

Saskia Maria Woyke



Faustina Bordoni



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Faustina Bordoni – erste Diva der Operngeschichte

von Sieghart Döhring

Seit ihren Anfängen ist Operngeschichte immer auch Sängergeschichte gewesen. Bereits 1644, also sieben Jahre nachdem die neue Gattung in Venedig erstmals in einem öffentlichen Theater einem zahlenden Publikum vorgestellt worden war, erschien dort mit der Eloge auf Anna Renzi das erste gedruckte Zeugnis für den Gesangsstarkult in der Oper. Seitdem haben im Verlauf von nahezu vier Jahrhunderten in den verschiedensten Epochen und Stilen immer wieder einzelne Sängerinterpreten der Gattung ihren persönlichen Stempel aufgedrückt. Ihr Wirken lediglich unter dem Gesichtspunkt der Vermittlung zu betrachten, oder dort, wo sich ihre Dominanz beim besten Willen nicht verleugnen läßt, als unangemessene Verdrängung des vermeintlich Wesentlichen – des Werks – zu monieren, griffe entschieden zu kurz. Gerade den größten Musikdramatikern ist stets bewusst gewesen, daß Gesang als beherrschender Affekttträger der Oper mit der Komposition aufs engste verwoben, der Dienst am Sänger mithin zugleich Dienst am Werk ist, mehr noch: daß mit der Persönlichkeit des Sängers, die sich immer wieder neu im ephemeren Akt der Aufführung zu bewähren hat, der Komposition jenes Moment des Offenen und Unberechenbaren zuwächst, das ihre humane Qualität erst eigentlich begründet. In diesem Sinne gilt: Was Oper in ihrem Wesen bedeutet, lernt der Komponist vor allem vom Sänger. Ausschlaggebend ist dabei nicht in erster Linie die Gesangstechnik, so unerlässlich diese für die Wirkung auch sein mag, sondern die Körperlichkeit der realen Stimme des Sängers. Niemand hat dies klarer gesehen und deutlicher ausgesprochen als Richard Wagner, wenn er im Rückblick auf seine frühe Begegnung mit der großen Gesangsdarstellerin Wilhelmine Schröder-Devrient die Erfahrung der »fast dämonische(n) Wärme« und der »so menschlich-extatische(n) Leistung dieser unvergleichlichen Künstlerin« als ästhetisches Urerlebnis und Initialzündung für seine Berufung als Musikdramatiker beschreibt. Mit dem Hymnus auf Schröder-Devrient zielt Wagner über das persönliche Bekenntnis hinaus auf ein zentrales Moment seiner Ästhetik, wenn nicht der Ästhetik der Oper als Gattung insgesamt.

Genau hier setzt Saskia Woyke mit ihrer wegweisenden Studie an. Einen passenderen Gegenstand für ihre Untersuchung hätte sie sich schwerlich aussuchen können, verkörpern doch Leben und Werk Faustina Bordonis, der ersten Diva der Operngeschichte – zugleich Gattin und bevorzugte Interpretin des einflussreichsten Opernkomponisten der Zeit, Johann Adolf Hasse – geradezu prototypisch die künstlerische Symbiose zwischen Sängerin und Komponist, in späterer Zeit vergleichbar der Beziehung zwischen Isabella Colbran und Gioachino Rossini. Saskia Woykes Publikation, ein dreiviertel Jahrhundert nach der ersten und bislang einzigen wissenschaftlichen Gesamtdarstellung von Leben und Wirken der Bordoni, erfüllt souverän die methodischen und quellenkritischen Standards einer modernen Biographik. Zahlreiche bislang unbekannte Zeugnisse von Zeitgenossen wurden zusammengetragen, bereits bekannte einer neuerlichen kritischen Prüfung unterzogen. Ein besonderer Akzent liegt auf der akribischen Bestimmung und

Auswertung der Bilddarstellungen, deren große Zahl und weite Verbreitung allein schon den legendären Ruhm der Künstlerin bezeugen.

