

Jasmin Mersmann

## Große Sänger

### Zur Morphologie kastrierter Körper

Eine Marco Ricci zugeschriebene Karikatur des gefeierten Kastraten Filippo Balatri trägt den doppeldeutigen Vermerk „Il Gran Ballatri“ – „Der große Balatri“ (Abb. 1).<sup>1</sup> Tatsächlich gehört das ungewöhnliche Längenwachstum zu den heute oft vergessenen Nebenwirkungen der Kastration.<sup>2</sup> Während Porträtisten die Gestalt der Gesangsstars des 18. Jahrhunderts zu normalisieren suchten, nutzten Karikaturisten die Gelegenheit zu überspitzten Darstellungen,<sup>3</sup> in denen sich die natürliche Formveränderung mit der dem Genre eigenen Verzerrung paart. Am Beispiel idealisierender und karikierender Darstellungen von Kastraten lässt sich zeigen, wie künstlerische Proportionsregeln, populäre Vorstellungen körperlicher Normalität und medizinische Vorstellungen interagierten. In Kunst und Medizin vollzieht sich die Reflexion über den „gesunden“ Körper häufig *ex negativo*: Die Aberrationen der Gestalt verweisen auf das Fehlen der formgebenden Kraft des männlichen Samens; die Karikatur erzielt ihren Effekt durch die Transgression der

<sup>1</sup> Vgl. Enrico Lucchese: *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione di Giorgio Cini*. Venedig 2015, Kat. 47, S. 290; Christine Wunnicke: *Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri*. München 2010, S. 141, S. 67.

<sup>2</sup> Zur Kastration – aus religiösen, machtpolitischen oder juristischen Gründen – vgl. Shaun Tougher: *Eunuchs in Antiquity and Beyond*. London 2002; Larissa Tracy (Hg.): *Castration and Culture in the Middle Ages*. Cambridge 2013; Katherine Crawford: *Eunuchs and Castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe*. London/New York 2019; Peter Browe: *Geschichte der Entmannung. Eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie*. Breslau 1936. Zum Phänomen der Gesangskastraten vgl. die grundlegenden Studien von Martha Feldman: *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*. Oakland 2015; Silke Herrmann: *Auf Spurensuche. Sän-gerkastraten zwischen Anekdote und Archiv. Körper, Stimme, Geschlecht*. Berlin 2014; Corinna Herr: *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*. Kassel 2013; Patrick Barbier: *Histoire des Castrats*. Paris 1989; Franz Haböck: *Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie*. Stuttgart/Berlin 1927. Zum Stimmvolumen vgl. Epameinondas A. Koutsiaris u. a.: *Castrati Singers. Surgery for Religion and Art*. In: *IJAE* 119 (2014) 2, S. 106–110; Hans Fritz: *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*. Tutzing 1994. Zur Ikonografie vgl. Michael Malkiewicz: *Zur Darstellung der Figur des Kastraten*. In: Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *De Figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 289–310.

<sup>3</sup> Vgl. Lucchese: *Album* (wie Anm. 1); vgl. auch Giancarlo Rostirolla: *Il „Mondo novo“ accre-  
sciuto. Trenta nuovi disegni di Pier Leone Ghezzi dal Museo dell' Ermitage di San Pietroburgo*.  
In: *Recercare* 21 (2009) 1/2, S. 229–287, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 11, Abb. 13, Abb. 16.



Abbildung 1: Marco Ricci (?),  
Filippo Balatri, um 1720,  
Feder und braune Tusche auf  
Papier, 24,2 cm x 16,1 cm,  
© Venedig, Fondazione  
Giorgio Cini.

normativen Proportionen. Die folgende Untersuchung gliedert sich in drei Teile: Ausgehend von zeitgenössischen Beobachtungen zur körperlichen Erscheinung von Kastraten wechselt der Blick zur Geschichte der Tierzucht und der Medizin, um schließlich die Karikatur als Parallelphänomen deregulierter Formen zu untersuchen.

### Monsters and Masquerades

Ein Kupferstich des britischen Satirikers William Hogarth aus dem Jahr 1724 zeigt eine fiktive Straßenszene zwischen zwei Schauspielhäusern, die beide große Menschenmengen anziehen (Abb. 2). Während das Publikum rechts zu einer *Commedia dell'arte*-Fassung des Fauststoffs strömt, wird es links von Teufel und Narr in das Haymarket Theatre geleitet, wo John Heidegger, der Propagator des

kontinentaleuropäischen Genres der Maskerade in England, am Fenster wartet. Im Vordergrund verramscht ein Altpapierhändler diverse Stücke der britischen Klassiker, die seit Anfang des 18. Jahrhunderts mit Opern „after the Italian manner“ konkurrierten. Würde Faustus die Geister von Shakespeare und Ben Johnson heraufbeschwören, so die bissige Bildunterschrift, würden sie sich für die ebenso närrische wie kostspielige Vorliebe ihrer Landsleute für „Monsters and Masquerades“ schämen.<sup>4</sup>

Das zeitgenössische Publikum wird den Begriff „monster“ nicht nur auf den Dämon auf dem Transparent zur Rechten bezogen haben, sondern auch auf die monströsen Körper der *castrati* auf dem Aushängeschild zur Linken. In Form eines Bilds-im-Bild zeigt es drei Gesangsstars, die eine offenbar für unwürdig befundene Gage zurückweisen.<sup>5</sup> Die britische Theaterkritik der Zeit ist voller Klagen über den Verderb von Geschmack und Sitten durch die italienische Oper, insbesondere durch hochbezahlte Kastraten wie Nicolino, Senesino oder Farinelli. „The Brood of tuneful Monsters you control“, reimt etwa John Dennis, „[...] sink the Genius, and degrade the Soul.“<sup>6</sup>

Hogarths Aushängeschild basiert auf der Karikatur einer Szene aus Händels Oper *Flavio*, die im Jahr 1723 uraufgeführt wurde (Abb. 3). Sie zeigt die Sopranistin Francesca Cuzzoni zwischen zwei riesigen Kastraten, in denen man Senesino und Gaetano Berenstadt erkannt hat. Eine steil abfallende Diagonale führt von Senesinos winzigem Kopf über die ihm nur bis zur Taille reichende Sängerin und ihren kleinen Pagen bis zu Berenstadts Umhang. Die phallischen Knäufel der beiden Degen (Senesinos Exemplar hat den Kopf eines Papageis) spielen auf die Ursache der körperlichen Deformation an, deren Telos durch Senesinos weit geöffneten Mund angezeigt wird.

Zahlreiche zeitgenössische Quellen erwähnen die unproportionierte Gestalt von Gesangskastraten, die nicht nur bartlos waren, sondern häufig auch überlange Gliedmaßen aufwiesen und im Alter zu Dickleibigkeit neigten.<sup>7</sup> Die Dispropor-

<sup>4</sup> „Could new dumb Faustus, to reform the Age, // Conjure up Shakepear's, or Ben Johnson's Ghost, // They'd blush for shame, to see the English Stage // Debauch'd by fool'ries, at so great a cost. // What would their Manes say? should they behold // Monsters and Masquerades, where usefull [sic] Plays // Adorn'd the fruitfull [sic] Theatre of old, // And Rival Wits contended for the Bays.“

<sup>5</sup> Den finanziellen Aspekt des Kastraten-Kults thematisiert Hogarth auch in einem Blatt seiner Serie „A Rake's Progress“; vgl. Daniel Heartz: Farinelli revisited. In: *Early Music* 18 (1990) 3, S. 430–441, hier: S. 438.

<sup>6</sup> John Dennis: *Essay on the Operas after the Italian Manner*. London 1706, Nr. 29, S. 143f.: „Tho' the Opera in Italy is a Monster, 'tis a beautiful harmonious Monster, but here in England, 'tis an ugly Howling one“; vgl. Lowell Lindgren: *Critiques of Opera in London 1705–1719*. In: Alberto Colzani u. a. (Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*. Como 1995, S. 150; Xavier Cervantes: „Tuneful Monsters“. *Les castrats et le public lyrique Londonien au début du 18<sup>e</sup> siècle*. In: *RECTR* 13 (1998) 1, S. 227–254, hier: S. 228. Vgl. auch die Karikatur Senesinos neben Faustina Bordoni in: *Lucchese: Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 10.1, S. 128f.

<sup>7</sup> Dabei gab es individuelle Unterschiede, die unter anderem mit dem Zeitpunkt des Eingriffs zusammenhingen; vgl. John Rosselli: *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*. In: *Acta Musicologica* 60 (1988) 2, S. 143–179, hier: S. 173.



