

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;<sup>8</sup> 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

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

sie gewinnen. Er macht ihre Dienerin Irene zur Herrin. Diesen Standestausch empfindet Alvilda noch unerträglicher als die Aussicht auf ein Leben an der Seite ihres Eroberers. Anders als in vielen ähnlichen Plots überzeugt der Held nicht allein aus Liebe, sondern es siegt das ältere Motiv der gesellschaftlichen Rangordnung, in die das Paar sich einfindet. Wie in der zeitgenössischen italienischen Oper üblich, sind für alle Protagonisten hohe Stimmlagen vorgesehen. Zwar sind Rang und Geschlecht gewöhnlich an der Kleidung und ihrem Habitus zu erkennen. Doch borgen Masken und Kostüme dem unsichtbaren Körper eine sichtbare Oberfläche, die nicht mit dem dahinterstehenden Menschen identisch sein muss. Durch das gleiche Stimmregister der Helden, Krieger, Amazonen und Königinnen, die von Sängerinnen, Sängern und Kastraten gespielt werden können, wird die bühnenhafte Camouflage auf die klangliche Ebene ausgedehnt. Das Beispiel dient mir als Einstieg in Fragen zum Verhältnis von Körper und Stimme, Sexus- und Gendertransgression, zur Attraktion des Amazonenstoffes und zum Hochtonideal in der artifiziellen Musik. Dabei verfolge ich kulturhistorische und -anthropologische sowie genderorientierte Aspekte und greife methodisch Überlegungen des New Historicism auf. Folgende Annahmen haben die Beschäftigung mit den Fragen geleitet: Obwohl bereits viel darüber geschrieben ist, bleiben die Gründe für die Ursprünge und die Etablierung des Kastratengesangs unklar. Hier existiert eine tabuisierte Schattenseite des humanistischen Renaissance-Ideals der ›Selbstbildung‹ (*self-fashioning*<sup>1</sup>). Medizinische Versuche an Kindern gehören dazu. Womöglich entsprechen Gesangskastraten einer Konstruktion, die die theologisch-spirituellen beziehungsweise literarischen Entwürfe hybrider, aus Mensch und Mythologie gemischter Epheben als drittes Geschlecht ›live‹ präsentieren. Die Brutalität der Konstruktion wird durch die Engelsrhetorik erfolgreich verdrängt.

## Körper und Stimme

Der reale Körper der Darstellerinnen und Darsteller soll(te) auf der Bühne des 17. Jahrhunderts lediglich als Vehikel dienen. Er bleibt hinter der Verkleidung weitgehend unsichtbar. Kostüme und Maske erlauben hier viel Spielraum zwischen Travestie und Illusion, zwischen Gender und Sexus. Im Schutz der Maskierung kann gesagt werden, was die Maske vorgibt – oder auch das Gegenteil. Hinter der Maske ist wieder eine Maske. Zum Paradoxon des höfischen, von Neid, Intrigen und Rivalitäten bestimmten Lebens gehört, dass man nur einer Maske trauen kann, weil sie eine Maske ist. Auf der Bühne wie im Leben steht im 17. Jahrhundert die Repräsentation von Affekten und ihre Funktion nach außen im Vordergrund, nicht die Wahrheit oder Wahrhaftigkeit der Inhalte. Die klassische Regel der *vraisemblance* gilt für die Oper ohnehin nicht. Äußerlich ähneln sich Darsteller und Publikum. Schminke, Perücken, Korsette, Aufpolsterungen zum Kaschieren und Idealisieren des zufällig erhaltenen eigenen natürlichen Körpers nutzen Höflinge und wohlhabende Bürger beiderlei Geschlechts auch im Alltag zur Selbstinszenie-

1 Vgl. Stephen Greenblatt, »Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung)«, in: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, hrsg. von Moritz Baßler, Tübingen u. a. 2001, S. 35–47. Ich danke Susanne Rupp für anregende Diskussionen.

rung.<sup>2</sup> Diese Kommunikationsstrukturen sind sozio-kulturell definiert. Das gilt für die Sprache ebenso wie für Gesten, Handlungen und Affektäußerungen.

