GLUCK UND DIE KASTRATEN

Textbuch und verkleinerte Folien des Vortrags im Gluckhaus Weidenwang, vom 29.4.2023

© Dr. Werner Robl, Berching 2023

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde Gluckscher Musik!

Ich begrüße Sie zu diesem Gluck- und Farinelli-Tag, der in seinem ersten Teil unter dem Motto steht: *„Gluck und die Kastraten“*. Im zweiten Teil des Vortrags möchte ich Ihnen etwas genauer die Art der Kastration vorstellen, die im Barock aus Gründen der Stimmbildung vollzogen wurde, denn hier gibt es leider viele Klischees. Im letzten Teil der Veranstaltung beschäftigen wir uns mit dem berühmten Soprankastraten Farinelli, der, wenngleich er für Gluck nicht gesungen hat, dennoch mit ihm in Verbindung steht.

Beginnen wir mit einer Aussage der Musikwissenschaftlerin *Elisabeth Le Guin* zur Opernreform Christoph Willibald Glucks, aus einem Artikel der Online-Musikzeitschrift *„Klassik Akzente“* von 2014:

> *„Es war der mangelnde Realbezug, der die künstlerische Bedeutung der italienischen Opera seria um 1750 zunehmend fragwürdig erscheinen ließ.* ***Sinnbild dafür war der Aufstieg von … Kastraten zu Belcanto-Superstars.*** *Deren außergewöhnliche Gesangsleistungen … geboten zwar Ehrfurcht. Mit fast übermenschlichen Fähigkeiten sangen diese Vir-*

tuosen in einer abgehobenen Sphäre, zu der ein gewöhnlicher Sterblicher keinen inneren Bezug herzustellen vermochte … Christoph Willibald Gluck (1714–1784) war der einflussreichste unter jenen Komponisten, die danach trachteten, der ‚Eitelkeit der Sänger' Einhalt zu gebieten und die italienische ‚Opera seria' wieder auf ihre wahre Bestimmung zurückzuführen …"

Der Artikel nennt die Kastraten und die von Gluck geäußerte Kritik an der *„Eitelkeit der Sänger"* in einem Atemzug und suggeriert damit, Gluck habe von einem gewissen Zeitpunkt an eine Abneigung gegen den Kastratengesang entwickelt! So klingt es nicht nur hier, sondern in vielen Kommentaren zur sogenannten *„Opernreform"* Glucks!

Machen wir deshalb die Probe!

Was bedeutete einst der barocke Kastratengesang?

Wir beginnen mit einem Kurzfilm des ZDF aus der Reihe *„Terra X"*. Der Clip steht in seiner prätenziösen Oberflächlichkeit dafür, wie man über das Phänomen der barocken Kastration nicht urteilen sollte. In der Folge versuchen wir, alle fragwürdigen Aussagen aufzuklären. Immerhin erfahren wir schon hier von jenem Kastraten, dem wir heute Nachmittag einen ganzen Film widmen – Farinelli!

[Kurzfilm Terra X]

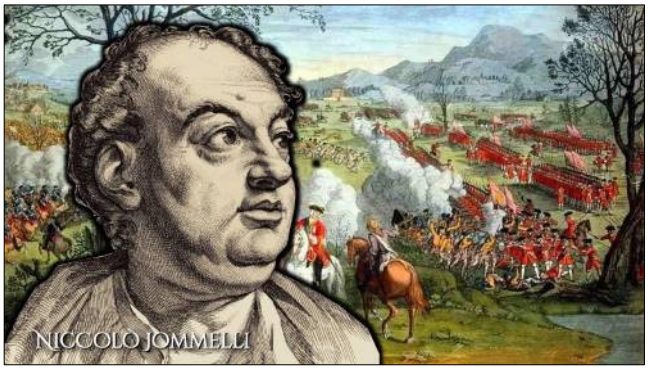
Der Gluck-Kenner Max Arend haderte bereits 1921 in seiner Gluck-Biografie damit, wie zu seiner Zeit mit dem Thema *„Kastraten"* umgegangen wurde:

„Bei den Sängern, auf deren Kunst das Schwergewicht dieser Opern liegt, ist die uns heute ganz fremde Gattung der Kastraten, d. h. männliche Sopran- und Altstimmen, bemerkenswert. Man hört oft den Ausdruck des Kastraten-Unwesens – meist von Leuten, deren künstlerische Einsicht in umgekehrtem Verhältnis zur Schnelligkeit und Derbheit ihres Urteils steht …"

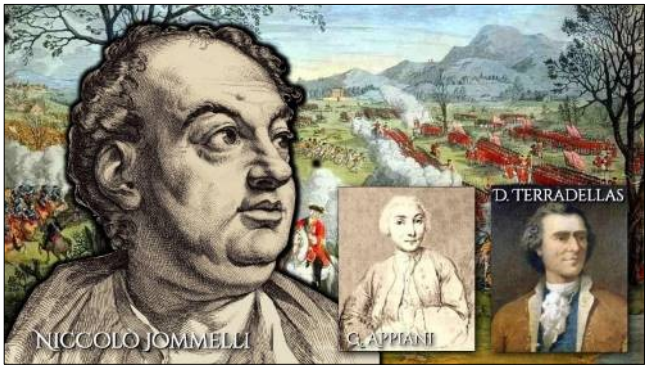
Soweit Max Arend. Als Gluck-Fans suchen wir zunächst die Antwort auf eine banale Frage:

Mit welchen Kastraten hat Christoph Willibald Gluck überhaupt zusammengearbeitet, für welche hat er komponiert und inszeniert?

Beginnen wir mit der **oberitalienischen Schaffensphase** Glucks, von 1741 bis 1745, die sich im habsburgischen Herzogtum Lombardei abspielt. Sie wissen: Gluck steigt in Mailand nach vierjährigem Nirwana wie Phönix aus der Asche und liefert als *„Senkrechtstarter“* innerhalb von 4 Jahren 8 hoch erfolgreiche, bejubelte *Opere serie* und 2 Pasticcios ab. Da sich dieses Frühwerk nur bruchstückhaft erhalten hat, wird es heute seinen Reformopern und seinem Spätwerk hintangestellt und so gut wie nie gespielt. Diesem Mangel werden wir allerdings demnächst in einem Konzert in Weidenwang abhelfen!

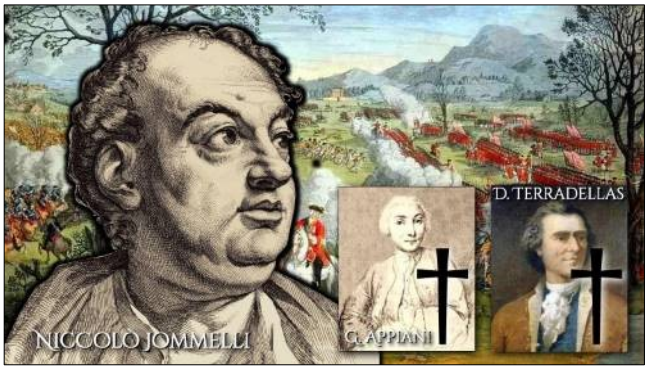


Dass Gluck seine ersten Opern inmitten eines hin und her wogenden, für beide Seiten sehr verlustreichen Krieges zwischen den österreichischen Habsburgern und den spanischen Bourbonen komponiert hat und obendrein der Konkurrenz **Niccolò Jommellis** ausgesetzt war, der damals gleich mit 12 Opern in Oberitalien aufwartet, ist seinen Biografien nicht zu entnehmen. Dabei ist dieser Kulturkampf als Teil eines – heute würde man sagen – hybriden Krieges so spannend, dass ich darüber einen längeren Aufsatz geschrieben habe. Sie finden ihn auf meiner Homepage.



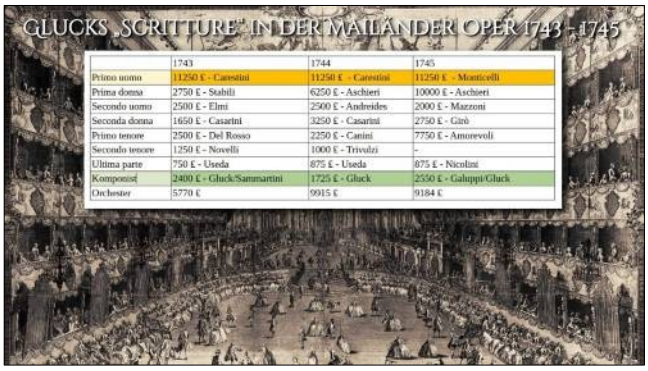
Damals gibt es unter den Kulturschaffenden sogar Tote: Der begabte Altkastrat **Giuseppe Appiani** stirbt nach dem Wechsel von Mailand ins gegnerische Bologna. In Augen der Habsburger hat er Hochverrat begangen. Mit dem Namen Jommelli verbunden ist auch die Geschichte von der

brutalen Ermordung des katalanischen Komponisten **Doménech Terradellas** in Rom. Aus den damaligen Aversionen und dem Aufstieg Jommelli's ergibt sich auch eine schlüssige Erklärung dafür, was ich im vorigen Jahr bei der Rückdatierung der Oper **Telemaco** nur vage andeuten konnte: Gluck wird 1749 mit seiner Braut-Oper deshalb von Böhmen nach Rom gelockt, um in einer politischen Tauwetterphase Jomelli bei einem Besuch in Wien nicht im Weg zu stehen!



Das sind spannende Geschichten, aber den Rahmen der heutigen Veranstaltung hätten sie gesprengt, also kann ich sie hier nur andeuten. Bleiben wir bei der Übersicht und sehen uns zunächst die **Liste der Sänger** an, für die Gluck zwischen 1741 und 1746 komponiert. In Bezug auf die Kastraten liest sie sich so:

Es stechen die Namen Appiani, Salimbeni, Carestini und nicht zuletzt Monticelli hervor. Das sind nicht irgendwelche Sänger der zweiten Garnitur, die so unbekannt sind wie Gluck selbst, sondern höchstbezahlte Belcanto-Stars. Nur Caffarelli und Farinelli stehen damals nicht zur Verfügung: Der eine befindet sich nach Skandalen ohne Engagement im feindlichen Königreich Neapel, der andere als privater Kammersänger bei der spanischen Krone in Madrid.



	1743	1744	1745
Primo uomo	11250 £ - Carestini	11250 £ - Carestini	11250 £ - Monticelli
Prima donna	2750 £ - Stabili	6250 £ - Aschieri	10000 £ - Aschieri
Secondo uomo	2500 £ - Elmi	2500 £ - Andreides	2000 £ - Mazzoni
Seconda donna	1650 £ - Casarini	3250 £ - Casarini	2750 £ - Giró
Primo tenore	2500 £ - Del Rosso	2250 £ - Carini	7750 £ - Amorevoli
Secondo tenore	1250 £ - Novelli	1000 £ - Trivulzi	-
Ultima parte	750 £ - Useda	875 £ - Useda	875 £ - Nicolini
Komponist	2400 £ - Gluck/Sammartini	1725 £ - Gluck	2550 £ - Galuppi/Gluck
Orchester	5770 £	9915 £	9184 £

Über die Gehaltsverhältnisse in der Mailänder Oper zu Glucks Zeit gibt vorangehende Tabelle von Tanja Gölz Auskunft. Die Kastraten der *„primo uomo"*-Rolle erhalten pro Spielsaison bis zum

10-Fachen des *„compositore scritturato“,* des mit dem Kompositionsauftrag versehenen Komponisten!

Kurzes Resümee: Sopran- und Altkastraten sind in Glucks oberitalienischer Zeit gang und gäbe, und den Österreichern gelingt es, die besten von ihnen mit einem Spitzensalär anzuwerben! Immerhin geht es darum, neben einem militärischen Konflikt auch den begleitenden Kulturkampf zu gewinnen!

Ähnliches gilt auch für Glucks Londoner Zeit 1746:

Die Kastraten Angelo Maria Monticelli und Giuseppe Jozzi gehen Ende 1745 wegen der drohenden Eroberung Mailands durch die Spanier mit Gluck nach London – in eine 500000-Einwohner-Metropole! Dort sind italienische Kastraten als Opernsänger seit jeher beliebt; Händels Kastratenstars nannten sich *„Senesino“*, *„Giziello“* – und natürlich auch *„Caffarelli“*. Aber auch der zeitweise gegen ihn gesetzte Nicola Porpora hat als Neapolitaner und Gesangslehrer dort mit wenigstens einem berühmten Kastraten gearbeitet, mit seinem Schüler *„Farinelli“*! Fast alle Kastraten wurden damals liebevoll nach ihren Förderern benannt!

Mit Monticelli lässt sich Gluck in der Folge etwas näher ein: In der Londoner Oper *„Artamene“* singt der Mezzosoprankastrat die berühmte Trauer- und Trost-Arie *„Rasserena il mesto ciglio“*, die wahrscheinlich 1743 anlässlich des Todes von Glucks Vater in Nordböhmen entstand und 1746 in London zum Ohrwurm wird. Bei Glucks Benefizkonzert, das er im selben Jahr zusammen mit Georg Friedrich Händel gibt, singt Monticelli allerdings nur Arien von Händel und italienischen Komponisten, sodass sein Verhältnis zu Gluck *„distanziert“* wirkt. Bei der *„Semiramide ricinosciuta“* 1748 in Wien ist er dann wieder bei der Sache!

[Musikbeispiel Rasserena il mesto ciglio...]

Ausnahmen bestätigen die Regel: Als Gluck **1747** in Pillnitz bei Dresden für die doppelte Fürstenhochzeit die Serenata **Le nozze d'Ercole e d'Ebe** zum Besten gibt, ist mit Settimio Canini als Jupiter ein Tenor gesetzt, die Hosenrolle des Herkules wird von der Sopranistin Regina Mingotti gesungen. Nach Meinung einiger Musikhistoriker soll allerdings auch Canini ein Kastrat gewesen sein, was insofern möglich wäre, als nicht mit jeder Kastration das Hormon Testosteron vollständig beseitigt und der Stimmbruch vermieden wird.

Trotzdem verwundert es, dass in Dresden nicht mehr Kastraten zur Verfügung stehen: Sowohl der dort tätige **Johann Adolf Hasse**, der in Italien unumschränkt als König der *„Opera seria“* gilt, als auch der ebenfalls anwesende Kastratenlehrer **Nicola Porpora** hätte für die Anwerbung von italienischen Kastraten aus Italien durchaus sorgen können. Was steckt hinter diesem Verzicht? Vielleicht eine grundsätzliche Aversion gegen Kastraten wie in Frankreich? Oder Ebbe in der Staatskasse nach beiden Schlesischen Kriegen? Genaues wissen wir nicht, in Frage kommt eher das Zweite: Die Verpflichtung von Kastraten war sehr kostspielig!

Aber setzen wir unsere Reihe fort:

1748 Wien La Semiramide riconosciuta - 1749 Kopenhagen La contesa de' Numi - 1750 Prag Ezio I - 1752 Prag Issipile: Wieder Kastraten über Kastraten! Angelo Maria Monticelli, *„Il Perellino“ und* Nicola Reginelli stechen heraus, alle im Gefolge von Impresario Giovanni Locatelli! Außerdem der Kastrat Giuseppe Ricciarelli, genannt *„Il Romanino“*! Also Kastratenstimmen auch in Wien, Kopenhagen und Prag!

Im Zentrum des Kastratengesangs, Neapel, ist **1752** für die Glucksche Oper **La clemenza di Tito** der berühmteste der öffentlich singenden Kastraten gesetzt, den wir schon erwähnt haben. ***„Caffarelli“*** heißt mit bürgerlichem Namen ***Gaetano Majorano*** (1710-1783) und er ist so berühmt, dass er wegen der Güte seines Gesangs Arien besonderen Zuschnitts benötigt. Das Largo *„Ombra mai fu“* von Georg Friedrich Händel oder die Glucksche Arie *„Se mai senti spirarti sul volto …“*, 1752 der Hit schlechthin, sind beide für Caffarelli komponiert und von ihm gesungen worden!

