wäre, eine andere Profession zu wählen. Ein Kastrat hat selten Mut und Kräfte genug, sich etwas anderem als der Musik zu widmen. Er ging also mit ernstem Fleiße an sein Geschäft, und durch strenges Studieren erwarb er sich einen Stil und eine Art zu singen, die nachher zum Panier der Kunst geworden ist.“ Pistocchi nahm ihn zum Schüler an, „ließ ihn durch mehrere Jahre die schwierigsten Übungen machen und verbot ihm, sich weder in der Kirche noch auf dem Theater zu zeigen, bevor er ihn nicht für reif erkläre; er hielt sich also bis zu seinem Debut ganz versteckt. Als er endlich die Bühne betrat, machte er sofort großes Aufsehen und erhöhte die Bewunderung für Pistocchis Meisterschaft als Lehrer

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann geben als Geburtsjahr 1700 an. <sup>2</sup> Burney, Tagebuch, II, S. 248 ff. <sup>3</sup> Es ist immerhin auffallend, daß bei allen drei Meistern, die die Säulen der bolognesischen Gesangsschule darstellen, bei Pistocchi, Tosi und Bernacchi, die von Natur wenig günstigen Stimmittel hervorgehoben werden; sie mußten durch höchste Kunstleistung ersetzen, was ihnen an Schönheit und Stärke des Organs abging.

ins Ungemessene“. Sein Debut dürfte um das Jahr 1710 (?) fallen; 1716—1717 sang er bereits in London; 1722 wurde er, gleich Padre Martini ein tüchtiger Schüler Riccieris in der Komposition, Mitglied der Accademia Filarmonica von Bologna in der Klasse der Komponisten, deren Präsident er 1748 und 1749 wurde. Fétis datiert irrtümlich sein Theaterdebüt in dieses Jahr. (1722.) Schon um diese Zeit hatte er in ganz Italien den Beinamen der „König der Sänger“.

Seinen Kunstfahrten im einzelnen zu folgen, müssen wir uns hier versagen; sie führten ihn über die meisten Bühnen Italiens, nach Deutschland und England. Ursprünglich war er Sopranist; als solcher sang er noch 1726 zu München im Dienste des Kurfürsten von Bayern, der ihn zu seinem Kammervirtuosen ernannte, dann in Wien, 1727 unter anderem in Bologna und Rom. Damals fand in Bologna der berühmte Wettstreit Bernacchis mit Farinelli statt, in welchem Bernacchi mit der Überlegenheit des Meisters siegte, indem er sich darauf beschränkte, bloß alle von Farinelli improvisierten Kunststücke sofort weit korrekter und geschmackvoller zu wiederholen; und diesen Sieg errang er trotz der Schwäche der eigenen Stimme über einen Gegner, der, in vollster Jugendkraft stehend, aus Porporas glänzender Schule kommend, ein umjubelter Liebling des Publikums, an siegreicher Kraft und Schönheit des Organs in allen Jahrhunderten nicht seinesgleichen gefunden hat;<sup>1</sup> auf Farinellis von jeder Empfindlichkeit freie Unterwerfung hin weihte ihn Bernacchi hierauf in seine Kunstgeheimnisse ein.

In den Jahren 1728 und 1729 treffen wir ihn in Neapel.<sup>2</sup> Als Bernacchi von Händel, der ihn hochschätzte, im Jahre 1730<sup>3</sup> neuerdings nach London gerufen wurde, war er stimmlich nicht mehr auf der Höhe. Er sang damals Kontraalt und erhielt zwar den Beifall aller Kunstkenner, aber verließ London bald. Auch er gibt uns also eine Bestätigung der Behauptung von der häufig auftretenden späteren Senkung der Kastratenstimme vom Sopran zum Alt.

Unter den Arien, in welchen er besonders brillierte, befindet sich die herrliche: *Furibondo il vento*. 1736 kehrte Bernacchi nach

<sup>1</sup> Ausführliches über diesen zur Legende gewordenen Wettstreit in meinem Band: Carlo Broschi Farinelli. <sup>2</sup> Florimo, IV. <sup>3</sup> Chrysander, Händel.

Italien zurück und begründete in Bologna, ein Fortsetzer und Erbe seines großen Lehrers Pistocchi, seine berühmte Gesangsschule, aus welcher eine Reihe allererster Sänger hervorgingen.

Doch behielt er das Kunstideal des 17. „goldenen“ Jahrhunderts des Gesanges, den edlen einfachen Stil Pistocchis, nicht mehr bei, sondern verlegte sich, ein echter Repräsentant des 18. Jahrhunderts, des „Virtuosenzeitalters“, auf die äußerste Entwicklung der Kehlfertigkeit. Es war dies, wie Fétis richtig sagt, eigentlich bloß eine Wiederbelebung der Koloratur- und Verzierungskunst des 16. Jahrhunderts, die er aber mit Geschick und Erfindungsgabe weiter ausbaute und mehr und mehr zu einer rein instrumentalen Virtuosität steigerte. Von ihm stammt jene neue Richtung in der Gesangskunst des 18. Jahrhunderts, die ebenso begeistert bewundert, als leidenschaftlich bekämpft wurde. Fast die ganze Sängerschaft der Zeit folgte der von ihm eingeschlagenen Bahn trotz der Schreie der Gegner, daß er den musikalischen Geschmack und die echte Kunst des Gesanges ruiniert habe. Martinelli<sup>1</sup> wirft ihm vor, daß er den Ausdruck dem Wunsche opfere, seine Geschicklichkeit bei den schwierigsten Passagen zu zeigen. Algarotti<sup>2</sup> bezeichnet ihn als den Urheber der Mißstände, die sich damals in den Gesang einschlichen. In dem Pro und Kontra der Meinungen sagen hingegen andere — z. B. Mannstein —, nicht Bernacchi, sondern der Pistocchi-Schüler Pasi sei es gewesen, der den alten Gesangsstil verdorben habe. Das von Mannstein 1835 herausgegebene Werk: „Das System der großen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna,“ dessen zweite Auflage unter dem Titel „Die große italienische Gesangsschule“ erschien, hat jedoch den Namen Bernacchis ohne innere Berechtigung usurpiert. Arteaga<sup>3</sup> sagt von Bernacchi: „Er unterschied sich hernach durch das Sanfte, durch die Kunst, den Atem unmerklich zu verstärken und zu vermindern, durch die Leichtigkeit seiner Manieren, und durch die Genauigkeit in der Ausführung seiner Kadenzen.“

Alles in allem genommen, bedeutet Bernacchis Gesangskunst und seine Schule den unbestrittenen und wohl nie mehr erreichten Höhepunkt der technischen Ausbildung im Gesange, nicht nur in

<sup>1</sup> Siehe Fétis, Dictionnaire d'anecdotes. <sup>2</sup> Algarotti, Essai sur l'opera etc.

<sup>3</sup> Arteaga, II, S. 34.

Italien, sondern in der ganzen Welt. Im besondern wird ihm, nach Mannstein, Miksch, Caselli, Hiller u. a. die Lehre, die Koloratur „mit der Brust zu stoßen“ zugeschrieben, wie es Farinelli, Carestini, Senesino und Marchesi machten. Dem Wirken Bernacchis kommt aber neben der Erziehung so vieler ausgezeichnete Sängereine noch weit höher anzuschlagende Bedeutung zu: die Überlieferung seiner Lehrweise pflanzte sich infolge des besonderen Lehrtalents einiger seiner Schüler — wie z. B. durch Mancini in Wien, Caselli in Dresden — durch mehrere Generationen in ganz Italien und auch in Deutschland fort, so daß der Begriff der „Bolognesischen Gesangsmethode“ mit dem Namen Bernacchis untrennbar verbunden bleibt. Man kann sagen, ein Rest ihrer Tradition lebt in ihren Ausläufern noch heute fort, durch eine Kette von bedeutenden Schülern und von Schülern der Schüler übertragen.

Zu seinen berühmtesten Schülern zählen die Kastraten Carestini, Senesino, Mancini, Caselli, Guarducci und Bortoli, sowie die Tenöre Amadori und Raff.

Giovanni Carestini, auch Cusanino genannt, ist 1705 zu Monte Filatreno bei Ancona geboren. Nachdem er seine Studien bei Bernacchi beendet hatte, begann er als Sopranist seine glänzende, 40 Jahre währende Bühnenlaufbahn 1721 zu Rom in *Griselda* von Bononcini in einer Frauenrolle; 1723 sang er bei den Krönungsfestlichkeiten Karls VI. in Prag, wo ihn auch Quantz hörte. Mattheson<sup>1</sup> berichtet schon damals über seine außerordentliche Kehlfertigkeit. Er blieb dann im Dienste des kaiserlichen Hofes zu Wien bis ungefähr 1725, sang auch in München, Dresden, Berlin und anderen deutschen Städten. Hierauf ging er nach Italien zurück, wo er noch 1725 in Mantua und Venedig, von 1728 bis 1730 in Rom sang; dort errang er seine Hauptfolge in Vincis Opern: *Alessandro nell' Indie* und *Artaserse*. 1733 hörte ihn Händel, als er Italien durchreiste, um Sängere für sein Londoner Opernunternehmen zu engagieren, gab ihm vor Farinelli den Vorzug<sup>2</sup> und brachte ihn als Nachfolger Senesinos nach London, wo er sehr große und verdiente Anerkennung fand, aber von Farinelli,

<sup>1</sup> Mattheson, *Musica critica* Pars V, Orchesterkanzley, S. 287. <sup>2</sup> Siehe meinen Band, Carlo Broschi Farinelli, und Chrysander, Händel.

der an die Händel feindliche Gegenoper engagiert worden war, dauernd in den Schatten gestellt wurde, so daß er 1735 England verließ.

Er sang dann in Parma und den größten Bühnen Italiens, 1746 bis 1750 in Dresden, worauf er von Friedrich II. unter den vorteilhaftesten Bedingungen nach Berlin engagiert wurde, als Ersatz für Salimbeni, dessen Vorzüge er aber dort nicht ganz vergessen machen konnte. Er sang hier die Titelpartien in den Opern *Fetonte*, *Mitridate*, *Orfeo*, *Sylla*, den Nero in *Britannico*, den Eneo in *Didone*. Choron rühmt ihm nach, daß er trotz seiner Vollendung immer weiter an sich gearbeitet habe, besonders vervollkommnete er sich in Dresden und Berlin noch in der Ausführung des Adagios, nunmehr als Kontraaltist.

1755—1758 sang er in Petersburg, kehrte sodann nach Italien zurück, setzte sich bald darauf in seinem Heimatsort zur Ruhe, wo er schon um 1760 starb.

Carestini besaß eine schöne Gestalt und war ein vorzüglicher Schauspieler. Quantz berichtet über seine ausgezeichnete Stimme und deren allmähliche Umwandlung aus einem Sopran „in eine der schönsten Kontraaltstimmen“: er sei außerordentlich geschickt in den Passagen, die er von der Brust aus (stoßend) ausführte, nach der Schule des Bernacchi und der Art des Farinelli; er sei sehr kühn und glücklich in der Erfindung der Ausschmückungen zu seinen Arien. Einmal erzählt Quantz: „Carestini machte neulich eine Variation, die war nicht anders, als wenn man ein Rad mit der größten Gewalt herumjaget, und doch konnte man alle Töne unterscheiden, wobey es schien, als kostete es ihm nicht die geringste Mühe. Er ist Kammermusikus am kaiserlichen Hofe und empfängt für die 14 Tage, solange die Opera dauert, 1000 Gulden.“

Händel und Hasse schätzten ihn sehr hoch.

Senesino, richtig Francesco Bernardi,<sup>1</sup> weltberühmter Altist unter dem ersten, seine Herkunft aus Siena bezeichnenden Namen, wurde nach Fétis und Riemann 1680, nach Mendel und Reißmann 1685 in Siena geboren. Da er aber ganz allgemein als Schüler Bernacchis bezeichnet wird und dieser erst 1690 geboren,

<sup>1</sup> Nicht zu verwechseln mit dem Sopranisten Tenducci, ebenfalls zu Siena 1756 geboren, und daher auch den Beinamen Senesino führend.

also in diesem Falle um zehn oder fünf Jahre jünger hätte sein müssen, als Senesino selbst, scheint diese Angabe wenig wahrscheinlich, obwohl Bernacchi 1715, als Senesino bereits seine Karriere begann, trotz seiner erst 25 Jahre doch schon als Lehrer hoch angesehen war. Daher scheint es viel wahrscheinlicher, daß Senesino erst später das Licht der Welt erblickte, wofür auch die Angabe Fétis' spricht, daß er 1715 debütierte — welcher Kastrat begänne seine Laufbahn mit dreißig bis fünfunddreißig Jahren! Man müßte annehmen, Senesino habe erst in vorgerücktem Alter noch einmal bei Bernacchi Studien gemacht, wofür aber jeder Anhaltspunkt fehlt.

Die Angaben über Senesinos Aufstieg sind überhaupt sehr spärlich und unsicher. Im Herbst 1717 finden wir ihn in Dresden, unter den Mitgliedern einer aus Venedig berufenen Gesellschaft,<sup>1</sup> und zwar als ersten Sopranisten. Er sang unter anderem 1718 in Antonio Lottis Oper *Ascanio* die Titelrolle, 1719 in desselben Komponisten Oper *Teofane* den *Ottone* zu allgemeinem Entzücken. Agricola erzählt (Seite 217), daß Senesino sich während dieses seines Dresdener Aufenthaltes in der Kunst der Darstellung sehr vervollkommnet habe, nachdem er die Vorstellungen einer damals in Dresden befindlichen unvergleichlichen französischen Schauspielertruppe öfters gesehen hatte. Seine berüchtigten Charakterfehler — maßlose Eitelkeit, Launenhaftigkeit und Disziplinosigkeit — traten schon beim Abschluß seines Dresdener Aufenthaltes hervor, und auch Händel bekam sie leidend zu fühlen, als der Sänger später durch volle neun Jahre in London Träger der ersten Partien der Händelschen Oper wurde und dabei höchste künstlerische Leistungen vollbrachte. Schon sein erstes Auftreten in London in *Mucius Scävola* war ein Riesenerfolg. Über seine Tätigkeit unter Händel, der ihn 1730 entließ, weil er sein Benehmen nicht länger ertragen konnte, sowie über seine Beteiligung an der Gegenoper, welche schließlich gleichzeitig mit Händels Unternehmung im Jahr 1737 zugrunde ging, habe ich bereits in meinem genannten Band berichtet. Seine Stimme war mit den Jahren zurückgegangen, so daß er sich in der letzten Zeit in London mit allerlei Hilfsmitteln, vor allem mit übertriebenem

<sup>1</sup> Fürstenau, II, S. 105.



Durch-die-Nase-Singen zu helfen suchte. Von London kehrte er nach Italien zurück. 1739 wohnte er in Florenz und soll daselbst der damaligen Erzherzogin, ein Jahr später schon Kaiserin, Maria Theresia Gesangsunterricht gegeben haben. Verbürgt ist nur, daß er einmal mit ihr ein Duett sang. Burney<sup>1</sup> wurde von Herrn L'Angier, „einem der vornehmsten kaiserlichen Hofmedici“, erzählt: „Im Jahre 1739, als Maria Theresia, erst 22 Jahre alt, und sehr schön war, sang sie zu Florenz ein Duett mit Senesino so schön,<sup>2</sup> daß sie durch ihre Stimme, die damals sehr lieblich war, und durch ihren angenehmen und festen Vortrag den alten Senesino dergestalt einnahm, daß er nicht ohne Tränen des Vergnügens weiter fortsingen konnte.“

Senesinos Todesdatum ist unbekannt, man nimmt als wahrscheinlich das Jahr 1740 an. Im März dieses Jahres begegnete ihm aber noch der englische Gesandte Horace Walpole,<sup>3</sup> der darüber an Richard West berichtet: „Als wir bei Ré di Coffano mit zwei elenden Postkracken einen abschüssigen Berg hinunterfahren, fiel der eine Gaul unter den Wagen; und während wir beschäftigt waren, ihn wieder auf die Beine zu stellen, kam eine Kutsche heran mit einer Person in einem roten Mantel, einem weißen Taschentuch um den Kopf und einem schwarzen Hut darauf: Wir hielten's für eine alte fette Frauensperson, aber es redete aus enger Kehle in einem hohen schrillen Ton, und produzierte sich als Senesino.“

Fétis faßt das künstlerische Urteil der Zeitgenossen dahin zusammen, daß er „mit einer durchdringenden, gleichmäßigen und biegsamen Stimme, einer klaren Intonation und einem vollkommenen Triller begabt war . . . und daß seine Manier auf Einfachheit und Ausdruck sich gründete“. Choron fügt hinzu: „Er hatte eine ungewöhnliche Geschicklichkeit in der Ausführung von Passagien und besonders galt er als der erste seiner Zeit im Recitativ“, was Gerber voll bestätigt.

Giambattista Mancini wurde 1716 zu Ascoli im Kirchenstaat geboren und starb 1800 in Wien als pensionierter Hofsinge-

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, II, S. 86. <sup>2</sup> Maria Theresia erzählte Frau Hasse, daß ihr Vater sie mit fünf Jahren auf dem Hoftheater zu Wien eine Arie singen ließ. <sup>3</sup> Letters of Horace Walpole, I, S. 41.

meister. Er unterwarf sich in Bernacchis Schule den eingehendsten und strengsten Studien und wurde bald als tiefer Kenner der gediegensten Gesangsmethode in ganz Italien gepriesen und von allen Seiten her als Lehrer gesucht. 1760 wurde er als Gesangslehrer der kaiserlichen Prinzessinnen nach Wien berufen. Burney<sup>1</sup> erzählt: „Er hat acht Erzherzoginnen singen gelehrt, wovon die meisten, wie er sagte, gute Stimmen und es ziemlich weit gebracht hätten, besonders die Prinzessin von Parma, und die Erzherzogin Elisabeth, welche einen guten Triller, ein gutes Portamento und große Leichtigkeit im Herausbringen geschwinder Passagen hätten. Signor Mancini spricht mit vieler Einsicht von seiner Kunst, und seine Unterredung machte mir vieles Vergnügen. Er arbeitet schon seit einiger Zeit an einem Buche über die Singkunst und ist schon ziemlich weit damit gekommen. Es ist zu hoffen, daß ein Mann von so reifer Wissenschaft und langer Erfahrung der Welt sein Buch nicht vorenthalten wird, da es ihr noch immer an einer so gut geschriebenen, durchgedachten und zugleich so praktischen Abhandlung über die Singkunst fehlt. Ich erhielt von diesem geschickten Professore eine Liste von der Pistocchi' und Bernacchischen Schule.“ Mancini gab ein sehr wertvolles Werk heraus: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* 1774 Wien, zweite verbesserte Auflage 1777 Mailand, das besonders in Frankreich als eine der allerbesten Lehrmethoden in zahlreichen Übersetzungen und Auszügen verbreitet wurde, als: *L'art du chant figuré* 1776 und als *Réflexions pratiques sur le chant figuré* 1796. In Cramers Magazin (I. Jahrg. S. 494) findet man weitere Nachrichten von diesem wichtigen Buche, und Hiller hat in der Vorrede zu seiner „Anweisung zum musikalischen zierlichen Gesange“ einen kurzen Auszug daraus, das Historische betreffend, mitgeteilt.<sup>2</sup> Über Mancinis Lehrmethode spricht Burney weiter: „... Sgr. Mancini hält es für möglich, durch Geduld und Zeit einen Triller hervorzubringen, wo ihn die Natur versagt hat, das ist auch sogar seine Meinung von der Stimme, nämlich, eine

<sup>1</sup> Burney, II, S. 247. ff. <sup>2</sup> Nach Mendel und Reißmann; siehe auch Gerber. Der Übersetzer der zweiten Auflage ist ein gewisser Leclerc, ehemals ein Politiker, der sich unter der Herrschaft Robespierres in die Einsamkeit zurückzog und sich vorzüglich mit Musik beschäftigte.

schlechte Stimme erträglich und eine mittelmäßige gutzumachen, und auch ihren Umfang zu vergrößern, wenn man nur beständig dem natürlichen Hang des Organs folge. Was den Triller anbelangt, hält er dafür, daß solche neunundneunzigmal unter hundert durch Ungeduld und Übereilung, sowohl von seiten des Schülers als des Meisters verderbt werde; weil manche Sänger keinen Triller haben, die doch solche Passagen machen können, welche eben dieselbe Bewegung der Larynx erfordern als der Triller. Dies läßt sich nicht anders als aus der Nachlässigkeit des Lehrers erklären, daß er weder die Natur studiert, noch aus diesen Passagen den löblichen Nutzen ziehet, welche durch anhaltende Übung zum wahren Triller werden würden.“

Vom Sopranisten Caselli berichtet Mannstein:<sup>1</sup> „Er kam mit dem Rufe eines der hervorragendsten Musiker Italiens nach Dresden. Er stammte aus Bernacchis Schule . . . und war ein Sänger ersten Ranges, und zwar um so verdienstvollerer Weise, als seine Stimme von der Natur keine günstige Organisation erhalten hatte; demungeachtet hatte er sie nach und nach durch unendlichen Fleiß, wie auch Bernacchi die seinige, zum Singen außerordentlich befähigt.“ Caselli war ein höchst gebildeter, charaktervoller Mensch und erzog sich viele Anhänger und Schüler, unter letzteren auch den berühmten deutschen Gesanglehrer Johannes Miksch. Mannstein, selbst ein Schüler Miksch, erwähnt noch, daß er, „der sonst nur gegen hohes Honorar instruierte“, Miksch umsonst Unterricht gab; letzterer, Zeremoniensänger der katholischen Hofkirchenmusik zu Dresden, hatte seine angenehme Baritonstimme in einen Tenor umgewandelt, da sein Dienst dies verlangte, wurde aber dadurch nicht nur sehr krank, sondern kam in Gefahr, seine Stimme ganz zu verlieren. In dieser Not begab sich Miksch zu Caselli, unter dessen Führung sich seine Stimme so rasch und schön entwickelte, daß er ein geschätztes Mitglied der kurfürstlichen italienischen Oper wurde.

Tomaso Guarducci, einen bedeutenden und geschmackvollen Sänger, geboren um 1720, treffen wir 1755 mit der Gabrielli in Wien, wo er in *L'Innocenza giustificata* von Gluck sang, von 1750 bis 1770 in Lissabon, wo er viel Reichtümer und Ehren erwarb.

<sup>1</sup> Mannstein, Denkwürdigkeiten usw., S. 38.

Ab 1770 lebte er zurückgezogen in seiner Vaterstadt Montefiascone, wo ihn Burney besuchte und seinen Gesang hörte.<sup>1</sup> Kelly erzählt später, zur Zeit seines ersten Engagements als Tenorbuffo am Teatro nuovo in Florenz im Frühling 1781: „Ich war so glücklich, die Aufmerksamkeit des Sgr. Guarducci, des berühmten Sopranisten zu erregen, welcher mir einige Stunden erteilte. Er war der große Cantabilesänger seiner Zeit gewesen, und sein Sostenuto-singen war noch jetzt bewunderungswürdig.“

Bartolommeo Bortoli, genannt Bortolino, war 1685 geboren; seine Blütezeit fällt in die Jahre von 1720 bis 1730, wo er Sänger am bayerischen Hofe war.

Giuseppe Amadori,<sup>2</sup> Tenor, hieß eigentlich Giovanni Tedeschi, 1751—1755 sang er in Berlin, wo er in den Graunschen Opern Montezuma und Ezio auftrat. Von dort ging er nach Neapel, wo er längere Zeit im Dienste des Königs stand, sich auch eine Zeitlang als Opernunternehmer versuchte, und schließlich eine Gesangsschule eröffnete. Er schrieb einige Arien, die in einem Arien-sammelband aufgenommen sind.

Anton Raaff (auch Raff oder Raaf geschrieben) ist 1714 zu Gelsdorf als Sohn eines Schäfers geboren und war ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt. Er machte als Solist bereits in Diensten des Kurfürsten von Köln und später in denen des bayerischen Fürsten Aufsehen, wo er auch vom dortigen Kapellmeister Ferandini in Gesang unterwiesen wurde. Doch sah er bald die Notwendigkeit gründlichsten Studiums ein und ging nach Bologna zu Bernacchi, wo er drei Jahre mit intensivstem Fleiß arbeitete. Bernacchi dankt er seine ganz außerordentliche internationale Karriere; er debütierte 1738 in Florenz bei den Vermählungsfeierlichkeiten Maria Theresias und sang bald mit größtem Erfolg auf den besten Bühnen Italiens. 1742 kehrte er nach Deutschland zurück, wo er bis 1749 hauptsächlich in München und Mannheim wirkte. Nach großen Kunstfahrten nach Paris, Lissabon, Madrid, wo er Farinellis Freundschaft gewann, und wieder nach Italien zurück, ließ er sich dauernd in München

<sup>1</sup> Burney, I, S. 191 ff., und IV, S. 90 ff. <sup>2</sup> Der Gesanglehrer Amadori in Rom, zu Porporas und Vincis erster Zeit, ist jedenfalls ein anderer; von diesem wurde 1702 ein Oratorium, *Il Martirio di San Adriano*, in Rom aufgeführt.

nieder. Der Idomeneo Mozarts war die letzte Rolle, in der er auftrat. Trotz seiner stets hervorgehobenen Steifheit und mangelnder Darstellungsgabe — „wenn er nicht sang, stand er da, wie das Kind beim Dreck“ schreibt Mozart scherzhaft — wurde er von allen Musikkennern aufs höchste geschätzt. Nach dem Urteil Schubarts<sup>1</sup> war Raaffs Tenor die schönste Stimme, die man damals hören konnte: „Er steigt bis in die Sphäre des Alts hinauf und ebenso glücklich hinunter in die Region des Basses. Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatte weg, was man ihm vorlegt und variiert eine Arie mehrmalen mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Kadenzen wie überhaupt sein musikalischer Geschmack sind unerreichbar schön; was er singt, singt er mit dem tiefsten Gefühl und sein schönes Herz scheint in seinem Gesange widerzuhallen. Außerdem wissen vielleicht nur wenige Sänger so gründlich über ihre Kunst zu sprechen wie Raaff.“ Raaff eröffnete in seinem Hause in München eine Gesangsschule, die wegen ihrer Strenge bald gefürchtet wurde. Er verlangte von seinen Schülern denselben unerbittlichen Fleiß, den er einst selbst bei Bernacchi bewiesen hatte. Aus seiner Schule gingen u. a. hervor der geschätzte, lange in Mannheim wirkende Tenorist Franz Hartig, ferner der berühmte Bassist Ludwig Fischer, Mozarts erster und bester Osmin, dessen Gesangstechnik und Stimmkultur immer gerühmt wird. Von diesem schreibt die Berliner „Theater-Korrespondenz“ 1794: „Seine Stimme vom tiefen b bis zum eingestrichenen a reichend, ist ein tiefer Baß, der mit der äußersten Biagsamkeit sich bis zum reinen Tenor erhebt, und dies ohne das leiseste Überschlagen der Stimme. Er verbindet Bravour und Cantabile mit einer Leichtigkeit, die zur Bewunderung hinreißt, und führt mit der höchsten Geschwindigkeit die schwierigsten Übergänge aus.“

Raaff zog sich in seinen letzten Lebensjahren von jeder musikalischen Betätigung zurück und widmete sich ganz der Frömmigkeit und medizinischen Studien. Er starb zu München 1797 mit 83 Jahren.

<sup>1</sup> Zitiert bei Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hof, S. 232.

## d) Eine Reihe ausgezeichnete Lehrer

führte die Bologneser Lehrmethode weiter, so Riccieri, den wir schon unter den Schülern Pistocchis, und Amadori, den wir unter denen Bernacchis aufgezählt haben. Wir nennen noch:

Jacopo Antonio Perti (1661—1756), ein bedeutender Komponist der alten Schule, Kapellmeister von San Petronio, später in Wien in den Diensten der Kaiser Leopold I. und Karl VI. stehend. Er unterrichtete bis ins höchste Alter und starb, 95 Jahre alt. Pistocchi, sein persönlicher Freund, soll eine Zeitlang selbst mit ihm gearbeitet haben.

Angelo Bertalotti (um 1670) gab fünfzig treffliche Solfeggien heraus.

Campeggi hielt um 1730 in Bologna eine berühmte und gesuchte Singschule; bei ihm holte sich die Tesi, von Redi aus Florenz<sup>1</sup> kommend, die letzte Ausbildung.

Matteo Babbini (1754—1816), geboren und gestorben in Bologna, war ein weltberühmter Tenor, den wir 1784 in Petersburg und Berlin, 1785 in Wien, später in London und Paris treffen, wo er sich große Ehren und Reichtümer ersang. Er war der Lehrer Tadolinis, des späteren Chordirektors der italienischen Oper in Paris (gestorben erst 1872 in Bologna). Er war ganz besonders wegen seines anmaßenden Benehmens und der schrankenlosen Willkür, mit der er Komponisten, Komposition und Orchester behandelte, gehaßt und gefürchtet.

Antonio Pellegrino Benelli (1771—1830) sehr geschätzter Tenor, wirkte durch 21 Jahre an der Dresdner Hofoper, und wurde von dort über Empfehlung Spontinis 1822 nach Berlin gerufen, um die Leitung der königlichen Theatergesangsschule zu übernehmen. Er schrieb neben Kirchenmusiken und Gesängen auch eine Gesangsschule, Solfeggien und eine theoretische Abhandlung: „Kritische Berichte über die Tonkunst.“ Er zählte sich selbst zur Bologneser Schule, obwohl er nicht ganz in ihrem Sinne sang.

Eine besondere Hervorhebung verdient Padre Martini, die höchste Autorität Italiens des 18. Jahrhunderts in allen musikalischen Fragen und einer der größten Musikgelehrten überhaupt

<sup>1</sup> Siehe S. 321.

(1706—1784), den wir schon als Schüler Riccieris und Pistocchis genannt haben. Er wurde Priester im Franziskaner Orden und waltete ab 1725 neunzehn Jahre lang als Kapellmeister der Franziskaner Kirche. Mit Perti verband ihn aufrichtige Freundschaft. Schüler strömten ihm aus allen Teilen der Welt zu, die sein rasch erworbener europäischer Ruf als bester Pädagoge ebenso anzog, wie der von seiner großen Güte und Menschenliebe. Die größten Gelehrten und Meister baten um seinen Rat und unterwarfen sich in theoretischen Streitfragen willig seinem Urteil, das wie ein Orakel galt. Er war Mitglied der Accademia Filarmonica zu Bologna und dei Arcadi zu Rom. Die Schätze seiner Bibliothek waren weltbekannt. Sein Leichenbegängnis und die Trauerfeierlichkeiten anlässlich seines Todes waren großartige Manifestationen seines Ruhmes von ganz Italien. Seine Schüler trachtete er gleichzeitig in den alten großen Traditionen der Musik und der Stilreinheit zu erhalten, wie ihr Können den Anforderungen der neuen Zeit anzupassen. Zu seinen Schülern in der Komposition zählen eine ganze Reihe angesehenster Kapellmeister und Komponisten; unter seinen bedeutendsten Gesangsschülern nennen wir Mattei, Righini und Gibelli.

Stanislao Mattei, Abbate zu Bologna, wurde Padre Martinis Nachfolger als Kapellmeister, Kompositions- und Gesangslehrer; er wurde der Lehrer Rossinis, Donizettis und des Kantors Weinlig, der seinerseits wieder Richard Wagners Lehrer wurde. Er starb in Bologna 1825.

Vicenzo Righini (1756—1813), Sänger, Opernkomponist und Gesangslehrer. Er wirkte eine Zeitlang (zirka 1780) in Wien bei Hofe, dann in Berlin, gab einen Band Gesangsübungen heraus und starb 1812 auf einer Erholungsreise in Bologna.

Lorenzo Gibelli wirkte in seiner Vaterstadt Bologna als Kapellmeister an der Kirche San Bartolommeo und als Lehrer und starb hochbetagt 1811. Er wurde Mitglied der dortigen Philharmonischen Akademie; den meisten Ruhm erwarb er sich durch die Ausbildung des großen Sängers Crescentini, auf dessen Lebensumstände wir etwas näher eingehen; ein anderer seiner Schüler, der es zu einer bedeutenden Karriere brachte, war del Prato.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Siehe Kap. VIII.

Vorher sei noch kurz erwähnt, daß Naumann<sup>1</sup> zu den letzten Vertretern der bolognesischen Methode noch Garcia Vater und Sohn<sup>2</sup> zählt, sowie Pauline Viardot-Garcia, ferner die deutschen Gesangsmeister Miksch und Teschner. Er rügt allerdings, daß die klassische Schule der großen Bologneser Meister schon in der zweiten Generation ihrer Schüler von ihrer Höhe herabsinke und sich schlechten Manieren ergebe, als welche er namentlich das Tremolo erwähnt, ferner das „Heraustreiben der unschuldigen Noten mit häßlichen groben Stößen der Stimme“ und das Überladen der Kantilene mit unzähligen Verzierungen.

Girolamo Crescentini, nach Fétis „der letzte große Sänger Italiens“ ist geboren am 2. Februar 1766 zu Urbania im Kirchenstaate. Er begann das Studium der Musik mit zehn Jahren, wurde nach vollzogener Kastration mit zwölf Jahren zu Lorenzo Gibelli nach Bologna geschickt, bei welchem er fünf Jahre sorgfältige, gesangliche und musikalische Ausbildung genoß, der er, wie Fétis sagt, vor allem seinen herrlichen Schwellton und seine vollendete Kehlfertigkeit verdankte. „Schon während seiner Studienzeit durfte er zu Rom in Frauenrollen auftreten und der ungeheure Erfolg, den er hatte, ließ seine Zukunft vorausahnen“, erzählen Mendel und Reißmann. Nach einigen auf italienischen Bühnen im Triumph verbrachten Jahren ging er 1786 zu einem Aufenthalt von 16 Monaten nach London; 1788—1789 war er zwei volle Jahre am San-Carlo-Theater in Neapel tätig. 1791 und 1793 sang er an der Argentina zu Rom, 1794 zu Venedig in der von Zingarelli für ihn komponierten Oper *Apelle e Campaspe* und zu Mailand. Dort kreierte er seine Glanzpartie, den Romeo in *Romeo e Giulietta* von Zingarelli, mit welcher er wohl den Höhepunkt seiner Kunst und seiner Erfolge erreichte. 1796 schrieb Cimarosa für ihn in Venedig „*gli Orazzi e Curiazzi*“; im selben Jahr kam Crescentini zum erstenmal nach Wien, 1797 sang er zu Mailand in Zingarellis *Meleagro*, 1798 ging er nach Lissabon, wo er einen so stürmischen Erfolg hatte, daß er statt für eine Saison für vier verpflichtet wurde. Unter den Opern, in denen er zu Anfang 1799 auftrat, befanden sich zwei Werke des berühm-

<sup>1</sup> Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*, II, S. 589 ff. <sup>2</sup> Garcia Sohn ist eigentlich Aprile-Schüler, also Abkömmling der neapolitanischen Schule.



testen portugiesischen Komponisten Marcos Antonio Portugal „Donna di genio volubile“ (schon 1796 in Venedig aufgeführt) und „Principe di Spazzacamino“ (1794 gleichfalls in Venedig gegeben; für Lissabon wurde aber der „Principe“ von der Zensur zum „Baron“ degradiert).

1801 unternahm Crescentini auf eigene Faust die Zusammenstellung einer erstklassigen Sängertruppe für Lissabon, welcher Angelica Catalani als Primadonna mit 50 000 Francs, Elisabetta Gafforini und der Sopranist Pietro Mattucci, beide mit je 18 000 Francs Gage und andere ausgezeichnete Kräfte angehörten. Waxel<sup>1</sup> bestreitet, daß die Catalani damals mit Crescentini studiert habe, wie vielfach behauptet wird. Vielmehr soll sie, so oft sie während der Jahre 1801—1806 am San-Carlos-Theater zu Lissabon auftrat, mit Portugal studiert haben, der neben Valentino Fioravanti in Crescentinis Truppe bloß als Komponist aufgeführt wird, aber von 1799 bis 1810 der erste Kapellmeister des Theaters war. Die Truppe brachte viele Opern Portugals heraus; in zehn davon sang die Catalani, in dreien davon gemeinschaftlich mit Crescentini. Dieser verließ Lissabon im Jahre 1803, ging zunächst nach Mailand, wo er in *L'Alonso e Cora* von Mayr und in *L'Ifigenia* von Frederici auftrat, dann nach Piacenza. Im April 1804 erschien er wieder in Wien, wo die „Allgemeine Musikalische Zeitung“<sup>2</sup> über ihn schrieb: „Seine Stimme, die er mit weiser Zurückhaltung braucht, ist unbeschreiblich angenehm, rund, rein und biegsam; seine Manieren voll hoher Kunst und ästhetischer Richtigkeit, ohne im geringsten überladen zu sein. Besonders schön und eigen ist das reine, immer verstärkte Schweben seiner hinreißenden Stimme, womit er in einer Stelle immer crescendo bis zum höchsten *a* emporstieg, und dann diese Note mit klingender volltönender Gewalt durch mehrere Takte aushielt. Da Crescentini höchst richtig intoniert und mit diesen musikalischen Vorzügen auch ein angenehmes, zuweilen sehr feuriges Spiel verbindet, so kann man einen kleinen Mangel an tieferen Tönen sehr leicht bei ihm entschuldigen.“

<sup>1</sup> Waxel, S. 535. <sup>2</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig Breitkopf & Härtel, VI, S. 543 ff.

Im Jahre 1805 hörte ihn in Wien Kaiser Napoleon und war von ihm so begeistert, daß er ihn sofort für Paris engagierte, was dieselbe Zeitung im Februar 1806 glossierte:<sup>1</sup>

„Es ist schon aus mehren andern öffentlichen Blättern bekannt, daß der berühmte Sänger Cr . . . unter die Kunstschatze gehört, die der Kaiser Napoleon von Wien nach Paris versetzt. Cr. erhält 30 000 Livres Gehalt. Die französischen Journale haben auch darüber Hymnen angestimmt: Nun endlich wird auch in der echt italienischen Oper Paris das Höchste, das Größte besitzen usw. — erste Liebhaber und Helden, die Diskant singen! Man hat sich aber zu früh komplimentiert, denn der Kaiser hat Cr. versprochen, er solle zur Schonung seiner Stimme nicht auf dem Theater singen.“

Um dieselbe Zeit war es, daß ihn in Wien auch der junge Schopenhauer hörte und in sein Tagebuch schrieb:<sup>2</sup> „Einen großen Glanz erhält die Oper durch Crescentini, vielleicht der berühmteste aller Castraten. Er spielte hier für jetzt nur Gastrollen, und bey verdoppelten Preisen war das Haus gedrängt voll. Doch ist er als K. K. Kammersänger und Hofsingmeister engagiert, vorher wird er aber ein halbes Jahr reisen. Seine übernatürlich schöne Stimme kann mit keiner Frauenstimme verglichen werden: es gibt keinen volleren schöneren Ton und in dieser silbernen Reinheit hebt er ihn bald zu einer unbegreiflichen Stärke, daß er in allen Ecken des Hauses widerklingt, und bald verliert er sich in das leiseste Pianissimo: Dies Schwellen und Sinken des Tons ist ihm besonders eigen. Auch singt er mit sehr vielem Ausdruck; und was man nicht erwarten sollte, er ist ein guter Schauspieler, wobey ihm indessen seine Figur nicht zu statten kömmt, überhaupt contrastiert die beynahe riesenmäßige und übermäßig dicke Gestalt mit seiner Stimme dermaßen, daß sie mir bey jeder Vorstellung im ersten Akt lächerlich war, hernach gewöhnt man sich daran. Seine Gesichtsbildung ist nicht schön doch nicht so häßlich, wie ihn viele machen. Er erndtete hier gränzenlose Bewunderung ein, sein Auftritt war immer mit 5 Minuten

<sup>1</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, VIII, S. 301. <sup>2</sup> Schopenhauer, Reisetagebücher. Herausgegeben von Charlotte von Gwinner, bei Brockhaus.

Applaudissement begleitet und in Gesellschaft war er beständig ein Hauptgegenstand der Conversation.“

Von 1806 bis 1812 sang Crescentini bei den Konzert- und Theaterveranstaltungen am französischen Hofe in Paris. Welch außerordentlichen Eindruck er 1808 in den Tuileries in Zingarellis *Romeo und Julie* auf Kaiser Napoleon und den ganzen Hofstaat machte, schildert Fétis:

„Niemals wurde die Erhabenheit des Gesanges und der dramatischen Kunst höher getrieben. Romeos Auftreten im 3. Akt, sein Gebet, seine Verzweiflungsrufe, die Arie ‚*Ombra adorata, aspetta*‘ war von solcher Wirkung, daß Napoleon und alle Zuhörer in Thränen zerflossen und der Kaiser nicht anders ihm seine Genugtuung auszudrücken wußte, als daß er ihm den Orden der eisernen Krone übersandte, wodurch er in den Adelstand erhoben wurde.“

Von jeher wurde Crescentini die Komposition einiger Stücke aus dem 3. Akt dieser seiner Glanzrolle des *Romeo* zugeschrieben. Es scheint dies aber nur für die Arie: *Ombra adorata* zuzutreffen, welche auch Garcia<sup>1</sup> in seiner Schule unter dem Namen Crescentinis und mit allen Vortragsnuancen des Sängers aufgenommen hat. Fétis bezeichnet auch das Gebet des *Romeo* als von Crescentini stammend; die Richtigkeit dieser Angabe ist schwer zu kontrollieren. Ich habe im Britischen Museum zu London aus einem alten, gedruckten Exemplar die Singstimme dieses Stückes kopiert, deren hineingeschriebene, größtenteils sehr geschmackvolle Verzierungen und Varianten die Arie ebenso weitgehend verändern wie das *Ombra adorata* in Garcias Schule. Ob dieselben nach Crescentini überliefert sind, ist aber nicht feststellbar.

Als ein Beispiel für den Enthusiasmus und die Schwärmerei, welche speziell das *Ombra adorata* auslöste, möge eine Skizze aus E. Th. A. Hoffmann<sup>2</sup> gelten; sie findet sich in den „Phantasie-  
stücken in Callots Manier“:

„Ziemlich lange mochte die Pause gedauert haben, als endlich das Ritornell einer Arie anfang. Es war sehr zart gehalten und schien in einfachen, aber tief in das Innerste dringenden Tönen von der Sehnsucht zu reden, in der sich das fromme Gemüt zum

<sup>1</sup> Garcia, II. <sup>2</sup> E. Theodor Amadeus Hoffmann, I. Bd., „Kreisleriana“, S. 40.

Himmel aufschwingt und alles Geliebte wiederfindet, was ihm hienieden entrissen. Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor:<sup>1</sup>

Tranquillo io sono, fra poco teco sarò, mia vita! Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang! Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte, auf in die wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß! Alles war vergessen, und ich horchte entzückt auf die Töne, die, wie aus einer andern Welt niedersteigend, mich tröstend umfingen.

Ebenso einfach wie das Rezitativ ist das Thema der folgenden Arie: ‚Ombra adorata‘ gehalten; aber ebenso seelenvoll, ebenso in das Innerste dringend, spricht es den Zustand des Gemüts aus, das von der seligen Hoffnung, in einer höheren besseren Welt bald alles ihm Verheißene erfüllt zu sehen, sich über den irdischen Schmerz hinwegschwingt. Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so kunstlos, so natürlich aneinander! . . . Der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichen Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermöchte? . . . Die wundervoll hell und klar tönenden Melismen sind wie der jauchzende Jubel verklärter Geister . . . Auch wurde, wie der Genius des italienischen Gesangs es verlangt, sowohl in dem Rezitativ als in der Arie auf gewisse Verzierungen gerechnet; aber ist es nicht schön, daß wie durch eine Tradition die Art, wie der Komponist, der hohe Meister des Gesanges Crescentini, die Arie vortrug und verzierte, fortgepflanzt wird, so daß es wohl niemand wagen dürfte, ungestraft fremdartige Schnörkel hineinzubringen.“

Trotz seiner glänzenden künstlerischen und persönlichen Stellung fühlte sich Crescentini auf die Dauer nicht wohl in Paris; Gesundheit und Stimme begannen unter dem ungünstigen Klima

<sup>1</sup> Daß dieses Stück trotzdem für einen Mann, nämlich eine männliche Sopranstimme, gedacht war, erhellt aus der maskulinen Endung im Text: „Tranquillo io sono.“

zu leiden, so daß er seinen Abschied verlangte, der ihm sehr ungerne und erst nach langem Zögern gewährt wurde. Er zog sich 1812 nach Bologna zurück, vertauschte diese Stadt aber bald mit Rom, und übersiedelte 1816 endgültig nach Neapel, wo er als Gesangslehrer am Collegio reale di musica eine hervorragende Stellung einnahm. Seine langjährige Lehrtätigkeit, die er schon früher in Wien und Paris gern ausgeübt hatte, war eine sehr fruchtbare. Er hat eine Reihe noch heute gern benutzter Exercices, Solfeggien und Vokalisen geschrieben; sein wertvollstes Werk heißt: *Raccolta di exercici per il canto all' uso del vocalizzo*, Paris 1811 mit einer Vorrede über die französische und italienische Gesangkunst. Auch schuf er eine größere Zahl von Kantaten, Kavatinen und Arietten, die teils in Wien, teils in Paris veröffentlicht wurden.

Fétis faßt sein Urteil über den Sänger folgendermaßen zusammen:<sup>1</sup> „Nichts läßt sich der Süßigkeit seines Akzents vergleichen, der Kraft seines Ausdrucks, dem vollendeten Geschmack seiner Verzierungen, der Breite seiner Phrase, kurz dieser Vereinigung von Qualitäten, deren eine einzige genügen würde, um heutzutage einem Sänger den ersten Rang zuzusichern.“

Als Ludwig Spohr 1816 auf seiner Kunstreise Neapel besuchte, traf er Crescentini im Hause Ruffinis, des Besitzers der berühmten Darmsaitenfabrik, bei einer Privatmusik, und hebt speziell lobend sein Gespräch hervor<sup>2</sup> „als das eines gebildeten, vorurteilslosen Künstlers. Er klagte mir, daß in der neueren Zeit die gute Gesangsschule, das einzige, wodurch sich die Italiener immer ausgezeichnet hätten, immer seltener werde und daß er besonders bei seiner letzten Zurückkunft nach Italien einen so verdorbenen frivolen Geschmack vorgefunden habe, daß keine Spur die ehemalige einfach große Methode seiner Zeit mehr verrate“.

Crescentini trug Spohr<sup>3</sup> nach seinem ersten Konzert in Neapel an, sich um die Stellung eines zweiten Direktors für Instrumentalmusik neben ihm am Konservatorium zu bewerben. Der Minister des Innern konnte diesen Wunsch aber wegen des Kostenpunktes nicht verwirklichen.

<sup>1</sup> Fétis, *Curiosités*, S. 393. <sup>2</sup> Spohr, *Ludwig, Selbstbiographie*, I, S. 333.

<sup>3</sup> Ebenda, II, S. 52.

Daß dieser große, gebildete feine Künstler von der Schwäche geradezu kindischer Eitelkeit nicht frei war, haben wir schon erzählt.<sup>1</sup>

Er starb zu Neapel 1846, sechsundsiebzigjährig.

Crescentini fühlte sich mit Recht als einen der letzten Repräsentanten einer Kunstepoche, deren Schwinden für die Gesangskunst zweifellos ein Moment der Verarmung bedeutete, ehe die Ziele und Wege einer neuen Zeit sichtbar und gangbar wurden.

### 3. Die neapolitanische Schule

Wir haben schon erwähnt, daß in Neapel das überhaupt erste Konservatorium gegründet wurde, das Conservatorio della Madonna di Loreto (1537), welchem bald drei andere gleichwertige Anstalten folgten: Della pietà de' Turchini, Dei poveri di Gesù Christo und Di San Onofrio a Capuana.<sup>2</sup> Diese vier Anstalten wurden 1808 auf Befehl König Murats zum Collegio reale di musica vereinigt.

Als Begründer der „alten“ Schule von Neapel nennt Francesco Florimo<sup>3</sup> den Giovanni Tinctore (1480—1535), doch ist nichts Genaueres über sein Wirken und einen Zusammenhang mit der späteren Tradition bekannt.

Als die eigentlichen Begründer der neapolitanischen Schule, worunter nicht nur die Gesangspädagogik, sondern vor allem die Kompositionslehre zu verstehen ist, die als ihre höchste Blüte die eine ganze Epoche kennzeichnende „Neapolitanische Oper“ hervorbrachte, gelten Francesco Provenzale, der seit 1669 Direktor des Conservatorio Della pietà war, und mit ihm sein Schüler, der große Vollblutmusiker und Dramatiker Alessandro Scarlatti (1659—1725), der von 1708 bis 1723 das Conservatorio San Onofrio leitete. Der Nachfolger Provenzales an der Anstalt Della pietà wurde beider gemeinsamer Schüler Nicola Fagò (1674 bis 1736); der bedeutendste Schüler Provenzales, sowohl als Komponist wie als Gesangslehrer ist wohl Leonardo Leo (1694—1744) geworden.

