

Rezension zu

Thomas Seedorf: Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini. (Figurationen des Heroischen 1).

Göttingen: Wallstein 2015. ISBN

978-3-8353-1730-7. 88 S. Preis: € 12,90.

von **Anke Charton**

Warum gibt es im deutschen Sprachgebrauch einen Heldenenor, aber keinen Heldensopran? Und das, obwohl Heldensoprane doch hörbar existieren? Ausgehend von dieser Beobachtung, die Zuschreibungen von Geschlecht, Stimmfach und Heldenhaftigkeit berührt, begibt sich Thomas Seedorf, als Mitglied des an der Universität Freiburg angesiedelten DFG-Sonderforschungsbereichs *Helden – Heroisierungen – Heroismen*, auf die Suche nach den Heldensopranen in der Operngeschichte und wird gleich mehrfach fündig: bei den Sängerkastraten der Barockoper und bei den Sängerinnen in Heldenpartien bis ins mittlere 19. Jahrhundert. Diesen Heldenbildern und ihren Hintergründen geht Seedorf kenntnisreich und gut lesbar nach und liefert dabei eine interdisziplinär zum Weiterdenken einladende Einführung über die Grenzen der Musikwissenschaft hinaus.

Der Freiburger SFB, in dem sich Forschende aus Geschichte und Archäologie, der Soziologie, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft sowie mehreren Philologien mit Mustern des Heroischen auseinandersetzen, bietet eine Chance zu Begegnung über Fachgrenzen hinweg. Hilfreich ist dabei der postulierte Ansatz, das Heroische als "kulturelles Orientierungswissen" zu fassen und entsprechende Phäno-



mene in ihre "Sinnsysteme" einzuordnen – eine Perspektive, die sich über die beteiligten Disziplinen hinaus nicht nur für die Theaterwissenschaft anbietet.

Zwei Publikationsreihen dokumentieren diese Arbeit: die großformatigen "Helden – Heroisierungen – Heroismen" und die "Figurationen des Heroischen" als stärker essayistisches Format. In letzterer sind Ende 2015 die *Heldensoprane* als erster Band erschienen; Anfang 2016 folgen Studien zum *Glanz des Helden* in der französischen Literatur (Andreas Gelz) und zur Heroisierung amerikanischer Präsidenten (Michael Butter). Seedorf, der sich als Gesangsforscher im SFB mit stimmlichen Helden Darstellungen im frühen 19. Jahrhundert beschäftigt, unterstreicht

auf knappen 88 Seiten, dass Musiktheater und Stimme eben nicht nur Forschungsfelder der Musikwissenschaft sind und streift Theateranthropologie und Geschlechterforschung ebenso wie Sozial- und Körpergeschichte.

Gesangsstimmen in ihren sozialen Kontexten sind spätestens mit dem *performative turn* der 1990er-Jahre verstärkt in den Forschungsfokus gerückt und haben Publikationen mit Schwerpunkten in musikwissenschaftlicher Genderforschung, Theaterwissenschaft und Queer Studies nach sich gezogen, von denen sich viele auf die Kastraten beziehen. (Vgl. in den letzten Jahren u. a. Arbeiten von Rebecca Grotjahn (2005), Corinna Herr (2013), Kordula Knaus (2011) und auch der Rezensentin (2012) sowie international Martha Feldman (2015), Heather Hadlock (2004), Naomi André (2006), Marco Beghelli (2011) und Roger Freitas (2009)). Seedorf knüpft durchaus an dieses Konvolut an, bereichert die Diskussion aber mit seinem Fokus auf das Heroische um einen weiteren Aspekt. Auch bei Seedorf nimmt der Kastrat als Opernheld eine zentrale Rolle ein; Heldinnen sind nicht das Thema des Bändchens.

