

›Menschen dritten Geschlechts‹? Kastratensänger im 18. und 19. Jahrhundert

Johanna E. Blume

›Menschen dritten Geschlechts‹?

Im Jahr 1729 veröffentlichte der Berliner Pietist und Frühaufklärer Martin Heinrich Fuhrmann eine beißende Polemik gegen das Opernensemble des Hamburger Theaters am Gänsemarkt. In der unter dem Pseudonym Marco Hilario Frischmuth veröffentlichten Schrift mit dem sprechenden Titel *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle* prangerte er das Musiktheater an, da »in den Opern die Christliche Moral sehr dünne gesäet« sei¹. Als besonders verabscheuungswürdig bezeichnete er die in der Oper und Kirchenmusik auftretenden italienischen Kastratensänger. Mit Inbrunst beschimpfte er sie als »monstra humani generis« (›Monster des menschlichen Geschlechts‹), »Menschliche Wallachen« und »Boves rationales« (›vernunftbegabte Ochsen‹). Für Fuhrmann sind Kastratensänger also durch die Kastration entmenschlicht worden und seien außerdem weder Mann noch Frau, sondern »homines tertii generis« (›Menschen dritten Geschlechts‹)².

Tatsächlich unterband die Kastration im Kindesalter die testikuläre Testosteronausschüttung und damit das Einsetzen der Pubertät. Dies führte dazu, dass der Kehlkopf und die Geschlechtsorgane nur langsam weiterwuchsen, keine oder wenig Körperbehaarung auftrat und sich weibliche Körperperformen entwickeln konnten. Des Weiteren schlossen sich die Wachstumsfugen in den Langknochen nicht wie normalerweise im Laufe der Pubertät, sondern erst im fortgeschrittenen Mannesalter.³ Dies konnte zu einer überproportionalen Verlängerung der Extremitäten führen. Äußerlich erkennbar waren Kastraten an ihren hohen Stimmen und dem fehlenden Adamsapfel, glatten Wangen, teilweise überdurchschnittlicher Größe und mitunter ausgeprägten Fettansammlungen an Brust oder Brustansatz, Hüften

1 Martin Heinrich Fuhrmann: *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle*, Köln am Rhein [Berlin] 1729, S. 5f.

2 Ebenda, S. 34f.

3 Vgl. Patrick Barbier: *The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London 1998 (Paris 1988), S. 13–15.

und Oberschenkeln. Die Sänger fielen somit wohl optisch sehr auf und einige mögen *feminin* gewirkt haben.

Anekdoten über die Sänger als »hermaphroditisch Wunschträume des Barock« sind Legion und füllen ganze Monographien.⁴ Es erschien daher logisch, Kastratensänger als vormoderne »Mischwesen« zu sehen,⁵ die nicht nur von ihrer Umwelt so wahrgenommen wurden, sondern sich vielleicht auch selbst einer strikten Zweigeschlechtlichkeit entzogen. Fuhrmanns Polemik, die am Beginn einer im 18. Jahrhundert stark zunehmenden, aufklärerisch motivierten Kastratenkritik stand, scheint deutlich darauf hinzuweisen. Interessanterweise gibt es jedoch für die gesamte Frühe Neuzeit keinen weiteren Hinweis darauf, dass die Sänger als »drittes Geschlecht« bezeichnet wurden.⁶ Es wird zu zeigen sein, dass weder die vermeintlich so fluide barocke Geschlechterordnung noch der bürgerliche Geschlechterdiskurs Kastratensänger als eigenes Geschlecht einordneten. Mehr noch: Auch die zwei hier vorgestellten Fallbeispiele zur Selbstverortung eines Kastratensängers und zur Fremdwahrnehmung durch seine Umgebung weisen darauf hin, dass auch in den täglichen Praktiken keineswegs ein drittes Geschlecht konstruiert wurde. Eine Ursache für diese Fehleinschätzung liegt wohl zunächst im Tätigkeitsfeld der Kastratensänger begründet.

Antike Helden statt Operndiven

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wurden zunächst in Spanien,⁷ dann vor allem in Italien Knaben vor Einsetzen der Pubertät, im Alter von sieben bis zwölf Jahren, die Hoden entfernt, um ihre hohen Stimmen zu erhalten. Möglicherweise wurde diese Tradition durch die Wirtschaftskrise des frühen 17. Jahrhunderts in Italien begünstigt, die zu Landverknappung und Deindustrialisierung führte und dazu beigetragen haben mag, dass viele Familien ihre Söhne kastrieren ließen, um ihnen ein Aus-

4 Hubert Ortakemper: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S. 85.

5 Paul Münch: »Monstra humani generis«. Kastraten in der Kritik der Aufklärung, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* (2000) 20, S. 63–82, hier S. 74.

6 Die Bezeichnung trat erst wieder Mitte des 19. Jahrhunderts auf, als es kaum noch Kastratensänger gab, und ist in diesem Kontext sicher ironisch zu verstehen. Im Manuscript zu seiner *Petite messe solennelle* (1863) schrieb der Komponist Gioachino Rossini, die Messe sei für »zwölf Sänger der drei Geschlechter Männer, Frauen und Kastraten« geschrieben. Vgl. Nancy P. Fleming: Rossini's »Petite Messe Solennelle«, in: *The Choral Journal* (1990) 30/7, S. 15–21, hier S. 15.

7 Vgl. Valeria Finucci: *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Durham/London 2003, S. 234f.

kommen als Sänger zu ermöglichen.⁸ Bei einem Privatlehrer oder einem der mittelitalienischen Konservatorien wurden sie intensiv in Gesang, Komposition und Instrumentalspiel ausgebildet. Männliche Sopranisten und Altisten benötigte man unter anderem für die Kirchenmusik, denn Frauen waren darin lange nicht zugelassen.⁹ So war die Vatikanische Kapelle der Ort, an dem die Sänger bis 1902 zu hören waren. Doch die katholische Kirche ist keineswegs als Urheberin dieser Praxis zu verstehen. Schon für die 1550er Jahre ist nachzuweisen, dass die Herzöge von Mantua und Ferrara versuchten, Gesangskastraten für ihre Hofkapellen zu beschaffen.¹⁰ Im 17. Jahrhundert etablierten sich Kastratensänger als ideale Besetzung der männlichen Hauptrollen im italienischen Musiktheater.¹¹

Das *dramma per musica* bzw. die ernste italienische Oper, genannt *opera seria*, wurde zwar zunächst an den städtischen Opernhäusern in Venedig und Florenz gepflegt, war also eine kommerzielle Institution.¹² Als sich das italienische Musiktheater jedoch nach 1700 auch an den Höfen nördlich der Alpen verbreitete, wurde es an die bestehenden hofmusikalischen Gegebenheiten und Bedürfnisse angepasst und weiterentwickelt.¹³ Mittels ihrer standardisierten Formsprache diente die Oper der *repraesentatio maiestatis*¹⁴ und wurde vorrangig zu dynastischen Ereignissen wie Hochzeiten und Krönungen komponiert und aufgeführt, war aber auch in den höfischen Karnevalssaisons zu sehen. Inhaltlich verarbeiteten die Librettisten in der Regel antike Stoffe aus der Mythologie oder Geschichte, die einer barocken musikalischen Formensprache gemäß umgesetzt wurden, unterstützt von Fantasie-Kostümen, opulenten und häufig wechselnden Bühnenbildern sowie technischen Speialeffekten. Im Zentrum der Barockoper ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

8 Vgl. John Rosselli: The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850, in: *Acta Musicologica* (1988) 60/2, S. 143–179, hier S. 149.

9 Siehe 1 Kor 14,34, worin Paulus die korinthischen Gemeindemitglieder daran erinnert, dass die Frauen in der Gemeinde schweigen sollen.

