

VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

21

Schwerpunkt: Musik und Medizin

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,
Milijana Pavlović



Leipziger Universitätsverlag 2022

Heidrun Eberl

Schönheits-Chirurgie für Gesangsstimmen? Was die Medizingeschichte über die Konjunktur des Kastratengesangs im frühen 17. Jahrhundert verraten könnte

English Title

Cosmetic surgery for singing voices? – What medical history might reveal about the rise of castrato singing in the early 17th century

Summary

The early period of castrato singing, i. e. the late 16th and early 17th centuries, has received little scholarly attention. Therefore, the aim of my current doctoral dissertation project at the University of Music Weimar is to examine how the rise of castrato singing came about, looking at contemporary performance practice and drawing on sources from multiple other disciplines. Here, I present interim results from my research into medical history, starting with an outline of the state of the art of surgery and barber-surgeons, and of the important development of plastic surgery as an art that helps to (re)create natural beauty. The second part summarizes what (learned) physicians of the time considered to be consequences of castration. Castrati – or eunuchi – were e. g. described as cold and damp, lacking of vital heat and thus effeminate, with higher, tender voice and softer flesh; as for character traits, they were seen as phlegmatic and vicious. Third, referring to contemporary theories on affects and their transmission as well as treatises on singing technique, it is reflected that due to their bodily constitution the castrati could have been particularly suitable for the singing profession, especially for the embodiment of soloistic affect music.

Keywords

Castrato singers, surgery, humoral pathology, affects, Italian peninsula, late 16th and early 17th centuries

Einleitung

„Io la Musica son, ch’a i dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core, / ed or di nobil ira, ed or d’amore / posso infiammar le più gelate menti.“¹ So singt die Allegorie der Musik in der zweiten Strophe des Prologs von Claudio Monteverdis *L’Orfeo. Favola in Musica* (1607). Die therapeutische und regulierende, aber auch verstörende und aufwühlende Wirkung von Musik ist ein aus der Antike überlieferter Topos, der auch in der Zeit um 1600 große Bedeutung hatte. Gerade im Zusammenhang mit der neuen Gattung Oper und der Kultivierung rhetorisch-affektiver Solomusik ist das Anrühren des Publikums wohl das wichtigste Ziel musikalischer Praktiker*innen gewesen.² Auch Musiktheoretiker und Naturphilosophen beschäftigten sich mit Klangwirkungen, und begannen, sich den Klang und die von ihm transportierten Affekte als physiologisch erfahrbar und kompositorisch und performativ kalkulierbar vorzustellen.³

Was hat das mit Kastratensängern zu tun – also mit Berufssängern, deren hohe Stimmen durch die Zerstörung der Keimdrüsen in der Kindheit erhalten wurden, und die rund hundert Jahre später zu den wichtigsten Stars der italienischen Oper wurden? Der Prolog der *Musica in Orfeo* wurde von einem Kastraten gesungen. Aus der Korrespondenz der Gonzaga-Brüder über die Organisation der Uraufführung in Mantua 1607 geht sogar hervor, dass die Mitwirkung des jungen Kastraten Giovanni Gualberto Magli, der zu diesem Zweck von den Medici in Florenz ausgeliehen wurde, geradezu essentiell war.⁴ Dass die Gonzaga im Trend lagen und generell ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dann besonders zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die Nachfrage nach Kastratensängern rapide anstieg – das ist Thema meines aktuellen Dissertationsprojekts an der Hochschule für Musik (HfM) Franz Liszt Weimar.⁵ Zwar wurde die Präsenz von Kastratensängern in vereinzelt Pionierstudien bereits herausgestellt⁶ jedoch

-
- 1 Ottavio RINUCCINI / Claudio MONTEVERDI, *La favola d’Orfeo* (Partitur, Venedig 1609), Prolog, 2. Strophe: „Ich bin die Musik, die mit süßen accenti jedes aufgewühlte Herz zu beruhigen vermag, und mal zu edlem Zorn, mal zu Liebe die eisigsten Gemüter entflammt.“
 - 2 Vgl. hierzu die Texte der Praktiker der frühen Oper in Tim CARTER / Zygmunt SZWEJKOWSKI, Hg., *Composing Opera. From Dafne to Ulisse errante* (= *Practica musica* 2, Krakau 1994).
 - 3 Vgl. Vincenzo GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581); Marin MERSENNE, *Harmonie universelle* (Paris 1636); René DESCARTES, *Compendium Musicae* (Paris 1650 [1618]); Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis* (Rom 1650).
 - 4 Zitiert nach Ian FENLON, *The Mantuan Orfeo*, in: John Whenham, Hg., *Claudio Monteverdi – Orfeo* (Cambridge 1986), 167–172.
 - 5 Die Forschungen wurden und werden gefördert von der Mariann Steegmann Foundation (fmg Hannover), der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, dem Deutschen Historischen Institut Rom und der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Begonnen Ende 2017 soll das Projekt im Laufe des Jahres 2022 zu Ende gebracht werden.
 - 6 So etwa bei Richard SHERR, *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*, in: *Renaissance quarterly* 33/1 (1980), 33–56; Giuseppe GERBINO, *The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy*, in: *Studi musicali* 33/2 (2004) 303–357; John ROSSELLI, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, in: *Acta musicologica* 60 (1988), 143–179, der die Anfangszeit aber nur streift; für prominente Kapellen wie die Cappella Sistina siehe die Bände 3 (2016, hg. v. Richard Sherr) und 4 (2011, hg. v. Claudio Annibaldi) des von Giancarlo Rostirolla herausgegebenen Großprojekts: *Storia della Cappella Musicale Pontificia* (Rom 1998) oder etwa, in kleinerem Umfang, am Beispiel der Bayerischen Hofkapelle, Corinna HERR, *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte* (Kassel 2013), 73–106. Kastraten sind auch vertreten in umfangreichen Archiv-Aufarbeitungen wie z. B. Warren KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment* (Florenz 1993); Susan PARISI, *Musicians at the Court of Mantua during Monteverdi’s Time. Evidence from the Payrolls*, in: Richard Wistreich, Hg., *Monteverdi* (Farnham 2011), 413–438. Für weitere Fundstellen verweise ich auf Teil II meines Dissertationsprojekts.

