

EINLEITUNG

Als im Frühjahr 1696 in Giovanni Bononcini's Oper *Il trionfo di Camilla* die Sängerin Maria Maddalena Musi als Königssohn Prenesto um die Gunst der verfeinerten Königstochter Camilla buhlte, während der Sänger Antonio Predieri als Amme Tullia mit dem Diener Lincio kokettierte, war das Publikum Zeuge einer Situation, die gleichermaßen gewöhnlich wie ungewöhnlich war. Dass Sängerinnen Männerrollen übernahmen und Sänger Frauenrollen darstellten, hatte insbesondere in den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte vielfältige Ausformungsvarianten in diesem Genre, die aus einem komplexen Zusammenspiel aus Gesellschaftskonstitution, Geschlechterkonstruktion, Darstellungsästhetik, Gattungskonvention und musikalischem Anspruch entstanden. Diesen Zusammenhängen möchte die vorliegende Arbeit auf den Grund gehen und damit eine Kulturgeschichte des Cross-gender Castings beziehungsweise der gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis in der Oper bis 1800 vorlegen.

1. Forschungsstand

Cross-gender, Cross-dressing, Verkleidung, Gender-bending, Travestie, Drag – die Begriffe, die kulturelle Phänomene beschreiben können, in denen gegengeschlechtliche Identitäten aufgebaut werden, sind vielfältig. Besonders in den letzten Jahrzehnten sind diese Phänomene auf sozialer, politischer, historischer oder kunstwissenschaftlicher Ebene vermehrt als Untersuchungsobjekte in die akademische Forschungslandschaft eingezogen.¹ Durch einflussreiche Forschungsparadigmen des 20. Jahrhunderts, deren Rahmen Schlagworte wie Postmoderne, Cultural Studies, Konstruktivismus und Dekonstruktivismus, Kulturkritik, Gender Studies oder Interdisziplinarität abstecken können, sind Körperlichkeit, Rollenbilder, Geschlecht und Gender oder Identität und Selbstdarstellung zu wichtigen Fragestellungen in verschiedenen wissenschaftlichen Fächern avanciert.

1 Aus der Fülle an neueren Publikationen seien hier lediglich einige genannt: Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York und London 1992; Richard Ekins und Dave King (Hg.), *Blending Genders. Social Aspects of Cross-dressing and Sex-changing*, London und New York 1996; Sabrina P. Ramet, *Gender Reversals & Gender Cultures. Anthropological and Historical Perspectives*, London und New York 1996; Cynthia Greig, *Women in Pants. Manly Maidens, Cowgirls, and other Renegades*, New York und London 2003; Rudolf Dekker und Lotte C. van de Pol, *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, New York 1997; Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham und London 1998; Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag, and Theatre*, New York 2000; Gertrud Lehnert, *Wenn Frauen Männerkleidung tragen*, München 1997.

Im Zuge dieser Entwicklungen haben Geschlechtertausch und gegengeschlechtliche Besetzungen auch in der internationalen Opernforschung an Bedeutung gewonnen, die Ergebnisse dieser Forschungen sind aber gerade für das 17. und 18. Jahrhundert spärlich und eindimensional. Ein historisches Bild besteht auf dem aktuellen Stand der Forschung nur aus Fragmenten, die im Folgenden auseinandergesetzt werden, um die Desiderate der Forschung aufzuzeigen.

Zunächst sind hier Publikationen zu nennen, die sich ganz spezifisch mit der vorliegenden Forschungsfrage beschäftigen. Eine vom Titel her viel versprechende Dissertation *Transvestism in 18th and 19th Century Opera* von Diantha E. Clark² ist bei genauerem Hinsehen wenig brauchbar, da sie lediglich zusammenfasst, was aus der weiter unten genannten Forschung zu Kastraten bereits bekannt ist. Vornehmlich bezieht sich Clark hierbei auf das Buch von Angus Heriot³ und ergänzt dies durch einleitende Bemerkungen zu Transvestismus in verschiedenen Kulturen.⁴

Ferner findet sich zum Thema der Aufsatz *Cross-sexual Casting in Baroque Opera* von Dorothy Keyser.⁵ Keyser analysiert zuerst anhand von Beispielen die Besetzungskonventionen des 17. Jahrhunderts und schließt daraus, dass für Rollen in hoher Stimmlage Kastraten, Knaben und Frauen zur Verfügung standen und dass Besetzungsentscheidungen „seem to have been based on availability of singers and on the desire for a certain timbre rather than on any relationship perceived between the voice type and the gender of the character.“⁶ Im Anschluss berichtet Keyser aber auch von gegengeschlechtlich besetzten Rollentypen, wie dem Knaben, der häufig von Frauen gesungen wurde, und der alten Frau, die vielfach Tenören vorbehalten war. Der Aufsatz birgt folglich gute Ansätze, weist aber auch empfindliche Leerstellen auf⁷ und kann auf einem Umfang von zehn Seiten nur einzelne Impulse geben.

