

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 20 (2000)

Artikel: "Monstra humani generis" : Kastraten in der Kritik der Aufklärung
Autor: Münch, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835243>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Monstra humani generis»

Kastraten in der Kritik der Aufklärung*

Paul Münch

Geschlecht und Stimme lassen sich nicht so eindeutig aufeinander beziehen, 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 der 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 Bass bis zum Sopran, obgleich dem Chor augenscheinlich 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 männlichen Götter und Helden von Frauen oder von Angehörigen des «dritten Geschlechts», den Kastraten¹, verkörpert wurden. Die Situation war höchst verwirrend: Georg Friedrich Händel komponierte die Titelpartie seiner Oper *Radamisto* (1720) nach Ausweis des Autographs

* Der Vortragsstil ist beibehalten, auf Bildbeigaben und Musikbeispiele musste in der Druckfassung allerdings verzichtet werden. Die Anmerkungen sind auf die wichtigsten Nachweise beschränkt. Für bibliographische und technische Hilfen danke ich Herrn Christoph Heymann und Frau Susanne Vogelbruch.

1 Für allgemeine Informationen zur Geschichte der Kastraten, die im einzelnen nicht nachgewiesen werden, stütze ich mich auf folgende Werke: Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie*, Berlin/Leipzig 1927; Angus Heriot, *The castrati in opera*, London 1956; Anton Giulio Bragaglia, *Degli «evirati cantori»: contributo alla storia del teatro*, Firenze 1959; Gerold W. Gruber, *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*, Diss. masch. Wien 1982; Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Paris 1989; Isabelle Moindrot, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Saint-Amand-Montrond 1993; Sylvie Mamy, *Les grands castrats Napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège 1994; Hans Fritz, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*, Tutzing 1994; Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*, München 1995; Thomas Seedorf, *Kastraten*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band V, Kassel/Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 15–20; als neuere Spezialuntersuchungen vgl. Patrick Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten*, in: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Martin

für die Sopranistin Durastanti², Leonardo Vinci besetzte die Sopranrolle des Julius Cäsar in der Oper *Catone in Utica* (1732) mit der Sängerin Lucia Facchinelli. Francesco Cavalli schrieb in seiner Oper *Eliogabalo* nicht nur für die Hauptfigur, sondern auch für die Helden Alessandro und Cesare die Sopranlage vor, während die Frauenrolle der Zenia ein Tenor singen sollte³. 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 wurde⁴.

Was steckt hinter dieser merkwürdigen Praxis, die unser ästhetisches Empfinden befremdet? Warum sangen ausgerechnet die männlichsten der männlichen Heroen – Achill, Odysseus, Alexander und Cäsar – in Registern, die normalerweise Frauenstimmen vorbehalten sind? Waren es wirklich nur die «hermaphroditischen Wunschträume des Barock»⁵, welche die Unterschiede von Mann und Frau an entscheidender Stelle – bei der Zuordnung von Stimme und Geschlecht – ausser Kraft setzten?

Unisex?

Das Phänomen scheint aus der modernen Popmusik, welche die Geschlechterunterschiede vielfach einebnet, wohl vertraut. Bereits der Lead-Sänger der «Comedian Harmonists», Ari Leschnikoff mit der Silberfadenstimme, fistulierte in den 1930er Jahren in den höchsten Tönen, konnte dies freilich

Dinges, Göttingen 1998, S. 123–152; Birthe Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen. Kastraten und Primadonnen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts*, in: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, hrsg. von Stefan Fragner, Regensburg 1998 (=Forum Musik-Wissenschaft 5), S. 75–84; Silke Leopold, «Not sex but pitch». Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart/Weimar 2000, S. 219–240.

2 Vgl. Donald Burrows, *Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern – Probleme und Lösungsvorschläge*, in: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1988 (=Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2), S. 85–93; hier S. 90.

3 Vgl. Heriot, *The castrati in opera* (wie Anm. 1), S. 33.

4 Vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 85.

5 Vgl. ebd.

in einer Zeit, die Männer und Frauen biologisch 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 erobert, sind die Konzertbühnen von irritierenden Sängerfiguren bevölkert, die dabei sind, 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 wie Michael Jackson stellen die eingespielte Geschlechterdualität nicht nur akustisch, sondern auch optisch in Frage.

Doch es wäre ein Fehler, die Zeiten zu nahe aneinanderzurücken. Die Blütezeit des musikalischen Barock⁶ 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 auf den Opernbühnen Helden und Götter im Sopran- und Altregister brillierten, war das Menschengeschlecht noch nicht in den modernen, bipolaren Geschlechterkategorien geordnet, deren rigide Dualität die modernen Unisex-Tendenzen nivellierend aufzuheben versuchen. Auch der politische und gesellschaftliche Kontext der Zeit des praktizierten Stimmen- und Geschlechtertauschs differierte grundsätzlich von den Verhältnissen unserer Gegenwart und erzeugte kulturelle Praktiken, die nicht ohne weiteres mit den Unisex-Tendenzen moderner Popkultur in einen Topf zu werfen sind⁷.

«Wann ist ein Mann ein Mann?»

Bis ins 18. Jahrhundert definierte man die Position des Menschen in der Natur entsprechend den festgefügtten Traditionen, die sich auf der Basis der antiken Philosophie und der christlichen Überlieferung herausgebildet hatten⁸. Die frühneuzeitliche Anthropologie war auf den Menschen und

6 Vgl. zur musikhistorischen Epochenabgrenzung: Silke Leopold, *Barock*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 1), Sachteil, Band I, Kassel/Stuttgart/Weimar 1994, Sp. 1235–1256.

