

Opernheld

VON THOMAS SEEDORF

VERSION 1.0 | ZULETZT BEARBEITET AM 21. NOV. 2019

INHALT

1. Einleitung
2. Heldenpersonal der Oper
3. Markierungen des Heroischen
 - 3.1. Heroische Attribute
 - 3.2. Helden im „Theater der Stimmen“
 - 3.3. Sängerkastraten
 - 3.4. Sängerinnen „en travesti“
 - 3.5. Hautes-contres und Tenöre
 - 3.6. Tenore di forza und Heldentenor
4. Helden – Gegenspieler – Gefährten
5. Einzelnachweise
6. Ausgewählte Literatur
7. Abbildungsnachweise
Zitierweise

1. Einleitung

Die Oper entstand an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert in Italien als Teil einer auf die Antike zurückweisenden höfischen Festkultur. Die neue **Gattung** wurde im 17. Jahrhundert im Laufe mehrerer Jahrzehnte auch in anderen Ländern heimisch. Einige Höfe übernahmen das Vorbild des italienischen Modells, andere passten dieses Modell nationalen oder lokalen Traditionen an. In Frankreich entstand aus dem *Ballet de cour* eine eigenständige Form der Oper, die *Tragédie en musique*, die sich an Aufbau und Anspruch des klassischen Dramas orientiert und Tänze und Chöre ins Handlungsgeschehen integriert.

Die Oper blieb zwar bis ins 19. Jahrhundert hinein eng mit der Idee höfischer Repräsentation verbunden, wurde aber bereits im 17. Jahrhundert zu einer Gattung, die sich auch an eine große Öffentlichkeit wendet, zunächst in den Opernhäusern der reichen Handelsstadt Venedig, die ein zahlungskräftiges internationales Publikum anlockten, später auch in bürgerlich geprägten Städten des Deutschen Reichs wie Hamburg und Leipzig. Im 19. Jahrhundert schließlich, einer Zeit der umfassenden Verbürgerlichung und Verstädterung

der Kultur, erreichte die Oper weite Kreise auch der bürgerlichen Gesellschaft, deren Bedürfnisse nach Repräsentation und Identifikation sich zunehmend auf die Konzeption musikalischer Werke auswirkte.

2. Heldenpersonal der Oper

Die Textdichter der Oper, die Librettisten, fanden ihre Stoffe und damit auch ihr Heldenpersonal in ganz unterschiedlichen Quellen. Wie die Literatur, die Malerei oder die Bildhauerei griffen auch viele Opern des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts auf antike Mythen und Historien zurück. Der griechischen Mythologie entstammen die vielfach zu Opernstoffen bearbeiteten Geschichten um Helden wie Herakles, Odysseus, Achilleus, Theseus oder Jason, zur römischen Sagenwelt gehören Aeneas, Gaius Mucius Scaevola oder Gaius Marcius Coriolanus. Einen weiteren wichtigen Stofffundus bot die antike Geschichte mit Figuren wie Julius Caesar, dem Kaiser Titus Flavius Vespasianus, dem Feldherrn Flavius Aëtius und vor allem Alexander dem Großen. Auch historische Personen der späteren Geschichte fanden ihren Weg auf die Opernbühne wie der Goten-Anführer Alarich II., der englische König Richard Löwenherz oder der Aztekenherrscher Montezuma. Eine wichtige Stoffquelle schon für die ersten Opern waren frühneuzeitliche Ritterepen wie Lodovico Ariostos *Orlando furioso* (1516–1523) oder Torquato Tassos *La Gierusalemme liberata* (1574), denen Heldenfiguren wie Rinaldo, Orlando oder Ruggiero entstammen. Viele dieser Figuren konnten sich erstaunlich lange auf der Opernbühne behaupten. In Rossinis *Armida* kämpfte der Kreuzritter Rinaldo noch 1817 gegen die titelgebende mächtige Zauberin, Antonín Dvořáks Oper über denselben Stoff erlebte ihre Uraufführung sogar erst Anfang des 20. Jahrhunderts.