Autoren und Komponisten transportieren diese Strukturen höfischer Selbstinszenierung in die Bühnenhandlung. Ihre Kunst ist die Kunst der Verhüllung des Realen. Zwischen den Masken liegt der Spielraum für das Rollen- und weitere fiktive Handlungs-, aber auch für das Autoren-Ich. Hier öffnen sich Möglichkeiten, durch das karnevaleske *cross-dressing* Bühnenfiguren als hybride Geschlechtsidentitäten zu konstruieren, wie sie in der antiken Mythologie vorkommen, und damit die Plots zu gestalten. Amazonen und Hermaphroditen gehören mit ihren männlich-weiblichen Anteilen ebenso dazu wie die zwischen Kind und Frau angesiedelten Nymphen oder die ephabischen Jünglinge an der Schwelle zum Mann, Mensch-Tier-anteilige Faune, der doppelgeschlechtliche Eros oder die zahlreichen Erscheinungsformen des Jupiter/Zeus. Künstler sollen sich weit genug in die Rollen einfinden, um die vorgeschriebenen Affekte wirkungsvoll zu erregen. Anders als im höfischen Alltag müssen auf der Bühne die Affekte indessen sofort erkennbar sein, um wirken zu können.<sup>3</sup> Gleichzeitig gilt es, Abstand und Kontrolle zur Bühnenfigur zu bewahren. Othello soll Desdemona schließlich nicht wirklich ermorden, sondern die Illusion überzeugend herstellen. Private Gefühle der Künstler, die – auch wenn der König selber gern auf der Bühne tanzt – gewöhnlich aus einer nicht-privilegierten Schicht stammen, sind nicht gefragt. Die Maskerade intendiert eine Trennung des Spiels vom Darsteller-Ich. Bühnenfiguren entfalten diesbezüglich ihre eigenen Realitäten. Kastraten nehmen den klanglichen Aspekt ihrer Rolle allerdings mit in den Alltag. Im Unterschied zum Brechtschen V-Effekt, durch den eine kritische Reflexion ausgelöst werden soll, hat die Distanz hier eine andere Funktion. Sängerrinnen und Sänger leihen den Bühnenfiguren bloß Körper und Stimme zur Repräsentation einer vorgegebenen symbolischen Ordnung, die die Bühnenhandlung spiegelt. Durch das für alle Titelrollen geltende hohe Stimmregister werden Geschlechter-Camouflage und -Transgressionen in der Oper auch auf die klangliche Ebene ausgedehnt. Die Spielmöglichkeiten haben sich also unendlich erweitert. Dabei ist die Illusion von Sopran-Feldherren oder von travestierten Königinnen und Fürsten (sowohl im Libretto als auch bei der Bühnenpräsentation) durchaus publikumsorientiert. Sie gelingt deshalb, weil die Zuschauer die inszenierte Maskerade durchschauen. Das Wissen um die Täuschung löst die Bewunderung dafür aus, wie gut sie in der Kunst gemacht ist.<sup>4</sup>

Nun behält die Stimme immer ein Stück individueller, sinnlicher Realität, selbst wenn sie symbolischen Charakter hat wie bei der Darstellung von Herrscherpersonen und in diesem Sinne ein Eigenleben führt. Ihre Emotionalität kommt aus dem nicht auflösbaren Rest von Körperlichkeit. Hier steckt die Quelle für den sinnlichen Genuss, für die wirkungsvolle Erotisierung. Die Stimme tatsächlich vom Körper zu trennen, zu erweitern,

2 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, 2 Bde., Tübingen 1999, Bd. 1, S. 187ff.; Fischer-Lichte arbeitet die Forschungen zur höfischen Selbstrepräsentation von Norbert Elias ein.

3 Eine Auswahl der von Franciscus Lang 1727 zusammengestellten Liste affektiver Bühnengesten findet sich bei Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd. 1, S. 245f.

4 Vgl. Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*, Frankfurt a.M. 2004, S. 63.

zu verfremden oder synthetisch herzustellen,<sup>5</sup> wird erst mit der Schallaufzeichnung und -wiedergabe im 20. Jahrhundert möglich, durch die Singen und Hören des Gesangs zeitlich entkoppelt werden können. Trotz eines Anteils technischer Verzerrung bleibt auch in den Schallaufzeichnungen noch das Charakteristische einer Stimme erhalten, das durch die partikuläre Physiognomie ebenso wie durch die jeweilige Schulung und die individuellen performativen Gestaltungsmöglichkeiten hervorgerufen wird. Über ihre kunstvoll trainierten Stimmen gelingt es den einzelnen Virtuosen, sich gegeneinander als Künstler zu profilieren. Zwischen dem Starkult der Kastraten um 1700 und der nahezu hysterischen Begeisterung des Publikums besteht bekanntlich eine Wechselwirkung. Nur im Zeichen dieser »Fetischisierung« (McClary)<sup>6</sup> lässt sich der überaus befremdliche Jubelruf »Evviva il coltello!« nicht zynisch verstehen.

