GENDER OPEN REPOSITORIUM

„Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett.“ : Einige Anmerkungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts

Charton, Anke

2012

https://doi.org/10.25595/57

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Charton, Anke: *„Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett.“ : Einige Anmerkungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts*, in: Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien, Jg. 18 (2012) Nr: 1, 39-52. DOI: https://doi.org/10.25595/57.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY ND 4.0 License (Attribution - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien 18/1: 39-52

„Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett."

Einige Anmerkungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts

Anke Charton

Zusammenfassung: Das Verhältnis von Stimme und Geschlecht ist in den letzten zwanzig Jahren insbesondere vor dem Hintergrund der zusätzlichen Komponente des Körpers zu einem viel beachteten Forschungsfeld geworden, was sich vor allem in Publikationen zum Phänomen der Gesangskastraten und zu Weiblichkeitsentwürfen in der Oper niedergeschlagen hat.

Ausgehend von vier populären Schriften der Gesangspädagogik (Stockhausen, García, Tosi, Caccini) und ihren Positionen zum Verhältnis von Stimme und Geschlechtervorstellung lässt sich ein historischer Bogen spannen, der den Bezug auf den Körper als dritte Größe historisiert und problematisiert.

Es stellt sich die Frage, inwiefern das Verhältnis von Stimme und Geschlecht auch körperunabhängig gedacht werden kann, und welche Rolle soziale und politische Verschiebungen dabei spielen, um Impulse für weitere Forschungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts zu geben.

Schlagwörter: Stimme, Geschlecht, Stimmgeschlecht, Gesangsgeschichte, Stimmgeschichte.

„What the chest voice to the man, is the falsetto to the woman."
A few remarks on the construction of vocal gender

Abstract: During the past two decades, the relation between voice and gender – especially when viewed against the backdrop of the additional component of the body – has become a popular field of investigation, which has resulted in numerous publications primarily focusing on the role of the castrato singers and concepts of femininity in opera.

Taking as a starting point four popular treatises on singing (by Stockhausen, García, Tosi and Caccini) and their positions regarding the relation of voice and the idea of gender, the sources allow to paint a historical pattern that contextualizes and challenges the relation to the body as a third variable.

The question arises as to how the relation of voice and gender can be imagined independent of the body and how shifts in both social and political climate are relevant to the issue to establish new vantage points for the future investigation of ‚vocal gender'.

Keywords: voice, gender, vocal gender, history of singing, voice history.

Wenn Hans Fritz in der Einleitung seiner 1994 erschienenen Untersuchung zum Kastratengesang die „Stimme als sekundäres Geschlechtsmerkmal"[1] beschreibt, so ist diese scheinbar biologische Gegebenheit das Ergebnis einer langen Kette kultureller Zuschreibungen, die im Laufe des 18. und vor allem 19. Jahrhunderts zu vermeintlich naturwissenschaftlichen Fakten gerinnen. Fritz, der weitere

© 2012 Budrich Unipress. DOI: 10.3224/094899751

‚harte' Fakten wie endokrinologische Zusammenhänge und Kehlkopfwachstum als Grundlage seiner Forschungen nennt, führt eindrucksvoll vor, wie sehr sich Geschlechterzuschreibung im 20. Jahrhundert exklusiv ins Medizinisch-Biologische verlagert hat – so sehr, dass die menschliche Singstimme als „sekundäres Geschlechtsmerkmal" gelten kann.

In den letzten zwanzig Jahren ist das Verhältnis von Stimme und Geschlecht in den Forschungsfokus gerückt, wobei jedoch zu beobachten ist, dass die meisten Publikationen weniger auf die konkrete Konstruktion von Geschlechtlichkeit in der Stimme abzielen als auf die geschlechtsspezifische Relation von Stimme und Körper, die meist bei der Oper ansetzt (vgl. Koestenbaum 1993 sowie die Forschungen zum sog. Cross-Gender-Casting, u. a. Blackmer/ Smith 1995, Smart 2000, Knaus 2011), was die Vermitteltheit der stimmlichen Geschlechtszuschreibung über die körperliche unterstreicht. Die Fokussierung auf den Körper für geschlechtsspezifische Zuweisungen entspricht dabei dem sich mit dem Ende des 18. Jahrhunderts etablierenden Zweigeschlechtermodell (Laqueur 1990: 16), welches das Geschlecht als biologische Bipolarität ohne die Möglichkeit gradueller Abstufungen oder Übergänge definiert.

Primär stimmbezogene Ansätze (André 2006; Beghelli 2011) hinterfragen die Konstruktion der Begrifflichkeiten ‚männlich' und ‚weiblich' sowie darüber hinausgehende Möglichkeiten geschlechtlicher Zuweisungen nur teilweise. Ansätze zur Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit über rhetorischen oder klanglichen Duktus hingegen (Colvin 1999; MacNeil 2003) beschäftigen sich bislang nicht zentral mit gesangstechnischen und gesangsästhetischen Prämissen.

Ausgehend von Grotjahns Darstellung der Konstruktion des Stimmgeschlechts (Grotjahn 2005) soll im Folgenden der historische Aspekt am Beispiel von vier zentral rezipierten Werken der Gesangspädagogik – alle verfasst von professionellen Sängern: Julius Stockhausen, Manuel García, Pier Francesco Tosi und Giulio Caccini – kurz aufgezeigt und Begrifflichkeiten von Männlichkeit und Weiblichkeit in Bezug auf Stimmgeschlecht historisch kontextualisierend nachgespürt werden, wobei sich einige weiterführende Überlegungen zur Verknüpfung von Stimme und Körper sowie von Stimme und Geschlecht ergeben.

