



## „Ille cum, tu sine“ – Der Kampf um die Männlichkeit bei den Kastraten des 18. Jahrhunderts

Linda Maria Koldau, Stuttgart

„Ille cum, tu sine“ – „Er mit, du ohne“: die respektlose Schmiererei eines – nicht ganz ungebildeten – neapolitanischen Gassenjungen des 18. Jahrhunderts? Vielleicht – doch dürfte dieses Graffiti, das die stolzerfüllte Inschrift „Amphyon Thebas – ego domum“ („Amphion erbaute Theben, ich dieses Haus“<sup>1</sup>) am Haus des Sängers Caffarelli ins Lächerliche zog, das Männlichkeitsempfinden des berühmten Bühnenstars bis ins Mark getroffen haben. Denn Caffarelli, einer der größten Sänger des 18. Jahrhunderts, war Kastrat. Ob und wie weit ihn die Tatsache, dass er im Alter von acht Jahren durch eine Operation zeugungsunfähig geworden war, in seiner Männlichkeit berührt hat, lässt sich anhand konkreter autobiographischer Quellen nicht mehr nachweisen. Dennoch lassen die Zeugnisse seiner Zeit ahnen, dass der Kastrat dieses Thema bis zu seinem Lebensende als wunden Punkt empfunden haben dürfte. Nicht umsonst gehörte Caffarelli zu den reizbarsten Bühnengrößen seiner Zeit, und nicht umsonst demonstrierte er seine Macht auf jede nur erdenkliche Weise, wie auch in der hochtrabenden Inschrift über seinem Palazzo in Neapel.<sup>2</sup>

In der Literatur über die Kastraten des 17. und 18. Jahrhunderts wird immer wieder erwähnt, dass diese Sänger offensichtlich unter der Einbuße ihrer Zeugungsfähigkeit litten. Allein die unterschiedlichen Namen, mit denen man sie am häufigsten bedachte – „evirati“ (Entmannte),

„Verschnittene“, „Eunuchen“, „Kapaunen“<sup>3</sup> – weisen darauf hin, dass die Kastraten häufig zum Ziel

<sup>1</sup> Dem griechischen Mythos zufolge vermochte Amphion, der Erfinder der Lyra und – im übertragenen Sinne – der gesamten Musik, die Steine, die zum Bau Thebens notwendig war, allein mit der Kraft seines Leierspiels zu bewegen und zusammen zu fügen. Vgl. Edward Tripp, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, übers. von Rainer Rauthe, Stuttgart<sup>3</sup>1981, 46.

<sup>2</sup> Bei Leopold Mozart dürfte diese Inschrift genau die erwünschte Wirkung erzielt haben – Hubert Ortkemper leitet aus den Briefen Mozarts ab, dass er seinem Sohn Wolfgang, als er mit ihm im Mai 1770 Neapel besuchte, nicht nur den mythologischen Hintergrund dieser Anspielung erklärt haben, sondern sie auch gleich als Lektion genutzt haben dürfte, wie man mit etwas Geschick durch die Musik ein Vermögen erwerben könne (Hubert Ortkemper, *Caffarelli. Das Leben des Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli*, Frankfurt am Main/Leipzig 2000, 231-234, vgl. auch ders., *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*, München/Berlin 1995, 268-270).

<sup>3</sup> Diese Bezeichnungen finden sich sämtlich in Paul Münchs Aufsatz „*Homines tertii generis*“ – *Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas*“ (in: Essener Unikate 14, 2000, 58-67), wo das musik- und kulturgeschichtliche Phänomen auf wenigen Seiten in vorbildlicher Weise zusammengefasst ist. Auch der Diminutiv „Spagnoletti“, der auf die spanische Herkunft der ersten in Italien auftretenden Kastraten im späten 16. Jahrhundert hinweist, trägt einen herablassend-spöttischen Zug; eindeutig als Schimpfworte sind „castrone“



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 2

des allgemeinen Spottes wurden; ihre oft jähzornigen Reaktionen auf derartige Sticheleien werden immer wieder erwähnt,<sup>4</sup> und gelegentlich finden sich auch detailliertere Ausführungen zu den konkreten Konsequenzen, die der Ehwunsch dieser Sänger für die theologisch-rechtliche Diskussion ihrer Zeit hatte.<sup>5</sup> Auffällig ist dabei, dass die heutigen Autoren den oft spöttischen Tonfall der historisch belegten Sticheleien gerne übernehmen: Bis heute werden die Kastraten in der Forschung nur bedingt ernst genommen und in romanhaft-biographischen Darstellungen eher oberflächlich als glitzernde Bühnenstars, nicht aber als Männer mit einer komplexen Persönlichkeitsstruktur dargestellt.<sup>6</sup>

---

(Schafskopf) und „coglione“ (Hoden – Dummkopf) gedacht. In der konfessionell polemisierenden Literatur und vor allem in der späteren Zeit, als das Kastratentum auf Grund des gesellschaftlichen Wandels seine Legitimation verlor, kamen drastischere Bezeichnungen hinzu, welche den Kastraten zu „anthropologischen Mangelmutanten“ degradierten: „monstra humani generis“ (Ungeheuer des menschlichen Geschlechts), „homines tertii generis“ (Männer des dritten Geschlechts), „welsche Wallachen“, „elende verstümmelte Geschöpfe“, „Missgestalten“, „Auswürfe der Natur“, „Amphibien in menschlicher Gestalt“, „Nullen in der vorhandenen Schöpfung“, „Satyre der Natur“, „Schandfleck auf dem Blatte der Menschheit“ (vgl. ebd. 66 bzw. Gerold W. Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, aufgezeigt an der Kritik am Kastratentum – mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme*, Masch. Diss. Wien 1982, 120-149). In Carl Friedrich Cramers Rezension des anonym herausgegebenen Buches *Le Brigandage de la Musique Italienne*, die er 1783 in seinem *Magazin der Musik* veröffentlichte, zitiert Cramer in langen Passagen aus dieser Polemik gegen die italienische Musik: „Noch einmal muß ich auf die Tyrannen dieser Music, die Verschnittenen zurückkommen, auf diese Mißgeburten der Menschheit, die gleichwohl mit einer despotischen Gewalt, die Herrschaft der Bühne an sich gerissen haben. [...] Ein Mann muß durch einen Mann vorgestellt werden; eine Frau durch eine Frau, und beide nicht durch ein Wesen, welches weder Mann noch Frau ist. – Gleichwohl sind diese eben des Umstandes wegen, der sie verächtlich macht, stolz und hochmüthig; und haben bey allem diesem Uebermuthe doch eine kleine und kriechende Seele.“ (Zitiert nach: Ortkemper, Engel, 305f). Die oben zitierten, allgemein gebräuchlichen Bezeichnungen sind außerdem in Ortkemper, Engel, passim reichlich belegt.

<sup>4</sup> Am drastischsten ist hier der Fall des päpstlichen Sängers Domenico Mustafá (1829-1912), der auf einen Scherz über seine versehrte Männlichkeit hin das Messer gezogen und ausgerufen haben soll: „Erführe ich in diesem Augenblick, dass es mein Vater war, der mich so verstümmelt hat, würde ich ihn unverzüglich mit diesem Messer töten.“ (Patrick Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten*, in: Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit, hrsg. von Martin Dinges, Göttingen 1998, 148; Barbier gibt allerdings keine Quelle für dieses Zitat an). Zu fragen bliebe hier, ob diese leidenschaftlich-verzweifelte Reaktion, wie sie in ähnlichen Situationen bei keinem von Mustafás Kollegen belegt ist, mit dem gewandelten Status der Kastraten im 19. Jahrhundert zusammenhängt: Zu Mustafás Lebzeiten hatten die Kastraten ihre Legitimation nur noch in der päpstlichen Kapelle, die Zeit der begehrten und umjubelten *primi uomini* auf der Opernbühne war jedoch längst vorbei.

<sup>5</sup> Am ausführlichsten wird dies in Ortkemper, Engel, 192-206 dargestellt.