*Could new dumb Faustus, to reform the Age,  
Conjure up Shakespear's or Ben Johnson's Ghost,  
They'd blush for shame, to see the English Stage  
Debauch'd by fool'ries, at so great a cost.*

*Price 1 Shilling. 1724*

*What would their Manes say? should they behold  
Monsters and Malquerades, where usefull Plays  
Adorn'd the fruitfull Theatre of old.  
And Rival Wits contended for the Bays.*

Abbildung 2: William Hogarth, *The Bad Taste of the Town*, 1724, Kupferstich, 15,5 cm x 17,7 cm, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

tionen boten eine willkommene Gelegenheit für Karikaturen, ein relativ junges Genre, das seinen Aufstieg gleichzeitig mit den Kastraten angetreten hatte und selbst eine Art „Monster“ oder Transgression kanonischer Proportionen darstellt.<sup>8</sup> In Hogarths Kupferstich wird das klassische Ideal durch die Figuren Raffaels und Michelangelos repräsentiert, die den Giebel der im Zentrum dargestellten Kunstakademie bekrönen (vgl. Abb. 2). Obwohl Hogarth die Italianisierung der britischen Kultur grundsätzlich kritisch betrachtete, wirkt die Gegenüberstellung der deformierten Kastraten mit den Meistern der künstlerischen Proportion wie ein Memento: Könnte Faustus auch Raffaels Geist heraufbeschwören, wäre

<sup>8</sup> Dass sich die Komik der Karikatur einem vorgängigen Kanon verdankt, zeigt Hogarth 1743 in einem Kupferstich, der eine Reihe von „caricatures“ Raffaels „characters“ gegenüberstellt; vgl. Constance C. McPhee/Nadine M. Orenstein (Hg.): *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*. New Haven/London 2011, S. 32 und Abb. 11.



Abbildung 3: John Vanderbank (?), *Opernsatire*, um 1723, Kupferstich, 18,3 cm x 26,2 cm, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

der Maler wohl ebenso konsterniert über den Anblick der monströsen Körper der Sänger wie Shakespeare über die populären Opern.

Die bei Hogarth angedeutete Konstellation von idealen und kastrierten Körpern, klassischen Normen und Karikatur bildet den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Während die meisten Studien über *castrati* auf ihre Stimme oder ihre ambivalente Sexualität fokussieren, geht es im Folgenden um die Auswirkungen des chirurgischen Eingriffs auf ihre Physiologie beziehungsweise um die Rückschlüsse, die zeitgenössische Beobachter und Beobachterinnen aus den morphologischen Anomalien zogen. Aus ihren Bemerkungen lässt sich erkennen, wie Laien und Mediziner in einem Zeitalter vor der Entdeckung der Hormone über Veränderungen, Wachstum und Entwicklung des menschlichen Körpers dachten.<sup>9</sup> Ähnlich wie Defizite nach Kopfverletzungen heute zur Lokalisierung von Hirnfunktionen genutzt werden, führte die Beobachtung von Entwicklungsstörungen nach Kastrationen zu Hypothesen über die Funktion der Hoden und reguläre Wachstumsmechanismen. Diese Schlussfolgerungen wurden folglich *ex negativo*

<sup>9</sup> Ernest H. Starling bezeichnet die mit dem Blut reisenden „chemical Messengers“ 1905 erstmals als „hormones“; vgl. Nelly Oudshoorn: *Beyond the Natural Body. An Archeology of Sex Hormones*. London/New York 1994, S. 16–18.

gezogen: Wenn Kastration zu übermäßigem Wachstum führte, mussten die Testikel eine morphologische Funktion besitzen. Bis in die moderne endokrinologische Forschung hinein fungierte Kastration folglich als eine Art Lebendexperiment.<sup>10</sup> Die moderne Medizin erklärt das deregulierte Wachstum durch einen relativen Mangel an Testosteron, ein Hormon, das nicht nur für die Ausbildung sekundärer Geschlechtsmerkmale verantwortlich ist, sondern auch für die Schließung der Epiphysen, die das Wachstum der Gliedmaßen beendet.<sup>11</sup>

Doch auch wenn Spott und Scherze über Kastraten verbreitet waren, darf der Skandal, den ihre Körper erregten, nicht überschätzt werden. Lange war die Operation, wie John Rosselli in seinem grundlegenden Aufsatz zur Sozialgeschichte der Kastration dargelegt hat, „almost a routine matter“, und dies nicht zuletzt deshalb, weil der Eingriff auch zur Behandlung von Krankheiten wie Gicht, Brüchen und Epilepsie vorgenommen wurde.<sup>12</sup>

Im musikalischen Kontext ist die Kastration präpubertärer Knaben eine Reaktion auf das Verbot weiblicher Stimmen in der Kirche bei zunehmendem Interesse für komplexe Sakralmusik.<sup>13</sup> Die Praxis verbreitete sich trotz des kirchlichen Verbots, das häufig durch Verweise auf vermeintliche Unfälle oder Krankheiten umgangen wurde. Im päpstlichen Chor, der Cappella Sistina, werden Kastraten erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts aktenkundig, eingesetzt wurden sie jedoch vermutlich schon früher.<sup>14</sup> Ihre europaweite Bedeutung erlangten *castrati* erst mit der wachsenden Popularität der Oper; Italien wurde zum Hauptproduzenten und Exportland männlicher Soprane.<sup>15</sup> Am bayerischen Hof etwa setzte Orlando di Lasso seit 1574 Kastraten ein, andere sangen in Wien und Dresden, Paris, London,

<sup>10</sup> Vgl. Jean D. Wilson/Claus Roehrborn: Long-term Consequences of Castration in Men: Lessons from the Skoptzy and the Eunuchs of the Chinese and Ottoman Courts. In: *J. Clin. Endocrinol. Metab.* 84 (1999) 12, S. 4324–4331, zum Längenwachstum: S. 4328f.

<sup>11</sup> Vgl. Martin Hatzinger u. a.: *Castrati Singers – All for Fame*. In: *The Journal of Sexual Medicine* 9 (2012), S. 2233–2237; Koutsiaris u. a.: *Castrati Singers* (wie Anm. 2). Tatsächlich wurden bei der Autopsie von Farinellis Knochen sichtbare Wachstumsfugen nachgewiesen; vgl. Maria Giovanna Belcastro u. a.: *Hyperostosis frontalis interna (HFI) and Castration: The Case of the Famous Singer Farinelli (1705–1782)*. In: *J. Anat.* 219 (2011), S. 632–637, hier: S. 633.

<sup>12</sup> Rosselli: *Castrati* (wie Anm. 7), S. 155; vgl. Katherine Park: *Stones, Bones, and Hernias: Surgical Specialists in 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Century Italy*. In: Roger French u. a. (Hg.): *Medicine from the Black Death to the French Disease*. Aldershot 1998, S. 110–130; Patrick Barbier: *Über die Männlichkeit der Kastraten*. In: Martin Dinges (Hg.): *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen 1998, S. 123–152, hier: S. 131. Auch Giuseppe Gerbino warnt davor, die Auffälligkeit nicht zu überschätzen; vgl. ders.: *The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy*. In: *Studi Musicali* 33 (2004) 2, S. 303–357, hier: S. 353.

<sup>13</sup> Mit Verweis auf Paulus' Diktum: „mulier taceat in ecclesia“ (1 Kor 14,33).

<sup>14</sup> Giuseppe Gerbino konnte zeigen, dass die von einigen Historikern betonte Herkunft der ersten Kastraten aus Spanien einem nationalen Vorurteil entspricht, das noch in Hogarths Polemik wirksam ist; vgl. Gerbino: *Quest* (wie Anm. 12), S. 306, S. 315 et passim.

<sup>15</sup> Zu den frühesten Belegen für Gesangskastraten an italienischen Höfen vgl. Richard Sherr: *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*. In: *RQ* 33 (1980) 1, S. 33–56; James Chater: *Music and Patronage in Rome. The Case of Cardinal Montalto*. In: *Studi musicali* 16 (1987), S. 179–227.