Im Gegensatz zum Körper sind die Möglichkeiten, eine Stimme zu maskieren, im 17. Jahrhundert sehr begrenzt. Das hohe Register für die einer anderen Realität entspringenden Bühnen-Helden aus der Mythologie können Kastraten nicht ablegen wie Neros Sandalen. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu allen anderen phantastischen >cross-over<-Komponenten barocker Oper. Ihr hybrider Status als Sopranisten bleibt den Kastraten auch außerhalb der Bühne. Die Trennung von Darstellerfigur und Ich gilt zwar in der Oper, paradoxerweise aber nicht in ihrem Leben. Was auf der Bühne als Gloriole strahlt, stigmatisiert im Alltag. Nur sehr selten (und nicht einmal bei Farinelli) dürfte es, trotz üppiger privater Selbststilisierung, gelungen sein, den Nimbus des mythischen Fabelwesens tatsächlich in den Alltag hinüberzuretten und wenigstens ersatzweise auch auszuleben. Hier zählen nicht die (im alltäglichen Umgang leicht befremdliche) Qualität der hohen Stimme oder die verfeinerte Lebensart des *effeminato*, sondern der Verlust der Zeugungsfähigkeit, allen erotischen Heldentaten zum Trotz, die ihnen im 18. Jahrhundert angedichtet werden. Nur sehr sublim äußert der zu diesem Zeitpunkt weltberühmte Farinelli in einem privaten Brief seine einsame Verletztheit, nicht so zu sein wie die anderen, die in der Hochzeitsnacht tun, was alle machen, »nur der, der Ihnen schreibt, kennt solch ähnlich dunkle und angenehme Nächte nicht.«<sup>7</sup> Selbst wenn ein Frauenverächter wie Arthur Schopenhauer Kastratenstimmen noch im 19. Jahrhundert hochjubelt,<sup>8</sup> so ändert das nichts an der Tatsache, dass mit der Herausbildung eines neuen kulturellen Schemas im 18. Jahrhundert, durch das sich auf medizinisch-anthropologischer Basis die Differenz männlich/weiblich als Grundlage psychophysischer und sozialer Ordnung festigt,<sup>9</sup> die Kastraten ihren ohnehin labilen Lebensraum verloren haben.

5 Vgl. zur Konstruktion des Gesangs in dem Film *Farinelli* Corinna Herr, »Farinelli – die Wiederentdeckung der Kastratenstimme«, in: *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*, hrsg. von Alexandra Karentzos, Birgit Käufer und Katharina Sykora, Marburg 2002, S. 55–67, hier: S. 62.

6 Susan McClary, »Fetisch Stimme. Professionelle Sänger in Italien der Frühen Neuzeit«, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 199–214.

7 Farinelli an den Conte Pepoli, 1739, zitiert nach Patrick Barbier, »Über die Männlichkeit der Kastraten«, in: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Martin Dinges, Göttingen 1998, S. 147.