7 So aber Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 150.

8 Vgl. hierzu generell: Margaret T[rabue] Hodgen, *Early anthropology in the sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphia 1964; Keith Thomas, *Man and the natural world: changing attitudes in England 1500–1800*, London 1983.

innerhalb des Menschengeschlechts auf den Mann ausgerichtet; sie war gleichermassen anthropozentrisch und androzentrisch⁹. Das Verhältnis von Mann und Frau orientierte sich in diesem Kontext erst ansatzweise an den dualistischen Geschlechterdifferenzen, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert herauszubilden begannen¹⁰. Man deutete die Natur in antiker Tradition als lange, zusammenhängende Kette des Daseins¹¹ 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 unbeseelte Reich der Steine, Mineralien und Metalle. Sie 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 (*psyché treptiké*; *anima vegetativa*) miteinander verwandt. Noch näher standen sich Tiere und Menschen, die – anders als die Pflanzen – über eine wahrnehmende und sensitive Seele (*psyché aisthetiké*; *anima sensitiva*) verfügten. Durch sein allein ihm vorbehaltenes intellektives Seelenvermögen, die Vernunft (*psyché dianoetiké*; *anima rationalis*), 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 Stufenfolge der Schöpfung kulminierte im Menschen, der sich als Gottes wahres Ebenbild definierte.

Doch Mensch war nicht gleich Mensch. Die vormoderne Geschlechterdifferenzierung nach «Mann und Weib» zeigte deutlich androzentrische Züge. So wie das geozentrische Weltbild den Menschen in den Mittelpunkt des Weltalls stellte, so figurierte nach antiker und christlicher Anschauung allein der Mann als Krone der Schöpfung. Er bildete gewissermassen das Mass aller Dinge. Die Frau galt hingegen als das Mensch, ein vom Mann abgeleitetes

9 Vgl. als knappen Überblick: Paul Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts. Deutschland 1600–1700*, Stuttgart 1999, Kapitel 4 (Himmel und Erde), S. 60–66.

10 Vgl. aus der Fülle der Literatur: Ute Frevert, «Mann und Weib, und Weib und Mann». *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995.

11 Vgl. Arthur O[ncken] Lovejoy, *The great chain of being: a study of the history of an idea*, Cambridge, Mass./London 1936; deutsch: *Die grosse Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, Frankfurt am Main 1985; vgl. zum folgenden auch Paul Münch, *Die Differenz zwischen Mensch und Tier. Ein Grundlagenproblem frühneuzeitlicher Anthropologie und Zoologie*, in: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, hrsg. von Paul Münch in Verbindung mit Rainer Walz, Paderborn 1998, S. 323–347.

sekundäres Mängelwesen, das von der Teilhabe an der «*anima rationalis*» ausgeschlossen war¹². Angefangen vom *Malleus maleficarum* (1487) bis zu verschiedenen frauenfeindlichen Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts sprach das misogynen Schrifttum Frauen die Vernunft ab und rechnete sie dem Tierreich zu¹³. Auch wenn die *communis opinio* diese radikale Position nicht teilte, kursierten Anschauungen, die «Weiber» zumindest für «Mittel=Thiere» zwischen Vieh und Mensch hielten¹⁴. Der angeblich tiefe Unterschied zwischen Mann und Frau wurde theologisch, philosophisch oder historisch, also kulturell legitimiert, denn biologisch liess sich die behauptete Defizienz der Frauen nicht so leicht begründen. Der griechische Arzt Galen, noch im 16. und 17. Jahrhundert eine der wichtigsten Autoritäten in medizinischen und allgemein anthropologischen Fragen, meinte, Mann und Frau unterschieden sich anatomisch nicht allzu sehr. Da jedoch die weiblichen Fortpflanzungsorgane eigentlich nur nach innen gekehrte Abbilder der männlichen Sexualorgane darstellten, seien Frauen weniger vollkommen als Männer. Bei diesem bis weit ins 18. Jahrhundert gültigen Ein-Geschlecht-Modell¹⁵ bildete noch nicht das biologische Geschlecht (sex), sondern das soziale und kulturelle Geschlecht (gender) die entscheidende Differenzierungskategorie zwischen Mann und Frau. Bevor moderne biologische Begründungen den Geschlechterunterschied dominierten, scheinen Männlichkeit und Weiblichkeit weit weniger von äusseren Geschlechtsmerkmalen als von spezifischen Rollen, Funktionen und Qualifikationen abhängig gewesen zu sein, die von den beiden Geschlechtern in der Gesellschaft wahrgenommen wurden¹⁶. Der Verlust jener spezifisch männlichen Körperteile, der bei einer Kastration drohte, wog unter solchen Konditionen weniger schwer als in der Moderne, wo der Geschlechtsunterschied überwiegend über biologische Differenzen definiert wird. Zum Lobe Gottes konnte «der kleine Unterschied» allemal geopfert werden, da nach

12 Vgl. Franciscus Henricus Hoeltlich und Johannes Casparus Waltz, *Qv[od] foemina non est homo*, Wittebergae 1672, Assertio XII: «Virum dicimus in excellentissimo genere den Mann / oder Menschen: foeminam si quando das Mensch / in Neutro, quod est privationis».

13 Vgl. Münch, *Die Differenz zwischen Mensch und Tier*, (wie Anm. 11), insbesondere S. 340–344 (Das «Weib», ein Tier?); jetzt auch Maria Suutala, *Zur Geschichte der Naturzerstörung. Frau und Tier in der wissenschaftlichen Revolution*, Frankfurt am Main 1999.

14 Vgl. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts* (wie Anm. 9), S. 65.

15 Vgl. hierzu generell: Thomas W[alter] Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass. 1990; deutsch: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/New York 1992.

