

Das große Fummeln

Hosenrollen, Falsettisten, Fummeltrinen: In der Oper gehört **das Spiel mit den Geschlechtern** von jeher zum guten Ton. Kai Luehrs-Kaiser über eine Historie zwischen Frauenverbot auf der Bühne und der puren Lust an der Maskerade.

Kaaiser Julius Caesar, eine Frau?! – Warum, in Gottes Namen, werden Männerrollen in der Oper zuweilen mit Sängerinnen besetzt – so wie bei Händels „Giulio Cesare in Egitto“. An diesem Rätsel verzweifeln Neulinge des Musiktheaters oft genauso wie an der Frage, warum in der Oper überhaupt gesungen wird. Man sollte sich mit der Erklärung vertraut machen: weil Geschlechterwechsel mit einem gewissen Kick verbunden ist. Camouflage verspricht Lustgewinn. Im

Innersten der Oper spuken nicht nur Sachzwänge und der historische Stand des Materials. Sondern auch die ältere Schwester von „Charleys Tante“. Die Lust am Versteckspielen. Und an der großen Fummelei.

Beim „Rosenkavalier“ ist die Sache am einfachsten. Eine Sängerin spielt einen Mann (der sich im 1. Akt noch dazu als Mädchen verkleidet). Warum? Nun, noch im Jahr 1911, als Richard Strauss' Meisterwerk uraufgeführt wurde, bot eine Frau, die eine männliche Titelrolle übernahm, einen entscheidenden, sexuell triftigen Vorzug: Sie zeigte Bein. Zwar kein nacktes. Aber immerhin. Schon war der visuelle Kitzel fürs Publikum größer als bei jedem Ballbesuch. Nehmen wir an: Immer schon verbarg sich hinter der teilweise erzwungenen Umkostümierung mehr Spaß als ohne.

Ein komplizierteres Beispiel: die Kastraten. Im 17. und 18. Jahrhundert bildete sich in Italien eine Kaste von hoch bezahlten männlichen Sängern

heraus, die nach einem operativen Eingriff in der Lage schienen, auch nach dem Stimmbruch mühelos die höheren Register zu erreichen. Sänger wie Farinelli, Senesino oder Cafarelli waren derartige Superstars, dass eine fatale Mode einsetzte. Man begann, im größeren Maßstab Knaben zu verschneiden, um noch mehr derartiger Talente hervorzubringen. Endlose Opferlisten dürften aufs Konto dieses missverständlichen Transgender-Trends des 17. und 18. Jahrhunderts gehen. Denn die Operation misslang meist. Eunuchen für das Himmelreich: Das geschlechtliche Zwischenfach des 18. Jahrhunderts gehört zu den blutigsten Moden der Musikgeschichte. Dagegen ist die Neigung heutiger Sänger, sich vom Betrieb verheizen zu lassen, harmlose Liebhaberei.

Im 20. Jahrhundert gibt es zwar keine Kastraten mehr (Alessandro Moreschi, der letzte von ihnen, starb 1922). Aber es gibt zahllose Countertenöre und sogar männliche Sopranisten, die durch Training oder durch einen Zufall der Natur dauerhaft in Stimmhöhen reichen, die normalerweise Frauen vorbehalten sind. Freilich: Kastratenrollen sind nicht unbedingt Frauenrollen. Sondern im Regelfall Männerrollen aus einer Zeit, in der diese höher notiert wurden als heute; so hoch, dass sie nur von Kastraten (oder von weiblichen Mezzosopranen) gesungen werden konnten.

Händels „Faramondo“ (1737) enthält gleich drei Counter-Rollen (die Titelrolle, den knabenhaften Adolfo und den Schurken Gernando): sämtlich Männerpartien, von denen indes eine zu Händels Zeiten von einer Frau gesungen wurde. Merke: Die Lust an der Gender-Maskerade ereignet sich in der Oper eher zugunsten von mehr Frauen auf der Bühne – oder zugunsten eines sexuellen Zwitterwesens, das jedoch mehrheitlich bei Männerrollen blieb. (Nicht zufällig waren Kastraten damals gerade deswegen gesuchte Liebhaber, weil nichts „passieren“ konnte mit ihnen. Man durfte sich jegliche Verhütung sparen.)