<sup>6</sup> Vgl. die – in ihrer Quellendichte durchaus vorbildlichen – Veröffentlichungen von Hubert Ortkemper und Christine Wunnicke, *Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri*, München 2001. Auch Patrick Barbiers Buch *Histoire des Castrats* (Paris 1989) verliert sich häufig im Anekdotischen (im Folgenden wird aus der englischen Ausgabe dieses Buches zitiert: *The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, übers. von Margaret Crossland, London 1996). Dieser gemeinsame Zug begründet sich vermutlich darin, dass autobiographische Quellen kaum vorhanden und die Autoren darum auf die – oft anekdotisch ausgeschmückten – Berichte von Zeitzeugen angewiesen sind; allerdings ist damit nicht gerechtfertigt, dass diese Berichte kaum je kritisch hinterfragt und auf ihren soziopsychologischen Gehalt hin geprüft werden.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 3

So liegt bislang keine Untersuchung vor, die sich gezielt der Frage widmet, wie die Kastraten ihre eigene Männlichkeit empfunden haben, ob und wie weit sie sich als Männer den „Unversehrten“ gegenüber unterlegen fühlten und inwiefern das „fehlende Etwas“ ihres biologischen Geschlechts durch die Funktionen ihres sozialen und kulturellen Geschlechtes kompensiert wurde. Zwei Studien sind allerdings hervorzuheben, die sich dieser Fragestellung bereits annähern: In seinem konzisen und dennoch alle Aspekte resümierenden Aufsatz „*Homines tertii generis*“ – *Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas* hebt Paul Münch die in der Geschlechterforschung gängige Differenzierung zwischen *sex* und *gender* (biologisches versus soziales und kulturelles Geschlecht) hervor und schwächt den sozialen Konflikt, in den die Kastraten durch die Zerstörung ihrer Zeugungsfähigkeit gerieten, durch den Hinweis ab, dass die biologische Geschlechtlichkeit durch die bis ins 18. Jahrhundert gültige Vorstellung vom eingeschlechtlichen Körper nicht die entscheidende Differenzierungskategorie gewesen sei.<sup>7</sup> Dass diese Abschwächung und der Rekurs auf die säuberliche Trennung von *sex* und *gender* auch im 18. Jahrhundert problematisch sind,<sup>8</sup> soll in der Folge anhand einiger biographischer Dokumente verdeutlicht werden – wobei auch schon Münch selbst in den weiteren Abschnitte seines Aufsatzes zeigt, wie virulent die Verletzung des biologischen Geschlechts auch im 18. Jahrhundert von den Betroffenen empfunden wurde.<sup>9</sup> Die zweite Studie widmet sich ganz gezielt der Frage nach der Männlichkeit: Patrick Barbier zeichnet in seinem Aufsatz *Über die Männlichkeit der Kastraten* systematisch das „besondere männliche Rollenbild“ nach, das den stimmbegabten Knaben durch die Kastration aufgedrückt wurde. Im letzten Abschnitt dieser Studie, „Das Selbstbild der Kastraten“, wird deren Männlichkeitsempfinden ansatzweise skizziert, wobei Barbier auf die wesentliche Schwierigkeit einer solchen Untersuchung hinweist, nämlich auf das Fehlen autobiographischer Dokumente. Abgesehen von wenigen Ausnahmen – etwa der

---

<sup>7</sup> Münch, 60f.

<sup>8</sup> Dies gilt nicht nur im Fall der Kastraten des 18. Jahrhunderts, sondern allgemein in der historischen Männerforschung. So plädiert Wolfgang Schmale mit Bezug auf Judith Butlers konstruktive Kritik an der Gegenüberstellung von *sex* und *gender* für eine Aufhebung oder zumindest Relativierung dieser antithetischen Unterscheidung: „Auch das sogenannte biologische Geschlecht ist ein Konstrukt, mit dem der Körper normiert wird. [...] Deshalb ist auch das sog. biologische Geschlecht eine ‚kulturelle Norm, die die Materialisierung von Körpern regiert‘, wie Butler es formuliert. Der Butlersche Ansatz wirkt vielleicht weniger verwirrend, wenn die irreführende und von Butler attackierte Gegenüberstellung von *sex* und *gender* aufgegeben wird, irreführend deshalb, weil sie suggeriert, *sex* sei keine kulturelle Konstruktion.“ [Wolfgang Schmale, *Einleitung*: „*Gender Studies*“, *Männergeschichte, Körpergeschichte*, in: MannBilder. Ein Lese- und Quellenbuch zur historischen Männerforschung, Berlin 1998, 14f (= Innovationen. Bibliothek zur Neueren und Neuesten Geschichte 4); vgl. auch Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995 (Zitat auf S. 22) und dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt 1991].

<sup>9</sup> Vgl. in Münchs Aufsatz die Abschnitte „Verschnittene Knaben“, „Ein ‚drittes Geschlecht‘?“, „*Monstra humani generis*“ und „Mann & Weib und Weib & Mann“.



autobiographischen Dichtung *Frutti del mondo* des Sängers Filippo Balatri, oder der kürzlich aufgefundenen Briefe Farinellis an seinen Gönner Graf Pepoli – lassen lediglich Zeitzeugenberichte darauf schließen, wie weit sich die Kastraten des 18. Jahrhunderts durch die Operation in ihrer Männlichkeit eingeschränkt fühlten – wobei das Spektrum vom leichtfertigen Abtun bis hin zur schmerzhaften Identitätskrise rangiert.<sup>10</sup>

Der folgende Beitrag ist weder als Korrektur der beiden genannten Studien gedacht, noch erhebt er den Anspruch auf eine vollständige Darstellung, die sich auf das Gesamt der Kastraten im 18. Jahrhundert übertragen ließe. Da es in der Tat kaum eigene Aussagen der Kastraten zu ihrem Männlichkeitsempfinden gibt, müssen verschiedene Komponenten als Mosaiksteine dienen, die uns zumindest in beispielhaften Einzelfällen Informationen über das Selbstbild der Kastraten liefern – Berichte von Zeitgenossen, Abbildungen, Satiren und die wenigen erhaltenen Eigendokumente von Kastraten, die wiederum einer sorgfältigen, kultursoziologisch und bisweilen sogar psychologisch orientierten Textinterpretation bedürfen.<sup>11</sup> Anhand dreier Beispiele können wir so einen Eindruck gewinnen, inwiefern das Defizit in ihrem biologischen Geschlecht offensichtlich doch ein wichtiger psychologischer Faktor war, der das Selbstempfinden und auch das soziale Leben dieser Männer empfindlich beeinflusste.

### **1. „...obwohl ich doch ein Neutrum bin, ein Hauptwort mit dem Artikel ‚das‘“ – Filippo Balatris Selbstdarstellungen in seiner Autobiographie *Frutti del mondo* (1735)**

Als erstes Beispiel bietet sich der Sänger Filippo Balatri an, der zwar zu den weniger berühmten Sängern seiner Zeit gehörte,<sup>12</sup> uns aber als einziger Kastrat eine ausführliche autobiographische

---

<sup>10</sup> Barbier, Männlichkeit, 145-149.

<sup>11</sup> Dieser Ansatz entspricht den Perspektiven der noch jungen Disziplin Männerforschung: „Im übrigen sind jedoch Forschungen zur Geschichte der Männlichkeit vor 1800 eher rar [...]. Not täte es an historischen Studien zur Psychologie des Mannes/der Männer, eine Überlegung, deren praktische Umsetzung auf große Schwierigkeiten stößt, weil sich die Psychohistorie, auch dann, wenn sie mit anderen als geschlechtergeschichtlichen Themen befasst, rasch den Vorwurf der Phantasterei zuzieht“. (Schmale, 14f). Vgl. auch Martin Dinges, *Stand und Perspektiven der „neuen Männergeschichte“ (Frühe Neuzeit)*, Ms. zur Annahme für den Druck, in: *Erfahrung: Alles nur Diskurs?*, hrsg. von Marguérite Bos u.a., Zürich 2003 (ich danke Herrn Prof. Dinges für die freundliche Überlassung seines Manuskriptes).

