

Gesangskastraten sind bizarre Unikate der entstehenden europäischen Gesellschaft, die sich während der frühen Neuzeit eine neue kulturelle Ordnung gab. Die Akzeptanz der „verschnittenen Sänger“, welche für die Ausbildung veränderter ästhetischer Grundsätze von Bedeutung waren und zur Stabilisierung der höfischen Ordnung beitrugen, spiegelt auf drastische Weise die Andersartigkeit der vormodernen Welt. Erst der auf „Natürlichkeit“ drängende aufklärerische Diskurs und die Geschlechterordnung des Bürgertums mit ihrem biologischen Dualismus von „Mann und Weib“ verbannten die „Evirati“ aus Oper und Kirche.

„Homines tertii generis“

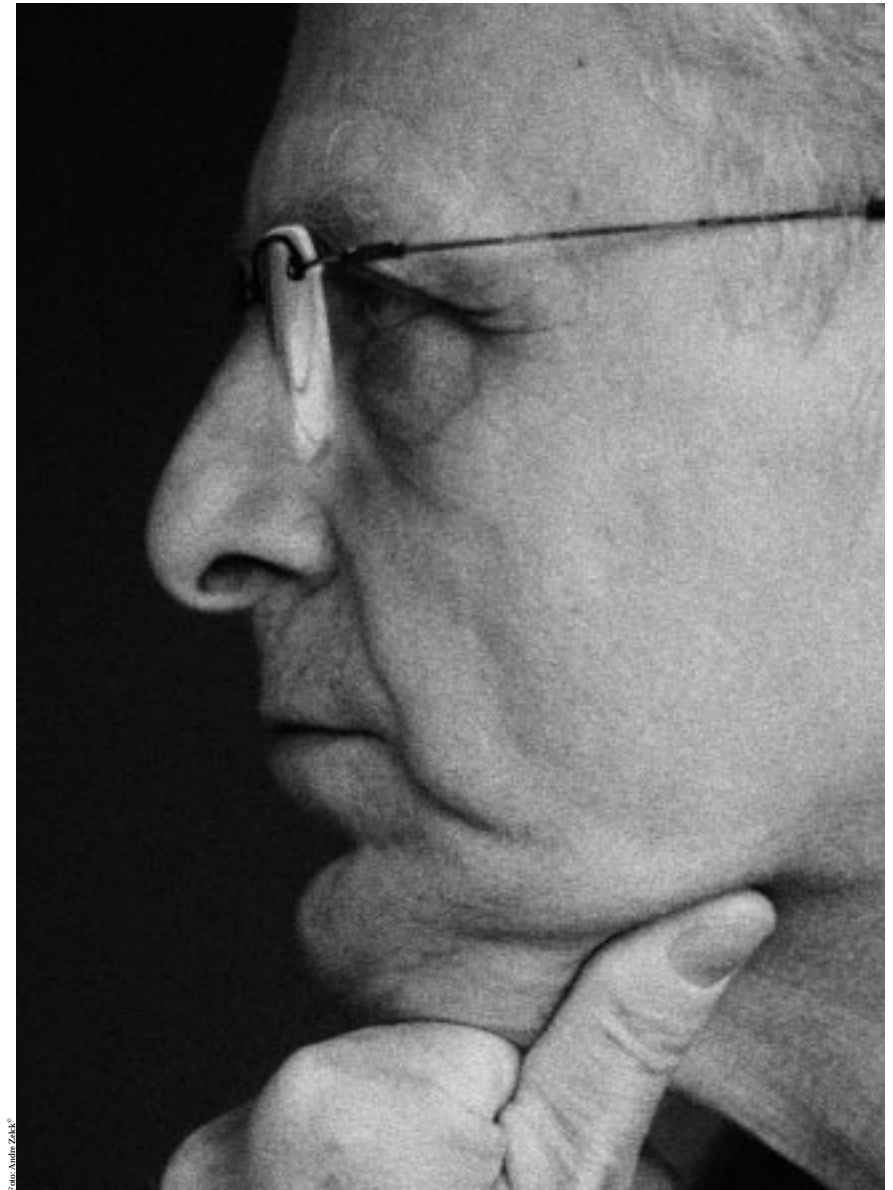
Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas / Von Paul Münch

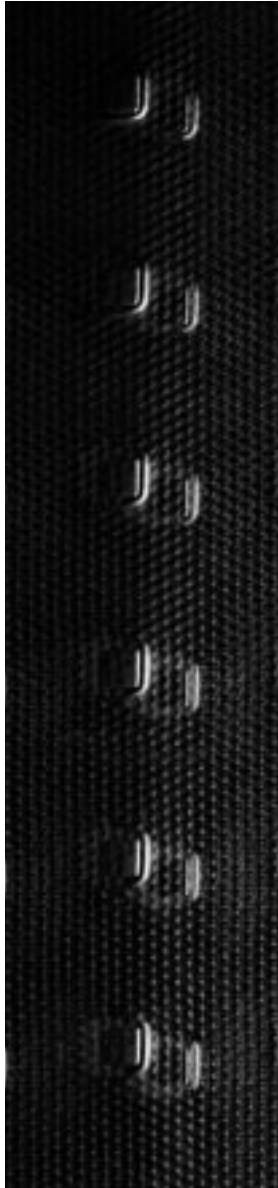
Die Beziehungen zwischen Stimme und Geschlecht sind nicht so eindeutig, wie man annehmen möchte. Sopran- und Altklänge fließen mitunter auch aus nichtweiblichen Kehlen und beileibe nicht nur bei Knaben vor der Pubertät. Die Musikgeschichte der Neuzeit kennt Phasen, während derer man nicht ohne weiteres von der Stimmlage auf das Geschlecht schließen konnte. Wer ausgangs des 16. Jahrhunderts in einer römischen Kirche einer Palestrina-Messe lauschte, vernahm alle vokalen Register vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran, obgleich dem Chor offensichtlich nur Männer angehörten. Und wer im 17. oder 18. Jahrhundert in Italien, Deutschland oder England eine