10 Vgl. Giuseppe Gerbino: The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy, in: *Studi Musicali* 33/2 (2004), S. 303–357, hier S. 320, 324, 326, 342–344; Anthony Newcombe: The Madrigal at Ferrara 1579–1597, Bd. 1, Cambridge 1980, S. 30f.

11 Frauenrollen übernahmen meist junge Kastraten lediglich im Kirchenstaat, weil es Frauen dort seit Ende des 16. Jahrhunderts (allerdings mit Unterbrechungen) verboten war, auf der Bühne zu stehen. Vgl. Barbier: Castrati, S. 130–136.

12 Vgl. Silke Leopold: Italienische Oper in Europa – Europa in der italienischen Oper, in: Eitel-friedrich Thom (Hg.): Der Einfluss der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der XV. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 19. bis 21. Juni 1987, Michaelstein/Blankenburg 1988, S. 10–17, S. 12.

13 Vgl. Norbert Dubowy: Introduction, in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (Hg.): *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 1–7, hier S. 4.

14 Vgl. Horst Carl u.a.: [Art.] Repräsentation, in: Friedrich Jäger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 11, Stuttgart 2010, S. 62–81, hier S. 67.

stand meist eine Heldenfigur aus der antiken oder frühmittelalterlichen Geschichte oder Mythologie (z.B. Achilles), der die Tugenden des Fürsten repräsentierte, und dieser wurde in der Regel von einem Kastratensänger verkörpert. Als *primo uomo* (»erster Mann«) stand er im Mittelpunkt einer nach bestimmten Regeln aufgebauten Opernhandlung, in der er als Held meist den Konflikt zwischen der Liebe zu einer Angebeteten (z.B. Deidamia) und der Ehre, im Kampf zu bestehen, meistern musste.¹⁵

Für die zahlreichen Fürsten jenseits der Alpen wurden Kastratensänger unerlässlich, wenn sie »authentisches« italienisches Musiktheater aufführen wollten. So holte man sie für hohe Gagen nach London, Kopenhagen, Wien, Dresden, München, Stuttgart und sogar nach Stockholm, Warschau, Vilnius und St. Petersburg.¹⁶ Vor allem die mitteleuropäischen Fürstenhäuser demonstrierten damit ihre Orientierung am Wiener Kaiserhof, ihren guten Geschmack und ihre Finanzkraft, denn Opernaufführungen oder sogar die Unterhaltung eines festen Opernensembles verschlangen Unmengen von Material- und Personalkosten. Kastratensänger begannen also im 18. Jahrhundert europaweit Erfolg zu haben, doch in dieser Zeit mehrten sich auch Schriften, in denen sich Autoren in spezifisch negativer Weise über die Sänger äußerten.

Geschlechterordnungen in der Frühen Neuzeit

Um die Kastratenkritik des 18. Jahrhunderts zu verstehen, bedarf es jedoch eines kurzen Rückblicks: Denn obwohl kritische und spöttische Stimmen über Kastraten so alt wie der Brauch selbst sind, standen im 16. und 17. Jahrhundert andere Dinge im Fokus als im 18. Jahrhundert. Vor 1700 lag das Hauptaugenmerk vor allem auf dem problematischen Verhältnis von Kastraten zu Frauen. Seit dem 1578 durch Papst Sixtus V. veröffentlichten Breve *Cum frequenter* war es Kastraten nach kanonischem Recht verboten zu heiraten.¹⁷ Dennoch scheint es immer wieder zu Verbindungen zwischen Kastraten und Frauen gekommen zu sein, die für die Zeitgenossen höchst besorgnisregend waren. Man ging nämlich von drei Grundannahmen aus:

15 Vgl. Silke Leopold: »Not sex but pitch«. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet, in: Hans-Martin Linde u. Regula Rapp (Hg.): Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik, Stuttgart 2000, S. 230; vgl. Roger Freitas: The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato, in: The Journal of Musicology (2003) 20/2, S. 196–249, hier S. 240.

16 Vgl. Rudolf Rasch: Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Trroups of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari, in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (Hg.): Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 115–146, hier S. 115.

17 Vgl. Gerbino: The Quest, S. 334.

Erstens fühlten sich Frauen und Kastraten besonders voneinander angezogen. Der französische Arzt Nicolas Venette führte dies folgendermaßen aus:

»Man saget/daß die eunuchi/welche noch eine ruthe haben/die weiber hefftiglich lieben/und weiln sie viel schwaecher am gemuethe/als zuvor/sie auch viel faehiger zur lieben seyn.«¹⁸

Zweitens seien Kastraten durch ihre körperliche Beschaffenheit besonders wollüstig (wie Frauen auch). Und drittens würden Frauen beim sexuellen Verkehr mit einem Kastraten nicht wirklich befriedigt (weil der Same des Kastraten impotent sei) und so würden sie zur Unzucht verführt.¹⁹

Diese Problematik wird deutlich in der Debatte um die Hochzeit des Kastratensängers Bartolomeo Sorlisi, der Sopranist und Amtshauptmann am kursächsischen Hof war. Die Eheschließung mit der jungen Dresdnerin Dorothea Lichtwer in den 1660er Jahren war, obwohl von einem protestantischen Pfarrer vollzogen, noch nach der Hochzeit so umstritten, dass sieben theologische Institutionen aus dem ganzen Reich zu Rate gezogen wurden. Doch die Ehe wurde nicht annulliert und der Fall wurde 1718 durch Hieronymus Delphinus in seinem Traktat *Eunuchi Coniugium* populär gemacht.²⁰

Bei der Debatte spielten neben christlichen Ehekonzepten auch Vorstellungen von der körperlichen Beschaffenheit des Kastraten eine wichtige Rolle. Diese orientierten sich in der Frühen Neuzeit weitestgehend an der Humoralpathologie, also der Viersäftelehre, der antiken Ärzte Hippokrates von Kos (um 460–um 370 v. Chr.) und Galenos von Pergamon (um 129–um 200 n. Chr.). Beide hatten ein System von vier Körpersäften ausgearbeitet, die verschiedene Temperaturen und Feuchtigkeitsgrade aufwiesen und je nach Konzentration Einfluss auf die äußerliche Erscheinung, das Temperament und Geschlecht eines Menschen hatten: Blut (warm/feucht), Schleim (kalt/feucht), gelbe Galle (warm/trocken) und schwarze Galle (kalt/trocken). Frauen besaßen in diesem Gefüge ein Übermaß an kalten und feuchten Säften, Männer hingegen wurden dominiert von Trockenheit und Hitze. Beim männlichen Geschlecht prägte sich diese jedoch erst nach der Pubertät aus. Trotzdem wurden die Säfte vom Beginn des Lebens an für die Ausbildung des Geschlechtsorgans verantwortlich gemacht. Thomas W. Laqueur hat diese zeitgenössische Vorstellung »Ein-Geschlecht-Modell« genannt: Dabei besitzen

¹⁸ Nicolas Venette: Abhandlung von Erzeugung der Menschen, Oder eröffnete Liebes-Wercke verehlicher Personen, Leipzig 1698, S. 645.

¹⁹ Vgl. Charles Ancillon [Pseudonym C. D'Ollincan]: *Traité des eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'eunuques, quel rang ils ont tenu et quel cas on en a fait...*, Berlin 1707, S. 159f.

