

Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712-1844

Blume, Johanna E.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blume, J. E. (2019). *Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712-1844*. (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 257). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666310706>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Johanna E. Blume

Verstümmelte Körper?

Lebenswelten und soziale Praktiken von
Kastratensängern in Mitteleuropa 1712–1844



V&R



Veröffentlichungen des
Instituts für Europäische Geschichte Mainz

Abteilung für Abendländische Religionsgeschichte und
Abteilung für Universalgeschichte

Herausgegeben von Irene Dingel und Johannes Paulmann

Band 257

Verstümmelte Körper?

Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern
in Mitteleuropa 1712–1844

von

Johanna E. Blume

Vandenhoeck & Ruprecht

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2019, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13,
D-37073 Göttingen

Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Nicht
kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz zu
sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung der im Wintersemester 2017/18 von
der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes angenommenen Dissertation.

Coverabbildung: Porträt von Giuseppe Jozzi (1710–1784), italienischer Cembalist,
Gesangslehrer und Kastratensänger, Civico Museo Bibliografico Musicale.

© akg images

Satz: Vanessa Weber, Mainz

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 0537-7919

ISBN (Print) 978-3-525-31070-0

ISBN (OA) 978-3-666-31070-6

<https://doi.org/10.13109/9783666310706>

Meiner Familie

Inhalt

Vorwort	9
I. Einleitung	11
II. »Die Herbeziehung eines passenden Subjects« – Kastratensänger an mitteleuropäischen Höfen	45
1. Die Faszination für die italienische Oper nördlich der Alpen	46
2. Kastraten als Teil der <i>repraesentatio maiestatis</i>	55
3. Anstellung in der Hofkapelle	64
4. Kastraten an Residenzen des Alten Reichs und seiner Nachfolgestaaten	73
5. Wirkungsbereiche der Kastraten an den Höfen	98
6. <i>Home made?</i> – Deutsche Kastratensänger im Alten Reich	103
7. Fazit – Kastraten als symbolisches Kapital	107
III. »Dass er ferners hier zu bleiben kein Vergnügen habe« – Handlungsspielräume in höfischen Anstellungsverhältnissen	109
1. Verhandeln von Arbeits- und Vertragsbedingungen	109
2. Positionierung als Akteur in Wissenstransferprozessen	133
3. Ringen um das Selbstverständnis als Künstler	138
4. Agieren im Spannungsfeld zwischen Mobilität und Ortsgebundenheit	145
5. »Brauchbare Individuen« – Kastraten im 19. Jahrhundert	155
6. Fazit – Kastraten als »Geschäftsleute«	170
IV. »Mittag aß ich bei Saßarolli, der ein entsezliches Freßen gab« – Soziale Beziehungen außerhalb des Hofes	173
1. Wohnen in der Residenzstadt	175
2. Interaktion mit der Stadtbevölkerung	180
3. Die Pflege verwandtschaftlicher Beziehungen	194
4. Fazit – Kastraten als sozial eingebundene Akteure	217

V.	»Als derselbe sich durch seine Denk= und Handlungsweise allgemeine Achtung und Liebe erworben hat« – Aushandlungspraktiken um Körper, »Männlichkeit« und Identität	219
1.	Der Kastratenkörper im 18. und 19. Jahrhundert	220
2.	Selbstverortung – Die Korrespondenz Giuseppe Jozzis mit dem Ehepaar Franz und Marianne Pirker (1748/49)	236
3.	Fremdwahrnehmung – Filippo Sassaroli und die Dresdner Loge »Zum goldenen Apfel« (1818–1820)	259
4.	Die Persistenz älterer Geschlechterdiskurse	281
5.	Fazit – <i>Doing gender</i> , »doing castrato«	282
VI.	Schlussbetrachtungen	287
1.	Ergebnisse	287
2.	Ausblick	292
VII.	Anhang	295
1.	Literaturverzeichnis	295
2.	Quellenverzeichnis	314
3.	Abkürzungsverzeichnis	320
	Orts- und Personenregister	321

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde im Wintersemester 2017/18 von der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes als Dissertation angenommen und für den Druck leicht überarbeitet. Bei der Entstehung dieser Arbeit haben mich viele Menschen begleitet, motiviert, unterstützt und dafür gesorgt, dass ich selten »meiner Kastraten« überdrüssig wurde. Am Anfang stand die anhaltende Begeisterung meines Doktorvaters Prof. Dr. Wolfgang Behringer, der sich mit großer Offenheit auf dieses Thema einließ. Ihm sei für viel Gestaltungsfreiheit und die Möglichkeit, meinen eigenen Weg zu gehen, gedankt. Für resolute Unterstützung und stetige Fortbildungen und Anregungen zum Thema Geschlechtergeschichte bin ich auch meiner Zweitgutachterin apl. Prof. Dr. Anne Conrad sehr dankbar. Wertvolle Hinweise erhielt ich ferner von Prof. Dr. Heide Wunder, die dankenswerterweise das dritte Gutachten übernahm.

Nicht durchführbar gewesen wären vor allem die Archivrecherchen sowie die volle Konzentration auf das Schreiben ohne die finanzielle und ideelle Unterstützung der Studienstiftung des deutschen Volkes und des Leibniz-Instituts für Europäische Geschichte. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle dem Direktor Prof. Dr. Johannes Paulmann und der Direktorin Prof. Dr. Irene Dingel, nicht nur für die Möglichkeit, in inspirierender Umgebung die Arbeit voranzubringen, sondern auch, in der Reihe *Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte* publizieren zu dürfen. Für das umsichtige Lektorat danke ich außerdem Dr. Christiane Bacher und Vanessa Weber. Einen großzügigen Druckkostenzuschuss erhielt ich zudem von der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung, der ich im Besonderen zu Dank verpflichtet bin.

Teile der Arbeit wurden bei Kolloquien und Tagungen an den Universitäten Saarbrücken, Gießen, Oldenburg, am Institut für Europäische Geschichte, beim Doktorandenforum der Studienstiftung und bei der Jahrestagung des Arbeitskreises für Geschlechtergeschichte der Frühen Neuzeit in Stuttgart vorgestellt. Die angeregten Diskussionen, die dort geführt wurden, waren essentieller Teil des Entstehungsprozesses der Arbeit.

Weiterhin wäre die Dissertation nicht ohne die vielen Gespräche und Diskussionen mit meinen Weggefährtinnen und Weggefährten zustande gekommen. In Saarbrücken waren dies Dr. Justus Nipperdey, Isabel Mlitz und Sarah Minor. Isabel korrigierte dankenswerterweise auch am Ende einen großen Teil der Arbeit. Wichtige Denkanstöße kamen ebenso von Carla Roth und Lena Moser, während Kathrin Wittler ein Kapitel durch ihre germanistische Perspektive inspirierte.

In Mainz bereicherten mich Gespräche mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Instituts für Europäische Geschichte, vor allem Dr. Andrea Hofmann, Dr. Katharina Stornig, Dr. Thomas Weller und Dr. Joachim Berger, die mich zu verschiedenen Themenbereichen beraten haben. Vor allem waren es dort meine stipendiatischen Mitstreiterinnen und Mitstreiter, die mich immer wieder neu anregten und ermutigten. Durch Korrekturen, Gespräche, Mittagspausen, Aufmunterungen und Empfehlungen unterstützten mich Marie-Christin Lux, Nora Mengel, Dorothea Warneck, Adam Storning und der beste Bürokollege Johannes Dafinger. Hinweise zu Übersetzungen erhielt ich von Marie-Christin Lux, aber auch von Dr. Tiziana Faitini, Dr. Roberto Vinco und Gheorghe Paşcalau. In der allerletzten Phase der Arbeit standen mir mit viel Herzblut Sarah Lentz und Vít Kortus zur Seite, wofür ich ihnen besonders dankbar bin.

Intensive und ausdauernde Unterstützung erfuhr ich zudem von Anfang an durch Winfried Lücke. Nicht genug danken kann ich ihm für seine Engelsgeduld, stets erhellende Gedankenansätze, seine Fähigkeit, immer eine Lösung zu finden sowie seine Bereitschaft, jederzeit mit mir gemeinsam den »Augiasstall« auszumisten.

Natürlich wäre mein Weg nicht ohne meine Eltern Ulrike und Lothar Blume möglich gewesen, die nie an mir zweifelten und mich in jeglicher Hinsicht unterstützten und förderten. Auch meine Schwester Caroline Blume sorgte beständig und auf unterschiedliche Weise aus der Ferne für mich. Ihnen (und der inzwischen dazugekommenen kleinen Alma) sei diese Arbeit gewidmet.

Bamberg, im September 2018

Johanna E. Blume

I. Einleitung

Und schlendern elend durch die Welt,
Wie Kürbisse von Buben
Zu Menschenköpfen ausgehöhlt,
Die Schädel leere Stuben¹!

1. Einführung

An einem Septembertag des Jahres 1748 schrieb der italienische Cembalist, Gesangslehrer und Kastratensänger Giuseppe Jozzi (1710–1784)² in Amsterdam einen Brief an seine Freundin Marianne Pirker. Sie war Sängerin der herumreisenden Operntruppe Pietro Mingottis und weilte zur gleichen Zeit im fernen Hamburg. Da er die Freundschaft zu ihr beendet glaubte, wollte er ein finales Geständnis über seine Gefühle ablegen und endlich »mit aller Freiheit sprechen«³. Neben allerlei Vorwürfen und Erklärungen für seinen schlechten Zustand beklagte er auch den Umgang der Gesellschaft mit seinem Status als Kastrat:

[...] oh Gott, es bedeutet viel, keinen Bart zu haben, denn wenn ich diesen hätte, würde ich viel ernsthafter erscheinen, viel gescheiter, viel mehr als Familienmann, ich würde keinerlei anzügliche Titel erhalten, man würde mir rechtmäßigerweise gehorchen und mich fürchten⁴.

Der fehlende Bart symbolisiert hier ›Männlichkeit‹ in Form von ›männlichen‹ Attributen wie Ernsthaftigkeit, Weisheit, Autorität und dem Status als

1 Aus dem Gedicht Kastraten und Männer von Friedrich Schiller (Erstdruck 1782), in: Friedrich SCHILLER, Sämtliche Werke in zwei Bänden, Bd. 1, Leipzig/Wien 1870, S. 153.

2 Die Lebensdaten Jozzis variieren, deswegen werden im Folgenden jene aus der MGG verwendet, vgl. Norbert DUBOWY, [Art.] Jozzi, Jozi, Yozzi, Yossi, Giuseppe, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 9, Kassel/Basel u.a. ²2003, S. 1293–1294, hier S. 1293.

3 »[...] è dovere che parli con tutta libertà«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 14.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

4 »oh Dio gran cosa di non aver Barba mentre se avessi questa cosa parirei più serio, più savio, più huomo di famiglia, non riceverei alcun Titolo piccante, sarei ubbidito è Temuto con dovere [...]«, ebd., o.P. »Huomo di famiglia« ist hier wohl im Sinne von »Haus-« oder »Familienvater« zu verstehen.

Familienvater⁵. Jozzi beklagte also, dass seine Umwelt ihn aufgrund seiner körperlichen Merkmale nicht als ›Mann‹ behandeln würde.

Ähnlich erging es dem Sopranisten Filippo Sassaroli (1768/76–1834)⁶, der 1817 oder 1818 für die Aufnahme in die Dresdner Freimaurerloge »Zum goldenen Apfel« vorgeschlagen wurde. Dies stieß auf Widerstand des Großmeisters vom Stuhl der »Großen Landesloge von Sachsen«, Heinrich Wilhelm von Zeschau, der versuchte, die Aufnahme zu verhindern. In einem Vortrag im Jahr 1818 wies er nachdrücklich darauf hin, »[...] daß ein Kastrat nicht Fr:[ei] M[au]r[e]r: werden kann, denn er ist kein vollkommener Mann – er ist nicht ohne körperliche Mängel u[nd] Gebrechen«⁷.

Grund war für ihn die »Verstümmelung«⁸ des Aspiranten. Kastraten wurden also offensichtlich Mitte des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer körperlichen Konstitution durch die Gesellschaft marginalisiert, was, wie Jozzis Brief vermuten lässt, diesen selbst schmerzhaft bewusst gewesen zu sein schien.

Die Vorstellung, dass Kastraten von den Zeitgenossen als »unvollkommene« Männer angesehen wurden, hält sich bis heute. Dabei spielt das Wissen um die körperlichen Folgen der Entfernung der Hoden im Kindesalter zur Bewahrung der hohen Knabenstimme eine zentrale Rolle⁹. Durch den Eingriff wurde die Produktion von Testosteron im Körper stark eingeschränkt, was dazu führte, dass sich keine oder wenig Gesichts- und Schambehaarung ausbildete, sich die Wachstumsfugen in den Langknochen erst spät schlossen – dies äußerte sich mitunter in überproportional langen Gliedmaßen – und Kastraten oft vermehrt Fett an Brust, Schenkeln und Hüften ansetzten¹⁰. So entstand das

5 Da ›Männlichkeit‹ als historisch bedingtes soziales Konstrukt verstanden wird, wird es im Folgenden in einfache Anführungsstriche gesetzt.

6 Für das das Geburtsjahr gibt es widerstreitende Angaben, u.a. von dem Kastraten selbst, die im V. Kapitel erläutert werden.

7 Vortragsmanuskript von Friedrich Grosse, 23.04.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630.

8 Brief Carl Friedrich von Brands an Johann Nicolaus Bischoff, 17.03.1818, ebd., Nr. 228, o.P.

9 Charles Ancillon (1659–1715), französischer Gesandtschaftsrat am kurbrandenburgischen Hof, erläuterte in seinem *Traité des eunuques* (1707), wie Knaben kastriert würden: Entweder würden die Samenkanäle in den Leisten eingeschnitten, und die Hoden infolgedessen verkümmern und verschwinden. Oder der Knabe werde in ein heißes Wasserbad gesetzt, um die Geschlechtsteile weich und geschmeidig zu machen. Kurze Zeit später würde er durch Abpressen der Drosselvene oder dem Einflößen von Opium betäubt, sodass man die Hoden im Ganzen entfernen könne, »sans qu'il en sente rien«, Charles ANCILLON [Pseudonym C. D'Ollincan], *Traité des eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'eunuques, quel rang ils ont tenu et quel cas on en a fait. ...*, Berlin 1707, S. 11f.

10 Vgl. Patrick BARBIER, *The World of the Castrati, The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London 1996, S. 14. Zu den anatomischen Besonderheiten von Kastraten siehe auch den Bericht über die Exhumierung und Untersuchung des Skelets

populäre Konzept, dass diese körperlichen Merkmale, die den Kastraten als ›anders‹ markiert hätten, sowie das Eheverbot, dem er aufgrund der Zeugungsunfähigkeit unterlag¹¹, nur zu Marginalisierung und großem persönlichen Unglück hätten führen können. Dazu trugen auch Filme wie *Farinelli – Il Castrato* (1994) bei, in dem der Regisseur Gérard Corbiau fehlende Informationen mit Fiktionen und Halbwahrheiten auffüllte¹² und gleich mehrere Hauptaspekte kultivierte, die den öffentlichen Diskurs um Kastraten beherrschen: die Erotisierung und Entkörperung der Kastratenstimme bei gleichzeitiger Betonung der physischen Unvollkommenheit und Versehrtheit, verbunden mit der Darstellung des Sängers als vormodernen Rockstar, der grausam einem Kunstideal geopfert wurde¹³.

Auch heutige Sängerinnen und Sänger, die Kastratenarien wiederentdecken und aufnehmen, perpetuieren diesen Topos immer wieder in Interviews, die der Vermarktung ihrer Einspielungen dienen sollen. So äußerte sich der französische Countertenor Philippe Jaroussky in der *Süddeutschen Zeitung*:

Sie waren wie Götter auf der Bühne, aber sie hatten ja kein Leben. Sie durften nicht heiraten, sie hatten nicht das Recht dazu. Das muss man sich mal vorstellen: Sie waren von der Gesellschaft nicht als Männer anerkannt. Also waren sie Diven, einsame Diven. Sie waren Sklaven ihrer Stimme, gefangen in ihrer Kunst¹⁴.

Jaroussky wiederholt damit gängige Formulierungen im Umgang mit dem Thema Kastratensänger: Denn, wie die Musikwissenschaftlerin Carolyn Abbate feststellt, komme beim Sprechen über Kastraten sofort Unbehagen auf

von Farinelli, siehe Maria Giovanna BELCASTRO u.a., Hyperostosis Frontalis Interna (HFI) and Castration. The Case of the Famous Singer Farinelli (1705–1782), in: *Journal of Anatomy* 219/5 (2011), S. 632–637.

11 1578 veröffentlichte Papst Sixtus V. 1587 das Breve *Cum frequenter*, dass Kastraten verboten zu heiraten, vgl. Giuseppe GERBINO, The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy, in: *Studi Musicali* 33/2 (2004), S. 303–357, hier S. 334.

12 Vgl. Katharine BERGERON, The Castrato as History, in: *Cambridge Opera Journal* 8 (1996), S. 167–184.

13 Vgl. Wendy HELLER, Varieties of Masculinity. Trajectories of the Castrato from the Seventeenth Century, in: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 307–321, hier S. 309. So zeigte auch Jeongwon Joe auf, wie die ›sexuell stimulierende‹ Stimme Farinellis mit dem körperlich potenten Körper seines Bruders kombiniert worden sei und der Film auf diese Weise lediglich eine im 18. Jahrhundert entstehende patriarchale, heterosexuelle Angst vor dem nichtproduktiven Geschlecht bzw. der Sexualität der Kastraten demonstriere. So habe der Film zur Mythologisierung beigetragen, statt tatsächlich das Leben eines Kastraten in künstlerischer Form zu erhellen, vgl. Jeongwon JOE, Farinelli, Il Castrato. Two Voices, Two Bodies, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 497–512, hier S. 499, 506ff.

14 Gabriela HERPELL, »Man muss sich nur trauen«. Interview mit Philippe Jaroussky, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.05.2010, URL: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/im-gejaroussky-man-muss-sich-nur-trauen-1.133534>> (08.08.2016).

und es würden harsche Formulierungen verwendet, als wenn die Sprechenden »unterbewusst linguistische Knie« zusammenpressten¹⁵. Wendy Heller bestätigt, dass die Vorstellung, Knaben zu kastrieren, heute abwehrende Gefühle bzw. »shock« und »horror« auslöse, weil man die Kastration mit Verlust der »Männlichkeit« und Identität gleichsetze. Dies wiederum sei eng mit (post-) freudschen Ängsten vor der Kastration verknüpft¹⁶. Darüber hinaus betont Susan McClary, dass die Vorstellung von der Kastration als Verstümmelung und Scheitern des Individuums und somit die »Angst vor metaphorischer Zerstückelung« des »männlichen Subjekts«¹⁷ die Konzeption des Menschen als privates Wesen impliziere, welches sein biologisches Geschlecht als Grundlage der Identität verstehe¹⁸. Dieser Diskurs entstand aber erst im Rahmen von Körper- und Geschlechterbildern, die sich zum Ende des 18. Jahrhunderts hin durchsetzten und stark von der Aufklärung geprägt waren. Heutige Vorstellungen vom Körper und Wesen des Kastraten und davon, was es bedeutete, kastriert zu sein, stammen also aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, einer Zeit, in der das Kastratenwesen bereits seinem Ende entgegen ging.

Diese Phase eignet sich deswegen besonders als Untersuchungszeitraum eines Phänomens, das 300 Jahre bestanden hatte und weit über die italienischen Grenzen bekannt wurde. Seit dem 16. Jahrhundert wurden Kastratensänger in der sakralen und weltlichen Musik eingesetzt. Allerdings war die Kastration

15 »When a castrato enters the conversation [...] we sense immediately a certain queasiness. Grim verbal formulations begin to proliferate – as if linguistic knees were being subconsciously pressed together«, Carolyn ABBATE, *Opera or the Envoicing of Women*, in: Ruth SOLIE (Hg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, CA 1993, S. 225–258, hier S. 233.

16 Vgl. HELLER, *Varieties*, S. 307. Sigmund Freud prägte den Begriff *Kastrationskomplex*, den er definierte »als ein unbewusstes Gefühl der Bedrohung durch Kastrationsphantasien, in denen das Kind eine Antwort auf das Rätsel des anatomischen Geschlechtsunterschiedes findet«, Elisabeth ROUDINESCO / Michel PLON, *Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe*, Bd. 1, Wien 2004, S. 526. Er führte den Begriff in seiner Schrift *Über infantile Sexualtheorien* (1908) ein und nahm ihn in *Die infantile Genitalorganisation (Eine Einschaltung in die Sexualtheorie)* (1923) in seine Sexualtheorie auf, vgl. ebd., S. 526. Schon im ersten Werk betonte er die tiefe kulturelle Verankerung dieser Angst: »Die Wirkung dieser »Kastrationsdrohung« ist im richtigen Verhältnisse zur Schätzung dieses Körperteiles eine ganz außerordentlich tiefgreifende und nachhaltige. Sagen und Mythen zeugen von dem Aufruhr des kindlichen Gefühlslebens, von dem Entsetzen, das sich an den Kastrationskomplex knüpft, der dann später auch entsprechend widerwillig vom Bewußtsein erinnert wird«, Sigmund FREUD, *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Zweite Folge*, Leipzig / Wien 1909, S. 166.

17 Susan McCLARY, *Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit*, in: Friedrich KITTLER u.a. (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002, S. 199–214, hier S. 209.

18 Vgl. ebd.

bereits seit der Antike verbreitet. Da sie auch in Mitteleuropa¹⁹ als Heilmittel unter anderem gegen Lepra, Epilepsie und Gicht galt und vor allem oft bei Leistenbrüchen durchgeführt wurde²⁰, stellt sie für Edward Behrend-Martínez ein »Charakteristikum der frühneuzeitlichen Gesellschaft« dar²¹. Die Bemühungen herauszufinden, wer die Kastration zu Gesangszwecken nach Europa »importiert« habe – beispielsweise die Mauren über Spanien oder die byzantinische Kirche²² –, sieht Giuseppe Gerbino deswegen als Versuch, diese Tradition »fremden« Einflüssen zuzuschreiben. Er postuliert, dass es zu allen Zeiten Kastratensänger als Folge früher Kastrationen im Kindesalter gegeben habe und dass diese Personen »habitual figure[s] in the social landscape of the Renaissance« gewesen seien²³.

In der Literatur werden mehrere Gründe dafür genannt, warum der Bedarf an gut ausgebildeten Kastratensängern im 16. Jahrhundert anstieg, sodass man dazu überging, Knaben gezielt und in größerer Zahl diesem Eingriff zu unterziehen. Die Ursprünge werden sowohl im Paulinischen Gebot gesehen, Frauen sollten in der Gemeinde schweigen²⁴, als auch musikalisch-ästhetisch sowie sozio-ökonomisch begründet. Zwar wurden im Rückbezug auf den ersten Paulusbrief an die Korinther schon lange Knaben und Falsettisten, also Sänger, die mittels spezieller Techniken in hohen Lagen singen konnten, in der Kirchenmusik eingesetzt. Aber erst als die Monodie, das heißt die solistische Heraushebung einer Stimme über dem Generalbass, um 1600 in Konkurrenz zur traditionellen Mehrstimmigkeit in der Kirchenmusik trat, seien neue stimmliche Fähigkeiten des Solosängers gefragt gewesen. Technisch und klanglich waren Kastraten den Falsettisten überlegen, da sie über die Kopfstimme hinaus aus allen Registern schöpfen und somit die höheren

19 Der Begriff »Mitteleuropa« ist in dieser Studie rein geographisch zu verstehen und bezieht sich auf das Alte Reich und die sich im 19. Jahrhundert daran anschließenden Königreiche.

20 Vgl. Franz HABÖCK, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangshysiologische, kultur- und musikhistorische Studie*, Berlin/Leipzig 1927, S. 66ff.

21 Edward BEHREND-MARTÍNEZ, *Manhood and the Neutered Body in Early Modern Spain*, in: *Journal of Social History* 38/4 (2005), S. 1073–1093, hier S. 1081.

22 Vgl. HABÖCK, *Kastraten*, S. 146.

23 GERBINO, *Castrati*, S. 304. Schon in der byzantinischen Kirche hatte es Eunuchen gegeben, die sangen, siehe u.a. Rosemary DUBOWCHIK, *Singing with the Angels. Foundation Documents as Evidence for Musical Life in Monasteries of the Byzantine Empire*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002), S. 277–296; Shaun TOUGHER, *The Eunuch in Byzantine History and Society*, London/New York 2008, S. 27ff.

24 Siehe *Biblia Sacra Vulgata*, 1 Kor 14,34: »mulieres in ecclesiis taceant non enim permittitur eis loqui sed subditas esse sicut et lex dicit« bzw. Lutherbibel 1545: »wie in allen gemeinen der Heiligen. 1 Tim 2; Gen 3 Ewer Weiber lasset schweigen vnther der Gemeine/Denn es sol jnen nicht zugelassen werden/das sie reden/sondern vntherthan sein/Wie auch das Gesetz saget«.

Ansprüche der solistischen Gesangspartien erfüllen konnten²⁵. Zudem habe die hohe Sopranstimme in der Renaissance als höherwertiger als die tieferen Stimmlagen gegolten, womöglich, da sie mit Jugend und Überlegenheit assoziiert worden sei²⁶. John Rosselli macht jedoch auch die Wirtschaftskrise des frühen 17. Jahrhunderts in Italien verantwortlich, die zu Landverknappung und Deindustrialisierung geführt und dazu beigetragen habe, dass viele Familien ihre Söhne kastrieren ließen, um ihnen ein Auskommen als Sänger zu ermöglichen²⁷. In jedem Fall gibt es ab Mitte des 16. Jahrhunderts die ersten Hinweise darauf, dass sich an den Höfen norditalienischer Fürsten und Kardinäle und später an der Vatikanischen Kapelle Kastratensänger befanden²⁸. Ihre große Popularität erlangten sie aber erst im 17. und 18. Jahrhundert als Darsteller im *dramma per musica*, der um 1600 gegründeten Oper, auch *opera seria* genannt²⁹.

Der musikalische Geschmackswandel und die daraus resultierende zunehmende Ablehnung dieser Operngattung wurde oft als Hauptgrund für den Rückgang der Kastratensänger zum Ende des 18. Jahrhunderts hin gesehen. Doch ihr Ende ist ebenso wenig monokausal zu erklären wie der Anfang: Auch das Zugangsverbot kastrierter Knaben zu den Konservatorien unter Napo-

25 Vgl. Angus HERIOT, *The Castrati in Opera*, London 1956, S. 9ff.; HABÖCK, *Kastraten*, S. 150ff.

26 Vgl. John ROSSELLI, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, in: *Acta Musicologica* 60/2 (1988), S. 143–179, hier S. 148. Dies könnte mit der Rezeption neuplatonischer Ästhetikvorstellungen durch die Humanisten an den norditalienischen Höfen, wie Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, zusammenhängen, vgl. Corinna HERR, *Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013, S. 27ff. Einige Autorinnen und Autoren referieren auch auf die Verbindung zwischen hohen Stimmen und göttlicher Sphärenmusik bzw. englischen Chören, vgl. Alan SIKES, »Snip Snip Here, Snip Snip There, and a Couple of Tra La Las«. *The Castrato and the Nature of Sexual Difference*, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 34 (2005), S. 197–229, hier S. 204ff.

27 Vgl. ROSSELLI, *Castrati*, S. 146ff.

28 Vgl. GERBINO, *Castrati*, S. 320, 324, 326, 342ff. Dem Autor zufolge hätten die Herzöge von Mantua und Ferrara dazu tendiert, Kastraten zu importieren, wohingegen die Herrscher von Florenz und Parma lieber eigene Kastraten »hergestellt« hätten. So stellen die Bemühungen Ercoles II. d'Este, 1555 einen Kastraten von Emanuele Filiberto von Savoyen zu kaufen, einen der frühesten Nachweise dar, vgl. ebd., S. 342f.

29 Das *dramma per musica* wird durch den Wechsel von Rezitativen und Arien charakterisiert, wobei letztere spezifische Affekte musikalisch darstellen und das Kernstück des Werkes bilden, vgl. Cecilia CAMPA, *Die italienische Oper im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Wirklichkeit, Wirkung, Rezeptionsästhetik*, in: Barbara MARX (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam / Dresden 2000, S. 221–228, hier S. 221. Der auf den Titelseiten der Libretti angegebene Name war vom 17. bis zum 19. Jahrhundert *dramma per musica*, was besonders auf den literarischen Aspekt verwies, der richtungsweisend für die Entwicklung der Gattungsform war. Im privaten Gebrauch, also in Briefen oder Tagebüchern, wurde jedoch eher der Begriff *opera* bevorzugt, vgl. Reinhard STROHM, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven 1997, S. 1f. Im Folgenden wird deswegen die Bezeichnung *opera seria* verwendet.

leons Bruder Giuseppe Bonaparte 1806 spielte eine Rolle³⁰. Ferner machte Rosselli den Niedergang eines »christlichen Asketismus« und den ökonomischen Wiederaufschwung in Italien verantwortlich, die dazu geführt hätten, dass weniger Männer und Frauen bereit gewesen seien, den Zölibat auf sich zu nehmen oder das sexuelle Vermögen ihrer Söhne zu opfern³¹.

Vor allem jedoch, so die Prämisse dieser Arbeit, war die Kritik der Aufklärer von Belang. Denn gerade deren starke Abwehr formt den Anti-Kastratendiskurs bis heute, der sowohl die Auswahl der Quellen beeinflusste, die für die Untersuchung von Kastraten herangezogen werden, als auch deren Interpretation. Ist der Topos vom an den Rand der Gesellschaft verdrängten, nicht-»männlichen« Kastratensänger jedoch als Diskurs erkannt, kann eine gründliche Untersuchung der eingangs zitierten Aussagen zu einer anderen Einschätzung führen, vor allem wenn man den Untersuchungsfokus erweitert bzw. »im Kleinen schaut« und das »außergewöhnliche Normale« in den Blick nimmt³². So war Giuseppe Jozzi ein gut bezahlter Sopranist und geschätzter Cembalist. Er unterhielt trotz seiner Klage gut funktionierende (zeitweise auch amouröse) Beziehungen zur genannten Sängerin, pflegte eine enge Freundschaft mit ihrem Ehemann und unterrichtete eine ihrer Töchter in Gesang. Dass er Kastrat war, schien also seine sozialen wie professionellen Beziehungen weniger tangiert zu haben, als es seine Beschwerde vermuten lässt. Wie ist also diese Passage in seinem Brief zu werten?

Ebenso ambivalent gestaltet sich der Fall der verhinderten Aufnahme Filippo Sassarolis bei den Freimaurern: Der Meister vom Stuhl der Loge »Zum goldenen Apfel« Johann Nicolaus Bischoff schrieb 1820, dass nichts dagegen spräche, Kastraten aufzunehmen, da es genug Beispiele aus der Vergangenheit dafür gäbe, dass »Castraten an Zartheit der Gefühle, an Eifer für das Gute und Schöne, an Muth und Standhaftigkeit, an Freundschaft, Wohlthätigkeit und anderen geselligen Tugenden keinem körperlich vollkommenen Mann« nachstünden³³. Die Ablehnung Sassarolis als »Mann« scheint also nicht von allen Freimaurern geteilt worden zu sein. Ganz im Gegenteil, bis auf den genannten Heinrich Wilhelm von Zeschau und eine weitere Person sprachen sich alle Beteiligten für die Aufnahme Sassarolis aus und hoben seine besonderen Qualitäten hervor.

30 Vgl. BARBIER, Castrati, S. 227.

31 Vgl. ROSSELLI, Castrati, S. 178ff.

32 Vgl. die Aussage Giovanni Levis: »Mikro-Historie, das heißt nicht, kleine Dinge anschauen, sondern im Kleinen schauen.« sowie den Ausdruck »l'eccezionale normale« von Edoardo Grendi, zit. nach Hans MEDICK, Mikro-Historie, in: Winfried SCHULZE (Hg.), Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion, Göttingen 1994, S. 40–53, hier S. 40, 46f.

33 Aufsatzmanuskript *Ueber Zuläßigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von Johann Nicolaus Bischoff, 01.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630.

Schon in diesen kurzen Beispielen eröffnen sich also Abweichungen vom vermeintlich homogenen Kastratenbild des 18. und 19. Jahrhunderts, weil der Schwerpunkt nicht auf diskursiven Quellen liegt, sondern auf den Praktiken der einzelnen Sänger und der sie umgebenden Personen. Welche Potentiale dieses »praxeologische Staunen« bietet, betont unter anderem Arndt Brendecke in seinem Vorwort zum Sammelband *Praktiken der Frühen Neuzeit*³⁴. Ziel dieser Studie ist es, durch diese Verlagerung der Perspektive aufzuzeigen, dass die historischen Akteure Handlungsspielräume besaßen, die sie immer wieder erneut nutzten und gestalteten. Es wird die These aufgestellt, dass sich Kastraten durch vielfältige Verhandlungs- und Aushandlungspraktiken immer wieder neu positionierten und nicht per se als marginalisierte Bevölkerungsgruppe zu verstehen sind.

Dabei kam nicht der Opernbühne, sondern vor allem dem lebensweltlichen Umfeld, das heißt der (tatsächlichen oder erstrebten) Anstellung am Hof und dem Leben in einer Residenzstadt eine zentrale Rolle zu. Besonders Quellen, die an den vielen Höfen und Residenzstädten entstanden, an denen Kastraten nördlich der Alpen beschäftigt waren, werden daher in dieser Arbeit genutzt. Durch die Befragung dieser Dokumente nach der *agency*³⁵ der Personen wird ein neues Bild von Kastratensängern im 18. und frühen 19. Jahrhundert entworfen und dadurch das gesamte Phänomen neu in die Geschichte der Frühen Neuzeit eingeordnet.

2. Forschungsstand

Die »wissenschaftliche« Auseinandersetzung mit Kastraten begann bereits im 18. Jahrhundert, wobei die in dieser Zeit vorherrschende Herangehensweise und Bewertung ihren langen Schatten bis ins 20. Jahrhundert warf. Dies betrifft zunächst die gemeinsame Behandlung von Eunuchen und Kastraten als gesonderte »liminale«³⁶ Gruppe von der Antike bis in die jeweilige Gegenwart, obwohl Eunuchen im Gegensatz zu Kastratensängern alle

34 Arndt BRENDECKE, Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung, in: Ders. (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 13–20, 17.

35 Die *agency* von Personen wird hier nach Jakob Tanner als »Handlungsmöglichkeiten und -fähigkeiten« definiert, vgl. Jakob TANNER, *Historische Anthropologie*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 03.01.2012, 1–14, URL: <http://docupedia.de/zg/tanner_historische_anthropologie_v1_de_2012> (24.09.2017), S. 5.

36 Zum Begriff siehe Kathryn REUSCH, *Raised Voices. The Archaeology of Castration*, in: Larrissa TRACY (Hg.), *Castration and Culture in the Middle Ages*, Cambridge 2013, S. 29–47, hier S. 31.

Geschlechtsteile entfernt wurden³⁷. Pate für die weitere Beschäftigung mit Kastratensängern standen zunächst Untersuchungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Diese widmen sich Eunuchen aus Afrika, dem Orient³⁸, Konstantinopel³⁹ und China⁴⁰ sowie den letzten Mitgliedern der Skopzen-Sekte in Rumänien⁴¹. Die daraus hervorgehenden Publikationen sind in einem medizinisch-anthropologischen Kontext zu verorten, beeinflusst vom wissenschaftlichen Rassismus⁴², dem wachsenden Interesse an hormonellen Vorgängen sowie dem Glauben an den Zusammenhang körperlicher Beschaffenheiten mit der Geschlechtsidentität, also ›Männlichkeit‹ der Personen⁴³. Die Einschätzung der Autoren, dass die Kastration für vermeintliche

37 So sieht beispielsweise der für seine Schrift *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900) bekannte Psychiater Paul Julius Möbius die italienischen Kastratensänger in einer Reihe mit Eunuchen in China, dem Orient und Russland, vgl. Paul Julius MÖBIUS, *Über die Wirkungen der Castration*, Halle (Saale) 1903, S. 89.

38 Teilweise wurden auch Leichen und Skelette untersucht, vgl. Alfons BILHARZ, *Beschreibung der Genitalorgane einiger schwarzer Eunuchen, nebst Bemerkungen über die Beschneidung der Clitoris und kleinen Schamlippen*, in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Zoologie* 10 (1860), S. 281–294; Julius TANDLER/Siegfried GROSZ, *Über den Einfluss der Kastration auf den Organismus*, Bd. I: *Beschreibung eines Eunuchenskeletts*, in: *Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 27 (1909), S. 35–61.

39 Siehe Magnus HIRSCHFELD, *Kastratenstudien. Untersuchungen über den sexuellen Chemismus*, in: *Sexual-Probleme. Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik* 8 (1912), S. 82–95.

40 Siehe Ferdinand WAGENSEIL, *Chinesische Eunuchen. (Zugleich ein Beitrag zur Kenntnis der Kastrationsfolgen und der rassialen und körperbaulichen Bedeutung der anthropologischen Merkmale)*, in: *Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie* 32/3 (1933), S. 415–468. Mindestens seit der Ming-Dynastie (1368–1644) und bis ins 20. Jahrhundert hinein wurden Knaben und Männer als zukünftige chinesische Palasteunuchen alle Geschlechtsteile entfernt, vgl. Melissa S. DALE, *Understanding Emasculation. Western Medical Perspectives on Chinese Eunuchs*, in: *Social History of Medicine* 23/1, S. 38–55. Der letzte von ihnen starb 1989.

41 Anhängerinnen und Anhänger dieser im 18. Jahrhundert in Russland gegründeten Sekte entfernten sich aus religiösen Gründen primäre und/oder sekundäre Geschlechtsmerkmale, siehe Evgenij PELIKAN, *Gerichtlich-medicinische Untersuchungen über das Skopzentum in Russland nebst historischen Notizen. Mit Genehmigung des Verf. aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt von N. Iwanoff*, Gießen/St. Petersburg 1876; Julius TANDLER/Siegfried GROSZ, *Über den Einfluss der Kastration auf den Organismus*, Bd. II: *Die Skopzen*, in: *Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 30 (1910), S. 290–324. Auch der Kastrat, den Wenzel Gruber in St. Petersburg untersuchte, war wahrscheinlich ein Anhänger dieser Sekte, siehe Wenzel GRUBER, *Untersuchungen einiger Organe eines Castraten*, in: *Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medizin* 14 (1847), S. 463–476.

42 Ausnahmen vorrangig aus musikwissenschaftlichem Interesse heraus verfasster Publikationen stellen folgende Aufsätze dar: Carl Ferdinand BECKER, *Zur Geschichte der Castraten*, in: *Caecilia – Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 9/34 (1828), S. 69–84; J. BLASCHKE, *Die Kastraten und ihr Einfluss auf die Entwicklung der Tonkunst*, in: *Die Sängerkunst* 11 (1900), S. 276–278.

43 Zum Diskurs um die Jahrhundertwende, inwieweit der Geschlechtstrieb (als Teil der ›Männlichkeit‹) in den Hoden verortet sei, siehe Georg BREIDENSTEIN, *Geschlechtsunterschied und Sexualtrieb im Diskurs der Kastration Anfang des 20. Jahrhunderts*,

Charakterschwächen verantwortlich sei sowie die durchgehend pejorative Beschreibung körperlicher Besonderheiten können dabei als Fortführung der aufklärerischen Kritik an Körper und Geschlecht der Kastraten verstanden werden⁴⁴.

Diese Tradition schlug sich auch in der ersten großen Monographie nieder, die sich dezidiert aus musikwissenschaftlichem Interesse auf Kastratensänger konzentrierte: Ganz zeitgemäß machte auch Eugenik und Rassenbiologie nicht vor Franz Haböcks *Die Kastraten und ihre Gesangkunst* (1927) halt⁴⁵. Aufgrund des gründlichen Quellenstudiums zu den ersten Kastraten in der Sixtinischen Kapelle, den Gesangsschulen in Italien und der Hofoper im Alten Reich als Wirkungsort von Kastraten sowie der über weite Strecken differenzierten musikhistorischen Analyse gilt das Werk dennoch bis heute als grundlegend⁴⁶.

Auf seine Monographie stützten sich deshalb die wenigen im 20. Jahrhundert entstandenen umfassenden Werke über Kastratensänger, Angus Heriots *The Castrati in Opera* (1956)⁴⁷, welches weitestgehend auf einen Anmerkungsapparat verzichtet, und Patrick Barbiers *Histoire des Castrats* (1989)⁴⁸. Vor allem Barbier leistete Grundlagenarbeit mit seiner Untersuchung zu Kastraten an italienischen Opernhäusern und in Kirchenchören sowie zur Ausbildung an den Neapolitanischen Konservatorien, in der er relativ differenziert mit den bis dato vorrangig verwendeten anekdotischen Äußerungen der Zeitgenossen umging. Einige Monographien aus den frühen 1990er Jahren⁴⁹ sowie Publikationen aus medizinischer, psychologischer, logopädischer oder

in: Christiane EIFERT u.a. (Hg.), Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel, Frankfurt a.M. 1996, S. 216–239. Dass Geschlechtstrieb mit heterosexuellem Begehren gleichgesetzt wurde, zeigt sich auch bei Möbius. Er berichtet über einen Eunuchen, der sich in eine Frau verliebt hätte, was der Autor sich nur damit erklären könne, »dass der Eunuch aus einer Art von Eitelkeit den Mann spielen wollte«, MÖBIUS, Wirkungen, S. 97.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 89.

⁴⁵ HABÖCK, Kastraten. Der medizinisch-anthropologische Ansatz spiegelt sich auch in Haböcks früheren Schriften zu Kastraten wider, in denen er hauptsächlich auf die körperlichen Merkmale eingeht, vgl. ders., Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung, in: Wiener Medizinische Wochenschrift 34 (1918), S. 1503–1506, 1543–1548. In seinem Hauptwerk befürwortet er indirekt die Kastration von Straftätern, Erbkranken, »Schwachsinnigen« und Tbc-Kranken, die seit Ende 19. Jahrhunderts in den USA und der Schweiz durchgeführt wurden, vgl. HABÖCK, Kastraten, S. 62ff.

⁴⁶ So bewertete beispielsweise Francis Rogers die Besetzung von Kastratensängern in seinem Aufsatz von 1919 noch als »absurd« und »perverted«, vgl. Francis ROGERS, The Male Soprano, in: The Musical Quarterly 5/3 (1919), S. 413–425, hier S. 414, 422.

⁴⁷ HERIOT, Castrati.

⁴⁸ Im Folgenden wird die englische Übersetzung von 1996 zitiert, siehe Anm. 10.

⁴⁹ Siehe u.a. Hubert ORTKEMPER, Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten, Berlin 1993; Hans FRITZ, Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte, Tutzing 1994.

urologischer Sicht⁵⁰ sind allerdings an eine nicht-wissenschaftliche Leserschaft gerichtet und beschränken sich dementsprechend auf die Wiedergabe von Alltagsepisoden aus dem 18. Jahrhundert. Die italienische Forschung trug in dieser Zeit Aufsätze und kleinere Publikationen zu einzelnen Kastraten⁵¹ oder im Interesse der Regionalgeschichte⁵² und nur wenige Überblicksmonographien oder -sammelwerke⁵³ bei, die allerdings oft ebenso unreflektiert mit der aufklärerischen Bewertung umgehen. Wünschenswert wären von dieser Seite vor allem noch mehr Quelleneditionen auf Basis italienischen Archivmaterials wie die Korrespondenz des Kastraten Carlo Broschi, detto (genannt) Farinelli (1705–1782) an seinen Mäzen Graf Pepoli⁵⁴. Dagegen erhellen einige

50 Enid R. PESCHEL / Richard E. PESCHEL, Medical Insights into the Castrati in Opera, in: *American Scientist* 75/6 (1978), S. 578–583; dies., *Medicine and Music. The Castrati in Opera*, in: *The Opera Quarterly* 4/4 (1986), S. 21–38; dies., *Correspondence* (zum Artikel *Medicine and Music*), in: *The Opera Quarterly* 5/2;3 (1987), S. 262–270; Martin HATZINGER u.a., *Kastraten – alles für den Ruhm*, in: *Urologe* 48 (2009), S. 649–652; Reginald MAGEE, *Deriving Opera from Operation*, in: *Australian and New Zealand Journal of Surgery* 69/9 (1999), S. 672–674; Fritjof MIEHLISCH, *Beitrag zur Endokrinologie der Sängerkastraten*, Diss. Köln 1974; John S. JENKINS, *The Lost Voice. A History of the Castrato*, in: *Journal of Pediatric Endocrinology & Metabolism* 13 (2000), S. 1503–1508; Meyer M. MELICOW, *Castrati Singers and the Lost »Cords«*, in: *PubMed* 59 (1983), S. 744–764; Paul J. MOSES, *The Psychology of the Castrato Voice*, in: *Folia Phoniatica et Logopaedica* 12/3 (1960), S. 204–216; Friedrich S. BRODNITZ, *The Age of the Castrato Voice*, in: *Journal of Speech and Hearing Disorders* 40 (1975), S. 290–295.

51 Vor allem zu Carlo Broschi detto Farinelli gibt es unzählige Publikationen. Hier soll nur eine Auswahl ab den 1990er Jahren genannt werden: Francesca BORIS / Giampiero CAMMAROT, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, in: *Atti e memorie* 27 (1990), S. 182–237; Carlo VITALI, *Una fonte inedita per la biografia di Farinelli. Il carteggio Pepoli presso l'Archivio di Stato di Bologna*, in: *Atti e Memorie* 27 (1990), S. 239–250; Sandro CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Turin 1995; Luigi VERDI, *La tomba del Farinelli alla Certosa di Bologna*, in: *Il carrobbio* 24 (1998), S. 173–184; Alberto BRUSCHI, *Farinelli dimenticato*, Florenz 1998; Luigi VERDI, *Il Farinelli a Bologna, dai primi successi alla fama internazionale del più celebre cantante italiano del Settecento*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 37/2 (2003), S. 29–87; ders., *L'estumulazione dei resti del Farinelli alla Certosa di Bologna*, in: *Il Carrobbio* 32 (2006), S. 313–316.

52 Antonio MAZZEO, *I tre senesini musici ed altri cantanti evirati senesi*, Siena 1979; ders., *Ulteriori notizie relative ai cantanti evirati senesi del XVIII. sec.*: Martini, Tenducci, Angeli, Buonfigli, Concialini, Savoi, Siena 1996; Luigi VERDI (Hg.), *Il Farinelli e gli evirati cantori*, *Atti del convegno internazionale di studi* (Bologna, Biblioteca Universitaria, 5–6 aprile 2005), in occasione delle manifestazioni per il 300° anniversario della nascita di Carlo Broschi detto il Farinelli, Lucca 2007.

53 Siehe u.a. Anton G. BRAGAGLIA, *Degli evirati cantori. Contributo alla storia del teatro*, Florenz 1959; Angelo LA BELLA, *I castrati di Dio. Storia degli evirati cantori dal Sinesino a Farinelli dal Caffarelli al Velluti*, Valentano 1995; Luca SCARLINI, *Lustrini per il regno dei cieli. Ritratti di evirati cantori*, Turin 2008.

54 Carlo Broschi FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, hg. von Carlo VITALI, Palermo 2000.

Aufsätze aus der Kunstgeschichte, wie unterschiedlich Kastraten im 17. und 18. Jahrhundert in bildlichen Darstellungen inszeniert wurden⁵⁵.

Der oben genannte lange Schatten offenbart sich vor allem in der Tatsache, dass die meisten Veröffentlichungen, die bis in die 1990er Jahre hinein entstanden, einer post-aufklärerischen Perspektive auf Geschlecht und Körper verpflichtet sind⁵⁶. Das heißt, die Sänger werden als Subjekte definiert, deren biologisches Geschlecht als Grundlage der Identität fungiere, und dessen Zerstörung einen Mann unweigerlich zu etwas »bejammernswertem und monströsem« mache⁵⁷. Dies lässt jedoch unberücksichtigt, dass die Identitätsbildung in der Frühen Neuzeit vor allem durch Beziehungen innerhalb einer sozialen Struktur entstand, ›Männlichkeit‹ also nicht ausschließlich auf den Körper reduzierbar war⁵⁸.

Eine andere Perspektive, die allerdings ebenso wenig zeitgenössische Körperkonzepte berücksichtigt, bieten einige literaturwissenschaftliche Beiträge an, die sich an den Neo-Freudianischen Theorien Jacques Lacans orientieren, aber teilweise unbeachtet lassen, dass Kastraten nicht vollständig kastriert waren⁵⁹. Interpretationen, nach denen sie als »void«, »blank« oder »hollow« betrachtet werden und allein die Stimme des Kastraten als »Phallus« gilt, erfuhren besondere Inspiration durch Roland Barthes' *S/Z* (1970)⁶⁰, eine Auseinandersetzung mit Honoré de Balzacs *Sarrasine* von 1830⁶¹. Seine stark negativ mit »Leere, Kälte und Tod«⁶² assoziierte Figur des Kastraten Zambinella wurde in der Literatur weitestgehend als »kulturelles und psychologisches Symbol«⁶³ behandelt, was per se einer Untersuchung der Kastraten als soziale Gruppe von Akteuren zuwiderläuft. So spricht Joke Dame davon, dass die Männlichkeit des Kastraten durch die »penetrierende« Stimme

55 Franca T. CAMIZ, *The Castrato Singer. From Informal to Formal Portraiture*, in: *Artibus et Historiae* 9/18 (1988), S. 171–186; dies., *Putti, eunuchi, belle cantatrici. L'iconographie des chanteurs en Italie*, in: *Musique, images, instruments* 2 (1996), S. 8–17; Martina Papiro, »Vaghissimo componimento.« Andrea Sacchis Inszenierung des Sängerkastraten Marc' Antonio Pasqualino, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73/2 (2010), S. 211–236, hier S. 112; Daniel HEARTZ, *Farinelli and Metastasio. Rival Twins of Public Favour*, in: *Early Music* 12 (1984), S. 358–368.

56 Vgl. McCLARY, *Fetisch*, S. 209f.

57 ABBATE, *Opera*, S. 233.

58 Vgl. McCLARY, *Fetisch*, S. 209f.

59 Vgl. Roger FREITAS, *The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), S. 196–249, hier S. 199.

60 Vgl. HELLER, *Varieties*, S. 308; FREITAS, *Eroticism*, S. 199f.

61 Roland BARTHES, *S/Z*, Paris 1970.

62 Yvonne NOBLE, *Castrati, Balzac, and Barthe S/Z*, in: *Comparative Drama* 31/1 (1997), S. 28–41, hier S. 30.

63 Ebd., S. 28. Zu Zambinella als nicht zu tötendes Symbol des Ancien Régime, siehe auch Katherine Kolb, *The Tenor of »Sarrasine«*, in: *PMLA* 120/5 (2005), S. 1560–1575.

ersetzt worden sei⁶⁴, was Beth Kowaleski-Wallace dahingehend interpretiert, dass auf diese Weise Sexualität ohne Penis möglich gewesen sei⁶⁵. In Konsequenz wird der Kastratenkörper als körperloses Musikinstrument⁶⁶ oder »leere Leinwand« deklariert, auf die, sowohl auf der Bühne als auch im wirklichen Leben, jede Geschlechterrolle hätte projiziert werden können⁶⁷. Die vermeintlich geschlechtslose Erotik der Kastratenrolle auf der Opernbühne bzw. der hohen Stimme wird so mit der sozialen Person vermischt⁶⁸. Daraus abgeleitet sprechen einige Autorinnen und Autoren dem Kastraten eine »hybride geschlechtliche Rolle«⁶⁹ zu und bewerten seine Person als »aufgrund seiner körperlichen Versehrtheit außerhalb der Normen«⁷⁰ stehend bzw. attestierten ihm den »Ausschluss aus klaren sozialen Kategorien«⁷¹. Dabei vermischen manche Autorinnen, wie beispielsweise die Romanistin Valeria Finucci, verschiedene Geschlechterordnungen, etwa wenn sie die (vorgeblichen) Wahrnehmung des Kastratenkörpers aus dem 18. Jahrhundert als »lacking and fragmented«⁷² bzw. »not-men with feminine voices and freakish bodies«⁷³ auch für die frühe Phase des Kastratenwesens im 16. Jahrhundert geltend macht.

Erst die geschlechterhistorisch orientierte Musikwissenschaft seit den 1990er Jahren beherzigte, dass die Kastrationspraxis innerhalb zeitgenössischer Körper- und Ästhetikkonzepte verortet werden muss. Im Anschluss an Publikationen, die sich im Rahmen der Etablierung der historischen Aufführungspraxis zunächst auf das Besetzungsproblem der Kastratenpartien in

64 Dame JOKE, *Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato*, in: Philip BRETT u.a. (Hg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York 1994, S. 139–153, hier S. 144.

65 Vgl. Beth KOWALESKI-WALLACE, *Shunning the Bearded Kiss. Castrati and the Definition of Female Sexuality*, in: *Prose Studies* 15/2 (1992), S. 153–170.

66 Vgl. Margaret REYNOLDS, *Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions*, in: Corinne E. Blackmer / J. Smith (Hg.), *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, New York 1995, S. 132–151, hier S. 137.

67 Vgl. Dorothy KEYSER, *Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions*, in: *The Opera Quarterly* 5/4 (1987), S. 46–57, hier S. 50. Dass diese Vorstellung klar anachronistische Züge trägt, wird in Katherine Bergerons Aufsatz deutlich, in dem sie aufgrund der heute fehlenden Möglichkeit, den Kastratenkörper zu verstehen, postuliert, es sei »the uncomfortable lack that defines the castrato himself«, BERGERON, *Castrato*, S. 175.

68 Vgl. auch Susan McClarys Annahme, der Kastrat habe so »seine Männlichkeit in *Vir-tuosität* aufgehen lassen« können, vgl. McCLARY, *Fetisch*, S. 209.

69 PAPIRO, *Vaghissimo*, S. 214.

70 Ebd., S. 213.

71 Ebd., S. 233.

72 Valeria FINUCCI, *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Durham / London 2003, S. 239f.

73 Ebd., S. 227f.

den *opere serie* fokussierten⁷⁴, wurde der Schwerpunkt im Zusammenhang mit dem *performative turn* auf die Singstimme und die Bühnenrollen gelegt⁷⁵. Zunächst in der amerikanischen, kurze Zeit später auch in der deutschsprachigen Forschung, entstanden Aufsätze, die sich mit der Wahrnehmung des Kastraten(körpers) durch das Publikum und die Einordnung der Kastratenrolle in bestehende politische Ordnungen⁷⁶, sich wandelnde ästhetische Konzepte⁷⁷ und Geschlechterordnungen⁷⁸ auseinandersetzen. Vor allem Martha Feldman analysiert die Einbettung der Sänger in musikalische Netzwerke sowie die Rolle, die sie in ihrer Phase des Niedergangs als Symbol für die alte Ordnung spielten⁷⁹.

74 Siehe Donald BURROWS, Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern – Probleme und Lösungsvorschläge, in: Hans Joachim MARX (Hg.), Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987, Laaber 1988, S. 85–93; Charles FARNCOMBE, Die Kastratenrolle und ihre Besetzung, in: Ebd., S. 103–105. Die Frage nach der Besetzung von Kastratenrollen ist jedoch auch heute noch relevant für die Aufführungspraxis, siehe Laura E. DEMARCO, The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor, in: The Musical Quarterly 86/1 (2002), S. 174–185; Nicola GESS u.a. (Hg.), Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne, Bielefeld 2008.

75 Vgl. Saskia Maria WOYKE, Zur so genannten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis. Nebst einer Besprechung von Kordula Knaus, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600 bis 1800, Stuttgart 2011; Marco BEGHELLI/Raffaele TALMELLI, Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento, Varese 2011, in: ACT – Zeitschrift für Musik & Performance 3 (2012), S. 1–26, hier S. 2.

76 Siehe Michael WALTER, Gesang als höfische Rollen-Vernunft. Kastraten in der *opera seria*, in: Historische Anthropologie 8 (2000), S. 1–32.

77 Siehe LEOPOLD, Not sex; Christopher B. BALME, »Of Pipes and Parts«. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts, in: Hans-Peter BAYERDÖRFER (Hg.), Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft, Tübingen 1999, S. 127–138; Wendy HELLER, Reforming Achilles. Gender, *Opera seria* and the Rhetoric of the Enlightened Hero, in: Early Music 26/4 (1998), S. 562–581; McCLARY, Fetisch; John POTTER, The Tenor-Castrato Connection, 1760–1860, in: Early Music 35/1 (2007), S. 97–110; Anke CHARTON, »In quest'ultimo istante riconoscimi«. Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800, in: Roland PFEIFFER (Hg.), Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche, Kassel/Basel 2013, S. 11–27.

78 Siehe HERR, Gesang; Julia LIEBSCHER, Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueurs »one-sex model«, in: Freja HOFFMANN u.a. (Hg.), Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag, Oldenburg 2000, S. 47–51; Wendy HELLER, Varieties; FREITAS, Eroticism.

79 Siehe Martha FELDMAN, Strange Births and Surprising Kin. The Castrato's Tale, in: Paula FINDLEN u.a. (Hg.), Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour, Stanford 2009; dies., Castrato; James Q. DAVIES, »Veluti in Speculum«. The Twilight of the Castrato, in: Cambridge Opera Journal 17/3 (2005), S. 271–301; dies., Denaturing the Castrato, in: The Opera Quarterly 24/3; 4 (2008), S. 178–199.

Im Rahmen der musikwissenschaftlichen Forschung bleibt jedoch immer der Fokus auf die künstlerischen Aktivitäten der Kastraten verengt. Besonders geschlechtergeschichtliche Aspekte werden weitestgehend über Stimme und Bühnenpräsenz abgehandelt: Die Tätigkeit auf der Opernbühne – und damit die kurze Zeit des Tages, in der die Sänger auf der Bühne standen – gilt dabei als konstitutiv für die gesellschaftliche Positionierung sowie die Eigen- und Fremdwahrnehmung von Körper und Geschlecht⁸⁰. Dadurch kommt es bisweilen dazu, dass die historische Person des Kastraten hinter seiner künstlerischen Rolle verschwindet und entweder als frühmoderne Mensch-Maschine⁸¹ oder gar als nicht zu fassende Figur interpretiert wird, die für immer »enshrouded in mystery« bleibe⁸². Die Musikwissenschaftlerin Corinna Herr bemerkt über den Umgang ihrer eigenen Disziplin mit der Figur des Kastratensängers, dass dieser für viele eine ›Leerstelle‹ sei, in die sie entweder »Normalität« hineinprojizierten oder ihn als ›das Andere‹ sähen. Werden die untersuchten Personen über die Höhe der Singstimme definiert, das heißt, auch Falsettisten oder hohe Stimmen in der Popmusik mit einbezogen, bleiben zudem Fragen nach der sozialen Distinktion der Kastratensänger offen⁸³. Die Schwerpunktsetzung auf die künstlerischen Aspekte führt also unweigerlich dazu, dass die tatsächlichen Lebenswelten unerforscht bleiben und der Kastrat als historisches Phänomen der Frühen Neuzeit unerklärt bleibt.

Dass Kastratensänger lebende Personen waren, deren Präsenz in zahlreichen Quellen dokumentiert ist, beherzigten dennoch einige Untersuchungen, denn Ansätze einer Kultur- und Sozialgeschichte der Kastratensänger entstanden bereits seit den 1980er Jahren. Diese beziehen sich auf Überlegungen zum vermuteten Ursprung der europäischen Kastratentradition in Spanien, Frankreich und Flandern⁸⁴ und beleuchten die Anfänge des Kastratenwesens

80 Siehe z.B. die Untersuchung Saskia Maria Woykes zur Frage, inwieweit die Kastratenstimme für das zeitgenössische Publikum auf den Kastratenkörper verwies oder nicht, vgl. Saskia WOYKE, Kastraten und Sängerinnen der italienischen Oper des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Überlegungen zur Medialität von (hoher) Stimme, Körper und Gebärdenkunst, in: Maria IMHOF / Anke GRUTSCHUS (Hg.), Von Teufeln, Tänzen und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel, Bielefeld 2015, S. 62–87.

81 Vgl. Bonnie GORDON, The Castrato Meets the Cyborg, in: The Opera Quarterly 27/1 (2011), S. 94–122.

82 BERGERON, Castrato, S. 172. Die Dissertation Silke Herrmanns lässt den Kastratensänger gar als »Phantasma« und »reine[n] Signifikanten« im Dickicht des Narrativs verschwinden, Silke HERRMANN, Auf Spurensuche. Sängerkastraten zwischen Anekdote und Archiv. Körper. Stimme. Geschlecht, Berlin 2014, S. 31.

83 Siehe HERR, Gesang; Simon RAVENS, The Supernatural Voice. A History of High Male Singing, Woodbridge 2014; Massimo DI VICENZO, Sesso, droga e Rococò. Storia del falsetto dai castrati all'heavy metal, Arcana 2014.

84 Zu den spanischen Ursprüngen vgl. FINUCCI, Manly Masquerade, S. 234f. Finucci zitiert zudem Antonio Arjona Castro, Los Eunucos y la cirugía de la castración en la España musulmana, in: Axerquía 3 (1981), S. 277–282, der die These aufstellt, Juden in Verdun und Lucena hätten sich auf die Produktion von Kastraten spezialisiert, hier

an den norditalienischen Höfen⁸⁵ sowie der Vatikanischen Kapelle⁸⁶ seit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Entgegen der Theorie, dass lediglich ein musikalischer Geschmackswandel die Ursache dafür gewesen sei, dass Kastraten im 18. Jahrhundert immer weniger verwendet wurden, zeigt schon Gerold W. Gruber in seiner Dissertation *Der Niedergang des Kastratentums* (1982), dass dieser Wandel eng mit einem aufklärerischen Programm verknüpft war⁸⁷. Dass dieses Programm sich an neuen Geschlechter- und Körperbildern orientierte, macht insbesondere Martha Feldman deutlich⁸⁸. Darüber hinaus erweitert John Rosselli, der die Sänger erstmals dezidiert als »social phenomenon« betitelte, diese Perspektive, indem er sozio-ökonomische Entwicklungen und konfessionelle Umstände als Einflussfaktoren für Anfang und Ende des Kastratenwesens in Italien stark macht und darüber hinaus nachzeichnet, wie sich die Patronageverhältnisse italienischer Sänger seit der Renaissance veränderten⁸⁹.

Nichtsdestotrotz werden Kastraten auch in diesen Untersuchungen, wenn es sich nicht um wenig repräsentative Einzeldarstellungen der immer gleichen Sänger handelt, als homogene Gruppe ohne *agency* dargestellt, deren Bestehen allein von wirtschaftlichen Konjunkturen oder kultur- und geistesgeschichtlichen Strömungen abhängig war. Vor allem der starke Fokus der Forschung auf die Stimme der Kastraten, barocke Hörgewohnheiten und die Opernrollen versperren bislang meist den Blick auf die Akteure selbst. Untersuchungen der Lebenswelten und damit verquickter Aushandlungsstrategien von Kastratensängern stellen bislang eher Ausnahmen dar: So erörtert Cheryll Duncan die Selbstpositionierung zweier Kastraten in Londoner Gerichtsfällen aus den 1740er/50er Jahren; Melania Bucciarelli weist nach, wie der Sänger Senesino versuchte, im Händel'schen Anwerbungsprozess von 1719/20 Einfluss auf finanzielle wie künstlerische Entscheidungen zu nehmen⁹⁰.

S. 237f., Anm. 32. Die ersten Anwerbungsversuche von Kastraten richteten sich jedoch auch nach Paris, vgl. Richard SHERR, Guglielmo Gonzaga and the Castrati, in: *Renaissance Quarterly* 33/1 (1980), S. 33–56, hier S. 37f.

85 Vgl. FINUCCI, *Manly Masquerade*, S. 235; Anthony NEWCOMBE, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Bd. 1, Cambridge 1980, S. 30f.; MCCCLARY, *Fetisch*, S. 206; SHERR, *Gonzaga*; GERBINO, *Castrati*, S. 342ff.

86 Siehe Anthony MILNER, *The Sacred Capons*, in: *The Musical Times* 114/1561 (1973), S. 250–252.

87 Gerold W. GRUBER, *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert*, aufgezeigt am Beispiel der Kritik am Kastratentum. Mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme, Diss. Wien 1982.

88 Siehe FELDMAN, *Denaturing*.

89 Vgl. ROSSELLI, *Castrati*; ders., *From Princely Service to the Open Market. Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600–1850*, in: *Cambridge Opera Journal* 1/1 (1989), S. 1–32.

90 Cheryll DUNCAN, *Castrati and Impresarios in London. Two Mid-Eighteenth-Century Lawsuits*, in: *Cambridge Opera Journal* 24/1 (2012), S. 43–65. G. F. Händel warb

Generell werden in Aufsätzen aus dem anglophonen Raum, vor allem in jenen von Thomas McGary, Geschlechterbilder und Handlungsspielräume differenzierter betrachtet⁹¹, beziehen sich aber, ebenso wie weitere neuere englischsprachige Monographien⁹², ausschließlich auf die britische Kastratenrezeption. Dabei lassen sie, wie auch die neuste Monographie Martha Feldmans, *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds* (2015)⁹³, die Verhältnisse im Alten Reich außer Acht, die aufgrund der dortigen langen und intensiv rezipierten Präsenz der Sänger besonders gut dokumentiert sind⁹⁴.

Gründliche Untersuchungen zu diesem Material leistete zwar bislang die musikwissenschaftliche Forschung zu den fürstlichen Hofkapellen⁹⁵. Doch auch wenn diese sich methodisch von der älteren Hofkapellenforschung absetzen⁹⁶ und wichtige Beiträge zum Verständnis der Funktion der Oper

1719/20 einen Großteil des Dresdner Opernensembles nach London ab, vgl. Melania BUCCIARELLI, Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music. Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera, in: *Cambridge Opera Journal* 27/3 (2015), S. 189–213.

91 Thomas McGEARY, »Warbling eunuchs«. Opera, Gender, and Sexuality on the London Stage, 1705–1742, in: *Restoration and 18th Century Theatre Research* 7/1 (1992), S. 1–22; ders., Gendering Opera. Italian Opera as the Feminine Other in Britain. 1700–42, in: *Journal of Musicological Research* 14 (1994), S. 17–34; ders./Xavier CERVANTES, From Farinelli to Monticelli. An Opera Satire of 1742 Re-Examined, in: *The Burlington Magazine* 141/1154 (1999), S. 287–289; ders., Verse Epistles on Italian Opera Singers, 1724–1736, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 33 (2000), S. 29–88; ders., Castratos and Their Patrons. Farinelli and the Duke of Leeds. »Tanto mio amico e patrone particolare«, in: *Early Music* 30/2 (2002), S. 202–213.

92 Siehe Patricia HOWARD, *The Modern Castrato*. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age, Oxford 2014; Paul F. RICE, *Venanzio Rauzzini in Britain*. Castrato, Composer, and Cultural Leader, Rochester 2015; Helen BERRY, *The Castrato and his Wife*, Oxford 2011.

93 Martha FELDMAN, *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, Oakland 2015.

94 Eine Ausnahme stellt Mary Frandsens hervorragende Untersuchung der Kontroversen um die Ehe des Kastraten Bartolomeo Sorlisi im 17. Jahrhundert in Dresden dar, siehe Mary E. FRANDSEN, »Eunuchi conjugium«. The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany, in: *Early Music History* 24 (2005), S. 53–124. Auch Patricia Howard konsultierte für ihre Arbeit über Gaetano Guadagni die Briefe des Ehepaars Pirker mit Giuseppe Jozzi, siehe HOWARD, *Modern*, S. 27ff.