16 Vgl. zum Geschlechterunterschied generell auch Heide Wunder, «*Er ist die Sonn', sie ist der Mond*». Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992.

zeitgenössischer Meinung bei diesem Eingriff wohl die Männlichkeit eines Mannes geopfert wurde, dafür aber ein umso wertvollerer Mensch gewonnen wurde. Am Beginn des 17. Jahrhunderts schrieb 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 aufzugeben, 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»¹⁷. 1642 mass der Theatinerpater Zaccaria Pasqualigo in ähnlicher Weise der Kehle eines Knaben einen höheren Wert zu als seinen Hoden¹⁸.

Kastraten fielen in einem Weltbild, das zwischen Männern und Frauen und zwischen Tieren und Menschen noch nicht die modernen Grenzen zog und den biologischen Unterschied der Geschlechter vergleichsweise gering schätzte, weit weniger auf als heute. Man zweifelte nicht an der realen Existenz von phantastischen Mischwesen, die halb Tier, halb Mensch waren¹⁹, man gestand mitunter auch Angehörigen sozialer Unterschichten²⁰ sowie religiösen oder ethnischen Randgruppen²¹ nur den Status von Zwischenwesen zu; selbst Kreuzungen zwischen Tieren und Menschen hielt man prinzipiell für möglich. In der Reiseliteratur und in phantastischen Romanen kursierten Geschichten, dass sich in Indien, Ostasien und im südlichen Afrika Menschen und Affen sexuell vermischten, ja in eheähnlichen Verhältnissen lebten²². In die Sphären der antiken Götter, Heroen, Satyre und hermaphroditischen Zwitterwesen und die ambivalente Welt der christlichen Dämonen, Geister und Engel fügten sich Kastraten vergleichsweise

17 Philippe Defaye, *Les Castrats, aspects phoniatriques*, thèse de médecine, Limoges 1983, S. 24; zitiert nach: Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 131.

18 Vgl. Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 131.

19 Vgl. zum Beispiel Johannes Praetorius, *Anthropodemvs Plvtonicus. Das ist, Eine Neue Weltbeschreibung von Allerley Wunderbahren Menschen [...]*, 2 Teile, Magdeburg 1666–1667.

20 Vgl. Keith Thomas, *Man and the natural world* (wie Anm. 8), S. 41 (Inferior Humans); vgl. auch Paul Münch, *Tiere, Teufel oder Menschen? Zur gesellschaftlichen Einschätzung der «dienenden Klassen» während der Frühen Neuzeit*, in: *Gesinde im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Gotthard Frühsorge, Rainer Gruenter und Beatrix Freifrau Wolff Metternich, Hamburg 1995 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 12), S. 83–107.

21 Vgl. Ekkehard Witthoff, *Grenzen der Kultur. Die Differenzwahrnehmung in Randbereichen (Irland, Lappland, Russland) und europäische Identität in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1997.

22 Vgl. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts* (wie Anm. 9), S. 65–66.

leicht ein. Sie vermochten in einer naturwissenschaftlich erst ansatzweise rational geordneten Welt kaum mehr Irritation zu verbreiten als zölibatär lebende Priester, die ihre Sexualität höheren Zielen opferten oder asketische Virtuosen, die sich um des Heils willen selbst «verschnitten» hatten – wie der Kirchenvater Origenes²³.

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 beherrschte²⁴. Die bedeutendsten Komponisten der Zeit widmeten ihre besten Werke diesem Genre: Scarlatti, Händel, Pergolesi, Jommelli, Hasse, Gluck, Paisiello, doch auch noch Mozart mit seinen *opere serie* *Mitridate rè di Ponto*, *Ascanio in Alba*, *Idomeneo* 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 scheint das Phänomen verhältnismässig leicht erklärbar. 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 aufzutreten²⁵. Es gab zwei Auswege, die ersatzweise beschritten wurden. Man konnte Knabensänger engagieren oder aber mit Kopfstimme singende, erwachsene Sänger einsetzen. Diese «Falsettisten» waren den steigenden Anforderungen der polyphonen Renaissancemusik, etwa den acht- oder zwölfstimmigen Messen und Motetten Palestrinas, weit besser als die Sängerknaben gewachsen. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sollen «Spagnoletti», aus Spanien kommende Falsettisten, die ihre Kunst vermutlich von den Mauren gelernt hatten, in den Kirchenchören Italiens nicht selten gewesen sein, insbesondere im Königreich Neapel.

23 Vgl. Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst* (wie Anm. 1), S. 37–39; vgl. auch Piotr O. Scholz, *Der entmannte Eros. Eine Kulturgeschichte der Eunuchen und Kastraten*, Düsseldorf/Zürich 1997, S. 143–172.

24 Vgl. Moindrot, *L'Opéra seria* (wie Anm. 1).

25 Vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 21–22; Fritz, *Kastratengesang* (wie Anm. 1), S. 134–153.

Im beginnenden 17. Jahrhundert wurden Sängerknaben und «Spagnoletti» binnen kurzem von Kastraten verdrängt. Man kann dies nicht nur mit der Frauenfeindlichkeit des Römischen Stuhls erklären. Bedeutsamer war wohl, dass die durch Kastration künstlich ins Erwachsenenalter hinübergerettete Knabenstimme die neuen ästhetischen Bedürfnisse eher erfüllte, als die natürliche Stimmlage. Der rasche Erfolg der Kastraten scheint in erster Linie dem ästhetischen Wandel vom «stile antico» zum «stile moderno» geschuldet zu sein²⁶. Ein wichtiges Moment dieses Umbruchs war die Erfindung der Oper²⁷, die ihre Entstehung dem humanistischen Bestreben verdankt, das antike Drama mit seinen kitharabegleiteten Liedern und Chören wiederzubeleben. Die merkwürdige Ästhetik der Oper beruht auf dem historischen 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 Heraushebung einer führenden Stimme, die sich über dem Generalbass entfaltete, sondern erlaubte auf der Basis elaborierter Affektenlehren²⁸ 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 antirealistischen 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 ausser- und übernatürlichen Sphären der mythologischen Götter und Heroen und die weit über den gewöhnlichen Sterblichen angesiedelte Welt der Kaiser, Könige und Fürsten besser in Szene

26 Vgl. generell: Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 4).

27 Vgl. Erik Fischer, *Oper*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 1), Sachteil, Band VII, Kassel/Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 635–641.