²⁰ Vgl. Mary E. Frandsen: »Eunuchi conjugium«. The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany, in: Early Music History (2005) 24, S. 53–124.

sowohl Männer als auch Frauen das gleiche Geschlechtsteil, das jedoch bei Frauen aufgrund ihrer Kälte und Feuchtigkeit nach innen gezogen, bei Männern durch die Hitze nach außen gedrückt ist.²¹

Das Säfleverhältnis war allerdings nicht statisch, sondern von verschiedenen Einflussfaktoren abhängig (Sterne, Ernährung, Verhalten usw.). Es konnte schwanken und musste daher stetig in Balance gehalten werden.²² Auf einem Kontinuum zwischen zwei Polen (›männlich‹ und ›weiblich‹) konnte es folglich auch ›heißere‹ Frauen und ›kältere‹ Männer geben. Kastraten konnten innerhalb dieses vertikalen Geschlechterkontinuums eingeordnet werden, mehr noch: Die Einordnung als kältere, feuchtere und den Frauen zugewandtere bzw. ähnlichere Männer korrespondierte mit dem Kunstideal des Barocks, der Ästhetik der Barockoper und den Rollen, die Kastraten darin übernahmen.²³ Denn in den Ohren der barocken Zuhörerschaft umschlangen sich die zwei hohen Stimmen des *primo uomo* und der *prima donna* im obligatorischen Liebesduett umeinander und präsentierten ein intimes Zwiegespräch zwischen den Liebenden auf gleicher Augen- bzw. Stimmhöhe.²⁴

Die Stimmen der Kastraten empfand man daher durchaus als ›natürlich‹. So kann man in der 1720 vom Komponisten und Schriftsteller Johann Mattheson übersetzten und herausgegebenen *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) von François Raguenet lesen, dass Kastraten nicht nur eine ›natürliche Stimme‹²⁵ hätten, sondern auch aufgrund ihrer »Anmutigkeit« und »Kunstrichtigkeit«²⁶ wie geschaffen seien für Götter-, Königs- und Heldenrollen.

Aufklärerische Kastratendiskurse des 18. Jahrhunderts

Auch der eingangs zitierte Martin Heinrich Fuhrmann war noch der Meinung, dass Kastraten »ganz weibisch« sowie »furchtsam wie die Weiber« seien. Als Ursache führte Fuhrmann an:

²¹ Siehe Thomas W. Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M. 1992 (Cambridge 1990).

²² So kursierte in Italien selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eine Anekdote, die der deutsche Reisende Johann Wilhelm von Archenholz dankbar in seinen Reisebeschreibungen von Italien aufgriff: Der Sänger Balani, angeblich ein Kastrat von Geburt an, habe sich eines Tages bei einer Opernaufführung ungewöhnlich angestrengt, woraufhin »denn auf einmal die Natur die bisher verborgenen Theile herausschlüpfen ließ« und seine hohe Stimme verschwand. Johann Wilhelm von Archenholz: England und Italien. Fünfter Theil, Leipzig 1787, S. 179.

²³ Vgl. Freitas: Eroticism, S. 247f.

²⁴ Vgl. Leopold: Not sex, S. 236.

²⁵ Johann Mattheson: Der musicalischen Parallele Erster Abriß, in: Critica Musica Bd. 1/T. 2, St. 4, Aug. 1722, S. [105]-118; St. 5, Sept. 1722, S. [121]-147; St. 6, Okt. 1722, S. [153]-166, hier S. 141.

²⁶ Ebenda, S. 157.

»Denn dass die natürliche Hitze als ein Ursprung aller unserer Actionen durch solchen Verlust abnimt, und daher auch die natürlichen fermentationes Noth leiden, und die ganze Natur sich gleich nach dieser Zerstümmelung ändert, siehet man an einem Hahn, so bald er capaunet wird, krähet er nicht mehr.«²⁷

Er vertrat hier also noch humoralpathologische Vorstellungen, ordnete die Sänger jedoch nicht in ein biologisches Kontinuum ein. Als Vertreter einer protestantisch geprägten Frühaufklärung kam er zum Schluss, dass sie »von Gott als unnütze Leute zu seinem Dienst in der Gemeinde von öffentlichen Ehren=Aemtern excludiret worden« seien.²⁸ Auch die Besetzung von Heldenrollen in der *opera seria* empfand er als falsch, da eine »natürliche« Stimme nicht mit »unnatürlichen (ja recht verdammten) Mitteln« hervorgebracht werden könne.²⁹ Er richtete sich damit noch nicht vollständig gegen die Oper, sondern vor allem gegen die Besetzung mit Kastratensängern.

Die Polemik Fuhrmanns steht am Beginn einer Zeit, in der sich Kritik an Kastratensängern zu häufen begann. Deutschsprachige Autoren orientierten sich dabei zunächst an französischen und englischen Texten; als Besucher der zahlreichen Hofopern im Reich oder bei Auftritten reisender Operntruppen hatten sie aber auch selbst die Möglichkeit Kastratensänger zu hören.³⁰ Alle Autoren einte die Ablehnung der italienischen (bzw. höfischen) *opera seria*. Ihre aufklärerische Kritik richtete sich vor allem gegen drei Aspekte des Musiktheaters: die in den Opernhandlungen repräsentierte ständische Ordnung, die zunehmend als irrational empfundenen Handlungsstränge und die Besetzung ›männlicher‹ Helden mit Sopranisten und Altisten. Die Angriffe auf die Sänger veränderten sich allerdings in ihrer Argumentation. Die Körper der Kastratensänger standen dabei zunehmend im Fokus.

Fuhrmanns Zeitgenosse, der Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched, sah das italienische Musiktheater ebenso kritisch und stellte dabei die verheerenden Folgen für das Publikum in den Mittelpunkt. Da die Oper die Dichtungsregeln nicht beachte, könne sie nicht der Läuterung und Belehrung des Publikums bzw. der Besserung der Sitten dienen. Problematisch sei vor allem das »unverständliche Singen weibischer Castraten«, das niemanden »standhafter im Leiden, und gesetzter

27 Fuhrmann: Satans-Capelle, S. 37f.

28 Ebenda, S. 38.

29 Ebenda, S. 35.

30 Für den Münchner Hof vgl. Daniela Sadgorski: Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof 1753–1772, München 2010, S. 34. Für Dresden vgl. Panja Mücke: Johann Adolf Hasse Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur, Laaber 2003, S. 56. Zu den Operntruppen vgl. Ulrich Rosseaux: Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden 1694–1830, Köln u.a. 2007, S. 133–135.

im Guten« machen würde.³¹ Aus den Sitten der Rollen in der Oper sei daher keine nachahmungswürdige Wirkung zu erhoffen. Das Hauptproblem sei dabei vor allem die Darstellung der männlichen und weiblichen Hauptpersonen:

»Mancher Held geberdet sich weibischer als ein Weib; und manche Opern-Prinzessin viel heldenmüthiger als ein Held. [...] Kein Mensch redet da, wie es die Natur, sein Stand, sein Affect mit sich bringt [...].«³²

Hier werden sowohl Liebesduette zwischen Frauen- und Kastratenstimmen als auch die Darstellung männlicher Charaktere durch Personen, die eigentlich keine hohen Stimmen haben dürften, angeprangert. Denn dies widerspreche nicht nur der Glaubwürdigkeit, sondern verstöße auch gegen die ›Natur‹.³³ Eine Lösung dafür schlug Lorenz Christoph Mizler in seinem Kommentar zu Ludovico Muratoris *Della perfetta poesia italiana spiegata* (1742) vor:

»Man lasse nur mehr männliche Stimmen auf der Schaubühne, den Tenor und Baß, hören. [...] Man besinge die Thaten der Helden, und tugendhafte Handlungen, so wird die heutige Musik auf der Schaubühne den Sitten des Volkes nicht mehr schädlich seyn.«³⁴

Der Naturbegriff unterlag in dieser Zeit also einem Wandel zu einem biologistischen Verständnis hin, denn als ›natürlich‹ galten nun ›männliche‹ Stimmen in ›männlichen‹ Körpern. Dies schlug sich auch in der Wahrnehmung der Kastratenkörper nieder, die zunehmend als missgestaltet, die Bewegungen als »plump und ungeschickt[...]« dargestellt wurden.³⁵ Der Einschnitt in den Kastratenkörper wirkte sich in den Augen der Zeitgenossen auch auf die Fähigkeit aus, Emotionen im Gesang transportieren zu können. Mit der zunehmenden Rezeption der kartesianischen Ausdruckstheorie, die eine Deckungsgleichheit von ›innen‹ und

³¹ Johann Christoph Gottsched: *Der Biedermann. Eine Moralische Wochenschrift*. Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig 1727–1729 mit einem Nachwort und Erläuterungen, hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1975, S. 177.