wurde auch deren historiographisches Schattendasein und die schwere Zugänglichkeit des Phänomens für die Frühzeit der Oper hervorgehoben.⁷ Zudem ist die Frage, wie es tatsächlich zur Konjunktur des Kastratengesangs kam, nicht einfach zu beantworten. Die zunehmende Präsenz von Kastratensängern wurde zwar meist und vor allem populär mit einem Verbot von Frauen im Kirchengesang und auf den Bühnen des Kirchenstaates erklärt. Das ist aber weder ganz richtig, noch reicht es als Begründung aus. So hatten etwa in der sakralen Vokalpolyphonie eigentlich seit je Männer – in hoher Modalstimme oder im Falsettregister – oder Knaben den Sopran übernommen; während Frauengesang durchaus kultiviert wurde, und zwar ebenfalls in sämtlichen Stimmlagen, jedoch vor allem in der Abgeschiedenheit von Nonnenklöstern.⁸ In der weltlichen Kammermusik wirkten sogar im päpstlichen Rom höchst angesehene Sängerinnen und auch in den ersten Opern in Florenz waren Sängerinnen beteiligt.⁹ Es müssen also noch andere Faktoren für den Aufschwung des Kastratengesangs eine Rolle gespielt haben. Diese anhand von Quellen aus der musikalischen Aufführungs- und Besetzungspraxis, der Musiktheorie, aber auch aus Medizin-, Kirchen- und Rechtsgeschichte, frühneuzeitlicher Ethnographie, Historiographie und Literatur in den Blick zu nehmen und genauer zu analysieren, ist das Anliegen meiner Arbeit. Die Beschäftigung mit medizinhistorischen Hintergründen ist deshalb wichtig, weil am Beginn einer jeden Kastratenkarriere ein chirurgischer Eingriff stehen musste. Daneben ist es ein Forschungsziel, retrospektive Zuschreibungen und auch populäre zeitgenössische Ansichten mit dem tatsächlichen historischen medizinischen Wissen über Temperament und Geschlechtlichkeit der Kastraten abzugleichen. Hatte der gelehrte medizinische Blick einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Sänger in der Öffentlichkeit? Hatten Kastraten aus medizinischer Sicht besondere Berufsvorteile für den in der Zeit sich formierenden Sängerberuf? Haben medizinhistorische Gegebenheiten den Prozess der Konjunktur des Kastratengesangs befördert?

Historische Voraussetzung: Kastrationspraxis und „ästhetische“ Chirurgie um 1600

Seit je her waren die Chirurgen die Handwerker in der Medizin gewesen; traditionell war ihre Schule im Unterschied zu den promovierten Ärzten das Schlachtfeld und nicht der Universitäts-hörsaal. Im Lauf der Renaissance vollzog sich aber eine Aufwertung ihrer Praxis-Disziplin im Zuge der Weiterentwicklung der Anatomie, sowie auch einer Öffnung von Seiten der gelehrten

7 Vgl. dazu GERBINO, *Quest*, 303–304, oder HERR, *Gesang*, 115–116.

8 Vgl. für den Männergesang Andrew PARROTT, *Falsetto Beliefs. The ‘Countertenor’ Cross-examined*, in: *Early Music* 43/1 (2015), 79–110; Lionel SAWKINS, *For and Against the Order of Nature. Who Sang the Soprano?* in: *Early Music* 15/3 (1987), 315–324. Für den Frauengesang, vgl. z. B. Susanne RODE-BREYMANN, *Musik in italienischen Frauenklöstern des 17. Jahrhunderts*, in: Dies., Hg., *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit (= Musik – Kultur – Gender. Studien zur europäischen Kultur* 6, Wien 2009), 117–138.

9 Vgl. für Ferrara: Anthony NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597* (Princeton 1980), für Florenz: Tim CARTER / Francesca FANTAPPIÉ, *Staging Euridice. Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence* (Cambridge 2021); für Rom: John Walter HILL, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto* (Oxford 1998); vgl. insgesamt, wenn auch etwas veraltet, Susan C. COOK / Thomasin K. LA MAY, *Virtuose in Italy. 1600–1640. A Reference Guide (= Garland Reference Library of the Humanities* 404, New York 1984).