95 Umfangreichere Sammelwerke zu mehreren Höfen sind: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*. Eine Bestandsaufnahme, 2014, URL: <<https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/347>> (03.08.2016); Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760*. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011; Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006; Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720–1780*, New York 2003; Erich REIMER, *Die Hofmusik in Deutschland, 1500–1800*. Wandlungen einer Institution, Wilhelmshaven 1991; Friedhelm BRUSNIAK (Hg.), *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, Köln 1995. Die Literatur zu den einzelnen Höfen ist in den jeweiligen Abschnitten der Arbeit zu finden.

96 Für die hier untersuchten Höfe relevant sind: Josef SITTARD, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*. Nach Originalquellen, 2 Bd.:

im höfischen Kontext sowie des höfischen Opernbetriebs leisten, dienen die Quellen zu Kastratensängern meist dazu, Anstellungsdaten oder Informationen über die künstlerischen Schaffenstätigkeiten einzelner Personen am jeweiligen Hof herauszufiltern, ohne sie genauer zu analysieren.

Neben dem Schwerpunkt auf künstlerische Aspekte ist es als eine der größten Schwächen der genannten Literatur anzusehen, dass diese Quellen aus dem Alten Reich weitestgehend unberücksichtigt blieben. Denn dieses Konvolut an Dokumenten kann nicht nur in hohem Maße Aufschluss über die Alltagsrealitäten der Sänger geben, sondern vor allem neues Licht auf die letzte Phase des Phänomens werfen, die die Perspektive auf Kastraten bis heute nachhaltig bestimmt.

Die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung mit einer geschichtswissenschaftlichen Herangehensweise zu verbinden, stellt nach wie vor ein Desiderat dar, denn Publikationen von Historikerinnen und Historikern über Kastratensänger stehen bislang aus. Ausnahmen sind zwar die pointierten Ausführungen Paul Münchs (2000)⁹⁷, Helen Berrys Monographie über eine Kastratenehe (2011)⁹⁸, das kurze Kapitel über Kastraten als Randgruppe von Bernd Roeck (1993)⁹⁹ und zuletzt ein Aufsatz der amerikanischen Historikerin Katherine Crawford (2016)¹⁰⁰. Größere geschichtswissenschaftliche Monographien existieren jedoch nicht und oft kranken die Ergebnisse an der fehlenden Beschäftigung mit der musikwissenschaftlichen Literatur und den Quellen aus diesem Bereich. Zwar gibt die neuere Hofforschung wichtige Impulse zum Verständnis der Repräsentationskultur der mitteleuropäischen Höfe¹⁰¹, wobei besonders Ute Daniel anhand der Hoftheater zeigen kann,

1458–1733 und 1733–1793, Stuttgart 1890/91; Moritz FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden Zweiter Theil*, Dresden 1862; Franz Michael RUDHART, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*. Nach archivalischen Quellen bearbeitet 1. Theil. Die italiänische Oper von 1654–1787, Freising 1865; Ludwig Ritter VON KÖCHEL, *Die kaiserliche Hofmusikapelle in Wien 1543–1867*, Wien 1896.

97 Paul MÜNCH, »Homines tertii generis«. Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas, in: *Essener Unikate* 14 (2000), 58–67; ders., »Monstra humani generis«. Kastraten in der Kritik der Aufklärung, in: *Schweizer Jb. für Musikwissenschaft* 20 (2000), S. 63–82.

98 BERRY, *Castrato*, 2011.

99 Bernd ROECK, *Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit*, Göttingen 1993, S. 129ff.

100 Katherine CRAWFORD, *Desiring Castrates, or How to Create Disabled Social Subjects*, in: *Journal for Early Modern Cultural Studies* 16/2 (2016), S. 59–90.

101 Siehe z.B. Jeroen DUNHAM, *Myths of Power. Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam 1995; ders., *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals*, Cambridge 2003. Zwar widmet z.B. Barbara STOLLBERG-RILINGER in ihrer neuesten Biographie Maria Theresias der Hofoper gebührend Raum, aber die Ausführenden bleiben im Schatten, vgl. dies., *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, München 2017, S. 383ff.

wie und warum diese das Ende des Reichs überdauerte¹⁰². Die Untersuchung der Lebenswelten von Musikerinnen und Musikern wird aber weitestgehend den Musikwissenschaften überlassen und sobald die Rede vom »Hofkünstler« aufkommt, scheinen nur noch bildende Künstlerinnen und Künstler an den Höfen gewirkt zu haben¹⁰³. Es bestätigt sich also auch bei diesem Thema, dass Angehörige der historischen und der musik- (und kunstwissenschaftlichen) Disziplinen mitnichten in einer »wissenschaftlichen Schengenzone« verkehren, in der beide Seiten hin- und herreisen, wie es Celia Applegate so optimistisch formuliert¹⁰⁴.

3. Untersuchungsgegenstand und Zielsetzung

Auf Basis der vorangegangenen Forschungen soll eine neue, geschichtswissenschaftliche Perspektive verfolgt werden, aus der heraus die Kastraten als soziale Akteure wahrgenommen werden, die in der Zeit ihres Niedergangs in unterschiedlichen spezifischen Lebenswelten wie dem Hof und der Residenzstadt verortet waren und sich in diesem Rahmen jeweils verschiedene soziale Praktiken aneigneten. Dabei werden im Sinne der historischen Anthropologie weniger historische Konjunkturen als vielmehr die Akteure selbst mit ihrem »Handeln und Denken, Fühlen und Leiden«¹⁰⁵ in den Mittelpunkt gerückt.

Der Fokus dieser Arbeit liegt dabei nicht nur deshalb auf dem 18. und 19. Jahrhundert, weil das Bild der Sänger in dieser Zeit geprägt wurde. Vor allem das 18. Jahrhundert markiert auch die Zeit ihres internationalen Aufstiegs und ihrer Verbreitung in ganz Europa. Nachdem Kastratensänger im 17. Jahrhundert in immer größerer Zahl Teil der Kirchenchöre in Italien geworden und zu den Stars in den männlichen Hauptrollen der *opere*

102 Siehe Ute DANIEL, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995; dies., Höfe und Aufklärung in Deutschland – Plädoyer für eine Begegnung der dritten Art, in: Marcus VENTZKE (Hg.), Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen. Die Bedeutung des Hofes im späten 18. Jahrhundert, Köln u.a. 2002, S. 11–31; dies., Stadt und Hof: Wann erfolgte die Wende?, in: Jan HIRSCHBIEGEL u.a. (Hg.), Städtisches Bürgertum und Hofgesellschaft. Kulturen integrativer und konkurrierender Beziehungen in Residenz- und Hauptstädten vom 14. bis ins 19. Jahrhundert, Ostfildern 2012, S. 271–280.

103 Siehe z.B. Arne KARSTEN, Der Künstler am frühneuzeitlichen Hof zwischen formaler Einbindung und informeller (Selbst-)Inszenierung, in: Reinhardt BUTZ (Hg.), Informelle Strukturen bei Hof. Ergebnisse des gleichnamigen Kolloquiums auf der Moritzburg bei Dresden, 27. bis 29. September 2007, Berlin 2009, S. 181–190. Dies trifft auch auf kunsthistorische Arbeiten zu, siehe Martin WARNEKE, Der Hofkünstler. Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.

104 Vgl. Celia APPLGATE, Introduction. Music Among the Historians, in: German History 30/3, S. 329–349, hier S. 329.

105 Richard VAN DÜLMEN, Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben, Köln u.a. 2000, S. 32.

serie avanciert waren, hatten sie zunächst die Bühnen der Opernhäuser in Rom, Venedig (beide Städte besaßen auf dem Höhepunkt des Musiktheaters jeweils acht Theaterhäuser), Neapel, Florenz (je drei bis vier Theater), Mailand, Turin, Bologna, Padua, Parma und Vicenza erobert¹⁰⁶. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts begannen sie verstärkt Engagements nördlich der Alpen anzunehmen, und da Kastraten außerhalb Italiens vor allem als Opernsänger tätig waren und die Oper dort vor allem ein Medium der fürstlichen Machtrepräsentation war, konzentrierte sich das Wirken der Sänger auf die Höfe und Residenzstädte¹⁰⁷. In England und Frankreich waren sie allerdings (fast) nur in London sowie in Paris bzw. Versailles zu sehen und auch in anderen Ländern wie Spanien, Polen, Dänemark und Russland war die Möglichkeit, Opern zu besuchen, weitestgehend auf die Hauptstädte beschränkt. Im Alten Reich jedoch pflegten zahlreiche Herrscherinnen und Herrscher an den über 300 Höfen¹⁰⁸ italienisches Musiktheater und stellten dafür über Jahrzehnte hinweg Kastraten an, was sich in mannigfachen Quellen niederschlug. Dort hielten sich die Sänger nicht nur in größerer Zahl auf, sondern prägten die Musikkultur entscheidend mit und waren sowohl Teil des jeweiligen Hofstaats als auch Einwohner der Residenzstadt. Kastraten wurden also in diesem Gebiet nicht nur von höfischen Kreisen wahrgenommen, was die intensive Debatte und rege Publikationstätigkeit über das Musiktheater und Kastratensänger im 18. Jahrhundert gefördert haben mag.

Der Schwerpunkt wird somit nicht auf die Opernbühne gelegt, sondern auf die Umstände der Anstellung an einem mitteleuropäischen Hof und auf die Residenzstadt, in der Kastraten lebten und arbeiteten. Beide miteinander verquickten Sphären, die höfische und die städtische, werden als Lebenswelten definiert, womit nach Rudolf Vierhaus »die – mehr oder weniger deutlich –

106 Vgl. BARBIER, *Castrati*, S. 63f. Entgegen der Annahme, Kastraten hätten ausschließlich Frauenrollen gesungen, war dies nur im Kirchenstaat der Fall. Weibliche Charaktere wurden meist von jungen, debütierenden Kastratensängern gespielt. Saskia Maria Woyke betont dabei, dass der Anteil an von Kastraten übernommenen Frauenrollen relativ gering war und viele Sänger nie derart besetzt wurden, vgl. WOYKE, *Besetzungspraxis*, S. 6f. Im Kirchenstaat war Frauen seit dem Verbot Sixtus' V. (r. 1585–1590) untersagt, auf öffentlichen Bühnen aufzutreten, was bei seinen späteren Nachfolgern Clemens IX. (r. 1667–1669) und Clemens X. (r. 1670–1676) für kurze Zeit durchbrochen wurde. Der auch politisch berüchtigte Innozenz XI. (r. 1676–1689) bestätigte dieses Verbot jedoch 1676 erneut, sodass bis auf eine kurze Periode unter Alexander VIII. (r. 1689–1691) auch Frauenrollen in der Oper von Kastraten oder Knaben verkörpert werden mussten, bis Clemens XIV. in den 1770er Jahren den Bann etwas lockerte, vgl. BARBIER, *Castrati*, S. 130ff.

107 Vgl. ROSSELLI, *Princely Service*, S. 17f.

108 Vgl. Ute DANIEL, [Art.] Hof, Hofleben, in: Helmut REINALTER (Hg.), *Lexikon zum Aufgeklärten Absolutismus in Europa. Herrscher – Denker – Sachbegriffe*, Köln u.a. 2005, S. 308–315, hier S. 308.

wahrgenommene Wirklichkeit gemeint [ist], in der soziale Gruppen und Individuen sich verhalten und durch ihr Denken und Handeln wiederum Wirklichkeit produzieren«¹⁰⁹.

Angelehnt an die Künstlersozialgeschichte der bildenden Künstler¹¹⁰, die von der Konzentration auf das Kunstwerk weggeht und sich den Lebensumständen bzw. Lebenswelten der Personen hinwendet, werden Kastratensänger hier als Teil höfischer Anstellungsstrukturen, innerhalb sozialer Netzwerke, politischer und ökonomischer Abhängigkeiten sowie städtischer und familiärer Strukturen verortet. Die bislang von der Forschung mehrheitlich als musikalischer Datensteinbruch genutzten höfischen Quellen werden neu gelesen und fruchtbar gemacht. Dies ermöglicht darüber hinaus einen breiteren Zugriff auf vielfältige Biographien und Handlungsspielräume, mittels derer die Erkenntnisse aus den wenigen, bislang aber vielfach herangezogenen Lebensläufen der bekanntesten Kastraten wie Farinelli, Filippo Balatri (1682–1756), Gaetano Maiorano detto Caffarelli (1710–1783) oder Gaetano Guadagni (1728–1792) ergänzt und erweitert werden.

4. Quellenkorpus

Trotz der großen Popularität des italienischen Musiktheaters im Reich unterhielten nur wenige Fürstinnen und Fürsten feste Opernensembles, da diese sehr kostspielig waren. Nicht jede und jeder dieser Landesherrinnen und -herren konnte und wollte zudem durchgehend finanzielle Mittel dafür aufwenden bzw. das Musiktheater als vorrangiges Repräsentationsmittel nutzen¹¹¹. Herrscherwechsel und Kriege waren die häufigsten Gründe dafür, ein bereits etabliertes Opernensemble zu entlassen oder vorübergehend zu reduzieren. Allerdings begann Mitte des 18. Jahrhunderts eine längere Phase des Friedens in Italien, der eine wichtige Voraussetzung für den künstlerischen Austausch, die Mobilität der Künstlerinnen und Künstler sowie die Fluidität der Fürstinnen und Fürsten darstellte¹¹². Ein festes Opernensemble im 18. Jahrhundert, das für längere Zeit bestand, in dem italienische Kastratensänger angestellt waren und das damit eine europaweit anerkannte

109 Rudolf VIERHAUS, Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung, in: Hartmut LEHMANN (Hg.), Wege zu einer neuen Kulturgeschichte, Göttingen 1995, S. 7–28, hier S. 13f.

110 Siehe z.B. Andreas TACKE / Franz IRSIGLER (Hg.), Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011.

111 Zwischen 1730 und 1760 gab es keine italienischen Hofopernensembles mehr an den kleineren Höfen des Reichs, vgl. Panja MÜCKE, Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur, Laaber 2003, S. 13f.

112 Vgl. ROSSELI, Princely Service, S. 23.

Opernkultur pflegte, die sich zeremoniell vergleichen lässt¹¹³, besaßen lediglich der römisch-deutsche Kaiser bzw. die Kaiserin, die Kurfürsten von Bayern, Brandenburg, Sachsen und der Pfalz sowie die württembergischen Herzöge, allerdings nicht zur gleichen Zeit¹¹⁴. Davon wurden beispielhaft folgende Residenzen ausgewählt:

Zunächst zu nennen ist der Habsburgerhof in Wien, der im 17. und frühen 18. Jahrhundert eine kulturelle Vorrangstellung in Europa hatte, an der sich andere Höfe orientierten. Karl VI. (r. 1711–1740) holte die bekanntesten Hofpoeten nach Wien, die jene Opernlibretti verfassten, die an den anderen Höfen des Reichs immer wieder neu vertont wurden. Seine Tochter Maria Theresia (r. 1740–1780) lagerte das Musiktheater zwar Schritt für Schritt aus dem Hofetat aus, aber auch sie vertraute noch auf dessen durchschlagende Wirkung als Machtrepräsentationsmittel.

Im 18. Jahrhundert lösten die Wittelsbacher und Wettiner Wiens Rolle als musikalisches Vorbild ab. Der bayerische Kurfürstenhof war zu Beginn noch stark an den Habsburgern orientiert, aber auch eng mit den norditalienischen Höfen verbunden. Nach der Rückkehr Maximilian II. Emanuels (r. 1676–1726) aus Brüssel 1714 baute er die von seiner Mutter Henriette Adelheid nach München gebrachte Oper erneut aus und holte die besten Kastratensänger an seinen Hof. Trotz zeitweiser finanzieller Probleme hielten auch seine Nachfolger Karl Albrecht (r. 1726–1745) und Maximilian III. Joseph (r. 1745–1777) an dieser Tradition fest, bis Carl Theodor (r. 1777–1799) eigene musikalische Vorstellungen aus Mannheim mitbrachte.

Mit den Wittelsbachern und Habsburgern dynastisch eng verknüpft war der sächsische Kurfürstenhof in Dresden¹¹⁵. Um die Stellung der Wettiner innerhalb des Reichs zu markieren, nutzte Friedrich August I./August II. (r. 1694–1733) die musikalische Ausgestaltung dieser Hochzeiten durch *opere serie*, wengleich er sonst die französische Hofmusikultur zum Vorbild hatte. Doch erst sein Sohn Friedrich August II./August III. (r. 1733–1763) richtete feste Opernensembles ein, die nicht nur Dresden bespielten, sondern

113 Zur Vergleichbarkeit der Hofkapellen anhand des Zeremoniells siehe Juliane RIEPE, »Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince«. Ceremonial and Italian Opera at the Court of Clemens August of Cologne and other German Courts, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 147–175.

114 Der kurhannoversche Hof wurde nicht berücksichtigt, da Georg Ludwig I. (1660–1727) nach seiner Krönung zum englischen König George I. 1714 den Hof nach London verlegte und das Opernhaus im Leineschloss ab diesem Zeitpunkt nur noch von Operntruppen bespielt wurde, vgl. Andreas LITZKE, Instrumente der Macht. Höfische Musik in Hannover 1636–1714, in: Sabine MESCHKAT-PETERS (Hg.), Ehrgeiz, Luxus und Fortune. Hannovers Weg zu Englands Krone, Hannover 2001, S. 125.

115 Zur herausragenden Stellung des Dresdner Hofes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. MÜCKE, Hasse, S. 13f.

auch die Reisen nach Warschau begleiteten¹¹⁶. Dies fand zunächst mit dem Tod seines Nachfolgers Friedrich Christian (r. 1763) ein Ende, bis dessen Sohn Friedrich August III./I. (r. 1763–1827) eine Operntruppe engagierte, die für einen festen Jahresetat wieder italienisches Musiktheater in Dresden spielte und dafür Kastraten anwarb. Nach dem Wiener Kongress richtete Friedrich August 1817 sogar wieder ein italienisches Opernensemble am Königshof ein, was allerdings 1832 aus finanziellen Gründen dem deutschen Theater weichen musste. Trotz zunehmender Missbilligung seitens höfischer Kreise wurden Kastratensänger noch unter seinen Nachfolgern Anton (r. 1827–1836) und Friedrich August II. (r. 1836–1854) als Kirchensänger an der katholischen Hofkirche beschäftigt.

Der etwas kleinere württembergische Herzogshof konnte über einige Jahrzehnte kulturell mit München und Dresden mithalten. Der junge Carl Eugen (r. 1737–1793) hatte sich am Hof Friedrichs II. in Berlin aufgehalten und inspirieren lassen, wobei der preußischen Kapelle wiederum die Dresdner Hofmusik als Vorbild gedient hatte¹¹⁷. Zwar hatten schon seine Vorgänger Eberhard Ludwig (r. 1693–1733) und Carl Alexander (r. 1733–1737) italienische Hofkapellmeister und Kastraten engagiert. Aber erst ab den 1750er Jahren etabliert sich in Stuttgart bzw. Ludwigsburg eine musikalische Repräsentationskultur auf Basis eines festen Opernensembles, die über zwei Jahrzehnte hinweg eine prominente kulturelle Position im Alten Reich einnahm¹¹⁸.

Diese Auswahl umfasst vier Höfe unterschiedlicher Größe und Territorien verschiedener Konfession, deren Anwerbe- und Beschäftigungspraxis von Kastratensängern jedoch mit der Praxis anderer Höfe vergleichbar ist. Sie waren untereinander dynastisch, kulturell und personell vernetzt und

116 Vgl. Alina ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *Between Dresden and Warsaw. The Travels of the Court of August III of Poland (Friedrich August II of Saxony)*, in: *Musicology Today* 6 (2009), S. 7–25.

117 Vgl. Panja MÜCKE, »... man erzählt sich Wunderdinge von ihr«. *Oper und Repraesentatio Maiestatis im 18. Jahrhundert*, in: Barbara MARX (Hg.), *Kunst und Repraesentation am Dresdner Hof*, München 2005, S. 217–227, hier S. 223; Ulrike SEEGER, *Von Preußen lernen?*, in: Henriette GRAF/Nadja GEISSLER (Hg.), *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime. Beiträge einer internationalen Konferenz vom 02. Juni 2012*, S. 1–27, URL: <http://www.perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000107> (11.11.2018), S. 1f. In Dresden lernte Friedrich 16jährig den Flötisten und Komponisten Johann Joachim Quantz (1697–1773) kennen, der ihm daraufhin Flötenunterricht erteilte und nach Friedrichs Regierungsantritt ganz nach Berlin geholt wurde, vgl. Mary OLESKIEWICZ, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 79–130, hier S. 82ff.

118 Vgl. Samantha OWENS, *The Court of Württemberg-Stuttgart*, in: Dies. u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 165–196.

zudem stark mit Norditalien verbunden, von wo her sie die begehrten italienischen Sänger anwarben. Besonders die starke Traditionsgebundenheit der höfischen Unterhaltung in Dresden unter August III. und München unter Maximilian III. Joseph führte dazu, dass länger als an anderen Höfen *opere serie* gespielt wurden, die Kastratensänger erforderten¹¹⁹.

Den Beginn des Untersuchungszeitraums stellt der Umzug des frisch gekrönten Kaisers Karl VI. von Barcelona nach Wien im Jahr 1712 dar, wo er die Opernkultur seiner Vorgänger weiterführte, die zunächst tonangebend für die Höfe nördlich der Alpen wurde. Begrenzt wird der zeitliche Rahmen durch das Ende der Anstellung von Kastraten auf deutschsprachigem Gebiet: 1844 wurde der letzte musikalisch aktive Kastrat vom sächsischen König pensioniert.

Größten Aufschluss über Kastraten an den Höfen des Reichs geben archivarische Quellen, die an diesen Orten entstanden. Dabei handelt es sich vor allem um »Personalakten«, die Anstellungsdekrete, Arbeitsverträge, Besoldungslisten, Testamente und damit verbundene *Specificationen* (Besitzinventare), Schuldensachen und Steuererhebungen umfassen. Mit inbegriffen sind zudem Weisungen des Landesherrn wie Reskripte, Kabinettsorders und Berichte seiner Behörden wie *Pro Memoriae*, Vorträge sowie interne Aufzeichnungen wie Aktenvermerke (*Registratur, Pro Nota, Notitia*) und Protokolle, aber auch Schriftstücke, die Kastraten selbst verfassten bzw. verfassen ließen, vor allem Suppliken. Letztere Quellengattung spielt eine besondere Rolle, da Bittschriften als »Mittel und Wege der Partizipation«¹²⁰ zentrale Medien von Praktiken und Aushandlungsprozessen darstellen. Nicht weniger aufschlussreich sind ferner Korrespondenzen der Sänger mit Freundinnen und Freunden oder Dienstherren sowie deren Verwaltungsbeamten.

Die Quellen zu den höfischen Lebenswelten sind auch in den Fällen relevant, in denen sich der entsprechende Kastrat zeitweise in keiner höfischen Anstellung befand. So schrieb der Sopranist Giuseppe Jozzi die Briefe an Marianne und Franz Pirker in Amsterdam, Den Haag, Brüssel und London, wo er Konzerte gab und Schülerinnen unterrichtete. Dennoch waren die Gegebenheiten einer höfischen Anstellung im Reich relevant für ihn, weil er genau diese anstrebte und letztendlich mit seinem Engagement am württembergischen Hof auch erreichte. Die Debatte um die Aufnahme Filippo Sassarolis in die Loge »Zum goldenen Apfel« ist zwar im (nur) vermeintlich bürgerli-

119 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 14.

120 Vgl. Renate BLICKLE, Supplikationen und Demonstrationen. Mittel und Wege der Partizipation im bayerischen Territorialstaat, in: Werner RÖSENER (Hg.), Kommunikation und ländliche Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne, Göttingen 2000, S. 263–317, hier S. 263.

chen Umfeld einer Dresdner Freimaurerloge nach dem Ende des Alten Reichs angesiedelt. Doch auch hier spielt die Nähe der Logenmitglieder zum sächsischen Königshof in der Zeit der Restauration sowie Sassarolis Beschäftigung als Hofkirchensänger eine große Rolle.

Ergänzt werden diese archivalischen Dokumente durch Druckerzeugnisse, die die normative Ebene der sich wandelnden Geschlechter- und Körperbilder widerspiegeln. Dies sind Artikel aus zeitgenössischen Lexika und Universalenzyklopädien sowie Schriften, in denen Autoren sich kritisch bis ablehnend über Kastratensänger äußerten.

5. Methodik

Wie bereits die Eingangszitate demonstriert haben, wurde und wird das Bild davon, was Kastratensänger waren, durch spezifische Zuschreibungen aus dem 18. Jahrhundert bestimmt. Diese Vorstellungen müssen als das begriffen werden, was Jürgen Martschukat »als historisch-spezifische Ergebnisse diskursiver Zuschreibungen und Konstruktionsleistungen« bezeichnet¹²¹. Es handelt sich dabei um einen Diskurs nach Michel Foucault, also um einen »klar abgegrenzte[n] Bereich [...] des Machbaren, Denkbaren und Sagbaren«¹²² oder eine »reglementierte [...] Aussagenformation über einen bestimmten Gegenstandsbereich«¹²³. Allerdings hob schon Foucault selbst hervor, dass Diskurse nicht universell Macht und Wissen reproduzierten bzw. durch Macht und Wissen generiert würden, sondern je bestimmte Felder betrafen und eine begrenzte Ausdehnung besäßen¹²⁴. Es ist also davon auszugehen, dass es, wie Andreas Reckwitz betont, oft »nicht einen einzigen widerspruchsfreien Code« gab¹²⁵. Dies ist besonders relevant angesichts der verschiedenen Felder des Fürstenhofes und der Stadt, deren Lebenswelten sich zwar täglich vermischten, aber dennoch unterschiedliche Normen

121 Jürgen MARTSCHUKAT, *Geschichte schreiben mit Foucault – eine Einleitung*, in: Ders. (Hg.), *Geschichte schreiben mit Foucault*, Frankfurt a.M./New York 2002, S. 7–26, hier S. 19.

122 Achim LANDWEHR, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. 2008, S. 21.

123 Marian FÜSSEL/Tim NEU, *Doing Discourse. Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive*, in: Achim LANDWEHR (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 213–235, hier S. 223.

124 Vgl. Michel FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. ¹⁶2013, S. 93. Zum Einfluss von Foucaults Diskurstheorie auf die Geschlechtergeschichte siehe auch Andrea MOSER, *Kampfzone Geschlechterwissen. Kritische Analyse populärwissenschaftlicher Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit*, Wiesbaden 2010, S. 15ff.

125 Andreas RECKWITZ, *Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation*, in: Herbert KALTHOFF u.a. (Hg.), *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, Frankfurt a.M. 2008, S. 188–209, hier S. 207.

und Habitus erforderten¹²⁶. Der Anti-Kastratendiskurs gilt somit als »Ausagesystem, das in bestimmten Kontexten rezipiert und produziert« wurde¹²⁷. Die jeweiligen Kontexte und Produktionsweisen sollen dabei eruiert werden.

Innerhalb dieser Kontexte agierten verschiedene historische Akteurinnen und Akteure, im Mittelpunkt stehen und standen somit immer Aussagen und Handlungen von Personen. Folglich handelt sich bei Diskursen nicht um »frei schwebende Singularitäten«¹²⁸ und auch Foucault bezeichnet den Diskurs in seiner *Archäologie des Wissens* (1969, dt. 1973) als »regulierte Praxis, die von einer bestimmten Zahl von Aussagen berichtet«¹²⁹. Reckwitz führt dies weiter, indem er postuliert, dass »ein Diskurs nichts anderes denn eine spezifische soziale Praktik sein« könne und allein »in einem bestimmten sozialen Gebrauch« wirke¹³⁰. Der Kastratendiskurs des 18. und 19. Jahrhunderts konstituierte also nicht nur Denk-, Mach- und Sagbares, sondern wurde auch von Menschen mittels sozialer Praktiken hervorgebracht. Dies bedeutet, dass historische Akteurinnen und Akteure durchaus sich widersprechende Praktiken vollziehen konnten, mittels derer sie einen anderen gesellschaftlichen Status erlangten, als es der Diskurs vermuten lässt. Welche Position die Sänger in je verschiedenen Feldern und Kontexten besaßen, ist also nicht von außen abzulesen, sondern nur daran zu erkennen, wie sie sich selbst positionierten und auf welche Weise dies von der sie umgebenden Gesellschaft anerkannt wurde oder nicht.

Eine soziale Praktik wird nach Reckwitz als »ein typisiertes, routinisiertes und sozial ›verstehbares‹ Bündel von Aktivitäten« definiert bzw. als »Komplex aus regelmäßigen Verhaltensakten und praktischem Verstehen« definiert¹³¹. Es handelt sich dabei also nicht um einzelne Handlungen, sondern, wie Dagmar Freist herausstreicht, um »kollektive Handlungsgefüge«¹³², die immer wieder von einer Gruppe von Personen vollzogen und durch andere Perso-

126 Dabei soll keine untrennbare Dichotomie zwischen bürgerlicher und höfischer Sphäre postuliert werden, sondern lediglich der spezifisch aufklärerische Ursprung und die daraus resultierende zunächst begrenzte Wirkungsmacht des Kastratendiskurses betont werden.

127 Andreas RECKWITZ, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), S. 282–301, hier S. 298.

128 LANDWEHR, Diskursanalyse, S. 71.

129 FOUCAULT, Archäologie, S. 116.

130 RECKWITZ, Grundelemente, S. 298.

131 Ebd., S. 298f. Er führt dabei mehrere Definitionen von Theodore Schatzki zusammen, siehe Theodore SCHATZKI, *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitutions of Social Life and Change*, University Park 2002, S. 70ff. Vgl. auch Marian Füssels Anmerkungen dazu in Marian FÜSSEL, *Praxeologische Perspektiven in der Frühneuzeitforschung*, in: Arndt BRENECKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 21–33, hier S. 23, Anm. 10.

132 Dagmar FREIST, *Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung – eine Annäherung*, in: Dies. (Hg.), *Diskurse, Körper, Arte-*

nen anerkannt wurden. Alle Praktiken zusammen ergeben die soziale Praxis, die sich sowohl durch »Routinisiertheit« als auch durch »Unberechenbarkeit« auszeichnet, also immer wieder neu gestaltet werden konnte und somit veränderbar war¹³³.

So ergeben erst die sozialen Praktiken der Kastraten und ihrer Umgebung den eigentlichen ›Ort‹ der »Reproduktion des Sozialen«¹³⁴. Denn die von Vierhaus als Lebenswelten beschriebenen »Beziehung zwischen dem Leben des Einzelnen und dem sozialen und kulturellen System«¹³⁵ können erst durch die »›dichte‹ Interpretation« der Praxisvollzüge zwischen dem Kastraten und dem Hof bzw. der Residenzstadt aufgezeigt werden. Diese Beziehungen wurden sowohl durch Verhandlungs- als auch durch Aushandlungspraktiken formiert. Dabei wird das »Verhandeln« als derjenige Prozess begriffen, »bei dem Akteure mit sowohl gemeinsamen als auch gegensätzlichen Interessen nach einer Übereinkunft suchen«¹³⁶. Verhandlungen betrafen Fragen nach der Höhe des Gehalts oder der Pension, den Arbeitsbedingungen oder der Mobilität. Als Aushandlungen werden hingegen diejenigen »Kommunikationsprozesse«¹³⁷ definiert, innerhalb derer die Teilnehmerinnen und Teilnehmer mittels spezifischer Praktiken »relationale Positionen« konstituierten bzw. diese immer wieder neu »beansprucht, beglaubigt oder verworfen« wurden¹³⁸. Das jeweilige Gegenüber, das in die

fakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung, Bielefeld 2015, S. 9–32, hier S. 18.

133 Vgl. RECKWITZ, Grundelemente, S. 294.

134 Ebd., S. 298.

135 VIERHAUS, Rekonstruktion, S. 23f.

136 Nadir WEBER, Praktiken des Verhandeln – Praktiken des Aushandelns. Zur Differenz und Komplementarität zweier politischer Interaktionsmodi am Beispiel der preußischen Monarchie im 18. Jahrhundert, in: Arndt BREDECKE (Hg.), Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte, Köln u.a. 2015, S. 560–570, hier S. 561f.

137 Ebd., S. 563.

138 Dagmar FREIST, Historische Praxeologie als Mikro-Historie, in: Arndt BREDECKE (Hg.), Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte, Köln u.a. 2015, S. 62–77, hier S. 67. Das »Aushandeln« von Dingen und Normen stellt nach Peter Blickle »ein Verfahrensprinzip des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit« dar, vgl. Peter BLICKLE, Unruhen in der ständischen Gesellschaft 1300–1800, München ²2010, S. 128. Es ist bereits in verschiedenen Kontexten untersucht worden, z.B. von Barbara Stollberg-Rilinger als Praktik innerhalb des Hofzeremoniells, von Martin Dinges als Teil des Umgangs frühneuzeitlicher Menschen mit Armut oder auch von Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz als Prozess des Abwägens intersektional verschränkter Aspekte von Männlichkeit, vgl. Barbara STOLLBERG-RILINGER, Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung, in: Juliane RIEPE (Hg.), Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das Wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage in Weißenfels 2001, Schneverdingen 2003, S. 11–22, hier S. 19; Martin DINGES, Aushandeln von Armut in der

Praktiken eingebunden war, ›verstand‹ diese Positionierung (als angemessen oder nicht) und handelte ebenso spezifisch darauf bezogen: in (Nicht-) Anerkennung der handelnden Kastraten als Hofbedienstete, Künstler, Stadtbürger, Familienmitglieder, Partner, Freunde, Kollegen, Konkurrenten, Ware bzw. symbolisches Kapital und eben nicht nur als Bühnendarsteller oder Übermittler ästhetischer Empfindungen und barocker Effekte.

Dabei wird stets die »Kontingenz der Praxis, die Kreativität des Handelns und das Miteinander von Routinen und Reflexivität in Praktiken«¹³⁹ berücksichtigt, um »Momente der Überraschung, Irritation, Bewältigung« und die »Gleichzeitigkeit verschiedener Möglichkeitsräume« offenzulegen¹⁴⁰. Eine solche Herangehensweise ermöglicht es, von einem statischen Bild ›des‹ Kastraten abzuweichen und sowohl die den Praktiken »innewohnenden Möglichkeiten von Veränderung und Kritik«¹⁴¹ als auch »Unterordnung und Widerstand im praktischen Vollzug sichtbar zu machen«¹⁴².

Als Praktik soll hier ebenso die Umwandlung der bourdieuschen Kapitalsorten gefasst werden¹⁴³. Kapital wird dabei nach Pierre Bourdieu als »akkumulierte Arbeit« in materieller oder inkorporierter Form verstanden, das in seinen verschiedenen Ausprägungsformen – ökonomisch, sozial, kulturell und symbolisch – über die Position von Akteurinnen und Akteuren im sozialen Raum entscheidet. Symbolischem Kapital kommt dabei die Bedeutung eines »Kredit[s]« oder der Gewährung eines »Diskont[s]« zu, der »von sozialen Akteuren wahrgenommen wird, deren Wahrnehmungskategorien so beschaffen sind, daß sie sie zu erkennen (wahrzunehmen) und anzuerkennen, ihr Wert beizulegen imstande sind«¹⁴⁴. Dies kann sowohl Aufschluss über die Position der Sänger an den Höfen geben als auch ihr Handeln an den Residenzstädten entschlüsseln. Dabei muss allerdings betont werden, dass dies, wie auch der Vollzug der sozialen Praktiken, nicht als strategisches Kalkül der einzelnen Personen zu verstehen ist, sondern es sich lediglich um Analysekatégorien handelt, um die Mechanismen der sozialen Verankerung der Kastraten innerhalb bestimmter Strukturen aufzudecken¹⁴⁵.

Frühen Neuzeit. Selbsthilfepotential, Bürgervorstellungen und Verwaltungslogiken, in: Werkstatt Geschichte 10 (1995), S. 7–15; Jürgen MARTSCHUKAT / Olaf STIEGLITZ, Geschichte der Männlichkeiten, Frankfurt a.M. 2008, S. 43.

139 FREIST, Praxeologie, S. 72.

140 Ebd., S. 74.

141 Ebd., S. 68.

142 Ebd., S. 67.

143 Siehe Pierre BOURDIEU, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard KRECKEL (Hg.), Soziale Ungleichheiten, Göttingen 1983, S. 183–198.

144 Pierre BOURDIEU, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a.M. 1998, S. 108.

145 Bourdieu selbst hat darauf hingewiesen, dass es sich dabei nicht nur um rationale Berechnung handele, sondern aufgrund eines verinnerlichteten Habitus geschehe,

Das statische Bild von ›dem‹ Kastraten, das nach wie vor prävalent ist, wird schließlich durch zwei Mikrostudien dekonstruiert, die sich auf die Aushandlungspraktiken um Körper, ›Männlichkeit‹ und Identität konzentrieren¹⁴⁶. Dabei wird der Beobachtungsmaßstab verkleinert¹⁴⁷, nicht nur um das »außergewöhnliche Normale« zu Tage zu befördern, nämlich den tagtäglichen kreativen Umgang mit Geschlechter- und Körperdiskursen im Rahmen der Selbstverortung sowie der Fremdwahrnehmung von Kastraten. Die Fallstudien dienen überdies als ›Grundlagenforschung‹, da sie allgemein gültige Aussagen zur Verortung der Kastraten im 18. und 19. Jahrhundert machen werden können¹⁴⁸.

Vorausgesetzt werden dabei die »modernen‹ Prämissen« der Geschlechtergeschichte. Diese Vorannahmen fasst Monika Mommertz zusammen als:

die doppelte Historizität der Kategorien »sex« und »gender«, der Konstruktionscharakter von Geschlecht, dessen Relationalität sowie die Annahme, dass diese Kategorie in aller Regel in Wechselwirkungen (Interaktionen/Intersektionen) mit verschiedenen anderen Differenzen steht sowie durch Ungleichheiten und Machtverhältnisse (mit) hervorgebracht wird¹⁴⁹.

Für die Rezeption der Kastratensänger bedeutet dies, dass davon ausgegangen wird, dass die Art und Weise, wie man diese wahrnahm und beschrieb, historisch wandelbar ist, dass ihre ›Männlichkeit‹ gesellschaftlich konstruiert und von verschiedenen, intersektional verwobenen Faktoren abhängig war und deren Anerkennung oder Nichtanerkennung mit der Ausübung von Macht bzw. der Verteilung von Ressourcen verknüpft war.

vgl. Pierre BOURDIEU, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 1992, S. 77.

¹⁴⁶ ›Identität‹ wird hier zunächst als das »Mittel« definiert, »mit dessen Hilfe der Mensch sich selbst den Eindruck von ›Selbigkeit‹ verleiht – also den Eindruck von Kontinuität, von Kohärenz und von Konsistenz angesichts der zahlreichen Kontingenzen der Existenz sowie der Erfahrungen von Differenz im Verlaufe eines Lebens.«, Marcus PYKA, *Geschichtswissenschaft und Identität. Zur Relevanz eines umstrittenen Themas*, in: *Historische Zeitschrift* 280/1 (2005), S. 381–552, hier S. 382. Zur Erweiterung des Begriffs auf die ›Geschlechtsidentität‹ siehe Kapitel V.

¹⁴⁷ Vgl. MEDICK, *Mikro-Historie*, S. 44.

¹⁴⁸ David Warren Sabean verglich die Position der Mikrogeschichte innerhalb der Geschichtswissenschaft mit der der ›Grundlagenforschung‹ innerhalb der Naturwissenschaften, da sie sowohl ältere Paradigmen bestätigen als auch neue Perspektiven zu eröffnen vermöge, vgl. David Warren SABEAN, *Reflections on Microhistory*, in: Gunilla BUDDE u.a. (Hg.), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen, Theorien*, Göttingen 2006, S. 275–289, hier S. 289. Dass Mikro- und Makroebene aufeinander angewiesen seien, hebt auch Richard VAN DÜLMEN hervor, vgl. ders., *Historische Anthropologie*, S. 97.

¹⁴⁹ Monika MOMMERTZ, *Theoriepotentiale »ferner Vergangenheiten«*. *Geschlecht als Markierung / source / Tracer*, in: *L'Homme. Z.F.G.* 26/1 (2015), S. 79–98, hier S. 80.

Wenn auch die geschlechtergeschichtlich arbeitende Musikwissenschaft schon seit den 1990er Jahren das Bild des ›unmännlichen‹, ›monströsen‹ Kastraten zu dekonstruieren versuchte, konzentrierte sie sich doch in erster Linie auf das Stimmgeschlecht und die Bühnenpraxis¹⁵⁰. Die Rückbindung der Untersuchung von Geschlechtervorstellungen an Lebenswelten und Praktiken fehlt bislang. Vor allem die komplexe Gemengelange einer Anstellung außerhalb Italiens, die sich auch aus dem Fremdheitsstatus und der Entfernung zur Familie konstituierte, ist auf mehrfache Relationalität¹⁵¹ sowie Performanz von Geschlecht hin zu untersuchen. *Doing gender* wird dabei als Teil der sozialen Praktiken sowohl des Kastraten als auch seiner Umgebung verstanden. Es wird als Praktik definiert, mit zeitgenössischen Geschlechterbildern bzw. Vorstellungen vom Kastratengeschlecht umzugehen und sich diese anzueignen (oder nicht)¹⁵². Das Ziel ist es, Kastraten in eine Männlichkeitengeschichte einzuordnen, indem, wie Thomas Kühne es schon Mitte der 1990er Jahren forderte, die drei Ebenen ›kulturelle Leitbilder und Diskurse‹, ›soziale Praxis, Reproduktion‹ sowie die ›subjektive Wahrnehmung‹ untersucht und verknüpft werden¹⁵³. Zu diesem Zweck wird nach Raewyn Connells hegemonialen Männlichkeiten gefragt und erörtert, inwieweit zeitgenössische Männlichkeitsdiskurse im foucaultschen Sinne ›gleichzeitig Machtinstrument und -effekt [...], aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Strategie [sein]‹¹⁵⁴ und wie ›doing castrato‹ aussehen konnte.

Die ›Historisierung von Praktiken‹¹⁵⁵, die Untersuchung von Diskursen, der Fokus auf Kapitalien, die Anwendung eines mikroskopischen Untersuchungsrahmens in zwei Fallstudien sowie die Verwendung von Ge-

150 Dass diese nach wie vor im Vordergrund steht, zeigen die Abschnitte zu den Kastraten in den folgenden Publikationen: Saskia Maria WOYKE u.a. (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil*, Würzburg 2017; dies., *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750*, Würzburg 2017.

151 Vgl. Andrea GRIESEBNER, *Geschlecht als mehrfach relationale Kategorie. Methodologische Anmerkungen aus der Perspektive der Frühen Neuzeit*, in: Veronica AEGERTER/Nicole GRAF (Hg.), *Geschlecht hat Methode. Ansätze und Perspektiven in der Frauen- und Geschlechtergeschichte. Beiträge der 9. Schweizerischen Historikerinnentagung 1998*, Zürich 1999, S. 129–137.

152 Vgl. Claudia OPITZ-BELAKHAL, *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt a.M. 2010, S. 27ff.

153 Thomas KÜHNE, *Männergeschichte als Geschlechtergeschichte*, in: Ders. (Hg.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt 1996, S. 7–30, hier S. 23.

154 Michel FOUCAULT, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1983, S. 100.

155 Marian FÜSSEL, *Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog*, in: Franka SCHÄFER u.a. (Hg.), *Methoden einer Soziologie der Praxis*, Bielefeld 2015, S. 282.

schlecht als »nützliche Analysekategorie«¹⁵⁶ sind Werkzeuge, um »Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen, soziale Mechanismen sichtbar zu machen und näher an das behandelte Phänomen zu kommen«¹⁵⁷. Nur so können Kastraten als soziale Akteure herausgearbeitet und ihre Position an den Höfen und Residenzstädten des Alten Reichs und seiner Nachfolgestaaten im 18. und 19. Jahrhundert neu bewertet werden.

6. Aufbau

Die untersuchten Kastratensänger werden in der Arbeit schrittweise in den Lebenswelten der Höfe und der ausgewählten Residenzstädte verortet, um dann je spezifische Praktiken offenzulegen. Dabei werden zunächst diejenigen Bereiche abgedeckt, die sich ähnlich zu jenen anderer italienischer Musikerinnen und Musiker verhielten: Dies waren ihre Position innerhalb des höfischen Anstellungsverhältnisses und die damit verbundenen Handlungsspielräume. Anschließend werden spezifische Bereiche analysiert, die sich für die Sänger besonders gestalteten, wie die sozialen Beziehungen in der Residenzstadt, familiäre Bindungen sowie der Umgang mit Anti-Kastratendiskursen Mitte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Um die Situation von Kastraten in diesem Zeitraum zu verstehen, wird im II. Kapitel nach den äußeren Verhältnissen der Hofoper an den ausgewählten Höfen gefragt und somit der lebensweltliche Rahmen aufgezeichnet, der die Praktiken konstituierte bzw. von ihnen konstituiert wurde: Dies betrifft die Voraussetzungen dafür, dass Kastraten überhaupt in so großem Maße im Reich angeworben wurden, ihre Funktion innerhalb der musikalischen Machtrepräsentation der Fürstinnen und Fürsten und die Gegebenheiten des höfischen Engagements. Darüber hinaus werden die an den vier ausgewählten Höfen Wien, München, Dresden und Stuttgart/Ludwigsburg angestellten Kastraten vorgestellt und ihre vielfältigen Aufgaben erläutert, die sie dort neben der reinen Tätigkeit als Sänger erfüllten. Zum Schluss wird ein Schlaglicht auf deutsche Kastraten bzw. Knaben geworfen, die im Alten Reich kastriert worden sein müssen, und so gezeigt, dass dies keineswegs, wie so oft behauptet, ein ausschließlich italienisches Phänomen war.

Im III. Kapitel werden die Handlungsspielräume der Kastraten und ihrer Umgebung innerhalb dieser spezifischen Lebenswelt des Hofes erörtert und demonstriert, welche Verhandlungs- und Aushandlungspraktiken zwischen dem Fürsten oder der Fürstin bzw. der Hofverwaltung und den betroffenen

156 Vgl. Joan W. SCOTT, Gender. A Useful Category of Historical Analysis, in: *The American Historical Review* 91/5 (1986), S. 1053–1075.

157 FÜSSEL, Praktiken, S. 282.

Personen vollzogen wurden. Auf der Grundlage von Verwaltungsakten der Höfe wird nicht nur ergründet, wie sich Kastraten zu den Arbeits- und Vertragsbedingungen verhielten und versuchten, für ihre Interessen einzutreten. Es wird ebenso dargelegt, wie sie sich als Akteure in Wissenstransferprozessen, die am Hof stattfanden, positionierten und wie sie innerhalb des Hofoperkosmos' um die Anerkennung als Künstler rangen. Da sie vertraglich an den Hof gebunden waren, das Reisen aber unabdingbar für ihr berufliches Fortkommen war, stellte zudem das Lavieren im Spannungsfeld zwischen Mobilität und Ortsgebundenheit eine zentrale Herausforderung dar, der sich Kastraten auf unterschiedlichste Weise stellten. Zuletzt wird darauf eingegangen, welche besondere, ambivalente Position die letzten Kastraten am Dresdner Hof zu Beginn des 19. Jahrhunderts bekleideten und welche Strategien sie nutzten, ihre Belange in diesem Kontext zu vertreten.

Teil eines längeren höfischen Engagements war immer auch das Leben an einer Residenzstadt. Deswegen stehen diese spezifischen Lebenswelten im IV. Kapitel im Mittelpunkt, vor allem die in diesem Umfeld gepflegten sozialen Beziehungen, aber auch die verwandtschaftlichen Bindungen, die Kastraten dort pflegten. Dabei wird die Art des Wohnens als Indikator für die Einbindung in soziale Netze in der Stadt verstanden und auf diesen Aspekt hin beleuchtet. Indem die sozialen Beziehungen als soziales und symbolisches Kapital definiert werden, kann auch über andere Praktiken wie dem Schulden machen nachgewiesen werden, wie die Interaktion mit den Stadtbewohnerinnen und -bewohnern vonstattenging. Anhand von Suppliken wird dagegen die Pflege von Familienbeziehungen vor Ort und nach Italien in den Blick genommen. Dabei wird sowohl die Frage danach beantwortet, wer sich um wen kümmerte, inwieweit Kastraten als Versorger der Familie anerkannt wurden und was das Zusammenleben mit Verwandten vor Ort über ihre Position in der Familie aussagte. Abschließend wird anhand von Verlassenschaftssachen ausgewählter Kastraten ausgeführt, welche Rolle Familienmitglieder als Erben spielten.

Mithilfe zweier Mikrostudien, die sich um die eingangs vorgestellten Quellen drehen, werden im V. Kapitel Aushandlungspraktiken um Körper, ›Männlichkeit‹ und Identität unter die Lupe genommen. Da sich die Kritik an Kastratensängern besonders im 18. Jahrhundert zentral gegen Körper und Geschlecht der Sänger richtete, wird zunächst die Einbettung der Kastraten im Rahmen der Humoralpathologie seit dem 16. Jahrhundert erläutert, um dann den diesbezüglichen Diskurswandel seit dem frühen 18. Jahrhundert nachzuzeichnen. Dies geschieht anhand kritischer aufklärerischer Schriften, die sich gegen die Verwendung von Kastraten auf den Opernbühnen, zunehmend aber auch generell gegen die Körperlichkeit der Sänger wendeten.

Vor diesem Hintergrund soll die Selbstverortung des Kastraten Giuseppe Jozzis in der Korrespondenz mit dem Ehepaar Pirker in den Jahren 1748/49

untersucht werden. Es wird dargelegt, inwieweit er sich mittels *self-fashioning* körperliche und geistige Aspekte einer ›männlichen‹ Identität zuschrieb und sich selbst auf verschiedene Weise in diesem Beziehungsgeflecht positionierte.

Die Fremdwahrnehmung eines Kastraten durch die ihn umgebende Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird anhand der Debatte um die Aufnahme Filippo Sassarolis in die Dresdner Loge »Zum goldenen Apfel« (1818–1820) verfolgt. Durch das Ausdifferenzieren einzelner Argumentationsstränge der Beteiligten wird gezeigt, welchen Part zeitgenössische Geschlechterdiskurse einnahmen, aber auch wie relevant andere Faktoren wie der historische Kontext sowie Konflikte und Autoritätsstreitigkeiten unter den Akteuren um die Bewertung Sassarolis als adäquaten Freimaurer und ›Mann‹ waren. Zusammenfassend sollen die Ergebnisse mit dem Konzept der hegemonalen Männlichkeiten abgeglichen und gefragt werden, ob es sich bei den Kastraten um eine marginalisierte Gruppe von Männern handelte oder nicht. So kann schließlich beantwortet werden, inwieweit Kastraten tatsächlich ausgegrenzt waren und welche Rolle sie in der Kultur- und Sozial-, und nicht nur der Musikgeschichte der europäischen Frühen Neuzeit spielten.

II. »Die Herbeyziehung eines paßenden Subjects« – Kastratensänger an mitteleuropäischen Höfen

Die Orte im Alten Reich, an denen die meisten Kastraten nachzuweisen sind und wo ein Großteil der Quellen über sie entstanden, sind die fürstlichen Residenzen. Zwar wurden zum Ende des 17. Jahrhunderts hin auch städtische Opernhäuser im Reich eingerichtet, die als bürgerliche Theater und Veranstaltungsorte für Hoffeste verwendet wurden¹. Sie waren vor allem in jenen Städten zu finden, in denen eine solide ökonomische Basis und der Zustrom von Reisenden durch jährliche Messen gewährleistet waren², wie das Hamburger Theater am Gänsemarkt (1678)³, die Opernhäuser in den Residenzen in Hannover (im Leineschloss 1689) und Braunschweig (1690)⁴ sowie in Leipzig (Opernhaus am Brühl 1693)⁵. Jedoch wie keines der drei Opernhäuser aus finanziellen Gründen längere Anstellungszeiten von Kastratensängern auf⁶. Zudem hielten sich die genannten Opernhäuser nur bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, in der die Höfe des Reichs gerade erst anfangen, im großen Stil Kastratensänger aus Italien anzuwerben und die ersten Operntruppen in diesem Gebiet aufzutreten begannen.

Für die Höfe, die in stetiger politischer und kultureller Konkurrenz zueinander standen, bedeutete das Vorhandensein eines Opernensembles ein »Luxusgut [...]«, dessen »Besitz« das Prestige eines Hofes enorm hob und zu einem regelrechten Handel mit künstlerischem Personal, das zur Verwirkli-

1 Vgl. Sabine EHRMANN-HERFORT, »So könnte dieser Ort ein kleines Welschland seyn«. Italienisch geprägte Musikkultur am Braunschweiger Opernhaus zur Händel-Zeit, in: Händel-Jahrbuch 58 (2012), S. 323–347, hier S. 324ff.

2 Vgl. DUBOWY, Introduction, S. 3.

3 Nach Auflösung des Opernensembles wurde es noch von 1743 bis 1748 von der Operntruppe Pietro Mingottis bespielt, bevor es später abgerissen wurde, vgl. Dorothea SCHRÖDER, Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1680–1745), Göttingen 1998, S. 282ff. Zu diesem Theater siehe auch Dorothea SCHRÖDER, Baroque Opera, Politics and Ceremony in Hamburg, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 193–202, hier S. 194f.

4 Vgl. EHRMANN-HERFORT, Welschland. Zur frühen Opernpflege der Welfen in Hannover siehe auch LITZKE, Instrumente.

5 Vgl. Roswitha JACOBSEN, Die Leipziger »Alceste« von 1693. Zur Konstruktion kulturellen Wissens im Barocktheater, in: Vincenz CZECH (Hg.), Fürsten ohne Land. Höfische Pracht in den sächsischen Sekundogenituren Weißenfels, Merseburg und Zeitz, Berlin 2009, S. 237–272.

6 Vgl. STROHM, Operisti, S. 3.

chung dieser Prachtentfaltung nötig war, führte«⁷. Deswegen übernahmen vor allem die Fürstinnen und Fürsten des Reichs eine zentrale Rolle bei der Anwerbung von Kastraten, denn um Opernpflege zu betreiben, brauchte es einen reichen Patron und ein Publikum wie die Hofgesellschaft oder Bürgerinnen und Bürger, die am Hof verkehrten, die begeistert vom italienischsprachigen Musiktheater waren und an dieser Art des höfisch-repräsentativen *demonstrativen Konsums* teilhatten⁸. Dieses Prestige kann man als symbolisches Kapital eines Hofes bzw. einer Fürstin oder eines Fürsten verstehen, welches durch den Besitz von Kastratensängern gesteigert werden konnte. Um den Status der Kastraten an den Höfen einordnen zu können, müssen also zunächst der Wert des italienischen Musiktheaters, das Publikum als »sozialer Akteur« sowie das Hofzeremoniell als gemeinsame »Wahrnehmungskategorie« bzw. kollektiver Verstehenshorizont erörtert werden.

1. Die Faszination für die italienische Oper nördlich der Alpen

1.1 Strukturelle Voraussetzungen

Die Hofoper, angebunden an Hofkapellen oder vom Hof beauftragte Opernunternehmen, galt als »the most prominent type of operatic institution in Central Europe«⁹. Ihre Popularität war unter anderem in dem Zusammenspiel verschiedener, visuell wie akustisch ansprechender Künste begründet, dem Sensationscharakter, der ein heterogenes Publikum anzog und der Tatsache, dass es sich um ein paneuropäisches Phänomen handelte, über das sich über kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg ausgetauscht werden konnte. Gleichzeitig spielte die Absorption jeweils lokaler Traditionen eine zentrale Rolle, da sie sich durch ihren schematischen Aufbau als extrem wandelbar gestaltete¹⁰. Wie Silke Leopold betont, könne man nicht von »der italienischen Oper« sprechen, weil die nördlich der Alpen entstandenen Werke dem

7 Christine FISCHER, Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: *zeitenblicke* 2/3 (2003), S. 1–33, URL: <<http://www.zeitenblicke.de/2003/03/pdf/Fischer.pdf>> (14.07.2015), hier S. 32.

8 Vgl. Rudolf RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Troups of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 115–146, hier S. 139. Zum demonstrativen Konsum bzw. *conspicuous consumption* siehe Thorstein VEBLEN, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Frankfurt a.M. 1993 (Nachdruck der Ausgabe Köln 1958), S. 95f.

9 Norbert DUBOWY, Introduction, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 1–7, hier S. 2.

10 Vgl. FISCHER, Opera seria, S. 2.

jeweiligen Geschmack des Publikums, vorhandenen Künstlern usw. angepasst wurden und damit teilweise dem italienischen Geschmack sehr unähnlich geworden waren¹¹. Vorbereitet durch die Rezeption italienischer Kirchenmusik, Architektur und bildender Künste seit der Renaissance, bedeutete die Pflege der italienischen Oper außerhalb Italiens nicht etwas völlig Neues, sondern eine Weiterentwicklung bereits vorhandener Strukturen¹². Mitte des 17. Jahrhunderts wurde sie bereits in Frankreich eingeführt, bevor sich die französische Oper entwickelte, und an Höfen des Alten Reichs wie Wien, München, Düsseldorf, Hannover und Dresden etabliert. Im 18. Jahrhundert fand das italienische Musiktheater gar Verbreitung bis nach Warschau, Vilnius, Kopenhagen, Stockholm und St. Petersburg¹³.

Zwar war die ursprüngliche venezianische Oper, wie sie im 17. Jahrhundert entstanden war, eine städtische, kommerzielle Institution¹⁴. Doch durch Verbreitung an die Höfe nördlich der Alpen wurde sie zu einer höfischen Oper transformiert, die an bereits bestehende hofmusikalische Strukturen des 17. Jahrhunderts anknüpfen konnte und diese weiter entwickelte¹⁵. Der Wiener Hof drückte dabei der Oper nördlich der Alpen den prägenden Stempel auf¹⁶, denn dynastische Verflechtungen der Habsburger mit den norditalienischen Herzogtümern hatten die Oper zunächst nach Salzburg, mit der ersten Opernaufführung nördlich der Alpen 1614, und dann nach Wien getragen¹⁷.

11 So basierte das Hamburger Musiktheater auf der venezianischen Oper, wurde aber inhaltlich an die Gegebenheiten der Stadt angepasst. Das gleiche gilt für Händels Aufgriff der englischen *mad songs* für die Wahnsinnsszenen in seinen Opern, vgl. Silke LEOPOLD, Italienische Oper in Europa – Europa in der italienischen Oper, in: Eitel-friedrich THOM (Hg.), Der Einfluß der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der XV. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blan-kenburg/Harz, 19. bis 21. Juni 1987, Michaelstein/Blankenburg 1988, S. 10–17, hier S. 14.

12 Vgl. Reinhard STROHM, Italian Operisti North of the Alps, c. 1700–c. 1750, in: Ders. (Hg.), The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians, Turnhout 2001, S. 1–60, hier S. 5f.; DUBOWY, Introduction, S. 4.

13 Vgl. RASCH, Italian Opera, S. 115.

14 Vgl. LEOPOLD, Italienische Oper, S. 12.

15 Vgl. DUBOWY, Introduction, S. 4.

16 Die Etablierung der italienischen Oper und Anstellung italienischer Sänger bei den Habsburgern (bei gleichzeitiger Ablehnung der damals üblichen protestantisch-flämi-schen Musiker) stand im Zusammenhang mit der Gegenreformation in Innerösterreich durch Ferdinand II. (r. 1619–1637). Dessen Grazer Hofkapelle wurde nach seiner Krönung zum Kaiser 1619 zum Vorbild für andere Hofkapellen, vgl. REIMER, Hof-musik, S. 76f.; Markus GRASSL, »... ain Capellen aufzurichten fürgenommen«. Zu den habsburgischen Hofkapellen im 15. und 16. Jahrhundert, in: Österreichische Musik-zeitschrift 53/2 (1998), S. 9–16, hier S. 12.

17 Vgl. DUBOWY, Introduction, S. 2; Andrea SOMMER-MATHIS, Theater in Wien vom 16.–18. Jahrhundert, in: Peter CSENDES / Ferdinand OPLL (Hg.), Wien. Geschichte einer Stadt. Die frühneuzeitliche Residenz (16.–18. Jahrhundert), Köln u.a. 2003, S. 513–524,

Dort wurde die kommerzielle venezianische Oper so transformiert und angepasst, dass sie als Teil der höfischen Festkultur und adäquates Medium der Machtrepräsentation fungieren konnte¹⁸. Dies bezog sich vor allem auf die Anpassung der Sujets, die Selbstdarstellung des Hofes, eine ›Spektakelisierung‹ und den originären und ephemeren Charakter der höfischen Oper. Aber auch die Institutionalisierung des Opernbetriebs sowie die Vorstellung davon, wer die Adressaten seien und welchen Mehrwert diese beim Anhören und Anschauen hätten, wurden in Wien geprägt¹⁹.

Der Einfluss der Kulturpolitik der Habsburger als richtungsweisendes Element für die Geschmacksausbildung und Opernpflege anderer Fürsten des Reichs ist zwar bezüglich der Dauer und Intensität umstritten. Doch dynastische Beziehungen, auch zum Kaiserhof, waren zentral für den musikalischen Austausch²⁰, denn Mitte des 18. Jahrhunderts traten der bayerische und sächsische Kurfürstenhof, die beide durch Eheschließungen mit Wien verbunden waren, auf den Plan und gaben den Ton an, was das italienische Musiktheater im Reich anging²¹.

So entstand zum 18. Jahrhundert hin ein enormer Bedarf an Musikerinnen und Musikern aus Italien, vor allem seit sich die Praxis von einzelnen Aufführungen zu zyklischen Auftritten an den so genannten Hofgalatagen gewandelt hatte. Denn diese erforderte nicht nur die Einrichtung neuer Institutionen und Ämter, sondern auch eine größere Menge an fähigen Sängerinnen und Sängern²². Da Kastraten nördlich der Alpen so gut wie gar nicht ›hergestellt‹

hier S. 513. Ferdinand II. war in zweiter Ehe mit Eleonora Gonzaga (1598–1655) verheiratet und sein Nachfolger Ferdinand III. (r. 1637–1657) in dritter Ehe mit deren Großnichte Eleonora Magdalena Gonzaga von Mantua-Nevers (1628–1686). Zu der wichtigen Rolle der ersten Eleonora als Musikmäzenin in Wien siehe auch Linda Maria KOLDAU, Familiennetzwerke, Machtkalkül und Kulturtransfer. Habsburgerfürstinnen als Musikmäzeninnen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Dorothea NOLDE / Claudia OPITZ (Hg.), Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit, Köln u.a. 2008, S. 55–72, hier S. 66ff.

18 Vgl. LEOPOLD, *Italienische Oper*, S. 12.

19 Vgl. ebd., S. 13.

20 Vgl. FISCHER, *Opera seria*, S. 10.

21 Für Dresden siehe ebd., S. 20; MÜCKE, *Wunderdinge*, S. 220; Barbara MARX, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur. Dresden im Kontext*, in: Dies. (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 7–36, hier S. 8. Für München siehe Daniela SADGORSKI, *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof 1753–1772*, München 2010; Karl BÖHMER, *Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor Idomeneo. Die Karnevalsopern am Cuvilliés-Theater 1753–1780*, in: Theodor GÖLLNER / Stephan HÖRNER (Hg.), *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 9–38, hier S. 16.

22 Vgl. DUBOWY, *Introduction*, S. 2.

wurden, warb man sie über eigene Agenten oder Hofmusiker an, die zu diesem Zweck nach Oberitalien reisten. So waren sie essentieller Teil einer »Diaspora italienischer Sänger«²³. Bessere Reisewege im 18. Jahrhunderts trugen dazu bei, dass sich Migrantenströme von italienischen Musikerinnen und Musikern nach Norden in Bewegung setzten, die die Nachfrage der nordalpinen Oper bedienten²⁴. In den italienischen Konservatorien wurde ein Überschuss an Musikern produziert, die unter anderem aufgrund der politischen und ökonomischen Folgen des Spanischen Erbfolgekrieges nicht dort beschäftigt werden konnten. So kam es zu einer »Übersättigung« des Marktes in Italien, der Musikerinnen und Musiker über die Alpen wandern ließ²⁵. Die Höfe des Reichs hatten dagegen mehr Bedarf, als sie selbst ausbilden konnten²⁶, weshalb sie versuchten, die besten italienischen Künstlerinnen und Künstler an sich zu binden.

Für diese wiederum war das Alte Reich attraktiv, da die hohe Quantität an Höfen mit festen Ensembles und großen Etats für die Musiktheaterpflege ideale Voraussetzungen für saisonale Engagements zu Spitzengagen oder langjährige sichere Anstellungen boten. Abgesehen von der Abhängigkeit und Gebundenheit an die Fürstin oder den Fürsten, den mitunter beklagten Streitigkeiten innerhalb der Hofkapellen und dem musikalischen Desinteresse der Hofgesellschaft, bedeutete eine feste Anstellung ein (theoretisch) regelmäßig ausgezahltes Gehalt, Extras wie das *regal* und teilweise ein vom Hof teilfinanziertes Quartier. Auch das stetige beschwerliche Reisen und das damit verbundene Problem des Geldtransfers konnte bei einer festen Anstellung erst einmal ausgesetzt werden.

23 RASCH, *Italian Opera*, S. 139. Reinhard Strohm verwendet den Terminus »Diaspora« in Anlehnung an die Zerstreung der Juden im mediterranen Raum und religiöse Migrationsbewegungen in der Frühen Neuzeit, da Italiener ebenso Enklaven gegründet hätten. Dennoch, führt er aus, sei der Begriff nicht immer zutreffend, da die Musiker kollektiv migrierten, vgl. Reinhard STROHM, Introduction, in: Ders. (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2001, S. XV–XIX, hier S. XV.

24 Vgl. LEOPOLD, *Italienische Oper*, S. 17.

25 Vgl. Gesa ZUR NIEDEN, *Mobile Musicians. Paths of Migration in Early Modern Europe*, in: Sarah PANTER (Hg.), *Mobility and Biography*, Berlin / Boston, MA 2016, S. 111–130, hier S. 112.

26 Vgl. LEOPOLD, *Italienische Oper*, S. 11.

1.2 ›Geschmacksbildung‹ und Wahl des künstlerischen Repräsentationsmittels

Die Vorliebe für das italienische Musiktheater ist jedoch nicht als Ausdruck eines individuellen Geschmacks der Regentinnen und Regenten zu verstehen, sondern stellte eine bewusste Wahl der höfischen Repräsentationskultur dar²⁷. Sie orientierte sich entweder an der französischen Hofkultur oder an der »venezianischen Opernpraxis« bzw. am Wiener Hof. Über die Kavaliersreise wurde sie institutionalisiert und durch dynastische Verbindungen gefestigt²⁸. So wird beispielsweise die Präferenz Augusts II. (r. 1694–1733) für das Ballett mit längeren Aufenthalten in Frankreich 1687/88 während seiner dreijährigen Kavalierstour begründet²⁹. Hielten sich Thronfolger während jener Reise bevorzugt in Italien auf, favorisierten sie später häufig eher die italienische Oper. Der Geschmack des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht (r. 1726–1745) und die Münchner Opernkultur unter seiner Regierung wurde klassischerweise durch eine Italienreise mit seinen Brüdern Philipp Moritz und (dem zukünftigen Kölnischen Kurfürsten) Clemens August (r. 1723–1760) in den Jahren 1715/16 geprägt. In traditioneller Manier begleitete sie der Hofsekretär und Opernintendant Ascanius von Triva 1715 zum Karneval in Venedig³⁰. In der Lagunenstadt traf Karl Abrecht auch den sächsischen Prinzen Friedrich August II. (r. 1733–1763)³¹, wo der Wettiner seine eigene Prinzenreise nutzte, um seine musikalischen Favoriten, die Kastraten Francesco Bernardi detto Senesino (1686–1758) und Matteo Berselli (*ca. 1690), für seine Hochzeit mit der Erzherzogin Maria Josepha (1699–1757) 1719 in Dresden auszuwählen³². So praktizierte es

27 Vgl. Michael WALTER, Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719, in: Barbara MARX (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 177–202, hier S. 177.

