

David Wallraf

Kastration und Disziplin

In seinem 1975 erschienenen Buch *Überwachen und Strafen* zeichnet Michel Foucault die Entstehung jener Epoche nach, der er den Namen Disziplinargesellschaft gab. Die Schauplätze dieser Entwicklung sind das Gefängnis, die Schule, die Fabrik und die Armee – „Abschließungsmillieus“, in denen neue Formen der sozialen Organisation erprobt werden, aus denen eine veränderte Aufteilung der Zeit, andere Zugriffsmöglichkeiten auf den menschlichen Körper und eine neue Art von Subjektivierung entstehen werden. Diese Veränderungen vollziehen sich im Straf- und Bildungssystem, im Militär und in der Ökonomie, aber sie betreffen die westlichen Gesellschaften zwischen dem 18ten und 19ten Jahrhundert als Ganze, nichts bleibt von ihnen verschont.

Ein Bereich, in dem die neuen Disziplinierungstechniken eine durchschlagende Wirkung erzielten und der von bisherigen machtanalytischen Untersuchungen weitestgehend unberührt geblieben ist, ist jener der Musik. Barock und Klassik unterscheiden sich nicht bloß stilistisch, in den Jahrzehnten zwischen 1780 und 1850 verändern sich vielfältige Parameter der Musikproduktion, die sowohl das Komponisten- als auch das Musikersubjekt betreffen. Die Disziplinargesellschaft erfindet ein neues Verhältnis zur Übung, das auch an der musikalischen Praxis nicht spurlos vorbeigehen wird.

Paradigmatisch lässt sich diese Veränderung an der Rolle des *primo uomo* in der Geschichte der Opernproduktion ablesen. Die Oper entsteht als Kunstform während der italienischen Spätrenaissance und sie ist nicht von der Praxis der Knabenkastration zu trennen. In der Gestalt des Kastratensängers begegnen wir einer Form des Musizierens, die der des aufgeklärten-bürgerlichen Subjekts der Disziplinargesellschaft fast diametral entgegengesetzt ist. Der Kastrat erhält seine besondere Stimme durch einen drastischen Eingriff und er ist viel mehr Interpret (im Sinne kreativer Auslegung) des zeitgenössischen musikalischen Materials als es späteren Opernsängern gestattet wurde. Nicht nur verschwimmen in der Bühnenperson des Kastraten tendenziell die Geschlechterrollen, auch das Sakrale und das Tabuisierte berühren sich in der Figur des Kastraten enger als in den historisch nachfolgenden Sängergenerationen.

Auch Kastratensänger mussten diszipliniert üben, tatsächlich bestand ihr Leben zwischen dem achten und sechzehnten Lebensjahr kaum aus etwas anderem. Der gravierende Unterschied zu späteren musikpädagogischen Praktiken liegt aber eben in der mehr oder weniger bedenkenlosen und irreparablen Verstümmelung, die eine bestimmte stimmliche Disposition überhaupt erst ermöglicht. Mit dem Übergang von der Souveränitäts- zur Disziplinargesellschaft verändert sich der Zugriff, den Disziplin und Übung auf den Körper haben. Anstatt eine Verstümmelung zur transzendentalen Grundlage möglicher Virtuosität zu machen, werden der Körper und seine Fähigkeiten einem immer engeren Raster auf der Grundlage abstrakter Zeit unterzogen, bildet sich nach und nach ein neues Verständnis von Körper heraus. Michel Foucault notiert in *Überwachen und Strafen*:

Mit [der Unterwerfungstechnik der Disziplinierung] bildet sich ein neues Objekt aus, das den mechanischen Körper langsam ablöst: den festen und beweglichen Körper, dessen Bild die Träumer der Disziplinarvollkommenheit so lange begeistert hatte. Dieses neue Objekt ist der natürliche Körper: ein Träger von Kräften und Sitz einer Dauer; es ist ein Körper, der für spezifische Operationen mit ihrer Ordnung, ihrer Zeit, ihren inneren Bedingungen, ihren Aufbauelementen empfänglich ist. Indem der Körper zur Zielscheibe für neue Machtmechanismen wird, bietet er sich neuen Wissensformen dar. Es handelt sich mehr um einen Körper der Übung als um einen Körper der spekulativen Physik; eher um einen von der Autorität manipulierten Körper als um einen von Lebensgeistern bevölkerten Körper; um einen Körper der nützlichen Dressur und nicht der rationellen Mechanik. (Foucault 1976, S.199)

