

Äußerer Glanz und inneres Elend. Die soziale Stellung der Kastraten und ihr Bild in der Musiktheorie

Monika Fink

Im Jahre 1944 beobachtet der italienische Schriftsteller Curzio Malaparte im gerade von den Alliierten befreiten Neapel, wie auf dem sogenannten Kindermarkt Knaben von acht bis zehn Jahren halbnackt vor italienischen Soldaten sitzen, die sie aufmerksam prüfen und über den Preis feilschen. Entsetzt schreibt er hierüber in seinem Buch *La Pelle*: „Man hat seit jeher mit allem gehandelt in Neapel, aber doch niemals mit Kindern. Man hatte in Neapel niemals Kinder auf der Straße verkauft. In Neapel sind Kinder heilig. Sie sind das einzig Heilige, was es in Neapel gibt.“¹ Malaparte übersieht hierbei, dass über zwei Jahrhunderte hinweg vor allem in Italien, und wiederum vor allem in Neapel ein Handel mit Kindern getrieben wurde, der nicht weniger abstoßend war, und zwar mit kastrierten Knaben, die eine Laufbahn als Sänger einschlagen sollten.²

Ein in manchen Fällen äußerer Glanz, in den meisten Fällen ein inneres Elend und sehr oft auch ein äußeres Elend – dies ist das Bild der Kastraten, wie es durch Film und Fernsehen, aber vor allem auch durch literarische Reflexionen in das allgemeine Blickfeld gerückt wurde. So erzählt etwa Margriet de Moor in ihrem 1993 in Amsterdam erschienenen, sorgfältig recherchierten Roman *Der Virtuose* von dem auf dem Lande geborenen Gasparo Conti, der im Unterschied zu vielen während des 18. Jahrhunderts abgerichteten Kastraten zu außerordentlichem Ruhme kam. Sie schildert den Glanz, der die vergleichsweise wenigen als „primi uomini“ auf den Bühnen Verehrten umgab. Als Gasparo Conti nach einem Sommer mit Tournéeen und Gastkonzerten nach Rom zurückkehrte, „wollte das Teatro Argentina ihn um jeden Preis haben. Im Büro des Impresarios wurde in angenehmer Atmosphäre verhandelt. Gage, eine eigene Wohnung, Diener und eine Kutsche, was willst du mehr“, wird als Frage gestellt.³ Gasparo Conti konnte – da man ihm jegliche Konditionen erfüllte - diesen Glanz und auch die damit verbundene Macht uneingeschränkt genießen.⁴ De Moor schildert aber auch das Elend, die Truppen von bettelnden Kastraten, die nicht einmal als Kirchensänger eine Anstellung fanden und sich als Straßenmusikanten mit gesungenen Psalmen oder auch durch Prostitution durchschlagen mussten.

¹ Curzio Malaparte, *La Pelle / Die Haut*, dt. Ausgabe Hamburg 1988, S. 123.

² Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S. 8.

³ Margriet de Moor, *Der Virtuose*, München / Wien 1994, S. 105.

⁴ De Moor 1994: 103.

Dieses soziale Spannungsfeld und die Widersprüchlichkeiten auch in der Rezeption sollen Thema dieses Beitrages sein, in welchem nach einigen Schlagworten zur geschichtlichen Entwicklung des Kastratentums Streiflichter auf die soziale Stellung von Kastraten geworfen werden und deren Bild anhand ausgewählter Beispiele aus der Musikkultur der Zeit beleuchtet wird.

Obwohl Wechselbeziehungen zwischen Kastration und Einfluss auf die menschliche Stimme schon im Altertum bekannt waren, lassen sich die ersten Nachweise der Kastration zur Gewinnung hoher Stimmen erstmals bei Dio Cassius im dritten nachchristlichen Jahrhundert belegen. In den Chören der Ostkirche waren Sängerkastraten seit dem vierten Jahrhundert bekannt, als reguläre Kirchensänger hatten sie sich in Konstantinopel seit dem zwölften Jahrhundert beteiligt.