Madrid und St. Petersburg – Filippo Balatri sogar vor dem Großen Khan in der Tatarei. Die Mischung aus Faszination und Scham, mit der man dem Phänomen begegnete, bekam noch der musikinteressierte Reisende Charles Burney zu spüren, der bei seiner Suche nach den Zentren der meist von spezialisierten Wundärzten vorgenommenen Operation von Stadt zu Stadt verwiesen wurde: „Zu Mayland sagte man mir, es geschehe zu Venedig; zu Venedig, es geschehe zu Bologna; zu Bologna leugnete man es, und wies mich nach Florenz; von Florenz nach Rom, und von da nach Neapel. Eine solche Operation ist freylich an allen diesen Orten so sehr wider die Gesetze als sie wider die Natur ist; und die Italiäner schämen sich derselben so sehr, daß sie sie von einer Provinz auf die andere schieben.“<sup>16</sup>

## Formen

Die ungewöhnliche Gestalt von Eunuchen wurde seit der Antike kommentiert und bis ins 20. Jahrhundert immer wieder beschrieben und dargestellt.<sup>17</sup> Während repräsentative Porträts dazu tendieren, die Körper der Sänger zu normalisieren oder zu idealisieren, übertreiben Karikaturen die Auffälligkeiten. Jacopo Amigoni etwa malt den wohl berühmtesten Kastraten aller Zeiten, seinen Freund Carlo Broschi alias Farinelli, vorzugsweise sitzend.<sup>18</sup> Corrado Giaquinto zeigt ihn 1753 stehend, jedoch ohne Vergleichsperson – angelehnt an die Pose Ludwigs XIV. in Rigauds berühmtem Staatsporträt aus dem Jahr 1694 (Abb. 4). In einer wohl auf Marco Ricci zurückgehenden Karikatur im sogenannten Album Smith erscheint Farinelli laut Beitext als „tuneful Scarecrow“ (Abb. 5), und auch Zanetti zeigt den Sänger mehrfach als Bohnenstange in Gala- oder Reisehabit.<sup>19</sup> In einer vermutlich vor seinem Weggang nach London entstandenen Zeichnung erscheint Farinelli

<sup>16</sup> Charles Burney: Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772, S. 226 (18. Oktober 1770).

<sup>17</sup> Vgl. etwa Juvenals 6. Satire auf einen „ingens semivir“ (VI, 511–516). Vgl. Shaun Tougher: The Aesthetics of Castration. The Beauty of Roman Eunuchs. In: Larissa Tracy (Hg.): Castration and Culture in the Middle Ages. Woodbridge 2013, S. 48–72, hier: S. 52.

<sup>18</sup> Jacopo Amigoni, Farinelli mit Euterpe und Fama, 1735, Nationales Kunstmuseum, Bukarest; Bildnis Farinellis, um 1752, Staatsgalerie, Stuttgart; Farinelli im Kreise von Freunden, 1750–1752, National Gallery of Victoria, Melbourne. Eine Zeichnung im Konservatorium von Bologna zeigt Farinelli bei der Übergabe des Ordens von Calatrava durch den deutlich kleineren König Ferdinando IV.; vgl. Barbier: Männlichkeit (wie Anm. 12), S. 128. Besonders in Bartolomeo Nazzaris Halbfigurenbildnis Farinellis fallen das glatte, füllige Gesicht und die langen Arme ins Auge (um 1740, Royal College of Music, London); vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 11. Zu den Porträts vgl. Franca Trinchieri Camiz: The Castrato Singer. From Informal to Formal Portraiture. In: *Artibus et Historiae* 9 (1988) 18, S. 171–186; Francesca Boris: In the Moonlight of Memory. I Grandi ritratti di Farinelli. In: Luigi Verdi (Hg.): *Il Farinelli ritrovato*. Lucca 2014, S. 9–39.

<sup>19</sup> Vgl. Anthony Blunt/Edward Croft-Murray: *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries*. London 1957, Kat. Nr. 71, S. 163–166 und Lucchese: *Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 14.V, S. 141f.; Kat. Nr. 35.V, S. 244f.; Kat. Nr. 36.V, S. 250f.



Abbildung 4: Corrado Giaquinto, *Farinelli, um 1753*, Öl auf Leinwand, 275,5 cm x 185,5 cm, © Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.



Abbildung 5: Joseph Goupy nach Dorothy Boyle (?), Farinelli, Cuzzoni und Heidegger, 1730–1740, Kupferstich, 33,3 cm x 20,9 cm, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

schließlich als Riese, der das Teatro San Giovanni Grisostomo wie einen Rucksack auf dem Rücken davonträgt.<sup>20</sup>

Dass die Karikaturen der Wahrheit näher standen als die Porträts, zeigen zahlreiche Beschreibungen, die Farinellis Größe betonen. Sein erster Biograf, Giovenale Sacchi, erwähnt seine „altezza straordinaria“; Burney, der dem Sänger persönlich begegnet ist, beschreibt ihn als „tall and thin“.<sup>21</sup> Charles Dibdin empfin-

<sup>20</sup> Vgl. Lucchese: Album (wie Anm. 1), Kat. Nr. 61, S. 320. Vgl. Heartz: Farinelli (wie Anm. 5), S. 432; ders.: Le caricature. In: Alberto Craievich (Hg.): La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti. Venedig 2018, S. 63–67, Abb. 17. Ähnlich in Riccis Karikatur Farinellis in Windsor Castle, Inv. 7291; vgl. Giacomo Berra: Il ritratto „caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza“. La nascita della caricature e I suoi sviluppi in Italia fino al settecento. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53 (2009) 1, S. 73–144, Abb. 61.

<sup>21</sup> Giovenale Sacchi: Vita del cavaliere Don Carlo Broschi. Venedig 1784, S. 48: „Fu di altezza straordinaria, ben complesso, bianco, di occhi vividi e lunga vista.“ Charles Burney: The Present State of Music in France and Italy. London 1773, S. 204. Berenstadt bezeichnet Burney als „evirato of a huge unwieldy figure“; ders.: A General History of Music. Bd. 4. London 1789, S. 284.

det nicht nur seine riesenhafte Größe, sondern auch sein Gebaren als „maßlos“: „[...] as to his deportment, it was disgusting beyond measure, his figure being as tall as a giant and as thin as a shadow, therefore, if he had grace it could be only of a sort to be envied by a penguin, or a spider“.<sup>22</sup> Die Autopsie von Farinellis sterblichen Überresten im Jahr 2006 bestätigte die Berichte: Der Sänger war etwa 1,90 m groß. Zudem litt er an Osteoporose und einer Verdickung des Stirnknochens, die oft bei Frauen nach der Menopause beobachtet wird.<sup>23</sup>

Bezüglich ihrer Größe waren Farinelli und Balatri keineswegs eine Ausnahme. Burney beschreibt Tommaso Guarducci als „tall and aukward [sic!]“, den von Hogarth karikierten Berenstadt als „evirato of a huge unwieldy figure“.<sup>24</sup> Charles de Broses verspottet den sechs Fuß großen Sänger Marianini (alias Mariano Nicolini) als größte Prinzessin, die er je gesehen habe.<sup>25</sup> Als Mozarts Schwester Nannerl in einem Brief von dem Auftritt Francesco Ceccarellis in Salzburg berichtet, verwendet sie fast so viel Aufmerksamkeit auf seine Erscheinung wie auf seine Stimme: „Ein durch Reisender castrat hat sich gestern bey Hoff hören lassen, der papa war drinn und hat ihn gehört, er hat ihm aber nicht besonders gefahlen, er hat ein stimme ein wenig durch die nase und ein langer mensch ein langs gesicht und niedre stirne. Er singt doch weit besser als die Madame Duschek.“<sup>26</sup>

Mit derselben Regelmäßigkeit, mit der Farinelli, Ceccarelli oder Guarducci als Riesen beschrieben wurden, wurden andere (etwa Nicolino, Andrea Pacini oder Anton Maria Bernacchi) als fett und aufgedunsen dargestellt.<sup>27</sup> Giuseppe Parini verspottet einen Kastraten als „canoro elefante“<sup>28</sup>; Zanetti karikiert Andrea Pacini als phallischen Käfer mit winzigem Kopf auf einem riesigen Körper, der zugleich daran erinnert, dass sich das Klangvolumen von Kastraten nicht nur den kurzen Stimmbändern und einem mehr als zehnjährigen Studium, sondern auch der überdurchschnittlichen Größe des Thorax verdankt (Abb. 6).<sup>29</sup>

Dieses Klangvolumen hat Zanetti 1723 in einer seiner eindrucksvollsten Karikaturen dargestellt. Die seinem in der Fondazione Cini aufbewahrten Album als

<sup>22</sup> Charles Dibdin: *A Complete History of the Stage*. Bd. 4. London 1795, S. 456.