³² Ebenda, S. 179f.

³³ Vgl. Johann Adolph Scheibe: *Von den Fehlern der welschen Opern in Ansehung der wenigen Veränderung der Singestimmen*, in: *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage* (1745), 1/1/16, S. 151–156, hier S. 152.

³⁴ Lorenz Christoph Mizler: *Uebersetzung des V. Hauptstückes aus dem III. B. von des Herrn Muratori vollkommener Ital. Poesie die Opern betreffend*, in: *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* (1742) 2/2, S. 161–189, hier S. 170f.

³⁵ Johann Adam Hiller: *Kurze Nachricht von dem Zustande der Musik in Italien; aus den neuesten Reisebeschreibungen zusammen gezogen*, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (1767) 2/24, S. 183–187, hier S. 185.

›außen‹ forderte,³⁶ wurde auch bezweifelt, dass die Sänger überhaupt ›natürliche‹ maskuline Empfindungen hätten, die sie beim Singen nach außen tragen könnten. Selbst die reine Möglichkeit der Darstellung abgeschlossener, unverletzlicher antiker Helden durch Kastraten, die ihrer inneren ›männlichen Natur‹ beraubt worden waren, wurde zum Ende des 18. Jahrhunderts in Abrede gestellt.

Dass man diese Deutung auf die ganze Person des Kastratensängers übertrug, wird besonders deutlich beim schwäbischen Journalisten und Schriftsteller Wilhelm Ludwig Wekhrlin. 1779 verfasste er in seiner periodischen Schrift *Chronologen* einen Beitrag über Kastratensänger. Darin heißt es:

»Diese Wesen sind einerley Natur. Ungeheure. – Amphibien in menschlicher Gestalt. [...] Diese berühmten Undinge nützen zu nichts. Sie sind Nullen in der vorhandenen Schöpfung. Es fehlen ihnen jene drey Charaktere, wodurch jedes menschliche Wesen mit der Gesellschaft verknüpft wird. Auf der physischen Seite mangelt ihnen das wesentlichste Werkzeug der Existenz und der Wirkung. Auf der ökonomischen Seite schließt sie ihr Zustand von allen Pflichten der bürgerlichen Gesellschaft aus: Sie sind weder zum Kriege, noch zu obrigkeitlichen Aemtern, noch zur Handlung tauglich.«³⁷

Für Wekhrlin waren Kastraten eine mutwillig vom Menschen geschaffene Monstrosität, die keinen Lebenszweck besaß. Ihre Ambiguität ergab sich für ihn daraus, dass sie nicht in der Lage seien, ihre ›männlichen‹ Pflichten in der Gesellschaft zu erfüllen. Als Männer müssten sie eigentlich fortpflanzungsfähig sein, zum wirtschaftlichen Wachstum sowie zur Verwaltung und Verteidigung des Gemeinwesens beitragen. Männliche Personen, die diese Aufgaben nicht erfüllen könnten, sind für ihn nicht nur überflüssig, sondern auch eine Pervertierung dessen, was er als ›naturgemäß‹ bezeichnet.

Im Zuge einer Bipolarisierung der Geschlechter im 18. Jahrhundert bzw. der Etablierung dessen, was Laqueur »Zwei-Geschlechter-Modell« nannte, wurden Kastraten im 18. Jahrhundert zunehmend als unpassend für ›männliche‹ Bühnenrollen empfunden. Kastraten bezeichnete man als »weibisch«, »weichlich« und körperlich abstoßend. Operncharaktere sollten sich nun nach ihrer »Natur« richten, also am biologischen Geschlecht orientieren. Antike Helden auf der Bühne sollten ›männlich‹ agieren und tiefe Stimmen haben. Aus vormals ›kalten‹, wollüstigen Männern wurden empfindungslose Kreaturen. Der sprichwörtliche Einschnitt in

36 Vgl. Christopher B. Balme: »Of Pipes and Parts«. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen 1999, S. 127–138, S. 138.

37 Wilhelm Ludwig Wekhrlin: Ueber die Kastraten, in: *Chronologen* (1779) 1, S. 174–182, hier S. 174, 177.

einen Körper, der zunehmend als fest, von Nerven dominiert verstanden wurde, zerstörte das, was einen Mann ausmachte.

Der Wandel der Kastratendiskurse ist in einen Wandel der Geschlechterdiskurse im 18. Jahrhundert einzubetten. Dieser Wandel manifestierte sich in einer Naturalisierung und Biologisierung dessen, was man als ›Mann‹ und ›Frau‹ verstand, und einer Dichotomisierung von physischen und psychischen Attributen. Nun waren es nicht mehr Körpersäfte, sondern das Geschlechtsorgan, das die Geschlechtszugehörigkeit eines Menschen bestimmte. Dabei setzte sich die Vorstellung durch, dass es nur zwei Geschlechter gebe, die sich unüberbrückbar gegenüber stünden, unveränderlich seien und die körperlichen und geistigen Fähigkeiten jedes Menschen beeinflussten.

Kastraten, die man vormals innerhalb eines gedachten Geschlechterkontinuums verorten konnte, fielen nun aus diesem »Zwei-Geschlechter-Modell« heraus. Da sie keine ›richtigen‹ Männer sein konnten, wurden sie als in ihrem ganzen Wesen beschädigte Personen erachtet und (zumindest in der Theorie) aus gängigen Männlichkeitsskonzepten (und damit der Gesellschaftsordnung) ausgeschlossen.

Vertieft man sich jedoch in Quellen, die in dieser Zeit zu Kastratensängern entstanden oder die sie selbst hinterließen, stellt man fest, dass Kastratensänger offensichtlich weiterhin Teil der städtischen und höfischen Gesellschaft blieben. Auch in der zweiten Hälfte des 18. und sogar noch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts tauchen sie als Sänger an den Höfen des Reichs und den städtischen Theatern Europas auf, verkehrten mit der ›normalen‹ Bevölkerung, pflegten Freundschaften zu anderen Musiker*innen, kümmerten sich um mit ihnen zusammenlebende Verwandte und waren wichtiger Teil eines europaweiten Netzwerkes von *operisti*. Wie die betroffenen Personen und ihre Umgebung mit diesen Diskursen umgingen, sich selbst verorteten und von außen wahrgenommen wurden, werden die folgenden zwei Fallstudien zeigen.

Selbstverortung: Die Briefe Giuseppe Jozzis an das Musikerehepaar Marianne und Franz Pirker (1749/50)

Der Sopranist Giuseppe Jozzi scheint spezifische Feindseligkeiten gegenüber seiner Konstitution als Kastrat selbst erlebt zu haben. In einem Brief vom 14. September 1748 an seine Freundin, die Sängerin Marianne Pirker, schrieb er:

»Oh Gott, es bedeutet viel, keinen Bart zu haben, denn wenn ich diesen hätte, würde ich viel ernsthafter erscheinen, viel gescheiter, viel mehr als Familienmann, ich

würde keinerlei anzügliche Titel erhalten, man würde mir rechtmäßigerweise gehorchen und mich fürchten.«³⁸

Der Bart steht hier exemplarisch für ›Männlichkeit‹, denn Kastraten hatten aufgrund des fehlenden Testosterons keinen oder kaum Bartwuchs. Die Gesichtsbehaarung ist dabei Symbol für ›männliche‹ Eigenschaften: Seriosität, Intellekt, das Recht, als Oberhaupt einer Familie vorzustehen und Autorität gegenüber anderen Personen. Es scheint, als wenn Jozzi als Kastrat nicht die Ehrerbietung als Mann erfahren hätte, die er sich wünschte. Doch schauen wir uns die Hintergründe der Korrespondenz genauer an.