Medizin. Gleichzeitig begannen Chirurgen, ihren Eigenwert herauszustellen und sich ihrerseits als ‚Kunsthandwerker des Körpers‘ von anderen Berufsgruppen abheben zu wollen.¹⁰ So betonte etwa der venezianische Chirurg Giovanni Andrea della Croce 1575 in seiner *Chirurgia universale*, dass die Kunst des Chirurgen sich sehr von jener des Anatomen unterscheide, da sie sich mit dem lebendigen menschlichen Körper beschäftige und mit dem Zusammenfügen getrennter Teile in diesem Körper, während die Anatomie sich lediglich mit dem Auseinanderschneiden toter Körper befasse.¹¹ Natürlich gehörte zur Arbeit des Chirurgen auch das Ab- oder Herausschneiden kranker Körperteile. Entsprechend listet della Croce in seinem Chirurgie-Manual unter verschiedensten Instrumenten auch den „castratore“ auf, eine Art Messer, die zum Kastrieren im Fall von zu groß gewordenen, unnatürlichen Hernien, die mit den Testikeln verwachsen waren, Verwendung fand.¹² Auch in anderen Traktaten und Kompendien der Zeit wurde die Kastration als Notwendigkeit oder Mittel zur Heilung angeführt, medizinische Gründe sind neben den Hernien Tumoren der Hoden oder eine lebensbedrohende Gefahr durch Entzündungen der Genitalien,¹³ seltener bestimmte Fälle von Wahnsinn, speziell die Satyriasis.¹⁴ Die meisten Indikationen dürften vorwiegend bei Erwachsenen aufgetreten sein.

Die Kastration von Kindern um der Musik willen hingegen wurde von den bekannten Chirurgen der Zeit nicht thematisiert. Jedoch war das Kastrieren von Kindern, um diese zu Eunuchen zu machen, durchaus bekannt; der weithin rezipierte Paulos von Aegina hatte es in seinen enzyklopädischen Schriften des 7. Jahrhunderts mit aufgeführt – betonend, dass diese Operation seinem Verständnis chirurgischer Praxis widerspreche, die darauf ziele, Kaputtes zu reparieren oder normale Funktionen wiederherzustellen.¹⁵ Lediglich auf Nachfrage mächtiger Männer müsse sie zuweilen dennoch ausgeführt werden. Er nennt in Folge zwei Möglichkeiten der Kindeskastration, nämlich entweder das Kind in eine Wanne mit heißem Wasser zu setzen und wenn die Körperteile aufgeweicht sind, die Testikel mit den Händen zu zerquetschen; oder sie mit einem Skalpell herauszuschneiden.¹⁶

-
- 10 Die Kenntnis della Croces und seiner Instrumente sowie die stringente argumentative Verbindung zu Paulos von Aegina, Garzoni und Tagliacozzi verdanke ich Bonnie Gordon, die im Vortrag „Voices Machines“ bei der internationalen Tagung „Castrato Singers in Opera“ (21.–24.10.2021, Lovenjo di Menaggio) einen dem meinen thematisch verwandten Teil ihres aktuellen Forschungsprojekts vorstellte (Publikation in Vorbereitung).
 - 11 Giovanni Andrea DELLA CROCE, *Chirurgia universale e perfetta di tutte le parti pertinenti all'ottimo chirurgo* (Venedig 1583 [zuerst latein. 1573]), Prefatione.
 - 12 Ebd., Libro settimo, 21v. Johannes Scultetus beschreibt auch eine Kastrations-OP am erwachsenen Mann in seinem posthum 1666 in Frankfurt am Main erschienenem Werk „Wund-artzneyisches Zeug-Hauß“ (Teil 1): Thomas SEEDORF, „Evirati“ und „Eunuchen“. Sängerkastraten an südwestdeutschen Hofkapellen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Hg., *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg* (Leinfelden-Echterdingen 2010), 150–154, hier 152–153.
 - 13 Vgl. Ulisse ALDROVANDI, *Monstrorum historia* (hg. aus dem Nachlass v. Bartholomäus Ambrosinus, Bologna 1642), Abschnitt „Castratio“, 132–133.
 - 14 Vgl. Daniel SENNERT, *Operum Tomus Secundus quo continentur De Febribus, Libri IV nec non Practicae Liber I, II, & III* (Lyon 1650), 1140; Felix PLATTER d. Ä., *Praxeos medicae opus* (Basel 1656), 134, führt auch an, dass zuweilen bei Epilepsie und Wahnsinn („maniacis“) kastriert worden sei.
 - 15 Hier zitiert nach The Sydenham Society / Francis ADAMS, Hg., *The Seven Books of Paulus Aegineta. Translated from the Greek III* (London 1846), 379–380.
 - 16 Ebd. Paulos von Aegina war nicht der erste, der dies beschrieb, vgl. dazu John LASCARATOS / Athanasios KOSTAKOPOULOS, *Operations on Hermaphrodites and Castration in Byzantine Times (324–1453 AD)*, in: *Urologia Internationalis* 58/4 (1997), 232–235.

Ungeachtet solcher Vorbehalte in dem in Medizin- und Chirurgie vorherrschenden Diskurs gab es durchaus bereits im 16. Jahrhundert Spezialisten für Kastration, nicht nur in Form der historisch schwer greifbaren Praktiken fahrender Barbieri.¹⁷ Hinweise auf die darin höchst bewanderten Familien der „Nursini“ oder „Norcini“, die aus Norcia und dem benachbarten Preci in Umbrien stammten, finden sich in verschiedenen Quellen.¹⁸ Deren Traditions Handwerk waren Stein- und Starschneiderei, sowie die Metzgerei und Schweinezucht. Sie waren für ihr Können in ganz Europa angesehen, wurden Leibärzte von Päpsten und Adeligen und für Konsultationen in größere Krankenhäuser bestellt.¹⁹ Norcini wurden weithin auch mit Kastration um der Musik willen in Verbindung gebracht, aber einen „Beweis“ für diese Verbindung gibt es erst durch Gerichtsakten aus dem 18. Jahrhundert, in denen ein ausgewiesener Nursianer tatsächlich die Operation an einem späteren Opernsänger beschreibt.²⁰