<sup>12</sup> Dafür sind mehrere Faktoren zu nennen: Balatri wurde als „Geschenk“ von seinem Dienstherrn Herzog Cosimo III de' Medici bereits als Sechzehnjähriger an den Hof des Zaren geschickt. Zu dieser Zeit war seine Ausbildung – die er ohnehin nur im provinziellen Pisa erhalten hatte – noch nicht abgeschlossen, gleichzeitig wurde er dadurch auf viele Jahre von dem aktuellen musikalischen Geschehen seiner Zeit isoliert. Obwohl er als 21-Jähriger auf der Rückkehr nach Italien am Wiener Kaiserhof durch den Unterricht des Kastraten Orsini seine Fähigkeiten verfeinerte und der italienischen Vorliebe für die „dolcezza“ anpasste, blieb er durch seine hartnäckige Abneigung



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 5

Dichtung hinterlassen hat.<sup>13</sup> Allerdings ist auch dieses „autobiographische Dokument“ mit Vorsicht zu genießen: Allein die Gattung – eine Versdichtung in endgereimten Vierzeilern – bedingt eine Stilisierung, die sich auf die Realitätsnähe der Darstellung auswirkt. Hinzu kommt Balatris durchgängige Ironie, mit der er sich mal als kläglichen Verlierer, mal als gewitzten Helden darstellt. *Frutti del mondo* sollte daher – zweifellos ganz im Sinne des Verfassers – als unterhaltsamer Abenteuerbericht eines tragikomischen Helden gelesen werden, der Einblicke in fremde Kulturen (Russland und die Tatarei) und in das Musikleben in Italien, Frankreich und England gewährt. Dennoch schimmert an manchen Stellen – und häufig gerade an den Knotenpunkten im Leben des jungen Kastraten – das Selbstbild Balatris hindurch – und hier wird deutlich, dass Balatri als „Verschnittenem“ wesentliche Bereiche vorenthalten blieben, die zu einem erfüllten Männerdasein seiner Zeit gehörten.

Mit knapp sechzehn Jahren wird der 1682 geborene Filippo Balatri aus seiner Welt herausgerissen:<sup>14</sup> Der Dienstherr seines Vaters, Großherzog Cosimo III de' Medici, schickt ihn als freundschaftliche Leihgabe an Zar Peter den Großen nach Moskau. Zwar erlebte jeder Sopranist dieser Zeit im Alter von 16 bis 17 Jahren einen entscheidenden biographischen Einschnitt, nämlich den Eintritt ins Berufsleben und somit die erste Bewährungsprobe in der Öffentlichkeit, doch gestaltete sich dieser Einschnitt für Balatri weitaus dramatischer als für seine gleichaltrigen Kollegen: Gegen seinen Willen muss er einen ihm fremden Fürsten in ein fremdes Land mit barbarischen Sitten begleiten, das zudem noch sein höchstes Gut, sein Seelenheil, bedroht. Denn unter seinem „heiligmäßigen“ Landesfürsten

---

gegen das – zu dieser Zeit tonangebende – Musiktheater bis zu seinem Lebensende nur ein Sänger zweiten Ranges.

<sup>13</sup> Hierbei handelt es sich um eine umfangreiche Versdichtung von rund zweitausend Strophen, in der Balatri unter dem Titel *Frutti del Mondo* seine Erlebnisse als reisender Sänger festhält. Bei dem Manuskript handelt es sich möglicherweise um ein Auftragswerk, denn die beiden Bände sind in sauberer Handschrift mit guter Tinte auf teures Papier geschrieben und in Leder gebunden. Ihr makelloser Zustand lässt erkennen, dass sie offenbar kaum gelesen wurden. Balatri hat diese Dichtung im August 1735 als Sänger der Münchener Hofkapelle fertiggestellt; heute liegen die beiden Bände in der Bayerischen Staatsbibliothek. – Außerdem ist noch ein weit umfangreicheres autobiographisches Werk von Balatri erhalten, *Vita e Viaggi di F.B.*, das zwischen 1725 und 1732 entstanden ist. Neun Bände mit insgesamt rund 3.300 Seiten sind erhalten geblieben, offenbar fehlen jedoch ein bis zwei Bände dieses Manuskriptes, das in weiten Umlauf geriet. *Frutti del Mondo* wurde 1924 durch den deutschen Romanisten Karl Vossler in Auszügen veröffentlicht (Sandron 1924, Bd. 24 der Reihe Collezione Settecentesca); eine Neuedition von *Vita e Viaggi* ist zur Zeit in Vorbereitung (vgl. zur Quellenlage Wunnicke, 8-17). Da die Edition von Vossler über Fernleihe bislang nicht erhältlich gewesen ist, wurden für die folgenden Zitate aus *Frutti del Mondo* die Übersetzungen von Christine Wunnicke und Hubert Ortkemper herangezogen.

<sup>14</sup> Die Angabe des Geburtsjahres stammt von Wunnicke (S. 18), die als Reisejahr 1698 angibt; in Ortkemper, Engel, 359 findet sich dagegen das Geburtsjahr 1676, und als Reisejahr wird 1691 angegeben. Allerdings findet sich in diesen Datierungen schon ein Druckfehler, da Ortkemper den Entschluss des Großherzogs, Balatri nach Moskau zu schicken, auf das Jahr 1790 statt 1690 datiert. Auf Grund der intensiven Quellenforschung Wunnickes wurden hier ihre Datierungen übernommen.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 6

Cosimo III und in seinem streng katholischen Vaterhaus ist Filippo Balatri in eine Welt hineingewachsen, in der die ewige Verdammnis als ständiges Damoklesschwert über dem Dasein schwebt. Diese Furcht wird durch seinen Kastratenstatus noch verstärkt:

„Von klein auf hat er gelernt, dass es für einen Kastraten einer fast übermenschlichen Anstrengung bedarf, um der ewigen Verdammnis zu entgehen. Es sind nicht nur die Verlockungen des Künstlerstandes, die Sünden der Gefallsucht, des Hochmuts und der Habgier, denen ihn sein ‚besonderer Zustand‘ anheim gibt; am schwersten wiegen die Versuchungen des Fleisches. Ein Eunuch kann keine Kinder zeugen, weshalb er nicht heiraten darf, und das Konkubinat führt geradewegs in die Hölle. So hat man es Filippo beigebracht, sobald seine Wunde verheilt war – eine Lektion, die er explizit in seinen Memoiren beschreibt.“<sup>15</sup>

Im Widerspruch zu dieser ‚Lehre‘, die man Balatri von Kind an eingetrichtert hat, waren seine berühmte Kollegen oftmals als begehrte Liebhaber bekannt, die sich wenig um die Gebote der Kirche scherten.<sup>16</sup> Daher ist zu vermuten, dass die existentielle Angst um das Seelenheil bei Filippo Balatri ungewöhnlich stark ausgeprägt war. In der Tat scheint er das kirchliche Verbot, schenkt man seinen Memoiren Glauben, sein Leben lang streng befolgt zu haben.

Bei seiner Ankunft in Moskau führt die Strenggläubigkeit des Sechzehnjährigen zunächst zu einem traumatischen Erlebnis: Er hält die hingerichteten Strelitzen, die den Weg in die Stadt säumen, für katholische Märtyrer, die um ihres Glaubens willen sterben mussten, und trägt durch diesen Empfang einen schweren Schock davon.