Ab 1556 finden sich Spuren in den Akten der Höfe von Ferrara und Mantua, deren Herrscher sich um die Anstellung von Kastraten für die Ausführung anspruchsvoller vokaler Kammermusik bemühten. Ein großes musikalisches Wirkungsfeld im Abendland sollte der Chor der Sixtinischen Kapelle in Rom werden. Möglicherweise waren schon Francesco Torres und Francesco Soto de Langa - beide mit dem Eintrittsjahr 1562 - Kastraten, sie sind in den vatikanischen Büchern aber als Falsettisten eingetragen. Zur Amtszeit Clemens VIII. tauchen mit Girolamo Rosini und Pietro Paolo Folignato ab 1599 die ersten offiziellen Kastraten in der Sixtinischen Kapelle auf.⁵ Als letzter Kastratensänger der Sixtinischen Kapelle gilt offiziell Alessandro Moreschi, pensioniert im Jahre 1913, vermutlich hat aber Domenico Mancini als Kastrat bis 1959 in Gesangsdarbietungen der päpstlichen Kapelle mitgewirkt.⁶

Der Grund für den Einsatz von Kastraten ist zumindest für den Raum der Kirche auf das Verbot der Mitwirkung von Frauen im Kirchengesang zurückzuführen. Im Jahre 1588 untersagte Papst Sixtus V. Frauen auch Auftritte an den Theatern im Kirchenstaat.⁷ Dieses Verbot wurde von Papst Clemens XI. mit der Begründung bekräftigt,

dass keine Weibsperson bei hoher Strafe Musik aus Vorsatz lernen solle, um sich als Sängerin gebrauchen zu lassen, denn man wisse wohl, dass eine Schönheit, welche auf dem Theater singen und dennoch ihre Keuschheit bewahren wollte, nichts anderes tue, als

⁵ Ortkemper 1993, S. 23.

⁶ Vgl. 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., Wien 1982, S. 186.

⁷ Hierzu vgl. z.B. Paul Münch, „'Homines tertii generis' – Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas“, in: *Essener Unikate* 14 (2000), S. 58 – 67, dies S. 61.

wenn man in den Tiber springen und doch die Füße nicht nass machen wolle.⁸

Wesentlich größere Bedeutung und eine viel weitere Verbreitung als im Kirchengesang erlangten die Kastraten in der an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert entstehenden Oper, deren antirealistische Ästhetik Kastratenstimmen für heroische Männerrollen als auch für Frauenrollen höchst gelegen kamen. Mit der Entstehung der ersten öffentlichen Operntheater in Italien begann die mit der Geschichte der italienischen Oper untrennbar verbundene Glanzzeit und Hochblüte der Kastraten, die bis ca. 1750 andauerte. Berichte, Bilder und Karikaturen von Kastraten geben Zeugnis von der Ausnahmestellung einiger dieser Sänger, von denen die meisten aus armen Familien Süditaliens stammten.

Auf den Zusammenhang zwischen Armut und Kastration verweist schon der bedeutende italienische Gesangslehrer Pier Francesco Tosi, selbst Kastrat, in seinem 1723 erschienenen Lehrbuch der Gesangskunst – *Opinioni de cantori antichi e moderni* – ein Standardwerk des Kastratengesanges, das 1757 von Johann Friedrich Agricola als *Anleitung zu Singekunst* übersetzt wurde:

Die Armut macht die Eltern glauben, dass Singen und Reich werden einerlei sei. Ein armer Vater musste mit seinem 8 bis 10jährigen Sohn nur zum Chirurgen gehen. Ein Schnitt mit dem Messer, und die ganze Familie konnte auf ein glanzvolle Zukunft hoffen.⁹