Explizite medizinische Rechtfertigungen für eine solche Art von Eingriff sucht man vergeblich. Dennoch lässt sich eine Erweiterung chirurgischer Rechtfertigungsmuster in jener Zeit feststellen, nämlich in einem Nachbargesamt, der erblühenden plastischen Chirurgie.²¹ Auch hier wurden Eingriffe jenseits von lebensrettender Notwendigkeit vorgenommen. Ein Pionier der Nasen-, Ohren- und Lippenplastiken, die bei kriegs- oder duellbedingten Verstümmelungen oder syphilitischem Zerfall und natürlich vorwiegend beim Adel angewandt wurden, war Gaspare Tagliacozzi, Leibarzt des Vincenzo Gonzaga in Mantua. In einer Gonzaga gewidmeten Publikation argumentierte Tagliacozzi (1597), dass seine Nasen-Korrektur nicht etwa eine neue, künstliche Nase schaffen, sondern eine natürliche Nase noch perfekter machen solle.²² Kann man sich eine solche Argumentation auch für Kastraten vorstellen? Schließlich wurde deren Stimme, obwohl sie doch eigentlich mit ‚künstlichen Mitteln‘ erzeugt worden war, damals als „voce naturale“ bezeichnet und gegenüber der „voce finta“ der Falsettisten oft bevorzugt.²³ Kann die Kastration in diesem Sinne als ein Eingriff vorgestellt werden, der die Natur perfektionierte?

17 So führt etwa Tommaso Garzoni die „castradori“ sogar als Berufsgruppe an, in: Tommaso GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili* (Venedig 1586 [1585]), 855.

18 Vgl. ebd. und ALDROVANDI, *Monstorum historia*, 132: „Quod opus Orchitomi potissimum Nursini in Italia diligentissime exercent.“

19 Vgl. dazu umfassend Gian Franco CRUCIANI, *Cerusicis e fisici. Preciani e Nursini dal XIV al XVIII secolo* (= *Collana di studi e ricerche locali* 57, Arnone 1999). Interessant sind auch die populären Mythen über die Figur des „Norcino“ – es gab sogar eine *Commedia-dell’Arte*-Maske dieses Namens; vgl. Gian Franco CRUCIANI, *Il Norcino in scena. Da macellatore di suini a castratore di fanciulli, da cavadenti a chirurgo, da ciarlatano a maschera teatrale* (Perugia 1995).

20 Diesen Beweis erbrachte Helen Berry in ihren Recherchen zum Kastraten Giusto Ferdinando Tenducci („il Sene-sino“): Helen BERRY, *The Castrato and his Wife* (Oxford 2012).

21 Paolo SAVOIA, *Gaspare Tagliacozzi and Early Modern Surgery. Faces, Men, and Pain* (= *The Body in the City* 2, London 2019).

22 Valeria FINUCCI, *The Prince’s Body. Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine* (= *I Tatti Studies in Italian Renaissance History*, Cambridge 2015), 70–71.

23 Die traditionelle Lesart „Kastrat“ – „Falsettist“ ist allerdings diskussionswürdig. Dies wird in meinem Projekt thematisiert.

Kastraten aus Sicht der Medizin: Zu nichts zu gebrauchen?

Über die Folgen der Kastration im Kindesalter erteilten gelehrte Mediziner vielfach Auskünfte. Die meisten beruhten auf der Rezeption antiker Autoren (Hippokrates, Aristoteles, Galen) und nahmen Bezug auf die traditionelle Temperamentenlehre und Humoralpathologie. Kastraten – oder Eunuchi – wurden gemeinhin als kalt und feucht beschrieben, also als effeminiert – denn Kälte und Feuchtigkeit waren die Grundkonditionen der Frauen –, mit hoher, zarter Stimme, Neigung zu Fettleibigkeit und weichem Fleisch und bart- sowie körperhaarlos; was ihre Charaktereigenschaften betrifft, galten sie als phlegmatisch, debil und lasterhaft, ja jämmerlich – die Stimme wurde auch in die Nähe der ebenfalls höheren Stimmen von Weinenden gebracht.²⁴ Der berühmte Arzt Juan Huarte de San Juan schrieb in seinem breit rezipierten *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) sogar, dass durch die Entfernung der Hoden der Mensch so verdumme, dass wegen des Mangels an Lebenswärme keiner der „1000 Kapaune“ in Spanien in der Lage wäre, etwas in Wissenschaft oder Musik zu erreichen, was er als ihren eigentlichen Beruf ansah.²⁵ Huarte erweist sich auch deswegen als eine interessante Quelle, weil er vermuten lässt, dass im 16. Jahrhundert in Spanien schon mehr Kastraten musikalisch aktiv waren, als gemeinhin bekannt. Darauf deuten auch die lebhaft geführten theologisch-juristischen Diskussionen über die Ehefähigkeit von Kastraten hin, bzw. ein 1588 tatsächlich auf entsprechende Zwischenfälle hin päpstlich ausgeprochenes Eheverbot.²⁶ In diesem Zusammenhang wurden Kastraten auch zum Thema der Mediziner und Gerichtsmediziner. Deren Expertisen verweisen auf Kenntnisse über die Ejakulationsfähigkeit von Kastraten und die unterschiedliche Beschaffenheit von fruchtbarer und unfruchtbarer, wässriger Samenflüssigkeit.²⁷ Dass Männern, die zeugungsunfähig waren, das Heiraten versagt war, hatte aus Sicht einiger wiederum die Folge, dass diese von unausgelebter Geilheit aufgestachelt wurden, bzw. eine Gefahr als Verführer ehrbarer Frauen darstellten; die ‚komplette‘ Kastrationsweise der Türken wurde daher zuweilen als mögliche Variante vorgestellt, um dieses Problem zu beheben.²⁸ Auf