In Hinsicht auf seine Identität als Mann wirken sowohl die übertriebene Strenggläubigkeit als auch die gewaltsame Verpflanzung in eine fremde Kultur hemmend auf Balatris Entwicklung. In Glaubensdingen von kindlich-blindem Gehorsam, übernimmt er auch in anderen Bereichen die Rolle des unbefangenen Kindes, dem Übertritte erlaubt sind, welche sich ein reifer Mann nicht leisten könnte. So erhält er Zutritt zu den streng abgeschlossenen Frauengemächern seines Gastgebers, Fürst Peter Alexejewitsch Golizyn, und wird dort nach dem ersten Schock über diese unerhörte Übertretung des jahrhundertealten Sittenkodex allmählich als liebenswert-kindliches Plappermaul akzeptiert. Spielerisch überschreitet er hier auch eine Geschlechtergrenze: Als die Fürstin

---

<sup>15</sup> Wunnicke, 23.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Barbier, Castrati, 136-147 sowie die zahlreichen Anekdoten in Ortkemper, Engel, passim und das Kapitel „Der Liebhaber“ in Ortkemper, Caffarelli, 78-85. Die sexuelle Freizügigkeit mancher Kastraten mag durchaus auch kompensatorische Züge gehabt haben, vgl. dazu den Abschnitt zu Caffarelli in der vorliegenden Studie.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 7

ausnahmsweise einmal ausgegangen ist, verkleidet Filippo sich mit der begeisterten Hilfe der Töchter als junges Mädchen – und gerät dadurch fast in eine geschlechtliche Identitätskrise:

„Filippo blickt in den Spiegel und staunt. Die Verkleidung steht ihm ausgesprochen gut. Filippo ist ein hübsches Mädchen, eine interessante Feststellung, er weiß nicht genau, ob er sich darüber freuen soll. Eine Schrecksekunde, dann gewinnt die Alberei wieder die Oberhand.“<sup>17</sup>

Als ihm dem der erheiterte Fürst dann jedoch halb im Ernst empfiehlt, sich in Zukunft immer als Mädchen zu kleiden, reagiert Filippo kühl – letzten Endes besteht er auf seiner Identität als heranwachsender Mann.

Auch im Palast des Zaren, in den Filippo Balatri später übersiedelt, spielt er die Rolle des launischen Sänger-Kindes. Zum Dank für seine sängerischen Leistungen wird er mit Süßigkeiten gefüttert und erwirbt sich einen zweifelhaften Ruf als unverbesserlicher Raufbold, der mit den Spalniki, den gleichaltrigen Zimmerpagen, in ständiger Fehde lebt. Überall nennt man ihn, auch noch als er die zwanzig überschritten hat, „mein Sohn“.<sup>18</sup> Auch seine Liebe für die achtzehnjährige Anna Mons gleicht – zumindest in der ironischen Schilderung seiner Memoiren – einer pubertären Schwärmerei, in die er seine ganze kindliche Leidenschaft legt. Allerdings verliert er dabei nicht so weit den Kopf, dass er die für ihn unüberwindbare Grenze des kirchlichen Verbots überschreitet.

Hier lassen Balatris Memoiren zum ersten Mal erkennen, wie sehr er unter seiner versehrten geschlechtlichen Männlichkeit litt. Obwohl Anna ihm ihr Begehren immer deutlicher macht, gibt er ihr die Wahrheit nicht preis – weil er ihn ihren Augen weiterhin als Mann gelten will, und nicht als „Neutrum ...“, ein Hauptwort mit dem Artikel ‚das‘.<sup>19</sup> Auch als ihn später Annas Freundin Johanna zur Rede stellt, warum er trotz Annas sehnlichen Wunsches nie um ihre Hand angehalten habe, erfindet Balatri lieber die glaubhafte Geschichte von einem ungerechten toskanischen Erbrecht, das ihn und seine Zukünftige zu einem Leben in Armut verdammt hätte, als dass er ihr die Wahrheit gesteht. Dem Großkhan gegenüber weicht Balatri gleichermaßen aus, allerdings scheint hier – in Reaktion auf die naive Frage des Khans – seine schelmische Ader durch:

---

<sup>17</sup> Wunnicke, 99.

<sup>18</sup> Balatris Memoiren zufolge ärgerte ihn diese liebevoll-herablassende Bezeichnung, allerdings nicht in erster Linie, weil ihm dadurch sein Status als erwachsener Mann aberkannt wurde, sondern weil er sich dadurch an das toskanische Schimpfwort „Du Sohn von tausend Vätern und einer Mutter“ erinnert fühlte (Wunnicke, 116).

<sup>19</sup> Ebd., 104.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 8

„Er fragt mich sofort, ob ich ein Mann oder eine Frau bin, und wo Menschen geboren werden, die mit einer solchen Stimme und mit einer solchen Geläufigkeit singen können, oder ob sie etwa vom Himmel regnen. Ich gerate in Verwirrung und weiß nicht, was ich antworten soll. Sage ich, ich sei ein Mann, ist es gewissermaßen gelogen, sage ich, eine Frau, ist es auch nicht besser, und wenn ich sage, dass ich ein Neutrum bin, werde ich dabei erröten. Schließlich fasse ich Mut und antworte ihm, dass ich männlichen Geschlechts bin, aus der Toskana stamme, und dass es in meiner Heimat Hähne gibt, die Eier legen, aus denen die ‚soprani‘ schlüpfen. Die Hähne nennt man Norcini. Es daure viele Tage, bis die Eier ausgebrütet sind, und wenn dann endlich der Kapaun ausschlüpfe, würden die Eier mit Schmeichelreden und Liebkosungen überhäuft und mit Münzen beworfen.“<sup>20</sup>

Allein in seinen Memoiren, also lediglich einem anonymen Publikum gegenüber, äußert sich Balatri offen über geschlechtliche Fragen, wobei er in seiner Freimütigkeit einzigartig dasteht: Mit einem knappen „Questo non posso“ erklärt er sich in *Frutti del mondo* für unfähig, den Geschlechtsakt zu vollziehen;<sup>21</sup> in seinen unvollständig überlieferten Prosamemoiren *Vita e viaggi* wird er – im Rahmen eines fiktiven Gesprächs mit seinem Beichtvater – deutlicher:

„Oh, lieber Freund, da haben Sie mich auf ein schönes Thema gebracht. Ich bitte Sie, mit Verlaub, hier nicht herumzustochern, wenn Sie nicht all mein Elend erfahren wollen. Ich sage Ihnen ehrlich: Wenn ich ein Mann wäre, ein richtiger Mann – ich hätte viele Geliebte gehabt! Aber man hat ja, dank der Gnade des Herrn, diesen Hund rechtzeitig an die Kette gelegt. Bellen kann ich wohl, beißen aber nicht.“<sup>22</sup>

Ob Balatri tatsächlich unfähig zum Geschlechtsakt war, oder ob dieser für ihn durch seinen unbedingten Gehorsam gegenüber dem Gebot der Kirche einfach nicht in Frage kam, lässt sich nicht rekonstruieren. Trotz der ironischen Einfärbung seiner Memoiren geht aus den zitierten Textstellen jedoch eindeutig hervor, dass sich Filippo Balatri niemals als ein „richtiger Mann“ empfunden hat; vielmehr weisen die wiederholten Selbstbezeichnungen als „Neutrum“ darauf hin, dass er sich tatsächlich einem „dritten Geschlecht“ zugehörig fühlte. In der Tat verkörpert er in seinem Verhalten die bei seinen Zeitgenossen so beliebte Vorstellung von einem Wesen, das Mann, Frau und Kind vereint:<sup>23</sup> In Moskau kultiviert er bewusst sein kindlich-kindisches Verhalten, das er auch später nicht ganz ablegt, im Haushalt seines Freundes und Gönners Golizyn bewährt er sich mit größtem Erfolg als scheue Braut, kultiviert über Jahre hin – ein Unikum für jeden Mann seiner Zeit! – die Stickerei

<sup>20</sup> Zitiert nach: Ortkemper, Engel, 39.

<sup>21</sup> Wunnicke, 141.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Vgl. dazu Münch, 65.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 9

und muss sich durch seine Sopranstimme immer wieder die Frage stellen lassen, ob er Frau oder Mann sei. Dennoch gilt er seiner äußeren Erscheinung und seiner sozialen Rolle nach – er muss seinen Lebensunterhalt selbst verdienen, ist nach dem Tode seines Vaters für die Familie verantwortlich und übernimmt schließlich noch die Verantwortung für seinen lebensuntüchtigen älteren Bruder – als Mann, allerdings als Mann, dem etwas Entscheidendes fehlt. Dass Balatri Zeit seines Lebens unter diesem schillernden Status gelitten hat, deutet er in seinen Memoiren immer wieder an – von der verfehlten Liebesbeziehung zu Anna über die schamerfüllten Ausflüchte hinsichtlich seines Geschlechts bis hin zum deutlichen „all mein Elend“ im fiktiven Gespräch mit seinem Beichtvater. Als guter Katholik dürfte sich Balatri – selbst wenn es sich um eine fiktive Situation handelt – hier ganz offen und ohne ironischen Beigeschmack geäußert haben.