<sup>1</sup> Siehe S. 297. <sup>2</sup> Siehe S. 315. <sup>3</sup> Florimo, La Scuola musicale di Napoli.

In den Schulen Neapels wurden „nicht bloß in der praktischen Musik, sondern auch in der Kunst, sie zu lehren, alle jene Schüler gebildet, die hernach ganz Europa als neue Meister der Melodie bewunderte“, sagt Arteaga.<sup>1</sup> Die großen Vertreter der Opernkunst Neapels neben Scarlatti und Leo waren Greco, Durante, Traëtta, Porpora, Vinci, Jomelli, Stradella, Piccini, Sacchini, ferner die mehr der Opera buffa zuneigenden Meister Zingarelli, Pergolesi, Paësiello, Cimarosa; welche Reihe klangvollster Namen, ergänzt durch die deutschen Meister Hasse und Graun, und in Stil und Lehre fortwirkend in Händel, Gluck und Mozart!

Das Hauptverdienst an der großartigen Entwicklung der neapolitanischen Gesangskunst hat, speziell das Conservatorio San Onofrio; an diesem wirkten außer Scarlatti, der seine Schüler Gizzi, Porpora, Logrossino, Durante, Hasse, Fagò u. a. zumeist sowohl in der Komposition wie in Gesang unterrichtete, als die bedeutendsten Gesangslehrer Porpora und Gizzi, denen die neapolitanische Gesangsschule erst ihren Weltruf verdankte, welchen sie im ganzen 18. Jahrhundert nur mit der bolognesischen zu teilen hatte. Porpora, Gizzi und Leonardo Leo waren jene drei großen Gesangsmeister, die das Glück hatten, durch hochbegabte Schüler ihre Lehre für einige Generationen fortgepflanzt zu sehen.

Wir werden manchen bedeutenden Sängernamen gleichzeitig unter den Anhängern und Schülern sowohl der bolognesischen wie der neapolitanischen Schule finden; das ist nur natürlich, da alle große Sänger, bevor sie ihre internationale Laufbahn begannen, ihren Weg erst über die ersten Kunststätten Italiens selbst nahmen und die Universalität ihrer Ausbildung sowie ihr oft bis ans Lebensende fortgesetzter Lerneifer sie leicht befähigte, von überall das Beste des Guten sich noch dazuzunehmen.

#### a) Nicolo Porpora (1686—1766)

So wie Pistocchi und Tosi die Gesangsschule des 17. Jahrhunderts rückschauend vertreten, so ist für das heraufkommende 18. Jahrhundert die Führung neben Bernacchi dem Neapolitaner Porpora zugefallen.

<sup>1</sup> Arteaga, II, S. 32.

Vor allem muß ich hervorheben, daß dieser kein Kastrat war; eine Darlegung seines Wirkens darf aber im Rahmen dieser Arbeit dennoch nicht fehlen, weil ohne ihn der Geschichte der italienischen Gesangslehre des 17. und 18. Jahrhunderts, sonst hauptsächlich von den berühmten Kastratennamen getragen, die Vollständigkeit fehlen würde, und weil seine bedeutendsten Schüler, deren außerordentlichen Leistungen er seinen Ruhm verdankte, die größten Sängerkastraten waren.

Porpora ist 1686 zu Neapel geboren und erhielt — nach Fétis und Florimo — dortselbst seine künstlerische Ausbildung durch Gaëtano Greco, Padre Gaëtano aus Perugia, Francesco Mancini vom Conservatorio di San Loreto<sup>1</sup> und Al. Scarlatti. 1708 wurde in Neapel seine erste Oper *Agrippina*<sup>2</sup> aufgeführt, der bald andere erfolgreiche Werke folgten. Im ganzen sind die Titel von 53 Opern Porporas bekannt.

Neben dieser kompositorischen Tätigkeit hatte er sich aber auch schon sehr früh auf den Gesangsunterricht verlegt und scheint auch bereits 1719 als Gesangslehrer an San Onofrio angestellt gewesen zu sein, für welche Anstalt er 1722 auch ein Oratorium schrieb; nach Florimo soll er vorübergehend auch an der Anstalt di Loreto, nach Fétis an der degli poveri di Gesù Cristo unterrichtet haben. 1724 wird Hasse als sein Schüler erwähnt, der aber bald zu Scarlatti abschwenkte.

Porpora hatte das Glück, gleich zu Beginn seiner Karriere einige Begabungen allerersten Ranges in seine Hand zu bekommen, die drei großen Kastraten Uberti-Porporino, Majorano Caffarelli und Carlo Broschi Farinelli. Die Leistungen dieser drei Gesangsphänomene verschafften ihm rasch den Ruf des ersten Gesangslehrers seiner Zeit. Wenige Jahre darauf hatte Porpora wieder ein Kastratenpaar in seiner Schule, das diesem glänzenden Dreigestirn nachstrebte, die Sopranisten Appiani und Salimbeni; auch diese beiden gelangten zu hoher Berühmtheit. Das Leben und Wirken dieser fünf werden wir einzeln betrachten.

<sup>1</sup> Eitner bezweifelt die Richtigkeit dieser drei Namen als Porporas Lehrer.

<sup>2</sup> Choron gibt als Erstlingswerk eine Oper „*Adrianna e Teseo*“ an, die die Wiener Nationalbibliothek besitzt.



Außer diesen gehörten noch zu Porporas berühmt gewordenen Schülern die Sängerinnen <sup>Regina</sup> Teresa Mingotti, die Molteni, welche nach Burney (III, S. 61) aber auch bei Hasse, Salimbeni und Agricola studierte, Caterina Gabrielli, die in Wien, wo sie Franz I. zur Kammersängerin ernannte, London und Petersburg ebensolche Triumphe feierte wie in ganz Italien, ferner der Bassist Montagnana, den wir in London bei Händels Opernunternehmen treffen, und viele andere.

Von der Mingotti, die bald als eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit galt, erwähnen wir noch, daß sie die Gattin des Impresario Mingotti, des Direktors jener Wandertruppe war, dem das Verdienst zukommt, durch diese Truppe den weitesten Kreisen Deutschlands die Bekanntschaft der Opernwerke vermittelt und das Interesse für dieselben erweckt zu haben; seine Darbietungen standen auf künstlerisch hohem Niveau.

Im Jahre 1725 ging Porpora nach Venedig, wo er als Gesangslehrer zuerst am Conservatorio (Ospedale) della Pietà, ab 1726 am Conservatorio degli Incurabili wirkte. Nach manchen vergeblichen Versuchen, in Wien Boden zu gewinnen, fand er 1728 am Hofe zu Dresden Ehren und Anstellung. 1733—1736 war er die Seele der mit Händels Opernunternehmen konkurrierenden Adelsoper in London, wohin er seinen größten Schüler Farinelli nachkommen ließ.<sup>1</sup> Um 1742 treffen wir ihn wieder in Venedig, mit welcher Stadt er überhaupt dauernd in Beziehung blieb, und zwar als Direktor des Ospedaletto, des Mädchenkonservatoriums. Von 1745 bis 1747 weilte er in Wien, wo Joseph Haydn sein Schüler in der Kompositionslehre, zugleich sein Diener und Famulus war und viele hochgestellte Persönlichkeiten aus der Gesellschaft seine Schüler im Gesange wurden.

1747 wurde er in Dresden Gesangslehrer der hochbegabten Kurprinzessin Maria Antonia, von 1748 bis 1752, in welchem Jahre er pensioniert wurde, ebendort Kapellmeister neben Hasse, für den er immerhin ein ernster Rivale war und der ihm, seinem ehemaligen Lehrer, mit Undank und Feindseligkeit begegnete; ein zweiter Grund für diese Rivalität war der Wettstreit um

<sup>1</sup> Siehe Franz Haböck, Carlo Broschi Farinelli.

Hof- und Publikumsgunst zwischen Hasses Frau Faustina und der von Porpora für Dresden herangebildeten Mingotti.

In seinem ruhelosen Wanderleben<sup>1</sup> fand er wohl als Lehrer immer eine feste, unbestrittene, glänzende Position, als Komponist aber nicht jene dominierende Stellung, zu der ihn sein rastloser Ehrgeiz drängte. Er hatte auch immer das Unglück, sich mit einem Stärkeren messen zu müssen; so war es in London mit Händel gewesen, dem er, ein besiegter Sieger, doch nie den Rang abgewinnen konnte, so geschah es ihm in Dresden mit Hasse, und noch am Abend seines Lebens mit Leonardo Vinci in Rom. Dort führte damals, 1759, jeder der beiden sein eigenes Theater und seine eigene Sängerschar, und ihre Darbietungen wurden zu einem Wettkampf, in dem das Publikum leidenschaftlich Partei ergriff. Marpurg<sup>2</sup> berichtet amüsant über ihre Anstrengungen und Vincis Furcht besiegt zu werden; dieser setzte alles daran, Porporas Oper, die einige Tage vor der seinen stattfand, zu schädigen: ein Kastrat, namens Gaëtan Bärenstadt, der sich unter Vincis Sängern befand, begab sich in unkenntlicher Kleidung zu Porporas Hauptprobe in den obersten Rang und blies von dort aus vielen kleinen papierenen Röhren allmählich einige Pfund feinsten Schnupftabaks auf die Zuhörerschaft, deren Niesen und Geschrei bald den Gesang übertönte und die nach dem 1. Akt das Weite suchte: „weil man nun die Probe nicht ruhig hatte aushören und untersuchen können, so bekam auch, wie in Rom gewöhnlich ist, die Oper des armen Porpora einen gewaltigen Stoß; und desto mehr Beifall erhielt dagegen die zweite Oper des Vinci: ein sehr boshafter Streich von einem witzigen Sänger“.

1752 hatte sich Porpora wieder der Heimat zugewandt und wurde 1760 nach Abos Tode Kapellmeister der Kathedrale und Direktor von San Onofrio, welche Stellen er bis zu seinem 1766 erfolgten Tode innehatte. Er ist also nicht in Not und Elend gestorben, wie unter anderen Berichterstattern auch Burney erzählt, der Porporas Armut seinen in Reichtümern schwelgenden Schülern, besonders Farinelli und Caffarelli, zu schwerem Vor-

<sup>1</sup> Porporas Gestalt treffen wir auch in einem Roman der George Sand.

<sup>2</sup> Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1760, I. Bd., S. 226

wurf macht und wissen will, daß die Musiker eine Sammlung veranstalten mußten, um seine Beerdigung zu bestreiten.

Außer seinen vielen Opern schuf Porpora Oratorien, Kirchen- und Kammermusikwerke — Choron nennt ihn den Gluck der Sonate —, und seine am längsten lebendig gebliebenen Solokantaten. Gerber<sup>1</sup> kritisiert sein Schaffen folgendermaßen: „Seine Talente zur Komposition mögen nur mittelmäßig gewesen sein; Avison setzt ihn in seinem Versuche in die Klasse derjenigen Komponisten, welche zu wenig Rücksicht auf die Grundsätze der Harmonie nahmen und in ihren Melodien ihr Thema unaufhörlich wiederholten; sein größtes Verdienst soll er sich noch im Rezitativstil erworben haben, welchen er auf eine vorzüglich meisterhafte Art in Musik zu setzen pflegte.“ Man kann zusammenfassend wohl sagen, daß seine Kompositionen viel Fähigkeit und großes Können zeigen, aber Ewigkeitswerte sind nicht darunter. Und doch waren die Leistungen Porporas als Komponist und Kapellmeister von größter Bedeutung für seine Wirksamkeit als Gesangslehrer.

Porpora kann als der Typus des ersten internationalen Gesangsmeisters gelten. Theoretisch und praktisch in allen Gebieten der Musik gründlich erfahren, ein vorzüglich geschulter Sänger, der seinen Tenor besonders gern in Kirchen hören ließ, hatte er auch den Vorzug vielseitiger Allgemeinbildung. Er war sehr bewandert in Poesie und Literatur, auch in der lateinischen, und sprach außer seiner Muttersprache fließend deutsch, französisch und englisch. Von ungestümem Temperament, selbstbewußt, energisch, voll Unternehmungsgeist, vielleicht auch ein nicht ungefährlicher Intrigant, war er in seiner Jugend voll Frohsinn, Geist und Lebhaftigkeit, im Alter aber, wie es scheint, oft verbittert, ungeduldig und schlechter Laune;<sup>2</sup> unverträgliches Wesen und eine scharfe Zunge machten ihm in späteren Jahren manche Feinde.

Seinen Schülern war er Lehrer, Vater, Freund, Impresario und Tyrann in einer Person; manchmal spannte er den Bogen wohl

<sup>1</sup> Gerber, Hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1792, II. Teil.

<sup>2</sup> Marchesi di Villarosa, Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli, 1840, 2. Aufl. 1843.

etwas gar zu straff, wie aus den Schilderungen seines Verhältnisses zu Caffarelli und auch zu Farinelli hervorgeht, welcher letzterer trotz seiner dauernden Anhänglichkeit ihm gelegentlich gern aus dem Weg ging. Porporas Persönlichkeit gab seinen Schülern lebenslang ein Vorbild ehrlichsten und feurigsten künstlerischen Strebens. Die Reisen, die ihn den größten Teil seines Lebens von Stadt zu Stadt, von Land zu Land trieben, waren bei den damaligen Zeitverhältnissen ebenso viele Förderungsgelegenheiten für die künstlerische Entwicklung seiner Schüler und oft von entscheidendem Einfluß für ihre Laufbahn. Voll ruhelosen Ehrgeizes und stets regen Unternehmungssinnes durchzog er, der beste Agent seiner Schüler und seiner selbst, Europa von Süd nach Nord, von Neapel bis London, und besuchte alle Städte und Höfe Italiens und Deutschlands, immer seinen Opern und seinen Schülern findig und energisch die Bahn bereitend, dirigierend, lehrend und eifernd, fast zuletzt nach der Ehre den materiellen Gewinn suchend, den er allerdings nie festzuhalten verstand, da er zu einer Ordnung seiner Finanzen absolut keine Anlagen besaß.

Die Vorzüge der Schule Porporas bestanden nach den Überlieferungen seiner Zeitgenossen vor allem auch darin, „daß er den Gesang fürs Herz und den richtigen Vortrag der Worte im Rezitativ gelehrt habe“.<sup>1</sup> Bei seiner ausgezeichneten, alle theoretischen und praktischen Fächer der musikalischen Bildung umfassenden Unterweisung, für deren Gründlichkeit alle seine Schüler beredtes Zeugnis ablegen, suchte er die Methode seiner berühmten Kollegen in Bologna, des älteren, strengeren Pistocchi und des jüngeren, hauptsächlich die Virtuosität pflegenden Bernacchi in der Richtung eines vertieften wahren Ausdrucks und der Pflege einer musterhaften Aussprache zu veredeln; letztere wurde stets als ein ganz besonderer Vorzug seiner Schule gerühmt. Agricola sagt von ihm:<sup>2</sup> „Porpora hat beständig den richtigen Vortrag und Ausdruck der Worte, im Rezitativ sowohl als in den Arien, mit Ernst vor Augen gehabt und eingeschärfet: so wie er auch die so seltene, und vielen Sangmeistern, wo nicht gar Komponisten, beinahe unbekannt Gabe besitzt, die Fähig-

<sup>1</sup> Gerber, Hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler. <sup>2</sup> Agricola, V, S. 159.

keit seiner Schüler genau einzusehen und sich darnach genau zu richten; und keinen anders singen läßt, als es die Beschaffenheit und das Vermögen seiner Stimme mit sich bringe. Ich glaube, daß kein unparteiischer Musikgelehrter ihm, auch in Ansehung seiner Komposition, diese Gerechtigkeit versagen wird . . . Bei vielen andern Sangmeistern und Tonsetzern sind diejenigen immer die glücklichsten gewesen, deren Stimme mit der ihres Lehrers die meiste Ähnlichkeit hatte.“ Hawkins fügt hinzu:<sup>1</sup> „er bestrebte sich, diesen Stil zu vereinfachen und die Zuhörer statt zu erstaunen zu rühren“. Daß bei diesem Bestreben die technische Virtuosität nicht vernachlässigt wurde, erweist die Laufbahn seiner Schüler.

In die klare und zielbewußte Art der Methode Porporas gibt das von ihm selbst geschaffene Unterrichtsmaterial, welches uns erhalten geblieben ist, interessante Einblicke. Sie war darauf aufgebaut, daß er die einzelnen technischen Schwierigkeiten des Gesanges aus den einfachsten natürlichen Elementen herleitete und mit äußerster Strenge die korrekte und geschmackvolle Ausführung dieser grundlegenden Fertigkeiten überwachte, welche er allmählich und für den Schüler fast unmerklich zu immer höheren Graden der Schwierigkeit und der Vollendung steigerte. Bekannt ist die Erzählung, wie Porpora den eitlen und ungeduldigen Caffarelli fünf Jahre lang nach einem einzigen Notenblatt üben ließ, auf welchem bloß die allereinfachsten Übungen aufgezeichnet waren. Fétis<sup>2</sup> führt diese Erzählung folgendermaßen näher aus: „Porpora faßt Freundschaft für einen jungen Kastraten, seinen Schüler. Er fragt ihn, ob er in sich den Mut fühlt, beständig den Weg zu verfolgen, den er ihm vorschreiben wird, wie langweilig er ihm auch scheinen mag. Auf die bejahende Antwort notiert er auf einem linierten Blatt Papier die diatonischen und chromatischen Skalen, auf- und absteigend, die Sprünge der Terzen, Quartan und Quinten usw., um zu lernen, Intervalle zu nehmen und den Ton zu tragen; ferner Triller, Gruppen, appoggiatures, und traits de vocalisation von verschiedenen Arten. Dieses Blatt beschäftigt allein während eines

<sup>1</sup> Hawkins, Gen. Hist., V, S. 319. <sup>2</sup> Fétis, Curiosités historiques de la Musique, S. 387.

Jahres Lehrer und Schüler; im folgenden Jahr ist es noch *consacrée*. Im dritten spricht man nicht davon, es zu verändern; der Schüler beginnt zu murren, aber der Lehrer erinnert ihn an sein Versprechen. Das 4. Jahr verrinnt, das 5. folgt und immer das ewige Blatt. Im 6. Jahr gibt man es noch nicht auf, aber man fügt Übungen der Artikulation, der Aussprache, endlich der Deklamation hinzu; am Ende dieses Jahres wurde der Schüler, der sich noch in den Anfängen glaubte, sehr überrascht, als sein Meister zu ihm sagte: „Geh mein Sohn, du hast nichts mehr zu lernen, du bist der erste Sänger Italiens und der Welt.“ Er sagte wahr, denn dieser Sänger war Caffarelli.“

Fétis fügt bedauernd hinzu: „Es gibt in ganz Europa keine Schule mehr, wo man sechs Jahre daran setzt, den Mechanismus des Gesanges zu lehren“ . . . und (S. 388): „Doch ist dies auch nur bei Kastraten ohne verhältnismäßig zu großes Risiko zu machen, da man in andern Fällen durch die Gefahr der Mutation leicht alle angewandte Mühe verliert.“ . . . (S. 394): „Unsere besten Sänger sind nur relativ gut.“

Bei dieser Geschichte, die keine bloße Legende ist, verdienen Schüler wie Lehrer Bewunderung. Der Schüler war mit diesem Blatte zu gleichmäßigem genauestem Wiederholen der wichtigsten Grundlagen der Technik gezwungen, die der Meister immer aufs neue in den überraschenden Improvisationen und Variationen des Augenblicks zu einem unerschöpflichen, zielbewußt gesteigerten Material der ganzen Gesangkunst auszuweiten verstand. Wie groß muß die Zielsicherheit des Meisters und das blinde Vertrauen des Schülers gewesen sein, wenn dieser erst nach fünf Jahren die verzweifelte Frage wagte, ob er denn ewig an diese einzige Lektion gefesselt bleiben werde!

Dieses berühmte Blatt („*il famoso foglio di Porpora*“) war in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums zu Neapel aufbewahrt und scheint von mehreren Generationen von Gesangslehrern gekannt und benutzt worden zu sein, worauf zum Beispiel die fast gänzliche Identität gewisser Exercices in den Schulen von Lablache und Garcia hinweist.

Eine Kopie des Blattes veröffentlichte der englische Gesangslehrer Marcia Harris 1858 zu London; es sind vier Seiten in Quart,

da Harris dem Original, das nur die Singstimme enthält, eine Klavierbegleitung hinzufügte. Der Titel ist:

„Porpora's Elements of Singing. Adopted by Righini et all eminent Masters since his time. Extracted from the Archives at Naples. Edited by Marcia Harris, Professor of Singing and the Pianoforte. Price 1./6. London, Published by Addison, Hollier et Lucas 210 Regent Street and by the Editor; 5, Kingswood Place, Dacre Park, Lee, Kent. N. B. Porpora wrote all his vocal exercices on one sheet of paper, and considered practical examples of teachers as essential to all vocal students.“

Ein Exemplar befindet sich im Britischen Museum zu London unter Old Music H. 2245. Ich kopierte das Blatt dort im Sommer 1913 und nahm die Abschrift im Frühling 1914 nach Neapel mit, um sie mit dem Original zu vergleichen, aber weder der Bibliothekskatalog noch der Bibliothekar M. Pagliara konnten mir über den Verbleib desselben Auskunft geben. Da im übrigen kein Anlaß vorliegt, die Authentizität der Harrisschen Kopie zu bezweifeln, gebe ich das Blatt in seiner Originalform, d. h. ohne die Klavierbegleitung Harris' wieder (S. 384, 385); leider aber besitze ich keinen einzigen Schüler, der mit diesem Blatte in der Hand die Anekdote Caffarellis noch einmal zu verwirklichen Lust hätte!

Außer diesen „Elementi di canto“ sind von Porpora mehrere Hefte Solfeggien erhalten. Diese zeichnen sich vielfach durch ausgesuchte musikalische Schwierigkeiten, besonders hinsichtlich des Rhythmus und der Intonation, aus, sowie durch geschmackvolle Behandlung der Passagen und Verzierungen. Als eine Ergänzung dieser technischen Übungswerke sind Porporas Kantaten für eine Singstimme anzusehen, deren Zahl eine überaus große ist und die er zum überwiegenden Teil für einzelne Schüler zu einem bestimmten Zwecke schrieb, sie für die Überwindung bestimmter technischer Schwierigkeiten geschickt zu machen und zugleich zu einer schönen Aussprache und einer edleren musikalischen Linienführung zu erziehen, ein Verfahren, das später in ähnlicher, aber primitiverer Weise unter anderem J. Vaccai in seiner bekannten *metodo prattico di canto italiano* und am zielbewußtesten Julius Hey in den Textstudien seines „Deutschen Gesangsunterrichts“ und in mehreren eigens für diesen Zweck geschriebenen



Folgt die 1. Skala nach B dur transponiert, im Original fehlen dabei die



Kompositionen wieder aufnahm. Die Kantaten Porporas enthalten sowohl Stücke von einfachster Faktur als auch solche von größter Schwierigkeit. Eine reizende, ausgesprochen didaktische Spielerei ist die Kantate: „Timida pastorella bagna di pianto il ciglio“, die ich im Britischen Museum, Secular Vocal Music, Add. Ms. 31504, S. 20—21 fand und kopierte, Takt für Takt eine Trillerstudie.



*Repeat ad lib.*

*Repeat each bar*

*bis*

*bis*

*As sung On the turn*

*On the shake*

Nun wenden wir uns dem Lebenslauf der fünf großen Kastratensänger zu, die Porporas Weltruhm als Lehrer begründeten.

Der Zeit nach ist der erste Antonio Uberti, richtiger Anton Hubert, der als Sohn deutscher Eltern 1697 zu Verona geboren wurde. Er wurde von Porpora zu einem der glänzendsten Altkastraten des 18. Jahrhunderts ausgebildet und scheint durch

lange Jahre einen familiären Zusammenhang mit seinem Lehrer bewahrt zu haben. Auf mancher Kunstfahrt war er sein treuer und erfolgreicher Begleiter; aus Dankbarkeit gegen ihn nahm er den Namen Porporino an.

Er wurde 1742 an die königliche Oper in Berlin engagiert und blieb lange der Liebling dieser Stadt.<sup>1</sup> Gerber berichtet:<sup>2</sup> „Er wurde nicht nur wegen seiner großen edlen Manier, das Adagio vorzutragen und seiner schönen vollen Stimme, sondern auch wegen seiner edlen Aktion bewundert.“ Er starb mit 86 Jahren 1783 zu Berlin.

Der eigentliche Matador aus der neapolitanischen Zeit Porporas ist Carlo Broschi Farinelli, der „Baldassare Ferri des 18. Jahrhunderts“, wie Mancini ihn nennt, wohl überhaupt der größte Sänger aller Zeiten. Wir haben ihm, seinem märchenhaften Schicksal und seiner Kunst einen ganzen Band gewidmet und werden dem Wirken seiner späteren Jahre als Leiter des ersten Theaters Spaniens im Abschnitt Ausland wieder begegnen.

Der einzige, wirklich ebenbürtige Rivale Farinellis war Caffarelli, mit eigentlichem Namen Gaetano Majorano; sein Lebenslauf gehört wie der seines Kollegen zu den glänzendsten und merkwürdigsten, die je Sängern beschieden waren.

Er wurde 1703 zu Bari als Sohn eines armen Arbeiters geboren, der ihn zu seinem eigenen Beruf heranzuziehen dachte. Eine frühzeitige leidenschaftliche Neigung zur Musik trieb aber den Knaben trotz strenger väterlicher Strafen von jeder anderen Beschäftigung weg; er hörte lieber in den Kirchen singen und sang bald selbst im Chor mit. Dort hörte ihn der bekannte Musiker Caffaro, erkannte seine große Begabung und überredete den Vater, den zwölfjährigen schönen Knaben — es war schon die höchste Zeit! — nach Norcia zu einem „Wundarzt des Papstes“ zur Kastration zu senden. Als der Junge von dort nach Bari zurückgekehrt war, gab ihm Caffaro Unterricht im Lesen und Schreiben und in den musikalischen Anfangsgründen, worauf er ihn zu Porpora nach Neapel schickte.<sup>3</sup> Von da an legte sich der Knabe den Namen Caffarelli bei. Ob dieser „Wohltäter“ Caffaro iden-

<sup>1</sup> Ludwig Schneider, Geschichte der Oper in Berlin, S. 67. <sup>2</sup> Gerber, Hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler, II. <sup>3</sup> Nach Fétis.

tisch ist mit dem bekannten Komponisten Pasquale Cafaro (Caffaro), scheint mehr als fraglich, wenn die Geburts- und Todesdaten desselben, wie sie zum Beispiel Riemann angibt: 1706 bis 1787, richtig sind.

Sechs Jahre studierte Caffarelli bei Porpora mit heißem Bemühen; er war ein ehrgeiziger, aber auch ein launischer Bursche, und Schüler und Lehrer waren, wie es scheint, nicht immer in bestem persönlichen Einvernehmen. Um so erstaunlicher war die künstlerische Autorität, die Porpora über das ungebärdige Genie seines Schülers ausübte. Neben seiner herrlichen Stimme, zähestem Fleiß und großer Musikalität besaß Caffarelli noch die Vorzüge einer ungewöhnlich schönen Erscheinung; die ebemäßige Schönheit seines Gesichtes wurde bis in sein Alter bewundert — selbstverständlich debütierte er in einer Frauenrolle. Dies war im Jahre 1724 im Theater de la Valle zu Rom. Das Publikum bereitete ihm eine enthusiastische Aufnahme, er war durch mehrere Jahre als Primadonna buffa sehr gefeiert und wurde bei seinen Rollennamen als Heldin oder junges Mädchen genannt. Caffarelli wollte aber nicht ausschließlich Frauenrollen singen und immer, selbst auf der Straße wie ein verkleidetes Mädchen behandelt werden, er verlangte Primo uomo, erster Held und Liebhaber zu werden. Als er aber mit Helm, Panzer und Schwert auf die Bühne trat, wurde er zugleich applaudiert und gänzlich ausgelacht und verspottet. Grollend ging er von Rom weg, sang an allen großen Theatern Italiens sowohl in Frauen- wie in Männerrollen und wurde rasch zum berühmten und verwöhnten Liebling der ganzen Halbinsel. Im Karneval 1728 kehrte er nach Rom zurück, das ihn schwer vermißt hatte, und trat nun auch hier am Theater Argentina als Primo uomo mit dem unerhörtesten Erfolge auf.<sup>1</sup> Die Herzen der Römerinnen flogen ihm zu. Mehrere hochgestellte Frauen verliebten sich heftigst in ihn; einmal mußte er sich vor der Eifersucht eines Gatten eine ganze Nacht in einer leeren Zisterne verborgen halten und büßte das Abenteuer mit einem Rheumatismus, der ihn einen ganzen Monat lang ans Bett fesselte. Als er wieder ausging, ließ ihn seine hohe Freundin, die den Rachedurst ihres Gatten kannte,

<sup>1</sup> Burney, Hist., IV, S. 419.

ständig von vier Bewaffneten bewachen, die ihn immer von weitem folgen mußten. 1734 wurde er nach London gerufen, um daselbst an der Adelsoper Farinelli zu ersetzen, der eben über Frankreich nach Spanien gegangen war. Der Zeitpunkt war aber für Caffarelli nicht günstig, die noch frische Erinnerung an Farinellis wunderbare Wirkungen beeinträchtigte seinen Erfolg ganz wesentlich, und beinahe erlitt er eine Einbuße an seinem künstlerischen Renommee, die durch den bedeutenden materiellen Gewinn, den er in England erzielte, nicht wettgemacht wurde. Um so größere Begeisterung erregte er dann wieder in Turin, Genua, Mailand und besonders in Florenz, wo er auch schon knapp vor seiner Londoner Reise 1734 als Farnaspe in Pergoleses Adriano in Siria außerordentlich gefeiert worden war, ferner in Venedig und Neapel.

So sehr man Caffarelli oft maßloses Selbstbewußtsein, Launen und Eitelkeit zum Vorwurf machte, so darf man doch nicht außer acht lassen, daß seine berühmte Unverschämtheit gegen hohe und höchste Personen doch oft auf den berechtigten Künstlerstolz zurückzuführen war, den er einem schrankenlosen Adel- und Machtdünkel im Bewußtsein eigenen Wertes entgegenhielt. Gegen niedriger Gestellte und erst Aufstrebende, vor allem gegen Künstler, bewies er — als Künstler — manchen schönen, ihn ehrenden kollegialen Zug. Als er zum Beispiel von dem hervorragenden Talente und der schönen Stimme des jungen Sopranisten Gizziello hörte, reiste er eines Nachts von Neapel, wo er eben engagiert war, nach Rom — damals eine recht beschwerliche Reise! — hörte einen Akt lang Gizziello singen, rief ihm vom Parkett aus zu: „Bravo Gizziello, Caffarelli sagt dir dies!“ und fuhr sofort wieder nach Neapel zurück, wo er am nächsten Abend gerade noch zurecht kam, um sich für seine Rolle umzukleiden.<sup>1</sup>

1740 sang er in Venedig, wo er 700 Zechinen (Fétis rechnet dies in 9600 Frank um) für den Abend erhielt, die höchste Gage, die um diese Zeit noch kein Sänger erhalten hatte. Er war damals schon so reich, daß er mit dem Gedanken umging, sich vom Theater zurückzuziehen. Caffarelli wurde, besonders seit Farinelli sich auf immer an den spanischen Hof gebunden hatte, fast all-

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch.

gemein für den größten Sänger gehalten, den Italien je hervorgebracht habe, und viele fanden ihn sogar in mancher Hinsicht Farinelli überlegen, besonders auch als Darsteller.

Die Mißliebigkeit, ja der Haß, den er sich durch Hochmut und Launen erwarb, trug ihm auch auf der Höhe seines Ruhmes manche scharfe Kritik ein. Charakteristisch für diese und nicht minder für den Schreiber ist ein Bericht Metastasios<sup>1</sup> an seinen intimen Freund Farinelli über das Auftreten des „capriccioso Caffariello“ in Wien 1749, wo er „wegen seiner Abhängigkeit von den Launen seiner Stimme und seines Kopfes von den einen bis zum Firmament erhoben wurde, während andere einwenden, daß er nicht für das entschädige, was er leiden mache“.

Das Benehmen Caffarellis hing vielfach von der Behandlung ab, die ihm selbst zuteil wurde. Der Bruder des bekannten, hier schon mehrfach zitierten Reisenden Baretti erzählte Burney die Geschichte von einem Konflikte des Künstlers aus dem Jahre 1746 in Turin,<sup>2</sup> wohin er nur sehr widerwillig und auf Befehl des Königs von Neapel gegangen war, der ihn aus Gefälligkeit zur Hochzeitsfeier des Königs von Sardinien mit der Infantin von Spanien gesandt hatte; die Braut war lange Zeit eine Schülerin Farinellis gewesen und die Hochzeit sollte mit möglichstem Glanz und musikalischem Aufwand gefeiert werden. Der widerspenstige Caffarelli erklärte, am Weg ein Buch mit Kadenzen verloren zu haben und zu nichts imstande zu sein. „Die Sardinische Majestät war sehr bestürzt, wie eine solche Impertinenz zu behandeln sei“, entschloß sich aber, im Hochzeitsgewand selbst hinter die Bühne zu gehen und ein so leutseliges Gespräch mit dem Sänger zu führen, daß dieser ausrief: „Ihre Hoheit soll heute abend zwei Farinellis in einem hören“ und so wunderbar sang wie noch nie zuvor, zugleich seine Partner zu größtem Feuer hinreißend.

Von Turin ging Caffarelli nach Florenz und Mailand, wo ihn eine Einladung der Grande Dauphine von Frankreich traf, sie wünsche ihn zu hören und Paris erwarte ihn. Voll großer Erwartungen kam er an den französischen Hof, und erregte in mehreren Konzerten höchste Bewunderung; die Damen des

<sup>1</sup> Lettere disperse e inedite di Pietro Metastasio, a cura di Giosnè Carducci, 1883, Vol. I, S. 268. <sup>2</sup> Burney, Hist., IV, S. 419.

Hofes stritten sich um Caffarelli — und Caffarelli stritt mit den Männern. Nach einem Berichte Marpurgs<sup>1</sup> „geriet er im Hause des Herrn de la Poplinière mit dem Dichter Ballot, einem Anhänger Rameaus, in Streit. Caffarelli, sich auf die Lobschrift Rousseaus zugunsten der italienischen Musik berufend, schrie überlaut, die Franzosen sollten die Musikart seines Landes annehmen; Ballot begann zu schimpfen, der Italiener blieb ihm nichts schuldig; nachmittags duellierten sie sich, und der arme Ballot bekam einige Stiche ab, von welchen man meint, daß er schwerlich wieder aufkommen wird“.

Caffarellis Glück bei den Frauen und diese halbe Mordgeschichte hat wohl Jules Janin zu der folgenden Legende veranlaßt:<sup>2</sup>

„Er sang, man klatschte, die schönsten Augen füllten sich mit Tränen; die schönsten Frauen des schönen Hofes von Frankreich führten keinen andern Namen als Caffarelli im Munde und im Herzen. Er war so hübsch, so jung,<sup>3</sup> so blühend! Eine undurchdringliche Wolke verhüllte ihn! So viele seltsame Geschichten waren über ihn im Umlauf! Jede wollte ihn folglich hören, jede ihn sehen! Für ihn hatten sie jenen Feuerblick, den Ludwig XV. so sehr liebte. Und dann hatten sie so oft sagen hören: ‚er sei nur ein großes Kind, ohne Gefahr für ihre Tugend‘. Daher behandelten sie ihn auch wie ein wirkliches Kind. Sie empfingen ihn schon bei ihrer Morgentoilette, wenn sie selbst nicht einmal für den Geliebten oder für den Leibpoeten sichtbar waren; verliebt lehnten sie sich an ihn, als wollten sie dadurch in das Geheimnis seiner ewigen Kindheit eindringen. Solchergestalt eine Beute des heftigsten Enthusiasmus, solchergestalt fetiert, umarmt, belobt, beklatscht, bewundert, zugleich behandelt wie ein Kind und wie ein Mann, wie einer der Höflinge Ludwigs XV., was sollte nun Caffarelli in solcher Lage tun? Er vergaß sein

<sup>1</sup> Marpurg, Hist.-krit. Beiträge, I, S. 165 ff. Das „Schreiben aus Paris“, das der Verfasser zitiert, ist vom 10. Januar 1754 datiert, der Vorfall spielte sich aber 1750 ab. <sup>2</sup> Jules Janin, Caffarelli. Diese mehr novellistisch als historisch geformte Studie ist enthalten in Ernst Ortlepp, Großes Instrumental- und Vokalkonzert, eine Anthologie, Stuttgart 1891, 3. Bändchen. <sup>3</sup> Caffarelli war damals 47 Jahre alt!

ganzes Unglück. Lange Zeit atmete er das süße, ihm verbotene Gift, kurz, er wurde verliebt, und überdies verliebt wie ein Narr, wie ein Dichter, wie ein Italiener, wie ein Soprano, und zwar dies alles mit einem Male. Als er eben zu Füßen der angebeteten Frau lag, Aug' in Auge, Hand in Hand und, wer weiß? Seele in Seele, wurde ihm sein Vater gemeldet, der sich von Italien bis Paris durchgebettelt hatte, um bei ihm Unterstützung zu suchen. Er schleppte ihn an der Gurgel vor die Dame seines Herzens und stach ihn mit dem Degen nieder mit den Worten: „Denk' an die Henker von Norcia! Denk' an Norcia!“ Ludwig XV., dem diese Geschichte noch am selben Abend von seinem Polizeileutnant berichtet wurde, fand diesen Vaternord begreiflich und befahl, daß der Unglückliche „erst übermorgen“ verhaftet werden solle. Caffarelli erhielt von der Polizei einen nur auf drei Tage gültigen Paß, um mit ihm Frankreich verlassen zu können. Der halbe Vaternörder Caffarelli (sein Vater war nämlich nicht gestorben) bedauerte nichts als seine Geliebte und empfand auch nicht die leisesten Gewissensbisse.“

In Wirklichkeit war die Ursache des plötzlichen Abschieds Caffarellis von Paris seine offen geäußerte Unzufriedenheit mit der Entlohnung, die ihm Ludwig XV. zugesandt hatte, und die begreifliche Verstimmung der hohen Herrschaften hierüber. Die Kronprinzessin übergab dem Sänger, der „wenigstens noch ein selbst unterfertigtes Porträt des Monarchen“ verlangt hatte, persönlich einen Paß mit dem Bemerken,<sup>1</sup> er trage die eingehändige Unterschrift des Monarchen, was eine hohe Ehre sei: „Doch hat er die Eigentümlichkeit nur zehn Tage zu gelten.“ Der Sänger mußte also innerhalb dieser Frist Frankreich verlassen und tat dies sehr ungehalten.

Immerhin war diese Affäre für ihn noch glimpflicher verlaufen als eine andere kurz nachher in Rom.<sup>2</sup> Er war zu einer Gesellschaft beim Kardinal von Albani geladen, war aber nicht bei Laune, und erschien nicht; die ausgesandten Diener fanden ihn im Schlafrock und er gab vor, zuviel Zeit zu seiner Toilette zu brauchen. Daraufhin ließ der Kardinal ihn, wie er war, im

<sup>1</sup> Florimo, II, S. 451 ff., Fétis u. a. <sup>2</sup> Saphir, Conversationslexikon für Geist, Witz und Humor, Artikel Caffarelli.

Schlafrock durch vier handfeste Diener in einer Kutsche holen, was der Sänger sehr spaßhaft fand. Die Gesellschaft, die schon vorbereitet war, schien seine ungewöhnliche Kleidung nicht zu bemerken und dankte seinem Gesang mit rauschendem Beifall. Im Vorzimmer reichten ihm die Lakaien die übliche Dose voll Dukaten — und eine Tracht Prügel. Die Gesellschaft im Salon begleitete die Schmerzensschreie Caffarellis mit dem gleichen begeisterten Applaus wie seinen Gesang. Daß in jener Zeit derlei brutale Lektionen an hoffärtige Sänger öfter erteilt wurden, beweist ein ähnlicher Vorfall mit Guadagni.<sup>1</sup>

Doch weisen wir wieder darauf hin, daß Caffarelli für Kunst und Künstler Achtung, ja Respekt bewies. Im Jahre 1751 hatte er in Neapel eine Rolle in Glucks *La clemenza di Tito* zugeteilt erhalten. Gluck,<sup>2</sup> „in seinem erhöhten Selbstgefühl stattete nach seiner Ankunft niemandem den Antrittsbesuch ab, auch dem Caffarelli nicht, der gleichwohl längst an die Huldigungen aller gewöhnt war. Der Sopransänger stutzte, indignierte sich, erzürnte sich über die unerhörte Anmaßlichkeit des nordischen Maestro, der erst in Neapel kennen lernen sollte, was Gesang sei, und schloß damit, Gluck den ersten Besuch zu machen. Man war eine Zeitlang gespannt, zuletzt lernten Beide sich gegenseitig schätzen und befreundeten sich“.

Wann Caffarelli seine Theaterlaufbahn, die ihn auch nach Madrid und Lissabon geführt hatte, abschloß, ist nicht genau bestimmbar. Jedenfalls steht fest, daß er zwischen 1760 und 1770 bereits von seinem enormen Reichtum, den er durch seine Kunst erworben hatte, das Herzogtum Santo Dorato im Neapolitanischen kaufte und von da an den — wie es scheint, vom Papste bestätigten — Titel: Herzog, Duca di Santo Dorato führte. Er ließ sich einen prächtigen Palast bauen und gab über den Ertrag seines Lebens lakonische Auskunft, indem er über das Tor dieses Palastes auf Marmor die Inschrift setzte: „Amphion Thebas, Ego Domum — Amphion erbaute Theben, ich dieses Haus.“ Seit Caffarelli den Herzogtitel führte, sang er nie mehr auf der Bühne, aber Burney hebt noch 1770 hervor, daß er trotz

<sup>1</sup> Siehe S. 399. <sup>2</sup> Marx, *Gluck und die Oper*, I, S. 264 ff.



seines großen Reichtums „dennoch oft für Geld“ in den Klöstern und Kirchen singe.<sup>1</sup> Das Honorar, das der Herzog von Dorato forderte, betrug nicht weniger als 700 Dukaten.<sup>2</sup> Eine charakteristische Anekdote über seine singuläre Wertschätzung erzählte Finarolli, der Direktor des Konservatoriums Loreto, an Kelly:<sup>3</sup> „Die junge und schöne Tochter des Herzogs von Monteleone, des reichsten Edelmannes in Neapel, war bestimmt, den Schleier zu nehmen; ohne Murren willigte sie ein, die Welt zu verlassen, vorausgesetzt, daß die Feierlichkeit ihres öffentlichen Bekenntnisses mit großer Pracht entfaltet würde, und ein sine qua non war, daß Caffarelli, der große Sopransänger, dabei mitwirken solle. Man stellte ihr vor, daß er sich mit einem beträchtlichen Vermögen auf sein Gut im Innern von Calabrien zurückgezogen und den Entschluß gefaßt hätte, niemals wieder zu singen. Aber die vernünftige junge Dame sagte: „Und ich habe den Entschluß gefaßt, den Schleier nicht zu nehmen, wenn er es nicht tut. Er sang vor sechs Jahren bei dem öffentlichen Bekenntnis meiner Cousine, und ich will lieber sterben, als daß es heißen soll, der erste Sänger der Welt habe für sie gesungen und nicht für mich!“ Ihr Vater war genötigt, nach Calabrien zu reisen, wo er mit vielen Bitten und schwerwiegenden Beweisgründen Caffarelli bewog, mit ihm nach Neapel zurückzukehren. Er sang bei der Festlichkeit ein *Salve regina*, und da die Signora ihren Wunsch erfüllt sah, ließ sie sich wie ein Opferlamm wohlgenut zur ewigen Ausschließung von der heiteren und schlechten Welt bestimmen.“

Interessant ist auch ein Bericht Burneys,<sup>4</sup> der 1770 zu Neapel die Bekanntschaft des damals siebenundsechzigjährigen Sängers machte; er hält ihn nur für fünfzigjährig, findet sein Benehmen sehr zuvorkommend, sein Gespräch sehr anregend und lobt die Schönheiten seiner Stimme, als er sich im Hause des Lords Fortrose herbeiließ zu singen.

Caffarelli starb am 30. November 1783 auf Schloß Santo

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 264 ff. <sup>2</sup> Teuber, Geschichte der Wiener Theater, II, I. Halbbd., S. 59. <sup>3</sup> In Michael Kellys Lebenserinnerungen, übersetzt von Cäcilie Chrysanter, Allg. mus. Zeitung, 15. Jahrg., S. 212. <sup>4</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 259 ff.

Dorato. Fétis verzeichnet noch als eine andere Version: 1. Februar 1783 zu Neapel. Sein Neffe erbte das Herzogtum, den Titel und 14000 Dukaten Jahresrente.

Fétis faßt die Urteile über Caffarellis Gesang so zusammen: „Die Schönheit seiner Stimme konnte keiner anderen verglichen werden, sowohl was Ausdehnung als gleichartige Stärke und Zartheit der Töne betrifft. Gleich hervorragend im getragenen Gesang als im Koloraturgesang führte er mit einer vorher ungekannten Vollkommenheit den Triller und die chromatische Skala aus. Er scheint als erster (!) die sehr rasche Ausführung der letztgenannten Spezialität in die Gesangskunst eingeführt zu haben. Er spielte gut Clavecin, las gut vom Blatte und improvisierte häufig. Nur Farinelli allein konnte den Vergleich mit ihm bestehn.“ Gerber sagt: „Glanz, Kühnheit, Anmut und Ausdruck werden seinem Gesang besonders nachgerühmt.“

Eitner meint, einige Arien, die im Britischen Museum im Ms. 345 sich unter dem Namen Caffarelli finden, könnten Pasquale Cafaro angehören, doch ist bei Caffarellis ausgezeichneter musikalischer Bildung und Vielseitigkeit auch ebensogut möglich, daß er selbst der Verfasser war.

Als Sänger war Caffarelli einer der völkkommensten Künstler, die es je gegeben hat, in dem sich die verschwenderischsten Naturgaben mit höchstem Können und idealster Auffassung vereinten; als Mensch war er eine echte Renaissancefigur, ein Raufer und Duellant, ein Prahler und Liebesheld, der in vollem Bewußtsein seines Künstlertums und seiner Leistungshöhe der Welt alle Gaben von Glück und Glanz abtrotzte, die sie ihm seines Kastratenschicksals wegen so gern verweigert hätte.

Giuseppe Appiani, mit dem Beinamen Appianino, geboren 1712, war ein ausgezeichneter Kontraaltist, den nur sein früher Tod verhinderte, seinen Namen auch der Nachwelt als einen der glänzendsten Repräsentanten seiner Kunst zu überliefern. Er debütierte 1731 in Arminio von Hasse und starb schon 1741 zu Bologna, wie Fétis sagt: *à l'entrée d'une carrière, qui semblait devoir être brillante.*

Felice Salimbeni<sup>1</sup> ist bald nach 1712 in Mailand geboren, wurde, wie es scheint, schon früh kastriert und kam, nachdem er eine Zeitlang gleichzeitig mit dem etwas älteren Appiani, der sein Freund und Vorbild war, in Mailand bei Brivio studiert hatte, mit ihm nach Neapel zu Porpora.

Salimbeni war als Schüler von größtem Fleiß und debütierte 1731 zu Rom als Bircenna in Cajo Fabricio von Hasse; als er im folgenden Jahr zu Mailand in Hasses Alessandro nell'Indie die Rolle des Poro sang, galt er bereits als einer der ersten Sänger seiner Zeit. 1733 folgte er einem Antrag Kaiser Karls VI. nach Wien und wirkte dort sowohl am kaiserlichen Theater als in der Hofkapelle. Er trat unter anderem in mehreren Opern Caldaras auf, der damals Vizehofkapellmeister war; doch war es seine Abneigung gegen diesen, die ihn veranlaßte, schon 1737 nach Italien zurückzukehren. Metastasio schrieb während dieses Wiener Aufenthalts des Künstlers mehrere Rollen für ihn und soll ihn in folgenden Versen der Olympiade porträtiert haben:

Io l'ho presente. Avea  
Bionde le chiome, oscuro il ciglio; i labbri  
Vermi gli si, ma turmidetti, e forse  
oltre il dover; gli sguardi  
lenti e pietosi, mi arrosir frequente,  
Un suave parlar.