Es geht also um ein neues Konzept des menschlichen Körpers, als einem Träger von Kräften, der für bestimmte Dressuren empfänglich ist. Vor allem aber ein *natürlicher* Körper, und als solcher sakrosankt. Die Stimme, über die dieser Körper verfügt, ist zu disziplinieren und eben dieser Körper ist in seiner *natürlichen* Einheit zu belassen. Das aufgeklärte, humanistische und disziplinierte Subjekt hat einen unverstümmelten Körper.

Um 1600 vollziehen sich einschneidende Veränderungen sowohl in der Weltlichen- als auch in der Kirchenmusik. Polyphone Gesangskunst hatte schon längere Zeit eine wichtige Rolle an den italienischen Fürstenhöfen gespielt und beim Publikum ein fetischistisches Verhältnis zu hohen Stimmen hervorgerufen. Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Susan McClary schreibt von einer „Sucht des 17ten Jahrhunderts nach hohen Stimmen“, die zumindest im Bereich der Weltlichen Musik zunächst von Sängerinnen befriedigt wurde. Allerdings war es Frauen

aufgrund einer für das Abendland spezifischen Konstellation von religiösen, patriarchalen und sozialen Gründen, zumindest was den Bereich der sakralen Musik anging, strikt verboten, öffentlich zu singen. In den um 50 n.Chr. verfassten Korintherbriefen des Apostel Paulus ist folgendes vermerkt: „Wie in allen Gemeinden der Heiligen, so sollen in euren Gemeinden die Frauen schweigen; denn es ist ihnen nicht verstatett, Vorträge zu halten.“, was von der Katholischen Kirche auf die Formel *mulier taceat in ecclesia* – „Die Frau hat in der Kirche zu schweigen“ – gebracht wurde. Der Siegeszug der polyphonen Gesangskunst und der hohen Stimme, auch in der Kirchenmusik, brachte verschiedene Notlösungen mit sich; so behalf man sich etwa mit dem Anheuern spanischer Falsettisten, die Jahrzehntelang eine Art Monopolstellung innehatten. Für das Jahr 1601 ist das Vorsingen des Kastraten Girolamo Rosini vor Papst Clemens II. urkundlich belegt, welches dem Sänger ein Engagement in der Sixtinischen Kapelle einbrachte. Innerhalb weniger Jahre waren sämtliche Sopranstimmen in italienischen Kirchenchören mit Kastraten besetzt. Die spezifische Klangfarbe ihrer Stimme traf offensichtlich den Zeitgeist, die von ihr ausgehende Faszination war so groß, dass sie zum unverzichtbaren Bestandteil der sich gerade entwickelnden Kunstform der Oper wurde.

Die frühe Oper war ein aus dem Geist der Renaissance geborener Versuch, das antike Theater wieder aufleben zu lassen. Sie wurde zunächst nur zu besonderen Anlässen an Fürstenhöfen aufgeführt, popularisierte sich aber im Laufe der Jahrzehnte, so dass bald jede größere italienische Stadt ihr eigenes Opernhaus hatte. Das erste kommerzielle Opernhaus wurde 1637 in Venedig eröffnet, was bald Nachahmer in ganz Europa fand. Die italienische Oper blieb bis in das 19te Jhdt. weltweit die populärste Form der Musikdarbietung und sie ist nicht zu denken ohne die wichtige Rolle, die Kastratensänger in ihr spielten.