In nur zwei Jahren verfasste er über 50 Briefe an das Musikerehepaar Marianne und Franz Pirker.³⁹ Marianne war wie er selbst Opernsängerin und ihr Mann Franz Violinist und Librettodichter. Alle drei hatten bereits in verschiedenen europäischen Ländern gewirkt, bevor sie Teil des Opernensembles wurden, das in der Saison 1746/47 am King's Theatre am Haymarket in London auftrat. Das durch Subskriptionszahlungen finanzierte Opernunternehmen des Adeligen Charles Sackville Earl of Middlesex scheiterte jedoch, sodass er 1748 keine Gagen mehr auszahlen konnte. Marianne Pirker und Giuseppe Jozzi verließen daher das Land, um anderweitig Geld zu verdienen. Franz Pirker saß jedoch weiterhin in London fest und versuchte, die Gage einzutreiben, um einen Koffer mit Teilen des eigenen Hausstands einlösen zu können, den sein Vermieter konfisziert hatte. Marianne Pirker schloss sich der Operntruppe Pietro Mingottis an, die zunächst nach Hamburg und dann an den Kopenhagener Hof ging. Giuseppe Jozzi versuchte sein Glück in Amsterdam und Brüssel. Diese Ausgangslage führte dazu, dass sich alle drei über ein Jahr lang Briefe schrieben, bevor sie sich im Herbst 1749 wieder zusammen in Kopenhagen einfanden.

Ihre Briefe wurden von der komplizierten Gefühlslage bestimmt, die das Trio aneinanderband. Jozzi war nicht nur in die Sängerin verliebt, sondern pflegte auch engen Kontakt zu deren Ehemann. Der wusste wiederum von den Gefühlen seines Nebenbuhlers und duldet sie nicht nur, sondern pflegte auch eine innige Freundschaft zu dem Kastraten. Marianne gab gegenüber ihrem Mann zu, dass sie Jozzi

38 »oh Dio gran cosa di non aver Barba mentre se avessi questa cosa parirei più serioso, più savio, più huomo di famiglia, non riceverei alcun Titolo piccante, sarei ubbidito è Temuto con dovere [...]«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 14.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o. P.

39 Dabei sind sowohl die Briefe zwischen den Eheleuten als auch jene zwischen Franz Pirker und Giuseppe Jozzi überliefert, die Briefe Marianne Pirkers an den Kastraten jedoch nicht. Sie liegen im Württembergischen Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS) unter den Signaturen A 202 Bü 2839, 2840 und 2841 und wurden zuletzt ediert: Daniel Brandenburg (Hg.) unter Mitarbeit von Mirijam Beier: *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, Wien 2021 (=Theatergeschichte Österreichs Bd. X Heft 8).

geliebt habe, versicherte ihm aber, dass er ihr inzwischen eher lästig sei. Das Schreiben war Plattform für die emotionale Beziehung, die Jozzi mit beiden führte, und bot für ihn besondere »Inszenierungspotentiale«⁴⁰.

So fällt beim Lesen besonders auf, dass Jozzi starke Gefühle formuliert. Wut, Trauer, Enttäuschung, Zorn und Vergebung spielen eine dominante Rolle in seinen Briefen. Abhängigkeiten und Konkurrenzgefühle verstärkten dies, doch Jozzi inszenierte diese Emotionen bewusst und oft in Verbindung mit Beschreibungen seines Körpers. Aufwallende Hitze und Blutüberschuss verursachten ihm Wut, Trauer zwang ihn, im Bett liegen zu bleiben und Enttäuschung machte ihm ›Nervenziehen‹.

So klagte er beispielsweise im September 1748 gegenüber Marianne:

»Ich schreibe das Vorliegende im Bett. Es sind schon 6 Tage, dass es mir nicht gut geht, und gestern hat man mich am Arm zur Ader gelassen, daher ist es mir unmöglich, Abschnitt für Abschnitt auf Ihren grausamsten Brief zu antworten, den ich heute Morgen erhalten habe. Ich weiß gut, wie viele Tränen mich das kostet; ich hätte niemals gedacht, dass Sie so viel Grausamkeit besitzen, mich zu Unrecht zu demütigen.«⁴¹

Die Verbindung körperlicher Zustände mit »Gemütsbewegungen« folgt zwar populären frühneuzeitlichen Vorstellungen. Diese Schilderungen verfolgten jedoch auch einen bestimmten Zweck innerhalb des Schreibens. Sie ermöglichten es Jozzi, sich auf eine bestimmte Art und Weise darzustellen und diese Art der Darstellung war gegendert. Das heißt, sie bezog sich auf zeitgenössische Charakteristika eines ›männlichen‹ Körpers und Geistes: Als ›männlich‹ galt eine grundsätzliche Beständigkeit, aber auch der Hang zu übermäßiger Hitze, die Wut und Zorn auslöste. Jozzi grenzte sich bewusst von Verhaltensweisen ab, die er als ›unmännlich‹ markierte: Dies waren wankelmütige, ›hirnlose‹ Frauen wie Marianne, peinliche, wehleidige, körperlich abstoßende andere Kastraten sowie ›Spitzbuben‹ oder ›Hundsfoot‹, also allesamt Personen, die das Gegenteil eines *galantuomo* (eines Ehrenmannes) wie er es war darstellten.

Durch diese Selbstzuschreibungen positionierte sich Jozzi auch im Beziehungsgeflecht der drei, je nach Anlass und Adressat*in: als Liebhaber, als Freund, als Familienmitglied und als *cicisbeo*, einer italienischen Version des ›Hausfreunds‹ oder

⁴⁰ Tanja Reinlein: Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale, Würzburg 2003, S. 9.

⁴¹ »Scrivo la presente in letto mentre sono già 6: giorni che mi trovo poco bene, è ieri mi anno levato sangue del braccio, sicché mi si rende impossibile di rispondere Capitolo p.[er] Capitolo alla Sua crudelissima lettera che stamattina hò ricevuto; sò ben'io quante lacrime mi costa; non à avrei mai creduto in Lei tanta crudeltà di Mortificarmi à torto«. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 11.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o. P.

›Galans‹. (Dieser übernahm im 18. Jahrhundert in Italien eine wichtige Rolle innerhalb der arrangierten Ehen unter Adeligen, indem er die Frau bei Spazierfahrten, ins Theater und in die Kirche begleitete und unterhielt.)

Der Kastrat schrieb sich also selbst mittels Schilderung seiner stark mit seinem Körper verbundenen Emotionen Aspekte zeitgenössischer hegemonialer Männlichkeiten zu.⁴² Dabei griff er auf ältere und damit persistente humoropathologische Vorstellungen vom zum Zorn neigenden, von heißen Säften dominierten Mann und vom tugendhaften, vernünftigen *galantuomo* zurück.

Doch auch gegen neuere Vorstellungen von Nerven- und Kraftlosigkeit richtete er sich: So betonte er die starke Verbindung von Körper und Seele und akzentuierte seine Fähigkeit, Leidenschaften zu empfinden. Denn genau das war es, was Wilhelm Ludwig Wekhrin den Kastraten 30 Jahre später absprechen sollte. Jozzi nutzte dabei auch marginalisierende Aussagen seiner Umwelt und deutete diese im Rahmen seines Briefwechsels positiv um. Denn in seiner Aussage, in der er das Fehlen eines Bartes beklagte, betonte er ja gerade, welche männlichen Eigenschaften ihm eigentlich zuständen. Dass diese Männlichkeitszuschreibungen auch von außen kommen konnten, zeigt die folgende Fallstudie.