28 Vgl. Werner Braun, *Affekt*, ebd., Sachteil, Band I, Kassel/Stuttgart/Weimar 1994, Sp. 31–41.

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 Realität weit enthobene 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 schnöden irdischen Realität. Da gab es nicht nur «Mann, und Weib, und Weib, und Mann», es wimmelte von Wesen unterschiedlichster Art, von Göttern, Engeln, Geistern, Dämonen und Heroen, die den irdischen Gesetzen nicht unterworfen schienen. Niemand war besser geeignet, die imaginierte Transzendenz besser zu repräsentieren als die Kastraten, deren Stimmlagen auch die irdischen Herrschaftsverhältnisse sinnfälliger abbildeten, ja sogar dem Liebesspiel 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 zu²⁹. 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 beanspruchte, auch in der Hierarchie der Stimmen spiegeln. Deswegen sangen Götter, Helden und Könige stets in der hohen Lage, dem «Altus», mitunter aber auch in der höchsten Stimmlage, dem «Sopran». Die Eminenz der Stimmlage bildete gleichzeitig die in der Ehe postulierte Geschlechterdominanz des Mannes über das Weib ab³⁰, hier die Überordnung Neronens über seine spätere Gemahlin Poppea. Die enge stimmliche Nachbarschaft im Duett des Liebespaares Nerone/Poppea

29 Vgl. Heriot, *Castrati in opera* (wie Anm. 1), S. 33; Silke Leopold, «Not sex but pitch» (wie Anm. 1), S. 232, spricht «von zwei gleichen Stimmen».

30 Vgl. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts* (wie Anm. 9), S. 68–70.

erlaubte schliesslich eine weit intimere Nähe als sie zwischen normalen Frauen- und Männerstimmen möglich ist³¹. Man muss es hören: Die Stimmen können sich inniger aneinander schmiegen, dichter überlagern, lasziver umspielen, rascher die Positionen wechseln, kurzum die «ars amatoria» musikalisch weit sinnfälliger in Szene setzen, als es die normalen, eher trennenden Stimmlagen erlauben.

«Verschnittene Knaben» – gefeierte Virtuosen

Obwohl die Kastration rechtlich und theologisch umstritten war³², 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 zweihundert Jahren eine Zahl, die mindestens hunderttausend Kastrationsopfer ausweist, bei angenommenen viertausend Operationen pro Jahr aber vielleicht sogar die Millionengrenze erreicht haben könnte. Demnach wäre die Knabenkastration im europäischen Kulturkreis die mit Abstand grösste geschlechtsspezifische Schädigung der neueren Zeit gewesen, ein von der Sozial- und Geschlechtergeschichte weitgehend vergessenes Faktum.

Die Kastration³³ musste, wenn die hohe Stimmlage eines Knaben erhalten bleiben sollte, vor der Pubertät durchgeführt werden. Durch die Ausschaltung der Keimdrüsen, die man in der Regel mit der Entfernung der Hoden bewirkte, 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

31 Silke Leopold, «Not sex but pitch» (wie Anm. 1), S. 231, weist in diesem Zusammenhang auf das bei Händel zu beobachtende «Spiel mit der Umschlingung gleicher Stimmen» hin, das «mehr musikalische Erotik als in der Oktavdistanz zwischen Sopran und Tenor» erlaube.

32 Vgl. hierzu Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 69–79.

33 Zu den medizinischen Implikationen der Knabenkastration vgl. generell Fritz, *Kastratengesang* (wie Anm. 1). Zur zeitgenössischen medizinischen Kastrationspraxis, die nicht selten, insbesondere bei Brüchen und Verletzungen des Unterleibs, vorgenommen wurde, vgl. Franz Lorenz Marschall, *Von der Castration*, Salzburg 1791.

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 bleiben konnte. Geschulte Kastraten vermochten mit unangestrengt wirkender Geläufigkeit die schwierigsten Tonkombinationen, Triller und Koloraturen zu singen; dies machte sie zu konkurrenzlosen Stars auf den barocken Bühnen. 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 Kastratenvirtuosen leicht und mühelos erschien, war das Ergebnis früh begonnenen, härtesten täglichen Drills und einer umfassenden Ausbildung, der die jungen «evirati» in speziellen Konservatorien unterworfen wurden. Die distinguirteste Anstalt war das Conservatorio di Sant'Onofrio in Neapel, an dem von 1715 bis 1721 Nicola Porpora lehrte. Sein berühmtes Notenblatt³⁴ fasst auf engstem Raum alle jene Fundamentalexerzitien des Belcanto zusammen, denen sich die Adepten in täglichem Training sechs Jahre lang zu widmen hatten, von Tonleiter-, Akkord- Geläufigkeits- und Artikulationsübungen durch die wichtigsten Dur- und Mollskalen bis hin zur hohen Schule musikalischer Verzierungskunst, die in virtuosen Trillerexerzitien kulminierte. Porporas Vokaltraining bildet noch heute das tägliche Pensum jedes angehenden Sängers – und notabene auch vieler Instrumentalisten.