-
- 24 Siehe dazu u. a. Jean BODIN, *Universae Naturae Theatrum* (Frankfurt 1597), 383–397; Girolamo CARDANO, *Commentarii, in Hippocratis de aere [...]* (Basel 1570), 204–205; Baptista CODRONCHIUS, *De vitiis vocis* (Frankfurt 1597), 65; bes. zur Stimme etwa Giambattista DELLA PORTA, *Della fisonomia dell'huomo libri sei* (Padova 1627), 78–79; Pierre GASSENDI, *Opera omnia in sex tomos divisa*, Bd. II (Lyon 1658), 594–596; Nicolas DE NANCEL, *Analogia microcosmi ad macrocosmon* (Paris 1640 [1611]), 1108–1119; Ambroise PARÉ, *Les oeuvres* (Paris 1628), bes. 274, 311 (hier auch über die Grausamkeit und Gefahren schlecht gemachter Kastrationen, 521); Daniel SENNERT, *Opera*, Bd. 2 (Lyon 1650), im *Libri Tertii Pars IX. Sectio Secunda: „De symptomatibus, quae genitalibus & circa generationem in Viris accidunt“*, 1133–1055, hier im Kap. 1, bes. *Quaestio 2 „An Eunuchi generent?“*, 1136.
- 25 Zit. nach der englischen Ausgabe Juan HUARTE DE SAN JUAN, *A Triall of Whits* (London 1594) [zuerst als *Examen de ingenios para las ciencias* (Baeza 1575)], Kap. 15, 279–280.
- 26 Aidan McGRATH, *A Controversy Concerning Male Impotence* (= *Analecta Gregoriana* 247, Rom 1988), allerdings nicht bezogen auf Gesangskastraten. Die Probleme eines verheirateten Kastraten schildert rudimentär SHERR, Guglielmo Gonzaga, 55–56.
- 27 So Marcello FRANCOLINI, *De matrimonio spadonis utroque testiculo carentis disputatio* (Venedig 1605 [1586]); sehr bewandt in der Materie der Kastraten auch Paolo ZACCHIA, *Quaestiones medico-legales* (Amsterdam 31651), *Quaestio VII. „De Spadonibus, & Eunuchis“*, 100–104.
- 28 ALDROVANDI, *Monstrorum historia*, 132; SENNERT, *Opera*, Bd. 2, im *Libri Tertii Pars IX. Sectio Secunda: „De symptomatibus, quae genitalibus & circa generationem in Viris accidunt“*, Caput 3, „De Salacitate, satyriasi & priapismo“ – hier wird „castratio“ also ein mögliches, aber letztes Mittel der Heilung erlaubt, 1139–1140. Enzyklopädisch werden verschiedene Arten, Gründe und Urheber der Kastration aufgeführt bei Theodor ZWINGER, *Theatrum humanae vitae. Novem voluminibus locupletatum, interpolatum, renovatum [...]* septem libris compre-

die berühmte Komödie *Eunuchus* des Terenz Bezug nehmend, betonte manch ein gelehrter Mediziner: „Eunuchen sind große Liebhaber der Frauen, aber sonst zu nichts in der Lage.“²⁹

Trotz klarer Rollenzuteilung in Bezug auf den Geschlechtsverkehr, wurde das biologische Geschlecht der Kastraten in diesem Diskurs nicht eindeutig definiert. Einerseits wird deutlich, dass Kastraten als Männer angesehen wurden, die aber von ihrem Temperament her effeminiert sind, oder, wie Huarte schreibt, gar noch „schlimmer dran als Frauen“.³⁰ Ein anderer berühmter Arzt, Gabriele Falloppio, vertrat in seiner Interpretation der auf Galen zurückgehenden Theorie des *spiritus animales* aber auch die Meinung, dass durch eine frühe Kastration dünnes, helles, warmes, süßes Blut und damit die knabenhaften Lebensgeister bewahrt würden, so dass der erwachsene Mann eher verjüngendlicht als effeminiert wäre.³¹ Andere Galen-Interpreten waren hingegen der Meinung, dass Eunuchen weder Männer noch Frauen waren, sondern tatsächlich „etwas Drittes“. Was das soziale Geschlecht betrifft, so genossen Kastraten die Vorteile der Männerwelt, während ihr ‚Bühnen-Geschlecht‘ derart schillernd gewesen zu sein scheint, dass sie sowohl als Frauen als auch als Männer für glaubhaft gehalten wurden.³² Eine Zuschreibung wie „himmlische Hermaphroditen“ scheint dennoch vor dem zeitgenössischen Hintergrund nicht sinnvoll. Im medizinischen Schrifttum der damaligen Zeit stellten Hermaphroditen, auch Androgyne genannt, die körperliche Merkmale von Mann und Frau in sich vereinten, als menschliche ‚monstri‘ eine prominente Folie für medizinische naturphilosophische Erörterungen dar.³³

Beruf Sänger: Startvorteil durch Kastration?