Grotjahns Analyse geht von der notwendigen Historisierung der Stimme aus und zeigt auf, dass die Einteilung der Singstimmen in eine männliche und eine weibliche Gattung ein kulturelles Konstrukt ist, das sich in der Zeit von 1800 bis in die 1930er Jahre hinein formiert. Grotjahn (2005: 36) weist zunächst empirisch nach, dass eine prinzipielle Differenz von Frauen- und Männerstimmen nicht gegeben ist. Für historisch ältere Schichten vor 1800 zeigt sie die Abwesenheit einer Kongruenzerwartung von geschlechtlich definiertem Körper und Höhe der Singstimme auf, wobei sie die nicht vorhandene Verknüpfung von hoher Stimme mit Weiblichkeit herausstreicht. Auch das Verschwinden der Kastraten wird erwähnt, deren Körper sich im 19. Jahrhundert der neuen Dichotomie von männlich und weiblich verweigern. Vor dem Hintergrund der Gesangspädagogik des 20. Jahrhunderts wird anhand des Tenorfalsetts und ins-

besondere der Verwendung der weiblichen Bruststimme nachgezeichnet, wie ein kulturelles Muster vermeintlich biologisch unterfüttert wird.

Auf die Kastraten – die bei der Konstruktion von Stimmgeschlecht eine Schlüsselrolle einnehmen, weil sie deutlich machen, wie sehr die geschlechtsspezifische Wertung ihrer Stimmen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts über die Ablehnung ihrer ‚unnatürlichen' Körper installiert wird – geht Grotjahn (2009: 181ff.) im Zusammenhang von Musik und Nation nochmals ein, indem sie die Kastratenkritik vor dem Hintergrund der nationsstabilisierenden Funktion von Geschlecht liest, welches wiederum über den Körper zugewiesen wird: Weil der Körper des Kastraten in einem dichotomen Geschlechtermodell unmöglich wird, werden sein Körper und damit auch seine Stimme als „weiblich" beschrieben (Grotjahn 2009: 183).

Die Abwertung der hohen Männerstimme trifft dann mit dem 20. Jahrhundert – nicht zum ersten Mal in der Musikgeschichte – auch das männliche Falsett, das ebenfalls als „weiblich" abgetan wird (vgl. u.a. Nadoleczny 1923: 28f.), womit sich die Aufteilung des Tonraums nach Geschlechtern (weiblich-hoch, männlich-tief) vollzieht.

Diese Aufteilung ist jedoch nur möglich, indem Sängerinnen und Sängern unterschiedliche Bereiche angewiesen werden, welche die stimmlichen Möglichkeiten beschneiden. Ausbrüche aus diesen Tonräumen werden dabei solange als künstlerisch minderwertig ausgegrenzt, bis sie als unnatürlich gelten. Die solcherart erreichte geschlechterbezogene Stimmteilung ist als Kulturleistung zu werten, da eine grundsätzliche klangliche Differenz zwischen Frauen- und Männerstimmen nicht besteht (s.a. Grotjahn 2005: 39) und Überschneidungen im Tonraum, vor allem im Bereich h-f', zwischen allen Stimmlagen gegeben sind. Die Stimmteilung bedeutet also nicht, dass ein Ton nur entweder einer Frauen- oder einer Männerstimme zugeordnet werden kann. Umso mehr fällt auf, dass eben die sich überlappenden Töne, die von nahezu allen Stimmen erreicht werden, in der Gesangsästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts gehäuft mit geschlechtsspezifischen Prämissen versehen werden: dass etwa Tenöre nicht ins „weibliche" Falsett und Sängerinnen möglichst wenig in die „männliche" Bruststimme wechseln sollten (Stockhausen 1884: 12; Fuchs 1967: 115, 120).

Prinzipiell geht es bei diesen Anweisungen nicht um stimmphysiologische, sondern um kulturelle Normierungsversuche, die allerdings in physiologische Belange hineinreichen, wenn die ästhetischen Vorgaben mit dem Hinweis auf Stimmgesundheit oder angeblich stimmschädigende Registerverwendung verknüpft werden (Fuchs 1967: 116; s.a. Grotjahn 2005: 50).

Ausgehend von diesen kulturellen Normierungen ist daher zu überlegen, inwiefern ein geschlechtsspezifischer Klang im Sinne eines Vokalstils hergestellt werden kann und welcher Muster er sich bedient. Ein erster Anhaltspunkt, der hier nicht weiter ausgeführt werden kann, wäre die Analyse von Stimmkritiken, z.B. zu Sängerinnen wie Marilyn Horne oder Marijana Mijanovic, bei denen geschlechtsspezifische Abgrenzungen von Klanggestaltung gehäuft genannt werden (s. Fischer 1993: 450; Henkel 2008).

Auch der Sänger und Gesangspädagoge Julius Stockhausen setzt in seiner *Gesangsmethode* (1884) bei der großen Schnittmenge insbesondere von Alt- und

Tenorstimmen an: „Es ist bekannt, dass hohe Tenorstimmen (Contr'altino) wie tiefe Altstimmen und umgekehrt klingen" (Stockhausen 1884: 47). Trotz dieser Beobachtung systematisiert Stockhausen (1884: 12) die Registerverwendung der Singstimmen nach Geschlecht: „Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falset, resp. die Mittelstimme. Es sind die Hauptregister der beiden Geschlechter". Diese geschlechtsspezifischen „Hauptregister" werden bei Stockhausen, zumindest für das ungemischte männliche Falsett, mittels ästhetischer Abwertung von Überschreitungen etabliert: so sei es für Chortenöre ein Zeichen mangelnder Professionalität, wenn sie „fistuliren"; viele Sängerinnen „machen von der Bruststimme keinen Gebrauch" (Stockhausen 1884:12).