Die Kastraten wichen nicht bloss stimmlich, sondern auch optisch vom menschlichen Normalmass ab. Anthropologische Messungen an Skopzen, Angehörigen einer russisch-rumänischen Sekte, die vom ausgehenden 18. bis in die 1930er Jahre in Erwartung des nahen Weltendes Selbstkastrationen vorgenommen haben, enthüllen die besonderen körperlichen Merkmale kastrierter Männer³⁵. Photographien zeigen einen eher weiblichen Habitus mit einem bartlosen Gesicht, einem mehr oder weniger entwickelten Busen und einem ausgeprägten femininen Becken. Die Entwicklung konnte

34 Vgl. Mariette Amstad, *Das berühmte Notenblatt des Porpora. Die Fundamentalübungen der Belcanto-Schule*, in: *Musica* 23 (1969), S. 453–455; Cornelius L. Reid, *Bel canto: principles and practices*, New York 1950; Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, Fiesole 1983; deutsch: *Geschichte des Belcanto*, Kassel/Basel 1989.

35 Vgl. Walter Koch, *Über die russisch-rumänische Kastratensekte der Skopzen*, Jena 1921.

allerdings individuell erheblich differieren, weswegen man zwei Haupttypen unterscheidet: Einerseits hochaufgeschossene, magere Individuen³⁶, andererseits auffällig korpulente, geradezu aufgedunsen wirkende Personen³⁷. Bemerkenswert war generell das über das Mittelmaß hinausgehende Körpervolumen, wobei besonders das extreme Längenwachstum der Arme und Beine auffiel. Karikaturen aus dem 18. Jahrhundert³⁸ 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 entwachsen schienen, aufgrund ihrer «Eminenz» geradezu prädestiniert für die Rollen von Göttern, Helden und Herrschern³⁹.

Ein «drittes Geschlecht»?

Vokale Virtuosität und eine oftmals enorme Körperlichkeit waren die spektakulärsten, aber möglicherweise nicht die einzigen Eigenschaften, die den anhaltenden Erfolg der «*evirati*» bewirkten. Kastraten dürften auch aufgrund ihrer geschlechtlichen Besonderheit mehr oder weniger skandalumwitterte Faszinosa dargestellt haben, wenngleich sie in der Optik der Zeit wohl eher zur Kategorie der Jahrmarktswunder als zu den echten anthropologischen Sensationen zählten⁴⁰. Der Kastrat war augenscheinlich ein Mann, doch wer seine Stimme vernahm, konnte meinen, eine Frau vor sich zu haben. Tatsächlich aber konservierte dieses männlich/weibliche Mischwesen mit seinem in die Erwachsenenwelt hinübergeretteten Knabenorgan

36 Etwa Filippo Balatri oder Farinelli; vgl. die Abbildungen bei Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 41 bzw. S. 89, 126 und 153.

37 Etwa Bernardino Nicolini (ebd., S. 61), Senesino (ebd., S. 70) oder Antonio Maria Bernacchi (ebd., S. 91).

38 Bei den genannten Beispielen handelt es sich meist um Federzeichnungen Antonio Maria Zanettis aus den 1720er und 1730er Jahren; besonders eindrucksvoll ist ein Stich aus dem Jahre 1723, der in einer Szene aus Händels Oper *Flavio* die Riesen-Kastraten Gaetano Baerenstadt und Senesino mit der Sängerin Francesca Cuzzoni kontrastiert (ebd., S. 74).

39 Obgleich sich meine Ausführungen im Versuch einer gesellschaftlichen Deutung des Kastratenwesens mit manchen Thesen der – nach Abschluss des Manuskripts erschienenen – Studie Silke Leopolds decken, halte ich es für problematisch, Kastraten als Symbolisierungen des humanistischen «Cortigiano» zu deuten; vgl. Leopold, «*Not sex but pitch*» (wie Anm. 1), S. 240.

40 Hierzu zählte man etwa die «Wilden Kinder» oder die «Wolfskinder»; vgl. Joseph Amrito Lal Singh und Robert M. Zingg, *Wolf children and feral man*, New York 1942 (Reprint: Hamden/Conn. 1966); Lucien Malson, *Les Enfants sauvages*, Paris 1964.

auch ein Merkmal früherer Kindlichkeit⁴¹. In der Figur des Kastraten war nicht bloss die Geschlechterpolarität aufgehoben, auch die natürliche Abfolge der Lebensalter schien an entscheidender Stelle ausser Kraft gesetzt. Diese einzigartige Mixtur verlieh den «Verschnittenen»⁴² jene Einzigartigkeit, die ihre Rollen erforderten. Manche mochten in Kastraten gar Überschusswesen sehen, die durch den chirurgischen Eingriff nichts verloren, sondern im Gegenteil jene Vollkommenheit, die normalen Männern versagt schien, erst gewannen⁴³. Die franko-irische Abenteurerin Sara Goudar, die offensichtlich an der natürlichen Überlegenheit des männlichen Geschlechts zweifelte, fragte 1773 mit beissender Ironie: «Muss man Männer verstümmeln, um ihnen die Perfektion zu verleihen, die sie nicht von Geburt an haben?»⁴⁴

Nicht selten ist bezeugt, dass Kastraten trotz ihrer partiellen Verstümmelung sexuell fast wie «normale» Männer zu agieren vermochten. Dies steigerte ihre erotische Attraktivität, nicht zuletzt, weil der Verkehr mit solchen «Kapaunen» 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 unwiderstehlichen 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 bemüht⁴⁵.