Aus musikwissenschaftlicher Sicht könnte man eine Wahlverwandtschaft zwischen der Humorkondition der Kastraten und den Erfordernissen der zeitgenössisch neuen Musik vermuten. Wie erwähnt, stellte sowohl in säkularer als auch in geistlicher Musik das Darstellen und Erregen von Affekten ein wesentliches Ziel dar. Um dieses zu erreichen, musste die Komposition die in einem Text enthaltenen Regungen durch den richtigen Einsatz der Stilmittel zur Darstellung bringen und die Sänger*innen versuchten anhand ihres Textverständnisses die richtigen Ausdrucksmittel zu wählen. Allerdings wurde auch angenommen, dass in den Akteuren selbst liegende Eigenschaften die musikalische Darbietung beeinflussten. Athanasius Kircher unterscheidet einen in den Körper eingepprägten „stylus impressus“ von einem expliziten Musikstil

hendens (Basel ⁴1604 [1565]), Bd. 2, hier der Abschnitt „Eunuchi, Spadones, Castrati“, 354–356. Das Problem der ungestillten Geilheiten sehen auch viele Moraltheologen wie – hier exemplarisch – Théophile RAYNAUD in *Eunuchi nati, facti, mystici. Ex sacra et humana literatura illustrati* (Lyon 1655).

29 „Amatores mulierum sunt maxime, sed nihil possunt“, zitiert z. B. bei Pio DE ROSSI, *Convito morale per gli etici* (Venedig 1639), 110.

30 Huarte, *Triall*, 281; vgl. auch BARTHOLIN, *Anatomicae institutiones corporis humani utriusque sexus* (Wittenberg 1611), 129: „[castrati] qui quasi in foeminas mutantur habitu, temperamento, moribus, & c.“

31 Vgl. die Darstellung bei HERR, *Gesang*, 27–36.

32 Vgl. hierzu Michael KLAPER, „Schöner als das Frauenzimmer selbst“. Kastratensänger zwischen Mythos und Wirklichkeit, in: Helen Geyer / Maria Stolarzewicz, Hg., *Weibliche Mythen in Musik, Literatur und bildender Kunst* (Neumünster 2015), 191–219.

33 Vgl. dazu auch Maximilian SCHOCHOW, *Die Ordnung der Hermaphroditen-Geschlechter. Eine Genealogie des Geschlechtsbegriffs* (Berlin 2009).

„stylus expressus“.³⁴ Der erstere, „eingepörmte“ Stil enthalte die „Spuren, die Landschaft, Nation und menschliches Temperament unwillkürlich an Musik hinterlassen“.³⁵ Jene wirkten sich in seinem Sinn als implizite Voreinstellungen stets auf die musikalische Performance aus, auch unabhängig davon, welche expliziten Kompositions- oder Interpretationsentscheidungen getroffen wurden.

Die Übertragung der Affekte wurde als eine Wirkung der *spiritus animales*, der Lebensgeister, kleinsten mit Luft gefüllten Teilchen, vorgestellt.³⁶ Kircher zufolge trifft die musikalische Schwingung auf das Trommelfell und wird auf die Lebensgeister übertragen, diese melden die Schwingung dem Gehirn und das Gehirn bestimmt dementsprechend die Erzeugung eines der Körpersäfte.³⁷ Der produzierte Saft löst sich in Dampf auf, vermischt sich mit den Lebensgeistern und erzeugt schließlich den Affekt. Eine Beschleunigung der Lebensgeister führt zu freudiger Empfindung, eine Verlangsamung zu Schmerz und Trauer. Die Seelenempfindung überträgt sich auf das Herz, das Zentrum der Lebensgeister. Vom Herz strömen die Lebensgeister in die Muskeln und provozieren Reaktionen bei den Zuhörenden, die sich nicht beherrschen lassen und in Geschrei, Klagen, Seufzer, Tränen, oder gar Bewegungen des Körpers ausbrechen.³⁸

Waren die Kastraten dank ihres ihnen zugeschriebenen phlegmatischen „stylus impressus“ zur Verlangsamung der Lebensgeister, also dem Erregen von Schmerz und Trauer, besonders in der Lage? Kircher jedenfalls vertritt diese Ansicht. Bei der Beschreibung der ‚metabolischen Kompositionstechnik‘, die mit ihrem Wechsel der modi und Tonarten besonders geeignet sei, „gleichzeitig die Affekte des Schmerzens und des Mitleids zu erregen“, nennt er als herausragendes Beispiel dafür das Lamento der Magdalena („La Madalena ricorre alle lagrime“)³⁹ von Domenico Mazzocchi: „Man beachte dabei den zu Herzen gehenden Ausdruck des Affekts der Weinenden [...]. Um dies auszudrücken, wünschte man sich die hervorragende Stimme eines Loreto Vittori, eines Bonaventura, eines Marcus Antonius oder ähnlicher ausgezeichneten Sängers.“⁴⁰ Womöglich waren nicht zufällig alle diese Sänger Kastraten.

34 KIRCHER, *Musurgia*, Buch 7, Kap. 5, 581.

35 Ebd., Übersetzung hier nach der von der HMT Leipzig in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Institut Rom bestellten deutschen Onlineausgabe: Markus ENGELHARDT / Christoph HUST, Hg., Athanasius Kircher. *Musurgia universalis*, übers. von Günter SCHEIBEL, revid. von Jacob LANGELOH unter Mitarbeit von Frank BÖHLING, <https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite> (letzter Zugriff: 06.11.2021).

36 Zu den Lebensgeistern bezogen auf die frühneuzeitliche Musikauffassung und Wahrnehmung von Stimmen vgl. HERR, *Gesang*, 27–37. Grundlegend für den Zeitraum vor René Descartes [Ders., *Les passions de l'âme* (Paris 1649)] ist Michaela BOENKE, *Körper, Spiritus, Geist. Psychologie vor Descartes* (= Humanistische Bibliothek 1/57, München 2005).