Wie sehr eine solche ästhetische Wertung mit der Zeit in die Nähe vermeintlich stimmhygienischer Fakten rücken kann, zeigt sich dann im 20. Jahrhundert z.B. bei Viktor Fuchs, der „Brusttöne" bei Frauen prinzipiell als „männlich" begreift und so weit geht, ein „Naturgesetz" zur Begrenzung der weiblichen Bruststimme zu proklamieren.[2]

Im historischen Vergleich zeigt sich jedoch, dass es sich hier keinesfalls um stimmphysiologische Fakten, sondern um kulturelle Muster handelt, die teilweise als physiologische Tatsachen propagiert werden: Im Rückblick zeigt sich die Annahme einer naturgegebenen Geschlechterdifferenz zwischen männlichen und weiblichen Singstimmen als eine historisch gewachsene Konvention. Während etwa Fuchs im 20. Jahrhundert eine grundlegend andere Gesangsausbildung für Frauenstimmen fordert und dabei Repertoire auf chauvinistische Weise an biologischen Parametern festmacht,[3] ist der spezifisch weibliche Körper in der Gesangspädagogik des 19. und 18. Jahrhunderts noch keine wesentliche Größe.

Exemplarisch seien hierfür mit Manuel García und Pier Francesco Tosi die einflussreichsten gesangspädagogischen Schriften ihrer Zeit zitiert: García argumentiert in den 1840er Jahren zwar geschlechtsspezifisch, wenn er weiblich idealisierte Eigenschaften als ‚natürlich' auf die Singstimme projiziert und die Frauenstimme als anschmiegsamer und geeigneter zur Interpretation einer vorgegebenen Melodie bezeichnet,[4] während bei der Bewertung der Männerstimme der männlich konnotierte Geniegedanke Pate zu stehen scheint und er die als männlich idealisierte Gestaltungsarbeit am Text, die über die Interpretation einer Melodie hinausgeht, in den Vordergrund stellt. Wenn es aber um die Gesangsausbildung geht, beschreibt García seine Methode als universal, zunächst an der Männerstimme ausgerichtet, um dann zu ergänzen, dass dieselben Übungen auch für Frauenstimmen gälten (Garcia 1909: 3). Eine grundlegende physiologische und psychologische Gegensätzlichkeit von Männer- und Frauenstimmen, wie sie Fuchs ausmachen möchte, wird bei García damit nicht angenommen.

Ähnlich argumentiert gute hundert Jahre früher Pier Francesco Tosi, der in seinen zuerst 1723 veröffentlichten und dann vielfach wiederaufgelegten *Osservazioni sopra il canto figurato* selbstverständlich von der Sopranstimme als dem idealen Adressaten seiner Methode ausgeht, wobei er sowohl Sänger als auch Sängerinnen erwähnt, vor allem aber Gesangspädagogen (mit Einschränkung

auch Gesangspädagoginnen) anspricht: Die Sopranstimme ist für ihn nicht einem (und nur einem) bestimmten Geschlecht zugeordnet (Tosi 1723: 7).

Sowohl García als auch Tosi schreiben aus der ihnen eigenen Perspektive als Sänger. García brach seine Opernkarriere als Bariton zwar bereits früh ab, blieb aber geprägt durch die praktische Gesangsausbildung beim Vater, Manuel García Sr., der auch seine beiden berühmten Schwestern, Maria Malibran und Pauline Viardot, unterrichtete. García schrieb seine *École du chant* zudem inmitten eines für Stimmzuordnungen und dabei insbesondere für den Tenor als *primo uomo* und den Einsatz des Falsetts wesentlichen Umbruchs, der exemplarisch im Paris der 1830er Jahre an Adolphe Nourrit und Gilbert Duprez festgemacht wird;[5] der erste Band von Garcías *École* erschien 1840. Garcías methodische Ansätze beziehen sich dabei noch stärker auf die ältere, zu seiner Zeit vor allem von Rossini geprägte Tradition des Belcanto, die auch Manuel García Sr. vertrat.

Tosi hingegen schreibt als Soprankastrat, der vor allem unter dem Einfluss der älteren Bologneser Schule stand, die für weniger Virtuosität und eine klare vokale Linie plädierte und sich damit noch eher am Primat der Textausdeutung des 17. Jahrhunderts orientierte.[6]

Die expliziten Erwähnungen von Sängerinnen bei Tosi sind insbesondere deshalb aufschlussreich, da sie nicht nur verdeutlichen, dass die Sopranstimme keinesfalls als weiblich, unmännlich oder beides konnotiert wurde, sondern Raum für weitere historische Geschlechterpositionen bot, die mit der Stimmlage und einer Konstruktion von „Stimmgeschlecht" eben nicht in Verbindung gebracht werden.

In Tosis generelle Klage über den Mangel an schönen und gut ausgebildeten Stimmen zu seiner Zeit mischt sich z.B. eine geschlechtsspezifische Abgrenzung, wenn er den Mangel an Frauenstimmen für noch gravierender hält als den an Männerstimmen, da viele Eltern ihre Töchter schon ausbilden ließen, wenn sie nur hübsch seien, nicht aber, weil sie das notwendige Talent hätten (Tosi 1723: 10). Die einzige stimmbezogene Beobachtung mit Geschlechterbezug, die sich Tosi erlaubt, ist der Hinweis, dass es unter „Frauen, die Sopran singen" dann und wann eine gäbe, die vollständig mit Bruststimme sänge, was bei Männern nach dem Stimmbruch sehr sonderbar wäre (Tosi 1723: 15). Es ist an dieser Stelle nicht von Belang, dass beide beschriebenen Fälle stimmphysiologisch aus heutiger Sicht unmöglich sind,[7] sondern dass Tosi eine – vermeintliche – Stimmfunktion geschlechtsspezifisch zuordnet.

Jenseits dieser einen Anmerkung differenziert Tosi stimmlich nicht zwischen den Geschlechtern. Sein Traktat bildet allerdings allgemein ein soziales Geschlechterverhältnis ab, in dem Männern mehr Intellekt zugesprochen wird – so sei es für einen Sänger eine größere Schande, eine Sängerin zu kopieren als einen Sänger (Tosi 1723: 98) und ebenso sei Ignoranz für einen Sänger eine größere Schande als für eine Sängerin, da der Sänger mehr zu studieren habe – was sich einerseits auf den Zugang zu institutionalisierter Ausbildung beziehen kann, andererseits erneut auf die intellektuelle Fähigkeit zur Aneignung von Inhalten (Tosi 1723: 104). Gleichzeitig merkt Tosi – wenn auch mit Verweis auf den Ausnahmecharakter – an, dass gut ausgebildete Frauen auch verdienten

Männern gesangspädagogisch etwas beibringen könnten (Tosi 1723: 65). Festzuhalten ist, dass Tosi allgemein von Sopran- und Altstimmen spricht, ohne ein Geschlecht mit ihnen zu assoziieren.

