

gen, was zu Jungen und Mädchen ›passt‹. Das Gender-Kriterium macht diesen Akt der Zuschreibung kenntlich. Doch bei ihrer musikalischen Selbstsozialisation, die letztlich auch Auswirkungen auf Falks und Trixis Paarbeziehung hat, modifizieren sie die geschlechterrollentypischen Muster in ihren Teilmengen: Beide gleichen sich an, werden sich ähnlich, und zwar über ihre inneren Klangbilder, über das, von dem sie meinen, dass es zu ihnen passt: der ›weibliche‹ Klangcharakter zum Jungen und die ›unweibliche‹ Geschlechterrolle zum Mädchen.

Doch mittlerweile ist die Geschichte weitergegangen: Falk hat die matrilineare Richtung in seiner Sozialisation verlassen. Zu seiner Mutter und ihrem Bruder hält er heute kaum noch Kontakt, stattdessen zu seinem leiblichen Vater. Der arbeitet im sozialen Bereich, genauso wie mittlerweile auch Trixi, und zwar als Sozialarbeiterin für schwer erziehbare Mädchen. Falk hingegen will »was mit der Kunst machen«. Damit befinden sich beide in ihrer Biographie auf dem Konstruktionsweg gesellschaftlich anerkannter Geschlechterunterschiede: der gestaltende Junge, für den Werkzeuge zur natürlichen Verlängerung seines Körpers herbeigeredet werden, und das hilfsbereite Mädchen, dem das soziale Leben und die Beziehungen zu und zwischen anderen die Welt bedeuten.

Rebecca Grotjahn (Köln)

Singstimme und Geschlechtergeschichte

An der Stimme erkennt man das Geschlecht. Klangfarbe und Umfang der Stimme werden gemeinhin als sekundäre Geschlechtsmerkmale betrachtet. Nicht nur der Klang der Sprechstimme, sondern auch der der ausgebildeten Singstimme scheinen von den physiologischen Voraussetzungen bestimmt zu sein: Frauen singen hoch, Männer tief.

Die in dem hier dokumentierten Vortrag präsentierte Tonaufnahme von »Che farò senza Euridice« stellt diese Auffassung gleich mehrfach in Frage. Zu hören ist eine Altstimme, die eine Männerrolle verkörpert. Dies ist freilich in einer Zeit, in der Countertenor-Stars wie Pilze aus dem Boden schießen, keine Sensation mehr. Mussten Sänger wie Alfred Deller oder Paul Esswood noch mit peinlich berührten Zuhörern rechnen, die es merkwürdig fanden, dass jemand, der aussieht wie ein Mann, doch wie eine Frau singe, so hat man sich heute daran gewöhnt, dass die ursprünglich für Kastraten komponierten Männerpartien aus Opern des 18. Jahrhunderts von Countertenören – bzw. Altisten und Sopranisten – dargeboten werden. Mehr noch: Eine solche Besetzung wird heute geradezu erwartet, räumt sie doch einen anderen Irritationsfaktor aus, der von der früher üblichen Besetzung mit einer weiblichen Altistin ausging: die Nichtübereinstimmung des Geschlechts von Darsteller(in) und Bühnenfigur. Die Ausführung etwa des Gluckschen Orfeo durch eine Frau wird heute allenfalls als Notlösung akzeptiert – und dies nicht nur, weil die Körperformen auch bei

geschickter Kostümierung das Geschlecht der Darstellerin verraten. Vielmehr ist *common sense*, dass weibliche Altstimmen sich auch hinsichtlich ihres Klangcharakters von denen männlicher Altisten unterscheiden und aufgrund anders gelagerter Registerbrüche nicht das ›Instrument‹ seien, für das die Komponisten des 18. Jahrhundert ihre Partien geschrieben hätten.¹ Zumindest in Kreisen der ›historisch informierten‹ Aufführungspraxis besteht weitgehende Einigkeit darüber, dass die Stimmen von Countertenören eindeutig als männliche identifizierbar seien. – Ein klarer Stimmklang, kräftige Tiefe, deutlicher Bruch zwischen Kopf- und Bruststimme, dosiert eingesetztes Vibrato – diese Merkmale gelten heute als typisch für den männlichen Alt, im Unterschied zum weiblichen, der die Kopfstimme bis an die untere Grenze des Stimmumfangs führe und so eine eher schwache Tiefe habe. Alle diese ›männlichen‹ Stimmeigenschaften kennzeichnen auch die im Tonbeispiel zu hörende Stimme, die im privaten ›Experiment‹ von mehreren kompetenten Hörerinnen und Hörern denn auch für die eines Countertenors gehalten wurde. Indessen handelt es sich um Sigrid Onégín, eine der bedeutendsten Altistinnen ihrer Generation und zur Zeit der Aufnahme, 1928, auf dem Zenit ihres Ruhmes.²