### 2. „Amphyon Thebas, ego domum“ –

#### **Indizien für ein überreiztes Selbstbewusstsein beim Kastraten Caffarelli**

Weitaus berühmter als sein älterer Kollege Filippo Balatri wurde der Kastrat Caffarelli, der 1710 als Gaetano Majorano in einem kleinen Dorf bei Neapel geboren wurde. Von Caffarelli sind keine autobiographischen Dokumente erhalten, dafür umso mehr Zeitzeugenberichte, die sich keineswegs nur auf die allseits beliebten Kastratenanekdoten beschränken, sondern auch von berühmten Schriftstellern wie dem Wiener Hofdichter Pietro Metastasio oder dem reisenden Engländer Charles Burney stammen.

Um mit einiger Sicherheit auf Caffarellis Männlichkeitsempfinden schließen zu können, wie es sich aus den überlieferten Berichten erhellt, bedürfte es einer geschulten psychologischen Interpretation dieser Texte, wobei hier wiederum die gesamte kulturelle Kontext des 18. Jahrhunderts, die damals üblichen Umgangsformen und auch die schriftstellerischen Konventionen in den Quellen berücksichtigt werden müssten. An dieser Stelle kann lediglich auf bestimmte Charakterzüge und Ereignisse hingewiesen werden, die als Indizien für ein überreiztes Selbstbewusstsein des Kastraten und eventuell auch auf ein gestörtes Männlichkeitsempfinden hinweisen könnten.



Das auffälligste Merkmal ist Caffarellis berüchtigte Launenhaftigkeit, die von seinen Zeitgenossen besonders hervorgehoben wurde und ihm schließlich aus der Feder Metastasios höchstpersönlich den Spitznamen „il capriccioso Caffariello“ einhandelte. Offensichtlich verbargen sich hinter Caffarellis Launen Selbstschutzmechanismen: Nach einem glänzenden Debüt und dem höchst erfolgreichen Aufbau einer Sängerkarriere in Rom und in anderen italienischen Städten erlebte der gefeierte Sopranist zunächst in London, später dann auch in Wien Misserfolge, die ihn zutiefst verunsicherten. Aus den Berichten, die über ihn kursieren, lässt sich ablesen, dass seine Starallüren, die zunächst auf dem großen Erfolg des Vokalvirtuosen und der daraus resultierenden Beliebtheit beim Publikum (und vor allem bei den Damen) beruhten, nach dem Fiasko in Wien immer mehr in ein arrogantes, unausstehliches Verhalten umschlugen. In den Quellen werden die eigentlichen Auslöser für Caffarellis Streitereien – und bisweilen auch Prügeleien – selten beim Namen genannt; Hubert Ortkemper vermutet in seiner Caffarelli-Biographie einerseits Unsicherheit gegenüber erfolgreichen Kollegen, die von seinen Misserfolgen in England und in Wien gehört haben könnten,<sup>24</sup> andererseits ein besonders ausgeprägtes Bemühen, seine Kindheit und damit auch die Umstände seiner Kastration im Verborgenen zu belassen.<sup>25</sup> Wortgefechte geraten gerade dann außer Kontrolle, wenn Caffarellis Gegner Anspielungen auf seine eingeschränkte Männlichkeit macht:

„Jetzt verliert der Regisseur [der Librettist Giovanni Ambrosio Migliavacca, ab 1752 Wiener Hofdichter] die Fassung und Beherrschung. Er gibt blind seiner dichterischen Wut nach und beehrt den Sänger mit allen glorreichen Titeln, mit denen Caffariello in den verschiedensten Gegenden Europas ausgezeichnet wurde. Flüchtig nur, aber mit um so lebhafterer Farbe, berührt er einige besonders berüchtigte Episoden aus seinem Leben. Er hätte nicht so schnell damit aufgehört, aber der Adressat dieses Preisens unterbricht den Faden seiner eigenen Laudatio, indem er kühnen Muts zum Lobredner sagt: Folge mir, wenn du dazu mutig genug bist, an einen Ort, wo dir niemand zu Hilfe kommen kann. Und mit drohendem Gesicht geht er auf die Tür zu. Für einen Augenblick steht der herausgeforderte Poet verblüfft da. Schließlich sagt er lächelnd: Ein Gegner von deiner Art macht mir zwar nur Schande, aber gehen wir, Verrückte zur Vernunft bringen, ist eine christliche Tat. Und er folgt ihm.“<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. beispielsweise Ortkemper, Caffarelli, 151 und 160.

<sup>25</sup> Ortkemper berichtet, wie Caffarelli 1739 eine Prügelei mit dem gleichaltrigen Kastraten Nicola Reginelli (auch: Nicolo Reginella) anfing, und vermutet, dass die Spannung zwischen den Sängern ihre Ursache in der Nähe ihrer Geburtsorte Bitonto und Bari haben könnte: Caffarelli könnte befürchtet haben, dass Reginelli Genaueres über die Umstände seiner Kastration wissen und dies durch Anspielungen in Umlauf bringen könnte (ebd., 154).

<sup>26</sup> Aus einem Brief Pietro Metastasios an Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, zitiert nach: Ortkemper, Engel, 169 (das Original war mir leider nicht zugänglich).



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 11

Hubert Ortkemper interpretiert Metastasios Formulierung „ein Gegner von deiner Art“ paraphrasierend als „einen Feind zu haben, der nicht einmal ein Mann sei, mache [...] nicht allzu viel Ehre“ und bezieht damit die offene Anspielung Migliavaccas gezielt auf Caffarellis Kastration.<sup>27</sup> Auch an anderer Stelle gibt Ortkemper solchen Berichten eine bewusste Wendung hin zu diesem empfindlichen Thema, obwohl es in der Quelle nicht explizit angesprochen wird.<sup>28</sup> Liegt Ortkemper mit seiner Interpretation richtig, so läge hier ein Indiz dafür vor, dass Caffarelli seine Kastration keineswegs so leicht genommen hat, wie es an anderer Stelle den Anschein haben mag.<sup>29</sup> Caffarellis Reaktionen, wenn auch ungewöhnlich heißblütig, entsprechen dem männlichen Ehrenkodex seiner Zeit. Er fordert seine Gegner zum Duell heraus, das im Falle seines Streites mit dem Franzosen Ballot auch tatsächlich stattfindet und zu seinen Gunsten ausfällt. Berühmt geworden ist dagegen sein melodramatischer Verzicht auf das Duell mit Migliavacca im Angesicht Vittoria Tesis: „...jetzt wirft, obwohl auf dem Höhepunkt seiner hitzigen Raserei, überwältigt von dieser Sanftmut, dieser flehentlichen Gebärde, Caffariello seinen Degen der Sängerin zu Füßen, bittet sie um

---

<sup>27</sup> Ortkemper, Caffarelli, 190.