In Fürstenaus Übersetzung<sup>2</sup> lautet es: „Ich habe seine Gestalt immer vor Augen. Er hatte blondes Haar, schwarze Augenbrauen, schöne rote Lippen, aber etwas zu erhaben und vielleicht ein wenig zu voll; sein Blick war bescheiden und sanft; er errötete oft, süß war seine Sprache.“

Nach einigen Jahren wahrer Triumphe in Italien ging er 1743 an den Hof Friedrichs II. nach Berlin. Gleich sein erstes Auftreten brachte ihm einen enthusiastischen Erfolg, der während der sieben Jahre seines glanzvollen Wirkens in Berlin nicht nachließ. Er sang in den letzten vierzehn Opern Grauns immer die Hauptpartien, und manche der besten Adagios dieses Komponisten sind

<sup>1</sup> Über Salimbeni siehe J. A. Hiller, Lebensbeschreibungen, S. 232 ff.; Fétis, Gerber, Choron u. a., ferner Busby, II, S. 665, und Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. <sup>2</sup> Fürstenaus, II, S. 264.

eigens für ihn geschrieben. Er setzte auch in Berlin unter Christoph Schaffrath<sup>1</sup> seine Studien fort, wodurch er jene Schönheit und Mannigfaltigkeit in willkürlichen Veränderungen gewann, die ihm stets nachgerühmt wird; Graf Algarotti ließ von G. E. Schmidt sein Bildnis in Kupfer stechen.

Zwistigkeiten mit dem Könige und seine angegriffene Gesundheit bewogen ihn Ende 1750 Berlin zu verlassen, um auf dem Wege nach Italien in Dresden ein kurzes Gastspiel zu absolvieren; er soll geäußert haben: „Ich will in Dresden singen, daß man mich bis Berlin hören soll.“<sup>2</sup> Bei seinem ersten Auftreten in Hasses Leucippo errang er einen ungeheuren Erfolg, und der sächsische Hof setzte alles daran, ihn dauernd zu gewinnen; es gelang auch, allerdings nicht „ohne Anwendung diplomatischer Kunstgriffe“ und unter Zusicherung eines Gehalts von 4000 Talern und eines Erholungsurlaubs für Italien. Hasse komponierte für ihn fünf neue Arien, von denen die drei: „Nel lasciarti o padre amato“, „Per me vivi, amato bene“ und „Parto, non ti sdegnar“ in seinem Munde besondere Berühmtheit erlangten.

Gleich nach Ostern 1751 machte er sich auf die Reise nach Italien, wo er Genesung seines Lungenleidens und Erholung seiner Stimme zu finden hoffte, die er durch seine zügellose Vergnügungssucht bereits untergraben hatte. Nicht umsonst brachte ihn Casanova mit der Heldin seiner Erzählung von dem Pseudo-Kastraten Bellino in Zusammenhang<sup>3</sup> und Choron sagt von ihm: „Zu seinem frühen Tode trugen viel seine Exzesse und sein Kummer bei.“ Welcher Kummer dies war, sagt er nicht, wir können es uns aber denken. Noch auf der Heimreise in Laibach erreichte ihn der Tod.

Salimbenis Stimme erstreckte sich nach Metastasio<sup>4</sup> von  $a-\bar{c}$ , auf  $\bar{a}$ , und alle Gewährsmänner bedenken übereinstimmend seine fabelhafte Kunst, speziell seinen Schwellton, sein Portamento, sein *messa di voce* und sein schmerzvolles *Adagio*. Fürstenau spricht von „allzu großer Biagsamkeit der Stimmsaiten“ und hebt besonders seinen „kurzen Triller“ und seine Doppelschläge hervor, während Hiller<sup>5</sup> speziell „das Kunststück betont, das Atemholen so zu verstecken, daß man es unter zehnmalen kaum einmal gewahr wurde“.

<sup>1</sup> Siehe Gerber. <sup>2</sup> Fürstenau, II, S. 242. <sup>3</sup> Siehe S. 258. <sup>4</sup> Weilen, S. 99.  
<sup>5</sup> Hiller, Vom musikalisch richtigen Gesange, S. 127.

Salimbeni war von leichtsinnigem, aber offenem und liebenswürdigem Charakter, den Frauen sehr zugetan, ohne Neid und Eifersucht auf andere Sänger, und fand überall Freunde seiner selbst und seiner Kunst.

#### b) Gizzi, Gizziello und Guadagni

Domenico Gizzi (kein Kastrat), 1684 zu Arpino bei Neapel geboren, Schüler von Fagò und Scarlatti, eröffnete um 1720 in San Onofrio eine Gesangsklasse, die er bis 1740 mit größtem Erfolg leitete. Zu seinen bekanntesten Schülern gehören die berühmte Sängerin Angelina Sperdutti, genannt la Celestina, und der gefeierte Bariton Guglietti. Den größten Ruhm erwarb sich Gizzi aber durch Ausbildung des jungen Sopranisten Conti, der sich nach seinem Lehrer Gizziello nannte.

Gioachino Conti, geboren 1714, stammte aus Arpino, der Heimat seines Meisters; er wurde sehr früh kastriert und schon mit acht Jahren nach Neapel zu Gizzi gebracht, der ihn in sein Haus aufnahm, ohne Entgelt für seinen Unterhalt sorgte und ihn sieben Jahre lang unterrichtete. Der junge Sänger debütierte mit fünfzehn Jahren 1729 zu Rom in einer Frauenrolle mit kolossalem Erfolg. Er sang bis 1731 in Rom, wahre Triumphe feiernd und solches Aufsehen erregend, daß, wie wir schon erwähnten, Caffarelli eigens um ihn zu hören, von Neapel nach Rom reiste.<sup>1</sup> 1732 und 1733 sang er in Neapel, 1736 ließ ihn Händel nach London kommen, und es gelang dem jungen, künstlerisch noch nicht völlig ausgereiften Sänger bei seinem ersten Auftreten als Ariodante in der gleichnamigen Oper Händels einen durchschlagenden Erfolg zu erringen, den er um so höher anschlagen mußte, da er die Übermacht des damals in London vergötterten Farinelli wohl kannte; war er doch, als er diesen zum ersten Male in einer Privatprobe hörte, in Tränen völliger Mutlosigkeit ausgebrochen.<sup>2</sup> Der Ehrgeiz und der rastlose Fleiß Gizziellos noch in späterer Zeit bewirkten eine solche Vollendung seines Könnens, daß er gerade von diesem seinem Vorbild Farinelli, als er dreizehn Jahre später unter dessen

<sup>1</sup> Siehe S. 388. <sup>2</sup> Burney, Gen. Hist., IV, S. 394.

Leitung zu Madrid sang, die höchste Anerkennung erhielt. Auch in der neuesten Oper Händels *Atalanta* gefiel Gizziello sehr, und für Händel rettete er somit die ganze Saison. 1737 verließ er London und das sinkende Unternehmen Händels. 1743 treffen wir ihn am königlichen Theater von Lissabon, zu welcher Zeit er immer noch neue Studien machte, um seinem Ideal Farinelli näher zu kommen.

Zur Eröffnung des San-Carlo-Theaters ließ Karl III. ihn und Caffarelli nach Neapel kommen, um gemeinsam in Pergoleses *Achille in Sciro* zu singen. Obwohl Gizziello auch hier einem reiferen Rivalen gegenüberstand, gewann die Vollkommenheit<sup>1</sup> seines Gesanges ihm einen solchen Erfolg, daß keiner von beiden als besiegt galt. Caffarelli wurde als der Größte im brillanten Genre, Gizziello im ausdrucksvollen Stil anerkannt.

1749 ging Gizziello nach Spanien, wo er unter Farinelli mit der Mingotti und anderen großen Künstlern bis 1752 sang. Er genoß auch die seltene Auszeichnung, den Kammerkonzerten des Königs Ferdinand zugezogen zu werden, und sang hierbei sogar einmal mit Farinelli zusammen in mehreren Kantaten.

Ein nicht minder wundervolles Ensemble fand er hierauf am Hofe zu Lissabon.<sup>2</sup> Er trat daselbst 1752 in Demofonte von Perez auf. Der König von Portugal überhäufte ihn mit Reichtümern; allein der Gehalt, den Gizziello und Caffarelli in Lissabon erhielten, betrug 72 000 Franken jährlich, obwohl sie nur zwei bis drei Monate im Jahre sangen; Gizziellos Ruf zog den jungen Altisten Guadagni nach Lissabon, dem es auch gelang, die Freundschaft und den Unterricht seines Vorbildes zu erlangen. Unrichtig ist aber die Legende, die Burney erzählt, daß Gizziello unter dem entsetzlichen Eindruck des Erdbebens von Lissabon im Jahre 1755 sich in ein Kloster zurückzog, wo ihn Guadagni aufgesucht und wo ersterer sein Leben beendet hätte. In Wirklichkeit ging er schon im Jahre 1753 nach Italien zurück, entsagte der Bühne und suchte seine Geburtsstadt Arpino auf, zog aber später den Aufenthalt in Rom vor, wo er im Alter von 47 Jahren 1761 starb. Gizziello besaß eine süße, klare durchdringende Stimme von großem Umfang,

<sup>1</sup> Fétis sagt: *sublimité*. <sup>2</sup> Gerber, I, S. 277.

verbunden mit natürlichem Ausdruck und einem tiefen Gefühl für das Schöne.

Gizziellos Schüler Gaetano Guadagni ist einer der berühmtesten Kontraaltisten des 18. Jahrhunderts.

Er wurde 1725 zu Lodi geboren. Wer sein erster Lehrer war, ist unbekannt. Er dürfte spät kastriert worden sein, was, wie es scheint, seiner Stimmkraft und seiner allgemein gerühmten männlich-schönen Erscheinung zugute kam. Er begann seine Karriere für einen Kastraten verhältnismäßig spät, da er, nach Fétis, erst mit zweiundzwanzig Jahren 1747 in Parma debütierte. Vielleicht hat er aber schon früher unter nicht bekanntgewordenen Verhältnissen gesungen. Schon in Parma soll der junge Sänger ein etwas seltsames und nicht gerade angenehmes Abenteuer gehabt haben.<sup>1</sup> Er hatte dort offenbar sehr gefallen, denn der Herzog ließ ihn eigens in einer Gesellschaft zu Ehren einiger vornehmer Franzosen singen. Doch Guadagni, ein Feind der Franzosen, sang schlecht, indem er Heiserkeit vorschützte. Nach sechs Tagen sollte er wieder singen und sang noch schlechter. Einige Tage später sollte er bei einem Konzert singen, ging aber auf die Jagd und war nicht zu finden. Für diesen Streich ließ ihn der Herzog ins Gefängnis bringen und bei Wasser und Brot fasten. Am neunten Tage wurde ihm endlich ein köstliches Mahl aufgetragen, aber es erschien gleichzeitig ein Tischgesellschaftler, der ihn, als er über die Speisen herfallen wollte, zurückhielt: er habe strengen Befehl, Guadagni nicht essen zu lassen, bevor er gesungen habe. Der vom Hunger gepeinigte Sänger sang, worauf der Beamte sich zum Gehen anschickte und auf die Einladung Guadagnis, ihm bei Tisch Gesellschaft zu leisten, antwortete: „Nein, ich habe keine Zeit, ich muß vor Tisch noch drei Spitzbuben aufknüpfen. Sie wollten auf Befehl des Herzogs nicht singen, nun haben Sie vor dem Henker singen müssen.“ Da die erlittene Schande kein Geheimnis blieb, hatte Guadagni natürlich allen Grund, rasch den Ort zu wechseln. Sein Ruf in Italien stieg rasch, was sich auch darin erweist, daß Gluck schon im Jahre 1749 für ihn die Titelrolle seiner Oper Telemacco schrieb, worin er besonders auch als Darsteller

<sup>1</sup> Nach Saphir, Conversationslexikon für Geist, Witz und Humor, I, S. 327.

den allergrößten Eindruck machte; seither blieb er mit Gluck in herzlichster Freundschaft verbunden.

Im Jahre 1752 ging er nach Lissabon, um bei Gizziello, dessen Gesangsweise ihm am meisten zusagte, zu studieren. Er gewann die Zuneigung desselben und zog aus dessen künstlerischen Lehren innerhalb eines Jahres solchen Gewinn, „daß er von einem jungen wilden Sänger zweiten oder dritten Ranges in mancher Beziehung der erste Sänger seiner Zeit wurde“.<sup>1</sup> Diese so erfolgreiche Lehrzeit bei Gizziello läßt es berechtigt erscheinen, daß wir Guadagni der neapolitanischen Schule zuzählen. Sein Bestes gab er wie sein Meister Gizziello auf dem Gebiet des getragenen Gesanges, in pathetischem Stil, im Rezitativ und im Ausdruck.

Im Jahre 1754 finden wir ihn in Paris, wo er in einem „Concert spirituel“ auftrat, und am Hofe zu Versailles. Hier scheint ihm das Glück beim Publikum nicht bloß als Sänger hold gewesen zu sein, sondern ganz besonders auch bei den Frauen. Seine Persönlichkeit gewann ihm übrigens überall die Herzen, selbst der boshafte Sonetti bestätigt,<sup>2</sup> „er sei geliebt (aimé) von den Männern und verzärtelt (chéri) von den Frauen gewesen“. Ein Schriftsteller verstieg sich sogar zu dem Ausspruch, Guadagni „hätte Frankreich Granden und Deutschland Prinzen gegeben, wenn das fatale Messer, das ihn verhinderte, Mann zu sein, nicht in ihm den Keim der Zeugung getötet hätte“.

Sonetti bringt auch einige für das Milieu bezeichnende Anekdoten:<sup>3</sup> Eines Nachts überraschte ihn der Prinz Mona im Bette der berühmten Cori, was ihn in seinem Eigentumsrecht empfindlich störte. Ein andermal soll er einen großen Monarchen haben antichambrieren lassen, als er sich eben mit seiner Mätresse en particulier unterhielt. Auf die Meldung, daß seine Majestät im Vorgemach sei, erwiderte er kühl: „Che aspetti, quando avrò finito entrerà — er möge warten, wenn ich fertig bin, kann er eintreten.“

1762 sang Guadagni zu Stuttgart den Sitalce in Jomellis Oper Semiramide. Unzertrennlich mit seinem Namen verbunden bleibt Glucks Oper „Orpheus“; an dem außerordentlichen Erfolge dieses Werkes fiel dem Sänger durch seine hinreißende darstellerische und gesangliche Verkörperung der Titelrolle ein wesentlicher An-

<sup>1</sup> Burney, Hist., IV, S. 395. <sup>2</sup> Sonetti, S. 75. <sup>3</sup> Sonetti, S. 130 ff.



teil zu. Der damals Siebenunddreißigjährige, in der Vollkraft seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit stehende Kastrat entsprach schon physisch sowohl durch seine schöne Jünglingsgestalt als durch seine wundervoll modulierende tiefe Altstimme dem Charakter dieser Rolle in einzigartiger Weise. Die Gestalt des Orpheus gehört überhaupt zu jenen Rollen, für die die Kastraten — man verzeihe das Paradoxon — wie naturbestimmt sind, und niemals wird eine Frau in dieser Partie auch nur annähernd an die Idealvorstellung heranreichen können: Orpheus darf nicht weiblich, er muß durchaus jünglingshaft wirken.

Hierzu kam bei Guadagni die ganz seltene geistige Erfassung seiner Rolle durch seine starke leidenschaftliche Persönlichkeit, welche er ganz der Idee und der Anweisung des Freundes und Meisters Gluck hingab, indem er „ganz gegen die Sitte und Gewohnheit seines Landes“ sich keinen Zusatz, keine Verzierung, keine Kadenz erlaubte und alles nur im Sinne und nach der Vorschrift des Meisters einfach und getreu wiedergab.<sup>1</sup>

Die Erstaufführung des Orpheus fand am 15. Oktober 1762 am Hofburgtheater zu Wien statt. Die großartige Leistung Guadagnis wurde von den Feinden Glucks gegen ihn dahin ausgenützt, daß sie die Mär verbreiteten, der Sänger selbst habe die Oper komponiert. Tatsächlich schrieb Guadagni eine Arie zu Glucks Werk, welche nach Eitner in einem Sammelwerk von Robert Breumer enthalten ist; eine andere Arie von ihm für Mezzosopran mit Orchester: „Tensa a serbani o cara“ befindet sich im Liceo musicale zu Bologna. Es kann sein, daß die Version, Guadagni habe den Orpheus geschrieben, später neue Nahrung fand, da er in Bertonis Oper Orfeo, in welcher er sehr bald nachher in London und Venedig glänzte, die Glucksche Szene im Tartarus einlegte, wie zumeist berichtet wird. Dies scheint auch aus einer Partitur von Bertonis Oper hervorzugehen, die sich im Besitz der Wiener Nationalbibliothek befindet. Nach anderen, z. B. Fétis, hätte Guadagni die Höllenszene wirklich für London komponiert, in welcher Stadt er speziell in dieser Rolle die außerordentlichsten Triumphe feierte; für seine Darstellungskunst faßte sogar Englands größter Schauspieler Garrick lebhaftes Interesse.

<sup>1</sup> Marx, Gluck und die Oper, I, S. 294.

Auch in London scheint der Sänger als Lebemann die Skandalchronik bereichert zu haben. Der in solchen Dingen nimmermüde Sonetti weiß zu erzählen:<sup>1</sup> Da er ein schöner Bursch war und gut sang, gab ihm in London eine Mylady, die mit ihm ein Duo tête à tête singen wollte, im vorhinein für die Ausführung (execution) hundert Guineen; da er aber in der vorhergegangenen Nacht zwei oder drei große Arietten mit einer jungen Dame gesungen hatte, war seine Stimme so schwach, daß er das Duo vom Anfang bis zum Ende verfehlte. Er schied, sehr pikiert über den geringen Erfolg seiner Stimme, und sagte zu der Mylady, indem er ihr die gezahlte Summe zurückgab: „Hier ist Ihr Geld, Madame; es wäre nicht in der Ordnung, einen schlechten Musiker so gut zu bezahlen; ich werde Sie wiedersehen, wenn meine Stimme zurückgekommen sein wird.“ Auch am Spieltisch stellte Guadagni seinen Mann.<sup>2</sup> Als er einmal an einen reisenden deutschen Prinzen, der „sozusagen ein Grieche — un grec“, d. h. im Sprachgebrauche der damaligen Zeit (siehe Casanova!) ein Falschspieler war, eine beträchtliche Geldsumme verlor, machte man ihn darauf aufmerksam, daß er bestohlen worden sei und nicht zu zahlen brauche. Guadagni antwortete: „Er hat gegen mich gehandelt wie ein Schuft (fripon), ich will gegen ihn handeln wie ein Prinz“, und zahlte. Oft teilte er an ruinierte Edelleute größere Summen aus; einer von ihnen, der recht stolz und hochmütig war, sagte, daß er das Geld nur entlehne und es zurückerstatten werde. „Das ist nicht meine Absicht,“ erwiderte der Sänger, „wenn ich wollte, daß Sie mir die Summe wiedergeben, hätte ich sie Ihnen nicht geborgt.“ Er war ein geborener Kavalier, und es war ganz in der Ordnung, daß er später nach neuerlichem enthusiastischem Empfang in Venedig den Titel eines Cavaliere di San Marco erhielt.

Caffi<sup>3</sup> verzeichnet für das Jahr 1772 eine Berufung Guadagnis nach Venedig, um in San Marco an einer missa solenna mitzuwirken, wie er überhaupt stets auch als Kirchensänger sehr geschätzt war.

1770 hatte ihn die Kurfürstin von Sachsen in Verona gehört und ihn mit sich nach München genommen. 1776 sang er in Potsdam vor König Friedrich II., der ihm die schönste goldene Dose

<sup>1</sup> Sonetti, S. 131. <sup>2</sup> Ebenda. <sup>3</sup> Caffi, Cappella San Marco, S. 49.

gab, die er je verschenkt hatte. 1777 zog sich der Sänger nach Padua zurück, wo er noch mehrere Jahre am Dome San Antonio wirkte und seinen Lebensabend in der gleichen großzügigen Art verbrachte, wie er es auf der Höhe seiner Künstlerbahn gewohnt war. Er lebte mit vornehmem Aufwand, war wohlthätig und wurde gleich bewundert wegen seines Charakters als seines Talents.

Auch im Alter vergaß er jenes Opernwerk nicht, welches seinem künstlerischen Wirken den Kranz der Unsterblichkeit verliehen hatte. O'Kelly berichtet in seinen Memoiren:<sup>1</sup> „Er hatte sich ein Haus oder vielmehr einen Palast bauen lassen, in welchem ein sehr niedliches Theater war, und eine Gesellschaft von Puppen repräsentierte auf demselben L'Orfeo e Euridice von Gluck, wobei er selber hinter der Szene die Partie des Orpheus sang. (Mit dem bekannten Rondo „che farò senza Euridice“, womit er in ganz Europa berühmt geworden war.) Er hatte ein beträchtliches Vermögen, womit er sehr freigebig war, und er war der schönste Mann seiner Art (als Kastrat), der mir je begegnet ist.“

Guadagni starb 1797 zu Padua im Alter von 72 Jahren.

### c) Leo, Abos, Aprile, Kelly, Ansani

Auch Leonardo Leo (1694—1744), der große Komponist, dessen Bedeutung auf dem Gebiete der komischen Oper und Kirchenmusik nicht weiter erörtert zu werden braucht, hat als Gesangslehrer Schule gemacht. Geboren 1694 zu San Vito degli Schiavi (im Königreich Neapel), war er Schüler von Provenzale und Fagò am Conservatorio della Pietà. 1715 wurde er Lehrer an dieser Anstalt, 1716 Organist an der kgl. Kapelle und 1717 Kapellmeister an der Kirche Santa Maria della Solitaria. Nach Scarlattis Tode kam er als Lehrer ans Conservatorio Sant' Onofrio. Er unterrichtete sowohl Komposition als Gesang, und schrieb für letzteres Fach zahlreiche Solfeggien mit beziffertem Baß, die zum Teil in Levesques' und Bèches' Solfèges d'Italie übernommen sind. Er starb 1744 ganz plötzlich am Klavier. Von seinen Schülern sind zu nennen: Pasquale Caffaro (1700—1787), der eine Anzahl sehr

<sup>1</sup> O'Kelly, S. 261.

schwerer Solfeggien<sup>1</sup> schrieb; ferner Girolamo Abos (Giuseppe d'Avossa; 1708—1786), der auch bei Durante studierte, Jomelli (1714—1774) und Piccini (1728—1800). Auch diese waren nicht nur berühmte Meister der Komposition, sondern auch hochangesehene Gesangslehrer.

Girolamo Abos wurde der Lehrer vieler ausgezeichnete Sängers, unter anderen des Giovanni Paisiello. Dieser wurde, nach Fétis, 1741 in Tarent geboren und machte sich schon als Knabe durch seine sehr schöne Kontraaltstimme im Kirchenchor der Jesuiten bemerkbar, so daß ihn seine Eltern zur Ausbildung nach San Onofrio schickten. Später wirkte er wohl wenig mehr als Sänger, sondern machte als Opernkomponist seine große Karriere. Der bedeutendste Erbe seiner Gesangkunst aber wurde sein Schüler, der Kastrat Giuseppe Aprile, gleich berühmt als Sänger wie als Lehrer.

Giuseppe Aprile wurde 1738 zu Bisceglia in Apulien geboren; über den Zeitpunkt seiner Kastration ist nichts Genaueres bekannt, seine Ausbildung erhielt er am Conservatorio della Pietà. Später einer der ersten Altisten, konnte er anfangs auch Sopranpartien singen, und sein Schüler Kelly bezeichnet ihn auch als Sopranist; wahrscheinlich beherrschte er wie Farinelli und Carestini beide Stimmlagen.

Leider sind die Daten über den Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit nicht sehr reichlich. Dieselbe ist erst von 1763 an nachweisbar in den Städten Stuttgart, Mailand, Florenz, Neapel und Palermo.

Gegen Ende 1767 wurde er zum zweitenmal an den Stuttgarter Hof engagiert, und zwar mit 6000 Gulden jährlich, der gleichen Gage, die Jomelli dort als Hofkapellmeister bezog. Interessant ist, daß sich im Etat 1767 neben dem Gehaltsausweis für Giuseppe Aprile noch ein Posten: „Aprile junior“ mit 600 Gulden findet.<sup>2</sup> Dies scheint die Angaben zu unterstützen, daß es noch einen zweiten Sänger dieses Namens gab, von welchem Mendel und Reißmann<sup>3</sup> berichten, er sei ein Tenorist gewesen, 1746 geboren;

Im Londoner British Museum unter Secular Vocal Music add. 14153 ff., S. 153—166: Solfegi del Sgr. Pascale Cafaro. <sup>2</sup> Sittard, II, S. 159. <sup>3</sup> Mendel und Reißmann, Artikel Aprile.

die weiteren Mitteilungen, die diesem die ganz gleiche Karriere und die Abfassung der Gesamtschulwerke Apriles zuschreiben, beruhen zweifellos auf einer Verwechslung, da der weitere Lebenslauf und die Autorschaft der Kompositionen des Altisten Aprile dokumentarisch festgelegt ist. „Aprile junior“ dürfte wahrscheinlich ein Verwandter unseres Sängers gewesen sein, den er selber nach Stuttgart mitbrachte.

Giuseppe Aprile sang in Stuttgart vom November 1667 bis März 1669 hauptsächlich in Opern Jomellis.<sup>1</sup>

Mitte März 1769 bereitete der Sänger dem württembergischen Hof eine böse Überraschung, indem er unter dem Vorwand, sein Vaterland auf kurze Zeit wiederzusehen, Stuttgart auf Nimmerwiedersehen unter Zurücklassung vieler Schulden verließ, wodurch besonders die herzogliche Kasse, die ihm Vorschüsse gewährt hatte, zu Schaden kam. Der Herzog ließ ihm schreiben, daß „die an Ihm begangene Handlung mit derjenigen guten Opinion nicht übereinstimme, die man von ihm gehabt habe; daß es im übrigen Seiner Herzoglichen Durchlaucht niemals an einem subjecte fehlen würde, das ihn gar leicht würde ersetzen können“.

Gar so leicht war ein vollwertiger Ersatz nun aber doch nicht. J. D. Schubart,<sup>2</sup> der damals in Stuttgart lebte, urteilt, daß er vielleicht der größte Sänger seiner Zeit gewesen sei, er billigt ihm „Genie und Kunst in den gleichen bewunderungswürdigen Verhältnissen“ zu und hebt hervor, daß er „mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins dreigestrichene c (als Altist!) sang; er hatte tiefe Kenntniss des Gesanges und ein warmes, flutendes Herz“.

Im Winter 1770 hörte Burney den Sänger im San-Carlo-Theater zu Neapel in Jomellis Oper Demofonte, sein Eindruck wird aber durch die Riesenmaße des Gebäudes und den Lärm der Zuhörer geschwächt.<sup>3</sup>

Interessante Einblicke in die Tätigkeit Apriles als ausübender und lehrender Künstler bietet der von uns schon mehrfach genannte berühmte englische Tenorist Kelly in der lebendigen

<sup>1</sup> Siehe S. 405. <sup>2</sup> Schubarts Ges. Schriften, Bd. V, S. 65; Stuttgart 1839, bei J. Scheible. <sup>3</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 246.

Schilderung seiner Lehrzeit zu Neapel, in den Jahren 1797—1781.<sup>1</sup> Michael O'Kelly, von den Italienern Occhelli genannt, 1764 zu Dublin geboren, hatte schon in seiner Vaterstadt den Unterricht guter italienischer Sänger genossen, des Signore Passerini aus Bologna, des Signore Peretti, Kontraaltisten vom Coventgarden-Theater in London, „welcher ein vero musico (Kastrat) war“, ferner des Kastraten Rauzzini, der Kellys Vater beredete, ihn nach Neapel zu senden. Über seinen Besuch im Conservatorio di Loreto und seinen Aufenthalt bei Finaroli haben wir schon berichtet.<sup>2</sup> Durch seinen Freund Blake wurde er mit 15 Jahren im Mai 1779<sup>3</sup> „mit dem berühmten Sopransänger Giuseppe Aprile bekannt, welcher als der beste Musiker und Sänger anerkannt wurde. In Italien und überall nannte man ihn il padre de' tutti cantanti“. Aprile war gerade im Begriffe nach Palermo abzureisen. Bevor er den jungen Sänger persönlich übernahm, ließ er ihn bei dem ausgezeichneten Gesangslehrer Francesco Giuseppe Lanza, der später — ab 1792 — in England, ab 1812 wieder in Neapel wirkte,<sup>4</sup> solfeggieren. Über ein Musikfest in Gaëta, das Aprile um diese Zeit dirigierte, berichtet Kelly: „Die besten Künstler des Königreichs waren engagiert, und mir wurde die Ehre zuteil, ein Salve Regina zu singen. Das Fest war prachtvoll, und wäre Aprile der größte Potentat der Welt gewesen, er hätte von seinen Landsleuten nicht mehr gefeiert werden können.“ Kelly erzählt dann weiter mit dankbarer Ausführlichkeit von der Liebe und Sorgfalt, mit der ihn sein Lehrer umgab, und von den raschen Fortschritten, die er seiner Unterweisung dankte: „Ich übte täglich 5—6 Stunden mit der größten Beharrlichkeit, und meine Stimme ging nach und nach in einen Tenor über.“<sup>5</sup> Mit Segenswünschen entließ er ihn nach mehrjährigem Studium.

<sup>1</sup> Michael Kellys Lebenserinnerungen. <sup>2</sup> Siehe S. 318. <sup>3</sup> Kelly, S. 215 ff. <sup>4</sup> Ein Sohn desselben, Laura Gesualdo Lanza, 1779 in Neapel geboren, blieb in London, wurde ein berühmter Gesangslehrer, bildete unter anderem die Sängerin Stephens aus und veröffentlichte 1817 die vielbenützten „Elements of singing familiarly exemplified“. Er starb 1859. Sein jüngerer Bruder war gleichfalls ein tüchtiger Sänger, lebte längere Zeit in Paris, war 1838 Gesangslehrer in Lille und ging dann nach Amerika (bei Kelly). <sup>5</sup> Es scheint, daß Aprile den jungen Kelly auch während der Mutationszeit singen ließ. Über dieses Prinzip siehe S. 112.

„Der Kummer übermannte mich bei dem Gedanken, meinen gütigen, freigebigen und großen Lehrer verlassen zu müssen. Er war ein Mann von dem ehrenwertesten, unabhängigsten Gemüt, welchem ich je begegnet bin, und wurde für einen ausgezeichneten Gelehrten gehalten. Er gab sich viele Mühe, mir Metastasio und andere große italienische Dichter zu erklären, und besonders schärfte er mir Wahrheitsliebe und Abscheu gegen schlechte Handlungen ein; ich kann voll Überzeugung mit Nicodème in einem französischen Schauspiel sagen:<sup>1</sup>

„Le maître, qui prit soin de former ma jeunesse,  
Ne m'a jamais appris à faire une bassesse.“

Ich bewog ihn, zur Erinnerung das Klavier, welches ich mit von Irland gebracht hatte, anzunehmen; es war mein einziges Gut, aber ich gestehe, daß, wenn es Tausende wert gewesen wäre, ich es ihm geschenkt haben würde. Meine Liebe und Dankbarkeit für ihn war so groß.“<sup>2</sup>

Kellys sehr buntes und interessantes Lebensbild breiter auszuführen, ist hier kein Raum, auch sind seine Lebenserinnerungen für den, der sich dafür interessiert, nicht allzu schwer zugänglich. Wir stellen nur fest, daß er seinem Meister Ehre gemacht hat. Nach vorzüglichen Erfolgen von 1781 bis 1784 in Italien, ging er über Graz auf drei Jahre an das Hoftheater zu Wien, wo er unter anderem den Pylades in Glucks Iphigenie auf Tauris und den Richter in der Hochzeit des Figaro sang und sich sehr mit Mozart befreundete. 1787 begab er sich nach England und eroberte das Publikum im Sturm, nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Konzertsaal, wo unter anderem seine Wiedergabe der Lacharie in Händels „L'allegro il Pensieroso“ Sensation erregte. Daneben schrieb er ab 1789 Singspiele und andere Bühnenwerke und Lieder, im ganzen mehr als 60. 1802 gründete er eine Musikalienhandlung, machte 1811 mit ihr Bankrott, zog sich bald

<sup>1</sup> Zu deutsch: „Der Meister, der es sich angelegen sein ließ, meine Jugend zu bilden, hat mich niemals gelehrt, eine Niedrigkeit zu begehen.“ <sup>2</sup> Von diesem Klavier erzählte der große Lord Nelson viele Jahre später an Kelly, daß er Aprile oft mit großer Zärtlichkeit über Kelly und dieses sein Geschenk habe sprechen hören.

darauf auch von der Bühne zurück und wurde schließlich —  
Weinhändler!

Aprile wirkte zu Neapel als Lehrer des Gesanges und der Komposition bis an sein Lebensende. Zu seinen Schülern zählte auch der Komponist Cimarosa und der Gesangslehrer Manuel Garcia (1805—1906), welcher schon als sechsjähriges Kind von seinem Vater, dem weltberühmten Tenor, 1811 nach Italien mitgenommen worden war und noch in diesem Jahr dem greisen Meister anvertraut wurde. Die Lehrzeit bei Aprile mag dem späteren großen Reformator der Gesangsmethodik in mancher Hinsicht richtunggebende Eindrücke hinterlassen haben.

Aprile starb im Jahre 1814 zu Martina in Apulien. Seine Gesangsschule, deren Originalhandschrift sich in der Bibliothek Marciana in Venedig befindet, ist zuerst 1791 in London in Druck erschienen, vielleicht im Zusammenhang mit den dortigen Triumphen seines Schülers Kelly. Der Titel lautet: *The Modern Italian Method of Singing, with a Variethy of Progressive Examples and Thirtysix Solfeggi by Sigr. D. G. Aprile.*

Diese „moderne italienische Singmethode mit mannigfaltigen, fortschreitenden Beispielen und 36 Solfeggien“ ist bis auf den heutigen Tag in den Händen wohl fast aller Gesangslehrer, das heißt wenigstens die 36 Solfeggien, welche in den verschiedensten Ausgaben und Bearbeitungen immer wieder aufgelegt wurden; die letzte, von A. Fuchs nach dem Originalmanuskript revidierte Ausgabe der Universal-Edition Wien, Leipzig stellt eine Reihe von Ungenauigkeiten und Abänderungen früherer Ausgaben richtig, nimmt aber aus praktischen Gründen wieder Transponierungen einzelner Nummern vor. Der Wert dieser Solfeggien beruht in der vornehmen und musikalisch ernstzunehmenden Stilisierung von besonderen Übungen für die wichtigsten Gattungen der Gesangsverzierungen, indem immer Vorschläge, Doppelschläge, Triller, langsame und schnelle Läufe und Passagen, je eine Schwierigkeit für sich, zum Gegenstand der Bearbeitung in einer oder mehreren Solfeggien gemacht werden, ein Prinzip, das bekanntlich auch die Grundlage der Methodik Garcias bildet.

Weniger bekannt und benutzt ist der erste Teil von Apriles Schule, der allerdings auch weniger Wertvolles bietet. Die kurzen



theoretischen Anweisungen<sup>1</sup> sind in 21 Punkten: „Notwendige Regeln für Studierende und Liebhaber des Gesanges“ niedergelegt, die in Kürze folgendes enthalten:

1. Die Stimme ist ruhig (steady) zu halten.
2. In einem möglichst angenehmen Klang(tone) zu bilden.
3. Rein (exakt) zu intonieren.
4. Korrekt zu vokalisieren, d. i. den Vokal in einem so offenen und klaren Klang zu geben, als die Natur der Sprache, in der der Schüler singt, zuläßt.
5. Jede Silbe ist genau zu artikulieren.
6. Häufiges Üben der Skala und Läufe mit je einem Ton von der Dauer einer Brevis (zwei ganzen Takten) oder von zwei Tönen von der Dauer einer Semibrevis (eines ganzen Taktes) in einem Atem mit *mezza di voce*, *pianissimo* beginnend und nach und nach anschwellend bis zum Forte in der ersten Hälfte der Zeit, und ebenso abnehmend bis zum Ende jeder Note.
7. Tägliches Solfeggieren auf den Silben *do, re, mi* usw.
8. Täglich ein wenig Musik abzuschreiben, um das Auge an die Einteilung der verschiedenen Taktverhältnisse zu gewöhnen.
9. Nie die Bruststimme in der Höhe forcieren, sondern lieber die Kopfstimme, genannt Falsett, pflegen, um dieselbe gut und unmerklich an die Bruststimme anzuschließen, und zu vermeiden, in die unangenehme Gewohnheit des Singens im Hals oder durch die Nase zu verfallen.
10. Beim Singen darf man keine Anstrengung merken lassen durch Verzerren des Mundes oder sonstige Grimassen, was durch Kontrolle eines Spiegels während der Ausführung der schwierigsten Passagen vermieden wird.
11. Man singe wenig auf einmal, aber oft und stehend, da dies für die Brust am besten ist.
12. Die Schüler sollen am Harpsichord und vor ihren Freunden mit heiterer ruhiger Miene erscheinen.
13. Richtige Atemeinteilung nach den Gesetzen der musikalischen Phrasierung.
14. Ohne äußerste Notwendigkeit dürfen Worte nicht zerrissen werden.
15. Jeder Fermate und Kadenz muß ein Schwellton vorausgehen.
16. Bei der Aussprache ist auf den vom Dichter beabsichtigten Gefühlsausdruck zu achten.
17. Die hohen und höchsten Töne dürfen nie bis zum Schreien forciert werden.
18. Die Töne sind gebunden zu singen, mit Ausnahme des *staccato*.

<sup>1</sup> Von mir im Britischen Museum in London nach einem Exemplar der englischen Ausgabe von 1791 kopiert.

19. Doppelte Konsonanten müssen im Italienischen besonders verstärkt werden, und einfache dürfen nicht wie doppelte klingen. 20. Mit größter Sorgfalt ist der Triller zu üben, der immer mit dem höheren der zwei Töne beginnen und mit dem tieferen enden muß. 21. Die Verzierungen und Verschönerungen des Gesanges müssen aus dem Charakter der Melodie abgeleitet werden, der Ausdruck aus dem Charakter der Worte.

Die hierauf folgenden Übungen sind sogenannte Exercices, im Sinne des Porpora, denen man deutlich den doppelten Zweck anmerkt, gleichzeitig den ersten Aufgaben des Intervalltreffens und der technischen Übung der Stimme zu dienen.

Im Britischen Museum zu London fand ich auch einige gedruckte kleine Duette von Aprile, die recht einfach sind und sich hauptsächlich in Terzen- und Sextengängen bewegen und zu ihrer Zeit wohl bescheidenen Zwecken des Unterrichts oder der Unterhaltung genügen konnten.

Noch ein weiterer vortrefflicher Vertreter der neapolitanischen Gesangsschule sei kurz erwähnt: Ansani oder Anzani, ein berühmter Altist,<sup>1</sup> geboren um 1750 zu Rom. Wir treffen ihn von 1770 bis 1774 am königlichen Theater in Kopenhagen, dann in Holland, später in London, Florenz und auf allen großen Bühnen Italiens; schließlich nahm er in Neapel als Gesangslehrer festen Wohnsitz. Er war ein ausgezeichneter Musiker, guter Tonsetzer, fertiger Klavierspieler, besaß eine schöne, mächtige Stimme, glockenreine Intonation, ausdrucksvollen Vortrag, vorzügliche Gesangsschulbildung und wird im Adagio wie im Allegro gleich gerühmt. 1791 wurde in Florenz eine Oper von ihm „Die Vergeltung des Minos“ mit großem Erfolge aufgeführt. Außerdem schrieb er gute Duette für zwei Soprane und für Sopran und Tenor.

Zur neapolitanischen Schule gehörten ferner Bologna und Mattucci. Michele Angelo Bologna, 1756 in Neapel geboren, ein ausgezeichneter und berühmter Sopranist, ebendort als Schüler des Conservatorio della Pietà ausgebildet. Später treffen wir ihn in München. Seit 1783 zog er sich von der Bühne zurück,

<sup>1</sup> Choron bezeichnet ihn als Sopranist; Eitner, Hiller und Mendel-Reißmann aber als Tenor (?).

soll aber noch 1812 gelebt haben. Als Sänger wie als Darsteller galt er für ein Muster der italienischen Oper.<sup>1</sup>

Pietro Mattucci wurde, nach Fétis, 1768 in einem Dorfe der Abruzzen geboren, studierte unter der Leitung Nicola Salas am Conservatorio della Pietà in Neapel, sang mehrere Jahre in Rom am Theater Argentina Frauenrollen, dann trat er mit großem Erfolg an fast allen großen Bühnen Italiens auf, sang in London, Spanien, Portugal, Rußland usw. und kehrte 1806 nach Italien zurück, wo er sich in Neapel zur Ruhe setzte. Hauptsächlich wird der ganz ungewöhnliche Umfang seiner Stimme hervorgehoben. Eine kleine Schrift über ihn wurde von M. Farrence veröffentlicht.

Als ein später Abkömmling der neapolitanischen Schule sei schließlich noch Pacini erwähnt (1778—1866), der ab 1804 beliebter Gesangslehrer in Paris, zumal des kaiserlichen Hofkreises, wurde.

#### 4. Die venezianische Schule und Pacchiarotti

Wir sind bereits gelegentlich der ersten Bühnentätigkeit der Kastraten auf die venezianischen Opernverhältnisse<sup>2</sup> und die dortigen Konservatorien zu sprechen gekommen; vorher schon hatten wir in unseren Ausführungen über den Kirchengesang die Wirksamkeit der bedeutenden nach Venedig berufenen Niederländer gestreift.<sup>3</sup> An das Gesagte anknüpfend, hebe ich hier nur hervor, daß die venezianische Schule und Methode einerseits in manchem Belang als eine direkte Fortsetzung der niederländischen Tradition aufzufassen ist, andererseits ihre stärksten Antriebe auf pädagogischem Gebiet von seiten der kirchlichen Musikinstitutionen, besonders der Kapelle zu San Marco, erhalten hat.

Der älteste bekanntgewordene Kapellmeister der Markuskapelle war Pietro de Fossis oder da Fossa. Nach einem im Kirchenarchiv enthaltenen Dekrete bekleidete er dieses Amt seit 1. Dezember 1491; als Sänger wirkte er dort schon seit 1485. Er war gebürtiger Flamländer, genoß aber in Venedig — als der erste

<sup>1</sup> Siehe Mendel und Reißmann. <sup>2</sup> Siehe S. 230. <sup>3</sup> Siehe S. 171.

Nichtitaliener — solches Ansehen, daß ihm laut Dekret unbedingte disziplinäre Gewalt über die ihm unterstellten Musiker eingeräumt wurde. Er starb 1527.

Als der eigentliche Begründer des venezianischen Stils kann erst sein Nachfolger Adrian Willaert bezeichnet werden, der hochverehrt als berühmter Komponist, ab 1527 als Kapellmeister an der Markuskirche lebte und wirkte, umgeben von einem Stabe kunstgelehrter, hochbegabter Schüler und Jünger, eine von ganz Italien anerkannte Autorität. Er starb 1562. Seine Tätigkeit war mit der eines Kapellmeisters lange nicht erschöpft, er führte auch organisatorisch die Umgestaltung der Kapelle zu einer solchen Vollkommenheit durch, daß sie zum Muster für das ganze Land wurde; außerdem gründete er eine besondere Gesangsschule, die bald Schüler aus weitestem Umkreis anzog. Seine bedeutendsten Jünger hielten, selbst Lehrer geworden, seine Lehren, aus denen sich die sogenannte venezianische Schule bildete, als lebendige Tradition auch auf gesanglichem Gebiete fest. Zu ihren Größten gehören Ciprian de Rore, Costanzo Porta, Zarlino, die beiden Gabrieli usw., welche letzteren ganz besonderen Einfluß auf die Entwicklung des Gesanges nahmen. Andrea Gabrieli (1510—1586) war ab 1536 Sänger an der Markuskapelle und erwarb sich einen solchen Ruf, daß er in ganz Deutschland bekannt wurde und viele deutsche Schüler zum Studium zu ihm wallfahrteten, zum Beispiel Hans Leo Haßler;<sup>1</sup> Giovanni Gabrieli, Neffe und Schüler desselben — ebbe da costui lezioni di canto — (1557—1612), Komponist und Organist von größtem Rufe, erbte von seinem Onkel das spezielle hohe Ansehen bei den Deutschen; zu seinen deutschen Schülern zählen unter vielen anderen auch Michael Praetorius, der in seinem *syntagma musicum* in den höchsten Ausdrücken der Verehrung von ihm spricht, und Heinrich Schütz, der ausruft:<sup>2</sup> „Als ich wieder nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem großen Gabrieli die ersten Lehrjahre meiner Kunst zugebracht hatte. Ja Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Altertum gekannt, den Amphionen

<sup>1</sup> Riemann bezeichnete ihn als „den ersten deutschen Meister, der seine musikalische Bildung aus Italien holte“. <sup>2</sup> Siehe Mendel und Reißmann.

würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besäße Melpomene keinen anderen Gemahl als ihn, solch ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war deß reichlich Zeuge, der ich ganzer vier Jahre lang seines Umganges genoß, gar sehr zu meinem Frommen.“

Zu diesem Kreis großer venezianischer Meister, die der Singstimme immer mehr und mehr Bedeutung verschafften, gehören ferner Claudio Monteverdi, Baldassare Donati, Claudio Merulo, der aus dem Madrigalen erst einen eigentlichen Liederstil entwickelte, Giovanni Legrenzi, der in die Gesangsstimmen konzertierende Instrumente einfügte, Francesco Cavalli, der wesentlich zur Förderung dramatischer Gesangsformen beitrug, Natale Monferrato, Antonio Biffi u. a.; einige dieser bedeutenden Namen haben wir schon in anderem Zusammenhang genannt.

Ferner ist noch Agostino Steffani zu nennen (1654—1728), den ein deutscher Edelmann in München durch Ercole Bernabei ausbilden ließ. Er wirkte längere Zeit als Kapellmeister in München und Hannover und betätigte sich dort auch erfolgreich als politischer Vermittler. Außer vielen Opern verfaßte er die kleine theoretische Schrift: „Sendschreiben, darinnen enthalten, wie große Gewißheit die Musik aus ihren Grundsätzen habe und in welchem Werte und Wirkung sie bei den Alten gewesen.“

Als die bedeutendsten und glücklichsten Gesangslehrer Venedigs sind vor allem Lotti und sein Schüler Gasparini hervorzuheben.

Antonio Lotti, geboren 1667 zu Venedig als Sohn venezianischer Eltern, gestorben 1740, ein Schüler Legrenzis, seit 1687 Sänger, später Kapellmeister an der Markuskapelle, wirkte vorübergehend in Dresden an der Spitze der von August dem Starken dort ins Leben gerufenen italienischen Oper. Seine Hauptverdienste liegen auf dem Gebiete der Gesangspädagogik, wo er die schönsten Erfolge erzielte; unter seinen Schülern sind neben Gasparini zu nennen unter anderem: Geronimo Bassani, ein sehr geschätzter Sänger, Domencio Alberti, in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Venedig geboren, der, obwohl nicht Musiker vom Beruf, sondern mehr Kunstfreund und Musikliebhaber, durch seinen herrlichen Gesang überall das größte Auf-

sehen machte, der sogar in Madrid, wohin er als Mitglied der venezianischen Gesandtschaft kam, die Eifersucht Farinellis erregt haben soll und noch jung, zirka 1740, starb, ferner Giuseppe Saratelli, Lehrer am Konservatorium de' Mendicanti, Giovanni Battista Pescetti, ab 1762 Organist von San Marco und Lehrer im Alumnate, kirchlicher Komponist, auch Verfasser mehrerer Opern und Sonaten, ferner Baldassare Galuppi, auf der Insel Burano bei Venedig geboren und daher *il Buranello* genannt, Kapellmeister von San Marco, einige Jahre in Petersburg als Orchesterchef tätig.

Lottis eigentlicher Erbe als Gesangslehrer wurde Michelangelo Gasparini (gestorben 1732), nicht zu verwechseln mit Francesco Gasparini, der zur römischen Schule gezählt wird, obwohl auch er eine Zeitlang in Venedig Lehrer war. Gasparini war ein sehr bedeutender Altist und gründete selbst eine Gesangsschule, aus der unter vielen anderen namhaften Bühnengrößen auch die vielgenannte Faustina Bordoni, die spätere Frau Hasses, hervorging; ein anderer Schüler von dauerndem Nachruf ist Benedetto Marcello (1686—1739). Dieser war der Sohn einer venezianischen Patrizierfamilie und ein bedeutender Kirchenkomponist und Theoretiker, dessen Satire: „*Il teatro alla moda*“ wir schon einige Male zitiert haben.

In diesem Zusammenhange seien noch Francesco Antonio Valloti (1697—1780) und Antonio Salieri (1750—1825) genannt, die als venezianische Gesangslehrer gelten, obwohl sie meist im Ausland gewirkt haben, der letztere größtenteils in Wien; ferner verdienen als Gesangslehrer noch Erwähnung der Opernkomponist G. Francesco Brusa (bis zirka 1770) und der Priester Bonaventura Furlanetto. Eigens hervorgehoben sei zum Schlusse noch jener Gesangspädagoge, der das Glück hatte, den größten Sänger der venezianischen Schule, Pacchiarotti, auszubilden: Bertoni. Leider ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen, ob dies der geschätzte Komponist Ferdinando Giuseppe Bertoni (1725—1813) war, der zuerst in Venedig, dann bei Padre Martini studierte, oder ob der in Pacchiarottis Biographie erwähnte Lehrer, der „Sopranist Bertoni“, mit dem Komponisten bloß namensgleich und dann vielleicht mit ihm verwandt war.