Fremdwahrnehmung: Filippo Sassaroli und die Debatte um die Aufnahme in die Dresdner Loge zum goldenen Apfel (1818–20)

Filippo Sassaroli war 1802 als Sopranist am Dresdner Hof angestellt worden. Auch nach dem Ende der Napoleonischen Kriege, der Übernahme der Regierungsgeschäfte durch das preußische *General-Gouvernement der Hohen Verbündeten Mächte* und die Auflösung und Reinstallation der italienischen Oper war er im Jahr 1818 als Sänger in der katholischen Hofkirche und an der italienischen Oper erfolgreicher denn je.⁴³

In diesem Jahr wurde er von einem Kollegen aus der Hofkapelle für die Aufnahme in die Dresdner Freimaurerloge *Zum goldenen Apfel* vorgeschlagen. Das Prozedere sah vor, dass die anderen Mitglieder der Loge bei einer so genannten *Ballotage*, einer geheimen Wahl mit schwarzen und weißen Kugeln, über die Aufnahme des Neu-

42 Zum Konzept der hegemonialen Männlichkeiten siehe auch Martin Dinges: ›Hegemoniale Männlichkeit‹ – ein Konzept auf dem Prüfstand, in: Ders. (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 7–33.

43 Seinen Erfolg belegt ein selbst verfasstes Gedicht Agnes von Einsiedels, das 1819 in der Abendzeitung abgedruckt wurde. Darin beschrieb sie Sassarolis Gesang als so engelsgleich, dass er ihr »das goldne Thor der Sonne« öffne. Agnes von Einsiedel: An Sassaroli, in: Abend-Zeitung (18.09.1819) 3/224, o. P., Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, [tp://weber-gesamtausgabe.de/Ao30761](http://weber-gesamtausgabe.de/Ao30761) (letzter Zugriff: 01.10.2023).

lings abstimmen sollten.⁴⁴ Allerdings erhielt der Meister vom Stuhl Johann Nicolaus Bischoff kurz nach diesem Vorschlag einen warnenden Brief von Carl Friedrich von Brand. Dieser war Meister einer weiteren Dresdner Freimaurervereinigung, der *Loge zu den drei Schwestern*. Von Brand riet Bischoff eindringlich davon ab, Sassaroli aufzunehmen. Außerdem hielt der Geheime Rat und Staatssekretär Heinrich Wilhelm von Zeschau einen Vortrag in der Quartalsversammlung der *Großen Landesloge von Sachsen*, als dessen Großmeister er fungierte. Gegenüber diesem Dachverband aller Freimaurerlogen in Sachsen äußerte er sich zu dem Fall und kam zu dem Schluss:

»[...] so geht, wenn ich nicht irre daraus die Folgerung hervor, daß ein Kastrat nicht Fr:[ei] M[au]r[e]: werden kann, denn er ist kein vollkommener Mann – – er ist nicht ohne körperliche Mängel u[nd] Gebrechen.«⁴⁵

Er bestimmte, dass die Ballotage vorerst ausgesetzt werden müsse. Vor einer Abstimmung sollten zunächst eingehend die entsprechenden Freimaurer-Gesetze geprüft und die Meinungen anderer Logen eruiert werden. Dabei berief sich von Zeschau vor allem auf zwei Hauptargumente:

In einer Passage aus dem *Neuen Constitutionen-Buch der alten und ehrwürdigen Brüderschaft der Frey-Maurer* von James Anderson, einer Übersetzung aus dem englischen Original von 1738, heiße es:

»Es soll kein Meister einen Lehrling annehmen, der nicht von ehrlichen Eltern gebohren, von munterer Jugend, ohne Mangel oder Gebrechen an seinem Leibe, sondern fähig die Geheimnisse der Kunst zu lernen, damit also die Bau=Herren wohl bedienet und die Kunst nicht verachtet [...] werden möge.«⁴⁶

Die Kastration entsprach dabei für von Zeschau einem »Mangel« bzw. einem »Gebrechen« am Leib. Zudem verwies er auf das Aufnahmeritual der Loge: Darin erhielt der Neuaufgenommene weiße Handschuhe, die ihn an die Makellosigkeit seiner Handlungen erinnern sollten und zusätzlich ein Paar Handschuhe für seine Frau oder Verlobte. Da Kastraten (offiziell) nicht heiraten durften, galt das Aufnahmeritual für von Zeschau als nicht durchführbar und damit die Aufnahme als unmöglich.

44 Vgl. [Art.] Kugelung (Ballotage), in: Eugen Lennhoff u.a.: Internationales Freimaurerlexikon, München 2000 (Überarbeitete und erweiterte Neuauflage der Ausgabe von 1932), S. 489f.

45 Vortragsmanuskript H. W. von Zeschaus in der Quartalsversammlung der *Großen Landesloge von Sachsen*, 27.03.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge *Zum goldenen Apfel*, Dresden, Nr. 1630, o. P.

46 James Anderson: Neues Constitutionen-Buch der alten und ehrwürdigen Brüderschaft der Frey-Maurer Worin die Geschichte, Pflichten, Regeln/u. derselben/Auf Befehl der Grossen Loge, Aus ihren alten Urkunden, glaubwürdigen Traditionen und Loge=Büchern, Zum Gebrauch der Logen verfasset worden, Frankfurt a.M. 1741, S. 235.

Daraufhin verfassten Mitglieder der Apfeloge und anderer Logen in den folgenden zwei Jahren Vorträge und Briefwechsel zu der Frage, ob Kastraten überhaupt Freimaurer werden dürften. Dabei wurden verschiedene Aspekte diskutiert, unter anderem inwieweit die Passage aus dem Konstitutionenbuch von James Anderson für die geistige Maurerei bindend sei⁴⁷ und ob das Handschuh-Ritual nicht abgeändert werden könne. Darüber hinaus diskutierte man die Relevanz der Fortpflanzungsfähigkeit und bereits bestehende Präzedenzfälle. Denn es wurden ja auch alte, nicht zeugungsfähige Männer aufgenommen und in anderen Logen gab es bereits Kastratensänger, die nicht abgelehnt worden waren. Überdies wurde die Frage aufgeworfen, ob es dem öffentlichen Ansehen einer Loge mehr schade, einen Kastraten aufzunehmen oder ihn nicht aufzunehmen.

Die Analyse dieser Dokumente zeigt, dass sich innerhalb dieser Diskussion mehrere Argumentationsebenen im Hintergrund abzeichnen. Dies ist zunächst die empfundene Unsicherheit der Loge vor dem Hintergrund der Restaurationszeit. In Württemberg, Bayern sowie teilweise in Hessen-Kassel und Baden waren Freimaurerlogen Anfang des 19. Jahrhunderts verboten bzw. der Regierung unterstellt worden.⁴⁸ Außerdem werden gravierende interne persönliche Differenzen zwischen den Akteuren offenbar sowie Autoritätskonflikte zwischen Loge und Landesloge, Adeligen und Bürgern.

Dabei wird deutlich, dass sich die zentralen Argumente der Gegner Sassarolis, die lediglich aus von Brand und von Zeschau bestanden, nur vermeintlich auf eine restriktive Auslegung der freimaurerischen Konstitutionen stützten. Tatsächlich verwiesen ihre Gründe auf die sich etablierende bürgerliche Geschlechterordnung, indem sie sowohl den ›Zustand‹ des Kastraten (nämlich seine »Verstümmelung«) als auch dessen Konsequenz, die Ehelosigkeit, als Hinderungsgründe für die Aufnahme sahen. Denn in der bürgerlichen Geschlechterordnung galt der Mann als das zeugende, aktive, herausschreitende Wesen, wohingegen die Frau den empfangenden, passiven, häuslichen Part verkörperte. Diese Vorstellungen wurden in den sogenannten »Geschlechtscharakteren« manifestiert, die sich aus dem biologischen Geschlecht heraus ableiteten und eine Weiterentwicklung dessen darstellten, was sich in der Aufklärungszeit herausgebildet hatte.⁴⁹ Kastraten waren also keine rich-

47 Das Freimauerwesen war (nach eigenem Selbstverständnis) aus den mittelalterlichen Bauhütten hervorgegangen, für die man kräftige Körper zum Bauen gebraucht hatte.