Dennoch gilt die Aufmerksamkeit der Verfasserin, wie sie selbst es ausdrückt, nicht so sehr der »Person«, als vielmehr dem »Phänomen« Faustina Bordoni, ist ihr wissenschaftliches Interesse über biographische Details hinaus musik- und kulturgeschichtlich begründet. Dabei geht sie von der plausiblen Annahme aus, daß der beispiellose Erfolg und legendäre Ruhm dieser Sängerin nicht losgelöst vom operngeschichtlichen Kontext, der ganz wesentlich durch das kompositorische Schaffen ihres Gatten repräsentiert wurde, und dessen kulturelles Signum die Gesangkunst der Kastraten war, verstanden werden muß, – sei es, daß Bordonis Stimme und Gesang diesem Ideal entsprachen, sei es, daß sie zu ihm in produktivem Kontrast standen. Der prinzipiell unlösbaren Problematik eingedenk, sich einer verklungenen Stimme allein aufgrund schriftlicher Überlieferungen nähern zu wollen, gelingt es Saskia Woyke gleichwohl, auf der Grundlage nicht immer eindeutiger zeitgenössischer Berichte und musikalischer Quellen die Stimme Bordonis in ihren objektiven Eigenschaften (z.B. Ambitus), wie in ihrem individuellen Klangprofil plausibel zu beschreiben. Wie wohl keine Sängerin vor ihr hat Bordoni einen durch und durch persönlichen Gesangsstil kreiert, der sich in Verbindung mit einer ausgefeilten »Action« auch den dargestellten Rollencharakteren aufprägte, ihnen Authentizität und Individualität verlieh. Bordonis stupende Virtuosität, die sie als Exponentin der avanciertesten stimmtechnischen Errungenschaften ihrer Zeit auswies, erschien somit vollständig in den Dienst des Ausdrucks gestellt, – eines Ausdrucks freilich, der jenem Ideal der Klassizität verpflichtet war, das Hasses Opern für die Epoche exemplarisch verkörperten. Unverwechselbare Intensität erhielt Bordonis Stimme durch den dunklen Contralto-Ton, dessen »androgynen Klang« Assoziationen an den Gesang der Kastraten weckte. Hierin gründete ihr besonderer körperlicher Zauber, ihre zweideutige Geschlechtlichkeit, und gewiß nicht zufällig verfügten auch alle anderen Sängerinnen, denen es nach Bordoni gelingen sollte, zur mythischen Höhe einer »Diva« aufzusteigen – Maria Malibran, Wilhelmine Schröder-Devrient, Maria Callas: um nur die ganz großen zu nennen – über dunkel timbrierte Stimmen.

Zu einer wahren Diva gehört nicht zuletzt ihre virtuelle Unsterblichkeit, das Fortleben im Gedächtnis der Nachwelt, und es spricht für Saskia Woykes historische Sensibilität, daß in ihrer Arbeit der Rezeptionsaspekt einen hohen, wenn nicht gar bestimmenden Stellenwert einnimmt. Mit großer Akribie wird das Bild Faustina Bordonis als Frau und Künstlerin in der musikalischen Publizistik wie Belletristik durch die Zeiten verfolgt und sensibel interpretiert, um zuletzt in die Frage zu münden, welche neuen Erfahrungen und Erkenntnisse sich aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Vita und dem künstlerischen Wirken dieser großen Sängerin für das heutige Verständnis der Oper jener Zeit und des Gesanges als ihrer beherrschenden Ausdrucksform gewinnen lassen. Angesichts der immer weitere Kreise zielenden Auseinandersetzung mit der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts in der Musiktheaterwissenschaft und -praxis und ihrer ständig wachsenden Resonanz beim Publikum (ein erstaunliches, noch vor wenigen Jahrzehnten nicht für möglich gehaltenes Phänomen) erweist sich ein solcher Ansatz

heute als hochaktuell. Hatte die Verfasserin bereits im Verlauf ihrer Untersuchung in Exkursen über zeitgenössische Sängerinkolleginnen Bordonis deren unterschiedliche stimmlichen und künstlerischen Profile voneinander abgegrenzt, so unternimmt sie am Schluß eine Tour d’horizon durch moderne Interpretationen von Bordoni-Partien, um vor dem Hintergrund ihrer vorangegangenen Analysen Maßstäbe zur Beurteilung der gesanglichen Leistungen und über sie hinaus auch der Musik dieser Zeit zu erarbeiten. Stimme und Gesangkunst Bordonis – dies ihr Ausblick – bieten dem Wissenschaftler wie dem Praktiker, der sich mit ihnen einführend auseinandersetzt, das Verständnismodell für die Erfahrung der »historischen Nähe« zwischen der Epoche der ersten Diva und unserer heutigen Zeit im Medium der Musik. Dies zwingend herausgearbeitet zu haben, so wie es Saskia Woyke hier gelungen ist, erscheint als Pioniertat innerhalb einer Musiktheaterwissenschaft, die ihre Arbeit als gesellschaftliche und kulturelle Aufgabe begreift.

Vorbemerkung: Faustina Bordoni als Phänomen

Die einzige und letzte wissenschaftliche, ausschließlich der Sängerin Faustina Bordoni (Hasse) gewidmete Publikation erschien vor achtundsiebzig Jahren.¹ Ihre Qualität ist in der Dokumentation der erhaltenen Quellen biographischer und musikalischer Natur bemerkenswert. Auch darin, keinen Komponisten, also keinen Schöpfer eines vermeintlich schriftlich festgehaltenen Werks, sondern eine Musikerin mit einer verklungenen und daher nicht mehr real faßbaren Stimme zu behandeln, war die Studie ausgesprochen modern und konnte so wohl nur unmittelbar nach den 1920er Jahren erscheinen.