Gaspare Pacchiarotti (der Name kommt mit verschiedenen kleinen Abweichungen in der Schreibweise vor) ist 1744 zu Fabriano in der Grafschaft Ancona geboren und sang als Knabe im Chor der Kathedrale zu Forli. Seine Stimme war so schön und seine Singfreudigkeit so groß, daß er selbst sich von seinen Eltern die Erlaubnis erbat, Kastrat zu werden. Zu Venedig wurde dann Bertoni sein Lehrer, der sich solche Mühe mit ihm gab, daß er schon 1760, mit 16 Jahren, an mehreren Theatern mit Erfolg auftrat, und zwar wie Eitner sagt, als Sopranist, während er in seiner eigentlichen Laufbahn immer als Kontraaltist galt. Zuerst gab er meist Frauenrollen. Von 1770 an sang er an den größten Bühnen Italiens; wir finden ihn 1772 zu Neapel, 1773 zu Bologna, 1774 zu Neapel, 1775 zu Parma und Mailand, wo er mit seinem gefürchtetsten Rivalen Marchesi zusammen auftrat, was dem Streit der Meinungen, welcher der größere Sänger von beiden sei, einen neuen Impuls gab. 1776 sang er in Florenz und Forli, 1777 in Venedig, 1778 in Mailand, wo er gelegentlich der Eröffnung des neuen Scalatheaters auf den Gipfel seines Ruhmes in Italien gelangte. Hierauf folgten Genua, Lucca, Turin. Bald darauf erschien er zum erstenmal in London, wo er Begeisterungstürme erregte. Im Jahre 1780 sang er erst in Neapel, dann in Mailand mit der berühmten Gabrielli; im November dieses Jahres hörte ihn W. Heinse zu Venedig in der Titelrolle von Sartis Giulio Sabino. 1785 wurde er wieder in London unerhört gefeiert, und brachte bei seiner Heimkehr nach Italien im Februar 1786 ein Vermögen von 20000 Pfund Sterling mit.

1790 ging Pacchiarotti abermals nach London und wirkte 1791 bei einer Händel-Gedächtnisfeier in der Westminsterabtei mit, die unter einem großartigen Aufgebot von Mitwirkenden stattfand, und zwar, wie berichtet wird, mit bereits merklich nachlassenden Stimmitteln. 1792 zog er sich gänzlich von der Bühne zurück, wirkte bis 1800 als Lehrer in London, und lebte ab 1801 zu Padua in hohem Ansehen, viel unterrichtend und mit seinen großen Schätzen reiche Wohltätigkeit ausübend. Zu den größten Freuden seines Alters gehörten die Aufführungen von Psalmen Ben. Marcellos in seinem Hause, deren Tradition gut zu bewahren sein Stolz war. Er starb 1821 mit 77 Jahren.

Pacchiarotti war eher häßlich zu nennen, groß und hager, doch ließen seine Kunst, die Schönheit seiner Stimme und der unwiderstehliche Zauber seines Ausdrucks, mit dem er seine Zuhörer zu Tränen rührte, alle Mängel vergessen. Besonders hervorgehoben werden seine wunderbaren Schwelltöne; sein Umfang erstreckte sich, nach Gerber, von  $g$  —  $\bar{g}$ . Mehrere Berichte betonen seine besondere Nervosität und begründen sie mit der aufreibenden Intensität, mit der er sich seiner Rolle hingab. Gerber erzählt, wie der Sänger 1780 einmal mit der großen Gabrielli zusammen aufzutreten hatte und sich von ihrer Stimmkraft so geschlagen fühlte, daß er sich, „Schreie ausstoßend, hinter die Kulisse flüchtete und nur mit Mühe dazu gebracht werden konnte, wieder zu erscheinen“.

Vielleicht hatte aber das damalige Trema, das Pacchiarotti übrigens nur auf der Bühne und nicht als Kavalier hatte, seinen Grund in einer aufregenden Episode, die kurz vorher gespielt hatte und von der Kelly<sup>1</sup> berichtet. Die Marchesa Santa Marca war in heftiger Liebe zu ihm entbrannt, der sie ehrlich erwiderte; er geriet darob mit dem bisherigen cavaliere servente der Dame in Streit, verwundete und entwaffnete ihn, hatte sich aber fortan vor der Rache desselben, der ihm nach dem Leben trachtete, zu hüten.

Choron gibt über Pacchiarottis Gewalt über das Publikum folgende Schilderung: „er erregt Schreie der Überraschung und läßt Tränen fließen, und besonders bemerkenswert ist, daß der Ausdruck nie das Maß überschreitet. Ein anderer Vorzug ist seine Art das Rezitativ zu akzentuieren. Man erzählt sich, daß er eines Tages ein vollgedrängtes italienisches (!) Parterre zu tiefstem Stillschweigen brachte“.

Über die Art von Pacchiarottis Vortrag des Rezitativs gibt eine Bemerkung della Lanas<sup>2</sup> näheren Aufschluß, wenn er betont, der Sänger liebe es, „auch hiebei Melodie zu geben, zu singen und so das Rezitativ der Arie anzunähern.“

Das höchste Lob spendet ihm Arteaga,<sup>3</sup> indem er Pacchiarottis echte, tiefe Künstlerschaft dem äußerlich blendenderen Wesen

<sup>1</sup> Kelly, S. 214. <sup>2</sup> Innocenza della Lana, Della Dissertazione ragionata sul Teatro Moderno, Venedig 1791. <sup>3</sup> Arteaga, II, S. 365.



Marchesis gegenüberstellt: „Wenn mich die allgemeinen Begriffe vom Schönen nicht hintergehen, wenn die Liebe zur Simplizität, zum Leidenschaftlichen und zum Wahren mein Ohr gegen die Verführungen eines kunst- und bewunderungsvollen Stils nicht verhärtet hat, so wirst du, Pacchiarotti, o pathetischer Pacchiarotti! so sehr dich auch dein Nebenbuhler in vielen glänzenden Eigenschaften übertreffen mag, das einzige lebende Genie sein, welches ich mit dem grünenden Lorbeer krönen möchte, womit das alte Griechenland die Statuen des Arion und des Temyris krönte.“

Es stimmen wohl fast alle künstlerisch ernst empfindenden Zeitgenossen darin überein, daß im pathetischen Vortrag Pacchiarotti unbedingt die Meisterschaft vor allen anderen zufalle.

Einigen Einblick in Pacchiarottis feine Kleinkunst in der Ausschmückung des Gesanges gibt das Werk: *Modi Generali del Canto premessi alle Maniere parziali onde adornate o rifiorire le nude o semplici Melodie o Cantilene*. Giusta il Metode di Gaspare Pacchiarotti, opera di Antonio Calegari, maestro di Cappella nella Basilica di S. Antonio di Padova. Dall' Editore Dedicata alla celebre Attrice Cantate Guiditta Pasta, Milano, presso Giov. Ricordi 1836.

Der Verfasser dieses kleinen Buches, Antonio Calegari (1757 bis 1828) aus Padua, war Opernkomponist und Musiktheoretiker; er scheint nach seiner zirka 1803 erfolgten Rückkehr aus Paris als erster Organist und Kapellmeister der Antonius-Basilika in Padua mit Pacchiarotti in engere Fühlung getreten zu sein, mit dem er auch künstlerisch verwandte Neigungen hatte, wie die sechs Psalmen beweisen, die er im Stile Benedetto Marcellos als Fortsetzung von dessen *Estro poetico-almonico* schrieb.

Riemann geht zu weit, wenn er dieses Werk als eine Gesangsschule bezeichnet. Es ist eigentlich bloß eine nach rein musikalischen Gesichtspunkten gearbeitete Darstellung der Verzierungen und der Elemente der Kunst des Ausschmückens und Variierens von Melodien ohne irgendwelche gesangsmethodische Anweisung. Die mannigfaltigen instruktiven und geschmackvollen Beispiele stammen von Pacchiarotti und wurden, wie der Herausgeber ausdrücklich hervorhebt, von Calegari bloß gesammelt; sie dienen noch heute als Übungsmaterial ähnlich wie die einschlägigen Ab-

schnitte aus den Schulen Peter von Winters und Garcias. *Di Modi Generali del Canto* fanden sich in Calegaris Nachlaß und wurden erst 1836, acht Jahre nach seinem Tode, gedruckt. Sie enthalten Kapitel über die Appoggiaturen, Trillo, Mezzo-Trillo, Mordente, Gruppetto, Varianten für alle möglichen Tonfälle, über Fermaten, Kadenzen, über die Umänderung der Varianten aus dem zwei- in den dreiteiligen Takt, über die Übertragung desselben aus Dur in Moll, aus einem Schlüssel in einen anderen, über die Art der Bildung der Variationen usw.

### 5. Die Mailänder Schule und Marchesi

Neben den besprochenen berühmtesten Gesangsschulen erwarb sich noch die von Mailand einen weitgehenden Ruf. Als einer der frühesten ausgezeichneten Gesangslehrer wird der Mönch Bona Valerio genannt, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte, ein sehr guter Sänger und Theoretiker war, und zuerst in Brescia und Vercelli, dann in Mailand als Lehrer wirkte. Zirka zwei bis drei Jahrzehnte später fällt das Wirken des Ignazio Donati, der von Cremona und Ferrara als Domkapellmeister nach Mailand berufen wurde.

Man sagt der Mailänder Schule eine gewisse „Dicke“ der Tongebung nach, wie u. a. auch Gerber tadelt, doch hinderte das nicht die internationale Anerkennung und den Zulauf der Schüler. Speziell die Sängerschule des Domes wurde eine weitberühmte Pflanzstätte, aus der auch mancher Opernkastrat von internationalem Ruf flügte wurde. Die Domkapellmeister selbst widmeten sich der Pflege und Ausbildung des Nachwuchses mit großer Hingebung.

Weit bekannt war die Schule des Carlo Francesco Brivio, der auf der italienischen Opernbühne bis 1720 mit größtem Erfolge aufgetreten war, sich dann ins Privatleben zurückzog und eine Gesangsschule eröffnete. Schüler von späterem Welt- ruhm, wie die Kastraten Appiani und Salimbeni, die sich von ihm später zur letzten Ausbildung zu Porpora begaben,<sup>1</sup> verdankten ihm einen wesentlichen Teil ihrer Kunstfertigkeit. Brivio war

<sup>1</sup> Siehe S. 394.

auch Opernkomponist (*L'inconstanza delusa*, *Gianguir*), außerdem schuf er viele ein- und mehrstimmige Gesangsstücke. Als Gesangslehrer ist ferner besonders hervorzuheben *Paladini*, dessen Tätigkeit auch *Busby*<sup>1</sup> lobend bespricht, ferner sein Schüler *Giardini* (Kastrat?), dessen Karriere mit der Stellung als Dom Sänger begann und der ein gefeierter Geigenvirtuose und Gesangslehrer in London wurde.

Der große Star der Mailänder Schule, der ihrer Marke die europäische Anerkennung holte, war *Marchesi*.

*Luigi Marchesi*, auch *Marchesini* genannt, ist 1755 in Mailand geboren; sein Vater war Hornist, unterrichtete ihn zuerst selbst und ließ ihn dann — nach *Fétis* — in Bergamo operieren; nach *Choron* hätte sich der Knabe aus Singelust ohne Wissen des Vaters der Operation unterzogen. Er studierte bei dem Kastraten *Caironi* und bei *Albujo*, der nach *Eitner* ebenfalls Kastrat gewesen sein soll. Seine Ausbildung vollendete er bei *Fioroni*, Kapellmeister am Mailänder Dom. Im Domchor erregte er mehrere Jahre hindurch lebhaftere Bewunderung, und die regelmäßige Übung im Riesenraum dieser Kirche scheint seiner Stimme, was Kraftentfaltung betrifft, sehr förderlich gewesen zu sein. 1774 debütierte er in Rom in einer Frauenrolle und erregte Gefallen, aber keine Sensation. Ende 1775 wurde er vom Kurfürsten *Max III.* von Bayern mit einem Gehalt von 2500 Gulden für die Münchener Oper engagiert. Er blieb hier nur zwei Jahre, und während dieses Aufenthalts vollzog sich, nach *Choron*, jener wunderbare Umschwung in seinem Gesang, der ihn hinfort in Italien, wohin er zurückkehrte, als einen der ersten Sopranisten gelten ließ. Er sang in Mailand und in Florenz, wo er durch den Charme, mit dem er ein Rondo in einer Oper von *Sarti* sang, alles in einem solchen Maße entzückte, daß dieses Stück und er einige Jahre ganz Italien erfüllte. Von den Theaterdirektoren wurde er bald wegen seiner Ansprüche gefürchtet, ebenso von den Kollegen, vor denen er seinen Ruf eifersüchtig wahrte, wie eine lustige Erzählung von *Kelly* bestätigt:<sup>2</sup> eine fünfzehnjährige Koloratursängerin, Schülerin des Kastraten *Rauzzini*, trat im Pergolatheater in Florenz gemeinsam mit *Marchesi* auf, welcher letzterer eine Cavatine mit

<sup>1</sup> *Busby*, II, S. 394. <sup>2</sup> *Kelly*, S. 227.

wunderbarer Kunst sang; an einer Stelle hatte er eine Voletta von Oktaven in Halbtönen zu bringen, wobei er die letzte Note mit solch hinreißender Kraft angab, daß sie nachher la bomba di Marchesi genannt wurde. Die junge Sängerin, Fräulein Storace, wollte zeigen, daß auch sie eine bomba ins Feld schießen könne, was ihr auch überraschend gelang und worauf sie als auf ihr gutes Recht trotz der Bitten des Dirigenten beharrte, bis der gekränkte Marchesi erklärte, das Theater zu verlassen, wenn sie es nicht täte. Sie mußte sofort entlassen werden und glänzte später als allererste Künstlerin in Mailand, Wien, London usw.

Kelly hörte Marchesi 1780 im San-Carlo-Theater von Neapel singen und nennt ihn „über alles Lob erhaben“. Der König von Sardinien berief ihn mit einem Anbot von 1000 Dukaten nach Turin, damit er dort während des Aufenthalts des Kronprinzen von Rußland singe; dieser bot ihm sofort 5000 Dukaten, wenn er ihm nach Rußland folgen wolle. 1785 begab er sich nach Petersburg und ließ sich noch auf der Hinreise in Wien und Berlin außerordentlich feiern, in Wien besonders in der Titelrolle von Sartis Giulio Sabino, welche Partie zu seinen berühmtesten Leistungen zählte. Auch in Petersburg trat er hauptsächlich in den Opern Sartis auf, der ebenfalls dort wirkte, und soll mit diesem und der Todi zusammen Geschenke im Wert von 15000 Rubel eingeheimst haben. Mit letzterer, dem Liebling der Kaiserin Katharina II., verfeindete er sich, und verließ deshalb, wohl auch wegen des rauhen Klimas, Petersburg schon 1787. 1788 feierte er in London wahre Triumphe und kehrte dann in seine Heimat zurück. Selten sang er zwei Saisons hintereinander in derselben Stadt, um „lieber sozusagen überall gleichzeitig berühmt zu sein“. Gern und oft kam er in seine Vaterstadt Mailand, wo er in den Jahren 1792, 1800, 1803 und 1805 in der Scala auftrat.

Gerber schildert seine Kunst folgendermaßen: „Seine Stimme ist vollkommen rein und hell wie Silberklang und erstreckt sich vom ungestrichenen g bis zum dreigestrichenen d. Mit der schönsten Deklamation und Aktion verbindet er sehr viel Einsicht in die Musik. Im Vortrag der Passagen und dem sogenannten Hammerschlag (il marteletto) wird er allgemein dem Farinelli vorgezogen.“ Fétis stellt in seinem Nachtragsband die begeisterten

Lobsprüche seiner Zeitgenossen auf seine Kunst zusammen: *Lodi caratteristiche del celebre cantore Signor Marchesi.*

Marchesi war ein hervorragender Schauspieler und ein ausgezeichneter Musiker; man warf ihm vor, daß er die Kantilene allzu sehr mit Schnörkeln überladen habe. Er schrieb zwei Bücher nicht bedeutender Arietten und Duette mit *Airs pour leçons de gout.* Sein Charakter und sein Wohltätigkeitssinn wird häufig gerühmt, doch immer seine ins Höchstmaß getriebene Eitelkeit und seine hohen Ansprüche getadelt.

Im Frühjahr 1806 nahm er von der Bühne Abschied und lebte in oder bei Mailand. In der Umgebung der Stadt hatte er sich eine Besitzung Namens Inzago gekauft, wo er in der Pflege seiner geliebten Musik ein ruhiges Leben führte, Schüler um sich versammelte und als weiser Ratgeber der jungen Sängergeneration hoch angesehen war. Seine berühmteste Schülerin war Benedetta Rosamonda Pisaroni, nach Fétis<sup>1</sup> die beste Sängerin ihrer Zeit, 1793 geboren, die 1811 zu Bergamo als hoher Sopran debütierte, nach einer schweren Krankheit 1813 eine wunderschöne Kontraltstimme erhielt, und die, obwohl durch Pockennarben entstellt, bis in den Anfang der dreißiger Jahre in Italien und in Paris glänzte. Zu seinen Schülern zählt ferner Giovanni Pacini (1796 bis 1867), Opernkomponist, der eine Musikschule in Viareggio, später in Lucca gründete und sich auch als Verfasser gesangspädagogischer Werke einen bedeutenden Namen machte.

Marchesi starb 1829. Ein Porträt von ihm wurde 1780 in Pisa in Kupfer gestochen, und im Auftrage der Akademie von Mailand wurde eine Medaille mit seinem Bilde geschlagen.

<sup>1</sup> Fétis, *Cur. hist.*, S. 54.

## VII. K a p i t e l

### Die Kastraten in der Operngeschichte Europas

#### 1. Deutschland

Es fehlte im 17. Jahrhundert in Deutschland nicht an Ansätzen zu einer nationalen Oper, welche an Schulkomödien, Singspiele, Mysterien und liturgische Dramen anknüpften, und sich hauptsächlich an biblischen Stoffen und Volksszenen versuchten. Später trachtete man die von Italien kommenden Anregungen zu verarbeiten und dem deutschen Stil einzuverleiben, aber es wäre wohl nie zu einer so vollständigen Herrschaft der italienischen Oper in Deutschland gekommen, wenn nicht unsere einheimischen Kräfte hierbei doch einigermaßen versagt hätten.

Viele ungünstige äußere Umstände, besonders wohl das tiefe Allgemeinniveau des durch den Dreißigjährigen Krieg herabgekommenen Volkes, mögen daran mehr schuld sein, als ein Mangel an Einzelbegabungen. Man trat mit Ernst, gutem Willen und reichem Talent in vielen Orten an die Aufgabe heran: Weissenfels, Altenburg, Braunschweig, Weimar, Mannheim, Meiningen, Hannover, Leipzig, Nürnberg, Bayreuth, Ansbach usw. haben manche Experimente in dieser Hinsicht gemacht, aus welchen Anfängen bei günstigerer Sonne eine reiche Blüte hätte erstehen können. Besonders die mächtige Hansastadt Hamburg, die sich von 1678 bis 1730 ein eigenes Opernhaus hielt, machte einige Jahrzehnte lang systematische und konsequente Versuche, eine deutsche Oper ins Leben zu rufen; es wirkten dort gute, tüchtige Musiker, wie Theile, Franck, Kusser und schließlich Reinhard Keiser, eine Hochbegabung, die die Gegenwart lange nicht

nach Gebühr einschätzt und der an reichen Einfällen und Anregungen fast unerschöpflich genannt werden kann.

Die besten Köpfe unter den Gelehrten deutscher Nation, in langer Reihe von Martin Opitz, Gottsched, Mattheson bis Wieland und Lessing reichend, haben dem Theater stets ernsteste Aufmerksamkeit geschenkt und wurden nicht müde, es dem Volke als eine Stätte nicht nur der Unterhaltung, sondern der ernstesten Bildung hinzustellen und seine hohe Kulturaufgabe zu betonen.

Kaiser und Fürsten haben in munifizenter Weise riesige Summen für die Oper aufgewendet; besonders gingen hierbei der Dresdener und Wiener Hof voran. Trotzdem blieben alle schönen Ansätze im Keime stecken, ab 1720 verschwinden alle diese deutschen Versuche von der Bühne, und es kommt zur ausschließlichen Herrschaft der italienischen Oper. Wer könnte sich vermessen, die Gründe dieses Versagens zu verfolgen und seine Wurzeln in den psychischen und physischen Bedingnissen der Nation nachzuweisen?

Nach allem, was wir von den Zuständen in Italien gelesen haben, ist es nicht zu verwundern, wenn wir also auch hier fast überall, wo wir ein Blatt der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts aufschlagen, auf die Kastraten stoßen, und überall sind sie die Hauptpersonen. Konstatieren wir aber gleich eingangs, daß ihr Stern hauptsächlich an den fürstlichen Theatern und Höfen glänzte, wo die deutschen Fürsten, in keiner absonderlichen Neigung oder exotischen Liebhaberei hinter anderen Potentaten zurückstehen wollend, sich die italienischen Musiker wie fremde Wundertiere hielten. In den städtischen Theatern begegnen wir ihnen weit seltener, denn für die eigentliche Natur des deutschen Geschmackes blieb ihren Kunstleistungen doch etwas Fremdartiges anhaften, so wie ihre seltsamen Persönlichkeiten für den deutschen Bürgersinn stets etwas Abstoßendes behielten.

Den Stand der Gesangskunst in Deutschland im allgemeinen muß man sich im 17. Jahrhundert betrüblich nieder vorstellen; um die kulturellen Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges und den geistigen Tiefstand der breitesten Volksschichten dem jetzigen Leser lebendig vor Augen zu stellen, sowie den Sturz von früherer

schöner Bildungshöhe zu großer geistiger Roheit, den das mißhandelte deutsche Volk damals erlitt, zu veranschaulichen, müßte man die Feder eines Dante besitzen!

Die vielen Singschulen der Kirchen, Klöster und Fürstenhöfe dienten fast nur der Ausbildung von Kapellsängern, und auch die vielen theoretischen „Singschulen“, von denen im 17. Jahrhundert eine ganze Anzahl erschienen ist, beschäftigen sich mehr mit der Unterweisung für den Chor- als für den Sologesang; hervorzuheben sind darunter J. A. Herbsts „Anleitung zum Singen“ (1642), und Johann Crügers „Der rechte Weg zur Singekunst“ (1660). Eine besondere Stellung nahm die Hofsingenschule von Württemberg ein, die wir schon im IV. Kapitel erwähnten, wo man frühzeitig nicht nur bereits Kastraten unterwies, sondern sie auch herstellte.

Im 18. Jahrhundert nahm die Gesangskunst in Deutschland einen großen Aufschwung, und zwar müssen hier die von Italien kommenden Lehren als bahnbrechend und fruchttragend bezeichnet werden. Die größten italienischen Gesangslehrer, z. B. Porpora, Tosi, wirkten als Wanderlehrer in verschiedenen deutschen Städten, überall reiche Anregungen ausstreuend; als stabile Lehrer ließen sich Campioli, Orsini, Caselli, Mancini und unzählige andere namhafte Pädagogen in Deutschland nieder, und jede Aufführung einer italienischen Oper durch italienische Künstler wurde zu einer unerschöpflichen Lektion für die staunende Zuhörerschaft, der diese Art der Kunst ein absolutes Novum bedeutete. Deutsche Sänger, speziell auch deutsche Kastraten, wurden nach Italien zur Ausbildung gesandt; andererseits gab nicht allzulang später auch Deutschland in Wechselwirkung den fremden Künstlern manches an Anregung zurück. So wird z. B. Pistocchis Wirksamkeit in Ansbach, Marchesis erste Tätigkeit in München usw. vielfach als eine Lehrzeit für sie selbst bezeichnet; Ferri, Bianchi, Concialini, del Pane u. a. machten einen Teil ihrer Studien in Wien, und bald errangen sich auch deutsche Gesangslehrer einen weitklingenden Ruf, wie z. B. Hiller, Agricola u. a.

Trotzdem konstatiert Marpurg noch 1754:<sup>1</sup> „Ist es nicht zu verwundern, daß man öfters an den größten Orten, die etliche

<sup>1</sup> Marpurg, I, 1. Stück, S. 1, Vorbericht.



hunderttausend Einwohner enthalten, nicht einmal ein halbes Dutzend erträglicher Sänger auftreiben kann, und fast, wenn man etwan in einer musikalischen Versammlung einige Vokalmusiken probieren will, man solche anstatt mit menschlichen Stimmen mit Instrumenten besetzen muß?“

Schon von der Mitte des 17. Jahrhunderts an finden sich an vielen Bühnen und Kapellen Deutschlands Kastraten verzeichnet.

Mehr noch als in Italien war in Deutschland die Kritik streng und den fremdartigen Künstlern gegenüber ablehnend, wie wir in allen theoretischen Schriften der Zeit bestätigt finden, z. B. bei Kuhnau,<sup>1</sup> Joh. M. Schmidt<sup>2</sup> u. a.

Es ist interessant, nicht nur in künstlerischer, sondern auch moralischer Hinsicht, die Kreuz- und Quersprünge der Meinungen in Deutschland für und wider das Auftreten der Frauen und der Kastraten auf der Bühne zu verfolgen.

Der alle Grenzgebiete zwischen Kunst und Moral jederzeit eifervoll und derb abtastende Berliner Kantor Martin Heinrich Fuhrmann nimmt den Reiz und die Gefahr der Sängerinnen in seinem Tractate,<sup>3</sup> von dem wir bereits im IV. Kapitel eine ausgiebige Probe brachten, sehr ernst. Die unter dem Namen der heiligen drei Könige geführte Diskussion behandelt unser Thema folgendermaßen: Nachdem Baltzer (Balthasar) den bestrickenden Reiz der Sängerinnen hervorgehoben und Melcher ihm sekundiert hat, indem er dabei heftigst auf die Kastraten loszieht, antwortet Caspar: „Ich habe mich höchlich verwundert, daß der Herr Melchior als ein Musicus die so schön singenden Castraten als Monstra humani generis so scheußlich herunter gemacht, und sie genannt homines tertii generis, Musicos intestabiles et Des detestabiles, Cantherios bipedes, menschliche Wallachen,<sup>4</sup> Viros eviratos, Mares

<sup>1</sup> Johann Kuhnau, Der musikalische Quack-Salber, Dresden 1700, S. 77.

<sup>2</sup> Schmidt, Musica Theologia, S. 158. <sup>3</sup> Fuhrmann, Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans Kapelle usw., 1729, S. 82 ff. <sup>4</sup> Fuhrmann verweist hier auf seine Schrift: „Das in unseren Theatris und Comoedien-Bühnen Siechende Christenthum und Singende Heidenthum, auf Veranlassung zweyer wider den musikalischen Patrioten Sich empörenden Hamburgischen Theatral-Malcontenten, Musandri und Harmonii, betrachtet zur Schau und Scheu, die so schwer bei den Menschen, noch schwerer bei Gott sich legitimierende Profession der Operisten und Comoedianten zu entdecken und alle Christliche

emasculatos, Boves rationales etc.“ . . . „Pferde der Arbeit, und Hähne des Mästens wegen kastriren, ist passable; aber Menschen des Singens wegen ist verflucht und hat der Erfinder dieser verdammten Arbeit eine zwiefache Hölle verdient. Die Italiäner sind solche Künstler, die an Gottes Geschöpf also künsteln und klügeln, um dessen Stimme zu verbessern und zu verlängern, . . . und darüber zu Seelenmördern werden und geben Ursach und Gelegenheit zu vielen schändlichen unzüchtigen Greuelthaten, so diese Bösewichter mit Witwen, ledigen und verehlichten Weibspersonen ausüben . . . Anitzo sage ich nur, wer von diesen Oscinibus monstrosis was lesen will, der darff nur des Herrn Misanders Delicias Biblicas de Anno 1619, pag. 1201 nachschlagen, daselbst beweiset er gründlich, daß die schändliche Castration nicht von Gott, sondern vom Teufel herkomme, so nicht ärger hätte können erdacht werden, und solte alle christliche Obrigkeit solchen türckischen Greuel nach den Kayserl. Rechten, C. de Eunuch. bey Lebensstrafe verbieten . . . Damit man aber sehe, was vor einem stinckenden Widehopfen diese Nachtigallen insgemein ausgebrütet werden, so will ich nur einen passum aus dem Misandro allegieren, da heißt's von diesen Invaliden, die gestümmelten Kastraten sind gemeinlich Bettelkinder oder gar Bastarte, und nicht von rechtschaffenen Eltern gebohren, deren Väter man verachtet hätte zu stellen unter die Schaf-Hunde, denn vornehme und redliche Eltern lassen ihre Kinder so nicht tractieren . . .“

Keyßler, ein Reiseschriftsteller aus der Mitte des 17. Jahrhunderts,<sup>1</sup> konstatiert den „befremdenden Eindruck, den es mache, wenn man die Kastraten mit ihrem glatten Gesicht auf der Bühne sehe, wie sie als blutdürstige Kriegshelden die Ihren zur Tapferkeit anfeuern“.

Joh. Adolf Scheibe, der bekannte Leipziger Kritiker und Antagonist J. S. Bachs, schildert:<sup>2</sup> „Die Symphonie geht zu Ende, der Vorhang wird aufgezogen. Man höret eine weibische, doch helle

Hertzen von dergleichen Lebens-Art und Besuch dieser Schauplätze der Eitelkeit abzuschrecken. In einem Gespräch angestellet von Liebhold und Leuthold.“ Gedruckt zu Canterbury 1729. <sup>1</sup> Keyßler, Reisen, 2, 1695. <sup>2</sup> Scheibe, Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, E. L. Gerber, Leipzig, Breitkopf, 1745, 16. Stück, S. 153 ff.

Stimme, welche von einem Körper gesprochen wird, dessen Kleidung uns das Bild eines Helden darstellen soll. Lasset uns einmal in dem Buche nachsehen, ob dieses ein verkleidetes Frauenzimmer, eine Amazonine, oder eine Person aus der verkehrten Welt ist? Nein, keins von allen diesen: es ist der große Alexander. Wie? Der große Alexander? Seit welchen Zeiten hat man diesen gewaltigen Weltenbezwinger in einen Unvermögenden oder wol gar in ein Weib verwandelt? Doch wer ist denn dieser, der anitzo mit einer matten Altstimme auf den Knien um die Gunst seiner holden Göttin so beweglich, so weibisch und so niederträchtig seufzet? Ist es nicht einer von den Hofpagen des großen Alexanders? Nein keineswegs. Es ist der stolze Hephästion, einer der vornehmsten Generale dieses berühmten Königs. Es ist Hephästion, der durch seine Klugheit und Tapferkeit alles, was sich ihm entgegengesetzte, zu Boden trat. Wir werden aber doch einmal einen ähnlichen Charakter finden. Lasset uns nachsehen, wer dieser ist, der sich anitzo in einer kreischenden Diskantstimme über die Grausamkeit des Glücks und über die Unbarmherzigkeit einer vermählten Dame beklaget? Unfehlbar wird dieses ein wollüstiger Schmaruzer seyn? Weit gefehlet. Es ist der tugendhafte Lisimachus, der bloß mit seinen Händen und ohne die geringsten Waffen, einen Löwen überwand; der sich durch seine Tugend und Geduld die ihm durch den Neid seiner Feinde entzogene Gnade auf das rühmlichste wieder erwarb.

Endlich werden wir einen Chor der Helden hören. Wie? Es sind ja lauter Diskant- und Altstimmen? Hat denn Alexander mit einer Menge Weiber die Welt bezwungen?“

Sehen wir uns nun ein wenig die Rolle an, die diese Vielgeschmähten auf den deutschen Bühnen gespielt haben.

a) Wolfenbüttel, München, Mannheim, Breslau, Kassel,  
Berlin

Ziemlich früh werden die Kastraten am Hofe zu Wolfenbüttel erwähnt. Zwei derselben, Giuliano Giulini und Vicentino Antonini, bildeten bald nach 1680 dort den Tenoristen Karl Österreich (1664—1735) weiter, „einen der ersten Deutschen,

die sich die altitalienische Schule aneigneten und weitergaben<sup>1</sup>. 1710 kam Campioli nach Wolfenbüttel, wo er viel bei Hofe sang.

In München gehörten bereits seit Orlando di Lasso, der, von Albrecht V. und nach ihm von Wilhelm V. mit ihrer größten Gunst beschenkt, von 1560 bis 1590 eine beherrschende Stellung im dortigen Kunstleben einnahm, die Kastraten der Hofkapelle an, die ihrer immer fünf oder sechs zählte. Ein halbes Jahrhundert später in den ersten Zeiten der Oper treffen wir dort alle Frauenrollen mit italienischen Kastraten besetzt und erst im Jahre 1687 finden wir bei einer aus Venedig berufenen Gesellschaft zum erstenmal vier Frauen verzeichnet.<sup>2</sup>

Unter dem Kapellmeister G. J. Porro, der 1636 aus Wien nach München berufen wurde, dienten die Kastraten Fr. Sandi, Marco Haboni und Marco Gerardi.<sup>3</sup>

Im Jahre 1657 waren in Kaspar Kerlls Oper *Orante* sämtliche Frauenrollen von Kastraten besetzt.

Schiedermaier<sup>4</sup> nennt von nach München engagierten italienischen Kastraten außer Ferrucci noch Fregosi, Tinti, Venturi und Barberio.

Im 18. Jahrhundert trat der größte Teil der international berühmten Kastraten auch in München vor das Publikum. Rudhart nennt als dort hochgefeierte Stars Bernacchi, Farinelli, Carestini, Concialini, Marchesi, Minelli, Rauzzini, Ravanni u. a. Ein langjähriges Mitglied der Münchener kurfürstlichen Kapelle — er wirkte dort von 1725 bis 1778 — war der Soprankastrat Agostino Galli; nach seiner Pensionierung war er noch als Gesangslehrer tätig und starb 1780. Um 1783 finden wir am Münchener Theater noch den ausgezeichneten Sopranisten Michelangelo Bologna.

In Mannheim treffen wir im ältesten vollständigen Personalverzeichnis der kurpfälzischen Hofkapelle aus dem Jahre 1723 drei Kastraten:<sup>5</sup> die Sopranisten Josephus Lasinsky, Alexander

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann. <sup>2</sup> Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Freising 1865, S. 22. <sup>3</sup> Rudhart, S. 28. <sup>4</sup> Ludwig Schiedermaier, *Die Anfänge der Münchner Oper*, V, S. 451. Rudhart, S. 24. <sup>5</sup> Dr. Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, 1898, S. 77 ff.

Mori und den Kontraaltisten Filippus Sicardi. Später (1734?) wird neben Alexander Mori der Sopranist Mariano Lena genannt, „der die ganze Entwicklung der Mannheimer Oper mitmachte und bei der Übersiedlung des Hofes nach München im Jahre 1778 als Direktor der Hofmusik fungierte“; 1734 kam ein Altist Angelo Poli hinzu, der noch 1768 auftrat.<sup>1</sup> Dem gedruckten Textbuch zu der Oper *Meride* von Carlo Grua, welche am 17. Januar 1742 zur Eröffnung des kurfürstlichen Opernhauses in Mannheim gegeben wurde, ist zu entnehmen, daß Mariano Lena die Titelrolle, der Sopranist Enrico Pesarini den Farnaspe, der Altist Steffano Pasi den Ostone, der Altist Filippo Galetti den Fanete sang.<sup>2</sup>

Als Beispiel, daß nicht bloß in der Opera seria, sondern auch in der Opera buffa die Liebhaberrollen lange Zeit von Kastraten dargestellt wurden, führt Walter die Galuppische Buffooper „*L'amante di tutte*“ an, in welcher bei der Aufführung an der Mannheimer Hofbühne im Karneval 1769—1770 die Rolle des Conte Eugenio, des „Liebhabs von allen“, einem Kastraten zugeteilt war.<sup>3</sup> Interessant sind die Besoldungsunterschiede: die Kastratensänger erhielten die höchsten Bezüge, mehr als Kapellmeister, Tenöre und Primadonnen!

Der tüchtige Altist Pasi mußte schon 1751 wegen Kränklichkeit sich pensionieren lassen und erhielt die ausnahmsweise Erlaubnis, sich nach Italien zurückzuziehen und dort seinen Ruhegehalt von jährlich 500 Gulden zu genießen. Er starb erst 1770 als Kanonikus zu Münstereifel. Galetti erhielt 1760 bei seinem Abschied, der ebenfalls wegen Kränklichkeit erfolgte, dieselbe Begünstigung. Für ihn scheint 1761—1770 Vincenzo Caselli in minderbedeutenden Rollen eingetreten zu sein. Der Altist Giov. Batt. Corraucci erhielt vom Jahre 1747 an wichtigere Rollen; der Sopranist Filippo Saporosi wurde 1756 angestellt. Im Jahre 1766 debütierten die Sopranisten Silvio Giorgetti und Giuseppe Benedetti in Francesco Majos Oper *Alexander*, der eine in der Partie des Poro, der andere in der des Gandarte. 1772 kam neben Giorgetti der Sopranist Francesco Roncaglia empor. 1771 trat der Altist Vincenzo Muzziolo an die Stelle Casellis und fand bis 1776 in kleineren Rollen Beschäftigung.

<sup>1</sup> Ebenda, S. 80. <sup>2</sup> Ebenda, S. 90. <sup>3</sup> Ebenda, S. 151.

Noch unter dem Kurfürsten Karl Theodor behaupteten die Kastraten ihre Vorherrschaft am Mannheimer Hoftheater unbestritten bis zum Auftreten Raaffs und Fischers.

In Breslau gab es von 1725 bis 1734 zum erstenmal ein italienisches Opernensemble, das aber daselbst nicht besonders viel Glück machte. Unter den Sängern verzeichnet Mattheson<sup>1</sup> den Altkastraten Signore Dreyer, Sohn deutscher Eltern aus Florenz, der an die Stelle des abgegangenen Kastraten Vida kam. Er debütierte in „Il finto Policare“ von J. Conti, Text von Pariasi (?). Dreyer wurde, nachdem im Mai 1727 die meisten Opernmitglieder wegzogen, zusammen mit dem Dichter Santo Burigotti Impresario einer neuen, von diesem aus Italien geholten Truppe. In dem Singspiel „Ariodante“ von Polarolo, mit welchem sie eröffneten, sang Dreyer und lieferte auch Arien eigener Komposition hinzu als Einlagen. 1728 wird als „guter Diskantkastrat“ Signore Finazzi<sup>2</sup> erwähnt, der bis 1730 in Breslau sang. Später führte Murigotti die Direktion allein, nach Mendel und Reißmann wäre Dreyer aber noch 1729 in Breslau gewesen. Später ging er nach Dresden; 1770 traf ihn Burney in Florenz als Pater und Kapellmeister der Kirche Dell' Annunciata und hörte dortselbst eine Motette von ihm.<sup>3</sup> Ausführlicheres über die Theaterverhältnisse in Breslau findet man in Max Schlesingers „Geschichte des Breslauer Theaters“.

Von der langen Reihe der Kastraten, die am Kasseler Hoftheater wirkten, wo viele berühmte Sänger auf ihren Kunstfahrten sich länger oder kürzer aufhielten, seien noch mit Namen erwähnt: Michael Albertini, genannt Momoletto oder Manoletto, 1680 in Venedig geboren, war in Berlin Schüler des berühmten königlichen Kapellmeisters Ruggiero Fedeli und glänzte am Kasseler Hof zu Anfang des 18. Jahrhunderts, wo auch seine Schwester Giovanna, genannt La Romanina, als erste Sängerin wirkte; er genoß als Mensch wie als Künstler allgemeine Hochachtung. Der Sopranist Tommaso Galeazzi, geboren zu Rom 1757, wurde vom Landgrafen von Hessen-Kassel, der ihn dort hörte, für seinen Hof gewonnen. Er soll sich dort bald Aus-

<sup>1</sup> Mattheson, S. 375 ff. <sup>2</sup> Über Finazzis Ehe siehe S. 309. <sup>3</sup> Burney, Tagebuch, I, S. 182.

schweifungen ergeben haben, die bösertige Krankheiten, endlich 1780 sogar den Verlust des Gehörs zur Folge hatten; schon 1785 zog er sich nach Italien ins Privatleben zurück. Sein Nachfolger wurde Barbarini, dessen Eitelkeit und Selbstbewußtsein als unerträglich geschildert werden. Ab 1792 wirkte in Kassel Vincenzo Bortolino, von dem besonders die Schönheit seiner umfangreichen Stimme, der Ausdruck und die vortreffliche Schulung gelobt werden und für den David von Apell mehrere seiner Bravourarien schrieb.

Ausführlicheres über die Berliner Musikverhältnisse ist zu entnehmen unter anderem aus Marpurgs: Historisch-kritischen Beiträgen I, in dem Kapitel „Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustand der Oper und der Musik des Königs“. Ferner aus L. Schneiders „Geschichte der Oper in Berlin“.

Vom Jahre 1700 wird die Aufführung eines Balletts *La Festa del Himeneo* von Attilio Ariosti erwähnt, in der der Kastrat Francesco Ballarini, kaiserlicher Hofsänger, Virtuoso di S.M.C., die Partie der Fama sang; er war besonders für die fürstlichen Vermählungsfeierlichkeiten engagiert worden. 1702 sang im königlichen Schlosse zu Lietzenburg ein Signor Antonio Tosi — Schneider meint, es könne ein Bruder des Pier Francesco Tosi gewesen sein. Von 1708 bis 1710 wirkte in Berlin der berühmte Altkastrat Campioli, den wir später in Dresden wieder treffen werden.

Von 1740 an datiert eine Blütezeit für die Berliner Oper, während welcher die meisten internationalen Sängergrößen sich dort hören ließen. Ein Heimatsrecht in Berlin erwarb sich durch ein 30 Jahre langes Wirken von 1765 an der dort hoch gefeierte und geliebte Sopranist Carlo Concialini, dessen Stimme Burney (III, S. 65) „schwach aber ungemein lieblich“ und dessen Ausdruck er „zärtlich und rührend“ nennt. Concialini — Fétis nennt ihn auch Conciliani — ist 1744 zu Siena geboren, debütierte in Venedig und hatte bald einen glänzenden Ruf. 1763 ging er an den bayerischen Hof, wo er sich, nach Gerber, „zuerst noch weiter bildete“. Auf Einladung Friedrichs II. vertauschte er 1765 München mit Berlin, von wo ihn 1766 und 1768 der Kurfürst von Sachsen zur Aushilfe erbat. In der Zeit von 1770 bis 1780

erreichte er in Berlin den Höhepunkt seiner Beliebtheit. Er hatte damals 3600 Taler Jahresgage und ging 1796 mit 600 Talern jährlich in Pension. Er lebte in seiner hübschen Villa in Charlottenburg, wo er auch eine schöne Musikbibliothek besaß. Die Kriegsunruhen veranlaßten ihn, Charlottenburg aufzugeben und zum Fürsten Pückler nach Schloß Muskau in der Oberlausitz zu gehen, wo er 1812 starb. Seine Vorzüge waren nach Fétis ein schöner Schwellton, große Leichtigkeit und ein bewundernswerter Triller; nach Gerber war er auch groß im Adagio. Concialini wird auch als sehr einflußreiches Mitglied der Berliner Freimaurerloge erwähnt, für die er 1784 ein eigenes Konzert gegeben hatte.

Die große Stellung, die sich Porporino-Uberti in Berlin schuf, haben wir schon früher erwähnt; ferner sind es besonders Carestini und Salimbeni, die das Berliner Publikum zu faszinieren und hinzureißen verstanden.

Über Berliner Gesangszustände dieser Zeit kann man nicht sprechen, ohne ausdrücklich Agricola hervorzuheben, dessen Lebenslauf wir schon kurz skizziert haben. Er wurde einer der ersten und gesuchtesten Gesangslehrer; von seinen Schülern wird besonders ein gewisser Giuseppe Fosoni genannt, geboren zu Brescia, Sopransänger der königlichen Oper zu Berlin. Mendel und Reißmann erwähnen ihn bereits 1750 in Berlin, doch kam er erst nach dem Siebenjährigen Krieg dort zur größerer Tätigkeit und Ansehen. 1795 sang er hier noch immer, aber nur mehr in den Lehmannischen Kirchenkonzerten.

Über die gewalttätige groteske Art, mit der König Friedrich II. seinen Sängern gegenüber verfuhr und mit der er der Musik und dem Theater Impulse, positive und negative, gab, haben sich schon so viele bekannte Legenden und Anekdoten gebildet, daß ich sie hier nicht zu wiederholen brauche. Sicher wird er auch seine Kastratensänger ebenso skrupellos mit den gefürchteten Zeichen seiner Gnade und Ungnade bedacht haben, wie seine anderen Künstler, denen so oft Entrechtung, Verstoßung, Vermögenskonfiskation und Gefängnis für jeden Versuch der Unbotmäßigkeit oder Flucht zuteil wurde; die Kunst und ihre Gesetze sollten dem König ebenso dienstbar sein wie seine Soldaten.

Eine besondere Stelle im Berliner Kunstleben nahm Graf



Algarotti ein, ein gelehrter Musiktheoretiker aus alter italienischer Familie, den Friedrich an seinen Hof zog und dem er eine maßgebende Stimme in allen künstlerischen Fragen einräumte. In seinen „Versuchen über die Architektur, Mahlerey und Musikalische Opera“ (Livorno 1763, ins Deutsche übersetzt von R. Raspe, 1769 in Kassel erschienen) berichtet Algarotti über den durch Sparsamkeitsrücksichten erzwungenen Verzicht der Oper auf Pomp; er fügt aber hinzu (S. 283): „Der Sold der Tonkünstler . . . stieg gar bald zu einer unbeschreiblichen Höhe, da er vor Zeiten sehr gering gewesen, wie denn eine Sängerin, ‚die Centoventi‘ benannt ward, weil sie 120 Scudi für eine ganze Carnevalszeit zu bekommen pflegte.“<sup>1</sup>

Die italienische Sitte des „Zweikampfes“ von Stimme und Instrument, über die wir schon berichteten, erwähnt Algarotti ebenfalls als bereits in Berlin eingebürgert, was Schlüsse auf ein Höchstmaß von Kunstfertigkeit bei den Sängern ziehen läßt: „Ein Lieblingsgebrauch ist heutigen Tages und der des Beifalls und Händeklatschens nie verfehlet, wenn man in einer Arie die Singstimme und Hoboe oder die Singstimme mit einer Trompete konzertieren läßt, und unter ihnen einen Wettlauf von Frage und Antwort, von Angriff und Replique ohne Ende und einen Zweikampf bis auf den letzten Atemzug hervorbringen kann.“<sup>2</sup>

Denselben Gebrauch hatte auch Kuhnau schon 60 Jahre vorher in seinem „Musikalischen Quacksalber“ (Neuausgabe S. 41) erwähnt, wo ein Trompeter, Namens Caraffa, von seinen Zweikämpfen mit den Sängern erzählt, und zwar hauptsächlich wieder nur mit Kastraten.

#### b) Stuttgart

Besonders die Höfe von Stuttgart, Wien und Dresden waren rein italienische Kunststätten geworden, deren Glanz weithin strahlte und die daher hier eine eingehendere Besprechung verdienen.

In der ausgezeichneten Arbeit Sittards: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hof“ ist erst

<sup>1</sup> Siehe Arteaga, I, S. 51. <sup>2</sup> Algarotti, S. 245.

1699 ein Kastrat mit Namen erwähnt, doch besteht kaum ein Zweifel, daß ihrer schon früher dort gewirkt haben.

In einem Gutachten des Kapellmeisters Schwartzkopff über die Verwendbarkeit der Kapellknaben vom 16. Januar 1699 heißt es:<sup>1</sup> „. . . 4. Christian Arnold, ein Castrat hatt eine gezwungene Discantstimme, ob solche nun bei mehr zunehmenden Kräfften sich bessern, oder entlich zu einem Alt ergeben möchte, stehet zu erwarten, sonsten aber halte ich dar vor, wie es Sich auch bey diesem erweist, daß die Castrirung einem keine Stimm mache, wann nicht die natur darzu inclinirt, aber wohl einem die Stimm conserviret, der solche vorhin schon gehabt, disem aber ist es noch in der Wiege von einem Hund, wie bekannt, geschehen.“

Unter Herzog Karl Alexander (1734—1737) war Riccardo Broschi, der Bruder Farinellis, ab November 1736 mit einem Gehalt von 1200 Gulden als *compositore di musica* engagiert, desgleichen die Sänger und Virtuosen J. F. Galetti und Staggi. Sofort nach dem am 27. März 1737 erfolgten Tode des Herzogs wurde die Operntruppe aufgelöst, indem am 1. April allen gekündigt wurde.<sup>2</sup>

Bei einem am 24. August 1740 stattgehabten Konzert wirkte neben der berühmten Cuzzoni und der dreiundzwanzigjährigen Marianne Pirker, die später als Primadonna einen glänzenden Ruf erlangte, der Kastrat Giacomo Zaghini mit, dessen Stimme einen Umfang von *a* bis  $\bar{a}$  hatte.<sup>3</sup> Nach dem Schema der Hofkapelle vom 1. Februar 1745 gab es damals Diskantisten, Altisten und die „Virtuosi“ Ciceri und Sporni; welche unter diesen Kastraten gewesen sind, ist nicht ersichtlich. Opernpersonal erscheint erst wieder im folgenden Jahr.