Im historischen Rückblick bestätigt sich die Abwesenheit einer Vorstellung eines „Stimmgeschlechts". Die Diskussion um den Sopran im frühen 17. Jahrhundert konzentriert sich z.B. eher auf die Frage, wie die divergierenden Tonqualitäten von Falsettisten und Kastraten in der Sopranlage zu bewerten sind – für Pietro della Valle sind die Kastraten als „soprani naturali" (della Valle 1903: 163) den Falsettisten vorzuziehen. Auch Giulio Caccini – selbst Tenor – betont im Vorwort zu seinen *Nuove musiche* (1600) die Bedeutung einer vollen und natürlichen Stimme („voce piena e naturale") im Gegensatz zur „verstellten Stimme" („voci finte"), womit er sich vermutlich auf den Kopfstimmeinsatz der Falsettisten bezieht (Caccini 1602: 11). Kritik an den Stimmen der Kastraten, die um 1600 noch keinen Stammplatz auf den Bühnen und in der Kammermusik hatten, wird bei ihm nicht laut. Es gibt auch keine geschlechtsspezifischen Einlassungen, obwohl er dazu in seinen programmatischen Gesangsschriften als Leiter des Florentiner *concerto delle donne* (als Gegenentwurf zum prominenten Vorbild in Ferrara) hinreichend Gelegenheit gehabt hätte. Doch Caccinis Überlegungen sind rein klangästhetischer Natur.[8]

Vor dem Hintergrund der kurz angerissenen Positionen Caccinis, Tosis, Garcías und Stockhausens erweist sich die geschlechtliche Zuordnung spezifischer Stimmlagen als nur ein Nebeneffekt eines sich im Laufe vor allem des 18. Jahrhunderts grundsätzlich verschiebenden Verständnisses des Verhältnisses von Körper und Geschlecht unter der Prämisse eines neuen Begriffs von Natürlichkeit, der Authentizität – auch künstlerische – zu garantieren hatte.

Damit geht es bei der Konstruktion des Stimmgeschlechts nicht in erster Linie um die Frage, was an einer Stimme als männlich oder weiblich assoziiert wird (dies ist eine Debatte innerhalb einer historisch älteren Schicht, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert mit dem Verschwinden der Kastraten und des *contralto musico* als separater Diskurs erlischt und wieder aufzugreifen wäre), sondern um die eindeutige, exklusiv männliche oder weibliche Geschlechtszugehörigkeit der Körper, über welche dann die Singstimmen rezipiert werden.

Damit diese Exklusivität sich auch in der Stimme als ‚natürlich' geschlechterdifferent spiegelt, ist die bereits erwähnte klangästhetische Umwertung bestimmter Tonräume als rein männlich oder rein weiblich notwendig. Dies betrifft vor allem den Einsatz der hohen Männerstimme, der tabuisiert und zunehmend mit dem Attribut „weiblich" belegt wird (was gemäß der diametralen Anlage der sich seit dem 18. Jahrhundert formierenden Auffassung von Geschlechterdifferenz gleichbedeutend mit „unmännlich" ist[9]). In einem geringeren Maße und zeitlich verzögert betreffen die Einschränkungen auch tiefe Frauenstimmen und den Einsatz der Bruststimme bei Sängerinnen, insbesondere wenn er als bewusstes Stilmittel verwendet wird. Ausläufer dieser Position finden sich bis heute in den ästhetischen Prämissen der Opern- und Konzertkritik.[10]

Über eine Einschränkung des Tonraumes hinaus greift die Geschlechterdifferenzierung, wie sie Ange Goudar bereits 1777 formuliert, mit dem 19. Jahrhun-

dert zunehmend auch im Opernrepertoire: Männerrollen sollten von Männern und Frauenrollen von Frauen gesungen werden und nicht „durch ein Wesen, das weder Mann noch Frau ist"[11] – eine weitere Spitze gegen die Kastraten. Diese Besetzungspraxis setzt damit gleichfalls beim eindeutig männlichen oder weiblichen Körper an, der die Stimme entsprechend definiert. Dies betrifft neben den Kastraten vor allen das Repertoire des *contralto musico*: Sängerinnen in Heldenrollen, die zunächst die Tradition der Kastraten – Heldenrollen für hohe Stimmen – weiterführten, dann aber zugunsten des Tenors als *primo uomo* verdrängt wurden. Als Resultat dieser Entwicklung wurde die sogenannte Hosenrolle nur noch zur Darstellung marginaler Männlichkeit, insbesondere (prä-)pubertärer Jugendlichkeit, verwendet (Charton 2012: 267ff.). Die Übernahme von Frauenrollen durch männliche Sänger verschwindet im 19. Jahrhundert nahezu vollständig, mit wenigen Ausnahmen in der *opera buffa* (wie z.B. Donizettis *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, 1831).

Im 20. Jahrhundert schließlich erreicht die Geschlechterdifferenzierung auch den Liedgesang: Sogenannte Frauenlieder werden nur noch in der Interpretation von Sängerinnen akzeptiert, ebenso wie der Großteil des regulären, aus männlicher Perspektive verfassten Liedrepertoires Sängerinnen nur noch unter Bescheinigung einer „Einbuße an ästhetischer Authentizität" (Schmidt 1994: 242) zugestanden wird (Charton 2012: 101).