Birthe Schwarz untersucht in einem Aufsatz *Das Spiel mit den Geschlechterrollen*⁸ bei Kastraten und Primadonnen. Dabei beschäftigt sie sich zunächst mit dem Verbot von Frauen auf der Bühne und dem aufstrebenden Kastratentum, ehe sie im vierten Abschnitt auf zwei Seiten auch das Thema „Geschlechtertausch“ abhandelt. Sie beschreibt hier vorerst den Reiz, den Männer in Frauenrollen und Frauen in Männerrollen im 18. Jahrhundert hatten und bringt dies mit dem

2 Diantha E. Clark, *Transvestism in 18th and 19th Century Opera*, DMA-Arbeit, University of Wisconsin, Madison 1979.

3 Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, London 1960.

4 Vgl. Diantha E. Clark, *Transvestism in 18th and 19th Century Opera*, Kapitel 1, S. 5–23.

5 Dorothy Keyser, *Cross-sexual Casting in Baroque Opera. Musical and Theatrical Conventions*, in: *The Opera Quarterly* 5/Nr. 4 (1988), S. 46–57.

6 Dorothy Keyser, *Cross-sexual Casting in Baroque Opera*, S. 53.

7 So verrät die Konzentration auf das 17. Jahrhundert wenig über die Konventionen des frühen 18. Jahrhunderts, insbesondere da sich Neapel am Ende des 17. Jahrhunderts als neues Opernzentrum hervortut und damit auch neue Besetzungskonventionen zum Tragen kommen.

8 Birthe Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen. Kastraten und Primadonnen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts*, in: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, hg. von Stefan Fragner u.a., Regensburg 1998 (Forum Musik Wissenschaft 5), S. 74–84.

Androgynie-Konzept und schließlich auch mit dem „Traum der Menschen von der Überwindung der Geschlechtsunterschiede“⁹ in Verbindung. Eine historische Fundierung dieser Thesen fehlt jedoch weitgehend.

Julia Prest hat 2006 eine Studie über Cross-casting im französischen Theater der Zeit von Louis XIV. vorgelegt.¹⁰ Der Hauptteil des Buches ist jedoch dem Sprechtheater und dem Ballett gewidmet. Da die französische Oper im 17. Jahrhundert kaum relevante Traditionen an gegengeschlechtlicher Besetzung vorweisen konnte, beschränken sich Prests Ausführungen zur Oper auf eine Aufzählung entsprechender singulärer Fälle bei Jean-Baptiste Lully.

Spezielle Forschungen zu gegengeschlechtlichen Besetzungstraditionen im 17. und 18. Jahrhundert sind somit thematisch eng oder qualitativ fragwürdig und beziehen sich häufig auf die bereits vorhandene Literatur zu Kastraten auf der Opernbühne, denn Publikationen über Kastraten streifen gelegentlich gegengeschlechtliche Besetzungstraditionen. In Rom aber auch in einigen anderen Städten des Kirchenstaats herrschte auf öffentlichen Bühnen vornehmlich im 18. Jahrhundert ein Auftrittsverbot für Sängerinnen, infolge dessen auch die weiblichen Bühnenrollen von Kastraten gesungen wurden. Erst 1798 wurden bedingt durch die vorläufige Auflösung des Kirchenstaates unter französischer Besatzung Sängerinnen zugelassen. Die meisten Publikationen beschränken sich jedoch auf die Feststellung dieser Tatsache.¹¹ Angus Heriots eher im Anekdotischen verbleibende Abhandlung betrachtet Kastraten in weiblichen Bühnenrollen unter dem Blickwinkel des Kuriosen. Er zitiert zuerst Johann Wolfgang von Goethe und Charles de Brosses, die dies besonders reizvoll fanden, dann Karl Ludwig Pöllnitz, dem es nicht gefiel, kommt schließlich auf Honoré de Balzacs Erzählung *Sarrasine* zu sprechen und berichtet von dem Kastraten Consolino, der in seinem weiblichen Bühnenkostüm unbemerkt eine Affäre mit einer Dame der Gesellschaft haben konnte. Schließlich resümiert er „it was not uncommon for castrati to go about in women’s clothes all the time.“¹² Ein kurzes Kapitel über den Geschlechtertausch bei Kastraten findet sich auch in Hubert Ort Kempers Buch *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*. Er zitiert zunächst französische Reiseberichte (Charles de Montesquieu, Charles de Brosses, François Raguenet), die Vor- und Nachteile der Kastraten in Frauenrollen in Rom diskutieren, und behandelt dann ausführlich Giacomo Casanovas Anekdoten. Letztlich kommt er zu dem eher zweifelhaften Schluss, in „den Kastraten erfüllten sich die hermaphroditischen Wunschträume des Barock.“¹³ Franz Haböck handelt das Thema Kastraten in Frauenrollen in seinem umfangreichen Buch auf zwei Seiten ab und bezieht sich hauptsächlich auf