Oper besuchte, war mit der doppelt irritierenden Tatsache konfrontiert, dass die meist in hohen Registern singenden Götter und Helden von Frauen oder von Angehörigen des „dritten Geschlechts“, den Kastraten, verkörpert wurden. Die Situation war höchst verwirrend: Händel komponierte die Titelpartie seiner Oper *Radamisto* für die Sopranistin Durastanti, Leonardo Vinci besetzte die Sopranrolle des Julius Cäsar in der Oper *Catone in Utica* mit einer Sängerin, Francesco Cavalli schrieb für die männlichen Helden seiner Oper *Eliogabalo* die Sopranlage vor, während die Frauenrolle der *Zenia* ein Tenor sang. Besonders vieldeutig war das Spiel mit den Geschlechtern in Händels letzter Oper *Deidamia*

aus dem Jahre 1741: Eine Miss Edwards sang die Rolle des als Frau verkleideten Achill, während sein Gegenspieler Odysseus von dem Soprankastraten Giovanni Battista Andreoni verkörpert wurde.

Was steckt hinter dieser Aufhebung der Geschlechterordnung, die unser ästhetisches Empfinden befremdet? Warum sangen ausgerechnet die männlichsten der männlichen Heroen – Cäsar, Achill und Odysseus – in Registern, die normalerweise Frauenstimmen vorbehalten sind? Welche historischen Gründe stellten das angeblich „natürliche“ Verhältnis von „Mann und Weib“ in Frage? Waren es die „hermaphroditischen Wunschräume des Barock“¹, welche die Unterschiede von Mann und





Frau an entscheidender Stelle – bei der Zuordnung von Stimme und Geschlecht – außer Kraft setzen, oder steckten dahinter vielleicht politische oder soziale Motive, deren Logik wir heute nicht mehr verstehen?

Unisex?

Das Phänomen scheint aus der modernen Popmusik wohl vertraut. Bereits der Leadsänger der *Comedian Harmonists*, Ari Leschnikoff mit der Silberfadenstimme, fistulierte in den höchsten Tönen, konnte dies freilich in einer Zeit, die männliche und weibliche Sphäre so peinlich genau zu trennen wusste, nur als komischen Effekt einsetzen. Doch spätestens seit den *Beatles* hat der Stimmumfang männlicher Kehlköpfe die hohen und höchsten Lagen wiedererobert, sind die Konzertbühnen von irritierenden Sängerfiguren bevölkert, die sich anschicken, falsettierend die letzten weiblichen Vokaldomänen zu besetzen. Dafür stehen die „Klassiker“ *Sting*, *Freddy Mercury* oder *Prince*, aber auch im Heavy-Metal- und Hard-Rock-Bereich finden sich massenhaft Beispiele, etwa *Deep Purple* oder *Meat Loaf*. Manche Popstars stellen die eingespielte Geschlechterdualität nicht nur akustisch, sondern – wie *Michael Jackson* – auch optisch in Frage.

Doch es wäre ein Fehler, die Zeiten zu nahe aneinanderzurücken. Die Blütezeit des musikalischen Barock und die Postmoderne an der Schwelle zum 21. Jahrhundert sind durch einen tiefen Epochenbruch voneinander geschieden. Der Stimmentausch in den Kirchen und auf den Opernbühnen des 17. und 18. Jahrhunderts vollzog sich unter historisch völlig anderen Konditionen als jenen, unter denen wir heute leben. Als in den katholischen Kirchen Italiens Männer in den höchsten Lagen sangen und sich auf den Opernbühnen Helden und Götter im Sopran- und Altregister tummelten, war man eben erst dabei, das Menschengeschlecht in den moder-

nen, bipolaren Geschlechterkategorien zu ordnen. Auch der politische und gesellschaftliche Kontext des Stimmentauschs differierte grundsätzlich von den Verhältnissen unserer Gegenwart und erzeugte kulturelle Praktiken, die nicht ohne weiteres mit den Tendenzen zum Unisex in der moderner Popkultur in einen Topf zu werfen sind.

Wann ist ein Mann ein Mann?

Bis ins 18. Jahrhundert hinein definierte man die Position des Menschen in der Natur noch völlig anders als in der Gegenwart, in der der Mensch in die Kategorien der modernen biologischen Systematik gestellt wird. Man deutete die Natur in antiker Tradition als lange, zusammenhängende Kette des Daseins oder als aufsteigende Treppe, deren Stufen getrennt, aber gleichwohl eng miteinander verbunden waren. Den Anfang der von Aristoteles ausgehenden Vorstellung der *scala naturae* bildete das unbeseele Reich der Steine, Mineralien und Metalle. Es setzte sich fort in den vielfach gestuften *regna* der Pflanzen und Tiere bis hin zum Reich des Menschen. Pflanzen, Tiere und Menschen galten als beseelt, sie standen deutlich über der unbelebten Natur. Alle Lebewesen waren durch den gemeinsamen Anteil an der für das Wachsen und Gedeihen verantwortlichen vegetativen Seele miteinander verwandt. Noch näher standen sich Tiere und Menschen, die – anders als die Pflanzen – über eine wahrnehmende und sensitive Seele verfügten. Durch sein allein ihm vorbehaltenes intellektives Seelenvermögen, die Vernunft, besaß der Mensch eine Sonderstellung vor Pflanzen und Tieren. Diese Hierarchisierung der belebten Welt ließ sich unschwer mit der christlichen Lehre harmonisieren. Auch die biblische Hierarchie des irdischen Lebens kulminierte im Menschen, der sich als Gottes wahres Ebenbild definierte.