[Musikbeispiel: Se mai senti spirarti sul volto ...]

Aber wehe, Komponist und Musik missfallen Caffarelli. Er ist ein launischer, impulsiver Charakter, er scheut keinen Skandal, er duelliert sich sogar, wenn ihm eine Nase nicht passt. Gluck kauft jedoch 1752 diesem *„Enfant terrible“* der damaligen Opernszene den Schneid ab. Wir haben im Vorjahr bereits davon erzählt. Wahrscheinlich liegt es an der fachlichen Autorität Glucks, an der nichts zu deuteln ist.
Über dem Tor des 5-stöckigen Stadtpalastes, den sich Caffarelli in Neapel errichtet hat und der noch heute in der Nähe des *„Teatro San Carlo“* steht, liest man den stolzen Spruch: *„Amphion Thebas, ego domum, Anno 1754 – Amphion hat Theben erbaut, ich dieses Haus!“* Hatte der Amphion der griechischen Sage mit seinem Lyraspiel einst die Steine zum Formen der Stadtmauer Thebens gezwungen, so war es Caffarelli's Kastratensopran, der diesen Stadtpalast errichtet hat. Dies sollte der stolze Spruch aussagen! Ironischerweise setzt noch zu Lebzeiten Caffarelli's ein Zyniker handschriftlich die Zeilen darunter: *„Ille cum, tu sine - Jener mit, Du ohne.“* Gemeint sind natürlich die Geschlechtsteile!

Wer sich mit dem skandalumwitterten Soprankastraten Caffarelli näher auseinandersetzen will, sei auf die hervorragende Biografie von Hubert Ortkemper verwiesen: *„Caffarelli - Das Leben des Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli*“, Frankfurt am Main 2000.

Nach der Rückkehr aus Neapel lässt sich Gluck mit seiner Frau auf Dauer in Wien nieder:

1754 bei der Serenata **Le Cinesi** in Schloss Hof gibt es kein Kastraten, nur weibliche Soprane! Dasselbe gilt für **La danza,** Wien **1755**. Doch dann sind Kastraten auch in den Wiener Opern Glucks wieder präsent, z. B. **1755** in der Oper **L'innocenza giustificata** der Soprankastrat Tommaso Giarducci.

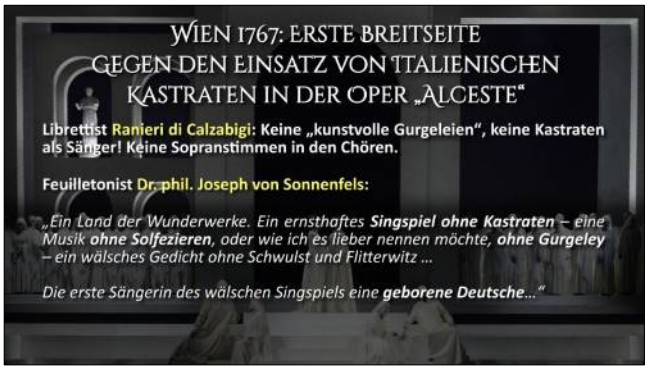
In **Rom 1756** bei der Oper **Antigono** im Teatro Argentina sind Kastraten sowieso zwingend vorgeschrieben, da der Heilige Stuhl Frauen jegliche Bühnenauftritte in der Ewigen Stadt verbietet! Die Liste liest sich so: Giovanni Belardi, Ferdinando Mazzanti und Lorenzo Ghirardi, genannt *„Lorenzino",* außerdem Vincenzo Caselli und Nicola Appoloni. Belardi, Ghirardi und Mazzanti tragen auch den Titel *„kurbairischer Kammersänger"*, sie sind also bereits am Wittelsbacher Hof in München herzlich willkommen gewesen und dekoriert worden! Mazzanti, der nebenher auch Geiger, Komponist, Musikschriftsteller und *„Kapellmeister"* (Stuttgart 1772-1782) ist, also ein Multitalent, folgt Gluck nach Wien: **1756** singt er in der Oper **Il re pastore** die Hauptrolle, daneben gibt es auch noch einen Kastraten namens Paolo Bareggi!

Halten wir fest: Kastratensänger aus Italien begleiten Glucks kompositorischen Weg weiter, zunächst bis zum Ende der 50er Jahre! Ausnahmen – in Wien herrscht zeitweise Kastratenflaute – bestätigen die Regel!

Für die nachfolgende Schaffensphase Glucks liefern wir keine Aufstellung, denn die französischen Vaudeville-Komödien, die Gluck in Wien als komische Opern inszeniert, werden ausschließlich von Franzosen gesungen – und diese mögen keine Kastraten. Kastraten sind in Frankreich so verpönt, dass kaum einer den Weg dorthin findet, geschweige denn in die französische Truppe nach Wien. Die Kastration von Menschen ist in Frankreich gesetzlich verboten, was im Gegensatz zu Italien auch faktisch eingehalten wird! Es handelt sich um 9 Opern.[1] **La rencontre imprévue** ist die letzte französische Opéra comique, die Gluck im Jahr 1764 schreibt!
Einzige Ausnahme in Wien ist **1760** die Kurzoper **Tetide**: Hier singen die Soprankastraten Giovanni Manzuoli und Antonio Priori. Das ist aber auch eine Oper italienischen Stils, daher erneut Kastratenstimmen!

Kommen wir nun zur entscheidenden Phase, zu den sogenannten *„Reformopern“*. Jetzt wird es ausgesprochen spannend!

Wir machen gleich einen Sprung von 7 Jahren und wenden uns der 2. Reformoper **Alceste** zu, welche am 26. Dezember **1767** in **Wien** uraufgeführt werden soll:



Unmittelbar zuvor äußern sich in Wien plötzlich <u>lauthals</u> Stimmen <u>gegen</u> den Kastratengesang:

Zunächst drängt der Librettist **Ranieri di Calcabigi** darauf, wegen der besonderen *„tessitura“* (Struktur der Oper) genau auf die Auswahl des Königs Admetus zu achten, und er wendet sich konkret gegen *„kunstvolle Gurgeleien“*, d. h. die Koloratur-Arien eines Kastraten! Der Schwerpunkt der Oper solle mehr auf den Tanz- und Pantomime-Einlagen Noverre’s liegen, Soprane seien sogar aus den Chören zu entfernen.

Nach der Premiere gibt es reichlich Lob aus der Riege der Kritiker, vor allem vom führenden Feuilletonisten Wiens, Dr. phil. **Joseph von Sonnenfels.** In seinen fiktiven Briefen über die Wiener Schaubühne schreibt er zu *„Alceste“*:

> *„Ich befinde mich in dem Land der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten – eine Musik ohne Solfezieren, oder wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgeley – ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz. Mit diesem dreyfachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden. Noch wohl ein Viertes habe*

1 1756 Tircis et Doristée, 1758 La Fausse Esclave und L'Ile de Merlin, 1759 La Cythère assiégée und Le diable a quatre, 1759 L'arbre enchanté, 1760 L'ivrogne corrigé, 1761 Le cadi dupé.

ich Lust hinzuzusetzen, und es ist vielleicht nicht das kleinste: Die erste Sängerin des wälschen Singspiels eine gebohrene Deutsche …“

Das war eine echte Breitseite gegen die Kastraten!

Einige Seiten später lobt von Sonnenfels überschwänglich Gluck - so, als hätte er die Musik quasi neu erfunden:

„Die Musik in den Händen des Mannes, der die Tonkunst nicht bloß in einer studierten Reihe von Akkorden und Auflösungen bestehen lässt, sondern die Accente der Leidenschaften und … der Seele aufzufinden und dadurch den Gesang ausdrucksvoll und redend zu machen weiß … der die Fessel zerbricht, der sich über die Regeln hinwegschwingt, und mit der Freyheit des Genies selbst Regel und Muster wird, in den Händen eines solchen Mannes muss die Musik Wunderwerke tun …“

An dieser zweifachen Eloge des Freiherrn von Sonnenfels liegt das vielfach kolportierte Missverständnis, das wir eingangs demonstriert haben, nämlich dass die Glucksche Opernreform im Wesentlichen mit der Ablehnung des Kastratengesangs verknüpft sei.

Doch was hat damals diesen Stimmungsumschwung eigentlich bewirkt?

Versuchen wir, hinter die wohlfeilen Fassaden zu schauen!

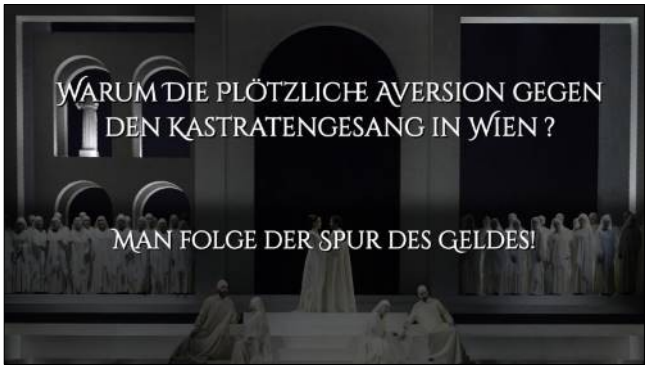
Zunächst: Der Ruf nach Reform ist gar nicht neu – und weder eine Erfindung Calzabigi’s oder Glucks noch des Freiherrn von Sonnenfels:

Schon der kunstsinnige österreichische Kaiser **Karl VI.** hat 1732 dem von ihm hochgeschätzten Kastraten und Gesangsvirtuosen Farinelli in Wien folgenden gut gemeinten Rat erteilt:

„Jene gigantischen Schritte, …, jene unendlich langgezogenen Noten und Gurgeleyen – ces notes qui ni finissent jamais - sie überraschen uns, und jetzt ist es an der Zeit, für sie zu gefallen; Sie sind aber mit den Gütern, die Ihnen die Natur verliehen hat, zu verschwenderisch; wenn Sie die Herzen einnehmen wollen, so müssen Sie einen ebeneren, simpleren Weg gehen ...“

Farinelli bekennt viel später, als ihn 1770 Charles Burney in Bologna aufsucht, dass ihm dieser Ratschlag des Kaisers mehr wert gewesen sei als all die Ratschläge derer, die ihm zuvor die Gesangskunst beibrachten!

Und dann gibt es auch noch jenen Grafen **Francesco Algarotti** am **preussischen Hof** in **Potsdam**, der 1755 in seiner Schrift *„Saggio sopra l'opera in musica"* eine Überholung der *„Opera seria"* italienischer Prägung anregt und speziell die Künstlichkeit der Da-Capo-Arie verurteilt hat.



Doch passiert ist lange Zeit nichts. Warum aber dann 1767 die plötzliche Aversion gegen den Kastratengesang – und das ausgerechnet in Wien?

„Man folge der Spur des Geldes …"!

- Wir gehen nun um 5 Jahre zuück und wenden uns der ersten sogenannten Reformoper Glucks ***„Orfeo ed Euridice"*** zu!

  Der Siebenjährige Krieg gegen Preußen ist für Österreich verloren und hat 1762, gerade im Jahr der Oper, eine schwere Staatskrise ausgelöst: Die Verluste: 300 000 gefallene Soldaten allein auf österreichischer Seite, 82000 tote Pferde – Leopard-Panzer würde man heute sagen -, 260 Millionen Gulden Staatsschulden, das sind 3/4 des Bruttosozialprodukts. Gegenfinanziert wird alles mit Anleihen der Hoffaktoren,[2] zu

2 *Sie rekrutieren sich vor allem aus den Reihen der Sippen Eskeles und Arnheim.*

horrend hohen Zinssätzen, welche jedes Jahr die Hälfte der Staatseinnahmen verschlingen. Fazit: Wiener Hof ist pleite, das Volk leidet und darbt: zusätzliche Kriegssteuern, Nahrungsknappheit, Wohlstandverlust, Verknappung des Münzgeldes, deshalb Erfindung des ungedeckten Papiergeldes (*„Bancozettel“*) und Inflation!

Ich denke, die Problematik kommt Ihnen bekannt vor!

Repräsentation und Prunk, diese Fassaden des sterbenden Absolutismus, das wollen die Habsburger allerdings nach wie vor – und Ablenkung und Zerstreuung für den Stadtadel, die Geschäftswelt, das Bildungsbürgertum. So behält man mit leeren Taschen den Opernbetrieb bei – doch um welchen Preis! Eine Oper darf nichts mehr kosten – und keinesfalls so viel wie die tradierte Oper Italiens mit ihren sündhaft teuren Kastraten.

Die Impresarios, erst recht die Librettisten und Komponisten, sie sind gezwungen, radikal umzudenken:

Christoph Willibald Gluck soll das Beste aus der prekären Situation machen, wofür ihm sogar ein Vierjahresvertrag und eine Leibrente winkt – trotz der schlechten Zeiten. Er und sein Librettist Ranieri de’ Calzabigi – der etwas eitel sich selbst als Hauptakteur sieht - nehmen die Herausforderung an und setzen beim Orpheus-Stoff und einigen weiteren Opern den Rotstift an, wo sie nur können, nach zwei einfachen Prinzipien: 1. Überflüssiges weglassen, und 2. Einsparen, was und wo möglich!

„Not macht erfinderisch“, sagt ein Sprichwort, *„Geniales ist immer einfach!“*, ein weiteres und *„Das Einfache ist das Zeichen des Wahren!“* ein drittes:

Zwar bleibt der Altkastrat **Gaetano Guadagni** in der Hauptrolle des Orpheus, wegen eines Mehrjahresvertrages, den zu erfüllen es gilt, doch seine Gage wird vermutlich gekürzt und es deutet sich bereits ein Bruch an. Die Rollen der Euridice und des Amor sind nun auf kurze Passagen zusammengestrichen, für weibliche Soprane, die weitaus weniger kosten – allenfalls ein Viertel eines Kastraten.

Die vielen Handlungsfäden der metastasianischen Oper, die oft mehr 6 potente und teure Gesangstars benötigten, streicht Calzabigi im Libretto auf einen einzigen Handlungsfaden und einen einzigen Hauptakteur zusammen: die Ein-Mann-Oper, die *„One-man-show“,* st damit geboren! Gluck verkürzt zusätzlich die Dauer der Oper, indem er die Da-Capo-Arie beerdigt und die neuen Dal-segno-Kurzarien durch begleitete Rezitative ohne Pause zu einem einzigen, fortlaufenden Vortrag verschmilzt. Orchester, Chor und Ballette

baut er dagegen aus, da die kirchlichen Choristen und die Musiker und Tänzer für die Einsätze am Hof schon gesetzt sind und keine Zusatzkosten auslösen.

Das Frappierende an dieser Reform, bei der eigentlich der *„Küchenmeister Schmalhans“* die Regie führt: Der Oper selbst tut die Entschlackung ausgesprochen gut!

Akteure und Publikum sind seit langem wieder auf eine verdichtete Handlung konzentriert – von nur 110 min. Dauer. Gluck schafft es in dieser Kürze, mit einem kontinuierlichen Strom an programmatischer Musik, bei der kurze Einzelarien, Accompagnato-Rezitative und orchestrale Zwischenspiele für Ballett und Chor nahtlos ineinander übergehen, die Zuhörer und Zuschauer so in den Bann zu schlagen, dass sie am Ende tief erschüttert sind! Ein jeder im Saal sah sich imstande, mit Orpheus mitzuleiden und teilzunehmen an seinem Wechselbad der Gefühle – in allen Facetten!
Ein neuer Opern-Prototyp ist geboren – er wird Epoche machen!

Wie geht es weiter?