Hier liegt ein erster Kritikpunkt: dass diese Einführung, dem Format geschuldet, an Punkten ausblenden muss, wo sich ein tieferer Einstieg in interdisziplinäre Fragestellungen nahezu aufdrängt. Wie sehr existiert heroischer Stimmklang in kulturellen Zuschreibungen? Wie sehr ist das Heroische einer Stimme an Diskurse wie Geschlecht, Körper, Ethnie oder Status gebunden? Einzelne Bemerkungen – wie zur Statuskodifizierung der Kastratenhelden – machen neugierig auf mehr. Auch die "Heldinnen soprane" (S. 8), die Seedorf eingangs ausmacht, hätten die vom ihm vorgestellten "eroi" zumindest am Rande gewinnbringend kontrastieren können: Klängen die Heldinnen "der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini" anders als die Helden? Ist ein heroischer Stimmklang immer an bestimmte Körper geknüpft? Ist ein "Heldensopran" grundsätzlich etwas Männliches?

Seedorf verfolgt die italienischen Opernhelden der 'großen', affirmativen Gattung – der *opera seria* –

vom Beginn der Oper um 1600 bis an den Punkt, an dem die Stimme des Helden zum Tenor wird und damit das Muster etabliert, das auch gegenwärtig noch die Opernrezeption prägt. Dabei gibt es aber, so Seedorfs sinnfälliger Einstieg, nicht nur eine einzige Art, ein Tenorheld zu sein: Bis hin zum Helden-tenor wagnerscher Prägung gibt es eine Vielzahl verschiedener Möglichkeiten, ein 'Heldentenor' zu sein: mit Falsett oder ohne, eher laut oder eher agil.

Seedorf verfolgt die Durchmischung von Rollenprofilen ('Held') und Stimmprofilen ('dramatisch') und betreibt immer wieder präzise und kenntnisreiche Begriffsgeschichte (eine Qualität auch seines früheren Bandes *Gesang* (2001)). So ist das Pendant zum deutschen Heldentenor der (hoch-)dramatische Sopran, der nichts Heroisches in der Bezeichnung trägt, obschon es sich um einen ähnlichen Stimmtypus handelt: voluminös und kraftvoll. "Warum heißt es nicht in Symmetrie 'hochdramatischer Tenor'?" ist eine der Verstrickungen von Helden- und Geschlechterbildern, denen Seedorf hier leider nicht nachgeht. Und die Verstrickungen sind gegeben, in der Betrachtung eines Klangraums, der seit dem 19. Jahrhundert sehr stark mit Geschlechtervorstellungen besetzt und zur Heldendarstellung auch durch Sängerinnen verwendet wird.

Der "heldensoprano", den man im angloamerikanischen Sprachraum gelegentlich antrifft, meint einen Typus von Frauenstimme für ganz bestimmte dramatische Frauenrollen. Die Heldensoprane, die jedoch Seedorf untersucht, sind für hohe Stimme geschriebene Männerrollen des 17. bis 19. Jahrhunderts. 'Sopran' – auch hier geht es wieder um Begriffsgeschichte – meint dabei historisch oft schlicht eine 'hohe Stimme', also Sopran- oder Altlage. Hinzu kommt, dass "soprano" (S. 11) auch den ersten Platz in der Ensemblehierarchie markiert und damit den Anspruch auf die Rolle des Helden.

Diesen Helden gilt nun Seedorfs Aufmerksamkeit, wobei er wohlthuend differenziert vorgeht – differenzierter als der Klappentext, der die Überzeugung zitiert, "dass ein Held ein Mann sei, der auch auf der Opernbühne wie ein Mann zu klingen habe, um als

Heldenfigur zu überzeugen". Erst im Inneren des Buches wird diese simple Zuordnung hinterfragt und erläutert als ein Auftreten – dann in Bezug auf die Kastraten – "in jenem Klangraum, der als männlich gekennzeichnet ist". Wie willkürlich diese Zuordnung von Klangräumen ist, erläutert Seedorf am Beispiel der barocken Kirchenmusik, in der Stimmvielfalt auch in geschlechtersegregierten Umgebungen existierte.