28 Vgl. REIMER, *Hofmusik*, S. 95.

29 Vgl. Janice B. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 17–50, hier S. 23.

30 Vgl. Reinhard STROHM, *Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1;2 (2007), S. 1–22; 77–104, hier S. 78. Zur Kavalierstour gehörte es, bestimmte Städte zu besonderen Anlässen aufzusuchen. Dazu konnte neben dem Karneval und der Vermählung mit dem Meer an Himmelfahrt in Venedig auch die Karwoche in Rom oder das Fest des Heiligen Januarius in Neapel gehören, vgl. Margret SCHARRER, *Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen*, in: Sabine EHRMANN-HERFORT/Silke LEOPOLD (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel/Basel 2013, S. 151–170, hier S. 153.

31 Vgl. ebd., S. 160f.

32 Vgl. FISCHER, *Opera seria*, S. 11; WALTER, *Italienische Musik*, S. 179; SCHARRER, *Kavalierstouren*, S. 167.

wahrscheinlich auch Karl Albrecht bei einem Venedigbesuch mit dem Sopranisten Agostino Galli, bevor er 1722 Maria Josephas Schwester Maria Amalia (1701–1756) ehelichte³³.

Oft brachten die Thronfolger bei diesen Reisen auch Noten mit und förderten damit direkt den musikalischen Austausch. So stammen einige Noten aus der herzoglichen Sammlung von dem langjährigen Italienaufenthalt in der Jugend Friedrich Ludwigs (1698–1731), dem Sohn des württembergischen Herzogs Eberhard Ludwig, von der er 1716 zurückkehrte³⁴. Doch nicht nur die männlichen Fürsten taten sich durch musikalische Expertise hervor. Maria Antonia Walpurgis von Bayern (1724–1780), die Schwester Maximilian III. Josephs und durch die Ehe mit Friedrich Christian sächsische Kurfürstin ab 1747, reiste ebenso nach Norditalien, um dort geeignete Sängerrinnen und Sänger zu finden³⁵. Zudem komponierte sie eigene Werke, schrieb Texte und führte die Werke selbst auf³⁶. 1760 kam anlässlich ihres Besuchs *Talestri* in Nymphenburg zur Aufführung und im Jahr darauf *Il trionfo delle fedeltà*, ein *dramma pastore*³⁷. Die Korrespondenz mit ihrem Bruder³⁸ und weiteren Geschwistern, alles Töchter und Söhne Karls VII.³⁹, die durch geschickte Heiratspolitik ein dichtes dynastisches Netz in Europa bildeten, zeigt, wie sich der fürstliche Adel über die Qualitäten einzelner Operndarstellerinnen und -darsteller informierte und somit deren Austausch unter den Höfen förderte⁴⁰.

1.3 Höfe mit Hofopern

Diejenigen Herrscher, die sich für die Oper interessierten und sie an ihren Höfen pflegen wollte, richteten je nach finanzieller und politischer Lage im 17. und 18. Jahrhundert feste Opernensembles ein oder ließen ihre

33 Vgl. WERR, Politik, S. 87.

34 Vgl. OWENS, Württemberg-Stuttgart, S. 176.

35 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 89.

36 Sie malte, sang, komponierte und wurde von den Koryphäen ihrer Zeit unterrichtet: von Nicola Porpora im Gesang, von Pietro Metastasio in Operndichtung und ihrem Hofkomponisten Johann Adolph Hasse in Komposition, vgl. FISCHER, Opera seria, S. 732ff.

37 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 72.

38 Siehe HStAD 12528 Fürstennachlass Maria Antonia Nr. 6h, 120.

39 Neben Maria Antonia Walpurgis und Maximilian III. Joseph (verheiratet mit der sächsischen Prinzessin Maria Anna Sophia) waren dies Maria Anna Josepha (1734–1776, verheiratet mit dem Markgrafen Ludwig Georg Simpert von Baden-Baden) und Maria Josepha Antonia (1739–1767, verheiratet mit Kaiser Joseph II.).

40 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 62ff., 73ff., 92, 248.

Opernhäuser saisonal durch Operntruppen bespielen. Nicht nur die Kaiser bzw. die Kaiserin in Wien, sondern auch die weltlichen und geistlichen Kurfürsten in Sachsen, Bayern, Brandenburg⁴¹, der Kurpfalz⁴², Kurköln⁴³,

41 Siehe Christoph HENZEL, Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1999; Lena VAN DER HOVEN, Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft, Kassel 2015; Ulrike LIEDTKE, Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. Musiker auf dem Weg zum Berliner »Capell-Bedienten«, Rheinsberg 1995; Mary OLESKIEWICZ, The Court of Brandenburg-Prussia, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011, S. 79–130; Curt SACHS, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Leipzig 1910; Louis SCHNEIDER, Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin, Berlin 1852; Rita UNFER LUKOSCHIK (Hg.), Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786), Berlin 2008.

42 Die Pfälzer Kurfürsten richteten schon früh Opernensembles an ihren Höfen ein, zunächst jene der Linie Pfalz-Simmern in Heidelberg, Karl I. Ludwig (r. 1649–1680) und Karl II. (r. 1680–1685), siehe Fritz STEIN, Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1921; Friedrich WALTER, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898. Auch Philipp Wilhelm (r. 1685–1690) und Johann Wilhelm (r. 1690–1716) aus der katholischen Linie der Linie Pfalz-Zweibrücken-Neuburg führten diese Tradition in Düsseldorf fort, siehe Alfred EINSTEIN, Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614–1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9/3 (1908), S. 336–424; Andreas FREITÄGER (Hg.), Die Barockoper unter Jan Wellem (1679–1716). Studien zur Düsseldorfer Hofoper als Verherrlichung des Fürsten, Düsseldorf 1990; Alfred STRAHL, Die Hofmusik Jan Wellems. Eine historisch-genealogische Betrachtung mit Herkunfts- und Nachfahrentafeln, Düsseldorf 1988. Am berühmtesten wurde jedoch die Hofoperpflege unter Carl Theodor in Mannheim, siehe Paul CORNEILSON, Reconstructing the Mannheim Court Theatre, in: Early Music XXV/1 (1997), S. 63–82; Ludwig FINSCHER/Gabriele BUSCH-SALMEN (Hg.), Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, Mannheim 1992; Ludwig FINSCHER (Hg.), Mannheim – ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999, Frankfurt a.M. 2002; Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur, Heidelberg 2004; Bärbel PELKER, Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778), in: Silke LEOPOLD/dies. (Hg.), Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme, 2014, S. 195–366, URL: <<http://heiuip.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80326-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016); Bärbel PELKER, »Im Paradies der Tonkünstler«. Die kurpfälzische Hofmusik des Kurfürsten Carl Theodor, in: Markus ZEPF (Hg.), Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg, Karlsruhe 2010, S. 221–227; dies., The Palatine Court in Mannheim, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011, S. 131–160.

43 Siehe Max BRAUBACH, Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln, in: Siegfried KROSS (Hg.), Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, S. 26–63; Juliane RIEPE, »De' Bavari Monarchi Glorioso germoglio«. Musik am Kurköln Hof zur Regierungszeit des Kurfürsten Joseph Clemens, Bruder Max Emanuels, in: Stephan HÖRNER/Sebastian WERR (Hg.), Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche

-mainz⁴⁴ und -trier⁴⁵ sowie die Herzöge von Württemberg und Braunschweig-Lüneburg⁴⁶ etablierten so eine relativ kontinuierliche Musiktheaterpflege an ihren Höfen. Auch die sächsischen Nebenlinien Sachsen-Eisenberg⁴⁷, Sachsen-Meiningen⁴⁸, Sachsen-Gotha-Altenburg⁴⁹, Sachsen-Weißfels, Sachsen-Merseburg und Sachsen-Zeitz⁵⁰, Mark- und Landgrafenhöfe wie Bayreuth⁵¹, Karlsruhe (Baden-Durlach)⁵², Rastatt (Baden-Ba-

Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Tutzing 2012, S. 53–83; RIEPE, *Essential*.

44 Siehe Helmut MATHY, *Feste und Gäste im höfischen Mainz*, Mainz 1989; Karl SCHWEICKERT, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert*, Mainz 1937.

45 Siehe Gustav BERETHS, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, Mainz 1964.

46 Herzog Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg (r. 1665–1679) stellte schon ab den 1660er Jahren Kastraten in seiner Hofkapelle an, die jedoch noch vornehmlich die Aufgabe hatte, die Messen auszugestalten, vgl. LITZKE, *Instrumente*, S. 114. Ein Grund mag der enge Kontakt seines Hofes nach Venedig gewesen sein, vgl. Vassilis VAVOULIS, *A Venetian World in Letters. The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, in: *Notes* 59/3 (2003), S. 556–609.

47 Siehe Renate BROCKPÄHLER, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 163ff.

48 Siehe ebd., S. 264ff.

49 Siehe Bert SIEGMUND, *The Court of Saxony-Gotha-Altenburg*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 197–222.

50 Siehe Wolfgang RUF, *The Courts of Saxony-Weißfels, Saxony-Merseburg and Saxony-Zeitz*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 223–253.

51 Siehe Hans-Joachim BAUER (Hg.), *Barockoper in Bayreuth*, Laaber 1982; Sabine HENZE-DÖHRING, *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009; Wolfgang HIRSCHMANN, *Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argonore der Markgräfin Wilhelmine*, in: Friedhelm BRUSNIAK (Hg.), *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, Köln 1995, S. 117–153; Julia LIEBSCHER, *Bayreuth vor Wagner. Das markgräfliche Opernhaus*, in: *Musik in Bayern* 35 (1987), S. 11–23; Ruth MÜLLER-LINDENBERG, *Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens*, Köln 2005; Rashid-S. PEGAH, *The Court of Brandenburg-Culmbach-Bayreuth*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 389–412; Irene HEGEN, *Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769)*, in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 1–54, URL: <<http://heiuip.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80320-2-10-20180518.pdf>> (03.08.2016).

52 Siehe Ludwig SCHIEDERMAIR, *Die Oper an den Badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14/4 (1913), S. 510–550; Rüdiger THOMSEN-FÜRST, *Die Musik am markgräflich badischen Hof in Karlsruhe (1715–1803)*, in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 139–183, URL: <<http://heiuip.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80324-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016).

den)⁵³, Kassel (Hessen-Kassel)⁵⁴, Ansbach⁵⁵ und Darmstadt (Hessen-Darmstadt)⁵⁶ sowie Fürstentümer wie Braunschweig-Wolfenbüttel⁵⁷ ließen Opern aufführen. Geistliche Regenten, so zum Beispiel die Fürstbischöfe von Salzburg⁵⁸ und Würzburg⁵⁹ bauten ebenso phasenweise auf die Repräsentation durch Musiktheater.

Dabei spielte nicht immer die Größe oder der Rang des Hofes eine Rolle, sondern das Zeremoniell, welches wiederum auf einen wirklichen oder auch nur auf einen vermeintlichen Status des Hofes verweisen konnte. So gehörten beispielsweise Kurköln, -mainz und -trier zu den höchstrangigen Territorien im Reich, da die Fürsten die Kurwürde besaßen. Dennoch etablierte nur der Kölnische Kurfürst Clemens August (r. 1723–1760) phasenweise am Bonner und Brühler Hof eine mit anderen Kurfürstenhöfen vergleichbare Hofmusikultur. Dies hing mit der Sozialisierung des Wittelsbachers in München zusammen, wo wiederum alle Kurfürsten im 18. Jahrhundert die Oper als Machtrepräsentationsmittel nutzten, selbst in den Zeiten, in denen sie verschuldet waren und ihre eigenen Hofbeamten nicht bezahlen konnten⁶⁰.

53 Siehe Rüdiger THOMSEN-FÜRST, Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771), in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme, 2014, S. 409–434, URL: <<http://heup.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80328-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016).

54 Siehe David August VON APELL, Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16. Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten. Ein Beytr. zur hessischen Kunst-Geschichte, Kassel 1806.

55 Siehe Norbert DUBOWY, Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli. Fakten und Interpretationen zu Ansbachs »Italienischer Periode«, in: Friedhelm BRUSNIAK (Hg.), Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit, Köln 1995, S. 73–95; Günther SCHMIDT (Hg.), Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beitr. zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper u. vorklassischen Kammermusik, Kassel/Basel 1956.

56 Ursula KRAMER, The Court of Hesse-Darmstadt, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011, S. 333–364.

57 Siehe Friedrich CHRYSANDER, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, in: Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft 1 (1863), S. 147–286.

58 Siehe BROCKPÄHLER, Handbuch, S. 336ff.; Michael MALKIEWICZ, Die Sängerkastraten der Fürsterzbischöflichen Hofmusik zu Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 143 (2003), S. 237–257.

59 Siehe Dieter KIRSCH, Die fürstbischöfliche Hofmusik zu Würzburg im 18. Jahrhundert, in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme, 2014, S. 577–595, URL: <<http://heup.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80332-2-10-20180518.pdf>> (03.08.2016).

60 Vgl. RIEPE, Essential, S. 151, 153f.

Doch nicht alle Höfe finanzierten durchgehend Musiktheater bzw. barocke Kirchenmusik, die die Anstellung von Kastraten erforderte. Je nach Geschmack des Herrschers und dessen finanziellen Prioritäten gab es an den unterschiedlichen Höfen Hochphasen der Opern- und Musikpflege und Perioden, in denen aus finanziellen Gründen oder dem Desinteresse des neuen Thronfolgers weniger Wert auf die Pflege der Hofkapelle gelegt wurde⁶¹. Auch Kriege unterbrachen diese immer wieder für ein paar Jahre wie der Nordische Krieg in Sachsen (1700–1721), der Spanische Erbfolgekrieg in Bayern (1700–1714), der Österreichische Erbfolgekrieg in der Pfalz und in Bayern (1740–1748) sowie der Siebenjährige Krieg (1756–1763) in Preußen, Köln und Sachsen⁶². Im 18. Jahrhundert wurden diese Phasen jedoch, zumindest innerhalb einer Regierungsperiode, beständiger, auch aufgrund der länger andauernden Phasen politischen Friedens in dieser Zeit⁶³. Die Kontinuität der Opernpflege drückte sich nach Norbert Dubowy allerdings nicht in einer ununterbrochenen Serie von Aufführungen aus, sondern bedeutete eher, dass jene in institutionalisierter Form ein verfügbares Medium der Repräsentation darstellte⁶⁴. Und Teil dieser musikalischen Repräsentationskultur waren im 18. Jahrhundert gut ausgebildete italienische Kastratensänger.

2. Kastraten als Teil der *repraesentatio maiestatis*

2.1 Musik im Hofzeremoniell

Die höfischen Anlässe, bei denen Kastraten auftraten, waren in das Hofzeremoniell eingebunden, das heißt in eine »kollektive Symbol-Sprache« eingebunden, die der Herstellung und Manifestation der Herrschaftsverhältnisse diente⁶⁵. Kastraten waren somit Teil der *repraesentatio maiestatis*, die durch künstlerische Mittel die Würde und Legitimität der Herrscherin oder des Herrschers »abbildlich« darstellte⁶⁶. Die festlichen Anlässe, bei denen dies geschah, beschrieb der Kameralist Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einführung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* als »Hoch-Fürstliche

61 DUBOWY, Introduction, S. 4. Eine Ausnahme bildete der Wiener Hof, der seit Leopold I. (r. 1658–1705) kontinuierlich die Oper als Repräsentationsmittel nutzte, selbst als diese unter Maria Theresia »outgesourct« wurde, vgl. ebd.

62 Vgl. RIEPE, Essential, S. 163.

63 Vgl. ROSSELLI, Princely Service, S. 23.

64 Vgl. DUBOWY, Introduction, S. 5.

65 Vgl. Barbara STOLLBERG-RILINGER, [Art.] Herrschaftszeremoniell, in: Friedrich JÄGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit 5, Stuttgart 2007, S. 416–424, hier S. 416.

66 Vgl. Horst CARL u.a., [Art.] Repräsentation, in: Friedrich JÄGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit 11, Stuttgart 2010, S. 62–81, hier S. 67.

Divertissemens«⁶⁷. Diese seien kein Privatvergnügen, sondern eine Staatsaffäre, auch wenn sie durchaus dem Herrscher etwas die »Regiments-Last« durch »Erquickung und Ergötzlichkeit« erleichtern sollten⁶⁸. Mittels höfischer Vergnügungen könnten die Regenten selbst bestimmen, wie sie gesehen werden wollten und sich dabei nicht nur nach Gusto darstellen, sondern auch anderen Personen ihre hierarchische Position immer wieder neu zuweisen. Musik habe bei diesen Divertissements einen großen Anteil, wobei von Rohr viele Bereiche nannte, in denen diese genutzt werde: im Privatzeremoniell, an der Tafel, auf Reisen, bei Hochzeiten und Taufen, bei der Erziehung der fürstlichen Kinder, bei Beerdigungen und Trauerfeiern, Aufzügen, Turnieren, Pferdeballets, Konzerten, Bällen, Opern und Komödien sowie Karnevalsfestivitäten, Wirtschaften und Bauernhochzeiten, Feuerwerken, Jagden und Bootstouren⁶⁹. Musik spielte also eine zentrale Rolle bei nahezu allen festlichen Anlässen, die vom Hofzeremoniell vorgeschrieben waren. Grundlegend dafür war, wie Daniela Sadgorski für den Münchner Hof hervorhebt, die »*Zeichenhaftigkeit* von Musik in einem durch *Zeremoniell* geregelten System der Hofkultur«⁷⁰.

Die inhaltlichen Schwerpunkte und die Art der Ausführung des italienischen Musiktheaters nördlich der Alpen waren mit ihren antiken Mythen und Geschichten, Exotizismus und »pastoral taste«⁷¹ eingebettet in das »gesamteuropäische Zeichensystem«⁷² des frühneuzeitlichen Hofzeremoniells und damit auf die Rezipienten dieser Hofkultur zugeschnitten. Dies waren zunächst die Hofgesellschaft, die Landesfürsten des Reichs, der europäische Hochadel⁷³, aber auch Stadtbürger, die in den Genuss der meist kontingentierten Billets kamen. Sie sollten laut Julius Bernhard von Rohr nicht mit dem Verstand von der *repraesentatio maiestatis* überzeugt, sondern überwältigt und geblendet werden⁷⁴. Dies wurde durch eine »synästhetische Verknüpfung« verschiedener Künste wie Musik, Poesie und Tanz möglich⁷⁵. Modernste Maschinerien, die Effekte wie Sturm und Regen nachstellten,

67 So der Titel des ersten Kapitels des vierten Teils *Von dem Ceremoniell bey unterschiedenen Arten der Hochfürstlichen Divertissemens*, Julius Bernhard von ROHR, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren, Berlin 1733, S. 732ff.

68 Ebd., S. 732.

69 Vgl. RIEPE, *Essential*, S. 149f.

70 SADGORSKI, *Bernasconi*, S. 10.

71 Ebd., S. 7.

72 STOLLBERG-RILINGER, *Hofzeremoniell*, S. 21.

73 Vgl. ebd., S. 16ff.

74 RIEPE, *Reputation*, S. 148.

75 Sabine HENZE-DÖHRING, *Der Stellenwert der Musik im höfischen Zeremoniell*, in: Juliane RIEPE (Hg.), *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weissenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage in Weissenfels 2001, Schneverdingen 2003*, S. 23–32, hier S. 24.

lebende Tiere auf der Bühne, Musik, die Affekte musikalisch umsetzte und eine Handlung nach streng barocken Formen ließen erstaunen und begeistern und damit kollektiv sinnlich verführen⁷⁶. Der Fürst übte so quasi »physische Verfügungsgewalt« aus⁷⁷. Zwar wurde die von Norbert Elias postulierte These, der Souverän habe den Adel an den Hof gebunden und damit gezielt domestiziert, inzwischen modifiziert⁷⁸. Nichtsdestotrotz hielt sich eine große Zahl von Adeligen – auch auswärtige Gäste – an den Höfen auf und partizipierte an den höfischen Divertissements. Zwar betont Ute Daniel, dass die Bevölkerung nicht zu den Adressaten gehört habe⁷⁹. Dies bedeutete jedoch nicht, dass die höfischen Festlichkeiten ausschließlich im Kreis der Hofangehörigen und Hoffähigen stattgefunden hätten. Nicht nur beschreibt die Autorin im gleichen Atemzug, dass auch die niedrigeren Schichten Teil der Repräsentationskultur waren, indem sie zum Beispiel für fürstliche Besucherinnen und Besucher am Straßenrand postiert wurden⁸⁰. Auch Ulrich Rosseaux hebt hervor, dass beispielsweise die Einwohnerinnen und Einwohner Dresdens schon allein deswegen involviert waren, weil sich höfische Festivitäten oft in die Stadt hinein erstreckten⁸¹. So überrascht es nicht, dass bereits von Rohr schrieb, dass auch »der gemeine Mann, welcher bloss an den äußerlichen Sinnen hängt, und die Vernunft wenig gebraucht, [...] durch die Dinge so in die Augen fallen, und seine uebrigen Sinnen rühren, [...] einen klaren Begriff von seiner Majestaet, Macht und Gewalt« bekomme⁸².

76 Siehe z.B. die Beschreibung der Oper *Cleofide* von 1731 (Johann Adolph Hasse / Pietro Metastasio), in der drei symmetrische, hierarchisch angeordnete Paare auftreten (ein hohes, ein niedrigeres, ein Herrscher und ein intriganter Gegenspieler) und auf Rezitative, in denen diskutiert wird, was geschehen ist / wird / sein könnte, Arien folgen, die das zuvor Gesagte zusammenfassen, vgl. WALTER, Gesang, S. 6f.

77 Sebastian WERR, Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745), Köln 2010, S. 11f.

78 Zu Elias' Untersuchungen des französischen Hofes vgl. Norbert ELIAS, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königstums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung. Soziologie und Geschichtswissenschaft, Neuwied / Berlin 1969, S. 271ff. Forschungen zu anderen europäischen Höfen zeigen aber, dass diese Ergebnisse nicht auf alle Höfe übertragbar sind. So konnte unter anderem Andreas Pečar zeigen, welche Handlungsspielräume der Hochadel am Wiener Hof besaß und wie er das Zeremoniell zum eigenen Vorteil nutzte, vgl. Andreas PEČAR, Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI., Darmstadt 2003; ders., Das Hofzeremoniell als Herrschaftstaktik? Kritische Einwände und methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofs in Wien (1660–1740), in: Ronald G. ASCH / Dagmar FREIST (Hg.), Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit, Köln u.a. 2005, S. 381–404.

79 Vgl. Ute DANIEL, Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit, in: Niedersächsisches Jb. für Landesgeschichte 72 (2000), S. 45–66, hier S. 49.

80 Vgl. ebd., S. 52f.

81 Vgl. Ulrich ROSSEAU, Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden 1694–1830, Köln u.a. 2007, S. 74f.

82 VON ROHR, Ceremoniel-Wissenschaft, S. 2.

Die symbolisch-ideologische und die divertierende Ebene waren dabei eng verquickt⁸³. Essentieller Bestandteil des musikalischen Spektakels waren immer auch gedruckte Textbücher, Inhaltsangaben und Auslegungen, welche oft ein *Argomento* voranstellten, in dem die Symbole erläutert wurden⁸⁴. Die aus heutiger Sicht stark statische Darstellung auf der Bühne korrespondierte mit dem »höfischen Zeichenrepertoire«⁸⁵, während die Personen in der Oper personifizierte Eigenschaften darstellten, die höfischen Tugenden und Konventionen entsprachen⁸⁶.

War Musiktheater also nach außen hin dafür zuständig, für Kurzweil zu sorgen⁸⁷, diente die Kunst vor allem dazu, die Mitglieder der höfischen Gesellschaft ins Zeremoniell einzuüben und jeden an seinen Platz zu verwiesen⁸⁸. Wie es Sebastian Werr anhand der Festkultur der bayerischen Kurfürsten herausarbeitete, hatte barockes Musiktheater zudem die »[...] strategische Intention, den Untertanen die Einsicht in die Notwendigkeit der bestehenden Ordnung zu vermitteln und zugleich die konkurrierenden Höfe von der Macht des bayerischen Hofes zu überzeugen«⁸⁹.

2.2 Höfische Anlässe und Adressaten

Hofgalatage

Das Repertoire der musikalischen Werke, in denen Kastraten sangen, wurde von spezifischen Anlässen bestimmt, die im Dienst der *repraesentatio maiestatis* standen: den Hofgalatagen zu Hochzeiten, Geburts- und Namenstagen, Taufen und Krönungen der Mitglieder der fürstlichen Familie, den Besuchen anderer hochgestellter Personen sowie der Karnevalssaison. Die ersten Anlässe, bei denen Opern aufgeführt wurden, waren »die mit der Konsolidierung des Absolutismus' sich durchsetzenden kalendarischen Riten«⁹⁰, die Hofgalatage. An großen Höfen fanden diese sehr häufig statt, in Wien unter Maria Theresia sogar ca. alle drei Wochen⁹¹. Sie dienten

83 Vgl. REIMER, Hofmusik, S. 107.

84 Vgl. ebd., S. 105f.

85 WALTER, Gesang, S. 24.

86 Vgl. ebd., S. 19.

87 Vgl. WERR, Politik, S. 8.

88 Vgl. WALTER, Gesang, S. 25. Dies ist auch wortwörtlich zu verstehen, waren doch sogar die Sitzplätze je nach Rang verschieden geschmückt und unterschiedlich komfortabel, vgl. Andrea SOMMER-MATHIS, Opera and Ceremonial at the Imperial Court of Vienna, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 179–191, hier S. 185.

89 WERR, Politik, S. 9.

90 REIMER, Hofmusik, S. 100.

91 Vgl. Marina BECK, Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern, München 2017, S. 48.

der höfischen Selbstdarstellung im Interesse der Herrschaftslegitimation, der Sicherung der Thronfolge sowie damit verbundener dynastischer Verbindungen und waren offiziell in den Hof- und Staatskalendern verzeichnet⁹². Der Fürstenstand, der im Alten Reich nicht an einem Hof akkumuliert war wie in Frankreich oder England, sondern eher als »Kommunikations- und Interaktionszusammenhang« zwischen den Höfen bestand, nutzte diese Anlässe zum gegenseitigen Austausch von Informationen⁹³. Dabei weist Ute Daniel darauf hin, dass die Größe der zu diesen Anlässen errichteten Opernhäuser, die teilweise mehr Plätze als hoffähige Personen aufgewiesen hätten, demonstrierte, dass zu den Adressaten auch das »imaginierte Publikum« des gesamteuropäischen Hofadels gehört habe⁹⁴. Als große höfische Festanlässe waren die Galatage Grundlage der Institutionalisierung der Oper an den Höfen und galten immer wieder als Anlass zur Anwerbung neuer Kastratensänger aus Italien. Besonders Hochzeiten zwischen Fürstenhäusern figurierten schon seit dem 17. Jahrhundert als höchste Galatage, die mehrtägig musikalisch begangen wurden⁹⁵. Musikdramatische Aufführungen dienten dabei der Bekräftigung der familiären Bindung beider Dynastien und deren Herrschaftsansprüchen⁹⁶.

Karnevalssaison

Anlässe, Kastraten an den Hof zu holen, waren auch die großen Opern, die während der Karnevalssaisons in München und Dresden, und von 1744 bis 1769 auch in Stuttgart⁹⁷, veranstaltet wurden. Denn da sie das Herzstück der Saison darstellten, erforderten sie zumeist eine Aufstockung des Sängersonnens⁹⁸. Im Gegensatz zu der *stagione* an den italienischen Theaterhäusern, die regional verschieden von Ende Oktober (Venedig), November (Neapel) oder Dezember bis zum Fastnachtsdienstag dauerte, zu

92 Siehe z.B. für München: Chur-Bayrischer Hof-Calendar und Schematismus. Auf das Jahr [...] 1727, München 1727, S. 15ff. und für Dresden: Königl. Poln. Khurfürstl. und Saechsischer Hof und Staats Kalender auf das 1735, Dresden 1735.

93 Volker BAUER, Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus, Köln u.a. 1997, S. 33.

94 Vgl. DANIEL, Überlegungen, S. 49.

95 Siehe unter anderem die Aufführung der Oper *Dafne* des Kastraten und Dresdner Hofkapellmeisters Giovanni Andrea Angelini Bontempi zur Hochzeit von Erdmuthe Sophie von Sachsen mit Markgraf Ernst Christian von Brandenburg-Bayreuth 1662, vgl. Michael HEINEMANN, Giovanni Andrea Angelini Bontempis »Dafne«. Musiktheater am Dresdner Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Barbara MARX (Hg.), Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Amsterdam/Dresden 2000, S. 135–142, hier S. 137.

96 Vgl. WALTER, Italienische Musik, S. 177.

97 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 124.

98 Vgl. BÖHMER, Wandel, S. 16.

der noch eine Himmelfahrts- und eine Herbstsaison kommen konnte, fand beispielsweise der Karneval in München von Anfang Januar bzw. dem erstem Sonntag nach Epiphania bis Aschermittwoch statt⁹⁹.

Die Sujets der Karnevalsoper zeigen, dass dem Wiener Hof ab der Mitte des 18. Jahrhunderts thematisch nur noch zu bestimmten Anlässen, aber nicht mehr in der Art der Opernpflege nachgeeifert wurde. In einer Zeit, als Maria Theresia gerade begann, die Zuständigkeit für das Musiktheater aus ihrer Hofkapelle auszulagern, begannen August III. und Maximilian III. Joseph erst, diese richtig auszubauen und ihre Opernensembles massiv aufzustoßen¹⁰⁰. Zwar hatte es schon unter Karl VI. und seinen Vorgängern eine Faschingsaison gegeben, bei der das strenge Zeremoniell etwas gelockert wurde¹⁰¹, sie war aber nur auf die Hofgesellschaft beschränkt¹⁰². Bei den Wittelsbachern jedoch konnten auch »hoffähige« Personen am Karneval teilnehmen, allerdings wurden die Billets von der Hofverwaltung ausgegeben und standen nicht zum freien Verkauf¹⁰³. Und auch in Dresden führte die Auslagerung einiger Festbestandteile aus dem Dresdner Hoftheater, unter anderem in den brühlischen Palais, zu einer Öffnung für nichtadelige Personen, die nicht dem Hof angehörten¹⁰⁴. Zudem waren Karten für die Aufführungen reisender und saisonal zusammengestellter Operntruppen ab den 1740er Jahren, wenn auch preisintensiv, so doch frei verkäuflich¹⁰⁵. Die Bühnenpräsenz der Kastraten wurde so also zunehmend auch von Personen wahrgenommen, die nicht am Hof verkehrten.

Kirchenmusik

Neben dem weltlichen Musiktheater waren die Sänger auch im Rahmen der katholischen Hofmusik in Oratorien, Messen und Passionen unentbehrlich¹⁰⁶, da Frauen bis ins 18. Jahrhundert hinein, teilweise auch länger,

99 Vgl. STROHM, *Dramma*, S. 9; BARBIER, *Castrati*, S. 66.

100 Beide stellten zu Beginn ihrer Regierungszeit einen neuen Opernkomponisten ein, August III. 1734 Johann Adolph Hasse und Maximilian III. Joseph 1753 Andrea Bernasconi. Ebenso handhabten es Carl Eugen 1753 mit Niccolò Jommelli in Stuttgart und Carl Theodor mit Ignaz Holzbauer in Mannheim. In dieser Zeit wurden auch eine Reihe neuer Opernhäuser erbaut: 1742 in Mannheim und Berlin, 1748 Bayreuth und 1750 Stuttgart, vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 27ff.

101 Vgl. SOMMER-MATHIS, *Theater in Wien*, S. 513.

102 Vgl. REIMER, *Hofmusik*, 101. Zum Fasching am Wiener Hof unter Karl VI. siehe auch Claudia MICHELS, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740*. »Denen Röm: Kayserl. Vnd Königl: Majestätten zur Faßnachts-Vnterhaltung Wälsch-gesungener vorgestellt ...«. *Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Diss. Wien 2006.

103 SADGORSKI, Bernasconi, S. 34.

104 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 56.

105 Vgl. ROSSEAUX, *Freiräume*, S. 133ff.

106 Vgl. Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen u. ihrem Repertoire*, Stuttgart/Kassel 1987, S. 190.

nicht in der (katholischen) Kirchenmusik wirken durften. Bei den Habsburgern gehörten die fast täglichen Messebesuche der kaiserlichen Familie zur Demonstration der *pietas austriaca*, die mehr als an anderen Höfen die musikalische Untermalung öffentlicher geistlicher Anlässe erforderte¹⁰⁷. Besonders die charakteristischen Andachten am heiligen Grab am Karfreitag, bei denen *Rappresentazioni sacre*, *Azioni sacre* (geistliche, halbszenisch aufgeführte Stücke) oder *Cantate al Sepolcro* (nichtszenische, zweiteilige Karwochenoratorien) aufgeführt wurden, erforderten italienische Sänger¹⁰⁸. Auch in München sowie den Höfen in Stuttgart/Ludwigsburg und Dresden, deren Herrscher im Gegensatz zu ihrem Territorium katholisch waren, wurden Kastraten in der repräsentativen Sakralmusik eingesetzt. Die Dresdner Hofkirche spielte hierbei eine besonders wichtige Rolle, da sie der letzte Ort war, an dem Kastratensänger nördlich der Alpen öffentlich zu hören waren.

2.3 Repertoire

Die weltlichen repräsentativen musikdramatischen Stücke reichten je nach Anlass, Budget und Ausführenden von kurzen Einaktern bis zu mehrteiligen Dramen. Sie sind in zwei Gruppen aufzuteilen: Ein- bis zweiaktige Festkantaten, -serenaden und Intermezzi sowie mehraktige Dramen mit tragischem, komischem oder gemischtem Inhalt. Letztere wurden *dramma per musica*, *melodramma*, *dramma musicale* bzw. im 18. Jahrhundert *opera seria* oder *comœdia* bzw. *opera buffa* genannt¹⁰⁹. Kürzere Kantaten und Prologe, bei denen vor allem im 17. Jahrhundert kostümierte Sprecher und Sänger Lobreden in zeremonieller Form zum Anlass der Aufführung darboten, fungierten meist als Einleitungen zu Dramen, Balletten oder Turnieren. Sie dienten dazu, zum Tanz, Turnier oder der Zeremonie aufzufordern, konnten aber auch zu Mehraktern erweitert werden. Findet man im Titel noch Adjektive wie *festante*, *festeggiante*, *gareggiante* oder *trionfante*, sind diese ein Hinweis darauf, dass im Stück eine gerade stattfindende Zeremonie, ein Geburts- oder Namenstag, Regierungsantritt oder ähnliches nachvollzogen wurde¹¹⁰. Im 18. Jahrhun-

107 Vgl. Elisabeth FRITZ-HILSCHER, Musik im Dienste einer Staatsidee. Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745, in: Dies. (Hg.), Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740, Köln u.a. 2013, S. 209–226, hier S. 220.

108 Vgl. Gerhard POPPE, Das italienische Karwochenoratorium in Dresden, in: Barbara MARX (Hg.), Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Amsterdam/Dresden 2000, S. 269–282, hier S. 270.

109 Vgl. STROHM, Vision, S. 8f.; ders., *Dramma*, S. 2ff. Intermezzi waren ursprünglich Zwischenstücke zwischen den Akten einer Oper oder eines gesprochenen Dramas, vgl. RIEPE, Reputation, S. 171.

110 Vgl. STROHM, Vision, S. 9.

dert wurden diese kürzeren Stücke auch *azione teatrale per musica* oder *festa teatrale* genannt und waren Festakten am Hof und damit einem exklusiven Publikum vorbehalten. Im Gegensatz zu mehraktigen Werken war ihr Inhalt weniger komplex und wies sich durch das Fehlen einer Liebesgeschichte bzw. eines zweiten Konflikts oder ein einfaches Bühnenbild aus¹¹¹. So genannte Pasticcio-Opern wurden aus Arien anderer Opern zusammengestellt¹¹².

Kastratensänger waren vor allem als Darsteller der männlichen Haupt- und Nebenrollen (*primo* und *secondo uomo*) in der *opera seria*, aber auch in kleineren Formen italienischen Musiktheaters und sakralen Werken unerlässlich¹¹³, da sie die Tugenden des Herrschers präsentierten. Damit waren sie diejenigen Personen, die auf der Bühne am weitesten vorn standen und die meisten Arien sangen¹¹⁴. Der schematische Aufbau dieser Gattung, feste Arienabfolgen und stereotypische Plots korrespondierten mit dem System des Operngeschäfts im 18. Jahrhunderts: Die Opern konnten immer wieder neu vertont und ihre Rollen von neu angeworbenen Kastraten aufgeführt werden¹¹⁵. Im Gegensatz zu städtischen Opernhäusern und Operntruppen, in denen man aus praktischen Gründen öfter Pasticcio-Opern und Wiederholungen aufführte¹¹⁶, wurden die Arien eines Stückes, welches an einem Hof für einen bestimmten Anlass komponiert wurde, auf die Fähigkeiten und Bedürfnisse eines bestimmten Kastraten zugeschnitten¹¹⁷.

Der später oft kritisierte statische Aufbau der *opera seria* ermöglichte die Verwendung zu verschiedensten Anlässen und an unterschiedlichsten Orten in Italien und nördlich der Alpen¹¹⁸. Die Oper bestand aus drei bis fünf Akten, wovon jeder in bis zu 20 Szenen eingeteilt war, die je durch das Auftreten eines neuen Charakters eingeleitet wurden. Diese fünf bis acht Personen betraten nacheinander, getreu ihrer Rollenhierarchie die Bühne, wobei diese niemals leer sein durfte. Rezitative und Arien wechselten sich ab und ergänzten sich, wobei erstere die Handlung erzählten und voranbrachten und letztere als Monolog oder Ansprache die Affekte präsentierten. Ein Wechselspiel zwischen Arien mit stärkeren und schwächeren Gefühlen folgte dem barocken Ideal des *chiaroscuro*¹¹⁹.

111 Vgl. ders., *Dramma*, S. 3f.

112 Vgl. ebd., S. 11.

113 Zwar konnten auch Sopranistinnen in Hosenrollen auftreten, aber sie lernten im Gesangsunterricht vornehmlich »weibliche« Gesten und wurden deswegen eher in Oratorien eingesetzt, die konzertant aufgeführt wurden, vgl. ebd., S. 27.

114 Vgl. WALTER, *Gesang*, S. 23f.

115 Vgl. STROHM, *Dramma*, S. 92.

116 Vgl. ders., *Operisti*, S. 56.

117 Siehe Kapitel III.3.

118 Vgl. STROHM, *Dramma*, S. 93.

119 Vgl. ebd., S. 13.

Die Identifikation der Zuhörerinnen und Zuhörer mit der Handlung sollte auch durch die Instrumentalmusik erreicht werden, welche durch musikalische Mittel bestimmte Bewegungen des Herzens symbolisierten. Auch wenn die Verse oft allen bekannt waren, war von den Darstellenden gefordert, den Eindruck der Neugestaltung und Überraschung auf der Bühne zu vermitteln. Die Handlungen sollten soziale Normen und den Umgang mit den Leidenschaften demonstrieren, wobei die Charaktere allegorische Repräsentationen von Macht (König), Mut und Ehre (junger Held), Treue (Prinzessin) usw. darstellten¹²⁰. Julius Bernhard von Rohr schrieb dazu:

Die Schritte, die Geberden, die Bewegungen und alle Handlungen der Acteurs müssen ihre reguliere Abmessungen haben, nach den Regeln der Music eingerichtet seyn, und der Natur ganz accurat und eigentlich nachfolgen. Die Zuschauer müssen es denen Personen aus einigen wenigen Schritten oder Geberden gleich ansehen, ohne dass sie ein Wort reden, was sie vor eine Person vorstellen, und welcher von ihnen die Passion eines Verliebten, eines Zornigen, eines Hochmuethigen, eines Melancholischen u.s.f. praesentire¹²¹.

Im Gegensatz zu diesen heroischen Charakteren standen die Protagonisten der *opera buffa*, die im Rahmen der Reformen um 1700 und der verstärkten Aristotelischen Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie, zunehmend von der *opera seria* unterschieden wurde. Die Rollencharaktere weisen sich durch geringeren sozialen Stand aus, die Handlung ist komisch angelegt¹²². Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts dominierte die *opera seria* die deutschen und italienischen Bühnen, bis sich die *opera buffa* als gleichwertig etablierte und erstere mehr und mehr verdrängte. An den Höfen wurde diese heitere, bürgerliche Version des Musiktheaters jedoch eher gespielt, wenn ein finanzieller Mangel herrschte, weil sie keine teure Maschinerie und keine Kastratensänger benötigte und von auswärtigen Operntruppen bedient werden konnte¹²³. Der höfische Adel als wichtigster Förderer und Patron des Musiktheaters favorisierte allerdings, entgegen dem allgemeinen Trend, die *opera seria*¹²⁴. So kam es, dass trotz Reformen in den 1750er Jahren durch den Musikgrafen Giacomo Durazzo und den Komponisten Christoph

120 Vgl. ebd., S. 13ff.

121 VON ROHR, Ceremoniel-Wissenschaft, S. 802.

122 Vgl. ebd., S. 2.

123 Vgl. RIEPE, Reputation, S. 171ff. So beschränkte sich die Opernpflege in den ersten Jahren nach dem Regierungsantritt Maximilian III. Josephs in München 1753 sowie nach Ende des Siebenjährigen Kriegs in Dresden 1763 zunächst nur auf Operntruppen, die unter anderem *opere buffe* zeigten, vgl. ebd., S. 171.

124 Vgl. STROHM, Drama, S. 5.

Willibald Ritter von Gluck in Wien Metastasio-Opern im Alten Reich bis in die 1780er Jahren hinein gespielt wurden, für die man weiterhin an den meisten Höfen Kastraten einsetzte¹²⁵.

3. Anstellung in der Hofkapelle

3.1 Das persönliche Dienstverhältnis

Hofpoeten, -komponisten und -kapellmeister schufen »Auftragskunst im Dienste politischer Zwecke«¹²⁶, schrieben auf die Person des Herrschers oder der Herrscherin und den jeweiligen Anlass zugeschnittene Werke oder nahmen in bereits bestehenden Libretti mit der *licenza* (Huldigungskantate) Bezug auf den Anlass bzw. die Adressaten¹²⁷. Die Musikerinnen und Musiker und vor allem die Kastratensänger, die nicht nur die wirkmächtige Oper trugen, sondern auch bei fast allen anderen musikalischen Anlässen in Erscheinung traten, waren wiederum »mehr als bloße Ausführende des Komponistenwillens«¹²⁸. Ihre individuellen Fähigkeiten, aber auch ihre Gehaltsforderungen bestimmten, wer für sie wo und was komponierte. Denn, wie es Panja Mücke für die Opern Johann Adolph Hasses am Dresdner Hof nachweist, war jedes Werk nicht nur auf den Kurfürsten und das jeweilige Fest zugeschnitten, sondern auch für die Tessitur¹²⁹ und die künstlerischen Fähigkeiten bestimmter Sänger komponiert oder umgearbeitet. Die Rolle oder Arie hatten ihn oder sie also »gut zu kleiden«¹³⁰. Die jeweilige regierende Person und deren Familie sowie ihre familiär-politischen Anlässe dirigierten somit indirekt das Entstehen bestimmter musikalischer Formen und Werke sowie deren Anspruch¹³¹. Ihre Sujet-Wahl spiegelte die Vorlieben der Adelsdynas-

125 Vgl. ebd., S. 27.

126 WERR, Politik, S. 7.

127 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 244. An den meisten Höfen wurde jedoch nach 1750 ein Großteil der Werke nicht mehr von Hofkapellmeistern geschrieben, sondern von anderen übernommen bzw. Komponisten saisonal aus Italien engagiert, vgl. RIEPE, Reputation, S. 173ff.

128 WERR, Politik, S. 85.

129 Die Tessitur bezeichnet den künstlerisch nutzbaren Stimmumfang (im Gegensatz zum Ambitus), der die Spanne zwischen dem höchsten und tiefsten Ton einer Stimme (oder eines Stücks) umfasst.

130 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 175ff.; Panja MÜCKE, Farinelli, Caffarelli und Rocchetti. Zum Einfluß der Sänger auf Hasses Drammi per musica, in: Daniel BRANDENBURG/Thomas SEEDORF (Hg.), »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, Schliengen 2011, S. 80–89, hier S. 80.

131 Diese für den Hof geschriebenen Werke gehörten bis ins 18. Jahrhundert hinein auch nicht dem Komponisten, sondern dem jeweiligen Landesherrn, vgl. REIMER, Hofmusik, S. 123.

tien für bestimmte Themen wider und damit eine spezifische Art, Macht zu repräsentieren bzw. sich und seine Tugenden darzustellen.

Herrschende wie August III. und Maria Josepha sowie Maximilian III. Joseph bemühten sich deswegen besonders um fähiges Opernpersonal und wohnten teilweise sogar persönlich den Proben bei, weswegen diese beispielsweise in Dresden in den Privatgemächern der Fürstin stattfinden konnten¹³². Der bayerische Kurfürst sprach von seinem Opernensemble oft als »mon opera« oder »ma compagnie« und betrachtete diese als seine »persönliche Angelegenheit«¹³³. Zwar äußerten sich nicht alle Fürstinnen und Fürsten in dieser Weise über ihre Hofkapelle, aber tatsächlich standen Kastratensänger wie alle anderen Hofbediensteten auch in einem »persönlichen Dienstverhältnis« zu ihren Dienstherrinnen und -herren, die den geleisteten Dienst und das Treueversprechen mit einem Gehalt und einer Schutzzusage bezahlten. Dieses Verhältnis endete erst mit dem Tod einer der beiden Vertragspartner¹³⁴. Die Auswahl der Sänger für die Hofkapelle erfolgte direkt oder indirekt durch die Fürstin oder den Fürsten. Sie übten durch ihren Geschmack und ihre Verfügungsgewalt über personelle und finanzielle Entscheidungen Einfluss auf die Gestalt und Gestaltung der Hofmusik aus und entschieden, wer eingestellt wurde, auch in den Fällen, in denen die Hofoper eigentlich einem Impresario unterstellt war. Wie der ganze Hofstaat gehörten auch die Mitglieder der Hofkapelle nicht zu einem Ort oder einer Residenz, sondern zu den jeweiligen Personen, bei denen sie angestellt waren.

3.2 Die Organisation der Hofmusikkapelle

Auch wenn sich die Regentinnen und Regenten persönlich um fähiges Opernpersonal bemühten, unterstand die Hofkapelle Ämtern, die für die organisatorischen Belange zuständig waren. Die Hofmusik im Alten Reich war nach bestimmten Standards organisiert, die überregional gleich waren. Seit dem 16. Jahrhundert war sie fundamentale Änderungen unterworfen, die sich von den größeren zu den kleineren Höfen bewegt hatten¹³⁵. Die Institutionalisierung des höfischen Musiktheaters war im Rahmen eines Strukturwandels der Hofmusik nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges vonstattengegangen, nachdem die ökonomischen und politischen Voraussetzungen geschaffen worden waren¹³⁶, die die Italianisierung der Hofmusik förderten.

132 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 62f.; BÖHMER, Wandel, S. 18.

133 SADGORSKI, Bernasconi, S. 46.

134 Vgl. REIMER, Hofmusik, S. 64.

135 Vgl. ebd., S. 15ff.

136 Erich Reimer nennt hierbei unter anderem den Rückgang der Kriegsausgaben und

Zunächst bezeichnete die »Kapelle« nach Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* »Das gantze Corpus derer musicirenden Personen« und umfasste alle Musikerinnen und Musiker bis auf die Trompeter, Pauker und Oboisten. Sie war hierarchisch geordnet von den Kammermusikerinnen und -musikern bis hinunter zu den Kapellknaben bzw. »Lehr-Discantistinnen«¹³⁷ (die oft auch in einem oder mehreren Instrumenten ausgebildet wurden), Kapelldienern, Notisten und Kalkanten, was sich in den absteigenden Gehältern manifestierte. Wie viele Sängerinnen und Sänger eine Kapelle anstellte, hing nicht nur von den künstlerischen Vorlieben des Hofes und dem Budget ab, sondern auch von Tradition, Konfession und Ausmaß der Kirchenmusikpflege. Kastraten standen in jedem Fall weit oben in dieser Hierarchie.

Als Leiter der Hofkapelle fungierte der Hofkapellmeister, Oberkapellmeister, Vizekapellmeister oder Kapelldirektor. Dieser war meist einem adeligen Hofbeamten unterstellt, der die Musikpflege des Hofes überwachte¹³⁸. War bis 1700 herum der Oberhofmarschall allein verantwortlich für die Hofmusik, bildeten sich um die Jahrhundertwende an vielen Höfen im Rahmen der Institutionalisierung der Oper eigene Ämter heraus¹³⁹. Sie nannten sich *Directeur des plaisirs* (Dresden)¹⁴⁰, *Ober-Music-Director* (Stuttgart)¹⁴¹, *Intendant des Spectacles* (München)¹⁴² oder *Musik-Ober-Director* (1709–1721) / *Inspector Musicae* (1721–1732) / *Kaiserlicher Hof- und Kammermusik-Director* (1732–1792) (Wien)¹⁴³, vermittelten zwischen Kurfürst und Kapellmeister und versuchten, die musikalischen Wünsche des Fürsten mit den ökonomischen Zwängen überein zu bringen. An der Schwelle zum 18. Jahrhundert schien es also für die Fürstinnen und Fürsten zunehmend relevanter zu werden, ihre Vorstellungen bezüglich des Inhalts, des Personals und der Requisite des Musiktheaters direkt einer Person übermitteln zu können, die nur dafür zuständig war. Die Hofkapelle aus dem Einflussbereich des Oberhofmarschallsamtes auszugliedern und einer Person zu unterstellen, die dem Fürsten bzw. dem Geheimen Kabinett direkt Vortrag machen und auf Resolutionen warten

den Anstieg der Steuern durch Zurückdrängung der landständischen Kontrolle, vgl. ebd., S. 88.

137 Die Ausbildung junger Mädchen zu Sängerinnen war eine Besonderheit des württembergischen Hofes, vgl. OWENS, Württemberg-Stuttgart, S. 170.

138 Vgl. Samantha OWENS / Barbara M. REUL, »Das gantze Corpus derer musicirenden Personen«. An Introduction to German Hofkapellen, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 1–14, hier S. 11.

139 Vgl. REIMER, Hofmusik, S. 115.

140 FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 202.

141 Dieser ist jedoch gleichzeitig Oberhofmarschall, vgl. OWENS, Württemberg-Stuttgart, S. 178.

142 RUDHART, München 1, S. 205.

143 VON KÖCHEL, Wien, S. 40.

musste¹⁴⁴, bedeutete auch, die Musik mehr der persönlichen Sphäre des Herrschers zuzuordnen¹⁴⁵. Sie war also ab der Jahrhundertwende mehr noch als vorher dessen direktes Repräsentationsmittel, was einen wichtigen Faktor für die Rolle insbesondere der Kastratensänger darstellte.

Diese klar wirkenden Strukturen wurden jedoch an allen Höfen im 18. Jahrhundert immer wieder unterbrochen. Thronfolgen, Kriege und finanzielle Schwierigkeiten führten dazu, dass die Opernpflege ausgesetzt werden musste. In jenen Zeiten griffen die Fürsten gerne auf Operntruppen zurück, bis sie sich wieder ein eigenes Opernensemble leisten konnten, wie beispielsweise Maximilian II. Emanuel in den ersten Jahren seiner Regierung¹⁴⁶. Herumreisende Truppen hatten sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Norditalien herausgebildet, meist um einen selbsternannten Impresario und seine Familie herum. Vor allem die Ensembles der venezianischen Brüder Angelo und Pietro Mingotti, die von den 1730er bis in die 1760er Jahre durch Mitteleuropa reisten, spielten eine große Rolle für die städtische und höfische Opernpflege im Reich¹⁴⁷. Diese Truppen waren flexibel einsetzbar, belasteten die Staatskasse weniger, und ihr künstlerischer Betrieb wurde in geringerem Maße durch Kriege und Staatstrauer beeinträchtigt¹⁴⁸. Der Übergang zwischen festen höfischen Ensembles und Operntruppen war ohnehin fließend¹⁴⁹, wie an von Rohrs Beschreibung deutlich wird:

Die Banden der Operisten und Comœdianten werden an manchen Hofe bestaendig salarirt, an anderen Hoefen genuessen sie nur alle Jahre gewisse Præsente, zu der Zeit da sie dieselben zu besuchen, und sich eine Zeitlang dran aufzuhalten pflegen. Bißweilen wird nicht ein Pfennig aus der Landes=Fuerstlichen Casse zu Unterhaltung der Opern und Comœdien genommen, sondern die Capellmeister dirigiren sie auf Gewinn und Verlust¹⁵⁰.

144 Vgl. FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 44ff. Erst 1712 wurde auch in Wien das Amt des *Cavallier direttore della musica* (Musikgrafen) eingerichtet, vgl. Frank Huss, Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740, Diss. Wien 2003, URL: <http://www.donjuanarchiv.at/fileadmin/DJA/Forschung/Zentraleuropa/Huss_2003.pdf> (10.11.2016), S. 49f.

145 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 31.

146 Vgl. RIEPE, Reputation, S. 154.

147 Dabei machten sie Station in Graz, Prag, Brünn, Linz, Hamburg, Leipzig, Dresden, Lübeck, Kopenhagen und Bonn, vgl. Erich H. MÜLLER, Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert, Dresden 1917. In der Saison 1749/50 war der Sopranist Giuseppe Jozzi in der Truppe Pietro Mingottis am Kopenhagener Hof engagiert, siehe Kapitel V.2.

148 Vgl. STROHM, Drama, S. 92.

149 Vgl. RIEPE, Reputation, S. 169.

150 VON ROHR, Ceremoniel-Wissenschaft, S. 808.

Wandernde Ensembles konnten auch die Hofkapelle komplettieren: Zur Doppelhochzeit Friedrich Christians von Sachsen mit Maria Antonia Walpurgis von Bayern und Maria Annas von Sachsen mit Maximilian III. Joseph von Bayern 1747 ergänzten Aufführungen der Truppe Pietro Mingottis die große Hassesche Festoper im Hoftheater¹⁵¹. Sie spielte unter anderem die Werke *Demetrio* und *Didone* im Kleinen Theater und reisten zusammen mit dem Hofstaat nach Pillnitz, wo sie *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe* zum Besten gaben¹⁵².

3.3 Anwerbung innerhalb eines »halb-kontrollierten« Sängernetzwerkes

Kastratensänger gelangten auf verschiedenen Wegen an die mitteleuropäischen Höfe: durch Einladung, Empfehlung, Anwerbung oder auf Eigeninitiative¹⁵³. Während die Bitte um Aufnahme als Hof Sänger im 17. Jahrhundert unter deutschen Kastraten nicht unüblich war¹⁵⁴, kam sie unter italienischen Sängern (im Gegensatz zu Instrumentalisten) im 18. Jahrhundert relativ selten vor¹⁵⁵. Stellte sich ein Kastrat an einem Hof vor, handelte es sich meist um die Empfehlung durch einen Kapellmeister. So kam der weitgereiste Kastrat Filippo Balatri (1682–1756) durch Eigenbewerbung nicht nur an den Münchner Hof, wo er, vom Münchner Hofkapellmeister Pietro Torri an den Kurfürsten Max II. Emanuel weiter verwiesen, 1715 nach einem Vorsingen eingestellt wurde¹⁵⁶. Auch in Wien harrete er 1725 nach Angabe des Kapellmeisters ganze sieben Monate aus, bis er die Gelegenheit bekam, diesem

151 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 67. Die Hochzeit des bayerischen Kurfürsten fand allerdings in München statt.

152 Vgl. MÜLLER, Mingotti, S. 68f.

153 Vgl. STROHM, Operisti, S. 16.

154 So baten Johann Michael Will und Johann Michael Schneiz 1688 um Aufnahme am Münchner Hof. Beide seien vorher beim Kurfürsten von Mainz angestellt gewesen, hätten aber nach dem Einfall französischer Truppen fliehen und alles zurücklassen müssen. Für den Fall, dass Max III. Emanuel sie nicht brauchen könne, solle er sie an den Kölner Kurfürsten weiter empfehlen. Sie wurden mit 50 Talern abgefertigt, vgl. Supplik von Will und Schneiz, 19.12.1688, BayHStA HR I 474/932, o.P.

155 Vgl. STROHM, Operisti, S. 18.

156 Vgl. WERR, Politik, S. 86. Der Pisaer Sopranist hatte zu diesem Zeitpunkt bereits ein aufregendes Leben hinter sich. Im Alter von 16 Jahren war er an den Hof Zar Peter des Großen gebracht worden, von wo aus er unter anderem eine diplomatische Gesandtschaft zu Ayuki, Khan des Kalmückischen Khanat, begleitet hatte, vgl. Christine WUNNICKE, Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri, München 2010; Daniel L. SCHLAFLY Jr., Filippo Balatri in Peter the Great's Russia, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 45/2 (1997), S. 181–198; Jan KUSBER / Mathias SCHNETTGER, The Russian Experience. The Example of Filippo Balatri, in: Gesa ZUR NIEDEN / Berthold OVER (Hg.), Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe Biographical Patterns and Cultural Exchanges, Bielefeld 2016, S. 241–254.

vorzusingen und um Aufnahme zu bitten¹⁵⁷. Allerdings gab es auch Ausnahmen: 1734 ersuchten die Brüder Filippo und Agostino Antonelli – Altist und Sopranist – das Obersthofmeisteramt Karls VI. um Anstellung und betonten in ihrer Supplik ihren »fleis und application«¹⁵⁸. Nach Prüfung durch den Kapellmeister wurden sie angestellt¹⁵⁹.

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts, im Rahmen des Ausbaus der Hofkapellen und der Etablierung fester Opernensembles, war es jedoch zunehmend üblich, dass der Fürst oder die Fürstin Kastratensänger direkt aus Italien engagierte oder abwarb. Ein Grund dafür war nicht nur, dass die meisten Sänger irgendwann einmal in den Theatern von Venedig, Bologna oder Mailand auftraten. Ihre *scritture*, die Verträge mit dem Impresario, konnten gelöst werden, wenn der Impresario einverstanden war¹⁶⁰. Einen Kastraten von einem anderen Hof abzuwerben, war dagegen de facto nicht möglich, da allein die Regentin oder der Regent über die Vertragslänge und eine evtl. Entlassung entschied¹⁶¹. Zwar spricht Reinhard Strohm von einem »European ›labour market‹ for opera singers«¹⁶² und Michael Walter von einem »europäische[n] Sängermarkt«, doch führt letzterer gleichzeitig aus, dass es südlich und nördlich der Alpen zwei verschiedene »Opernsysteme« gegeben habe, ein »öffentliche[s]« in Oberitalien und ein »höfische[s]« im Alten Reich¹⁶³. Der Begriff »Markt« ist hier zusätzlich problematisch, denn John Rosselli definiert die Charakteristika eines Sängermarktes folgendermaßen: das Bestehen von Angebot und Nachfrage, eine ausreichende Menge an Sängern, Theatern und Seasons, der Wille der Sänger, zu liefern und der Theaterbetreiber, Fürsten oder Impresarios zu bezahlen, verschiedene Qualitätslevel, welche die Gagen bestimmten und Konkurrenz erzeugten, die Bezahlung mit Geld und in bar im Interesse der ökonomischen Vergleichbarkeit, die Freiheit von nicht-ökonomischen Zwängen und ausdifferenzierte Verträge mit genauen Angaben, was bei deren Nichteinhaltung passiere¹⁶⁴. Diese Definition traf jedoch nicht auf das System der Sängeranwerbung in Mitteleuropa im 18. Jahrhundert zu, denn weder war das Agieren der Fürstinnen und Fürsten rein ökonomisch motiviert, noch wurden alle Sänger bereits ausschließlich mit Geld bezahlt. Auch regulierte sich der Markt nicht über Angebot und Nachfrage, da für die Höfe des Reichs vor allem wichtig war,

157 Vgl. Hofparteienprotokolle vom November 1725, HHStA HA OMeA 11, Bl. 234v–235v.

158 Hofparteienprotokolle vom Januar 1734, HHStA HA OMeA 14, Bl. 255v.

159 Vgl. Hofparteienprotokolle vom Februar 1734, ebd., Bl. 270r–271v.

160 Vgl. WALTER, Oper, S. 32f.

161 Vgl. Michael WALTER, Händel, die Londoner Oper und der europäische Sängermarkt, in: Händel-Jahrbuch 58 (2012), S. 29–40, hier S. 31.

162 STROHM, Drama, S. 9.

163 Vgl. WALTER, Händel, S. 30.

164 Vgl. ROSSELLI, Princely Service, S. 22ff.

welche Sängerin oder welcher Sänger gerade zur Verfügung stand¹⁶⁵. Rosselli schlägt deshalb die Bezeichnung »semi-controlled network« vor¹⁶⁶. Allerdings profitierte der Anwerbeprozess von der Internationalisierung und Professionalisierung des italienischen Sängermarktes, das heißt von der Effizienz der Vermittlungsagenten und dem schnelleren Austausch von Neuigkeiten über Sänger, Verträge, Gagen und Saisons¹⁶⁷.

Mithilfe von Diplomaten und Vertretern oder eigenen Musikern pflegten die großen Höfe regen Kontakt nach Italien, von wo sie sich Berichte über geeignete Sängerinnen und Sänger schicken oder nach solchen suchen ließen. Diese wurden bewertet, beschrieben und dann Empfehlungen ausgesprochen, meist hatten sie sich auch schon einen gewissen Ruf erworben. Einige Regentinnen und Regenten schickten Hofmusiker zum Zweck der Anwerbung neuer Musikerinnen und Musiker nach Italien, oder unterhielten Korrespondenzen mit speziellen Agenten in italienischen Städten wie Rom, Venedig, Mailand und Parma, mit denen sie regelmäßig korrespondierten¹⁶⁸. Auch die dynastischen Verflechtungen hatten ihren Anteil daran. Dies zeigen die Verbindung Maximilian II. Emanuels zu seiner Schwester Violante Beatrix in Florenz, die Ehen der Habsburger mit den italienischen Medici und Gonzaga¹⁶⁹ und die Ehe der Schwester Friedrich Christians, Maria Amalias von Sachsen (1724–1760), mit dem König von Neapel-Sizilien, Karl III.

Wie die Arbeit eines Agenten zur Künstlervermittlung aussah, demonstriert der Bericht des *Sensalen* Mariano Tamburini in Bologna an die Dresdner Hofverwaltung 1802 und sein Gesuch um eine Gratifikation von 1804: Auf die Anfrage nach einer Sängerin oder einem Sänger seitens des Hofes hin unternahm er Reisen zu den potentiellen Kandidatinnen und Kandidaten, eruierte deren Verfügbarkeit, Fähigkeiten, Alter und äußere Erscheinung und trat dann in Verhandlungen um Gehalt und Konditionen einer Anstellung. Dabei versuchte er den Preis für den Hof herunterzuhandeln¹⁷⁰.

165 Vgl. WALTER, *Oper*, S. 30.

166 ROSSELLI, *Princely Service*, S. 14.

167 Vgl. ebd., S. 26.

168 Vgl. WERR, *Politik*, S. 89.

169 Vgl. DUBOWY, *Introduction*, S. 2; SOMMER-MATHIS, *Theater in Wien*, S. 513. Zu der wichtigen Rolle der ersten Eleonora als Musikmäzenin in Wien siehe auch KOLDAU, *Familiennetzwerke*, S. 66ff.

170 Vgl. Auszug eines Briefes Mariano Tamburinis an Giacomo Cinti, 1802, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 208r–v; Bericht Carl Alexander Nikolaus Graf Vitzthum von Eckstädts an Friedrich August III., 18.06.1804, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 199r–201r.

Anwerbung und »Anherobringung« der wertvollen Sänger an den Hof verlangten durchaus etwas Fingerspitzengefühl. Sonst konnte es zu diplomatischen Verwicklungen kommen wie im Fall der »Entführung« der Sängerin Margarita Salicola. 1685 hatte sie der sächsische Kurfürst Johann Georg III. aus Venedig holen lassen, obwohl Herzog Ferdinando Carlo IV. von Gonzaga-Nevers Anspruch auf sie erhob. Dieses Vorgehen provozierte nicht nur einen politischen Eklat zwischen dem Herzog von Mantua und der Republik Venedig, sondern riskierte fast den Frieden zwischen dem Heiligen Römischen Reich und Frankreich¹⁷¹.

Der Weg der Kastraten an die Höfe verlief zwar im 18. und frühen 19. Jahrhundert weitaus strukturierter, war aber nicht weniger beschwerlich und finanziell aufwendig. Einen Einblick gewähren die Rechnungsaufstellungen der Reise Franz Pirker und Giuseppe Jozzis von Venedig nach Stuttgart, bei der sie neben mehreren Instrumentalisten und dem zukünftigen Kapellmeister Niccolò Jommelli auch den jungen Kastraten Francesco Bozzi mitbrachten. Die zehntägige Reise, auf der sie 39 Poststationen passieren mussten, kostete allein für Pirker, Jommelli, Bozzi und einen weiteren Violinisten über 500 fl. Dabei waren nicht nur Aufwendungen für Postkutsche, Schiffspassagen, Kost und Logis zu bestreiten, sondern auch Reparaturen, Trink- und Schmiergelder, Zoll und »Brückengeld« sowie Gebühren für das Unterschreiben der Pässe zu zahlen¹⁷².

3.4 Ausbildung auf Hofkosten

Der Wunsch, die Qualität der Hofkapelle zu steigern und gleichzeitig Ausgaben zu sparen, manifestierte sich auch in der Anwerbung noch junger Kastraten. Diese wurden üblicherweise an einem der mittellitalienischen Konservatorien, einer Kathedralschule oder bei einem Privatlehrer ausgebildet. Allein in Neapel gab es vier Konservatorien, aus der musikalischer Nachwuchs für ganz Europa hervorging¹⁷³. Alle wurden Mitte des 16. Jahrhunderts als »Aufbewahrungsanstalten« für Waisen gegründet und entwickelten sich im 17. Jahrhundert zu

171 Margareta Salicola war zwar an einem venezianischen Theater und nicht direkt beim Herzog von Mantua angestellt, aber stand in einem nicht mehr ganz nachzuvollziehenden Patronageverhältnis zu ihm, vgl. Michael WALTER, Der Fall Salicola oder Die Sängerin als symbolisches Kapital, in: LiTheS 6 (2011), S. 5–34, hier S. 14f.

172 Vgl. Christoph-Hellmut MAHLING, »Zu anherobringung einiger Italienischer Virtuosen«. Ein Beispiel aus den Akten des Württembergischen Hofes für die Beziehungen Deutschland-Italien im 18. Jahrhundert, in: Friedrich LIPPMANN (Hg.), Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII, Köln 1973, S. 193–208, hier S. 201ff.

173 Neben der erzbischöflichen Gründung *Poveri di Gesù Christo* bestanden noch drei königliche Einrichtungen: *Sant' Onofrio*, *Pietà die Turchini* und *Santa Maria di Loreto*, vgl. HERIOT, Castrati, S. 40.

musikalischen Ausbildungsstätten, an denen Kompositions-, Instrumental- und Gesangsunterricht erteilt wurde. Einige Kastraten wie Francesco Antonio Pistocchi (1659–1726) oder Antonio Bernacchi (1685–1756) unterrichteten selbst an diesen Instituten oder gründeten eigene Gesangsschulen. Die Knaben gelangten nach der Kastration an die Konservatorien entweder durch Vermittlung über Zwischenmänner oder mittels einer Petition an die entsprechende Einrichtung¹⁷⁴. Die intensive mehrjährige Ausbildung zielte zwar vor allem auf das Training der Atemtechnik ab, welche die Basis für die barocke Verzierungstechnik darstellte¹⁷⁵. Die Knaben erhielten aber auch Unterricht in Grammatik, Rhetorik, Religion und Philosophie¹⁷⁶. Waren sie qualifiziert genug, debütierten sie im Alter von 15 bis 20 Jahren in Kirchenchören oder an einem der zahlreichen italienischen Opernhäuser, oft in Frauenrollen¹⁷⁷.