<sup>23</sup> Vgl. Belcastro u. a.: *Hyperostosis* (wie Anm. 11).

<sup>24</sup> Burney: *History* (wie Anm. 21), S. 490, S. 284.

<sup>25</sup> Vgl. Charles de Broses: *Lettre d'Italie sur les spectacles et la musique*. Paris 1980, S. 39.

<sup>26</sup> Brief vom 27. 10. 1777, abgedruckt in: Ulrich Konrad (Hg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Bd. 2. Kassel 2005, Nr. 357, S. 86. Das Johann Nepomuk della Croce zugeschriebene Porträt Ceccarellis scheint diese Charakterisierung zu bestätigen; vgl. Biancamaria Brumana: *The Castrato Singer Francesco Ceccarelli. His Friendship with the Mozart Family and a Portrait from the Salzburg Period*. In: *Music in Art* 39 (2014) 1–2, S. 119–124, hier: S. 204.

<sup>27</sup> In Zanettis Karikatur von 1735 ist Bernacchi doppelt so groß und dreimal so dick wie sein Diener; abgebildet in: Lucchese: *Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 58.I., S. 313f.

<sup>28</sup> Giuseppe Parini: *La musica* (1761). In: *Le Odi*. Hg. von Dante Isella. Mailand 1975, S. 41–44, hier: S. 41.

<sup>29</sup> Vgl. Lucchese: *Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 19.III, S. 166f.; Bonnie Gordon: *It's not about the Cut. The Castrato's Instrumentalized Song*. In: *NLH* 46 (2015), S. 647–667, hier: S. 647. Farinellis Biografen erzählen gern von seinem Wettstreit mit einem Trompeter, den er mit seinem Lungenvolumen übertrumpft haben soll; vgl. Burney: *Music* (wie Anm. 21), S. 213f.



Abbildung 6: Anton Maria Zanetti, Andrea Pacini gen. il Lucchesino, um 1720, Feder, Tusche und Bleistift auf Papier, 20,4 cm x 14,1 cm, © Venedig, Fondazione Giorgio Cini.

eine Art Frontispiz vorangestellte Zeichnung zeigt den korpulenten Altisten Bernacchi, der eine schier unendliche Koloraturarie über den Campanile steigen lässt, die mit einem explosionsartigen Triller endet (Abb. 7).<sup>30</sup>

All diese Karikaturen zeigen allerdings nur eine Seite der öffentlichen Wahrnehmung von Kastraten. Kritische Stimmen und Spott können nicht die enthusiastischen Rufe der Verehrer und Verehrerinnen übertönen, die vor allem Farinelli wie einen Gott verehrten. Das freimütigste Zeugnis dieses Starkults ist Teresia Muilmans öffentlicher Brief an den Sänger, in dem sie ihn in seiner jugendlichen Schönheit („beardless Chin, and blooming Cheek“) den potenten Männern („filthy Fellows“ und „rough-bearded Monsters“) gegenüberstellt.<sup>31</sup> Kastration

<sup>30</sup> Vgl. Lucchese: Album (wie Anm. 1), Kat. Nr. 1, S. 107f.; Hertz: Caricature (wie Anm. 20), Abb. 13, S. 79.

<sup>31</sup> Teresia Muilman: The Happy Courtezan: Or, the Prude demiolish'd. An Epistle from the Celebrated Mrs. C--. P-- to the Angelick Signior Far--n--li). London 1735, S. 2f.; vgl. Barbier: Männlichkeit (wie Anm. 12), S. 141.



## Medizin

Trotz der häufigen Erwähnung der ungewöhnlichen Größe von Kastraten in populären Texten spielt sie in der medizinischen Literatur keine große Rolle. Eine Ausnahme bildet Johann Withofs „De castratis commentationes quatuor“ aus dem Jahr 1756, wonach Kastraten „viel schneller und leichter zu einer großen Gestalt heranwachsen, wenn sie vor der Pubertät entmannt werden“.<sup>35</sup> Die Diskussion über die morphologischen Konsequenzen der Kastration wurde allerdings an anderer Stelle geführt – in Kommentaren zur Tierzucht, die sich nicht nur auf empirisches Wissen, sondern auch auf die Autorität des Aristoteles stützen konnten, der in seiner *Historia animalium* umstandslos von der Kastration von Schweinen, Kälbern und Hähnen auf Menschen und Kamele zu sprechen kommt:<sup>36</sup> „Alle verschnittenen Tiere werden größer und rundlicher als die nicht verschnittenen.“<sup>37</sup> Ein interessanter Fall unregulierten Wachstums wurde auch bei kastrierten oder verwundeten Hirschen beobachtet, die deformierte Geweihe ausbilden, welche sich als Argument *ex negativo* für die morphologische Funktion der Testikel anbieten. In einem August dem Starcken, einem bekannten Liebhaber des Kastratengesangs, gewidmeten Jagdtraktat von 1714 etwa heißt es: „Aus dem Kurtz-Wildpret, Hoden oder Testiculis kommt aller Zugang, Nahrung und Krafft her, so zum Gehörn dienet, weil, so ein Hirsch-Kalb klein geschnitten wird, es nimmer ein Gehörn bekom[m]t, und wenn er Kolben aufgesetzt, sich aber durch Überspringen an dem Orte ritzen würde, oder Schaden thut, wird solches knorricht, unförmlich, und krum verwachsen.“<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Johann Philipp Lorenz Withof: *De castratis commentationes quatuor*. Duisburg 1756, S. 51 (mit Verweisen auf Aldrovandi, Cardanus und Haller): „multo citius et facilius ad majorem staturam excrescent, si quidem ante pubertatem evirentur“ (Übers. d. d. Vf.in). Zur Neigung von Kastraten zu Fettleibigkeit vgl. ebd., S. 52.

<sup>36</sup> Aristoteles, *Historia animalium* (HA) IX 50, 631b19–632a33: „Manche Tiere ändern Gestalt und Gebaren nicht nur mit dem Lebensalter und der Jahreszeit, sondern auch durch die Verschneidung.“ Werden ausgewachsene Hähne kastriert, wird „der Kamm außen blass, das Krähen hört auf und es versucht nicht mehr, zu decken. Bei einem noch jungen Tier dagegen bilden sich jene Merkmale gar nicht erst aus. Ebenso ist es bei Menschen. Wenn man sie noch als Kinder verschneidet, so wachsen weder die später kommenden Haare, noch zeigt sich der Stimmbruch, sondern die Stimme bleibt hoch. Werden sie nach der Mannbarkeit verschneidet, so fallen die später kommenden Haare aus, außer den Schamhaaren, die zwar kleiner werden, aber bleiben, während die von Geburt an vorhandenen Haare bleiben: kein Verschnittener bekommt eine Glatze [...]. Im allgemeinen werden verschnittene Tiere länger als nicht verschnittene.“; deutsche Übersetzung: Aristoteles: *Tierkunde*. Hg. und übersetzt von Paul Gohlke. Paderborn. 21957, S. 444–446. Vgl. auch Aristoteles, HA VII 1, 581a21 und Aristoteles: *Über die Zeugung der Geschöpfe* (*De generatione animalium/GA*). Hg. und übersetzt von Paul Gohlke. Paderborn 1959, hier: GA V 7, 788a1.

<sup>37</sup> Aristoteles, HA IX 50, 632a. Für eine Zusammenstellung der Folgen des kastrationsbedingten Androgen-Mangels vgl. H. F. J. Horstmanshoff: *La castration dans les textes médicaux*. In: Carl Deroux (Hg.): *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux*. Brüssel 1998, S. 85–94, hier: S. 92; Enid Rhodes Peschel/Richard E. Peschel: *Medicine and Music. The Castrati in Opera*. In: *The Opera Quarterly* 4 (1986) 4, S. 21–38, hier: S. 27.

<sup>38</sup> Hanns von Flemming: *Der Vollkommene Teutsche Jäger*. Leipzig 1714, S. 92.