Es existieren natürlich auch Barock-Opern, in denen der Geschlechtertausch buchstäblich, nicht nur stimmlich vollzogen wird. Gleich hoch liegende Gesangspartien in Stefano Landis „Il Sant’Alessio“ besetzte William Christie 2007 in einer Produktion des Théâtre de Caen historisch korrekt mit Männern – darunter auch die Mutter und die verlassene Verlobte des Heiligen Alexius. Der Grund war – ähnlich wie im elisabethanischen Theater zur Zeit Shakespeares – ein Frauenauftrittsverbot zur Zeit der Uraufführung.

Schon in der antiken Tragödie waren sämtliche Rollen von männlichen Darstellern gespielt worden. Auch Elektra, Antigone und Iokaste. Frauen waren auf der Bühne nicht zugelassen. Transvestitismus ist mithin keine Erfindung des „Cage aux Folles“, also jenes Musicals von Jerry Herman, das im 20. Jahrhundert einer der letzten Renner eines niedergehenden Musiktheater-Genres der leichteren Art wurde. Crossdressing gehört vielmehr zum Ursprung des Theaters wie Maske, Vers oder Kothurn.

Dass man im 18. und 19. Jahrhundert den Spieß massiv umzudrehen begann, dürfte gleichfalls als Ausdruck eines sich ändernden, aber munter intakten Patriarchats anzusehen sein (das in der Klassik im Grunde bis heute herrscht). Man ergötzte sich an Frauen, die Männer mimten. Beethovens „Fidelio“ schildert eine Gattin, die sich zu Tarnungszwecken in ein Männergefängnis einschmuggelt. Schon Mozarts „Le nozze di Figaro“ hatte mit Cherubino eine so genannte Hosenrolle präsentiert. Zahllose Nachahmer folgten, zum Beispiel Vincenzo Bellini bei der Rolle des Romeo („I Capuletti e i Montecchi“); ebenso Johann Strauß beim Orlowsky in der „Fledermaus“ und Humperdinck bei Hänsel in „Hänsel und Gretel“. Sie alle setzten auf der Bühne ein Verbot außer Kraft, nach welchem es Frauen lange Zeit gesetzlich nicht erlaubt gewesen war, öffentlich Männerkleidung zu tragen. Und zwar noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Die Kastraten des 18. Jahrhunderts gehören zu den blutigsten Moden der Musikgeschichte

In England wiederum war die rasch um sich greifende Geschlechter-Indifferenz des Barock ein Ausdruck der Tatsache, dass Frauen in London erstmals 1660 überhaupt auf einer Bühne erschienen waren. Man eroberte ihnen – zum nicht geringen Vergnügen der Männer – nach und nach Möglichkeiten, wie sie heute kaum noch ein zeitgenössischer Autor seinem Personal zubilligen würde. Denn: Wo sind derartige Geschlechterwechsel in der (Libretto-)Literatur der Gegenwart? In Fragen der Geschlechter-Differenz sind wir heute strenger und puritanischer als die damalige Zeit.

Genau das hat die Pikanterie des Kleiderwechsels altmodisch jung erhalten. Das Berlin der siebziger und frühen achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts etwa galt – in seinem Westteil und unter touristischen Aspekten – als Eldorado der Fummeltrinen, Transen und Transvestiten. Busladungen voll angeschickter Übernachtungsreisender wurden von Clubs wie „Dollywood“ oder „Chez nous“ angesaugt und von legendären Szenegrößen wie Romy Haag, „Straps-Harry“ und später Mary & Gordy unterhalten – Heldinnen, die hier keiner Erwähnung wert wären, hätten sie nicht ein im Grunde ehrwürdiges Erbe des Musiktheaters frivol weitergetragen (und fast beerdigt).

Auch ihnen hatten es im Theater andere vorgemacht: Sarah Bernhardt und Asta Nielsen in der Titelrolle von „Hamlet“. Sie hatten die Grenze überschritten, und zwar ganz ohne Huch, Hach oder neckisches Oh-là-là. Wenn heute Ursli Pfister (alias Christoph Marti) die neue „Csárdásfürstin“ in Köln mimt (in der Operette von Emmerich Kálmán), ist dies eigentlich Crossdressing jenseits der traditionellen Travestie. Er tut es einfach, und basta. ■



Fotos: Virgin/EMI