<sup>28</sup> Vgl. etwa den originalen Bericht von Friedrich Wilhelm Marpurg (1786) mit Ortkemperns paraphrasierender Variante in seinem Buch über Caffarelli: „Caffarelli speisete eines Tages bei dem Generalpächter Herrn de la Poplinière mit einem französischen Dichter Namens Ballot, der ein Bewunderer von Herrn Rameau war. Caffarelli, der von dem bekannten Rousseauschen Schreiben über die französische Musik ganz voll war, schrie überlaut, daß, wenn die Franzosen zeigen wollten, daß sie Geschmack hätten, sie damit den Anfang machen müßten, daß sie dem ihrigen entsagten und die Musikart seines Landes annähmen. Herr Ballot, welcher sich berechtigt hielte, die wankende Partey der französischen Musik aufrecht zu erhalten, fochte nur immer mit schwachen Gründen. Caffarelli antwortete, und Ballot, der keine Gründe zurückgeben konnte, nahm seine Zuflucht zum Schimpfen. Der Italiener blieb ihm nichts schuldig. Kurz, diese beyden Leute wurden so hitzig, daß sie sich bey Tische erwürgt haben würden, wenn sich die Gäste nicht dazwischen gelegt und sie auseinander gebracht hätten.“ [Friedrich Wilhelm Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen*, Köln 1786 (Reprint Frankfurt/Main 1977), 218]. Ortkemper gibt diese Episode wie folgt wieder: „Zu dem Essen ist auch der Schriftsteller Ballot de Sauvot eingeladen, der Ballette des französischen Komponisten Jean-Philippe Rameaus, seit acht Jahren Hofkomponist des Königs von Frankreich, eingerichtet hat. Ballot fühlt sich durch Caffarellis Ausbruch in seiner nationalen Ehre gekränkt. Bald ist er der einzige, der gegen den immer erregteren italienischen Sänger argumentiert. Ballot kommt schließlich auf die gewisse Operation zu sprechen, die so wesentlich zur italienischen Musik gehöre und die völlig gegen jede Menschlichkeit sei. Es sei unbegreiflich, daß man sie in diesen aufgeklärten Zeiten als Überbleibsel der asiatischen Wollust zur Schande der Natur beibehalte. Wie lächerlich sei es zudem, Könige und Helden, überhaupt männliche Personen durch Unvermögende und folglich durch Leute, die schon von Natur dem Charakter des Helden widersprüchen, darstellen zu lassen. Und Ballot steigert sich schließlich in die Feststellung, es sei nur ekelhaft, in einem Heldenepos nichts anderes als zarte und weibische Stimmen zu hören. Aber bei den bekannten ultramontanen Neigungen der Italiener sei das alles ja kein Wunder.“ (Ortkemper, Caffarelli, 217f.). Aus welcher Quelle Ortkemper diese weitaus detailliertere Darstellung des Streitgesprächs zwischen Ballot und Caffarelli hat, gibt er in seiner romanhaften Biographie leider nicht an.

<sup>29</sup> Hier liegt ein indirekter Widerspruch zwischen den Interpretationen von Ortkemper und Barbier vor: Während Ortkemper behauptet, die Operation sei für Caffarelli ein „absolutes Tabu“ gewesen und er habe es vorgezogen, „über allem, was seine Kindheit betrifft, den Schleier des Unbestimmten zu lassen“ (ebd., 154f.), geht Barbier davon aus, dass Caffarelli diesen entscheidenden Einschnitt in seiner Kindheit später mit Nonchalance abgetan habe: „Auch er bedauerte seine Kastration nicht und schmeichelte sich im Gegenteil damit, einen Adelstitel erwerben und sich einen prunkvollen Palast in Neapel bauen zu können...“ (Barbier, *Männlichkeit*, 147). Leider geben beide Autoren keine Quelle für ihre Aussagen über Caffarellis Einstellung zu seiner Kastration an.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 12

Vergebung für sein Vergehen, bringt der Herrin über seine Wut großzügig seine Rache zum Opfer, besiegelt das mit wiederholter Beteuerung seines Gehorsams, seiner Ehrfurcht, seiner Unterwerfung mit tausend Handküssen.<sup>30</sup> Auch in dieser übertriebenen Geste ist allerdings kein Abweichen vom üblichen männlichen Verhaltenskodex zu sehen, da von alters her die Frieden suchende Intervention einer Frau auf jeden Fall den Vorrang vor der Kampfeslust der Männer hat.

Ein anderes Indiz für Caffarellis empfindliches Verhalten gegenüber der Frage seiner Männlichkeit könnte gerade in seinen zahlreichen Beziehungen zu – meist verheirateten und hochgestellten – Frauen liegen. Hier läge eine Art Kompensation vor – die Demonstration, dass er, wenn auch nicht zeugungsfähig, doch sehr wohl zum Liebesakt in seiner ganzen emotionalen Fülle geeignet sei. Ironischerweise hat der junge Caffarelli seine Karriere als Frau begonnen, wobei ihm seine Jugend zugute kam:<sup>31</sup>

„Der sechzehnjährige Caffarelli wird in diesen neckischen Mädchenrollen [der Opera buffa] zum absoluten Liebling des römischen Publikums. Er hat nicht die für viele Kastraten charakteristische spindeldünne Übergröße. Zu einer perfekten Figur kommt noch ein außerordentlich schönes Gesicht. Das Publikum will ihn immer wieder und nur in Frauenrollen sehen. Caffarelli wird in Rom zur ‚Primadonna buffa‘. Die Römer übertragen die Theaterillusion ins Alltagsleben, Caffarellis wahres Geschlecht wird von ihnen nicht zur Kenntnis genommen. Privat wird er nur mit den weiblichen Rollennamen angesprochen, die er auf der Bühne gerade verkörpert, auf der Straße behandelt man ihn wie ein im Karneval als Buben verkleidetes Mädchen.“<sup>32</sup>

Die Bühnentravestie ist so erfolgreich, dass dem Sänger zahlreiche männliche Verehrer nachstellen – mit und ohne Wissen um sein wahres Geschlecht.<sup>33</sup> Mit der Zeit wird Caffarelli seiner weiblichen Rolle jedoch müde – er möchte auf der Bühne das Geschlecht darstellen, dem er sich zugehörig fühlt, und die Rolle von strahlenden Helden und edlen Liebhabern übernehmen. Jetzt wird jedoch ihm der

---

<sup>30</sup> Aus dem oben erwähnten Brief Metastasios, zitiert nach Ortkemper, Engel, 169.

<sup>31</sup> Die in der Barockoper übliche Verkörperung weiblicher Heroinnen durch junge männliche Sänger ist als Thema für einen Folge-Aufsatz vorgesehen, in dem es um die Faszination des Androgynen und ihre Auswirkung auf die Geschlechterrolle der Kastraten gehen soll.

<sup>32</sup> Ortkemper, Engel, 97. Auch die Physiognomie des ebenso berühmten Kastraten Farinelli hatte durchaus weibliche Züge, vgl. etwa das Gemälde von Bartolomeo Nazari (1734), abgebildet in Barbier, Castrati, Tafel 2.

<sup>33</sup> Vgl. Ortkemper, Caffarelli, 54-61.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 13

anfängliche Erfolg zum Hindernis: Man kennt ihn als bezaubernde junge Frau und nimmt ihn als singenden Mann nicht mehr ernst.<sup>34</sup>

Nach drei Jahren des rauschenden Erfolges hat Caffarelli sich jedoch in seine wandelbare Rolle als männlicher Sänger mit Sopranstimme eingelebt – und gleichermaßen in das gesellschaftliche Spiel mit der Liebe. Als Bühnenstar mit faszinierender Stimme und dazu noch anziehendem Äußeren wird Caffarelli zum Idol der wohlhabenden Römerinnen. Wiederum geben die Quellen keine detaillierten Auskünfte, doch stach Caffarelli seine Kollegen offenbar nicht nur mit seiner Launenhaftigkeit, sondern auch mit seinen Liebesabenteuern aus:

„Inzwischen hat er erfahren, was Sexualität ist, hat gelernt, daß es andere Vergnügungen gibt, als einen alten Abbate an der Nase herumzuführen. Er spielt außerhalb des Theaters längst nicht mehr die kokette Primadonna, die sich von Männern hofieren läßt. Er flirtet jetzt ungeniert mit den Frauen, die ihn anhimmeln. Und er entscheidet selbst, mit welcher er sich näher einlassen will. [...] Die schönsten Damen Roms reißen sich darum, den ersten Sänger des Teatro Capranica als Ehrengast ihrer Abendgesellschaften präsentieren zu können. Fast alle Frauen, mit denen er sich bei solchen Gelegenheiten unterhält, scheinen bereit, mit ihm ins Bett zu gehen, wenn er nur will. Gerade in Rom redet man viel über den unerschöpflichen Sexualtrieb der Kastraten, sagt ihnen Lasterhaftigkeit und einen Hang zur Ausschweifung nach. Und Caffarelli tut alles, um dieses Gerede zu rechtfertigen.“<sup>35</sup>

Die zahlreichen Anekdoten, die es über Caffarellis Liebesleben gibt, lassen sich auf seine Berühmtheit als Sänger zurückführen – Sensationslust, Neid und Missgunst dürften erheblich dazu beigetragen haben, diese Episoden auszuschnücken und Gerüchten fassbare Formen zu verleihen.<sup>36</sup> Geht man allerdings davon aus, dass Caffarelli als Liebhaber in der Tat ungewöhnlich aktiv war, so könnte sich dahinter ebenfalls ein Moment der Kompensation für seine Unfähigkeit zur Zeugung verbergen.