8 Vgl. Herr, »Farinelli«, S. 61.

## Amazonen

Amazonen sind bereits in der Antike ein Mythos und werden schon dort mit allerlei literarischen Fantasien und Projektionen versehen.<sup>10</sup> Ihre prähellenischen Kulte bringt man mit kämpfenden Priesterinnen in Verbindung, die matriarchalische Gesellschaften anführen. Im 16. und frühen 17. Jahrhundert spielen Amazonen eine zweifache Rolle, einmal im Zusammenhang mit der Selbstkonstitution von Herrscherinnen, zum anderen als Projektionsfläche, um (wenigstens literarisch) die starken Frauen und die ihnen gegenüber stehenden ›weichen‹ Helden zu bannen. Amazonen gelangen sowohl im Zuge der Antikenrezeption als auch durch die Entdeckung neuer Ethnien in den Überseeländern in Mode. Anders als die archaischen Reiterinnen und ihre militärische Macht und Herrschaft zeigen die Bilder im 16. Jahrhundert indessen deutliche Spuren einer christlichen Überformung. Das Motiv der Tapferkeit wird hier verschränkt mit einem neuen Keuschheitsideal. Damit treten die zeitgenössischen Amazonen eher in die Nachfolge kämpferischer Jungfrauen, deren Vorbild (angelehnt an die Jungfrau Maria) spätantike Märtyrerinnen sind und die mehr Jeanne-d'Arc-hafte Züge tragen, wie Judith Bösch anschaulich darlegt. »Weibliche Travestie und der Griff zum Schwert« scheinen nur dann gerechtfertigt, »wenn sie im Zeichen des christlichen Glaubens stehen«.<sup>11</sup> Literarische und ikonographische Amazonenentwürfe stammen allerdings (mit wenigen Ausnahmen) von Männern. Das heißt, die hier dargestellten Frauen bilden Idealfiguren ab, die Männer sich ausdenken beziehungsweise im Auftrag oder in Andienung prominenter Mäzeninnen nach deren Vorgaben ausführen, wie etwa Edmund Spenser in *The Faerie Queene* für Elizabeth I. von England.<sup>12</sup> Abgesehen vom erotischen Reiz der meist ›griechisch‹ entkleideten Frauen fällt bei den literarisch projizierten Amazonen auf, dass hinter der Fassade einer tapferen Kämpferin am Ende doch ein weiches Herz siegt. Dieser Aspekt fließt auch in die späteren Opernlibretti unverhohlen mit ein. Die Gegenüberstellung von tapferen, harten, kompromisslosen Königinnen und liebesfähigen Helden mit weicheren Zügen imaginiert eine verkehrte Ordnung, die spätestens im Finale auf die (männlichen) Füße gestellt wird, indem die Amazonen sozusagen domestiziert ihren Eroberern in die Arme sinken – oder sterben, wie Clorinda.

Im lebensgeschichtlichen Kontext des 16. Jahrhunderts erfüllt der auf der Opernbühne bis zum Klamauk trivialisierte Amazonenmythos eine direkte Funktion bei der Selbstbildung von Herrscherinnen. Die hochrangigen weiblichen Führungsfiguren stellen Dynastien insofern vor besondere Probleme, als sich hier zwei unterschiedliche Ordnungen kreuzen, nämlich einmal die Geschlechter- und zum anderen die Ständehierarchie. Herr-

9 Vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, München 1996.

10 Vgl. Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek 142001, bes. S. 322f. Die Anthropologin Jeannine Davis-Kimball forscht nach genetischen Spuren der Amazonen in der heutigen Mongolei, vgl. <http://www.zdfexpedition.zdf.de/amazonen> 6. 6. 2004.

11 Judith Bösch, *Schwert und Feder. Autorin, Regentin und Amazone als Figuren hybrider Geschlechtsidentität im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Wien 2004, S. 153.