Dafür bot die Kastration freilich nicht die geringste Gewähr. Da der Eingriff vor Einsetzen der Pubertät vorgenommen werden musste, war nicht abzusehen, wie sich gegebenenfalls die schon vor dem Eingriff vorhandene Singstimme und das musikalische Talent des betroffenen Knaben entwickeln beziehungsweise weiterentwickeln würden. Den weitaus meisten Kastrierten gelang die erhoffte Sängerkarriere nicht. In zeitgenössischen Reiseberichten insbesondere des 18. Jahrhunderts wird von unzähligen Verschnittenen berichtet, die in italienischen Städten ein elendes Dasein fristeten. Da der Eingriff offiziell verboten war, weiß man nicht, wie viele Knaben Jahr für Jahr kastriert wurden. Wenn Voltaire im elften Kapitel seines Romans *Candide* von 2000 bis 3000 Knaben spricht, die jährlich in Neapel kastriert wurden, so zeigt dies lediglich, welche Zahlen um 1759 kolportiert wurden.¹⁰ Ebenso weiß man

⁸ Zit.n. Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart 1926, S. 223.

⁹ Pier Francesco Tosi, *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723, deutsch Übersetzung durch Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Sing-Kunst*, Berlin 1757, Nachdruck 1966, S. 4.

¹⁰ Voltaire, *Candide*, deutsche Ausgabe Berlin 1964, S. 78ff.

nicht, wie viele diesen Eingriff mit dem Tode bezahlen mussten. Der in den medizinischen Lehrbüchern ausführlich geschilderte Vorgang der Kastration – natürlich nur aus gesundheitlichen Gründen - klingt in jedem Fall furchteinflößend.¹¹ Tatsache ist jedenfalls, dass nur die wenigsten der vielen Tausend Kastraten den Weg auf die Bühne fanden, und noch weniger gelang eine – zumindest nach außen hin - glanzvolle Karriere mit Höchstgagen. An Erklärungsversuchen für die Faszination fehlt es nicht.

Es war zunächst – neben des generellen, hierarchische Strukturen spiegelnden Vorranges der hohen Stimmen - der ganz eigene, gewissermaßen unnatürliche Stimmcharakter der Kastratenstimme, der die Künstlichkeit der Oper an sich und ihr Streben nach optischer und akustischer Verzauberung auf die Spitze trieb. Der Kulturhistoriker Helmut Schmidt-Garre spricht in diesem Zusammenhang vom Menschen, der sich als „künstliches Geschöpf“ inszeniert:

Ganz Europa ist von einer Welle der Künstlichkeit erfasst, von dem Wunsch, das Leben zu theatralisieren, von einer Freude am Prunk und einem nie wieder in solchem Ausmaß aufgetretenen Hang zum Künstlichen. Der Mensch versucht, sich auf wunderliche Weise zu überhöhen, im gleichen Augenblick aber auch seine fragile Körperlichkeit vergessen zu machen. Er will die Natur, ja sich selber nach seinem Willen umformen. Die Natur betrachtet er hochmütig herablassend.¹²

Das höchste Ziel des Barockmenschen sei es, „nicht mehr wie ein menschliches Wesen zu erscheinen..., sondern wie eine künstliche Schöpfung, wie eine kunstvoll stilisierte Figur.“¹³ Wie hätte man die künstlich inszenierten Welten der Barockopern besser in Szene setzen können als durch Stimmen, die es eben in der Natur nicht gab? Die Stimme an sich wurde dabei als scheinbar vom Körper losgelöstes Instrument behandelt bzw. gespielt, wobei sie zu außerordentlichen technischen Feinheiten fähig war. Zu dem Stimmklang kamen als zusätzliches Charakteristikum die *messa di voce*-Effekte und die ungewöhnliche Länge des Atems hinzu, was insbesondere auch in diesbezüglichen Wettstreiten berühmter Kastraten zur Schau gestellt wurde.

Über die vokale Virtuosität und musikalischen Perspektiven hinausgehend waren Kastraten aufgrund ihrer geschlechtlichen Mixtur ein Faszinosum an sich. Schon 1773 hatte die franko-irische

¹¹ z.B. Carl Christian Schmidt, *Encyklopädie der gesamten Medizin*, Leipzig 1841, S. 16, zit. n. Ortökämper 1993: 33.

¹² Helmut Schmidt-Garre, *Oper – eine Kulturgeschichte*, Köln 1963, S. 62.