---

<sup>34</sup> „Für das römische Publikum ist der Sänger aber so sehr auf Frauenrollen festgelegt, daß die Zuschauer zwar applaudieren, als Caffarelli in seiner ersten ‚seria‘-Rolle, wie es sich für den ‚primo uomo‘ gehört, mit einem federgeschmückten Helm, Panzer, Schwert und der unvermeidlichen Schleppe, auf die Bühne tritt. Aber zugleich mit dem Auftrittsapplaus erfüllt das Theater ein einziges Gelächter. Um in Ersten und damit in ernstesten Kastratenrollen zu überzeugen, muß Caffarelli in anderen Städten auftreten, in denen das Publikum den perfekten Frauendarsteller nicht kennt.“ (Ortkemper, Engel, 98).

<sup>35</sup> Ortkemper, Caffarelli, 79f.

<sup>36</sup> Letzten Endes – hier wäre wiederum eine zeitgemäße psychologische Analyse hilfreich – kann es sich bei diesen Ausschmückungen auch um die Projektion eigener verbotener und verborgener Wünsche von Seiten der Autoren handeln.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 14

Zuletzt ließen sich auch Caffarellis Arroganz und sein übertriebenes Geltungsbewusstsein als Indizien für ein angeknackstes männliches Selbstbewusstsein interpretieren. Wie eingangs erwähnt, ließ er mit der Inschrift über seinem Hauseingang keinen Zweifel daran, wer der eigentliche Gott der Musik in Neapel sei, und bis zuletzt verlangte er für Gesangsauftritte hohe Gagen, auf die er finanziell längst nicht mehr angewiesen war.

Glaut man Ort Kempers Interpretationen, so litt der berühmte Kastrat im Alter schwer an seiner Einsamkeit und beneidete Komponisten und Musiker, denen eine Familie vergönnt war.<sup>37</sup> Die genannten psychologischen Schutzschilde mögen ihm während des harten Lebens als reisender Virtuose geholfen haben, in der Zurückgezogenheit der letzten Jahre wurde er jedoch auf die Wirklichkeit zurückgeworfen – auf seine Stellung als gealtertes Idol, das zugunsten seiner Karriere auf eine Lebensgefährtin und eine Nachkommenschaft verzichten musste.<sup>38</sup>

### 3. „Die Zukunft seines Blutes sicher stellen“ – Farinelli und die Sorge um den Erhalt der Familie

Als berühmtester der hier besprochenen Kastraten hat ohne Zweifel Carlo Broschi, genannt Farinelli zu gelten, der heute spätestens seit Corbiaus Film *Farinelli* (1994) einem breiten Publikum bekannt ist. Auf Grund seiner Berühmtheit sind von Farinelli weitaus mehr Dokumente erhalten als von seinen weniger erfolgreichen Kollegen. Seine Rolle als Bühnenstar brachte es mit sich, dass um ihn zahlreiche Legenden entstanden und auch reelle Episoden aus seinem Leben eine verklarte Aura erhielten. So nimmt seine Rolle als musikalischer Seelenarzt und Vertrauter des Königs von Spanien davidische Züge an: Der 1705 geborene Beamtensohn wurde, nachdem er in Italien und England bereits als Opernsänger höchste Gagen einstrich, im Jahr 1737 an den spanischen Königshof nach Madrid gerufen, um dort mit seinem Gesang König Philipp V. aus seiner Schwermut zu helfen. Tatsächlich gelang es ihm, dem König neuen Lebensmut einzuflößen; als Privatsänger des Königs versah er zunehmend die Regierungsgeschäfte und hatte somit die Funktion eines Premierministers inne, bis er 1759 von Philipps Nachfolger Karl III. aus Spanien ausgewiesen wurde und sich als Verbannter auf einen Landsitz bei Bologna zurückzog.

---

<sup>37</sup> Vgl. ebd., 240-242.

<sup>38</sup> In Falle der Kastraten wird das gängige Phänomen der Alterseinsamkeit durch den besonderen biologischen und damit auch familial-gesellschaftlich Status dieser Sänger noch verschärft.



Farinellis enger Freundschaft mit dem Wiener Hofdichter Pietro Metastasio haben wir eine Fülle an Dokumenten zu verdanken, die Einblick in das öffentliche und private Leben des Kastraten gewähren.<sup>39</sup> Ebenso finden sich im musikalischen Reisebericht von Charles Burney ausführliche Passagen über den berühmten Sänger, und auch Giacomo Casanova kommt in seinen Memoiren auf den Kastraten zu sprechen.<sup>40</sup> Wiederum ist zumindest letztere Quelle bedenklich, da sich hier Legenden um den Kastraten mit der Wirklichkeit vermischen. Dennoch gibt gerade eine bestimmte Passage aus Casanovas *Histoire de ma vie* Aufschluss über Farinellis Bedürfnis, seiner Familie den Fortbestand zu sichern:

„Er war sehr reich und bei bester Gesundheit; dennoch war er unglücklich, da er nichts zu tun hatte und sich langweilte. Jedes Mal, wenn er sich an Spanien erinnerte, weinte er. Die Ehrsucht vermag viel mehr als der Geiz. Farinello war außerdem noch aus einem anderen Grund unglücklich, der, wie man mir sagte, auch seinen Tod bewirkte. Er hatte einen Neffen, der alle seine Reichtümer erben sollte. Diesen verheiratete er mit einer jungen Dame aus einer toskanischen Adelsfamilie und glaubte so, glücklich zu werden und sich an der Spitze einer Familie zu sehen, die mit Hilfe der Reichtümer spätestens in der zweiten Generation den Adel erlangen würde. Dazu hätte es auch leicht kommen können; doch gerade diese Verbindung brachte ihm Unglück. Der arme alte Farinello verliebte sich in die Gattin seines Neffen; er wurde, was schon schlimm genug ist, eifersüchtig, und was noch schlimmer ist, seiner Nichte verhaßt, die nicht verstehen konnte, wie ein alter Dummkopf seines Schlages sich schmeicheln konnte, daß sie ihn ihrem Gatten vorziehen würde, der ein vollwertiger Mann war, und dem allein sie nach göttlichen und menschlichen Gründen Zärtlichkeit schuldete. Da die junge Frau ihm Gefälligkeiten verweigerte, die nur peinlich waren, weil sie zu nichts Ernsterem führen konnten, hatte Farinello aus Verärgerung über sie seinen Neffen auf Reisen geschickt, hielt seine Nichte bei sich wie eine Gefangene, nahm ihr die Diamanten fort, die er ihr geschenkt hatte, und ging nie aus, um sie nicht aus den Augen zu lassen. Ein Verschnittener, der eine Frau liebt, die ihn verabscheut, wird zum Wüterich.“<sup>41</sup>

Eine ganze Reihe von Aspekten in dieser Passage verdienen Aufmerksamkeit, da sie die zeitgenössische Sicht der Kastraten wiedergeben. In unserem Kontext interessiert jedoch vor allem das Arrangement mit dem Neffen, da es die Sorge des Kastraten um den Fortbestand seiner Familie spiegelt. Einleitend bereitet Casanova darauf vor, indem er von der Einsamkeit des berühmten Sängers spricht, der nun, nach Beendigung seiner Laufbahn und Verbannung aus seinem Wirkungsfeld in Spanien, mit seiner Situation als Mann ohne Nachkommen konfrontiert wird.

<sup>39</sup> Vgl. Pietro Metastasio, *Lettere*, Mailand 1959 (= Tutte le opere 3-5).

<sup>40</sup> Vgl. Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens*, 12 Bde., hrsg. und eingeleitet von Erich Loos, übers. von Heinz von Sauter, Berlin 1985 sowie Charles Burney, *A General History of Music*, London 1776-1789 (Nachdruck New York 1957) und ders., *Memoirs of the Life and Writings of the Abbate Metastasio*, London 1796.

<sup>41</sup> Casanova, Bd. 12, 150f.