37 Kircher wird hier paraphrasiert nach Clemens RISI, *Erfahrung des Heiligen in der Oper? Zur religiösen Dimension der Affektdarstellung und -übertragung im Musiktheater des frühen 17. Jahrhunderts*, in: Ingrid Kasten / Erika Fischer-Lichte, Hg., *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel* (Berlin 2007), 249–263. Dazu auch grundlegend Werner BRAUN, Art. „Affekt“ in: Laurenz Lütteken, Hg., *MGG online* (Kassel–Stuttgart–New York 2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404768MGG> (letzter Zugriff: 18.07.2022), hier besonders der Abschnitt „II. Beziehungen zu Nachbardisziplinen, 3. Medizin“.

38 Vgl. RISI, *Erfahrung des Heiligen*, 252.

39 Nach der Dichtung eines Signore Cardinale Ubaldino, erschienen in Domenico MAZZOCCHI, *Dialoghi, et sonetti, posti in musica* (Rom 1638), 174–178.

40 KIRCHER, *Musurgia*, Buch 7, Kap. 9, 674.

Abgesehen von diesem speziellen und noch hypothetischen Beispiel, entsteht auch aufgrund meiner bisherigen Recherchen insgesamt der Eindruck, dass die Kastratensänger zu Beginn ihres Erscheinens besonders für ihre Affekt-Darstellung und Charakterdarstellung gelobt wurden; nicht etwa für ihre besondere Virtuosität, wie man vielleicht wegen des Bildes, das wir landläufig von den Starsängern der Barockoper haben, vermuten könnte.⁴¹

Kastraten punktetten zudem mit folgenden Vorzügen:

1. Mit ihren Stimmen entsprachen sie dem vorherrschenden Stimmklangideal der frühen Neuzeit: süß, klar, hoch und beweglich sollten Stimmen sein. Dieses Ideal war insbesondere vom Frauengesang geprägt worden, man denke nur an das *Concerto delle Donne* in Ferrara und viele Nachahmerensembles.⁴² Hiermit hatten Kastratensänger einen Startvorteil gegenüber tief singenden Männern.
2. Für Sänger*innen um 1600 war eine gute „disposizione della gorga“ erstrebenswert, die Einstellung der Kehle, welche grundlegend war für das Singen von jeder Art von Läufen und Verzierungen. Gesangslehrer der Zeit waren sich einig, dass diese zum einen von natürlicher Begabung, zum anderen, von jahrelangem Training abhing. Auch hier waren die Kastraten im Vorteil – zum einen gegenüber anderen Knaben/Männern, weil sie durch den ausbleibenden Stimmbruch nicht pausieren mussten, zum anderen gegenüber Mädchen/Frauen, denn jene hatten vergleichsweise begrenzte Möglichkeiten, eine gute musikalische Ausbildung zu erhalten.⁴³
3. Ein weiteres Desiderat war um 1600 die „*egualità di tuba*“, ein gleichbleibendes Timbre ohne Registerwechsel an den oberen oder unteren Enden des Gesamtambitus der Stimme, oder anders gesagt: das Vermeiden eines Übergangs in die Falsettstimme.⁴⁴ Damit waren die Kastraten, die diese „*egualità*“ gewährleisten konnten, gegenüber Falsettisten im Vorteil.

41 Auch die ältere und Kastratenforschung neigte gern zu pauschalen Rück- oder Breitenprojektionen von Erkenntnissen über „die Kastraten“ – ausgehend von der Erforschung der berühmtesten virtuoson Kastratenstars des Hochbarock, die sich in den Quellen am besten greifen lassen. Die Frühzeit wurde jedoch nicht systematisch oder im Hinblick auf die Gesangstechnik und -ästhetik untersucht. Dass in der Frühzeit die Virtuosität womöglich gar nicht das ausschlaggebende Merkmal war, liegt auch deswegen nahe, weil es Ende des 17. Jahrhunderts – kurz vor Farinelli, für die Diskussion danke ich Stefano Aresi – erst erhebliche Veränderungen in der Vokaltechnik gegeben hat. Vgl. zu diesen HERR, *Gesang*, Teil II „Heldengesang“, Kastratenrollen in der italienischen Oper ca. 1680 bis 1730“, 119–130.

42 Vgl. dazu Wolfgang FUHRMANN, *Stimmbruch. Zum Wandel der Stimmästhetik zwischen Mittelalter und früher Neuzeit*, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2009), 107–116; Susan McCLARY, *Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit*, in: Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel, Hg., *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme* (Berlin 2008), 199–214; Saskia Maria Woyke, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750* (Würzburg 2017); Richard WISTREICH, „Il soprano è veramente l'ornamento di tutte l'altre parti“. Sopranos, Castratos, Falsettists and the Performance of Late Renaissance Italian Secular Music, in: Corinna Herr / Arnold Jacobshagen / Kai Wessel, Hg., *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart* (Mainz 2012), 65–77.

43 Zum *Gesang* um 1600 vgl. Nigel ROGERS, *Voices*, in: Julie Anne Sadie, Hg., *Companion to Baroque music* (Oxford 1998); speziell zur Geschichte von Musikerinnen immer noch grundlegend Jane BOWERS, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700*, in: Dies. / Judith Tick, Hg., *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950* (Urbana–Chicago 1984), 116–167.

44 Dazu Edward E. LOWINSKY / Bonnie J. BLACKBURN, *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, in: *Studi musicali* 22/1 (1993), 61–114; Thomas SEEDORF, *Vokalpraxis*, in: Andrea Lindmayr-Brandl, Hg., *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance* (= *Handbuch der Musik der Renaissance* 3, Laaber 2014), 329–355.