Doch Mensch war nicht gleich Mensch. Die vormoderne Geschlech-

terdifferenzierung zeigte deutlich androzentrische Züge. So wie das geozentrische Weltbild den *Menschen* in den Mittelpunkt des Weltalls stellte, so konnte nach antiker und christlicher Anschauung allein der *Mann* als Krone der Schöpfung bezeichnet werden. Er bildete das Maß aller Dinge. Die Frau hingegen galt als *das Mensch*, ein vom Mann abgeleitetes sekundäres Mängelwesen. Diese Anschauung gründete – biologisch gesehen – auf den Lehren Galens, der meinte, Mann und Frau unterschieden sich anatomisch kaum, nur dass die weiblichen Fortpflanzungsorgane nach innen gekehrt und Frauen deswegen weniger vollkommen als Männer seien. Bei dieser bis ins 18. Jahrhundert gültigen Modellvorstellung des eingeschlechtlichen Leibes bildete nicht das biologische Geschlecht (sex), sondern das soziale und kulturelle Geschlecht (gender) die entscheidende Differenzierungskategorie. Bevor moderne biologische Begründungen den Geschlechterunterschied dominieren, war Männlichkeit weit weniger von äußeren Geschlechtsmerkmalen als von spezifischen Rollen, Funktionen und Qualifikationen abhängig, die von Männern in der Gesellschaft wahrgenommen wurden. Der Verlust jenes Teils der Männlichkeit, der bei einer Kastration drohte, wog unter solchen Konditionen weniger schwer als in der Moderne, wo biologische Kategorien den Geschlechtsunterschied dominierten. Zum Lobe Gottes konnte „der kleine Unterschied“ allemal geopfert werden, zumal bei diesem Eingriff die artspezifischen Vorzüge des Menschen nicht verloren gingen, sondern partiell sogar optimiert wurden. Am Beginn des 17. Jahrhunderts meinte der Theologe Robert Sayer: „Die Stimme ist ein wertvolleres Gut als die Männlichkeit, denn durch die Stimme und durch die Vernunft unterscheidet sich der Mensch vom Tier. Wenn es also zur Verbesserung der Stimme notwendig ist, die Männlichkeit auf-

zugeben, kann man dies, ohne Gottlos zu sein, tun. Nun sind aber die Sopranstimmen dermaßen nötig, um das Lob Gottes zu singen, dass man den Preis für sie gar nicht hoch genug ansetzen kann.“²

Kastraten fielen in einem Weltbild, das zwischen Tieren und Menschen noch keine klare Grenze zu ziehen vermochte und den biologischen Unterschied der Geschlechter kaum beachtete, weit weniger als heute auf. Sie waren nicht befremdlicher als geschlechtsneutrale Engel oder Geister, an deren Existenz man ebenso wenig zweifelte wie an hermaphroditischen Zwitterwesen, welche die Merkmale beider Geschlechter in sich vereinigten. Kastraten verbreiteten auch nicht mehr Irritation als zölibatär lebende Priester, die ihre Sexualität höheren Zielen opferten, oder asketische Virtuosen, die sich um des Heils willen selbst „verschnitten“ hatten – wie die Kirchenväter Origines und Hieronymus.

Spagnoletti und Kastraten

Kirche und Opernbühne waren während des 17. und 18. Jahrhunderts die Orte, an denen die natürliche Zuordnung von Geschlecht und Stimme aufgehoben sein konnte. Der irritierendste Stimmentausch vollzog sich in der *Opera seria*, in jener auf hohem Kothurn daherkommenden Operngattung, die mit ihren mythologisch und historisch schwer beladenen Stoffen die Bühnen beherrschte. Die bedeutendsten Komponisten der Zeit widmeten ihre besten Werke diesem Genre: Scarlatti, Händel, Pergolesi, Hasse, Gluck, doch auch noch Mozart mit seinen *Opere serie Mitridate, rè di Ponto, Ascanio in Alba, Idomeneo, rè di Creta* und *La clemenza di Tito*, komponiert 1791 zur Krönung Leopolds II. als König von Böhmen.

Welches waren die Gründe, die in der Kirchen- und Opernmusik des Barock zur Aufhebung der natürlichen, durch das Geschlecht bewirkten Stimmordnung führten?

Für den Raum der Kirche ist das Phänomen verhältnismäßig leicht zu erklären. Frauen war entsprechend dem paulinischen Postulat im 14. Kapitel des ersten Korintherbriefes – *Mulier taceat in ecclesia!* – seit dem 4. Jahrhundert die Mitwirkung im Kirchengesang untersagt. Papst Sixtus V. verbot 1588 Frauen darüber hinaus, in den öffentlichen Theatern Roms aufzutreten. Es gab zwei Auswege, die man beschreiten konnte: Man konnte Knabensänger engagieren oder aber mit Kopfstimme singende, erwachsene Sänger. Diese „Falsettisten“ waren den steigenden Anforderungen der polyphonen Renaissancemusik, etwa den acht- oder zwölfstimmigen Messen und Motetten auch nicht mehr Irritation als zölibatär lebende Priester, die ihre Sexualität höheren Zielen opferten, oder asketische Virtuosen, die sich um des Heils willen selbst „verschnitten“ hatten – wie die Kirchenväter Origines und Hieronymus.