Angesichts der festgefügtten Moralvorstellungen der Zeit verwundert es, dass es sogar legitim verheiratete Kastraten gab, wenngleich ihre Ehen stets um-

41 Vgl. Barbier, *Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 129; Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen* (wie Anm. 1), S. 77

42 Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 268.

43 Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen* (wie Anm. 1), S. 81, weist zurecht darauf hin, dass die Androgynie der Kastraten nicht als gleichgewichtige Mischung der Geschlechter missverstanden werden darf, sondern die Weiblichkeit zur letzten Vollendung der Männlichkeit benötigt.

44 Zitiert bei Barbier, *Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 136.

45 Zitiert bei Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 77.

stritten und gefährdet waren⁴⁶. Sie mussten nicht notwendigerweise unglücklich sein. Franz Haböck möchte den in sächsischen Diensten stehenden Sopranisten Bartolomeo de Sorlisi und seine Gemahlin Dorothea Elisabeth Lichtwer gar unter die «berühmten Liebespaare der Literatur» zählen⁴⁷.

«Pfui! pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert!»

«Unter allen Einrichtungen, welche in Europäischen Ländern durch die neue Musikart veranlasst worden sind, ist keine auffallender und empörender als die Castration junger Knaben, um die Stimmen derselben theils zu verschönern, theils dauerhaft zu machen»⁴⁸. Dieses Urteil Johann Nicolaus Forkels aus dem Jahre 1801 belegt die kritische Distanz, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gegen die Kastratensänger zu artikulieren begann. Binnen kurzem verschwanden die Sängerstars des Barockzeitalters von den Bühnen. In den Kirchenhören waren sie noch länger geduldet⁴⁹, doch zu Anfang des 20. Jahrhunderts schlug auch dort ihre Stunde. Es war wohl nicht bloss der musikgeschichtliche Wandel von der *opera seria* zur *opera buffa* und der zahlenmässige Rückgang der Kastrationen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁵⁰, die diesen radikalen Wandel bewirkten. Er ist wohl nur im Kontext jenes tiefen und umfassenden Epochenumbruchs von der Vormoderne zur Moderne zu erklären, der zwischen 1750

46 Vgl. hierzu die unzeitgemässe, für eine partnerschaftliche Ehe eintretende Schrift von August Wilhelm Hupel, *Vom Zweck der Ehen, ein Versuch, die Heurath der Castraten und die Trennung unglücklicher Ehen zu vertheidigen*, Riga 1771 (Neudruck, hrsg. von Clausdieter Schott, Frankfurt am Main 1985). Silke Leopold, «Not sex but pitch» (wie Anm. 1), S. 221, weist zurecht auf die generelle Zeugungsunfähigkeit der Kastraten hin. Ein «vollständiger Geschlechtsakt» lag aber bei manchen nicht ausserhalb ihrer Möglichkeiten.

47 Vgl. Haböck, *Kastraten und ihre Gesangkunst* (wie Anm. 1), S. 302.

48 Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band II, Leipzig 1801, S. 708–709; zitiert bei Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 161.

49 Franz Grillparzer notierte in sein Tagebuch 1826 beim Besuch eines katholischen Gottesdienstes in Dresden noch ohne jegliche Verwunderung das Auftreten von Kastratensängern: «An einem Sonntage die Katholische Kirche besucht, Instrumentalmusik und Chöre sehr gut, erstere doch einigemal gefehlt, Flöten verstimmt. Ein trefflicher Bassist. Zwei Kastraten. Der Altsänger sehr gut, der Sopran schneidend, in der Höhe falsch, ohne Verbindung der Fistel- und Mitteltöne, wenige Gesangsbildung. Der König und das ganze königliche Haus in grosser Andacht zugegen.» (Franz Grillparzer, *Reisetagebücher*, Berlin, 2. Auflage 1964, S. 98). Im Chor der Sixtinischen Kapelle haben Kastraten bekanntlich noch im beginnenden 20. Jahrhundert gesungen.

50 Vgl. Seedorf, *Kastraten* (wie Anm. 1), Sp. 16–17.

und 1850 die gesamte politisch-soziale Struktur Europas neu fundamentierte. Im Strudel dieser Umbruchszeit avancierten die Kastraten zum negativen Symbol einer untergehenden Welt, zum Schreckbild des absolutistisch-höfischen Zeitalters, das man emphatisch verabschiedete. In seinem Schauspiel *Die Räuber* schleuderte Friedrich Schiller 1782 in der Rolle Karl Moors 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»⁵¹ versiegt schien. Das leidenschaftliche Verdikt des «Stürmers und Drängers» zeigt nahe Verwandtschaft zur geistigen Strömung der Aufklärung, deren kritisches Potential unnachsichtig mit den politischen, sozialen und kulturellen Traditionen Alteuropas aufzuräumen suchte⁵². Die Aufklärer entwarfen ein neues, auf Vernunft gegründetes Welt- und Menschenbild. Sie sahen das menschliche Individuum nicht mehr als ein von transzendenten Mächten abhängiges Wesen, sondern als Teil einer Entwicklung, deren Gestaltung ihm selbstverantwortlich in die Hände gegeben war. Als Avantgarde des neuen Selbstbewusstseins trat das Bürgertum auf, das mit dem entschiedenen Postulat nach gesellschaftlicher und politischer Partizipation eine neue dynamische Rolle jenseits der alten Ständegrenzen beanspruchte. Der bürgerlichen Fundamentalkritik, die sich gleichermassen gegen das auf theologisch-philosophischen Spekulationen beruhende Weltbild und die traditionsgeleitete Unmündigkeit des Menschen wie gegen die Verderbtheit der herrschenden Institutionen in Staat und Gesellschaft richtete, verfielen folgerichtig sämtliche, auf Geburt und Privilegien gegründete Ungleichheitsstrukturen der Feudalgesellschaft, welche die Wahrnehmung der jedem Individuum zustehenden natürlichen Rechte behinderten. Das neue Menschenbild der Aufklärung, das Mischwesen aus seinen anthropologischen Systemen verabschiedete und die körperliche Unverletzlichkeit der Person den menschlichen Grundrechten zuzurechnen begann, machte schliesslich auch die «Verschneidung» von Knaben obsolet.