Die meisten Kastraten stammten aus ärmlichen Verhältnissen. Für gewöhnlich wurden sie im achten Lebensjahr, vor Eintritt der Pubertät, einer Operation unterzogen, bei der die Samenleiter durchtrennt wurden. Wie alle operativen Eingriffe des 17ten Jahrhunderts war die Kastration riskant, die hygienischen Bedingungen waren mangelhaft und die Gefahr von Entzündungen, Komplikationen und Verkrüppelung groß. Offiziell war der Eingriff streng verboten und wurde mit Todesstrafe oder Exkommunikation bestraft. Aufgrund dieses Verbots wurden Kastrationen häufig unprofessionell ausgeführt und ist es kaum möglich, Angaben über die Anzahl der Kastraten zu machen. Es ist aber davon auszugehen, dass zwischen Beginn des

17ten Jahrhunderts und Mitte des 19ten im ländlichen Italien jährlich hunderte Kinder männlichen Geschlechts kastriert wurden, häufig auf gut Glück, d.h. ohne zu wissen, ob aus ihnen große Sänger werden würden. Die Gesangsausbildung der Kastraten wurde von Konservatorien übernommen, die zu damaliger Zeit eine Mischung aus Waisenhaus und Musikschule darstellten. Für gewöhnlich debütierten sie im Alter von 16 Jahren, aus zeitgenössischen Quellen spricht eine Faszination, die nicht nur dem Klang ihrer Stimme, sondern auch ihrer Androgynität gilt. Im Gegensatz zum übrigen Italien war es im römischen Kirchenstaat für Frauen verboten, auf einer Opernbühne zu singen, weibliche Rollen wurden an Kastraten vergeben.

Aus den Memoiren des Giacomo Casanova, um 1761:

Wir gingen ins Teatro Aliberti, in das die ganze Stadt strömte, um den Kastraten zu sehen, der die Rolle der Primadonna spielte [...]. Er war der gefällige Liebling des Kardinals Borghese und speiste jeden Abend mit seiner Eminenz allein [...]. Die Stimme des Kastraten war herrlich. Noch herrlicher aber war seine Schönheit. Ich hatte ihn als Mann gekleidet bei der Villa Medici promenieren sehen. Aber obwohl er sehr hübsch war, hatte sein Gesicht auf mich keinen Eindruck gemacht, denn man sah sofort, daß er ein verstümmelter Mann war. Auf der Bühne dagegen, als Frau gekleidet, entflammte er.

Man sollte denken, daß ein als Frau verkleideter Mann als solcher erkannt werden muß, wenn er zuviel von der Brust sehen läßt. Aber gerade dadurch bezauberte dieser kleine Unhold die Zuschauer. In ein gut gearbeitetes Mieder eingeschnürt, hatte er eine Nymphentaille, und nur bei wenigen Frauen sah man eine festere und lieblichere Brust, als er sie zeigte. Man konnte sich nicht gegen die Täuschung wehren, die er aufkommen ließ. Man starrte ihn wie gebannt an, und man mußte sich einfach in ihn verlieben, wenn man nicht der unempfindlichste aller Deutschen war. Wenn er in Erwartung des Ritornells [...] seiner Arie, die er singen sollte, auf der Bühne auf und ab ging, war sein Schreiten beeindruckend. Und wenn er seine Blicke auf die Logen auf- und niedergleiten ließ, dann entzückte der zärtliche und bescheidene Ausdruck seiner schwarzen Augen das Herz. Es war klar, daß er als Mann die Liebe all jener nähren wollte, die ihn als solchen liebten und die ihn vielleicht nicht geliebt hätten, wenn er kein Mann gewesen wäre. Aber er wollte auch diejenigen verliebt machen, die ihn, um ihn lieben zu können, als eine echte Frau betrachten mußten. Das heilige Rom, das auf diese Weise das Menschengeschlecht zur Päderastie verführt, will dies nicht zugeben und stellt sich, als glaube es nicht an eine Illusion, die es sich im Geiste der Zuschauer zu erwecken bemüht.