Tatsächlich war der Vergleich von Gesangskastraten mit (kastrierten) Tieren ein literarischer und ikonografischer Topos.<sup>39</sup> Der „große Balatri“ – der einzige Kastrat, der seine Lebensgeschichte aufgezeichnet hat – beschreibt sich selbst als ein dem Ei eines Hahns (das heißt eines Wundarztes) entsprungener Kapaun.<sup>40</sup> Der britische Arzt John Bulwer will umgekehrt von Kannibalen gehört haben, die Gefangene kastrieren, „to fat them up for slaughter as we do capons“.<sup>41</sup> Ein Hubert-François Gravelot zugeschriebener satirischer Stich von 1730/1740 assoziiert Angelo Maria Monticelli mit einem Schwein, während eine Katze mit seinen abgeschnittenen Testikeln spielt.<sup>42</sup> Thomas Burnet und George Duckett verspotten einen Sopranisten als „tuneful warbling Pig of Italian Race“, und ein Henry Carey zugeschriebenes Pamphlet bezeichnet einen Kastraten als „a foreign ox, of monstrous Size“.<sup>43</sup> Samuel Pepys erklärt 1667 explizit: *Castrati „do grow large by being gelt, as our Oxen do“*.<sup>44</sup>

Der erste Bericht über die Kastration in Paul von Aeginas medizinischer Enzyklopädie aus dem 7. Jahrhundert unterscheidet zwei chirurgische Verfahren, die schon im Alten Testament erwähnt werden und bis in die Frühe Neuzeit gebräuchlich blieben: die Kompression und das Abschneiden der Hoden.<sup>45</sup> Caspar Stromayrs aufwendig illustrierte „*Practica copiosa*“ aus dem Jahr 1559 zeigt die einzelnen Schritte des Eingriffs zur Behandlung eines Bruchs, und auch Charles d’Ancillons „*Traité des Eunuques*“ gibt 1707 eine kurze Beschreibung der Orchiektomie.<sup>46</sup> Wie Hieronymus Delphinus’ „*Eunuchi Conjugium. Die Capaunen-*

<sup>39</sup> Vgl. Feldman: *Castrato* (wie Anm. 2), S. 17–19.

<sup>40</sup> Filippo Balatri, *Frutti del mondo*, Bayerische Staatsbibliothek/München, Cod. ital. 39-1, fol. 37r: „[...] rispondo / che son’ maschio, Toscano, e che si trova / Galli nelle mie Parti che fann’ uova, / dalle quali i Soprani son’ al Mondo; // Che li Galli si nomano Norcini [= Bezeichnung für die Wundärzte aus Norcia], / ch’anno le fan’ covar’ per molti giorni / e che, fatt’ il Cappon’, son’ gl’uovi adorni / da lusìnghe, carezze e da quattrini.“; vgl. Wunnicke: *Nachtigall* (wie Anm. 1), S. 17, S. 28, S. 49 und S. 91. Zur Kastration von Hähnen vgl. Varro, *De re rustica* II, 7, 15 und III, 9, 3. Joris Peters bestreitet, dass man im antiken Rom Hähne zu Mastzwecken kastrierte; ders.: *Hahn oder Kapaun? Zur Kastration von Hähnen in der Antike*. In: *Archiv für Geflügelkunde* 61 (1997) 1, S. 1–8.

<sup>41</sup> John Bulwer: *Anthropometamorphosis, or: the Human Changeling*. London 1653, S. 356.

<sup>42</sup> British Museum, London, Inv. 1868,0808.3587. Monticellis Stimme wird mit der eines Esels verglichen, ein Pfau spielt auf seine Eitelkeit an; vgl. Xavier Cervantes: *Farinelli oppure no? Riletura di una incisione satirica inglese*. In: Luigi Verdi (Hg.): *Farinelli e gli evirati cantori*. Lucca 2007, S. 77–86.

<sup>43</sup> Thomas Burnet/George Duckett: *A Second Tale of a Tub*. London 1715, S. 219; Anonymus: *Faustina, or, The Roman Songstress, a Satyr on the Luxury and Effeminacy of the Age*. London 1726, S. 8. Vgl. Lowell Lindgren: *The Staging of Handel’s Operas in London*. In: Stanley Sadie/Anthony Hicks (Hg.): *Handel Tercentenary Collection*. London 1987, S. 101.

<sup>44</sup> Samuel Pepys: *The Diary of Samuel Pepys*. Hg. von Robert Latham und William Matthews. Bd. 8. London 2000, S. 65 (in Anschluss an Thomas Harvey). Der Priester August Wilhelm Hupel nutzt den Tiervergleich umgekehrt zur Ehrenrettung der Kastraten: *Die Verschneidung mache nicht nur Tiere „nutzbarer, angenehmer, besser“, sondern auch Menschen; ders.: Origines oder über die Verschneidung*. Riga 1772, S. 24, vgl. auch S. 44, S. 64.

<sup>45</sup> Vgl. 5. Mose 23,2. Eine dritte Methode entfernt neben den Hoden auch den Penis. Vgl. Shaun F. Tougher: *Byzantine Eunuchs. An Overview*. In: Liz James (Hg.): *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*. London 1997, S. 168–184, hier: S. 175.

<sup>46</sup> Vgl. Caspar Stromayr: *Practica copiosa von dem Rechten Grundt Deß Bruch Schnidts (1559)*. 2 Bde. Hg. von Werner Friedrich Kümmel. München 1978/1983; Gabriele Falloppio: *La chirur-*

Heyrath“ aus dem Jahr 1685 war auch Ancillons Traktat von der Debatte über die Legitimität der Heirat eines Kastraten angeregt, in deren Kontext auch medizinische Details diskutiert wurden.<sup>47</sup> Dissens bestand vor allem über die Frage, ob Kastraten den doppelten Zweck der Ehe (Prokreation und Befriedigung der Wollust) erfüllen konnten, beziehungsweise ob die Nichterfüllung ein Hinderungsgrund für eine Heirat darstellte, denn schließlich – so etwa die Gutachter der Universität Greifswald – seien auch Kranke nicht vom Ehestand ausgeschlossen.<sup>48</sup> In seinem Breve „Cum frequenter“ hatte Sixtus V. 1587 Kastraten die Heirat mit der Begründung verboten, dass sie keinen wahren Samen, sondern nur eine spermiensähnliche, nicht zeugungsfähige Flüssigkeit hervorbringen könnten. Die Bulle folgte mithin unausgesprochen der Theorie Galens, wonach ein Mann ohne Hoden keinen zeugungsfähigen Samen produzieren kann.<sup>49</sup>

In der antiken Medizin bestanden unterschiedliche Theorien zur Funktion der Testikel: Während Platon den Ursprung des Samens im Gehirn verortete, ging die hippokratische Tradition davon aus, dass das Sperma im gesamten Körper generiert wird. Für Aristoteles spielten die Hoden keine aktive Rolle bei der Produktion von Samen. Ihre – primär mechanische – Funktion vergleicht er mehrfach mit den Gewichten eines Webstuhls, die die Samenleiter, das Herz und auch die Stimmbänder straffen.<sup>50</sup> Mit der durch die Verbreiterung der Gefäße bedingten Zunahme des Gewichts der Hoden in der Pubertät senke sich die Stimme; die Entfernung der Gewichte hingegen führe zu einer Lockerung der Organe und damit zu einem Verlust an Kraft, die Stimme werde leiser und höher.<sup>51</sup> Sperma entsteht laut Aristoteles in einem mehrstufigen Prozess: durch die Verdauung werde Nahrung zu einer Flüssigkeit verkocht, das Herz verwandele sie in Blut, das in den Gefäßen teilweise zu Samen sublimiert werde.<sup>52</sup>

gia. Übersetzt von Giovanni Pietro Maffei. Bd. 3. Venedig 1687, fol. 198r. Scultetus wehrt sich heftig gegen den Irrglauben, man müsse Brüche mit Kastration kurieren; ders.: Wund-Ärztliches Zeug-Hauß. Frankfurt [a. M.] 1666, Teil I, S. 147, Teil II, S. 151. Auch Girolamo Fabricio d'Acquapendente rät von der Operation ab; vgl. Gerbino: Quest (wie Anm. 12), S. 350f.; zur Orchiectomie vgl. Charles d'Ancillon: Eunuchism display'd. London 1718, S. 11f.; zu den Therapieverfahren vgl. Park: Stones (wie Anm. 12).

<sup>47</sup> Vgl. Hieronymus Delphinus: Eunuchi Conjugium. Die Capaunen-Heyrath. Halle [a. d. S.] 1685; dazu: Silke Herrmann: Eunuchi Conjugium: Die Capaunen-Heyrath. Ein Narrativ über das rechte (Heirats-)Geschlecht, oder wessen Geschlecht rechtens ist. In: Arne Höcker u. a. (Hg.): Wissen. Erzählen. Bielefeld 2015, S. 159–170.