Die Sängerin Pirker hatte allerlei persönliche Beziehungen zu Kastraten; einem „*Musico Sciavonetti*“, der 1751 in französischen Diensten stand, hatte sie 1744 in Venedig 300 Dukaten geliehen.<sup>4</sup> Weit bedenklicher waren ihre Beziehungen zu dem Kastraten Jozzi.

Giuseppe Jozzi, der als ausgezeichnete Sänger und tüchtiger Klavierspieler gerühmte Künstler,<sup>5</sup> war um 1720 geboren,

<sup>1</sup> Sittard, S. 68. <sup>2</sup> Ebenda, II, S. 1—4. <sup>3</sup> Ebenda, II, S. 29 ff. <sup>4</sup> Ebenda, II, S. 35. <sup>5</sup> Siehe über ihn Burney, IV, ferner Mendel und Reißmann und Sittard, II, S. 36 ff.

frühzeitig kastriert und gesanglich ausgebildet worden. Er dürfte die um drei Jahre ältere Pirker, welche schon seit 1737 mit einem österreichischen Violinisten dieses Namens verheiratet war, in Italien, wo sie 1744—1747 sang, oder in London, wo sich beide 1747 befanden, kennengelernt haben. Jozzi war schon 1746 in London mit vorzüglichem Erfolge aufgetreten, unter anderem in Glucks Oper „La caduta dei Giganti“.

Über diesen Aufenthalt in London entnehmen wir Gerber: „Seiner dortigen glänzenden Stellung als Sänger bereitete er selbst ein baldiges schimpfliches Ende, da er Domenico Albertis damals berühmte Sonaten als eigene Kompositionen verzollte, bis der Betrug entdeckt wurde und er London verlassen mußte . . . bei aller Unverschämtheit des Plagiats blieb dem Jozzi das Verdienst, diese den Engländern noch ganz neue Art von Komposition durch sein ausdrucksvolles und fertiges Spiel von der besten Seite zuerst bekanntgemacht zu haben.“ Er begab sich nach Amsterdam, gab dort 1761 neuerdings die acht Sonaten Albertis unter seinem Namen in Druck, und wirkte weiter in erster Linie als gesuchter Klavier- wie als Gesangslehrer.

Vorher hatte er aber noch vielfache Kunstfahrten absolviert: 1749 treffen wir ihn in Paris, 1750 bei Pietro Mingottis Truppe in Kopenhagen unter anderem als Adriano und Poro.<sup>1</sup> Am 9. Mai 1751 wurde er „seiner sowohl in der Vocal- als Instrumental-Music besitzender Vorzüglichkeit halber“ mit einem Gehalt von 800 Gulden am Stuttgarter Hofe angestellt, wo die Pirker schon um ein Jahr früher Primadonna geworden war. Sittard erweist aus Briefen Jozzis an Marianne Pirker und aus Briefen der Sängerin an ihren Mann, daß die Beziehungen zwischen diesen drei Personen etwas ungewöhnliche waren. Jozzi scheint die Sängerin leidenschaftlich geliebt zu haben und diese, wenigstens in früheren Jahren, ihn nicht minder, worüber der Mann Mariannens nicht im unklaren blieb. Das Ehepaar Pirker scheint aber durch den Beruf häufig voneinander getrennt gelebt zu haben, und das Geschäftsinteresse hielt die Verbindung der beiden mit Jozzi immer wieder aufrecht. Jozzi scheint dies manchmal zum Vorteil seiner Neigung ausgenutzt zu haben, und die Pirker

<sup>1</sup> Erich Müller, Angelo und Pietro Mingotti, S. 99 ff. und Anhang.

hatte es nicht leicht, das nötige Gleichgewicht zu erhalten. Charakteristisch ist hierfür ein Brief der Sängerin vom 15. April 1749 aus Kopenhagen an ihren Mann, worin sie den Plan bespricht, im kommenden Winter sich wieder mit Mingotti „oder unter uns selbst“ zu engagieren, „um in des Jozzi Compagnie zu sein“, der ein Narr wäre, wenn er sich unter 500 Dukaten engagieren ließe:<sup>1</sup> „. . . Du hast recht, daß du mir seine Briefe nicht geschickt hast, denn ich würde ihm einen verdamnten entgegengeschrieben haben, denn es ist wahr, ich habe ihn närrisch geliebt, als dann durch unsere Zertrennung mußte es mir eine Freundschaft werden, nun ist weder eines noch das andere und möchte mit blutigen Zähren weinen, daß waß ich mir an meiner Gesundheit geschadet um seinetwillen, ich finde zwar, daß ich ihn anjetzo unendliche obligacion sollte, indem er kein Bedenken trägt, sich sogar an seinem Interesse zu schaden, um uns nur in Compagnie zu haben, alleine ich will nicht, daß er uns mit der Zeit was vorzurücken habe, und werde aufrichtig vor sein Interesse sorgen . . .“ Herr Pirker scheint nicht so feinfühlig gewesen zu sein, wie seine Frau, er war oft in finanziellen Nöten und erhielt von Jozzi häufig Geldunterstützungen, die ihn in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis brachten.

Jozzis künstlerische Tätigkeit am Württemberger Hofe läßt sich bis 1756 verfolgen:<sup>2</sup> Er sang unter anderem 1752 die Titelrolle in Hasses „Der erkannte Cyrus“, 1753 den Epaphus in Jomellis Singspiel Phaeton, die Titelrolle in Enea nel Lazio von Jomelli, den Arbace in desselben Komponisten Artaserse u. a. Neben ihm wirkten die Kastraten Giuseppe Sedotti, der für ein halbes Jahr 2000 Gulden nebst Reisegeld erhielt, Franz Guerrieri, der noch bis mindestens 1700 am württembergischen Hofe blieb, und Antonio Paganelli,<sup>3</sup> Altist, der später eine üble Rolle als Jomellis Denunziant spielte.

Das Jahr 1756 war verhängnisvoll für Jozzis Freundin. Marianne Pirker wurde, weil sie angeblich der in ihrer Ehe unglücklichen Herzogin von Württemberg bei ihrer Flucht behilflich war, eingekerkert und mußte trotz der Fürsprache höchstgestellter Persönlichkeiten volle acht Jahre ihre Treue auf dem Hohentwiel und

<sup>1</sup> Sittard, II, S. 37. <sup>2</sup> Ebenda, II, S. 47, 48, 75, 78. <sup>3</sup> Ebenda, II, S. 46 u. 118.

Hohenasperg büßen. Als sie endlich 1765 freigelassen wurde, ging sie nach Heilbronn, wo sie Gesangsunterricht gab und 1782 starb.

In den sechziger Jahren glänzten neben Jozzi einige Sterne ersten Ranges auf. 1762 trat Guadagni als Sitalces in Jomellis *Semiramide* auf; 1763 sang Aprile<sup>1</sup> zum ersten Male den Eneas in Jomellis *Didone abbandonata*. Am 11. November desselben Jahres finden wir Aprile noch als Sisimus in Jomellis „*La Bergère illustre*“ genannt, neben einem Sänger Anton Gotti. Aprile scheint 1764—1766 von Pasquale Potenza als primo uomo abgelöst worden zu sein, der, 1740 zu Neapel geboren, ein ganz hervorragender Sopranist war. Sein Auftreten ist nur in drei Opern von Jomelli nachweislich: *La Clemenza di Tito*, *Hymenaios in Athen* und *Volgesco*. In letzter Oper wirkten mit: der neue ausgezeichnete Kontraaltist Rubinelli, ferner Guerrieri, noch zwei andere Sopranisten und der Tenor Cortoni. Potenza ging von Stuttgart auf verschiedene Kunstfahrten; 1770 treffen wir ihn im Theater zu Padua, 1775 war er erster Sänger an der Cappella San Marco in Venedig.

1766 gab man in Stuttgart eine komische Oper von Jomelli: „*Le Mariage en concurrence*“, in welcher Guerrieri und Rubinelli sangen. In Jomellis *Tito Manlio* sang Rubinelli die Sabina, eine bedeutende Frauenrolle.

Der Kontraaltist Giovanni Maria Rubinelli, als Künstler auch Badessa genannt, ist ungefähr um 1743 zu Brescia geboren. Vom Februar 1766 bis zum Sommer 1772 war er in Stuttgart sowohl in Männer- als auch in Frauenrollen hervorragend beschäftigt, strebte aber schon seit 1769, anscheinend wegen unbefriedigender Gage, vom württembergischen Hofe weg. 1778 sang er in Mailand, im Herbst 1781 in Venedig, wo ihn Kelly<sup>2</sup> als Orpheus mit der bekannten, stark an Gluck angelehnten Musik Bertonis hörte und von ihm berichtete: „Seine angenehme Kontra-Altstimme war unübertrefflich und er war sowohl ein ausgezeichneter Schauspieler, als auch ein gründlicher Musiker“. Keine geringeren Lorbeeren erntete er 1782 in Florenz, 1783 in Livorno, 1784 in Neapel, 1785 in Mailand. Dort engagierte man ihn für London, wohin er 1786 ging. Im Jahre 1800 zog er sich vom Theater zurück

<sup>1</sup> Siehe S. 405. <sup>2</sup> Kelly, S. 246.

und ließ sich in Brescia nieder, wo er sein Alter mit einem Neffen verbrachte, den er heiß liebte. Er starb daselbst, nach Fétis, im Jahre 1829 mit 86 Jahren. Gerber berichtet, seine Stimme habe vom ungestrichenen C bis zum zweigestrichenen f gereicht, dabei sei sie schön, stark und ungemein biegsam geblieben.

Kehren wir nun nach Stuttgart zurück, wo wir Giuseppe Aprile gelegentlich einer Aufführung der komischen Oper Jomellis: *Le Chasseur Trompé*, die 1767 erstmalig in Tübingen aufgeführt worden war, wiederfinden. In der 1768 aufgeführten Serenade von Jomelli „Die gekrönte Eintracht“ sang Aprile den Apoll, der Kastrat Salvator Casetti den Amphion, Rubinelli den Mars. Casetti wurde vier Tage darauf mit 300 Dukaten Gehalt angestellt. Zum letzten Male sang Aprile am 18. Dezember 1768 in dem komischen Heldengedicht „Die befreyte Sklavinn“ von Jomelli. In der Zeit von 1753 bis 1768 werden noch der Soprankastrat Grassi, die Tenöre Cortoni und Bozzi, der Buffosänger Righetti, ferner Giuseppe Cosimi und Antonio Rossi genannt. Ob die beiden letzteren Kastraten waren, ist nicht zu ersehen.

Das Jahr 1768 brachte eine Verminderung des Status der Hofmusik, neben welcher ein besonderes Personal für die Opera buffa bestand. Es gab, wie es scheint, zu dieser Zeit überhaupt nicht lauter Zufriedene unter den Sängern des Herzogs; es scheint, daß es aber auch nicht leicht war, vom Hofe loszukommen, wenn man sich nicht nach der brüsken Art Apriles<sup>1</sup> verabschiedete. Rubinelli z. B. hatte im Juli 1769 seine Entlassung erbeten, erhielt sie aber nicht, der Herzog brachte ihn noch dazu, zwei Jahre zu bleiben, lehnte jedoch die vom Künstler geforderte Gehaltserhöhung ab. Das vom 5. Februar 1770 datierte neuerliche Entlassungsgesuch Rubinellis war mit einer ausführlichen Darstellung seiner gedrückten finanziellen Lage versehen, er erreichte aber auch diesmal damit noch keinen Erfolg.

Im Jahre 1770 schied der Sopranist Grassi aus der Kapelle. An seiner Statt wurde der Kastrat Antonio Muzio aus Bologna angestellt. Die Qualitäten dieses Sängers müssen vorzügliche gewesen sein, sonst hätte man ihm nicht 700 Dukaten Gehalt und 50 Dukaten Reisegeld bewilligt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Siehe S. 405. <sup>2</sup> Sittard, II, S. 118.

Die deutschen Sänger versäumten nicht, sich gegen die Beinträchtigung ihrer Ansprüche durch italienische Virtuosen zur Wehr zu setzen, und mit jedem Jahrzehnt gewannen sie gegen diese mehr an Boden, so daß erstere auch in ihren materiellen Anforderungen nachlassen mußten.

Ein Beispiel hierfür bietet der letzte bekannte Nachweis für das Auftreten eines Kastraten an der Stuttgarter Oper, des Del Prato,<sup>1</sup> der von Stuttgart aus nach München berufen wurde, um dort den Idamante in Mozarts Idomeneo zu singen, und der in einem Briefe aus München vom 23. November 1782 heftige Beschwerde darüber führt, daß er für sein Auftreten das ihm gebührende Honorar nicht erhalten habe. Man habe ihm von den ihm zukommenden 200 Dukaten nur 44 angewiesen. Man hätte ihm zwar bedeutet, daß alle weiteren Eingaben fruchtlos seien, er müsse aber doch auf seinem Rechte bestehen. Der Ton dieses Briefes war dem Herzog sicherlich nicht angenehm, aber er wirkte, denn der Herzog wies seinen Regierungsrat an, er möge ihn „von diesem Menschen los machen“.

#### e) Dresden

An der Dresdener Hofkapelle sind Bemühungen um einen Kastraten zuerst im Jahre 1613 aus einem Briefe des kurfürstlichen geheimen Rats Christoph von Seß an den Kurfürsten Johann Georg I. zu erweisen. Darin heißt es: „Und dieweil ich über diesen zween (einen Organisten und Altisten) noch einen guten Cappon, welcher einen guten Falsett singen soll, gegen 200 Gulden oder Thaler jährlichen Gehalts zu erlangen hoffe.“<sup>2</sup> Ob dies gelungen ist, wissen wir nicht.

Obwohl Heinrich Schütz schon seit 1617 als Hofkapellmeister angestellt war, so war seine Tätigkeit viel mehr ausländischen Höfen gewidmet, da besonders in der Zeit bis 1646 die politischen Verhältnisse und die Kriege in Sachsen wenig Raum für ruhige Kunstpflege ließen. Im Jahre 1631 brach der schwedische Krieg aus. Von 1633 bis 1639 war die Kapelle ganz aufgelöst, dann wurde sie mit bloß zehn Instrumentalisten und Sängern wieder eröffnet.<sup>3</sup> Erst ganz allmählich kam es wieder zur Ausfüllung der

<sup>1</sup> Sittard, II, S. 159. <sup>2</sup> Fürstenau, I, S. 3. <sup>3</sup> Riemann, Lexikon, Artikel Schütz.

H L o

Kapellen des Kurfürsten und des Kurprinzen. Schütz schreibt 1645 an den Kurfürsten:<sup>1</sup> „Mit den Vokalisten würde es etwas teurer hergehen, weil man selbige außer Landes vielleicht ganz bei den Italienern würde suchen müssen, im Falle nämlich die kurfürstliche Hoheit würdiglich bediente werden sollte.“ Bald wurde Dresden zu einer bevorzugten Stätte der italienischen Sänger. Auch die Kastraten fanden nun hier eine sehr günstige Aufnahme, und Dresden blieb der Boden, auf welchen sie am längsten in Deutschland — bis über 1830 hinaus<sup>2</sup> — ihre künstlerischen Ehren behaupteten, zugleich aber von Anfang an sich in das Leben und Gehaben und die wechselvollen Schicksale von Hof und Bürgerschaft mehr als anderswo einfügten.

Der erste Kastrat von Ruf und Namen am sächsischen Hofe war Giovanni Andrea Bontempi.<sup>3</sup> Dieser, 1624 zu Perugia geboren, hieß mit seinem Vaternamen Angelini, nahm aber, früh verwaist, auf Wunsch seines vornehmen und reichen Vormundes Caesare Bontempi dessen Namen an. Von dem Unterricht, den der Knabe bei Virgilio Mazzochi in der päpstlichen Singschule genoß und der ungefähr in die Jahre um 1636 fiel, hat er später in seiner *Historia musica* eine anschauliche Schilderung gegeben, die wir schon im VI. Kapitel zitiert haben.

Die Hoffnungen auf eine glänzende Sängerlaufbahn erfüllten sich aber nicht. Bontempis Stimme blieb schwach, wenn sie auch Mellini noch in später Zeit als Engelsstimme — *voce angelina* — bezeichnete. Eifrige Studien der Komposition und der Wissenschaft erhoben ihn jedoch bald weit über den Durchschnitt seiner Genossen. Er ging nach Venedig, erlangte 1643 die Aufnahme in die Kapelle von San Marco, ging aber schon 1647 nach Dresden, wo er zuerst Mitglied, dann Kapellmeister der Kapelle des Kurprinzen wurde. Heinrich Schütz, der als Hofkapellmeister der Kapelle des Kurfürsten vorstand — die Kapellen des Kurfürsten und die des Kurprinzen standen immer in einer Art Rivalität gegeneinander — scheint mit Bontempi in ganz gutem Einvernehmen gewesen zu sein. Die beiden Kapellen wirkten manchmal gemeinsam und vertrugen sich, wie Fürstenau berichtet, ziemlich

<sup>1</sup> Fürstenau, I, S. 28. <sup>2</sup> Siehe S. 180. <sup>3</sup> Fürstenau, I, S. 30 ff., ferner G. B. Rossi-Scotti, *Di G. A. Bontempi di Perugia, ricordo storico* 1879.



gut. Es war auch bei der Hofkapelle immer für eine gute Ausbildung von Kapellknaben vorgesorgt. Im Jahre 1651 bittet Schütz den Kurfürsten Georg II. in einem ausführlichen Memorial, wenn er schon trotz fünfunddreißigjähriger Dienstzeit seine gänzliche Pensionierung nicht erreichen könne, so möge wenigstens Bontempi mit seiner teilweisen Entlastung und öfteren Vertretung beim Dirigieren betraut werden: „Dieweil dieser junge Mensch auch zu solcher Verrichtung wohl qualifiziret“. Schützens Vorschlag fand keine Genehmigung, anscheinend wegen Bedenken gegen die Zulassung eines Katholiken und Kastraten beim protestantischen Gottesdienst.<sup>1</sup> Diese Bedenken hatten vielleicht guten Grund, denn Mellini rühmt Bontempis „Dienste für die katholische Kirche in ketzerischen Landen, indem er unter anderem viele Exemplare eines Libells gegen die Jesuiten aufkaufte und verbrannte, viele Abtrünnige bekehrte usw.“<sup>2</sup> Aber auch spätere noch dringlichere Gesuche Schützens um Substituten waren vergeblich, und er blieb bis zu seinem Tode 1672 im Dienst. Im Zusammenhang sei hier hervorgehoben, daß Heinrich Schütz es gewesen ist, der wie kaum ein zweiter Meister für die Einführung der neuen italienischen Musik und Gesangsweise eintrat.

Bontempi hat sich jedenfalls in seiner künstlerischen Stellung bald und dauernd großes Ansehen errungen. Einen besonderen Markstein in seiner Wirksamkeit in Dresden bedeutet die Aufführung seiner Oper „Il Paride“, welche er im Auftrage des Hofes für die Festlichkeiten anlässlich der Vermählung der einzigen Tochter des Kurfürsten, Erdmuthé Sophie mit dem Markgrafen Ernst Christian von Brandenburg-Bayreuth dichtete und komponierte. Das Werk ging — mit einem Kostenaufwand von 300 000 Taler! — am 3. November 1662 ins Szene und ist die erste italienische Oper, welche in Dresden, ja überhaupt im nördlichen Deutschland aufgeführt wurde. Die erste Aufführung dauerte von 9 Uhr abends bis 2 Uhr früh. Das Werk machte viel Aufsehen und erschien 1673 in Druck. Nach Fürstenau mangelt dem Text Einheit und Zusammenhang. In den fünf Akten wird ein Teil der „trojanischen Historia“ abgehandelt. Dreißig Einzelpersonen und einige Chöre, Flugmaschinen und anderer Bühnen-

<sup>1</sup> Fürstenau, I, S. 36 ff. <sup>2</sup> Kretzschmar, Die Venetianische Oper, S. 74.

zauber werden aufgeboten. Das Libretto wurde auch von anderen Komponisten in Musik gesetzt. Bontempis Musik „fließt mit kurzen Unterbrechungen der einfachen ausgearbeiteten Solostücke wie eine Rede dahin. Die Rezitative und kurzen Arien oder eigentlich liedartigen Sätze, teils als Strophengesänge behandelt, fließen oft noch ineinander über. Daneben erscheinen einige Duette, Terzette und Chöre, alle sehr einfach und kurz gehalten. Ein bezifferter Baß und zwei Violinen bilden die ganze Begleitung, so daß die Partitur die Stärke von sechs Zeilen nicht überschreitet. Die Violinen begleiten jedoch nie die Stimmen, sondern haben in den Solosätzen nur kurze Vor-, Zwischen- und Nachspiele.“<sup>1</sup>

Seit 1664 fungierte Bontempi auch als Architekt, Maschinenmeister und Inspektor des Komödienhauses. 1667 wurde er durch die Berufung der Kapellmeister Vincenzo Albrici und Carlo Pallavicini in seiner mannigfaltigen beruflichen Tätigkeit entlastet und verwandte nun seine freie Zeit auf ernste wissenschaftliche Arbeiten, zu denen er durch seine ungemein vielseitige und hohe Bildung befähigt war. Schon im Jahr 1660 hatte er eine Schrift über den vierstimmigen Satz herausgegeben: *Nova quatuor vocibus componendi methodus*. Im Jahre 1666 erschien: „Historien des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen. I. Buch. Aus dem italienischen verdeutscht von Johann Richtern. Dresden bei Melchior Bergen, 1666. 12.“ Dieses auf vier Bände berechnete Werk wurde nicht vollendet. Die Arbeit wurde durch die Abreise Bontempis nach Italien unterbrochen, wo er sich von 1666 bis 1670 aufhielt. Als er 1671 nach Dresden zurückkehrte, brachte er dort seine Oper *Apollo und Dafne* zur Aufführung. Außerdem schrieb er im selben Jahr eine Geschichte der ungarischen Revolution „*Historia della Ribellione d'Ungaria*“, die betreffenden Ereignisse in den Jahren 1666—1670 behandelnd. Der Kurfürst schätzte Bontempis Arbeit sehr<sup>2</sup> und wünschte, daß Bontempi die Geschichte Sachsens fortsetze. Dieser sammelte mit Eifer in Dresden Material hierzu und beabsichtigte, das Werk in Italien fertigzustellen und dem Kurfürsten zu widmen.

<sup>1</sup> Fürstenau, I, S. 212 ff. <sup>2</sup> Nach Fürstenau wird diesem Werk „blühender Styl, Erhabenheit in der Erzählung“ usw. zugestanden.

16

Im Jahre 1673 wurde in Dresden eine dritte Oper von Bontempi gegeben, die er zusammen mit Perandi geschaffen hatte: Jupiter und Jo. Als nach Johann Georgs Tode im Jahre 1780 alle Italiener aus der Kapelle entlassen wurden, scheint auch Bontempi Dresden den Rücken gekehrt zu haben. Er lebte dann sehr zurückgezogen, hauptsächlich mit seinen literarischen Arbeiten beschäftigt, in Brufa in Italien, ab 1694 in Perugia, wo er 1705 starb. Von seinen Werken sind noch zu nennen: *Tractatus in quo demonstrantur convenientiae sonorum systematis participati*, 1690; ferner: *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica*, Perugia pe'l Costantini 1695, 278 Seiten. Dieses Buch fand keine besonders günstige Aufnahme,<sup>1</sup> blieb auch ohne größere Verbreitung, da Bontempi es auf seine eigene Kosten drucken ließ und nur verschenkte und nicht verkaufte.

Im Jahre 1654 wurden die Kastraten Domenico und Nicola Melani am Dresdener Hofe angestellt, zwei von den berühmten acht Brüdern Melani;<sup>2</sup> vier, Jacopo, Alessandro, Antonio, Bartolommeo, waren Kapellmeister und Komponisten; vier, Domenico, Nicola, Atto (dieser wirkte in Paris) und Filippo Kastraten!

Der seit 1655 als Vizekapellmeister angestellte Tenorist Christoph Bernhard wurde zweimal von Johann Georg I. nach Italien geschickt, um Sänger zu gewinnen; das erstemal soll er von Rom zwei Kastraten mitgebracht haben.<sup>3</sup>

Im Jahre 1663 erscheint Sorlisi im Personenverzeichnis der Kapelle.<sup>4</sup> Im Jahre 1666 bot der Altist Contili in Wien Johann Georg II. seine Dienste an, der Kurfürst war einverstanden und ließ ihm durch Bontempi 200 Taler Reisegeld schicken. Contili kam aber nicht und weigerte sich beharrlich, das Geld zurückzuerstatten. Der Kurfürst hätte es ihm bereits geschenkt, was Bontempi bestritt.<sup>5</sup>

Fürstenau nennt bis zum Jahre 1680 noch den Sopranisten Antonio de Monna, die Altisten Antonio Ruggieri, Antonio Fidi (700 Taler), Paolo Seppi (600 Taler). Von deutscher Abkunft waren: der 1671 angestellte Kontraaltist Johann Gottfried Ur-

<sup>1</sup> Kritische Stimmen darüber siehe Fürstenau, I, S. 140. <sup>2</sup> Fürstenau, I, S. 36. <sup>3</sup> Fürstenau, I, S. 37. <sup>4</sup> Siehe S. 302. <sup>5</sup> Fürstenau, I, S. 10.

sinus, die Altisten Johann Müller (1680 angestellt) und Gottfried Siegmund Engert.<sup>1</sup>

Als Johann Georg III. 1680 „wegen der schlechten Zeit sich veranlaßt sah, seinen Hofstaat so viel als möglich einzuziehen, und sämtliche Italiener des ersten und mehrere Deutsche des zweiten Chors entließ“, wurde Melani Hausmarschall der Witwe Johann Georgs II. und 1681 sogar Kurfürstl. Minister (das heißt Agent) in Italien, wofür er an Einnahmen der Landeshauptmannschaft Oberlausitz jährlich 1200 Taler bekam. Nach dem Tode der Kurfürstin-Witwe wurde er Hausmarschall der regierenden Fürstin, wurde, wie es scheint, in vielfacher Betätigung verwendet und starb 1693.<sup>2</sup>

Als „Hof-Kämmerier“ wird auch noch der Sopranist Angelo Battistini aus Pistoja 1667 mit 1000 Taler angestellt. 1673 wird er zum „Inspektor über die Fasanen-Gärten und das kleine Waidwerk“ ernannt, „weil wir an ihm die sonderbahre Lust so er zu der löblichen Jägerey traget, wahrgenommen“, wie es im Bestallungsdekret heißt. 1680 wird er Obergeheimkämmerier genannt.

In der Dresdener Hofkapelle gab es neben den Kastraten noch immer Falsettisten, die aber weniger gut bezahlt waren; so wurden 1680 für einen Altisten 350 Taler ausgesetzt, „wofern einer mit völliger und gantzer Stimme zu erlangen, im Falle aber nur ein Falsettist bestellt würde, sollen ihm nicht mehr als 300 Thaler gegeben werden“.

Als alle Italiener aus Ersparnisgründen entlassen waren, ordnete 1681 der neue Kurfürst Johann Georg III. die Aufstellung „einer völligen deutschen Capell-Music“ an mit einem jährlichen Aufwand von 8000 Talern.<sup>3</sup> Die Institution der Kapellknaben dauerte natürlich fort.

Im Jahre 1685 lernte aber der Kurfürst gelegentlich eines Aufenthalts in Venedig die italienische Oper schätzen und sah dort auch zum erstenmal im Teatro San Giov. Crisostomo Frauen auf der Bühne, unter diesen die gefeierte Margherita Salicola, die er durch glänzende Anerbieten bestimmte, ihm heimlich nach Dresden zu folgen, als der Herzog von Mantua, in dessen Dienste

<sup>1</sup> Fürstenau, I, S. 157. <sup>2</sup> Ebenda, I, S. 260. <sup>3</sup> Ebenda, I, S. 162.

sie stand, ihre Entlassung verweigerte. Es kam weiterhin noch zu einer Herausforderung zwischen den erzürnten Souveränen, die erst durch diplomatische Verhandlungen beschwichtigt werden konnte.<sup>1</sup> Wohl eine Folge dieser Venezianer Eindrücke war es, daß im Jahre 1687 wieder italienische Sänger in Dresden angestellt wurden: die Sopranisten Sergio della Donna und Giuseppe Rossi, die Altisten Antonio Giustachini und Pietro Grua, die drei erstgenannten mit je 600 Taler Gehalt. Das Personalverzeichnis von 1688 bringt zum erstenmal auch drei Frauennamen: „Velthens Frau, deren Schwester, die Baumbacherin, und Sara von Boxberg.“<sup>2</sup> Mit der Verpflanzung der entführten Sängerin Salicola nach Dresden hatte die Alleinherrschaft der Kastraten dort ihr Ende erreicht, wie denn von dieser Zeit an schon überall im ganzen Deutschland der Kampf derselben mit den Primadonnen und — den Mätressen aufloderte.

Von neuen Kastraten finden wir zu Ende des Jahres 1697 die Sopranisten Michael Angelo Stella, Francesco Michaeli und die Altisten Filippo Scandalibeni und Pietro Benedetti angestellt.<sup>3</sup> Ungefähr in diese Zeit fällt auch P. F. Tosis Auftreten in Dresden.

Im Herbst 1717 ließ König August der Starke auf Antrieb des kunstsinnigen Kronprinzen Friedrich August eine glänzende Operngesellschaft aus Venedig kommen, an deren Spitze der berühmte Komponist Antonio Lotti (1667—1740) als Kapellmeister stand und dessen Frau Santa Stella, eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit, als Primadonna mit der gleichen Gage wie ihr Gatte, das ist mit 10500 Talern engagiert wurde. Als erster Sopranist (!?) erschien Senesino verzeichnet, den wir als berühmten Altisten bereits kennen gelernt haben,<sup>4</sup> als zweiter Sopranist wird Matteo Berselli genannt.

Von 1717 bis 1720 wurden mehrere Opern Lottis aufgeführt; über die Aufführung von Teofane schreibt der Reisende van Loen entzückt: „Wenn Senesino und Berselli singen, Lotti aber die Tonweise setzt, so hört man alles, was die Musik Schönes und Zärtliches hat.“<sup>5</sup> Lotti und seine Frau verließen schon im Jahre 1719 Dresden wieder und kehrten nach Venedig zurück.

<sup>1</sup> Fürstenau, I, S. 277 ff. <sup>2</sup> Ebenda, I, S. 272. <sup>3</sup> Ebenda, II, S. 19. <sup>4</sup> Siehe S. 359. <sup>5</sup> Van Loen, Gesammelte kleine Schriften, I, S. 48.

Indessen war der Bau des neuen großen Opernhauses fortgeschritten, und der Geiger und Komponist Veracini holte im Frühjahr 1719 neue Sängerinnen aus Italien. Der Ruf der Dresdener Oper war damals ein so ausgezeichneter, daß Händel im selben Jahre nach Dresden reiste und hier einen großen Teil der Sänger für sein Londoner Opernunternehmen gewann. Es scheint, daß dies die steigende Anmaßung der Mitglieder des Theaters veranlaßt hat. Während der Hof in Warschau residierte, provozierten während einer Probe Senesino und Berselli einen Streit mit dem Kapellmeister Heynichen. Sie „zankten sich über eine Arie, wo sie ihm, einem Manne von Gelehrsamkeit, der sich über sieben Jahre in Wälschland aufgehalten hat, Schuld gaben, daß er wider die Worte einen Fehler begangen hätte. Senesino, welcher seine Absichten schon nach England gerichtet haben mochte, zerriß die Rolle des Berselli und warf sie dem Kapellmeister vor die Füße,“<sup>1</sup> und sämtliche Italiener erklärten, unter ihm keinen Dienst mehr zu tun. Man berichtete darüber an den König nach Warschau, der anordnete, man solle die Renitenten sofort auf der Hauptwache gefangensetzen. Bis dieser Befehl aber in Dresden einlangte, war der beste Teil der Operngesellschaft, die sich übrigens, wie Quantz berichtet, mit Heynichen wieder völlig ausgeglichen hatte, bereits nach London abgereist. So wurde denn im Jahre 1720 die italienische Oper in Dresden überhaupt aufgelöst.

Lange mochten aber Hof und Publikum dieselbe nicht entbehren. Nach den gemachten schlimmen Erfahrungen mit den Stars suchte man jedoch diesmal einen anderen, billigeren Weg.<sup>2</sup> Der sächsische Gesandte in Venedig Graf Villio erhielt 1724 vom Kabinettsminister Grafen von Manteuffel den Auftrag, drei Sängerinnen und vier junge Kastraten zu suchen und unterrichten zu lassen. Der Gesandte wurde bei der Auswahl der Sänger wie auch der Lehrer von Antonio Lotti beraten. Zum Lehrer der Kastraten aber wurde Antonio Campioli bestellt. Dieser, über dessen Geburt und Studium nähere Angaben fehlen, galt als einer der bedeutendsten Altkastraten. 1708—1710 finden wir ihn in Berlin, später in Braunschweig, dann in Frankreich, Holland und

<sup>1</sup> Marpurg, Hist.-krit. Beiträge, I, 3. Stück, II, I. Quantzens Lebenslauf, S. 214. <sup>2</sup> Das Folgende vorwiegend nach Fürstenau, II, S. 159/167.

England, wo er sich ein großes Renommee erwarb, schließlich in Hamburg. Er galt als ein ganz ausgezeichneter Gesangslehrer und übernahm nun die letzte Ausbildung der jungen, für Dresden bestimmten Kastraten. Man hatte zuerst Porpora für dieses Amt vorgeschlagen; daß man gleichwohl Campioli wählte, welcher dafür einen Gehalt von 600 Talern bezog, ist Beweis genug für seinen bedeutenden Ruf.

Inzwischen war in Dresden 1725 der Sopranist Andrea Ruota und der Altist Niccolo Pozzi, meist Nicolini genannt, mit je 500 Talern angestellt worden. Die italienischen Zöglinge scheinen aber schon mehr während ihrer sechsjährigen Ausbildungszeit öfters nach Dresden zu musikalischen Diensten und Proben berufen worden zu sein, vorerst zur Mitwirkung bei Kammer- und Kirchenmusik.

Im ganzen betrugen die Kosten des Unterhalts und Unterrichts der jungen Sänger in Venedig von 1724 bis 1729 20 476 Taler. Im Jahre 1730 finden wir endlich alle mit ihrem Mentor Campioli in Dresden. Es sind zwei Sopranisten, Venturio Rocchetti (gest. 1750 in Dresden) und Giovanni Bindi, zwei Altisten, Domenico Annibali und Casimiro Pignotti. Alle erhielten anfangs die gleiche Gage von 792 Talern jährlich.

Campioli wahrte seinen wohlverdienten Ruf auch neben Faustina Hasse-Bordoni, die mit ihrem Gemahl im Jahre 1731 im Triumphe von Hof und Publikum Besitz nahm; Hasse leitete die Dresdener Oper mit kürzeren und längeren Unterbrechungen von 1731 bis 1763. 1738 zog sich Campioli mit 400 Talern Pension in sein Vaterland zurück.

Von seinen Schülern gelangten besonders Annibali und Bindi bald zu großen Erfolgen. Annibali sang in der Saison 1736 zu London mit außerordentlichstem Beifall in Händels Opern *Toro*, *Arminio* und *Giustino*, und der Dresdener Hof konnte ihn nur zurückgewinnen, indem er seine Bezüge auf 1200, dann 1500 und 2000 Taler erhöhte. In Dresden glänzte er besonders in den Opern Hasses, der viele Partien eigens für ihn schrieb. Er sang u. a. 1742 die Titelrolle in *Lucio Papirio*, Text von Apostolo Zeno. Diese Oper wurde zu Ehren des Besuches Friedrichs des Großen gegeben, „der eine wichtige Unterredung mit dem sächsischen König unter-

brochen haben soll, als der Beginn der Oper gemeldet wurde“. Friedrich II. ließ sich durch den Grafen Algarotti die von Annibali im 1. Akt, 12. Szene gesungene Altarie: „All onor mie rifletti“ senden. Annibalis letztes Auftreten in Dresden dürfte im Juli 1747 in der Titelrolle von Porporas *Filandro*, einem „Dramma comico-pastorale“, stattgefunden haben, in welchem Porporas Schülerin Regina Mingotti debütierte. Annibali hatte einen herrlichen Mezzosopran, der bis in dreigestrichene f (?) ging. Seine Koloratur war vorzüglich, „seine Aktion natürlich, doch sein Körper etwas hölzern“. Ein schönes Bild von ihm schuf sein „vertrauter Freund“ Raphael Mengs, der damit die Aufmerksamkeit des Königs auf sich lenkte. Das Porträt befindet sich in der Dresdener Galerie.

Auch der Sopranist Bindi war ein Liebling der Dresdener. Er besaß ein angenehmes Äußere und eine bedeutende Gesangsvirtuosität: Hasse schrieb für ihn bis zum dreigestrichenen c. Friedrich der Große schrieb 1742 aus dem Feldlager an den Grafen Algarotti, er solle ihm Bindi verschaffen, „dont la voix me charme“. Er könne ihm bis 4000 écus anbieten, und solle den Auftrag, der schwierig sei, mit größter Delikatesse ausführen.

Im Jahre 1742 wurde ein neuer Sopranist, Salvatore Pacifico, mit 600 Talern jährlich engagiert. 1746 wurde Carestini nach Dresden berufen und blieb daselbst bis 1750, worauf er, wie wir schon erzählten, von Friedrich II. unter den vorteilhaftesten Bedingungen nach Berlin engagiert wurde. Ebenso erwähnten wir bereits die Dresdener Wirksamkeit des berühmten Gesangspädagogen Caselli, eines der bedeutendsten Bernacchi-Schüler.

Im Jahre 1752 wurden drei bedeutende Kastraten für Dresden gewonnen. Belli, Putini und Monticelli.

Der Sopranist Giovanni Belli, aus Florenz gebürtig, wurde mit 1400 Talern engagiert, erhielt aber schon von 1753 an 2200 Taler.<sup>1</sup> Durch seinen „in seltener Weise ausdrucksvollen und die Kantilene unübertrefflich hervorhebenden Gesang“<sup>2</sup> soll er entzückt und jedermann zu Tränen hingerissen haben, besonders mit der Arie: „Consola il genitore“ in Hasses *Olympiade*.<sup>3</sup> Der Siebenjährige Krieg veranlaßte ihn zur Rückkehr nach Italien, wo er noch

<sup>1</sup> Fürstenau, II, S. 273. <sup>2</sup> Mendel und Reißmann, <sup>3</sup> Gerber, Lexikon.



einige Jahre mit außerordentlichem Beifall sang und 1760 in Neapel starb.

Bartolomeo Putini, der sich gleichfalls eines großen Rufes erfreute, kam mit 2000 Talern Jahresgage an den sächsischen Hof, den auch er mit Ausbruch des Siebenjährigen Krieges verließ, um nach Petersburg zu gehen.<sup>1</sup>

Der Mezzosopranist Angelo Maria Monticelli, geboren 1715 in Mailand, war der wertvollste Künstler von diesen dreien und wurde schon vom 1. Januar 1752 an mit 4000 Talern Gehalt und 1375 Talern Gratifikation engagiert; sein Organ besaß einen ungewöhnlich großen Umfang, Monticelli zeichnete sich durch ganz besondere Kehlfertigkeit und ein vollendetes Spiel aus. Man überhäufte Monticelli in Dresden bis zu seinem im September 1758 erfolgten frühzeitigen Tode mit Huldigungen aller Art.<sup>2</sup>

Im Jahre 1753 kam der gute Altist Pasquale Bruscolini mit 1500 Talern Gehalt nach Dresden, der zugleich mit Salimbeni in Berlin gewirkt haben soll. Er trat zum erstenmal 1754 in Hasses *Artemisia* auf.<sup>3</sup> 1755 kam der Opernunternehmer Giov. Batt. Locatelli mit einer guten italienischen Truppe nach Dresden. In der von ihr aufgeführten Oper „*Filosofo di Campagna*“ sang die männliche Hauptrolle, den Rinaldo,<sup>4</sup> der nachmals zu großer Berühmtheit gelangte Sopranist Giusto Ferdinando Tenducci.<sup>5</sup>

Die letzte Opernbesetzung der Dresdener italienischen Hofbühne bringt Fürstenau aus dem Jahre 1756. In Hasses *Olympiade* sangen:<sup>6</sup> Clistene — Amorevoli, Aristeia — Albuzzi, Argene — Pilaja, Megacle — Monticelli, Licido — Belli, Aminta — Bruscolini, Alcambro — Giuseppe Perini.

Nach dem plötzlichen Tode des Königs Friedrich Christian im Oktober 1763 wurde die italienische Oper aufgelöst. Die meisten Theatermitglieder erhielten Pensionen oder Entschädigungen. Nur die für die Kirchen- und Kammermusik nötigen Sänger wurden behalten, darunter Wilhelmine Denner, Amorevoli, Pacifico und einige andere.

<sup>1</sup> Fürstenau, II, S. 273. <sup>2</sup> Ebenda, II, S. 273. <sup>3</sup> Ebenda, II, S. 280. <sup>4</sup> Ebenda, II, S. 285. <sup>5</sup> Siehe S. 10. <sup>6</sup> Fürstenau, II, S. 287.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erlebte die italienische Oper in Dresden noch einmal eine Renaissance; für sie wurde 1795 der ausgezeichnete Sopranist Francisco Ceccarelli berufen, der dort mit dem Titel eines Kammersängers 1814 starb. Seine Darstellungsgabe soll sehr ungenügend gewesen sein, so daß er am Konzertpodium mehr Wirkungen errang als auf der Bühne.

#### d) Wien

Dieser Abschnitt ist der einzige, eine Kunststätte betreffende, der einigermaßen ausführlich behandelt ist, und gibt ein Beispiel, wie jede einzelne größere Stadt und Bühne durchgearbeitet werden müßte, bevor unser Thema als halbwegs erschöpfend durchgeführt gelten könnte.

In Wien haben nach Feststellungen von Köchel<sup>1</sup> und Weilen<sup>2</sup> Kastraten erst um das Jahr 1640 eine größere Rolle gespielt. Italienische Namen finden sich in der Liste der „Kapellsinger“ aus dem Jahre 1637 immerhin aber schon genug, von denen 15 je 180 Gulden monatlich erhielten. Die höchstbezahlten sind Torquato Jordan (Giardini) mit 298 Gulden und Ludwig Partolaix mit 195 Gulden monatlich.<sup>3</sup> Von dieser Zeit — zirka 1640 an — erlangten die Kastraten aber besonders in der italienischen Oper rasch die fast unumschränkte Herrschaft und hielten dieselbe beinahe bis zum Jahre 1740, dem Regierungsantritte Maria Theresias fest. In diesem Zeitabschnitt war ein deutsches Kapellmitglied eine Seltenheit. Im Gegensatz zu anderen Hofkapellen gab es aber vereinzelt auch weibliche Mitglieder. So waren unter Ferdinand III. (1637—1657) neben sieben Bassisten acht Tenoristen, sechs Altisten und sechs Sopranisten noch einige Frauen angestellt. Die Sänger hatten durchschnittlich 40—50 Gulden Gehalt, einzelne Sopranisten über 80, bald über 100 Gulden; von den Sängerinnen hatte Margareta Catania die höchste Gage von 160 Gulden 40 Kreuzer monatlich.<sup>4</sup> In den Jahren 1717—1719

<sup>1</sup> Dr. L. v. Köchel, Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien usw., S. 17.

<sup>2</sup> Alexander von Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens usw., S. 47.

<sup>3</sup> Adolf Coczirz, Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Kammerarchivs in Studien zu Musikwissenschaft, 3. Heft, S. 285. <sup>4</sup> Weilen, ebenda, S. 60.



war die „Kammermusikantin“ Angelika Stampin mit 20 Gulden monatlich angestellt. Bei Köchel finden sich die Namen folgender der Hofkapelle angehörender Soprane:<sup>1</sup> Pet. Lopez, Hier. de Ochva, Fr. Navarra, Pet. de Nosera, Joh. Albr. Fischer, Ad. Frank, Clem. Hader, Pet. Fr. Verdi, Joh. B. Bonometti, Luca Salvatore, Dom. Rottomundo, Dom. del Pane, Dom. Broglie, Dom. Sarti, Balt. Ferri, Ren. Vallentini, Dom. Tollini, Vinc. Brutti, Dom. Genovesi, Ang. Monticelli, Fel. Salimbeni; und folgender Altisten: Ant. Cupers, Weinand de Hodege, Matth. de Sayve, Paolo Castelli, Ant. Pancotti, Nic. Gelmini, Caj. Orsini, Ant. Ferini, Silv. Mellini und Petr. Cassatti. Manche dieser Namen sind uns auf früheren Blättern schon begegnet.

Köchel vertritt die Annahme, daß in dem Zeitraum von 1640 bis 1740 wohl bei Deutschen, Niederländern und Spaniern (?) auf Falsettisten zu vermuten sei — welche Meinung ich mit einiger Einschränkung teile —, bei italienischen Namen aber in der Regel auf Kastraten.<sup>2</sup>

Der einzige vor dem Jahre 1637 an der Wiener Hofkapelle nachweisbare Kastrat ist der genannte Sopranist Torquate Giardini (Jordan),<sup>3</sup> einer „der großen Sänger seiner Zeit“, welcher schon unter Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) mit einem Gehalt von 1000 Gulden angestellt war. Giardini diente in Wien bis gegen Ende des Jahres 1640, wie aus seiner erst am 29. November ds. Js. erfolgten Beurlaubung zur Abreise hervorgeht, bei welcher ihm ein Betrag von 50 Talern zugewiesen wurde. Der Kontraaltist Baldassarro Paggioli war 21 Jahre lang, von 1637 bis 1658, Mitglied der Kapelle.<sup>4</sup> In der Zeit ab 1638 oder 1640 findet sich als der zweite im Rang der Sopranisten Domenico del Pane, ein junger Geistlicher aus dem Römischen, zirka 1618 geboren, der bestimmt war, an die Stelle Giardinis zu treten, welcher ihm vermutlich noch einige Zeit zum Vorbild in der höheren solistischen Ausbildung diente.<sup>5</sup> Del Pane war in Rom ein Schüler Abbatinis in der Komposition gewesen und entwickelte sich in Wien zu einem ganz hervorragenden Sänger, dessen Ruf auch über seine Heimat erscholl. Als im Jahre 1654

<sup>1</sup> Köchel, ebenda, S. 19. <sup>2</sup> Ebenda, S. 17. <sup>3</sup> Simon von Molitor, Stoffsammlungen usw., Artikel Ferri. <sup>4</sup> Weilen, S. 68. <sup>5</sup> Molitor, wie oben.

die Stelle eines Sopranisten in der päpstlichen Kapelle frei wurde, verschob Papst Innozenz X. die Wahl bis auf den 1. Juni, weil del Pane zum 3. Februar, an welchem das Probesingen für die Besetzung ursprünglich ausgeschrieben war, nicht in Rom eintreffen konnte. Er wurde schließlich einhellig als der vorzüglichste unter den vielen Bewerbern erkannt, und nachdem ihn der Papst selbst gehört hatte, wurde er für den Dienst der Kapelle angestellt.<sup>1</sup> Viele Kompositionen del Panes befinden sich im Manuskript im Archiv der päpstlichen Kapelle.

1646 traten der Sopranist Carlo Procerati und der Kontraltist Carlo Kniehl in die Wiener Kapelle. Der erste blieb bis 1652, der zweite bis 1658. Die Stelle des „ersten Sopranisten am kaiserlichen Hofe“ hatte von 1648 bis 1657 Bartolomeo Fregozzi oder Fregosi inne, der aus München nach Wien gekommen sein dürfte. Dieser blieb in seiner Anstellung einige Dezennien auch als Gesangslehrer tätig. Er wurde laut Dekret vom Februar 1655 wegen seiner Verdienste durch längere Dienstzeit „mit goldenen Ehrenpfennig samt Goldkette“ ausgezeichnet. 1756 wurden ihm 100 Reichstaler angewiesen für ein Roß.<sup>2</sup>

Einige Notizen über Kastraten, die an der Wiener Hofkapelle angestellt waren oder an der italienischen Oper zu Wien auftraten, finden sich in den vielen Handschriften und Textbüchern der in Wien aufgeführten Opernwerke, welche die Wiener Nationalbibliothek verwahrt, sowie in den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs. Weilen teilt die Besetzung der Oper „I Trionfi d'amore“ von Felice Sauce mit,<sup>3</sup> welche 1678 in Prag aufgeführt, dann am Hoflager in Preßburg und auch in Wien<sup>4</sup> wiederholt wurde: Amor (Sopran) Bartolomeo Fregozzi overo (-oder) Adamo, Venus Circe (Sopran) Carlo Procerati, Cosmea (Dienerin, Kontraalto) Baldassaro Paggioli overo Carlo Kniehl, Myrtia (Nymphe, Sopran) Bartolomeo overo Adamo.