Obschon die Stimme vor dem 19. Jahrhundert eben nicht als "sekundäres Geschlechtsmerkmal" (S. 31) – hier wäre die Frage nach Sprech- und Singstimme von Interesse – gelten kann, sind die Opernheldenrollen der erste Stunde, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, hauptsächlich für Tenöre verfasst worden (S. 33). Dass die Heldensopranen ihnen dann für 150 Jahre das Rollenprofil des Helden streitig machen, sieht Seedorf mit einem wichtigen Verweis auf die Regionalität von Besetzungspraxen darin begründet, dass sich erst eine Rezeptionshaltung entwickeln müsste, die bewusste Kunsthaftigkeit als Codierung des Heroischen zu lesen wusste – wobei nicht hoch singende Helden, sondern überhaupt singende Helden das zu überwindende Problem waren.

Seedorf zeichnet zunächst übersichtlich und gut verständlich die Geschichte der Sängerkastraten nach und geht auf Stimmprofil und Ausbildung ebenso ein wie auf soziale Kontexte, wobei er körpersociologische und geschlechtertheoretische Positionen berücksichtigt. In einem zweiten Abschnitt betreibt Seedorf eine Phänomenologie des Opernhelden: Er nähert sich den Erscheinungen über ihre Vielseitigkeit, beschreibt beispielreich verschiedene Heldenprofile, setzt den Helden in einen auch klanglichen Kontext zu seinen Antagonisten – nicht nur der Held, auch seine Gegenspieler und Partnerinnen waren durch denselben Stimmtypus gekennzeichnet, der Jugendlichkeit und Adel hörbar machte – und beschäftigt sich schließlich mit der Frage, wer denn einen Helden singen konnte. Kastraten konnten dies ebenso wie Sängerinnen, wobei diese in Klang und Renommee jedoch nicht austauschbar waren. Bei den Sängerinnen in Heldenrollen stellt Seedorf Fluktuationen heraus: So gebe es ab der Mit-

te des 18. Jahrhunderts einen Rückgang von Frauen in Heldenrollen (da die vorhandenen Kastraten den rückläufigen Betrieb der *opera seria* abdecken konnten; eine These, die ebenfalls zu weitergehender Betrachtung einlädt). In klangästhetischer Nachfolge der Kastraten etabliert sich für das frühe 19. Jahrhundert dann aber eine Konvention von Heldenrollen für Sängerinnen unter der Bezeichnung "contralto musico" (S. 64). Einige Randbemerkungen laden hier zu weiteren Überlegungen ein, wie die Vorstellung eines "männlichen Klangs" am Beispiel von Vittoria Tesi oder die Verquickung von Stimmklang, Schauspiel und Schönheitskonventionen. Nicht ganz schlüssig ist der Verweis auf existierende gegengeschlechtliche Besetzungspraxen im Schauspiel, da diese sich für Schauspielerinnen häufig in Verkleidungsrollen erschöpften; er bietet aber einen weiteren Anknüpfungspunkt gerade aus theaterwissenschaftlicher Perspektive.

In seinem dritten Abschnitt stellt Seedorf mit Alexander dem Großen, Julius Caesar und Achilles drei librettogeschichtlich prominente Heldenfiguren in den Vordergrund und beleuchtet ihre dramaturgische Inszenierung anhand kontrastierender Fallbeispiele. Da es sich um einen Einführungsband handelt, gibt es hier bedauerlicherweise keine Notenbeispiele oder Beschreibungen der (heroischen) Klangwelten einzelner Rollen; der Fokus liegt auf den Rollenkonstellationen, die bereits die Verlagerung des heroischen Klangs vom Sopran zum Tenor auf inhaltlicher Ebene vorwegnehmen. So werden beispielsweise die Gegenspieler Caesar und Cato im 18. Jahrhundert verschieden komponiert: Wenn es eine Besetzung für Sopran und Tenor gibt, wobei die hohe Stimme generell den Sympathieträger und Haupthelden kennzeichnet, lassen sich Verschiebungen in der Inszenierung des Heroischen beobachten, je nachdem, welche Figur in den Mittelpunkt rückt. Seedorf nennt als spätes Beispiel Francesco Bianchis *La morte di Cesare* von 1788, in der der zwielichtige Caesar noch der Sopranheld ist, sein Gegenspieler Brutus hingegen Tenor. Für Seedorf ist dies ein Ausbrechen der Kastratenstimme aus dem ihr traditionell zugewiesenen Feld des positiv besetzten "eroe