<sup>48</sup> Vgl. Herrmann: Eunuchi Conjugium (wie Anm. 47), S. 164.

<sup>49</sup> Vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 48; Freitas: Eroticism (wie Anm. 33), S. 230; Gerbino: Quest (wie Anm. 12), S. 334–336.

<sup>50</sup> Aristoteles, GA I 4, 17a–b und (im Zusammenhang mit dem Stimmbruch) V 7, 787b–788a.

<sup>51</sup> Die Unstimmigkeit – gerade auch beim Vergleich mit gespannten Saiten – wurde durch die Jahrhunderte weitergegeben. Vgl. Anette Lange: Eine Mikrotheorie der Stimme. München 2004, S. 33f.

<sup>52</sup> Vgl. Aristoteles, HA III 19, 521a17–18; Aristoteles, GA I 18, 724b23–28 und 725a3–27; GA II 2, 735b37–736a18; GA I 8, 776b3–15; GA V 7, 787b19–31 und 788a7–11; vgl. Jacqueline König: Ancient Greco-Roman Views of the Testicle in Celsus and Beyond. In: Rosetta 13 (2013), S. 104–110; Martin F. Meyer: Aristoteles über die menschliche Ontogenese. In: Gottfried Heinemann/Rainer Timme (Hg.): Aristoteles und die heutige Biologie: Vergleichende Studien. Freiburg i. Br./München 2016, S. 25–52, bes. S. 38; Crawford: Eunuchs (wie Anm. 2), S. 20f.

Galen mokierte sich in der Folge über den Webstuhl-Vergleich und entwickelte eine humoralpathologische Erklärung, die bis in die Frühe Neuzeit verbindlich blieb. Bezüglich des Ursprungs des Samens vertrat Galen eine vermittelnde Position, indem er davon ausging, dass Sperma in den Testikeln und darüber hinaus auch in den Blutgefäßen produziert werde.<sup>53</sup> Die Hoden bildeten eine zweite Quelle eingeborener Wärme, die für Haarwachstum, Libido und Prokreation verantwortlich sei. Kastraten seien folglich kälter, feuchter und schwächer als Männer.<sup>54</sup> Auf den ersten Blick steht diese Annahme im Widerspruch zu der (von Galen nicht erwähnten) exzessiven Größe von Kastraten, die sich im humoralpathologischen Modell durch die höhere Feuchtigkeit und die Kraftersparnis durch Abstinenz erklären ließe.<sup>55</sup> Auch Galens Kritik an Aristoteles' Vernachlässigung der Hoden basierte explizit auf einem Argument *ex negativo*. Die massiven körperlichen und mentalen Konsequenzen der Kastration ließen sich seines Erachtens nur erklären, wenn den Hoden eine grundlegende Rolle zugeschrieben werde: „[...] wenn durch die Entfernung eines Teils das ganze Lebewesen verändert wird, ist dieser Teil die Ursache der gegenteiligen Veränderung [...]. Wenn seine Entfernung [den Körper] kühler macht, muss seine Anwesenheit ihn gewärmt haben; wenn [seine Entfernung] den Körper schwächt, war es eine Quelle der Kraft.“<sup>56</sup> Diese Argumentation hielt sich bis in die Frühe Neuzeit.<sup>57</sup> Auch Ambroise Paré etwa erachtet die „weibliche“, schwache Konstitution von Kastraten als Beleg für die stärkende Kraft der Hoden.<sup>58</sup> Der spanische Arzt und Philosoph Juan Huarte de San Juan behauptet gar, Kastraten verlören mit der Zeugungskraft auch ihr Genie – „so gut als wenn das Gehirn selbst eine grosse Verletzung erlitten hätte“.<sup>59</sup> Eunuchen seien aufgrund ihrer kalten und feuchten Konstitution nie große Gelehrte und sogar in der Musik „höchst unwissend, weil die Musik ein Werk der Einbildungskraft ist, und diese Vermögenheit nicht wenig Hitze erfordert“.<sup>60</sup>

<sup>53</sup> Galen: *On semen*. Übersetzt und hg. von Phillip de Lacy. Berlin 1992, I, 13–15.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., I, 15, 34.

<sup>55</sup> Vgl. Hippokrates, *Aphorismus* VI, 28; vgl. Horstmanshoff: *Castration* (wie Anm. 37), S. 85–94. Zur Verbindung von Wachstum mit Feuchtigkeit und Hitze vgl. Emiel Eyben: *Antiquity's View of Puberty*. In: *Latomus* 31 (1972) 3, S. 677–697, hier: S. 686–688. Aristoteles erklärt Wachstum durch die Absonderung von Materie zusammen mit Samen oder Menstruationsblut (HA VII 1, 581b24). Grundsätzlich sieht er das Knochenwachstum durch ein artspezifisches Maximum begrenzt (GA II 2, 745a6–7). Zum Zusammenhang von Abstinenz, Kastration und Kraft vgl. Galen, *Semen* (wie Anm. 53), I, 15, 34–38.

<sup>56</sup> Galen, *Semen* (wie Anm. 53), I, 15, 47f. (Übers. d. d. Vf.in).

<sup>57</sup> André du Laurens widmet den Testikeln 1621 eine ausführliche Erörterung; vgl. ders.: *Les oeuvres*. Paris 1621, 7. Buch, Kap. 4. Das 17. Jahrhundert bildet einen Einschnitt in der Auffassung vom Hodengewebe: 1658 und 1668 entdeckten Claude Aubery und Reinier de Graaf die tubulare Struktur der zuvor für drüsenförmig gehaltenen Testikel; vgl. Claude Aubery: *Testis examinatus*. Florenz 1658; Reinier de Graaf: *De virorum organo generationi inservientibus*. Lugd[uni] Batav[orum] 1668.

<sup>58</sup> Vgl. Ambroise Paré: *Opera chirurgica*. Frankfurt a. M. 1594, Buch II, Kap. 28, S. 95; vgl. auch Bulwer: *Anthropometamorphosis* (wie Anm. 41), S. 354f.

<sup>59</sup> Juan Huarte: *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Zerbst 1752, S. 382.

<sup>60</sup> Ebd., S. 382f.; vgl. dazu Gerbino: *Quest* (wie Anm. 12), S. 339–341.

## Bella deformazione

In einem Aufsatz über die Körper von Kastraten als „Instrument“ hat Bonnie Gordon eindringlich daran erinnert, dass die männlichen Soprane in mehrfacher Hinsicht Kunstprodukte waren: „The castrato stands as perhaps the paradigmatic example of song as an object and singing as a technological practice because his voice was *made* – it was made by surgeons, singing masters, and the singers.“<sup>61</sup> Eine Vordenkerin hat Gordon in der britischen Autorin Vernon Lee (alias Violet Paget), die Kastraten schon 1887 als „Kunstwerk“ bezeichnet: „To perform such a work [...] the singer had to be produced almost like a work of art.“<sup>62</sup> Die medizinischen Folgen der Kastration allerdings verwandelten dieses Kunstwerk bisweilen in eine lebende Karikatur.

Die Karikatur im Sinne einer mit schnellem Strich gezeichneten Satire auf ein wiedererkennbares Individuum ist eine späte Erfindung. Der Begriff „*caricatura*“ leitet sich von dem Verb „*caricare*“ („beladen“) ab und wird erstmals in einem Brief Berninis aus dem Jahr 1652 verwendet – wohl in Anlehnung an Annibale Carracci, der seine humoristischen Zeichnungen als „*ritrattini carichi*“ bezeichnet hatte.<sup>63</sup> Filippo Baldinucci nahm das Substantiv 1681 in sein „*Vocabolario toscano*“ auf und definierte die Karikatur als Sonderform des Porträts, das natürliche Defekte überzeichne und dabei ähnlich und unähnlich zugleich sei.<sup>64</sup> In einem grundlegenden Aufsatz hat Irving Lavin Berninis satirische Zeichnungen hochgestellter Persönlichkeiten wie Kardinal Scipione Borghese oder Papst Innozenz IX. als die frühesten Karikaturen im engeren Sinne bezeichnet, weil sie erstmals erkennbare Individuen darstellen, die nicht als Vertreter ihres Standes, sondern als Personen mit gewissen Auffälligkeiten gezeigt werden. Konstitutiv dafür ist ein spezifischer, durch eine gewisse „*franchezza di tocco*“ gekennzeichneter Stil.<sup>65</sup>

In der Karikatur begegnen sich körperliche Deformation und künstlerische Verformungstechniken. Die morphologischen Abweichungen von ästhetischen Normen gleichen einer Krankheit, die den klassischen Schönheitskanon unterminiert.<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Gordon: *Cut* (wie Anm. 29), S. 650 (Hervorheb. d. d. Vf.in).