- **1763** unterliegt Gluck in Bologna bei der Oper **Il trionfo di Clelia** keinem Sparzwang und schon greift er wieder in die Vollen. Kostenträger ist ja nicht das Haus Habsburg, sondern die reiche Stadt Bologna: 4 Kastraten! Die nachfolgende Wiener Aufführung der Prager Oper **Ezio** von **1764 –** unterliegt dagegen ähnlichen Kürzungen wie der Orfeo; ich erspare Ihnen die Einzelheiten. Danach gibt es erst mal gar keine Oper mehr. Gluck reist nach Paris und auf dem Rückweg besucht er die Krönung Josephs II. in Frankfurt – und anschließend seine Heimatdörfer Weidenwang und Erasbach.

- In diesem Jahr entlässt das Kaiserhaus den Intendanten der Wiener Hoftheater und Förderer Glucks, Graf **Giacomo Durazzo.** Dies hat erneut mit dem Geldmangel zu tun – und obendrein mit einer bösartigen Intrige. Durazzo’s Steckenpferd, die französische *„Opéra comique“,* ist damals in Wien nicht mehr gefragt, das französische Theater finanziell am Ende. Da entsteht dem Grafen vonseiten Maria Theresias und Josephs II. der Vorwurf, er habe bei der Beschaffung der französischen Opernstoffe das Geld zum Fenster hinausgeworfen. Der Komödiendichter Favart hatte in den amtlichen Briefen Kostenfreiheit für seine Manuskripte in Aussicht gestellt, was hinterher gar nicht zutraf! In Wien hilft sein Landsmann, der Gazettier Gontier, nach, die vermeintliche Geldverschwendung Durazzo’s publik zu machen und empfiehlt sich selbst als Nachfolger, mit einem strikten Sparkurs! Den Zuschlag bekommt allerdings ein anderer: Graf Johann Wenzel von Sporck kehrt ab sofort mit eisernem Besen!

- Im Jahr **1765** freut sich Maria Theresia über zwei Glucksche Einakter, **Il parnaso confuso** und **La corona** - nicht nur, weil hier ausschließlich ihre eigenen Kinder singen, sondern weil diese auch nichts kosten! Der *Parnaso confuso* gefällt bei Hof, **La Corona** entfällt wegen des plötzlichen Todes des Kaisers aus.

- Kein Wunder, wenn Gluck in diesen Jahren des Prekariats – und nur in diesen Jahren – den Wert von Balletten für sich entdeckt: 1761 *„Don Juan“*, eine erneute Genietat, 764 *„Alessandro“*, und 1765 *„Semiramis“* und *„Iphigenie“*. Ballette kosten wenig, denn das Orchester und die Tänzergruppe sind fest angestellt – und neu zu verpflichtende Sänger gibt es keine!

- Über den verballhornten Operntorso **Telemaco ossia L'isola di Circe** gehe ich hinweg, denn ich habe ihn bereits im Vorjahr ausführlich besprochen. Auch hier wird die Vorlage gekürzt und umgemodelt: Es handelt sich um die zusammengestrichene Glucksche Hochzeitsoper von 1749!

- Ansonsten feiert in diesen Jahren – vor allem dann, wenn das Haus Habsburg der Kostenträger ist – der preisgünstige **Einakter** fröhliche Urständ: 1760 **Tetide,** 1764 **Il Parnaso confuso** und **La corona**, sie wurden bereits erwähnt, **1767** folgt in Florenz der **Prologo**: Da in Italien stattfindend, singt dort allerdings Giacomo Veroli, ein Männersopran aus Arezzo.

TRAGEDIA
PER MUSICA,
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO PRIVILEGIATO
PRESSO ALLA CORTE
NEL CARNEVALE DEL 1768.

ADMETO Re di Fera in Tessaglia.
Il Sig. Giuseppe Tibaldi.
ALCESTE sua Sposa.
La Sig. Antonia Bernasconi.
EUMELO } loro Figli.
ASPASIA }
EVANDRO confidente d'Admeto.
Il Sig. Antonio Pulini.
ISMENE confidente d'Alceste.
La Sig. Teresa Eberardi.
Un BANDITORE. }
Un NUME INFERNALE. }
ORACOLO. }
Il Sig. Domenico Poggi.
APOLLO. }
Un SACERDOTE d'Apollo. }
Il Sig. Filippo Laschi virtuoso di Camera di S. A. R. il Principe Carlo di Lorena, di Bar &c. &c.
CORO di Cortigiani, e Cittadini.
CORO di Damigelle d'Alceste.
CORO di Sacerdoti d'Apollo.
CORO di Numi Infernali.

- Erst im Jahr **1767** entsteht wieder eine größere Oper Glucks , die besagte *„Tragedia per musica“* **Alceste**, von der wir ausgegangen sind. Erstmals gibt man offen und unumwunden zu: *„Wir wollen keine teuren Kastraten mehr!“* Der Soprankastrat Giovanni Manzuoli (1720-1782) hätte den Admet singen sollen, er wird durch den Tenor Giuseppe Tibaldi ersetzt, was die Kosten des *„primo uomo“* halbiert. Dazu muss Gluck die Singstimme eigens umkomponieren, er hat also zuvor mit dem Ausfall nicht gerechnet!

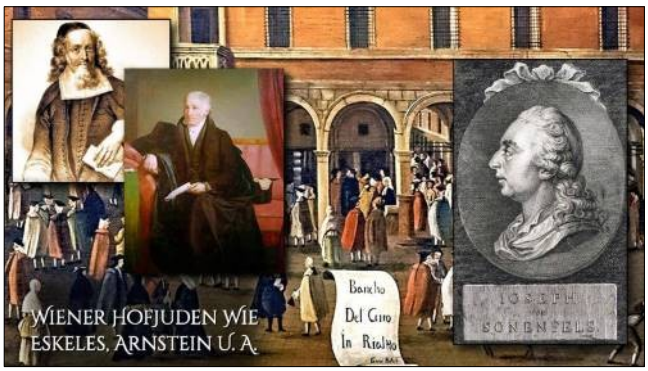
An eine erneute Ein-Mann-Oper haben sich Gluck und Calzabigi allerdings nicht mehr gewagt, denn es wird zur Abwechslung wieder mehr erwartet, aber sie setzen aus Kostengründen zum ersten Mal ein Sänger-Material ein, welches gar nicht für die *„Opera seria“* vorgesehen ist, italienische **Buffa-Sänger**, die sonst nur in den kurzen Intermezzi der anderen Opern aufgetreten sind!

Die Alceste singt **Antonia Bernasconi**, geb. *„Wagele“* aus Stuttgart. Für sie müssen Gluck und Calzabigi Kürzungen vornehmen, weil ihr untrainierter Brustkorb und Kehlkopf bei den Proben nicht durchhält. Das spart allerdings auch Geld! Einem neapolitanischen Kastraten wäre aber so etwas nie passiert! Dafür überzeugt Antonia bei der Premiere mit einfühlsamem Gesang und ausdrucksvollem Schauspiel. Die männlichen Hauptrollen sind mit je einem – bis *dato* ebenfalls unbekannten – Tenor, Bariton und Bass besetzt, ebenfalls aus der *„Opera buffa“*.

Gespart wird auch erneut an der Dauer der Oper, der Handlungsfaden ist ein einziger. Einzelne Figuren, z. B. die Kinder Aspasia und Eumelo, bleiben stimmlos, was es zuvor auch nie gegeben hätte. Der Chor wird aus Laiensängern des Stephansdoms rekrutiert. Diese kosten zwar nichts, sind aber schauspielerisch so unbegabt, dass sie Gluck bei den Proben schier zur Verzweiflung bringen. Chefchoreograf Angiolini kommt auf die Idee, sie hinter einem Vorgang singen zu lassen, während seine Tänzer auf der Bühne die Mundbewegungen machen und den Gesang simulieren!

Das moderne Playback-Verfahren ist damit erfunden!

Soweit unsere Beispiele des Geldsparens. Sie sehen: Im Wiener Musiktheater führt der Küchenmeister *„Schmalhans“* die Regie! Die *„Glucksche Opernreform“* hat vor diesem profanen Hintergrund leider ihren Zauber verloren!



Der Feuilletonist **Joseph von Sonnenfels** drückt den neuen *„sparsamen“* Opernstil in Wien seinerseits publizistisch durch. Damit ergibt sich ein gutes Indiz dafür, welche Hintermänner beim neuen Operstil die eigentlichen Impulse gaben. Das waren die eigentlichen Finanziers; Mariua Theresia oder ihr Sohn, der künftige Kaiser Joseph II., sind da nämlich auch nur Strohfiguren. Es handelt sich nicht um einen Antisemitismus meinerseits, sondern schlichtweg um die historische Wahrheit, wenn ich Ihnen sage, dass gerade von Sonnenfels als Krypojude und Freimaurer bestens mit den Hofjuden Eskeles, Arnstein, Wertheimer etc. vernetzt gewesen ist. Diese Hoffaktoren haben mehr als ein Jahrhundert lang den gesamten habsburgischen Hof finanziert, nicht nur die vielen Kriege, sondern auch Prachtbauten wie das erweiterte Schloss Schönbrunn, die Karlskirche oder die k. k. Hofbibliothek. Aus diesem Kreis, der übrigens auch

über andere Fürstenhöfe in Eurpoa informiert ist, rekrutieren sich ziemlich sicher die eigentlichen Entscheidungsträger der Opernreform! Soviel nur nebenbei!

Warum wird über diesen Hintergrund der sog. *„Opernreform“* nicht berichtet?

Die bisherigen Biografen Glucks wollten wohl den Mythos Gluck nicht zerstören. Oder sie haben es einfach nicht gewusst. Gluck und Calzabigi haben zu ihrer Zeit als Nutznießer das Spiel sicher durchschaut, aber Sparzwang als profanes Motiv ihrer Veränderungen zuzugeben, das lag auch ihnen nicht im Sinn. So schildert Gluck im Vorwort zu *„Alceste“* zwar nicht den Anlass der Opernreform, aber wenigstens einen wichtigen, musiktheoretischen Grund. Geben wir ihm deshalb das letzte Wort:

> *„... Als ich mich daran machte, die Musik zu Alceste zu schreiben, nahm ich mir vor, sie gänzlich rein zu halten von all den Missbräuchen, die, eingeführt entweder durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger oder durch die übermäßige Nachgiebigkeit der Komponisten, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen und das prächtigste und schönste aller Schauspiele in das Lächerlichste und Langweiligste verwandeln. Mein Sinn war darauf gerichtet, die Musik wieder auf ihr wahres Amt zurückzuführen …“*

Wenig später:

> *„Ich habe einen Darsteller nicht in der größten Hitze des Dialogs unterbrechen wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, ich habe ihn nicht mitten im Wort festhalten wollen auf einem gut liegenden Vokal, zur Schaustellung der Beweglichkeit seiner schönen Stimme in einer langen Koloratur, oder um ihm durch ein Orchester-Zwischenspiel eine Atempause für eine Kadenz zu liefern. Ich habe es nicht für nötig gehalten, den zweiten Teil einer Arie, vielleicht den leidenschaftlichsten und wichtigsten, rasch abzutun, um Gelegenheit zu bieten, … die Worte des ersten Teils viermal zu wiederholen, um die Arie da zu beenden, wo ihr Sinn dem widerspricht, um dem Sänger Gelegenheit zu geben, zu zeigen, er sei imstande, eine Passage so und so oft willkürlich zu verändern. Kurz: Ich habe gesucht, alle jene Missbräuche zu vermeiden, gegen die der Geschmack und die Vernunft sich seit langer Zeit umsonst laut aufgelehnt haben …“*

Was Gluck hier von sich gibt, ist eine Kritik der Gesangspraxis, sogar eine harsche.

Ist dies wie bei Sonnenfels eine Äußerung gegen die Kastraten?

Ich meine: *„Nein“*!

Man findet nicht ein Wort davon in Glucks Ausführungen, selbst wenn einige der angesprochenen Missstände auch, aber natürlich nicht nur auf die Kastraten zutreffen. Gluck geht es um das Grundsätzliche, nicht um singende Einzelpersonen oder um eine Sängerkaste! Gluck zeigt in der Folge auch keinerlei Anstalten, sich von den entmannten Sängern zu distanzieren. Warum sollte er auch? Mit ihnen hat er schon in seinen Anfängen erfolgreich zusammengearbeitet und er hält sie vermutlich für die am besten ausgebildeten Sänger der damaligen Musikwelt. Das sind sie auch!

Damit setzen wir die Liste der von Gluck präferierten Kastraten noch ein Stück fort:

1768 übernimmt in der Oper **La Vestale** erneut ein Kastrat die Hauptrolle: Emmanuele Cornacchini.

Eine Ausnahme gibt es aber doch, aber hier liegen die Gründe ausschließlich im Privaten - **Gaetano Guadagni**! Ihn hat Gluck aus persönlichen Gründen nicht mehr berücksichtigt, obwohl

der in Lodi geborene *„Schönste aller Kastraten“* nicht nur über eine Gesangs-, sondern auch über eine Schauspielausbildung verfügte. Später wird der Orpheus zu seiner Lebensrolle, doch Gluck lässt er dabei außen vor und er verhunzt sogar dessen Urfassung. Gluck muss schon zuvor Guadagnis Eigenmächtigkeit gespürt haben, denn die beiden scheiden im Unguten: Im Jahr 1770 äußerst sich Gluck indirekt abfällig über Guadagni, wenn er im Vorwort der Partitur von *„Paride ed Elena“* den Versuch als abstrus verurteilt, seinen Orpheus in einem Marionettentheater zu singen! Guadagni hat Wien bereits verlassen, er hat soeben in Padua ein Marionettentheater gebaut und singt dort den Orpheus wirklich!

An Guadagnis Stelle tritt der Soprankastrat **Giuseppe Millico** (1737-1802)! Er ist nicht schön wie Guadagni, aber von reiner Stimme, von hoher kognitiver und emotionaler Intelligenz und von großem Charme und didaktischem Geschick: In Terlizzi bei Bari geboren und in den Konservatorien Neapels ausgebildet, tritt der **Sopranist 1769** in Glucks Berufs- und Privatleben, anlässlich der feierlichen Einakter-Trias **Le feste d'Apollo**, komponiert zur **Verheiratung** der Erzherzogin **Maria Amalia von Österreich** mit dem spanischen Infanten **Ferdinand von Bourbon-Parma**.

Die Uraufführung der Einakter findet im *„Teatrino di Corte“* von Parma statt. Millico ist soeben von einem mehrjährigen Aufenthalt am St. Petersburger Zarenhof nach Italien zurückgekehrt und er trägt den Beinamen *„Il Moskovita“*, der *„Moskowiter“.* Das ist der Vertreter eines sagenhaften russischen Geschlechts, und nicht etwa der *„Moskauer“*. Als der weiche Millico hört, dass er den Part des entlassenen Guadagni übernehmen soll - im Prolog den Anfrisius und im *„Atto d'Orfeo“* den Orpheus, wofür Gluck die Altstimme eigens auf Sopran transponieren muss –, bricht er in Tränen aus: Solche Arien, solche Musik hat er noch nie gesungen! Doch als er sieht, wie konsequent Gluck an seinen musikalischen Ideen arbeitet, beruhigt er sich, nimmt selbst Anteil und versteht immer besser.

Es entsteht eine lebenslange Freundschaft zwischen beiden – trotz 23 Jahren Altersunterschied! Millico übernimmt für Gluck in Wien 1770 die Hauptrollen in *„Orfeo“* und *„Alceste II“*! Wieder muss Gluck die Tenorrolle des Königs Admet in Sopranlage umsetzen! Was Millico mit diesen Opern verdient, ist nicht bekannt, vermutlich singt er für Gluck ohne Gage, denn Kost und Logis bei den Glucks sind für ihn frei.

In der 3. Gluckschen Reformoper **Paride ed Elen*a*** 1770 ist dem Millico die Rolle des *„Paris*“ förmlich auf den Leib geschrieben – und ich vermute, er hat bei der Komposition einzelner Arien selbst Hand angelegt. Sparmaßnahmen gelten auch für diese dritte und letzte, sehr unkonventionell komponierte Reformoper.