Über Adamo, Argomenti, Cristofero und Marchetti ist nichts weiter bekannt. Aus diesen Besetzungen geht hervor, daß die Oper in allen Partien, einer männlichen und vier weiblichen, von Kastraten gesungen wurde.

<sup>1</sup> Molitor, wie oben. <sup>2</sup> Molitor, wie oben. <sup>3</sup> Weilen, S. 68. Riemann, Artikel F. Sauce.

Der unter den Sopranisten genannte Domenico Broglie oder Broglio wurde 1655 in den Ruhestand versetzt, erhielt aber noch im Februar 1656 ein Geschenk von 100 Talern, was Molitor als Beweis seiner früheren Vortrefflichkeit ansieht.<sup>1</sup> Filippo Vismari aus Bologna wird zuerst als Sopranist, dann als Altist genannt; nach dem Tode des Oberkapellmeisters Heinrich Schmelzer 1680 wurde ihm die provisorische Stellvertretung des Verstorbenen aufgetragen, und als Antonio Draghi zum wirklichen Kapellmeister ernannt wurde, erhielt er 1682 mittels Dekret den Titel eines „Hofkaplan de honore, indem er so lange diente und nun durch zwei Jahre die Kapellmeisterstelle provisorio modo so gut versehen“.

In der Biographie Ferris<sup>2</sup> haben wir bereits Gelegenheit gehabt, über dessen Stellung als Star und Liebling der ganzen Wiener Gesellschaft zu berichten. 1667 wurde mit seiner Mitwirkung unter allergrößtem Erfolg die Oper „Pomo d'oro“ gegeben.

In den Besetzungen der in den Jahren 1691—1693 in Wien aufgeführten Opern von Draghi<sup>3</sup> erscheinen die Sopranisten Francesco (?) Grandis, Vincenzo (Brutti?) Vincencino, Giov. Battistino, Francesco Guider, Stefano Romani, Mattias Pancotti, Osegia (Osellia), Cortona, Valeriano, die Altisten Silvio Mellini, Nicolò Gelmini, Antonio Giuliani, Lorenzino Lorenzo, Bellarini (Ballaerini). Von allen diesen Sängern sind bei Köchel nur Brutti, Pancotti, Mellini und Gelmini genannt.

Der berühmteste unter ihnen ist Cortona, der wohl richtig Domenico Cecchi heißt, sich aber nach seiner Geburtsstadt Cortona nannte. Geboren um 1660, sang er zuerst auf den bedeutendsten Bühnen seines Vaterlandes, erwarb sich einen großen Ruf und kam endlich nach Wien, wo man seine Stimme und Schule wahrhaft feierte. 1702 verließ er Deutschland wieder und sang noch bis 1706 in Italien, worauf er in seinen Geburtsort zurückkehrte und daselbst zurückgezogen starb. Für den hohen Rang von Cortonas Kunst zeugt unter anderem Algarotti.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Molitor, wie oben. <sup>2</sup> Siehe S. 324. <sup>3</sup> Max Neuhaus, Antonio Draghi. In Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst usw., 1. Heft, 1813, S. 165—173. <sup>4</sup> Algarotti, Versuche über Mahlerey usw., S. 265.

Im 18. Jahrhundert finden wir in Wien Pier Francesco Tosi, der unter Joseph I. (1705—1711) mit einem Gehalt von 1200 Gulden jährlich<sup>1</sup> Hofkompositeur war, und in Wien wie später in London Gesangsunterricht gab, die Sopranisten Domenico Sarti, Pompeo Sabatini und eine ganze Reihe anderer Künstler, die Weilen „weltbekannte Sänger“ nennt.<sup>2</sup> Die Hofkapelle zählte zur Zeit Fux' 44 Personen, in die hohen Stimmen teilten sich Kastraten, Falsettisten und Frauen. Ungefähr von 1700 bis 1740 gehörte der hochberühmte Altkastrat Gaëtano Orsini der Hofkapelle an. Er kam „als junger Mensch von kaum 21 Jahren“<sup>3</sup> nach Wien und scheint von 1705 an schon erste Rollen gesungen zu haben. Im Jahre 1627 erklärte Kapellmeister Fux, daß Orsini „heutigen Tags fast allein die wahre Singkunst empor halte“. Später hörte ihn Quantz in Prag mit größter Zustimmung.

In der im Schwarzspanierstift aufgeführten Festoper Caldaras „Il trionfo della Religione e dell amore“ sang Orsini die „göttliche Liebe“. Er erwarb sich auch große Verdienste als Lehrer; er bildete die ausgezeichnete Sängerin Anna Barbara Rogenhofferin aus, die auf Anraten Fux' als „Scolarin“ mit 400 Gulden am Hofe angestellt worden war, indem der Hof die Hoffnung aussprach, daß sie unter Leitung dieses Meisters mit der Zeit „eine von den besten Singerin“ sein werde. Schon 1727 wird sie von Fux in den Stand der „wirklichen Sängerinnen“ gebracht, indem Fux gleichzeitig neuerlich Orsinis selbstlose Verdienste hervorhebt, welcher sie „aus purer christlicher Liebe und eyfer Ihro Kays. Maj. eine gute Virtuosa zu stellen, nit allein gratis instruiert, sondern auch durch etliche Jahr her mit kost, kleider, Zimmer und allen notwendigkeiten aus seinem aigenen mitlen versihet“. Ähnlichen Erfolg hatte Orsini mit Theresia Holzhauserin, der Tochter des Musikdirektors der Kaiserin Wilhelmine Amalia, von welcher Fux die „vortreffliche, durch eine Extension von 3 Oktaven gleiche Stimme, guten Triller, ihre Festigkeit in der Musik, welche bei denen Singerinnen sehr ungemeyn ist“, und ihre Jugend, die noch viel erwarten lasse, hervorhebt. Sie wurde 1728 angestellt „mit dem ausdrücklichen Bemerken“, daß sie nicht so bald heiraten dürfe. Dies hat sie aber nicht gehindert,

<sup>1</sup> Coczirz, S. 268. <sup>2</sup> Weilen, S. 96. <sup>3</sup> Bei Molitor.

schon 1731 die Frau des jüngeren Georg Reutter zu werden,<sup>1</sup> dabei aber an Ruf und Ansehen so zu steigen, daß sie an Gehalt ihren italienischen Kolleginnen gleichgestellt, wegen ihrer musikalischen Tüchtigkeit diesen von Fux sogar vorgezogen wurde; ihre Gage stieg bis 1740 auf 3500 Gulden. Orsini starb in hohem Alter, „wobei er seine schöne Stimme noch immer soviel als möglich erhalten hatte“,<sup>2</sup> im Jahre 1750 zu Wien.

Es ist zu vermuten, daß Orsini auch der „Singer und Singerinnen Akademie“ nicht ferne gestanden hatte, die um das Jahr 1728 gegründet wurde. Über dieselbe berichtet Teuber, daß sie rasch Zuspruch und Erfolg fand und bald daran denken konnte, mit ihren Schülern Opern zu besetzen. „Karl VI. lehnte ab und erlaubte bloß deutsche und italienische Comoedien und die musikalischen Intermezzi . . .“ Die Hofkommission machte den Einwand, „daß die Singer und Singerinnen als Virtuosen mit denen teutschen Comoedianten nicht singen, infolglichen die neuverschriebenen Singerinnen sich nicht gebrauchen lassen würden. . . .“ Bald wird aber mit „großer Anerkennung der Akademie zur Erlernung des Singens und der welschen Sprach gedacht, worin Vormittags täglich über 20 Schüler beyderlei Geschlechts unterrichtet würden, die nicht nur in den Operetten des teutschen Theaters, sondern bei weiterer Applikation auch zu denen Opern bey Hof gezogen werden könnten“. Daraus ergebe sich überdies der Effekt, „daß bey dieser gratis angezeyhend guten gelegenheit viele auf die music und welsche Sprach sich verlegen und mit der Zeit unter denen teutschen und Landeskindern solche Virtuosen sich hervorthun, daß man fürohin andere Frembde mit namhafften unkosten anher zu bringen und in großem Sold zu halten vielleicht nicht noth haben würde“.

1716—1740 sang an der Hofkapelle der ausgezeichnete Sopranist Giuseppe Monteriso. Im Jahre 1717 traten der Sopranist Domenico Genovesi und der Altist Pietro Casti in dieselbe ein. Ersterer wird schon beim Abschluß des Engagements als Besitzer einer „sehr guten und starckhen, anbey auch annemblichen Stimm“ bezeichnet,<sup>3</sup> während Quantz von „einer der schönsten

<sup>1</sup> Weilen, ebenda, S. 98. <sup>2</sup> Oskar Teuber, Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung, S. 29 ff. <sup>3</sup> Weilen, S. 96.

Stimmen, die ich je gehört“, spricht. Genovesi war bis 1752, Casti bis 1740 Mitglied der Hofkapelle; letzterer wurde „mehr ein großer Akteur als Sänger“ bezeichnet und starb im Jahre 1745 61 Jahre alt. Der berühmte Giovanni Carestini war nur drei Jahre in Wien und ging 1725 auf seine internationale Karriere.<sup>1</sup>

Die Nachweise für die nur vorübergehend am Wiener Hof sich produzierenden Künstler sind spärlich und mühsam in Zusammenhang zu stellen, da viele nur zu einzelnen Aufführungen oder Konzerten berufen wurden. Immerhin wissen wir, daß fast alle internationalen Bühnengrößen auch in Wien auftraten.

Nach dem „Verzeichnis der Kaiserlichen Music“ von Ende September 1729<sup>2</sup> verfügte die Hofkapelle damals neben 7 Frauen über mehr als ein Dutzend Kastraten; Falsettisten waren keine mehr darunter. Als Sopranisten sind verzeichnet: Domenico Genuesi oder Genovesi (1440 Gulden Gehalt), Giuseppe Monteriso (1440 Gulden), Pietro Rauzzino (648 Gulden, nicht mit Venanzio Rauzzini zu verwechseln), Giacomo Vitali (1500 Gulden), Pietro Petazzi (900 Gulden). Unter den Altisten sind genannt: Gaetano Orsini (1800 Gulden), Giovanni Vincenzi (1800 Gulden), Pietro Cassati (1800 Gulden), Giovanni Greco (900 Gulden), Lorenzo Masselli (quasi impotens, 1440 Gulden), Gian. Batta Vergelli (quasi impotens, 1440 Gulden), Nicolo Signorile (1000 Gulden), Antonio Amaduzzi (400 Gulden). In Pension befanden sich Salvatore Mellini mit 600 Gulden, statt der früheren Gage von 1800 Gulden, und Antonio Ferrini mit 600 Gulden, statt der früheren Gage von 1400 Gulden. Der Ausdruck „quasi impotens“ findet sich auch bei der Sängerin Rosa Borosini und scheint „nicht leistungsfähig“, also Gesangsinvalidität zu bedeuten. Die höchste Gage von 4000 Gulden bezieht die Primadonna Maria Anna Conti. Weilen weist darauf hin, daß zu diesen Gehalten noch zahlreiche Ehrengeschenke und Extrabelohnungen kamen. Schon 1712 klagt die Intendanz über die allzu hohen Gehalte „gestallten woll vill von den Musicis jährlich 4000—6000 Gulden genossen, während andere Cavaglieri und wirkliche Räth, denen es doch mehr als Musicis gebührt derley ergiebige Salaria cariren“. Durch Kaiser

<sup>1</sup> Siehe S. 358. <sup>2</sup> Coczirz, S. 287.



Leopold wurden sie von der Kopfsteuer befreit, und ihre Bevorzugung bei allen Gelegenheiten erregte vielen Unwillen,<sup>1</sup> wie es auch an Überhebung der Italiener und Entgegenarbeiten der deutschen bodenständigen Kapellmitglieder nicht fehlte. Vielfach begründeten Tadel veranlaßte auch die schon damals übliche, nicht zum Gedeihen einer künstlerischen Anstalt beitragende langjährige Verwendung schon ausgedienter Kräfte. In Wien scheint die Institution dieser älteren Gesangsbeamten besonders erbgewesen zu sein, denn man nannte die Hofkapelle „das Hospital der Virtuosen . . .“, weil sie erst in alten Tagen sich hier zur Ruhe begeben und durch eine Art von Nepotismo ihre Anverwandten anzubringen wissen“.<sup>2</sup> Es ist daher nicht zu verwundern, daß der Hof gerne wenigstens zu einzelnen besonderen Gelegenheiten als Abwechslung auswärtige Künstler im Theater oder im Konzert zu Gaste sah. So besuchte unter anderen Carlo Broschi Farinelli in seinen jungen Jahren dreimal den Hof Karls VI. Weilen führt als Sänger außerhalb des Standes der Kapelle noch den Sopranisten Pompeo Sabbatini und die Altisten Pietro Cesti und Antonelli an. Salimbeni sang von 1733 bis 1737 in der Hofkapelle.

Am Wiener Hofe war es eine lange Zeit geübtes Vergnügen der hohen Herrschaften, selbst Theater zu spielen. Es war keine Seltenheit, daß Komödien nur von den Hofkavalieren aufgeführt wurden. Kaiser Leopold I. (1658—1705) stellte sich 1659 selbst an die Spitze des Aufzuges in der Vorstellung des „Ré Gelidoro“ und sah seine Kinder gern in Tänzen und kleinen Festspielen auf der Szene; Erzherzog Josef, wie seine Schwestern Marianne und Leonore waren häufig an den Schlußballetten und Zwischenspielen der großen Opern beteiligt und eiferten auch fürstliche Gäste an, sich ihnen anzuschließen. Lange erhielt sich die Sitte in der kaiserlichen Familie, die Geburtstage der Eltern in dieser Weise feiern zu lassen. Zeichneten sich die Kinder Leopolds mehr in graziösem Tanze aus, so sind einige Jahrzehnte später Maria Theresia und Maria Anna, die Töchter Kaiser Karls VI., durch ihre edle musikalische Bildung dazu berufen, schwierige Gesangspartien vorzutragen: Metastasios Entzücken über ihre Kunstfertigkeit kennt

<sup>1</sup> Weilen, S. 60.    <sup>2</sup> Ebenda, S. 98.

keine Grenzen. Weilen bezeichnet den österreichischen Kaiserhof geradezu als das wahre Heim der Italienischen Oper:<sup>1</sup> „Wien ist Venedig!“ Schon unter Ferdinand III. (1637—1657) hatte dieses Wort seine Berechtigung erlangt und behielt sie bis zum Tode Karls VI., also ein ganzes Jahrhundert lang von 1640 bis 1740. Bald war der Hof geschult genug, sich selbst an die schwierigsten Aufgaben zu wagen; so war schon 1692 die „Chimaera“ Minatos, die bereits zehn Jahre früher von Berufssängern gegeben worden war, in adeliger Darstellung wieder aufgenommen worden. Wir können auf eine ausführliche Würdigung des großartigen Kunstbetriebs am österreichischen Hofe im Rahmen unserer Erörterungen nicht eingehen und verweisen daher nur nochmals auf die bezügliche aufschlußreiche Literatur, besonders auf die genannten Arbeiten von Weilen, Köchel, Teuber u. a.

Trotzdem Wien so stark dem italienischen Einfluß — fast könnte man in musikalischen Fragen sagen: der italienischen Herrschaft — unterlag, so gingen in scheinbarem Widerspruch gerade von hier die kräftigsten Impulse zur Schaffung einer deutschen Oper aus. Die Kaiser Josef II. und Leopold II. hatten eine ausgesprochene Vorliebe für das deutsche Singspiel und unterstützten mit lebhafter Initiative alle Versuche einer nationalen Oper; selbst in die italienische Oper wurden deutsche Lieder eingelegt, die zum Teil sogar von Kaiser Leopold selbst herstammten; andererseits zog Wien nicht nur die glänzendsten Repräsentanten der italienischen Opernkunst, sondern auch gerade ihre Dichter-Reformatoren an sich: in Wien wirkten Stampiglia, Ap. Zeno, Calzabigi und Metastasio! Daß auch die großen italienischen Lehrer und Dirigenten diesem Zuge folgten und wir ihrer hier eine lange Reihe antreffen, von Pistocchi, Mancini, Porpora, Marchesi bis zu Caldara und Salieri, den Lehrer der Milder-Hauptmann, Beethovens erstem Fidelio, kann uns nicht wundernehmen, und so schien Wien und seine Kunst für den flüchtigen Beobachter vollkommen verwelscht, bevor die Kraft und der Genius des Deutschtums den Auftrieb gewann, siegreich an die Oberfläche zu steigen und in rascher Umwandlung aus der Pflanzstätte ita-

<sup>1</sup> Weilen, S. 101 ff.

lienischer Kunst den Mittelpunkt der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts zu machen, der unwiderstehlich bis auf die Gegenwart gerade die größten Musiker in seinen Bannkreis zog. Auch darin können wir kein zufälliges Zusammentreffen sehen, sondern einen Kausalnexus: die italienische Musik des 18. Jahrhunderts hatte den deutschen Boden reich befruchtet<sup>1</sup> und was von ihr im neunzehnten noch weiter lebte und wirkte, bildete das Ferment für die neue Saat.

Von 1740 an mehren sich die deutschen Namen in der Hofkapelle, was zum Teil mit den Ersparungsmaßnahmen zusammenhängt, die Maria Theresia nach dem Tode Karls VI. notwendigerweise auch in der Hofkapelle durchführen mußte. Aber erst um das Jahr 1772 waren die Deutschen in der Überzahl und die Italiener wurden seltener.<sup>2</sup>

Immerhin blieb auch unter der Kaiserin die Bezahlung der bedeutenderen Sänger nicht hinter der allgemein üblichen zurück. Sowohl die Stadttheatervorstellungen als auch die Hofkonzerte, *academies de musique*, welche unter Maria Theresia im Jahre 1755 und in den folgenden Jahren jeden Sonntag, Dienstag und Donnerstag stattfanden, weisen sehr hübsche Honorarsätze auf. Es fanden sich zu dieser Zeit neben den Kastraten auch berühmte Sängerinnen, so die höchstgefeierte Koloratur-Diva Cattarina Gabrielli (1730—1796), die von 1751 bis 1765 in Wien wirkte, wo sie die Favoritin des Kanzlers Kaunitz war.<sup>3</sup>

Von einigen Opern aus der Zeit Maria Theresias kennen wir noch die Besetzung.<sup>4</sup> In Glucks *Semiramide riconosciuta* sangen am 14. Mai 1748 die große Altistin Vittoria Tesi die Semiramis, der Sopranist Ventura Rocchetti, königl. polnischer Kammer- sänger, den Ircano, der Mezzo-Sopranist Angelo Maria Monticelli, kaiserl. Kammersänger, den Scitalce. In Jomellis „Achille in Sciro“ sang 1749 den Lycomedes der Tenorist Anton Raaff, den Achilles die Tesi, die Deidamia Madame Colomb Mathei, den Ulysses der Kastrat Caffarelli, den Thagenenes, Bräutigam der Deidamia, Madame Franc. Berlocchi, Mearcus, Sorghaber des

<sup>1</sup> Siehe Romain Rollands Standpunkt hierüber in seiner „Musikalischen Reise in das Land der Vergangenheit“, 1922. <sup>2</sup> Köchel, S. 17. <sup>3</sup> Teuber, S. 43. <sup>4</sup> Ebenda, S. 58 ff. und 77 ff.

Achilles, Herr Dominicus Panzacci, Arcades, Vertrauter des Achilles, Madame Maria Anna Galeotti. Diese Besetzung ist merkwürdig, da hier — quae mutatio rerum! — drei Männerrollen, davon zwei Hauptrollen, alle für Frauenstimmlage geschrieben, von Frauen gegeben wurden. Es beginnt schon die Abbröckelungsperiode der Kastratenherrschaft. Auch in den 1750 aufgeführten Opern von Wagenseil „Die besänftigte Armida“ und „Antigonus“ sind neben vier Frauen, darunter die Tesi, nur zwei Männer beschäftigt: Agostino Amorevoli und Giovanni Tedeschi, genannt Amadori. Die Opern „L’Innocenza giustificata“ von Gluck war 1755 mit der Gabrielli, dem Tenor Carlani und dem Sopranisten Tommaso Guarducci<sup>1</sup> in den Männerrollen besetzt. 1756 sangen in „Il Ré Pastore“ von Gluck die beiden Gabrielli, die zwei Sopranisten Paolo Bareggi und Fernando Mazzanti, sowie der Tenor Pietro de Mezzo. In Glucks Serenata Tetide gab die Gabrielli die Thetis, der Sopranist Giovanni Manzoli den Apollo, Carlani den Mars. Am 5. Oktober 1762 gab es einen der letzten klassischen Triumphe des Kastratentums: der große Sänger und Schauspieler<sup>2</sup> Gaetano Guadagni sang im Wiener Burgtheater zum erstenmal den Orpheus seines Freundes Gluck „mit einer an italienischen Sängern unerhörten Unterordnung unter des Meisters weisen, aber befremdeten Willen,“<sup>3</sup> Signora Bianchi sang die Eurydike, Signora Glebero-Clavarexu den Amor. Fünf Jahre später aber schrieb Sonnenfels nach der Aufführung von Glucks Alceste mit der Wienerin Madame Bernasconi in der Titelrolle im Dezember 1767: „Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien, ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Splitterwerk — mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden. Noch wohl ein viertes habe ich Lust hinzuzusetzen, und es ist vielleicht nicht eben das kleinste: die erste Sängerin ist eine geborene Deutsche!“<sup>4</sup>

Selbstverständlich traten aber auch nachher noch in längeren oder kürzeren Gastspielen die internationalen Sängergrößen vor das Wiener Publikum; darunter noch die Kastraten Marchesi, Crescentini — hier hörten ihn mit Enthusiasmus Kaiser Na-

<sup>1</sup> Burney, Hist., IV, S. 490, Tagebuch, I, S. 192 ff. <sup>2</sup> Siehe S. 401. <sup>3</sup> Siehe Marx, Gluck und die Oper. <sup>4</sup> Teuber, S. 131.

poleon I.<sup>1</sup> und Schopenhauer<sup>1</sup> —, Rauzzini und manche andere, zuletzt Tarquini<sup>2</sup> und Velluti.<sup>3</sup>

## 2. F r a n k r e i c h

Über die bezüglichen Verhältnisse Frankreichs haben wir festgestellt, daß es bereits im 16. Jahrhundert an den Kirchen von Paris Kastraten gab, wofür sich zerstreute Belegstellen da und dort finden lassen. So erfahren wir aus einem Bericht über den Hof von Mantua, daß derselbe 1563 einen französischen Kastraten Namens Fordosio engagierte, ferner 1582 zwei Beauftragte nach Paris sandte, dort Kastraten für Mantua zu besorgen. Obwohl sich damals keine geeigneten Kräfte fanden, sind diese beiden Tatsachen doch gewiß charakteristisch für die frühe Bekanntschaft der französischen Hauptstadt mit dieser Menschenspezies. Bereits 1586 ging der Soprankastrat Jacomo Antonio Pales aus der Münchener Hofkapelle nach Paris.

Trotzdem konstatieren wir gleich einleitend, daß unsere Sänger in Frankreich weniger Fuß fassen konnten als überall sonst; man nahm zwar gern die Gelegenheit wahr, die berühmten Künstler zu hören, aber dem französischen Charakter mit seiner unbedingten Höchststellung der natürlichen Sexualität und des Frauenkults blieb ihre Erscheinung stets fremd und antipathisch, und strikte Nachweise über die Ausübung der Kastration in Frankreich selbst scheinen nicht erbracht werden zu können.

Gleichzeitig springt uns aber bei der Durchsicht zeitgenössischer französischer Kulturschilderungen eine Tatsache in die Augen: die stete Feststellung des völligen Fehlens jeder Gesangskultur und -technik in Frankreich! Es konnte nicht ohne Schaden bleiben, sich gegen den ausländischen, bildenden Einfluß auf einem Gebiete zu sträuben und abzuschließen, auf dem die einheimischen Kräfte noch nichts Entsprechendes zu leisten und zu bieten hatten und jede Tradition fehlte.

Ludwig XIV. bemühte sich um Hebung der Musik und des sozialen Ansehens der Musiker und Sänger; in den Jahren 1669

Siehe S. 370. Siehe S. 182. <sup>3</sup> Siehe VIII. Kapitel.

und 1671 gab er Erlässe heraus, nach denen kein Adliger, der sich dem Theater widmete, als deklassiert gelten sollte; auf seinen Wasserfesten hatten nur die Sänger das Recht, sich zu bedecken, um sich nicht zu verkühlen usw.

Die Verzierungen im Gesange, wie sie in Frankreich bis ungefähr in die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich waren, nennt Fétis<sup>1</sup> „das Bizarrste, was man sich vorstellen kann; die ports de voix, die coulés, die flattés, die martellemens der Dumesnil, Maupin, Rocchois, Chassé würden heute das ernsthafteste Auditorium dazu bringen, vor Lachen zu bersten“.

Im 17. Jahrhundert finden wir die Kastraten schon ziemlich heimisch auf der französischen Bühne.

Mazarin, der große Staatsmann Ludwigs XIV., berief 1645 den Sopranisten Atto Melani nach Paris, 1646 eine ganze Sängertruppe unter der Leitung des neapolitanischen, in Rom lebenden Komponisten Luigi Rosso (oder Rossi), in welcher zwanzigköpfigen Truppe sich vier Männer und acht Kastraten befanden. In Paris schrieb Rosso seine Oper Orfeo, die im Februar 1647 unter Mitwirkung Atto Melanis aufgeführt wurde; letzterer gefiel offenbar sehr, da er mehrmals nach Paris berufen wurde.

Als Mazarin zu Ehren der Vermählungsfeierlichkeiten Ludwigs XIV. Cavalli beauftragt hatte, eine Oper, seinen Serse, zu komponieren, nahm dieser zur Aufführung derselben den Sopranisten Giov. Calegari<sup>2</sup> aus der Markuskapelle in Venedig nach Paris mit. Für Paris schuf Cavalli auch noch seinen Ercole amante zur Feier des Pyrenäischen Friedens, wohl auch nicht ohne Mitwirkung von Kastraten.

Einer der berühmtesten Kastraten im Dienste Ludwigs XIV. war Antonio Bannieri.<sup>3</sup> Derselbe wurde 1643 zu Rom geboren und besaß, wie Mendel und Reißmann erzählen, „schon als Kind eine so angenehme, wohlklingende Stimme, daß sein Vater eine dargebotene günstige Gelegenheit benutzte und den kleinen Sohn an den französischen Hof brachte, wo der König so großen Gefallen an ihm fand, daß er die Sorge für seine Ausbildung übernahm und ihn mit Gunstbezeugungen überhäufte. Um sich dieser stets wür-

<sup>1</sup> Fétis, *Cur. hist. de la Musique*, S. 385. <sup>2</sup> Siehe Goldschmidt, *Die römische Oper*, S. 78 ff. Fürstenau, S. 109 ff. <sup>3</sup> Siehe Caffi, S. 37.

dig zu erhalten, so heißt es ziemlich unwahrscheinlicherweise, entschloß sich der junge Bannieri, ohne jemanden in sein Vertrauen zu ziehen, zu jener schmerzhaften Operation, welche die Forterhaltung seiner Sopranstimme gewiß machte“. Bannieri diente in der Kapelle des Königs bis ins hohe Alter; Polko<sup>1</sup> nennt ihn „den Liebling Ludwigs XIV., das verzogene Kind des Hofes von Versailles“. Noch im Greisenalter soll seine Stimme ungemein wohlklingend gewesen sein; er starb 1740 zu Paris, 97 Jahre alt.

Eine Puppenoper, die 1674 in Paris ins Leben gerufen wurde, von der uns Marpurg berichtet,<sup>2</sup> scheint ebenfalls Kastraten zur Mitwirkung herangezogen zu haben.

Von den einheimischen französischen Kastratensängern konnten sich aber nur wenige zu einem größeren Ruf erheben; wir nennen nur einige Namen, von denen aber nicht einmal die Tatsache der Kastration unbestritten feststeht: Der Altist Jeliotte, dessen Stimme ebenso sehr gerühmt wird wie seine Aktion; Bontelon, einen der besten Kontraaltisten der königlichen Kapelle; Dumenil, Schüler Lullys, Altist und Opernsänger, der 1677 zum erstenmal auftrat, aber nach dem Urteil mehrerer Kritiker trotz seines berühmten Lehrers nichts Hervorragendes leistete (gestorben 1715); Louis Bourgeois, geboren 1676, der 1708 als Altsänger an die Pariser Oper kam und sich mehrere Jahre später von der Bühne zurückzog, um sich der Opernkomposition zu widmen; nach einem unregelmäßigen Leben starb er 1750.

Aus dem Jahre 1754 stellt eine Notiz Marpurgs<sup>3</sup> im Chor der Pariser Oper sechs Sopranisten für den ersten Diskant und sechs Altisten fest, während der zweite Diskant von Frauen besetzt war.

Im großen und ganzen war die Entwicklung der frühen französischen Oper, im 17. Jahrhundert hauptsächlich von Lully, im 18. von Rameau beeinflusst, dem Star- und Kastratenwesen überhaupt nicht günstig; im Gegensatz zur italienischen behält sie den Chor bei, läßt das Rezitativ zurücktreten und lehnt sich einerseits an die antike Tragödie des Corneille an; andererseits tritt die nationale Vorliebe für Tanz und Festlichkeiten in der Ausbreitung der Ballette und der sogenannten „fêtes“ konkurrierend in den Vordergrund.

<sup>1</sup> E. Polko, Vom Gesange. Leipzig 1876, S. 181. <sup>2</sup> Marpurg, V, S. 51.

<sup>3</sup> Marpurg, I, S. 191.

Noch vom Jahre 1702 haben wir die Klagen des Abbé Ragueneau gehört, dessen von mir bereits häufig zitierten begeisterte Lobpreisungen der italienischen Musik und ihrer Sänger, speziell der Kastraten, zeigen, wie stark auf einen Kenner und Liebhaber des Gesanges die italienische Gesangskultur im Vergleich zu den unreifen, ja rohen Darbietungen seiner Landsleute wirkte: „Es ist in Frankreich schon viel, wenn unter dreißig bis vierzig Sängern und Sängerinnen, die in der Oper vorhanden, etwan fünf oder sechs gute Stimmen sind; in Italien sind sie fast alle gleich und nimmt man selten was mittelmäßiges, weil so viel zu wählen ist, als nur verlangt wird.“

Während der Ausländer O'Kelly<sup>1</sup> nach einem Pariser Besuch noch feststellt: „Die Oper prachtvoll, aber die Hauptsänger — Gott erhalte sie! — schrien lauter, als ich es für ein menschliches Wesen je für möglich gehalten hätte,“ feierten ab etwa 1750 Nationalbewußtsein und Chauvinismus in betonter Weise die heimische französische Musik und stellten sie in Gegensatz zur italienischen importierten Ware. Bei einem Wettstreit des Jahres 1754, den wir ebenfalls Marpurg entnehmen, stellt sich in einem Schreiben des Herrn von Evremond an den Marquis von B.: „Über den Unterschied zwischen der italienischen und der französischen Musik“ der erstere mit Entschiedenheit auf die Seite der Franzosen: er „ziehet ohne Bedenken die französische Musik der italienischen vor, und wenn er an einem anderen Orte sein Urteil zu widerrufen scheint, so geschieht dieses nur in Ansehung der Kunst und Geschicklichkeit der Sänger“.

Sonetti, die Kastraten und ihre Präpotenz unermüdlich mit Hohn überschüttend, bringt in seinem *Brigandage*<sup>2</sup> eine in Spott getränkte Eingabe der Eunuques Italiens an den Administrateur de l'opéra de Paris, M. de la Ferté, in der sie sich erbieten, sämtliche Frauen- wie Männerrollen zu übernehmen. Dabei fällt eine gute giftige Portion Kritik auch auf die einzelnen Pariser Künstler und Künstlerinnen ab. Offenbar mit Bezug auf deren Schwächen bieten z. B. die Gesuchsteller an: „Für Fräulein Chevalier, welche so lange die Honneurs der Oper gemacht hat, einen großen älteren Eunuchen, der außerordentlich hohe Töne mit einem so

<sup>1</sup>Kelly, S. 454. <sup>2</sup>Sonetti, S. 67—76.



durchdringenden Elan der Stimme bringen kann, daß man ihn vom königlichen Palais bis zu den Tuileries hören wird. . . . Um Fräulein Arnoud zu ersetzen, eine Dame von großen Verdiensten, bieten wir einen alten, trockenen und zahnlosen Castraten, der böse ist wie ein schwarzer Esel und mit viel Ausdruck, aber ohne Takt singt; für Fräulein Dumenil geben wir einen sehr hübschen Eunuchen, der Geist mit guter Erscheinung verbindet und voller Talente ist; er spielt Klavier, Guitarre und Harfe wie ein Engel, ist ein guter Musiker, hat aber eine schlechte Stimme; er liebt so sehr zu gefallen, daß er allen gefallen möchte, aber es ist mehr eine Koquetterie des Herzens als eine Leidenschaft der Seele; er will geliebt werden, ohne sich mit Lieben Mühe zu geben; wenn er einige Tänze im Garten Cytherens aufführt, so geschieht es doch ohne ausgesprochene Vorliebe für den Liebesgott. Für Fräulein Rosalie schicken wir einen, den die Natur nicht ganz vollendet hat, denn ihm fehlen drei Linien der Nase und sechs Portionen des Geistes; aber was die Natur einerseits versagt hat, gab sie andererseits hinzu, denn wenn die Nase klein ist, ist der Mund groß; eines mit dem Theater verbundenen Privilegs genießend, ist er hochnasig, stolz, hochfahrend und impertinent, alles ohne Talent zu haben. Fräulein Duplan ersetzen wir durch einen Eunuchen, der auf der Bühne viel Effekt macht, aber den man zu Hause nicht mehr kennt, übrigens gut, aufrichtig, ehrlich; von der Stimme sagen wir nichts; Sie werden sie hören.

Für Fräulein Duranci senden wir einen Eunuchen, der in gerader Linie von Aesop abstammt; er ist häßlich wie ein Affe und macht beim Singen Grimassen. Um Fräulein la Guerre zu ersetzen, geben wir einen, der eine schöne Stimme hat, aber böse ist wie ein Teufel; er würde mit den Göttern Krieg beginnen, wenn er nicht fürchten würde, sich mit den Menschen zu verfeinden, deren er bedarf. Für Frau Larivée senden wir einen, der zu Beginn des Jahrhunderts auf die Welt gekommen ist und für einen Greis gut genug singt. An Stelle von Fräulein Chateauneuf senden wir einen, der eine recht schlechte Stimme hat, und falsch singt; wir machen Sie aufmerksam, daß er schwört und schimpft wie ein Grenadier; wenn ihm nicht die parties militaires fehlen würden, hätten wir aus ihm einen Soldaten in der Armee des Königs von Preußen gemacht.

Für die Damen vom Chor senden wir an die dreißig Eunuchen von jedem Alter, jeder Farbe und jeder Größe. Es gibt Alte, Junge, Braune, Blonde, Große, Kleine; sie können sich zwei Stunden auf ihren Füßen halten und am Theater repräsentieren wie jene Figuren, die man auf den flandrischen Gobelins sieht. Was ihre Stimme betrifft, so sind die dreißig, da sie ja Invalide der Oper sind und man sie nur braucht um Lärm auf der Bühne zu machen, ausgezeichnet dafür geeignet. etc.“

Diesem bissigen Spötter sekundiert J. J. Rousseau, ein überzeugter Kastratenhasser, der sich aber trotzdem gerechterweise die Hochschätzung einiger der berühmtesten Sänger ihrer Art, zum Beispiel Caffarellis, abrang, indem er sagt:<sup>1</sup> „Diese mutilierten Geschöpfe sind am Theater vom größten Übel; ihre außergewöhnliche Erscheinung gibt ihnen eine verdrießliche Art und Weise, die sich über ihre Rolle ausdehnt. Wahrlich, wie könnte man annehmen, daß ein Alexander, dessen Stimme so hell ist wie die eines Mädchens, irgend etwas mit diesem großen Feldherrn gemein haben könnte? . . . Sie singen, wie sie wollen, und nie, wie sie sollen. Jeder hat seine Methode, und diese Methode ist in der Regel eine Korruption. Die hohen Töne entscheiden bei ihnen über ihr Talent: dieses gehört demjenigen, der am höchsten sänge, d. h. am meisten distoniere.“

Erst vom Ende des 18. Jahrhunderts an datiert Fétis in seinen *Curiosités historiques* endlich einen Aufschwung der französischen Gesangslehre, den er an den Namen Garats anknüpft, des berühmten Konzertsängers und Gesangslehrers, der 1795 als erster Gesangsprofessor an das neugegründete Konservatorium berufen wurde.

Zum Schlusse mögen noch zwei Bemerkungen charakteristisch illustrieren, wie wenig Sympathie die Franzosen überhaupt, im Gegensatz zu den Italienern, dem Rollentausch der Geschlechter entgegenbrachten. Als Glucks *Orpheus* in Paris aufgeführt werden sollte, wagte man nicht, die Titelrolle einem Altkastraten, aber auch nicht einer Frau zu übertragen, sondern schrieb die Partie für Tenor um.<sup>2</sup> Und Romain Rolland schildert in seinem berühmten *Jean Christoph*, der halb biographisches Werk und

<sup>1</sup> Zitiert bei Sonetti, S. 128. <sup>2</sup> Marx, *Gluck und die Oper*.

Schlüsselroman, halb packendste Musikercharakterstudie und Milieuschilderung ist, die sich bis zu intensiver physischer Übelkeit steigernde Aversion seines Helden, als er bei einer Aufführung einer französischen Schauspielergesellschaft den Hamlet von einer Frau dargestellt sieht; nach allem ist hier augenscheinlich Sara Bernard gemeint.

### 3. England

Die ärgste Begeisterungsraserei entfesselten die Kastratensänger in London, ohne daß aber je der Versuch gemacht wurde, Sänger dieser Art im Lande zu erzeugen. Diese Begeisterung, die am besten durch unsere Farinelli-Biographie<sup>1</sup> illustriert wird, beherrschte den englischen Geschmack durch das ganze 18. Jahrhundert, in welcher Zeit sie von den Kritikern eine Volkskrankheit genannt wird.

Aus dem 17. Jahrhundert ist uns außer den vielgefeierten Besuchen Ferris und Sifaces in London über den Kastratengesang in England nicht viel Bemerkenswertes bekannt. 1692 wurde in London die erste italienische Oper gegründet. 1708 kam Nicolini nach London und errang hier seine größten Erfolge.

Über Londoner Gastspiele einiger berühmter Kastratensänger berichtet auch Busby II, S. 399—492. Kennzeichnend für die hohe Wertschätzung, die die Engländer dieser Kunst entgegenbrachten, ist der Umstand, daß nicht nur die Effekte der Bühnenvirtuosen das Publikum hinrissen, sondern London auch den dankbarsten Boden für die im stillen wirkende Kunst der großen Gesangslehrer abgab, wie wir in den Lebensbeschreibungen Tosis und Bernacchis vernahmen.

Die größten Triumphe und die reichsten Ehren und Schätze in London erwarben: Gizziello, Senesino, Jozzi, Pacchiarotti, Crescentini u. a. m.

Das Schwergewicht ihres Lebens und ihres Wirkens verlegten speziell zwei Künstler nach London, Manzuoli und Rauzzini, so daß an dieser Stelle ein kurzes Wort über ihre Tätigkeit erlaubt ist.

<sup>1</sup> F. Haböck, Carlo Broschi Farinelli.

Giovanni Manzuoli wurde nach Hiller 1725, nach Riemann und Fétis 1720 in Florenz geboren; fast noch ein Knabe, ersang er sich in Italien schon einen großen Ruf. Nach Fétis ging er schon 1745, also sehr jung, nach London, wo er mit seiner mächtigen und doch weichen Sopranstimme Sensation erregte. 1753 oder 1755 wurde er von Farinelli, damals allmächtiger Günstling und Theaterleiter, nach Madrid gerufen, angeblich, wie Gerber erzählt, mit einer Jahresgage von 16 000 Dukaten; von dort ging er nach Lissabon. 1760 treffen wir ihn in Wien, wo er anlässlich der Hochzeit des Erzherzogs, später Kaiser Josefs II. mit Isabella von Bourbon, Herzogin von Parma, in der Serenata „Tetide“ von Gluck den Apollo sang, während die Gabrieli die Rolle der Tetis innehatte.<sup>1</sup> Im folgenden Jahr sang er zu Bologna wieder in einer Gluckschen Oper: *Il trionfo di Clelia*. 1764 kehrte er nach London zurück und gewann sich im Sturm die Herzen seines Publikums zurück. Er war kein eigentlicher Koloratursänger, aber ein guter Schauspieler und brachte mit der Kraft seines Ausdrucks und seiner Darstellung die ernste Oper in London in Mode. Burney<sup>2</sup> erzählt, daß er den Komponisten Pescetti „in die Gunst der Londoner hineinsang“, und zwar obwohl seine Stimme für schwierige Verzierungen nicht geeignet war und Pescetti für ihn seine Melodien und sogar seine Begleitung vereinfachen mußte; „seine Einfachheit wurde von denen, die Komplikationen lieben, für einen dummen (insipid) Vorzug gehalten“. Ende der sechziger Jahre zog er sich mit dem Titel eines Hofsängers des Großherzogs von Toskana nach Florenz zurück, wo ihn Burney 1770 selbst in den Kirchen singen hörte und seinen Ausdruck und Geschmack wieder höchlich bewunderte. Über Manzuoli erzählt 1771 der junge Mozart in Briefen an seinen Vater und schrieb damals eine Serenata für ihn. Seine berühmteste Schülerin wurde die glänzende Sängerin Celesta Coltellini; sein Sterbedatum ist nicht bekannt.

Venanzio Rauzzini wird von seinen Zeitgenossen Mancini, Burney, Sonetti, sowie von Fantoni und Rudhart als Kastrat bezeichnet; Riemann macht ihn also wohl irrtümlich zum Tenor. Dieser glänzende Sänger und Musiker wurde 1747 in Rom geboren und betrat dort im Teatro della Valle 1765 zum erstenmal

<sup>1</sup> Marx, I, S. 246 ff. <sup>2</sup> Burney, Gen. Hist., IV, S. 541.

die Bühne in einer Frauenrolle. 1767 wurde er nach München engagiert, wo ihn 1772 Burney<sup>1</sup> hörte und von ihm erzählte: „Der erste Sänger in der hiesigen seriösen Oper ist Sgr. Rauzzini, ein junger Virtuose von außerordentlichstem Verdienst und der schon 6 Jahre am hiesigen Hof in Diensten steht; auf das nächste Carneval aber wird er nach Mailand gehen und daselbst in einer vom jungen Mozart komponierten Oper (Lucio Silla?) singen. Er ist nicht nur ein reizender Sänger von gefallender Figur und ein guter Akteur, sondern ein viel besserer Contrapunktist und Clavierspieler, als man sonst einem Sänger zu werden erlaubt usw. . . .“

So wie einst in Rom übte auch in München seine außergewöhnliche Schönheit ihren Zauber und brachte ihn in Verwicklungen; Kelly berichtet, daß „sich eine hochgestellte Frau hoffnungslos in ihn verliebte und man ihm nahelegte, München aus Gesundheitsrücksichten aufzugeben“. 1774 begab er sich nach London, wo er als Piramus in der Oper Piramus und Tisbe so ausgezeichnet war, daß ihm „der große Schauspieler Garrick wiederholt seinen Dank und Beifall aussprach“. <sup>2</sup> Als er sich 1778 „wegen zu großer Körperfülle“, vorzeitig von der Bühne zurückzog, blieb er in London, wo er als Gesangslehrer und Komponist tätig war und das höchste Ansehen genoß. Seine größten Schüler sind die Koloratursängerin A. Storace <sup>3</sup> und der wundervolle Tenor Braham John, einer der berühmtesten englischen Opernsänger, die es je gegeben hat; ursprünglich Abraham geheißen, 1774 zu London als Sohn israelitischer Eltern geboren, wurde er unter Rauzzinis Führung der Liebling des Coventgarden-Theaters und war der erste Hüon in Webers Oberon; er starb 1856.

Von Rauzzinis Hand existieren mehrere Klavier- und Kammermusikstücke sowie acht Opern, die er in München und in London zur Aufführung brachte, 1787 zog er sich nach Bath zurück, wo er 1810 starb. Aus seiner Biographie ersehen wir, daß die Neigung und Bewunderung des Publikums für diese Sängerspezies noch um 1800 sehr lebhaft war, trotz der vielen Stimmen ernster Ablehnung, Mahnung und beißender Ironie, die immer wieder versuchten, den allgemeinen Geschmack zur Natur und Einfach-

<sup>1</sup> Burney, Tagebuch, II, S. 93. <sup>2</sup> Kelly, S. 181 ff. <sup>3</sup> Siehe S. 420.

heit zurückzuführen. Solche Daten finden sich zum Beispiel vielfach in Dr. Eugen Dührens Werken über Englands Sittengeschichte, und William Hogarth, der berühmte Satiriker des Griffels, hat in einigen seiner Blätter, zum Beispiel im 4. Blatt des Zyklus „Die Heirat nach der Mode“<sup>1</sup> die Kastratenvergötterung seiner Landsleute zum Gegenstand schärfsten Spottes gemacht.

#### 4. Dänemark und Rußland

In Kopenhagen begründete der von König Friedrich III. berufene berühmte Kapellmeister und Bassist Kaspar Förster der Jüngere in den Jahren 1656—1658 den ersten stehenden Gesangschor meist aus ausländischen, eigens verschriebenen Sängern, welchem Chor wahrscheinlich schon damals Kastraten angehörten; wenigstens trifft dies in einem etwas späteren Zeitpunkt mit Sicherheit zu. Die fernere Tätigkeit Försters wird zwischen Kopenhagen, Hamburg und Dresden geteilt; über einen seiner Besuche in Hamburg berichtet Mattheson; daß er sich 1667 den Altisten, einen Kastraten, selbst mit aus Kopenhagen gebracht hatte: „Den Tenor sang Bernhard, den Baß Förster und spielte zugleich Generalbaß. Die Stimme des letzten war im Saal wie ein stiller, angenehmer Sub-Baß zu hören; außer dem Saale aber als eine Posaune. Er sang vom eingestrichenen  $\bar{a}$  bis ins Contra-A, drey Oktaven tief.“

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts treffen wir in Kopenhagen wiederholt die Operntruppe Pietro Mingottis an, von der Sittard<sup>2</sup> erzählt, daß sie dort in den Jahren 1747—1749 die Opern *Serse* und *Artaserse* gab, „in welchen neben der Primadonna Marianne Pirker der Tenor Christoforo d'Hager und die ‚Signori‘ Antonio Casati und Francesco Verner<sup>3</sup> beschäftigt waren“.

Über Casati erzählt Erich Müller:<sup>4</sup> „Seine Stimme soll eine

<sup>1</sup> G. C. Lichtenberg, William Hogarths Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit den vollständigen Erläuterungen derselben, nebst einer Biographie Hogarths von Dr. Franz Rottenkamp. Stuttgart, bei Rieger, 1882. <sup>2</sup> Sittard, II, S. 39. <sup>3</sup> Verner war trotz der anscheinend gegenteiligen Meinung Sittards nicht Kastrat, sondern Tenor. <sup>4</sup> Erich Müller, Angelo und Pietro Mingotti, S. 79 ff.

sehr gute Schule gehabt, aber infolge seines übermäßigen Alkoholverbrauches gelitten haben; sein Spiel wird als schlecht bezeichnet, trotzdem war er beliebt und hatte viel Erfolg.“ Hier wie in Hamburg sang er viel gemeinsam mit der berühmten Madame Giustina Turcotti, die schon 1747 in Kopenhagen als eine „ungeheure Fleischmasse“ bezeichnet wird. An Casatis Stelle sang in den Jahren 1749—1750 Jozzi.

In der Mingottischen Truppe werden ferner die Kastraten Coranci und als erster und bester Sänger Giuseppe Ricciorelli hervorgehoben, der 1753 mit Mingotti in Hamburg in einen heftigen Streit geriet und sich hierauf weigerte, aufzutreten, so daß einige Vorstellungen entfallen mußten, obwohl der Senat dem widerspenstigen Sänger bei 100 Rheintaler Strafe anbefahl, seinen Verpflichtungen nachzukommen. Erst später ließ er sich wieder gewinnen.