Die Regentinnen und Regenten des Alten Reichs holten jedoch gerne Kastraten vor ihrem Debüt aus Italien und ließen sie dann entweder durch eigene Hofsängerinnen und -sänger oder auf fürstliche Kosten bei ihrem Lehrmeister ausbilden, den sie dann nach einer bestimmten Zeit verlassen mussten, um an den jeweiligen Hof zu gehen. Die bekanntesten Kastraten, welche auf diese Weise noch in Ausbildung befindlich angeworben wurden, waren die Sopranisten Giovanni Bindi († 1750, engagiert bis mind. 1747)¹⁷⁸ und Ventura Rocchetti (1705–1760, e. bis nach 1756)¹⁷⁹ sowie der Altist Domenico Annibali (1705–1779, 1764 pensioniert)¹⁸⁰. Um größere musikdramatische Werke aufführen zu können, ließ August II. seinen sächsischen Gesandten Graf Emilio de Villio 1723 in Venedig nach drei Sängerinnen und vier Kastraten Ausschau halten. Sie wurden von 1724 bis 1729 gezielt für den sächsischen Hof ausgebildet, zunächst an der Kirche Santuario della Santa Casa in Recanti bei Loreto¹⁸¹, später in Bologna, dann in Venedig, wo sie auch auf der Bühne standen. 1731 traten sie in sächsisch-polnische Dienste¹⁸². Dadurch, dass die Ausbildung bereits auf Hofkosten finanziert worden war, konnte der sächsische Kurfürst zunächst geringere Besoldungen zahlen, als jene, die er einige Jahre zuvor für die Kastraten des Opernensembles zur Hochzeit seines Sohnes hatte aufwenden müssen¹⁸³.

174 Vgl. BARBIER, *Castrati*, S. 30ff.

175 Vgl. ebd., S. 53.

176 Vgl. ebd., S. 40.

177 Vgl. HERIOT, *Castrati*, S. 38ff.

178 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 220.

179 Vgl. ebd., S. 211.

180 Vgl. FÜRSTENAU, *Dresden 2*, S. 166.

181 Vgl. Alina ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Die Karriere von Domenico Annibali und seine Händelschen Opernrollen, in: *Händel-Jahrbuch 58* (2012), S. 57–71, hier S. 59.

182 Vgl. FÜRSTENAU, *Dresden 2*, S. 166. Der vierte Kastrat war der relativ unbekanntere Casimiro Pignotti, vgl. ebd.

183 Vgl. WALTER, *Oper*, S. 294.

4. Kastraten an Residenzen des Alten Reichs und seiner Nachfolgestaaten

4.1 Der Kaiserhof in Wien

Vorbildfunktion bei der Aufführung italienischen Musiktheaters zu Hofgalatagen und im Karneval hatte der Wiener Hof. Er ist auch einer der ersten Orte nördlich der Alpen, an denen Kastratensänger nachzuweisen sind, zunächst jedoch nur für die geistliche und die Kammermusik. Schon in den 1560er Jahren scheint es Kastraten in der Privatkapelle Maximilians II. (r. 1564–1576) gegeben zu haben, denn als dieser 1564 seinen Botschafter in Spanien beauftragte, weitere gute Sänger zu finden, bemerkte er, dass diejenigen »capaunen«, die er bereits besitze, nur »mediocre« sein¹⁸⁴.

Spätestens unter Ferdinand III. (r. 1637–1657) wurden Kastraten auch für die Hofoper eingesetzt¹⁸⁵. Nachdem dieser 1619 seine bereits italianisierte Grazer Hofkapelle nach Wien mitgebracht hatte¹⁸⁶, begann er jährlich die Geburtstage des Kaiserpaares, später auch des Thronfolgers und die Namensstage von Mitgliedern der kaiserlichen Familie mit einer Festoper zu begehen. Im Theater auf dem Stadtwall, das man 1668 anlässlich der Hochzeit Leopolds I. (r. 1658–1705) mit seiner ersten Frau Margarita Teresa von Spanien (1651–1673) errichtet hatte, wurden ebenso der Geburtstag des Kaisers wie die Geburt der Erzherzogin Maria Anna und die Josephs I. (r. 1705–1711) musikdramatisch gefeiert¹⁸⁷. Regelmäßig ließ man die Geburtstage der zweiten Gemahlin Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg, des Thronfolgers Joseph (ab 1681) und die Namenstage des Kaiserpaares musikalisch ausgestalten; zu festlichen Anlässen der Erzherzoginnen fanden kleinere Aufführungen statt¹⁸⁸. Unter Leopold I. und seinem Nachfolger Joseph I. fanden um die 200 Opernpremierer statt, wovon die Hälfte auf dreiaktige Festopern fiel, die meist vom Hofdichter Niccolò Minato und dem Hofkomponisten Antonio Draghi geschaffen wurden. Sie wurden im Kleinen und Großen Komödiensaal, im Garten oder an den Orten, an denen sich der Kaiser aufhielt aufgeführt, wie Regensburg, Frankfurt, Pressburg, Augsburg oder Linz¹⁸⁹.

184 Zit. nach HERR, *Gesang*, S. 87.

185 Vgl. Michael MALKIEWICZ, [Art.] Kastrat (Eunuch, Musico), in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 2, Wien 2003, S. 972–974, hier S. 972.

186 Vgl. GRASSL, *Capellen*, S. 12; Theophil ANTONICEK, Österreich. Ein gelobtes Land der italienischen Musik, in: Reinhard STROHM (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2001, S. 121–138, hier S. 122.

187 Vgl. SOMMER-MATHIS, *Theater in Wien*, S. 515.

188 Vgl. Herbert SEIFERT, Die kaiserliche Hofkapelle im 17.–18. Jahrhundert, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), S. 17–26, hier S. 21–23.

189 Vgl. SOMMER-MATHIS, *Theater in Wien*, S. 515f.

Die Sujets der Stücke richteten sich nach dem Anlass und waren im 17. Jahrhundert noch weitestgehend allegorischer Natur¹⁹⁰. Zentrales Motiv der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. war dabei die Antikenrezeption, vor allem der Verweis auf den Universalismus der römischen Kaiser und des Römischen Reichs und die Darstellung allegorischer Figuren aus dem Kosmos der antiken Mythologie¹⁹¹. So spielte auch der goldene Apfel eine zentrale Rolle, der für das Heilige Römische Reich oder die kaiserliche Familie stehen konnte. In der Oper *Il Pomo d'Oro* zum 17. Geburtstag der jungen Kaiserin Margarita 1668 wurde sie als deren zukünftige »Stammutter« und Adressatin des Paridischen Apfels gepriesen¹⁹².

Karl VI. (r. 1711–1740)

Eine Blütezeit des Musiktheaters entfaltete sich unter Karl VI., der seinem Bruder Joseph I. 1711 auf den Thron gefolgt war. Seine Hofdichter Pietro Pariati (1714–1729 in seinen Diensten), Apostolo Zenò (1718–1729) sowie beider Nachfolger Pietro Metastasio (ab 1730) schufen jene Libretti, die die Vorlage für die meisten Opern darstellte, die im 18. Jahrhundert an den Höfen des Alten Reichs gespielt und unzählige Male vertont wurden¹⁹³. Die Hofkomponisten Antonio Caldara, Francesco Conti und Johann Joseph Fux komponierten die Musik für die kaiserlichen Aufführungen dazu. Die thematischen Kreise der Geburts- und Namenstagsopern wurden von den Repräsentationsmotiven Karls vorgegeben: Seine Devise »Contantia et fortitudine«, die zwei Säulen, auf denen seine Regentschaft basieren sollte, wurde bei seiner Krönung zum böhmischen König in Prag 1723 und der gleichzeitigen Geburtstagsfeier seiner Gemahlin Elisabeth Christine mit der *Festa teatrale Costanza e fortezza* von Fux repräsentiert¹⁹⁴. Darin vereinten sich sowohl der Verweis auf das Römische Reich als auch, in der angehängten *licenza*, eine Hymne auf die Tugenden der Kaiserin¹⁹⁵. Nicht zu vernachlässigen ist auch

190 Zum Zurücktreten allegorischer Stoffe im 18. Jahrhundert in München und Dresden siehe SADGORSKI, Bernasconi, S. 244; STROHM, *Dramma*, S. 18; MÜCKE, Hasse, S. 61.

191 Vgl. Friedrich POLLEROS, *Monumenta Virtutis Austriacae. Zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI.*, in: Markus HÖRSCH (Hg.), *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, S. 99–122, hier S. 99.

192 Vgl. WALTER, *Italienische Musik*, S. 182f.

193 Die Rolle der Hofpoeten ist auch deswegen nicht zu unterschätzen, weil sie meist als Hofsekretäre fungierten, die in intellektuelle und repräsentative Aufgaben eingebunden waren, vgl. STROHM, *Operisti*, S. 40.

194 Vgl. POLLEROS, *Monumenta*, S. 114.

195 Vgl. Reinhard STROHM, *Costanza e fortezza. Investigation of the Baroque Ideology*, in: Daniela GALLINGANI (Hg.), *I Bibiena. Una famiglia in scena. Da Bologna all'Europa*, Florenz 2002, S. 77–91, hier S. 80; Herbert SEIFERT, [Art.] *Costanza e Fortezza*, in: Stanley SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera* 1, London 1992, S. 970.

Karls Anspruch auf die spanische Krone, der sich in vielen Libretti wiederfindet und zumeist um die Figur des Scipio kreist¹⁹⁶.

Bereits in Barcelona hatte der Kaiser italienische Musiker an seinem Hof beschäftigt¹⁹⁷. 1712 brachte er bei seinem Umzug nach Wien die Kastraten Carlo Menga (e. bis 1717)¹⁹⁸, Ranuccio Valentino, Filippo Piccoli und Angelo Ragazzi mit und behielt sie teilweise in der Hofkapelle. Zusätzlich engagierte er neue Sänger bzw. stellte Personal seines Vorgängers Joseph I. wieder ein, wie Salvatore Mellini (e. bis 1715)¹⁹⁹, Lorenzo Maselli (bis 1721)²⁰⁰ und Gaetano Orsini (1667–1750, e. ab 1698)²⁰¹. Alle drei hatten schon unter Joseph I. in Faschings- und Namenstagsopern brilliert²⁰². Auch der Altkastrat und Librettist Francesco Ballerini (vor 1660–1734, e. ab 1695)²⁰³, der ab 1708 aus Josefs I. Privatschatulle bezahlt worden war und 1710 ein Privileg für Operaufführungen im Kärntnertortheater erhalten hatte, bekam bis 1729 eine Pension von Karl VI. in Höhe von 800 fl.²⁰⁴. Orsini trat in fast allen Opern von Fux auf²⁰⁵, war neben den später eingestellten Sopranisten Domenico Genuesi (e. 1717–1752), Giovanni Carestini (1700–1760, e. 1723–1725) und dem Altisten Pietro Casati (1684–1754, e. 1717–1740)²⁰⁶ einer der Stars der Krönungsoper *Costanza e forza*²⁰⁷ und erhielt Spitzengehälter bis zu 2400 fl. pro Jahr. Obwohl er Altist war, erhielt er eine höhere Besoldung als Genuesi (1440 fl.)²⁰⁸, der zusammen mit Casati in den Faschingsopern der Folgejahre zu hören war²⁰⁹. Carestini trat weiterhin in Antonio Caldaras Oratorium *Morte e sepoltura di Cristo* auf. Auch im intimeren Rahmen ließ

196 Dazu zählen z.B. *La Conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane* (1707), *La Decima Fatica d'Ercole ovvero La sconfitta di Gerione in Spagna* (1719), *Scipione nelle Spagne* (1722) und *Scipione Affricano* (1730 und 1735), vgl. Elisabeth FRITZ-HILSCHER, Musik, S. 209–226, hier S. 214, Anm. 20.

197 Vgl. STROHM, Operisti, S. 7.

198 Vgl. Huss, Oper, S. 140.

199 Vgl. ebd., S. 147. Zu Salvatore Mellini siehe Kapitel III.1.

200 Vgl. ebd., S. 147. Zu Lorenzo Maselli siehe Kapitel III.1.

201 Vgl. HHStA HA OMeA 17, Bl. 47r. Zu Gaetano Orsini siehe Kapitel III.1.

202 Maselli hatte unter anderem 1706 in *Arminio* zum Geburtstag Josefs I. und in *L'Etearco* zum Fasching 1707 gesungen. Mellini hatte unter anderem 1709 in *Gli Ossequi della Notte* zum Namenstag der Kaiserin die führende Altrolle übernommen sowie von 1706 und 1710 weitere Partien, vgl. Huss, Oper, S. 147.

203 Vgl. Herbert SEIFERT, Nordwärts reisende Gesangsvirtuosen aus Italien und ihr stilistisches »Gepäck« im Seicento, in: Christian MEYER (Hg.), *Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin 2003, S. 333–354, hier S. 342.

204 Vgl. Huss, Oper, S. 148f. Zu Francesco Ballerini siehe Kapitel IV.

205 Vgl. Dagmar GLÜXAM, [Art.] Orsini, Gaetano Felice, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 4, Wien 2005, S. 1690.

206 Vgl. Huss, Oper, S. 149.

207 Vgl. ebd., S. 140f.

208 Hofparteiprotokolle vom Juni 1718, HHStA HA OMeA 9, Bl. 56v–57r.

209 Vgl. Huss, Oper, S. 141, 149f. Domenico Genuesi und Pietro Casati sangen unter anderem zusammen in den Faschingsopern *Archeleao re di Coppadocia* (1722), *Creso*

er sich hören, um mit der kleinen Maria Theresia zusammen zu singen²¹⁰. Sein Aufenthalt war ein kurzes, nicht konfliktfreies Intermezzo. Nach Zwischenstationen in London folgten Engagements in den 1740er Jahren beim bayerischen und beim sächsischen Kurfürsten, in den 1750er Jahren in Berlin und später sogar am St. Petersburger Hof. Wie Pietro Casati wurden auch Pietro Ragozzino²¹¹ und Giuseppe Monteriso († 1769) 1716 oder 1717 angestellt, wobei Monteriso bis 1749 blieb, aber in den 1750er und 1760er Jahren wieder als Pensionist in den Besoldungslisten auftaucht²¹². Ragozzino jedoch wurde, wie auch Nicola Signorile (1682/83–1759, e. 1721–1749)²¹³, Pietro Petazzi (ab ca. 1721 als Hofscholar, e. ab 1728) und Pietro Galli († 1781, e. ab 1732) nach dem Tod Karls VI. 1740 entlassen bzw. pensioniert²¹⁴. Unklar ist dies bei den Brüdern Filippo und Agostino Antonelli, die 1734 gemeinsam an den Hof kamen, wobei Ersterer zusammen mit Pietro Galli 1737 in der Faschingsoper *Sesostri, re d'Egitto, ovvero Le feste d'Iside* sang²¹⁵. Beide Antonellis wurden laut Hofparteienprotokollen vom Februar 1742 entlassen, Filippo taucht aber 1743 wieder in den Akten wegen einer Pensionsforderung auf.

Maria Theresia (r. 1740–1780)

Welche wichtige Rolle den Künsten und der Musik im Rahmen der Demonstration von Erbansprüchen zukamen, zeigt der Umgang Maria Theresias mit den Galatagen nach dem Tod ihres Vaters 1740²¹⁶. Ihre Namenstage waren bereits ab 1720, also ab ihrem dritten Geburtstag, prachtvoll musikalisch ausgestaltet worden, nach ihrer Hochzeit mit Franz I. Stephan 1736 auch ihre Geburtstage. In den dazu aufgeführten Opern wurden ihre *virtù* und *bellezza*

(1723), *Penelope* (1724) sowie im Oratorium *Ezechia* (1737), vgl. auch ebd., S. 206, 208, 210. Zu Domenico Genuesi und Pietro Casati siehe Kapitel III.1, zu Giovanni Carestini III.1., III.3 und IV.3.

210 Vgl. Claudia Maria KORSMEIER, *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und »seine«* Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Eisenach 2000, S. 68f.

211 Pietro Ragozzino taucht in den frühen, aber auch einigen späteren Akten als »Rauzino« auf, vgl. Hofparteienprotokolle vom Oktober 1717, HHStA HA OMeA 8, Bl. 696v–697r; Hofparteienprotokolle vom November 1717, ebd., Bl. 708r; Hofparteienprotokolle vom Juli 1724, OMeA 10, Bl. 345v–349v; Hofparteienprotokolle vom November 1725, OMeA 11, Bl. 234v–235v; Hofparteienprotokolle vom Juni 1727, ebd., Bl. 612v–613v; *Protocolium Commissions habitae*, 15.04.1772, HA HMK I–1, o.P. Zu Pietro Ragozzino siehe Kapitel III.1 und IV.1.

212 Vgl. HUSS, *Oper*, S. 140f. Zu Giuseppe Monteriso siehe Kapitel III.1 und IV.1.

213 Vgl. Uwe HARTEN, [Art.] Signorile, Nicola (Nicolo), in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 5, Wien 2006, S. 2218.

214 Vgl. VON KÖCHEL, Wien, S. 75. Zu Pietro Petazzi siehe Kapitel III.1, zu Pietro Galli Kapitel III.1, IV.1 und IV.3 und zu Filippo und Agostino Antonelli Kapitel III.1 und IV.3.

215 Vgl. HUSS, *Oper*, S. 153, 239.

216 Vgl. FRITZ-HILSCHER, *Musik*, S. 210.

hervorgehoben, Tugenden, die nicht nur auf ihre Rolle als weibliches Mitglied der kaiserlichen Familie, sondern, besonders in den Libretti für Festopern nach 1726, auf die Thronfolge abhoben²¹⁷. Nach dem Tod Karls VI. und der angeordneten Trauerzeit bis zum Ende des Karnevals 1741 führte sie zunächst die althergebrachte Repräsentationskultur weiter, um den Gegnern ihrer Thronfolge zu signalisieren, dass »Herrschaft [...] eine göttliche Gnade [sei], ein Geburtsrecht, das weder durch Bündnisse und Verträge oder andere weltlicher Mächte (beispielsweisen den preußischen König) außer Kraft gesetzt werden könne«²¹⁸.

Dass Maria Theresia und Franz I. Stephan allerdings andere Auffassungen von Repräsentationskultur hatten, zeigt sich in den Reformen, die sie durchführten, nachdem ihre Position nach Franz' Krönung zum Kaiser 1745 und dem Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs 1748 stabilisiert war. Die große Hofoper war schon 1741 in das Kärntnertheater verlegt und dessen Pächter Joseph Carl Selliers überantwortet worden²¹⁹. Aufführungen zu Festtagen wurden nunmehr in die 1747 und 1753 neu errichteten Schlosstheater in den Sommerresidenzen Schönbrunn und Laxenburg verlegt und das Publikum somit auf die kaiserliche Familie und den Hofstaat reduziert²²⁰. So entlastete die Regentin die Staatskasse und konnte trotzdem regelmäßig große Opern im Kärntnertheater genießen²²¹, die aber auch von der Stadtbevölkerung besucht wurden²²². Das repräsentative Musiktheater war nun kein »exklusives Vorrecht des Hofes« mehr, als das es ihr Vater noch verstanden hatte²²³.

1751 versuchte sie die gesamte Hofkapelle zu »privatisieren«, also aus dem Hofetat auszulagern: Kapellmeister Georg von Reutter sollte gegen Bezahlung einer Pauschale für jeden ausgeschiedenen Musiker einen neuen aufnehmen, der nicht Teil des Hofstaates war, was jedoch nur bis zu dessen Tod 1772 funktionierte. Da man danach keine Einsparungen mehr damit erzielte, wurde die Hofkapelle wieder in den Hofetat aufgenommen²²⁴. In Konsequenz dieser

217 Vgl. ebd., S. 210f.

218 Ebd., S. 214.

219 Vgl. Andrea SOMMER-MATHIS, Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt?, in: Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740, Köln u.a. 2013, S. 109–124, hier S. 112.

220 Vgl. ebd., S. 116.

221 Vgl. ebd., S. 118.

222 Vgl. Claudia MICHELS, Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle, in: Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740, Köln u.a. 2013, S. 125–158, hier S. 130.

223 SOMMER-MATHIS, Höfisches Theater, S. 118. Wenn die kaiserliche Familie allerdings eine Aufführung im Burgtheater besuchte, pochte Maria Theresia auf die Einhaltung aufwändiger zeremonieller Regeln, wer sich wo aufhalten durfte, vgl. STOLLBERG-RILINGER, Maria Theresia, S. 386f.

224 Vgl. SEIFERT, Hofkapelle, S. 25f. In Konsequenz gab es weniger Gehalt für Musiker und keine Privilegien mehr wie den Titel als Hofvirtuose, eine Pension oder das Hof-

Sparmaßnahmen finden sich in den 1760er Jahren fast nur noch pensionierte Kastraten in den Besoldungslisten wie Michael Schlemmer²²⁵, Pietro Galli, Giuseppe Monteriso, Pietro Petazzi und Pietro Ragozzino. Große Sängerkastraten wie Gaetano Guadagni engagierte sie fast nur noch für bestimmte Anlässe wie die Hochzeiten ihrer Nachkommen²²⁶, bei denen sie nach wie vor auf die durchschlagende Wirkung des Musiktheaters als Demonstrationsmittel dynastischer Macht setzte²²⁷. Eine der Konsequenzen, kein festes Hofopernensemble mehr zu unterhalten, war, dass Maria Theresia bei gesonderten Anlässen wie der Reise nach Innsbruck, wo 1765 die Hochzeit von Erzherzog Leopold und Maria Ludovica von Spanien stattfinden sollte, ihre Künstlerinnen und Künstler nur durch die Zahlung gesonderter »Reisediäten« überzeugen konnte mitzureisen, da diese sich vertraglich lediglich an den Auftrittsort Wien gebunden sahen²²⁸.

4.2 Der Hof der bayerischen Kurfürsten in München

Maximilian II. Emanuel (r. 1676–1726)

Wie in Wien sind auch in München schon für das 16. Jahrhundert Kastratensänger nachzuweisen. Dies hatte unter anderem mit dem erhöhten Bedarf an Sängern in der Kirchenmusik zu tun, die im Rahmen gegenreformatorischer Bestrebungen auf die Wochentage ausgeweitet worden war, aber auch mit der repräsentativen Prunkentfaltung unter Wilhelm V. und den engen Kontakten Bayerns nach Italien²²⁹. Haböck übertreibt jedoch, wenn

quartier, vgl. Alison J. DUNLOP, *Forgotten Musicians. Documenting Musical Life at the Viennese Imperial Court in the Eighteenth Century*, in: *Musicologica Brunensia* 47/1 (2012), S. 93–112, hier S. 100f.

²²⁵ Zu Michael Schlemmer siehe Kapitel II.6 und IV.1.

²²⁶ Er wurde für die unter anderem Hochzeitsoper *Romolo ed Ersilia* bei der Eheschließung zwischen Erzherzog Leopold und Maria Ludovica von Spanien 1765 engagiert, vgl. Andrea SOMMER-MATHIS, *Festlicher Prunk mit tragischem Ausgang. Die habsburg-lothringischen Hochzeitsfeierlichkeiten in der Tiroler Landeshauptstadt 1765*, S. 1–18, URL: <<http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/barockoper/sommer-mathis.pdf>> (06.01.2017), S. 7.

²²⁷ So wurden unter anderem die Opern *Alcide al Bivio* zur Hochzeit Erzherzog Josephs mit Isabella von Bourbon-Parma 1760 und *Partenope* bei der Eheschließung zwischen der Erzherzogin Maria Carolina und Ferdinand I. von Neapel-Sizilien 1767 aufgeführt, vgl. ANTONICEK, *Österreich*, S. 136; SOMMER-MATHIS, *Prunk*, S. 1, 6.

²²⁸ SOMMER-MATHIS, *Prunk*, S. 3. Zwar begeisterte sich wieder die zweite Ehefrau Kaiser Franz' II., Maria Theresa von Neapel-Sizilien (1772–1807), für Kastratensänger, was zu kurzen Engagements der Sänger Luigi Marchesi (1754–1829) und Girolamo Crescentini (1762–1846) führte, vgl. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1800*, Cambridge 2003, S. 56f. Diese werden hier jedoch nicht weiter berücksichtigt.

²²⁹ Vgl. HERR, *Gesang*, S. 74ff.

er davon spricht, dass schon unter dem Hofkapellmeister Orlando di Lasso ab 1574 immer fünf bis sechs Kastraten Teil der Kapelle gewesen seien²³⁰. Di Lasso reiste zwar tatsächlich in den 1570er Jahren nach Italien, um Kastraten anzuwerben, der erste festgestellte war aber der »Mohr« Philipp Crucis 1580–1582²³¹. In der italienischen Oper eingesetzt wurden die Sänger jedoch erst ab den 1650er Jahren, vor allem seit Einzug der savoyischen Prinzessin Henriette Adelheid (1636–1676). Nach ihrer Procura-Hochzeit mit dem Thronfolger Ferdinand Maria (r. 1651–1679) im Jahr 1652 brachte die Turinerin nicht nur italienische Musiker, Künstler und Spezialisten mit, zum Beispiel für die Beizjagd²³², sondern auch die Sitte, an Namens- und Geburtstagen musikalische Dramen aufzuführen²³³.

Eine musikalische Antikenrezeption im Dienste der dynastischen Legitimation wie am Kaiserhof findet sich in abgewandelter Form auch bei Henriette Adelheids Sohn Maximilian II. Emanuel und ihrem Enkel Karl Albrecht. Ersterer hatte nach seiner Rückkehr aus Brüssel 1715 wieder begonnen, Hofgalatage mit Aufführungen kleiner und größerer musikdramatischer Werke zu begehen, so zu seinen Geburts- und Namenstagen am 11. Juli und 12. Oktober und dem Geburtstag des Kurprinzen Karl Albrecht am 6. August. Beide griffen gern auf Protagonisten wie Theseus, Äneas, Julius Cäsar, Marc Aurel usw. zurück, die nicht nur große Staatsmänner, sondern nebenbei auch *galanthommes* waren²³⁴. Mit ihnen und ihren Fähigkeiten, vor allem »männlicher Tapferkeit« und Affektbeherrschung, sollte der Kurfürst bzw. dessen »Leitbild«²³⁵ identifiziert werden²³⁶. So ließ Maximilian II. Emanuel zum 18. Geburtstag Karl Albrechts 1715 eine Szene aus der Oper *Niobe* von Agostino Steffani zur Kantate umgestalten. Darin wurde Amphion, der für Karl Albrecht stand, als »Befried[er] der Herzen« und »Vollender dynastischer Tugendleistungen« dargestellt²³⁷.

Für die Hauptrolle der ersten Oper *Astianatte* hatte er den Kastratensänger Filippo Balatri über den Kontakt zu seiner Schwester Violante Beatrice in Florenz angeworben²³⁸. Bis 1719 stieg dessen Besoldung auf 3500 fl. jährlich, womit er einer der bestbezahlten Musiker in München war²³⁹. Er war

230 Vgl. HABÖCK, Kastraten, S. 428.

231 Vgl. HERR, Gesang, S. 88ff.

232 Vgl. Francesca CARRETTI/Johanna E. BLUME, Frauensport in der Frühen Neuzeit am Beispiel der Henriette Adelheid von Savoyen, Kurfürstin von Bayern, in: Anne CONRAD u.a. (Hg.), Frauen – Männer – Queer. Ansätze und Perspektiven aus der historischen Genderforschung, St. Ingbert 2015, S. 147–161, hier S. 156.

233 Vgl. RÜDHART, München 1, S. 29.

234 Vgl. STROHM, Vision, S. 15.

235 REIMER, Hofmusik, S. 108.

236 Vgl. STROHM, Vision, S. 6ff.

237 Ebd., S. 21.

238 Vgl. ebd., S. 82. Zu Filippo Balatri siehe Kapitel III.1 und IV.3.

239 Vgl. WUNNICKE, Nachtigall, S. 122.

einer der drei Kastraten, die den Thronfolger auf seine Reise nach Italien 1722 begleiteten, und in Bologna so gefielen, dass Karl Albrecht seinen Vater um Erlaubnis fragen musste, ob er diesen dort auftreten lassen dürfe²⁴⁰. Aus dem Exil in Venedig brachte sich die in der Opernwelt außerordentlich bewanderte Kurfürstin Therese Kunigunde neben zwei anderen Kastraten Vincenzo Corradi († 1759) mit²⁴¹, der bis zu seinem Tod in München blieb²⁴². Ein besonderes Ereignis unter der Regierung Maximilian II. Emanuels nach 1715 stellte die Heirat seines Sohnes Karl Albrecht mit der Erzherzogin Maria Amalia, einer Tochter Josephs I., dar. Die Hochzeitsfestlichkeiten wurden von der Oper *Adelaide* am 18. Oktober 1722 im Münchner Salvatortheater eröffnet²⁴³, worin auch der Sopranist Agostino Galli (1694–1783) in Erscheinung trat. Laut Dekret wurde er 1723 in kurfürstliche Dienste aufgenommen²⁴⁴ und übernahm in den folgenden Jahren Hauptrollen, unter anderem in der Münchner Karnevalsoper *Il Lamano* 1726 und *Ciro* anlässlich des Besuchs des Kölner Kurfürsten Clemens August 1733²⁴⁵. Galli wurde erst 1778 mit 600 fl. jährlicher Pension entlassen²⁴⁶.

Karl Albrecht (r. 1726–1745)

Karl Albrecht setzte die musikalische Repräsentationskultur seines Vaters fort. Gleich im ersten Regierungsjahr ließ er zur Geburt seines Sohnes und Thronfolgers Maximilian III. Joseph 1727 die Oper *Epaminonda* aufführen, in der anhand der Geschichte des gleichnamigen Feldherrn heldenhafte Tugenden wie »Vaterlandsliebe, Tapferkeit, Gesetzestreue, Selbstüberwindung« propagiert wurden²⁴⁷. Durch den Bezug zum antiken Theben wurde ein genealogischer Bogen zur bayerischen Herrscherdynastie gespannt und diese somit als »heroische[s] Königtum[] der Thebaner« legitimiert²⁴⁸. Die Opernlibretti demonstrierten also auch bei den Wittelsbachern gezielte »Identitätsbegründung und Selbsthistorisierung«, gerade weil bewusst mit

240 Vgl. SCHARRER, *Kavaliertouren*, S. 166.

241 Vgl. Berthold OVER, *From Munich to »Foreign« Lands and Back Again. Relocation of the Munich Court and Migration of Musicians (c. 1690–1715)*. *Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, in: Gesa ZUR NIEDEN/Berthold OVER (Hg.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld 2016, S. 91–134, hier S. 103. Zu Vincenzo Corradi siehe Kapitel IV.

242 Vgl. *Donations-Instruments-Copia*, 04./11./19.08.1759, BayHStA HR I 464/304, o.P.

243 Vgl. WERR, *Politik*, S. 281.

244 Vgl. *Ordonanz ans Hofzahlambt*, 25.02.1723, BayHStA HR I 467/465, Bl. 3r–v.

245 Vgl. STROHM, *Vision*, S. 93; WERR, *Politik*, S. 290.

246 Vgl. *Ordonanz ans Hofzahlambt*, 25.02.1723, BayHStA HR I 467/465, Bl. 3r–v; *Ordonanz Ans Hofzahlamt*, 21.08.1778, ebd., Bl. 52r–53v. Zu Agostino Galli siehe Kapitel III.1, III.2, III.4, IV.1. und IV.3.

247 STROHM, *Vision*, S. 93.

248 Ebd., S. 99.

dem Antikenbezug gespielt und dementsprechende Metaphern und Stilmittel immer wieder neu verbunden und aufbereitet wurden²⁴⁹.

Zu diesem Zweck setzte der neue Kurfürst die Tradition seines Vaters fort, »ein konstantes Ensemble von ›Virtuosi di Camera‹«²⁵⁰ zu unterhalten und bei Bedarf die anspruchsvollen Hauptrollen mit auswärtigen Kastraten zu besetzen. Anlässlich seines Regierungsantritts wurde die *serenata in musica* mit dem Titel *Egloga Pastorale* von den *virtuosi* aufgeführt²⁵¹, das heißt, der neue Kurfürst hatte das Kernkastratenensemble seines Vaters nicht entlassen. Zu diesem kam 1729 Bartolomeo Strapparappa hinzu, der aus Venedig engagiert worden war²⁵². Er trat zum ersten Mal zusammen mit Farinelli in einem größeren Werk in München auf die Bühne. Der berühmte Sopranist war zum Geburtstag der Kurfürstin Maria Amalia am 22. Oktober 1729 für *Edippo* engagiert worden, bevor er einige Jahre später in London die größten Erfolge feierte²⁵³. Nachdem Strapparappa schon zum Geburtstag des Kurfürsten am 6. August 1729 in einer Serenade gesungen hatte, wurde er im Oktober zu 1000 fl. jährlich in die Hofmusik aufgenommen²⁵⁴ und zehn Jahre vor seinem Tod 1778 entlassen²⁵⁵. In den 1730er Jahren trat auch Giovanni Carestini erneut an einem deutschen Hof auf: Er übernahm die männlichen Hauptrollen in den Opern *L'Ippolito* und *Il Gianguir* zu den Geburtstagen der Kurfürstin Maria Amalia 1731 und 1738, wurde 1740 als Kammervirtuose angestellt und sang bei den Krönungsfeierlichkeiten Karl Albrechts zum Kaiser Karl VII. im Januar 1742 in Frankfurt am Main²⁵⁶. Die Hofmusik des neuen Kaisers wurde jedoch bald schon durch sein Exil in Frankfurt 1742 bis 1744 und die gleichzeitige österreichische Besetzung Münchens unterbrochen. Sie endete mit seinem Tod 1745 und wurde aus finanziellen Gründen nicht gleich von seinem Sohn Maximilian III. Joseph fortgesetzt.

Maximilian III. Joseph (r. 1745–1777)

Als der neue Kurfürst 1753 begann, große Opern an Namens- und Geburtstagen sowie in der Karnevalssaison zu reinstallieren, behielt er im Gegensatz zu Höfen wie Mannheim die Tradition bei, für den *primo* und *secondo uomo* sowie den *confidente* grundsätzlich Kastraten einzusetzen. Während er, die Tradition seines Vaters und Großvaters fortführend, Altisten wie Sebasti-

249 Vgl. ebd., S. 22.

250 WERR, Politik, S. 78.

251 Vgl. ebd., S. 286.

252 Vgl. ebd., S. 88. Zu Bartolomeo Strapparappa siehe Kapitel III.1.

253 Vgl. ebd., S. 288.

254 Vgl. Dekret für Bartolomeo Strapparappa, 01.10.1729, BayHStA Fürstensachen 741e, Bl. 12r.

255 Vgl. BayHStA HR I 472/889.

256 Vgl. KORSMEIER, Carestini, S. 111ff.

ano Emiliani²⁵⁷ (e. 1753–1771) meist längerfristig einstellte und damit einen festen Grundstock an Sängern bildete, engagierte er die teureren Sopranisten, wie etwa Ferdinando Mazzanti²⁵⁸ (ca. 1720–1805, e. 1755 in *Adriano in Siria*) und Andrea Grassi (e. 1766 in *Demofonte*), häufig nur für ein oder zwei Saisons²⁵⁹. Mit Regelmäßigkeit übernahm Emiliani die *secondo*-Rollen, bis er 1764 in der Oper *L'Olimpiade* auf die *ultima parte* verdrängt bzw. von Maximilian III. verschoben wurde und dem Altkastraten Pasquale Bruscolini (1718–1782) Platz machen musste²⁶⁰. Antonio Casati (* 1720), der im Karneval 1754 in *Temistocle* die männliche Hauptrolle übernahm, erhielt nach einem Jahr Anstellungsdauer die Erlaubnis, mit einer Pension von 400 fl. (statt der 1500 fl. Besoldung) nach Italien zurückzukehren²⁶¹.

Mit großem Musiktheater begangen wurden in Maximilians Regierungszeit auch Hochzeiten mit Wettinern und Habsburgern. So war die Verbindung zwischen Maria Josepha Antonia von Bayern, der Tochter des Kurfürsten Karl Albrecht, und Joseph II. 1765 ein besonders großes Ereignis, weil beide Dynastien noch im Österreichischen Erbfolgekrieg gegeneinander gekämpft hatten. Während der zehntägigen Festivitäten zur Procura-Hochzeit wurden neben Bällen, einer Bauernhochzeit, Fanfarenmusik, Konzerten, Sinfonien und einem Feuerwerk auch drei Mal die Festoper *Semiramide riconosciuta* vom Hofkomponisten Andrea Bernasconi im neuen Residenztheater aufgeführt²⁶². In der Metastasio-Oper, die nicht nur Konflikt und Friedensschluss thematisierte, sondern auch »Brautwerbung«, Hochzeit und »Paarbildung« und »die Herrscherqualitäten einer Frau« pries – also Maria Josepha Antonias –, sang der Sopranist Carlo Concialini (1742–1812, e. 1761–1765) die männliche Hauptrolle²⁶³.

Engagements über mehrere Saisons hinweg wurden in den 1760er Jahren vor allem mit jungen Sängern geschlossen²⁶⁴. Wie auch der württembergische Herzog Carl Eugen holte sich Maximilian III. Joseph Sänger an den

257 Zu Sebastiano Emiliani siehe Kapitel III.1.

258 Ferdinando Mazzanti war ein besonderer Favorit Maximilian III. Josephs, wie Briefe an Maria Antonia zeigen, vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 105. Zu Mazzanti als späteren Kapellmeister am württembergischen Hof und Lehrer an der Karlsschule siehe Kapitel II.5.

259 Vgl. ebd., S. 101.

260 Vgl. ebd., S. 105. Zu Pasquale Bruscolini siehe Kapitel III.1.

261 Vgl. Anstellungsdekret für Antonio Casati, 14.04.1753, BayHStA HR I 464/267, o.P.; *Ordonanz Zum Hofzahlambt*, 11.05.1754, ebd., o.P. Zu Antonio Casati siehe Kapitel III.1.

262 SADGORSKI, Bernasconi, S. 38ff.

263 Semiramis, die als ihr eigener Sohn Nino verkleidet das Volk der Assyrer regiert hatte, wird am Ende zwar entlarvt, aber mit Bekräftigung ihrer Untertanen im Amt belassen, vgl. ebd., S. 102ff., 243. Zu Carlo Concialini siehe Kapitel VIII.

264 Vgl. ebd., S. 101.

Hof, die gerade ihr Debüt hinter sich hatten, um sie dort weiter auszubilden. Der Kurfürst verfolgte aufmerksam die Fortschritte der jungen Männer und tauschte sich rege brieflich, wie es »ein zentrales Bedürfnis der europäischen Hofeliten« war²⁶⁵, über ihre ersten Bühnenauftritte an der Isar aus²⁶⁶. Einige von ihnen gehörten später zu den Besten ihres Faches wie Venanzio Rauzzini (1746–1810, e. 1766–1772). Er war bei seinem ersten Münchner Auftritt in *Il Siroe* zum Karneval 1767 im Residenztheater gerade einmal 20 Jahre alt²⁶⁷, hatte jedoch schon zwei Jahre zuvor in Rom debütiert²⁶⁸. In den Münchner Karnevalsopern, meist aus den Federn Metastasios und Bernasconis, *La clemenza di tito* (1768), *Antigono* (1769), *Scipione in Cartagena* (1770), *Leroe cinese* (1771) und *Demetrio* (1772) verkörperte er die Hauptrollen und erhielt dafür eine Rekordgage von 3000 fl.²⁶⁹. Im gleichen Jahr musste er laut Michael Kelly angeblich wegen einer Affäre überstürzt die Stadt verlassen²⁷⁰.

Andere Sänger erlangten erst am bayerischen Hof ihre größte Virtuosität; wo sie zunächst *secondo*-Partien übernahmen, sind sie später in *primo*-Rollen nachzuweisen. So musste Francesco Ciaccheri, nachdem er 1756 aus Italien gekommen war²⁷¹, noch vier Jahre warten, bis er 1760 gleich in drei musikalischen Dramen die Hauptrolle übernehmen durfte: im Karneval in *Didone abbandonata*, zum Namenstag Maria Antonias in *Il re pastore* und in *Agel-*

265 DANIEL, Überlegungen, S. 49.

266 Vgl. BÖHMER, Wandel, S. 18f.

267 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 91f.

268 Vgl. Karl-Josef KUTSCH/Leo RIEMENS, Großes Sängerlexikon 6, München 42004, S. 3849.

269 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 92f. Zu Venanzio Rauzzini siehe Kapitel II.5 und IV.3.

270 Der englische Sänger Michael Kelly schrieb darüber: »[...] an exalted personage became deeply and hopelessly enamoured of him, and, spite of his talents, it was suggested to him, that a change of air would be for the benefit of his health. He took the advise and left Munich«, Michael KELLY, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal, Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical*, Bd. 1, London 1826, S. 10. Diese Episode wurde fortan oft wiederholt (und teilweise ausgeschmückt, vgl. z.B. Hugo RIEMANN, *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde*, Leipzig 1882, S. 140ff.). Wie Mollie Sands aber schon in einem Aufsatz von 1953 bemerkte, gibt es keinen anderen Hinweis auf diese Geschichte, vgl. Mollie SANDS, Venanzio Rauzzini. Singer, Composer, Traveller, in: *Musical Times* 94 (1953), S. 15–19, 108–111, hier S. 17f. Zudem konnte Paul Rice zeigen, dass Rauzzinis Winterengagement in Mailand bereits zu diesem Zeitpunkt fest vereinbart war und seine Abreise wohl eher damit in Verbindung gebracht werden muss, vgl. Paul F. RICE, Venanzio Rauzzini in Britain. Castrato, Composer, and Cultural Leader, Rochester 2015, S. 8.

271 Vgl. *Ordonanz Zum Hofzahlambt*, BayHStA HR I 464/290, o.P. Zu Francesco Ciaccheri siehe Kapitel III.1 und zu Andrea Grassi, der später am Stuttgarter Hof war, siehe Kapitel III.1 und III.3.

*mondo*²⁷². Ausschlaggebend dabei, ob man in der Rollenhierarchie nach oben oder nach unten versetzt wurde, waren der Kurfürst und die kurfürstliche Familie.

Carl Theodor (r. 1777–1799)

Eine klare Zäsur, was die Pflege italienischer Opern und damit die Einstellung von Kastratensängern anging, bedeutete der Tod Maximilian III. Josephs und die Nachfolge des pfälzischen Kurfürsten Carl Theodor 1778. Nachdem dieser mit seinem Hof nach München übergesiedelt war, versuchte er die Mannheimer Gepflogenheiten zu importieren. Er entließ alle Kastraten, aber auch viele Instrumentalisten, um Platz für die (deutschen) Künstler zu schaffen, die er aus Mannheim mitgebracht hatte²⁷³. Die erste Karnevalsoper *Alceste* 1779 war keine italienische *opera seria* mehr, wie bei seinem Vorgänger, sondern eine deutsche Produktion, basierend auf einem Libretto von Christoph Martin Wieland. Sie fiel jedoch beim Hofpublikum durch, da sie »nit allerdings Aprobation« fände, wie der kurbayerische Konferenzministers Joseph Franz von Seinsheim an seinen Bruder, den Fürstbischof von Würzburg Adam Friedrich von Seinsheim schrieb²⁷⁴. Eine »Anpassung des neuen Herrschers an den Genius loci« war erforderlich und so führte der weiterhin im Amt bleibende Opernintendant Graf Joseph Anton von Seeau in den Jahren 1780 bis 1788 wieder jedes Jahr im Karneval mindestens eine italienische *seria* auf²⁷⁵. Der Misserfolg von *Alceste* und vor allem die wenig überzeugenden Leistungen des Tenors Franz Hartig in dieser und in der im folgenden Jahr (1780) aufgeführten Oper *Telemaco* mögen, folgt man Karl Böhmer, dazu beigetragen haben, dass 1781 für die Mozartoper *Idomeneo* wieder ein männlicher Mezzosopran für die Titelrolle engagiert wurde²⁷⁶, nämlich der vom Komponisten nur vermeintlich geschätzte »molto amato castrato Dal Prato«²⁷⁷. Im

272 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 102f.

273 Vgl. BÖHMER, Wandel, S. 24.

274 Zit. nach Robert MÜNSTER, »Die hiesige ongenierte Lebensart gefallen allen...« Nachrichten zum Münchner Musikleben der Jahre 1772 bis 1779 aus den Briefen Joseph Franz von Seinsheims an seinen Bruder Adam Friedrich von Seinsheim, in: Theodor GÖLLNER / Stephan HÖRNER (Hg.), Mozarts *Idomeneo* und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 237–251, hier S. 251.

275 Vgl. BÖHMER, Wandel, S. 29.

276 Vgl. ebd., S. 32.

277 Das »molto amato« ist in diesem Zusammenhang ironisch zu verstehen, denn Mozart war wenig begeistert von den Fähigkeiten des Sängers: »Meinem Molto amato Castrato del Prato muß ich aber die ganze Opera lehren. er ist nicht im Stande einen Eingang in einer aria zu machen der etwas heist; und eine ungleiche stimme!«, Brief Wolfgang Amadeus' an Leopold Mozart, 15.11.1780, Digitale Mozart-Edition, URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1104&cat=>>> (08.11.2016). Auch in

darauffolgenden Jahr (1782) wurde gar wieder eine Metastasio-Oper aufgeführt – *Semiramide* mit Musik von Antonio Salieri –, die jedoch die letzte dieser Art in München darstellte²⁷⁸. Darin, wie auch in *Tancredi* (1783), führte Vincenzo dal Prato (1756–1828) seine Karriere als solider *secondo uomo* weiter, was laut Böhmer am Gesangsunterricht Mozarts gelegen habe²⁷⁹. Entgegen der Unkenrufe des Komponisten, der 1780 in einem Brief an seinen Vater Leopold Mozart die Überzeugung geäußert hatte, dass Graf Seeau den Kastraten nach der Saison austauschen würde²⁸⁰, wurde dessen Kontrakt auch nach Ablauf 1783 noch einmal um weitere drei Jahre verlängert²⁸¹.

Ihm zur Seite stand unter anderem der Sopranist Michel Angelo Bologna (* 1756), der in der Saison 1782/83 in Salzburg gewesen war, wo er freundschaftliche Kontakte zu Maria Anna (»Nannerl«) und Leopold Mozart gepflegt hatte²⁸². Er wurde in München ab 1784 zunächst für ein Jahr angestellt²⁸³, bevor man seinen Kontrakt 1785 für fünf weitere Jahre²⁸⁴ und 1788 auf unbestimmte Zeit verlängerte²⁸⁵.

Nachdem dal Prato und Bologna in der Saison 1787/88 noch in *Castore e Polluce* zusammen gewirkt hatten²⁸⁶, berichtet Rudhart, habe man für den

weiteren Briefen ließ er kein gutes Haar an ihm: »[...] vorgestern hat der Del Prato in der Accademie gesungen daß es eine schande war – ich will wetten daß der Mensch nicht einmahl die Proben, vielweniger die opera aushält – der ganze kerl ist inwendig nicht gesund. [...] wenn der Castrat komt, muß ich mit ihm Singen, den er muß seine ganze Rolle wie ein kind lernen. er hat um keinen kreützer Methode.«, Brief Wolfgang Amadeus' an Leopold Mozart, 22.11.1780, ebd., URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1107&cat=>> (08.11.2016).

278 Vgl. John A. RICE, Salieri's *Semiramide* and the End of the Metastasian Tradition in Munich, in: Theodor GÖLLNER/Stephan HÖRNER (Hg.), *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposion der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 151–163, hier S. 163.

279 Vgl. BÖHMER, *Wandel*, S. 19.

280 »Er [Vincenzo dal Prato] ist nur auf ein Jahr Engagirt, und so bald das aus ist, welches künftigen September geschehen wird, so nimmt Graf Seeau einen andern«, Brief Wolfgang Amadeus' an Leopold Mozart, 15.11.1780, Digitale Mozart-Edition, URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1104&cat=>> (08.11.2016).

281 Vgl. Verlängerung seines im März 1783 auslaufenden Vertrags um weitere drei Jahre, 21.03.1783, BayHStA Staatsverw. 460, Bl. 216r. Zu Vincenzo dal Prato siehe Kapitel III.1, III.3 und IV.2.

282 Vgl. MALKIEWICZ, *Salzburg*, S. 249.

283 Vgl. Anstellung Bolognas für ein Jahr, 29.03.1784, BayHStA Staatsverw. 463, Bl. 346r–v.

284 Vgl. Anstellung Bolognas für weitere vier Jahre, 22.02.1785, BayHStA Staatsverw. 466.

285 Das Kurfürst verfügte, »daß derselbe unter bisheriger Obliegenheit, und mit dem bestimmten Genuß jährl:[ich] zwölfhundert Gulden auch für die Zukunft angestellt bleiben [...] solle [...]«, BayHStA Staatsverw. 479, Bl. 89r. Zu Michel Angelo Bologna siehe Kapitel III.1, III.4 und IV.3.

286 Vgl. RUDHART, *München 1*, S. 165ff.

nächsten Karneval die Oper *Circe* vorzubereiten. Doch am 10. November 1787 sei der Befehl des Kurfürst ergangen, die Proben zu stoppen, da »die bisherige Uebung, im Carnevale große italiänische Opern zu spielen, bis auf Weiteres aufzuhören habe«²⁸⁷. Dies konnte zwar widerlegt werden, da nachzuweisen ist, dass *Circe* im darauffolgenden Jahr gegeben wurde²⁸⁸, aber dennoch verlieren sich die Spuren der Kastraten am Münchner Hof zum Ende der 1780er Jahre.

4.3 Der Hof der sächsischen Kurfürsten und Könige in Dresden

Der sächsische Hof begann etwas später Kastraten anzuwerben als Wien und München. Johann Georg I. (r. 1611–1656) förderte die Ausbildung Dresdner Musiker in Florenz²⁸⁹ und suchte auch nach guten Kastratensängern, denn in einem Schreiben von 1613 an den Kurfürsten drückte der Geheime Rat Christoph von Loß seine Hoffnung aus, »noch einen guten Cappon, welcher einen guten Falset singen soll, gegen 200 Gl. oder Thlr. jährlichen Gehalts zu erlangen«²⁹⁰. Sein Nachfolger Johann Georg II. (r. 1656–1680) beschäftigte bereits mehrere Kastraten für die regelmäßigen Opernaufführungen am Dresdner Hof²⁹¹, unter anderem seinen Hofkapellmeister Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1624–1705) und Domenico Melani (1629–1693) sowie den durch seine Heirat mit einer jungen Protestantin aus Dresden bekannt gewordenen Bartolomeo Sorlisi²⁹² (1632–1672). Melani und Sorlisi ernannte der Kurfürst beide zu Geheimen Kämmerern²⁹³.

Friedrich August I. / August II. (r. 1694–1733)

Der bewusste Einsatz der italienischen Oper und die gezielte Anwerbung von Kastraten zu diesem Zweck lassen sich vor allem bei Johann Georgs Enkel August II. nachverfolgen. Einer der großen Hofgalatage in dessen Regierungs-

287 Zit. nach ebd., S. 174.

288 Vgl. Joachim VEIT, Zu den Münchener Fassungen des *Castore e Polluce* von Vogler, in: Theodor GÖLLNER/Stephan HÖRNER (Hg.), Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 185–208, hier S. 186.

289 Vgl. MARX, *Italianità*, S. 25.

290 FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 3.

291 Vgl. REIMER, Hofmusik, S. 94.

292 Siehe FRANDSEN, *Eunuchi conjugium*.

293 Vgl. Hans JOHN, Die Kastraten und ihre Gesangskunst in Dresden, in: Günther STEPHAN (Hg.), Die italienische Oper in Dresden von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema »Dresdner Operntraditionen« 1985, Dresden 1985, S. 197–207, hier S. 197.

zeit war die Hochzeit seines Sohnes, des Kronprinzen Friedrich August II. und der Erzherzogin Maria Josepha 1719 in Dresden. Eine Untersuchung der dabei aufgeführten Stücke zeigt, wie im Musiktheater verschiedene Festtraditionen vereint und eine musikalische »Neuaustrichtung« eines der beiden Höfe durch die Verbindung mit dem anderen initiiert werden konnten²⁹⁴. August II. hatte bislang eine eher französisch geprägte Hofkultur gepflegt, war sich aber der Relevanz des italienischen Musiktheaters für den Wiener Hof durchaus bewusst. Im Bestreben, die Machtposition der Wettiner im Reich herauszustreichen, förderte er die Pläne seines Sohnes, für die Hochzeitsfestlichkeiten ein ganzes Opernensemble aus Venedig zu engagieren, wo sich der Thronfolger längere Zeit während seiner Kavaliertour 1716 und 1717 aufgehalten hatte²⁹⁵. Er wusste, dass er dabei auf Qualität bauen musste, da nur die kostenintensive Anheuerung eines gesamten Opernensembles aus Italien, inklusive Komponist, Textdichter und Bühnenbildner, eine zeitgemäße und qualifizierte Aufführungspraxis gewährleisten konnte²⁹⁶, und nur mit dieser konnte er sein symbolisches Kapital mehren. Deswegen stimmte er dem Engagement des Markusorganisten und renommierten Komponisten Antonio Lotti, der zudem schon für den Wiener Hof gewirkt hatte, samt Ensemble zu. Darüber hinaus beauftragte er Matthäus Daniel Pöppelmann, zu diesem Anlass das Opernhaus am Zwinger zu errichten.

Die 1719 zur Hochzeit aufgeführte Oper *Teofane* demonstrierte einen bewusst gewählten »multivalenten Bezug« auf das Kaiserhaus²⁹⁷. Dieser zeigt sich im thematischen Verweis auf das 1699 zur Hochzeit Maria Josephas Eltern, Joseph I. und Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg, aufgeführte Jesuitendrama und damit auf die kaiserliche Elterngeneration und deren Schutzfunktion des Reiches vor seinen Feinden, den Türken und den Franzosen. Doch auch auf die junge Erzherzogin als erhoffte Mutter zukünftiger Kaiser wurde durch die Analogie zur Oper *Il Pomo d'Oro* (1688) zum Geburtstag Margaritas referiert, der ersten Frau ihres Großvaters Leopold I.²⁹⁸.

Die Verweise auf die Habsburger wurden dabei in bestehende Dresdner Festtraditionen eingeflochten. So fanden die für den sächsischen Hof typischen Planetenfeste statt, die durch Musik des Hofkomponisten Johann David Heinichen eingeführt wurden. Der Goldapfel spielte nicht nur darin eine Rolle, er war auch optisch sichtbar auf den Schilden, die der Bräutigam und sein Vater als Teilnehmer beim Jupiterfest trugen. Durch zusätzliche französische Elemente wie Ballette als Zwischenspiele in Opern blieb außerdem

294 WALTER, Italienische Musik, S. 177.

295 Vgl. ebd., S. 178.

296 Vgl. ebd., S. 181.

297 Ebd., S. 183.

298 Vgl. ebd., S. 182f.

die Orientierung am Hof Ludwigs XIV. erhalten²⁹⁹. Wie Panja Mücke konstatiert, »schloss Dresden von 1717 an institutionell und im künstlerischen Niveau an die großen Hofopern insbesondere Wiens und Münchens an und positionierte sich dadurch kulturell-zeichenhaft ›auf Augenhöhe‹ mit den einflussreichen europäischen Höfen«³⁰⁰.

Für diesen Anlass hatte August II. ausgezeichnete Kastratensänger wie Senesino und Matteo Berselli anwerben lassen. Beide sangen nicht nur in *Teofane*, sondern übernahmen auch in der Eröffnungsooper *Giove in Argo* aus der Feder Stefano Pallavicinos die männlichen Hauptrollen³⁰¹. Nachdem es aber 1720 zu einem Eklat zwischen dem Kapellmeister Heinichen und den italienischen Sängern gekommen war und August II. letztere entlassen hatte, fehlte in den folgenden Jahren das Personal für die *opera seria*³⁰². Dennoch gab es immer einige wenige Kastratensänger für die Solostimmen in der Sakralmusik³⁰³. Denn gerade nach der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha verzeichnete die katholische Hofkirchenmusik einen enormen Aufschwung, da die Habsburgerin musikalisch gut ausgestattete Messen erwartete³⁰⁴. Jeweils sechs Wochen nach fast jeder ihrer 15 Geburten unternahm sie den *Kirchgang*, bei dem Mutter und Kind gesegnet wurden. Dieser wurde mit festlicher Kirchenmusik ausgestaltet, bei der auch Kastratensänger mitwirkten³⁰⁵. Darüber hinaus initiierte sie nach Wiener Vorbild das jährliche Karwochenoratorium, welches seit den 1720er Jahren eine »immense kulturelle Ausstrahlung« erreichte und noch lange über das Ende dieser Tradition in Wien hinaus Bestand hatte³⁰⁶. Zur Bestreitung der Kammer- und Kirchenmusik wurden 1725 Andrea Ruota (e. bis 1731) und

299 Vgl. ebd., S. 178.

300 MÜCKE, Wunderdinge, S. 220.

301 Vgl. Hans SCHNOOR, Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musik-Kultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper, Dresden 1948, S. 76. Zu Francesco Bernardi detto Senesino und Matteo Berselli siehe Kapitel III.1, III.3, III.4, zu Senesino noch Kapitel IV.2 und IV.3.

302 Zu diesem Eklat kam es wohl, weil die die Kastraten Senesino und Matteo Berselli bei einer Probe in der Karnevalssaison 1720 Heinichen vorgeworfen hätten, er habe den italienischen Text seiner Oper *Flavio Crispo* stümperhaft vertont. Senesino habe zudem in Beisein des *Directeur des plaisirs* Baron von Mordax dem Kapellmeister die Noten vor die Füße geworfen, was das Fass zum Überlaufen gebracht habe, vgl. Janice B. STOCKIGT, Jan Dismas Zelenka (1679–1745). A Bohemian Musician at the Court of Dresden, Oxford 2000, S. 61.

303 Vgl. HORN, Hofkirchenmusik, S. 51.

304 Vgl. ebd., S. 28.

305 Vgl. Janice B. STOCKIGT, »After six weeks«. Music for the Churching Ceremonies of Maria Josepha, Electoral Princess of Saxony and Queen of Poland, in: Jason STOESEL (Hg.), Identity and Locality in Early European Music 1028–1740, Farnham 2009, S. 191–209, hier S. 205f.

306 POPPE, Karwochenoratorium, S. 280.

Niccolò Pozzi († 1758) eingestellt³⁰⁷, für die der böhmische Komponist Jan Dismas Zelenka mehrere sakrale Werke schrieb³⁰⁸.

Um wieder große Opern aufführen zu können, ließ August II. die drei bereits genannten jungen Kastraten Bindi, Rocchetti und Annibali ausbilden, die erstmals zur Aufführung einer Kantate in Dresden in Erscheinung traten – auf der Nachbildung einer venezianischen Gondel auf der Elbe schwimmend³⁰⁹. Diese Investition hatte sich offensichtlich gelohnt, denn anhand der Bearbeitungen der Arien durch den Hofkomponisten Johann Adolph Hasse konnte Panja Mücke herausarbeiten, dass besonders Annibali und Rocchetti herausragende Fähigkeiten bezüglich »belcantistischer Techniken«, »Präzision« und »Stimmagilität« besaßen³¹⁰.

Friedrich August II. / August III. (r. 1733–1763)

Johann Adolph Hasse wurde 1734 zusammen mit seiner Frau, der Starsopranistin Faustina Bordoni-Hasse, vom neuen Kurfürsten Friedrich August II. als Kapellmeister nach Dresden geholt³¹¹. Annibali, Rocchetti, Bindi und Pozzi sangen unter anderem in Hasses *La clemenza di Tito* im Karneval 1738, anlässlich des vierjährigen Krönungsjubiläums zum polnischen König³¹², und (ohne Pozzi) in *Semiramide riconosciuta* zur sächsisch-bayerischen Doppelhochzeit 1747³¹³. Bei diesem Großereignis übernahm Giovanni Carestini den *primo uomo* in *La spartana generosa*. Er sang zudem in den nächsten beiden Jahren in *Leucippo* und *Demofonte*, in Dresden und auf Schloss Hubertusburg³¹⁴. Auch hier musizierten Kastratensänger mit dem fürstlichen Nachwuchs: So ließ sich Giovanni Bindi von der 14jährigen Maria Josepha Carolina anlässlich ihrer Geburtstagsgala auf dem Cembalo begleiten³¹⁵.

Mithilfe dieser Ausnahmesänger festigte August III. auf kultureller Ebene seine Herrschaft, die er, da er zugleich polnischer König war, nach mehreren Seiten legitimieren musste. Während jedoch sein Vater musikalische Dramen nur zu besonderen Anlässen hatte spielen lassen, richtete er ein festes Opernensemble ein, welches jährlich Musiktheater zu den Geburtstagen des Königs am 7. Oktober auf Schloss Hubertusburg aufführte, wo der Hofstaat von September bis November zur Jagd weilte³¹⁶. Sein Hofkomponist Johann Adolph Hasse schuf zu diesen Zwecken jährlich ein bis drei neue Werke, die

307 Vgl. HORN, Hofkirchenmusik, S. 51; MÜCKE, Hasse, S. 27, 222.

308 Vgl. STOCKIGT, Zelenka, S. 71.

309 Vgl. dies., Saxony-Dresden, S. 29.

310 MÜCKE, Hasse, S. 209.

311 Vgl. ebd., S. 31.

312 Vgl. FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 229.

313 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 206f., 211, 214, 219.

314 Vgl. KORSMEIER, Carestini, S. 119f., 139.

315 Vgl. STOCKIGT, Saxony-Dresden, S. 35.

316 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 52, 68.

auf Libretti von Zeno, Metastasio und anderen Reformlibrettisten basierten³¹⁷. Reisten August III. und Maria Josepha in der zweiten Jahreshälfte zur Parlamentssaison nach Warschau, begleitete sie die so genannte *Pohlische Kapelle*, die in Dresden angesiedelt war, sowie mitunter auch Mitglieder der Hofkapelle und der Hauskapelle des Ministers Heinrich von Brühl, um dort den Geburts- oder Namenstag und den Karneval im Warschauer Hoftheater zu begehen. Wie wichtig es für den Kurfürsten und König war, den polnischen Adelligen gegenüber die Macht der Wettiner zu demonstrieren, zeigt schon allein der immense logistische Aufwand, der betrieben wurde, um den Hofstaat inklusive Hofkapelle unter Einhaltung des Hofzeremoniells nach Warschau zu transportieren³¹⁸. Auch der Kastrat Pasquale Bruscolini (e. 1753–1763)³¹⁹, der später an den bayerischen Hof geholt wurde, und Niccolò Pozzi gehörten zur polnischen Kapelle³²⁰. Zusammen mit Giovanni Bindi und Domenico Annibali sangen sie Mitte der 1730er Jahre zunächst in den *serenate*, die vor Fertigstellung des Opernhauses das bevorzugte musikalische Medium darstellten, um den Glanz des neuen Königs in Polen zu repräsentieren³²¹. Darin traten sie meist als allegorische Figuren auf, die den Ruhm des Königspaares priesen: So verkörperten die Kastraten in der Serenade *Si disarmi quest'altiero Amore* zum Namenstag Maria Josephas am 8. Dezember 1735 zwei Musen (Pozzi, Bindi) und Amor, die zusammen die Tugenden der Königin besangen³²². Nach seinem Tod 1758 wurde Niccolò Pozzi durch Giuseppe Perini ersetzt³²³, der in den 1740er Jahren Mitglied der Operntruppe Angelo Mingottis gewesen war³²⁴. Nach der Auflösung der Kapelle 1763 kam er zurück nach Dresden und starb dort 1812³²⁵.

317 Allerdings stellten nun die Handlungen oft keinen direkten inhaltlichen Bezug mehr zur Wettinerdynastie dar, sondern verwiesen lediglich in der *licenza* auf den Anlass, vgl. ebd., S. 142.

318 Die Fahrt dauert zwar im Regelfall »nur« fünf bis sechs Tage, da aber die Wagen versetzt abfahren, konnte es passieren, dass der erste und letzte in einem Abstand von zwei Monaten in Warschau eintrafen, vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Dresden, S. 12f.

319 Vgl. Ernst L. GERBER/Othmar WESSELY, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler 1 A–M, Leipzig 1790, Sp. 216.

320 Vgl. Alina ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, [Art.] Warschau III. Bis 1795, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9, Kassel/Basel u.a. 1998, S. 1897–1902, hier S. 1899.

321 Vgl. Alina ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Giovanni Alberto Ristori and his Serenate at the Polish Court of Augustus III, 1735–1746, in: Melania BUCCIARELLI/Berta JONCUS (Hg.), Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm, Woodbridge 2007, S. 139–158, hier S. 143f.

322 Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Ristori, S. 148f.

323 Vgl. dies., The Saxon Court of the Kingdom of Poland, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011, S. 51–77, hier S. 70.

324 Vgl. MÜLLER, Mingotti, S. 36, 49.

325 Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Saxon Court, S. 72. Zum Tod Perinis in Dresden siehe

In den 1740er Jahren wurden neben dem Sopranisten Salvatore Pacifico (e. 1742–mind. 1764)³²⁶ auch Giovanni Carestini (e. 1746–1750)³²⁷ engagiert, dem Hasse für den Karneval 1748 die Rolle des *Timante* in einer der vielen Vertonungen der Oper *Demofonte* auf den Leib schrieb³²⁸. Selbst der Einzug Friedrichs II. am Ende des Zweiten Schlesischen Kriegs bedeutete keine Unterbrechung in der Dresdner Opernpflege. Im Gegenteil: Mit großem Vergnügen habe der Preußenkönig im Dezember 1745 Hasses *Arminio* im großen Theater gehört, wie Fürstenau berichtet, wieder mit Annibali, Bindi und Rocchetti in den Hauptrollen³²⁹. Letzterer wurde 1752 von Angelo Maria Monticelli (ca. 1712–1758, e. bis 1758), der vorher am Wiener Hof und in London gesungen hatte³³⁰, als *primo uomo* abgelöst³³¹. In den 1750er Jahren kamen noch Nicola Spintler (e. 1752–mind. 1794)³³², Giuseppe Belli († ca. 1760, e. 1752–1756)³³³ und Bartolomeo Putini (e. 1752–1756)³³⁴ hinzu, die die letzten angeworbenen Kastraten bis zum Tod Augusts III. 1763 waren³³⁵. Beendet wurde diese Periode durch den Siebenjährigen Krieg (1756–1763), der das Königspaar und Heinrich von Brühl zwang, nach Warschau zu gehen, wodurch sich die Aufführungen größerer Opern durch die Hofkapelle nach dort verlagerten³³⁶.

Sowohl in Warschau als auch in Dresden fanden, in Orientierung an München, ab 1737 neben den Hofgalatagen jährlich Karnevalsaisons von Januar bis März statt³³⁷. Noch unter August II. hatte die Oper dabei eine unter vie-

Nachlassregulierung des pensionierten Kammersängers Joseph [Giuseppe] Perini aus Dresden (Kommissionsakte), HStAD 10047 Amt Dresden, Nr. 3034.

326 Vgl. Vertrag mit Salvatore Pacifico, 04.08.1743, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 72r–v; STOCKIGT, Saxony-Dresden, 46. Zu Salvatore Pacifico siehe Kapitel III.1.