9 Birthe Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen*, S. 82.

10 Julia Prest, *Theatre under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*, New York 2006.

11 Vgl. etwa John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992 oder Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Paris 1989.

12 Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, S. 27. Es ist bei Heriot nicht klar, auf welcher Quelle diese Annahme beruht.

13 Hubert Ort Kemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S. 85.

den Kommentar Goethes aus dessen Aufsatz *Über Italien*, der bereits oben genannt wurde.¹⁴

In Patrick Barbiers *Histoire des castrats* ist ferner zu erfahren, dass Kastraten oft in weiblichen Bühnenrollen in Rom debütierten.¹⁵ Umgekehrt wird in der Literatur zu Kastraten immer wieder auch festgestellt, dass Sängerinnen gelegentlich Kastratenrollen sangen. Meist wird hier damit argumentiert, dass sie eingesetzt wurden, wenn keine Kastraten zur Verfügung standen oder wenn diese zu teuer waren.¹⁶ Fallweise wird jedoch dieser Geschlechtertausch auch mit einem besonderen erotischen Reiz etikettiert.¹⁷ Wendy Heller fasst die Forschung zu Kastraten pointiert zusammen:

„We are thus left with a host of contradictory and half-true images. The castrato is oversexed and undersexed, impotent and overtly potent; he is simultaneously attractive and repellent to men and women. He is genderless and grotesque, possessing an inhuman body that is made invisible by vocal pyrotechnics, or one that is capable of convincingly imitating or substituting for female beauty, as in Balzac's *Sarrazine*.“¹⁸

Jüngere Publikationen beschäftigen sich zwar nunmehr in differenzierterer Weise mit Geschlechterbildern von Kastraten und werden im Nachfolgenden auch immer wieder eine Rolle spielen, sie behandeln jedoch nicht explizit Kastraten in Frauenrollen.¹⁹

Die Probleme mit der Kastraten-orientierten Forschung zur gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis für die anvisierte Fragestellung liegen auf der Hand: Die Konzentration auf Kastraten – und hier vor allem auf eine ausgewählte Anzahl von „Stars“ – verstellt den Blick auf die generelle Besetzungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert vor allem in Bezug auf Sängerinnen. Der Verweis auf einige namhafte Sängerinnen wie Margherita Durastanti, die Händels *Radamisto* war,

14 Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie*, Berlin und Leipzig 1927, S. 225–227.

15 Vgl. Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, S. 95, 138.

16 Besonders Angus Heriot betont mehrmals in seinem Buch die Inferiorität weiblicher Sängerinnen gegenüber Kastraten (vgl. *The Castrati in Opera*, S. 13, 29f.); siehe auch Diantha E. Clark, *Transvestism in 18th and 19th Century Opera*, S. 86f.

17 Vgl. etwa Angus Heriot, *The Castrati in Opera*, S. 34: „It is difficult to believe that these practices arose altogether from necessity, and one can only conclude that such ambiguities were valued for lending a spice of double-entendre, even to the most tragic situations.“ oder Eike Rathgeber, *Was die Mode streng geteilt... Über Hosenrollen und andere Ungehörigkeiten in der Oper*, in: *Zerfall und Rekonstruktion. Identitäten und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*, hg. von Hildegard Kernmayer, Wien 1990 (Studien zur Moderne 5), S. 190.

18 Wendy Heller, *Varieties of Masculinity: Trajecotries of the Castrato from the Seventeenth Century*, in: *British Journal for Eighteenth-century Studies* 28 (2005), S. 310.

