Werk

Titel: Niedergang und Ende des Kastratengesangs auf der Bühne

Autor: Haböck, Franz

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1927

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_019|LOG_0030

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

NIEDERGANG UND ENDE DES KASTRATENGESANGS AUF DER BÜHNE

VON

FRANZ HABÖCK †

Das Schlußkapitel des jetzt bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, erscheinenden Werkes von Franz Haböck: »Die Kastraten und ihre Gesangskunst«, herausgegeben von seiner Witwe Dr. Martina Haböck, sei hier mit einigen Kürzungen wiedergegeben.

Wenn zeitgenössische Kritiker und Musikhistoriker das Ende der Hochblüte der Gesangskunst mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert 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.

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 entschiedener im Stiche ließ.

In Italien trug die Opera buffa, die wie eine befreiende Revolution wirkte und mit einem Schlage den größten Jubel der Massen gewann,*) 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 das deutsche Singspiel, das neben der Opera buffa immer mehr Raum und Aufschwung gewann und das mit seinem urwüchsigen Wesen dem artistischen Halbgöttertum der neapolitanischen Oper gerade entgegengesetzt war.

Ein besonderes Wort werde an dieser Stelle *Giovanni Battista Velluti*, dem letzten berühmten Theatersopranisten 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 zwei bis drei 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 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 fünf 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; 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, 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

*) Der Riesenerfolg von Pergolesis Serva Padrona ist bekannt.

Bologna, und 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,*) so brachte in ihm der Aufenthalt in Paris, wo das Kastratentum nie Wurzel 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: **) »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 Kastratentradition 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.

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 vierzehn Jahren, 1770, die Oper Mitradate für Mailand mit einer Kastratenrolle; 1771 eine Serenata für den Sopranisten Tenducci, 1772 Ascanio in Alba und Lucio Silla für Rauzzini (?); ebenso enthalten Il regno di Scipione, 1772, und Il Re pastore, 1775, dankbare

*) 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.

**) Gluck und die Oper, II, S. 24.

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: »Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Cecarelli 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 Idomeneo 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**) war schon längst »auf dem Theater gewesen«. Von Lorenzo Gibelli in Bologna ausgebildet, trat er schon mit sechzehn 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. November schreibt dieser: »Meinen molto amato Castrato dal Prato muß ich die ganze Oper lehren, denn er ist nicht imstande, 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 nehmete; 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 Djamileh wenigstens zum Buffotenor gemacht.

*) Siehe Mendel und Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870—1883.

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 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 Sängerinnen überflüssig gemacht, die jetzt nicht mehr wie in früherer Zeit durch Vorurteile und Sittengebote gehemmt waren, die ihnen gebührende Stellung am Theater endgültig 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*) —, 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 Bettellohn 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.

Es gehörte die ganze gedankenlose Leichtfertigkeit und Unwissenheit des Südens dazu, um bei dieser entsetzlichen Unsitte zu verharren, trotzdem die Erwerbschancen sichtlich abnahmen und tausende dieser armen Teufel in Not und Verderben gerieten. Von einem Ausländer mußten die Italiener ge-

*) Ch. Ancillon, Traité des Eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'Eunuques... 1707, S. 66.

zwungen werden, davon abzulassen: Napoleon I. setzte auf jedes auf Knabenkastration abzielende Unternehmen die Todesstrafe 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. Immerhin — wenn auch die Kirchenchöre sich noch hundert Jahre länger zu versorgen wußten, — der von Napoleon selbst so leidenschaftlich bewunderte Crescentini fand keinen Nachfolger mehr. Fünfundzwanzig 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 Kontraaltistin — den Arsace in Semiramis — und an die Soubrette — den Gemmy in Tell.

Rossinis Bewunderung ihres großen Könnens bleibt hiervon unberührt; er äußert*): »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 Castraten 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):**)

*) Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit: »Plaudereien mit Rossini«, II, S. 26.

**) 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.

»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:*)

Doch die Kastraten klagten,
Als ich meine Stimme erhob,
Sie klagten und sie sagten,
Ich sänge viel zu grob.
Und lieblich erhoben sie alle
Die kleinen Stimmelein,
Die Trillerchen wie Kristalle,
Sie klangen so fein und so rein.
Sie sangen von Liebessehnen,
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 Sonntag singen und berichtete darüber an seinen Schwager Eduard Devrient:**) »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:***) »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, ein Gefühl, das sich selbst bis zum physischen Abscheu steigern kann. Wenn ich dies persönlich speziell in Rom und Siena beim Hören schlechter Falsettisten wieder-

*) Heinrich Heine, Buch der Lieder, »Die Heimkehr«, Nr. 81.
**) Eduard Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich, Leipzig 1869, J. J. Weber, S. 80.
***) »Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen«, herausgegeben von August Sauer, 6 Bde., Wien 1917.