Im Zuge der allmählichen Verbürgerlichung von Kunst und Gesellschaft traten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch Heldenfiguren aus literarischen Quellen der jüngeren Geschichte hinzu, Gestalten aus der Theaterwelt William Shakespeares wie Romeo, Hamlet und Othello oder Helden aus Tragödien Voltaires wie Tancredi, Arsace (aus *Sémiramis*) und Nérestan (aus *Zaïre*). Um die Wende zum 19. Jahrhundert wurden antike Stoffe in aktualisierter Gestalt Gegenstand vieler Opern, im frühen 19. Jahrhundert adaptierte man begeistert Vorlagen zeitgenössischer Autoren für das Musiktheater wie die Dramen Friedrich Schillers oder die Dichtungen Walter Scotts, die die Brücke zur italienischen Romantik schlugen. Die Dramen Shakespeares und Schillers waren auch noch für Giuseppe Verdi von großer Faszinationskraft. Verdis Zeitgenosse Richard Wagner hingegen fand seine Heldenfiguren wie Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Siegfried und Parsifal vor allen in den verschiedenen Quellen der nordischen Mythologie und der mittelalterlichen Literatur.

3. Markierungen des Heroischen

3.1. Heroische Attribute

Die meisten **Helden**, die in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts die Bühne betreten, sind Krieger, deren Heldenstatus bereits an heroischen Attributen (Rüstung, Waffen etc.) zu erkennen ist und/oder durch Kommentare anderer handelnder Personen unterstrichen wird. In einer Zeit, in der das mythologische oder (pseudo-)historische Personal einer Oper den meisten Opernzuschauern vertraut war, genügten meist Andeutungen, um den Heldenrang

eines Perseus oder eines Alexanders auf dem Theater zu vergegenwärtigen. Heroisches Agieren auf offener Bühne, etwa in Gestalt eines Kampfes, ist zwar gelegentlich Teil der Handlung, nie aber deren Hauptgegenstand. In allen Opern kommt hingegen dem Thema ‚Liebe‘ eine große, in den meisten sogar zentrale Bedeutung zu. In der italienischen Oper ist der Held in der Regel ein *eroe amante*, ein liebender Held, d. h. eine heroische Figur im Spannungsfeld zwischen Mars und Venus.

3.2. Helden im „Theater der Stimmen“

Die Oper ist ein „Theater der Stimmen“ („theater of voices“^[1]), in dem die Stimmgattung und die Position einer Rolle in der Hierarchie eines Ensembles eine wichtige Markierung des Heldenrangs darstellen. Die „Stimme des Helden“ war aber einem starken historischen Wandel unterworfen.

Die männlichen Hauptrollen der ersten Opern wurden Tenören anvertraut, Sängern, die die Kunst des *recitar cantando*, des singenden Sprechens, in einer Stimmlage ausübten, die jener verwandt war, in der sie auch ohne Musik sprachen. Die frühen Opern waren der Idee verpflichtet, in Musik gehobenes Schauspiel zu sein und die für das Sprechtheater geltenden Gebote der Wahrscheinlichkeit („*verosimiglianza*“) so wenig wie möglich zu verletzen. Vielleicht waren die frühen Opernhelden auch deshalb Tenöre, weil einige der ersten Opernkomponisten selbst Vertreter dieser Stimmgattung waren wie Jacopo Peri und Giulio Caccini, die im Jahr 1600 beide Ottavio Rinuccinis Libretto zu *L'Euridice* vertonten. Obwohl Euridice in diesem Werk als Titelfigur genannt wird, steht doch ihr verzweifelt liebender Mann Orfeo im Mittelpunkt, der thrakische Sänger der griechischen Mythologie, der durch seinen Gesang verstockte Herzen und selbst die unbelebte Natur zu beeindrucken vermochte. Auch Claudio Monteverdi fand über den Orpheus-Mythos zur Oper. Wie bei seinen unmittelbaren Vorgängern Peri und Caccini ist die Titelpartie in seiner Favola in musica *L'Orfeo* (1607) mit einem Tenor besetzt. Auch in anderen Opern des frühen 17. Jahrhunderts ist dem Tenor die männliche Hauptrolle zugewiesen, in Francesca Caccinis *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Florenz 1625) ebenso wie in Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone* (Rom 1626) oder Michelangelo Rossis *Erminia sul Giordano* (Rom 1633).

3.3. Sängerkastraten

Seit den 1640er Jahren wurden männliche Hauptrollen in der venezianischen Oper überwiegend mit Sängerkastraten besetzt. Die Titelrolle des Odysseus in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* (uraufgeführt 1641 am Teatro Santi Giovanni e Paolo) ist noch für einen Tenor bestimmt, Achille (Achilleus) in Francesco Sacratis *La finta pazza* (1641) und Nerone (Nero) in Monteverdis letzter Oper *L'incoronazione di Poppea* (1642) sind hingegen bereits Kastratenpartien. Sie markieren den Beginn einer Besetzungstradition, die für die venezianische Oper typisch bleiben sollte.