Der Hofmaler Mannlich nennt 1774 in Paris den aus London herbeigeeilten Millico den *„Lieblingsschüler Glucks“,* und Gluck selbst *„den vollendeten Sänger“*.

Dank seines verbindlichen Wesens und seines didaktischen Geschicks bringt Millico nicht 1770 nur der Gluckschen Adoptivtochter *„Nanette“* – die Gluck zuvor *„ein Luder“* genannt hat, weil sie ihm nicht gefolgt ist -, sondern viel später in Neapel auch Lady Emma Hamilton, der berühmten Mätresse Lord Nelsons, das Singen bei – bis zur Konzertreife. Einen Ruf an die Oper von Madrid hat Lady Hamilton allerdings abgelehnt.

In diesen späten Jahren kapriziert sich Millico auf sein Lieblingsinstrument Harfe, er schreibt dafür etliche Sonaten und andere kleine Stücke, wohl zu Lehrzwecken, außerdem komponiert er in Neapel zwei Opern nach Libretti von Metastasio und Calzabigi. Das Vorwort zu seiner Oper *„La pietà d'amore*“ ist eine einzige Lobeshymne auf Gluck und seine Reformgedanken, die Millico auf die eigene Kunst überträgt!

Soviel zur späteren Biografie Millicos. Er stirbt 1802 in Neapel.

Ich fasse zusammen:

Gluck hat nach vollzogener Opernreform in Wien den Umgang und die Zusammenarbeit mit den Kastraten nicht nur <u>nicht</u> aufgegeben, sondern punktuell sogar intensiviert!

Nach 1770 ist die Zeit der Kastraten in den Werken Glucks vorbei, Gluck wendet sich in der Folge nach Paris! Dort sind Kastraten als Sänger generell verpönt; die männlichen Hauptrollen übernehmen Tenöre, meist im *„Haute Contre“*, wie z. B. Joseph Legros (keine Countertenöre).[3]

3 1774 Iphigenie en Aulide und Orphée et Euridice (den Orphée sang erstmalig der Tenor Joseph Legros in der Oberstimme, die Soprane Amor und Euridike waren weiblich besetzt (Sophie Arnould, Rosalie Levasseur), dann 1775 in Versailles L'arbre enchanté II, 1776 Alceste (französische Version; Admet wieder durch den Tenor Jo-

Zurück in Wien arbeitet Gluck **1781** an einer **Iphigenie in Tauris** in Deutsch. Er wird schwer krank (Schlaganfall?), das Stück wird im Burgtheater ohne seine Beteiligung aufgeführt: Den Orest und den Pylades sowie einen Skythen singen deutschsprachige Tenöre.

Ab sofort findet man in Wien bis ca. 1810 keine Kastraten mehr, aber – das ist bemerkenswert – auch keine Countertenöre!

Damit endet die lange Liste der Gluckschen Opern und wir kommen zur Quintessenz meiner Ausführungen. Max Arend hat sie schon 1921 für uns zusammengefasst: *„Es besteht vielfach die Ansicht, Glucks Reform der Oper habe die Kastraten beseitigt.* ***Das ist unrichtig!****“*

Wie geht es mit dem Kastratengesang im Allgemeinen weiter? Es gibt noch lange Zeit singende Kastraten, vielleicht nicht in Wien oder Paris, aber weiterhin in Italien:

seph Legros in der Oberstimme gesungen! Alle anderen „Dessus“ weibliche französische Stimmen), und La Cythère assiégée, 1777 Armide (hier hohen Männerstimmen Renaud, Artemidor und der dänische Ritter werden von Tenören im Haute-Contre gesungen, den Renaud übernahm erneut Joseph Legros), 1779 Iphigenie en Tauride und zuletzt Echo et Narcisse: Idem, immer wieder Tenöre im Haute Contre, keine Kastraten mehr!

Um die Vorliebe für Kastratensänger und die weitverbreitete Praxis der Kastrationen zu bekämpfen, erlaubt **Papst Clemens XIV.** (1769–1775) schließlich, dass Frauen-Soprane in die Kirchenchöre und auf die Bühnen der Vatikanischen Stadtstaaten zurückkehren. Trotzdem sind noch um 1780 allein in den Kirchen Roms mehr als 200 Kastratensänger beschäftigt, und es finden weiterhin in Italien heimliche Kastrationen statt.

Endgültig von der Opernbühne verschwinden die Kastraten erst um 1830. Doch selbst zur Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es immer noch welche in Kirchenchören und in der päpstlichen Kapelle. Man sieht einfach darüber hinweg: Wo kein Kläger, da kein Richter!

Erwähnenswert ist ein Kastrat des 19. Jahrhunderts: **Girolamo Crescentini** (1762-1846) ist bereits als Sänger und Gesangslehrer in Italien, Portugal, Frankreich und Österreich aufgetreten, als ihn **Napoleon Bonaparte** 1806 als privaten Kammersänger an seinen Hof in Paris verpflichtet! Quasi ein zweiter Farinelli!

Nach **Auflösung des Kirchenstaates 1870** kommt es zur Strafbewehrung der Kastration. Am 22. November **1903** schreibt **Papst Pius X.** in dem apostolischen Schreiben *„Tra le sollecitudini“* bei den Sopran- und Altstimmen ausschließlich Knaben vor. Damit verbietet er die Beschäftigung von erwachsenen Kastraten, selbst in den Kirchenchören. **Alessandro Moreschi,** der letzte Kastrat der päpstlichen Kapelle, von dem wir sogar eine – qualitativ schlechte – Grammofon-Aufnahme besitzen, stirbt im Jahr 1922. Wollen wir hier ein Stück hineinhören?

[Musikbeispiel Moreschi]

Soweit zur Geschichte und zum Ende der italienischen Kastraten. Vier von Ihnen, Caffarelli, Monticelli, Guadagni und Millico haben Sie in Zusammenhang mit Gluck näher kennengelernt.

Es fehlt noch ein letzter, **Carlo Broschi**, genannt **Farinelli.** Ihm widmen wir den dritten Teil unseres Vortrags, heute Nachmittag!

Das Wesen der barocken Sängerkastration

Wir kommen wir nicht umhin zu erklären, was **Kastration** eigentlich bedeutet. Es geht darum, Ihnen den Blick dafür zu schärfen, was Wahrheit und Fiktion an der filmischen Kastration Farinellis ist.

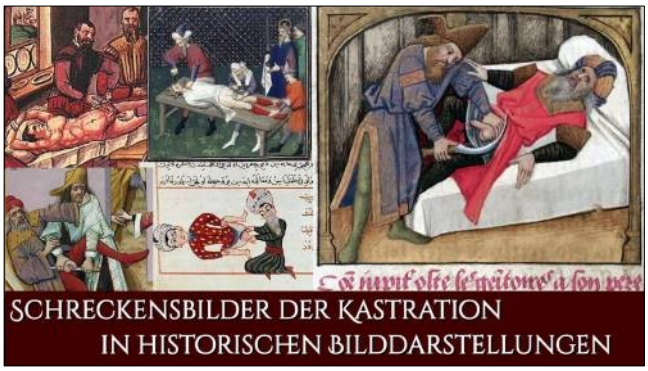
Der Eingangsclip hat die Knabenkastration der frühen Neuzeit als körperlich brutal und seelisch schwer verletzend geschildert. War dem wirklich so? Ich nehme es vorweg:

Nein, dem war nicht so, man sollte auf Klischees und Pauschalierungen nicht hereinfallen!

Ein Allgemeinarzt namens **Heinz Baum** schreibt 2012 zum Thema ein ganzes Buch: *„Die Sängerkastraten der Barockzeit..."* Dieses Buch ist ein Dilemma, da in ihm bei allem Bemühen des Autors um korrekte Schilderung medizinischer Sachverhalte sämtliche Prämissen nicht stimmen.

Wo hakt es im Einzelnen? Ich versuche, mich kurz zu fassen:

Zum einen lässt sich Herr Baum von Bilddarstellungen beeindrucken, welche die Kastration als körperliche Strafe von Erwachsenen darstellen, z. B. im Rahmen der Inquisition, meistens sehr grausam und unmenschlich. Ich zeige einige Bildbeispiele, damit Sie wissen, was ich meine:



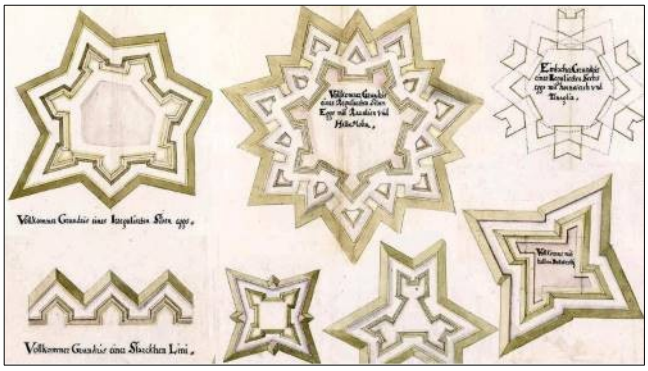
Schreckensbilder der Kastration in historischen Bilddarstellungen!

Zum anderen diskutiert der Autor die Kastration ausschließlich in Zusammenhang mit den **Wundärzten -** das waren Volksmediziner ohne Studium, die meistens aus dem Bader-Gewerbe kamen – oder mit den universitär ausgebildeten ***„Doctores medicinae"***, wobei diese gelehrten *„Medici"* ja ursprünglich nur für die Pharmazie zuständig waren und nicht für die Chirurgie. Hierzu einige Bilder aus der Zeit der Renaissance, die die operativen Maßnahmen von einst plastisch-drastisch wiedergeben:

Es kann einem bei solchen Darstellungen angst und bang werden!

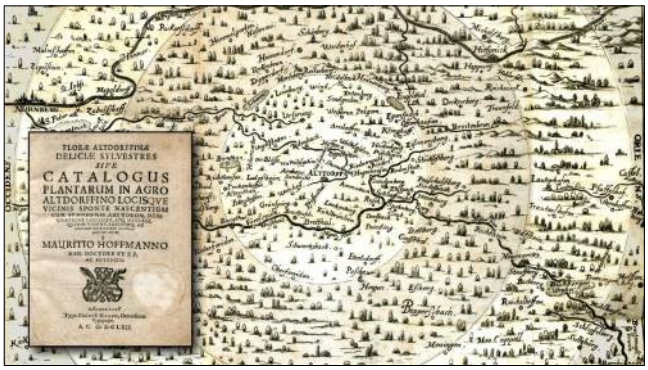
Was Baum übersieht, ist die Tatsache, dass die erstmalig als Druck vorliegenden Abhandlungen der Renaissance und der frühen Neuzeit einen ungeheuren Drang zur Übertreibung aufweisen. Wie viel pseudowissenschaftliches, esoterisches, alchemistisches Gedankengut in solche Publikationen einfloss, welche große Kluft zwischen Theorie und Praxis lag, lässt sich an vielen Büchern der damaligen Zeit demonstrieren. Hier nur zwei Beispiele:

Die Lehrbücher der militärischen Schanzkunst zeigen unzählige Schanzentypen mit manierierten Formen, die militärisch keinen Sinn machten und deshalb nie gebaut wurden. Wenn es ganz verrückt wurde, dann sah eine Redoute so aus – wie auf dem Bild oben in der Mitte!



Nichts davon wurde in der Realität verwirklicht. In der Praxis wurden nur Linearschanzen, Viereckredouten, dreieckige Spirone und selten mal eine Sternschanze aufgeworfen!

Ein anderes, in unsere Region passendes Beispiel:



Der Altdorfer Botaniker Prof. **Moritz Hoffmann** (1641-1698) zeichnete in eine Karte konzentrische Kreise seines Pflanzen-Orbits ein, wobei er sich eines Bildes aus Dantes *„Inferno“* bedient.

Das hat mit Gelehrtenattitüde und Systematisierungswahn zu tun, und mit der Eitelkeit, Altdorf in den Mittelpunkt der botanischen Welt zu setzen, aber rein gar nichts mit der Botanik selbst. Ganz rechts unten ist übrigens der Schlüpfelberg, ihn hat Hoffmann mit dem Monte Baldo am Gardasee verglichen!

Ich denke, Sie verstehen, was man aus diesen Beispielen von Manierismus und pseudowissenschaftlicher Verspieltheit herauslesen kann. Ähnlich verhält es sich mit den gesehenen Darstellungen der Kastration! Entfernen wir uns also aus den falschen Bildern! In die womöglich auch noch Vorstellungen darüber einlaufen, wie eine Kastration aus medizinischer Indikation heute im OP-Saal abliefe:

Was auch immer wir bis jetzt gesehen haben, meine Damen und Herren - mit der Kastration von Sängerknaben der Barockzeit hat dies nichts zu tun!

Damit kommen wir zum entscheidenden Kritikpunkt an der Baum'schen Argumentation: In diesem Buch bleibt nämlich jene Berufsgruppe außen vor, welche in höchstem Umfang kastrierte. Sie hatte darin die allergrößte Expertise und Erfahrung und schon auch schon früh in Gilden zusammengefasst:

Das sind die - *„Sauschneider"*! Sie waren veterinärmedizinisch tätig, kamen aus der Schweinezucht oder der Fleischerei! In Österreich holte man die Gilde der *„Lungauer Sauschneider"* wegen ihrer Kunstfertigkeit bis nach Wien – gegen ungarische Billigkonkurrenz! Im Hintergrund sehen sie links oben eine professionelle Kastration des späten 19. Jahrhunderts, rechts die Verleihung eines Kastrationspatentes und unten den sog. *„Lungauer Sauschneiderhut"*!

Der berühmte, eine Generation vor Gluck wirkende Soprankastrat **Filippo Balatri** (1682-1756) aus Pisa, der nach einer langen Karriere in diversen Fürstenhöfen, u. a. in Russland und im Tatarenreich, als Mönch des Klosters Fürstenfeld bei München endete, berichtet in seinen Tagebüchern von der eigenen Kastration mit lapidaren Worten:

Die Operation habe nichts Geheimnisvolles an sich gehabt: Es wären *„tatsächlich nur dieselben Schnitte, die ein Lamm zu einem Hammel machen“,* gesetzt worden. Ob Lamm oder Ferkel, das läuft auf dasselbe hinaus!

Eine solche Kastration war im Barock in jeder größeren Stadt Italiens möglich: Neben Lecce und Bologna wird vor allem die Stadt **Norcia** genannt, eine mauernumwehrte Kleinstadt in den Hochlagen des mittleren Apennin, die mit ihrer Ringmauer noch heute so ähnlich wie Berching aussieht.

Norcia, das antike Nursia, aus dem der Gründer des abendländischen Mönchtums, der heilige Benedikt von Nursia, stammt, liegt in einer schwer zugänglichen Hochebene von ca. 700 Metern Höhe, umringt von den Gipfeln des Apennin. Wegen des rauhen Klimas ist hier außer dem Linsenanbau kein richtiger Gartenbau oder Getreideanbau möglich, wegen der Wuchsbedingungen des Grases auch überwiegend nur die Weide von Kleinvieh. Deshalb hat sich Norcia schon seit der Antike auf die Schweinezucht und die Herstellung von Schinken und Schweinswürsten als Dauerwaren spezialisiert, also Fleischwaren, die in der guten und reinen Gebirgsluft luftgetrocknet wurden.

Die Fleischereien, die diese Waren produzieren und verkaufen, sind noch heute so berühmt, dass ihr Name *„Norcineria“* auf alle Verkaufsstellen von Dauerwurstwaren in Italien zutrifft, nicht nur auf diejenigen Norcias!

Produktion und Aufzucht lagen früher in einer Hand.