¹³ Schmidt-Garre 1963: 63/64.

Abenteurerin Sara Goudar sich gefragt, ob man „Männer verstümmeln müsse, um ihnen die Perfektion zu verleihen, die sie nicht von Geburt an haben“.¹⁴

Kastraten vereinigten gewissermaßen männliche und weibliche Merkmale und mit ihrer Stimme auch Momente der Kindlichkeit, waren sozusagen eine künstliche Mischung, bei welcher „Geschlechterpolarität und Abfolge von Altersstufen aufgehoben schienen“.¹⁵ Sie machten die Pikanterie des Geschlechtertausches perfekt und das vieldeutige Spiel mit den Geschlechtern sowie mit erotisch-schillerndem Rollentausch noch verwirrender, als es in der barocken Bühnenwelt ohnehin schon war.

Zudem konnten die androgynen Wesen auf der Bühne in ihren phantastischen Kostümen, geschminkt und geschickt beleuchtet, sehr verführerisch aussehen. Unbedarfte Zuschauende, die den Besetzungszettel nicht lesen konnten oder wollten, wussten oftmals nicht, ob die attraktiven Wesen auf der Bühne, in die zu verlieben sie sich anschickten, nun männlich oder weiblich sein sollten. Geschichten vom Verlieben in ein vermeintlich anderes Geschlecht durchziehen das Schrifttum der Zeit und wurden bis ins 19. Jahrhundert hinein auch literarisch reflektiert.¹⁶

Kastraten spielten nicht sich selbst, sondern eine dritte und eigentlich fremde Natur. Als „homines tertii generis“, als Menschen dritten Geschlechtes, sahen sich manche Betroffene selbst; dies zeigen etwa die erst vor einigen Jahren aufgefundenen Briefe Farinellis an seinen Gönner Graf Pepoli oder die Selbstdarstellungen des Sängers Filippo Balatri, der als einziger Kastrat eine ausführliche Autobiographie mit dem Titel *Frutti del mondo* hinterließ.¹⁷ Als Balatri auf seinen Reisen gefragt wurde, ob er ein Mann oder eine Frau sei, und wo Menschen mit einer solchen Stimme geboren werden, gerate er in Verwirrung. Er wisse nicht, was er sagen solle: „Sage ich, ich sei ein Mann, ist es gewissermaßen gelogen, sage ich, ich bin eine Frau, ist es auch nicht besser, und wenn ich sage, das ich ein Neutrum bin, werde ich dabei erröten.“¹⁸ Wiederholte Selbstbezeichnungen als „Neutrum“ weisen

¹⁴Zitiert bei Patrick Barbier, „Über die Männlichkeit der Kastraten“, in: Martin Dingens (Hrsg.), *Hausväter, Priester, Kastraten*, Göttingen 1998, S. 136.

¹⁵Münch 2000: 65.

¹⁶Ein Beispiel hierfür wäre die 1830 erschienene Novelle *Sarrasine* von Honoré de Balzac. Sie handelt über einen jungen Künstler, der die italienische Operndiva Zambinella für das Idol der Weiblichkeit hält – bis er herausfindet, dass es sich um einen Kastraten handelt. Honoré de Balzac, „Sarrasine“, in: *Meistererzählungen*, Zürich 1982.

¹⁷Siehe hierzu Linda Maria Koldau, „’Ille cum, tu sine’ – Der Kampf um die Männlichkeit bei den Kastraten des 18. Jahrhunderts, erschienen 2002 unter: <http://www.ruendal.de/aim/pdfs02/koldau.pdf>, S. 4ff.