Auch die Titelpartie in Francesco Cavallis *Il Giasone* (1649), einer der erfolgreichsten Opern des 17. Jahrhunderts, ist eine Kastratenrolle und in vielerlei Hinsicht exemplarisch für die Art und Weise, wie Helden in der venezianischen Oper dargestellt wurden. Als *eroe amante* bewegt Giasone (Jason) sich zwar grundsätzlich in einem Spannungsfeld zwischen heroischem und

erotischem Handeln, er kommt jedoch kaum dazu, Heldentaten zu vollbringen, da ihn seine komplizierten Beziehungen zu verschiedenen Frauen vollauf in Anspruch nehmen. Ercole (Hercules) wirft Giasone daher ein „troppo molle effeminato ingegno“ vor, einen vom Umgang mit den Frauen verweichlichten Geist. Der Gegensatz zwischen den beiden Helden findet eine Entsprechung in der Besetzung: Ercole ist einem Bass zugewiesen, einer Stimmgattung, die in der Barockoper für Weisheit und Autorität stand, während die Liebesverfallenheit des jugendlichen Giasone für die Zeitgenossen im Klang der Kastratenstimme ihren angemessenen Ausdruck fand.[2]

Die venezianische Oper ist mit ihrer Fülle sich überkreuzender Handlungsstränge, der Vielfalt unterschiedlichster Figuren und Typen sowie dem bunten Durcheinander von ernsten und komischen Szenen Unterhaltungstheater höchsten Niveaus für ein Patrizierpublikum, das in den Geschichten, die es auf der Opernbühne sah, die eigene gesellschaftliche Pluralität und deren Konflikte wiedererkennen konnte. Helden dienten in diesem Kontext nicht als Identifikationsfiguren für einen einzelnen Herrscher, denn das hätte dem republikanischen Selbstverständnis der Venezianer widersprochen. Charakteristisch ist für die venezianische Oper daher eine geradezu anti-heroische Tendenz, die vielen Stücken wie *Giasone* eigen ist.

Gegen diese Art des Musiktheaters erhoben sich seit den 1670er Jahren kritische Stimmen, die im frühen 18. Jahrhundert schließlich zu einer grundlegenden Reform der italienischen Oper führten. Das Modell der venezianischen Oper wurde durch das Zusammenwirken vieler Künste geradezu zum Inbegriff feudaler Hofkultur weiterentwickelt. In Rückbesinnung auf die klassische Regelpoetik vereinfachte man die Handlung, verbannte die komischen Elemente und etablierte eine musikalische Dramaturgie, die deutlich zwischen Rezitativ und Arie, zwischen diskursiv-handlungstragenden und kontemplativ-affektiven Momenten unterschied. In dieser neu gestalteten Umgebung erhielten die Heldengestalten ein anderes Profil. Sie blieben zwar *eroi amanti*, doch wurde die Liebesverbundenheit des Helden nun nicht mehr als Ausdruck von Schwäche, sondern als komplementäres Gegenstück zu seiner heroischen Haltung inszeniert. In dieser reformierten Gestalt dienten die von Kastraten dargestellten Heldenfiguren einerseits zur Glorifizierung eines Herrschers, der sich mit diesen Helden identifizieren sollte, andererseits fungierten sie auch als eine Art Fürstenspiegel, indem sie heroisches Verhalten und heroische Tugenden in idealtypischer Weise theatralisch vermittelten.

3.4. Sängerinnen „en travesti“

Eine Alternative zu Kastraten war die Besetzung von Heldenpartien mit Frauen, die als Männer kostümiert waren. Diese Besetzungsoption setzte sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch, als sich das Metier der Sängerin von seiner engen Bindung an den höfischen Kontext gelöst hatte und durch die zunehmende Verbreitung der Oper als Institution der neue Beruf der professionellen Opersängerin entstanden war. Die Übertragung der aus der Tradition des Schauspiels bereits bekannten Praxis des Cross-Gender-Castings auf die Oper bot vielen Sängerinnen die Möglichkeit, sich in einem breiten Rollenspektrum zu präsentieren. Viele Sängerinnen sangen sowohl Frauen- wie Männerrollen, einige spezialisierten sich auf die Darstellung von Heldenfiguren.[3]