Deutlich zeigt sich dabei im Umgang mit dem Liedrepertoire der Wandel des Begriffes von Authentizität und Identität, der in diesem Fall eine geschlechtliche Kongruenz von Sänger oder Sängerin mit dem lyrischen Ich des Liedes voraussetzt, um als künstlerisch-ästhetische Leistung anerkannt zu werden. Eine solche Auffassung, in der die Persönlichkeit des Sängers oder der Sängerin quasi gleichgesetzt wird mit dem lyrischen Ich eines Gesangsstückes, deckt sich mit einer Besetzungspolitik in der Oper, in der das Geschlecht der Ausführenden mit dem der Partie übereinzustimmen hat.

Wie willkürlich das Bestehen auf gerade der geschlechtlichen Übereinstimmung ist, zeigt der Vergleich mit anderen Kriterien: So spielen Stand, Ethnie oder Religion bei einer Interpretation keine Rolle. Um Macbeth zu singen, muss man kein schottischer Adliger sein, als Othello nicht schwarz und als Raoul in den *Hugenotten* kein Protestant, obschon zu beobachten ist, dass eine möglichst dichte Annäherung an die Lebensumstände der Sängerin oder des Sängers zuweilen als ein Plus an Authentizität gelesen wird, wie z.B. bei der Interpretation des Eléazar in Halévys *La Juive* durch den (jüdischen) Tenor Neil Shicoff, die ihm prompt das Prädikat der „Rolle seines Lebens" (Schweikert 2008) und der „Lebensrolle" (Troger 2010) eintrug.

Hinter dieser Forderung nach ‚Authentizität' steht eine schauspieltheoretische Auffassung, die sich in Westeuropa ebenfalls mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert durchzusetzen beginnt und die verlangt, dass die Sängerin oder der Sänger hinter einer übernommenen Rolle verschwindet und die Illusion nicht stört – ein Anspruch, der im hoch kunsthaften Genre der Oper unmöglich einzulösen ist. Der neue Schauspielstil der illusionistischen Einfühlung – der sog. veristische Stil – verdrängt den rhetorischen Stil der bewusst kunsthaften Repräsentation, der u.a. mit der barocken Oper korrespondiert.[12]

Das historisch ältere schauspieltheoretische Modell, das bis weit ins 18. Jahrhundert die Bühnen dominierte, stellt nämlich den Anspruch an eine Übereinstimmung zwischen Sängerin oder Sänger und Partie eben nicht: Es ist unwesentlich, welches Geschlecht der oder die Ausführende in Bezug auf die übernommene Partie hat, was auch wesentlich damit zusammenhängt, dass die Sängerinnen und Sänger noch nicht dem Anspruch ausgesetzt waren, hinter einer Partie ‚zu verschwinden'. Damit korrespondierte ein Gesangsideal, das sich dadurch auszeichnete, einen Inhalt mittels eines komplexen Systems von Affektgesten zu vermitteln, nicht aber, wie im durch die Aufklärung heraufbeschworenen Modell, eine Gesangslinie als direkten Ausdruck einer im Augenblick empfundenen ‚emotionalen Wahrheit' zu gestalten. Dementsprechend hing das Konzept künstlerischer Authentizität nicht von einer möglichst großen und tief empfundenen Einfühlung der Ausführenden in ihre Partie ab, sondern von der Beherrschung der jeweiligen Affektgesten.

An dem Punkt, an dem diese Affektgesten im Zuge der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen als gekünstelt verworfen werden und, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ‚Natürlichkeit' als Kriterium an Bedeutung gewinnt, ändert sich das Verhältnis von Sänger/Sängerin und Partie und damit auch das Verhältnis von Stimme und Geschlecht.

In dem Maße, in dem der Stand als hauptsächliches gesellschaftliches Differenzkriterium an absoluter Bedeutung verliert, gewinnt die Kategorie des Geschlechtes genau diese: Sie erlaubt weiterhin eine klare Differenzierung, die aber auf dem eigenen Körper als Garanten von Identität und Authentizität basiert. Diesem eindeutig männlichen oder weiblichen Körper, der keine Übergänge mehr kennt – und der, da ‚Natur' zum zentralen Moment von Identität erhoben wird, auch die ‚gemachten' Körper der Kastraten ablehnen muss – hat in einem zweiten Schritt auch die Gesangsstimme als geschlechtlich eindeutig zu entsprechen.

Aufklärerische Positionen wie die opernkritischen Anmerkungen Gottscheds oder Rousseaus Naturphilosophie, die sich auch in seinen musikbezogenen Schriften (*Lettre sur la musique française*, 1753; *Dictionnaire de musique*, 1768) niederschlägt, markieren die ästhetischen und gesellschaftlichen Verschiebungen, die das Stimmgeschlecht als eine Konsequenz mit sich bringen. Gottsched, der über die „weibischen Castraten" (Gottsched 1975: 179) und das „Ungereimte" und Unrealistische der italienischen *opera seria* spottet (Gottsched 1975: 180) deutet die Umkehr hin zu einer Ästhetik der Nachahmung und Empfindsamkeit bereits an, die dann bei Rousseau zum Prinzip erhoben wird (vgl. Rousseau 1768; Rousseau 1857a; Rousseau 1857b), so z.B. in seinem programmatischen ‚Intermède' *Le devin du village* (1752), in dem Einfachheit und Schlichtheit der Melodien als Indiz für ‚wahre' Empfindung und damit als Synonym für das neue Verständnis von Integrität und Identität gelten, das sich insbesondere vom diplomatischen Umgangston der höfischen Welt abzugrenzen versucht.

Hinzu kommt das Diktat der Natürlichkeit, was auch das Verhalten reglementiert, das damit keine bewusste Entscheidung etwa innerhalb der höfischen Diplomatie mehr darstellt oder von der Position innerhalb der Ständeordnung angewiesen wird, sondern ebenfalls auf den Körper und dessen Geschlechtlich-

keit zurückzuführen ist: Das deterministische Diktat der göttlich bedingten Standesordnung wird durch das des vermeintlich ‚naturgewollten' Verhaltens ersetzt, das sich vor allem an der Geschlechterachse entlang orientiert. Exemplarisch hierfür ist Rousseaus *Emile* (1762) zu nennen, wo im fünften Buch die Erziehung Sophies an der vermeintlichen Naturgesetzlichkeit eines zweipoligen Geschlechtermodells ausgerichtet ist[13] und der Prämisse folgt, dass es wesentlich sei, „das zu sein, wozu uns die Natur gemacht hat" (Rousseau 1995: 420).