12 Vgl. Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 112ff.

scherpersönlichkeiten brauchen Tugenden wie Mut, Kraft, Gerechtigkeit und Dominanz, um ihr Land regieren zu können. Diese Eigenschaften sind traditionell männlich konnotiert. Umgekehrt ist nicht wünschenswert, dass die weibliche Identität verloren geht und die feineren Tugenden wie Güte, Sanftheit, Anmut oder Nächstenliebe gänzlich wegfallen. Der allegorische Rückgriff auf mythische Amazonen ermöglicht eine Selbststilisierung als hybride Herrscherinnenfiguren, die die unterschiedlichen Anteile beider Geschlechter in einem dritten, überhöhten Status vereinen. Ihre männlichen Anteile sichern, dass diese Frauen tatsächlich über Herrscherqualitäten verfügen, während die weiblichen Anteile zum Vorbild für die Verfeinerung der Lebensart am Hof stehen. Aufgrund des hierarchisch höheren ständischen Ordo sind die weiblichen Tugenden in diesem Fall nicht direkt abwertbar. Daher setzt der der Fürstin von Urbino gewidmete *Hofmann* des Baldassare Castiglione das *effeminato*-Ideal paradigmatisch um, denn »der erste Zweck des Höflings besteht [...] darin, dem Fürsten gefällig zu sein«. <sup>13</sup> Der Hofmann ist eingespannt in vertikale und horizontale Kommunikationsachsen, die seinen Handlungsspielraum definieren. Seine Abgrenzung davon erfolgt indirekt, indem er seinerseits die Distanz zur Hofdame unterstreicht und auf dieser Ebene das Verweiblichungsmuster kritisiert, literarisch geschickt verteilt auf die fiktiven Gesprächspartner. Die »omini effeminati«, heißt es da, seien so verächtlich wie schamlose Frauen (»donna lascive senza vergogna«). <sup>14</sup> Überzeugend zeigt Judith Bösch, in welche Krisensituation die Hofmänner durch die politisch bedingte Umkehr der Geschlechterhierarchie geraten und welche Selbstschutzstrategien sie verfolgen. <sup>15</sup> Das stimmt nachdenklich angesichts der positiven Aufwertung des *effeminato*-Ideals in der derzeitigen Kastratendiskussion. <sup>16</sup> Im *Hofmann* tauchen nämlich mehr oder weniger explizit mit der Kritik am *effeminato* genau die Motive auf, die später stereotyp gegen die Oper, die Kastraten und die Sinnlichkeit des Gesangs angeführt werden: der Verdacht von Verweiblichung und moralischer Zweifelhaftheit. Gleichwohl folgt aus dieser Krise des männlichen Selbstbildes eine Aufweichung von Geschlechtergrenzen in Diskursen des 17. Jahrhunderts. Dabei gelten nach wie vor parallel unterschiedliche Konzepte, nämlich einmal das neuplatonische *one-sex model*, in dem die Geschlechterdifferenz akzidentiell ist gegenüber der essentiellen Gemeinschaft »Mensch«, und die aristotelische Defizienz-Theorie, in der Frauen Männern nachgeordnet sind. <sup>17</sup> Um die eigene Machtposition zu untermauern, verknüpft Elizabeth I. im Zuge ihrer Selbsterhöhung die Antikenallegorie einer mythischen Amazonenkönigin, die sie literarisch spiegelt, mit der politisch-theologischen Zwei-Körper-Lehre, der juristischen Seite der Monarchie. Danach konstituieren zwei Seinsweisen die

13 Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, S. 117.

14 Zitiert nach Bösch, *Schwert und Feder*, S. 161.

15 Vgl. grundlegend zur Interpretation Peter Burke, *Die Geschehnisse des »Hofmann«*. *Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996.

16 Stellvertretend für andere Roger Freitas, »The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato«, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), S. 196–249. Ich danke Thomas Seedorf sehr herzlich für seine Unterstützung.

17 Eine zeitgenössische Darstellung von 1630 des kugelförmigen mythischen »Gesamtmenschen«, in dem Frau und Mann als einheitliches Wesen vereint waren, wie in Platons *Symposion* geschildert, ist abgedruckt bei Schabert, *Englische Literaturgeschichte*, S. 122.

Herrscherperson, nämlich einmal der Mensch mit seinem irdischen Körper und zum zweiten der unsterbliche politische Körper, ein vollkommenes und unverletzliches »corpus mysticum« des Königtums, ein »character angelicus«. Dieser mystisch-politische Körper ist »den Engeln gleich unsterblich«.<sup>18</sup>

### Hochstimmenideal und »Kinderdesign«

Manches deutet darauf hin, dass die Praxis der Kinderkastration nicht allein dem virtuoson Hochstimmenideal gilt, das die Gesangskastraten im 17. Jahrhundert auf der Bühne verkörpern. Für ein Hochstimmenideal lassen sich in vielen Kulturen Belege finden. In der christlichen Mythologie singen Engel unaufhörlich den Lobpreis Gottes mit überirdischen hohen Stimmen, die menschlichen Ohren ebenso unzugänglich sind wie die Sphärenharmonie. Michel Poizat leitet aus dem Engelssturz und der Verräumlichung hoch-tief/Himmel-Hölle die Präferenz eines himmlischen Hochtonideals ab. Dagegen stellt Jacques Lacan, in der Nachfolge von Sigmund Freud, mehr die sirenenhafte Verführung und Sinnenlust in den Vordergrund, durch die, nach Susan McClary, die Stimme bereits Ende des 16. Jahrhunderts zum Fetisch und zur Ware würde.<sup>19</sup> Im Laufe der artifiziellen Musikgeschichte werden diverse Mythen und Selbstmystifizierungen verwendet, um die Faszination des Hochtonideals und das Phänomen der Kastraten zu erklären. Grundlage dieser Erzählungen sind unterschiedliche akustische und tonphysikalische Eigenschaften. Neben der messbaren Beobachtung, dass die Textverständlichkeit bei steigender Frequenz ab- und die Verselbständigung der Stimme zunimmt, zählt auch die Immaterialität der Schallwellen dazu. Hildegard von Bingen trifft vor dem Hintergrund der geheimnisvollen Unsichtbarkeit von Klang die Definition: »Das Wort bezeichnet den Leib, die Melodie aber den Geist und die Harmonie die Gottheit«. Erst durch die melodische »Umarmung« werden die (liturgischen) Worte zu heiligen Texten.<sup>20</sup> Stimme gilt in diesen Vorstellungen als das »Andere« des Logos. Die hohe Stimme entfernt sich von der Wort-Kontrolle. Extasen und Glossolalien gehören ebenso dazu wie die virtuos gespielten Register der kunstvoll geschulten Sängerinnen und Sänger. Auf der anderen Seite stehen die Entmaterialisierung und die Attraktion engelhafter Reinheit und Unschuld.