Wie sich an den erhaltenen Besetzungslisten ablesen lässt, nahm die Zahl der Frauen, die in

der Opera seria in Männerrollen auftraten, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich ab.[4] Zwar lassen sich noch kurz vor der Jahrhundertwende Sängerinnen sogar in Hauptrollen nachweisen, doch stellen diese Fälle teils Ausnahmen dar, teils sind sie bereits als Beginn einer neuen Besetzungspraxis zu verstehen. Die Gründe für den Rückgang sind vielfältig: Der Opera-seria-Typus, wie er sich seit den 1720er Jahren unter dem Einfluss des Dichters Pietro Metastasio etabliert hatte, reduzierte die Zahl der handelnden (und singenden) Personen auf ein Minimum: *prima donna* und *primo uomo* stehen als erstes Paar („prima coppia“) an der Spitze der Ensemblehierarchie, ihnen folgen als zweites Paar („seconda coppia“) *seconda donna* und *secondo uomo*, ferner „ein Tenor, der einen König darstellt, sowie als letzte Partie eine Person seines Hofstaats“.[5] Außerdem verlor die Opera seria gegenüber der Opera buffa zunehmend an Bedeutung. Im Kontext einer zunehmenden Verbürgerlichung des Publikums veränderten sich auch die Stoffe der Opern. Nicht mehr Heldengeschichten der Mythologie oder Historie waren in der Opera buffa gefragt, sondern Stoffe mit Gegenwartsbezug und einem Personal, das alle Schichten der Gesellschaft umfasste. Kastraten, Inbegriff der Opera seria, traten nur sehr selten in Buffa-Opern auf. Viele Theater spielten Werke beider Operngenes, die Zahl der aufgeführten Opere serie ging jedoch insgesamt zurück. Es standen offenbar genügend Kastraten zur Verfügung, um den verbliebenen Bedarf an *primi* und *secondi uomini* weitgehend zu decken, so dass es für Frauen *en travesti* immer weniger Auftrittsmöglichkeiten gab.

3.5. Hautes-contres und Tenöre

In der französischen Oper, für die eine stark an der gesprochenen Tragödie orientierte Ästhetik charakteristisch ist, war kein Platz für die außerordentliche Virtuosität der Sängerkastraten, die in Frankreich lediglich im Bereich der Kirchenmusik akzeptiert wurden. Die Heldenpartien in den *tragédies en musique* sangen seit Jean-Baptiste Lully hohe Tenöre (*hautes-contres*). Außerhalb der französischen Oper waren es einzelne herausragende Sänger, deren eindrucksvolles Können im 18. Jahrhundert die allmähliche Rückkehr des Tenors in die vordere Riege der Opernheldendarsteller begründete. Francesco Borosini etwa vermochte Georg Friedrich Händel 1724 dazu zu bringen, die eigentlich schon fertig komponierte Oper *Tamerlano* so umfassend zu überarbeiten, dass er die Partie des Bajazet, die Borosino verkörpern sollte, den Wünschen des Sängers anpasste.[6] Händel komponierte auch in den folgenden Jahren immer wieder für Tenöre, die mehr sein wollten und konnten als Randfiguren. Einigen von ihnen, wie Annibale Pio Fabri oder Giovanni Battista Pinacci, gelangen bedeutende Karrieren auf den Bühnen Europas.

Die Tendenz hin zu einer größeren Bedeutung der Tenorpartien, die sich u. a. bei Händel andeutete, setzte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fort. In den bürgerlich geprägten Operngenes, der Opera buffa oder dem deutschen Singspiel, boten sich Tenören neue Möglichkeiten der Profilierung. In Mozarts früher Opera buffa *La finta giardiniera* ist mit Don Ramiro noch eine Kastratenpartie als Relikt einer absterbenden Tradition zu finden, in Mozarts Singspielen und Opern der Wiener Zeit, angefangen mit der *Entführung aus dem Serail* über *Così fan tutte* bis hin zur *Zauberflöte*, spielt der Tenor dagegen in den meisten Werken unbestritten eine Hauptrolle.

Doch auch auf dem Gebiet der Opera seria vollzog sich ein tiefgreifender Wandel. Die Partien der Helden, die rund anderthalb Jahrhunderte lang Domäne der Sängerkastraten waren,

wurden seit dem Übergang ins 19. Jahrhundert zunehmend von anderen Sängern übernommen. Neben den Kastraten etablierte sich zum einen der *contralto musico*, ein Typus von Sängerinnen, die die führenden Männerrollen in der Opera seria sangen und sich hinsichtlich Lage und Timbre am Vorbild der Kastraten orientierten. In Rossini-Partien wie Tancredi oder Arsace (in *Semiramide*) und vielen anderen Rollen feierten sie bis in die 1830er Jahre hinein große Erfolge.[7] Neben den Vertreterinnen des *contralto musico* übernahmen Tenöre wie Andrea Nozzari oder Giovanni David heroische Rollen wie Pirro oder Oreste (in Rossinis *Ermione*), Sänger, die ihre Stimmen durch die perfekte Anbindung des Falsettregisters an ihre tenorale Bruststimme in extreme Höhen führen konnten, sich damit klanglich in die Nähe zu den weiblichen Altstimmen begaben und ihrerseits, zumindest mit einem Teil ihrer Stimme, dem Klangideal der Kastraten nacheiferten.