Schillers Rede vom «Kastratenjahrhundert» fokussierte in der Figur des Kastraten die Missstände einer ganzen Epoche. Die «evirati» eigneten sich vorzüglich als Schreckbilder eines überlebten Zeitalters, weil sie in jenen beiden Institutionen wirkten, welche die frühneuzeitliche Ständegesellschaft

51 Friedrich Schiller, *Dramen und Gedichte*, [hrsg. von Erwin Ackerknecht], Stuttgart ³1959, S. 24.

52 Vgl. aus der Fülle der Literatur: Horst Stuke, *Aufklärung*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Band I, Stuttgart 1972, S. 243–342; Rudolf Vierhaus, *Was ist Aufklärung?*, Göttingen 1995.

dominiert hatten, nun aber die schärfste Kritik der Aufklärer auf sich zogen: Hof und Kirche. Insbesondere die Höfe galten den Aufklärern als Zentren des Verfalls von Sitte und Moral. «Nah bei Hof, nah bei Höll», lautete eine verbreitete Sentenz der literarischen Hofkritik⁵³, deren schärfste Töne im ausgehenden 18. Jahrhundert zu hören waren. Es verwundert nicht, dass in diesem Kontext die Opern, die viele am liebsten abgeschafft gesehen hätten, die unnachsichtigsten Verdikte auf sich zogen. Opernbühnen, die von Anfang an in der Kritik gestanden hatten⁵⁴, galten nicht nur konfessionalistischen Eiferern als Brutstätten des Lasters. Johann Christoph Gottsched etwa meinte, ein Opernfreund lerne «mehr die Venus und Juno, den Jupiter und Mars, als den wahren Gott, oder die Tugenden und Laster kennen»⁵⁵. Anstoss erregte insbesondere die verwunderliche Tatsache, dass auf den Opernbühnen «die allergemeinste so wol als die allerwichtigste Sache in Singe-Versen behandelt werden sollte»⁵⁶, wie die Moralische Wochenschrift *Der Patriot* anmerkte. Dass Menschen selbst beim alltäglichen Informationsaustausch nur noch gesangsweise miteinander konversierten, bildete in den Augen der Kritiker den Gipfelpunkt kommunikativer Umständlichkeit und Unnatürlichkeit:

Unsere Opern haben alles miteinander musikalisch gemacht. Die Personen müssen nach Noten lachen und weinen, husten und schnupfen. Niemand untersteht sich dem andern einen guten Morgen zu bieten, ohne den Takt dazu zu schlagen. Und die zornigste Person sieht sich genötigt, so lange auf die Zunge zu beißen, bis ihr Widersacher seine Triller ausgeschlagen. Alsdann ist es ihr erst erlaubt, ihre Antwort im Kammer- und Chortone anzustimmen⁵⁷.

Insbesondere die Praxis endloser Ornamente, Koloraturen und Kadenzen, welche die Faszination der Barockoper ausgemacht und worin die Kastraten gegläntzt hatten, trat zu den vernünftigen Idealen der Zeit in immer schärferen Kontrast. Sie wurde schliesslich sogar erklärten Opernfreunden wie Lorenz Mizler zuviel, der «einen Ekel vor dergleichen unnatürlichem Wesen»⁵⁸ empfand und forderte, man solle die «weibischen» Stimmen auf den Bühnen zurückdrängen, auch wenn dadurch die Musik einen Teil ihrer frü-

53 Vgl. Helmuth Kiesel, «Bei Hof, bei Höll». *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen 1979.

54 Vgl. *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981.

55 Zitiert bei Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 44.

56 Zitiert ebd., S. 46.

57 Zitiert ebd.

58 Zitiert ebd., S. 123.

heren Pracht verlöre. Stattdessen solle man um der Tugend willen Tenören und Bässen mehr Spielraum geben⁵⁹. Die Kritik an den Kastraten traf das Herzstück der auf der Opernbühne gepflegten Ästhetik der Illusion und des Wunderbaren, die in die vernünftig entworfene Welt nicht mehr passen wollte. Nichts war leichter der Lächerlichkeit preiszugeben als das schreiende Missverhältnis von Rollen und Stimmlagen, das die der Gattung per se innewohnende Unnatürlichkeit auf die Spitze trieb. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts goss Johann Adolf Scheibe beissenden Spott über die Alexanders, Hephästions, Lisimachuse und Heldenchöre aus, deren kreischende Alt- und Diskantstimmen mit der geforderten Natürlichkeit aufs stärkste kontrastierten. Mit merkantilistischem Zungenschlag forderte er stattdessen, man solle, anstatt Sängerinnen und Kastraten aus dem Ausland «mit den grössten Unkosten» kommen zu lassen, verstärkt einheimische Tenöre und Bässe einsetzen, also «deutschen Mannspersonen» in der Musik von Kirche und Oper eine Chance geben⁶⁰.