Wenn alles Verhalten demnach geschlechterbedingt ‚natürlich' ist oder sein sollte, hat dies auch Auswirkungen auf die kultivierte Gesangsstimme als spezifisch männliche oder weibliche Stimme, die nunmehr nur dann einen Anspruch auf künstlerische Authentizität hat, wenn sie die „Sprache des Herzens" (Gluck 2005: Bd. 3, X) spricht und damit die frühere, offenere Anlage ablöst, nach der künstlerische Leistung nicht durch Einfühlung, sondern durch Repräsentation geschaffen wurde, die die Überschreitung von Geschlechtergrenzen erlaubte, bzw. noch nicht primär in Kategorien von ‚natürlicher' Geschlechtlichkeit rezipiert wurde. Es ist kein Zufall, dass einer der zentralen Vorwürfe gegenüber den Kastraten am Ende des 18. Jahrhunderts die mangelnde Fähigkeit zur Einfühlung ist: da ihre Körper nicht natürlich seien, so das Argument, seien sie biologisch unfähig sich einzufühlen – die „schläfrigsten Acteure von der Welt" nennt sie Rousseau und spricht von Schöngesang ohne „Feuer" und „Leidenschaft".[14]

Der Wandel im 18. Jahrhundert bedeutet allerdings nicht, dass es vorher keine Verknüpfung von Geschlechtervorstellungen und Gesangsstimmen gegeben hätte. Die Differenz ist jedoch, dass einerseits noch andere Vorstellungen wie etwa Alter, Stand und Verhältnis zum Göttlichen über eine bestimmte Stimmlage transportiert werden konnten, die Zuordnung also nicht so exklusiv war, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Eine mit einer Tenorstimme besetzte Ammenfigur signalisierte Alter ebenso wie einen niedrigen sozialen Stand; ein mit Sopranstimme besetzter Heroe signalisierte – wie bereits vielfach in der Forschung dokumentiert (u.a. Balme 1999) – Jugendlichkeit, hohen Stand und primär (jedoch nicht ausschließlich) als männlich begriffene Heldenhaftigkeit.

Andererseits bedeutete es, dass mit Stimmen auch geschlechtliche Marker assoziiert werden konnten, die dem Geschlecht der Ausführenden widersprachen, wie sich zum Beispiel in der Übernahme männlicher Heldenpartien durch weibliche Sängerinnen zeigt, einer Tradition, die sich in Gestalt des bereits erwähnten *contralto musico* bis weit in die 1830er Jahre hineinzieht. Vokale Brillanz sowie eine kraftvolle Mittellage und Bruststimme konnten damit unabhängig vom Geschlecht des Sängers oder der Sängerin maskulin rezipierte Heldenhaftigkeit bedeuten: eine Verknüpfung von Stimme und Geschlecht über einen rhetorischen oder klanglichen Duktus, ohne auf den Körper zu rekurrieren.

Die Ausläufer der Praxis des *contralto musico* mussten für die Historiografen des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts im Rückblick irritierend wirken (Charton 2012: 286, 290), da sie die inzwischen als ‚natürlich' durchgesetzte Verknüpfung von körperlichem Geschlecht und Singstimme, bei der sich vom einen mit Sicherheit immer auf das andere schließen lässt, verletzen. Doch die

Irritation verläuft auch noch auf einer weiteren Ebene, die erst in zweiter Linie die Geschlechterdichotomie tangiert: Die Stimme als Ausdruck von Authentizität wird zum Ausdruck der Persönlichkeit.

Gerade in einem Repertoire, das mit Rousseau und Gluck Einfachheit und Natürlichkeit in der Gesangslinie fordert, wird der Gesang somit idealerweise zum vermeintlich direkten Ausdruck des Gefühls. Die Stimme soll nicht als virtuoses Instrument zum Transport eines mittelbaren Inhalts verwendet werden, der unabhängig von der „Stimme des Herzens" des Sängers oder der Sängerin transportiert werden kann; die Stimme gilt vielmehr Garant einer unumstößlichen, physiologisch nachprüfbaren, geschlechtsspezifischen – erinnert sei an Fritz' Beschreibung der Singstimme als „sekundäres Geschlechtsmerkmal" – Authentizität.

Da der Körper entweder männlich *oder* weiblich sein muss, wäre das Überschreiten von Geschlechtergrenzen im Gesang ein Verrat dieser Authentizität und damit Lüge. Eine ‚Einfühlung' über Geschlechtergrenzen hinaus ist im Konstrukt des Stimmgeschlechts nicht vorgesehen. Seine Erfindung ist damit kein isoliertes Phänomen der Vokalästhetik; sie ist auch nicht lediglich ein Nebeneffekt eines Wandels des Geschlechterbildes, auf dem sie fußt, sondern sie ist vielmehr zusammen mit diesem Wandel Teil eines langfristigen Umbruchs anthropologischer Positionsbestimmungen, der von der frühen Neuzeit bis ins späte 19. Jahrhundert dauerte. Menschenbild und Weltbild verschieben sich dabei weg von einem durch mikro- und makrokosmische Strukturen geprägten Weltverständnis, das vieldeutige Zuschreibungen erlaubte, hin zu einem naturwissenschaftlich-empirisch orientierten Modell, das durch Eindeutigkeit und Objektivität geprägt ist.