48 Vgl. Stefan-Ludwig Hoffmann: Die Politik der Geselligkeit. Freimaurerlogen in der deutschen Bürgergesellschaft 1840–1918, Göttingen 2000, S. 50.

49 Siehe z.B. folgenden zeitgenössischen Lexikonartikel: »Das Kraftvolle, Thätige, Feste usw. ist in den Sprachen das Männliche, das Zarte, Milde, Sanfte, Leidende, Angenehme usw. ist das Weibliche.« [Art.] Geschlecht, in: Heinrich August Pierer: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe 8, Altenburg 1827, S. 280. In Lexika wie der Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste (1818–1889) widmete man dem Artikel »Geschlechts-

tigen Männer, weil die fehlende Zeugungsfähigkeit sie daran hinderte, ihrem »Geschlechtscharakter« gemäß zu handeln. Filippo Sassaroli konnte deswegen in den Augen seiner Gegner nicht in einen Männerbund aufgenommen werden.

Bei der Analyse der Gegenseite fällt interessanterweise auf, dass Sassarolis Befürworter dessen »Verstümmelung« gar nicht anzweifelten. Im Gegenteil: Auch sie benutzten die gleichen Begriffe, wenn sie von seinem »Zustand« sprachen. Aber dennoch vermochten sie es, ihm Vorzüge zuzuschreiben, die ihn als der Freimaurerei würdig charakterisierten. So betonte der Meister vom Stuhl der Apfelloge Johann Nicolaus Bischoff in einem Aufsatzmanuskript vom März 1820:

»Die ältere und neuere Geschichte liefert ja Beispiele genug, daß Castraten an Zartheit der Gefühle, an Eifer für das Gute und Schöne, an Muth und Standhaftigkeit, an Freundschaft, Wohlthätigkeit und anderen geselligen Tugenden keinem körperlich vollkommenen Mann nachgestanden, und sich in jeder gesellschaftlichen Verbindung Achtung und Vertrauen erworben haben.«⁵⁰

Weitere Befürworter Sassarolis betonten, dass der Sänger ein freier Mann sei und auch so vom Staat behandelt würde, das heißt, er dürfe ein Patenamt übernehmen, an der Kommunion teilnehmen und sei nicht von bürgerlichen und höfischen Gesellschaften ausgeschlossen. Der Meister vom Stuhl attestierte ihm weiterhin, er habe sich »durch sittliche Denkungsart und fleckenlosen Wandel einen allgemeinen guten Ruf [...] erworben und erhalten« sowie »sich durch seine Denk- und Handlungsweise allgemeine Achtung und Liebe erworben«.⁵¹

Die männlichen Tugenden, die man Sassaroli zuschrieb, speisten sich aus verschiedenen und durchaus heterogenen Sphären, und zwar aus bürgerlichen Werten, freimaurerischen Tugenden, Ansätzen ›männlicher‹ Geschlechtscharaktere, aber auch aus spezifischen Vorstellungen von Empfindsamkeit und Gefühl, die um 1800 populär waren. Sassarolis Befürworter schrieben ihm somit nicht nur einen freimaurerischen Geist zu. Sie erkannten ihm auch einen Körper zu, der des Mitleidens und Mitühlens fähig war. So verlieh man ihm die Physis, die er für die Logenarbeit benötigte und wehrte gleichzeitig die Vorstellung vom empfindungslosen, zerstörten Kastraten als marginalisiertem Mann ab.

Man könnte meinen, dass der Kastrat am Ende gewinnen musste. Doch die lange Laufzeit der Debatte von zwei Jahren scheint Sassaroli mürbe gemacht zu haben. 1820 trat er von seinem Aufnahmegeruch zurück, blieb aber noch weitere zwölf Jahre

charaktere« bereits 15 Seiten, siehe [Art.] Geschlechtscharaktere, in: Johann Samuel Ersch u. Johann Gottfried Gruber, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste 63, Leipzig 1858, S. 29–44.

⁵⁰ Aufsatzmanuskript *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J. N. Bischoff, o1.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge *Zum goldenen Apfel*, Dresden, Nr. 228, o. P.

⁵¹ Ebenda.

Hofsänger in Dresden. Sassarolis Geschlecht wurde (wie auch Jozzis) mehrfach relational konstruiert: Es bestand aus der Abgrenzung gegenüber Frauen sowie Männern mit schlechtem Ruf und unmoralischem Charakter. Nur war es in diesem Fall nicht der Kastrat selbst, sondern es waren seine Fürsprecher, die ihm ›männliche‹ Eigenschaften zuschrieben.

Fazit

Seit sie Ende des 16. Jahrhunderts zunehmend als Sänger in Kirchen und an Fürstenhöfen zum Einsatz kamen, wurden Kastraten kritisiert und verspottet. Zentraler Teil davon war immer auch die Beschäftigung mit ihren körperlichen Besonderheiten. Zunächst war dabei die Auseinandersetzung mit ihrer fehlenden Zeugungsfähigkeit zentral, eng verbunden mit der Frage, ob sie die gleichen Rechte und Pflichten wie andere Männer hätten. Im 18. Jahrhundert weitete sich diese Kritik auf ihr ganzes Wesen aus und viele aufklärerische Schriften sprachen Kastraten ›Männlichkeit‹ und sogar Menschlichkeit generell ab.

Doch selbst in der Theorie wurde zu keiner Zeit eine Art drittes Geschlecht entworfen. Die eingangs zitierte Passage von Martin Heinrich Fuhrmann, in der diese Wendung verwendet wird, zeigt zwar, dass der Autor Kastraten durchaus als Männer mit geringerer Hitze sah. Dennoch bedeutete dies nicht, dass die Bewegung auf dem vertikalen Geschlechterkontinuum nach unten keine sozialen Konsequenzen gehabt hätte.⁵² Da auf den Körper kein Verlass war, musste das soziale Geschlecht erst recht bewacht und aufrechterhalten werden.⁵³ Dies demonstriert der Autor selbst, indem er seine Abscheu gegenüber den Sängern zum Ausdruck bringt.

Mit der sich wandelnden Geschlechterordnung wurde diese Problematik nun auf die medizinische Ebene verlagert, das heißt, was Männer und Frauen waren, bestimmte die ›Natur‹ und damit gemeint war die (unverrückbare) Biologie. Die Etablierung des Ideals der ›polarisierten Geschlechtscharaktere‹⁵⁴ zeigt sich besonders deutlich am Beispiel Wilhelm Heinrich Wekrlins. Er bezeichnete Kastraten zwar als monströs und bescheinigte ihnen ein ganz und gar unnützes Dasein. Dass sie aber Männer waren und kein eigenes Geschlecht, wenn auch mit gewisser Ambiguität, bestätigte er, indem er eigentlich ›männliche‹ Pflichten aufzählte, die Kastraten übernehmen müssten, aber seiner Ansicht nach nicht könnten.

⁵² Vgl. Freitas: *Eroticism*, S. 268.

⁵³ Vgl. Laqueur: *Auf den Leib geschrieben*, S. 147.

⁵⁴ Karin Hausen: Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, Stuttgart 1976, S. 363–393. Siehe dazu auch die Auseinandersetzung der Autorin mit ihrem eigenen Beitrag in Karin Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2012, S. 83–105.