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 Wekhrlin, der schärfste deutsche Kritiker der Kastraten, kreidete «die barbarische Gewonheit, die Menschen zu verstümmeln», der Kirche und namentlich den Mönchen, die in seinen Augen selber «unoperirten Kastraten»⁶¹ glichen, an. Nach Wekhrlins Meinung würde man kaum Kastraten antreffen, wenn ihre Erfindung nicht kirchlicherseits «geheiligt» worden wäre⁶². Tatsache ist, dass trotz einiger kurialer Gegenstimmen 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 in den Anfang des 20. Jahrhunderts hinein im Chor der Sixtinischen Kapelle ihre Stimmen erheben konnten.

Die Kritik an den Kastraten, die ursprünglich nur an die Adresse der römischen Kirche gerichtet gewesen war, trug bald auch zur Konstruktion jenes weichlich-weibischen Nationalcharakters bei, den man den Italienern schon früh andichtete – natürlich im Gegensatz zu den «männlichen Deutschen», die aufgerufen waren, sich vor unvermerkter Ansteckung zu schüt-

59 Vgl. ebd., S. 124.

60 Vgl. ebd., S. 125–126.

61 Zitiert ebd., S. 136.

62 Zitiert ebd., S. 138.

zen⁶³. Das Ende der Kastraten auf der Bühne hat, wie hieran deutlich wird, offensichtlich auch etwas mit den stereotypen Abgrenzungen der Völker innerhalb Europas zu tun, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert national zu verfestigen begannen⁶⁴. Obgleich Kastraten in deutschen Opernhäusern auftraten und zeitweise auch in Frankreich gesungen haben, behauptete Wekhrlin wahrheitswidrig, man habe die Kastraten im Norden, in Deutschland und Frankreich – «wo man weiss, was ein Mann ist»⁶⁵ – nicht über die Grenze gelassen.

«Mann, und Weib, und Weib, und Mann»

Die Kritik überlebter höfischer und kirchlicher Strukturen, die von der Aufklärungsbewegung vorgetragen wurde, entzog dem Kastratentum 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. Seit Descartes begann die Vorstellung der grossen Lebenskette ihre Faszination zu verlieren; sie wurde schliesslich durch historisch-evolutionäre Lehren ersetzt. So wie zwischen Tier und Mensch ein unüberbrückbarer Graben aufgerissen wurde⁶⁶, so trat im Verhältnis von «Mann und Weib» an die Stelle des Ein-Geschlecht-Modells die moderne, auf biologischen Prämissen basierende bipolare Geschlechterordnung. Sie propagierte ein Menschenbild, das die «Naturen» von Mensch und Tier klar zu unterscheiden, aber auch die Differenz zwischen «Mann und Weib» biologisch eindeutig festzuschreiben wusste. Mit den alten Zwitter- und Zwischenwesen verfielen schliesslich auch die verschnittenen Sänger dem Verdikt der neuen rationalen Ordnung der Natur, in der «Monster» keinen Platz mehr hatten⁶⁷.

63 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 nach: Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 123.

64 Vgl. Franz K[arl] Stanzel, *Europäer. Ein imagologischer Essay*, Heidelberg 1997, ²1998.

65 Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 137.

66 Vgl. Münch, *Differenz zwischen Mensch und Tier* (wie Anm. 11).

67 Vgl. hierzu die neuesten teratologischen Forschungen: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, hrsg. von Michael Hagner, Göttingen 1995; Gert-Horst Schumacher, *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 1996.

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 «welsche Wallachen»⁶⁸, als «Kapaune», als «elende verstümmelte Geschöpfe», «Misgestalten» und «Auswürfe der Natur»⁶⁹, als «Amphibien in menschlicher Gestalt»⁷⁰, «Nullen in der vorhandenen Schöpfung»⁷¹ und «Satyre» der Natur⁷² waren sie nicht mehr als ein «Schandfleck auf dem Blatte der Menschheit»⁷³, 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. 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 nicht weniger klar abbildeten wie die Männer- und Frauenchöre sowie die gemischten Gesangsensembles des 19. Jahrhunderts. Auch die «wahre tugendhafte Verbindung zweyer Gemüter», von der Gottsched noch geglaubt hatte, sie würde «nicht Reizungen genug haben, auf einer Opernbühne zu prangen»⁷⁴, eroberte rasch die Musiktheater. Nur noch die beliebten Hosenrollen erinnerten spielerisch an den vergangenen Geschlechtertausch. Zu neuen Stars der Opernbühnen stiegen die Tenöre auf, die das

68 So Marco Hilario Frischmuth [Martin Heinrich Fuhrmann], *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle: Darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruss, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuss [...]*, Cölln [Berlin] 1729; zitiert nach: Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 120.

69 Charakterisierungen Johann Pezzls, zitiert ebd., S. 149.

70 Ebd., S. 135.

71 Ebd., S. 138.

72 Ebd., S. 140.

73 Ebd., S. 144.

74 Zitiert ebd., S. 44.

Erbe der Kastraten antraten, ähnlich umschwärmt wie jene und in ihren Gegenforderungen kaum weniger extravagant als ihre «verschnittenen» Vorläufer, denen die höfischen Kenner und Liebhaberinnen zu Füßen gelegen waren⁷⁵. Sie singen seit dem 19. Jahrhundert die tragenden Rollen auf den Opern- und Operettenbühnen. Doch selbst dann, wenn sie in romantischer oder mythologischer Verkleidung auftreten, agieren sie nicht mehr tatsächlich als Helden einer anderen, den normalen Sterblichen verschlossenen Welt, sondern als Figurinen des neuen «bürgerlichen» Zeitalters, ob sie nun Florestan, Max oder Siegfried heissen.

75 Vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 348–355.