Auf dem Höhepunkt von Rossinis europäischem Ruhm begann eine jüngere Generation von Komponisten und Sängern, sich allmählich vom virtuosens Belcanto des Großmeisters der Oper zu verabschieden und nach neuen dramatischen und gesanglichen Ausdrucksdimensionen zu suchen. In keinem anderen Werk wird der Wandel wohl so deutlich wie in Vincenzo Bellinis Melodramma *Il pirata* (1827), dessen männliche Hauptrolle, die des im Titel genannten Piraten Gualtiero, für Giovanni Battista Rubini geschrieben wurde. Mit dem weichen Glanz seiner Stimme und der enormen Expansion in die höchsten Lagen (bis zum zweigestrichenen f in Bellinis letzter Oper *I puritani*) war Rubini ein Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Generation. Andere Tenöre suchten dagegen Wege, die bisher nicht beschritten worden waren. Domenico Donzelli etwa war berühmt für seine dunkle Stimme von großer Durchschlagskraft, die in den romantischen Opern Saverio Mercadantes und Bellinis von größter Wirkung war.

3.6. Tenore di forza und Heldentenor

Donzelli war Pionier eines neuen Tenortypus, des *tenore di forza*, der den älteren Typus des *tenore di grazia* zwar nicht ablöste, wohl aber sich ihm gleichberechtigt zur Seite stellte.[8] Zur Galionsfigur eines neuen Tenorgesangstils aber wurde ein französischer Sänger, der in seinem Heimatland zunächst kaum Beachtung fand und sich in Italien – u. a. bei Donzelli – weiter ausbilden ließ: Gilbert-Louis Duprez. Er gilt als der erste, der das hohe C, den mythischen Tenorton par excellence, 1837 in einer Aufführung von Rossinis *Guillaume Tell* mit der „voix de poitrine“, der Bruststimme sang. Die Wirkung, die Duprez mit seiner Art des Singens erzielte, war spektakulär und reizte viele Tenöre zur Nachahmung.

Neben den italienischen *tenore di forza* und sein französisches Pendant, dem *fort ténor*, trat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch ein Tenor deutscher Prägung, dessen Herkunft fast ausschließlich mit dem Namen und dem Wirken eines einzigen Komponisten verbunden ist: Der Heldentenor entstand, weil Richard Wagner Werke für ihn komponiert hat.[9] Wagners Tenor-Urerlebnis war die Begegnung mit Joseph Tichatschek, einem an der Dresdner Hofoper engagierten böhmischen Sänger, der nach den Grundsätzen der italienischen Schule ausgebildet war. Tichatschek sang die überaus anspruchsvolle Rolle des Rienzi in Wagners gleichnamiger Oper so überzeugend, dass seine perfekt ausgebildete, dabei ausdauernde und durchschlagskräftige Stimme zum Modell wurde, an dem Wagner sich bei der stimmlich-klanglichen Konzeption seiner späteren Heldentenorpartien orientierte. Als Darsteller blieb Tichatschek allerdings weit hinter Wagners Ansprüchen zurück und die Suche nach einem

Tenor, der sowohl den gesanglichen wie schauspielerischen Anforderungen seiner nach damaligen Maßstäben avantgardistischen Werke gerecht wurde, geriet für Wagner zu einem Lebensprojekt. Sein Ideal sah er in Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dem ersten Tristan, verwirklicht, doch starb der Sänger wenige Wochen nach der Uraufführung von *Tristan und Isolde*. Als genuin deutsches Stimmfach konnte sich der Heldentenor erst nach Wagners Tod auf den Bühnen der Welt etablieren.