<sup>62</sup> Vernon Lee: *Studies of the 18<sup>th</sup> Century in Italy*. Chicago 1887, S. 182.

<sup>63</sup> Vgl. Irving Lavin: *Bernini and the Art of Social Satire*. In: *History of European Ideas* 4 (1983) 4, S. 365–420, hier: S. 378; Damian Dombrowski: „*Ricavare il bello dal deforme*“: Würde und Wahrheit in Berninis Karikaturen. In: *Zibaldone* 38 (2004), S. 9–24, hier: S. 18. Vgl. Giovanni Atanasio Mosini (alias Giovanni Antonio Massani): *Diverse figure [...] Disegnate di penna/nell'hore di ricreazione/da/Annibale Carracci*. Rom 1646; Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947, S. 259–265.

<sup>64</sup> Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Florenz 1681, S. 29: „E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati.“

<sup>65</sup> Vgl. Lavin: *Bernini* (wie Anm. 63); Heinrich Brauer/Rudolf Wittkower: *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. Textband. Berlin 1931, S. 180–184.

<sup>66</sup> Zanetti verkörpert die Spannung zwischen Karikatur und klassischem Kanon, denn er war nicht nur satirischer Zeichner, sondern auch ein anerkannter Antikenkenner; vgl. dazu Craievich (Hg.): *Vita* (wie Anm. 20).

Ulrich Pfisterer hat die Geschichte der Imagination des schöpferischen männlichen Künstlers geschrieben, der *ad libidum* Lebewesen zur Welt bringt.<sup>67</sup> Der Karikaturist scheint im Gegensatz dazu seine Geschöpfe zu kastrieren – indem er sie lächerlich oder zu Tieren macht und die zunächst nicht öffentlich sichtbare Kastration durch die Übertreibung ihrer sekundären Folgen offen legt.<sup>68</sup> Der Zeichner demonstriert seine Macht über die Physis seiner Geschöpfe, ohne diese jedoch bildmagisch zu treffen: Eine Deformation auf dem Papier bewirkt keine reale Verwachsung, aber der Karikaturist nimmt sich die Freiheit, das Bild des Körpers zu formen.<sup>69</sup>

Nicht jede frühe Karikatur allerdings wurde als beleidigend oder angreifend empfunden; im Gegenteil fühlten viele Porträtierte sich offenbar geehrt, „Opfer“ von Berninis spitzer Feder zu werden. Seine Zeichnungen Adelliger kursierten in den höchsten Kreisen der Gesellschaft, sogar am Hof Ludwigs XIV. soll man sich über sie amüsiert haben.<sup>70</sup> Noch Zanettis Karikaturen scheinen ihren Modellen bei aller Überzeichnung durchaus mit Sympathie zu begegnen. Das „Album Cini“ entfaltet ein kontinuierliches Spektrum an mehr oder weniger deformierten Körpern als Panorama der *comédie humaine* des 18. Jahrhunderts.

Domenico Bernini beschreibt die Karikaturen seines Vaters als scherzhafte Deformationen jener Aspekte einer Person, an denen „die Natur selbst auf irgendeine Weise gefehlt hatte“, und lobt seine außergewöhnliche Fähigkeit, „aus Hässlichem Schönes und aus Missverhältnissen Symmetrie abzuleiten“.<sup>71</sup> Damit gleicht der Künstler dem Wundarzt, der den Körper zu einem höheren Zweck kastriert.

Giovanni Battista Agucchi hatte 1646 eine aristotelische Rechtfertigung der „*ritrattini carichi*“ vorgelegt, indem er behauptete, der Karikaturist täte – wie jeder Künstler – nichts anderes, als die *forma intentionalis* der Natur zu vollenden.<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Vgl. Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper. Berlin 2014.

<sup>68</sup> Dabei weisen Karikaturen häufig phallische Anspielungen auf; vgl. zum Beispiel Berninis Karikatur eines Hauptmanns (Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Inv. 127521) oder Zanettis Satire auf Andrea Pacini (Abb. 6).

<sup>69</sup> Ernst Gombrich und Ernst Kris zufolge konnte sich die Karikatur erst entwickeln, nachdem die ontologische Beziehung zwischen Bild und Abgebildetem gekappt war. Allerdings hatten bildmagische Vorstellungen ein langes Nachleben. Zudem sind symbolischer und bild-vermittelter Angriff nicht immer klar zu trennen; vgl. dies.: The Principles of Caricature. In: British Journal of Medical Psychology 17 (1938), S. 319–342.

<sup>70</sup> Vgl. Dombrowski: Ricavare (wie Anm. 63), S. 16–18.

<sup>71</sup> Domenico Bernini: Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino. Rom 1713, S. 28: „Fù questo un'effetto singolare del suo spirito, poichè in essi veniva a deformare, come per ischerzo, l'altrui effigie in quelle parti però, dove la natura haveva in qualche modo difettato, e senza toglier loro la somiglianza, li rendeva su le Carte similissimi, e quali in sostanza essi erano, benche se non scorresse notabilmente alterata, e caricato una parte; Invenzione rare volte praticata da altri Artifici, non essendo giuoco da tutti, ricavare il bello dal deforme, e dalla sproporzione la simetria.“ Vgl. Brauer/Wittkower: Zeichnungen (wie Anm. 65), S. 182; Lavin: Bernini (wie Anm. 63), S. 366.

<sup>72</sup> Vgl. Giovanni Battista Agucchi: Vorwort. In: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader (Hg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten. Darmstadt 2003, S. 321–336, S. 321: „[diceua eli] che la Natura nell'alterare alcun'oggetto, facendo un grosso naso, una gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna un modo di lei di

Deformationen wie große Nasen oder Buckel hält er für *lusi naturae*, deren Nachahmung doppeltes Vergnügen bereite: erstens, weil die Deformation an sich schon Gelächter hervorrufe, und zweitens, weil Menschen die Liebe zur Nachahmung angeboren sei. Karikaturen aber imitierten die Distorsionen nicht nur, sondern perfektionierten sie im Sinne der idealistischen Kunsttheorie, die nicht bei der Nachahmung der Natur stehen bleibe, sondern fordere, deren Streben zur Vollen- dung zu bringen, indem die besten Aspekte verschiedener Geschöpfe zu einem Ideal amalgamiert würden. Eine durch die Karikatur zur Perfektion gebrachte Anomalie – eine „bella deformazione“ – bewirke somit ein dreifaches Vergnügen.<sup>73</sup>

Die Figur der „bella deformazione“ lässt sich auf Kastraten übertragen: Zwar sind ihre versehrten und in der Folge auch deformierten Körper keine Spiele der Natur, sondern das Ergebnis einer Intervention in den natürlichen Entwicklungsprozess, doch bringen ausgerechnet diese Körper eine als engelsgleich empfundene Stimme hervor. Die Kastration von Sängerknaben lenkt das Telos ihres Körpers von der Prokreation zum Gesang und verwandelt so eine Deformation in eine Perfektion.<sup>74</sup>

### Schere, Feder, Pinsel

Die Einschätzung des Kastratengesangs als „natürlich“ oder „künstlich“ veränderte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts. Während der Sopran von *castrati* im Gegensatz zu dem von Falsettisten zunächst als „naturale“ bezeichnet wurde, wurden die Stimmen im 18. Jahrhundert immer häufiger als „un-“ oder „widernatürlich“ beschrieben.<sup>75</sup> Feierte der idealistische Kunsttheoretiker Andrea Sacchi in seinem Portrait des Kastraten Marc'Antonio Pasqualini 1641 noch den Triumph der Kunst über die Natur beziehungsweise den Sieg der (gleichsam mit dem Messer geformten) Gesangsstimme über den wilden Schrei des Marsyas (Abb. 8), beurteilten die Autoren des 18. Jahrhunderts die „Deformation“ der Natur zunehmend kritisch.<sup>76</sup> Paradigmatisch dafür ist die Position Jean-Jacques Rousseaus, der die Kastration von Sängerknaben in seinem „Dictionnaire de musique“ 1768

prendersi piacere, e scherzo intorno à quell'oggetto, e di sì fatta deformità, o sproporzione, ridersi ancor' essa per sua ricreatione.“

<sup>73</sup> Ebd., S. 324.