Ein Monsignore sagte mir dazu: „Sie fragen, warum erlaubt man diesem Kastraten, seinen Busen zu zeigen, obgleich man möchte, daß alle Welt weiß, daß es ein Mann ist und keine Frau. Und wenn man es den Frauen verbietet, sich auf der Bühne zu zeigen, weil man die Sinne nicht erregen und zu Opfern ihrer Reize machen will, warum sucht man dann Männer, die mit diesen Reizen ausgestattet sind, die die Sinne täuschen und verführen und viel schuldhaftere Begierden erwecken als die natürlichen, die echte Frauen erregen. Die, die sich in jene künstlich veränderten Wesen verlieben, sind weit davon entfernt, es zu bereuen, wenn es zur Aufklärung kommt. Sie geben sich vielmehr mit Vergnügen der Sache hin und finden schließlich die Nachbildung so angenehm, daß viele Leute mit Geist und Verstand diese Herren den schönsten

Mädchen Roms vorziehen. Denn man könnte eine schöne Sängerin nicht zu einem vertraulichen Zwiegespräch zum Souper einladen, ohne daß es einen Skandal gäbe, wogegen man dies mit einem Kastraten tun kann. Natürlich schläft man anschließend mit ihm, aber niemand will das wissen.“ (Casanova 1983-1988, zit. nach Ortakemper 1995, S. 76-77)

Der Barock scheint ein eigenes Verhältnis zu jenen Menschen gepflegt zu haben, welche die Zwischenräume der Geschlechterdifferenz besetzten. Der Opernwissenschaftler Hubert Ortakemper schreibt:

„In den Kastraten erfüllten sich die hermaphroditischen Wunschträume des Barock. Die Suche nach dem Stein der Weisen, die das spekulative Denken dieser Zeit beschäftigt, ist die Suche nach einem mythischen Symbol, das zur Hälfte männlich, zur Hälfte weiblich ist. In den Kastraten schien dieses Ideal gefunden.“ (Ortakemper S. 85) Doch diese Faszination sollte nicht anhalten. Bereits aus den musikwissenschaftlichen Schriften des Aufklärers Rousseau spricht nicht nur ein tiefer Ekel vor der Praxis der Kastration, sondern auch vor Erscheinung und Stimme der Kastraten. In seinem *Wörterbuch der Musik* von 1767 findet sich folgende Passage:

Im übrigen wird der Vorteil einer schönen Stimme bei den Kastraten durch viele andere Verluste aufgehoben. Diese Menschen, die so schön, aber ohne Wärme und Leidenschaft singen, sind auf der Bühne die langweiligsten Darsteller der Welt; sie verlieren ihre Stimme sehr früh und bekommen einen abstoßenden Spitzbauch. Sie sprechen und artikulieren schlechter als normale Menschen, und es gibt sogar Buchstaben wie das „r“, die sie überhaupt nicht aussprechen können. (zit. nach Ortakemper 1995, S. 303)

Im Übergang von der Souveränitäts- zur Disziplinargesellschaft verändern sich nicht nur die musikalischen Dispositive, auch Vorstellungen von Sexualität und Biologie erfahren eine Umstrukturierung. Die in der Figur des Kastraten angedeutete sexuelle Indifferenz erfährt keine mythisierende Aufwertung mehr, wie es noch im Barock geschah, die hermaphroditischen Anklänge des Kastratenkörpers werden zu einer Anomalie erklärt, die nicht mehr in die zunehmend normativ werdenden Raster von Naturwissenschaften und Rechtsprechung passen. In dem 1978 entstandenen Text *Das wahre Geschlecht* weist Foucault darauf hin, dass es bis ins 18te Jahrhundert allgemein üblich war, dass Hermaphroditen, sobald sie ins heiratsfähige Alter kamen, ihre Geschlechtszugehörigkeit selbst wählen konnten:

Biologische Sexualtheorien, juristische Bestimmungen des Individuums und Formen administrativer Kontrolle haben seit dem 18. Jahrhundert in den modernen Staaten nach und nach dazu geführt, die Idee einer Vermischung der beiden Geschlechter in einem einzigen Körper abzulehnen und infolgedessen die freie Entscheidung der zweifelhaften Individuen zu beschränken. Fortan jedem ein Geschlecht, und nur ein einziges. [...] In der Rechtsprechung führte das selbstverständlich zum Verschwinden der freien Entscheidung. Nicht mehr das Individuum entscheidet über das Geschlecht, zu dem es in rechtlicher und sozialer Hinsicht gehören will, sondern der Experte bestimmte, welches Geschlecht die Natur für es ausgewählt hat und an welches sich zu halten die Gesellschaft darum von ihm verlangen muß. (Foucault 1998, S. 8f)