Jedes männliche Ferkel muss zur Vermeidung des schlimmen Ebergeruchs, der in ca. 5% aller unkastrierten Eber auftritt und jede Wurst und jeden Schinken ungenießbar macht, vor der weiteren Mästung kastriert werden. Im barocken Norcia waren das bereits tausende Ferkel jedes Jahr, in Deutschland werden Jahr für Jahr 20 bis 25 Millionen männliche Ferkel händisch kastriert!

Dass man bei solchen Mengen keine OP-Tische herrichten, keine aufwendigen Narkosen einleiten kann und generell sehr schnell sein muss, liegt auf der Hand. So wurden früher und werden noch heute in Teilen Europas die Ferkel in einem **ca. 5 Sekunden dauernden Eingriff ohne Betäubung** serien-kastriert.

Dies hat nichts mit Grausamkeit zu tun, sondern trägt der Tatsache Rechnung, dass Narkose-Verfahren den Tieren mindestens genauso viel Stress bereiten wie der Eingriff ohne Betäubung selbst. Dennoch hat die EU seit einigen Jahren eine Narkosepflicht eingeführt, die allerdings vielerorts nicht eingehalten wird: Weil dabei immer ein Tierarzt aktiv sein muss, weil jede Kastration viel Zeit verbraucht und erhebliche Mehrkosten erzeugt, zwingt man die Fleischproduktion dorthin, wo man sie eigentlich unter dem Tierschutzaspekt gar nicht haben will – in die industrielle Massentierhaltung. Kleinbäuerliche Aufzucht und Privatschlachtung wären sicher schonender, aber diese werden aus dem Markt gedrängt und sterben aus. Auch die Idee, die Tiere gar nicht zu kastrieren und Ebergeruch zuzulassen - das Fleisch wird dann in einer Dauerwurst verarbeitet, in der man angeblich den Geruch nicht wahrnimmt - das ist ein Schuss nach hinten: Junge Eber sind unruhig und aggressiv und verletzten sich nicht selten gegenseitig schwer! Die Alten wussten dies alles und zogen weise die Schnellkastration allen anderen Verfahren vor, nur

die EU will das Ei des Kolumbus neu erfinden! Soweit meine persönliche Kritik an der heutigen Kastrationspraxis bei Ferkeln. Hierzu eine Folie zur Veranschaulichung:

Um deutlich zu machen, wie die Kastration ohne Betäubung an jungen Schweinen abläuft, erspare ich mir jetzt weitere Worte und zeige ich Ihnen einen Videoclip von ca. 1 Minute Dauer. Wer zart besaitet ist, darf sich gerne umdrehen oder die Augen schließen.

[Filmbeispiel: Ferkelkastration]

So – genau so und nicht anders wurden in der Barockzeit die Sängerknaben kastriert!

Wer von ihnen im 16. bis 19. Jahrhundert ein besonderes Gesangstalent entwickelte, ließ im Einvernehmen mit den Eltern den Schnelleingriff durchführen. Der Hodensack und die Hoden von mehrwöchig alten Ferkeln und 7-9-jährigen Kindern sind wegen der unterschiedlichen Wachstumsraten beider Spezies, Mensch und Schwein, vergleichbar, ähnliches gilt auch für Herz oder Nieren!

Ich fasse die **barocke Knabenkastration in Stichworten** zusammen:

- Keine Desinfektion notwendig, nur Wasser und Seife, für den Hodensack und die Hände des Schneiders. Gabe von Morphinen ist denkbar, aber nicht zwingend; es gab auch andere sedierende Kräuterextrakte. Berichte von einem heißen Bad vor der Kastration sind grober Unfug, das hätte die Blutungsneigung erhöht!

- Dauer ca. 1 Minute, nur 4 bis 5 Sekunden Schnittphase: Zwei kurze parallele Hautschnitte am Hodensack und zwei Minischnitte am herausgezogenen Samenstrang, ein minimales Trauma! Sich in den Finger schneiden, tut wegen der Nervendichte der Fingerkuppen sicher mehr weh als diese Schnitte.

- Instrument ist ein Klappmesserchen, mit scharfer, durch die Flamme gezogener, heißer Klinge. Dadurch Keimfreiheit, keine Hautblutung! Nun verstehen wir auch, was die Opernbesucher meinten, wenn sie beim herrlichen Kastratengesang begeistert riefen: *„Evviva il cultello! - Es lebe das Messerchen"!*

- Minimales OP-Risiko: Keine Naht, der herausgezogene und abgeschnittene Samenstrang schnurrt in die Bindegewebshülle der *„Fascia spermatica"* zurück und tamponiert sich dort selbst. Sekundärheilung des Hodensacks ohne Naht: Zu 99 % keine Nachblutung, keine Infektion, Abszesse o. ä., da freier Ablauf des Wundsekrets. Potentiell unsteriles Verbandsmaterial sind auch nicht nötig, es genügen Lufttrocknung und Luftheilung.

- OP-Schmerz minimal, Wundschmerz max. einen Tag, danach rasche Abheilung.

- Und noch etwas: Früher schlug in den Familien des Adels und Bürgertums – daraus rekrutierten sich die Kastraten, nicht, wie im Eingangsclip behautet, aus der Armenschicht – wenigstens ein Sohn, oft auch mehrere, eine geistliche Laufbahn ein. Das war ein Leben ohne erfülltes Sexualleben. Was dabei verbotenerweise geschah, lassen wir mal außer Betracht. Nichts anderes widerfuhr den Kastraten, doch im Gegensatz zu den ersteren winkte ihnen ein erfolgreiches Leben, in sozialer Integration und Anerkennung, allein dem Schöngeistigen gewidmet, ein Leben in Reichtum und vor allem – was immer wieder übersehen wird – ein bequemes und friedvolles Leben, ohne körperliche Kinder- und Erwachsenenarbeit und vor allem – ohne den hochriskanten, oft tödlich endenden Militärdienst! So manche liebende Mutter wird ihren Sohn lieber kastriert als von Schwertern und Kugeln durchbohrt gesehen haben!

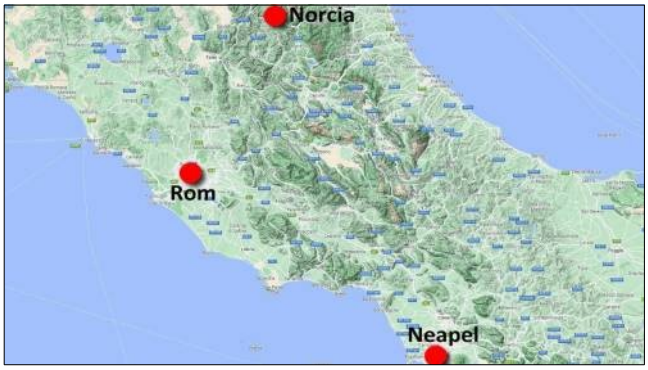
  Von daher halte ich das psychische Trauma der Kinder für gering, zumal sie ja auch nicht gegen ihren Willen kastriert wurden, sondern wussten, was gesanglich und körperlich auf sie zukam. Als kleine Erwachsene hatten sie nämlich ein Mitspracherecht!

Die Brille des heutigen Gutmenschentum gibt jedoch ein Zerrbild. So jedenfalls wie auf dem Bild oben lief eine Sängerkastration der Barockzeit nicht ab!

- Last not least trifft zu, was wir von der Ferkelzucht genau wissen: Die Gesamtsterblichkeit lag sicher unter 5 %, wahrscheinlich sogar unter 1 % oder noch niedriger! Kein Wunder, wenn der besagte Doktor Baum am Ende seines Buches nahezu verzweifelt und in seiner Beurteilung gänzlich unsicher wird, weil er in den historischen Archiven keine Toten- oder Komplikationslisten gefunden hat. Die Erklärung ist ganz einfach: Es gibt keine, weil an der Kastration niemand gestorben ist!

Zurück zu Norcia: Bleibt am Ende zu erklären, warum gerade **Norcia** das Zentrum der Sängerkastration war:

Ich erinnere an die *Norcineria*: Es muss hier früher Hunderte von *„Sauschneidern“* gegeben haben, die im Nebenberuf auch als Wundärzte fungierten und die Kastration schnell, sachkundig, schmerzarm und preisgünstig durchführten. Der berühmte Caffarelli aus Neapel, den wir bereits vorgestellt haben, wurde gerade hier kastriert – und dies, obwohl Norcia nicht gerade neben Neapel liegt und eine lange und anstrengende Anreise von über 300 km erforderte.



Das einsam gelegene Norcia war vielleicht auch deshalb *„in“*, weil hier ein weiterer *„genius loci“* vorlag: Hätte sich ein Exekutivorgan, z. B. die neapolitanische oder kirchenstaatliche Polizei, wegen der Kastrationen eingeschaltet, so wäre das gerade in Norcia lang vor dem Eintreffen bekannt geworden und man hätte alle Spuren rasch beseitigt, zumal das *„corpus delicti“* nur aus einem harmlosen Messerchen bestand. Staatliche Exekutive hatte hier keinerlei Chance der Intervention!

Abschließend erzählen wir eine **Anekdote aus dem Mund des Kastraten Filippo Balatri**, der lange Zeit beim russischen Zaren und eine Zeitlang auch bei den Krimtataren lebte. Auf die lästige

Frage des Khans der Tataren, ob er denn ein Mann oder eine Frau oder mit seiner herrlichen Stimme vom Himmel herabgeregnet sei, antwortete Balatri laut Autobiografie mit einem Schauermärchen:

„Ich bin zwar ein Mann und stamme aus der Toskana, aber in meiner Heimat gibt es Hähne, die Eier legen, aus denen sogenannte ***Soprani*** *schlüpfen. Diese Hähne nennt man* ***Norcini*** *...“* Sie wissen jetzt, warum! *„Es dauert viele Tage, bis die Eier ausgebrütet sind. Und wenn dann endlich der* ***Kapaun*** *ausschlüpft, werden die Eier mit Schmeichelworten überhäuft und mit Münzen beworfen …“* Ende der Geschichte. **Kapaun**, das ist ein kastrierter Masthahn, und Kapaun war damals der Spitzname der Kastraten, neben dem begriff *„evirato – Entmannter“.* Diese Kapaune ernteten mit ihrer Kunst tatsächlich viel Geld und Anerkennung, was in der lustigen Mär ausgedrückt wird!

Es gäbe noch sehr viel mehr über die barocken Kastraten zu sagen, doch uns fehlt die Zeit. Wer sich in das Thema vertiefen will, ohne sich zu sehr in musikhistorische Details zu verlieren, dem empfehle ich als lockere und manchmal sehr amüsante Lektüre das Büchlein *„Von Kastraten und Countertenören“*. Es stammt aus der Hand des österreichischen Sopranisten **Arno Raunig** (Künstlername Argos), den wir demnächst als Stargast in diesem Haus begrüßen! Zu seinem Konzert am 20. Mai in der Pfarrkirche St. Willibald sind Sie alle herzlich eingeladen, er bringt hier vielleicht einige seiner CDs und auch dieses Büchlein zum Verkauf mit. Das Konzert selbst wird vermutlich ein Genuss! Bitte verständigen Sie auch Bekannte und Verwandte; es würde uns im Herzen weh tun, wenn die Kirche bei diesem Konzert halb leer bliebe! Das Buch von Arno Raunig finden Sie zur Bestellung auch auf seiner Homepage: https://arnoargos.com.

Gluck und Farinelli
Farinelli - Vita und Erbe

Carlo Broschi, genannt *„Farinelli“,* war der beste Kastratensänger seiner Zeit. Vielleicht sogar der beste Sänger aller Zeiten. In der Reihe der hier vorgestellten Kastraten ist er der einzige, der nicht für Christoph Willibald Gluck gesungen hat – zumindest nicht öffentlich, d. h. in einer seiner Opern.

Dennoch schätzten sich beide sehr - das darf ich vorwegnehmen.

Als Gluck in der Begleitung des Geigers **Johann Carl Ditters** im Jahr 1763 in Bologna eintrifft, weil er dort die Eröffnungs-Oper *„Il trionfo di Clelia“* für das neu errichtete *„Teatro comunale di Bologna“* zu komponieren und zu inszenieren hat, sucht er nicht nur den berühmten Franziskanerpater **Giovanni Battista Martini** auf, sondern zuallererst **Farinelli** in seiner Villa am Stadtrand von Bologna!

Notabene: Nun ist es Gluck, der dem Sänger die Aufwartung macht und nicht – wie im Fall des Caffarelli – umgekehrt!

Hätte Gluck gewusst, was wir heute wissen, nämlich dass **Pietro Metastasio**, der berühmte Librettist, seinem Busenfreund Farinelli gegenüber zuvor ein ziemlich abschätziges Bild von Gluck gezeichnet hat, hätte er vielleicht eine Einladung Farinelli's abgewartet!

Ich zitiere Metastasio 1751: Er, Gluck, *„ha un fuoco maraviglioso, ma pazzo ... - hat ein wunderliches, aber verrücktes Feuer …“.* 3 Jahre zuvor: Glucks Musik zu *La Semiramide riconosciuta* sei

„insopportibile arcivandalica – unerträglich erzvandalisch“ Und 1756 zur Oper *Il re pastore* : *„La musica è del Gluck maestro di capella boemo, a cui la vivacità, lo strepito et la stravanza ha servito di merito in più d'un teatro d'Europa - Die Musik stammt vom böhmischen Kapellmeister Gluck, deren Lebendigkeit, Getöse* (kann aber auch Pracht heißen) *und Extravaganz sich inzwischen in mehr als einem Theater Europas als Verdienst erwiesen habe …“*

Nun: Trotz dieses Vorspanns lässt sich Farinelli 1763 von Gluck nicht abhalten – ganz im Gegenteil. Er wird ziemlich gespannt gewesen sein, als sich für ihn die Gelegenheit ergibt, den *„verrückten“* Gluck, der sich ja in seiner ersten Reformoper von Metastasio bereits verabschiedet hat, persönlich kennenzulernen!

Farinelli ist nach dem ersten Kennenlernen so beeindruckt, dass er Gluck zusammen mit dem jungen Ditters mehrfach zu sich ins Haus einlädt, um gemeinsam mit ihnen zu tafeln. Darüber berichtet Ditters in seinen Memoiren:

> *„Eine unserer ersten Visiten machten wir dem großen Farinelli, von dem meine Leser schon wissen, dass er sich nach dem Tode seines großen Wohltäters, des Königs von Spanien, hierher* [nach Bologna] *begab. Er war schon damals ein Greis von beinahe achtzig Jahren ...“*

Das Alter stimmt natürlich nicht: Farinelli war 1763 gerade 58 Jahre alt. Paradoxerweise wird Charles Burney, der den wirklich älter gewordenen Farinelli 7 Jahre später besuchte, das blanke Gegenteil behaupten: Farinelli *„sei frisch und munter und sehe deutlich jünger aus als erwartet“*!

Ditters fährt in seinen Memoiren fort:

> *„… Farinelli lud uns einige Male zu Gast und bewirtete uns königlich. Allein - es war kein Wunder, denn er war gegen eine Million reich. Ich erinnerte ihn an Madame Tesi, erzählte ihm, wie ich jahrelang mit ihr in einem Hause gelebt hatte etc., und das brachte mir bei ihm Vorteil ...“*

Farinelli hatte schon in den 1720er und frühen 1730er Jahren sehr gut mit der schwarzhäutigen Sopranistin Vittoria Tesi-Tramontini (1701-1775) in Italien zusammengearbeitet und diese 1740 sogar nach Madrid eingeladen. Beide kannten sich also bestens; in einem seiner Briefe hat er sie als *„wunderbaren Menschen“* bezeichnet.

Mehr Nachricht über das Treffen Glucks mit Farinelli haben wir nicht.

Nun sind wir beim Schwerpunktthema unserer Veranstaltung angelangt. Gerade an der sagenhaften Person des Farinelli lässt sich u. E. am besten das Phänomen des Kastratengesangs demonstrieren, ohne das auch die Musik Glucks nicht vollumfänglich verstanden werden kann!