19 Vgl. beispielsweise Roger Freitas, *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in: *The Journal of Musicology* 20/Nr. 2 (2003), S. 196–249; ders., *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge 2009; Mary E. Frandsen, *Eunuchi conjugium: The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany*, in: *Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music* 24 (2005), S. 53–124.

oder Vittoria Tesi, die – wie Johann Joachim Quantz es mitteilt²⁰ – in Dresden Arien mit Bass-Charakter sang, können nichts über die Anzahl weiblicher Sängerinnen in männlichen Rollen aussagen. Allein die Bemerkung, Frauen wären lediglich als Ersatz für Kastraten in männlichen Rollen aufgetreten, geht von einem kaum nachvollziehbaren hierarchischen Verhältnis zwischen Männer- und Frauenstimmen aus, das sich für den fraglichen Zeitraum nicht bestätigen lässt.²¹

Tatsächlich aber hängen mit der Konvention des Kastratentums eine Reihe gegengeschlechtlicher Besetzungsmöglichkeiten nur mittelbar zusammen, unmittelbar aber entstehen diese durch die Affinität der italienischen Oper für hohe Stimmen. Die Tatsache, dass männliche Rollen für hohe Stimmen geschrieben wurden, ermöglichte einerseits, dass nicht nur Männer sondern auch Frauen diese singen konnten. Das Faktum, dass es Männer gab (Kastraten, weniger Falsettisten und Knaben), die alle Rollen in hoher Stimmlage singen konnten, führte andererseits nun dazu, dass auch Sänger die Bühnencharaktere von Frauen übernehmen konnten. Dies erklärt allerdings noch immer nicht, warum etwa die Charaktere von alten Frauen in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts und auch später in der *Commedia per Musica* in Neapel mit Tenören besetzt wurden. Weder das Vorhandensein von Kastraten noch die dazugehörige Forschung können folglich gegengeschlechtliche Besetzungspraktiken erklären.

Neben den Forschungen zu Kastraten, die für die vorliegende Fragestellung nur bedingt von Nutzen sind,²² erhellen verschiedene Einzelstudien bestimmte Aspekte. Eine immer wiederkehrende Frage ist etwa die nach der Austauschbarkeit von Sängerinnen und Sängern für männliche und weibliche Bühnenrollen im 17. und 18. Jahrhundert, wie dies auch schon im Aufsatz von Dorothy Keyser zur Sprache kam.

Rebecca Grotjahn etwa beschäftigt sich mit ästhetischen Stimmkonstruktionen und kommt für die Barockoper zu dem Schluss:

„[...] weibliche und männliche Sängerinnen waren durchaus austauschbar, etwa bei verschiedenen Aufführungen ein und desselben Stückes. Mit Travestie oder erotisch aufgeladenem Spiel mit Geschlechterrollen haben diese Besetzungspraktiken wenig zu tun, denn dies würde voraussetzen, dass in der betreffenden Epoche die Stimme mit gender-Konnotationen verbunden war: Nur wer beim Erklingen einer hohen Stimme ‚weiblich‘ assoziiert, empfindet einen Widerspruch zwischen hoher Stimme und männlicher Rolle. Entsprechendes gilt übrigens auch für den Tenor, der in der Barockoper nicht nur in Männerrollen eingesetzt wird, sondern sehr häufig als Amme, bei der kaum Zweifel an ihrer Weiblichkeit bestehen dürften:

20 Vgl. Johann Joachim Quantz, *Lebenslauf*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1/Nr. 3, Berlin 1755, S. 227.

21 So zeigt sich etwa, dass an verschiedenen Opernhäusern nicht Kastraten das höchste Gehalt erhielten, sondern Sängerinnen, vgl. dazu beispielsweise die Gehaltslisten in John Rosselli, *Singers of Italian Opera*, S. 126–132.

22 Auf nähere Ausführungen zu zahlreichen populärwissenschaftlichen Publikationen über Kastraten wie etwa Richard Somerset-Wards Buch *Angels and Monsters. Male and Female Sopranos in the Story of Opera, 1600–1900*, New Haven 2004 soll hier verzichtet werden.

Die Tenorstimme als die im Vergleich zu primo uomo und prima donna tiefere Stimme wird als Zeichen ihres höheren Alters wie auch ihres niedrigeren Status eingesetzt.²³

Die hier angesprochene Austauschbarkeit von Stimm- und Geschlechtscharakteren ist – im Gegensatz zur früheren Kastratenforschung, die eine Superiorität der Kastraten annahm – in jüngeren Forschungen häufig anzutreffen. Auch Michael Walter ist der Ansicht, dass „nicht das Geschlecht des Darstellers oder der Darstellerin ausschlaggebend war, sondern das allein durch den musikalischen Topos vermittelte Geschlecht der Rolle.“²⁴