In Rußland hören wir, entsprechend der langen strengen Absperrung vom Westen und dem tieferen allgemeinen Volksniveau, erst am Ende des 17. Jahrhunderts zum erstenmal mehrstimmige Gesänge in den Kirchen erklingen. Sie fanden aber selbst damals noch keine allgemeine Verbreitung, und erst Peter der Große (1689—1725) setzte ihre Einführung durch und unterstützte die Absichten des musikalisch gebildeten Bischofs Theofan Prokopovic, der 1719 die Errichtung von Sängerkhören anregte, besonders für die heilige Synode, welche Synodal-Chöre zu nennen waren, ferner talentierte russische Musiker zum Studium nach Italien sandte. Einen derartigen Chor ließ Peter der Große auch für seine Privatkanpelle errichten.

Die russischen Kirchengesänge wurden damals zu reinen Imitationen der italienischen, während die einheimischen nationalen Klänge vernachlässigt wurden. Meistenteils waren die Hof Sänger Kleinrussen, deren biegsame und schöne Stimmen sowie ihr Talent besonders gelobt werden, so daß sie manchmal später auch zur Mitwirkung an Opern und Oratorien herangezogen wurden. Der kaiserliche Sängerkhor bestand damals aus 12 Bassisten, 13 Tenören, 13 Altisten und 15 Diskantisten, also aus mehr als 50 Sängern, welche von einem Direktor und Inspektor stets im

Gesang unterrichtet und geübt werden mußten. Einige Jahrzehnte später (1765) erzählt Galuppi,<sup>1</sup> er habe in ganz Italien einen so großartigen Chor nie gehört.

Die musik- und theaterliebende Zarin Anna (1730—1740) berief berühmte Sänger, Orchestermitglieder und Kapellmeister aus dem Ausland und ließ 1737 die erste italienische Oper in Petersburg aufführen. Unter den 70 Opernkräften befanden sich auch zwei Kastraten, von denen besonders Pietro Morigi wegen seines großen Stimmumfangs und seiner ausgezeichneten Schulung gelobt wird. Auch die Zarin Elisabeth (1741—1762) berief hervorragende ausländische Musiker an ihren Hof, unter anderem Raupach und Salieri, ferner eine ganze italienische Operntruppe, an deren Spitze der Komponist Francesco Araja stand. Dieser, der schon einmal 1735 mit einer Truppe nach Petersburg gekommen war, brachte diesmal neben den bereits weltbekannten Sängergroßen Marchesi und der Todi auch den vortrefflichen Sopranisten Antonio Saletti<sup>2</sup> mit. Saletti, dessen Stimme (nach Agricola, S. 28) von f bis  $\bar{f}$  reichte, war von Madrid gekommen, wo er unter Farinellis Leitung gesungen hatte. In Petersburg blieb er 13 Jahre; wenn Mendel und Reißmann erwähnen „man hatte damals seinesgleichen hier noch nicht gehört“, so beruht das aber entschieden auf einem Irrtum.

Casanova<sup>3</sup> erwähnt gelegentlich seines Petersburger Aufenthalts im Jahre 1765 wiederholt persönliche Begegnungen mit Kastraten dortselbst, und zwar wie bei ihm nicht anders zu erwarten ist, im Zusammenhang mit Klatschgeschichten: „Der Kastrat Putini besaß die Gunst des schönen Fräulein Sievers und er verdiente sie ebenso sehr durch sein Talent, wie durch seinen Geist und seine persönlichen Vorzüge . . . Ein Brief von da Soglio verschaffte mir die freundlichste Aufnahme von seiten des Kastraten Luini, eines liebenswürdigen Menschen, bei dem man ausgezeichnet speiste. Er war der Geliebte der sehr tüchtigen ersten Tänzerin Colonna; aber sie schienen nur zusammen zu sein, um sich zu quälen, denn nicht einen einzigen Tag sah man

<sup>1</sup> Hierüber wie über das folgende siehe Mendel und Reißmann, Artike „Russische Musik“. <sup>2</sup> Über Saletti berichtet auch Forkel. <sup>3</sup> Casanova, V, S. 556—571.



sie einträchtig. Bei ihm machte ich die Bekanntschaft eines andern sehr liebenswürdigen Kastraten Namens Millico, eines sehr guten Freundes des Großjägermeisters Narischkin. Da Millico oftmals mit Achtung von mir sprach, wünschte mich dieser ebenfalls kennenzulernen.“

Von Millico ist noch zu erwähnen, daß er, 1739 geboren, sehr früh kastriert wurde und sehr rasch zu großem Ruf und Beliebtheit gelangte. Er galt als sehr eifersüchtig und hinterließ einige Kompositionen;<sup>1</sup> ihm vertraute später Gluck seine talentierte Nichte, zu deren Unterricht er selbst zu wenig Geduld hatte, zur Unterweisung an.<sup>2</sup> Fétis nennt ihn als Partner Marchesis 1775 in Venedig.

#### 5. Spanien und Portugal

Über die Opern- und Gesangszustände jener Zeit in Spanien sprechen, heißt die Gestalt Farinellis zitieren. Diesem, den wir nicht anstehen, den größten Sänger aller Zeiten zu nennen, haben wir einen ganzen Band<sup>3</sup> gewidmet, der eine Sammlung seiner berühmtesten Glanzarien enthält; vorausgeschickt ist das Lebensbild des Sängers und eine kritische Analyse seiner Kunst und seiner Stimme. Der Band bringt im Umriß die seltsamen Schicksale unseres Künstlers: wir sehen den Siegeszug des jungen, im Jahre 1705 geborenen Sängers, den wir schon als Porporas größten Schüler genannt haben, über alle Bühnen des heimatlichen Italiens bis 1734; wir vernehmen den Sturm unerhörtester Begeisterung, den er von 1734 bis 1737 in England entfachte, wohin er von den Gegnern des großen Händel berufen worden war, um dessen „Opernakademie“ auf einer rivalisierenden Bühne sieghaft Widerstand zu bieten und wo er auch wirklich durch die bezwingende Macht seiner Stimme und seiner Kunst das Unternehmen seines großen Gegenparts in den Ruin und Händel selbst in einen schweren Nervenzusammenbruch trieb — daher stammt der Haß des treuen Händel-Biographen Chrysander gegen Farinelli; wir begleiten ihn ferner nach Madrid, jenem „goldenen Käfig“, der den Ahnungslosen durch 24 Jahre bis an seinen

<sup>1</sup> Möbius, S. 95. <sup>2</sup> Burney, II, S. 191. <sup>3</sup> Franz Haböck, Carlo Broschi Farinelli, eine Stimmbiographie in Beispielen, 1922, Wien, Universal-Edition.

Lebensabend festhielt und ihm wohl die größten Schätze und höchsten Ehren, aber auch viel schmerzlichen Verzicht brachte; und wir sehen ihn schließlich als Grandseigneur, aber als verbitterten einsamen Menschen sein Leben in seinem Palazzo in Bologna beschließen, in Verkehr mit den besten Gelehrten und Künstlern seiner Zeit, als Ziel aller kunstsinnigen Reisenden, die von fern und nah ihn aufzusuchen kamen, nicht viel anders, als man ein Vierteljahrhundert später nach Weimar zu Goethe wallfahrtete.<sup>1</sup> An dieser Stelle bringen wir nur in Kürze einiges über sein Wirken in Spanien.

Auf der Rückreise von seinen englischen Triumphen hatte den Künstler in Paris der Ruf der spanischen Königin Elisabeth, nach Madrid zu kommen, erreicht, um die märchenhafte Macht seiner Stimme und seiner Kunst an dem gemütskranken König zu erproben. Dieser, Philipp von Anjou, ein Enkel Ludwigs XIV., hatte nach dem Tode seines Oheims, des letzten spanischen Habsburgers Karl II., im Jahre 1701 die Herrschaft in Spanien angetreten, im Streit mit dem gleichfalls nach der spanischen Krone strebenden späteren Kaiser Karl VI. von Österreich und vorerst unter der Vormundschaft Frankreichs. Schlosser, an dessen Darlegung wir uns hauptsächlich anlehnen,<sup>2</sup> schildert ihn als kindisch, hypochondrisch, geistig stumpf, eigensinnig und unüberwindlich träge; seit 1730 artete seine Gemütsverfassung in völligen Stumpsinn aus; er verbrachte die Zeit bis auf wenige Nachtstunden im Bette, beobachtete wochenlang hartnäckiges Schweigen und bekundete besonders gegen die Regierungsgeschäfte so obstinaten Widerstand, daß er sich nicht einmal zur Unterschrift seines Namens bewegen ließ. Da in Spanien alles vom König persönlich ausgehen mußte und es also nicht möglich war, einen Minister mit unbeschränkter Machtbefugnis auszustatten, waren die Schwierigkeiten, die Philipps stumpfe Renitenz für die Regierung bot, riesengroß.

<sup>1</sup> Die Hauptquellen für Farinellis Leben sind nebst den allgemeinen Berichten Florimos, Groves, Burneys, Arteagas, Vernon Lees die Arbeiten von Giov. Sacchi, Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi, und von Corrado Ricci, Burney, Casanova e Farinelli in Bologna. <sup>2</sup> Fr. Chr. Schlosser, Weltgeschichte für das deutsche Volk, XIV. Bd.

Als die herrschsüchtige und ehrgeizige Königin Elisabeth, die alles aufbot, um wenigstens den Anschein der Regierungsfähigkeit ihres Gatten zu wahren, als letztes Mittel Farinelli nach Madrid berufen hatte, da schöner Gesang das einzige war, was einigen Eindruck auf den König zu üben schien, setzte gleich vom ersten Abend der wunderbare Einfluß des Sängers auf den Kranken ein, ein Einfluß, der wohl kaum Heilung genannt werden konnte, den Künstler aber hinfert ganz unentbehrlich machte. Ihm allein gelang es, den König manchmal zu zerstreuen und zu erheitern und ihn zur zeitweisen Ausübung seiner Regierungspflichten und zum Erscheinen im Staatsrat zu bewegen, und seine Gesellschaft wie sein Gesang wurde dem König über alles teuer. Allnächtlich durch volle zehn Jahre — denn Philipp machte noch immer die Nacht zum Tag — hatte er ihm dieselben vier Arien vorzusingen und mußte sich noch dazu verpflichten, nirgends anders als vor dem König zu singen! So ging die schönste Stimme der Welt auf dem Höhepunkt ihres Glanzes ihrer Zeit verloren, und aus dem ersten Sänger der Welt wurde ein Krankenpfleger, ein Politiker und ein Komponist; in letzterer Eigenschaft konnte er wenigstens der Nachwelt als geschmackvoller, hochbegabter Musiker und phantasievoller Erfinder unerschöpflich reicher Variationen einen kleinen Abglanz seiner Kunst hinterlassen; sechs von ihm selbst komponierte Arien, teilweise von unerhörtester technischer Schwierigkeit, die der Künstler in einem eigenhändig geschriebenen Prachtband der Kaiserin Maria Theresia sandte, gelang es mir in der Wiener Nationalbibliothek aufzufinden; ich habe sie in meinem erwähnten Bande wiedergegeben.

Das Königspaar überhäufte ihn mit Schätzen und Ehren, obwohl er als aufrechter Mann der herrschsüchtigen Königin im Interesse des Volkes und des Reiches sehr oft entgegentrat. Trotz der tatsächlichen, fast unbeschränkten Macht, die er ausübte — bei der Größe des damaligen Spanien ist es kaum zu viel behauptet, wenn wir sagen, daß damals ein Kastrat die Geschicke der Welt lenkte —, und trotz der Liebe und treuen Anhänglichkeit, die er aufrichtig dem Könige widmete, können wir annehmen, daß der Künstler in ihm erst wieder aufatmete, als ihm

nach dem 1746 erfolgten Tode Philipps V. unter dessen Nachfolger Ferdinand VI. endlich wieder eine großzügigere Wirksamkeit auch in künstlerischer Hinsicht zuteil wurde. Zwar hatte der neue König das Leiden seines Vaters geerbt und ahmte dessen Absonderlichkeiten getreu nach, so wie auch seine Gemahlin, die portugiesische Prinzessin Barbara, von ihrem Vater her mit der gleichen Gemütskrankheit belastet war. Wieder wirkte Farinelli Wunder, wieder war er es allein, der den König zu beeinflussen und zu behandeln wußte, und wieder übernahm er wie beim Vater nun auch beim Sohn in Treue denselben schweren Wärterdienst, halb als Pfleger und Freund, halb als Künstler, Hofmann und Ratgeber; speziell der Königin Barbara war er von Herzen ergeben.

Farinellis äußere Machtstellung erreichte unter Ferdinand ihren Gipfel, er galt als der Allmächtige, ohne dessen Wissen und Willen nichts Großes und nichts Kleines geschah. Auch die Politik des Reiches war von ihm abhängig, und er betätigte sie im Sinne einer Annäherung an England und Österreich. Den Höhepunkt für Farinellis Stellung bedeutete seine Erhebung in den Ritterstand durch Aufnahme in den hohen Orden von Calatrava, der nur Männern edelster Herkunft erreichbar war. Wenn der Biograph Sacchi hervorhebt: „Seine Erhebung erregte Staunen, aber keine Mißgunst“, so ist dies charakteristisch für den lautereren Charakter des Mannes, der das Wunder zustande brachte, in der verwirrendsten Machtfülle nur Neider, aber keine Feinde zu haben. Unzugänglich für Bestechungen und Intrigen, hilfsbereit, freigebig, nobel, Mißgunst durch Wohltaten vergeltend, unbeeinflussbar gerecht, war ihm Hochmut und Übermut so fremd, daß er die Kluft, die ihn trotz allem von der hohen Gesellschaft trennte, stets im Auge behielt und niemals den Großen des Reichs gegenüber die Ehrerbietung vergaß, obwohl sie ebenso wie die ausländischen Gesandten und die distinguierten Fremden mit tausend Anliegen seine Antichambre füllten. Vernon Lee charakterisiert ihn folgendermaßen: „Da ist etwas Edleres als Romantik in diesem Manne, der weder ein Genie noch ein Zauberer war: bescheiden und voller Selbstachtung in der korrumpierendsten Stellung, selbstlos und vergebend mitten unter Niedrigkeit, etwas,

was ihn fast als einen idyllischen Heros erscheinen läßt unter dem gekünsteltesten wertlosen Volk um ihn.“

Allein Farinellis reines Charakterbild genügt, um alle Schauer- geschichten über Kastratenniedertracht zu widerlegen, so wie seine Lebensgeschichte ein Paradignum bildet für den märchenhaften Aufstieg zu Glanz und Macht, wie er manchmal einem Kastraten beschieden war. Ein ganzer Kreis von Legenden hat sich um seine Gestalt gebildet, und zahlreiche Anekdoten im Volksmund berichten von des Sängers Großmut, Leutseligkeit und edler Noblesse, wie das Volk überhaupt für den wundersamen Magier, der seine Könige dem Wahnsinn entriß, ehrerbietige Verehrung und phantastische Scheu empfand.

Es blieb einzig Emil Naumann vorbehalten, in seiner illustrierten Musikgeschichte den Charakter Farinellis zu verunglimpfen; doch zumal er sich jeder Quellenangabe enthält, kann diese einzelne Stimme nicht ins Gewicht fallen neben den vielen, die in seltenem Einklang die lautere Natur des Künstlers rühmen.

Werfen wir nun einen Blick auf die künstlerische Tätigkeit unseres Sängers in Madrid, d. i. auf seine Leitung der Oper, der Festlichkeiten und der Kirchenmusik; die gesanglichen und stimmtechnischen Wunderleistungen dieses wahren Phänomens habe ich in dem erwähnten Bande, der nicht umsonst den Untertitel einer Stimmbiographie führt, ausführlich behandelt, und kann hier nur wiederholen, daß er wohl der größte Sänger aller Länder und aller Zeiten war und bleiben wird.

Der Vorschlag, eine ständige italienische Oper einzuführen, ging von Farinelli selbst aus, der sah, welcher glücklichen Einfluß die Musik auf Ferdinand ausübte. Bis zu dieser Zeit waren in Madrid weniger Opern gegeben worden als in den meisten andern Großstädten, und die Spanier hatten ihr Interesse hauptsächlich dem rezitierten Drama geschenkt, das bekanntlich im 17. Jahrhundert mit Cervantes, Lope di Vega, Tirso de Molina und Calderon seine nationale Hochblüte erreicht hatte. Die ersten italienischen Schauspieler und Sänger waren 1703 auf Veranlassung Philipps V. in Madrid erschienen, hatten aber gegenüber den spanischen Veranstaltungen einen schweren

Stand.<sup>1</sup> Die goldene Zeit der italienischen Oper in Madrid brach erst 1747 mit der Leitung Farinellis an, damit aber auch eine dauernde Beeinträchtigung der nationalen Musik in Spanien.

Farinelli ging mit Feuereifer ans Werk und zog hierbei aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den berühmtesten Künstlern allerorts reichen Nutzen. Zuerst berief er den hochangesehenen Maler Amiconi, der mit der Herstellung der Dekorationen und der Schaffung eines glanzvollen Rahmens für die ständige Opernbühne im Palaste Buen Retiro betraut wurde; im Bologneser Campona Bonavera wurde ihm einer der berühmtesten Theatermaschinisten zur Seite gegeben, der aber stets die genauen Direktiven von Farinelli selbst erhielt, welcher sich vorzüglich auf die technischen Requisiten einer Bühne verstand. Besonders fruchtbringend und künstlerisch fördernd wurde nun das Aufleben der innigen Freundschaft, die den Sänger seit frühester Jugend mit Metastasio verband. Der große italienische Dichter, der Wien zu seinem dauernden Aufenthalt gemacht hatte, aber in Gefahr war, seine Jahresrente von Kaiser Karl VI. zu verlieren, hatte sich brieflich an den allmächtigen Günstling am spanischen Hof um seine Fürsprache gewandt; nicht mit Unrecht, denn dessen Einfluß reichte, von Madrid ausgehend, bis nach Wien, und aus dem nun wieder einsetzenden und lebenslang dauernden lebhaften Briefwechsel<sup>2</sup> können wir mit Interesse ersehen, wie stolz der berühmte Dichter auf seine Freundschaft mit dem Kastraten war und mit welcher Genugtuung er ihm ungezählte Male berichtete, wie sehr ihn die höchsten Adelige und Würdenträger des Wiener Hofes, darunter selbst der Kanzler Kaunitz und der Kardinal Migazzi, um seines Freundes Protektion bestürmten. Der Dichter kam mit Freude des Sängers Aufforderung nach, einige Opern für Madrid zu schaffen. Die ersten mir bekanntgewordenen Opern, die Farinelli in Madrid

<sup>1</sup> Näheres hierüber bei Felipe Pedrell, *La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIII. siècle*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V, 1903—1904. Eine andere ergiebige Quelle war mir leider nicht zugänglich: L. Carmen y Millan, *Cronaca de la Opera Italiana en Madrid*, 1878. Vergriffen. <sup>2</sup> Von Metastasios Briefen an Farinelli befinden sich 139 Originale in der Universitätsbibliothek von Bologna.

„mit königlicher Pracht“ auf die Bühne gebracht hatte, waren der Polifemo von Francesco Corradini und der Demofonte von Baldassare Galuppi, deren Textdichter mir nicht bekannt sind; von 1750 an sehen wir aber hauptsächlich Werke in Szene gehen, deren Dichtungen von Metastasio stammen, so 1750 den Attilio Regolo und die Armida placata, Musik von Giamb. Mele, 1751 den Re pastore, 1752 die Didone abbandonata (Musik von Galuppi), 1753 die Isola disabitata usf. in langer Reihe. Der Dichter nahm auch brieflich an der Frage der Besetzung der Rollen lebhaften Anteil und suchte sich etwas damit zu revanchieren, daß er die Kompositionen Farinellis in seinem eigenen Wiener Geselligkeitskreis — war er doch der Freund der einflußreichen Gräfin Althann — zur Aufführung brachte.

Einen wesentlichen Teil der Tätigkeit unseres Sängers bildete die Sorge für die Kirchenmusik, sowie für die Vergnügungen des Hofes in dem herrlichen, am Flusse Tajo reizend gelegenen königlichen Lustschloß von Aranjuez. Farinelli ließ vorerst den Fluß regulieren und die sumpfigen Ufer entwässern, und schuf sodann eine Flotte prächtigster Fahrzeuge für den Hof; die Schiffe besaßen sämtlich Einrichtungen, durch die sich neben Tafeln mit Erfrischungen auch Pulte für Musikalien und Instrumente aus dem Fußboden erhoben. Es gab hier Lustfahrten, Illuminationen, Serenaden, Blumenfeste in reicher Abwechslung, und stets war alles begleitet und verschönt durch Musik und Gesang. Welche leuchtenden und wehmütigen Erinnerungen an die farben- und musikfrohen Feste im heimatlichen Neapel und in Venedig mögen dabei die Phantasie des Künstlers befruchtet haben!

Farinelli ließ über die unter seiner Direktion in Buon Retiro und in Aranjuez von 1747 bis 1758 veranstalteten Aufführungen und Feste ein reich illustriertes Verzeichnis anlegen, von dem, nach Sacchi, drei kostbare Exemplare in Maroquin gebunden angefertigt wurden; heute ist nur mehr eines nachweisbar und befindet sich in der Real Biblioteca in Madrid. Der Band war mir leider nicht zugänglich; der Titel lautet nach Pedrells französischer Übersetzung: „Beschreibung des königlichen Theaters von Buon Retiro, der Vorstellungen, die dort stattgefunden haben von 1747 bis zur Gegenwart, des Personals, der Ausgaben und

Spesen, dies alles enthalten im 1. Buch; das 2. Buch handelt von den Unterhaltungen, die jährlich durch die Könige, unsere Herren, abgehalten worden sind während des königlichen Séjours in Aranchuez, nach den Anordnungen des Don Carlo Broschi Farinello.“

Die Reihe der Opern, deren Dichtungen von Metastasio stammen, wird noch ergänzt durch die *Semiramide riconosciuta*, den *Adriano*, den *Alessandro nelle Indie*, die *Nittetti* und *l'Eroe Cinese*. Beim letzten unter Farinelli gegebenen Werk, zur Feier des letzten Geburtstags des Königs, „*La Forza del genio ossia il Pastore Guerriero*“ ist aber der Text von Bonelli, die Musik von Nicolo Conforto.

Die unbeschränkte Munifizienz des Königs ermöglichte die Berufung allererster Künstler; unter ihnen befanden sich die Sängerinnen Regina Mingotti, Teresa Castellini, Colomba Mattei, die Altistin Vittoria Tesi, die Kastraten Caffarelli, Garducci, Gizziello, Manzuoli, Amadori, der Tenor Raaff, der Baß Montagnana, also eine ganze Garnitur von Porporas und Bernacchis berühmten Schülern, deren Namen wir schon wiederholt begegnet sind.<sup>1</sup> Farinellis Verhältnis zu seinen Sängern war nicht nur frei von aller Rivalität, sondern er suchte sie durch Ratschläge und persönliche Unterweisung tunlichst zu fördern, obwohl er keinen eigentlichen Schüler hatte. Das Vorbereiten und Einstudieren für Theater und Konzerte nahm er sehr ernst und Beckford schrieb:<sup>2</sup> „Farinelli drillte an einem Tage Soprane und Tenöre, am andern Gesandte und Minister.“ Seit dem Tode Philipps V. war der Sänger nicht mehr verpflichtet, nur vor dem König zu singen, sondern er holte sich, allerdings nicht mehr vor der großen Öffentlichkeit des Volkes und auf der Bühne, so doch in Hofkonzerten die alten Sängertrumphe von einem erlesenen Zirkel begeisterter, hungerissener, staunender Hörer, und hier konnte auch die nachstrebende Sängergeneration den Gesang ihres unerreichten, unerreichbaren Vorbildes hören. Die Spanier fanden

<sup>1</sup> Die Madrider Erfolge der hochgefeierten Kastraten Matteo Matteucci-Sassani und Pietro Mattucci fallen nicht in die Zeit Farinellis, da der erstere schon 1649, der letztere erst 1768 geboren war. <sup>2</sup> Vernon Lee, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, S. 327.



an seiner Kunst wie an den Darbietungen der Oper bald so viel Geschmack, daß Pedrell von einem „wahren delirium tremens“ spricht, in das ihre Begeisterung ausartete. Schlosser<sup>1</sup> nennt die Oper Farinellis „die glänzendste Anstalt Europas“, und Arteaga<sup>2</sup> sagt: „er führte alle Pracht und Herrlichkeit des alten Griechenlands zurück und ließ allen guten Geschmack Athens wieder aufleben“.

Das Theater hatte allerdings den exklusiven Charakter einer Hofveranstaltung, und die Ballette waren von der Bühne ausgeschlossen „als weniger wichtig für die Repräsentation und mehr anregend für die Sinne“;<sup>3</sup> sie wurden erst in späterer Zeit wieder eingeführt. Hingegen wurden unter Farinelli manchmal kurze Buffoszenen eingelegt. Auch hinter den Kulissen hielt Farinelli streng auf Anstand, Sitte und Disziplin und wachte sogar über die Dezenz der weiblichen Kleidung. Hier mag gleich Platz finden, was Sacchi über des Sängers Beziehungen zu den Frauen zu erzählen weiß:<sup>4</sup> „Er war ihnen nicht immer abgeneigt und meistens pflegte er einer der Sängerinnen den Hof zu machen, der die ersten Partien zugeteilt waren. Davon zog er einen Vorteil: denn so hoben sich jener Zank und jener Neid auf, mit dem die Berufsgenossen einander öfter bekämpfen. So wie es der inneren Anlage seines Charakters entsprach, hielt er auch hierin Maß und Anstand.“

Als im August 1758 die Königin Barbara starb, die das Gemüt des unglücklichen Königs noch einigermaßen aufrechtzuhalten verstanden hatte, artete dessen Zustand in stumpfe Manie und vollen Blödsinn aus, bis im August 1759 der Tod diesem Jammer ein Ende setzte. Farinelli, der sich durch dieses ganze Jahr in Aufopferung dem fürchterlichsten und aufreibendsten Wärterdienst gewidmet hatte, wurde durch die Katastrophe so erschüttert, daß er in Krankheit verfiel und sein alter Hang zur Melancholie sich neu verstärkte. Der neue König Karl III., gesünder als seine Vorgänger, obwohl auch er am Ende seines Lebens dem Erbe des Wahnsinns verfiel, verabschiedete Farinelli sofort, und zwar aus politischen Gründen, da er eine Schwenkung

<sup>1</sup> Schlosser, Geschichte des 19. Jahrhunderts, II, S. 159. <sup>2</sup> Arteaga, II, S. 39.

<sup>3</sup> Sacchi, S. 22. <sup>4</sup> Ebenda, S. 16.

von dessen englandfreundlicher Politik zu Frankreich beabsichtigte. Farinellis Abschied von Spanien geschah in allen Ehren, unter Fortbezug seines Gehaltes und ausdrücklicher Anerkennung des Königs,<sup>1</sup> „daß er das Zutrauen der vorigen Könige nie mißbraucht, sondern seinen Kredit nur dazu verwendet hätte, jedem so viel als möglich Gutes zu tun“; doch war die Bedingung gestellt, daß er Spanien verlasse.

Für Farinelli blieb seine Verabschiedung eine Verbannung, die ihn aufs tiefste kränkte. Die alte Heimat, in die er nun zurückkehrte, war ihm fremd geworden, und er lernte die ganze Bitterkeit des Künstlers kennen, der sein künstlerisches Los nicht erfüllt hatte. Er führte in Bologna ein großzügiges Hauswesen, in das er die Kinder seiner Geschwister aufnahm, und suchte den Trost seines Alters in der Frömmigkeit, der Komposition und einer Vorliebe für Gärtnerei. Er starb 1782, 77 Jahre alt.

Was die Gesangsmusik in Portugal betrifft, so ist zweifellos eine intensive, relativ frühe Pflege derselben anzunehmen. Daß Kastraten bereits unter der Regierung Don Sebastianos (1557 bis 1578) eine künstlerische Rolle gespielt haben, ist schon erwähnt worden,<sup>2</sup> und daß sie in der Kirchenmusik fleißig verwendet wurden, ergibt sich schon aus den Zuständen im benachbarten Spanien. Gegen 1610 wurden in Lissabon 70 Gesangsprofessoren gezählt!<sup>3</sup> Fremde Bühnenkünstler aus Spanien, Italien, den Niederlanden gab es bereits im 16. Jahrhundert ziemlich zahlreich, und vom Jahre 1578 wird berichtet,<sup>3</sup> daß italienische Schauspieler durch die Jesuiten aus Lissabon vertrieben wurden. Man kannte zweifellos auch die vokale Kammermusik der Italiener bereits im 17. Jahrhundert, doch blieb die heimische Musik lange bevorzugt, bis von 1720 an die spanischen Zarzuelas bei Hofesten durch italienische Kantaten und Serenaden ersetzt wurden. Im Jahre 1728 wird unter den 40 zum größten Teil italienischen Sängern der vereinigten königlichen und patriarchalischen Kapelle zu Lissabon der Kastrat Floriani<sup>4</sup> genannt. An der königlichen Bühne wurden bis 1752 nur einige wenige Opern, und zwar

<sup>1</sup> Baretto Joseph, Reisen, II, S. 101. <sup>2</sup> Siehe S. 148. <sup>3</sup> Dr. Platon von Waxel, Portugiesische Musik, bei Mendel und Reißmann, S. 510. <sup>4</sup> Ebenda, S. 522.

von portugiesischen Komponisten, gegeben; jedoch war 1735 zum erstenmal eine italienische, vom Bologneser Alessandro Paghetti geführte Operntruppe aus Madrid gekommen, und hatte selbständig Darbietungen gebracht, die mit so großer Begeisterung aufgenommen wurden, daß das Unternehmen bis zur furchtbaren Erdbebenkatastrophe 1755 zu bestehen vermochte. Diese „Companhia des Paquetas“, wie sie im Volksmunde hieß, weil außer dem Impresario auch die vier ersten Sängerinnen den Namen Paghetti trugen, machte in ihrer Zusammensetzung und Führung mancherlei Wandlungen durch und hat das Verdienst, mindestens 19 italienische Opern zur Aufführung gebracht zu haben, darunter Werke von Caldara, Leo, Sala, Giacomelli u. a. Dieses Repertoire läßt den Schluß zu, daß, den Zeitumständen entsprechend, auch Kastraten der Truppe angehörten, doch sind uns leider keine Sängernamen von ihr erhalten geblieben.

Die Regierungszeit D. José I. (1750—1777) ist durch eine fast unerhörte Glanzzeit der italienischen Oper in Lissabon ausgezeichnet, da der allmächtige Minister Marquis von Pombal alles aufbot, um den König und die Aristokratie von der Politik fernzuhalten und in der Oper die beste Ablenkung ihres Interesses sah. 1752 berief er den hervorragenden dramatischen Komponisten David Perez aus Neapel, der nach dem durchschlagenden Erfolg seiner Oper Demofonte mit einem Gehalt von 50 000 Franken zum königlichen Kapellmeister ernannt wurde. Perez schuf bis 1775 für Lissabon 15 Opern und brachte außerdem noch zwei ältere Werke und zahlreiche wertvolle Kirchenmusik von sich zur Aufführung, ohne deshalb Jomelli und andere zeitgenössische Komponisten zurückzudrängen. Nicht ohne Berechtigung vergleicht Waxel<sup>1</sup> Perez' Stellung in Lissabon mit der Händels in London; er erzählt: „Die königliche Kapelle zählte 1754 nicht weniger als 130 Sänger, vorwiegend Italiener, und wurde auch nach dem Erdbeben, das vorübergehend alles außer Rand und Band gebracht hatte, von Perez auf so hoher Stufe gehalten, daß er Palestrina und Händel aufführen konnte. Die auserlesenen

<sup>1</sup> Waxel, S. 524. Über die Musikverhältnisse in Portugal erzählt auch Burney, Gen. Hist., IV, S. 570 ff., ferner Vasconcellos, Mus. port., I, S. 182 ff., und Cyrillo Volkmar Machado, Collecção des Memorias, S. 129 ff.

Sänger, die in Perez Oper sangen, waren alle Mitglieder der Hofkapelle, d. h. sie hatten gleichzeitig auch in der Kirchenmusik mitzuwirken. Dies war vielleicht mit ein Grund, warum im Hoftheater keine Frauen auftreten durften. Infolge dieses Umstandes hatten die Kastraten sowohl die Frauen- als die Heldenrollen in ihrem Besitz und beherrschten tatsächlich den Geschmack der Portugiesen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gänzlich. Allerdings haben auch die berühmtesten auf der Bühne von Lissabon während einer Periode von 15 bis 20 Jahren fast sämtlich gesungen, mit Ausnahme von Farinelli, Senesino, Pacchiarotti und Marchesi.“ Allein bis zur Zeit des Erdbebens 1755 nennt Waxel die Kastraten Gizziello, Giovanni Angeli, Guadagni, Caffarelli, Guarducci, Manzuoli.

Die prunkvolle Ausstattung und die märchenhaften Szenerien erhöhten die Berühmtheit dieser Vorstellungen. Die Gagen waren sehr hoch; zum Beispiel erhielten Caffarelli und Gizziello für eine nur 2—3monatige Tätigkeit je 72000 Franken. Nach 1755 werden die großen Virtuosenamen seltener, doch suchte der Hof weiter die Oper auf der Höhe zu halten. 1765 gehörte der alternde, aber noch hochgeschätzte Jozzi dem königlichen Theater an; 1770 kam wieder eine private italienische lyrische Operntruppe nach Lissabon, welche zuerst viel Anklang fand; ihr Impresario Galli brachte aber bloß einige Sänger zweiten Ranges mit, jedoch einige gute Sängerinnen, darunter die bekannte Zamperini. Das langersehnte Auftreten von Frauen auf der Bühne brachte aber auch gleich einen Skandal:<sup>1</sup> „Man hatte in Lissabon seit langer Zeit keine Sängerin gehört und die Zamperini verdrehte der ganzen Stadt die Köpfe; alt und jung befand sich zu ihren Füßen. Die Poeten besangen sie und zu ihrer Zahl gehörten Berühmtheiten wie Diniz, der Verfasser des *Hyssope*, und der Augustinermönch Macedo, ebenso bekannt durch seine Kanzelreden wie durch sein leichtsinniges Leben. Der Geliebte der Sängerin war der Graf von Oeiras, der Sohn des Marquis von Pombal selbst. Um das seinem Herzen so teure Unternehmen aufrechtzuerhalten, gelang es ihm, eine Aktiengesellschaft zu bilden, an welcher sich die ersten Kapitalisten der Hauptstadt

<sup>1</sup> Waxel, S. 530, nach Theoph. Braga; siehe auch Casanova.

beteiligten. Nach zwei Jahren jedoch waren die Fonds erschöpft, und die Aktionäre sahen sich um die Summe von 100 000 Cruzados betrogen. Der große Minister sah sich nun veranlaßt (1774), die Geliebte seines Sohnes auszuweisen und das Theater zu schließen.“

Als im Jahre 1777 D. Maria I. den Thron bestieg, erfolgte sofort die Verbannung Pombals und damit auch der Niedergang der königlichen wie der privaten Bühnen. Auf den letzteren wurde das Auftreten von Frauen neuerdings untersagt, wie überhaupt die bigotte Königin alles weltliche Vergnügen einzuschränken trachtete. Die Sänger der königlichen Kapelle hatten infolgedessen weniger mit der Oper als mit dem Kirchengesang zu tun. Unter den zahlreichen aufgeführten Oratorien befand sich auch Haydns: *Il Ritorno di Tobia*, das am 19. März 1784 im Theater Ajudo aufgeführt wurde. Immerhin gab der Hof doch die italienische Oper nicht ganz auf; eine Zeitlang bevorzugte man portugiesische Komponisten, aber von 1784 an brachte man wieder Paisiello, Cimarosa und andere italienische Meister. Merkwürdig war die am neuen Theater Salitze gepflegte Spezies der „dramatischen Elogen“, welche von einer Männertruppe aufgeführt wurden, der auch die Darstellung von Frauenrollen behördlich besonders gestattet war. 1790 nannten sich drei Schauspieler „primieras damas“ (Primadonnen), es gab auch eine „segunda dama“, einen ersten „Galan“, zwei erste „Graziosos“ usw. Kapellmeister war der ausgezeichnete Komponist Marcos Antonio da Fonseca Portugal. Im Juli desselben Jahres begann im Theater da Rua dos Condes eine Serie von Aufführungen italienischer Opern und Elogen in portugiesischer Sprache, aber von italienischen Künstlern dargestellt, darunter von fünf Opern Paisiellos, von fünf Opern Cimarosas, des „Don Giovanni“ von Gazzaniga u. a.; alle Frauenrollen waren natürlich mit Kastraten besetzt, Dirigent war Leal Moreira.

Nachdem im Jahre 1792 die Frömmigkeit der Königin in Wahnsinn ausgeartet war und ihr Sohn, der „portugiesische Falstaff“ D. Jono I., die Regierung übernahm, brachten einige Kunstfreunde das Geld zur Erbauung des Real Theatro de S. Carlo zusammen, das hauptsächlich der italienischen Oper als Heim bestimmt war und mit *La Ballerina amante* von Cimarosa er-

öffnet wurde. Die musikalische Leitung hatte Leal Moreira, der neben dem zeitgenössischen Repertoire fünf seiner eigenen Stücke zur Aufführung brachte; zwei davon, sogenannte portugiesische „burletas“, wurden von dem Sopranisten Domenico Caporalini dargestellt.

Der letzte große Kastrat, der Lissabon in den Bann seiner Kunst zwang, war Crescentini. Unter den Opern, in denen er 1799 sang, befanden sich auch zwei des heimischen Künstlers Marcos Antonio Portugal; im selben Jahr wurde endlich wieder den Frauen das Auftreten auf der Bühne gestattet. 1801 unternahm Crescentini auf eigene Rechnung die Zusammenstellung einer erstklassigen Truppe, in welcher sich auch hochgefeierte Sängerinnen befanden und neben Portugal auch Valentino Fioravanti als Komponist wirkte; die berühmte Catalani sang in zehn seiner Opern, in dreien gemeinsam mit Crescentini, in fünf mit dem ausgezeichneten Sopranisten Pietro Mattucci. 1803 verließ Crescentini Lissabon, und damit sind unsere Nachrichten über die Tätigkeit der Kastraten in Portugal abgeschlossen.

## VIII. Kapitel

### Niedergang und Ende des Kastratengesangs auf der Bühne

Wenn zeitgenössische Kritiker und Musikhistoriker das Ende der Hochblüte der Gesangkunst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts datieren, so fällt hier gleich das zeitliche Zusammentreffen dieser Erscheinung mit dem Umstande auf, daß gerade damals die dominierende Stellung der Kastraten im Musik- und Theaterleben aufhörte.

Gewiß ist, daß mit der Kastratenkunst, der von ihr getragenen Tradition und mit dem Publikumsgeschmack, der ihr entgegenkam, eine ganze Epoche und Richtung, der ariose Kunstgesang, zu Ende ging; wie immer brachte das Ende der einen Epoche und das Heraufkommen einer anderen eine Zeit der Unsicherheit des Geschmackes und mannigfacher Auswüchse hervor, das Aufhören einer Technik, die gerade nur den Aufgaben der vergangenen Phase gerecht werden konnte, während die neue die sozusagen handwerklichen Voraussetzungen für ihre veränderten Aufgaben noch nicht geschaffen hatte. Auch hier ist es unmöglich, eine Erscheinung aus dem Zusammenhang mit ihrer ganzen Zeit zu lösen; und die gerechte kritische Würdigung dieses Überganges wird hier noch dadurch erschwert, daß nach ihm gerade auf dem Gebiet der Musik die höchste und reichste Blüte- und Wunderzeit deutschen Geistes einsetzte, was den Blick für die vorangegangene verklungene Kunst trüben und zu dem kurzsichtigen Trugschluß verleiten könnte, die alten Künstler seien nicht so sehr Vorläufer und Wegbereiter des großen Neuen gewesen, als vielmehr Schädlinge, die sein Heraufkommen nur verzögert hätten.

Gegen 1780 verzeichnet Burney, wie wir bereits vernahmen, in seinem Tagebuch wiederholt Klagen der Fachleute und Kritiker über das Nachlassen der großen Traditionen der Gesangskunst,<sup>1</sup> welche Klagen er auch selbst bestätigt.

Unter anderen vertritt ihm gegenüber auch Hasse die Meinung,<sup>2</sup> „daß die gute Schule fürs Singen verlorengegangen ist . . . und seit der Zeit des Pistocchi, Bernacchi und Porpora keine großen Schüler mehr gezogen worden sind“. Merkwürdigerweise wurde damals der Niedergang der Sänger in ganz ähnlicher Weise mit der stärkeren Heranziehung des Orchesters für die Zwecke des Ausdrucks begründet, wie im 19. Jahrhundert beim Auftreten Richard Wagners. Dies wird aus einem Gespräch Burneys mit Metastasio bestätigt, in welchem letzterer sagte:<sup>3</sup> „Er glaubte nicht, daß noch ein Sänger übrig wäre, der seine Stimme so brauchen könnte, als die alten Sänger gelehrt wurden. Ich bemühte mich, die Ursache davon anzugeben, und er war mit mir einig, daß die Theatermusik zu instrumentalisch geworden wäre; und daß die Cantaten aus dem Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, die keine andere Begleitung hatten als ein Clavicymbel oder ein Violoncell, viel mehr Singekunst erforderten, als unsere neu-modischen Arien, bei welchen das Rauschen des Accompagnements sowohl Fehler als Schönheiten verbergen und dem Sänger forthelfen kann.“

Und ganz ähnlich denkt Arteaga:<sup>4</sup> „In den glücklichen Zeiten des Leo, Pergolesi und des Vinci ging die Aufmerksamkeit dieser großen Meister einzig und allein auf den Gesang und auf die Poesie, nicht aber auf die Instrumente . . . Die ganze Kraft der Musik bestand damals im Ausdruck der Worte, und das Orchester begleitete sie gewöhnlich nur ganz mäßig und schwach. Bald nahm Stärke und Zahl der Instrumente zu. Buranello, Hasse, Jomelli gaben dem Orchester mehr Kraft und Leben, ohne auf Abwege zu geraten. Seit Lampugnans Zeiten aber . . . hat man die Anzahl der Violinen unmäßig vermehrt . . . Trommeln, Pauken, Fagotte, Waldhörner, alles hat man zusammengenommen, um Lärm zu machen. Man sollte fast glauben, eine auf diese

<sup>1</sup> Siehe V. Kapitel (Musikalisches und Gesangliches). <sup>2</sup> Burney, Tagebuch, II, S. 231. <sup>3</sup> Ebenda, S. 221 ff. <sup>4</sup> Arteaga, S. 221 ff.



Weise accompagnierte Arie sei das Getümmel zweier feindlicher Armeen auf dem Schlachtfelde. Wer ist nun der Sänger, dessen Stimme unter dem Lärm der Harmonie, unter so vielen aufeinandergehäuften Tönen unter den Millionen von Noten, die die Zahl und Mannigfaltigkeit der verschiedenen Stimmen erfordert, hervorragen kann? Welche Poesie wird nicht unterdrückt? . . . Man kann mit Recht sagen, daß es die Instrumente sind, welche singen, nicht aber der Sänger!“

So sprach der Musikliebhaber Arteaga, der nicht anders konnte, als das Verschwinden der alten Zeit und ihrer Sänger betrauern; der Moralprediger Arteaga aber (II, S. 295) ruft gegen die Kastraten alle Hüter der Philosophie und Religion, zuletzt die Geistlichkeit an, „damit ein so beleidigendes Vorurteil keine Zuflucht mehr im Hause des Herrn finde“, und hält ihnen das Beispiel des Papstes Clemens XIV. (1769—1774) vor Augen, der „mit den Blitzen des Vatikans aufs Neue gegen die gläubigen Beförderer der Entmannung losbricht“, er fordert die Frauen, „unter welchen aber doch diese unbegreifliche Verderbnis mehr als eine geistvolle Fürsprecherin gefunden hat“, auf, „zur Ausrottung einer Gewohnheit beizutragen, die, wenn sie allgemeiner werden sollte, die Herrschaft ihrer Reize und selbst ihre ganze, uns so schätzbare Existenz völlig unnütz machen würde“.

Dieser Appell hatte ja nie aufgehört zu klingen, und es ist unbestreitbar, daß vom Ende des 18. Jahrhunderts an sowohl die Kirche als besonders der Staat ernstliche Versuche unternahmen, das Überhandnehmen dieser Entwertung des Menschenmaterials einzudämmen. Mehrere Bullen der Päpste belegten die Ausführung der Kastration mit dem Kirchenbann, die weltlichen Gesetzgeber legten schwere Strafen darauf. Aber Habgier und Ehrgeiz machten den Gebrauch unausrottbar, die Wachsamkeit der Behörden wurde immer wieder damit eingedämmt, daß man sagte, „die Strafe hindere gewaltsam die Fortschritte der Kunst, und die Liebe des Wahren und des Schönen“.<sup>1</sup> „Senza Castrati l'Italia è perduta — ohne Kastraten ist Italien verloren“, läßt Scudo<sup>2</sup> den Kastraten Grotto sagen. Wenn die Resultate eines Ver-

<sup>1</sup> Fantoni, Storia universale del canto, I, S. 15. <sup>2</sup> P. Scudo, Der Chevalier Sarti, S. 247.

brechens nur Jubel und Bewunderung erregten — schrien doch die entzückten Italiener ihren Lieblingen auf der Bühne zu: „Evviva il coltello! Benedetto il coltello! — Gesegnet sei das Messerchen!“ —, wenn die nationale Eitelkeit sich damit brüsten wollte, die besten Sänger der Welt hervorzubringen, da war es wohl begreiflich, daß das Übel geduldet und mit Nachsicht behandelt wurde. Im Sinne der Renaissancekultur war, was ästhetisch begründet war; so galt die Kastration als eine vollständig berechtigte Handlungsweise, und nach dem Gedankengange des Cinquecento bedeutete sie „nichts anderes als eine technische Verbesserung in der Behandlung der menschlichen Stimme, gerade so wie die Einführung der Ölfarbe in die Malerei, wie die Anwendung der Perspektive, wie die Benutzung der kleinen Quadrate in der Skulptur“.<sup>1</sup>

Ihre Verteidiger wiesen immer darauf hin, daß die Kirche und die Fürsten die Kastration zwar verdammen, aber selbst die größten Opfer brächten, um die Kastrierten in ihre Dienste zu bekommen, und alle offiziellen Abwehrmaßnahmen, alle Strafbestimmungen und die verschiedenen Bullen gegen die Kastration konnten keine Wirkung haben, so lange dieselbe Instanz, die das Verbot aussprach, jenen, die es umgingen, die sicherste Gewähr für gute Belohnung und dauernde Erwerbsgelegenheit bot.

Das Ansehen der Kunst der Kastraten begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit der Vollendung des Reformwerkes von Gluck mehr und mehr zu verblassen. Hatte man bisher die Leistungen der Sänger als die Hauptsache in einer Oper betrachtet, so nahmen nun die Tondichter den Geist und die Sinne der Hörer zu allererst für sich selbst und ihre Werke in Anspruch. Die Sänger mußten, ob sie wollten oder nicht, sich dem Gebot des Dramas unterordnen, und wo sie dies nicht vermochten, war ihre Geltung nur mehr eine Zeitfrage und bloß von der Laune und der geistigen Trägheit des Publikums abhängig, das unter dem Einfluß der Vorkämpfer des neuen Kunststiles, die immer heftiger gegen das vordringliche Konzertieren auf der Bühne und gegen die unnatürliche Stimmlage der Kastraten auftraten, seine so lang verehrten Götzen zuerst zögernd, dann allmählich immer

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, Artikel Castrat.

entschiedener im Stiche ließ. Zwar waren gerade einige der letzten bedeutenden Repräsentanten des Kastratentums, wie Guadagni, Pacchiarotti und Crescentini, im pathetisch-dramatischen Stil ganz hervorragend; auch kann man wenigstens bei den Koryphäen kaum von einem Nachlassen ihrer Kunstfertigkeit sprechen, mag auch die Feinheit des Geschmacks und die Subtilität der Ausführung beim Durchschnitt der Sänger sich vermindert haben — wurde doch Marchesi von manchen sogar über Farinelli gestellt! —, und das Publikum hielt solchen Künstlern bis zu Velluti mit Bewunderung, Beifall und hohem materiellen Lohn nicht zurück.

Zum Teil ergab sich ihr Niedergang wohl auch direkt durch die allmähliche Ausschaltung ihrer Tätigkeit von den dramatischen Aufgaben der neuen Kunst; sie blieben bei der alten Schablone zurück, die sie mit frischem Leben nicht mehr erfüllen konnten.