Beginnen wir mit einer musikalisch begleiteten *„Vita“* des Sängers. Schon am Musikbeispiel, dem gesungenen Gebet *„Alto Giove“* aus der Porpora-Oper *„Polifemo“*, erfahren wir konkret, dass es keineswegs nur *„Gurgeleien“* und ein schwülstiger *„Belcanto“* sind, welche die Kastratensänger so berühmt machten! Hören und sehen Sie selbst!

[Filmbeispiel: Kurzfilm *„Alto Giove“*]

Den **Spielfilm *„Farinelli“*** haben die meisten von Ihnen bereits 1994 gesehen! Es handelt es sich um eine französisch-belgisch-italienische Gemeinschaftsproduktion, nach einem Drehbuch von Marcel Beaulieu und den Gebrüdern André und Gérard Corbiau, der auch die Regie führte. Der Film war 1995 für den Oscar nominiert, er räumte zwar keinen Oscar, dafür aber andere Preise ab: Golden Globe, Césars, David-di-Donatello-Preis. Außerdem wurde er von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden mit dem Prädikat *„wertvoll“* versehen.

In diesem Film wurden eigens für Farinelli aus zwei Stimmen – des männlichen Kontratenors **Derek Lee Ragin** und der Sopranistin **Ewa Mallas Godlewska** – eine neue Stimme synthetisiert, die den Tonumfang des Kastraten von bis zu dreieinhalb Oktaven (weiblicher Anteil) und die *„Messa di voce“,* den gezogenen Ton über eine Minute (männlicher Anteil), wiedergibt.

Da wir den Film aus urheberrechtlichen Gründen nicht erneut zeigen können, beschränken wir uns auf eine kurze Inhaltsangabe und eine fachliche Kritik, die sich 2009 in einem Artikel der *„Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“* fanden uns die ich Ihnen nicht vorenthalten will.

> *Der Film erzählt die Geschichte der beiden ungleichen Brüder Carlo (Stefano Dionisi) und Riccardo Broschi (Enrico Lo Verso). Während Riccardo, der ältere der beiden, ein mittelmäßiger Komponist und ein ganzer Mann ist, ist Carlo ein begnadeter Sänger und Kastrat. Im Alter von zehn Jahren hatte er – so erzählte es ihm zumindest sein Bruder Riccardo – im Fieberwahn einen Reitunfall und musste deshalb kastriert werden. Durch diese Operation hat Carlo seine engelsgleiche Stimme mit einem Umfang von dreieinhalb Oktaven behalten und ist in der Lage, die Kompositionen seines Bruders auf unnachahmliche Weise vorzutragen. Carlo ist ein Wesen der Bühne – er lebt nur für die Musik, die sein Bruder ihm auf den Leib schreibt. Die Frauen lieben ihn – seine Engelsstimme, seinen sinnlichen Körper, seine sanften Berührungen und die Tatsache, dass er ihnen Genuss bereitet ...*

Als „Farinelli“ erobert Carlo Broschi die europäischen Opernbühnen des 18. Jahrhunderts im Sturm. Eines Tages wird Carlo von seinem Idol, dem Komponisten Georg Friedrich Händel (Jeroen Krabbé), angesprochen, der ihn anwerben will. Da die Brüder unzertrennlich sind und nur gemeinsam arbeiten wollen, straft Händel Carlo mit seiner Verachtung. Carlo stürzt in eine tiefe Sinnkrise. Immer häufiger suchen ihn nun die Erinnerungen an seinen Sturz vom Pferd in seinen Alpträumen heim. Zudem verkompliziert sich seine Beziehung zu seinem Bruder Riccardo, als die beiden ihrem alten Lehrer Nicola Porpora (Omero Antonutti) helfen wollen, sein Theater zu retten. Denn nun befindet sich Carlo in London, in der gleichen Stadt wie Händel. Er verliebt sich in die schöne Alexandra (Caroline Cellier). Obwohl die Brüder Broschi vorher alles geteilt haben, will Carlo Alexandra allein für sich haben. Durch eine Intrige Alexandras fällt Carlo eine von Händels Opern in die Hände und er ist von ihrer Reinheit überwältigt. Er will nun die Musik seines Bruders, die ihm unvollkommen und viel zu verschnörkelt erscheint, nicht mehr singen, sondern nur noch die göttliche Musik Händels. Als Carlo diese Oper aufführt und dabei von Händel erfährt, dass sein Bruder Riccardo ihn hat kastrieren lassen, kommt es zum Bruch zwischen den Brüdern.

Sie begegnen sich erst nach 3 Jahren am Hofe Philipps V. in Spanien wieder, wo Carlo inzwischen mit Alexandra lebt. Riccardo hat die Oper „Orfeo“ fertiggestellt – sein Lebenswerk, das er seinerzeit seinem frisch kastrierten Bruder zu schreiben versprochen hatte. Carlo stiehlt dem schlafenden Riccardo die Oper und ist begeistert von der Komposition. Doch er hat dem Singen entsagt – nur noch für den König erklingt seine Stimme.

Riccardo ist am Boden zerstört. Während einer Sonnenfinsternis, die Carlo durch seinen Gesang verschönert und schließlich beendet, schneidet sich Riccardo die Pulsadern auf. Er überlebt und macht Carlo zum Abschied ein besonderes Geschenk: Mit Carlos Einverständnis zeugt er mit Alexandra ein Kind und erfüllt Carlo damit seinen sehnlichsten Wunsch …

Wertung des Filmes (von Adriana Rupert und Ansgar Schlichter)**:**

Carlo Farinelli, die Titelfigur, ist ein Wesen der Bühne, sein Körper ist ein Medienkörper, durch Kastration geschaffen, um zu singen. Er ist der Gesellschaft enthoben; seine Identität und die zeitgenössischen modellhaften Vorstellungen von Männlichkeit lassen sich unmöglich zur Deckung bringen. Seine Geschlechtsrollenidentität, vor allem die Selbstwahrnehmung als zeugungsunfähiger Mann, und seine öffentliche Rolle als Unterhaltungsstar treten in Konflikt miteinander. Und besonders die Selbstwahrnehmung des Körpers zwischen Realität (Gesellschaft) und Virtualität (Bühne) münden ein in eine Identitäts- und Männlichkeitsproblematik, die sich im Verlauf der Geschichte entfaltet und die bis zum Ende leitendes Motiv der Erzählung bleibt. Themen der Identität und des konstruierten Körpers sind von Beginn an Themen des Films. Der Titelheld wird als unglücklicher und zwiegespaltener Mann dargestellt, der von der Gesellschaft und sich selbst nicht als vollwertiger Mann angesehen wird, und der immer wieder zu Drogen greifen muss, um den Bruch seiner Identität zu verkraften. Er ist nicht Herr des eigenen Körpers, weil dieser Körper nicht sein natürlicher ist, sondern ein konstruierter. Körper sind kontextabhängig, ihre Bewertung beziehungsweise Bedeutung steht nicht fest, sondern ist das Produkt von Interpretation. Die These des Films in aller Einfachheit: Auf der Bühne ist Farinelli ein Star und hat Macht über sein Publikum, im echten Leben allerdings wird er nicht ernst genommen. Bis in die Stimme des Protagonisten hinein ist der Bruch inszeniert – auf der Bühne

ist die Stimme überirdisch; redet er außerhalb des Kontexts der Musikdarbietung, ist sie jedoch gebrochen, unterentwickelt und leise.

Farinelli lebt zwei unterschiedliche Leben – er ist Kastraten-Superstar, ein von Menschenhand geschaffenes Kunstwesens auf der Bühne, das die Künstlichkeit der Kunst um so mehr unterstreicht; und er steht im normalen Leben, außerhalb der Gesellschaft, konfrontiert mit der eigenen Zeugungsunfähigkeit, die ihm aber erst den Zugang zum Startum ermöglichte. Als Bühnenheld ist er umjubelt und von Damen der höheren Gesellschaft begehrt und verehrt. Bis zum Ende aber unterstreicht der Film die These, dass der Verlust der Zeugungsfähigkeit eine fundamentale Mangelerfahrung ist, die nur wie eine Traumatisierung verarbeitet werden kann (in mehreren Alptraum- und Opium-Szenen stellt auch der Film dieses aus). In der Terminologie Vilém Flussers ist Farinelli mehr Projekt als Subjekt. Farinelli ist Produkt seines Bruders, wie man schon einer Szene zu Beginn des Films ablesen kann, in der die Brüder vor dem Meister-Musiker Porpora auftreten und eine Komposition Riccardos vortragen. Riccardo bemerkt die Gemütsverfassung seines kleinen Bruders gar nicht, der bei einer Gesangsstunde Zeuge eines schlimmen Selbstmordes wurde, bei dem sich ein junger Kastrat vor seinen Augen in den Tod stürzte und Carlo dabei eine Warnung seine Stimme betreffend zurief. Seine letzten Worte waren: „Singe nicht mehr Carlo... Die Stimme in deiner Kehle wird dein Tod sein!" Er beginnt erst zu singen, als ihn der Bruder massiv unter Druck setzt. Die kleine Szene klärt das Abhängigkeitsverhältnis, aber sie klärt auch, dass der Kastrat nur ein Mittel und ein Instrument ist, mit dem Musik inszeniert wird.

Der Instrument-Charakter Farinelli's wird recht früh im Film in fast satirischer Schärfe zum Thema gemacht. Ein Wettstreit zwischen einer Trompete und einem Kastraten ist ausgelobt. Der Trompeter gibt eine Tonfolge vor, der Kastrat muss sie nachsingen. Der herausgeforderte Kastrat verliert den Wettkampf zuerst – doch als sich Farinelli dann dem Wettstreit stellt, geht er als Sieger hervor. Das Publikum skandiert seinen Namen. Kastrat und Trompete, zwei von Menschenhand geschaffene Instrumente, beide sollen der Musik dienen. Ihre Welt ist die Bühne, der Ort der Kunst und der Künstlichkeit. Zugleich wird die historisch-moralische Frage aufgeworfen, wie weit die Unterwerfung der Künstler unter ästhetische Anforderungen der Kunst resp. des Kunstbetriebs gehen darf. Der Kastrat wird als Monstrum und Opfer zugleich inszeniert - und als Symbol einer Kunst, deren autoritärer Gestus über alle Maße hinausgeht und dem Künstler eine Verstümmelung abverlangt, die ihm elementare menschliche Möglichkeiten nimmt.

Gerade in der ersten Hälfte des Films ist die Instrumentalität Farinelli's das beherrschende Thema. Als Händel mit Riccardo über ein Engagement für den Sänger verhandelt, reduzieren beide ihn auf seine Stimme, setzen ihn mit einem Instrument gleich. Händel erzählt, Farinelli hätte ihn „amüsiert", er habe seinen Trompetenwettstreit sehr „unterhaltsam" gefunden und möchte ihn deshalb mit nach London nehmen. Riccardo mischt sich ein, führt für Farinelli das Gespräch und insistiert, die Brüder Broschi seien nur gemeinsam zu haben, ja, Farinelli würde nur seine – Riccardos – Kompositionen singen. Händel ist wütend und wettert – an Farinelli gerichtet -, dass er „ohne die Musik nicht mehr als ein Tier ohne Hoden sei, weder männlich noch weiblich!" Seine Stimme sei die alleinige Rechtfertigung für seine Existenz. „Er singt alles, was kommt! - Es ist unwichtig, was er singt!" Als er dann auch noch behauptet, nur die Stimme lenke von seinem Makel zwischen den Beinen ab, ist Farinelli empört und geht drohend auf Händel los.

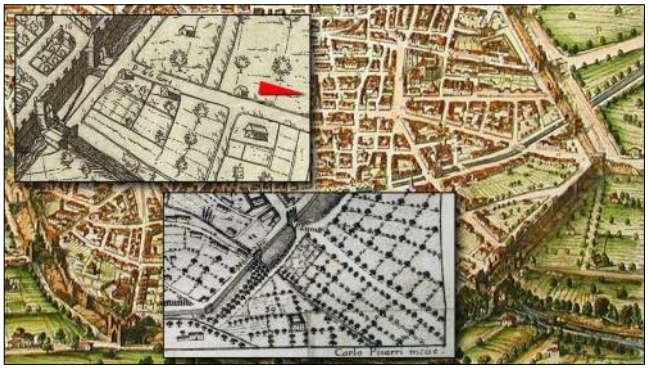
Die Grenze zwischen öffentlichem Handeln als Sänger und privater Identität als Mann ist für Kastraten eine klare Trennlinie. Darum auch ist eines der Themen des Films die Frage, ob und wie es gelingt, privates Leiden zu einem Teil des musikalischen Ausdrucks zu machen. Jahre später, Farinelli ist mittlerweile ein erfolgreicher und angesehener Bühnenstar, trifft er erneut auf Händel. Vor seinem Auftritt in Dresden besucht Händel ihn hinter der Bühne und eröffnet ihm, er solle ihn für den englischen König anwerben. Dieser sammele Sänger und Tabakdosen, und hätte den Star Farinelli als Schmuckstück für seine Sängerkollektion auserkoren. Händel geht noch einen Schritt weiter, provoziert den Sänger, als er ihn fragt, ob er mehr als eine singende Maschine sei. Händel will ihn dazu treiben, singend Gefühle auszudrücken, denn bisher haben Kastraten-Sänger es nie geschafft, ihn mit ihrem Gesang anzurühren, blieben in Schöngesang stecken. Nach dieser Begegnung bringt Farinelli bei seinem Auftritt keinen Ton heraus und stürzt ohnmächtig vom Pferd.

Paradoxerweise ist die Wahrnehmung des Kastratengesangs sexuell besetzt. Der Film spricht diese Dimension der Gesangsrezeption mehrfach an, am explizitesten in einer kleinen Szene, in der Farinelli gegen die Trompete antritt. Eine der Frauen im Publikum gewinnt den Blickkontakt mit Farinelli, ein Blick, der ein erotisches Versprechen auszudrücken scheint. Farinelli's Blick dirigiert seinen Bruder Riccardo durch die Menge zu dieser Frau hin. Schließlich landen die beiden Brüder mit der Frau in einem Zelt und werden beide mit ihr intim. Eine spätere Szene – eine Zuhörerin hat während der Gesangsnummer einen Orgasmus gehabt; sie überhäuft den Sänger mit Geschenken, sucht ihn sogar als Liebhaber zu gewinnen. Farinelli wird aber in einer fatalen Weise zum Objekt seiner Anbeterinnen, die ihn wie ein Spielzeug behandeln und so die sozialen Beziehungen zu ihm auf Distanz halten können. Alle Versuche, eine normale Ehe einzugehen, scheitern dramatisch und stellen die Frage, ob Farinelli überhaupt ein vertragsfähiges Wesen des Gesellschaftslebens ist. Gerade diese erotische Komponente, die in die Beziehung von Musikern und Zuhörern (oder Zuschauern) hineinwirkt, lässt FARINELLI zu einer globalen Metapher der Beziehungen zwischen Fans und Stars in einer Kultur der Performances werden, über alle Besonderheiten des Kastratengesangs und der Musikkultur des Spätbarocks hinaus.