327 Vgl. GERBER / WESSELY, Historisch-Biographisches Lexikon 1, Sp. 247.

328 Vgl. Klaus HORTSCHANSKY, Die Rolle des Sängers im Drama Metastasios. Giovanni Carestini als *Timante* in *Demofonte*, in: Maria T. MURARO (Hg.), *Metastasio e il mondo musicale*, Florenz 1986, S. 207–234. Siehe Kapitel III.3.

329 Vgl. FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 241.

330 Vgl. FRITZ-HILSCHER, Musik, S. 222; Siehe auch Thomas MCGEARY / Xavier CERVANTES, Monticelli; DUNCAN, Castrati.

331 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 214. Zu Angelo Maria Monticelli siehe Kapitel III.1 und III.4.

332 Vgl. *Decret Vor den Italienischen Sängern, Nicolaus Spintler als Königl. Cammer-Musicum*, 08.07.1752, HStA 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 227r–v; *Besoldungs-Etat Von sämtlichen bey der Churfürstl. Capelle dato in Diensten stehenden Personen*, 1794, ebd., Loc. 909/02, Bl. 41r.

333 Vgl. FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 272. Er wird darin und auch in einigen Akten als »Giovanno« bzw. »Giovanni« Belli geführt, bezeichnet sich jedoch selbst in seinem Anstellungsdekret als Giuseppe, vgl. Kontrakt Giuseppe Bellis, 11.01.1753, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 211r–v. Zu Giuseppe Belli siehe Kapitel III.1, III.4 und IV.3.

334 Vgl. FÜRSTENAU, Dresden 2, S. 273. Zu Bartolomeo Putini siehe Kapitel III.4 und IV.3.

335 Vgl. JOHN, Kastraten, S. 205.

336 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 38.

337 Vgl. ebd., S. 63.

len anderen Vergnügungen wie Fasanenschießen, Fuchsprellen, Ringrennen, Schlittenfahrten, Appartements und Redouten dargestellt. Ab 1740 entwickelte sie sich jedoch langsam zur Hauptattraktion, wobei sich die Karnevalsfestivitäten zunehmend »vom zeremoniellen Akt zum Amusement« wandelten und eher »Opernfeste[n]« glichen³³⁸. In diesem Rahmen wurden pro Saison zwei bis drei Opern aufgeführt, je eine neue und ein bis zwei Wiederaufnahmen vom letzten Jahr, jede davon drei bis vier Wochen lang bis zu zwölf Mal, bis die nächste begann³³⁹.

In Konsequenz ähnelten die Karnevalssaisons in Dresden, aber auch jene in München, immer mehr denen in Italien³⁴⁰. Damit verlagerte sich die Repräsentationsfunktion von der zeremoniell durchkomponierten Gesamtschau weg und auf die Qualität der im Zentrum stehenden Opern hin. Dies bedeutete, dass sich jene Elemente im Musiktheater reduzierten, an denen die fürstliche Familie und die Hofgesellschaft selbst teilnahm³⁴¹. Damit verbunden wandelte sich die Vorstellung, dass die Repräsentationsfunktion des Musiktheaters in der Symbolträchtigkeit seiner (fürstlichen) Darstellerinnen und Darsteller sowie des allegorischen Inhalts liege, zugunsten der Auffassung, dass diese vor allem durch gute Musikerinnen und Musiker (aus Italien), Komponisten, Tänzerinnen und Tänzer, Bühnenbildner usw. gewährleistet sei³⁴². Die höfische Oper erforderte also auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die besten Libretti, Komponisten und Kapellmeister³⁴³, sondern in besonderem Maße auch Kastratensänger als professionelle Sänger und Schauspieler.

Friedrich Christian (r. 1763) bis Friedrich August II. (r. 1836–1854)

Nach dem Tod Augusts III. 1763 löste sein Nachfolger Friedrich Christian das Opernensemble auf und starb selbst nur wenige Monate später. Die Abreise des Ehepaars Hasse aus Sachsen 1764, mit der nach Hans John »eine glänzende Ära ihren Abschluss« fand, wurde oft als das Ende der italienischen Oper in Dresden beschworen³⁴⁴. In der Zeit, in der der erst 13jährige Friedrich August III. (r. 1763–1827) unter der Vormundschaft seines Onkels Franz Xaver stand, bis er 1768 die Regentschaft übernahm, wurden lediglich *opere buffe* von der Operntruppe Giuseppe Bustellis aufgeführt, vermutlich ohne Kastraten. 1779 schloss der Kurfürst Verträge mit dem Impresario Antonio Bertoldi und dessen Sohn Andrea Bertoldi ab, fortan *opere serie* im Moretti-

338 Ebd.

339 Vgl. ebd., S. 54ff.

340 Vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 245.

341 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 55.

342 Vgl. HENZE-DÖHRING, Stellenwert, S. 32.

343 Vgl. MÜCKE, Wunderdinge, S. 223.

344 JOHN, Kastraten, S. 205.

schen Theater im italienischen Dörfchen darzubieten sowie die Kirchenmusik zu bedienen³⁴⁵. Nachdem Antonio 1787 gestorben war, wurde der Vertrag mit Andrea Bertoldi bis 1813 immer wieder erneuert, wobei ihm ein Etat von über 20000 fl. zustand³⁴⁶. Beide Impresarii engagierten unter anderem Vincenzo Caselli (1710–1799, e. um 1790–mind. 1798)³⁴⁷, Pietro Dini (1765–1805, e. ab 1793)³⁴⁸ und Francesco Ceccarelli (1752–1824, e. ab 1799)³⁴⁹. Als der Regent – seit 1806 als Friedrich August I. regierender König von Sachsen – 1813 nach der Völkerschlacht bei Leipzig gefangengenommen wurde, endete das Engagement des Opernunternehmens Bertoldi aufgrund der Verstaatlichung der Oper³⁵⁰. Zunächst übernahm der Gouverneur Nikolai Grigorjewitsch Replin-Wolkonski die Regierungsgeschäfte, ab 1814 das preußische *General-Gouvernement der Hohen Verbündeten Mächte*. Im gleichen Jahr wurde eine Kommission zur Erstellung von Gutachten bezüglich der möglichen Einsparungen im Theaterbereich eingerichtet. In einem Bericht an das Generalgouvernement zog sie in Erwägung, ob es »nicht vertheilhafter sey, die Oper eingehen zu laßen, und dem deutschen Theater die größte mögliche Vollkommenheit zu geben«³⁵¹. Zwar beendete man den Vertrag des Kastraten Belli, aber Francesco Ceccarelli, Filippo Sassaroli (1768/1776–1834, e. 1802–1832)³⁵² und Vincenzo Buccolini (* 1774, e. 1805–1820)³⁵³ wurden

345 Vgl. MÜCKE, Hasse, S. 39; Richard ENGLÄNDER, Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 4 (1921/22), S. 199–241, hier S. 221ff.

346 Vgl. die jährlichen Abrechnungen Andrea Bertoldis, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 909/02; Loc. 2427/05.

347 Vgl. Rechnung Andrea Bertoldis, 1797/1798, ebd., Loc. 909/02, Bl. 181r. Zu Vincenzo Caselli siehe Kapitel V.3.

348 Vgl. Vortrag des Hofmarschalls Friedrich Wilhelm August Karl Graf von Bose und Resolution Friedrich Augusts III., 29.12.1792/16.03.1793, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 909/02, Bl. 7r–8v; Bestätigung, dass der Sänger Giacomo Cinti den Tod Dinis angezeigt habe, 30.04.1805, 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 5v–6r; Floriano GRIMALDI, La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia. 1507–1976, Bd. 1, Loreto 2007, S. 323f. Zu Pietro Dini siehe Kapitel III.1, IV.2 und IV.3.

349 Vgl. Besoldungen aus der *General-Accis-Haupt=Cassa* 1799–1800, 06.06.1801, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 46r–47v; François-Joseph FÉTIS, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique Tome 2, Paris 21867, S. 233. Zu Francesco Ceccarelli siehe Kapitel III.1, IV.1 und IV.2.

350 Vgl. ROSSEAU, Freiräume, S. 138f.

351 Vgl. Bericht von Johann Friedrich Freiherr von Racknitz an das Generalgouvernement von Sachsen, 02.03.1814, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 909/06, Bl. 170r–176v.

352 Vgl. Bericht Freiherr von Racknitz' über Besoldungen und Einstellungen, 22.01.1803, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 143r–144r; Anordnung Friedrich Augusts und Antons an von Lüttichau, 26.11.1831, ebd., Loc. 15149/05, Bl. 354r–v. Zu Filippo Sassaroli siehe Kapitel III.1, III.4, III.5, IV und V.3.

353 Vgl. Bericht Carl Alexander Nikolaus Graf Vitzthum von Eckstädt an Friedrich August III., 03.11.1806, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2428/02, Bl. 133r–134r; Bericht Hanns Heinrich von Könneritz' an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Buccolini betreffend*, 20.11.1820, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 17r–18v. Zu Vincenzo Buccolini siehe Kapitel III.1, III.5, IV.2 und IV.3.

im Dienst behalten. 1817 errichtete man neben der deutschen Oper unter Carl Maria von Weber (1786–1826) erneut eine italienische Oper, die von Francesco Morlacchi geleitet wurde. Aus finanziellen Gründen lösten sie König Anton (r. 1827–1836) und sein Mitregent Kronprinz Friedrich August (r. 1836–1854) jedoch bereits 1832 wieder auf. Doch auch der Kapellmeister Carl Maria von Weber komponierte für die Kastratensänger des Dresdner Hofes, wobei besonders Filippo Sassarolis Leistung in der Öffentlichkeit sehr positiv wahrgenommen wurde.

Sassaroli und Buccolini waren zuletzt vor allem als Kirchensänger tätig und wurden 1822 durch den Altisten Giovanni Muschietti (e. bis 1841)³⁵⁴ und 1830 durch den Sopranisten Mosè Tarquinio³⁵⁵ (ca. * 1790) ergänzt bzw. später ersetzt. Noch 1831 lehnten beide Regenten den Antrag einer »wegen der bei dem Theater und der musikalischen Kapelle zu machenden Ersparnisse im J.[ahr] 1831. niedergesetzte[n] Comission« ab, Sopran- und Altstimmen ab sofort mit Sängerinnen zu besetzen³⁵⁶. Erst 1844 wurde der letzte Kastrat, Mosè Tarquinio, aus königlichen Diensten entlassen³⁵⁷.

4.4 Der württembergische Herzogshof in Stuttgart/Ludwigsburg

Eberhard Ludwig (r. 1693–1733) und Carl Alexander (r. 1733–1737)

Ein Nachzügler im Reich, nicht, was die Pflege des Musiktheaters, sondern die Anstellung italienischer Kastratensänger anging, war der württembergische Hof. Bereits unter Eberhard Ludwig gab es eine kurze Periode der Opernpflege, die jedoch durch den Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) unterbrochen wurde. Ab den 1720er Jahren begann der Herzog, seine Hofkapelle wieder schrittweise aufzubauen, italienische Musikerinnen und Musiker

³⁵⁴ Vgl. Bericht von Könneritz' an Friedrich August I. *Den Kirchsänger Muschietti betr.*, 21.10.1822, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 222r–v; Bericht von Lüttichaus an Anton von Sachsen *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 27.10.1840, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. (Min. f. Volksbildg.) Nr. 14435, Bl. 69r–73r.

³⁵⁵ Vgl. Bericht von Lüttichaus an Anton von Sachsen *Den Sopransänger Tarquini betreffend*, 01.03.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 62r.

³⁵⁶ Bericht Wolf Adolph August von Lüttichaus an Friedrich August I. von Sachsen und seinen Nachfolger Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 08.06.1835, 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14432, Bl. 231v.

³⁵⁷ Seine Beschäftigung in Dresden ist nur bis zum Jahr 1841 nachzuverfolgen, wo sein Vertrag bis 30.04.1844 verlängert wurde, vgl. Bericht Wolf Adolph August von Lüttichaus an Friedrich August II. von Sachsen *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 02.02.1841, 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14436, Bl. 53r. Im Staatskalender 1845 ist er allerdings noch als Kirchensänger aufgeführt, vgl. Directorium des statistischen Vereins (Hg.), Staatshandbuch für das Königreich Sachsen 1845, Leipzig 1845, S. 28.

einzustellen und Geburts- und Namenstage mit Musiktheater zu feiern³⁵⁸. Nachdem bereits für den Beginn des 17. Jahrhunderts (1610) ein »Eunuchus« namens Christoph Kletter nachzuweisen ist³⁵⁹, hatte auch Eberhard Ludwig zwei deutsche Kastraten an seiner Hofkapelle³⁶⁰. Als sich ab 1716 sowohl Reinhard Keiser als auch der junge Giuseppe Antonio Brescianello um die Leitung der Kapelle in Form des Oberkapellmeisteramtes bemühten, präsentierte der Italiener dem Herzog 1718 die Pastorale *Pyramus und Tisbe* und engagierte für die Proben den Altisten Pietro Felice Maffei³⁶¹. Dieser blieb fünf Monate am Hof, musste jedoch beinahe unentlohnt von dannen ziehen, als das Stück nicht zur Aufführung kam³⁶². Ab den 1720er Jahren wurden Opern zunehmend in dem seit 1704 errichteten Ludwigsburger Schloss aufgeführt, wohin die Hofkapelle 1725 umziehen musste³⁶³. Ein Theaterbau wurde dort jedoch vorerst nicht permanent errichtet, weswegen die Kapelle auch in dieser Zeit noch im Stuttgarter Lusthaus probte³⁶⁴. Auch sein Nachfolger Carl Alexander ließ in seiner kurzen Regierungszeit italienische Opern spielen, wofür er 1736 Riccardo Broschi (1698–1756), den Bruder Farinellis, als Hofkapellmeister engagierte³⁶⁵.

Carl Eugen (r. 1737–1793)

Doch erst in Carl Eugens Regierungszeit entwickelte sich die Hofoper auf das Niveau größerer Höfe wie Dresden und München. Der katholische Herzog, der in seiner Jugend die Repräsentationskultur Friedrichs II. in Preußen kennengelernt hatte³⁶⁶, baute das italienische Musiktheater an seinem Hof allerdings nicht nur aus, um mit den Kurfürstenhöfen mithalten zu können. Ebenso wollte er den evangelischen Landständen erneut die finanzielle Unabhängigkeit demonstrieren, die sein Vorgänger Carl Alexander durch die Kredite des Joseph Süß Oppenheimer erlangt hatte³⁶⁷. Noch bei seinem Regierungsantritt hatten die Landstände ihn genötigt, seine Residenz von Ludwigsburg zurück

358 Vgl. OWENS, Württemberg–Stuttgart, S. 166ff.

359 Vgl. SITTARD, Württemberg 1, S. 44.

360 Vgl. OWENS, Württemberg–Stuttgart, S. 192. Siehe Kapitel II.6.

361 Vgl. dies., *The Rise and Decline of Opera at the Württemberg Court, 1698–1733*, in: Melania BUCCIARELLI u. a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, Berlin 2006, S. 99–114, hier S. 110f.

362 Vgl. Maffeis an den Hoforganisten Isaac Seidel schuldigtes Kostgeld 1720/22, HStAS A 21 Bü 619, o.P. Zu Pietro Felice Maffei siehe Kapitel III.1 und IV.1.

363 Vgl. OWENS, Württemberg–Stuttgart, S. 175.

364 Vgl. dies., *Rise and Decline*, S. 113.

365 Vgl. Michael F. ROBINSON, [Art.] Broschi, Riccardo, in: Stanley SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera 1*, London 1992, S. 615.

366 Vgl. SEEGER, Preußen, S. 1f.

367 Seit dem 16. Jahrhundert oblag den Landständen die Einziehung und Verwendung der Steuern. Kostenintensive Projekte des Herzogs mussten also immer von ihnen abgesegnet werden, wenn er finanzielle Ressourcen benötigte, vgl. ebd.

nach Stuttgart zu verlegen und ihm dafür einen Kredit für den Bau des Neuen Schlosses gewährt³⁶⁸. Bald fand Carl Eugen jedoch alternative Einnahmequellen: Ab 1752 engagierte er mit dem Geld Ludwigs XV., für das er ihm im Kriegsfall 6000 Soldaten versprochen hatte, sehr gute italienische Musikerinnen und Musiker sowie den Kapellmeister Niccolò Jommelli an seinen Hof. Dieser komponiert ihm, und bis 1756 auch der Herzogin Elisabeth Friederike, jedes Jahr zum Geburtstag eine Oper³⁶⁹. Da der Festtag in den Februar fiel, wurden die herzoglichen Geburtstagsfeierlichkeiten mit einer verkürzten Karnevalssaison von Januar bis Aschermittwoch verbunden³⁷⁰.

Wie auch Maximilian III. Joseph und August III. demonstrierte der Herzog mit der Verwendung metastasianischer Libretti weniger die Nähe zum Wiener Hof, als dass er in Sachen Musiktheater auf der Höhe der Zeit und den großen Kurfürstenhöfen des Alten Reichs künstlerisch ebenbürtig war³⁷¹. Für Opern dieser Couleur benötigte er gute Kastratensänger, weswegen er 1750 für die Metastasio-Oper *Artaserse* anlässlich des Geburtstags der Herzogin unter anderem Antonio Casati³⁷² engagierte sowie Giuseppe Jozzi (1710–1784, e. bis 1757 in Stuttgart) als *primo uomo* einstellte³⁷³, der darin nach zeitgenössischen Aussagen »den Arbacerces sehr geschickt vor[stellte]«³⁷⁴. Zusammen mit Giuseppe Paganelli (e. 1751–1771/75)³⁷⁵ sang er auch 1752 in der Karnevalsoper *Ciro riconosciuto*, 1753 in der *primo*-Rolle des ägypt-

368 Vgl. ebd., S. 10.

369 Vgl. Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720–1780*, New York 2003, S. 441ff. Elisabeth Friederike reiste 1756 an den Hof ihrer Eltern, Wilhelmine und Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, und kehrte nicht mehr nach Württemberg zurück, vgl. Rudolf KRAUSS, Marianne Pirker. Ein Künstlerleben aus dem Zeitalter des Absolutismus, in: *Württembergische Vierteljahresshefte für Landesgeschichte* 12/2 (1903), S. 257–283, hier S. 274.

370 Vgl. Rudolf KRAUSS, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 47f.

371 Vgl. OWENS, *Württemberg-Stuttgart*, S. 165.

372 Vgl. KRAUSS, *Hoftheater*, S. 44.

373 Vgl. Annahme Giuseppe Jozzis, 19.05.1750, HStAS A 21 Bü 619, o.P.; Hermann ABERT, Niccolò Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie, Halle (Saale) 1908, S. 73. Zu Giuseppe Jozzi siehe Kapitel III.1, III.4, IV.2, IV.3 und V.2.

374 Gotthold E. LESSING / Christoph MYLIUS, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Stutgard (1750)*, in: Dies. (Hg.), *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Viertes Stück, Stuttgart 1750, S. 9–10, hier S. 10.

375 Er wurde 1771 pensioniert und erhielt noch bis mindestens 1775 Pensionszahlungen, vgl. Reiner NÄGELE, *Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme*. Mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: Silke LEOPOLD / Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 479–536, URL: <<http://heiup.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80330-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016), S. 499f.; Dekret zur Ausbezahlung des Rückstandes an Paganelli und Einziehung seiner Pension wegen Aufenthalts in Italien, 18./21.09.1775, HStAS A 21 Bü 620, o.P. Zu Giuseppe Paganelli siehe Kapitel III.1, III.3 und IV.3.

tischen Königs *Epafo* und, zusammen mit Giuseppe Sidotti (e. 1752/53)³⁷⁶, in *Fetonte*³⁷⁷. 1753 wurde Niccolò Jommelli als Oberkapellmeister angestellt und führte die württembergische Hofkapelle auf das Niveau großer Kurfürstenthöfe. Dafür bemühte sich Carl Eugen auch um junge Kastratensänger wie Francesco Bozzi (e. 1753–1760), den er direkt in Italien abwarb³⁷⁸. Nachdem Giuseppe Jozzi 1757 Württemberg verlassen hatte, wurde er durch Ferdinando Mazzanti (e. 1759/60; 1776–1781) ersetzt, der zunächst als Sopranist, unter anderem in der Titelrolle in *L'Endimione* (1759)³⁷⁹ und als *Poro*, zusammen mit Francesco Bozzi als *Timagene*³⁸⁰, in *Alessandro nell'Indie* (1760) auftrat³⁸¹ und später als Hofkapellmeister und Musikmeister der Karlschule tätig war³⁸².

Nur für eine Saison wurden der Sopranist Gaetano Guadagni (e. 1761/62), der im Karneval 1762 in Jommellis *Semiramide* glänzte³⁸³, und Andrea Grassi (e. 1769/1770)³⁸⁴ eingestellt. Dieser war vorher zusammen mit Francesco Ciaccheri (e. 1761–1763)³⁸⁵ am Münchner Hof gewesen. In den 1760er Jahren konnte Carl Eugen zusätzlich zwei der herausragendsten Kastraten dieser Zeit an seinen Hof verpflichten: Giuseppe Aprile (1732–1813, e. 1760, 1761, 1762/63, 1765–1769/1770)³⁸⁶ und Giovanni Maria Rubinelli (1753–1829, e. 1765–1772)³⁸⁷. Aprile trat unter anderem 1761 zum Geburtstag des Herzogs als *primo uomo* in der Rolle des Megacles in *L'Olimpiade* und 1763 als *Áneas* in *Didone abbandonata* auf³⁸⁸ und habe nach Christian Friedrich Daniel

376 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 479; Kosten Sidottis Einlogierung in Ludwigsburg, 1752/54, ebd., o.P. Zu Giuseppe Sidotti siehe Kapitel IV.1.

377 Vgl. SITTARD, Württemberg 2, S. 47f.

378 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 497f.; Annahme und Besoldung des Kastraten Francesco Bozzi, 1754, HStAS A 21 Bü 619, o.P. Zu Francesco Bozzi siehe Kapitel III.1 und IV.3.

379 Irene BRANDENBURG, [Art.] Mazzanti, Ferdinando, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 11, Kassel/Basel u.a. 2004, S. 1424f., hier S. 1424.

380 Vgl. KRAUSS, Hoftheater, S. 55.

381 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 498.

382 Vgl. Eberhard SCHAUER, Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte, in: Reiner NÄGELE (Hg.), Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000, S. 11–83, hier S. 38; Personalakten des Lehr-, Aufsichts- und Dienstpersonals der Hohen Karlsschule, HStAS A 272 Bü 133; *Musikmeister Ferdinand Mazzanti, insbesondere seine Besoldung 1778, Rückgabe von Musikalien 1781*, HStAS A 21 Bü 613. Zu Ferdinando Mazzanti siehe Kapitel II.5 und IV.2.

383 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 498. Zu Gaetano Guadagni siehe Kapitel V.2.

384 Vgl. ebd., S. 498.

385 Vgl. ABERT, Jommelli, S. 73.

386 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 498. Zu Giuseppe Aprile siehe Kapitel III.3, III.4 und IV.3.

387 Vgl. ebd., S. 500. Zu Giovanni Maria Rubinelli siehe Kapitel III.3 und III.4.

388 Vgl. HEARTZ, Music, S. 459f., 468.

Schubart »mit der Reinigkeit einer Silberglocke« gesungen³⁸⁹. Er erhielt wie auch Jommelli das sehr hohe jährliche Gehalt von 6000 fl.³⁹⁰. Wie bei Rubinelli gestaltete sich Apriles Weggang vom Hof nicht konfliktfrei³⁹¹.

1763 verlegte Carl Eugen seine Residenz wieder nach Ludwigsburg und ließ dort 1764 ein hölzernes Opernhaus errichten, welches nach Meinung der Zeitgenossen als größtes Europas galt³⁹². Dennoch stellte die dort aufgeführte Wiederaufnahme der Geburtstagsoper *Fetonte* im Februar 1768, mit Rubinelli in der Rolle des *Epafò* und Aprile als Phaëton, nach Daniel Heartz eine Art »Götterdämmerung« bezüglich Carl Eugens Pflege der *opera seria* dar³⁹³. Nach finanziellen Schwierigkeiten und dem verbitterten Weggang seines Kapellmeisters Jommelli 1769 verlor der Herzog bald das Interesse an der *opera seria*. Noch 1770 vermittelte ihm der Privatsekretär des pfälzischen Kurfürsten Mattia Verazi, der auch einige Libretti für den württembergischen Hof verfasst hatte, den Soprankastraten Antonio Muzzio³⁹⁴, doch wurde dieser 1774 wie alle anderen italienischen Musikerinnen und Musiker entlassen³⁹⁵. Zwar übernahmen nach kurzen Engagements Antonio Sacchinis und Antonio Boronis noch Agostino Poli und der Sopranist Ferdinando Mazzanti die Hofmusik, aber die Epoche der großen italienischen Opern war beendet³⁹⁶.

5. Wirkungsbereiche der Kastraten an den Höfen

Auch wenn Kastraten in der Forschung vorrangig als Sänger wahrgenommen und untersucht werden, betonen einige Autorinnen und Autoren immer wieder ihre Vielseitigkeit auf gesamtmusikalischem Gebiet. Einige waren virtuos auf einem Instrument³⁹⁷ und viele komponierten, was angesichts einer intensiven und langjährigen Ausbildung nicht verwunderlich ist. Martha Feldman nennt sie nicht zu Unrecht »the elite caste of musician-performers«, denn Kastraten wurden schon auf dem Konservatorium oder bei Privatlehrern in

389 Zit. nach SITTARD, Württemberg 2, S. 53f.

390 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 498.

391 Siehe Kapitel III.3 und III.4.

392 Vgl. ebd., S. 484.

393 HEARTZ, Music, S. 475.

394 Vgl. Brief Muzzios an den Sekretär des Pfälzischen Kurfürsten Verazi, 16.09.1770, HStAS A 21 Bü 619, o.P. Zu Antonio Muzzio siehe Kapitel III.1, III.3, III.4 und IV.3.

395 Vgl. Dimission Muzzios, 13.06.1774, ebd., o.P.; HEARTZ, Music, S. 482f.

396 Vgl. Eberhard STIEFEL, [Art.] Stuttgart, A.IV. (Hof-)oper und Ballett, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 8, Kassel / Basel u.a. ²1998, S. 2026–2028, hier S. 2027.

397 So wurde Giuseppe Jozzi 1750 am württembergischen Hof »um seiner so wohl in der Vocal=als Instrumental-Music besitzenden Vorzüglichkeit halber« angenommen, Annahme Giuseppe Jozzis, 19.05.1750, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

Komposition, Cembalospiel, Generalbass und Improvisation ausgebildet³⁹⁸. Diese Kenntnisse und Fähigkeiten benötigten sie vor allem für ihre Tätigkeit als Opernsänger, die ihre Arien nach bestimmten Regeln ausschmücken mussten. Einige von ihnen waren sogar Hofkapellmeister, wie der Sopranist Giovanni Andrea Angelini Bontempi ab 1650 in Dresden³⁹⁹, Antonio Banchotti⁴⁰⁰ (1635–1709) 1700–1709 in Wien⁴⁰¹ und Ferdinando Mazzanti von 1778 bis 1781 am württembergischen Hof. In dieser Funktion schrieben sie auch musikalische Werke für ihre Kapelle⁴⁰².

Doch auch viele andere sind als Komponisten bekannt, die Konzerte, Oratorien, Opern, Cembalosonaten, Kantaten, Lieder und Arien zu Papier brachten. Gerade durch die Schaffung und Ausgestaltung von Arien und Liedern konnten sie die Vorzüge ihrer stimmlichen Fähigkeiten hervorheben und Schwächen kaschieren⁴⁰³, und waren sogar, wie im Fall Gaetano Guadagnis, damit aktiv an der Opernreform ab den 1750er Jahren beteiligt⁴⁰⁴. Diese Fähigkeiten nahmen natürlich auch die Fürsten des Alten Reichs gern in Anspruch. Für den Münchner Hof unter Maximilian III. Joseph sind einige Kastratenkompositionen erhalten, unter anderem zwei Opern von Venanzio Rauzzini⁴⁰⁵. Von Michel Angelo Bologna liegen ein Offertorium für Sopran mit Instrumentalbegleitung in der Bayerischen Staatsbibliothek

398 Vgl. FELDMAN, *Castrato*, S. 5.

399 Vgl. Klaus PIETSCHMANN, Musikgeschichtsschreibung im italienisch-deutschen Wissenstransfer um 1700. Andrea Bontempis »Historia Musica« (Perugia 1695) und ihre Rezension in den »Acta eruditorum« (Leipzig 1696), in: Arndt BRENDENCKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 163–173.

400 Er wird in der Literatur auch als »Pancotti« geführt, siehe ANTONICEK, Österreich, S. 124; Herbert SEIFERT, [Art.] Pancotti, Antonio, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 4, Wien 2005, S. 1714f. Zu Antonio Banchotti siehe Kapitel IV.2 und IV.3.

401 Vgl. VON KÖCHEL, Wien, S. 41.

402 Banchotti komponierte für den Wiener Hof unter anderem die Ballettintroduktion *Li Tributi*, die am 06.01.1681 in Linz uraufgeführt wurde, und eine *serenata* mit dem Titel *La Rivalità della Prudenza, e della Fortuna*, welche erstmals am 09.06.1693 auf Schloss Laxenburg zu hören war, vgl. SEIFERT, Pancotti. Bontempi komponiert neben zahlreichen Vokalwerken auch große Opern für den Dresdner Hof, wie *Il Paride* (03.11.1662), *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne* (09.02.1672) und *Jupiter und Io* (16.01.1673), vgl. Wolfram STEUDE/ Emilia ZANETTI, [Art.] Bontempi, Giovanni Andrea, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 3, Kassel/Basel u.a. 2000, S. 380–383, hier S. 381.

403 Vgl. Patricia HOWARD, *The Castrato Composes. Guadagni's Setting of »Pensa a Serbarmi, O Cara«*, in: *Musical Times* 153/1919 (2012), S. 3–30, hier S. 7.

404 Vgl. ebd., S. 10.

405 Rudhart hält die Autorschaft für *Piramo e Tisbe* (1769) gesichert, für die zusätzlich bei Lipowski genannten Opern *Pompeo* (1773) und *Astarto* (1796) fehle jedoch jeder Nachweis, vgl. RUDHART, München 1, S. 149, Anm. 37.

sowie sechs Sonaten am Konservatorium in Brüssel⁴⁰⁶. Auch von Francesco Ceccarelli und Vincenzo Caselli sind Werke für den sächsischen Hof erhalten⁴⁰⁷.

Neben dem Komponieren und Singen am Fürstenhof war das Unterrichten des fürstlichen Nachwuchses eine wichtige Aufgabe, die von italienischen Musikerinnen und Musikern übernommen wurde. Sie trugen damit zu deren musikalischer Sozialisierung bei, die sich später in der Orientierung am italienischen Musiktheater als Repräsentationsmittel zeigte. Sowohl Habsburger als auch Wettiner und Wittelsbacher legten im 18. Jahrhundert besonderen Wert auf die musikalische Erziehung der Thronfolgerinnen und Thronfolger sowie ihrer Geschwister. Vor allem Prinzessinnen und Erzherzoginnen wurden in der Regel im Gesang unterwiesen, wofür Kastratensänger herangezogen wurden. Für jene bedeutete eine solche Tätigkeit eine gehobene Stellung am Hof und zusätzliche Einnahmen. Dies demonstriert die Supplik Gaetano Orsinis um eine Sonderzuwendung im Jahr 1727 für den Unterricht der Erzherzoginnen⁴⁰⁸.

Der Kastrat unterrichtete darüber hinaus von 1701 bis 1705 den Sopranisten Filippo Balatri, nachdem dieser mit dem Fürsten Golizyn aus Moskau gekommen war⁴⁰⁹. Denn nicht nur die adeligen Kinder bedurften der Unterweisung, sondern auch jüngere Sängerinnen und Sänger der Hofkapelle sowie der Nachwuchs der Hofmusikerinnen und -musiker. Diese Tätigkeit war zwar weniger prestigeträchtig und finanziell wertgeschätzt⁴¹⁰, aber dennoch ebenso wichtig. Dabei profitierten beide Geschlechter von den gut ausgebildeten Kastratensängern: So wurden der Tenor und spätere Chordirektor der deutschen Oper in Dresden Johann Aloys Miksch von Vincenzo Caselli⁴¹¹ und

406 Vgl. Robert EITNER, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts 6, Leipzig 1902, S. 467.

407 Francesco Ceccarelli komponiert unter anderem die Arie *Pensa che un tale affronto*, SLUB Dresden Mus. 4109-F-500. Vincenzo Caselli hinterließ unter anderem die Motette *Sit avernus in furore*, SLUB Dresden Mus. 2366-E-1a.

408 Siehe Kapitel III.1.

409 Vgl. MALKIEWICZ, Kastrat. Zu den Abenteuern Balatris in Russland siehe WUNNICKE, Nachtigall.

410 So musste der Tenorsänger Kajetan Neusinger (ca. 1718–nach 1780), der den jungen Kastraten Johannes Wagner am württembergischen Hof in Gesang und italienischer Sprache unterrichtete, erst an Carl Eugen supplizieren und ein ganzes Jahr warten, bis er dafür eine kleine Aufwandsentschädigung von 100 rt. erhielt, vgl. Supplik Kajetan Neusingers an Carl Eugen, 09.03.1749, HStAS A 21 Bü 608, o.P.

411 Vgl. [Art.] Miksch, Johann Alois, in: Constantin von WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich 18, Wien 1868, S. 292.

die Sängerin und Komponistin Minna Brandes bei Antonio Mariottini⁴¹² in Dresden sowie Carlo Concialini in Berlin unterrichtet, wo auch die Sopranistin Johanna Schneider durch Raffaele Tombolini ausgebildet wurde⁴¹³.

Wie wichtig es für Kastratensänger war, sich einen guten Ruf als erfolgreicher Pädagoge zu erwerben, um an einen Hof zu kommen, zeigt der Briefwechsel zwischen Giuseppe Jozzi und Marianne Pirker. Er hatte ihre Tochter Aloysia, Louisa genannt, bereits einige Zeit, bevor sie an den Stuttgarter Hof gekommen war, in Gesang und Cembalo unterrichtet und versprach ihr, wenn er ihr an den Hof folgen würde, dies weiterhin zu tun. In einem Brief aus London frohlockte er: »Sie wird zwei Jahre in meinen Händen sein und dann machen wir sie zur ersten Musikerin Europas«⁴¹⁴. Im Gegenzug setzte Marianne Pirker die bei der Tochter erzielten Erfolge geschickt dazu ein, um dem Freund eine Stelle in Stuttgart zu verschaffen. Ihrem Mann Franz Pirker berichtete sie im Mai 1749 von einem Auftritt vor Ludwig Eugen, dem Bruder des Herzogs:

Louisa hat gestern gespielt und der Prinz Luigi hat mich gefragt, welchen Maestro sie hatte. Ich sagte, um ihn ins Gespräch zu bringen, dass auch Jozzi ihr für zwei oder drei Monate Unterricht gegeben habe und gleich rühmte der Prinz ihn sehr und ich sprach so überzeugend, dass die junge Herzogin wissen wollte, wer jener Jozzi sei⁴¹⁵.

Tatsächlich konnte Marianne erwirken, dass der Kastrat zum Mai 1750 an den Stuttgarter Hof angeworben wurde, wo er bis 1757 blieb⁴¹⁶. Das Unterrichten von Kindern seiner Kolleginnen und Kollegen war also eine Investition in den guten Ruf, der in dem »halbkontrollierten Netzwerk« zwischen den Höfen des Reichs Teil des essentiellen symbolischen Kapitals der Sänger selbst darstellte⁴¹⁷. Nach dem Beenden der aktiven Karriere als Sänger bedeutete die Unterweisung von Gesangsschülerinnen und -schülern darüber hinaus eine wichtige Einnahmequelle. Ältere Kastraten unterrichteten entweder am Resi-

412 Vgl. Arrey von DOMMER, [Art.] Brandes, Minna, in: Allgemeine Deutsche Biographie 3, München/Leipzig 1876, S. 244.

413 Vgl. KUTSCH/RIEMENS, Sängerlexikon 6, S. 4241.

414 »[...] starà due anni sotto le mie griffie la faremo diventare la p[ri]ma sonatrice d'europa«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 03.06.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

415 »La Louisa ha sonato ieri, ed il Prencipe Luigi mi dimandò che Maestri aveva? ed io per intrar in discorso dissi, che anche Jozzi per due o tre mesi abbia dato Lezzione ed ecco che il Prencipe lodò assai, ed io parlai si forte che la Giovane Duchessa voleva sapere ed essere informata chi sia quel Jozzi.«, Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 29.05.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

416 Vgl. Annahme Giuseppe Jozzis, 19.05.1750, HStAS A 21 Bü 619, o.P.; ABERT, Jommelli, S. 73.

417 Zum symbolischen Kapital der Kastraten siehe Kapitel IV.

denzort wie Agostino Galli, der auch in München starb⁴¹⁸, in der italienischen Heimat oder im Ausland wie Venanzio Rauzzini in London und Bath⁴¹⁹. Zu pädagogischen Zwecken schrieben einige Kastraten auch Lehrwerke wie zum Beispiel die *Trentasei solfeggi per soprano col basso numerato*, die Giuseppe Aprile neben anderen Kompositionen in den 1780er und 1790er Jahren drucken ließ⁴²⁰.

Eine hohe Position als Erzieher hatte auch der Sopranist Ferdinando Mazzanti. Nachdem er bereits 1759/60 in Opern von Niccolò Jommelli gewirkt, sich aber danach in Neapel und Rom niedergelassen hatte⁴²¹, kehrte er Mitte der 1770er Jahre wieder nach Württemberg zurück. Dort war er ab 1776 als Musikmeister und 1779 als Kompositionslehrer an der Karlsschule tätig⁴²². Carl Eugen hatte diese 1770 zunächst als Schule für Nachwuchs-Gärtner und -Stukkateure gegründet und in Gebäuden untergebracht, die zum Ludwigsburger Schloss *Solitude* gehörten. Ab 1771 wurde sie als »Militärische Pflanzschule« bzw. ab 1773 als »Militärakademie« bezeichnet, widmete sich aber nicht nur der Erziehung adeliger Offiziersöhne und der Ausbildung von Beamten, sondern ab 1774 auch der Heranziehung von Musikern und Tänzern. Nach der Rückverlegung des Regierungssitzes nach Stuttgart wurde die Schule 1775 in einer früheren Kaserne hinter dem Neuen Schloss in der Landeshauptstadt untergebracht⁴²³. Der umfassend gebildete Mazzanti, der von Zeitgenossen als hervorragender Instrumentalist, Komponist und Musiktheoretiker beschrieben wurde und auch alte Musikhandschriften sammelte⁴²⁴, übernahm 1778, zusammen mit Agostino Poli, die Leitung der Hofkapelle⁴²⁵. Er wurde 1781 wegen Krankheit entlassen⁴²⁶ und verbrachte seinen Lebensabend in London, wo er 1805 starb⁴²⁷.

418 Vgl. RUDHART, München 1, S. 108, Anm. 46.

419 Vgl. ebd., S. 150, Anm. 37.

420 Vgl. Mariangela DONÀ/Thomas SEEDORF, [Art.] Aprile, Aprili, Assrile, Giuseppe, gen. Sciroolino oder Sciroletto, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 1, Kassel/Basel u.a. ²1999, S. 831–833, hier S. 832.

421 Vgl. BRANDENBURG, Mazzanti.

422 Vgl. SCHAUER, Personal, S. 38; NÄGELE, Hofmusik, S. 489, Anm. 18. Die Einrichtung hieß erst ab 1781 Hohe Karlsschule.

423 Vgl. Franz QUARTHAL, Die »Hohe Carlsschule«, in: Christoph JAMME (Hg.), »O Fürstin der Heimath! Glückliches Stutgard«. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800, Stuttgart 1988, S. 35–54, hier S. 40f.

424 Vgl. BRANDENBURG, Mazzanti.

425 Vgl. STIEFEL, Stuttgart.

426 Vgl. SCHAUER, Personal, S. 38.

427 Vgl. BRANDENBURG, Mazzanti.

6. *Home made?* – Deutsche Kastratensänger im Alten Reich

Autoren, die sich im 18. und 19. Jahrhundert kritisch gegenüber Kastratensängern äußerten, betonten oft, dass dies eine genuin italienische bzw. »welsche« Erfindung sei. So schrieb Johann Nikolaus Forkel in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* von 1801, dass dieser »barbarische Gebrauch« im Kirchenstaat entstanden sei und konstatierte: »Kein anderes Land in Europa hat sich eines solchen Verbrechens gegen die menschliche Natur bloß um eines Ohrenkitzels willen schuldig gemacht, als Italien«⁴²⁸. Doch an den deutschen Höfen des 16. bis 18. Jahrhunderts gab es immer auch Sopran- und Altsänger mit nicht-italienischen Namen. Zwar kann man davon ausgehen, dass viele der deutschen, aber auch französischen, flämischen und spanischen Sänger im 16. und 17. Jahrhundert Falsettisten waren. Dennoch wurden einige von ihnen schon von Zeitgenossen eindeutig als »Castraten« bezeichnet. Besonders wenn diese noch im Knabenalter waren, stellt sich die Frage, wo bzw. durch wen sie kastriert worden waren. Mindestens für die Höfe in Wien, Stuttgart/Ludwigsburg und München gibt es Hinweise darauf, dass dort eigene männliche Sopran- und Altsänger »hergestellt« wurden.

Das älteste Gerücht über die hauseigene Kastration habe laut Franz Michael Rudhart der Pfalzgraf Wolfgang 1564 über die Jesuiten in München gestreut. Ein von dort entlaufener Junge sei nach Neuburg geflohen und habe dort erzählt, er und fünf weitere Knaben seien mit Wein betäubt, kastriert und dann mehrere Wochen gepflegt worden, um sie daraufhin nach Rom zu verkaufen. Eine Untersuchung habe dann zwar ergeben, dass der Knabe gelogen habe, aber, so konstatiert Rudhart, die Geschichte belege, dass man auch schon Mitte des 16. Jahrhunderts um die Verwendung kastrierter Knaben gewusst habe. Das früheste Zeugnis der Verwendung junger Kapellkastraten am Münchner Hof sieht Rudhart in einer Gehaltsrechnung für den »Cast-rierten Bueben Aufseher« von 1593, wobei er aber davon ausgeht, dass der Gebrauch operierter Kapellknaben in München auch schon in den Jahrzehnten davor bekannt gewesen sei⁴²⁹. Zwar wurden nach Corinna Herr in den 1580er Jahren junge Kastraten aus Spanien mitgebracht, es sei jedoch nicht auszuschließen, dass ab dem Jahrzehnt danach der eine oder andere bayerische Knabe dazu gestoßen sei⁴³⁰.

Ein weiteres populäres Gerücht, welches vom reisenden Engländer Charles Burney in die Welt gesetzt wurde, scheint wohl nicht ganz aus der Luft gegriffen zu sein. Im dem ersten Band seines 1771 erschienenen mehr-

428 Johann Nikolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801, S. 708.

429 Vgl. RUDHART, München 1, S. 21f.

430 Vgl. HERR, *Gesang*, S. 96f.

bändigen Werks *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* beschrieb er eine »school of arts« im Ludwigsburger Schloss *Solitude* [Karlsschule], in der arme Waisenkinder die schönen Künste gelehrt würden:

[...] of these a great number are taught music, and from these he has already drawn several excellent vocal and instrumental performers, for his theatre [...]. Among the singers, there are at present, fifteen Castrati, the court having in its service two Bologna surgeons, expert in this vocal manufacture⁴³¹.

Erhärtet wird diese Geschichte durch die Tatsache, dass sich schon vor der Gründung der besagten Schule in den Akten sowohl für das 17. als auch das 18. Jahrhundert zwei Waisenjungen finden, die als kastrierte Kapellknaben aufgenommen wurden. Nicht nur ist in einem herzoglichen Erlass von 1658 die Rede von »etlich vor etwas Zeitt in die hoff Capell aufgenommenen cast-rirten Knaben«⁴³². Auch der Kapellmeister Theodor Schwarzkopf berichtete 1717 in einer Aufzählung der Angehörigen der Hofkapelle und deren Fähigkeiten, dass es neben dem Kastraten Johann Frohmeyer (e. 1700–1717)⁴³³, der seit 40 Jahren in der Kapelle sei, aber nur noch »ein leibgeding« bekäme und ansonsten in der Stiftskirche dirigieren würde⁴³⁴, auch noch folgende Person gebe:

Joh. Christian Arnold, Castrat, hat zwar keine so gar guthe Alt-Stimm, und Manieren, läst sich aber darneben auch zur viol, und alß ein Copist gebrauchen, ist obligat, weiln er alß ein noch kleiner, und Eltern loßer Knab in die Capell aufgenommen worden⁴³⁵.

Der bereits 1700⁴³⁶ als Kapellknabe an den Hof gelangte Arnold durfte also nicht entlassen werden – weil er auf Initiative des Hofes hin kastriert worden war? –, auch wenn er nicht der beste Sänger sei. Auch Johannes Wagner (1727–1774) kam 1740 mit 13 Jahren als Waisenkind zu den Stuttgarter Kapellknaben und erhielt dort zusätzlichen Unterricht in Gesang und Italie-

431 Charles BURNEY, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, Bd. 1, London 1771, S. 104. Burney vermischte hier die 1761 ebenso durch Carl Eugen in Stuttgart geründete *Academie des beaux arts* (vgl. QUARTHAL, *Hohe Carlsschule*, S. 40) mit der Carlsschule, die zum Zeitpunkt von Burneys Besuch noch in Ludwigsburg untergebracht war und erst 1775 nach Stuttgart in eine ehemalige Kaserne hinter dem Neuen Schloss zog, vgl. ebd., S. 42.

432 SITTARD, *Württemberg 1*, S. 57.

433 Vgl. NÄGELE, *Hofmusik*, S. 497.

434 Bericht des Hofkapellmeister Theodor Schwarzkopf über seine Musikerinnen und Musiker und deren Qualifikationen, 27.05.1717, HStAS A 21 Bü 609, o.P.

435 Ebd., o.P. Arnold war von 1710 bis 1783 an der Stuttgarter Hofkapelle, vgl. NÄGELE, *Hofmusik*, S. 499.

436 Vgl. ebd., S. 525.

nisch beim Hoftenor Kajetan Neusinger⁴³⁷. Bei ihm wurde allerdings betont, dass er »durch eine in der Jugend erlittene Fatalität kastriert« worden sei⁴³⁸. 20 Jahre später befand er sich in der verantwortungsvollen Position, sich um den Ankauf des Notenpapiers für die Kopisten und Personalangelegenheiten der Hofkapelle zu kümmern⁴³⁹. Des Weiteren erinnerte er den Geheimen Rat an den Vertrag eines angeworbenen italienischen Kastraten; er scheint also auch in die ›Personalverwaltung‹ des Hofes eingebunden gewesen zu sein.

Stärker bemühte man sich um die Ausbildung junger Kastraten am Münchner Hof: Knaben wie Johann Zeidlmayr⁴⁴⁰, Ferdinand Mayr⁴⁴¹ und Anton Ritz waren Kapellknaben, bevor sie als erwachsene Sänger in der Hofmusik dienten. Letzteren schickte man sogar 1723 zu einem Kapellmeister in Venedig, »umb die vocaliste music aus der kunst zu erlernen«⁴⁴². Er bekam dort jährlich 300 Dukaten bzw. 346 Gulden und zusätzlich alle sechs Monate 182 fl. für Kleidung. Anton Ritz' Ausbildung in der Ferne scheint sich gelohnt zu haben, denn er war nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1726 noch ganze 29 Jahre Sopranist an der Hof- und Kammermusik in München⁴⁴³.

Neben den Knaben, die man zu Hofgängern ausbildete, wurden am bayerischen Hof bis ins 18. Jahrhundert hinein erwachsene deutsche Sopranisten und Altisten engagiert. Dabei ist zwar nicht immer eindeutig nachzuweisen, ob es sich um Kastraten handelte oder nicht, auch wenn die Personalakte im Archiv solcherart bezeichnet ist. So wird Anton Ritz auf dem Aktendeckel als »deutscher Kastrat« bezeichnet, in den Schriftstücken selbst ist aber nur von einem »teitschen musicus« bzw. »Discantisten« die Rede. Dass er zur Ausbildung nach Italien geschickt und drei Jahre später mit 300 fl. jährlich am Hof angestellt wurde⁴⁴⁴, spricht allerdings dafür, dass er tatsächlich Kastrat war. Bei Johann Martin Springer hingegen, der von 1701 bis 1716 angestellt war, besteht kein Zweifel, da er auch innerhalb der Akten als »Hofmusicus und Castrat« klassifiziert wurde und mit 400 fl. jährlich ebenso eine relativ hohe

437 *Castrat Wangners information Von dem Cammermusicus Neusinger und dessen remuneration betr.*, 1749, HStAS A 21 Bü 608, o.P.

438 KUTSCH/RIEMENS, *Sängerlexikon* 7, S. 4967.

439 1769 bat Wangner den Geheimen Legationsrat Albrecht Jakob von Bühler im Anschluss an länger andauernden Unmut in den Opern- und Ballettschreibereien, in Zukunft »rastriertes«, also mit Notenlinien versehenes Notenpapier aus Venedig zu kaufen, da das »Rastrieren« nur das Papier zerstöre und zudem mehr koste als das Material selbst, vgl. Bericht Johannes Wangners an den Geh. Legationsrat Bühler, 09.07.1769, HStAS A 21 Bü 617, o.P.

440 Zeidlmayr wurde 1685 aufgenommen und diente bis zu seinem Tod 1722, siehe Datenbank *Bayerisches Dienerbuch* im BayHStA in München.

441 Ferdinand Mayr wurde 1716 aufgenommen, siehe BayHStA HR I 469/662, o.P.

442 Anordnung an die kurfürstliche Hofkammer, 11.08.1723, BayHStA HR I 471/785, o.P.

443 Vgl. Anordnung an die kurfürstliche Hofkammer, 11.08.1723, ebd., o.P.

444 Vgl. Ordonanz zum Hofzahlamt, 03.08.1726, BayHStA HR I 471/785, o.P.

Besoldung für einen deutschen Sänger erhielt⁴⁴⁵. Denn die wenigen Falsettisten, die sich auch Mitte des 18. Jahrhunderts noch am württembergischen und am bayerischen Hof befanden, hoben sich in der Besoldungshierarchie stark von ihren italienischen Kollegen ab: Johann Michael Weigl, der an der Kapelle zu Altötting gewesen war, wurde 1755 als »Hofaltist« mit lediglich 150 fl. jährlich aufgenommen⁴⁴⁶. Dies war nur ein Zehntel von dem Gehalt, mit dem Sebastiano Emiliani nur zwei Jahre zuvor vom Kurfürstenhof dekretiert worden war⁴⁴⁷. Ebenso verhielt es sich mit dem »Altista« Joseph Jaggitsch, der noch 1748 aus Wien nach Stuttgart geholt worden war, dann aber um sein ausstehendes Gehalt supplizieren musste⁴⁴⁸.

Der Kaiserhof hatte schon im 17. Jahrhundert andere Höfe mit deutschen Kastraten versorgt, bevor diese Italiener anzuwerben begannen: 1701 und 1710 wurde ein kaiserlicher Kastrat namens Molitor von Kempten nach Stuttgart engagiert und dort mit einem Goldring⁴⁴⁹ bzw. einer »Medaille so schwer, alß eine quadruplepistole«⁴⁵⁰ entlohnt. Auch der Fall des Johann Held, der von 1699 in 1712 in Wien Sopransänger war⁴⁵¹, weist darauf hin, dass die Operation tatsächlich dort ausgeführt wurde. Nach den Hofparteienprotokollen von 1712 sei er kastriert worden, um am Hof dienen zu können⁴⁵². Und selbst bis in die 1790er Jahre finden sich in den Besoldungslisten des Wiener Hofes noch deutsche Altisten und Sopranisten, dafür aber keine italienischen Kastraten mehr. Hatten italienische Kastraten in den 1750er Jahren noch bis zu 2000 fl. verdient, erhielten diese Personen deutschen Namens wie Anton Pacher, Michael Schlemmer, Franz Weber und Andreas Almendinger 1772 nur noch 150 fl. bis 300 fl.⁴⁵³. Lediglich für den Sänger Michael Schlemmer gibt es dabei einen Hinweis in der Literatur, dass er, wie Johann Held zuvor, »wegen kaiserlicher Dienste kastriert worden war«⁴⁵⁴. Er hatte 1792 bereits über 43 Jahre als »Hof Sopranist« gedient, also seit seinem 20. Lebensjahr, weswegen er für seinen Lebensabend 400 fl. erhielt⁴⁵⁵. Diese Präsenz von deutschen Kastraten ist womöglich die Ursache für die häufig zitierte Anekdote von der gerade noch abgewendeten Kastration des jungen Joseph Haydn.

445 Vgl. ebd., 07.06.1701, BayHStA HR I 472/871, o.P.

446 Vgl. Dekret für Michael Weigl, 03.05.1755, BayHStA Staatsverw. 417, Bl. 40r–v.

447 Vgl. Dekret für Sebastiano Emiliani, 22.09.1753, BayHStA Staatsverw. 415, Bl. 195r.

448 Vgl. Supplik Joseph Jaggitschs an Carl Eugen, 1748, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

449 Vgl. Rechnung 1701/02, HStAS A 256, Bd. 185, Nr. 660f., Bl. 291r–v.

450 Rechnung 1709/10, ebd., Bd. 193, Nr. 1199f., Bl. 428r–429v.

451 Vgl. HUSS, Oper, S. 139.

452 Hofparteienprotokolle von 1712, HHStA HA OMeA 7, Bl. 215r–225r.

453 Vgl. Besoldungsliste der Hof- und Kapellmusik vom März/April 1772, HHStA HA HMK I–I, o.P.

454 Maria B. PAGEL, Die kk (kuk) Hofsängerknaben zu Wien 1498 bis 1918, Köln u.a. 2009, S. 209.

455 Vgl. Besoldungsliste der k.k. Hofkapelle, 1792, HHStA HA HMK 2, o.P.

Georg Griesinger behauptete im 19. Jahrhundert, dieser sei als Kapellknabe am Wiener Stephansdom beinahe »sopranisirt« worden, wenn nicht sein Vater eingeschritten wäre⁴⁵⁶.

Es zeigt sich also, dass der Bedarf der Höfe des Alten Reichs an männlichen Sopranisten und Altisten so hoch war, dass sie versuchten, sich vom italienischen ›Kastratenmarkt‹ unabhängig zu machen, indem sie vermutlich Knaben aus den eigenen Territorien kastrieren ließen. Doch selbst fertig ausgebildete deutsche Kastraten waren ein Zehntel vom dem wert, was ein italienischer Kastrat verlangen konnte. Denn nur bei diesem war Qualität gewährleistet, welche wiederum die Voraussetzung für eine angemessene Hofopernpflege war. Und nur diese vermochte das Publikum von der Magnifizienz des Hofes überzeugen, also das symbolische Kapital der ›veranstaltenden‹ Herrscherinnen und Herrscher vermehren.

7. Fazit – Kastraten als symbolisches Kapital

Der Wert, den Kastraten innerhalb der Hofkultur des Alten Reichs und darüber hinaus besaßen, war also zunächst von der Faszination für die italienische Oper nördlich der Alpen bestimmt. Diese Faszination war wiederum von der Funktion des Musiktheaters innerhalb der höfisch-musikalischen Repräsentationskultur abhängig, vor dem Hintergrund der Machtverhältnisse im Reich, also der Diversität und Quantität der Höfe. Die Investition hoher Summen in den Erwerb von Kastratensängern aus Italien stand somit im direkten Zusammenhang mit dem Versuch, den Status des Hofes innerhalb des Mächtegeflechts des Alten Reichs zu erhöhen. Zwar funktionierte diese Umwandlung ökonomischen in symbolisches Kapitals nicht immer auf direktem Wege, aber vor allem die Fürstinnen und Fürsten des Reichs waren im 18. Jahrhundert zumindest phasenweise bereit, hohe Summen in Kastratensänger zu investieren. Voraussetzung dafür war, wie sich gezeigt hat, die Wahl des italienischen Musiktheaters als Repräsentationsmittel, Kavaliereisen, die Prinzenziehung und der enge Kontakt zu Italien sowie der durch dynastische Verbindungen begünstigte Austausch in Mitteleuropa.

Die herausragende Rolle der Kastraten erklärt sich aus ihrer Position innerhalb des italienischen Musiktheaters und der zeremoniellen Funktion, die besonders der Oper, aber auch kleineren Stücken innewohnte. Als diejenigen Personen, die die Tugenden des männlichen Herrschers in einem Werk prä-

⁴⁵⁶ Berühmt geworden ist die Geschichte über den besorgten Ausruf des Vaters: »Sepperl, thut dir was weh? Kannst du noch gehen?«, Georg A. GRIESINGER, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810, S. 11.

sentierten, standen sie sowohl bei höfischen Anlässen wie den Galatagen im Mittelpunkt, wurden aber auch, vor allem im Rahmen der Karnevalsopern, von einem nicht-adeligen Publikum aufmerksam zur Kenntnis genommen.

Diese Position stellte die Voraussetzung für die Dienst- und Anstellungsverhältnisse der Sänger in der Hofkapelle dar. Im Rahmen der Institutionalisierung des höfischen Musiktheaters steigerte sich das Interesse der Regentinnen und Regenten, direkten Einfluss auf die Ausgestaltung der Opern zu nehmen und dafür die besten Sänger so günstig und so lange wie möglich an den Hof zu binden, wie es die Hofkassen erlaubten. Dabei wurden den italienischen Kastraten im Gegensatz zu den deutschen Sopranisten und Altisten ein hoher symbolischer und ökonomischer Wert beigemessen, der sich unter anderem in der Besoldung widerspiegelte. Dennoch waren die Sänger im Alten Reich nicht wie in Italien auf einem ›freien Markt‹ verfügbar, sondern innerhalb eines »halb-kontrollierten« Sängernetzwerkes verortet, was die Konkurrenz der Höfe untereinander noch anfeuerte.

Zwar hat der Fall der Sängerin Margarita Salicola gezeigt, dass auch weibliche Virtuosinnen zum symbolischen Kapital des Hofes besteuern konnten. Doch wurde der Wert italienischer Kastratensänger als ›Aushängeschilder‹ noch höher veranschlagt, nicht nur, weil sie keine Frauen waren, sondern auch, weil ihre Stimmen extra ›hergestellt‹ werden mussten. Ihre gute musikalische Ausbildung, die sie auch als Komponisten und Instrumentalisten brillieren ließ, trug zusätzlich zu einer qualitativ hochwertigen Hofmusik bei. Deswegen fungierten sie als essentieller Teil eines »Kredits«, der dem Hof eingeräumt wurde und der seinen Status innerhalb des »metahöfische[n] Netz[es]« des Alten Reichs verbessern konnte⁴⁵⁷. Basis für die Wahrnehmung und Anerkennung des Wertes der Hofoper als symbolisches Kapital war dabei das gemeinsame Zeremoniell und die geteilte Orientierung an italienischer Repräsentationskultur.

Kastraten befanden sich im Alten Reich in einem Spannungsverhältnis zwischen der Wertschätzung ihrer Person als symbolisches Kapital und dem Versuch der Fürstinnen und Fürsten, die Sänger an die Höfe zu binden, um in Konkurrenz zu den anderen Herrschenden des Reichs treten zu können. Diese besonderen Verhältnisse und der spezielle Status bildeten die Grundlage für spezifische Handlungsspielräume und soziale Praktiken der Sänger innerhalb der Lebenswelten des Hofes und der Residenzstadt.

457 BAUER, Hofökonomie, S. 33.

III. »Daß er ferners hier zu bleiben kein Vergnügen habe« – Handlungsspielräume in höfischen Anstellungsverhältnissen

Die ambivalente Position, in der sich Kastraten am Hof befanden – als wertvolles symbolisches Kapital auf der einen Seite, als Hofbedienstete, die den Entscheidungen der Regentinnen und Regenten unterlagen, auf der anderen Seite –, führte dazu, dass die Sänger ihre Interessen und ihre Position am Hof stetig neu verhandeln und aushandeln mussten. Um ihre beruflichen und persönlichen Belange zu wahren und zu verteidigen, vollzogen Kastraten dabei vielfältige soziale Praktiken, in denen sie als »Geschäftsleute«¹ agierten: Dies geschah im Rahmen der Anwerbung und Anstellung der Sänger, ihrer musikalischen und nicht-musikalischen Tätigkeiten am Hof, der Verhandlungen um Besoldungen sowie im Ringen um das Selbstverständnis als Künstler, durch ihre Positionierung im Spannungsfeld zwischen mobilitätshindernden und fördernden Faktoren und im Umgang mit den Gegebenheiten eines Hofes nach Ende des Alten Reichs. Diese Praktiken sowie jene des Hofes als Verhandlungspartner gilt es auf ihren Einfluss auf die Position der Kastraten am Hof hin zu untersuchen.

1. Verhandeln von Arbeits- und Vertragsbedingungen

In der Regel wurden Kastratensänger nach erfolgreichem Anwerbeprozess wie alle anderen Hofmusikerinnen und -musiker per Dekret in »würckliche dienste auff=und angenommen«². Der bayerische Kurfürst Max III. Joseph engagierte seine neu angeworbenen Kastraten zwar ab den 1750er Jahren meist zunächst auf ein Jahr zur Probe, doch wurde diese vorläufige Annahme meist in einen längeren Kontrakt umgewandelt und eine »würckliche Decretierung« ausgesprochen³. War der Vertrag nicht auf eine bestimmte Anzahl von

1 Michael Walter verwendet diesen Terminus allgemein für Sängerinnen und Sänger im 18. und 19. Jahrhundert, die sich selbst vermarkteten, vgl. WALTER, *Oper*, S. 280.

2 Z.B. Bericht des Hofmarschallamtes an Eberhard Ludwig, 13.01.1722, HStAs A 21 Bü 619, o.P. Was es bedeutete, nicht wirklich angenommen zu sein, musste der Kastrat Pietro Felice Maffei schmerzhaft am eigenen Leib erfahren, als der württembergische Herzog Carl Eugen ihm diese Annahme nach fünf Monaten Dienst in Kammer und Kirche verweigerte, vgl. ebd. und Kapitel IV.1.

3 Z.B. Anordnung an das Hofzahlamt, 07.11.1757, BayHStA HR I 464/267, o.P. Dies

Jahren festgelegt, wurde er auf Lebenszeit geschlossen, denn im Gegensatz zu kommerziell orientierten Opernunternehmungen bestand im höfischen Kontext kaum die Gefahr, dass das Publikum eine Künstlerin oder einen Künstler nicht annahm und sie oder er trotzdem weiterbeschäftigt werden musste⁴. Die Vertragsbestimmungen wurden vom Oberhofmarschall oder dem Zuständigen für die Hofmusik, zum Beispiel dem *Directeur des plaisirs*, in Absprache mit dem Fürsten festgelegt und die dementsprechenden Anordnungen an die höfischen Finanzbehörden weitergeleitet. In Verträgen der untersuchten Höfe wurde meist festgelegt, wie hoch die Besoldung und unter Umständen die Pension sei bzw. unter welchen Umständen diese gezahlt würde, wie sich der Anzustellende gegenüber seiner Dienstherrin oder seinem Dienstherrn zu verhalten habe und in welchen Bereichen er tätig sein würde. Angaben, wie sie sich in Verträgen von Opernunternehmungen auf Subskriptionsbasis wie der *Royal Academy of Music* in London fanden, beispielsweise, wo Proben stattfinden sollten und inwieweit die Kostüme der Opernaufführungen nur geliehen waren oder nicht⁵, fehlten meist in höfischen Kontrakten, wahrscheinlich weil die Infrastruktur aus Theaterräumen, Operschnidern und Bühnenbauern bereits vorhanden war.

1.1 Anwerbung

Bereits während des Anwerbeprozesses konnten Schwierigkeiten für die Kastraten auftreten, allein schon aufgrund der Entfernung zwischen Italien und den Höfen des Reichs, aber auch wegen möglicher Unsicherheiten beim Geldtransfer sowie der Notwendigkeit, verschiedene Währungen umzurechnen. Der kritischste Punkt war die Übermittlung des Reisegeldes, einer der generell wichtigsten Faktoren bei Vertragsabschlüssen. Kaum ein italienischer Künstler verpflichtete sich an einen weit entfernten Hof, ohne nicht vorher die Zahlung einer Hin- und Rückreisenumme zugesichert zu wissen. Diese Zahlung konnte entweder nach Ankunft rückerstattet werden oder vorab als Geldtransfer vonstattengehen. So geschah es beispielsweise bei der

traf allerdings nicht auf jene Sopranisten zu, die in München lediglich zu bestimmten Produktionen für eine Saison angeheuert wurden, vgl. SADGORSKI, Bernasconi, S. 101.

4 Vgl. Thomas SEEDORF, »... to procure Singers for the English Stage«. Händel als Agent der Royal Academy of Music, in: Händel-Jahrbuch 58 (2012), S. 15–28, hier S. 21.

5 Vgl. ebd., S. 17. Auch wenn sowohl die *Royal Academy of Music* als auch die *Opera of the Nobility* in London adelige Patrone hatten (George I., George II. und Prinz Frederick), finanzierten sie diese nur geringfügig, vgl. Philipp KREISTG, Londoner Opernunternehmen und Dresdner Hofoper. Händels Sängerszenierung im Vergleich, in: Händel-Jahrbuch 58 (2012), S. 41–56, hier S. 42. Zum Subskriptionssystem siehe Carole TAYLOR, From Losses to Lawsuit. Patronage of the Italian Opera in London by Lord Middlesex, 1739–45, in: *Music & Letters* 68/1 (1987), S. 1–25.

Anwerbung des Sopranisten Fantoni durch den bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph im Jahr 1753. Er wurde wie die meisten Kastraten zunächst auf ein Jahr zur Probe aufgenommen, wobei er für die Reise nach München 200 fl. erhielt. Diese Summe wurde ihm durch einen Wechselbrief bei dem kurfürstlichen Gesandten in Venedig, Johann Maria Trevano, angewiesen und sollte ihm bei seiner Ankunft von seinem Gehalt abgezogen werden⁶.

So unproblematisch lief dieser Vorgang jedoch nicht immer ab. Zunächst war nie sicher, ob das Geld überhaupt ankommen würde oder ob es, wie im Fall des Sängers Francesco Ceccarelli im Jahr 1800, durch halb Europa irren würde. Ein für ihn ausgestellter Wechselbrief war zunächst nach Bologna geschickt worden, kam von dort aber wieder zurück nach Wien und wurde dann nach Triest gesendet, wo sich Ceccarelli tatsächlich aufhielt. In Konsequenz mussten wegen »Verlust der Münz=Sorten, als auch vor Wechsel=Gebühren« zwölf Taler zusätzlich bezahlt werden⁷.

Auch der Unwillen oder die Nachlässigkeit des Fürsten, das Geld auszahlen, gepaart mit dem Nichtvorhandensein eines Vertrags und der langen Wartezeit auf Antwort, wurden nicht selten zur Geduldprobe, denn in dieser Zeit konnte der Sänger keine anderen Engagements annehmen. Dies musste der Kastrat Antonio Muzzio 1769/70 erfahren, weswegen er sich bezüglich der Vertragsunterzeichnung abzusichern versuchte:

Angesichts der Ehre, die Ihr mir gewährt und Eures herzlichen Drängens, das ich bis jetzt sehr schätze, habe ich mich entschlossen, ihn [den Vertrag] zu unterschreiben und ihn Euch hier beigefügt zu überbringen. Ich füge nur die Bedingung hinzu, dass ich bis Mai definitiv und sicher einen Vertrag von Eurer Durchlaucht habe, weil es andernfalls meinen Interessen schaden würde. Außerdem wage ich es, ermuntert durch Eure lebhaften Versicherungen, Euch zu bitten, mir die Gefälligkeit zu erteilen, mir die Gnade zu gewähren, mir hier in Bologna ein Quartalsgehalt im Voraus zu gewähren, was mir zu gegebener Zeit unentbehrlich sein wird, ein Gefallen, den ich als einen nicht kleinen Beweis Eurer *Padronanza* und Freundschaft erachten werde [...]»⁸.