Den Theaterbetrieb der absteigenden Epoche charakterisiert Marx folgendermaßen:<sup>1</sup> „Diese steife, inhaltslose Eintönigkeit war das getreue Spiegelbild der Höfe des 17. und 18. Jahrhunderts; auf beiden Seiten derselbe kostbare Prunk und dieselbe innere Leere, dasselbe Feuer der rollenden Töne und glitzernden Edelsteinketten bei derselben innerlichen Kälte, dieselbe vorgeschriebene und unabänderliche Haltung, derselbe Zuschnitt in den Arien mit der Queue der Kadenzten, wie in den silberstoffenen Roben mit der gestickten Purpurschleppe. Für die sprichwörtlich gewordene Hof-Langeweile hielt das Bewußtsein der vornehmen Stellung schadlos. Und dann war man ja gar nicht gehalten zuzuhören; was gab es unter der Kunstproduktion alles zu schauen, zu flüstern, zu genießen! Das gehört mehr in die Hofgeschichte, als in die Kunstgeschichte.“

Fétis<sup>2</sup> hingegen sagt mit hörbarem Bedauern: „Es ist nicht mehr die Zeit, wo 20 Tenöre, ebenso viele Kontra-Altos und Soprane vom ersten Rang, und 40 oder 50 vom zweiten Rang, die unseren Tagesberühmtheiten noch sehr weit überlegen wären, zu gleicher Zeit nicht nur auf den Bühnen Italiens, sondern auf denen von ganz Europa glänzten.“

<sup>1</sup> Marx, I, S. 245. <sup>2</sup> Fétis, S. 52.

Gustav Engel<sup>1</sup> meint: „Wenn der Gesang sich dadurch von der Menschenstimme unterscheidet, daß er die Beziehung der Musik zum realen Seelenleben herstellt, so ist der Kastrat gar nicht imstande, dieser Beziehung vollen Ausdruck zu geben, weil er, der scheußlich verstümmelte Mensch, das gesunde Empfinden gar nicht kennt. Der Kastratengesang ist darum so weit entfernt, dem wirklichen Wesen des Gesanges zu genügen, daß er vielmehr nur als eine Art Übergangsstufe von der Instrumental- zur Vokalmusik gelten kann, als eine Ausbildung der Menschenstimme nach ihrer bloß äußerlichen instrumentalen Seite.“

Und Hauser<sup>2</sup> resümiert: „Dem sei nun, wie ihm wolle: die Zeit, die alles ausgleichend, ist auch ihnen gerecht geworden; sie gehörten — wenn man von ihrer ursprünglichen kirchlichen Bestimmung absieht — so ganz und gar dem Rococo, dem charakteristischen Grundzug des vorigen Jahrhunderts, an mit seinen Allongeperücken, Haarbeuteln, mit den lasziven Darstellungen der Schäferwelt und der gesamten großartigen Geschmackslosigkeit, daß sie in der unsrigen zur Natur zurückgekehrten keinen Platz mehr finden konnten und ihren langen Atem endlich in Dresden aushauchten.“

In Italien trug die Opera buffa, die wie eine befreiende Revolution wirkte und mit einem Schlage den größten Jubel der Massen gewann,<sup>3</sup> zu einer starken Veränderung des musikalischen Geschmacks bei; in ihr und ihrer burlesken Realistik fand das Kastratentum keinen Boden mehr, obwohl als Ausnahme auch in der Opera buffa manchmal Kastraten vorkamen; in den einst so stark beliebten Opern Simon Mayrs hielt sich in Italien der Kastratengesang aber bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Einen entscheidend schweren Stoß gab dem Kastratenwesen auch das deutsche Singspiel, das neben der Opera buffa immer mehr Raum und Aufschwung gewann,<sup>4</sup> und das mit seinem urwüchsigen Wesen dem artistischen Halbgöttertum der neapolitanischen Oper gerade entgegengesetzt war.

<sup>1</sup> Mendel und Reißmann, Artikel Gesang. <sup>2</sup> Hauser, S. 80. <sup>3</sup> Der Riesenerfolg von Pergolesis Serva Padrona ist bekannt! <sup>4</sup> Auch Hasse schrieb mehrere solcher kleiner Musikschwänke.

Ein besonderes Wort werde an dieser Stelle zum Schlusse noch Giovanni Battista Velluti, dem letzten berühmten Theater-sopranisten Italiens, zuteil. Er ist 1781 zu Monterone bei Ancona geboren; im Alter von 14 Jahren nahm ihn der Abbé Calpi, ein tüchtiger Gesangsmeister in Ravenna, in sein Haus und hielt ihn durch sechs Jahre beim Studium des Solfeggs und der Geläufigkeit fest. Er debütierte 1800 in Forli und blieb 2—3 Jahre an den kleinen Theatern der Romagna, 1805 wurde er in Rom in Solvaggia von Nicolini bewundert. Zwei Jahre später, 1807, begründete er ebendort seinen Ruhm als größter Sänger Italiens — Crescentini war bereits in Paris — in Nicolinis Oper Trajano. Im Herbst 1807 erregte er Sensation im San-Carlo-Theater in Neapel, 1809 in Mailand in Coriolano von Nicolini und Ifigenia in Aulide von Federici; dann folgte Turin usw. 1812 kam er nach Wien und gefiel außerordentlich. Hierauf sang Velluti wieder in Venedig mit epochalem Erfolg, 1814 in Mailand in Quinto Fabio von Nicolini mit der Correa und David als Partner, 1825 und 1826 mit großartigem Erfolg am königlichen Theater in London und erhielt für je 5 Monate Saison je 2300 Pfund Sterling (57 000 Franken). Als er aber 1829 zum zweitenmal nach England kam, wurde er nicht wieder engagiert, da seine Stimme ihren Glanz verloren hatte. Dies erklärt wohl das harte Urteil Mendelssohns über ihn;<sup>1</sup> übrigens kamen die anderen damaligen Londoner Sänger auch nicht besser weg. Mendelssohn bezeichnet in seiner burschikosen Art Pellegrinis Betragen als Leporello als das eines Affen, den berühmten Levasseur als einen „ziemlichen Bier-Baß“, Curioni als einen „Halb-Bier-Tenor“ usw. Rossini hat hingegen Velluti hochgeschätzt.

Velluti zog sich nun in sein Vaterland zurück: reich und hochangesehen verbrachte er seinen Lebensabend auf seinem Landgute Delo bei Venedig,<sup>2</sup> wo er 1861 im 80. Lebensjahre starb.

Fétis sagt von ihm: „Velluti ist der letzte Sänger der großen italienischen Schule gewesen, aber es scheint nicht, daß er seine Vorgänger jemals ganz erreicht habe.“ Velluti war übrigens auch ein glänzender Musiker. Es existieren einige Gesangsstücke seiner Komposition im Manuskript zu Berlin und zu Bologna,<sup>3</sup> und

<sup>1</sup> Siehe S. 500. <sup>2</sup> Fantoni, I, S. 51, Anmerkung 2. <sup>3</sup> Siehe Eitner.

Garcia bringt in seiner Schule eine von Velluti geschmackvoll ausgeschmückte Arie.

Wenn auch Gluck den durchschlagenden Erfolg seiner ersten Reformoper Orpheus noch der großartigen Leistung des Altisten Guadagni zu verdanken hatte,<sup>1</sup> so brachte in ihm der Aufenthalt in Paris, wo das Kastratentum nie Wurzeln fassen konnte und sein Orpheus, wenn er nicht dem Witze der Stadt erliegen wollte, sich in einen Tenor verwandeln mußte, doch die Überzeugung zur Reife, daß die höchsten Ideale des Dramas durch Kastraten nicht vermittelt werden könnten. Marx sagt:<sup>2</sup> „In der Tat neigte Gluck immer entschiedener dahin, seinen Grundsatz dramatischer Wahrheit auf das strengste zur Geltung zu bringen. Im Orpheus hatte er noch kein Arg gehabt, einen Kastraten für die Hauptpartie zu verwenden. In ‚Paris und Helena‘, wo zwei Liebende einander gegenübertreten und der Unterschied der Geschlechter sich im Unterschied der Stimmen hätte ausprägen sollen, mußte die Unnatürlichkeit ihm fühlbar werden, gegen die Diskantstimme der Helena eine zweite Diskantstimme für die Rolle des Liebenden aufzuführen. Er sprach jetzt, durch den Nichterfolg der letzten Oper geweckt, aus: Nach seiner Überzeugung sei die Aufstellung von Kastraten mit dramatischer Wahrheit und szenischer Wirksamkeit unvereinbar.“

Während Glucks frühe Opern ohne Bedenken der Kastraten-tradition huldigten, und noch sein Paris, Rinaldo, Achill und selbst Orest, neben Telemach und Orpheus, kaum gegen das Kastratentum einen entscheidenden Schlag führten, bedeuteten seine Alceste, Armida und Iphigenia — von allen übrigen reformatorischen Versuchen sei hier abgesehen — eine Befestigung der schon von Hasse, Jomelli u. a. früher eroberten Stellung der dramatischen Sängerin. Weit mehr als Glucks Pathos war es aber Mozarts sprühende Frische und Natürlichkeit und die unwiderstehliche sexuelle Wirklichkeit in seinem Figaro und Don Juan, vor der alles Halbleben und Scheingefühl für immer zurückweichen mußte.

<sup>1</sup> Siehe S. 401. Der Orpheus gehört zu jenen Gestalten, die für die Wiedergabe durch Kastraten besonders geeignet schienen; von Monteverdi, Caccini und Peri bis zu Gluck, Bertoni und Haydn gab es viele Kastraten-Orfeos.

<sup>2</sup> Marx, II, S. 24.

Wer vermöchte sich den Grafen Almaviva, den Tamino oder den Sarastro als Kastraten vorzustellen? Oder die Mozartschen Frauengestalten, wie Constanze, Gräfin, Susanna, Donna Anna, Pamina usw.? Einzig der junge Cherubin, halb noch Page, halb schon Offizier und Liebhaber, wäre vielleicht durch einen männlichen Sopranisten darstellbar zu denken.

Übrigens hat auch der junge Mozart in seinen ersten Schöpfungen noch seinen Tribut an die Kastraten entrichtet: er schrieb mit 14 Jahren, 1770, die Oper *Mitradate* für Mailand mit einer Kastratenrolle; 1771 eine *Serenata* für den Sopranisten Teneducci, 1772 *Ascanio in Alba* und *Lucio Silla* für Rauzzini (?); ebenso enthalten *Il regno di Scipione*, 1772, und *Il Re pastore*, 1775, dankbare Kastratenrollen, und noch 1780 schrieb Mozart den *Idamante* in der Oper *Idomeneo* für den vielfach gerühmten Sopranisten del Prato.

Sein Urteil über del Prato ist trotzdem scharf und ungünstig. In einem Briefe vom 8. November 1780 berichtet Mozart seinem Vater:<sup>1</sup> „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser, denn mitten in einer Arie ist sein Odem schon hin und nota bene, er war noch nie auf dem Theater, und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Szene im ersten Akt, die Begegnung des Idemeneo und Idamante vor!“ Es ist charakteristisch für die sich bis heute gleichgebliebenen Verhältnisse beim Theater, daß Mozart über del Prato, schon ehe dieser nach München kam, nur falsches gehört hatte.

Vicentio del Prato<sup>2</sup> war schon längst „auf dem Theater gewesen“. Von Lorenzo Gibelli in Bologna ausgebildet, trat er schon mit 16 Jahren in Fano 1772 zum ersten Male auf und fand auf den Bühnen der Hauptstädte Italiens fortan ungeteilten Beifall. Als er in Stuttgart „ebenfalls bedeutenden Eindruck machte“, wurde er nach München berufen, wo er blieb, 1805 pensioniert wurde, und gegen 1828 starb.

Auch als del Prato mit Mozart zu studieren begann, fand er bei dem jungen scharfhörigen Meister keine Gnade. Am 18. No-

<sup>1</sup> Jahn, Mozarts Leben, II. <sup>2</sup> Siehe Mendel und Reißmann.

vember schreibt dieser:<sup>1</sup> „Meinen molto amato Castrato dal Prato muß ich die ganze Oper lehren, denn er ist nicht im Stande, einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heißt, und hat eine ungleiche Stimme. Auch bei dem Quartett, das sechsmal gemacht werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmte; übrigens hat er keine Intonation, keine Methode, keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden.“ Dem berühmten Tenor Raaff ergeht es aber vor diesem strengen Kritiker nicht besser. Am 24. Dezember schreibt Mozart: „Hören Sie, Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber auf den alten Schlendrian so versessen, daß man Blut dabei schwitzen möchte: . . . er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. Mit dem Quartett habe ich itzt meine Not mit ihm gehabt . . .“ und bei einer anderen Gelegenheit: „Raaff gefällt mir auch nicht, er singt zu willkürlich.“

Merkwürdig ist, daß Mozart in seiner nächsten Oper, der Entführung aus dem Serail, als er Gelegenheit hatte, eine richtige Kastratenrolle zu komponieren, auf die „Naturwahrheit“ der Stimmlage verzichtete und den Haremseunuchen Osmin zur tiefsten Baßpartie schuf, die er überhaupt geschrieben hat. Es mögen hierfür wohl musikalische Beweggründe maßgebend gewesen sein, da die zwei Soprane und zwei Tenöre der beiden liebenden Paare eines Gegengewichtes in der tieferen Lage bedurften — Bizet hat den Eunuchen Splendiano in Djamiléh wenigstens zum Buffo-Tenor gemacht.

Nicht die Stimmlage der Kastraten war es, die den Niedergang der Konzertoper herbeiführte, sondern die unmittelbare Einwirkung von Mozarts theatralischem Schaffen, in dem sich die dramatische Wahrheit mit der blühendsten musikalischen Schönheit zu einer Einheit verschmolz, die den ausführenden Künstlern allerhöchste musikalische und darstellerische Aufgaben zu bewältigen gab, in Verbindung mit den Fortschritten

<sup>1</sup> Jahn, ebenda.



in der Ausgestaltung der Opernlibretti. Man kann sagen, daß mit der Vollendung von Mozarts Lebenswerk — er starb 1791 — die künstlerische Existenzberechtigung der Kastraten auf dem Theater endgültig abgetan war; die Mode war vorüber.

Die Zeit des Abschieds der Kastraten von der Bühne war gekommen, ihr mit der Operngeschichte zweier Jahrhunderte unauflöslich verbundenes Wirken nahte seinem Ende. Ihre kostbaren Stimmen wurden durch die vielen ausgezeichneten Sängerrinnen überflüssig gemacht, die jetzt nicht mehr wie in früherer Zeit durch Vorurteile und Sittengebote gehemmt waren, die ihnen gebührende Stellung am Theater endlich ganz und uneingeschränkt zu übernehmen, und zwar nicht nur in den Frauenrollen, sondern auch in denen der Knaben und der jünglingshaften Liebhaber und Helden. Eine Unnatur wurde durch die andere ersetzt und der zweihundertjährige Kampf der Primadonnen mit den Kastraten um die Hose endete mit dem Siege der ersteren; als Preis gewannen sie zunächst die Toga des Sextus in Titus und die Höschen des Cherubin.

Neben der sich mit Macht vollziehenden Änderung des musikalischen Geschmackes war es auch die Wirkung des gesellschaftlichen Umsturzes, den die französische Revolution hervorbrachte, die den Kastraten immer mehr und mehr den Boden entzog. Die Verminderung des Ansehens und Einflusses der Höfe und der aristokratischen und sonst ihnen zugehörigen Kreise, denen die Kastraten vor allem ihre Stellung verdankten — „nur Herrscher und Prinzen haben je Vorliebe für Eunuchen gehabt, die allgemeine Meinung hat sie immer aufs höchste gehaßt und verachtet“, sagt Ancillon<sup>1</sup> —, der in Deutschland doppelt begründete Zorn über die ausländischen Sänger, für die man das Geld mit vollen Händen hinwarf, während die einheimischen tüchtigen Künstler um einen Bettelohn dienen mußten, die stolzere Auffassung von Freiheit und Menschenwürde, die nicht bloß aus Frankreich herüberscholl, sondern auch aus dem Munde Schillers und der deutschen Freiheitssänger alle Herzen erregte, dies alles trug dazu bei, ihre Erscheinung dem veränderten Empfinden unmöglich zu machen.

<sup>1</sup> Ancillon, S. 66.

Es gehörte die ganze gedankenlose Leichtfertigkeit und Unwissenheit des Südens dazu, um bei dieser entsetzlichen Unsitte zu verharren, trotzdem die Erwerbchancen sichtlich abnahmen und tausende dieser armen Teufel in Not und Verderben gerieten. Von einem Ausländer mußten die Italiener gezwungen werden, davon abzulassen: Napoleon I., der sich am 26. Mai 1805 im Mailänder Dom selbst die italienische Königskrone aufs Haupt gesetzt hatte, setzte auf jedes auf Knabenkastration abzielende Unternehmen die Todesstrafe,<sup>1</sup> und bewirkte damit mit einem Schlage das Nachlassen des Übels, zumindestens die Einstellung der Massenproduktion. Ganz dieses Verbrechen zu unterdrücken ist auch ihm noch nicht gelungen, und das tatsächliche letzte Ende der Kastration zu Gesangszwecken fällt zeitlich erst mit dem Ende des Kirchenstaates (1870) zusammen.<sup>2</sup> Immerhin — wenn auch die Kirchenchöre sich noch 100 Jahre länger zu versorgen wußten — der von Napoleon selbst so leidenschaftlich bewunderte Crescentini fand keinen Nachfolger mehr. 25 Jahre später waren die letzten Sterne verblichen und stand kein Kastrat mehr auf einer Bühne.

In Deutschland waren zu Anfang des 19. Jahrhunderts Kastraten noch an einigen Höfen angestellt, so zu Berlin und Dresden. In Dresden sangen sie noch innerhalb der ersten drei Dezennien an der unter der Leitung des Komponisten Francesco Morlacchi stehenden italienischen Oper. Bekanntlich bestand daneben eine deutsche Oper, deren Kapellmeister von 1816 bis 1826 Carl Maria von Weber war, dem Morlacchi manche Schwierigkeiten bereitete. Mit Morlacchis Tode 1841 endete die letzte Repräsentanz der italienischen Oper in Deutschland; in Berlin war wenige Monate vorher Spontini durch eine Revolte des Publikums gezwungen worden, die Stadt zu verlassen.

In Italien wendete sich Rossini, der noch 1840 zu Mailand eine Rolle in seiner Oper Aureliano in Palmira für Velluti geschrieben hatte, im Verlauf seines weiteren Schaffens ebenfalls gänzlich von den übrigens von ihm sehr geschätzten Sängern ab und verteilte ihr Erbe, die Hosenrollen, gleichmäßig an die Kontra-

<sup>1</sup> Rudhart, S. 25, und Bergmann, Origine, signification etc., S. 289. <sup>2</sup> Siehe S. 197.

altistin — den Arsace in Semiramis — und an die Soubrette — den Gemmy in Tell.

Rossinis Bewunderung ihres großen Könnens bleibt hiervon unberührt; er äußert:<sup>1</sup> „Die meisten Sänger der neueren Zeit haben ihr Talent mehr ihrem glücklichen Naturell als ihrer Ausbildung zu danken, so Rubini, so die Pasta und viele andere. Die eigentliche Kunst des bel Canto hat mit den Kastraten aufgehört; man muß das zugestehen, wenn man sie auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten mußte ihre Kunst alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß und die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer.“

Wo aber die letzten Kastratensänger auf dem Theater erschienen, begegneten sie fast überall einem vollkommen umgewandelten Geschmack und entschiedener Ablehnung. In Italien sang Parini (Ode VIII):<sup>2</sup>

„Aborro sulla scena  
Un canere elefante  
Che si strascina appena  
Sulle adipose piante,  
E manda per gran foce  
Di bocca un fil di voce.“

Heinrich Heine wieder hat für sie mehr spöttische Geringschätzung als Abscheu:<sup>3</sup>

Doch die Kastraten klagten,  
Als ich meine Stimme erhob,  
Sie klagten und sie sagten,  
Ich sänge viel zu grob.

<sup>1</sup> Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit: „Plaudereien mit Rossini“, II. S. 26.

<sup>2</sup> In Florimo, La scuola musicale di Napoli, S. 29. Zu deutsch:

Ich verabscheue auf der Bühne  
Einen singenden Elefanten,  
Der sich kaum dahinschleppt  
Auf dicken Füßen,  
Und aus einem großen Rachen  
Einen Zwirnsfaden an Stimme entsendet.

<sup>3</sup> Heinrich Heine, Buch der Lieder, „Die Heimkehr“, Nr. 81.

Und lieblich erhoben sie alle  
 Die kleinen Stimmelein,  
 Die Trillerchen wie Kristalle,  
 Sie klangen so fein und so rein.  
 Sie sangen von Liebesehnen,  
 Von Liebe und Liebeserguß;  
 Die Damen schwammen in Tränen  
 Bei solchem Kunstgenuß.

Eine merkwürdige Übereinstimmung Mendelssohns und Grillparzers hinsichtlich des letzten Theaterkastraten sei zum Schlusse erwähnt. Mendelssohn hörte Velluti in London im Jahre 1829 ein Duett mit der berühmten Henriette Sontag singen, und berichtete darüber an seinen Schwager Eduard Devrient:<sup>1</sup> „Eben geht der verfluchte Velluti vor meinem Fenster vorbei; er ist ein erbärmlicher jämmerlicher Kerl, dessen Gesang mich so anekelte, daß ich in der Nacht davon träumte.“ Von Grillparzer wird berichtet:<sup>2</sup> „Als er Velluti, den letzten berühmten Kastraten, singen hören wollte, überfiel ihn beim ersten Ton ein so widerliches Gefühl, daß er ‚halbtot‘ das Schauspielhaus verlassen mußte.“

Derartige intensive nervöse Reaktionen können kaum gewichtiger eingeschätzt werden, als das von vielen Fachgenossen geteilte, peinliche Gefühl, das zum Beispiel manchmal das den Tönen einer näselnden Herde gleichende Fistulieren der Tenöre großer Männerchöre auslöst oder überhaupt das Anhören von mit schwereren Tonmängeln behafteten Sängern, welches Gefühl sich selbst bis zum physischen Abscheu steigern kann. Wenn ich dies persönlich speziell in Rom und Siena beim Hören schlechter Falsettisten wiederholt erlebte, so vermag ich mich um so bestimmter auf das seltene Wohlgefallen und Entzücken zu berufen, das die Stimme Moreschis noch 1914 bei mir und so vielen anderen hervorrief.

Interessant ist, daß hingegen Richard Wagner nicht nur keine Aversion gegen den Stimmklang der Kastraten gehabt zu haben

<sup>1</sup> Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, J. J. Weber, S. 80. <sup>2</sup> „Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen“, herausgegeben von August Sauer, 6 Bde., Wien 1917.

scheint, sondern daß er sich über die Leistungen Mustafàs und der anderen Sänger der Sixtina, die er in Rom oft anhörte, sehr begeistert geäußert haben soll. Felix Mottl erzählte, Richard Wagner hätte seinerzeit sogar daran gedacht, den Knabenchor in der Kuppel des Gralstempels mit Kastraten aus der Sixtinischen Kapelle zu besetzen. Eine andere Erzählung, die aber von kompetenter Seite dementiert wird, besagt, daß Wagner tatsächlich einmal den Besuch eines römischen Sopranisten in der Villa Wahnfried empfangen habe, der sich daselbst vor dem intimen Kreise des Hauses produzierte. Daß Wagner dem Problem des Kastratentums auch menschliches Interesse abgewann, bezeugt seine Gestaltung des Klingsor, der selbst Hand an sich gelegt hatte in der Hoffnung, auf diese gewaltsame Weise die Naturtriebe in sich zu töten und der Aufnahme in den heiligen Dienst des Grales gewürdigt zu werden, ohne den langen, mühevollen Weg innerer Läuterung, zu der ihm die sittliche Kraft fehlte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rich. Wagner, Parsifal.

I. Akt. Gurnemanz:

Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertönen,  
An sich legt er die Frevlerhand,  
Die nun dem Grale zugewandt  
Verachtungsvoll des Hüter von sich stieß.  
Darob die Wut nun Klingsorn unterwies,  
Wie seines schmähhlichen Opfers Tat  
Ihm gebe zu bösem Zauber Rat.

II. Akt. Klingsor:

Ich kann dich fassen . . . dein Meister . . .  
Weil einzig an mir  
Deine Macht nichts vermag.  
Kundry (grell lachend): Haha! — Bist du keusch?  
Klingsor (wütend): Was fragst du das, verfluchtes Weib?  
(Er versinkt in finsternes Brüten.)  
Furchtbare Not!  
So lacht nun der Teufel mein,  
Daß ich einst mit dem Heiligen rang!  
Furchtbare Not!  
Ungebändigten Sehns Peins!  
Schrecklichster Triebe Höllendrang,  
Den ich zu Todesschweigen mir zwang,  
Lacht und höhnt er nun laut,  
Durch dich, des Teufels Braut?

Wir sind zu Ende. Was ich wollte, war, der über das Kastratentum bestehenden *fable convenue*, wie Rieger sie nennt, eine historisch und musikalische richtige Einschätzung ihrer Erscheinung und ihrer Leistungen gegenüberstellen.

Ich wollte aus unserem Thema hervorheben: das kulturhistorisch Interessante, das allgemein Menschliche, das physiologisch und gesangstechnisch Belehrende und das musikalisch Erläuternde; ich wollte Anfänge, Verbindungen, Übergänge und Extreme aufzeigen und im Abriß eine zusammenhängende Geschichte dieser bestgespielten Kehlen aller Zeiten versuchen, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu erheben.

In der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (10. Jahrgang“ S. 224) findet sich ein Aufsatz von Karl Krebs, der ausführt: „Mit gutem Grund hat Van der Straeten seinem Buche ‚*Nos Periodiques musicaux*‘ das Motto ‚*Colligite*‘ (Sammelt!) vorgesetzt. Alles, was vorläufig in der Musikwissenschaft getan werden kann, ist ja weiter nichts, als ein Sammeln von Steinen für einen zukünftigen Gesamtbau. Nur ist es, namentlich in Deutschland, zur bösen Sitte geworden, zwar viel zusammenzutragen, aber wenig zu veröffentlichen, deshalb möchte man Van der Straetens ‚Sammelt!‘ die Mahnung hinzufügen: ‚Und laßt auch andere teilhaben an den Resultaten eurer Arbeit.‘ Wer immer warten will, bis er über ein absolut lückenloses Material verfügt, der kommt leicht zu gar keinem Ende.“

Als ein solcher Stein zu einem architektonischen Ganzen sei diese Arbeit hiermit der Öffentlichkeit übergeben.

---

## Verzeichnis der wichtigsten Quellenwerke

- Andria Adami da Bolsena, Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontificia. Rom 1711.
- Joh. Friedr. Agricola, Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen. Berlin, bei Winter, 1757.
- Ch. Ancillon, Traité des Eunuques, dans le quel on explique toutes les différentes sortes d'Eunuques etc. Imprimé l'an MDCCVII (1707).
- Aristoteles, Von der Zeugung und Entwicklung der Tiere. Ausgabe von Aubert und Wimmer. Leipzig 1860.
- Stefan Arteaga, Geschichte der italienischen Oper von ihrem ersten Ursprung bis auf gegenwärtige Zeiten. Aus dem Italienischen übersetzt von Joh. Nik. Forkel. Leipzig, Verlag Schwickert, 1789.
- Bacilly, Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Paris 1679.
- Giuseppe Baini, Memorie storico-critiche della vita e della opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Rom 1828.
- Fr. Bergmann, Origine, signification et histoire de la Castration, de l'Eunuchisme et de la Circoncision. Palermo, bei Louis Pedone Lauriel, 1883.
- Charles de Brosses oder Delbrosse, Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. 2<sup>me</sup> édition authentique. Paris 1877.
- Jacob Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen. 3. Aufl. 1898. Leipzig, bei Seemann, 1898.
- Carl Burney, Tagebuch meiner musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling. 3 Bände. Hamburg 1772.
- Carl Burney, A General History of Music etc. London 1789.
- Thomas Busby, Allgemeine Geschichte der Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Christian Friedr. Michaelis. 2 Bände. Leipzig, Baumgärtnerische Buchhandlung, 1822.
- Giulio Caccini, Le Nuove Musiche. 1601.
- E. Celani, I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII. Bei Fratelli Bocca, Milano-Turino-Roma.
- Pedro Cerone, Regole per il canto fermo. Neapel 1609.

- Choron et Fayolle, Dictionnaire historique des Musiciens artistes et amateurs, morts ou vivants etc. Paris 1810—1811.
- Dio Cassius, Römische Geschichte, 4 Bände. Aus dem Griechischen übersetzt von Joh. Aug. Wagner. Frankfurt a. M., bei Joh. Christian Hermann, 1787.
- Giov. Battista Doni, De praestantia musicae veteris. Florenz 1640.
- Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.
- Gabriel Fantoni, Storia universale del Canto. 2 Bände. Mailand 1873.
- F. J. Fétis, Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique. Paris, chez Firmin Didot Frères, 1864.
- Fétis, Curiosités historiques de la musique. Paris, James et Cotelle, 1830.
- Francesco Florimo, La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. 2. Edizione. Napoli, a Vinc. Morano, 1882.
- Joh. Nik. Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek.
- Joh. Nik. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bände. Leipzig, bei Schwickert, 1801.
- Galliard, Observations on the Florid Song or Sentiments on the Ancient and Modern Singers. Written in Italian by P. Fr. Tosi. Translated into English.
- Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler usw. Leipzig, bei Breitkopf, 1790.
- Dr. Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Bei Rascher, Zürich und Leipzig 1915.
- Dr. Hugo Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. 2. Auflage. Bei Schottländer, Breslau 1892.
- Dr. Hugo Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1896.
- Dr. Hugo Goldschmidt, Die Lehre von der vocalen Ornamentik. Charlottenburg, bei Paul Lehsten, 1907.
- Dr. Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1901.
- Grosley, Observations sur l'Italie et sur les Italiens. 1764.
- George Grove, Dictionary of music and musicians.
- O. Gruppe, Griechische Mythologie und Religionsgeschichte.
- Fr. X. Haberl, Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis 1550. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. 3. Jahrgang. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1887.
- Franz Haböck, Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung. Wiener Medizinische Wochenschrift 1918, Nr. 34 und 35.
- Franz Haböck, Die Entwicklungsphasen der menschlichen Singstimme. Jahresbericht für Musik und darstellende Kunst in Wien 1911—1912.



- Wieder abgedruckt in der Mainnummer 1913 der Zeitschrift *Musica sacra*. Regensburg, bei Pustet.
- Franz Haböck, Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsschule. Im 8. Jahrgang der Musik, Heft 24.
- Franz Hauser, Gesanglehre für Lehrende und Lernende. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1866.
- John Hawkins, A general History of the Science and Practice of Music etc. 5 Bände. London 1776.
- Herodians Geschichte des Kaisertums seit dem Tode des Markus. Übersetzt von C. N. Ossiander. Stuttgart, Verlag Metzler, 1830.
- Herodotus, Neun Bücher der Geschichte. Übersetzt von Goldhagen. München-Leipzig, Verlag Georg Müller, 1911.
- Joh. Ad. Hiller, Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Leipzig, Verlag Joh. Friedr. Junius, 1774.
- D. Junius Juvenalis' Satiren. Lateinischer Text mit metrischer Übersetzung von E. C. Jac. Siebold. Leipzig, Verlag Engelmann, 1858.
- Michael Kellys Lebenserinnerungen. Übersetzt von Cäcilie Chrysander. Allgemeine musikalische Zeitung, XV. Jahrgang 1880, Nr. 12—33.
- Athanasius Kircher, Musurgia universalis etc. Rom 1650. Deutscher Auszug von Andreas Hirsch. Schwäbisch-Hall 1662.
- Heinrich Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze.
- Heinrich Kretzschmar, Geschichte der Oper.
- Heinrich Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit.
- Heinrich Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. 1892.
- Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1902.
- Johann Kuhnau, Der musikalische Quack-Salber. Dresden 1700. Neu herausgegeben von Kurt Benndorf. Berlin, bei B. Behr, 1900.
- Vernon Lee, Studies of the eighteenth Century in Italy. 2. Edition. London 1907.
- Vernon Lee, Il settecento in Italia. Mailand 1882.
- Lukians von Samosata sämtliche Werke. Aus dem Griechischen übersetzt von L. M. Wieland. Wien und Prag, bei Franz Haas, 1798.
- Macrobiani Ambrosii Theodosii Opera quae supersunt. Quedlinburgi et Lipsiae. Typis et Sumptibus Godofredi Bassii. MDCCCLII.
- Giambattista Mancini, Riflessioni pratiche sul canto figurato. Milano 1777, appresso Gius. Galeazi.
- H. F. Mannstein, Das System der großen Gesangsschule des Bernacchi in Bologna. Dresden und Leipzig, bei Arnold, 1837.
- H. Mannstein, Denkwürdigkeiten der Churfürstlichen und Königlichen Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig, bei F. Matthes, 1863.
- Benedetto Marcello, Il teatro alla moda. 1720.

- Fr. Chr. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin, bei Birnstiel, 1760.
- Fr. Chr. Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin, bei Joh. Jakob Schützens Witwe, 1755.
- Marcus Valerius Martialis, Epigramme. Übersetzt von Dr. Al. Berg, Stuttgart, Verlag Kraus und Hoffmann, 1865.
- Adolf Bernhard Marx, Gluck und die Oper. 2 Bände. Berlin, bei O. Janke, 1863.
- Mattheson, Critica musica. Hamburg, May 1722.
- Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten, Musikgelehrten, Tonkünstler usw. Leben, Werke und Verdienste erscheinen sollen. Hamburg 1740.
- Hermann Mendel und Dr. August Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon usw. Eine Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. 12 Bände. Berlin 1870—1883.
- Möbius, Beiträge zur Lehre von den Geschlechtsunterschieden. Halle 1903 bis 1905.
- Benedetto Mojon, Dissertazione sugli effetti della Castratura nel corpo umano. Milano, per Giovanni Pirotta, 1822.
- Pauly-Wissowa, Real-Encyklopädie des klassischen Altertums.
- Pelikan, Gerichtlich-medizinische Untersuchungen über das Skopzentrum in Rußland. Übersetzt von N. Iwanoff. Gießen 1876.
- H. A. Pierer, Universal-Lexikon. Altenburg, Litteratur-Comptoir, 1835.
- Porpora's Elements of singing. Edited by Marcia Harris, London.
- Michael Praetorius, Syntagma Musicum, 1619.
- François Ragueneau, Parallèle des Italiens et des Francois en ce qui regarde la musique et les operas. Paris 1702. Französisch und deutsch in Matthesons Critica musica, I.
- Corrado Ricci, Burney, Casanova e Farinelli in Bologna. Mailand 1890.
- Riccoboni, Reflexions historiques et critiques. Amsterdam 1740.
- Dr. Conrad Rieger, Die Castration in rechtlicher, sozialer und vitaler Hinsicht. Jena, bei Gustav Fischer, 1900.
- Dr. Hugo Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig, bei Seemann, 1886.
- Dr. Hugo Riemann, Musik-Lexikon. Leipzig, bei Max Hesse, 1909.
- Giovenale Sacchi, Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi. Vinegia, MDCCLXXXIV, nella Stamperia Coleta.
- Joh. Ad. Scheibe, Critischer Musicus. Neue Auflage, 1745.
- Eduard Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom genannt die sixtinische Capelle. Wien, bei J. P. Gotthard, 1872.
- H. M. Schletterer, Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik. 1866.
- H. M. Schletterer, Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige. Berlin, bei R. Damköhler, 1884.
- C. F. Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. 1806.

- O. Seeck, Geschichte des Untergangs der antiken Welt. 2. Auflage. Berlin 1909.
- Seneca, De matrimonio. Übersetzt von Ed. Hasse.
- Jean Jacques Sonette-Sonetti-Ange Gondar, Le Brigandage de la Musique italienne. 1777.
- Julius Tandler und Siegfried Groß, Eunuchoidismus. Wiener medizinische Wochenschrift 1913.
- Oskar Teuber, Die Theater Wiens.
- Pierfrancesco Tosi, Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieni Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna, per Lelio dalla Valpe, 1723. Id. Neuausgabe: con note ed esempi di Luigi Leonesi, Napoli, per F. di Gennaro et A. Morano, 1904.
- Dr. Bernhard Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung während der A-cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640. Leipzig, Verlag Arno Theuerkorn, 1910.
- Dr. J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien usw. 3 Bände. 1770. 2., vielvermehrte Auflage bei Caspar Fritsch, Leipzig 1777.
- Alexander von Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1899.
- Lodovico Zacconi, Pratica di musica. In Chrysanders Übersetzung in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Band IX.

## Namenregister

Die vereinzelt auftretenden Namen minder wichtiger Persönlichkeiten sind hier nicht mitaufgeführt.

- Abälard 11, 64.  
Adami da Bolsena 164, 324.  
Agricola 86 ff., 102, 107 ff., 115, 119, 233, 288, 337, 345, 432.  
Allegri 123, 166, 167, 186, 293, 322.  
Amadori 364, 480.  
Annibali 101, 123, 447 ff.  
Ansani oder Anzani 410.  
Appiani 394.  
Aprile 12, 101, 102, 109, 123, 153, 176, 255, 293, 294, 404 ff., 437 ff.  
Astarte 15, 20, 37.  
Attis 21 ff., 27.
- Babbini 366.  
Baini 184.  
Bannieri 12, 115, 238, 249, 462 ff.  
Benelli 366.  
Bernacchi 12, 109, 123, 272, 355 ff., 428.  
Bertalotti 366.  
Bertoni 414.  
Bindi 101, 447 ff.  
Boëzi 109, 205, 209.  
Bologna 271, 410, 428.  
Bontempi 12, 123, 293, 323, 440 ff.  
Bortoli 364.  
Broschi siehe Farinelli.  
Buccolini 182.
- Caccini 85, 215, 222, 230, 321.  
Caffarelli 12, 79, 115, 123, 133, 176, 254, 293, 297, 386 ff., 398, 459, 480.  
Campeggi 366.  
Campioli 253, 424, 428, 446.  
Capella Giulia oder Julia 159, 204.  
Capella Sistina oder Sixtina 152 ff., 184 ff.  
Carestini 101, 102, 109, 113, 123, 254, 263, 271, 293, 358 ff., 428, 432, 456.  
Casati 176.  
Caselli 363, 424.  
Ceccarelli 12, 180, 323, 450.  
Conciliani 12, 123, 424, 428, 431 ff.  
Conti siehe Gizziello.  
Cortona 453.  
Crescentini 12, 79, 123, 172, 254, 263, 271, 273, 293, 297, 368 ff., 460, 467, 486.
- Delphinus 8, 9, 19.  
Doni 131, 216, 321.  
Dreyer 253, 293, 430.
- Fabri 338.  
Farinelli 11, 12, 79, 101, 102, 108, 113, 122, 123, 245, 254, 263, 272, 293, 294, 358, 386, 428, 457, 473 ff.

- Ferri 12, 79, 101, 123, 245, 254, 263, 293, 324 ff., 467.  
 Finazzi 12, 113, 293, 309 ff., 430.  
 Gallen, Die 25, 30, 35, 52 ff., 68.  
 Garcia 81, 97, 111, 112, 114, 118, 368.  
 Garducci oder Guarducci 363, 460, 480, 484.  
 Gasparini 414.  
 Giardini 451.  
 Gibelli 367.  
 Gizzi 397.  
 Gizziello 79, 113, 123, 254, 263, 272, 388, 397 ff., 400, 467, 480, 484.  
 Gregor der Große 140 ff.  
 Guadagni 12, 103, 123, 255, 263, 271, 293, 294, 398, 399 ff., 437, 460, 484.  
  
 Heliogabal 36, 46, 55 ff.  
 Hierapolis 27 ff.  
  
 Jozzi 79, 434 ff., 467, 484.  
  
 Karl der Große 142 ff.  
 Kombabos 28, 29 ff.  
 Kybele 20, 21 ff., 34 ff.  
  
 Lande, Le 244.  
 Loretto 166, 228, 293, 323.  
 Lotti 413, 445.  
  
 Maffei 85.  
 Mancini 361 ff., 424.  
 Manzuoli 123, 176, 271, 468, 480.  
 Marcello 267, 297, 414.  
 Marchesi 12, 101, 102, 123, 133, 172, 238, 255, 271, 293, 297, 358, 419 ff., 428, 460, 491.  
 Martini, Padre 340, 366.  
 Mattei 367.  
 Matteucci 12, 115, 176, 293.  
 Mattucci 101, 263, 411.  
 Melani 293, 443 ff., 462.  
  
 Metastasio 281, 288, 398, 458 ff., 478 ff.  
 Miksch 363, 368.  
 Millico 79, 473.  
 Minelli 338, 428.  
 Monticelli 123, 449, 451, 459.  
 Moreschi 79, 101, 109, 115, 117, 123, 126, 203, 206 ff.  
 Mustafà 79, 101, 203, 293.  
  
 Narses 46.  
 Nero 51 ff.  
 Nicolini 123, 162, 255, 270, 467.  
  
 Origines 38, 137.  
 Orsini 12, 101, 103, 115, 123, 424, 451, 454 ff.  
 Osiris 14 ff.  
  
 Pacchiarotti 12, 101, 109, 113, 115, 123, 238, 254, 263, 273, 293, 294, 415 ff., 467.  
 Paisiello 404.  
 Paita 339.  
 Palestrina 153, 154, 158, 163, 322.  
 Pane, del 293, 424, 451.  
 Pasi 293, 338, 429.  
 Perosi 203 ff.  
 Pessinunt 25 ff.  
 Pistocchi 11, 12, 109, 113, 123, 176, 272, 293, 294, 330 ff.  
 Porpora 376 ff.  
 Porporino 12, 123, 253, 271, 385, 432.  
  
 Raaff oder Raff 364, 459, 480, 496.  
 Rauzzini 109, 113, 254, 261, 263, 428, 460, 468.  
 Riccieri 293, 338.  
 Righini 367.  
 Rossini, Padre 163, 165, 166.  
 Rubinelli 12, 101, 113, 123, 172, 255, 273, 437 ff.

- Salimbeni 11, 101, 113, 123, 124, 255,  
258, 272, 395 ff., 432, 451, 457.  
Sassaroli 115, 123, 124, 180 ff.  
Semiramis 28, 42, 67.  
Senesino 12, 79, 101, 103, 109, 123,  
126, 255, 271, 272, 358, 359 ff., 445  
445 ff., 467.  
Siface 123, 231, 467.  
Skopzen 3, 39, 116, 126.  
Sorlisi 293, 302 ff., 443.  
Soto 163, 165.  
Stratonike 28 ff.
- Tarquini 182, 460.  
Tenducci 10, 123, 449.  
Thlasiae 2, 48.  
Thlibiae 2, 48.  
Tosi 12, 86 ff., 101, 115, 123, 219,  
293, 294, 337, 341 ff., 445, 454.
- Uberti siehe Porporino.
- Valle, della 60, 131, 161, 163.  
Velluti 12, 113, 460, 493, 500.

Im Verlage der Universal-Edition, Wien erschien von

FRANZ HABÖCK  
CARLO BROSCHI FARINELLI  
DIE GESANGSKUNST DER KASTRATEN

Eine Stimmbiographie in Beispielen, Handschriften und frühen Drucken gesammelt und für den Studien- und Konzertgebrauch bearbeitet und erläutert.

Der 230 Seiten starke Band enthält nebst einer biographischen und musikkritischen Würdigung dieses größten Sängers aller Zeiten 25 von ihm gesungene berühmte Arien. Der Band war projektiert als erster von zwei Notenbänden, die einem großen vierbändigen Werk, „Die Gesangkunst der Kastraten“, beigegeben werden sollten; der frühe Tod des Autors hat die vollständige Fertigstellung in dieser Form verhindert.

Pressestimmen.

In „Musica divina“ sagt Prof. Hans Enders: „In klarer und wissenschaftlich richtiger Form zeigt der Autor dem Gesangspädagogen und dem Gesangseleven an den Gipfelleistungen der Farinellischen Kunst und Musikalität, was zum Inventar eines Sängers der damaligen Zeit gehörte, wessen das wunderbare Phänomen, menschliche Stimme genannt, fähig war und ist.“

In der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ schreibt Albert Einstein: „Die in dem Bande vereinigten Arien von Porpora, Hasse, Leo, Riccardo Broschi, Giacomelli, Ariosti usw. haben ein Gemeinsames bei aller Verschiedenheit: die Berechnung auf eine Stimme, die zugleich Alt- und Sopranlage beherrscht, die pastosen Vortrag von größter Breite mit der Virtuosität eines Instruments vereinigt . . . Farinelli hat 1753 an die Kaiserin Maria Theresia die Partitur von sechs seiner Favoritarien gesandt, von denen Haböck vier ganz, zwei wenigstens fragmentarisch mitgeteilt hat. In diese Partituren hat Farinelli mit roter Tinte und auf eingelegten Streifen „alcuni dei molti cambiamenti ne passaggi e nelle cadenze“ eingetragen, die sein persönlichstes Virtuoseneigentum sind. Ihr Neudruck

ist für die Kenntnis der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts einfach unschätzbar, wenn man sich auch von der Vollendung, mit der diese Ketten von Schwierigkeiten vorgetragen wurden, noch immer nicht die rechte Vorstellung machen kann.“

Die „Neue Freie Presse“ schreibt: „Durch das in mühevoller Archivarbeit fast vollständig wieder zusammengestellte Repertoire dieses vielleicht größten Sängers aller Zeiten und eine chronologische Aneinanderreihung der Beispiele mit Angabe des Stimmumfangs sowie durch eine einleitende mit musikkritischen Analysen durchflochtene Schilderung seiner märchenhaften Lebensschicksale wird der Versuch gemacht, das Wunder dieser Stimme und ihren Umfang von mehr als drei Oktaven verständlich zu machen und den gesangstechnischen und musikalischen Mitteln nachzugehen, mit denen der Sänger seine unerhörten Wirkungen erzielte . . . 27 der beigegebenen Arien sind erstmalig veröffentlicht.“

In der „Vossischen Zeitung“, Berlin, schreibt Dr. E. Bienenfeld: „Der Akademieprofessor Franz Haböck, ein Mann von abgründigem Wissen, hat einen Großteil der Arien von 50 Opern, in denen Farinelli sang, in den Bibliotheken von Mailand, Rom, Bologna, München, Berlin, Paris, Brüssel, London usw. gesammelt . . . In seiner wissenschaftlich weitausgreifenden Arbeit gibt Haböck über die Lebensgeschichte dieses außerordentlichen Künstlers hinaus die Gesangskunst der ganzen Epoche. Der Stoff wuchs ihm unter den Händen . . . Die Stimme Farinellis soll in allen Registern vollkommen ausgeglichen gewesen sein, war stark wie eine Trompete, doch jeder zarten Schattierung fähig . . . sie ergeht sich in wahrhaft phantastischen Koloraturen, in Sprüngen von unwahrscheinlichen Distanzen, in einer fabelhaften Länge des Atems.“

Dr. Ernst Decsey („Neues Wiener Tagblatt“) schreibt: „. . . In ihren Konzerten für den Kehlkopf trugen die Komponisten der Zeit alles herbei, was zur Ausrüstung des ‚Kriegers auf dem Schlachtfeld der Oper‘ gehörte: Fanfaren, Rouladen, Triller, Intervall-Luftsprünge, und so schuf ihr Raffinement die hier wiedergegebenen Paradenstücke für Carlo . . . Vielleicht litt der große Kastrat, der größte, der je gelebt hat, heimlich an einem Geschick, das ihm den höchsten Preis des Lebens, die Liebe, versagte. Ein moderner Seelenausdeuter gewänne an der Hand von Haböcks gründlichem Buch einen Stoff, der seines Formers bisher harrte.“





26. Juli 1972

14. Feb. 1978

10. Mai 1978

10. Mai 1978

31. Aug 1979  
17. März 1980

14. Nov 1980

26. März 1984

15. 2. Mai 1988

Ausstreichungen ausradiert. Korrekturen  
S. 377, 439, 443 stehen lassen. *ll*  
Als Xerokopie ersetzt: S. 383 - 386. *ll*  
Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

10. März 1985	05. 9. 01	
Schrapel	15. 2. 02 <i>ll</i>	
- 1. Feb. 1986		
19. 1. 94		
14. 11. 95		
23. 3. 96		
19. 7. 96		
14. 8. 96		
21. 2. 97		
14. 6. 97		
21. 6. 97 <i>ll</i>		
<i>ref</i> 09. 6. 98		

(204) JG 162/14/79

Präsenz-  
nutzung

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0575530

N 2232

Hinweise

2 Sm.  
1 Sm. 50

Signatur MB 8 7032	Stok K
-----------------------	-----------

RS

Bub

AK

Titelaufn.

AKB

FK

2 Gesangsstücke  
1 Serienhandschrift 1/14

Bio K

Bild K

SWK

nicht mehr in

Sonderstandort

Signum

Ausleihervermerk

Ferienleihe  
geben

Präsenznutzung

III/9/280 Id-G 54/60

MB 80 7032

SLUB Dresden



2 0575530