4. Dies betraf besonders den Kirchengesang, denn während in der Kammer der Gesang „a voce soave/più sommessà“ favorisiert wurde, dem die leisere, obertonärmere Falsetztimme entsprechen konnte, wurde für den Kirchengesang die „voce piena“, eine volle, laute Stimme gewünscht, sodass die Kastratenstimme zunehmend bevorzugt eingesetzt wurde.⁴⁵ Mit dieser Entwicklung wandelte sich auch das Stimmklangideal von der glatten Ebenmäßigkeit des franko-flämischen Renaissancegeschmacks zu einem offeneren, volleren und italienisch dominierten Stimmklangideal, das den großen Räumen, größeren Besetzungen und zunehmenden Instrumentalbegleitungen entsprach.⁴⁶
5. Für das Sänger-Casting der frühen Opern mag auch die Körperlichkeit der Kastraten eine Rolle gespielt haben, also ein vermutlich jugendliches Aussehen ohne Bart- und Körperhaarwuchs. Jugend und Schönheit blieben die ganze Barockzeit hindurch für die Auswahl der Sänger von Belang.⁴⁷ Auch könnten sie einem barocken Ideal des knabenhaften Liebhabers idealtypisch entsprochen haben.⁴⁸
6. Außerdem waren die Kastraten besetzungstechnisch flexibel und konnten offenbar glaubhaft sowohl weibliche als auch männliche sowie ‚ätherische‘ Rollen wie Allegorien oder Heilige verkörpern. Gerade der effeminierte Status könnte hier von Vorteil gewesen sein, denn es gab durchaus Gelegenheiten, bei denen Frauen nicht auftreten und Kastraten überzeugend die Frauen- und Mädchenrollen übernehmen konnten.⁴⁹ Dass Frauen auch Männerrollen spielten, war hingegen erst eine spätere Entwicklung.⁵⁰ Auch ‚andersherum‘ mag der effeminierte Status der Kastraten ihre Karriere begünstigt haben, wiesen doch kritische Stimmen immer wieder darauf hin, dass Musik an sich nichts für Männer sei, da sie an sich effeminiert sei oder den damit Befassten effeminiere.

Bis Kastraten männliche Hauptrollen singen konnten, vergingen noch mehrere Jahrzehnte in der Operngeschichte. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden Tenöre noch für passendere Heldendarsteller gehalten. Auch bei der Uraufführung von Monteverdis Oper *L'Orfeo* in Mantua im Jahr 1607 wurde die Hauptrolle von einem angesehenen Tenor gesungen. Der Kastrat Magli hingegen sang mit der Rolle der Musica und wahrscheinlich der Proserpina vergleichsweise kleine Partien. Und obwohl die Organisatoren zunächst über dessen Schwierigkeiten, den Notentext auswendig zu lernen, klagten, lobten sie schließlich doch Maglis „anmutigen und effektvollen“ Vortrag.⁵¹

45 Hierzu ebd. und Thomas SEEDORF, Hg., Handbuch Aufführungspraxis Sologesang (Kassel 2019), 34–44.

46 Vgl. SEEDORF, Vokalpraxis, 336–339.

47 Für diesen Hinweis danke ich Kordula KNAUS, vgl. Kordula KNAUS, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), Stuttgart 2011.

48 Das hat Roger Freitas eindrücklich erarbeitet, allerdings nicht speziell für die Frühzeit: Roger FREITAS, The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato, in: The Journal of Musicology 20/2 (2003), 196–249.

49 Vgl. KLAPER, Frauenzimmer, 199.

50 Gemeinhin gilt die Titelrolle im *Il Sant' Alessio* (1631/32/34) von Giulio Rospigliosi und Stefano Landi als erste männliche Kastratenhauptrolle; dazu maßgebend: Margaret MURATA, Operas for the Papal Court 1631–1668 (Ann Arbor 1981). Es gibt aber Hinweise, dass in kleineren, weniger breit rezipierten Opern auch bereits zuvor Kastraten in männlichen Titelrollen aufgetreten sein könnten, so etwa bei der Turiner Produktion eines *Arione* (1628) mit Angelo Bontempi in der Hauptrolle.

51 „[...] con molto garbo, e con molto effetto“: FENLON, Orfeo, 170–171.

Zu dieser Zeit begannen Kastraten gerade erst, ihren Platz in der Musik- und Kulturgeschichte einzunehmen, die Konjunktur des Kastratengesangs nahm aber rasant an Fahrt auf. Dies bedeutete initial immer, dass Chirurgen oder Barbieri Operationen durchführten, für die sie bezahlt wurden und die sie offenbar vor sich selbst rechtfertigen konnten. Hierfür scheinen in erster Linie nicht immer kirchliche Belange ausschlaggebend gewesen sein, sondern durchaus auch der Wunsch nach affektiver musikalischer Schönheit. Die Figur des Kastraten ließe sich also auch als in seiner Natur künstlich perfektionierter Berufssänger interpretieren, gemacht um des musikalischen Ausdrucks willen. Die Bezeichnung mit dem Synonym „musico“ für die Kastraten einige Jahrzehnte später wäre dann als ein semantisches Spiegelbild ihrer professionellen Verkörperung musikalischer Desiderate zu verstehen – interessanter Weise nun aber doch in der männlichen Form. Inwieweit sich diese Auslegung mit Quellen belegen lässt, wird noch im Detail herauszuarbeiten sein. Jedenfalls zeigt sich gerade an diesem speziellen Thema wie lohnend Forschung an der Schnittfläche von Medizin- und Musikgeschichte sein kann.

Informationen zur Autorin

Heidrun Eberl M.A., Doktorandin am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, E-Mail: h.eberl@posteo.de