6 Vgl. Anordnung ans Hofzahlamt, 10.04.1753, BayHStA HR I 466/427, o.P.

7 Reisegeldauszahlungen der *General-Accis-Casse*, 06.06.1801, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 46r–47v.

8 »[...] par riflesso all'Onora che trovo acordarmisi, ed alle di Lei Cordiali insinuazioni, che sin da Ora molto stimo, mi sono deciso soscriverle e qui accluso trasmetter gliele, agiungendole solo la Condizione, che dentro il Mese dal prossimo Maggio, io sia deffinitivam:[en]te assicurato con decreto di S: M: S:, perche li miei Interessi non andassero à pregiudicarsi in Caso contrario. Poi, incorragito dalle molte Sue vive assicuranze, ardisco pregarlo volersi dare la premura, di farmi accordare una Grazia, che à suo Tempo mi sarà indispensabile, ed e di farmi anticipare qui in Bologna un Quartale, Favora che non conterò per piccola Prova di Sua *Padronanza*, ed *Amicizia* [...]«. Brief Antonio Muzzios an Carl Eugen, 03.04.1770, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

Er geriet, wie er dem württembergischen Legationsrat Bühler über seinen Mittelsmann, den Hofpoeten und Sekretär des pfälzischen Kurfürsten in Mannheim, Mattia Verazi, mitteilte, aufgrund der Verzögerung der Zusage des Reisegeldes durch den Herzog in einen Interessenskonflikt, da er zur gleichen Zeit die Möglichkeit gehabt hätte, bei einer Opernkompanie mitzuwirken, die vorhatte, nach ein paar Wochen nach Neapel weiterzureisen. Deswegen appellierte er am Ende seines Briefes an Carl Eugen, ihn nicht länger auf den Wechsel warten zu lassen und ihm so das Ende seiner Mühen zu bescheren⁹.

Wurde das Reisegeld tatsächlich durch Wechselbriefe übermittelt, bedeutete dies nicht zwingend, dass es auch für die Reise ausreichte. Andrea Grassi beschwerte sich 1769, dass die ihm zugedachten 60 Zecchini (Dukaten) nicht für die Reise von Bologna nach Ludwigsburg ausgereicht hätten, und er trotz größter Sparsamkeit 13,50 Zecchini zusätzlich hätte ausgeben müssen, die er gerne zurück erstattet haben würde. Zur Sicherheit bat er im gleichen Brief auch noch um das Rückreisegeld¹⁰. Die Wahl der Währung ist hierbei interessant, da der Golddukat als relativ stabil galt, vom Gewicht her leicht war, in keiner italienischen Stadt zurückgewiesen werden durfte und somit als ideales Reisezahlungsmittel galt¹¹.

Schon im Anwerbungsprozess zeigen sich also gewisse Handlungsspielräume bei beiden Parteien, um ihre Interessen zu kämpfen. Den Kastrensängern war dabei ihre Funktion als symbolisches Kapital für die Höfe bewusst und sie versuchten, Engagements in Italien mit der Absicherung durch einen festen Vertrag nördlich der Alpen zu vereinen. Aus dieser Position heraus konnten sie ihre Wünsche formulieren, mussten sich jedoch immer als verfügbar und willens präsentieren, da sie jederzeit damit rechnen mussten, dass die Fürstin oder der Fürst innerhalb des »halb-kontrollierten« Sängernetzwerkes einen anderen Künstler suchte.

1.2 Ausbildung

Die Ausbildung auf Hofkosten lief nicht immer reibungslos: 1752 verpflichtete sich Nicola Spintler, einen zehnjährigen Dienst in der Königlich Polnischen Hofkapelle an dem Tag anzutreten, der ihm mitgeteilt würde. Bis dahin werde er für zwei Jahre bei einem geeigneten Lehrer in Bologna bleiben und nach Dresden kommen, wenn August III. ihn zu sich rufe. Die Kosten für seine

9 Vgl. Brief Antonio Muzzios an Mattia Verazzi, 16.09.1770, ebd., o.P.

10 Vgl. Supplik Andrea Grassis an den Legationsrat Albrecht Jakob von Bühler, o.D. [1769], ebd., o.P.

11 Vgl. WALTER, Oper, S. 28.

Studien, Unterkunft und Reisen würden vom sächsischen Hof getragen. Bis dahin war seine Karriere allerdings nicht konfliktfrei verlaufen. Spintler war nämlich, wie er im selben Dokument bestätigte, »seit den frühen Jugendjahren« bei einem anderen Brotherrn angestellt, dem Fürstbischof von Eichstätt, der ihn ebenso zur Ausbildung nach Italien geschickt hatte, damit er sich »in der Musik perfektioniere«. Der Kastrat berichtete jedoch, dass er der Meinung gewesen sei, er könne, im Gegensatz zum vorgesehenen Ausbildungsort Rom, von einem Aufenthalt in Neapel viel mehr profitieren. Deswegen habe er sich für neun Monate dorthin begeben, um seinem Fürsten später noch besser dienen zu können. Diese »eigenmächtige Entfernung«, wie Spintlers Vorgehen seitens des Fürstbischofs beschrieben wurde, bewirkte, dass ihm die monatlichen Zuwendungen gestrichen wurden, er seinen Lehrer nicht mehr bezahlen konnte und sich »von allen verlassen und von der Gnade [seines] Fürsten ausgeschlossen sah«¹². Auf mehrere Bittschriften hin erbarmte sich daraufhin August III. seiner und nahm ihn »um seiner derselben angerühmten Geschicklichkeit willen« als königlichen *Cammer=Musicus* auf¹³.

Manche junge Kastraten wurden dagegen direkt an den Hof geholt und dort weiter unterrichtet. Doch auch dieser Ausbildungsweg bedeutete nicht nur Vorteile für die jungen Sänger, wie die Akten über die »Anherobringung«¹⁴ des jungen Francesco Bozzi nach Stuttgart zeigen. Carl Eugen hatte diesen auf seiner Italienreise 1753 in Bologna gehört und daraufhin dessen Lehrmeister bedeutet, dass er ihn an den württembergischen Hof holen wolle¹⁵. Nach seiner Rückkehr hatte er seinen Konzertmeister Franz Pirker nach Italien geschickt, wo er sich mit dem Lehrer einigen und den jungen Kastraten mit nach Württemberg bringen sollte. Franz Pirker habe wie gewünscht dem Lehrer geschrieben, so rechtfertigte er sich jedenfalls im Nachhinein, ihm die verbleibenden 150 Zecchini Lehrgeld gezahlt, die dieser von seinem Schüler noch bekommen hätte und sich im Beisein eines Notars vom Lehrmeister unterschreiben lassen, dass dieser keine weiteren Ansprüche mehr geltend machen würde¹⁶. Alles sei unter der Bedingung geschehen, dass »dem Bozzi der=Vor Ihn bezahlte lehrgeldts rest an seiner besoldung in denen gn[ä]-d[i]gste determinirenden Jahrsfristen successive wieder abgezogen werden

12 Vgl. Vertragszusage Nicola Spintlers, 11.08.1752, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 206v, 210.

13 Dekret für Nicola Spintler, 08.07.1752, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 227r.

14 MAHLING, Anherobringung.

15 Zur Italienreise Carl Eugens siehe Wolfgang UHLIG / Johannes ZAHLTEN, Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg, Stuttgart 2005.

16 Dass Franz Pirker diese Ausgaben tatsächlich getätigt hatte, geht aus der Rechnung für seine Reise von Venedig nach Stuttgart hervor, bei der er Francesco Bozzi mitbrachte, vgl. MAHLING, Anherobringung, S. 98.

sollen«¹⁷. Das bedeutete, dass der abgeworbene Sänger selbst die 150 Zecchini (= 660 fl.), die der Fürst übernommen hatte, abbezahlen musste. Genau dies schien der junge Kastrat nicht gewusst zu haben, womöglich war es ihm gar nicht mitgeteilt worden. Zusätzlich hatte man ihm nach neun Monaten in Stuttgart immer noch kein Annahmedekret ausgestellt, weswegen er sich beschwerte, dass er weder sich und seine in Italien lebende Familie unterhalten noch seine Lehrerin, die Hof Sängerin Marianne Pirker, bezahlen könne¹⁸. Mit Hilfe seines Kapellmeisters Niccolò Jommelli »remonstrirte« der junge Kastrat deswegen beim Herzog dagegen. Im darauf folgenden Schriftverkehr des Oberhofmarschallamtes stellte sich zunächst heraus, dass bislang niemand dort von seiner Annahme gehört habe. Außerdem schien Carl Eugen tatsächlich eine höhere Summe versprochen zu haben als jene, die er dem jungen Kastraten ein Dreivierteljahr später ausbezahlen ließ. Schließlich erhöhte der Herzog sein Gehalt auf 660 fl. und der Fall war beendet. Auch wenn unklar bleibt, ob der junge Sänger die 150 Zecchini bezahlen musste oder nicht, bemerkenswert ist die Entschiedenheit, mit der er um seine Belange kämpfte.

Der Versuch der Fürstinnen und Fürsten nördlich der Alpen, Kastraten eine vom Hof finanzierte Ausbildung angedeihen zu lassen, entsprang dem Interesse, besonders gute Kastraten zu besonders günstigen Konditionen zu bekommen und diese auch noch fest an den Hof zu binden. Für die Sänger bedeutete dieser Weg zwar zunächst Ersparnis und Protektion, allerdings befanden sie sich dann bereits früh in Abhängigkeit innerhalb des höfischen Opersystems. Überdies versuchten sparsame Regenten wie Carl Eugen mitunter, noch unerfahrene Kastraten zu übervorteilen. In Bozzis Fall zeigt sich aber bereits, dass ihm der Kapellmeister Niccolò Jommelli und das Ehepaar Marianne und Franz Pirker zu Hilfe kamen, die sich nicht nur um seine Ausbildung, sondern auch um seine Versorgung kümmerten. Kastraten waren also selbst in dieser Situation meist nicht allein auf sich gestellt, sondern partizipierten bereits an einem Netzwerk aus italienischen und Italienisch sprechenden Hofmusikerinnen und -musikern, das ihnen half, sich innerhalb des höfischen Anstellungsverhältnisses zu positionieren und die darin enthaltenen Privilegien wie ein Dekret und die regemäßige Bezahlung zu erwirken.

17 Bericht des Hofmarschalls Ferdinand Reinhard Freiherr von Wallbrunn und des Legationssekretärs Albrecht Jakob von Bühler an Carl Eugen, 22.05.1754, HStAs A 21 Bü 619, o.P.

18 Vgl. Bittschrift Francesco Bozzis an Carl Eugen, 10.03.1754, ebd., o.P.

1.3 Besoldung

Indikator für den ›Marktwert‹

Zentraler Aspekt des Vertrags zwischen der Fürstin oder dem Fürsten und dem Kastraten war die Festlegung der Besoldungssumme. Deren Höhe war von vielen Faktoren abhängig: dem jeweiligen Etat für die Hofmusik¹⁹, der Förderung durch das Herrscherhaus, der Hofmusikverwaltung und dem Kapellmeister, aber auch eigenen Suppliken um Gehaltserhöhungen oder Vergünstigungen. Vor allem war jedoch der ›Marktwert‹ des Kastraten bzw. die ›Un austauschbarkeit‹ seiner Fähigkeiten, seiner Kompetenz und seines Rufs, also sein eigenes symbolisches Kapital, entscheidend. Die enge Verquickung von Besoldungshöhe, (›männlicher‹) Ehre und symbolischem Kapital wird aus der Korrespondenz des Kastraten Guiseppe Jozzi mit seiner Freundin, der Sängerin Marianne Pirker, aus dem Jahr 1749 ersichtlich. Zwar hatte diese dem Sopranisten ein Engagement für die Saison 1749/50 in der Operntruppe Pietro Mingottis verschafft, doch die Tatsache, dass er zeitweise die Partie des (niedrigwertigeren, oft schlechter bezahlten) *secondo uomo* hätte übernehmen sollen, während sie den *primo uomo* spielte, führte zu Ablehnung seinerseits und Empörung über seine Reaktion ihrerseits²⁰.

Die Besoldungssumme war somit Indikator für den Wert, den der Sänger sowohl innerhalb des italienischen Sängermarktes als auch des »halb-kontrollierten Netzwerks« von italienischen Künstlerinnen und Künstlern nördlich der Alpen besaß. Sie richtete sich nicht vorrangig nach dem Arbeitsaufwand, sondern nach dem Status des Empfängers und der zu erwartenden Qualität²¹. Diese korrelierte wiederum mit der Höhe bereits publik gemachter oder vermuteter Gagen, wobei die öffentliche Verbreitung tatsächlich oder nur vermeintlich gezahlter Besoldungssummen wiederum den Wert der Sänger am zukünftigen Hof steigern konnte²². Instrumentalisten, die ebenso unabdingbar für die Hofmusik waren, konnte man austauschen oder selbst ausbilden. Doch eine Kastratenstimme, die in der Lage war, die virtuoson Partien der italienischen Opern zu meistern, war fast nur über Italien zu bekommen. Deswegen mussten Fürstinnen und Fürsten mitunter um die Gagen verhandeln, während es den Kastraten in einem höfischen Anstellungsverhältnis möglich war, unter Angabe triftiger Gründe, die wiederum auch den Arbeitsaufwand

19 So wurden in Dresden mit den 4600 fl., die 1751 nach »Absterben« mehrerer Hofmusiker jährlich »zur Vancanz gekommen« waren, die Gehälter der Sänger erhöht, wovon vor allem die Sängerinnen und Kastraten profitierten, Anordnung Augusts III. an das *General-Accis-Collegium Die Sänger Bindi, Salimbeni betr.*, 08.02.1751, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 207r-v.

20 Vgl. Brief Franz Pirkers an Giuseppe Jozzi, 10.06.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

21 Vgl. WALTER, *Oper*, S. 289.

22 Vgl. ebd., S. 283.

inkludieren konnten, um eine höhere Besoldung zu bitten. Dabei ging es aber nie um die alleinige Kaufkraft der Summe, sondern immer auch um Status und Ansehen.

Vergleichbarkeit

Da das höfische Opersystem als »halb-kontrolliertes Netzwerk« nicht ausschließlich nach ökonomischen Gesetzmäßigkeiten funktionierte, ist es nicht immer möglich, den »Marktwert« verschiedener Kastraten direkt zu vergleichen. Erschwert wird dies vor allem durch die bis ins 18. Jahrhundert hinein übliche (Teil-)Besoldung in Naturalien. Sie wurde beispielsweise am bayerischen Hof erst Mitte des 17. Jahrhunderts langsam durch Geldzahlungen ergänzt. So bekam der »welsche Castrat« Carl Antonio im Jahr 1651 täglich »2 Maß Wein, 1 Maß Pier [Bier] Und 4. brodt«²³ und »wöchentlich ligenstatt, Holz, licht, wäscherlohn, zimer Und Daegliche daggulden« ausbezahlt²⁴. Sechs Jahre später jedoch wurde verfügt, dass er statt des Weins 165 fl. erhalten solle, quartalsweise angewiesen. Der Zusatz »wie andern seines gleichen« weist daraufhin, dass entweder andere Kastraten oder auch andere italienische Musiker bereits vor ihm Geld statt Wein bekommen hatten²⁵.

Einige Posten hielten sich bis ins 18. Jahrhundert hinein, wie Holz oder Kerzen, die dem Sänger Agostino Galli im Jahr 1724 am Münchner Hof zustanden²⁶. Und auch Giuseppe Jozzi wurde noch 1750 am Stuttgarter Hof das jährliche Gehalt von 1800 fl. »halb an Geld, halb an naturalien« ausbezahlt²⁷. Doch spätestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte die Besoldung ausschließlich in Geld, ab dem 19. Jahrhundert, vor allem in finanziell unsicheren Zeiten, auch teilweise in *Accis-* bzw. *Steuerscheinen*²⁸ oder (in Sachsen) in *Kassenbillets*²⁹, einer frühen Form der staatlichen

23 Anordnung an das Kellermeisteramt, 1651, BayHStA HR I 462/80, Bl. 1v.

24 Anordnung an den Hofzahlmeister, 1651, ebd., Bl. 2v.

25 Anordnung an das Hofzahlamt, 19.10.1657, ebd., Bl. 6r.

26 Galli erhielt von seinem Vermieter, dem Portier der Herzogin, täglich fünf Kerzen und wöchentlich ein halbes Klafter Buchenholz, welche dieser vom Kurprinzen zurück zu bekommen erbat, vgl. Bestätigung Carl Graf zu Lodrons über Naturalienzahlungen an Galli, 16.11.1724, BayHStA HR I 467/465, Bl. 8r–v.

27 Aufnahme Giuseppe Jozzis, 19.05.1750, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

28 Vgl. Anordnung an das *General-Accis-Collegium*, Giovanni Bindi betreffend, 15.09.1747, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 139r.

29 Vgl. Etat und Ausgaben des Impresarios Andrea Bertoldi, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15146/02, Bl. 158r; Bericht H.H. von Könnertitz' an Friedrich August I. *Die Kontrakte der ital. Kirchen- und resp. Opersänger, Buccolini und Benincasa betr.*, 04.01.1818, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/02, Bl. 216r, 217r–v; Bericht Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Sassaroli betr.*, 10.01.1820, ebd., Bl. 276vr, 281r; Anordnung Antons an das Hofzahlamt *Die Gratification für den Kirchensänger Muschietti betr.*, 21.04.1835, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14432, Bl. 278r.

Banknote³⁰. Darüber wurden in den einzelnen Herrschaftsgebieten unterschiedliche Währungen verwendet, die zusätzlich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts einem Verfall unterlagen oder deren Münzfüße neu berechnet wurden³¹. Den italienischen Sängern wurde ihr Gehalt wiederum in verschiedenen Währungen ausgezahlt. Die Höhe der jeweiligen Besoldungen ist aber sowohl innerhalb des Etats für die Hofmusik als auch im Vergleich mit den Gagen anderer Musikerinnen und Musikern einzuschätzen. Bis ins 19. Jahrhundert hinein kamen Kastraten in den Gehaltshierarchien meist nach dem Kapellmeister, Hofpoeten, Komponisten und Konzertmeister und standen damit zusammen mit den Sängerinnen über den Instrumentalisten³², den meisten tiefen italienischen Sängern und den deutschen Kastraten und Diskantisten³³. Am unteren Ende der Hierarchie standen die Instrumentenbauer, Kopisten, *Bejgehülffen*³⁴ und *Instrument-Diener*³⁵. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Kastratenbesoldung zwischen den Höfen sind also durchaus feststellbar.

Höhe der Gehälter

Die hohe Position in der Gehaltshierarchie zeigt sich besonders bei berühmten Kastratensängern und deren Anstellung an zahlungskräftigen Höfen wie dem sächsischen und dem Wiener Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. August II. zahlte Francesco Bernardi detto Senesino und Matteo Berselli, »tous deux le plus fameux Chanteurs«³⁶, zusammen jährlich 11500 Écus, also jedem 5750, wobei 1 Écu (= Louis blanc) ungefähr 1 rt. entsprach³⁷. Bei

30 Zu Kassenbillets siehe [Art.] Papiergeld, in: KRÜNITZ, Encyclopädie 107 (1818), S. 74ff.

31 Zu unterschiedlichen Währungen, Münzfüßen und Umrechnungskursen im 17. und 18. Jahrhundert siehe WALTER, Oper, S. 25ff.

32 Ausnahmen waren u.a. der *Cammer-Musico* und Entwickler des nach seinem Vornamen benannten Hackbretts Pantaleon Hebenstreit, der 1200 rt. erhielt, während die Kastraten Domenico Annibali, Ventura Rocchetti, Giovanni Bindi und Antonio Campioli je nur 792 rt. jährlich verdienten, vgl. Besoldungen ab April 1733, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 1r–3r.

33 So verdiente der als *Discantist* bezeichnete Antonio Ritz 1726 nur 300 fl. jährlich, was weniger als ein Drittel dessen darstellte, was z.B. sein Kollege 1729, der italienische Kastrat Bartolomeo Strapparappa erhielt (1000 fl.), vgl. Dekret für Strapparappa, 01.10.1729, BayHStA Fürstensachen 741e, Bl. 12r. Noch geringer waren die 150 fl., die dem *Altisten* Johann Michael Weigl 1755 vertraglich zugewiesen wurden, vgl. BayHStA Staatsverw. 417, Bl. 40r–v. Dagegen gewährte man dem als *Hofmusico und Castrat* bezeichneten Martin Springer schon 1701 400 fl. jährlich, was 1716 auf 450 fl. erhöht wurde, vgl. Dekret an die Hofkammer, 06.04.1716, BayHStA HR I 472/871, o.P.

34 Vgl. Besoldungsliste vom April 1733, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 3r.

35 Vgl. Besoldungs- und Pensionsliste, 01.11.1756, HHStA HA HMK I–I, o.P.

36 Vgl. Besoldungsliste der von Kronprinz Friedrich August engagierten Operisten, 1717, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 53r–54r.

37 Vgl. Liste der Musikerinnen und Musiker, denen der venezianische Bankier Jacque Bensperg die Gehälter Friedrich Augusts auszahlen sollte, o.D. [1717], ebd., Bl. 63r.

ihren Vertragsverlängerungen um je ein Jahr 1718 und 1719 stellte er ihnen zudem nicht nur eine Mietkutsche zur Verfügung³⁸, er erhöhte auch ihr jährliches Gehalt auf 6650 rt.³⁹ und gewährte Sonderkonditionen bezüglich des Wechselkurses zwischen Louis d'Or und Reichstalern: »Aus besondern Gnaden und ohne Consequenz« legte er fest, dass für beide 1 Louis d'Or dem Wert von 4 rt. 20 g. entsprechen sollte, für alle anderen nur 4 rt. 18 g.⁴⁰. Unter Karl VI. verdienten Sänger wie Gaetano Orsini, Lorenzo Maselli und Salvatore Mellini bis zu 1800 fl.⁴¹. Auch August III. investierte noch einmal sehr hohe Gagen in das italienische Hoftheater, allerdings nur für europaweit bekannte Sänger wie Angelo Maria Monticelli, mit dem im Jahr 1753 ein Vertrag über 4000 rt. vereinbart wurde⁴². Giuseppe Aprile erhielt 1767 vom württembergischen Hof sogar die astronomische Summe von 6000 fl. jährlich⁴³. Solch exorbitante Gehälter wurden jedoch meist nur für kürzere, saisonale Engagements gezahlt.

Bei Verträgen, die für einen längeren Zeitraum geschlossen wurden, konnte die Höhe ansteigend gestaffelt sein, wie Vertragsbeispiele vom Dresdner Hof zeigen: Der Sopranist Salvatore Pacifico sollte von 1743 bis 1749 in den ersten zwei Jahren 500 rt., im dritten und vierten Jahr 600 rt. und in den letzten zwei Anstellungsjahren 800 rt. erhalten⁴⁴. So war es auch im Vertrag Giovanni Bindi festgelegt, der speziell für den Dresdner Hof ausgebildet und 1731 an den sächsischen Hof geholt worden war. 1738 wurde sein bisheriges Gehalt von 792 rt. zunächst auf 1100 rt. erhöht, ab 1. März 1740 dann auf 1500 rt. und ab 1. März 1743 auf 2000 rt. Diese festgelegte Besoldungserhöhung war jedoch nicht nur von Vorteil für ihn. Als er 1742 »unter Anführung seiner deplorablen Umstände und Mangels benötigter Kleydung« noch einmal um einen Zuschuss bat, wurde ihm dieser mit Hinweis auf bereits erfolgte Zugeständ-

Die Umrechnung dieser französischen Silbermünze in Reichstaler ist allerdings mit Vorsicht zu behandeln, da die Gold- und Silbermünzen in Frankreich nach dem Spanischen Erbfolgekrieg ständig ihren Wert veränderten, vgl. WALTER, *Oper*, S. 32. Der Reichstaler war wiederum im 18. Jahrhundert nur noch eine Rechnungsmünze. Die tatsächlich geprägte Zahlungsmünze war der *Species-Taler*, der dem Wert von ca. 2/3 rt. entsprach, vgl. ebd., S. 25.

38 Vgl. Anordnung an das *General Accis-Collegium*, 01.02.1719, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/03, Bl. 79 r–v.

39 Vgl. Anordnung an das *General Accis-Collegium*, 23.08.1718, ebd., Bl. 60r.

40 Anordnung an das *General Accis-Collegium*, 23.11.1718, ebd., Bl. 77r–v; siehe auch Anordnung an das *General Accis-Collegium*, 21.10.1719, ebd., Bl. 162.

41 Vgl. die Übersicht in VON KÖCHEL, *Wien*, S. 74.

42 Vgl. Vertrag mit Angelo Maria Monticelli, 14.01.1753, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02.

43 Vgl. NÄGELE, *Hofmusik*, S. 498.

44 Anordnung an das *General-Accis-Collegium*, Salvatore Pacifico betreffend, 19.08.1743, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 71r–v.

nisse verweigert⁴⁵. Er scheint mit dem Geld nicht gut gehaushaltet zu haben, denn fünf Jahre später bat er wieder um einen Vorschuss von 2400 rt., den er zwar erhielt, aber in den folgenden Jahren abzarbeiten gezwungen war⁴⁶.

Zulagen und Sonderzuwendungen

Ob auf Bittschriften eingegangen wurde oder nicht, hing auch vom Etat für die Hofmusik ab. Wurden Posten frei, etwa wenn ein Sänger starb und sein Gehalt wegfiel oder wenn die Pension für Hinterbliebene geringer ausfiel, konnte es sein, dass ein anderer Künstler davon profitierte⁴⁷. Die Hofverwaltung bemühte sich dabei meist um ökonomische Effizienz, musste aber auch versuchen, ein Gleichgewicht unter den Gehältern der Kastratensänger zu halten, damit es nicht zu Unstimmigkeiten kam. Zumindest begründete das Wiener Obersthofmeisteramt in den Hofparteienprotokollen vom Dezember 1723 die Entscheidung, Lorenzo Maselli 20 rt. monatlich zusätzlich zu gewähren damit, dass »[...] andere des Supplicanten Cameraden auch als der Cajetano Orsini, und Pietro Cassati Monatlichs gar 100. Thaler habe[n], mithin Er Masselli auch mit dem accresciment noch Umb 20 Thaler geringer, alß sie Monatlichs stehen würde«⁴⁸.

Die Reaktion auf eine Supplik Masellis, die er drei Jahre später verfasste, verdeutlicht jedoch, dass diese Bitten nicht immer erhört wurden. Maselli supplizierte erneut um die monatliche Summe, die ihm Karls Vorgänger Joseph I. bewilligt hatte. Mit der Erklärung, er solle sich mit dem 1723 bereits erhaltenen *accresciment* begnügen, wurde seine Bitte abgewiesen⁴⁹.

Um dies zu verhindern, wendeten Kastraten beim Verfassen (lassen) von Suppliken bestimmte Strategien an: So modifizierten sie den Inhalt, je nachdem, an wen sie die Bittschrift richteten. Giuseppe Perini supplizierte im Jahr 1765 gleichzeitig an den erst 15jährigen Friedrich August III. von Sachsen, der noch unter Vormundschaft seines Onkels Franz Xaver stand, und an dessen Mutter Maria Antonia Walpurgis. Während er sich auf Französisch an den Thronfolger wendete, schrieb in er seiner Muttersprache an die Kurfürstinwitwe. In beiden Schriftstücken bat Perini zunächst unterwürfig um eine kleine Zulage zu seiner Besoldung, da er mit dieser nicht auskomme.

45 Vgl. Bittschrift Giovanni Bindis, 03.01.1742, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/01, Bl. 225r.

46 Vgl. Anordnung an das *General-Accis-Collegium*, Giovanni Bindi betreffend, 15.09.1747, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 138r–139r.

47 Vgl. z.B. Anordnung an das *General-Accis-Collegium*, den Sänger Pasquale Bruscolini betreffend, der einen Zuschlag erhielt, weil das Gehalt des verstorbenen Bassisten Anton Fuhrichs von 600 rt. auf eine Pension von 200 rt. für dessen Witwe gekürzt wurde, 10.12.1754, ebd., Bl. 276r–277r.

48 Hofparteienprotokolle vom Dezember 1723, HHStA HA OMeA 10, Bl. 144r.

49 Vgl. Hofparteienprotokolle vom April 1726, HHStA HA OMeA 11, Bl. 373v.

Dem Thronfolger versicherte er dann: »Für die Gnade wird der Supplikant ewig die lebhafteste Anerkennung bewahren und sich bemühen, sich durch seinen Eifer und seine Pflichtgenauigkeit derer würdig zu erweisen [...]«⁵⁰. An Maria Antonia Walpurgis wendete er sich dagegen folgendermaßen: »Deswegen greife ich auf das großzügigste und barmherzigste Herz wie jenes Eurer Königlichen Hoheit zurück und bitte sie wie die erbarmungswürdigste Mutter, die sie für alle ist, mir die Gnade einer Zulage zu meinem monatlichen Gehalt zu erteilen«⁵¹.

Während er dem jungen Friedrich August III. gegenüber betonte, dass er sich dessen Gnade und die erbetene Zulage durch Eifer und Pflichtbewusstsein verdienen werde, appellierte er dessen Mutter gegenüber an ihre Tugenden als Fürstin und Landesmutter. Er stellte sich somit einmal als eifriger Hofdiener, das andere Mal als Gnade bedürftiger Untertan dar, schnitt also die Art der Anrede genau auf seine Adressatin und seinen Adressaten zu. Zwar weist das ebenmäßige Schriftbild daraufhin, dass beide Suppliken von einem Schreiber des Hofes verfasst wurden, doch ist es wahrscheinlich, dass Perini den Wortlaut vorgab, da es sich nicht um reine Kopien des gleichen Schriftstückes handelt.

Je nach Arbeitsaufwand konnten zur jährlichen Besoldung auch weitere Zuwendungen ausgezahlt werden. Diese mussten extra erstritten werden, wobei Kastraten durchaus in verhandlungsstarker Position auftraten. Dies offenbart die Reaktion des Wiener Obersthofmeisteramtes auf eine Supplik des Sopranisten Gaetano Orsini aus dem Jahr 1727. Wahrscheinlich auf die Bitte hin, für den Unterricht der Erzherzoginnen extra bezahlt zu werden, legte die Hofverwaltung zunächst dar, dass dies nicht üblich sei und keine Präzedenz besäße⁵². Da es keine Aufzeichnungen gebe, sei deswegen der Kapellmeister Johann Joseph Fux befragt worden, der sich erinnere, dass die Töchter Leopolds I. und Josephs I. vom ehemaligen Kapellmeister Cassiano Cassiani in Musik unterrichtet worden seien und dieser seine Gage direkt von der Kaiserwitwe Amalie empfangen habe. Allerdings erhalte Orsini bereits eine der höchsten Besoldungen von 1800 fl. und würde zusätzlich Geld in unbekannter Höhe aus anderen Kassen beziehen; zudem ließen »jeziger harte conjuncturen« ein Extragehalt nicht zu. Der Verfasser gab jedoch zu bedenken, dass »ein geringerer Außwurff aber Von Ihme auch nicht geachtet

50 »Grace donc le Suppliant conserverá á jamais la plus vive reconnoissance é tachera de s'en rendre digne, par Son zèle e Son exactitude à remplir Ses devoir [...].«, Bittschrift Giuseppe Perinis, 10.12.1765, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 908/03, Bl. 183r.

51 »[...] onde ricorro al piu generoso è piu compatibile Core come quello di Vostra Altezza Reale, Supplicando la come Madre la piu pietosa verso tutti, d'impartirmi la grazia di qualche aumento alla mia mensuale pensione [...].«, ebd., Bl. 184r.

52 Es muss sich um Maria Theresia (1717–1780) und Maria Anna (1718–1744) gehandelt haben, da Maria Amalia (1724–1730) zu diesem Zeitpunkt erst drei Jahre alt war.

seÿn wird«, weswegen er die Entscheidung dem Kaiser überlasse, wie viel er dem Kastraten für die Lehrtätigkeit zahlen wolle. Doch riet er dazu, Orsini besser monatlich statt jährlich und der Länge des Unterrichts gemäß auszahlten, um die Hofkasse nicht längerfristig zu belasten. Außerdem habe der Unterricht so stattzufinden, dass Orsini »solcher instruction wegen keine Besondere Führen nach Laxenburg, Ebersdorff, oder in die Favorita Von Hoff auß Zu prætendiren haben solle«⁵³. Dem Kastraten als Prinzessinnenerzieher kam also eine so große Bedeutung zu, dass er finanziell Druck auf eine (vermeintlich) klamme Hofkasse ausüben konnte, da man fürchtete, die Qualität des Unterrichts könne leiden, wenn man ihm zusätzliche Einkünfte verwehre.

Die in der älteren Literatur oft negativ bewerteten, vermeintlich übertrieben hohen Gehälter der Kastratensänger an Höfen des Alten Reichs – oftmals direkt aus opernkritischen Schriften des 18. Jahrhunderts übernommen – müssen also differenziert betrachtet werden, da ihr Wert sich aus je verschiedenen Faktoren stetig erneut zusammensetzte.

1.4 Dienstethos und musikalische Qualität

Für die Höhe der Gehälter der Sänger waren noch weitere Aspekte ausschlaggebend; dies zeigt der Eintrag des Obersthofmeisteramtes in den Hofparteienprotokollen von 1725, in dem vermerkt wurde, dass die Besoldung

[...] gar biß auff 1800 fl. für die extra virtuose Soprani gestiegen seÿe, andere Sopranisten aber nach ihrer besizenden mehrer oder weniger virtù unter Eurer Kay[s:erlicher] May[estät] glorreichster Regierung Jährlichs 1440, 1200, 960 fl., 900., 720., 648., und auch wohl gar nur 600 fl. Zur besoldung gehabt haben⁵⁴.

Zunächst wurde hier zwischen den »extra virtuose Soprani«, damit waren italienische Kastratensänger gemeint, und »andere[n] Sopranisten« unterschieden, zu denen auch deutsche Kastraten und Falsettisten gehören konnten. Die starke Differenz zwischen den Gehaltssummen wurde aber vor allem an der »virtù« festgemacht, also an ihrem Verhalten und ihren Fähigkeiten gemessen. Mit dieser »Tugend« war neben den künstlerischen Qualitäten des Sängers auch ein den Vertragsbedingungen und den höfischen Anforderungen entsprechendes Auftreten und adäquates Verhalten gegenüber Vorgesetzten gemeint. Dieses vertraglich festgeschriebene Arbeitsethos wurde in Form eines positiven Vokabulars ausgedrückt, das für alle Hofmu-

53 Hofparteienprotokolle vom September 1727, HHStA HA OMeA 11, Bl. 648r.

54 Hofparteienprotokolle vom November 1725, HHStA HA OMeA 11, Bl. 235v.

sikerinnen und -musiker galt, und sich in den Quellen in Zuschreibungen wie »fleißig«, »emsig«, »treu«, »langjährig«, »virtuos« und »perfectioniert« äußerte⁵⁵.

Unter Umständen konnte ein rechtschaffener Lebenswandel eine nicht mehr so gute Stimme wettmachen, wenn es um die Anstellung eines neuen Sängers ging. So merkte der Wiener Kapellmeister Fux 1725 angesichts der Anstellung des bereits 43 Jahre alten Filippo Balatri an:

[...] seine stimme Und alter seÿen zwar nicht also, wie wohl zu wünschen wäre, beschaffen, doch weilen an Sopranen ein grosser Abgang dermahlen wäre, der Supplicant aber eine gar feine Arth zu singen hätte, Und sonst Von Lobwürdigen Wandl wäre, alß rathet Er zu dessen alernädigster auffnehmung ein [...]⁵⁶.

Darüber hinaus war Gehorsam gegenüber dem Dienstherrn obligatorisch. So verpflichtete sich Pasquale Bruscolini in seinem Vertrag von 1753, »alles zu machen, was mir von meinen Übergebenen angeordnet werden wird«⁵⁷. Auch Pünktlichkeit und Arbeitseifer waren festgeschrieben: Der Unterzeichnende versprach, einen »guten und pünktlichen Dienst« auszuführen, willigte ein, »friedfertig und vollständig zufrieden mit dem [zu sein], was angeordnet wird«⁵⁸ und erklärte sich »zu gutem Benehmen während der ganzen Zeit seines Dienstes und bestmöglich mit allem Eifer und Pünktlichkeit zu dienen«⁵⁹.

Ebenso wurde ehrenhaftes Betragen gefordert: So sollte Nicola Spintler den Vertrag wahren, ohne sich während seiner Anstellungszeit »je Ausflüchten oder Vorwänden zu bedienen«⁶⁰. Das abverlangte Verhalten wurde als Gegenwert innerhalb einer Tauschbeziehung definiert, der für das vereinbarte Gehalt und die zugesicherten Vergünstigungen eingehandelt wurde. Doch auch »aus Pflicht und aus Dank«⁶¹ versicherte der Kastrat, sich wohl zu

55 Vgl. DUNLOP, *Forgotten Musicians*, S. 96, Anm. 111.

56 Hofparteienprotokolle vom November 1725, HHStA HA OMeA 11, Bl. 234v.

57 »M'impegno dunque e prometto, l.) di far tutto quel che mi sarà ordinato di miei Superiori.«, Vertrag mit Pasquale Bruscolini, 10.05.1753, 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 215r.

58 »[...] mi obbligo [...] nel modo e forma, che più li piacerà un buono e puntuale Servizio per il sudetto Tempo, e termine d'anni 15. dichiarandomi quieto e soddisfatto di quanto in questa si dice [...]«.«, Vertrag mit Giuseppe Belli, 11.01.1753, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 211v.

59 »En échanges des bonnes conditions surmentionnées, que Sa Maj[es]té accorde au Sr. Salvatore Pacifico, et en consideration de l'occasion qu'il aura de se perfectionner de plus en plus dans la Musique, au service de Sa Majesté, il s'engage d'avoir de bonne conduite pendant tous les tems de son Service, de servir de son mieux, avec tout le Zele et toute ponctualité possible«, Vertrag mit Salvatore Pacifico, 04.08.1743, ebd., Bl. 72v.

60 »[...] per obbligo, e per gratitudine mantenerò il presente Contratto, senza valermi mai di nessun pretesto, o colore per tutto il sudetto tempo.«, Vertragszusage Nicola Spintlers, 11.08.1752, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 207r.

61 Ebd.

verhalten, erhielt er doch, wie es beispielsweise der Vertrag Salvatore Pacificos festhielt, sogar die Möglichkeit, »sich im Dienst Seiner Majestät mehr und mehr in der Musik zu perfektionieren«⁶².

Überprüft wurde die Einhaltung dieser Anforderungen anhand von Berichten desjenigen, der direkten Kontakt zu den Sängern hatte – des Kapellmeisters. Besonders am Wiener Hof unter Karl VI. wurde dessen Expertise ein hoher Stellenwert beigemessen und bei den Suppliken, die die Hofkapelle betrafen, eine dementsprechende Empfehlung eingeholt⁶³. Während die sächsischen und bayerischen Kurfürsten wie auch der württembergische Herzog Mitte des 18. Jahrhunderts direkter in diese Entscheidungsprozesse eingegriffen zu haben scheinen, wurde in den Wiener Akten jeweils auf den Bericht des Leiters der Hofmusik und dessen Anraten verwiesen und diesem auch meist gefolgt. Als der Sopranist Giuseppe Monteriso 1734 um eine Besoldungserhöhung bat, hatte er offenbar ein gutes Verhältnis zu seinem Vorgesetzten, denn das Obersthofmeisteramt protokollierte im März des Jahres: »Der Hoff=Capellmeister will hierZu absolute eingerathen haben ex motivis: daß dieser Supplicand schon Lange Zeit, Und Emsig dient, auch der einzige in der Kay[s:erlichen] Hoff=Capelle seÿe, auf welchen Man sich allenfahlß Zu Verlassen hätte«⁶⁴.

Ein Zuschlag wurde ihm gewährt, obwohl er bereits sieben Monate vorher 200 fl. zusätzlich erhalten hatte, »Weil Er schon lang, Und Sonders fleissig dient«⁶⁵. Auch für die Qualität des Gesangs konnte der Kapellmeister bürgen, was eine Besoldungserhöhung oder Vergünstigung nach sich ziehen konnte. So billigte Karl VI. dem Sopranist Domenico Genuesi 1718 einen Zuschlag von 80 rt. zu, da er vom Hofkapellmeister »wegen seiner so gueth, als stark Und annemblicher Stimme, Und franchezza in der Musico sonderbar angeruehmt« worden sei. Genauso wurde Giovanni Carestini 1748 von August III. »in Ansehung seiner guten Geschicklichkeit« zum *Cammer=Musicum* ernannt⁶⁶.

62 Vertrag mit Salvatore Pacifico, 04.08.1743, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 72v.

63 Nachdem die Suppliken den Obersthofmeister erreicht hatten, gab dieser sie an den Kapellmeister weiter und bat um Empfehlungen. Von dort aus gingen sie zurück an das Obersthofmeisteramt und an den Kaiser oder die Kaiserin, der bzw. die die finale Entscheidung fällte. Diese wurde dem Hofkontrolloramt mitgeteilt, dass wiederum die dementsprechenden *Ordinanzen* an das Hofzahlamt weiterleitete, vgl. DUNLOP, *Forgotten Musicians*, S. 96, Anm. 6.

64 Hofparteienprotokolle vom März 1734, HHStA HA OMeA 14, Bl. 302v.

65 Ebd., Bl. 303r.

66 *Decret Vor den Italienischen Sänger, Giovanni Carestini als Königl. Cammer=Musicum*, 06.03.1748, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 150r.

Auf den Hofkapellmeister einzuwirken, war somit eine Möglichkeit für Kastraten auf das Ergebnis ihres Ansuchens Einfluss zu nehmen. Offenbar wurde dies jedoch in den Akten meist erst dann, wenn, wie im Fall Carestinis, ein solches Vorgehen publik wurde. 20 Jahre bevor er vom Dresdner Kurfürsten hofiert wurde, war er in den 1720er Jahren am Wiener Hof angestellt. Schon wenige Monate nach seiner Aufnahme bat er im Juli 1724 um 100 fl. monatlich mehr Gehalt mit der Begründung, er müsse seine Familie mit davon ernähren und habe zudem noch kein *Kostgeld* erhalten. Um eine Bewilligung zu forcieren, sei er, wie es die Hofparteienprotokolle vermerkten,

[...] so arglistig gewesen [...], den Capellmeister zu persuadiren, ob stünde Er noch immer in der ohngewißheit, ob wollten Euer Maj: [estät] Ihn in diensten aufnehmen, oder zurück schicken; da doch der Substituirt Ambst Secretari Ihme selbst noch im Januaris dieses jahrs auf sein Beÿ Ihme gethanes anfragen [...] Bedeÿtet, daß Er nicht allein mit 100. fl: Monathlichs à 1:^{ma} Aprilis Vorigen Jahrs, sondern auch noch mit dem allergnädigsten Versprechen einer künfftigen Besoldungs Verbesserung, wan Er nemblich gut= und fleissig dienen würde, aufgenommen worden seÿn, und Er hierüber das Decret auß der Canzleÿ stündlich abholen lassen könte⁶⁷.

Der Kapellmeister habe sich zudem »überreden lassen«, mitzuteilen, dass Carestini habe Schulden machen müssen und es ihm schwerfalle, »dahier in einem frembden Lande den Zu seiner Subsistenz nötigen Credit aufzutreiben«⁶⁸.

Auch hier wird deutlich, dass Kastratensänger nicht nur passive Empfänger innerhalb des höfischen Arbeitsvertrags waren. Sie versuchten mit allen Mitteln, die ihnen zur Verfügung standen, Verbesserungen zu erwirken und nutzten dabei auch das musikalische Netzwerk, in das sie durch die Hofkapelle eingebunden waren. Die »virtu« als rechtschaffener Lebenswandel und ein dem höfischen Anstellungsverhältnis angemessenes Verhalten waren neben der musikalischen Qualität der Sänger nicht nur Bestandteil der Tauschbeziehung zwischen dem Kastraten und der Fürstin oder dem Fürsten, sondern auch Element des symbolischen Kapitals und beeinflusste somit die Höhe der Besoldung. Dies war beiden Seiten bewusst, weswegen die Hofverwaltung versuchte, dieses Verhalten durch Bewertung ihrer Künstler zu messen und die Kastraten wiederum nichts unversucht ließen, um sich bei den zuständigen Personen als »tugendhaft« darzustellen.

67 Hofparteienprotokolle vom Juli 1724, HHStA HA OMeA 10, Bl. 346v. Zu diesem Fall siehe auch Kapitel IV.3.1.

68 Ebd., Bl. 347r.

1.5 Arbeitsumfang und -belastung

Ein weiterer wichtiger Aspekt innerhalb eines höfischen Anstellungsverhältnisses waren der Dienstumfang und die Arbeitsbelastung. Während Arbeitsverträge des 17. Jahrhunderts noch relativ unspezifisch und kurz waren⁶⁹, wurden in Dekreten und Kontrakten des 18. Jahrhunderts bereits bestimmte Parameter festgelegt, teilweise schon in vereinheitlichten ›Formularen‹. Meist vermerkte man, zu welchem Zweck der Sänger angestellt wurde, zur Oper bzw. »zum behuf so grossen Hoftheaters«⁷⁰, zur Kirchen- oder Kammermusik oder gleich, dass der Sänger »sich zu allen Dienstverrichtungen gebrauchen lassen solle«⁷¹. So war es auch Grundbedingung für die Auszahlung des Gehalts, dass er für diese Aufgaben als »anständig würdtet erachtet werden«⁷².

In Verträgen des Dresdner Hofes wurden die geforderten Leistungen genauer ausdifferenziert: Der Sopranist Angelo Maria Monticelli verpflichtete sich 1753 in seinem Kontrakt auf sieben Jahre, »[...] in allen Opern und in allen Oratorien, auch ab und zu eine Motette in der Kirche zu singen und wenn ich in der Kammer bin, jedes Mal, wenn es die Hl. Majestät des Königs und der Königin fordern«⁷³.

Im Vertrag Pasquale Bruscolinis aus dem gleichen Jahr ist diese Formel noch erweitert durch den Zusatz: »schließlich bei allen Gelegenheiten, wo man dem Befehl des Herrschers gehorchen muss und auf die Anweisung meiner Übergebenen«⁷⁴. Ein Übersteigen des vereinbarten Dienstumfangs konnte als Argument in Suppliken um finanzielle Zulagen aufgeführt werden: Francesco Ceccarelli, der durch den Impresario Andrea Bertoldi angestellt worden war, beklagte in seiner Bittschrift vom November 1800, dass er so vielen Kirchendiensten nachkommen müsse, da man sich ihn stetig dafür »ausleihe«⁷⁵.

69 Vgl. ROSSELLI, *Princely Service*, S. 27.

70 Anordnung an das Hofzahlamt, 14.08.1782, BayHStA HR I 462/109, o.P.

71 Anstellung Michel Angelo Bolognas für ein Jahr, 29.03.1784, BayHStA Staatsverw. 463, Bl. 346r.

72 Dekret für Antonio Casati, 14.04.1753, BayHStA HR I 464/267, o.P.

73 »[...] m'obbligo nella più valida ed ampla forma. 1.) Di cantare in tutte le opere in Musica ed in tutti Oratorii anche qualche volta un Motteto in Chiesa, quanto in Camera, ogni volta che lo commanderà la Sacra Maestà del Rè e della Regina«, 14.01.1753, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 212r–v.

74 »M'impegno dunque e prometto, [...] 2.) di cantar in tutte le Opere, in tutti li Oratorii, in Camera ogni volta, che lo commanderà la Maestà del Ré ó della Regina, in Chiesa, quando lo chiederanno i miei Superiori, alfine in tutte le occurrenze, dove si tratterà d'ubedire all'Commando del mio Sovrano e all ordine di miei Superiori«, Vertrag mit Pasquale Bruscolini, 10.05.1753, ebd., Bl. 215r–v.

75 Vgl. Bittschrift Francesco Ceccarellis, 19.11.1800, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 5r–v.

Die dadurch entstehenden *fatichen* oder *fatiquen*, also die Mühen, die durch die Arbeitsbelastung hervorgerufen wurden, waren ebenso Gründe, auf die Supplikanten erfolgreich verwiesen⁷⁶. Meistens betraf dies Sopran-kastraten, da sie wertvoller waren und nicht durch Falsettisten oder Knaben ersetzt werden konnten. Das Fehlen eines dritten bzw. zweiten Sopranisten machten sowohl Giuseppe Monteriso in den 1730er Jahren in Wien als auch Pietro Dini im Jahr 1801 in Dresden verantwortlich dafür, dass sie »die meiste fatiquen auszustehen hätte[n]«⁷⁷ oder dass diese sich verdoppelt hätten. Dini fügte sogar noch hinzu, diese »doppelten Mühen« schwächten seine Stimme vorzeitig, was sich wiederum auf seinen ökonomischen Wert auswirke⁷⁸. Beide konnten dadurch eine finanzielle Zulage für sich erwirken, denn der Dienst sei, wie in Dinis Fall der Hofmarschall Freiherr von Racknitz eingestanden, tatsächlich »sehr beschwerlich und angreifend gewesen«⁷⁹.

Einen Versuch, sich direkt den Anforderungen und Belastungen zu entziehen, stellte die Bitte um Urlaub aufgrund von Krankheit dar. Körperliche Beschwerden wurden in Bittschriften meist umschrieben mit einer »schwachen Gesundheit«⁸⁰, »gebrechlichen« oder »wankenden Gesundheits=Umständen«⁸¹, einem »kräncklichen Körper«⁸² oder »schweren Unpäßlichkeiten«⁸³. Mitunter führten die Verfasser ihre Symptome oder Ursachen der Krankheit auch genauer aus, zum Beispiel als »Unwohlsein der Brust«⁸⁴ oder »innerlichen, äußerst widerwärtigen Leibes Zu-

76 Dass »sich fatiquieren« nicht etwa »sich langweilen« bedeutete, wie Michael Walter irrigerweise aus den Briefen der Sängerin Marianne Pirker schließt (WALTER, Oper, S. 293), zeigen nicht nur weitere Stellen aus ihren Briefen, z.B. an ihren Mann Franz Pirker: »[...] mich wird er [Paolo Scalabrini] müßen per comando della corte tractieren, obwohl wir schwerlich werden über eins kommen, dann die fatiken sind künftig weit stärker als biß dato indem er die Musici obligirt die wochen zweymal bey hof zu singen«, Brief Mariannes an Franz Pirker, 01.03.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P. Zu den *fatiquen* oder *fatichen* als Arbeitsbelastung bzw. -aufwand vgl. auch die Bittschrift Pietro Dinis an den sächsischen Kurfürsten Friedrich August III., 10.01.1801, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 8r und den Brief Vincenzo dal Pratos an den württembergischen Herzog Carl Eugen, 04.11.1782, HStAS A 21 Bü 620, Bl. 47v.

77 Hofparteienprotokolle vom Juli 1733, HHStA HA OMeA 14, Bl. 170v.

78 »La duplica fatica ch'egli e obbligato fare render lo [...] debole al canto prima del tempo ed allora cessato consequentemente il lucro [...]«, Bittschrift Pietro Dinis, 10.01.1801, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 8r.

79 Bericht des Hofmarschalls Joseph Friedrich Freiherr von Racknitz an Friedrich August III., 28.01.1801, ebd., Bl. 13r.

80 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton Den Kirchensänger Sassaroli betr., 19.09.1827, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/02, Bl. 188r.

81 Supplik Sebastiano Emilianis, o.D. [1778/79], BayHStA HR I 466/415, o.P.

82 Dekret zur Ausbezahlung des Rückstandes an Giuseppe Paganelli und die Einziehung seiner Pension wegen Aufenthalts in Italien, 18./21.09.1775, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

83 Hofparteienprotokolle vom Dezember 1723, HHStA HA OMeA 10, Bl. 142v.

84 »[...] 1741 ritrovandosi il detto Pietro Pettazzi in Napoli, con la dovuta Licenza Caesarea, per ristabilirsi della indisposizione di petto [...]«, *Fassione* von Pietro Pettazzi, 1765, HHStA HA HMK I-1, o.P.

stand«⁸⁵. Der Sopranist Mosè Tarquinio ließ sich seine Leiden gar durch ein ärztliches Attest bestätigen. So berichtete der sächsische Hofarzt Dr. Hedenus von den Beschwerden des Sopranisten:

Herr Tarquinio hat im Lauf des letzt verfloßenen Winters theils durch einen unglücklichen Fall auf die linke Brusthälfte mit darauf folgender Grippe, theils aber auch durch ein gastrisches Fieber so viel gelitten und ist, was Energie und und kräftige Lebensenergie betrifft, dadurch so sehr reducirt worden, daß er einer neuen Auffrischung des gesunkenen Lebens im höchsten Grade bedarf⁸⁶.

Die Konsequenz solcher körperlicher Beschwerden war fast immer die Bitte um die Möglichkeit, nach Italien zu fahren⁸⁷. Die Kombination mit dem Begriff »Vaterland« ist dabei typisch, sei es in deutschen oder aus dem Italienischen übersetzten Hofverwaltungsakten. Zwar bestand Italien als geeinigtes Königreich nicht vor 1861 und auch Reinhard Strohm weist darauf hin, dass mit dem italienischen Wort »patria« vor allem der Heimatort oder die -provinz gemeint gewesen sei⁸⁸. Dennoch wurde das »Vaterland« in den Suppliken deutlich gegen den Residenzort abgegrenzt und fast ausschließlich als einziger Ort stilisiert, in dem eine Heilung oder Rekonvaleszenz möglich sei. Auf den genauen Genesungseffekt Italiens wurde dabei kaum eingegangen. Mal wurde die »Veränderung der Luft«⁸⁹ genannt, mal die »neue Auffrischung des gesunkenen Lebens«⁹⁰ oder der Besuch eines bestimmten Arztes in Bologna, von der sich der Betroffene Giuseppe Paganelli zwar »nicht Gänzliche Hülfe, doch merkliche Linderung«⁹¹ erhoffte.

In jedem Fall wurde aber Italien als derjenige Ort dargestellt, an dem der Körper als Sitz der so begehrten Kastratenstimme sich von der »Abnutzung« durch den Dienst bei Hofe erholen konnte, da er dort dem Zugriff der Regentin oder des Regenten entzogen war. Die Häufigkeit dieses Topos sowie die Gewährung dieser Bitte lässt darauf schließen, dass diese Vorstellung anerkannt war und deswegen oft erfolgreich als Argument verwendet wurde, um Heimaturlaub zu bekommen.

Obwohl sie sich in ihren Verträgen dazu verpflichteten, alles auszuführen, was von ihnen gefordert würde, waren Kastraten den ihnen aufgebürdeten

85 Supplik Giuseppe Paganellis, 07.09.1775, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

86 Attest von Dr. Hedenus, 22.04.1841, HStAD 11125 Ministerium d.K. u. öff. Unt. Nr. 14436, Bl. 136r.

87 Eine Ausnahme stellt der Fall Bartolomeo Strapparappas dar, der 1753 in München um einen Zuschuss zu einer Badekur bat, vgl. BayHStA Staatsverw. 415, Bl. 219r.

88 Vgl. STROHM, Introduction, S. XVI.

89 Hofparteiprotokolle vom Dezember 1723, HHStA HA OMeA 10, Bl. 142v.

90 Attest von Dr. Hedenus, 22.04.1841, HStAD 11125 Ministerium d.K. u. öff. Unt. Nr. 14436, Bl. 136r.

91 Supplik Giuseppe Paganellis, 07.09.1775, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

musikalischen Diensten nicht schutzlos ausgeliefert. Im Gegensatz zu italienischen Instrumentalisten konnten sie immer auf die Abnutzung ihrer Stimme verweisen, da sie – anders als Bassisten und Tenöre – nicht einfach durch einheimische und preiswertere Sänger ersetzt werden konnten. Ihre hohe, durch Menschenhand hergestellte Sopran- oder Altstimme war ihr Kapital, was beide Seiten, der Hof und der Kastrat, möglichst lange (gesund) zu erhalten versuchten.

1.6 Pensionszahlungen

Für den Fall, dass Kastratensänger nicht mehr in der Lage waren, ihren Dienst auszuüben, da ihre Stimme – wie auch jene anderer Sängerinnen und Sänger – irgendwann ihre Qualität durch Alter oder Krankheit einbüßte, war in den meisten Verträgen gesorgt. Allerdings stellte die Frage, inwieweit Pensionen gewährt werden sollten, eine delikate Angelegenheit für beide Seiten dar: Die Zahlungen bedeuteten für die Hofkasse einen besonderen finanziellen Aufwand, den der Hof zu mindern versuchte. Für die Sänger wiederum war die vertragliche Zusicherung einer Pension ebenso viel wert wie eine hohe Gage. Dies führte dazu, dass dieses Thema Gegenstand zahlreicher Bittschriften war.

Zur Regierungszeit Karls VI. wurden einige Sänger, wenn sie über 40 Jahre lang gedient hatten und als aktive Sänger ausgeschieden waren, »jubilirt«, sie bekamen also meist ihr volles Gehalt weiterbezahlt und wurden weiterhin im Hofkalender geführt⁹². So wurde im Juni 1715 bestimmt, dass dem Altisten Salvatore Mellini sein »gewester gehalt auch Jubilati bleiben« solle, seine Besoldung von 1800 fl. wurde ihm somit nach 25 Dienstjahren weiterhin und »ad dies vitae« ausbezahlt⁹³. Später fielen diese Pensionen nicht mehr so üppig aus. So ist beim *Hof- und Cammer Singer* Domenico Genuesi im Jahr 1756 die Pensionssumme von 1000 fl. vermerkt, nachdem er in den Jahren zuvor ein Gehalt von 1200 fl. bezogen hatte⁹⁴. Dies war unter anderem verbunden mit der Sparpolitik des Kaiserlichen Hof- und Kammermusik-Direktors Ferdinand Graf Lamberg bzw. seiner Vorgesetzten Maria Theresia, die auch von einigen Kastratensängern beklagt wurde⁹⁵. Ähnliche Regelungen wie in Wien finden sich in Verträgen des sächsischen Hofes unter August III., der

92 Vgl. Irene KUBISKA-SCHARL / Michael PÖLZL, Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteienprotokolle, Innsbruck u.a. 2013, S. 217f.

93 Vgl. Hofparteienprotokolle vom Juni 1715, HHStA HA OMeA 8, Bl. 361v, 400r.

94 Vgl. Besoldungsliste der Hofkapelle unter Kapellmeister Georg von Reutter, 01.11.1756, HHStA HA HMK I–I, o.P.

95 Siehe unten.

dem Altisten Pasquale Bruscolini 1753 vertraglich zusicherte, dass ihm sein Gehalt von 1500 fl. erhalten bliebe, wenn er seine Stimme »aufgrund einer Krankheit oder eines Unglücks« verlieren oder wegen seines Alters nicht mehr im Stande sein sollte zu dienen⁹⁶.

Am bayerischen Kurfürstenhof waren die Besoldungssummen Mitte des 18. Jahrhunderts zwar ähnlich hoch, die Pensionszahlungen stellten allerdings nur einen Bruchteil davon dar. Ihre Höhe und die Konditionen, unter denen das Gehalt durch eine Pension ersetzt würde, wurden dafür bereits in den Aufnahmeverträgen festgelegt. Hier rechnete man auch die Schwächung der Stimme oder andere »Umbständ« oder »zufähl« mit ein, die den Sänger daran hindern könnten, seinen Dienst adäquat zu erfüllen⁹⁷.

Wollte ein Kastratensänger nach Ablauf seiner Dienstzeit oder im Alter nach Italien zurückkehren, benötigte er die explizite Erlaubnis dazu. Diese konnte ihm schon nach einem Jahr Vertragslaufzeit zuerkannt werden, wie im Fall Antonio Casatis. Ihm wurde 1754 von Maximilian III. Joseph »[...] die g[nä]d[ig]ste Erlaubnuß, sich nach Italien zu begeben, solchermassen zu ertheillen geruht, daß Er künftig Von all weithern Cammer= und Capell-Music diensten gänzlich enthoben [sei]«⁹⁸. Statt seiner Besoldung von 1500 fl. sollte er eine Pension von 400 fl. erhalten.

Oft schloss jedoch die Zusage einer Pension nicht automatisch mit ein, dass diese im Heimatland »verzehrt« werden dürfe⁹⁹. War dies nicht der Fall, konnte es bei Entfernung vom Residenzort zur Streichung derselben kommen. So ordnete Carl Eugen im Fall seines Sängers Giuseppe Paganelli an, dass man, »da derselbe sich außer Land und nach Bologna begeben will, seine bisher genossene Pension à 500. fl. cessiren solle«¹⁰⁰.

Die Zahlung einer Pension auf Lebenszeit war besonders in Gefahr, wenn die Regentin oder der Regent starb und ein Thronfolger bzw. eine Thronfolgerin die Regierungsgeschäfte übernahm. Dies musste der 1734 am Wiener

96 Vgl. Vertrag mit Pasquale Bruscolini, 10.05.1753, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 215r.

97 Vgl. Anordnung an das Hofzahlamt zur Aufnahme Francesco Ciaccheris, 07.11.1757, BayHStA HR I 464/290, o.P.; Anordnung an das Hofzahlamt zur Aufnahme Antonio Casatis, 18.07.1753, BayHStA HR I 464/267, o.P.

98 Anordnung an das Hofzahlamt, 11.05.1754, ebd., o.P.

99 Vgl. Dekret zur Ausbezahlung des Rückstandes an Giuseppe Paganelli und die Einziehung seiner Pension wegen Aufenthalts in Italien, 18./21.09.1775, HStAS A 21 Bü 620, o.P.; Bericht des Hofmarschalls Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt *Den Kirchensänger Sassaroli betr.*, 10.01.1820, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/03, Bl. 276r; Anordnung an H. Vitzthum von Eckstädt *Die Pension Kirchensängers Sassaroli betr.*, 04.03.1820, ebd., Bl. 312r; Bericht Wolf Adolph August von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschiatti betr.*, 08.06.1835, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14432, Bl. 229v.

100 Dekret zur Ausbezahlung des Rückstandes an Giuseppe Paganelli und die Einziehung seiner Pension wegen Aufenthalts in Italien, 21.09.1775, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

Hof angenommene Filippo Antonelli erfahren, der neun Jahre später darum bat, die jährliche Pension von 400 fl., die er einst erhalten und wieder verloren habe, wieder ausbezahlt zu bekommen. Das Obersthofmeisteramt vermerkte, dies seien »Unbekannte Facta«, da Antonelli bereits früher 50 Dukaten erhalten hätte, mit der Auflage, nach Italien zurückzukehren. Doch Antonelli habe dies unter dem Vorwand der Quarantäne nicht getan und stattdessen mehrfach »mit Thränen Vorgestellt, wie Er nicht mehr im stand seÿe, sein brod durch das singen zu gewinnen«. Maria Theresia gestand ihm daraufhin 100 fl. jährlich zu, aber unter der Bedingung, »daß Er Von hier in sein Vatterland also gleich zurück Kehre«¹⁰¹. Die von Antonelli als unerwartet und ungerechtfertigt dargestellte Einziehung seiner Pension resultierte höchstwahrscheinlich aus dem einfachen Grund, dass sein vormaliger Arbeitgeber, Kaiser Karl VI., drei Jahre zuvor gestorben und sein Hofstaat formell zunächst aufgelöst worden war. Als erschwerende Umstände kamen hinzu, dass sich Maria Theresia im Österreichischen Erbfolgekrieg befand, ihr Mann Franz I. Stephan 1743 immer noch nicht zum Kaiser gekrönt worden war und sie bereits begann, sukzessive die Hofmusik auszulagern.

Diese Umwälzungen in der Hofmusik bekamen auch einige Kastraten zu spüren, die eine Pension erhielten. In den kaiserlichen Steuerfassionen von 1765 erklärten die Sänger Pietro Galli, Giuseppe Monteriso, Pietro Pettazzi und Pietro Ragozzino jeweils, dass ihnen 1741 von Ferdinand Graf Lamberg, dem Hof- und Kammermusikdirektor seit 1732, die Pensionen empfindlich beschnitten und Zuwendungen aus anderen Kassen Karls VI. gestrichen worden seien. Monteriso beklagte sich über den abrupten Einschnitt, denn kurz vor dem Tod des Kaisers habe er noch eine Gehaltserhöhung auf 2000 fl. bekommen:

Diese Erhöhung hat er [Monteriso] nur ein Dreivierteljahr nach dem Tod Seiner Kaiserlichen und Königlich-Katholischen Majestät am 20. Oktober 1740 genießen können, da Graf Lamberg, der damalige Kaiserliche Hofmusikdirektor, im Jahr 1741 beschloss, die Gehälter jener Musiker ohne Rücksichtnahme zu kürzen, die nicht in seiner Gunst standen, unter denen auch Peppino einer der Gegeißeltesten war, weil ihm mit einem Schlag das ganze Verdienst von Jahren und die Hälfte seines Gehalts weggenommen wurde, ohne dass er dies je anfechten und seine Gründe nennen konnte [...] ¹⁰².

¹⁰¹ Hofparteienprotokolle vom April 1743, HHStA HA OMeA 17, Bl. 343v–344r.

¹⁰² »Tal aumento di Soldo, o sia Salario, altro tempo non l'hà goduto, che per il solo spazio di trè Quartali, attesa la morte seguita alli 20 ott:[obre] l'anno 1740 della fù M:[aestà] S:[ua] C:[aesarea] e R:[eale] Catt:[oli]ca, si pensò dal Conte di Lamberg l'anno 1741 allora Cavagliere della Ces.[are]a Musica, di tagliare senza considerazione il Salario a quelli Musici, che non stavano in sua Grazia, tra li quali il Peppino è stato uno di più

Das zusätzlich zum Gehalt («salario») genannte »Verdienst« («merito») weist daraufhin, dass Monteriso nicht nur den ökonomischen Aspekt dieser Herabsetzung durch den Hofmusikdirektor beklagte. Ebenso bitter stieß ihm die Minderung seiner Ehre und seines symbolischen Kapitals auf, um deren Reinstallierung er bat. Pietro Petazzi ereilte dieses Unglück gar, als er mit kaiserlicher Erlaubnis wegen seines Brustleidens in Italien weilte¹⁰³. Pietro Ragozzino betonte, der Musikdirektor habe dies »grausamerweise« ohne Berücksichtigung seiner langen Dienstjahre getan, weswegen er an Maria Theresia appellierte: »Da ich von diesem Geld nicht leben konnte und gezwungen war, Schulden zu machen, flehte ich Ihre Majestät die Kaiserin an, dass sie zum Mitleid bewegt sei und mich aus einer solchen Not befreie«¹⁰⁴.

Dass rigorose Sparversuche des Nachfolgers die Existenzsicherung älterer Kastratensänger gefährden konnten, mussten auch Agostino Galli und Sebastiano Emiliani in München erfahren. Als Carl Theodor Kurfürst von Bayern wurde und 1778 seine Residenz nach München verlegte, reduzierte er die Pension des bereits über 80jährigen, in München wohnenden Agostino Galli von 1375 fl. auf 600 fl. und zog jene seiner ebenso betagten Schwester, die mit ihm in einem Haushalt lebte, vollständig ein¹⁰⁵. Doch mit Hartnäckigkeit und drei ausführlichen Suppliken in deutscher Sprache zwischen 1779 und 1781¹⁰⁶ konnte Galli den Kurfürsten wenigstens dazu bewegen, seine Pension um 200 fl. aufzustocken¹⁰⁷.