Die Kastratendiskurse bildeten den Rahmen für die Art und Weise, wie man über Kastraten dachte und sprach. Sie wandelten sich über eine längere Zeitspanne und wurden unterschiedlich schnell rezipiert. Vorstellungen von ›Männlichkeit‹ waren mitunter heterogen und sogar widersprüchlich, da sich ältere und neuere Diskurse überlappten. Unerlässlich ist es deshalb, auch die Praktiken der Akteur*innen in den Blick zu nehmen. Doch auch in den beiden Fallbeispielen wird kein drittes Geschlecht konstruiert. Giuseppe Jozzi stellte sich selbst ganz deutlich als ›Mann‹ dar, mit allen guten und schlechten Eigenschaften und Charakteristika, die eine männliche Person in seinen Augen aufzuweisen hatte. Dazu gehörten auch noch humorpathologische Vorstellungen, die ihm dazu dienten, sich von weiblichen und unmännlichen Personen abzugrenzen.

Auch die Mitglieder der *Loge zum goldenen Apfel* klassifizierten die Körperlichkeit und das Geschlecht des Kastraten nicht einfach pauschal, sondern handelten es individuell aus. Die unabänderliche Tatsache der »Verstümmelung« glichen sie jedoch mit durchaus heterogenen Männlichkeitsvorstellungen aus, die das Vorhandensein ›männlicher‹ Tugenden ihres Kollegen beweisen sollten.

Das dritte Geschlecht Martin Heinrich Fuhrmanns erweist sich also weder für die Geschlechterdiskurse der Frühen Neuzeit noch in Bezug auf die Aushandlungspraktiken der Akteur*innen als repräsentativ. Zwar waren innerhalb des ›Ein-Geschlechter-Modells‹ gewisse Übergangsformen zwischen ›männlich‹ und ›weiblich‹ denkbar, doch wurden diese in der Realität gesellschaftlich stark reglementiert. Als frühe Form des genderfluiden Künstlers eignet sich der Kastratensänger somit nicht, wenn auch sein Körper und seine Bühnenrollen diesen Eindruck erweckt haben mögen.

Dieser Beitrag gibt in kompakter Form einige Ergebnisse der folgenden Publikation wieder: Johanna E. Blume, Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712–1844, Göttingen 2019.

Literaturverzeichnis

- Ancillon, Charles [Pseudonym C. D'Ollincan]: *Traité des eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'eunuques, quel rang ils ont tenu et quel cas on en a fait...*, Berlin 1707.
- Anderson, James: Neues Constitutionen-Buch der alten und ehrwürdigen Brüderschaft der Frey-Maurer Worin die Geschichte, Pflichten, Reguln/u. derselben/ Auf Befehl der Grossen Loge, Aus ihren alten Urkunden, glaubwürdigen Traditionen und Loge=Büchern, Zum Gebrauch der Logen verfasset worden, Frankfurt a.M. 1741.

- Balme, Christopher B.: »Of Pipes and Parts«. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen 1999, S. 127–138.
- Barbier, Patrick: *The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London 1998 (Paris 1988).
- Beier, Mirijam: *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, Wien 2021 (= *Theatergeschichte Österreichs* Bd. X Heft 8).
- Carl, Horst u.a.: [Art.] Repräsentation, in: Friedrich Jäger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 11, Stuttgart 2010, S. 62–81.
- Dinges, Martin: ›Hegemoniale Männlichkeit‹ – ein Konzept auf dem Prüfstand, in: Ders. (Hg.): *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt a.M./New York 2005.
- Dubowy, Norbert: Introduction, in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (Hg.): *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, Berlin 2006, S. 1–7.
- Ersch, Johann Samuel u. Gruber, Johann Gottfried: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* 63, Leipzig 1858. S. 29–44.
- Finucci, Valeria: *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Durham/London 2003.
- Fleming, Nancy P.: Rossini's »Petite Messe Solennelle«, in: *The Choral Journal* (1990) 30/7, S. 15–21.
- Frandsen, Mary E.: »Eunuchi conjugium«. *The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany*, in: *Early Music History* (2005) 24, S. 53–124.
- Freitas, Roger: *The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in: *The Journal of Musicology* (2003) 20/2, S. 196–249.
- Fuhrmann, Martin Heinrich: *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle*, Köln am Rhein [Berlin] 1729.
- Gerbino, Giuseppe: *The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy*, in: *Studi Musicali* (2004) 33/2, S. 303–357.
- Gottsched, Johann Christoph: *Der Biedermann. Eine Moralische Wochenschrift*. Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig 1727–1729 mit einem Nachwort und Erläuterungen, hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1975.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, Stuttgart 1976. S. 363–393.
- Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2012.

- Hiller, Johann Adam: Kurze Nachricht von dem Zustande der Musik in Italien; aus den neuesten Reisebeschreibungen zusammen gezogen, in: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (1767) 2/24. S. 183–187.
- Hoffmann, Stefan-Ludwig: Die Politik der Geselligkeit. Freimaurerlogen in der deutschen Bürgergesellschaft 1840–1918, Göttingen 2000.
- Laqueur, Thomas W.: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M. 1992 (Cambridge 1990).
- Lennhoff, Eugen u.a.: Internationales Freimaurerlexikon, München 2000 (Überarbeitete und erweiterte Neuauflage der Ausgabe von 1932).
- Leopold, Silke: Italienische Oper in Europa – Europa in der italienischen Oper, in: Thom, Eitelfriedrich (Hg.): Der Einfluß der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der XV. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 19. bis 21. Juni 1987, Michaelstein/Blankenburg 1988, S. 10–17.
- Leopold, Silke: »Not sex but pitch«. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet, in: Hans-Martin Linde u. Regula Rapp (Hg.): Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik, Stuttgart 2000, S. 219–240.
- Mattheson, Johann: Der musicalischen Parallele Erster Abriß, in: Critica Musica Bd. 1/T. 2, St. 4, Aug. 1722, S. [105] –118; St. 5, Sept. 1722, S. [121] –147; St. 6, Okt. 1722.
- Mizler, Lorenz Christoph: Uebersetzung des V. Hauptstückes aus dem III. B. von des Herrn Muratori vollkommener Ital. Poesie die Opern betreffend, in: Neu eröffnete Musikalische Bibliothek (1742) 2/2, S. 161–189.
- Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur, Laaber 2003.
- Münch, Paul: »Monstra humani generis«. Kastraten in der Kritik der Aufklärung, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft (2000) 20, S. 63–82.
- Newcombe, Anthony: The Madrigal at Ferrara 1579–1597, Bd. 1, Cambridge 1980.
- Ortkemper, Hubert: Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten, Berlin 1993.
- Pierer, Heinrich August: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe 8, Altenburg 1827.
- Rasch, Rudolf: Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Troups of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari, in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (Hg.): Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 115–146.
- Reinlein, Tanja: Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale, Würzburg 2003.
- Rosseaux, Ulrich: Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden 1694–1830, Köln u.a. 2007.

- Rosselli, John: The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850, in: *Acta Musicologica* (1988) 60/2, S. 143–179.
- Sadgorski, Daniela: Andrea Bernasconi und die Oper am Münchener Kurfürstenhof 1753–1772, München 2010.
- Scheibe, Johann Adolph: Von den Fehlern der welschen Opern in Ansehung der wenigen Veränderung der Singestimmen, in: *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage* (1745) 1/1/16, S. 51–156.
- Venette, Nicolas: Abhandlung von Erzeugung der Menschen, Oder eröffnete Liebes-Wercke verehlicher Personen, Leipzig 1698.
- von Archenholz, Johann Wilhelm: England und Italien. Fünfter Theil, Leipzig 1787.
- Wekhrlin, Wilhelm Ludwig: Ueber die Kastraten, in: *Chronologen* (1779) 1. S. 174–182.

Internetquellen

- von Einsiedel, Agnes: An Sassaroli, in: *Abend-Zeitung* (18.09.1819) 3/224, o. P., Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/Ao30761> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