¹⁸Koldau 2002: 8.

darauf hin, dass sich Balatri „tatsächlich einem dritten Geschlecht zugehörig fühlte“.¹⁹

Die künstlerische Faszination, die die Stars unter den Kastraten auslöste, ging Hand in Hand mit unglaublichen finanziellen Erfolgen; dazu nun drei Beispiele:

Aus den detailliert überlieferten Jahresgagen für die Dresdner Musiker des Jahres 1719 ist ersichtlich, dass Francesco Bernardi, einer der insgesamt drei unter dem Pseudonym Senesino bekannt gewordenen Kastraten, mit 6650 Thalern die höchste Einzelgage erhielt. Antonio Lotti und seine Ehefrau, die Primadonna der Italienischen Oper, erhielten jeweils 4500 Thaler, und der deutsche Kapellmeister Heinichen nur 1200.²⁰ Über Senesino finden sich begeisterte Äußerungen bezüglich seiner Stimmqualitäten in der zeitgenössischen Musikkultur, wie etwa in den Lebenserinnerungen von Johann Joachim Quantz, der im Alter von 21 Jahren als Oboist und Flötist in die Kurfürstliche Kapelle engagiert worden war und sämtliche Operaufführungen des Jahres 1719 in Dresden miterlebte:

Senesino hat eine durchdringende, hell, egale und angenehme Sopranstimme (mezzo soprano), eine reine Intonation, und schönen Trillo. In der Höhe übersteigt er selten das zweygestrichene f. Seine Art zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag vollständig.²¹

Auch bei mehreren Aufenthalten in London konnte Bernardi, unter dessen berühmtesten Starallüren und Launen u.a. auch Händel litt, glänzende Erfolge feiern.

Zu den Spitzenverdienern zählte – trotz einiger späterer Misserfolge in London und Wien - auch Gaetano Majorano gen. Caffarelli, ebenso wie Farinelli ein Schüler von Nicola Porpora, im Gegensatz zu Farinelli aber als launenhaft, arrogant und zänkisch beschrieben, was ihm aus der Feder Metastasios höchstpersönlich den Spitznamen „Caffariello“²² einbrachte.

Großen Reichtum erlangte natürlich auch Farinelli (=Carlo Broschi), der vielleicht berühmteste Kastrat aller Zeiten, der mit Ehrungen und Geschenken geradezu überschüttet wurde und – vor

¹⁹ Koldau 2002: 8.

²⁰ Ortkemper 1993: 67.

²¹ Zit. n. Ortkemper 1993: 64.

²² Brief Metastasios an Farinelli vom 28.5.1749, in: Pietro Metastasio, *Lettere. Tutte le opere*, Mailand 1959, zit. n. Ortkemper 1993: 166/167.

allem bei seinen Auftritten in London – eine unglaubliche Hysterie des Publikums auslöste. Die zeitgenössische Musikkritik rühmt einhellig seine außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten – wie insbesondere die Agilität der Stimme, die eine Skala von mehr als drei Oktaven – vom c' bis zum d''' umfasste, die Beweglichkeit bei den Koloraturen und die atemberaubenden *mezza voce*-Effekte²³, ebenso aber auch seine Charakterstärke. Das künstlerische und private Leben von Farinelli wurde vielfach aufgearbeitet; in zahlreichen Biographien, beginnend mit Giovenale Sacchi 1784,²⁴ in literarischen Werken und in Opern, bis hin zur Gegenwart.²⁵ Unter den Verfilmungen wurde besonders *Farinelli: Il castrato* des belgischen Regisseurs Gérard Corbiau aus dem Jahr 1994 bekannt. Die Stimme Farinellis wird hierbei durch elektronische Vermischung der Stimmen der Sopranistin Ewa Massas Godlewska und des Countertenors Derek Lee Ragin nachempfunden.

Nicht jedermann lag den Kastraten zu Füßen bzw. ließ sich von kunstvollen oder vielmehr künstlichen Stimmen betören, womit im Folgenden einige der zahlreichen kritischen Äußerungen in der Musikkritik erwähnt seien. Bereits 1647 hatte der italienische Musiktheoretiker Giovanni Battista Doni festgestellt, dass eine weibliche Stimme weit schöner ist als die beste Kastratenstimme.²⁶