Die Reinheit und Unschuld von Kindern erhalten zu wollen, vermutet Hans Georg Nicklaus als Grund für die vermehrten Kastrationen im 16. Jahrhundert und unterstellt

18 Zu den Grundlagen dieser Vorstellungen s. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart 1992, bes. S. 208ff. Zu den Königinnen der frühen Neuzeit s. Rachel Weil, »Der königliche Leib, sein Geschlecht und die Konstruktion der Monarchie«, in: *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, hrsg. von Regina Schulte, Frankfurt a.M. u. a. 2002, S. 99–111.

19 Vgl. Michel Poizat, »Teuflich oder göttlich? Der lyrische Genuss«, S. 215–232; Mladen Dolar, »Das Objekt Stimme«, S. 233–256, beide rezipieren Lacan; Susan McClary, »Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit«, S. 199–214, alle in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002.

20 Hildegard von Bingen, *Scivias – Wisse die Wege*, übers. und hrsg. von Walburga Storch OSB, Freiburg, Basel, Wien 1992, S. 609. Gemeint ist Musik im Sinne von Offenbarung, vgl. zum einstimmigen Kultgesang auch Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme*, München 1998, S. 174ff.

diesem »Kinderdesign« ein »genuin pädagogisches Begehren«<sup>21</sup>. Gestützt wird seine These durch die von Philippe Ariès nachgezeichneten Erziehungs-Debatten in Bezug auf die Konstitution kindlicher Unschuld.<sup>22</sup> Beide betonen die Sorgfalt, die im 16. und 17. Jahrhundert auf die Ausbildung von Kindern verwendet wird, auch wenn Ariès eine sozial deutlich andere Gruppe als Nicklaus beschreibt. Die Diskurse korrespondieren mit dem von Stephen Greenblatt herausgearbeiteten Renaissance-Ideal von »der Bildung menschlicher Identität als eines manipulierbaren, kunstreichen Vorganges«,<sup>23</sup> zu der auch Castigliones Erziehungsschrift vom *Hofmann* beiträgt. Identitätsbildung findet indessen nur innerhalb der festen ständischen Ordnung statt. Nicht die bei allen Menschen vorhandenen »natürlichen« Anlagen (Temperamente, Mischung der Körpersäfte), sondern die Anpassung an die soziale Ordnung des eigenen Standes bildet den Rahmen dafür. Wer außerhalb existiert, dem gegenüber brauchen »keine Verhaltensregeln eingehalten [zu] werden«.<sup>24</sup>

Findel- und Waisenkinder, die in den frühen neapolitanischen Konservatorien karitativ betreut werden, haben keinen Schutz durch Geburt und Stand, und sie könnten für medizinisch-pädagogische Experimente missbraucht worden sein. Nach der galenischen Lehre sind Jungen wie Mädchen bis zum siebten Lebensjahr geschlechtsneutral, nämlich beide feucht und heiß, erst danach beginnen sie zu differieren. Soll also der Zustand der Kindlichkeit erhalten bleiben, muss der Eingriff zwischen dem siebten und zehnten Lebensjahr erfolgen. Im Hinblick auf die Körpergröße ist das Experiment misslungen. Doch hat sich die hohe, ausbildungsfähige Stimme erhalten, und es scheint, dass diese Begleiterscheinung sehr schnell zum Hauptmotiv der Kinderkastration umgeschlagen ist. Gebraucht werden die »Engels«-Stimmen in den Kirchen des 16. Jahrhunderts allerdings nicht als Stellvertreter himmlischer Musik – das übernimmt die Harmonik in reinen Intervallen –, sondern als Ersatz für Frauen.<sup>25</sup> Die neue Oper bedient sich hingegen ganz anderer Mythen. Die hier auf die Bühne gebrachten Helden sind illusionäre Hybridgestalten der antiken Mythologie, wie Orpheus, der zwischen Mensch und Gott steht und der die im Zuge der neuen Naturwissenschaften zerborstenen Sphären, deren Proportionen die Grundlage der artifiziellen Musik bilden, wenigstens in der Kunst wieder versöhnt. Sein Gesang soll – wie der aller mythischen und historisch mystifizierten Bühnenheroen – außerhalb unserer Realität angesiedelt sein. Kastraten verkörpern ihn im realen Leben.