## 2. Tagung AIM Gender – Koldau: Ille cum, tu sine, Seite: 16

Farinelli zieht Konsequenzen: Er fühlt sich für den Erhalt der Familie verantwortlich und besorgt seinem Neffen und Erben eine Frau, die den Fortbestand und gleichzeitig die Adellung seiner Familie sichern soll. Hier tritt der problematische Charakter dieser halb historischen, halb romanhaften Quelle hervor:<sup>42</sup> Casanova vermischt die pikante Legende von Farinellis Altersverliebtheit mit einer realen Begebenheit, die sich bereits 1740 abgespielt hat, als Farinelli noch in Spanien lebte. In einem Brief aus diesem Jahr äußert sich Farinelli zu einem Arrangement, das er mit seinem Bruder, dem Komponisten Ricardo Broschi vereinbart hat: „Er werde den Lebensunterhalt für zwei Familien bereitstellen; Riccardo solle eine Frau seiner (Farinellis) Wahl heiraten, und er werde die Zukunft ‚seines Blutes‘ sicherstellen, indem er sein Vermögen ihren Kindern vermache.“<sup>43</sup> Das von Casanova beschriebene Familienarrangement hat offenbar tatsächlich existiert. Farinelli, einer der berühmtesten und einflussreichsten Männer seiner Zeit, war sich seiner Verantwortung bewusst, für den Fortbestand seiner Familie zu sorgen. Sein Rückgriff auf ein Arrangement mit einem anderen männlichen Familienmitglied ist dabei keineswegs ungewöhnlich, war es doch etwa in Klerikerkreisen seit Jahrhunderten üblich, über Abkommen mit nahen Anverwandten dafür zu sorgen, dass die Familie durch Zeugung von legitimem Nachwuchs weiter besteht.<sup>44</sup>

Auch in seiner Bühnenexistenz wird dieser sorgende Charakterzug bei Farinelli indirekt sichtbar: In der Oper spielte er auffallend viele Bruder-Rollen.<sup>45</sup> Als *primo uomo* kam dem Kastraten dabei in

---

<sup>42</sup> So dürfte Casanovas genüssliche Ausschmückung des vermeintlichen Familienarrangements mit Farinellis Neffen der lebhaften Phantasie des Chevalier entsprungen sein, die mit der Geschichte von dem eifersüchtig-verliebten Alten zurück bis auf die derbe Tradition der mittelalterlichen *fabliaux* geht und gleichzeitig einen unmissverständlichen Bezug zur Commedia dell'arte herstellt. Casanovas Wortwahl ist jedoch bezeichnend für seine Zeit und für die allgemeine Beurteilung der Kastraten: Farinelli gilt, im Gegensatz zu seinem Neffen, nicht als „vollwertiger Mann“, und altklug moralisiert Casanova zum Schluss über den Jähzorn des verschmähten „Verschnittenen“. Damit wird Farinelli, bei aller Berühmtheit, Macht und Anerkennung, zu einem Menschen zweiter Klasse abgestempelt – dem eben etwas fehlt, um bei den jungen Frauen anzukommen.

<sup>43</sup> Reinhard Strohm, *Wer ist Farinelli?*, in: Beiheft zur CD *Arias for Farinelli*, harmonia mundi HMC 901778, Arles 2002, 40. Obwohl Reinhard Strohm in seinem kurzen Beitrag über Farinelli keine Quellen angibt, ist dieser Aufsatz als Sekundärquelle ernst zu nehmen, da Strohm ausgewiesener Experte der Oper im 18. Jahrhundert ist und hier den neuesten Stand der Forschung über Farinelli präsentiert.

<sup>44</sup> Diese Strategien dauern noch bis in die jüngste Zeit fort: So wurde Anfang des 20. Jahrhunderts dem jüngsten Sohn in einer kinderreichen, streng katholischen Tübinger Familie mit Nachdruck nahe gelegt, er solle nicht – wie seine älteren Geschwister – einen Ordensberuf oder das Priesteramt erstreben, damit die Familie fortbestehen könne. Ich danke Dieter R. Bauer für den Hinweis auf diese quellenmäßig nicht belegte Familiengeschichte. Zu den Strategien dynastischer Familienerhaltung vgl. außerdem Sylvia Schraut, „Die Ehen werden in dem Himmel gemacht...“. *Ehe- und Liebeskonzepte der katholischen Reichsritterschaft im 17. und 18.*

Jahrhundert, in: Tugend, Vernunft und Gefühl, hrsg. von Claudia Opitz, Ulrike Weckel und Elke Kleinau, Münster 2000, 15-32 sowie dies., *Dynastische Herrschaftssicherung im dynastiefreien Raum? Katholischer Reichsadel im Umkreis der südwestdeutschen Bistümer während der Frühen Neuzeit*, in: *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, hrsg. von Heide Wunder, Berlin 2002, 205-220 (= Beiheft 28 der Zeitschrift für Historische Forschung).

<sup>45</sup> Ebd., 41f.



der Regel die Rolle des sorgenden Älteren oder des moralisch Überlegenen zu. Obwohl diese Rollenverteilung aus der Dramaturgie der Oper hervorgeht, kann sie doch als prägender Einfluss auf den Charakter des jungen Sängers betrachtet werden. Auch andere Quellen verweisen darauf, dass Farinelli durchaus einen Hang zur Familie hatte und sein Leben lang bedauerte, selbst nicht die traditionelle patriarchalische Rolle als Vater und Großvater eine großen Familie übernehmen zu können.<sup>46</sup> Somit erscheint in Farinellis Biographie die geschlechtliche Konsequenz aus der Kastration besonders gravierend: Von seinem Wesen her ein geselliger, verantwortungsbewusster Mann, litt Farinelli offenbar sein Leben lang darunter, dass er keine Nachkommen zeugen und Verantwortung für eine eigene Familie übernehmen konnte.

#### 4. Zusammenfassung

Filippo Balatri, Gaetano Majorano, genannt Caffarelli, und Carlo Broschi, genannt Farinelli, erscheinen als drei sehr unterschiedliche Vertreter einer Berufsgruppe, die um ihrer Karriere willen einen wesentlichen Bestandteil dessen opfern mussten, was ihre Zeitgenossen als Männlichkeit betrachteten. In der Betrachtung dieser drei Männer wurde deutlich, dass alle drei diesen „Mangel“ in vergleichbarer Weise empfanden und darunter litten. Filippo Balatri weist in seiner autobiographischen Dichtung mehrfach darauf hin, dass ihn sein Status als „Neutrum“ zeitlebens empfindlich schmerzte; sein leichtfertig-ironisches Gebaren lässt vermuten, dass er diesen Schmerz durch Scherze zu überspielen suchte. Bei Caffarelli dürfte die Verletzung seines Männlichkeitsempfindens in eine übertriebene Selbstdarstellung und Launenhaftigkeit umgeschlagen sein; der umsichtige Farinelli hingegen traf bereits als 35-Jähriger konkrete Maßnahmen, um trotz seiner Unfähigkeit zur Zeugung für einen Fortbestand seiner Familie zu sorgen. Fest steht, dass das soziale Geschlecht (*gender*) dieser drei Kastraten durch den Eingriff in ihr biologisches Geschlecht (*sex*) entscheidend beeinflusst wurde – trotz des im 18. Jahrhundert vorherrschenden Eingeschlechter-Modells gehörte das unversehrte biologische Geschlecht unabdingbar dazu, um einen „vollwertigen Mann“ auszumachen.

---

<sup>46</sup> Laut Strohm gestand Farinelli in einem Brief, er bedauere es, von den „ehelichen Freuden“ ausgeschlossen zu sein – ob damit nur der geschlechtliche Verkehr oder auch die familiären Konsequenzen gemeint sind, bleibt hier offen (vgl. Strohm, 38). Patrick Barbier beschreibt Farinellis lebenslange Sorge um seine Familie, besonders um seine alternde Mutter, und hebt dabei hervor, dass dieses Familienbewusstsein unter den Kastraten außergewöhnlich und als ein spezifischer Charakterzug Farinellis zu betrachten sei (Barbier, Castrati, 158).