An die in Ludovico Muratoris 1706 erschienene Schrift *Della perfetta poesia italiana* – in der Übersetzung von Gottsched – ausgesprochene Kritik am Kastratengesang schließt sich 1737 Johann Adolph Scheibe in seinem *Critischen Musicus* an. Scheibe, Komponist und aufgeklärter Denker verstand seinen *Critischen Musicus* als polemische Streitschrift mit dem Ziel, Missbräuche und musikalische Unsitten anzuprangern. Seine Kritik bezog sich vor allem auf die Kastraten in Heldenrollen, die er als Personen aus der verkehrten Welt bezeichnete, und auf das diesbezügliche Missverhältnis von Rolle und Stimmlage. Scheibe spottete anhand einer von ihm erlebten Opernszene:

Man höret eine weibische, doch helle Stimme, welche von einem Körper gesprochen wird, dessen Kleidung uns das Bild eines Helden darstellen soll. Lasset uns einmal im Programme

²³ Jürgen Kestling, „Die Stimme als Kunstwerk“, in: Patrick Barbier *Farinelli – der Kastrat der Könige. die Biographie*, Düsseldorf 1995, S.9.

²⁴ Giovenale Sacchi, *Vita del Cavaliere Don Carlo Brosch detto Il Farinelli*, 1784, Neuausgabe Neapel 1994.

²⁵ Die bislang letzte diesbezügliche Oper verfasste Siegfried Matthus im Jahr 1998; sie trägt den Titel *Farinelli oder die Macht des Gesanges*.

²⁶ Giovanni Battista Doni, *De praestantia musicae Veteris*, Florenz 1647, zit. n. Cecilia Bartoli, *Scarificium. World Premiere Castrato Arias*, Decca 478 1522 DH, London 2009, S. 29.

nachsehen, ob dieses ein verkleidetes Frauenzimmer oder eine Amazonin ist? Nein, es ist keines von beiden, es ist der große Alexander. Wie? Der Große Alexander? Seit welcher Zeit hat man diesen gewaltigen Weltbezwinger in ein Wesen mit weiblicher Stimme verwandelt?²⁷

Lorenz Mizler, der sich 1737 in seiner *Musicalischen Bibliothek* bzw. seinen *Repliken zur Opernkritik einiger Autoren* mit zahlreichen Detailfragen der Gattung Oper befasst, empfindet im Bezug auf Kastraten eine Abscheu vor dergleichen unnatürlichen Wesen. Er fordert ausdrücklich, von weiblichen Stimmen Abstand zu nehmen und stattdessen Tenor und Bass mehr Spielraum zu geben.²⁸

Jean-Jacques Rousseaus Artikel über Kastraten in seinem *Dictionnaire de musique* von 1767 drückt in wohl konzentriertester Form die in Frankreich weitverbreitete Ablehnung gegen das Kastratentum aus. Unter dem Stichwort „Castrato“ wird von barbarischen Vätern gesprochen, die die Natur dem Profit zum Opfer bringen.²⁹

Zu den fortschrittlichen Intellektuellen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zählte zweifelsohne der spanische Schriftsteller Esteban Arteaga, der in Bologna bei dem in ganz Europa hochangesehenen Musiktheoretiker und Kompositionslehrer Giovanni Battista Martini, einem Freund Farinellis, studiert hatte. Er versucht in seiner 1783 in Bologna erschienenen *Rivoluzioni del Teatro musicale* auch eine biologische Erklärung für die Faszination der Kastratenstimme zu finden und gibt Einblicke in die anatomischen Theorien des 18. Jahrhunderts. Arteaga lässt schließlich seinen gesamten Ekel erkennen, den die Kastration in ihm hervorruft. Dieser überträgt sich auf die Sänger, auch wenn Arteaga erkennt, dass sie eigentlich Opfer sind. Neben der moralischen Entgleisung, die man sich durch die Praxis des Kastratengesanges zu schulden kommen ließ, tritt nach Arteagas Ansicht noch der ästhetische Mangel des unnatürlichen Stimmklanges hinzu. Arteaga spricht von einer grausamen und abscheulichen Gewohnheit, mit welcher ein eigensinniges, müßiges und verdorbenes Publikum befriedigt werden sollte und dann ein vorübergehender und nichtswürdiger Beifall ertönt.³⁰

²⁷ Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, NA Hildesheim, New York, Wiesbaden 1970, S. 153.