Seit dem 17. Jahrhundert wurden Sängerknaben und *Spagnoletti* binnen kurzem von Kastraten verdrängt. Man kann diese im Wortsinne „einschneidende“ Änderung nicht nur mit der Frauenfeindlichkeit des Römischen Stuhls erklären. Hinzu kam, dass Männlichkeit eher an der gesellschaftlichen und politischen Position als am geschlechtlichen Unterschied gemessen wurde. Der rasche Erfolg der Kastraten hing freilich auch mit dem ästhetischen Wandel vom *stile antico* zum *stile moderno* zusammen, der sich in der italienischen Musikgeschichte um die Wende zum 17. Jahrhundert vollzog. Ein wichtiges Moment dieses Umbruchs war die Erfindung der Oper, die ihre Entstehung dem humanistischen Bestreben verdankt, das antike Drama mit seinen kitharabegleiteten Liedern und Chören wiederzubeleben. Die merkwürdige Ästhetik dieser neuen Kunstform beruht auf dem fruchtbaren Missverständnis, die griechischen Dramen

seien gesungen oder doch zumindest auf einer zwischen Sprache und Gesang liegenden Ebene vorgetragen worden. Seit Jacopo Peris *Dafne*, deren Aufführung im florentinischen Karneval 1598 als Geburtsstunde der Oper gilt, gab es eine Vielzahl von Versuchen, die großen mythologischen und historischen Stoffe der Antike auf die Bühne zu bringen. Weil in der antiken Tragödie ebenfalls keine Frauen mitwirken durften, konnte sich neben der Kirche die Opernbühne als wichtigstes Tätigkeitsfeld für Kastraten etablieren.

Der Erfolg der „verschnittenen Sänger“ verdankte sich insbesondere der mit der Oper eng verbundenen „Monodie“, einer der wichtigsten musikalischen Neuerungen der Zeit. Dieses neue Gesangsideal ermöglichte nicht nur die solistische Erhebung einer führenden Stimme, die sich über dem Generalbass entfaltete, sondern erlaubte auf der Basis elaborierter Affektenlehren auch die erwünschte Darstellung menschlicher Gefühle und Leidenschaften: Liebe, Hass, Verlangen, Freude, Trauer, gebändigt freilich durch feste Regeln und Konventionen.

Auf den Musiktheatern versammelte sich bald die gesamte antike Götter- und Heroenwelt. Der anti-realistischen Ästhetik der Zeit, die auf der Bühne optische Verzauberung und außergewöhnliche akustische Reize anstrebte, kamen die Kastratenstimmen höchst gelegen. Sie setzten einer bereits im Ansatz unnatürlichen Inszenierung, bei der Sprechen durch Gesang ersetzt war, die Krone auf. Wie hätte man die übernatürliche Sphäre der mythologischen Götter und Heroen und die weit über den gewöhnlichen Sterblichen angesiedelte Welt der Kaiser, Könige und Fürsten besser in Szene setzen können als durch Stimmen, die es in der Natur nicht gab? Ein weiteres kam hinzu: Die Könige und Fürsten, die Opern als krönende Höhepunkte ihrer Feste nutzten, präsentierten in ihren ästhetischen Arrangements nicht bloß der Rea-



lität weit entthobene Räume, sie ordneten sich oftmals selbst in diese künstlich inszenierten Welten ein, etwa der bei Balletten eigenfüßig mitwirkende Sonnenkönig Louis XIV. oder August der Starke von Sachsen und Polen, der sich in antiken Kostümierungen gefiel. Nirgends wurde die göttergleiche Stellung der „Herrscher von Gottes Gnaden“ eindrücklicher proklamiert als auf der Opernbühne. Der Hof stilisierte sich für jeden sichtbar als ein gesellschaftlich abgehobener Raum, welcher der gewöhnlichen Welt weit entrückt war; die Oper, ihr künstlichster Teil, fungierte im höfischen Gesamtkunstwerk gewissermaßen als Tor zur Transzendenz, das die Hofgesellschaft mit der übermenschlichen Sphäre der Götter und Helden verband. Hier war alles anders als in der schönen irdischen Realität. Da gab es nicht nur „Mann und Weib“, es wimmelte von Wesen unterschiedlichster Art, von Göttern, Engeln, Geistern, Dämonen und Heroen, die den irdischen Gesetzen nicht unterworfen waren. Niemand war besser geeignet, die imaginierte Transzendenz besser zu repräsentieren als die Kastraten, deren Stimmlagen auch die irdischen Herrschaftsverhältnisse sinnfälliger abbildeten, ja sogar dem Liebespiel eine gesteigerte Intimität verleihen konnten. In Claudio Monteverdis Oper *L'incoronazione di Poppea* aus dem Jahre 1642 war die Rolle des *Nerone* mit einem Soprankastraten besetzt, die Partie seiner Geliebten und späteren zweiten Frau *Poppea* wies der Komponist einem weiblichen Mezzosopran zu. Diese für uns befremdliche Besetzung, bei welcher der Mann in nur geringfügig höherer Stimmlage als die Frau singt, erfüllte mehrere Funktionen:

- Entsprechend der vordergründigen, die Sinne unmittelbar ansprechenden Ästhetik der Zeit muss sich der hervorgehobene Rang, den der Herrscher nach der politischen Theorie des beginnenden absolutistischen Zeitalters beansprucht, auch in der

Hierarchie der Stimmen spiegeln. Deswegen singen Götter, Helden und Könige meist in der hohen, der Alllage, mitunter aber auch in der höchsten Stimmlage, dem Sopran.

- Die Eminenz der Stimmlage bildet gleichzeitig die in der Ehe postulierte Geschlechterdominanz des Mannes über die Frau ab, hier die Überordnung *Nerones* über seine spätere Gemahlin *Poppea*. Die enge stimmliche Nachbarschaft des Liebespaars *Nerone/Poppea* erlaubt daneben
 - eine weit intimere Nähe als es zwischen normalen Frauen- und Männerstimmen möglich ist: Die Stimmen können sich inniger aneinander schmiegen, dichter überlagern, lasziv verspielen, rascher die Positionen wechseln, kurzum die *ars amatoria* musikalisch weit sinnfälliger in Szene setzen, als es die normalen, eher trennenden Stimmlagen erlauben.

„Verschnittene Knaben“

Obwohl die Kastration rechtlich und theologisch unstritten war, kam es während des 17. und 18. Jahrhunderts zu einer zahlenmäßig nicht zuverlässig belegbaren, doch insgesamt vieltausendfachen Verstümmelung junger Knaben, insbesondere in Italien.