4. Helden – Gegenspieler – Gefährten

Über die Helden in der Oper des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht im Singular sprechen. Trotz der Tendenz zur Formalisierung und Schematisierung bot die Opera seria Spielraum für die Entfaltung unterschiedlichster Charaktere. Die Bandbreite reicht von kriegerischen Heroen wie Giulio Cesare, dessen militärische Taten einen prominenten Platz in der Handlung einnehmen, über exotische Helden wie dem indischen König Poro, der im Kampf gegen Alessandro magno unterliegt, bis zum leidenden Helden Admeto, der durch die Liebe seiner Gattin Alceste gerettet wird.

Zum dramaturgischen Gefüge einer Opera seria gehört auch die Spannung zwischen einem Helden und seinem Gegenspieler oder Widersacher. Im „Theater der Stimmen“ des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts kann das ein Tenor, seltener auch ein Bass sein, häufig aber gehören die Gegenfiguren derselben Stimmgattung an wie der Held – man begegnet sich gleichsam stimmlich auf einer Ebene.^[10]

Der Held bewegt sich meist in einem gesellschaftlichen Umfeld, dem Figuren gleichen Rangs und ähnlicher heroischer Haltung als Helden in der zweiten Reihe („Sekundärhelden“) angehören. In den meisten Operen bis hinein ins frühe 19. Jahrhundert verweisen die Stimmgattungen der Nebenfiguren auf eine Gemeinschaft mit oder eine gesellschaftliche Beziehung zu dem Helden. Dem Kreuzritter Rinaldo stehen in Händels gleichnamiger Oper zwei andere Ritter zur Seite: Goffredo (d. i. Gottfried von Bouillon, der Anführer des christlichen Heeres im ersten Kreuzzug) und dessen Bruder Eustazio. Auch stimmlich bilden die drei Ritter eine homogene Gemeinschaft, denn sie alle singen in der Altlage. In Händels *Radamisto* sind es dagegen zwei gegnerische Figuren, die in derselben Stimmlage singen wie der Titelheld: der Fürst Tigrane, der in Radamistos Gattin Zenobia verliebt ist, und Fraarte, Bruder und Feldherr des Tyrannen Tiridate, der gegen Radamisto Krieg führt – auch hier fungiert die Stimmlage als Kennzeichen gesellschaftlichen Rangs. Der *eroe amante* ragt in diesem Kontext nicht aufgrund seiner Stimmlage hervor, sondern durch das musikalisch-dramaturgische Gewicht, das Librettist und Komponist ihm geben: Er singt die meisten Arien und ist am häufigsten auf der Bühne präsent.

5. Einzelnachweise

1. Hadlock, Heather: „Women Playing Men in Italian Opera, 1810–1835“. In: Bernstein, Jane (Hg.): *Women’s Voices Across Musical Worlds*. Boston 2004: Northeastern University Press, 285-307, 285.
2. McClary, Susan: „Gender Ambiguities and Erotic Excess in Seventeenth-Century Venetian Opera“. In: Franko, Mark / Richards, Annette (Hg.): *Acting on the Past. Historical*

Performance across the Disciplines. Hanover, London 2000: Wesleyan University Press, 177-200, vor allem 187-190.

3. Woyke, Saskia: „Zur so genannten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis. Nebst einer Besprechung von Kordula Knaus, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600 bis 1800, Stuttgart 2011 und Marco Beghelli und Raffaele Talmelli, Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento, Varese 2011“. In: ACT – Zeitschrift für Musik & Performance 3 (2012). Online unter: http://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2012-03/ACT2012_03_Woyke.pdf (Zugriff am 19.11.2019).
4. Knaus, Kordula: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600 bis 1800. Stuttgart 2011: Steiner, 83.
5. „[...] sicchè il *primo uomo* fosse il *soprano* corrispondente della *prima donna*, il *secondo uomo* il *soprano* corrispondente della *seconda donna*, il *tenore* qualche re, e l'ultima parte qualche persona della sua corte.“ Mattei, Saverio: La filosofia della musica. Padua 2008: Editoriale Programma, 52.
6. Vgl. LaRue, C. Steven: Handel and His Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720–1728. Oxford 1995: Clarendon.
7. Vgl. Seedorf, Thomas: Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini (Figurationen des Heroischen 1). Göttingen 2015: Wallstein.
8. Vgl. Seedorf, Thomas: „Heldentenor und Tenore di forza“. In: Jacobshagen, Arnold (Hg.): Verdi und Wagner. Kulturen der Oper. Köln, Weimar, Wien 2014: Böhlau, 295-305
9. Vgl. Seedorf, Thomas: „Vom Tenorhelden zum Heldentenor – Wagners Ideal eines neuen Sängertypus“. In: Altenburg, Detlef / Bayreuther, Rainer (Hg.): Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 16. bis 21. September 2004 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. Band 1. Kassel 2012, 463-472.
10. Covell, Roger: „Voice Register as an Index of Age and Status in Opera seria“. In: Collins, Michael / Kirk, Elise K. (Hg.): Opera and Vivaldi. Austin 1984: University of Texas Press, 193-210.