²⁸ Lorenz Christoph Mizler, *Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1737, S. 64.

²⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Genf 1767, übersetzt als *Wörterbuch der Musik*, in: *Musik und Sprache*, Leipzig 1989, S. 232.

³⁰ Zitiert nach Ortkemper 1993: 302.

Naturgemäß hatte insgesamt die Kritik am Kastratengesang in dem Maße an Heftigkeit zugenommen, in welchem sich die Gedanken der Aufklärung durchsetzten. Die Kastration wurde als Verbrechen an der Natur gebrandmarkt. In besonders scharfer Weise attackierte Wilhelm Ludwig Weckherlin das Kastratentum. Er sprach von einer „barbarischen Gewohnheit“ und kritisierte hierbei insbesondere die Kirche, die die Menschen verstümmele, sowie die Mönche, die seiner Ansicht nach selbst „unoperierte Kastraten“ wären.³¹ Die heftige Kritik der Aufklärer an den Kastraten sollte letztlich natürlich auch überkommene Strukturen und die sie tragenden Institutionen treffen. Mit der Kritik an den Kastraten konnten Kritik an den Missständen kirchlicher und höfischer Institutionen sowie der Opernbühnen und ihren überlebten Strukturen fokussiert werden.³²

Deutlich an Weckherlin angelehnt hat sich der deutsche Musikhistoriker als Bach-Biograph bekannte Johann Nikolaus Forkel, der die Kritik Weckherlins lobend hervorhob und der auch die bereits erwähnte ebenso kritische Schrift von Arteaga übersetzte.³³

Johann Adam Hiller bringt in seinen *Wöchentlichen Nachrichten* einen Korrespondentenbericht *Von der Beschaffenheit der Musik in Italien*, in welchem er zum Kastratengesang vermerkt, das Vergnügen der Italiener an diesen Stimmen wäre ihm unverständlich:

Die Körper, aus denen sie kommen, stimmen mit ihnen so wenig überein... sie haben so plumpe und ungeschickte Bewegungen auf dem Theater, dass ich dem bewunderungswürdigsten Musico allemal eine gemeine Stimme in einem gewöhnlichen Körper vorgezogen haben würde. Ihre Töne haben in meinem Herzen niemals diejenigen Empfindungen erwecket, welche die Stimme eines Frauenzimmers oder eines Knaben hervorbringt.³⁴

Der weitgereiste Charles Burney, der in seiner Musikgeschichte und in seinen musikalischen Reiseberichten auch auf einige Vorurteile eingeht, die sich in der zeitgenössischen Literatur über die Kastraten festgesetzt hatten, und der sich der ethischen moralischen Problematik sehr wohl bewusst war, beendete seine Kritik mit den Worten, Kastraten verdienten unser größtmögliches Mitleid.³⁵ Das Ansehen der Kastraten war somit ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich gesunken.

³¹ Zit.n. Gruber 1982: 136.

³² Vgl. Münch 2000: 66.

³³ Stefan Arteaga, *Geschichte der italienischen Oper von ihrem ersten Ursprung bis auf die gegenwärtigen Zeiten*. Aus dem Italienischen übersetzt von Johann Nikolaus Forkel, Leipzig 1789, insb.S. 299ff.

³⁴ Zitiert nach Ortkemper 1993: 304/305.

³⁵ Charles Burney, *A General History of Music, 1776 – 1789*, Nachdruck New York 1957, S. 528f.