Zeitzeugen – etwa der Aufklärer *Voltaire* oder der englische Musikreisende *Charles Burney* – gehen von großen Quantitäten aus. Wie immer man die zeitgenössischen Berichte einschätzt oder die Jahresquoten von mehreren Tausend Verstümmelungen hochrechnet, am Ende aller Mutmaßungen steht für einen Zeitraum von etwa 200 Jahren eine Zahl, die mindestens 100.000 Kastrationsopfer ausweist, bei angenommenen 4.000 Verschnittenen pro Jahr aber vielleicht sogar die Millionengrenze erreicht haben könnte. Demnach wäre die Knabenkastration im europäischen Kulturkreis die mit Abstand größte geschlechtsspezifische Schädigung der frühneuzeitlichen Geschichte gewesen.

Die Kastration musste, wenn die hohe Stimmlage eines Knaben erhal-

ten bleiben sollte, vor der Pubertät durchgeführt werden. Durch die Ausschaltung der Keimdrüsen, die man mit der Entfernung der Hoden erreichte, wurde das Wachstum des Kehlkopfes gebremst, die Stimmritze blieb kurz, der Stimmbruch setzte nicht ein. Die übrige körperliche Entwicklung zum „Mann“ ging jedoch mit leichter zeitlicher Verzögerung weiter. Brustkorb und Lunge eines „Eunuchen“ oder „Kapaunen“, wie man Kastraten auch nannte, erreichten nach einiger Zeit die Volumina erwachsener Männer. Die Stimme bekam die volle männliche Kraft, die Mundhöhle bildete den entsprechenden Resonanzraum, die Stimmlage aber blieb die eines Knaben.

Die durch die Operation erzeugte Einzigartigkeit bestand in der oft ungewöhnlichen Tonhöhe, der Kraft und dem besonderen Timbre der Kastratenstimme, die nach mehrfachem Zeugnis bis ins hohe Alter ohne merkbaren Qualitätsverlust erhalten blieb. Kastraten konnten mit unangestrengt wirkender Geläufigkeit die schwierigsten Tonkombinationen, Triller und Koloraturen singen, die sie zu konkurrenzlosen Stars auf den barocken Bühnen machten. Sie waren besonders berühmt für ihre *messa di voce*, das gleichmäßige An- und Abschwellen eines Tones, das sie mitunter über eine Minute lang auszudehnen vermochten. In speziellen Gesangsschulen wurden die ungewöhnlichen Fertigkeiten lange und eingehend trainiert. Was Zuschauern und Zuhörern bei geschulten Kastratenvirtuosen leicht und mühelos erschien, war das Ergebnis härtesten täglichen Drills und einer umfassenden Ausbildung, der die jungen *Evirati* in speziellen Konservatorien unterworfen wurden. Die distinguierteste Anstalt war das *Conservatorio di Sant' Onofrio* in Neapel, an dem 1715–1721 Nicola Porpora lehrte. Sein berühmtes Notenblatt fasst auf engstem Raum alle jene Fundamentalexerzitien des *Belcanto* zusammen, denen sich die Adepten in täglichem Training sechs

Jahre lang zu widmen hatten. Sie bilden noch heute das tägliche Pensum jeden angehenden Sängers.

Kastraten wichen nicht bloß stimmlich, sondern auch optisch vom menschlichen Normalmaß ab. Anthropologische Messungen an *Skopzen*, Angehörigen einer russischen Sekte, die vom ausgehenden 18. bis in die dreißigste Jahre des 20. Jahrhunderts in Erwartung des nahen Weltendes Selbstkastrationen vorgenommen haben, enthüllen die besonderen körperlichen Merkmale kastrierter Männer. Die fotografierten Männer zeigen einen eher weiblichen Habitus mit einem bartlosen Gesicht, einem ausgeprägten femininen Becken, mitunter auch mit ansatzweise entwickelten Brüsten. Die Entwicklung konnte allerdings individuell erheblich differieren, weswegen man zwei Haupttypen unterscheidet: Einerseits hochaufgeschossene, magere Individuen, andererseits auffällig korpolente, geradezu aufgedunsen wirkende Personen. Bemerkenswert war generell das über das Mittelmaß hinausgehende Körpervolumen, wobei besonders das extreme Längenwachstum der Arme und Beine auffiel. Karikaturen aus dem 18. Jahrhundert bestätigen diese Klassifizierung. Sie zeigen eindrucksvoll die durch ihre Monstrosität bühnenbeherrschenden Staturen der *primi uomini*, die eben nicht nur stimmlich, sondern auch optisch natürlichen Verhältnissen entwichen schienen, aufgrund ihrer „Eminenz“ geradezu prädestiniert für die Rollen von Göttern, Helden und Herrschern.

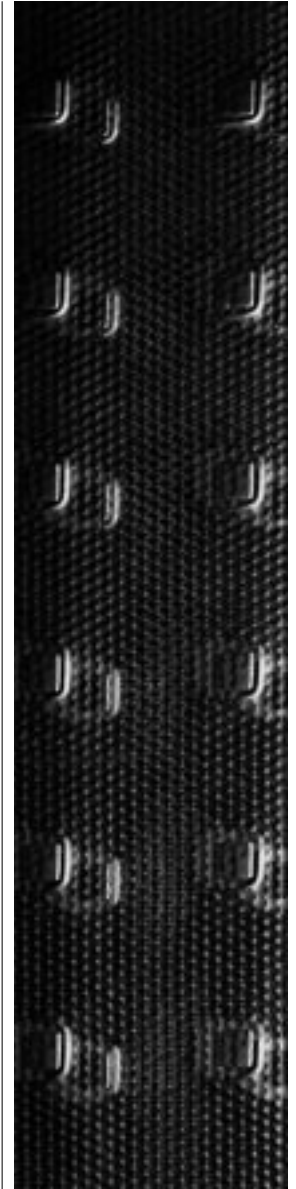
Ein „drittes Geschlecht“?