amante". Vielleicht wird hier aber darüber hinaus auch die zunehmende Pathologisierung der Kastratenstimme sichtbar, die – kurz vor der Französischen Revolution – in der Caesarenfigur unrechtmäßig nach Macht strebt, während ihr Brutus als Tenorheld gegenübersteht. Dass Seedorfs Essay solche Überlegungen anregt, ist eine seiner Qualitäten.

Im Schlussabschnitt beschäftigt sich Seedorf mit dem Übergang vom Heldensopran zum Tenorhelden, wobei er sowohl gattungsgeschichtliche Prozesse von *opera seria* und *opera buffa* im Blick behält, als auch auf die Umwälzungen im Zuge der Napoleonischen Kriege eingeht. Auch hier sind es die Spuren aus der Begriffsgeschichte – aus dem *Indice de' teatriali spettacoli*, dem italienischen Bühnenindex des 18. und 19. Jahrhunderts – die überzeugen und die Seedorf mit profundem gesangsgeschichtlichem Wissen

verknüpft. Leider nur in einem knappen Absatz taucht der rezeptionsästhetische Umschwung am Beispiel Bellinis auf, der mit der Konzentration auf emotionale Überwältigung das Klang- und Heldenbild nachhaltig verändert. Vielleicht ein Ausgangspunkt für ein weiteres Bändchen im Rahmen des SFB?

Für fachfremde Lesende bietet dieser Band eine anschauliche Einführung in die Gesangsgeschichte als Helden- und Geschlechtergeschichte; für diejenigen, die im Forschungsfeld unterwegs sind, liefert sie einen aktuellen Überblick zum Forschungsstand, ebenso neue Impulse und Fallbeispiele sowie auch Literaturhinweise jenseits ausgetretener Pfade. Interdisziplinäre Anknüpfungspunkte offeriert der Band wiederholt; er ist in dieser Hinsicht über die Funktion einer Einführung hinaus nicht nur für die Theater- und Musikwissenschaft interessant.

Autor/innen-Biografie

Anke Charton

studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig, Bologna und Berkeley. Promotion 2011 (Universität Leipzig) mit einer Arbeit zur Repräsentation von Geschlecht in der Oper. Lehrbeauftragte an den Universitäten Leipzig und Paderborn/HfM Detmold, Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt MUGI der HfMT Hamburg, seit 2015 Assistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Arbeits- und Publikationsfelder: Theatergeschichte, Gesangsforschung, Musiktheater, Gender Studies.

Publikationen:

Ausgewählte Veröffentlichungen:

–, "Bululú und Buhonero: Reisende Akteure und (un)sichtbares Wissen im iberischen Raum der Frühen Neuzeit". In: *Erinnern – Erzählen – Erkennen. Vom Wissen kultureller Praktiken*. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 6). Hg. von Ronja Flick, Maria Koch, Ingo Rekatzy. Leipzig 2017, S. 275–289.

–, "I canti esaltino il suo valore: Gendering the Operatic Sound of The Heroic". In: *Tracing the Heroic Through Gender*. (Helden – Heroisierungen – Heroismen 8). Hg. von Carolin Bahr, Monika Mommertz u. a. Würzburg 2017 (im Druck).

–, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*. Leipzig 2012.