6. Ausgewählte Literatur

- Cusick, Suzanne G.: „On Musical Performance of Gender and Sex“. In: Barkin, Elaine / Hamessley, Lydia (Hg.): Audible Traces. Gender, Identity, and Music. Zürich, Los Angeles 1999: Carciofoli, 25-48.
- Freeman, Daniel E.: „La guerriera amante. Representations of Amazons and Warriors Queens in Venetian Baroque Opera“. In: MQ 80 (1996), 431-460.
- Gerhard, Anselm: „Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts“. In: Hortschansky, Klaus (Hg.): Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Hamburg, Eisenach 1991: Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 35-55.
- Hadlock, Heather: „On the Cusp between Past and Future. The Mezzo-Soprano Romeo of Bellini's I Capuleti“. In: The Opera Quarterly 17.3 (2001), 399-422.
- Hadlock, Heather: „Women Playing Men in Italian Opera, 1810–1835“. In: Bernstein, Jane A. (Hg.): Women's voices across musical worlds. Boston 2004: Northeastern University Press, 285-307.

- Heller, Wendy: „The Queen as King: Refashioning Semiramide for Seicento Venice“. In: Cambridge Opera Journal 5 (1993), 93-114.
- Heller, Wendy: „Reforming Achilles: Gender, Opera seria and the Rhetoric of the Enlightened Hero“. In: Early Music 26 (1998), 562-581.
- Heller, Wendy: „Varieties of Masculinity. Trajectories of the Castrato from the Seventeenth Century“. In: British Journal of Eighteenth-Century Studies 28 (2005), 307-321.
- Hortschansky, Klaus: „Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts“. In: Hortschansky, Klaus (Hg.): Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Hamburg, Eisenach 1991: Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 233-252.
- Jacobshagen, Arnold: „Tenor oder Musico? Rollenbesetzungen und Geschlechtsidentität in der Neapolitanischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts“. In: Betzwieser, Thomas (Hg.): Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag. München 2005: Ricordi, 47-58.
- Ketterer, Robert C.: „Roman Republicanism and Operatic Heroines in Napoleonic Italy: Tarchi's La congiura pisoniana and Cimarosa's Gli Orazi e i Curiazi“. In: Montemorra Marvin, Robert / Thomas, Downing A. (Hg.): Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries. Aldershot 2006: Routledge, 99-124.
- Knaus, Kordula: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800. Stuttgart 2011: Steiner.
- Kost, Katharina: Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts, Diss. phil. Heidelberg 2004.
- LaRue, C. Steven: Handel and His Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720–1728. Oxford 1995: Clarendon.
- Leopold, Silke: „'Not Sex but Pitch'. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet“. In: Linde, Hans-Martin / Rapp, Regula (Hg.): Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik. Stuttgart, Weimar 2000: Metzler, 219-240.
- Leopold, Silke: „Frauen in Männerkleidern oder: Versuch einer Antwort auf die scheinbar sinnlose Frage, warum Marzelline Leonore nicht erkennt“. In: Lühning, Helga / Steinbeck, Wolfram (Hg.): Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997. Frankfurt a. M. 2000: Lang, 147-158.
- McClary, Susan: „Soprano Masculinity“. In: Purvis, P. (Hg.): Masculinity in Opera. Gender, History, and New Musicology. New York, London 2013: Routledge, 33-50.
- Seedorf, Thomas: „Ein neuer Held! – Ein neuer Held? Zur aktuellen Diskussion über ein Stimmfach“. In: wagner spectrum 8.1 (2012), 55-67.
- Seedorf, Thomas: „Heldentenor und Tenore di forza“. In: Jacobshagen, Arnold (Hg.): Verdi und Wagner. Kulturen der Oper. Köln, Weimar, Wien 2014: Böhlau, 295-305.
- Seedorf, Thomas: „Wagners ‚Gesangsheld‘ – Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan“. In:

Fornoff, Christine / Unseld, Melanie (Hg.): Wagner – Gender – Mythen. Würzburg 2015: Königshausen & Neumann, 213-229.

Seedorf, Thomas: „Der doppelte Radamisto. Zur Besetzung von Heldenpartien bei Händel“. In: Händel-Jahrbuch 62 (2016), 165-176.