Vokale Virtuosität und eine oftmals enorme Körperlichkeit waren die spektakulärsten, aber möglicherweise die einzigen Eigenschaften, die den anhaltenden Erfolg der Kastratensänger bewirkten. Ein Kastrat dürfte auch aufgrund seiner merkwürdigen geschlechtlichen Mischung ein nicht alltägliches Faszinosum

dargestellt haben, in der Kirche wie auf der Opernbühne. Er vereinte männliche und weibliche Merkmale, bewahrte darüber hinaus mit der unveränderten Stimme aber auch ein wesentliches Moment seiner früheren Kindlichkeit. Der Kastrat war Mann, Weib und Kind in einer Person, eine künstliche Mischung, bei der die Geschlechterpolarität und die Abfolge der Altersstufen aufgehoben schienen. Sie verlieh diesen singulären Gestalten die gewünschte Einzigartigkeit, die ihre Rollen erforderten. Manche sahen in Kastraten Überschusswesen, die durch den chirurgischen Eingriff etwas hinzugewannen, was normalen Sterblichen versagt war. 1773 fragte die franko-irische Abenteurerin Sara Goudar ironisch: „Muß man Männer verstümmeln, um ihnen die Perfektion zu verleihen, die sie nicht von Geburt an haben?“³ Wenn Kastraten, was nicht selten bezeugt ist, sexuell als richtige Männer zu agieren vermochten, mitunter sogar glücklich verheiratet waren, erschien ihre erotische Attraktivität gesteigert, nicht zuletzt, weil der Verkehr mit ihnen folgenlos blieb. Vielfach belegt ist eine erotische Ausstrahlung, die bei Frauen der englischen Oberschicht Ohnmachten ausgelöst haben soll. Junge Kastraten, die oftmals in Frauenrollen debütierten, übten nach dem Zeugnis Giacomo Casanovas auch auf Männer mitunter einen unüberwindlichen transsexuellen Reiz aus, etwa Giovanni Osti, dem er 1761 in Rom begegnete: „Es war klar, daß er als Mann die Liebe all jener nähren wollte, die ihn als solchen liebten und die ihn vielleicht nicht geliebt hätten, wenn er kein Mann gewesen wäre. Aber er wollte auch diejenigen verliebt machen, die ihn, um ihn lieben zu können, als eine echte Frau betrachten mußten. Das heilige Rom, das auf diese Weise das ganze Menschengeschlecht zur Päderastie verführt, will dies nicht zugeben und stellt sich, als glaube es nicht an eine Illusion, die es sich im Geiste der Zuschauer zu erwecken bemüht.“⁴

„Monstra humani generis“

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sank das Ansehen der Kastratensänger. Die wichtigsten Ursachen, die zu ihrem Verschwinden führten, dürften Begleiterscheinungen jenes tiefen Epochenbruchs von der Vormoderne zur Moderne gewesen sein, der zwischen 1750 und 1850 das gesamte politisch-soziale Europa neu fundamentierte. Im Strudel dieser Umbruchszeit avancierten die Kastraten zum negativen Symbol einer untergehenden Welt. In seinem Schauspiel *Die Räuber* schleuderte Friedrich Schiller ein leidenschaftliches „Pfui! pfui! über das schlappe Kastratenjahrhundert“ und brandmarkte damit den epigonalen, verweichlichten und katzbuckelnden Zuschnitt des ganzen Säkulums, dem die „Kraft seiner Lenden“⁵ versiegt war. Die Emphase des „Stürmers und Drängers“ zeigt nahe Verwandtschaft zur geistigen Strömung der Aufklärung, deren kritisches Potential unnachlässig mit den politischen, sozialen und kulturellen Traditionen Alteuropas aufzuräumen suchte. Die Aufklärer entwarfen ein neues, auf Vernunft gegründetes Weltbild. Sie sahen den Menschen nicht mehr als ein von transzendenten Mächten abhängiges Wesen, sondern als Produkt einer Entwicklung, deren Gestaltung ihm selbstverantwortlich in die Hände gegeben war. Als Avantgarde der neuen Anthropologie trat das Bürgertum auf, das mit dem aggressiven Postulat nach politischer Partizipation seine neue gesellschaftliche Rolle jenseits der alten Ständegrenzen definierte. Der bürgerlichen Fundamentalkritik, die sich gleichermaßen gegen das auf theologisch-philosophischen Spekulationen beruhende Weltbild wie gegen die Verderbtheit der herrschenden Institutionen in Staat und Gesellschaft richtete, verfielen schließlich sämtliche, auf Geburt und Privilegien gegründeten Strukturen der feudalen Ständegesellschaft, welche die Wahrnehmung der jedem Indivi-



dum zustehenden natürlichen Rechte behinderten.

Schillers Rede vom „Kastraten-jahrhundert“ fokussierte in der Figur des Kastraten die Misstände einer ganzen Epoche. Das Beispiel war trefflich gewählt, weil Kastraten in jenen beiden Institutionen wirkten, welche die schärfste Kritik der Aufklärer auf sich zogen: Hof und Kirche. Die Höfe und die Opernbühnen galten in zunehmenden Maße als Zentren des Verfalls von Sitte und Moral. Weil die Praxis endloser Ornamente, Koloraturen und Kadenzen, mit welchen die Kastraten glänzten, schließlich sogar den erklärten Opernfreunden zuviel wurde, forderte man, die „weibischen“ Stimmen auf den Bühnen zurückzudrängen und um der Tugend willen Tenören und Bässen mehr Spielraum zu geben. Die Kritik an den Kastraten traf das Herzstück der auf der Opernbühne gepflegten Ästhetik der Illusion und des Wunderbaren. Nichts war leichter der Lächerlichkeit preisgegeben als das schreiende Missverhältnis von Rollen und Stimmlagen, das die jeder Oper per se unnewohnende kommunikative Unnatürlichkeit auf die Spitze trieb. Bereits in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts goss man beißenden Spott über die *Alexanders*, *Hephästions*, *Lisimachuse* und Heldenchöre aus, deren kreischende Alt- und Diskantstimmen mit der geforderten neuen Natürlichkeit aufs Stärkste kontrastierten.⁶