Heute gibt es keine Kastraten-Stimmen mehr …

Zum Abschluss ein paar Worte und Bilder zur materiellen und immateriellen Hinterlassenschaft des echten Farinelli in Bologna:

Die ***„Villa Farinello“*** – so, das italienische Wort *„Farinelli“* lässt sich auch *„Farinello“* schreiben – lag einst inmitten eines großen Gartens vor der *„Porta Lame“*, d. h. in der Poebene im Nordwesten von Bologna, links unten im Stadtprospekt aus dem 17. Jhd. leider nur am Rand zu sehen. Dazu auch einige weitere Ansichten, die die Parzellierung deutlicher machen:

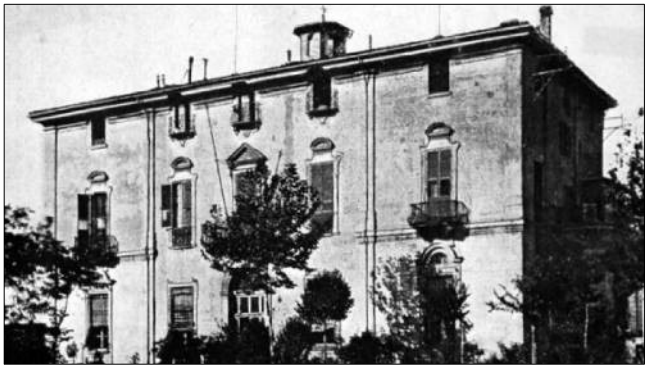


Hier ließen sich zu Farinellis Zeit betuchte Schweizer Einwanderer aus Chiasso nieder. Farinelli hatte schon 1732 als frisch gebackener Bürger von Bologna das landwirtschaftliche Grundstück mit einem alten Gutshaus, einer Kapelle und Wirtschaftsgebäuden von einem Vorbesitzer erworben – vermutlich deshalb, weil es einen wunderschönen Blick auf die Silhouette der vieltürmigen, mauernumwehrten Stadt freigab, mit den gestaffelten Hügeln des Apennin im Hintergrund.

Noch vor 1750, als Farinelli noch in Spanien weilt, lässt er das Anwesen mithilfe seines Freundes und früheren Mäzens, Graf Sicinio Pepoli, renovieren und vermutlich auch bewirtschaften.

Nur das Bauernhaus bleibt ruinös. Auf seinen Grundmauern lässt Farinelli nach seiner Rückkehr aus Spanien, genau ab dem Jahr 1760, von Tessiner Architekten Lanfranchini einen dreistöckigen Palazzo erbauen, den er nach der Fertigstellung im Jahr 1761 bezieht. Gluck hat also im Jahr 1763 Farinelli bereits in seinem endgültigen, aber erst 2 Jahre alten Domizil vor der Porta Lame angetroffen! 7 Jahre später registriert Charles Burney, dass die Villa noch immer nicht ganz fertig sei. Die Aussage bezieht sich wohl auf Teile der Inneneinrichtung oder die unmittelbar anschließend von ihm beschriebenen Gartenanlagen.

Diese Fotografie stammt aus der Zeit kurz nach 1900. Äußerlich wirkten solche Herrschaftshäuser in Italien schlicht, das Innere ist in der Regel umso prunkvoller!



Einige reizvolle Zeichnungen aus der Hand Antonio Sezannes zeigen den Zustand des Hauses zu Farinellis Zeit, also den Aspekt, den auch Gluck bei seinem Besuch genoss. Damals ist noch eine prunkvolle Freitreppe vorhanden, die später abgerissen wird.

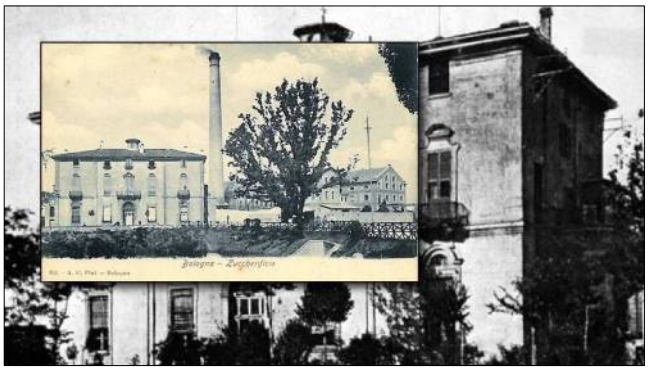
Farinelli lebt bis zu seinem Tod im Jahr 1782 in diesem Palazzo, im Winter benutzt er aber auch zeitweise die für das Bürgerrecht von Bologna so wichtige Stadtwohnung in der Via Margherita 1432 (heute 6), ganz in der Nähe des Doms.

Farinelli ist nicht allein in seinem Besitz. In großer Sehnsucht nach Familie – sein Bruder Riccardo ist 1756 kinderlos in Madrid verstorben, seine Schwester Dorothea lebt noch in Neapel - hat Farinelli Matteo, einen Sohn seiner Schwester, bei sich aufgenommen. Nach der Verheiratung mit der jungen Anna Gatteschi aus Bologna am 25. Juli 1768 zieht er in die Villa Farinello. Casanova, der Farinelli lange nach Gluck ebenfalls in seinem Haus besucht, meint, Farinelli habe sich im Alter in diese Frau verliebt, ihr nachgestellt und sei aus Gram über ein fehlendes Echo gestorben. Vermutlich hat Casanova ein Gerücht von damals kolportiert, denn zum einen hat er das Objekt von Carlos Begierde zu einer adeligen Toskanerin gemacht, was nachweislich falsch ist, auch zeigen die beiden jungen Leute nachweislich keinerlei Sinn für den immateriellen und materiellen Wert des Anwesens. Welchen Grund hätte also Farinelli gehabt, sich zu verlieben?

Das Paar liegt häufig mit Farinelli in Streit und verprasst schon zu seinen Lebzeiten, erst recht aber nach seinem Tod, sein Vermögen. So verkauft Matteo Broschi schon am 28. September 1798 die Villa vor der Porta Lame, obwohl er nach Farinellis ausgefeiltem Testament, das nur einen Nießbrauch des geschaffenen Fideikommiss vorsieht, keinerlei Recht dazu hat. Doch die Wirren der napoleonischen Besatzung machen es möglich, da alle Fideikommiss-Verträge als aufgelöst gelten! Hinterher verscherbelt Matteo auch den Großteil des Mobiliars, wozu auch die Musikinstrumente und Gemälde gehören. Letztere sind heute bis nach Australien verstreut.

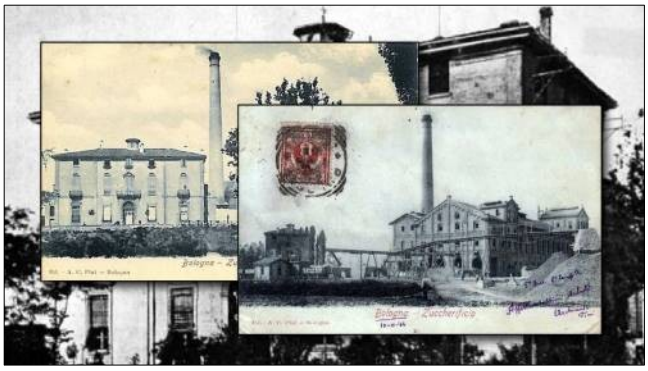
Die beiden Söhne seiner Nichte Rosaria (der Schwester Matteos) und die Kinder Matteos versüssen allerdings dem Sänger Farinelli das Alter, in sie setzt er wohl seine ganze Hoffnung. Zu seinen Freunden gehören auch der berühmte Kontrapunktlehrer Padre Martini, sowie Sohn Odoardo und Tochter Teresa seines verstorbenen Freundes Graf Pepoli.

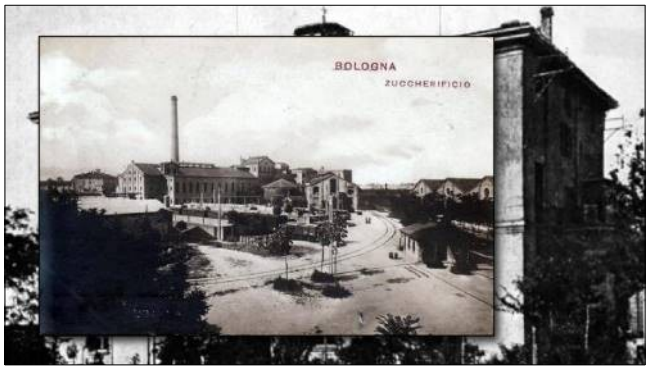
Heute ist von der Villa an der einstigen **Via Lame 228**, heute **Via Zanardi 30**, nichts mehr geblieben, sie wurde ein Opfer jener überstürzten Industrialisierung, welche inzwischen große Teile der Poebene in die hässlichsten Landstriche dieser Erde verwandelt hat.

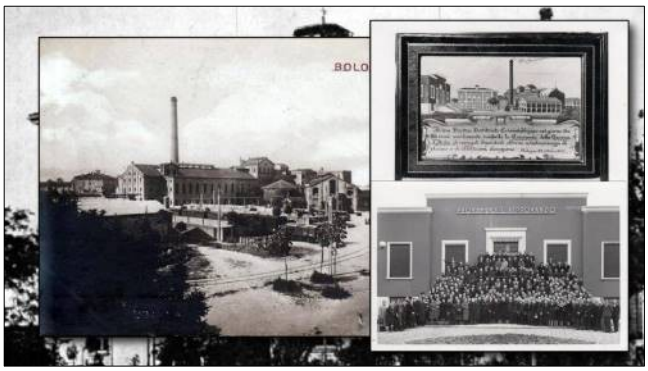


Es haben sich einige Bilder von der Situation um 1900 erhalten. Man erkennt, dass sich ab einem gewissen Zeitpunkt eine Zuckerfabrik brutal in Farinelli's Gartenlandschaft hineinfrisst und von der Schönheit des Terrains so gut wie nichts übrig lässt.

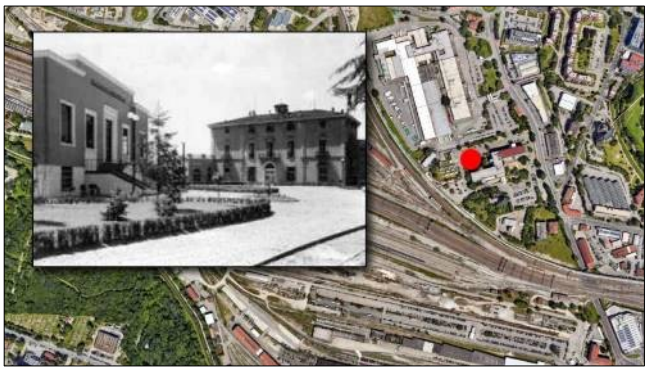
Nur das unbewohnte dreistöckige Gebäude bleibt noch eine Zeit lang als leere Hülle stehen, wahrscheinlich eine Zeit lang als Lager genutzt. Keiner weiß etwas Besseres damit anzufangen, aber immerhin hat es einst Farinelli gehört, also bleibt es zunächst stehen! Im Kriegsjahr 1943 soll es durch das Bombardement der Zuckerfabrik zusätzlichen Schaden genommen haben.







Das Haus wird nach dem 2. Weltkrieg etwas moderner mit den Gebäuden der Hauptpost von Bologna umbaut, es hat aber jegliche Wirkung verloren und bleibt verwaist.



Im Jahr 1949 fällt dann die *„Villa Farinello“* in einer Nacht- und Nebelaktion der Spitzhacke zum Opfer. Zu diesem Zeitpunkt hat sich soeben der amtliche Denkmalschutz angeschickt, Hand auf das Gebäude zu legen. Zuvor kurzfristig verfügte Auflagen der Stadtverwaltung wie die Erstellung eines Modells und einer Monografie über das Haus werden nicht eingehalten. Die Zerstörung ist heute ein großes Ärgernis für die Mitglieder des international besetzten *„Centro studi Farinelli“* (1998), hätte man doch gerade dort gern die Zentrale des Vereins und ein Museum untergebracht.

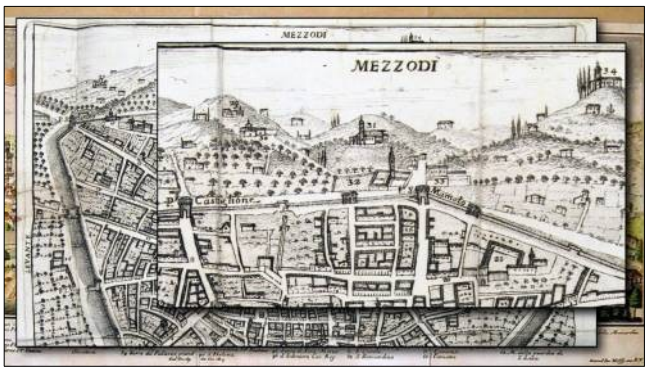
Die Stelle, wo das Haus einst stand, befindet sich jetzt in einem Areal mit modernen, aber nichtssagenden Industrie- und Verwaltungsbauten, direkt hinter den Eisenbahngleisen Bolognas, genauer gesagt dort, wo sich der Parkplatz der Hauptpost und einer Postbankfiliale in der **Via Zanardi 30** befindet. Der einst sehr nahe am Haus stehende Schlot der Zuckerfabrik existiert noch immer und markiert in etwa die Stelle.

Soweit zur *„Villa Farinello“* bei Bologna.

Ein Paar Anmerkungen zu **Farinelli's letzten Ruhestätten** in Bologna. Es gibt gleich mehrere:

Farinelli hat kurz vor seinem Tod testamentarisch verfügt, an einem der schönsten Orte Bolognas, am Nordwesthang des ***„Monte Calvario“,*** hoch über der Altstadt, bei der Kirche ***„Santa Croce“*** des Kapuzinerklosters begraben zu werden. Mit dessen Guardian Pater Francesco Maria ist Farinelli eng befreundet gewesen. Der alte Stadtprospekt lässt die Stelle in etwa erahnen.

Von der Bergkirche des Kapuzinerklosters und vom Friedhof, in dem Farinelli bestattet wird, haben sich keine Abbildungen, Stiche, Gemälde o. ä. erhalten. Gewisse Hinweise geben alte Stadtpläne:



Farinelli stirbt nach kurzer fieberhafter Erkrankung vorbereitet mit den Sterbesakramenten gegen 22 Uhr am 17. September 1782 (eher am 16. September, wobei nach altem christlichem Brauch der Abend dann schon zum 17. September gezählt wurde). Am nächsten Vormittag, den 18. September 1782, wird in der Pfarrkirche San Martino seiner Heimatgemeinde Bertalia das Totenamt gehalten, verbunden mit der Ankündigung von 57 gespendeten Seelenmessen.

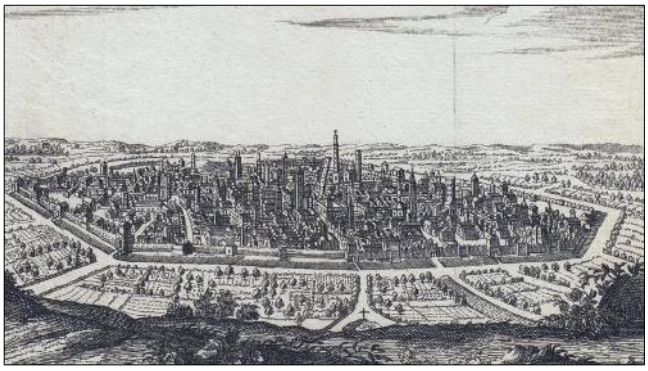
Abends um 18 Uhr findet im Kapuzinerkloster auf dem Kalvarienberg bei hereinbrechender Dunkelheit jene demütige Armutsbestattung satt, die der schwerreiche Farinelli in seinem Testament genau vorgeschrieben hat. Begleitet wird der Trauerzug von 50 der ärmsten Einwohner Bolognas, die jeweils eine Kerze tragen und hinterher für den letzten Dienst, den sie Farinelli erwiesen haben, mit einem Geldstück entlohnt werden. Farinellis Leichnam wird entgegen dem üblichen Procedere im Mantel des spanischen Calatrava-Ordens auf dem Männerfriedhof der Kapuziner am Eingang der Kapelle San Francesco in einem Schrein beigesetzt. Das ist eine Stelle, an der zu erwarten ist, dass die Besucher späterer Zeiten achtlos darüber hinweggehen. Wir kennen diese extreme Geste der Weggeworfenheit und Demut nur von einigen Fürstenbestattungen des 12. Jahrhunderts.