An der Stimme erkennt man das Geschlecht – es gibt viele Beispiele, die diese Aussage in Frage stellen: Popmusikerinnen und Popmusiker wie Anastacia oder Michael Jackson, japanische Uragoe-Sänger oder bulgarische Sängerinnen-Ensembles. Auch die sogenannte ›westliche Kunstmusik‹ kennt Epochen, in der das Geschlecht der Stimme nicht immer eindeutig identifizierbar war; oder anders ausgedrückt: in der Klangfarbe und Umfang der menschlichen Stimme nicht als Zeichen des Geschlechts dienten. Bekanntlich war es in der Oper des 18. Jahrhunderts üblich, Männerrollen mit hohen Stimmen zu besetzen – Glucks Orfeo ist nur ein Beispiel von vielen. Und keineswegs war es so, dass männliche Helden stets von Kastraten und weibliche Figuren – Königinnen, Prinzessinnen, Zauberinnen – stets von Frauensopranen gesungen wurden. Ebenso gut konnte es umgekehrt sein, und nicht selten kam es vor, dass ein und dieselbe Opernrolle in verschiedenen Aufführungen einmal von einer männlichen und ein andermal von einer weiblichen Stimme ausgeführt wurde. Die Stimme symbolisierte den Status einer Figur und ihr Alter, aber allenfalls

1 So meint etwa Jürgen Schläder, die Praxis, die Partie des Orpheus mit einer (weiblichen) Altstimme zu besetzen, verdecke »die dramatisch-künstlerischen Intentionen, die der Komponist mit dieser Rolle verfolgte« (S. 31) – eine Auffassung, die sich aus einer schlüssigen Interpretationsanalyse der Arie »Che farò senza Euridice« ergibt, dabei jedoch verkennt, dass die »makellose« und »in allen Registern nahezu optimal ausgeglichene Stimme« (S. 38f.) ein modernes Ideal ist und keineswegs eine notwendige Eigenschaft der weiblichen Altstimme (Jürgen Schläder, »Mann oder Frau – stimmliche Charakteristika der Orpheus-Rolle in Chr. W. Glucks *Orpheus und Eurydike*«, in: *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart u. a. 1994, S. 31–50). Wie sich das Ideal des weiblichen Altsingens im Laufe der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts veränderte – gerade im Hinblick auf die Behandlung der Register –, stellt Thomas Synofzik dar: »*Draußen am Wall von Sevilla* – Gesangstechnik und Interpretation im geschichtlichen Wandel am Beispiel von Aufnahmen der Seguidilla aus Bizets *Carmen*«, in: *Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas Synofzik und Susanne Rode-Breymann (= BzRM 164), Kassel 2003, S. 35–41 und CD-Beilage.

2 CD Victor 6803: Sigrid Onégín, Unbekanntes Orchester, Dirigent: Rosario Bourdon, 1928 (Gluck, *Orfeo ed Euridice*: »Che farò senza Euridice?«). Neuveröffentlichung auf CD Mono 89027: *Lebendige Vergangenheit. Sigrid Onégín (1889–1943)*.

in dritter Linie das Geschlecht. Das wird besonders gut an dem Umstand erkennbar, dass Ammen oft von Tenören verkörpert wurden.³

Die Vorstellungen, die sich historische Gesellschaften über die Unterschiede der Geschlechter machten, hat die Nutzung der Singstimme mit geprägt.⁴ Was heute wie ein zuweilen frivoles Spiel mit Geschlechterrollen anmutet, war in einer Zeit, in der man Geschlechterdifferenzen nicht als das zentrale Kriterium für die Ordnung der menschlichen Gesellschaft ansah, nicht die spektakuläre Normabweichung, als die es heute erscheint. Für das bis ins 18. Jahrhundert geltende Paradigma des Geschlechterdiskurses hat der amerikanische Historiker Thomas Laqueur den Begriff *one-sex model* geprägt: Zwischen den Geschlechtern wird kein Gegensatz, sondern ein nur gradueller Unterschied angenommen, und die Differenzen werden nicht aus der Biologie begründet, sondern philosophisch oder theologisch.⁵ Kastraten waren in diesem Menschenbild keine groteske Monstrosität, sondern eine Art Übergangszustand.⁶ Die Geschichte des Singens im 19. und 20. Jahrhundert verläuft parallel zu dem Paradigmenwechsel der Geschlechtergeschichte, der mit Karin Hausen als »Polarisierung der Geschlechtscharaktere« bezeichnet wird.⁷ Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert werden Frauen und Männer nicht länger als nur unterschiedlich definiert, sondern als gegensätzlich und dabei einander ergänzend. Dies betrifft nicht nur Anatomie und das Sexualverhalten; vielmehr werden bekanntlich aus biologischen Unterschieden auch psychische Eigenschaften abgeleitet. In den Lehrschriften zur Gesangspädagogik wird diese Entwicklung widergespiegelt. Sind die Unterschiede von Frauen- und Männerstimmen in Quellen aus der Zeit vor 1800 im Grunde kein Thema, so wird in späteren Texten routinemäßig die Klassifikation der Singstimme abgehandelt, die stets von der Einteilung in zwei Geschlechter ausgeht. Die Umfänge von weiblichen und männlichen Stimmengattungen werden als symmetrische Ordnung dargestellt: als zweimal zwei oder zweimal drei Stimmen, wobei Sopran und Tenor, Mezzosopran und Bariton, Alt und Bass in der Regel jeweils im Oktavabstand zu liegen kommen – ein System, das keineswegs die empirische Realität abbildet, heute jedoch so verbreitet und vertraut ist, dass sein Konstruktionscharakter kaum mehr auffällt.