## Tabuzonen

Die kulturhistorischen Umstände der Entstehung des Kastratengesangs in der artifiziellen Musik sind immer noch unklar. Daran ändert auch der derzeitige »Hype« des Kastraten-themas wenig. Vielmehr sind wir gerade dabei, uns neue phantastische Vorstellungen über

21 Hans Georg Nicklaus, »Pflanzen, Wunderkinder und Kastraten. Über einige Zusammenhänge von Ästhetik und Pädagogik«, in: *Klang und Wahrnehmung. Komponist – Interpret – Hörer*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz u. a. 2001, S. 83–97, hier: S. 89f.

22 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit* (1978), München <sup>11</sup>1994, S. 175ff.

23 Greenblatt, »Selbstbildung«, S. 36.

24 Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, S. 46.

25 Vgl. John Potter, *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*, Cambridge 1998, S. 31ff.

die exotischen Stimmwunder zurechtzulegen und mit wissenschaftlichem Make-up aufzuwerten.<sup>26</sup> Das singuläre Klangbeispiel Moreschis ändert nichts an der Tatsache, dass die Faszination des Kastratengesangs nur literarisch, als Erzählung, überliefert ist, die neben der musikalischen) vor allem eine historisch textkritische Analyse erfordert. Die über Jahrhunderte in Hinterzimmern praktizierten klandestinen Operationen finden unter ähnlich fragwürdigen Umständen statt wie illegale Abtreibungen durch »Engelmacherinnen«. Im krassen Gegensatz zur vergoldenden Himmelsrhetorik haben die Kinderkastrationen nicht den geringsten Schimmer einer kultischen Würde oder eines Übergangsrituals wie etwa öffentliche Beschneidungen, die im 16. und 17. Jahrhundert als Kinderfeste (vor der Erstkommunion) gefeiert wurden,<sup>27</sup> oder wie die Pracht inszenierter Kastrationsriten in außer-europäischen Kulturen.

Das Tabu gilt der Schattenseite der Renaissance, die sich als aggressiver Humanismus zeigt, in dem der Mensch davon überzeugt ist, alles herstellen zu können. Corinna Herr verfolgt diese Spur im Hinblick auf den hermetischen Diskurs.<sup>28</sup> Ein weiteres Tabu betrifft die Sexualitätsdiskurse. Zwar stimme ich Silke Leopolds Kritik an der Konzentration auf Kastratensex zu.<sup>29</sup> Doch sollte der Anteil des forschenden Voyeurismus bei der wissenschaftlichen Rezeption durchaus thematisiert werden. Mich überzeugt der Hinweis von McClary und Barbier nicht, dass wir Forscher im 20. Jahrhundert, elektrisiert durch Freud, der Kastration einen zu großen traumatischen Stellenwert einräumten. Immerhin fällt auf, wie gründlich auch die geschwätzigsten unter den illustren Musici des 18. Jahrhunderts über den wichtigsten Einschnitt in ihr Leben schweigen.<sup>30</sup> Auch wenn »arme Leute« und selbst privilegierte Eltern freiwillig ihre Kinder verstümmeln lassen, damit sie Superstars werden, so handelt es sich trotzdem um eine Verzweiflungstat, die vielleicht damals nicht geächtet, aber auch nicht widerspruchlos akzeptiert, sondern bloß in manchen Teilen der Gesellschaft stillschweigend toleriert worden ist.<sup>31</sup>

Einzelne Stichproben zeigen, wie unsicher aus heutiger Sicht die historische Situation eingeschätzt werden kann. Dem drastischen Sexualstrafrecht dieses Zeitraums<sup>32</sup> stehen kaum kaschierte, abenteuerliche Sexualpraktiken gegenüber. In Cavallis Oper *Calisto* gelingt

26 Vgl. dagegen die differenzierte Darstellung bei Sergio Durante, »Theorie und Praxis der Gesangsschulen zur Zeit Händels. Bemerkungen zu Tosis »Opinioni de'cantori antichi e moderni««, in: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsrube 1986 und 1987*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1988, S. 59–72.