Zwar gab es ungeachtet aller Kritik auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur Kastraten, die künstlerische Erfolge feierten, wie beispielsweise Giovanni Battista Velluti in Opern von Rossini und Meyerbeer, sondern auch Musikhistoriker, die das nun vielfach als Exotikum empfundene Kastratentum zurücksehnten und hierbei fast immer als Argument die hohe Gesangskultur der Kastraten und die Faszination des Stimmklangs anführten. Hierzu zählte beispielsweise Francois Josef Fétis, der sich begeistert über die Auftritte des Kastraten Crescentini äußerte.³⁶ Doch die Blütezeit des Kastratentums war aufgrund des gesellschaftlichen und ästhetischen Wandels längst vergangen. Durch hiermit verbundenen Wandel der Opernstoffe und den Aufstieg der Männerstimmen konnte das bipolar nach Mann und Frau differenzierte Geschlechterverhältnis klar abgebildet werden; spielerisch erinnerte noch die beliebte Hosenrolle im Theater des 19. und 20. Jahrhunderts an den vergangenen Geschlechtertausch.

Rollenspiele sind – unter historisch natürlich völlig anderen Konditionen als bei den Kastraten und in anderem Kontext – freilich auch ein in der Populärmusik des 20. Jahrhunderts bekanntes Phänomen. In der Popmusik wie auch im Heavy Metal und Hard-Rock Bereich finden sich massenhaft Beispiele, wo die eingespielte Geschlechterdualität nicht nur akustisch, sondern auch optisch in Frage gestellt wird.

Ein ebenfalls nicht verschwundenes Phänomen ist die körperliche Ausbeutung als Basis für modische Trends, für Kunstgeschmack, Erotik und nicht zuletzt für lukrative Geschäfte. Trotzdem würde – wie Cecilia Bartoli in ihrem 2009 erschienenen, dem Kastratenrepertoire gewidmeten Album *Sacrificium* vermerkt - heute ein Zwischenruf wie „Evviva l’anoressia“ – es lebe die Anorexie - bei den internationalen Modeschauen wohl für einen handfesten Skandal sorgen.³⁷ Nicht so in den Theatern des 18. Jahrhunderts, wo das begeistert ausgerufene „Evviva il coltellino“ – es lebe das Messerchen - zigfach die Opernhäuser durchschallte. „Und doch wird die Diskrepanz zwischen der Gesangkunst der Kastraten und der an ihnen verrichteten Grausamkeit kaum deutlicher wiedergegeben als durch diesen Ausruf“.³⁸

³⁶ François-Joseph Fétis, *Curiosités historiques de la Musique*, Paris 1830, zitiert nach Haböck 1926 : 371.

³⁷ Cecilia Bartoli, *Sacrificium. World Premiere Castrato Arias*, Decca 478 1522 DH, London 2009, S. 30.

³⁸ Bartoli 2009: 29.

Literaturverzeichnis:

Patrick Barbier *Farinelli – der Kastrat der Könige. Die Biographie*, Düsseldorf 1995.

Burney, Charles, *A General History of Music, 1776 – 1789*, Nachdruck New York 1957.

De Moor, Margriet, *Der Virtuose*, München/ Wien 1994.

Martin Dinges (Hrsg.), *Hausväter, Priester, Kastraten*, Göttingen 1998.

Gruber, Gerold W., *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, aufgezeigt an der Kritik am Kastratentum – mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme*, Diss., Wien 1982.

Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart 1926.

Koldau, Linda Maria, „*Ille cum, tu sine*“ – *Der Kampf um die Männlichkeit bei den Kastraten des 18. Jahrhunderts*, erschienen 2002 unter: <http://www.ruendal.de/aim/pdfs02/koldau.pdf>.

Malaparte, Curzio, *La Pelle / Die Haut*, dt. Ausgabe Hamburg 1988.

Münch, Paul, „Homines tertii generis“ – *Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas*“, in: *Essener Unikate* 14 (2000), S. 58 – 67.

Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993.

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Genf 1767, übersetzt als *Wörterbuch der Musik*, in: *Musik und Sprache*, Leipzig 1989.

Sacchi, Giovenale, *Vita del Cavaliere Don Carlo Brosch detto Il Farinelli*, 1784, Neuausgabe Neapel 1994.

Scheibe, Johann Adolf, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, NA Hildesheim, New York, Wiesbaden 1970.

Schmidt-Garre, Helmut, *Oper – eine Kulturgeschichte*, Köln 1963.