Die Kirche als der zweite Pol aufklärerischer Kritik kam immer dann ins Visier, wenn man Italien und insbesondere den Kirchenstaat für die vieltausendfache Verschneidung von Knaben verantwortlich machte. Wilhelm Ludwig Weckhlin, der schärfste deutsche Kritiker der Kastraten, kreierte „die barbarische Gewohnheit, die Menschen zu verstümmeln“, der Kirche und namentlich den Mönchen, die in seinen Augen selber „unoperierten Kastraten“⁷ gleichen. An Nach Weckhlins Meinung trafe man kaum Kastraten an,

wenn ihre Erfindung nicht kirchlicherseits „geheiligt“ worden wäre.⁸ Tatsache ist, dass die Päpste die Kastration keineswegs, wie immer wieder zu lesen ist, mit dem Kirchenbann belegt haben. Man kann nachweisen, dass seit dem 16. Jahrhundert weit mehr katholische Theologen für als gegen die Kastration geschrieben haben, mit den unterschiedlichsten Begründungen. Dies erklärt auch, warum Kastraten bis zur Aufhebung des Kirchenstaates 1870 im Chor der Sixtinischen Kapelle ihre Stimmen erhoben.

Die Kritik an den Kastraten, die ursprünglich nur an die Adressen der Höfe und der römischen Kirche gerichtet gewesen war, strahlte bald auch auf die Konstruktion jenes weichlich-weibischen Nationalcharakters aus, den man den Italienern schon früh andichtete – natürlich im Gegensatz zu den „männlichen Deutschen“, die aufgerufen waren, sich vor „unvermerkter Ansteckung“ zu schützen.⁹ Obgleich Kastraten in deutschen Opernhäusern auftraten und zeitweise auch in Frankreich gesungen haben, behauptete Weckhlin, man habe die Kastraten im Norden, in Deutschland und Frankreich – „wo man weiß, was ein Mann ist“¹⁰ – nicht über die Grenze gelassen.

„Mann & Weib und Weib & Mann“

Die Kritik überlebte höfischer und kirchlicher Strukturen, die von der Aufklärungsbewegung vorgetragen wurde, entzog dem Kastraten die alten Legitimationen. Bereits zuvor hatte der neue Naturbegriff der „wissenschaftlichen Revolution“ zu einer radikalen Ablehnung aller neuplatonisch-pythagoräischen Systeme, die von einem von geheimnisvollen Kräften durchwirkten Kosmos ausgegangen waren, geführt. Die aristotelische Vorstellung der großen Lebenskette verlor ihre Faszination ebenso wie die eingeschlechtliche Vorstellung vom *Menschen*, an dessen Stelle die moderne, auf biologischen Prämissen basierende bipolare

Geschlechterordnung trat. Sie propagierte ein Menschenbild, das nur noch „Mann und Weib“ kannte und mit den alten Zwitter- und Zwischenwesen auch die verschnittenen Sängern als unnatürlich ablehnte.

Damit rückten jene erwünschten gesellschaftlichen Konfigurationen in den Vordergrund, die künftig als Fundamente jeder legitimen Vergesellschaftung gelten sollten: die bürgerliche Ehe und Familie. Kastraten bildeten den denkbar größten Gegensatz zu diesen neuen Idealen. Die verschnittenen Sänger waren nicht fortpflanzungsfähig, entbehrten also einer der natürlichsten menschlichen Eigenschaften. All das, was sie einer früheren Zeit begehrenswert gemacht hatte, verkehrte sich nun ins Gegenteil. Ihr künstlich hergestelltes „drittes Geschlecht“ degradierte sie im Licht des bipolaren Menschenbildes zu anthropologischen Mangelmutanten. Als „Monstra humani generis“, „homines tertii generis“ und „weltsche Wallachen“,¹¹ als „Kapaune“, als „elende verstümmelte Geschöpfe“, „Missgestalten“ und „Auswürfe der Natur“,¹² als „Amphibien in menschlicher Gestalt“,¹³ „Nullen in der vorhandenen Schöpfung“,¹⁴ und „Satyre“ der Natur¹⁵ waren sie nicht mehr als ein „Schandfleck auf dem Blatte der Menschheit“,¹⁶ unfähig zu bürgerlichem Familienglück. Auf dem Prüfstand von Vernunft und Tugend, den neuen Moralbegriffen der Zeit, wogen sie nichts.

Eine der spektakulärsten musikhistorischen Wirkungen, die mit dem Niedergang des Kastratentums einhergingen, war der Aufstieg der Männerstimmen. Anstatt kostspielige Sängerinnen und Kastraten ins Land zu holen, rief man dazu auf, verstärkt Tenöre und Bässe in der Opern- und Kirchenmusik einzusetzen. Tatsächlich agierten auf der Opernbühne, deren Libretti unter den gewandelten Voraussetzungen bald auch bürgerliche Stoffe anboten, in der Folge zunehmend ausgewogene Ensembles männlicher und weiblicher Stimmen, die das bipolar

nach „Weib und Mann“ differenzierte Geschlechterverhältnis ebenso klar abbildeten, wie die gemischten bürgerlichen Gesangsvereine. Nur noch die beliebten Hosenrollen erinnerten spielerisch an den vergangenen Geschlechtertausch. Zu neuen Stars der Opernbühnen stiegen die Tenöre auf, die das Erbe der Kastraten antraten, ähnlich umschwärmte wie jene und in ihren Gagenforderungen kaum weniger extravagant als ihre „verschnittenen“ Vorläufer, denen die höfischen Kenner und Liebhaberinnen zu Füßen gelegen haben. Sie sangen seit dem 19. Jahrhundert die tragenden Rollen auf den Opern- und Operettenbühnen. Doch selbst dann, wenn sie in mythologischer Verkleidung auftraten, agierten sie nicht mehr als Helden einer anderen, den normalen Sterblichen verschlossenen Welt, sondern als Figuren des neuen „bürgerlichen“ Zeitalters, ob sie nun *Florestan*, *Max* oder *Siegfried* heißen.