Im modernen System der Stimmgattungen gibt es einen Bereich, den sämtliche Stimmengattungen nutzen, vom Bass bis zum Sopran: ungefähr zwischen dem *a* und *a'*. Diese »Schnittmenge« wird vor allem seit dem späten 19. Jahrhundert zum Gegenstand besonderer

3 Vgl. hierzu Rodolfo Celletti, *Voce di tenore*, Mailand 1989, S. 30–38.

4 Vgl. zum Folgenden ausführlich Rebecca Grotjahn, »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien: Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

5 Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Aus dem Englischen von H. Jochen Bussmann, Frankfurt a.M. u.a. 1992 (amerikanische Erstausgabe unter dem Titel *Making Sex*, Cambridge, MA 1990).

6 Vgl. Paul Münch, »Monstra humani generis. Kastraten in der Kritik der Aufklärung«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 20 (2000), S. 63–82.

7 Karin Hausen, »Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

Bemühungen der Gesangspädagogik, die – so meine These – darauf zielen, den Klang von Männer- und Frauenstimmen unterschiedlich zu machen. Sie betreffen in erster Linie den Tenor und den Alt. Tenöre benutzten im klassischen Belcanto selbstverständlich ein leichtes Stimmregister für die hohen Töne. Ob man hier von Falsett sprechen kann oder nicht, darüber ist sich die historische Gesangsforschung nicht einig;⁸ fest steht jedoch, dass der Klang dieses Registers nicht deutlich mit dem von Frauenstimmen kontrastiert. Seit dem späten 19. Jahrhundert wird diese Art zu singen zunehmend tabuisiert – und zwar mit genderbezogenen Argumenten: Der ›kopfige‹ Klang wirke allzu weich, feminin, ›weibisch‹. Stattdessen kultivierte man – ausgehend von der Pariser Opéra und dem Tenor Gilbert-Louis Duprez – die Benutzung des schweren Registers bis an die obere Grenze des Stimmumfangs, wodurch erst das berühmte ›hohe c‹ zum gesangstechnischen Problem – und zum Mythos – wurde. Umgekehrt verlief die Entwicklung im Altfach. Was die Männerstimmen unbedingt tun sollten, wurde den Altistinnen untersagt: das Brustregister in den Bereich oberhalb des eingestrichenen *c* oder *d* hinaufzuführen. Gesangsschülerinnen lernten, dies sei nicht nur hässlich, sondern auch gefährlich für die Stimme. Wer historische Tonaufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zur Kenntnis nimmt, ist frappiert davon, wie gründlich und schnell vergessen wurde, dass Generationen von Sängerinnen die Bruststimme in der eingestrichenen Oktave als vokales Ausdrucksmittel erfolgreich und ohne die immer wieder beschworenen Stimmschäden eingesetzt hatten – nicht nur im Bereich der Unterhaltungsmusik, sondern auch in der Oper und im Liedgesang. Ein Beispiel hierfür ist Sigrid Onégin, die sich allerdings zu Lebzeiten bisweilen Kritik an ihren ›brustigen Mannstönen‹ gefallen lassen musste. Das deutet darauf hin, dass ihre Karriere in die Zeit eines Wandels fiel – eines Wandels in der Gesangsästhetik, aber wohl auch eines Wandels in den Vorstellungen vom Menschen als Frau und Mann.

Janina Klassen (Freiburg)

Helden, Krieger, Amazonen

Aspekte der Stimmen- und Geschlechterkonstruktion im 16. und 17. Jahrhundert

Carlo Pallavicinos Oper *L'amazzone corsara ovvero L'Alvilda regina de' goti*, 1686 in Venedig herausgebracht, bietet eine spannende Variante des im 17. Jahrhundert überaus beliebten Amazonen-Themas. Der Korsarenkönig Alfo verspricht der gefangenen Amazonenkönigin Alvilda Amnestie, wenn sie ihn heirate. Empört lehnt sie ab. Erst durch eine List kann Alfo

⁸ Vgl. Marco Beghelli, »Il ›do di petto‹. Dissacrazione di un mito«, in: *Il saggiatore musicale* 3 (1996), S. 105–149.