<sup>74</sup> Vgl. Meyer: Aristoteles (wie Anm. 52), S. 29; zur Umlenkung vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 48.

<sup>75</sup> Bulwer bezeichnet Kastration schon 1653 als „unlawful mutilation and mere treason committed against [...] the order of Nature“; Bulwer: Anthropometamorphosis (wie Anm. 41), S. 359.

<sup>76</sup> Sacchi evoziert den mythischen Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas, der zur Strafe dafür, dass er mit seiner Flöte Apolls Kitharaspield zu übertrumpfen suchte, lebendig gehäutet wird. Im Gemälde überträgt sich die Maskulinität des statuarisch nackten Gottes metonymisch auf den porträtierten Kastraten. Vgl. Trinchieri Camiz: Castrato Singer (wie Anm. 18), S. 181; Terence Ford: Andrea Sacchi's Apollo Crowning the Singer Marc Antonio Pasqualini. In: Early Music 2 (1984), S. 79–84; Todd P. Olson: ‚Long Live the Knife‘: Andrea Sacchi's Portrait of Marcantonio Pasqualini. In: Art History 27 (2004) 5, S. 697–722.

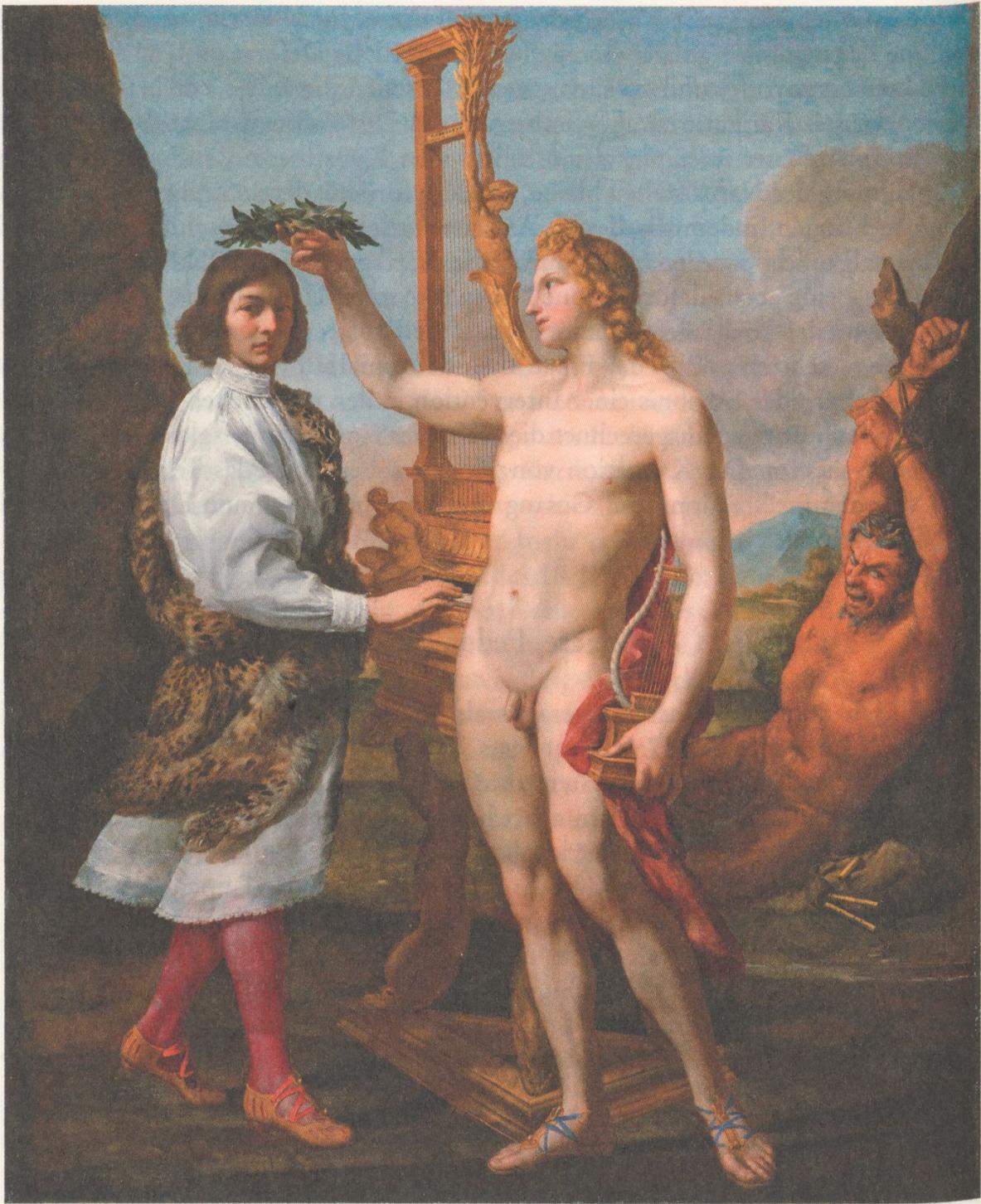


Abbildung 8: Andrea Sacchi, *Marc'Antonio Pasqualini, gekrönt von Apoll*, 1641, Öl auf Leinwand, 243,8 cm x 194,3 cm, New York, Metropolitan Museum (CC0 1.0).

als „barbarisch“ bezeichnet.<sup>77</sup> Während das Messer bei Sacchi aus Pasqualini einen antiken Helden macht, der auf höherer Stufe Marsyas' musikalisches Selbstopfer wiederholt, ist es für Rousseau Inbegriff der Verunstaltung der Natur: „Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers kommt; alles entartet unter den

<sup>77</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Castrato*. In: *Dictionnaire de musique*. Paris 1768, S. 75 f., hier: S. 75.

Händen des Menschen. [...] Er verstümmelt seinen Hund, sein Pferd, seine Sklaven. Alles dreht er um, alles entstellt er. Er liebt die Mißgeburt, die Ungeheuer.“<sup>78</sup>

Gerade die menschengemachten „Monstren“ aber hatten eine epistemologische Funktion. Rousseaus Erstaunen über die merkwürdige Fernwirkung zwischen Kehlkopf und Hoden ist ein fernes Echo der seit der Antike geführten Debatte über die Funktion der Testikel: „Auch wenn man wenig Beziehungen zwischen zwei so unterschiedlichen Organen wahrnehmen mag, steht doch außer Zweifel, dass die Verstümmelung des einen Organs im anderen jene Veränderung verhütet und verhindert, die Männer mit der Pubertät ereilt und ihre Stimme plötzlich um eine Oktave senkt.“<sup>79</sup> Während der Konnex zwischen Hoden und Stimme in Bildern nicht sichtbar wird, lässt sich die Beziehung zwischen Sperma und Gestalt künstlerisch darstellen. Die karikierende Feder zeigt die verschnittene, der hymnische Pinsel die sublimierte Natur.

## Einführung

### Abstract

Irregular growth is one of the side effects of castration. In the case of castrati singers, the changes in shape contributed to their celebrated voice volume. The sound quality was not only due to the prevention of the voice change and intensive training, but also to the deregulated growth of the ribcage. While portraitists tended to normalize the figures, caricaturists such as the Venetian draughtsman Anton Maria Zanetti took the opportunity for exaggerated depictions. The natural change of form paired with the distortion inherent in the new genre. By studying idealizing and caricaturing representations of castrati, this chapter shows how artistic norms, popular ideas, and medical theories interacted. In art and medicine, reflection on the “healthy” body proceeded *ex negativo*. The aberrations were cited as evidence for the morphological power of male seed; caricature achieved its effect through the transgression of normative proportions.

<sup>78</sup> Ders.: *Émile oder Über die Erziehung* (1762). Übersetzt von Ludwig Schmidts. Paderborn u. a. 1989, 1. Buch, S. 9.

<sup>79</sup> Rousseau: *Castrato* (wie Anm. 77), S. 75: „Quelque peu de rapport qu'on apperçoit entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une Octave.“ (Übers. d. d. Vf.in). Guillaume Dupuytren bemerkte noch 1811: „Il existe dans l'économie animale beaucoup d'exemples de l'influence que paroissent exercer les uns sur les autres des organes non contigus et souvent même très éloignés entr'eux. Un des plus remarquables est la sympathie des testicules sur la voix et sur les organes qui la produisent.“; ders.: *Note sur le développement du larynx dans les eunuques*. In: *Bulletin des Sciences* 3 (1811) 79, S. 143.