Leider wird der Bologneser Kapuziner-Konvent schon wenige Jahre nach Farinellis Tod, kurz nach dem Einmarsch der Franzosen unter Napoleon 1796, säkularisiert, die Kirche und Kloster abgerissen und nicht wieder aufgebaut, der Friedhof aufgelöst.

Um 1857 entsteht auf den Grundmauern des Kreuzgangs der Kapuziner eine große Villa im klassizistischen Stil, die sogenannte *„Villa Revedin“.*

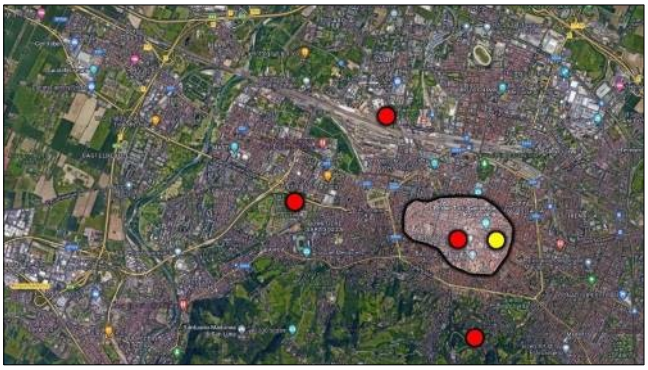
Diese Villa steht noch heute. Sie ist im größeren *„Seminario Arcivescovile di Bologna“*, dem erzbischöflichen Seminar der Stadt, aufgegangen, wobei ein Teil der zusätzlichen Gebäudetrakte über dem alten, aufgelassenen Friedhof errichtet wurden, in dem einst Farinelli bestattet worden ist (hier im Bild im Vordergrund).

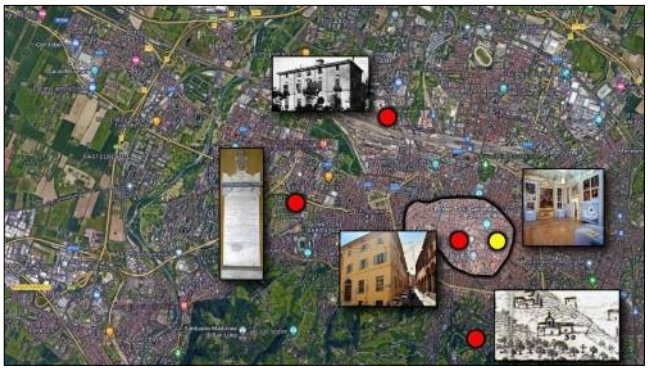
Zur Zeit Farinellis sieht der Ausblick von diesem Hügel in etwas so aus:



Vom *„Monte Calvario“* aus besteht - über die Stadt Bologna hinweg - eine Sichtverbindung zur *„Villa Farinello“* – und umgekehrt! Farinelli hat angesichts dieser Blickachse seinem Begräbnisplatz mit großer Sorgfalt ausgesucht!

Wir unterbrechen an dieser Stelle die Schilderung von Farinelli’s Begräbnissen und zeigen im Satellitenbild von Bologna die Lage der Orte, die heute noch mit Farinelli in Verbindung stehen:

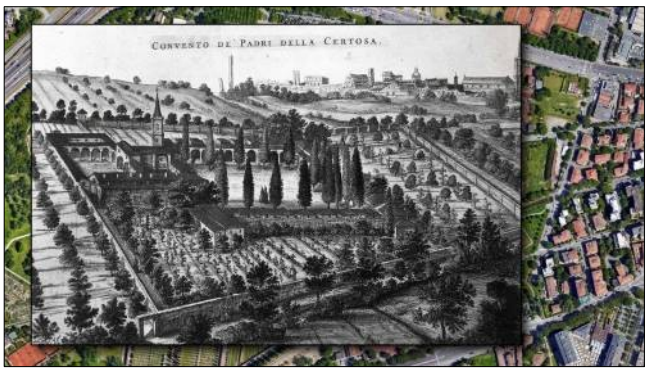




Lange Zeit weiß man nichts über den Verbleib von Farinelli's sterblichen Überresten, man hält sie für verloren, bis der Journalist Claudio Santini am 30. März 1995 in der Schrift "*Resto del Carlino*" mitteilt, er habe in den Akten eine zweite Grablege identifiziert, die unbeachtet auf dem großen städtischen **Zentralfriedhof** der **Certosa di Bologna**, im Westen der Altstadt, liegt.

Kurz vor der Zerstörung auf dem *„Monte Calvario"* im Jahr 1810 sind in der Tat Farinellis Gebeine zusammen mit einigen anderen Toten des Kapuziner-Konvents in die Kirche des Zentralfriedhofs überführt worden. Was Farinelli betrifft, so geschah dies auf Veranlassung seiner Großnichte **Maria Carlotta Pisani**, verheiratete **Tadolini**. Man beachte: Sie trug mit *„Carlotta"* Farinelli's eigenen Vornamen in der weiblichen Form! Farinelli hat die Großnichte 1769 höchstpersönlich in der zu seinem Gut gehörigen Pfarrkirche San Martino di Bertalia als Pate aus der Taufe gehoben und nach seinem Tod reichlich mit Einkünften aus dem Fideikommiss seines Erbes versehen.

Der neue Friedhof liegt im Westen der Altstadt, an der alten *„Certosa di Bologna"*, dem ehemaligen Kartäuserkloster, das ebenfalls unter französischem Einfluss aufgelöst worden ist. Er hat deshalb dessen Namen erhalten.



Allerdings bleiben die Gebeine des Kastraten auch nicht in der Kirche der *„Certosa di Bologna",* sondern sie werden am 18. Oktober 1845, ebenfalls auf Betreiben seiner Nichte **Carlotta**, ein weiteres Mal transferiert, nunmehr in die Kapuzinergruft, in der sie selbst am 6. Januar 1850 ebenfalls ihre letzte Ruhestätte findet.

Dort, in der Gruft Nr. 1 des Arkadenbogens 121 am Nordrand des Friedhofs, liegen die sterblichen Überreste Farinellis noch heute. Eine schlichte Marmortafel kennzeichnet die Stelle.

Im Jahr 2006 werden die sterblichen Überreste Farinelli's für eine anthropologische Untersuchung unter Mitwirkung von Experten aus Pisa, Bologna und York gehoben. Über die Exhumierung haben sich einige Bilder und auch zwei Kurzfilme in Youtube erhalten.

In einer Ecke der Gruft findet man ein kleines Häuflein von Farinelli's Knochen (links im Bild), während das Skelett seiner Nichte einen noch relativ guten und anatomisch gerechten Erhaltungszustand aufweist. Es trägt in den Händen einen silbernen Rosenkranz des 18. Jhds., der von Farinelli selbst stammt. Vom Mantel des Calatrava-Ordens findet sich dagegen keine Spur, er ist wohl schon in den Vorgräbern vermodert.

Das Ergebnis der wissenschaftlichen Untersuchung ist dürftig: Man stellt eine Osteoporose des Stammskeletts fest, so wie bei Kastraten üblich, im Zusammenhang damit auch Indizien für einen hohen Körperbau, bei einer geschätzten Körpergröße von 1,90 m. Auffallendstes Ergebnis ist eine ausgeprägte **Hyperostosis frontalis interna** (hier Mitte und rechts im Bild). Das ist eine Knochenwucherung an der Innenseite des Stirnbeins, bei Frauen ein recht häufiges, bei Männern ein seltenes Phänomen. Die Veränderung besitzt allerdings keinerlei Krankheitswert. Ich erinnere mich an zahlreiche CT-Zufallsbefunde in meiner Zeit als Kliniker in radiologischer Ausbildung. Einige Zähne sind kariesfrei und deuten mit Nachweis von Schleifspuren – für das 18. Jahrhundert noch ungewöhnlich – auf die Verwendung von Zahnbürsten hin.

Das wichtigste Organ, der Kehlkopf, ist leider nicht mehr vorhanden, der Einsatz des Akustikexperten aus York ist somit gänzlich frustran gewesen!

Was geschieht mit den Schätzen Farinellis, seinem Mobiliar, seinen Gemälden und Musikinstrumenten?

Dazu findet man eine vollständige Aufstellung in **Farinellis Testament** vom 20. Februar 1782 (36 Seiten) und in einem Inventar vom 2. März 1783 (166 Seiten); beide werden heute im Staatsarchiv Bologna aufbewahrt.

Vieles von Farinellis Mobiliar gelangt nach seinem Tod trotz testamentarischer Verfügung und gegen seinen letzten Willen in diverse Hände – bis nach Australien. Weniges kann jedoch z. T. durch Kauf, z. T. durch Spende zurückerworben werden. Dazu gehören z. B. auch 139 eigenhändig geschriebene Briefe von Pietro Metastasio an Farinelli, aus der Zeit zwischen 1747 und 1782 – Metastasio ist nur wenige Monate vor Farinelli verstorben. Diese Briefe werden von Farinellis Großnichte Carlotta Pisani der Universitätsbibliothek in Bologna geschenkt.

Heute ist ein Gutteil von Farinellis Hinterlassenschaft in das ***„Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna"*** übertragen. Das Museum liegt an der Strada maggiore 34 im sogenannten *„Palazzo Sanguinetti".* Das Gleiche gilt für die komplett erhaltene Sammlung des mit Farinelli befreundeten Franziskanerpaters und Musikexperten Giovanni Battista Martini. Der Kastrat Farinelli hat Padre Martini als Zeichen der Ehrerbietung fast seine ganzen privaten Dokumente vermacht, darunter auch seinen Briefwechsel mit dem Impresario, Grafen und Freund **Si-**

cinio Pepoli, außerdem Kompositionen mit handschriftlichen Widmungen von so berühmten Komponisten wie Händel und Hasse. Dank der Sammelleidenschaft Martini's, der einst auch Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Christian Bach als Schüler unterrichtet hat, verfügt Bologna heute über einen musikhistorischen Dokumentenschatz, der weltweit seinesgleichen sucht.

Das Museum selbst ist für jeden Liebhaber klassischer Musik ein Muss: In dem frisch restaurierten barocken Palazzo stehen hinter einer unscheinbaren Fassade auf vier Stockwerken prächtige Säle für eine Dauerausstellung zur Verfügung.

Bei rund 4.000 Quadratmeter Gesamtfläche ist nicht nur reichlich Platz für wertvolle Exponate aller Zeiten, sondern auch genügend Archivraum für Bücher, Autographen und Noten. In der Museumsbibliothek werden über 110 000 Schriftdokumente aufbewahrt. Zu den wertvollen Prunkstücken der Sammlung zählt das Musikbuch, das schon 1501 in Venedig von Ottaviano Pettrucci gedruckt wurde.

Die 141 Stücke der Musikinstrumentensammlung umfassen sehr seltene Objekte, darunter eine polyfone Flöte mit 5 Pfeifen aus dem 17. oder eine chromatische Harfe aus dem 16. Jahrhundert. Von allen Instrumenten liegen Einspielungen vor, die der Besucher per Knopfdruck anhören kann. Reizvoll ist auch die Gemäldesammlung: Porträts von Komponisten, gemalt von bedeutenden Renaissance- und Barockmalern.

Die **Sammlung Farinelli** befindet sich in **Saal 6**. Hier sticht über dem Kamin das riesige, lebensgroße **Porträt** von Corrado Giaquinto aus dem Jahr 1755 hervor, das Carlo Broschi im Mantel des spanischen Calatrava-Ordens zeigt. Darüber hinaus sieht man Gemälde von Ferdinand VI. und seiner Frau Maria Barbara di Bragança, den Wohltätern Farinellis auf dem spanischen Thron. Das sind Gemälde, die Farinelli aus Spanien mitgebracht hat. Hinzu kommen Porträts anderer Sänger der damaligen Zeit und berühmter Komponisten wie Giuseppe Aprile, dargestellt von Crescimbeni, Riccardo Broschi, der Bruder von Farinelli, dargestellt von Antonio Crespi, auch Jommelli, Scarlatti, Cafaro, Porpora, Paisiello und Vivaldi.

Eine Auswahl von Opern-Libretti zeugt von der großartigen Produktion zu Farinellis Zeit, einige Lauten ergänzen den Bestand. Ein klassisches Cembalo und ein *„Cembalo a martellino“*, das erste Hammerklavier oder Pianoforte, zwei besonders wertvolle Instrumente, die die spanische Königin Farinelli nach ihrem Tod vermacht hat, haben den Saal inzwischen verlassen.

Ein Holzmodell des Stadttheaters von Bologna, das 1756 von Antonio Galli Bibbiena angefertigt wurde, erinnert an jenes Jahr 1763, in dem Gluck in Bologna zur Eröffnung des Theaters die Oper *„Il trionfo di Clelia“* komponierte und bei diesem Anlass Farinelli besuchte.

Soweit zu den bemerkenswerten Spuren, die Farinelli hinterlassen hat. Selbst wenn Vieles verloren gegangen ist – die Stadt Bologna und ihr Musikmuseum sind unter dem Motto *„Auf den Spuren Farinelli’s“* einen Besuch, ja sogar eine kleine Bildungsreise wert!

Nicht minder lohnend ist es, die gut recherchierte Biografie Farinellis aus der Hand des französischen Musikwissenschaftlers Patrick Barbier zu lesen: *„Patrick Barbier: Farinelli - der Kastrat der Könige - die Biografie, Berlin 1995“*. Mit Hilfe dieser Biografie lassen sich all jene Fragen beantworten, die bei Film und Vortrag offen geblieben sind!

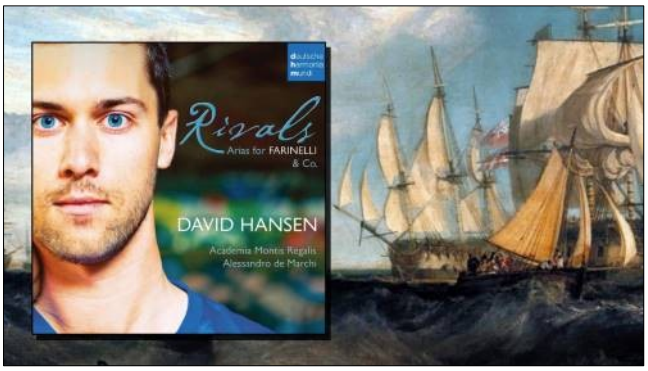
Nur Farinellis Stimme - sie ist für immer verloren!

Aber es gibt Nachahmer!

Hören wir zum Ausklang noch einmal in die Koloratur-Arie *„Son qual nave … - Ich bin wie ein Schiff auf hoher See“*, schrieben von Farinelli's Bruder Riccardo Broschi, für Hasse's Oper Artaserse in der Londoner Fassung von 1734. Der australische Sänger David Hansen hat Farinelli's eigene, vom Kastraten reich verzierte Vorlage zur Grundlage seines Vortrags genommen, an die sich bislang kein anderer Sänger gewagt hat.

Falls Ihnen die Version von Hansen, die immerhin 14 Minuten dauert und Farinelli's Variationstechnik demonstriert, zu lang ist, dann fassen Sie die Arie als Abschiedsmusik auf, und Sie dürfen während des Abspiels den Vortragsraum gern verlassen!

In 3 Wochen hören wir dann in der Pfarrkirche von Weidenwang den Sopranisten Arno Raunig und den Pianisten Paul Weigold mit einigen frühen und späten Kastratenarien Glucks! Vielleicht sehen wir uns bei dieser Gelegenheit und in der nächsten Saison bei einem neuen Gluckschen Thema wieder!

Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit und Geduld und wünsche Ihnen ein gutes Nachhausekommen! Wenn Sie noch Fragen haben – ich stehe zur Verfügung! Unten gibt es auch noch einen kleinen Imbiss!

[Musikbeispiel „Son qual nave“ von David Hansen]