27 Vgl. Ariès, *Geschichte der Kindheit*, S. 181.

28 Vgl. Herr, »Farinelli«, S. 56 passim.

29 Vgl. Silke Leopold, »»No Sex but Pitch«. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet«, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit Alter Musik*, hrsg. von Hanns-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart u. a. 2000, S. 219–230.

30 Vgl. Barbier, der auch über Hänseleien und Herabsetzungen von Kastraten im Alltag berichtet, »Über die Männlichkeit der Kastraten«, S. 136ff.

31 Die teils vehemente Opposition dagegen, auch unter den Opernenthusiasten des 18. Jahrhunderts, ist hinlänglich bekannt. Vgl. stellvertretend für andere Barbier, »Über die Männlichkeit der Kastraten«, S. 142ff.; siehe auch die Hinweise zur wirtschaftlichen Situation in Italien bei John Rosetti, Art. »Castrato«, in: *NGroveD2*, Bd. 5, London u. a. 2001, S. 267.

32 Vgl. Isabel v. Hull, *Sexuality, State, and Civil Society in Germany 1700–1815*, Ithaca u. a. 1996; Franz X.

Jupiter die Eroberung der Nymphe bekanntlich durch den Trick, sich in die Gestalt Dianas zu verwandeln, mit der hübschen Variante, dass der ohnehin hoch singende Gott in dieser Szene eine Frauenstimme simulieren muss. Zur selben Zeit lebt der französische Abbé François-Timoléon de Choisy diese Geschichte tatsächlich aus. Choisy, ein im Umfeld des Kardinal Mazarin agierender bekannter Kleriker und Transvestit, der nicht nur privat, sondern bisweilen sogar öffentlich in Frauenkleidern und geschminkt auftrat, missbraucht ein junges Mädchen, das auf seine weibliche Maskerade hereingefallen ist, und brüstet sich noch 1696 in seinen Memoiren mit der Behauptung, die Schreie und Tränen in Lustseufzer verwandelt zu haben.<sup>33</sup>

Thomas Seedorf (Freiburg)

## Vom Tenorhelden zum Heldentenor

### Richard Wagner und das Ideal eines neuen Sängertypus

Schon mit seinen ersten musikdramatischen Werken ging Richard Wagner ein Risiko ein, das lebenslang ein Problem für ihn bleiben sollte: Weder *Die Feen* noch *Das Liebesverbot* waren Auftragswerke, die für ein bestimmtes Theater und im Hinblick auf spezifische Aufführungsbedingungen hin konzipiert worden sind. Entgegen den Gepflogenheiten seiner Zeit betrachtete der junge Wagner die dichterisch-kompositorische Ausarbeitung von Werken als unbedingt vorrangig gegenüber ihrer theaterpraktischen Realisierung, eine Haltung, die sein Schaffen bis zum *Parsifal* prägte. Die Folgen sind bekannt: *Die Feen* gelangten zu Lebzeiten Wagners gar nicht auf die Bühne, *Das Liebesverbot* nur mit großer Mühe und ohne Aussicht auf eine Verankerung im Repertoire.<sup>1</sup> Dass Wagner mit *Rienzi* einer breiteren Öffentlichkeit als Dichterkomponist bekannt wurde, verdankt sich dem Zusammentreffen günstiger Umstände: zunächst der Bereitschaft der Dresdner Hofoper, das auf-

Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München 2002, bes. Kap. 2, sowie die einschlägigen Schriften von Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1977, 1986, 1989.  
33 Vgl. Bösch, *Schwert und Feder*, S. 173f.

1 *Die Feen* erlebten ihre postume Uraufführung erst 1888 am Münchner Nationaltheater, *Das Liebesverbot* verschwand nach nur einer Aufführung (1836 am Stadttheater in Magdeburg) wieder von der Bühne; zu den Problemen, mit denen Wagner sich hinsichtlich der Sängerbesetzung bei den Vorbereitungen zu den Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und *Der Ring des Nibelungen* konfrontiert sah, vgl. Thomas Seedorf, »Deklamation« und »Gesangswohlaut« – Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«, in: »Mit mehr Bewußtsein zu spielen«. *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4), Tutzing 2006, S. 181–206.