Summary

Why is it that during the 17th and 18th century soprano and alto parts in sacred and secular music were performed not by women, but by castrati? And why did mythological and historical gods and heroes invariably sing in the highest registers on baroque opera stages? The reasons behind these bewildering phenomena form a complex, intricate pattern that reflects the cultural practices of the baroque era with all their specific anthropological, social, and aesthetic concepts. They concern the hostility of the church towards women and the change in musical and aesthetic preferences from *stile antico* to *stile moderno*; this change was tied to the invention of the opera. Another aspect was the on-stage vindication of the position of the princely ruler in feudal society. When the Enlightenment postulated equality and naturalness, this also meant the end of castrati as a socially

acceptable phenomenon. These postulates propagated a modern, biologically determined, bipolar view of the genders. There was no longer any place for persons of the “third gender”.

Anmerkungen:

- 1) Vgl. Ortkemper, S. 85.
- 2) Zitiert bei Barbier: Über die Männlichkeit der Kastraten, S. 131.
- 3) Zitiert ebenda, S. 136.
- 4) Zitiert bei Ortkemper, S. 77.
- 5) Schiller, Dramen und Gedichte, hrsg. v. der Deutschen Schillergesellschaft, Stuttgart 1959, S. 24.
- 6) Vgl. die Kritik Johann Adolf Scheibes, zitiert bei Gerold W. Gruber: Der Niedergang des Kastratentums, S. 125 f.
- 7) Zitiert bei Gruber, S. 136.
- 8) Zitiert ebenda, S. 138.
- 9) Gottsched schrieb in der *Critischen Dichtkunst*: „So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzt, und wir werden den weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollten.“ (Zitiert bei Gruber, S. 123).
- 10) Zitiert bei Gruber, S. 137.
- 11) So Heinrich Fuhrmann (Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle...1729), zitiert bei Gruber, S. 120.
- 12) Charakterisierungen Johann Pezzls, zitiert bei Gruber, S. 149.
- 13) Ebenda, S. 135.
- 14) Ebenda, S. 138.
- 15) Ebenda, S. 140.
- 16) Ebenda, S. 144.

Der Autor:

Paul Münch absolvierte – nach Volksschullehrerausbildung und mehreren Jahren Schulpraxis – an der Universität Tübingen das Studium der lateinischen Philologie, Germanistik und Geschichte. Danach war er als Assistent am Historischen Seminar und als Mitglied des Sonderforschungsbereichs „Spätmittelalter und Reformation“ tätig. 1973 wurde er mit einer Arbeit zur frühneuzeitlichen Konfessionsgeschichte promoviert, 1982 habilitierte er sich mit einer Studie zur Genese der „bürgerlichen Tugenden“. In seinen Publikationen behandelt er Themen der Konfessions-, Sozial- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, neuerdings auch der Historischen Anthropologie. Neben seiner Tätigkeit als Professor für Neuere Geschichte an der Universität GH Essen ist Paul Münch seit 1994 Beiratsvorsitzender des Instituts für Europäische Kulturgeschichte an der Universität Augsburg und seit 1999 Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft „Frühe Neuzeit“ im Verband der Historikerinnen und Historiker Deutschlands.

Literatur:

- Amstad, Marietta: Das berühmte Notenblatt des Porpora. Die Fundamentallösungen der Belcanto-Schule. in: *Musica* 1969, S. 453–455.
- Barbier, Patrick: *Histoire des castrats*. Paris 1989.
- Barbier, Patrick: Über die Männlichkeit der Kastraten. in: Martin Dinges (Hrsg.): *Hausväter, Priester, Kastraten*. Göttingen 1998, S. 123–152.
- Braggaglia, Antonio Giulio: *Deh! 'Evirati Cantori'.* Contributo alla storia del teatro. Firenze 1959.
- Burrows, Donald: Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern – Probleme und Lösungsvorschläge. in: H. J. Marx (Hrsg.): *Händel auf dem Theater*. Karlsruhe 1988, S. 85–93.
- Fritz, Hans: *Kastratengesang, Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*. Tutzing 1994.
- Gruber, Gerold W.: Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, aufgezeigt an der Kritik am Kastratentum – mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme. *Masch. Diss.* Wien 1982.
- Haböck, Franz: Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie. Berlin/Leipzig 1927.
- Heriot, Angus: *The castrati in opera*. London 1956.
- Hupel, August Wilhelm: Vom Zweck der Ehen, ein Versuch, die Heurath der Castraten und die Trennung unglücklicher Ehen zu verteidigen. Riga 1771.
- Koch, Walter: Über die russisch-rumänische Kastratensekte der Skopzen. Jena 1921.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt/New York 1992.
- Moindrot, Isabelle: *L'Opéra seria ou le règne des castrats, Saint-Amand-Montrond 1993*.
- Münch, Paul: *Lebensformen in der Frühen Neuzeit 1500–1800*. Berlin 1998.
- Münch, Paul/Walz, Rainer (Hrsg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn 1998.
- Münch, Paul: *Das Jahrhundert des Zweispalts. Deutschland 1600–1700*. Stuttgart 1999.
- Ortkemper, Hubert: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. München 1995.
- Scholz, Piotr O.: *Der entmannte Eros. Eine Kulturgeschichte der Eunuchen und Kastraten*. Düsseldorf/Zürich 1997.
- Seedorf, Thomas: *Kastraten*. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 5. Basel/Stuttgart u. a. 1996, Sp. 15–20.
- Sherr, Richard: *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*. in: *Renaissance Quarterly* XXXIII, 1980, S. 33–56.