Dies scheint zunächst vom ästhetischen Standpunkt aus schlüssig zu sein, doch bleiben eine Menge Fragen und Unklarheiten offen. Weder beantworten bisherige Forschungen konkret die Frage, wie häufig dieser Geschlechtertausch tatsächlich stattfand (denn abgesehen von den Kastraten in weiblichen Bühnenrollen in Rom wird meist nur mit Einzelfällen operiert) oder welche Rollentypen dabei gesungen wurden, noch kann die These von der Austauschbarkeit der Stimm- und Geschlechtscharaktere erklären, warum die Rolle der Amme, die mit einem Tenor besetzt wurde, immer eine komische Rolle war – hier scheint vielmehr die gegengeschlechtliche Besetzung ebendiese Komik zu unterstützen, wodurch von einer Austauschbarkeit dann eben nicht mehr gesprochen werden kann.

Häufig findet sich auch die Bemerkung, es hätte Sängerinnen gegeben, die sich auf die Darstellung männlicher Bühnenrollen spezialisierten.²⁵ In Ernst Ludwig Gerbers Lexikon heißt es etwa beim Eintrag für Margherita Durastanti: „Sie machte besonders die Mannsrollen vortreflich“²⁶; Johann Joachim Quantz schreibt über Vittoria Tesi: „Durch die Action aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu seyn, absonderlich in Mannsrollen, welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführte.“²⁷ Christine Pollerus machte jüngst in ihrer Dissertation allerdings darauf aufmerksam, dass diese Sängerinnen weitaus häufiger in weiblichen Rollen auftraten als in männlichen (Tesi etwa sang von 100 nachgewiesenen Rollen nur 20 Männerrollen) und folglich keineswegs davon ge-

23 Rebecca Grotjahn, „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. *Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess*, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schlielingen 2005, S. 41.

24 Michael Walter, *Gesang als höfische Rollen-Vernunft. Kastraten in der opera seria*, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 8 (2000), S. 231.

25 Vgl. etwa Martin W. Essinger, *Die Hosenrolle in der Oper*, in: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, hg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Herbolzheim 2000, S. 301.

26 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, Bd. 1, 1790, Faksimilendruck Graz 1977, Sp. 365.

27 Johann Joachim Quantz, *Lebenslauf*, S. 227. Dieses Beispiel wird auch von Martin Essinger verwendet (*Die Hosenrolle in der Oper*, S. 302) und später in Kapitel 4 dieser Arbeit noch detailliert behandelt.

sprochen werden kann, dass sie sich auf männliche Rollen spezialisiert hätten.²⁸ Da Regina Mingotti oder Vittoria Tesi hauptsächlich in jungen Jahren in Männerrollen auftraten, stellt Pollerus die These auf, dass „Sängerinnen in der Regel hauptsächlich am Anfang ihrer Karriere in Hosenrollen auftraten.“²⁹ Hier zeigt sich allerdings, dass von Einzelfällen nicht unbedingt auf generelle Konventionen zu schließen ist, da andere Sängerinnenkarrieren (etwa die von Margherita Durastanti) dies nicht bestätigen.

Diese Ausführungen deuten eine grundsätzliche Tendenz der bisherigen Forschungen zu gegengeschlechtlichen Besetzungskonventionen im 17. und 18. Jahrhundert an. Die Konzentration auf einzelne Fallbeispiele lässt allgemeine Rückschlüsse nur bedingt zu und das Eintauchen in Details offenbart zahlreiche Widersprüche, die durch voreilige Generalisierungen entstehen. In dieser Hinsicht erzählen etwa auch regionalgeschichtliche Forschungen immer nur einen Teil der Geschichte und müssen auf ihre Gültigkeit für überregionale Konventionen erst überprüft werden.³⁰ Vielfach bezieht sich die Literatur zur Besetzungspraxis der Barockoper etwa auf Georg Friedrich Händels Londoner Opernunternehmen. Durch die gute Quellenlage und durch zahlreiche Publikationen³¹ ist auch die Besetzungspraxis von Sängerinnen und Sängern gut erforscht. Allerdings stellt sich die Frage, ob derlei regionaltypische Ausprägungen tatsächlich auch auf Verhältnisse andernorts zutreffen.