Eine entsprechende historische Kontextualisierung ist somit für weitere Forschungen zur kulturkonditionierten Verknüpfung von Stimme mit Geschlecht – oder vielmehr von Geschlecht mit Stimme – unabdingbar; insbesondere für notwendige weiterführende Untersuchungen zum Verhältnis von Stimme, Körper und Identität. Weitere Aspekte wären eine detaillierte Untersuchung der mit geschlechtsspezifischen Assoziationen belegten Klangparameter sowie eine entsprechende Analyse der eben nicht körperbezogenen Größen der rhetorischen Haltung und des vokalen Gestus.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Dr. Anke Charton
Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig
Ritterstr. 16, D-04109 Leipzig

charton@uni-leipzig.de

Anmerkungen

1 „Vor allem waren es die Korrelationen zwischen der Endokrinologie und der Ausbildung des Kehlkopfes und der Stimme als sekundäres Geschlechtsmerkmal, die mein Interesse erweckten" (Fritz 1994: 11).

2 Vgl. Fuchs 1967: 115: „Diese männlich klingenden Brusttöne bei Frauen(…)" sowie Fuchs 1967: 116: „Für (…) Gesangsschülerinnen ist die Gefahr, gegen das Naturgesetz der begrenzten Bruststimme zu verstoßen, in unseren Tagen weit größer, als es je der Fall war."

3 „Junge Mädchen, die sich noch nicht vollkommen zu Frauen entwickelt haben, sollen niemals gewisse Opernpartien singen (…), die eine ausdrucksvolle Mittellage verlangen. (…) Junge Mädchen, bei denen man annehmen kann (…), daß sie noch keinen geschlechtlichen Verkehr hatten, verfügen meist nicht über vollklingende Töne zwischen dem F im Brustregister und dem C oder D im Mittelregister. Diese Töne sind fast ausnahmslos schwach." (Fuchs 1967: 179)

4 „La voix de la femme, plus belle et plus souple que celle de l'homme, est, par excellence, l'interprète de la mélodie." [Die Stimme der Frau, schöner und anschmiegsamer als die des Mannes, ist die ideale Interpretin der Melodie.] (García 1985: 20)

5 Das vielzitierte „ut de poitrine" – das c" in Bruststimme, für das Duprez berühmt wurde – ist dabei nur ein Element im Umfeld stilistischer Neuerungen, die durch den italienischen Tenor Giovanni Battista Rubini beeinflusst waren, der einen breiteren, kraftvolleren Ton pflegte.

6 Für die Bologneser Schule stehen vor allen Dingen die Altkastraten Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) und Antonio Bernacchi (1690-1756). Vgl. programmatisch Tosi 1723: 72f..

7 Es bleibt unklar, welches Hörempfinden Tosi hier beschreibt: eine Frauenstimme ohne hörbaren Registerwechsel oder eine Sopranistin, die ein Register vollständig ausklammert? Und sollte der Sänger Tosi, der kurz vorher über die Wichtigkeit eines gut eingebundenen Kopfregisters für den Sopran an sich spricht (Tosi 1723: 14) und Hinweise gibt, wie man ein „verstecktes" (also gut eingebundenes) Falsett identifizieren kann (Tosi 1723: 15), so etwas nicht erkannt haben können?

8 So bemängelt Caccini z.B. die angebliche Unfähigkeit vieler Kopfstimmsänger, in der Höhe ein Crescendo auszuführen, ohne dass ihnen dabei die Stimme wegbräche (Caccini 1602: 6).

9 Vgl. Tyrell 1989: 73: „Wer nicht Frau ist, ist Mann, wer aber nicht nicht Frau ist, ist Frau." Vgl. ferner die bei Laqueur (1990: 10) erwähnte Konstruktion eines spezifisch weiblichen Skeletts im 18. Jh.; dieses Beispiel findet sich präziser kontextualisiert in Stolberg 2003: 275.

10 So z.B. in den folgenden Kritiken über die Mezzosopranistin Vesselina Kasarova, s. Lemke-Matwey 2003: „(...) hier begann ihr rassiger, von den Haarspitzen bis in die Tiefen des Bauchnabels reichender Mezzo sein rastloses Mäandern zwischen Kopf- und Bruststimme ein wenig zu zügeln"; vgl. ferner Swoboda 2009: „Angesichts dessen mag man sogar froh sein, dass die angekündigte Vesselina Kasarova aus der Produktion ausschied, wo doch ihr gehäufter Einsatz der Bruststimme ohnehin meist sehr gewöhnungsbedürftig erscheint."

11 „Il faut qu'un homme soit représenté par un homme, & une femme par une femme, & non pas par un être que n'est ni homme ni femme." [Ein Mann muß durch einen Mann vorgestellt werden und eine Frau durch eine Frau, und nicht durch ein Wesen, welches

weder Mann noch Frau ist. (Goudar 1777: 128)]

12 Zu den Schauspielstilen und ihren anthropologischen Prämissen s. grundlegend Baumbach 2012.

13 „Alles, was das Geschlechtliche betrifft, muß als naturgegeben geachtet werden. (…) Die Frau gilt mehr als Frau und weniger als Mann. Überall, wo sie ihre Rechte als Frau geltend macht, ist sie im Vorteil; überall, wo sie sich die unsrigen anmaßt, ist sie uns unterlegen. (…) Männliche Eigenschaften in der Frau auszubilden und ihre eigenen zu vernachlässigen, heißt offensichtlich zu ihrem Schaden zu wirken. Gewitzte Frauen erkennen das nur zu gut, um sich darüber zu täuschen. Bei dem Versuch, sich unsere Vorteile anzueignen, geben sie daher ihre nicht auf. Da sie dann aber weder die einen noch die anderen wegen ihrer Unvereinbarkeit recht nutzen können, bleiben auch ihre Vorzüge ungenutzt, ohne daß sie sich unserer bedienen können, und sie verlieren die Hälfte ihres Wertes. Glauben Sie mir, verständige Mutter, und machen Sie aus ihrer Tochter keinen Mann, als ob Sie die Natur lügen strafen wollten, und seien Sie versichert, daß es so für ihre Tochter und für uns besser ist." (Rousseau 1995: 392f.).

14 „Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, sont, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde (…). Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes." (Rousseau 1768: 76). [„Was übrigens die Castraten auf der Seite der Stimme gewinnen, das verliehren sie auf der andern Seite wieder. Diese Mannspersonen, welche so schön, aber ohne Feuer, ohne Leidenschaft singen, stellen auf dem Theater die schläfrigsten Acteure von der Welt dar (…). Sie reden und sprechen weit schlechter aus, als die wahren Mannspersonen (…)". (Dt. Übers. Rousseau 1998: o. S.)]