Sein Kollege Sebastiano Emiliani bekam die Sparmaßnahmen des neuen Kurfürsten ebenso zu spüren, allerdings stellte es sich für ihn noch komplizierter dar, dagegen vorzugehen, da er nach seiner Pensionierung nach Italien zurückgegangen war und von dort aus an den Kurfürsten supplizierte. In seiner ausführlichen Bittschrift führte er aus, er sei 1753 von Maximilian III. Joseph zunächst für drei Jahre und 1500 fl. jährlich angeworben worden. Da seine Stimme gefallen habe, sei er »decretiert« worden, wobei man sein Gehalt auf 1200 fl. festgelegt habe. Dabei seien ihm vertraglich 400 fl. Pension zugesichert worden, für den Fall, dass er seine Stimme verlieren sollte.

flagellati havendoli levato in un Colpo il Merito in tant'anni, e la metà del suo Salario, senza mai poter ricorrere, e dire le sue raggione [...]«, *Fassione* von Giuseppe Monteriso detto Pepino, 1765, HHStA HA HMK I-I, o.P.

¹⁰³ Vgl. *Fassione* von Pietro Pettazzi, 1765, ebd., o.P.

¹⁰⁴ »In seguito non avendo potuto vivere con detto Soldo, ed essendo stato costretto a contrarre de' debiti, supplicai Sua M[ae]stà l'Imperatrice Regina, acciocche si movesse a compassione, e mi sollevasse da tali miserie [...]«, *Fassione* von Pietro Ragozzino detto Petrillo, 1765, HHStA HA HMK I-I, o.P.

¹⁰⁵ Vgl. Anordnung an das Hofzahlamt, 21.08.1778, BayHStA HR I 467/465, Bl. 52r–53v; Anordnung an das Hofzahlamt, 13.08.1778, ebd., Bl. 54r–v.

¹⁰⁶ Vgl. Suppliken Agostino Gallis vom 21.06.1779, 26.01.1781 und 19.06.1781, ebd., Bl. 55r–56v, 57r–60v, 61r–62v.

¹⁰⁷ Vgl. Anordnung an das Hofzahlamt, 21.12.1781, ebd., Bl. 63r–v. Zu seiner Argumentation siehe Kapitel IV.3.

Nach 18 Jahren in Kirche, Kammer und auf der Opernbühne sei aber seine Gesundheit so schlecht geworden, dass er mit Erlaubnis des Fürsten nach Italien zurückgegangen sei, um sich dort zu erholen. In dieser Zeit habe man ihm angeboten, die Pension für den Rest seines Lebens in seinem Vaterland zu genießen. Doch sechs Jahre später sei sein »Wohltäter« verstorben und er zum »Bettler« geworden:

Diese 400 fl. waren meine einzige Einnahme. Ich habe in diesen zwey Jahren das Wenige, was ich hatte, versetzt, verkauft und bleibt mir nichts übrig, als d[en] Schutz des Pabstl.[ich]^{en} Nunzius Garampi, der mich hierher begleitet. Ist sein Vorwort ohnmächtig, streift nicht das Mitleid Eurer Churfürstl[ich].^{en} Durchl.[auch]^t für einen Unglücklichen, so ist es um mich geschehen; ich werde das Opfer 19 jähriger Diensten. Von diesem Mitleide, und von d[er] Gerechtigkeit Eurer Churfürstl[ich].^{en} Durchl.[auch]^t erwarte ich die Zurückgabe d[er] eingezogenen Pension [...]¹⁰⁸.

Die Entscheidung des Kurfürsten, die *Resolutio Serenissimi*, erfolgte erst über ein Jahr später, im Dezember 1779. Darin teilte er nur knapp mit, dass es bei der Einziehung »sein Verbleiben« habe¹⁰⁹. Der Vorgang scheint zunächst geschlossen, doch in der Akte befindet sich ein weiteres Dokument vom Januar 1780. Dieses verweist auf ein *Special Decret*, was nur drei Wochen nach der Absage Carl Theodors verfasst worden war: Es weist den *Hofmusicstaab* an, die vormals eingezogene Pension wieder auszuzahlen, und zwar bis ans Lebensende Emilianis¹¹⁰. Eine Erklärung, warum der Kurfürst seine Meinung kurz nach seiner Absage geändert hatte, ist jedoch nicht zu finden.

Emilianis Bittschrift zeigt exemplarisch, welche Praktiken Kastratensänger in Suppliken anwendeten, um die Zahlung einer Zuwendung zu erwirken, für die die Thronfolgerin oder der Thronfolger keinen direkten Gegenwert mehr erhielt, der Kastrat also kein symbolisches Kapital mehr besaß: Zunächst war die Supplik weder auf Italienisch noch von ihm selbst verfasst, worauf Unterschiede in Handschrift, Tintenfarbe und Federstärke bei seiner Unterschrift hindeuten. Carl Theodor war sicherlich des Italienischen und auf alle Fälle des Französischen mächtig, doch hatte er gerade die italienische Oper zugunsten dem Ausbau einer deutschen Oper abgeschafft. Der Kastrat konnte also damit rechnen, dass seine Bittschrift in der Muttersprache Carl Theodors möglicherweise weitaus stärkere Wirkung zu entfalten vermochte. Deswegen ließ er die Supplik wahrscheinlich von einem Hofschreiber aufsetzen, was die Ähnlichkeit des Schriftbildes mit anderen Dokumenten aus der Akte nahelegt. Dass er gute Kontakte zur Hofverwaltung in München hatte, ist nach 18 Jahren

108 Supplik Sebastiano Emilianis, o.D. [1778/79], BayHStA HR I 466/415, o.P.

109 Vgl. *Resolutio Serenissimi* Carl Theodors, 03.12.1779, ebd., o.P.

110 Vgl. *Pro memoria* Carl Theodors, 05.01.1780, ebd., o.P.

Anstellungsdauer auch nicht verwunderlich. Um seiner Bitte mehr Gewicht zu verleihen, verwies er darauf, dass er unter dem Schutz einer hochrangigen italienischen Persönlichkeit stehe, dem seit 1776 in Wien tätigen Päpstlichen Nuntius Giuseppe Garampi¹¹¹. Ihn könnte er möglicherweise während seiner aktiven Jahre als bayerischer Kammervirtuose in Italien oder während der Deutschlandreisen des Kardinals in den 1760er Jahren kennengelernt haben¹¹². Darüber hinaus betonte er den langen Zeitraum seiner Anstellung, in dem er das hohe Gehalt von 1200 fl. bekommen habe, sowie die Notwendigkeit seiner Abreise aus München, da »seine Gesundheits=Umstände zu wanken anfiengen«¹¹³, so dass er sich in Italien habe erholen müssen.

Da die supplizierenden Kastratensänger vom Vorgänger eingestellt worden waren, mussten sie andere Argumente aufbringen als in Bittschriften um die Erhöhung des Gehalts. So brachten sie vor allem die Länge ihrer Dienstzeit, ihren Gesundheitszustand und die Protektion durch hochstehende Personen vor und appellierten an das Mitleid und die Großzügigkeit der Landesherrinnen und herren. Obwohl sich kein Kastrat seiner Pension sicher ein konnte, gab es also Praktiken, diese zurückzufordern und ebenso scheint es Gründe für die Nachfolgerin oder den Nachfolger gegeben zu haben, gut begründeten Forderungen nachzugeben.

2. Positionierung als Akteur in Wissenstransferprozessen

Die spezifischen Bedingungen eines höfischen Anstellungsverhältnisses im Alten Reich wirkten sich für die Kastratensänger auch auf die Art der Aufgaben an den Residenzen aus. Noch im 16. und frühen 17. Jahrhundert hatten Sängerinnen und Sänger an den norditalienischen Höfen keine fest umrissene Gruppe dargestellt, sondern sich aus musikalischen Höflingen rekrutiert, die meist noch andere Aufgaben übernahmen. Während sich jedoch in Italien im 17. Jahrhundert die Profession des Sängers und der Sängerin herausbildete, vor allem mit Ausbreitung der Oper und dem Bau von Opernhäusern, und aus einem Patronageverhältnis herauszulösen begann, blieb die Idee des vielseitig einsetzbaren musikalischen Höflings im Reich noch länger bestehen¹¹⁴.

111 Vgl. Marina CAFFIERO, [Art.] Garampi, Giuseppe, in: Mario CARVALE (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* 52, Rom 1999, S. 224–229, hier S. 227.

112 Garampi besuchte von 1761 bis 1763 Süd- und Südwestdeutschland, die Schweiz, Frankreich, die Niederlande und Österreich, vgl. Wolfgang FRIEDRICHS, *Die Deutschlandreisen Kardinal Garampis*, in: Klaus HEITMANN/Theodoro SCAMARDI (Hg.), *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993, S. 150.

113 Supplik Sebastiano Emilianis, o.D. [1778/79], BayHStA HR I 466/415, o.P.

114 Vgl. ROSSELLI, *Princely Service*, S. 3, 21f.

Für die an die Höfe nördlich der Alpen angeworbenen Kastraten bedeutete dies, dass sie sich auf die Bedürfnisse der Fürstin oder des Fürsten und die Anforderungen des Hofes einstellen mussten. An die dortigen Residenzen wurden Kastraten zwar zunächst aufgrund ihrer musikalischen Qualitäten geholt, einmal dort angekommen, übernahmen sie aufgrund ihrer guten Ausbildung an den Konservatorien und ihres ›italienischen‹ Spezialwissens auch andere Tätigkeiten.

Der Wissenstransfer und die »Wissenszirkulation« zwischen der Apenninhalbinsel und Mitteleuropa hatten schon im 17. Jahrhundert hohe Konjunktur¹¹⁵. Besonders am sächsischen Hof unter Johann Georg I. und Johann Georg II. hatten Kastratensänger neben dem Singen und Komponieren noch weitere Funktionen erfüllt und waren in hohe Ämter erhoben worden. Der Hofkapellmeister Giovanni Andrea Angelini Bontempi hatte nicht nur Opern, Oratorien und musiktheoretische Werke verfasst, sondern 1666 auch die *Historien des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen*. Er galt am Dresdner Hof als Universalgelehrter, hatte sich mit Uhrmechanik und Mosaikkunst befasst und als Bühnenbildner und -maschinist gewirkt¹¹⁶. Seine Kollegen, die Sopranisten Bartolomeo Sorlisi (1631–1672) und Domenico Melani (1634–1693) waren 1665 von Johann Georg II. geadelt und später zu Geheimen Kämmerern sowie nacheinander zum Amthauptmann von Dippoldiswalde (nahe Dresden) ernannt worden¹¹⁷.

Im 18. Jahrhundert stieg zwar die Zahl der Kastraten an den Höfen nördlich der Alpen und Hofmusikerinnen und -musiker spezialisierten sich zunehmend¹¹⁸. Dennoch zog man für bestimmte Angelegenheiten weiterhin fähige Italienerinnen und Italiener zurate, die sich gerade am Hof aufhielten. Dies bezog sich weniger auf allgemeine Verwaltungsaufgaben als auf Bereiche, in denen sie Spezialwissen besaßen, das den Höfen nützlich war. Dass auch Kastraten und deren erweiterte Familien mit besonderen Aufgaben betraut wurden, zeigt das Beispiel Agostino Gallis. Der Sopranist wurde 1723 vom bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel angenommen und später von dessen Sohn Maximilian III. Joseph mit einer speziellen Mission betraut: Er pflanzte Maulbeerbäume im sogenannten Fridericogarten nahe der Münchner Residenz an, um darauf Seidenraupen zu züchten und Seide

115 Vgl. Sabina BREVAGLIERI/Matthias SCHNETTGER, Zur Einführung [in die Sektion *Saperi*. Praktiken der Wissensproduktion und Räume der Wissenszirkulation zwischen Italien und dem Deutschen Reich im 17. Jahrhundert], in: Arndt BRENDECKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 122–131.

116 Vgl. Klaus PIETSMANN, Musikgeschichtsschreibung im italienisch-deutschen Wissenstransfer um 1700. Andrea Bontempis »*Historia Musica*« (Perugia 1695) und ihre Rezension in den »*Acta eruditorum*« (Leipzig 1696), in: Ebd., S. 163–173, hier S. 166f.

117 Vgl. FRANDSEN, *Eunuchi conjugium*, S. 59.

118 Vgl. STROHM, *Operisti*, S. 32.

herzustellen. In einer Bittschrift vom Januar 1781 an dessen Nachfolger Carl Theodor beschrieb er den Aufwand, den er und seine zwei Schwestern Maria und Catharina Galli dafür betrieben hatten:

Die Stunden, die mir von meinen Berufs=Geschäften übrig blieben, wendete ich dazu an, dem Bairischen Staate nach Möglichkeit nützlich zu seyn. [...] Von dem gründlichen und nützlichen dieser Wissenschaft überzeugt befahlen seiner Höchsteel:[igen] Kurfürstlichen Durchlaucht Maximilian Joseph mir zu Pflanzung der nötigen Maulbeer=Bäume einen Öden=Plaz anzuweisen; den Saamen zu Pflanzung dieser Bäume brachte ich theils selbst aus Italien mit, theils ließ ich selben von daher durch gute Freunde auf meine Kösten bringen; den Öden=Plaz schuf ich in einen Garten um, der, mit dem besten Grün versehen, noch mit beiläufig 90 Stück der besten Obst=Bäumen besetzt wurde. Auf Höchsten Befehl musste meine Schwester aus Italien kommen, mir in diesem Unternehmen ihren Beistand zu leisten¹¹⁹.

Diese und zwei weitere Suppliken vom Juni und Juli 1781 verfasste Galli, weil ihm nach dem Tod Maximilian III. Josephs sein Gehalt von 1500 fl. auf eine Pension von 600 fl. gekürzt, die seiner noch lebenden Schwester Maria ganz gestrichen worden war und man ihm den Fridericogarten¹²⁰, den vormals »Öden=Plaz«, weggenommen hatte. Der »Weinwürt« Albert, der sich zudem nie mit der Maulbeerbaumzucht beschäftigt hätte, habe diesen an sich genommen, ohne ihn für die Mühe und den finanziellen Wert der Bäume zu entschädigen¹²¹. Im Kampf um eine Lebensgrundlage für sich und seine Schwester legte er dar, wie sehr er vor allem finanziell in dieses Projekt investiert habe, ohne je etwas dafür zurückzubekommen:

119 Supplik Agostino Gallis an Carl Theodor, 26.01.1781, BayHStA HR I 467/465, Bl. 57r–v. Da sein Schwester Catharina zu diesem Zeitpunkt schon verstorben war, bezog er sich hier nur auf Maria Galli.

120 Der Fridericogarten war Teil des heutigen Münchner Finanzgartens zwischen Hof- und Englischem Garten, vgl. Inge FEUCHTMAYR, *Das Prinz Carl-Palais in München. Gestalten und Begebenheiten*, München 1966, S. 34. In der Versteigerungsankündigung vom April 1802 wurde sein Platz als »am Eingange in dem Englischen Garten linker Hand der Strassen gelegen« beschrieben, vgl. Churpfalzbaierisches Intelligenzblatt 7/16 (17.04.1802), Sp. 262.

121 Vgl. Supplik Agostino Gallis an Carl Theodor, 26.01.1781, BayHStA HR I 467/465, Bl. 58r; Supplik Agostino Gallis an Carl Theodor, 19.06.1781, ebd., Bl. 61rv. Tatsächlich hatte jedoch Carl Theodor selbst der Seidenbandfabrik »auf dem Anger« den Garten überlassen, siehe Resolution Carl Theodors bezüglich der Überschreibung des Fridericogartens, 18.05.1778, BayHStA Staatsverw. 440, Bl. 102r. Bis 1798 wurde dort unter Aufsicht des »Äußeren Rats« Franz Albert Seide produziert, bevor der Garten zum Bleichplatz fürs fürstliche Tafelzeug umgewidmet wurde, vgl. FEUCHTMAYR, *Prinz Carl-Palais*, S. 31.

Ein besonderer Umstand bei dieser Sache aber ist, daß alle Unternehmungen auf meine Kosten geschachen. [...] Diese Kosten und Bemühungen aber kann ich um so weniger in Ansatz bringen, als derlei Sachen bekannter Dinge keine Schätzung zulassen, und ich dabei schwerlich den Schein des Eigennuzes würde vermeiden können, wenn ich sagte, daß er mehrer Tausend Gulden betragen würde; Ich stelle sie der Großmuth Eurer Churf[ü]rst:[lichen] D[u]r[chlauch]t: anheim, mit der unterthänigsten Bitte, mir diese Kosten in Höchsten Gnaden ersetzen zu lassen; Sie sind meistens baar ausgelegtes Gelt [...] ¹²².

Um die Erstattung dieser Kosten zu rechtfertigen, verwies er dabei auf den großen finanziellen Nutzen sowie den Prestigegewinn, den Bayern von seinen Aufwendungen gehabt habe:

Nun wurde diese Seiden=Erzeugung nach Kräften betrieben; S:[eine]r Churf[ü]rst:[lichen] D[u]r[chlauch]t: Maximilian Joseph Höchstseel:[ig] erhielten einige Kleidungs=Stücke davon; Die Bäume wuchsen groß und tüchtig; Ich muste daher nach Straubingen, und andre Orte Baierlandes mehrere Tausend zu Emporbringung dieser nützlichen Kenntniß abschicken; auch die hiesige Stad=Wälle wurden häufig davon besetzt ¹²³.

Er habe darüber hinaus nicht nur die Kurfürstinnenwitwe Maria Anna in der Seidenherstellung unterrichtet, sondern seine Kenntnisse durch die Publikation eines wichtigen Werks auch dem Volk zugänglich gemacht. Dies war die 1754 erschienene Abhandlung *Weiß und Manier, die Maulbeerbäum nach der Feld=Bau=Kunst Deß Augustin Galli, Edlen zu Brescia, zu ziglen* ¹²⁴, in der er den auf die Seidenbaukunst bezogenen Teil des Traktats seines Namensvetters (eigentlich Agostino Gallo, 1499–1570) *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa* von 1569 übernommen und übersetzen lassen hatte. Ganz Bayern profitiere also nach seinem Dafürhalten anhaltend vom Wissenstransfer, den er geleistet habe:

Dazumal war die Wissenschaft, Seiden zu mache, hier zu Lande noch Unbekannt; ich bemühte mich, dem Publickum einen nicht geringen Vorteil durch die inländische Zeugung des Seidens zu verschaffen, daß man nicht nötig hätte, das Gelt für diese Waare

¹²² Vgl. Supplik Agostino Gallis an Carl Theodor, 26.01.1781, BayHStA HR I 467/465, Bl. 58r.

¹²³ Supplik Agostino Gallis an Carl Theodor, 26.01.1781, ebd., Bl. 57v.

¹²⁴ [Agostino GALLI], *Weiß und Manier, die Maulbeerbäum nach der Feld=Bau=Kunst Deß Augustin Galli, Edlen zu Brescia, zu ziglen*: Vorhin auf Begehren Deß Herrn Augustin Galli Sr. Churfürstl. Durchl. in Bayrn Cammer=Virtuosens in Welscher Sprach zu Placentz beschriben und erkläret, München 1754. Zu Agostino Gallo siehe Gino BENZONI, [Art.] Gallo, Agostino, in: Fiorella BARTOCCINI/Mario CARVALE (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* 51, Rom 1998, S. 693–697.

ausser Landes zu schicken. Ich schritte zum ersten Versuch dieser Wissenschaft, und verfertigte die Seide in Angesicht der Höchsten und Hohen Herrschaften, in der ganzen Stadt¹²⁵.

Zwar zögerlich und weder vollständig von seinen »meriten« noch von den Leistungen seiner Schwestern überzeugt, gestanden der Hofkammerdirektor und die Räte im Juli 1781 ein, dass es sich zu zweit von 600 fl. jährlich wohl nicht gut leben lasse¹²⁶, woraufhin Carl Theodor dem alten Kastraten eine Zulage von 200 fl. gewährte¹²⁷. Gallis Argumentation ist besonders interessant, da die Darstellung seines Elends in den Suppliken quantitativ weniger Raum einnahm, als die Hervorhebung des ökonomischen und wissenschaftlichen Nutzens, dass das Kurfürstentum bzw. die bayerischen Wittelsbacher, nicht etwa nur Kurfürst Maximilian III. Joseph allein, durch sein Agieren erlangt habe.

Zwar wurden aus der Seide vor allem Bänder hergestellt, die im 18. Jahrhundert nicht nur von reichen Adeligen getragen wurden und zudem auch aus Seidenabfällen produziert werden konnten¹²⁸. Dennoch stellte die Zucht von Maulbeerbäumen einen wichtigen Versuch Maximilian III. Josephs dar, sich von auswärtigen Produkten unabhängig zu machen und somit den Staatshaushalt zu schonen. Dies unternahmen auch andere Landesherren Mitte des 18. Jahrhunderts, wie Carl Theodor selbst, der in großem Rahmen Maulbeerbäume in der Pfalz hatte anpflanzen lassen¹²⁹. Friedrich II. von Preußen holte bereits in den 1760er Jahren italienische Fachkräfte für die Seidenherstellung nach Berlin und Potsdam¹³⁰. Die Landesfürsten waren also auf die Spezialisten aus dem Süden angewiesen.

Galli war sich dessen durchaus bewusst und versuchte seine Position dadurch zu befördern, dass er sich als Initiator eines Wissenstransferprozesses darstellte, der eine nördlich der Alpen wenig praktizierte Herstellungskunst von Luxusgütern nach München gebracht hatte. Dabei zeigt sich, dass soziale Praktiken im »praktische[n] Zusammenspiel sehr unterschiedlicher Akteure« wie Menschen, Diskurse und Artefakte vollzogen wurden¹³¹. Denn im Sup-

125 Supplik Agostino Gallis an Carl Theodor, 26.01.1781, BayHStA HR I 467/465, Bl. 57r.

126 Vgl. Bericht des Hofkammerdirektors und der Räte wg. Gallis Bitte um Pensionserhöhung, 13.07.1781, ebd., Bl. 66r–67v.

127 Vgl. Bewilligung einer Zulage von 200 fl. für Agostino Galli, 28.07.1781, ebd., Bl. 68r.

128 Vgl. Ulrich PFISTER, [Art.] Seide, in: Friedrich JÄGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit 11, Stuttgart 2010, S. 1043–1052, hier S. 1044, 1051f.

129 Vgl. Joseph Ritter von HAZZI, Lehrbuch des Seidenbaues für Deutschland und besonders für Bayern oder vollständiger Unterricht über die Pflanzung und Pflege der Maulbeerbäume, dann Behandlung der Seidenwürmer, München 1826, S. 11.

130 Vgl. Rita UNFER LUKOSCHIK, Handwerker, Kaufleute, Gelehrte und Reisende, in: Dies. (Hg.), Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786), Berlin 2008, S. 235–261, hier S. 236ff.

131 FREIST, Historische Praxeologie, S. 62.

plikationsvorgang spielten sowohl die Seidenherstellung als ›italienisches‹ Wissen, als auch die daraus gewonnenen Produkte sowie die involvierten Personen eine Rolle für die Positionierung Gallis als zentralen Akteur im Wissenstransferprozess. Carl Theodor versuchte zwar, diese Rolle herunterzuspielen, zeigte aber mit seinem teilweisen Einlenken, dass er sie dem Kastraten zumindest partiell zugestand.

3. Ringen um das Selbstverständnis als Künstler

Musikalische Tätigkeiten blieben nichtsdestotrotz eine zentrale Aufgabe der Kastratensänger an den Höfen nördlich der Alpen. Da Hofkomponisten für spezifische zeremonielle Anlässe und damit auch für bestimmte Kastratensänger und deren »Timbre, die vielfältigen Farben und Farbschattierungen [und] die Virtuosität vokaler Figuren«¹³² schrieben, mussten sie sich nicht nur nach den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Sänger richten, sondern auch ein gewisses Mitspracherecht bei der Vertonung der Libretti in Kauf nehmen¹³³. Erhielten Kastraten den Eindruck, ihnen werde dieser Anspruch verwehrt, man gehe über ihr individuelles künstlerisches Profil hinweg oder erkenne ihre Leistungen nicht an, formulierten sie dies in Bitten um Entlassung oder höhere Besoldung sowie Beschwerden über nicht ausgezahlte oder als zu gering empfundene Gagen.

Vor allem – und das sollte nach den vorangegangenen Erläuterungen nicht mehr verwundern – am Hof des württembergischen Herzogs Carl Eugen kam es bezüglich der Anerkennung des Selbstverständnisses als Sänger mit spezifischem Stimmprofil nicht selten zu Unmut. So gab der Sopranist Antonio Muzzio 1774 als Grund für sein Dimissionsgesuch an, dass er am württembergischen Hof nicht die Möglichkeit erhalten habe, seine »Talente« zu fördern und sich weiterzubilden, abgesehen davon, dass er generell nie mehr als eine Saison in Deutschland verbringe¹³⁴. Mitunter bezogen sich Beschwerden auch direkt auf das Unbehagen bezüglich der Übernahme einer bestimmten Opernrolle. Denn während die bayerischen und sächsischen Kurfürsten offensichtlich ein gutes Händchen für die Besetzung der Kastratenpartien gehabt zu haben scheinen – womöglich weil sie sich durch familiäre Verbindungen untereinander über die Qualität der Aufführungen und der Sänger austauschten –, scheint Carl Eugen nicht immer die passende Auswahl getroffen zu haben. Besonders in den späten Jahren der Opernpflege am württembergi-

132 WERR, Politik, S. 85.

133 Vgl. HORTSCHANSKY, Rolle, S. 208f.

134 Vgl. Bericht des Regierungsrats J.F. Kaufmann an Herzog Carl Eugen, 03.01.1774, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

schen Hof hatte er wohl die Lust daran verloren, sich den Bedürfnissen seiner italienischen Musikerinnen und Musiker anzupassen. Ende der 1760er Jahre hatten diese Spannungen ihren Höhepunkt erreicht: Zwischen dem Herzog und seinem Kapellmeister Niccolò Jommelli kam es zu so starken Unstimmigkeiten, dass er entlassen wurde. Auslöser war die Weigerung des Herzogs gewesen, dem Komponisten die Partitur für seine Oper *Fetonte* herauszugeben, damit er diese in Italien aufführen konnte¹³⁵. Zwar gehörte Carl Eugen die für seinen Hof komponierte Musik, dennoch boykottierte er mit seinem Verhalten einen musikalischen Austausch innerhalb Europas und damit das Operngeschäft selbst.

Diese Unnachgiebigkeit demonstrierte er auch gegenüber seinen Sängern, wie es in gleich zwei Beschwerden über unpassende Rollenbesetzungen zu sehen ist. Der junge Altist Giovanni Maria Rubinelli (1753–1829) schrieb um 1770 an den Kammermusiker und Librettisten Johann Friedrich Seemann:

Die Rolle, die mir mit Befehl von Sua Altezza Serenissima in der neuen Oper zuge-dacht wurde, ist in keiner Hinsicht vorteilhaft oder schmückend für mich und nicht zu vergleichen mit denen, die ich bislang verkörpert habe. Deswegen bitte ich Euch, Eurer Durchlaucht vorzutragen, dass ich diese niedrigste Rolle nur gegen meinen Willen übernehmen werde¹³⁶.

Ob Rubinelli die angesprochene Opernpartie übernahm oder nicht, ist dabei nicht ausschlaggebend. Frappierend ist das Selbstverständnis, mit dem er im Alter von 17 oder 18 Jahren schon genau wusste, welche stimmlichen Vorzüge er betonen wollte und dass er nach Höherem als der niedrigsten Rolle strebte. Er sah sich zwar als Interpret eines vorgegebenen Charakters, aber wusste auch, dass er diesen adäquat verkörpern und dessen zentralen Arien angemessen ausschmücken musste.

135 Der Grund dafür war, dass Carl Eugen Gerüchten Glauben schenkte, dass Jommelli danach nicht mehr nach Ludwigsburg zurückkehren wolle. Der Kapellmeister supplizierte zwei Jahre später erneut um sein Recht, verlor jedoch seinen Pensionsanspruch und kehrte nach Neapel zurück, ohne je wieder einen Fuß nach Württemberg zu setzen, vgl. HEARTZ, *Music*, S. 475. Sittard macht für diesen Vorfall eine Intrige des Kastraten Giuseppe Paganelli verantwortlich, vgl. SITTARD, *Württemberg 2*, S. 118f.

136 »La parte, che per ordine di Sua Altezza Serenissima mi viene destinata nell'Opera nuova, non è in verunconto vantagiosa è decorosa per me, per poter La mettere a paragone di quelle che ho di già fatte; onde vi prego di rappresentare à Sua Altezza Serenissima che non sarà che sforzatamente, è contro mia voglia, che farò quest'Infima Parte«, Brief Giovanni Maria Rubinellis an Johann Friedrich Seemann, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

Noch genauer spezifizierte der Sopranist Andrea Grassi seine Schwierigkeiten mit den Partien in zwei Opern, die der Hofkomponist Niccolò Jommelli zum Namenstag des Herzogs 1767 und zum Geburtstag 1768 komponiert hatte¹³⁷. Am 4. Dezember 1769 bat er den Legationsrat Bühler, den Herzog über Folgendes zu informieren:

Es ist schon einige Tage her, dass man mir die Rollen in *Fetonte* und *Cacciator deluso* gegeben hat. Die Arien dieser beiden Opern sind für Herrn Aprile komponiert worden, der eine völlig andere Methode zu singen hat als ich. In Konsequenz gelangen sie nur unter Qualen und mit all der Mühe, die ich mir geben müsste, bilde ich mir nicht ein, dass es mir gut [mit Ehre] gelingt¹³⁸.

Sein Landsmann, der Sopranist und ehemalige *primo uomo* Giuseppe Aprile, hatte den Hof im März 1769 unter Hinterlassung von Schulden verlassen, sodass Grassi nun dessen Rollen übernehmen musste. Die Zuschneidung der Gesangspartien auf einzelne Sänger war also in dem Moment unvorteilhaft, in dem sie der Komponist nicht an das neue Personal anpasste und modifizierte oder wenn der Fürst versuchte, die Rollenverteilung zu bestimmen. Denn idealerweise passten die Arien dem Sänger »wie ein gutgemachtes Kleid«, wie Mozart in einem seiner Briefe ausführte¹³⁹. Konflikte zwischen Komponist und Sänger über die Gestaltung einer Arie konnten sogar soweit führen, dass beide sich weigerten, noch einmal zusammenzuarbeiten. So wird als einer der Gründe dafür, dass Giovanni Carestini 1739/40 in London wirkte, ohne wie in den Jahren zuvor von Georg Friedrich Händel engagiert zu werden, angegeben, dass beide sich zu Beginn der 1730er Jahre um die Gestaltung der Arie *Verdi prati* aus der Oper *Alcina* gestritten hätten, weil Carestini einen anderen Stil bevorzugt habe als der Komponist¹⁴⁰.

Dass die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Kastrat aber auch funktionieren konnte, ist ebenso an Carestinis musikalischem Werdegang ablesbar. Der Kastrat übernahm während seiner aktiven Zeit als Sopranist mehrfach die Rolle des *Timante* in unterschiedlichen Vertonungen des Metastasiolibrettos *Demofonte*, unter anderem in Turin (1738), Mailand (1743), Padua (1743), Dresden und Venedig (1748/49)¹⁴¹. Klaus Hortschansky belegt

137 Vgl. HEARTZ, Music, S. 474f.

138 »Sono già alcuni Giorni, che mi è stato dato la parte del Fetonte, e del Cacciator deluso. Le Arie di queste due opere sono state Composte per il Sig:[nore] Aprile, che à un motodo di Cantare tutt'affatto diverso del mio. Per conseguenza mi riescono penosissime all'esemzione. È con tutta la pena, che potrei darmi, non mi lusingo descirne con onore«, Nachricht Andrea Grassis an von Bühler, 04.12.1769, HStA A 21 Bü 619, o.P.

139 Zit. nach MÜCKE, Farinelli, S. 80.

140 Vgl. KORSMEIER, Carestini, S. 97.

141 Vgl. HORTSCHANSKY, Rolle, S. 209f.

anhand der jeweiligen Modifikationen, aber auch der Gemeinsamkeiten der Arien, dass der Kastrat Einfluss auf die Gestaltung der Arien nahm und inwieweit er je versuchte, in den unterschiedlichen Vertonungen sein Können und seine stimmlichen Vorzüge hervorheben zu lassen¹⁴².

Dieser Einflussnahmeprozess konnte über die reine Gestaltung der Gesangspartien hinausgehen. Kastraten waren vertraut mit den Mechanismen des Operngeschäfts, auch außerhalb der Höfe, und versuchten dort, ihre Interessen in die Auswahl und die Ausgestaltung der Stücke einfließen zu lassen. Melania Bucciarelli erläutert, wie der berühmte Sopranist Senesino um die Bedingungen eines Engagements in London verhandelte, welches er, zusammen mit Matteo Berselli, im Anschluss an die Festlichkeiten zur Hochzeit Friedrich Augusts II. 1719 in Dresden aufnehmen sollte. Bereits seit 1717 hatte es Verhandlungen mit der *Royal Academy of Music* in London gegeben, die ihn für ein Opernensemble gewinnen wollte. Vom Duke of Newcastle instruiert, reiste Georg Friedrich Händel 1719 in die Stadt an der Elbe, um den Sänger von einem Londoner Engagement zu überzeugen. Doch der Italiener stellte Bedingungen, die sich der Impresario des Unternehmens, John Jacob Heidegger, zunächst weigerte zu erfüllen. Diese bezogen sich nicht nur auf die im Laufe des Verhandlungsprozesses steigenden Gehaltsvorstellungen, sondern auch auf die Forderung, die in London aufzuführenden Opern mit aussuchen zu dürfen. Da Händel in der Anfangszeit der *Royal Academy of Music* lediglich als »Ma[ste]r of the Orchester with a Sallary« fungierte, ohne bereits den Einfluss zu besitzen, für den er später bekannt wurde, kam es zu Spannungen zwischen dem Komponisten und dem Kastraten. Deswegen verlängerte Senesino zunächst seinen Vertrag in Dresden bis 1720 und verließ Sachsen erst nach dem Streit der italienischen Musiker mit dem deutschen Kapellmeister Heinichen, der zur Entlassung aller Kastraten führte¹⁴³. Durch seine genaue Kenntnis des englischen Musiktheaterbetriebs erlangte er in London tatsächlich relativ großen Einfluss; nicht nur wählte er Libretti zur Vertonung aus, auch führte seine lang gehegte Aversion gegenüber Händel 1733 zur Formierung eines zweiten Londoner Opernunternehmens, der vom Kronprinzen Frederick protegierten *Opera of the Nobility*¹⁴⁴. Diese konkurrierte mit Händels *Second Royal Academy of Music*, was im »großen Opernkrieg« kulminierte, der letztendlich beide Unternehmen in den Bankrott trieb¹⁴⁵.

142 Vgl. ebd., S. 226f.

143 Siehe Kapitel II.4.

144 Vgl. BUCCIARELLI, Senesino, S. 191f., 197f., 200f.; THOMAS MCGEARY, *The Politics of Opera in Handel's Britain*, Cambridge 2013, S. 158ff.

145 Vgl. RICHARD D. HUME, [Art.] London (i). §V Musical life: 1660–1800, in: STANLEY SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Edition 15*, London 2001, S. 111–130, hier S. 116.

An dieser Episode wird deutlich, welches Gewicht Kastratensänger besitzen konnten, auch gegenüber jenen Komponisten, deren Bedeutung heute als viel höher eingeschätzt wird¹⁴⁶.

Die Einflussnahme auf Opernproduktionen war für Kastraten in höfischen Engagements natürlich nur beschränkt möglich. Dennoch schmälerte ein solches Arbeitsverhältnis nicht das Selbstverständnis als Künstler, der seinen Wert für die höfische Prachtentfaltung eines Fürsten kannte. Dieses Bewusstsein wurde durchaus deutlich formuliert, vor allem dann, wenn der Künstler sich ungerecht behandelt fühlte: Nachdem der württembergische Herzog Carl Eugen aufgrund finanzieller Schwierigkeiten 1774 alle italienischen Musiker entlassen und bald das Interesse an der *opera seria* verloren hatte, veranstaltete er nur noch einmal danach eine große Oper. Anlässlich des Besuchs seiner Nichte Sophie Dorothee von Württemberg (1759–1828), nun Maria Fjodorowna genannt, und ihres Ehemanns, des russischen Großfürsten Paul Petrowitsch, wurde im September des Jahres 1782 *Le delizie campestri o Ippolito e Aricia* (Mattia Verazi/Johann Rudolf Zumsteeg) aufgeführt¹⁴⁷. Für die Rolle des *Ippolito* hatte der Herzog Vincenzo dal Prato, einen Sopranisten des bayerischen Kurfürsten Carl Theodor, engagiert¹⁴⁸. Zwischen dem 12. Oktober und dem 23. November des Jahres adressierte dal Prato vier Briefe an den Herzog, in denen er ausführte, dass und aus welchen Gründen die ihm zugewiesene Entlohnung nicht angemessen sei. Für die Mitwirkung in einer Oper war mit ihm die Gage von 130 Dukaten vereinbart worden. Da er aber sechs Wochen länger in Stuttgart habe bleiben müssen, um noch in zwei weiteren Stücken zu singen, habe er 44 Dukaten zusätzlich bekommen. Diese Summe empfand er als unangemessen für den geleisteten Extra-Arbeitsaufwand und forderte deswegen noch zusätzlich 44 Dukaten. Er verwies zunächst auf »exzessiv hohe Lebenshaltungskosten«¹⁴⁹, vor allem, da er doppelt so lange vor Ort habe bleiben müssen wie vorgesehen. Des Weiteren betonte er die Ungerechtigkeit gegenüber dem Sänger Amantini, der zusätzlich zu seiner Opernrolle des *Nomio* nur Stücke habe interpretieren müssen, die ihm vertraut gewesen seien, woraufhin ihm dennoch das Dreifache der

146 Vgl. BUCCIARELLI, Senesino, S. 204.

147 Vgl. HEARTZ, Music, S. 484; SITTARD, Württemberg 2, S. 159. Entgegen der Angaben z.B. bei John S. JENKINS, Mozart and the Castrati, in: *The Musical Times* 151/1913 (2010), S. 55–68, hier S. 65f. und KUTSCH/RIEMENS, Sänglerlexikon 2, S. 1084 fand dieser Besuch nicht 1779 statt.

148 Vgl. RUDHART, München 1, S. 186. Die Aufführung fand am 22.09.1782 in Schloss Solitude in Ludwigsburg statt, vgl. Librettodruck *Les delices champetres, ou Hippolyte et Aricie dans le delicieux sejour champetre de Nomio, Seigneur de l'Arcadie, drame allegorique mêle de chant et de danses, représenté sur le theatre de la Solitude en presence de Leurs Altesses Imperiales Paul Petrowitsch, Grand-Duc de Russie, et de Marie Federowna, Grande-Duchesse de Russie, née Princesse de Wirtemberg-Stoutgart*, Stuttgart 1782, S. 7.

149 Vgl. Brief Vincenzo dal Pratos an Carl Eugen, 12.10.1782, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

Besoldung ausbezahlt worden sei. Dal Prato hingegen habe alles gesungen, was ihm vorgelegt worden sei, wovon er das meiste neu habe einstudieren müssen. Er hob damit nicht nur sein musikalisches Können hervor, sondern auch seine Bereitschaft, sich auf alles einzustellen, was sein Arbeitgeber an ihn herantrage. Eine adäquate Behandlung seitens des Herzogs stellte er als gerechte Gegenleistung dar, denn, betonte er nachdrücklich, es würden doch alle Menschen erwarten, in diesem Fall mit mehr Großzügigkeit behandelt zu werden¹⁵⁰. Er bezeichnete ein angemessenes Verhalten darüber hinaus als »convenable«, also schicklich und anständig und damit einem Herzog angemessen. Carl Eugen habe diese Gegenleistung jedoch nicht erbracht und das Verhältnis zwischen Diener und Dienstherrn somit in einem Zustand von »desordre« hinterlassen¹⁵¹, indem er diejenigen Personen, die zu einem solch festlichen Anlass, der mit »tant d'éclat et de magnificence« ausgestattet worden sei¹⁵², nicht angemessen entlohnt habe. Rhetorisch fragte er deswegen in seinem Brief vom 4. November 1782: »Nun, wer wird nicht erstaunt sein, dass in einer solchen Gelegenheit, wo man den Überfluss, die Größe und die Pracht allerorten hat glänzen sehen, die Sache so schlecht für mich gegangen ist«¹⁵³?

Dal Prato akzentuierte damit nicht nur seine Rolle als Träger der *repraesentatio maiestatis* auf musikalischem Gebiet; vielmehr übte er Kritik an der höfischen Prachtentfaltung, die lediglich auf Glanz, Fülle und Pracht baue, ohne sich um die Ausführenden zu kümmern. Er kämpfte hierbei also nicht nur um die Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen, sondern auch die Wertschätzung seiner Rolle innerhalb des höfischen Anstellungssystems. Eine derartige Infragestellung seines Vorgehens konnte Carl Eugen naturgemäß nicht akzeptieren. Auf alle vier Briefe ließ er antworten, dal Prato solle ihn nicht weiter behelligen¹⁵⁴, und ordnete an, ihn »von diesem Mann loß zu machen«¹⁵⁵. Seinen Unmut über diese Behandlung teilte dal Prato dem württembergischen Regierungsrat Johann Friedrich Kaufmann relativ unverblümt mit, obwohl sein Fall bereits verloren war:

Für die Mühen, die mindestens 100 Ducaten wert sind, will man, dass ich mich mit 44 zufrieden gebe. Hat man jemals Ähnliches gehört? Ich habe weitere 44 erbeten und man lässt mich wissen, dass es ärgerlich sei, dass ich sie erhoffe. Man führt die 130 an, die

150 Vgl. ebd.

151 Vgl. Brief Vincenzo dal Pratos an Carl Eugen, 04.11.1782, ebd., o.P.

152 Vgl. ebd., 12.10.1782, ebd., o.P.

153 »Or qui ne sera pas étonné que dans une occasion pareille, où l'on a vu l'abondance, la grandeur et la magnificence briller de toutes parts, la chose soit allé si mal pour moi?«, ebd., 04.11.1782, ebd., o.P.

154 Vgl. Dekret Carl Eugens, 09.11.1782, ebd., o.P.

155 Ebd., 29.11.1782, ebd., o.P.

ich aufgrund meiner Übereinkunft erhalten habe, aber diese waren nur für eine einzige Oper, obwohl ich dreimal singen musste, was mich gezwungen hat, beinahe doppelt so lang in Stuttgart zu bleiben, als ich laut Vereinbarung gemusst hätte. Der Grund ist klarer als die Sonne. Und wenn ein Fürst, wie es Seine Durchlaucht der Herzog von Württemberg ist, mich soeben abgewiesen hat, [...] muss man sich auch eingestehen, dass es ein Rätsel ist, das niemand erklären kann. [...] Je verzweifelter man in der Welt ist, desto schlechter wird man behandelt¹⁵⁶.

Kastratensänger hatten nicht nur eine ziemlich genaue Vorstellung vom künstlerischen Wert ihres Stimmprofils, sondern auch von ihrer symbolischen Relevanz für die höfische Repräsentationspolitik ihres Arbeitgebers oder ihrer Arbeitgeberin. Dieses Bewusstsein animierte sie dazu, ihre *agency* innerhalb des höfischen Patronagesystems stark zu machen und den Arbeitgeber, wenn nötig, an seine Position innerhalb dieser Tauschbeziehung zu erinnern. Das Selbstverständnis als Künstler, der nicht nur reproduzierte, sondern auch ausgestaltete und Kompositionen mitbeeinflusste, ließ sie als Akteure im Operngeschäft auftreten, wenn auch im höfischen Rahmen weit aus moderater als innerhalb des englischen Subskribentensystems.

Obwohl die Fürstinnen und Fürsten oft über die Interessen der Kastraten hinweggingen, mussten auch sie gegenüber den Künstlern zumindest Stellung beziehen. Eine Niederlage oder Abweisung der Sänger sollte also nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich beide Seiten, also der Regent oder die Regentin bzw. die Hofverwaltung und der Kastrat, dabei immer wieder neu verorten mussten. Dadurch wurden auch auf künstlerischer Ebene wiederholt »relationale Positionen« mittels »wechselseitig erfolgende[r] Praktiken der Anerkennung« ausgefochten¹⁵⁷. Wie Melania Bucciarelli zu bedenken gibt, muss somit unser Verständnis von der Position und den Handlungsspielräumen der Sänger innerhalb des Opernbusiness, auch an den Höfen, neu bewertet werden¹⁵⁸.

156 »Pour des fatigues qui auraient mérité au moins 100. ducates, on veut que je me contente de 44 seulement. A t-on jamais entendu rien de semblable? Je n'en demande qu'autres 44, et on me fait savoir que c'est enuain que je les aspère. On allégué les 130 que j'ai reçu en vertu de mon accord: mais ces-ci étaient pour un seul Opera, au bien que j'ai dû chanter en trois, et qu'il m'a fallu demander à Stuttgart un tems presque deux fois plus long qu'il ne devait être selon le convenu. La raison est plus claire que la soleil; et si un Prince, tel que Monseigneur le Duc de Wurttemberg vient de me refuser, dans une telle occasion, [...] il faut aussi avouer que c'est-là une enigme que peu de personnes arriveront expliquer. [...] Plus on est diserat dans ce monde, plus on'est mal traité«, Brief Vincenzo dal Pratos an Johann Friedrich Kaufmann, 13.11.1782, o.P.

157 FREIST, *Historische Praxeologie*, S. 67, 70.

158 Vgl. BUCCIARELLI, *Senesino*, S. 190.

4. Agieren im Spannungsfeld zwischen Mobilität und Ortsgebundenheit

4.1 Bindungsfaktoren

Das System der Opernpflege nördlich der Alpen bestand aus einem stetigen Ausbalancieren verschiedener Interessen und wechselnden dynamischen Prozessen: Einerseits waren Höfe auf die Migration von Musikerinnen und Musikern, umherziehende Operntruppen aus Italien oder den guten Willen anderer Fürstinnen und Fürsten angewiesen, ihre Kastraten ›auszuleihen‹. Auch mehrte sich der Ruf des Hofes natürlich nur, wenn auch Angehörige anderer Höfe mit eigenen Augen und Ohren erleben konnten, welche ausgezeichneten Virtuosen sich ein Hof leisten konnte. Andererseits waren Opern für ein bestimmtes Ensemble sowie auf einen spezifischen Anlass zugeschnitten und gehörten der Auftraggeberin bzw. dem Auftraggeber. Für die musikalische Repräsentationskultur der Fürstinnen und Fürsten war es also unerlässlich, dass Künstlerinnen und Künstler für eine bestimmte Zeit an einem Ort blieben und man über sie verfügen konnte.

Kastratensänger befanden sich so in einem stetigen Spannungsverhältnis zwischen der Notwendigkeit mobil zu sein und der starken Bindung an einen Ort, die ein Anstellungsvertrag an einem der Höfe des Reichs verlangte. Im Gegensatz zur Verpflichtung in einer Operntruppe, die zwar von Bankrott bedroht sein konnte, aber stets dorthin gehen konnte, wo der meiste Erfolg zu erwarten war¹⁵⁹, bedeutete die Anstellung an einem Hof, umfassend eingespannt zu sein in die musikalische Gestaltung der Tafel, Messen und Divertissements und für kammermusikalischer Vergnügungen jederzeit zur Verfügung zu stehen¹⁶⁰. Nicht von ungefähr schrieb die Sopranistin Marianne Pirker in einem Brief an ihren Ehemann, dass es schwer werden würde, ihren Freund, den Kastraten Giuseppe Jozzi, nach ihrer Festanstellung am Stuttgarter Hof noch einmal zu sehen: »[...] es thut mir leyd daß allenfalls er nicht nach Coppenh:[agen] könne, ich ihm so bald nicht mehr sehen werde, dann wann mann in hießigen diensten ist, so ist keine erlöbung mehr in ein ander ort zu gehen [...]«¹⁶¹.

Mitunter gab es in den Verträgen Regelungen, wann die Künstlerinnen und Künstler den Hof verlassen und Engagements an anderen Orten übernehmen durften und wann nicht. Dies konnte genau festgelegt sein, wie im Fall Senesinos und Matteo Bersellis in Dresden, die im ersten und dritten Quartal der Jahre 1717 und 1718 nach Venedig gehen durften, sich aber verpflichteten, im

159 Vgl. STROHM, *Operisti*, S. 34f.

160 Vgl. ROSSELLI, *Princely service*, S. 10ff.

161 Brief Mariannes an Franz Pirker, 29.05.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

je zweiten und vierten in Dresden zu bleiben¹⁶². Meist wurde jedoch lediglich vermerkt, dass Reisen nach Italien nur erlaubt waren, solange man den Sänger nicht brauche und keine Opern veranstaltet würden¹⁶³. Oft formulierte der Kontrakt aber deutlich, dass der Sänger sich dazu verpflichtete, nicht das Land zu verlassen¹⁶⁴. Dies konnte besonders streng geregelt sein, wie in dem Vertrag, den Angelo Maria Monticelli im Januar 1753 mit dem sächsischen Hof abschloss. Darin unterzeichnete er Folgendes:

Ich verpflichte mich, in der Zeit dieser sieben Jahre keine Reise außerhalb des Landes zu tun ohne die besondere Erlaubnis Seiner Majestät und dafür nicht nach der Genehmigung zu fragen, außer in Zeiten, in denen meine Präsenz nicht notwendig für die königlichen Dienste sein wird¹⁶⁵.

Wurde diese Erlaubnis gewährt, durfte der Sänger aber dennoch nicht einfach bei anderen Personen seine Dienste anbieten, denn er sollte seine Geschicke ganz der Gnade seiner Landesfürstin oder seines Landesfürsten überantworten. Diese versuchten sich außerdem gegen Abwerbungen abzusichern, indem sie, wie im Fall des Sopranisten Nicola Spintler am Dresdner Hof, den Kastrierten unterschreiben ließen, dass er in Zukunft »jede Anfrage zurückweisen werde, auch wenn sie vorteilhafter ist, wer auch immer sie [...] mache«. Selbst eigene Konzerte zu veranstalten, war nur mit Sondererlaubnis gestattet¹⁶⁶.

Dass Kastratensänger dies zu ihren Gunsten verwendeten, zeigen Bittschriften, in denen die Befolgung genau dieser Regelungen als Argument vorgebracht wurden: So untermauerte Agostino Galli im Jahr 1759 seine Bitte an den bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph um Nachzahlung eines relativ hohen Besoldungsrückstands von über 3500 fl. damit, dass er seit 40 Jahren treue Dienste geleistet habe, »ohne jemahlen mich von hier absentiret und in anderen auswertigen Höfen einigen Vortheil gleich andren gesucht zu haben«¹⁶⁷. Eine Kündigung im modernen Verständnis gab es ohnehin nicht. Wollte ein Kastrat den Hof verlassen, musste er um seinen Abschied bitten oder auf seine Dimission und die Zahlung von Reisegeldern warten.

162 Vgl. Anordnung an das *Geheime Accis-Collegium*, 29.10.1717, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/03, Bl. 37r–v.

163 Vgl. Vertrag mit Giuseppe Belli, 11.01.1753, ebd., Bl. 211r–v; Vertrag mit Bartolomeo Putini, 19.05.1752, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/02, Bl. 205r.

164 Vgl. Vertrag mit Pasquale Bruscolini, 10.05.1753, ebd., Bl. 215v.

165 »M'impegno di non fare nissun viaggio fuor del Paese in tempo di queste 7. anni senza la permissione particolare di Sua Maestà, e non ne chiederò la licenza che in tempo che la mia presenza non sara necessario per il Real Servizio«, Vertrag mit Angelo Maria Monticelli, 14.01.1753, ebd., Bl. 212v.

166 Vgl. Vertragszusage Nicola Spintlers, 11.08.1752, ebd., Bl. 207r.

167 Bittschrift Agostino Gallis an Maximilian III. Joseph, 11.03.1759, BayHStA HR I 467/465, Bl. 33r.

4.2 Mobilitätsfaktoren

Die starke Nachfrage nach Kastraten nördlich der Alpen ab dem 18. Jahrhundert und die Übersättigung des Marktes in Italien führten zu einer erhöhten Mobilität der Musiker in Europa¹⁶⁸. Diese Mobilität war nicht nur essentiell, um sich stilistisch weiterzubilden, denn die wenigsten für längere Zeit angestellten Italiener hatten ihre Fähigkeiten und ihre jeweilige künstlerische Bandbreite bereits voll ausgeschöpft, wenn sie an einen der Höfe geholt wurden¹⁶⁹. Kastraten hatten auch ein großes Interesse daran, in den Pausen zwischen den Hofopernsaisons, von Frühjahr bis Herbst eines Jahres, nach Italien gehen zu können, um dort in den *stagioni* an Himmelfahrt und im Herbst zusätzliche Engagements an städtischen Opernhäusern zu übernehmen.

Dass Sängerinnen und Sänger umherreisten, wurde von den Regentinnen und Regenten gefördert, wenn dadurch der Ruhm ihres Hofes gemehrt wurde und sie Zugang zu neuen musikalischen Praktiken, Noten und qualifizierten Künstlerinnen und Künstlern erhielten. Gerade weil es das symbolische Kapital des Hofes mehrte, den Kastratensänger als zu seinem Hof gehörig deklarieren zu können, konnte sich dieses aber auch nur steigern, wenn man den Sänger, quasi als lebende ›Reklametafel‹ an andere Orte gehen ließ. Fürsten erlaubten ihren Sängern deswegen oft eine gewisse Bewegungsfreiheit, um ihre Höfe nach außen zu repräsentieren¹⁷⁰. Qualifizierte Kastratensänger ernannten sie zu Kammervirtuosen, selbst wenn sich diese den größten Teil des Jahres woanders aufhielten. So erhielt Giovanni Carestini diesen Titel ab 1740 vom bayerischen Hof, obwohl er dort nur noch sporadisch auftrat¹⁷¹. Ebenso verhielt es sich mit dem von 1784 bis 1799 angestellten Michel Angelo Bologna¹⁷². Er wurde ab 1785 in Libretti außerhalb Münchens aufgeführter Opern als »virtuoso di camera dell'elettore palatino duca di Baviera« und »all'Attual Servizio di S. A. Serenissima l'Elettore di Baviera« aufgeführt¹⁷³, besetzte aber während seiner Anstellungszeit bis 1799 nur wenige Rollen in Münchner Karnevalsoper¹⁷⁴. Die Bezeichnung »virtuoso di [Fürstin bzw. Fürst]« mehrte

168 In welchem starkem Maße diese Mobilität den musikalischen Kulturtransfer förderte, demonstriert der Sammelband Sabine EHRMANN-HERFORT/Silke LEOPOLD (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel/Basel 2013.

169 Vgl. STROHM, *Operisti*, S. 34.

170 Vgl. ZUR NIEDEN, *Mobile Musicians*, S. 128.

171 Vgl. KORSMEIER, Carestini, S. 111 ff.

172 Vgl. Anstellung Michel Angelo Bolognas 1784, 1785, 1788, BayHStA Staatsverw. 463, Bl. 346r–v; Staatsverw. 466; Staatsverw. 479, Bl. 89r, 90v.

173 Vgl. MALKIEWICZ, Salzburg, S. 250.

174 Bologna trat u.a. 1785 in *Armida abbandonata* und 1787/88 in *Castore e Polluce* auf, vgl. ebd., S. 250 ff. Dass seine Anstellung 1799 endete, ist der Datenbank Bayerisches Dienerbuch aus dem BayHStA entnommen und ergibt sich wohl aus der Annahme, die Formulierung von 1788, er solle auch für die Zukunft angestellt bleiben (BayHStA

also das Prestige des Herrschers und diente gleichzeitig dem Künstler selbst als Qualitätssiegel oder eine Art »Pass«¹⁷⁵. Diesen konnten sie im 18. Jahrhundert durch die Verbindungen zwischen den europäischen Ländern, die schon durch Ehen oder Kavaliertouren der Adelligen geebnet worden waren, nutzen, um sich in dieser Sphäre wie in einem »greater homeland« zu bewegen¹⁷⁶. Es kam somit trotz der höfischen Abhängigkeitsverhältnisse zu einem dynamischen Austausch zwischen den Höfen und Italien wie im Reich untereinander.

4.3 Aushandlungsprozesse um Mobilität

Innerhalb dieses Spannungsfeldes von Mobilität und Gebundenheit an die Höfe mussten die Handlungsspielräume der Protagonisten stetig ausgehandelt werden. Nicht immer funktionierte dieser Austausch harmonisch oder waren die Fürstinnen oder Fürsten gewillt, ihre Künstler gehen zu lassen. Die Kastratensänger wiederum waren sich zwar ihrer Position im höfischen Abhängigkeitsverhältnis bewusst, versuchten aber dennoch das Bestmögliche für sich, ihre Familien oder die Karriere herauszuholen. Dies konnte aus verschiedenen Positionen heraus geschehen: Entweder der Sänger war an einem Hof angestellt und versuchte, aus einem bestehenden Vertragsverhältnis herauszukommen bzw. einer vom Fürsten angestrebten Verlängerung zu entgehen. Oder er hatte während einer Anstellung die Erlaubnis erhalten, für eine Saison ein Engagement an einem anderen Ort anzunehmen und versuchte, von dort aus Vertragsverbesserungen zu erwirken. Das unerlaubte Entfernen vom Hof kam in jedem Fall einem Vertragsbruch gleich und zog Konsequenzen nach sich, die schriftlich mit der Hofverwaltung geklärt werden mussten. Denn selbst wenn der Kastrat sich der physischen Verfügungsgewalt entzogen hatte, war er immer noch von der Auszahlung des Gehalts oder Reisegelds abhängig, die hinausgezögert oder verweigert werden konnte.

Welche Schwierigkeiten es bereiten konnte, den Hof überhaupt zu verlassen, erfuhr der erst 16jährige Altist Giovanni Maria Rubinelli, als er den württembergischen Herzog Carl Eugen Anfang 1769 darum bat, ihm den Abschied an Ostern oder im November des gleichen Jahres zu gewähren¹⁷⁷. Erst im Juli begannen sich der Legationsrat Bühler und der Obristwachtmeister Joseph

Staatsverw. 479, Bl. 89r), habe bis zum Tod Carl Theodors bestanden. Michael Malkiewicz findet aber Bologna im Libretto von *La Lodoiska* 1796 in Lissabon als nicht mehr unter diesem Titel geführt, vgl. MALKIEWICZ, Salzburg, S. 252.

¹⁷⁵ Vgl. ROSSELLI, Princely Service, S. 14.

¹⁷⁶ Vgl. STROHM, Introduction, S. XVIII.

¹⁷⁷ Vgl. Brief Giovanni Maria Rubinellis an Herzog Carl Eugen, 23.07.1769, HStAS A 21 Bü 620, o.P.

Sylvester Graf von Andreoli um sein Anliegen zu kümmern. Zunächst sollte Rubinelli bezüglich seiner Versuche, den Kapellmeister Niccolò Jommelli zu beeinflussen, Andreoli Rede und Antwort stehen; dann versuchte der Obristwachtmeister, ihm auf den Zahn zu fühlen, ob er wirklich den Hof verlassen wolle¹⁷⁸. Auf mehrfache Bitte hin und um ihn vor Ort zu halten, wurde sein Gehalt Anfang 1770 von 1500 fl. um 200 fl. erhöht. Erst 1774 schaffte er es, endgültig aus Württemberg wegzugehen¹⁷⁹.

Eine weitaus bessere Verhandlungsposition besaß der etwas ältere Antonio Muzzio, als er versuchte, eine Vertragsverlängerung zu umgehen und die Auszahlung seiner Besoldung voranzutreiben. Am 3. Januar 1774 berichtete der Regierungsrat Kaufmann dem Herzog, dass ihn der Kastrat aufgesucht habe, um ihm mitzuteilen, dass er nach Ende seines Vertrags Ende September des gleichen Jahres nach Italien zurückkehren wolle, mit der Begründung, dass er: »[...] überhaupt aber eine besondere Neigung habe, wiederum nach Italien zurückzugehen: und bey sich selbst entschlossen seÿe, niemahlen mehr in Teutschland länger als einen Carneval hindurch, dienste zu nehmen«¹⁸⁰.

Dies habe der Kastrat getreu der Abmachung mitgeteilt, ein Jahr vor Ablauf seines Vertrags vorstellig zu werden und seinen Entlassungswunsch vorzubringen. Doch Kaufmann schrieb, weder sei ihm diese Abmachung bekannt, noch wolle er Muzzio so einfach aus seinem Vertrag entlassen. Deswegen, so bemerkte er dem Herzog gegenüber, habe er versucht, »[...] denselben auf eine schickliche Art auszuhorchen, ob der verlangende Abschied nur eine Verstellung wäre, und etwa die Erhöhung des Gehalts, Bezalung des Rückstandes oder andere Conditionen zum Grund hab«¹⁸¹.

Muzzio sei jedoch nicht von seinem Vorhaben abzubringen gewesen und habe betont, dass er weder aus Eigennutz handle noch ausschließe, wieder nach Ludwigsburg zurückzukehren, sollte er jemals wieder an einen Fürstenhof gehen wollen¹⁸². Was ihn dagegen an einem unkomplizierten Abschied hinderte und Druckmittel in den Händen Kaufmanns darstellte, war ein nicht unbeträchtlicher Besoldungsrückstand von 3559 fl. 52 x., also von mehr als einem Jahresgehalt. Diesen sollte er erst erhalten, wenn er sich bereit erklärte, noch für eine weitere Karnevalssaison am Hof zu bleiben und erst im Februar 1775 nach Italien zurückzugehen. Muzzio willigte wiederum erst unter der Bedingung ein, dass ihm sein Rückstand sofort ausgezahlt würde. Der Regierungsrat versuchte zwar, ihn mit einer ratenweisen Bezahlung abzuspeisen,

178 Vgl. Bericht Joseph Sylvester Graf von Andreolis an Herzog Carl Eugen, 25.07.1769, ebd., o.P.

179 Vgl. NÄGELE, Hofmusik, S. 500, Anm. 111.

180 Bericht des Regierungsrats J.F. Kaufmann an Herzog Carl Eugen, 03.01.1774, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

181 Ebd.

182 Vgl. ebd.

doch Muzzio habe auf seinem Ansinnen bestanden: Er wolle bei einem weiteren Engagement weder Geschenke, noch ein erhöhtes Reisegeld oder mehr Besoldung und er könne

[...] von dieser Condition, daß der Rückstand ihm jezo gleich gnädigst ausbezahlt würde, nicht abgehen, sondern müsste, wenn solche nicht gnädigst zugestanden werden wollte, seine unt[er]th[änig]st[e] bitte, ihm beÿ seinem auf den nächstkommenden Monath September zu Ende gehenden engagement, den Abschied gnädigst zu ertheilen, wiederholen¹⁸³.

Im Juni 1774 wurde ihm dann seine Entlassung ausgesprochen, mit der Begründung, dass er schon mehrmals um seinen Abschied gebeten und besonders darauf gedrungen habe, den nächsten Karneval woanders engagiert sein zu wollen, und »folglichs dadurch genugsam gezeigt, daß er ferners hier zu bleiben kein Vergnügen habe«¹⁸⁴. Seine Hartnäckigkeit hatte dazu beigetragen, dass Carl Eugen ihm zum Ende hin entgegen kam.

Wenn ein Sänger jedoch tatsächlich eigenmächtig den Hof verlassen hatte, verstand besonders der württembergische Herzog keinen Spaß. So war er nicht amüsiert über das Schreiben, das ihm sein Sänger Giuseppe Aprile im April 1769 aus Bologna übersandte, einen Monat, nachdem er aus Württemberg aufgebrochen war. Darin teilte er ihm mit, dass er zwar vorgehabt habe, in den Dienst zurückzukehren, da ihm seitens des Herzogs Hoffnungen gemacht worden seien, ihn finanziell bei den hohen Reisekosten zu unterstützen. Nachdem ihm aber ein Mitglied des Geheimen Rates mitgeteilt hätte, dass er diesbezüglich keine Anordnung erhalten habe, sehe er sich nicht in der Lage, sein Wort zu halten, wenn er die Wahrung seiner Interessen im Auge behalten wolle. Er schloss daraus:

[...] deshalb erkläre ich mich für frei und gänzlich gelöst von jeglicher Verpflichtung und in voller Freiheit, jene Vorteile zu akzeptieren, die mir woanders angeboten werden. Ich habe niemals geglaubt, an einem solchen Schritt anzukommen, aber die Schuld ist absolut nicht meine¹⁸⁵.

Carl Eugen beauftragte daraufhin den Geheimen Legationsrat Bühler, Aprile »mit dürren Worten« zu antworten, dass man dieses Vorgehen nicht von ihm

183 Bericht des Regierungsrats J.F. Kaufmann an Herzog Carl Eugen und dessen Dekret, 03./08.02.1774, ebd., o.P.

184 Dimission Antonio Muzzios, 13.06.1774, ebd., o.P.

185 »[...] perciò mi dichiario libero, ed affatto sciolto da ogni impegno, e nella piena libertà di accettare quei vantaggi, che mi vengono offerti altrove. Non hò creduto mai di arrivare ad un tal passo, mà la colpa non è assolutamente mia«, Brief Giuseppe Aprile an Carl Eugen, 11.04.1769, ebd., o.P.

erwartet habe und dass es dem Herzog »niemals an einem Subjecto fehlen [würde] welches ihne gar leicht würde ersezen können«¹⁸⁶. Er entließ ihn daraufhin und befahl der Theatralkasse, ihm seine Gage nur bis zum Tag seiner Abreise auszuzahlen¹⁸⁷. Dies schadete Apriles Karriere jedoch keineswegs, denn nach erfolgreichen Gastspielen an den Theatern Norditaliens wurde er 1783 *primo uomo* an der Königlichen Kapelle in Neapel¹⁸⁸.

Wenn ein Kastrat einmal die Erlaubnis der Fürstin oder des Fürsten erhalten hatte, für eine Saison ein Engagement an einem anderen Ort anzunehmen, stärkte sich seine Verhandlungsposition enorm. Die genauen Kenntnisse des Operngeschäfts und das Wissen darum, wie weit man diese Situation ausreizen durfte, waren dabei nützlich, um von dieser Stellung aus Vorteile für sich selbst durchzusetzen: Domenico Annibali, einer der vier für den sächsischen Hof ausgebildeten Kastraten und ab 1731 in Dresden angestellt, war von Georg Friedrich Händel für die Opernsaison 1736/37 nach London an die Oper im *Covent Garden Theatre* engagiert und zu diesem Zweck von August III. beurlaubt worden. Dort stand er innerhalb von sieben Monaten mindestens 42 Mal und mit großem Erfolg in mehreren Kompositionen Händels auf der Bühne. Diese Werke waren teilweise für ihn geschrieben, teilweise seinen stimmlichen Fähigkeiten und seinem Stil angepasst worden¹⁸⁹. Von dort aus versuchte er im Mai 1737, also nach Ende der Saison, eine bessere Besoldung in Dresden zu erwirken, indem er um seinen Abschied bat. In den Korrespondenzen mit seinem direkten Arbeitgeber, dem *Directeur des plaisirs* Heinrich August von Breitenbach, und dem sächsischen Gesandten in London, Adolph Heinrich von Loos, drückte er zunächst sein Unverständnis aus, dass dieser ihm nicht zuerkannt würde:

Durch den Brief, den Eure Exzellenz dem Monsieur Baron von Loos geschickt haben, sehe ich hinreichend, dass die Gründe, die ich für meinen Abschied vorgebracht habe, bei Seiner Majestät zu meinem großen Nachteil interpretiert worden sind, sonst wäre ich überzeugt, da ich die große Gnade und Güte kenne, dass sie [Majestät] mir nicht eine ebenso legitime Bitte verwehren würde¹⁹⁰.