In die anberaumte Zeit der vorliegenden Arbeit bis 1800 fallen auch Forschungen zur Hosenrolle in der Oper. Die einschlägigen Arbeiten bieten aber gerade für die Anfänge dieser Tradition widersprüchlichste Thesen. Bei Margaret Reynolds etwa ist zu lesen: „Travesti roles start with Handel, who wrote the part of Sextus in *Julius Caesar* (1724) for a female soprano voice.“³² Eike Rathgeber spricht davon, dass „seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vom Tausch der Geschlechter auf der Bühne praktisch nur noch die Hosenrolle übrigblieb“ und diese mit Cherubino aus Mozarts *Le nozze di Figaro* beginne.³³ Auch Susanne Rauscher

28 Christine Pollerus, *Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert*, Diss. masch., Graz 2005, S. 185.

29 Christine Pollerus, *Die Sängerin Regina Mingotti*, S. 185f.

30 Vgl. dazu etwa Reinhard Strohm, ‚Italian Opera‘ in ‚Central Europe‘, 1600–1780: *Research Trends and the Geographic Imagination*, in: *Musicological Annual* 45 (2005), S. 103–112 oder Reinhard Strohm, *Introduction*, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hg. von Reinhard Strohm, Turnhout 2001 (*Speculum Musicae* 8).

31 Vgl. Steven LaRue, *Handel and his Singers. The Creation of the Royal Academy Operas 1720–1728*, Oxford 1995; Hans Joachim Marx (Hg.), *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, Laaber 1988 (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2).

32 Margaret Reynolds, *Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions*, in: *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, hg. von Corinne E. Blackmer and Patricia J. Smith, New York 1995, S. 134.

33 Vgl. Eike Rathgeber, *Was die Mode streng geteilt... Über Hosenrollen und andere Ungehörigkeiten in der Oper*, S. 190. Cherubino wird auch in früheren Publikationen immer wieder als Ausgangspunkt für die Hosenrolle angesehen, vgl. etwa Kurt Zerzawy, *Entwicklung, Wesen und Möglichkeiten der Hosenrolle*, Diss. masch., Wien 1950, S. 123–135.

ist der Meinung, dass die erste „echte“ Hosenrolle Mozarts Cherubino sei.³⁴ Bei Martin W. Essinger ist zu lesen: „Die Hosenrollenauftritte in Italien, die nicht auf besetzungsbedingten Verlegenheitslösungen beruhten, häufen sich um 1690 und sind als unmittelbare Reaktion auf den Papsterlass von 1686 zu deuten.“³⁵

Alle drei Thesen sind in gewissem Sinne falsch. Bereits das eingangs gebrachte Beispiel von Maria Maddalena Musi als Prenesto zeigt, dass es schon vor 1724 weibliche Sängerinnen in männlichen Rollen gab, wobei für den gesamten Zeitraum des 17. und 18. Jahrhunderts in vielen Fällen die Möglichkeit bestand, dass diese Rollen auch von Kastraten gesungen werden konnten, es also generell problematisch ist, von Hosenrollen zu sprechen. Eike Rathgeber „definiert“ Hosenrollen so, dass eine Hosenrolle eine Rolle ist, die nur noch explizit von Frauen gesungen wurde, die Austauschbarkeit mit Kastraten also nicht mehr bestand. Jedoch ist Mozarts Cherubino als erste Hosenrolle eine nicht haltbare These, wie sich in der vorliegenden Arbeit zu späterem Zeitpunkt zeigen wird.³⁶ Martin W. Essinger schließlich spricht von Hosenrollenauftritten und damit allgemein von Frauen in männlichen Rollen, die tatsächlich um 1690 gehäuft auftreten, bringt dies jedoch dann mit dem Papsterlass von 1686 in Verbindung, der aber gerade Frauen auf der Bühne in Rom verbot. Auch die Dissertation *The Origins of the Trouser Role in Opera* von Isobel Bartz bringt keine Klärung.³⁷ Sie bezieht sich vielmehr wiederum auf die problematische Literatur zu Kastraten.

Die Literatur über Hosenrollen ist folglich für die Frage von gegengeschlechtlichen Besetzungen im 18. Jahrhundert wenig ergiebig.³⁸ Hier zeigt sich darüber hinaus eines der Kernprobleme, die in der vorliegenden Arbeit aufgearbeitet werden. Die Anfänge der Geschichte der Hosenrolle sind schwierig festzumachen, weil im 17., 18. und frühen 19. Jahrhundert eine in hoher Stimmlage notierte männliche Rolle nicht notwendigerweise von einer weiblichen Stimme gesungen

34 Susanne Rauscher, *Sweet Transvestite: Hosenrollen in der Oper*, in: Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung 22 (2004), S. 267.

35 Martin W. Essinger, *Die Hosenrolle in der Oper*, in: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, hg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Holzheim 2000, S. 301.