Seedorf, Thomas: „Die neue Stimme des fremden Helden. Gaetano Fraschini als Zamoro in Giuseppe Verdis Alzira“. In: Korte, Barbara / Aurnhammer, Achim (Hg.): Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900). Würzburg 2017: Ergon, 217-231.

Walter, Michael: „Gesang als höfische Rollen-Vernunft. Kastraten in der opera seria“. In: Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag 8 (2000), 208-235.

Wiesend, Reinhard: „Der Held als Rolle: Metastasio's Alexander“. In: Hortschansky, Klaus (Hg.): Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Hamburg, Eisenach 1991: Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 139-152; ital. Fassung: „La rappresentazione dell'eroe come ruolo drammatico: L'Alessandro di Metastasio“. In: Opera & libretto II. Florenz 1993, 67-83.

7. Abbildungsnachweise

Teaserbild: Mezzosopran Guiditta Pasta in der Titelrolle von Gioachino Rossinis Oper *Tancredi*, 1822. Lithographie von Cäcilie Brand, o. D.

Quelle: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Portr. II 4023 (A 15982)

Lizenz: Nutzung genehmigungspflichtig

Zitierweise

Seedorf, Thomas: „Opernheld“. In: Compendium heroicum. Hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 21.11.2019. DOI: 10.6094/heroicum/od1.0.20191121

Metadaten

DOI	10.6094/heroicum/od1.0.20191121
Schlagworte (DNB/GND)	Oper , Musiktheater , Musikgeschichtsschreibung , Heroisierung , Held , Heldentenor , Sänger , Sängerin , Kastrat , Stimme , Mythologie
Karlsruher Virtueller Katalog (KVK)	Oper , Musiktheater , Musikgeschichtsschreibung , Heroisierung , Held , Heldentenor , Sänger , Sängerin , Kastrat , Stimme , Mythologie
Lizenz	Creative Commons BY-ND 4.0
Rubrik	Heldentypen

<p>Index</p>	<p>Autor(en): Thomas Seedorf</p> <p>Personen: Herakles / Herkules (Figur), Odysseus (Figur), Achilleus (Figur), Theseus (Figur), Iason (Figur), Aeneas (Figur), Scaevola, Gaius Mucius, Coriolanus, Gaius Marcius, Caesar, Gaius Iulius, Vespasianus, Titus Flavius, Aëtius, Flavius, Alexander der Große, Ariosto, Ludovico, Tasso, Torquato, Alarich II., Richard Löwenherz (König von England), Moctezuma II., Rossini, Gioachino, Cavalli, Francesco, Shakespeare, William, Romeo und Julia (Figuren), Voltaire (Arouet, François-Marie), Schiller, Friedrich, Scott, Walter, Wagner, Richard, Perseus (Figur), Rinuccini, Ottavio, Peri, Jacopo, Caccini, Giulio, Eurydike (Figur), Orpheus (Figur), Monteverdi, Claudio, Mazzocchi, Domenico, Borosini, Francesco, Mozart, Wolfgang Amadeus, Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, Duprez, Gilbert-Louis, Donzelli, Domenico, Bellini, Vincenzo, David, Giovanni, Nozzari, Andrea, Pinacci, Giovanni Battista, Fabri, Annibale Pio, Rubini, Giovanni Battista, Händel, Georg Friedrich, Lully, Jean-Baptiste, Metastasio, Pietro, Rossi, Michelangelo, Caccini, Francesca, Verdi, Giuseppe, Rinaldo (Figur), Orlando (Figur), Dvořák, Antonín, Tannhäuser, Lohengrin (Figur), Tristan (Figur), Siegfried (Figur), Parzival (Figur), Mars (Figur), Venus (Figur), Tichatschek, Josef, Gottfried von Bouillon</p> <p>Räume: Italien, Frankreich, Griechenland, Deutsches Reich, Venedig, Hamburg, Leipzig, Florenz, Rom, Wien, Dresden</p> <p>Epoche: Antike, Mittelalter, Barock, Frühe Neuzeit, Moderne, 16. Jahrhundert, 17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert, 19. Jahrhundert</p>
--------------	---

Compendium heroicum

Das Online-Lexikon des Sonderforschungsbereichs 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

In Kooperation mit dem Open Encyclopedia System
der Freien Universität Berlin
www.open-encyclopedia-system.org

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Kontakt

Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
D-79104 Freiburg im Breisgau

www.compendium-heroicum.de
redaktion@compendium-heroicum.de