Warum dann eine neue Veröffentlichung? Die in der Zwischenzeit neu aufgefundenen, wenngleich interessanten, manches richtigstellenden Dokumente allein rechtfertigen eine solche angesichts ihrer nicht allzu hohen Anzahl kaum. Ginge es darum, Faustina Bordoni, die erste als »Diva« dargestellte *prima donna* der Operngeschichte² von europäischem Rang, neben Maria Callas oder neuerdings auch Maria Malibran oder Wilhelmine Schröder-Devrient bekannt zu machen, so wäre eine Promotion durch eine im CD-Geschäft etablierte Sängerin oder mittels eines Romans erfolversprechender. Überdies ist Musikgeschichte, die Biographien einschließt und daher der Tradition der Heroengeschichte folgt, seit Carl Dahlhaus wissenschaftlich verdächtig geworden.³

Signifikant geändert haben sich jedoch die Perspektiven, aus denen heraus Faustina Bordoni gesehen werden kann. Sie werden nicht zuletzt durch den »performative turn« der Kulturwissenschaften möglich. Anliegen ist es demnach, weniger die *Person*, sondern vielmehr das *Phänomen* Faustina Bordoni in den Mittelpunkt zu stellen. Dies bedeutet ein über die Sängerpersönlichkeit hinausweisendes Erkenntnisinteresse. So hält der historische Kontext Erklärungen für den Erfolg ihrer Stimme bereit, die über die bloße Feststellung von deren außergewöhnlicher Qualität hinausgehen und ihre männlichen Kollegen mit hohen Stimmen, die Kastraten, zwingend miteinbeziehen. Und auch die heutige, wenngleich noch schwache, aber deutlich bemerkbare neue Rezeption Faustina Bordonis und der für ihr Vokalprofil geschriebenen Partien in Wissenschaft und Praxis scheint von der seit etwa zwanzig Jahren aufgekommenen Faszination für Kastratenstimmen abhängig zu sein, während sie gleichzeitig auf ein Umdenken in Bezug auf zumindest einen Teil des bisher vorrangig mit Mißtrauen betrachteten sogenannten »Barockzeitalters« verweist.

Ausgehend von der Prämisse, daß eine solche Erörterung nur auf der Grundlage einer soliden Quellenbasis überzeugen kann, möchte die Arbeit den heutigen Forschungsstand zu Faustina Bordoni zusammenführen. Dies geschieht in größtmöglicher Breite, indem fast alle Abbildungen der Sängerin, zwischenzeitlich neu aufgefundene Dokumente, die

¹ MARGARETE HÖGG: *Die Gesangkunst der Faustina Bordoni Hasse*, Diss. Dresden 1931.

² Siehe Kapitel 2 »Bildliche Darstellungen. Medaillen.«

³ CARL DAHLHAUS: »Wozu noch Biographien?«, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 1975, S. 82.

Neuinterpretationen von für die Bordoni geschriebenen Partien ebenso wie neuere Erkenntnisse zum Stimmklang von Frauen- und Kastratenstimmen beachtet werden und auf gerade auch in den letzten Jahren erschienene Publikationen, die Faustina Bordoni erwähnen, hingewiesen wird. Das Einbeziehen der Biographie erfolgte aus der sich im Verlauf der Studie bestätigenden Überzeugung, daß eine Singstimme in erheblichem Maß von dem kulturellen Kontext, in dem sie ausgebildet und anerkannt wird, geprägt ist. Ein Urteil über das Wagnis, zu Beginn der Arbeit keinesfalls erwartete Affinitäten von Biographie und Stimme anzudeuten, sei dem Leser überlassen.

Gedankt sei allen Personen und Institutionen, die mir in Bezug auf diese Arbeit ihre direkte und indirekte, immer aber entscheidende Hilfe zukommen ließen: Hans Joachim Marx für seine Idee bereits im Jahr 1996, eine Sängerin zu behandeln; Madre Maria Teresa, Canossiana, für ihre ideelle Unterstützung während des venezianischen Forschungsaufenthalts; meinen Eltern für ihr Verständnis für das Projekt; Wolfgang Hochstein, der mir ermöglichte, 1997/1998 im Hasse-Archiv Bergedorf tätig zu sein; Klaus Müller, Mäzen der Musik Hasses, der mich bis wenige Tage vor seinem unerwarteten Tod im Januar 2009 über Neuigkeiten im Bereich »Faustina« informierte; Anno Mungen für seine Hinweise auf die bis heute erschienenen interdisziplinären Forschungsansätze zum Stimmthema und die Erlaubnis der Benutzung seiner diesbezüglichen Bibliothek; Daniel Brandenburg, der mir einschlägige Forschungsarbeiten zukommen ließ; Sabine Henze-Döhring, die mir uneigennützig ihre Faustina betreffenden Archivergebnisse, die im Rahmen ihrer Recherche für ihr Buch über die Musik am Hof der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth auftauchten, zusandte; Roland D. Schmidt-Hensel für den Hinweis auf die Briefe Faustinas in Modena; vor allem aber Sieghart Döhring für sein Engagement in der Endphase des Textes.

Bayreuth, 06.04.2009