36 Vgl. dazu vor allem Kapitel 9.

37 Isobel Bartz, *The Origins of the Trouser Role in Opera*, DMA-Arbeit, Greensboro 2002.

38 Die Literatur zum Thema Hosenrolle ist umfangreicher als die hier genannten Aufsätze. Die meisten Publikationen konzentrieren sich aber, abseits von Mozarts Cherubino, auf das 19. Jahrhundert. Vor allem zur italienischen Oper im frühen 19. Jahrhundert sind in den letzten Jahren mehrere Publikationen erschienen, vgl. etwa Naomi André, *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian Opera*, Bloomington 2006; Arnold Jacobshagen, *Tenor oder Musico? – Rollenbesetzungen und Geschlechtsidentität in der Neapolitanischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hg. von Thomas Betzwieser u.a., München 2005, S. 47–58; Heather Hadlock, *Women Playing Men in Italian Opera 1810–1835*, in: *Women's Voices Across Musical Worlds*, hg. von Jane A. Bernstein, Boston 2004, S. 285–307; Heather Hadlock, *On the Cusp between Past and Future. The Mezzo-soprano Romeo of Bellini's „I Capuleti“*, in: *The Opera Quarterly* 17 (2003), S. 399–422; Marco Beghelli, *Il ruolo del musico*, in: *Donizetti, Napoli, l'Europa*, hg. von Franco Carmelo Greco und Renato di Benedetto, Neapel 2000, S. 323–335.

werden musste, sondern häufig von Kastraten interpretiert wurde. Der Begriff „Hosenrolle“ kann nur funktionieren, wenn eine männliche Rolle tatsächlich und ausschließlich einer weiblichen Sängerin zugeordnet werden kann. Wie sich zeigen wird, kann dies aber im gesamten 18. Jahrhundert in unterschiedlichen Traditionen einmal mehr und einmal weniger festgemacht werden. Folglich müssen die komplizierten Beziehungen zwischen Besetzungskonventionen und Rollenkonzeptionen in besonderem Maße in den Blick genommen werden und die Anfänge der Hosenrolle sind völlig neu zu erzählen.

Neben den Forschungen zu Kastraten und Hosenrollen existieren auch vereinzelte andere Studien, die Einblicke in gegengeschlechtliche Besetzungspraktiken aus dem 17. und 18. Jahrhundert geben. Nina Treadwell etwa behandelt in einem Aufsatz Leonardo Vincis Oper *Li zite 'ngalera* von 1722, in der sowohl eine männliche Rolle von einer Sängerin als auch eine weibliche Rolle von einem Sänger interpretiert wurden.³⁹ Treadwell erwähnt dies aber eher beiläufig und konzentriert sich auf die weibliche Hauptrolle Belluccia, die sich im Stück als Mann verkleidet. Belluccia zählt somit zu jenen Figuren des Opernrepertoires, die sich aus inhaltlich-dramaturgischen Gründen als zum anderen Geschlecht zugehörig ausgeben. Sie verkörpert dabei einen nicht unüblichen Topos besonders des 17. und 18. Jahrhunderts, nämlich die einem Mann hinterher reisende Frau in Männerkleidern. Andere populäre Beispiele der Verkleidungskonvention wären etwa der Semiramide-Stoff (beispielsweise im oft vertonten Libretto *Semiramide riconosciuta* von Pietro Metastasio⁴⁰), in dem sich Semiramide als König Nino ausgibt und sich erst am Ende des Stückes vor allen Beteiligten als Semiramide zu erkennen gibt, oder die Figur der Leonore in Beethovens *Fidelio*, die sich als Fidelio tarnt, um ihren Ehemann Florestan aus dem Kerker zu befreien. Umgekehrt finden sich solche Verkleidungsrollen auch für männliche Bühnenrollen, sowohl in der ernsten als auch in der komischen Oper, etwa in Antonio Caldaras *Achille in Sciro* (1736), der als Frau verkleidet auf der Insel Sciro versteckt wird, oder der Graf Ory, der sich in Rossinis *Le Comte Ory* (1828) als Nonne verkleidet, um sich so Zugang zum Schloss zu verschaffen.

Die vorliegende Arbeit wird diese Art von Rollen nicht behandeln, da sie eine eigene völlig unabhängig von gegengeschlechtlichen Besetzungen existierende Tradition besitzen und auch im dramaturgischen Sinne eine andere Wahrnehmungsperspektive offenbaren. Verkleidungstraditionen sowohl in der Oper als auch in anderen Kunstformen spielen mit dem Faktum des Wissens des Publikums um die Verkleidung und der Unwissenheit der übrigen Figuren auf der Bühne, die erst im weiteren Verlauf des Handlungsvorganges von der wahren Identität der Sängerin oder des Sängers der Verkleidungsrolle erfahren. Spielt eine Sänger-

39 Nina Treadwell, *Female Operatic Cross-dressing: Bernardo Soddumene's Libretto for Leonardo Vinci's „Li zite 'ngalera“ (1722)*, in: Cambridge Opera Journal 10 (1998), S. 131–156. Weitere Einzelstudien existieren zu bestimmten Rollen und ihrer wechselvollen Besetzungsgeschichte, etwa Glucks *Orfeo*, vgl. Wendy Bashant, *Singing in Greek Drag: Gluck, Berlioz, Georges Eliot*, in: *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, hg. von Corinne E. Blackmer und Patricia J. Smith, New York 1995, S. 216–243.