Natürlich sind Kastraten keine Hermaphroditen, ihre physische Disposition ist durch einen operativen Eingriff erfolgt und nicht angeboren. Es ist aber von Interesse, dass sich in dem hier abgeschrittenen Zeitraum die Parameter einer normativen Heterosexualität ebenso verschieben wie eine spezifische Form des Gesangs und das beide Prozesse in der populärsten der musikalischen Darbietungen jener Zeit auf engste ineinander verschränkt sind. In der bürgerlichen Gesellschaft des 19ten Jahrhunderts ist kein Platz mehr für Kastraten. Die Mode ist einem umfassenden Wandel unterworfen, an dessen Ausgangspunkt die Französische Revolution steht. Der gewaltsame Umsturz des *ancien régime* schaffte kulturelle Präzedenzfälle, die für lange Zeit in verschiedenen Nationen und gesellschaftlichen Bereichen nachhallten. In *His Masters Voice – Eine Theorie der Stimme* notiert der slowenische Philosoph Mladen Dolar für die Jahre der Revolution:

1793, auf dem Höhepunkt der siegreichen Revolution, hatte jemand den glänzenden Einfall, das Institut national de la musique zu gründen, eine Institution, mit deren Hilfe sich der Staat von nun an zum Wohle des Volkes der Musik annehmen würde. [...] Die Musik müsse aus den Fürstenhöfen, Kirchen und Konzerthallen herausgeholt und für alle zugänglich im Freien gespielt werden; die Melodien sollten so gehalten sein, daß das Volk sie mitsingen könne, es sollten keine bombastischen und prätentiösen Kunststücke sein, die nur den Degenerierten frommten. [...] Statt auf die Großzügigkeit der Reichen angewiesen zu sein, sollten die Musiker zu Staatsbediensteten werden, und das ganze Musikleben sei am besten zentral zu planen und zu organisieren. Der Spieß ließ sich also umdrehen, dieselben Waffen ließen sich gegen die Kirche kehren, die nun als wichtigste Repräsentantin der bedeutungsfeindlichen Stimme angesehen wurde. In einem jedoch waren sich die Verteidiger der Vernunft und ihre Feinde unwissentlich vollkommen einig: Die sinnlose und weibische Stimme galt beiden als gefährlich. Es ist bezeichnend, daß eines der ersten Revolutionsdekrete den öffentlichen Auftritt von Kastraten untersagte, die nach und nach zu monströsen Sinnbildern der Perversion und Korruption des *ancien régime* wurden, zur Verkörperung seiner degenerierten jouissance, deren Inbegriff eben die Stimme war. Kastraten waren nicht nur die Helden der Barockoper und der klassischen Oper

(sogar noch für Mozart), sondern auch Sinnbilder der katholischen Musik; ihre Wiege und ihr Heiligtum war die Sixtinische Kapelle, das Zentrum der Perversität im Herzen der Kirche.“
(Dolar 2007, S. 71f)

Und schließlich waren es auch die katholischen Päpste, die die Geschichte der Kastratensänger bis ins 20te Jahrhundert andauern ließen und diese vom Zeitgeist überholte Praxis konservierten. Bis 1903 sangen Kastraten in der päpstlichen Kapelle, ihre Abschaffung wurde erst durch eine von Pius X. vollzogene Reform der Kirchenmusik erwirkt. Zur damaligen Zeit war der 1858 geborene Alessandro Moreschi Chorleiter der Cappella Sistina und von ihm wurden die einzigen bekannten Tonaufnahmen einer Kastratenstimme eingesungen. Sein 1904 auf Grammophonplatten aufgezeichnetes *Ave Maria* ist das letzte verfügbare Tondokument, das eine Ahnung von den Klängen einer vergangenen Epoche vermitteln kann.

Literatur:

- Dolar, Mladen (2007): *His Master Voice – Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- (1998): *Über Hermaphrodismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Ortkemper, Hubert (1995): *Engel wider Willen – Die Welt der Kastraten*, München: dtv