Literatur

André, Naomi (2006): Voicing Gender. Castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera. Bloomington: Indiana University Press.

Balme, Christopher (1999): ‚Of Pipes and Parts'. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts. In: Bayerdörfer, H.-P. (Hrsg.): Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen: Niemeyer, S. 127-138.

Baumbach, Gerda (2012): Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1: Schauspielstile. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Beghelli, Marco (2011): Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento. Varese: Zecchini.

Blackmer C.E.; Smith, P.J. (1995) (Hrsg.): En travesti. Women, gender subversion, opera. New York: Columbia University Press.

Charton, Anke (2012): prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Colvin, Sarah (1999): The Rhetorical Feminine. Gender and orient on the German stage, 1647-1742. Oxford/New York: Clarendon Press.

Della Valle, Pietro (1903): Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. In: Solerti, A. (Hrsg.): Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei. Turin: Fratelli Bocca, S. 148-179.

Fischer, Jens Malte (1993): Große ??? Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman. Stuttgart: Metzler.

Fritz, Hans (1994): Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionell und pädagogische Aspekte. Tutzing: Hans Schneider.

García, Manuel (1909): Gesangsschule – École de chant. Gekürzte Fassung in zwei Bänden. Band 1. Hrsg. v. Fritz Volbach. Mainz: Schott.

García, Manuel (1985): École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties. Band 1. Nachdruck der Ausgabe Paris 1847. Genf: Minkoff.

Gluck, Christoph Willibald (2005): Sämtliche Werke. Abt. 1: Musikdramen. Bd. 3: Alceste. Hrsg. v. Gerhard Croll. Kassel: Bärenreiter.

Gottsched, Johann Christoph (1975): Der Biedermann. Band 2. Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1727-1729. Stuttgart: Metzler.

Goudar, Ange (1777): Le brigandage de la musique italienne. o. O.: o. Verl.

Grotjahn, Rebecca (2005): ‚Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien'. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In: Hottmann, K./Meine, S. (Hrsg.): Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Schliengen: Edition Argus, S. 35-57.

Grotjahn, Rebecca (2009): Deutsche Frauen, deutscher Sang. Nation, Gender und die ‚idea of serious music'. In: Dies. (Hrsg.): Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kulturnation. München: Allitera, S. 173-193.

Henkel, Georg (2008): Erotische Obsessionen. <http://www.musikansich.de/review.php?id=6112>. (Zugriff am 1.11.2011).

Knaus, Kordula (2011): Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Crossgender-Casting in der Oper 1600–1800. Stuttgart: Schneider.

Koestenbaum, Wayne (1993): The Queen's Throat. Opera, homosexuality, and the mystery of desire. New York: Poseidon Press.

Laqueur, Thomas (1990): Making Sex. Body and gender from the Greeks to

Freud. Cambridge: Harvard University Press.

Lemke-Matwey, Christine (2003): Panzer aus Sangeskunst. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/panzer-aus-sangeskunst/392294.html> (Zugriff am 1.11.2011).

MacNeil, Anne (2003): Music and women of the commedia dell'arte in the late sixteenth century. Oxford: Oxford University Press.

Nadoleczny, Max (1923): Untersuchungen über den Kunstgesang. Erster Band: Atem- und Kehlkopfbewegungen. Berlin: Julius Springer.

Rousseau, Jean-Jacques (1768): Dictionnaire de musique. Paris: chez la veuve Duchesne.

Rousseau, Jean-Jacques (1857): „Le devin du village." Œuvres complètes de J.J. Rousseau. Bd. 8. Théâtre – Lettre á M. d'Alembert. Hrsg. v. L. Barré. Paris: J. Bry Ainé, S. 219-231.

Rousseau, Jean-Jacques (1857): Lettre sur la musique française. In: Barré, L. (Hrsg.): Œuvres complètes de J.J. Rousseau. Bd. 9. Dialogues – Écrits sur la musique. Paris: J. Bry Ainé, S. 246-268.

Rousseau, Jean-Jacques (1995): Emil oder Über die Erziehung. Paderborn: Schöningh.

Rousseau, Jean-Jacques (1998): Wörterbuch der Musik. Faksimile-Nachdruck des Auszuges in den ‚Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend' 1768-1769. Mikrofiche-Ausgabe. Frankfurt/M.: Egelsbach.

Schmidt, Christian Martin (1994): Reclams Musikführer Johannes Brahms. Stuttgart: Reclam.

Schweikert, Uwe (2008): Rolle des Lebens. In: Opernwelt 15,2, S. 49.

Smart, Mary Ann (2000) (Hrsg.): Siren Songs. Representations of gender and sexuality in opera. Princeton: Princeton University Press.

Stockhausen, Julius (1884): Gesangsmethode. Leipzig: Peters.

Stolberg, Michael (2003): A Woman Down to Her Bones. The Anatomy of Sexual Difference in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: Isis 94, 2, S. 274-299.

Swoboda, Marcel H. (2009): The High Stage. L'incoronazione di Poppea. <http://www.theartofculture.com/The_Art_of_Culture/The_high_Stage/Entries/2009/2/10_Entry_1.html>. (Zugriff am 1.11.2011).

Tosi, Pier Francesco (1723): Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: o. Verl.

Troger, Dominik (2010): „La Juive/Die Jüdin. Wiener Staatsoper 29.6.2010." <http://www.operinwien.at/werkverz/halevy/ajuive5.htm>]. (Zugriff am 1.11.2011)

Tyrell, Hartmann (1989): Überlegungen zur Universalität geschlechtlicher Differenzierung. In: Martin, J./Zoepfel, R. (Hrsg.): Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann. Teilband 1. Veröffentlichungen des Instituts für historischen Anthropologie e.V. Freiburg. München: Karl Alber, S. 37-78.