40 1729 erstmals von Leonardo Vinci für das Teatro delle Dame in Rom vertont.

in jedoch eine männliche Rolle oder ein Sänger eine weibliche Rolle, so wird der Geschlechtertausch auf der Bühne keineswegs thematisiert. Das Publikum agiert als Mitwissende eines Faktums, das für die Bühnenrealität keinerlei Relevanz hat oder zu haben scheint. Ob, wie und inwieweit unterschwellig mit diesem Geschlechtertausch gespielt wird, sind Fragen, die für jedes Werk und für jede Rolle einzeln beantwortet werden müssen. Für die Wahrnehmung des Publikums aber eröffnet sich eine subversive Ebene, auf der eben jenes Bewusstsein der geschlechtlichen und stimmlichen Andersartigkeit der Darstellerin im Hinblick auf ihre männliche Rolle beziehungsweise des Darstellers im Hinblick auf seine weibliche Rolle permanent da ist, obwohl es auf der inhaltlichen, dramaturgischen und auch ästhetischen Ebene völlig ausgeblendet ist. Es ist daher in jedem Fall sinnvoll zwischen Verkleidungstraditionen und gegengeschlechtlichen Besetzungen zu unterscheiden. Da eine Erarbeitung beider Traditionen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist die Konzentration auf letztere als pragmatische Entscheidung anzusehen. Für erstere sei auf die bisher existierende Literatur verwiesen, die sicherlich ebenfalls neue Impulse vertragen könnte.⁴¹

Zusammenfassend kann zum Stand der Forschung gesagt werden, dass gegengeschlechtliche Besetzungspraktiken im 17. und 18. Jahrhundert bisher ungenügend erforscht sind. Die Spezialliteratur erweist sich als sehr dürftig und nimmt häufig auf die wenig hilfreichen Publikationen über Kastraten Bezug. Die Literatur zu Hosenrollen verfängt sich in terminologischen Problemen und konzentriert sich für das 18. Jahrhundert stark auf populäre Einzelfälle, die kein hinreichendes Bild der vielschichtigen Besetzungskonventionen bieten. Das faktische Wissen über das Thema ist folglich gering und dazu in dieser spärlichen Ausbeute fehlerhaft, wie die wenigen genannten Beispiele bereits zeigten. Es ist bis jetzt nicht bekannt wie häufig und in welchen Rollen gegengeschlechtliche Besetzungen tatsächlich zum Einsatz kamen.

Über das Faktische hinausgehend ist das eigentlich interessante Thema, was diese Besetzungspraktiken bedeuteten. Warum sind sie entstanden? Wie wurden sie wahrgenommen? Welche Konsequenzen hatten sie für die Rollenkonzeption und wie bedingen sich Besetzungskonvention und Rollenkonzeption gegenseitig? Doch auch hierin ist die derzeitige Forschungssituation unbefriedigend, wie die eher klischeeartigen Thesen von barocken Sinnesfreuden, die ein Spiel mit den Geschlechtern favorisierten, oder der viel zitierten geschlechtlichen Austauschbarkeit vermitteln.

41 Vgl. Silke Leopold, *Frauen in Männerkleidern oder: Versuch einer Antwort auf die scheinbar sinnlose Frage, warum Marzeline Leonore nicht erkennt*, in: *Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposiums 1997*, hg. von Helga Lühning and Wolfram Steinbeck, Frankfurt 2000 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 4), S. 147–158; Wendy Heller, *Reforming Achilles: Gender, Opera Seria and the Rhetoric of the Enlightened Hero*, in: *Early Music* 26/Nr. 4 (1998), S. 562–582; Nina Treadwell, *Female Operatic Cross-dressing*, S. 131–156; Sascha Kiefer, „Und Du wirst mein Gebieter sein“: zur Problematik der Geschlechterrollen in Hofmannsthals „Arabella“, in: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft* 28 (1997), S. 25–35; Margaret Reynolds, *Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions*, S. 132–151.