186 Dekret Herzog Carl Eugens, 03.05.1769, ebd., o.P.

187 Vgl. *Pro memoria* Herzog Carl Eugens, 02.04.1770, ebd., o.P.

188 Vgl. DONÀ / SEEDORF, Aprile, S. 832.

189 Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Domenico Annibali, S. 68.

190 »Par la lettre que Votre Excellence vien d'envire a Monseigneur le Baron de Loos je vois suffisamment que les raisons que j'ay alleguës pour avoir mon Congè ont ètè interpretè auprè de Sa Majestè a mon trè grand desavantage, sans quoi je suis persuadè connoissant la grande Clemence et bontè qu'elle ne me refuseroit pas une aussi legitime demande«, Brief Domenico Annibalis an Heinrich August von Breitenbach, 13.05.1737, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 80.

Er erklärt den Wunsch nach Entlassung damit, dass er seine Jugend und sein Talent jetzt nutzen wolle, bislang am Dresdner Hof keinerlei Reichtümer angesammelt habe und mit der Besoldung kaum auskäme¹⁹¹. Zur Untermauerung seines Anliegens erwähnte er einen mündlichen Vertrag, den der *Directeur des plaisirs* neben dem schriftlichen mit ihm gemacht und in dem er ihm eine gewisse hohe Summe auf Lebenszeit versprochen habe. Verärgert schrieb von Breitenbauch an den sächsischen Kurfürsten und stellte richtig, dass es sich bei dieser Regelung lediglich um eine Pensionszusage gehandelt habe, die jedoch erst eintrete, wenn Annibali nicht mehr singen könne¹⁹². Dennoch waren beide gezwungen, sich mit diesem Verhalten auseinanderzusetzen, da August III. den Sänger offensichtlich nicht gehen lassen wollte. Um Annibali unter Druck zu setzen, wandte sich der Gesandte von Loos in dieser Angelegenheit gar an den Staatssekretär Lord Harrington in London¹⁹³, um die Möglichkeit juristischer Schritte gegen den Sänger zu eruieren. Der Staatssekretär wurde damit wie auch im darauffolgenden Jahr, als Farinelli vertragsbrüchig mit der *Opera of the Nobility* wurde, um nach Spanien zu gehen¹⁹⁴, in Opernangelegenheiten involviert, die sich zu politischen Skandalen ausweiten konnten¹⁹⁵. Harrington versicherte ihm, dass er dafür sorgen werde, dass Annibali nicht in der nächsten Saison des *King's Theatre* am Haymarket auftreten werden dürfe, solange er nicht von seinem Ansinnen Abstand nehme¹⁹⁶. Obwohl der Kastrat betonte, dass er andere Einnahmen in London habe und sich sowieso nicht darauf verlasse, Erfolg an diesem Theater zu haben, zeigte er sich, nachdem er vor von Loos zitiert worden war, kooperativ und betonte,

191 Vgl. Brief Domenico Annibalis an H. A. von Breitenbauch, 13.05.1737, ebd., Bl. 80r-v.

192 Vgl. Bericht H. A. von Breitenbauchs über einen Brief Domenico Annibalis vom 13.05.1737, ebd., Bl. 77v.

193 Mit »Lord Harrington« muss William Stanhope, 1st Earl of Harrington (1683–1756), gemeint sein, siehe auch Thomas McGEARY, Farinelli in Madrid. Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear, in: *The Musical Quarterly* 82/2 (1998), S. 383–421, hier S. 389.

194 Die Abwerbung Farinellis, der von 1734 bis 1737 an der *Opera of Nobility* in London enorme Erfolge gefeiert hatte, durch den spanischen König nach Madrid und der daraus resultierende Vertragsbruch des Sängers gipfelte in einem öffentlichen und diplomatischen Skandal. Sie wurde in den Zeitungen mit den wirtschaftspolitischen Auseinandersetzungen zwischen Spanien und England gleichgesetzt, die zum »Krieg um Jenkins' Ohr« führten, siehe ebd.

195 Zur Involvierung von britischen Diplomaten und Regierungsmitgliedern in die Anwerbung und Kontaktierung von Opernkastraten siehe auch David HUNTER, Senesino disoblige Caroline, Princess of Wales, and Princess Violante of Florence, in: *Early Music* XXX/2 (2002), S. 215–223.

196 Vgl. Brief Adolph Heinrich von Loos' an August III., 12.07.1737, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 86v.

[...] dass er nie etwas anderes von Eurer Majestät gewünscht habe als die Gnade, ihm in dieser Hinsicht mehr Freiheit zu gewähren, um Vorteile auskosten zu können, nach denen er geglaubt hatte, streben zu können, aber er sei weit entfernt davon, so kühn sein zu wollen, sich gegen den Willen Eurer Majestät zu sperren [...]»¹⁹⁷.

Er erbat dann aber noch einen zweimonatigen Aufenthalt in Italien bei seinen alten Eltern, der ihm gewährt wurde. Der sächsische Gesandte berichtete weiterhin:

Ungefähr zwei Stunden nach dieser Unterhaltung kam der besagte Hannibali noch einmal zu mir, um mir zu sagen, dass er nach nochmaliger Überlegung und um seine Pünktlichkeit zu demonstrieren, ohne Verzögerung den Anordnungen Eurer Majestät Folge zu leisten, beschlossen habe, unverzüglich und so früh wie möglich abzureisen, nachdem er seine Angelegenheiten erledigt habe, die seine hiesigen Interessen betreffen, die er spätestens bis Samstag in acht Tagen erledigt haben müsste, wonach er sich mit größtmöglicher Eile nach Dresden begeben werde¹⁹⁸.

Annibali kehrte nachweislich im August 1737 nach Dresden zurück, verhielt sich unterwürfig und begeisterte von Breitenbauch unter größtem Einsatz mit seinen Fähigkeiten. Der *Directeur des plaisirs* schilderte dem Kurfürsten, dass er die *Airs* mit »noch besserem Geschmack [gesungen habe], als jemals zuvor« und mit solch »hinreißenden Gesten« begleitet habe, dass er »einige Louis d'or bezahlen würde, um ihn auf dem Theater zu sehen«¹⁹⁹. Er schloss mit der Bitte, dem Kastraten Gnade zu gewähren, da er ein Einsehen gehabt und Reue gezeigt habe.

197 »Qu'il n'avoit jamais demandé autrement que comme une grace à Votre Majesté, qu'il lui plût de lui accorder sa liberté à cet égard, afin de pouvoir jouir des avantages, auxquels il avoit cru pouvoir aspirer; mais qu'il étoit bien bien éloigné de vouloir être si téméraire de se roidir contre la volonté précise de Votre majesté [...]«, ebd., Bl. 87v.

198 »Environ deux heures après cette conversation le dit Hannibali est encore revenu chéz moi, pur me dire, qu'après une seconde reflexion, et afin de montrer sa ponctualité à obeïr sans délai aux ordres de Votre Majesté, il étoit résolu de partir incessamment, aussi tôt qu'il pourroit seulement achever de prendre ses arrangemens touchant ses petits intérêts ici, ce qu'il comptoit de faire au plus tard samedi en huit, après quoi il se rendroit avec toute la diligence possible à Dresde«, ebd., Bl. 88v–89r.

199 »Il a été ce matin chez moi, ou il m'a chanté un couple de ces airs, qu'il a chantés en Angleterre, et je puis assurer Vôtre Excellence, qu'il chante encore de meilleur gout, qu'il n'a jamais fait, et il accompagne sa bonne methode de gestes si ravissantes, que je payerois quelque Louis d'or pur le voir sur le Theatre. Ayez done la bonté, Monseigneur [...] en faveur de ses talents, et de quantité de choses asser raisonnables, qu'il m'a dit, pour marquer le desespoir [...]«, Bericht H. A. von Breitenbauchs an August III., 18.08.1737, ebd., Bl. 92r–93v.

Tatsächlich ging Annibalis Taktik auf: Aus einer Anordnung an das *General-Accis-Collegium* vom 3. Januar 1738 ist zu ersehen, dass sein Gehalt von Anfang 1738 bis Ende 1740 von 1200 rt. auf 1500 rt. und ab Januar 1741 noch einmal auf 2000 rt. erhöht werden sollte²⁰⁰. Was also zunächst als risikoreiches Vorgehen erschien, erwies sich als geschickter Schachzug, dem Fürsten seine starke Verhandlungsposition zu demonstrieren. Immerhin hatte Georg Friedrich Händel ihn nach London geholt, wo das Publikum höchste Ansprüche an die italienischen Künstler hatte²⁰¹, und sich dort siegreich mit dem vom Publikum der *Opera of the Nobility* vergötterten Farinelli gemessen²⁰². Dabei schadete ihm weder sein Widerstand gegen kurfürstliche Order noch der Streit mit dem *Directeur des plaisirs* von Breitenbauch, der die Fäden der Hofmusik in der Hand hielt. Tatsächlich reizte er seine Insubordination so lange aus, bis er vor den sächsischen Gesandten zitiert wurde. Dabei ließen sich die Verantwortlichen auf Annibalis Spiel ein, obwohl ihnen bewusst gewesen sein müsste, dass der Sänger nicht ganz ohne Risiko agierte. Denn sein Engagement in Händels Opernensemble stand bereits im Frühjahr und Sommer 1737 auf tönernen Füßen: Der Gesundheitszustand des Komponisten war im April des Jahres schon so kritisch gewesen, dass er seine Proben nicht mehr selbst leiten konnte und im September des Jahres zur Kur nach Aachen fahren musste²⁰³. Annibali hätte also gleich zwei Engagements verlieren können, wenn er nicht im richtigen Moment adäquat gehandelt hätte.

Das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen Fürstin oder Fürst und Hof Sänger wurde über die physische Verfügbarkeit der Person ausgehandelt. Die Regentin oder der Regent musste dabei nicht nur auf den guten Willen des Kastraten bauen, seinen Dienst auszuführen, seine Stimme zu pflegen und sich nicht vom Hof zu entfernen, sondern war auch auf das Geschick der Hofbeamten angewiesen, mit den Sängern zu verhandeln und ein Gespräch

200 Vgl. Anordnung an *General-Accis-Collegium*, 03.01.1738, ebd., Bl. 118r–119r.

201 Wurden die Ansprüche des Publikums nicht erfüllt, sahen sich die Operschaffenden in den Zeitungen mit beißendem Spott konfrontiert, siehe LEOPOLD, *Italienische Oper*. Besonders die italienischen Kastraten wurden in der englischen Presse nicht von Satiren in Text und Bild verschont, vgl. Xavier CERVANTES, »Letem Deck Their Verses with Farinelli's Name«. Farinelli as a Satirical Trope in English Poetry and Verse of the 1730s, in: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 28/3 (2005), S. 421–436; Thomas McGEARY / Xavier CERVANTES, *From Farinelli to Monticelli. An Opera Satire of 1742 Re-Examined*, in: *The Burlington Magazine* 141/1154 (1999), S. 287–289; Xavier CERVANTES, »Tuneful monsters«. The Castrati and the London Operatic Public 1667–1737, in: *Restoration and 18th Century Theatre Research* 13 (1998), S. 1–24.

202 Vgl. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *Domenico Annibali*, S. 57.

203 Vgl. Hans Joachim MARX, [Art.] Händel, Georg Friedrich. Die Spielzeiten 1734–1741, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 8, Kassel u.a. 2002, S. 530–533, hier S. 531. Die Kur, evtl. aber auch der Zusammenbruch seines erbitterten Konkurrenten, der *Opera of the Nobility*, schienen ihm allerdings so gut getan zu haben, dass er schon wieder im November 1737 begann, für die neue Saison im *King's Theatre* zu komponieren, vgl. ebd.

dafür zu haben, wann diese wirklich den Hof verlassen wollten oder nur ihren Wert in die Höhe zu treiben versuchten. Die Kastraten waren wiederum von der Erlaubnis der Herrscherin oder des Herrschers abhängig, den Residenzort aus beruflichen, privaten oder gesundheitlichen Gründen verlassen zu dürfen und entzogen sich idealerweise der Einflussphäre gerade so weit, wie die Anstellung bzw. die Zahlung von Gehaltsrückständen nicht gefährdet wurde.

5. »Brauchbare Individuen«²⁰⁴ – Kastraten im 19. Jahrhundert

5.1 Die besondere Stellung der letzten Kastraten in Dresden

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts führten ökonomische, politische und ästhetische Entwicklungen dazu, dass die ›Herstellung‹ von Kastraten in Italien zurückging. Die *opera seria* wurde durch andere Formate verdrängt, in denen man keine Kastraten besetzte, und die deutschsprachige Oper wurde populärer²⁰⁵. Dazu beigetragen hatte ein aufklärerischer Kastratendiskurs, der die Sänger zunehmend als monströs diffamierte und als unsittliche Verkörperung des Ancien Régime präsentierte. Auch an den Höfen des Alten Reichs wurden immer weniger Kastraten beschäftigt. Während Maria Theresia bereits ab den 1760er Jahren nur noch sporadisch Kastraten für große Galatage angeworben hatte, entließ Carl Eugen 1774 alle italienischen Musikerinnen und Musiker. Auch Carl Theodor stellte nach 1787 die Pflege der italienischen Oper in München ein.

Am Dresdner Hof findet sich dagegen eine ungebrochene Opern- und Kastratentradition, die selbst nach dem Zusammenbruch des Alten Reichs, den napoleonischen Kriegen und der Gründung des sächsischen Königreichs nicht aufgegeben wurde. Dies hing womöglich auch mit der reaktionären Führung des Landes unter Friedrich August I., seinem Kabinettsminister Graf Detlev von Einsiedel und General Wilhelm von Zeschau zusammen sowie dem Unwillen des Königs, nach den Entbehrungen von Krieg und Besetzung gravierende Einsparungen am Hofstaat zu machen²⁰⁶. Ausschlaggebend dafür, dass Kastratensänger weiterhin für die Kirchenmusik benötigt wurden,

204 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschiotti betr.*, 08.06.1835, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14432, Bl. 231r.

205 Die letzten Premieren italienischer Opern in Deutschland fanden 1801 in Berlin, 1812 in Wien, 1820 in München und 1835 in Dresden (allerdings nur halb-öffentlich) statt, vgl. Klaus PIETSMANN, *Zwischen Tradition, Anpassung und Innovation. Italienische Opern für deutsche Höfe im frühen 19. Jahrhundert*, in: Sebastian WERR / Daniel BRANDENBURG (Hg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 108–121.

206 Vgl. Maria GÖRLITZ, *Parlamentarismus in Sachsen. Königtum und Volksvertre-*

mag jedoch vor allem die besondere Position der katholischen Dresdner Hofkirche im protestantischen Sachsen des 19. Jahrhunderts gewesen sein. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert war es nun auf musikalischem Gebiet nicht mehr die italienische Oper, die das Repräsentationsbedürfnis der sächsischen Könige bediente, sondern die Hofkirche, die einen der »Inszenierungsräume der Monarchie« bildete²⁰⁷. Krönungsjubiläen, Geburts- und Namenstage der königlichen Familie, die vor allem in den Jahren 1815 bis 1819 die Monarchie erneut legitimieren und Kontinuitäten über die Niederlage von 1813 hinweg inszenieren sollten, wurden in der Kirche als einer der verschiedenen »sozialen Festräume« begangen²⁰⁸. In der für diese Anlässe komponierten sakralen Musik übernahmen die wenigen verbliebenen Kastratensänger eine zentrale Rolle. Anlässlich des Namenstages Friedrich Augusts I. 1818 und zur Feier dessen »50-jährigen Jubel-Hochzeitsfestes« mit Maria Amalia Augusta 1819 schrieb Carl Maria von Weber, der von 1817 bis 1826 Direktor der deutschen Oper und Kapellmeister am Dresdner Hoftheater war, zwei frühe Messen, in denen der Sopranist Filippo Sassaroli brillierte²⁰⁹. Wie die Aufführungskritik eines Konzerts im März 1819 zeigt, in der Sassaroli auch das Offertorium aus Webers Messe zur goldenen Hochzeit sang, verfolgte man das Wirken des Sängers in der Dresdner Öffentlichkeit sehr interessiert und bewertete seine Leistung durchaus differenziert²¹⁰.

Zwar wurde die Verwendung von Kastratensängern ab 1814 immer wieder diskutiert, wie das Votum der in diesem Jahr vom preußischen *General-Gouvernement der Hohen Verbündeten Mächte* eingesetzten Kommission zeigt, die sich für die Abschaffung der italienischen Oper aussprach und zur Entlassung einiger Kastraten riet. Dennoch war man gleichzeitig stets um die Erhaltung der Qualität der Kirchenmusik an der katholischen Hofkirche besorgt. Deswegen argumentierte die Kommission bezüglich des Altisten Buccolini:

tung im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Münster/Berlin 2011, S. 31f. Zu Heinrich Wilhelm von Zeschau siehe auch Kapitel V.3.

207 Simone MERGEN, *Monarchiejubiläen im 19. Jahrhundert. Die Entdeckung des historischen Jubiläums für den monarchischen Kult in Sachsen und Bayern*, Leipzig 2005, S. 34.

208 Ebd., S. 61.

209 Dies war die *Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur (*Freischützmesse*, WeV A.2) *Zur Feier des Namenstages S. M. des Königs Friedrich August I. von Sachsen (Friedrichstag, 5. März 1818)* und die *Messe* Nr. 2 G-Dur op 76 (*Jubelmesse*, WeV A.5) *Zur Feier des 50-jährigen Jubel-Hochzeitsfestes des Königs Fr. August I. von Sachsen und dessen Gemahlin der Königin Maria Amalia Augusta* am 17.01.1819, vgl. Max Maria von WEBER, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild, Bd. 2, Leipzig 1866, S. 193; Brief Carl Maria von Webers an Johann Friedrich Rochlitz in Leipzig, 30.01.1819, URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041493.html>> (02.07.2016).

210 Vgl. Aufführungsbesprechung Leipzig, Universitätskirche: Konzert von Filippo Sassaroli, u.a. mit dem Offertorium *In die solemnitatis* (WeV A.4) von Carl Maria von Weber zur Goldenen Hochzeit von König Friedrich August I. und Königin Marie Amalie Auguste von Sachsen, in: *Abend-Zeitung* 3/62 (13. März 1819), Bl. 2v.

Was ad 5.) den Sänger Buccolini insbesondere betrifft, so ist derselbe allerdings kein so brauchbares Subject, daß dessen Entlassung nicht ohne Bedenken zu bewirken seyn dürfte. [...] Gänzlich kann aber bey der Kirchenmusik sein Part nicht entbehrt werden, und man müßte durchaus darauf sehen an seine Stelle ein besseres Subject zu engagiren. Bis dies aber geschehen würde er wohl bezubehalten seyn, da außerdem die Kirchenmusik zu sehr darunter leiden würde²¹¹.

In dieser Zeit wurde es zunehmend schwierig, überhaupt noch gut ausgebildete Kastraten zu bekommen, weswegen der Generaldirektor Graf Vitzthum von Eckstädt vier Jahre später zu einer erneuten Vertragsverlängerung Buccolinis bemerkte:

Zu läugnen ist es allerdings nicht, daß demselben manches gebricht, was für die Parthie eines vollkommenen Altisten wohl zu wünschen wäre, wie solches Ew. Königl.[iche] Majestät Hoher Kunstkenntniß selbst am Ersten wißend ist. Auf der anderen Seite ist es jedoch auch fast unmöglich brave Discantisten aus Italien zu erhalten, und es ist Buccolini bereits in den meisten Meßen und andern Parthien der Kirchenmusik so eingesungen, daß diese musikalische Erfahrung einen großen Theil seiner Mängel reichlich ersetzt²¹².

Erst als der Kastrat Schulden in Höhe eines Jahresgehalts angehäuft hatte und seine Gläubiger diese vom Hof zurückforderten, entließ man ihn 1820²¹³. Als Ersatz wurde Andrea Gentili angeworben, der sich allerdings als so schlechter Sänger entpuppte, dass man ihn schon im folgenden Jahr wieder entließ²¹⁴. Auch sein Nachfolger, der Altist Giovanni Muschiatti, besaß nicht mehr die Gesangsqualitäten, für die sich der Dresdner Hof noch einige Jahre zuvor mit Filippo Sassaroli rühmen konnte. Der auf Vitzthum von Eckstädt folgende Hanns Heinrich von Könneritz drückte gleichwohl 1823 die Hoffnung aus, dass er sich noch entwickeln würde:

Wiederholte Erfahrungen haben leider bewiesen, wie schwer ja beinahe unmöglich es ist, einen auch nur einigermaßen brauchbaren Altisten für den Kirchengesang zu gewinnen und wenn sonach auch Muschiatti noch nicht alles das leistet, was wohl zu

211 Bericht Johann Friedrich Freiherr von Racknitz' an das Generalgouvernement *Theater Angelegenheiten betr.*, 02.03.1814, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 909/06, Bl. 174v.

212 Bericht H. Vitzthum von Eckstädt's an Friedrich August I. *Die Kontrakte der ital. Kirchen= und resp. Opernsänger, Buccolini und Benincasa, betr.*, 04.01.1818, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/02, Bl. 214r–v.

213 Siehe Kapitel IV.2.

214 Vgl. Bericht H. H. von Könneritz' an Friedrich August II. *Die Kirchsänger Buccolini und Gentili betr.*, 01.02.1821, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 22v–23r; Anordnung des geheimen Kabinetts an H. H. von Könneritz *Den Kirchsänger Gentili betr.*, 10.02.1821, ebd., Bl. 27r–v.

wünschen seyn dürfte, so ist er doch nicht ohne Anlagen, und verbindet mit einem Talente, das bey seiner Jugend wohl noch größerer Ausbildung fähig ist, den besten Fleiß und einen regen Diensteifer²¹⁵.

Als Friedrich August I. 1827 starb und sein politisch unerfahrener Bruder Anton 72jährig die Regentschaft übernahm²¹⁶, wurden die Kastraten des Dresdner Hofes wie das gesamte Kabinett unter Graf von Einsiedel weiterhin beschäftigt. So musste sich der Nachfolger von Hanns Heinrich von Könneritz, der angeblich wenig kunstsinnige Kammerherr Wolf Adolph August von Lüttichau²¹⁷, als Muschiettis Vertragsende 1828 bevorstand, wiederum eingestehen: »Muschietti's Alt gehört zwar nicht zu den ausgezeichnetsten Stimmen dieser Art, doch hat er Wohllaut und Kraft, und bey der Seltenheit solcher Individuen, dürfte er daher immer noch unter die besseren zu zählen seyn«²¹⁸.

Ein weiterer Aspekt, der gegen die Abschaffung der Kastratensänger vorgebracht wurde, war ökonomischer Natur. Als der alternde und kränkliche Sassaroli um Pensionierung bat, riet von Lüttichau 1830 zur Anstellung des Sopranisten Mosè Tarquinio, wenn der König es bei der »der gegenwärtigen Einrichtung«, also der Verwendung von Kastratensängern, belassen wolle. Denn bei der Ersetzung männlicher durch weibliche Stimmen seien ohnehin keine Einsparungen zu erwarten, da man dann die doppelte Anzahl von Frauen einstellen müsse²¹⁹. Ab den 1830er Jahren wurde jedoch verstärkt Kritik am Hof laut, die sich gegen die weitere Verwendung von Kastratensängern in der Kirchenmusik richtete. Nachdem es seit Juni 1830 Unruhen in Sachsen gegeben hatte und der Ruf nach Reformen bzw. einem neuen Souverän immer drängender geworden war, erhob man Friedrich August II. zum Mitregenten des Königs. Das Kabinett unter Detlev von Einsiedel musste zurücktreten und Anton ernannte Bernhard August von Lindenau zum neuen Kabinettsminister. Zudem arbeitete man eine neue Verfassung aus, die im September 1831 in Kraft trat²²⁰. Diese sah drastische Einsparungen im Theateretat vor, die eine Abschaffung der italienischen Oper unumgänglich

215 Bericht H.H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Die Opern und Kirchensänger Gentili und Muschietti betr.*, 06.05.1823, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 293r-v.

216 Vgl. GÖRLITZ, *Parlamentarismus*, S. 40.

217 Vgl. Philipp THER, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006, S. 73.

218 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton *Den Kirchensänger Muschietti betr.*, 24.02.1828, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/01, Bl. 302r.

219 Vgl. Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton *Den Sopransänger Tarquinj betreffend*, 10.02.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 40v.

220 Vgl. GÖRLITZ, *Parlamentarismus*, S. 43ff.

machten, da diese weniger rentabel war²²¹. Im März des Jahres 1831 bildete sich deswegen eine Kommission, die sich mit der Reorganisation der Hofmusik beschäftigte. Sie empfahl die Übernahme der Sopran- und Altstimmen in der Kirchenmusik durch zwei Sängern, für die man je 400 rt. jährlich veranschlagte²²². Dies hätte gewaltige Einsparungen bedeutet, immerhin verdienten der Altist Giovanni Muschiatti zu dieser Zeit 1200 rt. und der Sopranist Mosè Tarquinio 1600 rt. Als Argument führte die Kommission an: »Den S.[ub] 19. ausgesprochenen Wunsch, daß als Glanzpunkte der hiesigen Kirchenmusic, die Castratenstimmen für Sopran und Alt beÿbehalten werden möchten, kann wohl heut zu Tage niemand theilen«²²³.

Erstmals tauchten hiermit in der Debatte um Kastratensänger an der Dresdner Hofkirche Argumente auf, die auf einen Kastratendiskurs rekurrierten, der die Sänger für unzeitgemäß und unpassend hielt. Diese *Begutachtung des von der General Direction eingereichten Plans zu einer neuen Organisation der Königl. Kapell=Musik und des Hoftheaters* wurde federführend von Carl Borromäus von Miltitz unterzeichnet, der nicht nur Komponist und Musikschriftsteller war, sondern auch seit 1824 Oberhofmeister des Kronprinzen Johann von Sachsen, Bruder Friedrich Augusts II.²²⁴. Von Miltitz' Einschätzung in der Begutachtung wurde sicher auch von seinem Vorgesetzten Johann geteilt, der als Mitglied des Geheimen Rats an der Ausarbeitung der neuen Verfassung beteiligt und besonders an Einsparungen interessiert war²²⁵. Tatsächlich wurde den »Kirchensängern«, also auch den Kastraten, im Juli 1831 mitgeteilt, dass Anton und Friedrich August nicht beabsichtigten, ihre Verträge über den Januar bzw. April 1832 hinaus zu verlängern²²⁶. Doch Johanns Zeit als König war noch nicht gekommen und große Veränderungen brachte dieses Jahr für die Kastratensänger nicht: Am 10. September des Jahres verfügten die Regenten, dass die hohen Stimmen im Kirchengesang weiterhin mit männlichen Sängern besetzt werden sollten²²⁷. Im Oktober wurden Muschiatti und Tarquinio weiter bis 1835 kontraktiert, Sassaroli schied dagegen zum April 1832 aus.

221 Vgl. THER, Operntheater, S. 74.

222 Vgl. *Künftiger Etat für die musikalische Kapelle*, 1831, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/05, Bl. 257r.

223 *Begutachtung des von der General Direction eingereichten Plans zu einer neuen Organisation der Königl. Kapell=Musik und des Hoftheaters von Ostern 1832 an, nach erfolgter Aufhebung der italiänischen Oper*, 18.03.1831, ebd., Bl. 199.

224 Vgl. Moritz FÜRSTENAU, [Art.] Miltitz, Karl Borromäus von, in: *Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie* 21, Leipzig 1885, S. 760–761.

225 Vgl. GÖRLITZ, Parlamentarismus, S. 47.

226 Vgl. Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 29.07.1831, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 201r–203r.

227 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II., 17.11.1834, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14432, Bl. 185r–v.

Als Friedrich August 1836 den Thron bestieg, schien er sich ebenso wenig von den Kastratensängern trennen zu können wie sein Vorgänger. Dafür wandelte sich langsam die Einstellung des Musikdirektors von Lüttichau. Noch 1835 hatte er von den organisatorischen Schwierigkeiten einer Umgestaltung der Kirchenmusik gesprochen und davon abgeraten, einen der beiden Kastraten zu entlassen. Doch nach und nach erwähnte er in seinen Berichten und Vorträgen immer wieder die Möglichkeit, Kastraten durch Frauen zu ersetzen und traf bereits Vorkehrungen dafür. So verpflichtete er eine 1837 pensionierte Sängerin, »daß sie künftig, wenn die Zuziehung weiblicher Stimmen bei dem Kirchengesange beschlossen werden sollte, dabei gegen eine billige Vergütung Dienst leiste«²²⁸. Ein Jahr später äußerte er diesen Vorschlag erneut, allerdings erfolglos. Erst als das Ende der Kontrakte Muschietti und Tarquinio im April 1841 bevorstand, bat ihn Friedrich August II. um Vorschläge, wie nun mit dem Kirchengsang zu verfahren sei²²⁹. Der Musikdirektor wägte ab:

Zwar ging früher bei meinen allerunterthänigsten Vorträgen vom 1.ⁿ und 12. März 1838. die Abhilfe dahin, weibliche Stimmen beim Kirchengesange anzuwenden, da aber Ew. Allerhöchst Dero bestimmte Entschließung durch allerh.[öchstes] Rescr.[ipt] v.[om] 8. März ged.[dachten] J.[ahres] annoch vorbehaltenen und sich unterdeß manche Schwierigkeiten, besonders in Hinsicht localer Vorrichtungen in der Tribüne für die Kirchenmusik zeigten, der Herr Bischoff Mauermann, Hochw.[ürden] seine Abneigung gegen diesen Zutritt von Frauen mir äußerte, so richtete sich meine Ansicht auf einen durch Knabenstimmen zu bewirkenden Ersatz für den Abgang jenes Soprans und Alts²³⁰.

Da sich also auch das Oberhaupt der katholischen Kirche in Sachsen gegen die Verwendung von Frauen in der Kirchenmusik stellte, berief man sich auf den Ersatz der Kastratensänger durch Knaben. Von Lüttichau berichtete weiterhin, dass er sich mit den Kapellmeistern besprochen hätte und sie sich einig gewesen seien, »daß dadurch der ausgezeichnete Ruhm der Kirchenmusikalischen Kapelle in keiner Weise geschmälert werde«²³¹. Doch dann, schilderte er, sei kurze Zeit später überraschenderweise der Sopranist Mosè Tarquinio wieder vorstellig geworden, um ihm mitzuteilen, dass er entgegen früherer Aussagen doch eine Vertragsverlängerung wünsche. Und obwohl er

228 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Friedrich August II. *Die Kirchsänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 27.10.1840, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14435, Bl. 73r.

229 Vgl. Anordnung Friedrich Augusts II. von Sachsen an von W. A. A. Lüttichau *Die Kirchsänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 04.11.1840, ebd., Bl. 75r.

230 Auszug eines Berichts W. A. A. von Lüttichaus an Friedrich August II. *Den Sopran und Altgesang in der Hofkirche betr.*, 19.12.1840, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Unt. Nr. 14436, Bl. 7r.

231 Ebd., Bl. 7v.

einräumte, dass »die Beibehaltung Tarquinio's nicht wesentlich nothwendig« sei, gestand er ein, »daß dessen fernere Beibehaltung für den Glanz der Kirchenmusik nicht ohne Bedeutung ist, da eine Stimme, wie die seine, selten zu finden werden dürfte«²³². Die Verhandlungspraktiken der Kastraten scheinen also einen gewissen Einfluss auf die Entscheidungen der Hofverwaltung gehabt zu haben. Da die Kontrakte immer nur für wenige Jahre abgeschlossen wurden, mussten die Konditionen der Anstellung alle paar Jahre erneut diskutiert werden, was wachsende Handlungsspielräume für die Sänger eröffnete, ihre eigenen Interessen zu vertreten.

5.2 Die Verhandlungspraktiken der Kastraten

Der gefeierte Sopranist – Filippo Sassaroli

Inwieweit die letzten Kastraten am Dresdner Hof versuchten, die Situation am Dresdner Hof für sich zu nutzen, zeigt sich in den immer wiederkehrenden Vertragsverhandlungen um die Anstellungen Filippo Sassarolis, Giovanni Muschiattis und Mosè Tarquinios ab 1820.

Als Filippo Sassarolis Vertrag 1820 nach dreijähriger Laufzeit endete – angestellt war er allerdings bereits seit 1802 –, bat er um eine Verlängerung um acht Jahre, eine Besoldungserhöhung um 200 rt. (auf 2200 rt.) sowie eine lebenslängliche Pension nach Ausscheiden aus sächsischen Diensten. Der Musikdirektor Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt teilte Friedrich August I. diesbezüglich mit, dass er diese Forderungen für »ziemlich unbescheiden und mit seiner wenig anstrengenden Dienstleistung in keinem richtigen Verhältniß stehend« halte, zumal Sassarolis Stimme »der Frische der Jugend zu entbehren« beginne²³³. Als er den Sopranisten zu sich zitierte, so referiert das Protokoll, habe dieser jedoch nicht mehr auf seinen Forderungen bestanden und auch vollstes Verständnis dafür gezeigt, dass die Pension keinesfalls die Höhe seines Gehaltes haben würde. Er habe erwidert,

[...] wie er sich deßen wohl bescheide, und überhaupt die Entscheidung dieser ganzen Angelegenheit der Gnade S:[einer] Königl.[ichen] Majestät, als eines Monarchen überlaße, in deßen Diensten er nun seit so vielen Jahren schon so ausgezeichnete Beweise von Huld erhalten habe²³⁴.

²³² Ebd., Bl. 8r–v.

²³³ Bericht H. Vitzthum von Eckstädt an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Sassaroli betr.*, 10.01.1820, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/03, Bl. 276v–277r.

²³⁴ *Registratura*, 28.01.1820, ebd., Bl. 279r–v.

Doch als es zur Vertragsunterzeichnung kommen sollte, beharrte Sassaroli darauf, dass er die Summe der Pension schon im Vorhinein vertraglich festgesetzt wissen wolle. Von Eckstädt versuchte ihn davon zu überzeugen, dass der Vorteil einer nicht festgelegten Pensionssumme sei, dass diese je nach Diensthöhe steigen würde und er die Chance auf eine noch höhere Summe habe, je länger er bleibe. Dem König gegenüber erklärte der Musikdirektor allerdings, dass die Gefahr einer festgelegten Pension darin bestünde, dass Sassaroli nach Ablauf des Vertrags einfach vorgeben könne, er sei nicht mehr im Stande zu singen, um die Pension zu kassieren. Dennoch wurde eine Pension von 300 rt. ausgesetzt, für den Fall, dass Sassaroli nach acht Jahren dienstuntauglich sein sollte. Nach der Bitte um eine höhere Pension oder eine jährliche Gratifikation (1824), »da er vor einigen Jahren sein ganzes Vermögen verloren habe«²³⁵, die er auch erhielt, verfuhr Sassaroli 1827 ähnlich wie sieben Jahre zuvor. Diesmal brachte er gesundheitliche Gründe vor, aufgrund derer er bat, nach Vertragsablauf 1828 den Dresdner Hof verlassen zu dürfen. Man versuchte ihn dazu zu überreden, noch weitere zwei Jahre zu bleiben, da »seine Stimme immer noch so metallreich und kräftig, seine Methode so ausgezeichnet, und sein Vortrag so ganz für die Kirchenmusik geeignet« sei, und versuchte ihn mit einer Erhöhung seiner Pension auf 500 rt. zu ködern²³⁶. Der Sopranist erklärte daraufhin, dass er einer Vertragsverlängerung zustimme, unter der Bedingung,

[...] daß er vom Gesang im Chor dispensiret, und nur die Solo's singen dürfe, auch von dem Nachmittagsdienst in der Kirche verschonet bleibe, ausgenommen an Sonn= und großen Feyer= und Festtagen, wo er Vor= und Nachmittags singen wolle [...] jedoch in den gewöhnlichen Wochentagen, wegen seiner schwachen Gesundheit, vom Dienst dispensiret zu seyn wünschen müße [...]»²³⁷.

Von Lüttichau riet dazu, auf diese Bedingungen einzugehen, da der Sänger wegen seiner Gesundheit sowieso schon an den Wochentagen durch Kapellknaben ersetzt würde, sich aber bereit erklärt habe, an hohen Festtagen wie Fronleichnam und St. Xaver seinen Dienst zu verrichten²³⁸. In seinem Zweijahresvertrag wurde also seine Pension auf 500 rt. sowie sein Rückreisegeld auf 80 Dukaten erhöht, sein Arbeitspensum verringert und eine Entlassungsgarantie nach Vertragsablauf ausgesprochen²³⁹. Dies waren große

235 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Friedrich August I. *Des Kirchensängers Sassaroli Zulagegesuch betr.*, 05.11.1824, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 504v.

236 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Friedrich August I., 29.04.1827, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/02, Bl. 138r–140v; Anordnung Antons an W. A. A. von Lüttichau *Den Kirchensänger Sassaroli betr.*, 14.06.1827, ebd., Bl. 142r.

237 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton, 19.09.1827, ebd., Bl. 186v–187r.

238 Vgl. ebd., Bl. 188r–v.

239 Vgl. Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton *Den Kirchensänger Sassaroli betr.*, 05.11.1827, ebd., Bl. 220r–223r.

Zugeständnisse des Hofes, denn im Vergleich dazu erhielt der Chordirektor Johann Aloys Miksch, der ebenfalls 1831 pensioniert wurde, nur 300 rt.²⁴⁰. 1830 versuchte man Sassaroli erneut mit einer Gehaltszulage von 500 rt. weitere zwei Jahre am Hof zu behalten, was Sassaroli zum Anlass nahm, von seinen früheren Bedingungen Abstand zu nehmen, aber dafür sein Reise-geld abermals in die Höhe zu treiben²⁴¹. Zwar wurde dieser Vertrag de facto zum Ende des Jahres 1831 bereits aufgelöst und ihm von Januar bis April eine monatliche Besoldung von 166 rt. 16 gr. ausgezahlt, was wiederum einem verminderten Jahresgehalt von 2000 rt. entsprach, doch das erbetene Reisegeld wurde ihm mit 240 rt. gewährt²⁴².

Der Altist aus der zweiten Reihe – Giovanni Muschietti

Zunächst etwas weniger erfolgreich war Giovanni Muschietti, der als Altist einen geringeren Status hatte als der Sopranist Sassaroli. Angestellt seit 1822, wurden seine Bitten um eine jährliche Gratifikation aus den Jahren 1824 und 1825 abgelehnt, die er mit dem Hinweis darauf begründet hatte, dass er sich sowohl bemüht habe, »Fortschritte in einer Gattung von Musik zu machen, welche von der in den römischen Kirchen üblichen verschieden sey«, als auch ein Angebot für ein anderes Engagement ausgeschlagen habe, das eine Alterssicherung für ihn bedeutet hätte²⁴³. Doch bereits 1826 erhielt er einen Zuschuss zu einer kostspieligen Kur, die er nach eigener Aussage dazu benötigte, »um seine Gesundheit wieder herzustellen, und sich seinem Dienste dann um so eifriger zu ergeben«²⁴⁴. Die Gefahr, dass Muschietti aus Gesundheitsgründen ausfallen und kein Ersatz zur Verfügung stehen könnte, veranlasste Friedrich August I., ihm 40 rt. zusätzlich zu gewähren und eine längere Abwesenheit in Kauf zu nehmen²⁴⁵. Als Muschiettis Vertrag 1828 erneut verlängert werden sollte, pokerte er bereits höher, indem er eine höhere Besoldung, eine Gratifikation nach Vertragsende und einen viermonatigen Urlaub forderte. Da man ihm dies jedoch nicht zugestand, erklärte er, »daß er außer Stande

240 Vgl. Anordnung Antons an W.A.A. von Lüttichau *Den Kirchensänger Sassaroli, die Opernsängerin Sandrini und den Chor=Director Miksch betr.*, 26.11.1831, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/05, Bl. 355r.

241 Vgl. Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton *Die Kirchensänger Sassaroli und Muschietti betr.*, 10.01.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 11r–13v.

242 Vgl. *Abschrift [des] Rescripts an das Geheime Finanz-Collegium*, 26.11.1831, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/05, Bl. 23r.

243 Bericht H.H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Muschietti betr.*, 19.05.1824, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 424r.

244 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Muschietti betr.*, 01.07.1826, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/05, Bl. 352r.

245 Vgl. Anordnung Friedrich August I. an von W.A.A. Lüttichau und das Geheime Finanzkollegium, 08.07.1826, ebd., Bl. 354r.

sey« unter diesen Bedingungen weiter in sächsischen Diensten zu bleiben und bat um seine Entlassung²⁴⁶. Diese wurde ihm zwar ausgesprochen, allerdings offensichtlich wieder zurückgezogen, da sein Vertrag 1830 verlängert werden sollte. Erneut forderte Muschietti eine Gehaltserhöhung und zusätzlich die Erlaubnis, für drei Monate nach Italien reisen zu dürfen, um seinen alten Vater zu sehen. Wieder schlug ihm der König auf Anraten von Lüttichaus beides ab, bewilligte ihm aber eine Gratifikation von 100 rt. und später 150 rt., die er, als »Sporn für ihn zu fernerer Anstrengung«, jährlich erhalten solle, wenn er sich als würdig erweise²⁴⁷. Bis zum Ende seiner Dresdner Anstellung 1841 wurde zwar sein Gehalt von 1200 rt. nicht erhöht, aber es gelang ihm noch, eine ihm zuvor lange verwehrt Pension von 300 rt. zu erwirken, die er auch in seinem Heimatland genießen durfte²⁴⁸. Die letzten Jahre am Dresdner Hof verdankte er vor allem der Tatsache, dass man den Nachfolger Sassarolis, den Sopranisten Mosè Tarquinio nicht gehen lassen wollte. Und dies nutzten beide nach Kräften aus.

Der letzte Kastrat – Mosè Tarquinio

Mosè Tarquinio war einer der zwei letzten »eunuchi« des neapolitanischen Konservatoriums *Pietà dei Turchini* gewesen, nachdem Giuseppe Bonaparte 1806 die Aufnahme junger Kastraten verboten hatte²⁴⁹. 1829 bezeichnete ihn der Musikkritiker Eduard Hanslick anlässlich eines Auftritts in Wien 1829 als »verspätete[n] Repräsentant[en] einer Sängergattung, welche die jüngere Generation von damals nur mehr vom Hörensagen kannte«²⁵⁰. Als er also im Jahr darauf im Februar durch Dresden reiste und sich bei einem Hofkonzert und in der Hofkirche als qualifiziert erwies, wurde er sofort für zwei Jahre als Kirchensänger engagiert, denn Sassarolis Gesundheitszustand hatte sich bereits verschlechtert. Von Anfang an verhandelte von Lüttichau hart um eine Gage mit dem Kastraten, die beiden zusagte:

246 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton *Den Kirchensänger Muschietti betr.*, 24.03.1828, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/01, Bl. 336r.

247 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton *Die Kirchensänger Sassaroli und Muschietti betr.*, 10.01.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 13r.

248 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 27.10.1840, HStAD 11125 Ministerium d.K. u. öff. Unt. Nr. 14435, Bl. 69r–73r.

249 Vgl. Rosa CAFIERO, *La formazione del musicista del XVIII secolo. Il »modello« die conservatori Napoletani*, in: *Rivista di analisi e teoria musicale* 15/1 (2010), S. 5–25, hier S. 18, Anm. 32.

250 Eduard HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 265.

Nach den vorläufigen Besprechungen die ich desfalls mit Tarquinj eingeleitet, verlangt derselbe einen jährlichen Gehalt von 1800 rt. Ich habe ihm dagegen einen jedoch annoch unverbindlichen Antrag auf 1500 rt. gemacht, den er aber nicht angenommen hat, indeßen bin ich überzeugt, daß er mit einer Besoldung von 1600 rt. jährlich zufrieden seyn würde²⁵¹.

Der Musikdirektor bemerkte zwar, dass Tarquinius Stimme »weniger stark und angenehm« als Sassarolis sei, aber dennoch kräftig, wie auch sein Alter von Anfang 40 eine längere Verwendbarkeit des Sängers verspreche²⁵². Doch als man dem Sopranisten schon im Juli des folgenden Jahres, kurz nach der Übernahme der Mitregentschaft durch Friedrich August II., mitteilte, dass man seinen Vertrag nicht über den Januar 1832 hinaus verlängern wolle, war es mit der Kräftigkeit des Sängers vorbei. Er setzte von Lüttichau darüber in Kenntnis,

[...] wie es für ihn bey seiner schwächlichen Gesundheit sehr nachtheilig, ja fast unmöglich seyn würde, die Reise nach Italien nach Ablauf seines Contracts, folglich mit Ende Januar in der strengsten Winterzeit, anzutreten und zu vollenden, und bat mich um allerunterthänigste Verwendung bey Ew. Königl.[ichen] Majestät und Königl.[ichen] Hoheit, daß ihm verstattet werde bereits mit Anfang des Monats November dieses Jahres nach Italien zurückzukehren²⁵³.

Da von Lüttichau befürchtete, dass die Kirchenmusik durch diese vorzeitige Abreise beeinträchtigt würde, bot er dem Sopranisten an, bis Ende April 1832 zu bleiben, um nicht einen Teil seines Gehalts zu verlieren²⁵⁴. Im September hatte sich jedoch bereits wieder alles geändert und man offerierte Tarquinio einen dreijährigen Vertrag. Diesen wollte er allerdings nur unterschreiben, wenn sein Gehalt auf 2000 rt. erhöht werde und er einen dreimonatigen Urlaub antreten dürfe, um wegen eines familiären Todesfalls nach Italien reisen zu können²⁵⁵. Obwohl von Lüttichau davon abriet, eine solch lange Abwesenheit in Kauf zu nehmen, bewilligten ihm Anton und Friedrich August diesen und gingen mit dem Angebot 1900 rt. jährlich zu zahlen relativ stark auf seine

251 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton *Den Sopransänger Tarquinj betreffend*, 10.02.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 41r–v.

252 Ebd., Bl. 39r.

253 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 29.07.1831, ebd., Bl. 201r.

254 Vgl. ebd., Bl. 201r–203r.

255 Vgl. Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Contractverlängerung mit den Kirchensängern Tarquinio und Muschietti betr.*, 27.09.1831, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/05, Bl. 282r–284v.

Wünsche ein²⁵⁶. Doch als Tarquinio diesen Vertrag unterschreiben sollte, stellte er weitere Bedingungen, die er schriftlich einreichte, da von Lüttichau mündlich mit ihm zu keiner Einigung gekommen war. Er bat um Erhöhung des Reisegeldes auf 300 rt. sowie die Auszahlung dieser Summe an seine Brüder, sollte er in Dresden versterben. Zusätzlich wünschte er die Befreiung vom Kirchendienst an Weihnachten und den beiden Prozessionen am Gründonnerstag und Karfreitag, um Erkältungen zu vermeiden, die ihm und dem königlichen Dienst schaden würden. Zudem wolle er jene Bedingungen aus dem Vertrag getilgt wissen, unter denen dieser aufgehoben werden könne, zum Beispiel Krieg, Tod des Königs, Brand oder ähnliches, da diese Klausel nur in Theaterverträgen vorkäme und er sie für »überflüssig« in einem Hofkontrakt halte. Der einzige Punkt, den ihm von Lüttichau beim besten Willen nicht zugestehen konnte, war die Forderung, dass er nur an der Tafel und in der Kirche singen wolle, und auch nur jene Gesangspartien, die ihm zur Ehre gereichten und seiner Stimme sowie seinen Fähigkeiten angemessen seien²⁵⁷.

Doch alle anderen exorbitanten Wünsche konnten den Musikdirektor nicht erschüttern. Erneut lautete seine Empfehlung an beide Regenten, man solle Tarquinio alles zubilligen; selbst das Weglassen der Vertragsklauseln sei unproblematisch, da diese bei den Kirchensängern ohnehin nicht angewendet würde. Auch die Abwesenheit an den genannten Feiertagen sei »ganz unbedenklich und dem Dienste in keiner Hinsicht nachtheilig«²⁵⁸. Anton und Friedrich August folgten in diesem Fall wieder den Vorschlägen von Lüttichaus und verlängerten den Kontrakt erneut bis 1835²⁵⁹.

Dabei stellt sich nicht nur die Frage, warum der Hof alle Bedingungen akzeptierte, sondern auch, warum er den Kastraten zu halten versuchte, obwohl er ihn bei hohen kirchlichen Feiertagen offensichtlich nicht dringend benötigte. Nach dem Weggang Sassarolis im April 1832 war wohl beiden Seiten klar, dass auf Muschietti und Tarquinio keine neuen Kastraten folgen würden, und man sie nach ihrem Ausscheiden in jedem Fall durch Frauen oder Knaben ersetzen müsste. Doch da von Lüttichau davon überzeugt war, dass »durch die Entfernung des einen die Brauchbarkeit des andern fast gänzlich aufhöret«, musste vor allem der Sopranist Tarquinio so lange am Hof gehalten werden, wie der Altist Muschietti angestellt war. Diese Abhängigkeit des einen vom andern nutzen die beiden Kastraten als Strategie in weiteren

256 Vgl. Anordnung Antons und Friedrich Augusts II. an W.A.A. von Lüttichau, 12.10.1831, ebd., Bl. 286r.

257 Vgl. Bittschrift Mosè Tarquinios an W.A.A. von Lüttichau, 27.10.1831, ebd., Bl. 330v–331r.

258 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 09.11.1831, ebd., Bl. 328v–329r.

259 Vgl. Anordnung Friedrich Antons und Augusts II. an W. A. A. von Lüttichau *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 23.11.1831, ebd., Bl. 332r.

Vertragsverlängerungsgesprächen weidlich aus, indem sie fortan gemeinsam auftraten. Da sie ihre Stunden am Dresdner Hof bereits gezählt sahen, war es ihr vorrangiges Ziel, eine Pension für die Zeit nach ihrer endgültigen Entlassung zu erstreiten, die sie auch im Ausland ausgezahlt bekämen. So berichtete der Musikdirektor im November 1834:

Beide erklärten sich darauf dahin, daß sie zu einer Contracts-Verlängerung von mehreren Jahren bereit wären, auch keine Erhöhung ihrer gegenwärtigen Besoldung verlangten, wenn nur nach Ablauf der neuen Contractszeit eine allergnädigste Pension ihnen zugesichert würde, und erbat sich ersterer hierzu 400. rt., letzterer 300. rt. Pension²⁶⁰.

Bei dem Versuch, Tarquinius Pensionsforderung auf 300 rt. herunterzuhandeln, habe dieser eingelenkt, sich mit dieser Summe zu begnügen, allerdings nur bei einer Verlängerung von drei Jahren. Solle er dagegen weitere fünf Jahre bleiben, bitte er um eine Pension von 350 rt.²⁶¹. Nachdem die Regenten jedoch keine fixe Pensionssumme festlegen wollten, reichten beide Kastraten Suppliken ein, in denen sie ihre Wünsche schriftlich niederlegten²⁶². Tarquinio wurde dabei in den Berichten von Lüttichaus an die beiden Regenten als der forderndere Anführer dargestellt, dem Muschietti in seinen Wünschen und Handlungen folgte. Diese Taktik wendeten sie abermals im Jahr 1840 an, als es wieder um eine mögliche Verlängerung ging. Diesmal brachten sie gemeinsam Gesundheitsprobleme vor, wie von Lüttichau vermeldete:

Beide haben nun in diesen Tagen mündlich gegen mich erklärt, wie ihre Gesundheitsumstände es ihnen nicht erlaubten, länger im Norden und folglich in ihrer bisherigen Stellung zu bleiben, sondern sie sich genöthigt sähen, ein milderes, südliches Klima, mithin ihr Vaterland Italien aufzusuchen, um dort den Rest ihrer Tage zu verleben, und als dann in den Genuß der ihnen allergnädigst contractlich verliehenen Pension zu treten²⁶³.

260 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio, Muschietti und Pesadori betr.*, 17.11.1834, HStAD 11125 Ministerium d.K. u. öff. Unt. Nr. 14432, Bl. 185v–186r.

261 Vgl. ebd., Bl. 186r–187v.

262 Vgl. Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton und Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 08.06.1835, ebd., 229r–232r.

263 Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Friedrich August II. *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 27.10.1840, HStAD 11125 Ministerium d.K. u. öff. Unt. Nr. 14435, Bl. 69r–v.

Den Altisten schien der Musikdirektor nicht weiter von seinem Vorhaben abzubringen versucht zu haben, doch bezüglich eines Abschieds Tarquinius trug er schwere Bedenken:

Dagegen würde der Abgang des Kirchensängers Tarquinio eine weit fühlbarere Lücke in dem Kirchengesange hervorbringen, ja deßen Stelle durch ein anderes männliches Individuum schwerlich zu ersetzen seyn, folglich eine ganz neue Organisation des Kirchengesanges bedingen²⁶⁴.

Er habe also seine Unterhandlungen mit dem Sopranisten fortgesetzt und nach einigem Zureden habe dieser eingewilligt, noch länger zu bleiben, allerdings nur unter folgenden Bedingungen: einem halbjährigen Urlaub ab Frühjahr 1841, um seine Krankheiten zu kurieren, einer ebenso hohen Besoldung wie sie Filippo Sassaroli zuletzt erhalten habe (2500 rt.), der Erhöhung seiner Pension, einer nochmaligen Diensterleichterung sowie freien Eintritt in alle Vorstellungen des Hoftheaters. Gerade als von Lüttichau seinen Arbeitgebern mitteilen wollte, dass er diese Forderungen als zu hoch erachtete, habe Tarquinio den Konzertmeister Vincenzo Rastrelli zu ihm geschickt, um ihm mitzuteilen, dass er den Vertrag doch unterschreiben wolle und von seinen Forderungen zurücktrete, wenn man ihm danach eine Pension von 450 rt. garantiere. Er schilderte weiterhin:

Es kam aber Rastrelli gestern Vormittag aufs neue zu mir, mit der nun definitiven Erklärung des Tarquinio, daß er sich nach genauerer Überlegung wegen seiner schwächlichen Gesundheit unter keiner Bedingung auf Verlängerung seines Contracts einlaßen könne, sondern mit Ablauf des gegenwärtigen jedenfalls um seine Entlaßung bitten müße²⁶⁵.

Von Lüttichau sah sich nun also gezwungen, eine Neuorganisation der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes in der katholischen Hofkirche auf den Weg zu bringen²⁶⁶. Einen Monat später jedoch wurde Tarquinio erneut vorstellig und lenkte ein: Von einer sechsjährigen Verlängerung wolle er Abstand nehmen wie auch von einer Erhöhung des Gehalts, wenn er nur eine Pension von 300 rt., den freien Eintritt sowie den Urlaub erhalte. Da der Hofmusikdirektor betonte, dass dessen »fernere Beibehaltung für den Glanz der Kirchenmusik nicht ohne Bedeutung ist, da eine Stimme, wie die seine, selten zu finden werden dürfte«, riet er dazu, alle Forderungen bis auf die des Urlaubs zu akzeptieren und ihm stattdessen einen sechs- bis achtwöchigen

²⁶⁴ Ebd., Bl. 70v–71r.

²⁶⁵ Ebd., Bl. 72v.

²⁶⁶ Vgl. Anordnung Friedrich Augusts II. an W. A. A. von Lüttichau *Die Kirchensänger Tarquinio und Muschietti betr.*, 04.11.1840, ebd., Bl. 75r.

Kuraufenthalt in Karlsbad ans Herz zu legen²⁶⁷. Der Sopranist willigte zwar im Februar 1841 in die Unterzeichnung seines Vertrags bis 1844 ein, gab jedoch bezüglich seiner Urlaubspläne nicht auf. Im April erhielt von Lüttichau ein ärztliches Attest, in dem der Hofarzt Dr. Hedenus bestätigte, dass der Kastrat aufgrund einer Grippe und eines »gastrischen Fiebers« sehr angeschlagen sei. Zum Zweck der »Auffrischung des gesunkenen Lebens« riet er dringend zu einer Reise nach Italien²⁶⁸. Zwar bemerkte der Musikdirektor, dass eine solch lange Abwesenheit sehr »störend« sei. Allerdings wise Tarquinius äußeres Erscheinungsbild daraufhin, dass er diese Reise dringend nötig habe, damit er dann »mit um so frischern Kräften während des nächsten Winters und der Dauer seines Contractes seine Obliegenheiten erfüllen werde«²⁶⁹. Ein letztes Mal bewilligte Friedrich August II. den Wunsch des Sopranisten²⁷⁰.

Anhand der Vertragsverhandlungen der letzten Kastratensänger in Dresden ist zu erkennen, dass sich die Verhandlungsposition der Kastraten innerhalb der Jahre 1815 bis 1844 schrittweise festigte, obwohl dies im Widerspruch zu einem Kastratendiskurs stand, der die Sänger zunehmend diskreditierte. Sassaroli, Muschiatti und Tarquinio nutzten die gespaltene Interessenslage am sächsischen Hof sowie dessen Abhängigkeit von männlichen Sopranisten und Altisten und wendeten spezifische Praktiken an, um ihre Zielvorstellungen immer wieder erneut zu stärken und durchzusetzen. Durch Ausreizen der Forderungen auf ein maximales Maß, gemeinsames Auftreten, Hinauszögern von Entscheidungen, Einschalten von Mittelsmännern und Hervorbringen gesundheitlicher Beschwerden, die jedoch nie Grund für ein wirkliches Kündigungsgesuch waren, alles getragen vom Wissen um ihre eigene Seltenheit, trugen sie selbst dazu bei, dass ihre Verträge immer wieder verlängert wurden, noch Jahre nachdem sich bereits gewisse Kreise am Hof deutlich gegen ihre Verwendung ausgesprochen hatten. Gerade weil kein anderer deutscher Monarch mehr männliche Sopranisten und Altisten verwenden wollte, waren die letzten drei Kastraten in der Lage, den sächsischen Königen mehr abzuverlangen, als ihre Vorgänger im 18. Jahrhundert.

267 Vgl. Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Friedrich August II. *Den Sopran und Altgesang in der Hofkirche betr.*, 19.12.1840, HStAD 11125 Ministerium d. K. u. öff. Nr. 14436, Bl. 7r–9r.

268 Vgl. Brief von Dr. Hedenus bezüglich Tarquinius Gesundheitszustand, 22.04.1841, ebd., Bl. 136r.

269 Bericht W. A. A. von Lüttichaus an Friedrich August II. *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 23.04.1841, ebd., Bl. 135r.

270 Vgl. Anordnung Friedrich Augusts II. an W. A. A. von Lüttichau *Den Kirchensänger Tarquinio betr.*, 29.04.1841, ebd., Bl. 137r.

6. Fazit – Kastraten als ›Geschäftsleute‹

Kastraten waren zwar in ihrer Funktion als symbolisches Kapital der Höfe Ware und kostbare Investition. Das bedeutete aber weder, dass sie jegliche Summe als Gage fordern konnten noch dass sie alle Freiheiten hatten, was die Gestaltung ihrer Arbeitsbedingungen anging. Die Bedingungen einer höfischen Anstellung mussten sie immer wieder erneut verhandeln: Durch Suppliken und die Nutzung sozialer Netze aus Musikerinnen und Musikern traten sie schon als junge Sänger in höfischen Ausbildungsverhältnissen für ihre Interessen ein und kämpften später um höhere Gehälter, Sonderzuwendungen, verträgliche Arbeitsbedingungen und -belastungen sowie die Anerkennung ihrer Leistungen innerhalb des höfischen Opernbetriebs. Dabei waren neben ihrer guten Ausbildung auch die Kostbarkeit und Abnutzungsgefahr der eigenen Stimme, aber auch besondere Fähigkeiten und das Vorhandensein von Spezialwissen ihr besonderes Gut, was sie in die Waagschale werfen konnten.

Innerhalb dieser Verhandlungsprozesse handelten sie zusätzlich in je verschiedenen Kontexten ihre Position aus, indem sie ihre besondere musikalische und zeremonielle Relevanz für die höfische Repräsentationskultur und ihr ökonomisch relevantes Wissen nutzten und dementsprechende Handlungsspielräume so weit ausreizten wie möglich. Dies konnte durch »Selbststilisierung und Selbstinszenierung«²⁷¹ als Künstler geschehen oder auch, indem die Sänger sich physisch der fürstlichen Verfügungsgewalt entzogen. Damit beanspruchten und markierten sie immer wieder erneut ihren Marktwert bzw. ihr eigenes symbolisches Kapital gegenüber den Regentinnen und Regenten sowie ihren Kolleginnen und Kollegen.

Im Vollzug der Praxis zeigt sich auch, dass sich diese Praktiken »zwischen einer relativen ›Geschlossenheit‹ der Wiederholung und einer relativen ›Offenheit‹ für Misslingen, Neuinterpretation und Konflikthaftigkeit« bewegten²⁷². Das bedeutet sowohl, dass die Praktiken, die Kastraten anwendeten, erfolgreich sein oder scheitern konnten, als auch, dass sie ähnlich wiederholt oder auch verändert wurden. Es konnten »Handlungsroutinen durchbrochen und neue Umgangsweisen im praktischen Vollzug erprobt werden«, indem die Kastraten »improvisierend auf Herausforderungen reagierten«²⁷³.

Die sich stärkende Verhandlungsposition Sassarolis, Muschiettis und Tarquinios, die der Durchsetzung eines Anti-Kastratendiskurses entgegenstanden, demonstrieren zudem, wie sich »relationale Positionen durch je situativ spezifische Ausformungen sozialer Praxis konstituieren, verwerfen

271 WALTER, *Oper*, S. 280.

272 RECKWITZ, *Grundelemente*, S. 294.

273 FREIST, *Historische Praxeologie*, S. 66f.

und neu formieren«²⁷⁴. Denn es zeigte sich, dass ihr Wert im 19. Jahrhundert im höfischen Kontext nicht schwächer, sondern eher noch stärker wurde, weil Kastraten die Inszenierung des sächsischen Königstums musikalisch stabilisierten und nicht nur um ihre Funktion wussten, sondern diese auch nach allen Kräften ausnutzten. Dabei offenbart sich eine gewisse Persistenz höfischer Verhandlungspraktiken über das Ende des Ancien Régime hinweg und deren Anpassung an die Gegebenheiten eines Hofes im frühen 19. Jahrhundert.

²⁷⁴ Ebd., S. 67.

IV. »Mittag aß ich bei Saßarolli, der ein entsezliches Freßen gab« – Soziale Beziehungen außerhalb des Hofes

In seiner Monographie *Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit* zählt Bernd Roeck zur Gruppe der aufgrund »sexualethischer Normen« Marginalisierten, wie den Prostituierten und Homosexuellen, auch die Kastraten. Diese rechnet er nicht etwa zu den »Musiker[n] und Kaufleuten[n] von jenseits der Alpen, welche die Kultur und die Wirtschaft ihrer neuen Heimat nachhaltig prägten«, sondern stellt sie den prekären Migranten aus Italien gleich, zu denen arme Mausefallenhändler und kaminfegende Kinder aus dem Tessin gehörten¹. Dem steht entgegen, dass die meisten Kastratensänger an den Höfen des Reichs nicht wenig verdienten und eine hohe Position am Hof besitzen konnten. Auch in den Städten waren sie keineswegs marginalisiert, suchten sie sich doch diese ebenso gezielt aus wie den Hof. Denn bei der Wahl der Residenzstadt war für Hofmusikerinnen und -musiker nicht nur die Frage nach der Höhe der Gagen ausschlaggebend, sondern auch die »Konditionen städtischer Integration, unter denen die Musiker in einem Netz sozialer Verbindungen gern lebten und arbeiteten«².

Eine Ausgrenzung muss schon deswegen in Frage gestellt werden, da die Nähe und Verquickung von höfischer Sphäre und Residenzstadt Kastraten zu unmittelbaren Nachbarn der Einwohnerinnen und Einwohner von Dresden, Stuttgart, Wien und München machte. Zwar lebten sie meist in räumlicher Nähe zu anderen italienischen Künstlern und Spezialisten und zum Hof, aber im Gegensatz zu Städten wie London existierten im Alten Reich nur kleine »Italienerkolonien«³ wie das *Italienische Dörfchen* in Dresden. An den Residenzorten waren sie meist in zentral gelegenen Quartieren untergebracht, die städtischen Hauseigentümerinnen und -eigentümern gehörten. Diese vermieteten oft immer wieder an italienische, aber auch deutsche Hofmusikerinnen und -musiker, denn beide Gruppen besaßen im 18. Jahrhundert meist keinen Grundbesitz⁴.

1 ROECK, *Außenseiter*, S. 82.

2 Gabriele BUSCH-SALMEN, »... auch unter dem Tache der feinsten Wohnungen«. *Neue Dokumente zu Sozialstatus und Wohnsituation der Mannheimer Hofmusiker*, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 21–35, hier S. 35.

3 Vgl. STROHM, *Operisti*, S. 25.

4 Vgl. BUSCH-SALMEN, *Sozialstatus*, S. 22.

Wie gestaltete sich also das Zusammenleben im städtischen Raum und wie sah die Interaktion mit Stadtbürgerinnen und -bürgern sowie Musikerinnen und Musikern verschiedener Nationalitäten aus? Welche sozialen Praktiken wendeten Kastraten in diesem Raum an, um sich in soziale Netze einzubinden? Eine zentrale Rolle spielt dabei auch die Frage, zu wem sie die engsten Bindungen aufbauten, nicht zuletzt wen sie als Erben einsetzten. Waren es wirklich vorrangig andere Kastraten, wie es John Rossellis vertritt, getreu dem Motto »Gleich und gleich gesellt sich gern«⁵? Oder waren es nicht eher verwandtschaftliche Bindungen, die Kastraten in der Residenzstadt und nach Italien pflegten?

Dass sich die Verwendung der bourdieuschen Kapitalsorten als fruchtbar für die Untersuchung der Integration einer bestimmten Bevölkerungsgruppe in städtisch-bürgerliche Eliten erweisen kann, hat bereits Simone Lässig in ihrer Untersuchung des Verbürgerlichungsprozesses der deutschen Juden im 19. Jahrhundert gezeigt⁶. Für die Frage nach der Einbindung der Kastraten in soziale Netze außerhalb des Hofes kann dieses Vorgehen ebenso hilfreich sein, da es die enge Verknüpfung von materieller Kultur, sozialen Verflechtungen und deren symbolischer Ebene aufzeigt und damit Kastraten im sozialen Raum verorten kann⁷. Soziale Beziehungen sind als soziales Kapital zu verstehen, das die Positionierung der Kastraten in der Residenzstadt mitbestimmt. Es beschreibt die Möglichkeit, auf »Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen«, zurückgreifen zu können, die ihren Mitgliedern »Kreditwürdigkeit« verlieh⁸. Diese Prozesse untersuchte auch Martin Dinges in seinem Beitrag über das Aushandeln von Armut in der frühneuzeitlichen Stadt, wobei soziales Kapital die »erste und wichtigste Versicherung gegen Bedürftigkeit« gewesen sei⁹. Dieses soziale Kapital konnte wiederum als symbolisches Kapital fungieren, wenn es durch andere Akteurinnen und Akteure als solches wahrgenommen wurde¹⁰. Beide Kapitalsorten gelten – unter Aufbringung von »Transformationsarbeit« – als in ökonomisches Kapital zurück konvertierbar¹¹. Dieses Vorgehen ist, wie oben bereits erwähnt, nicht als gezielte Handlung zu verstehen, sondern beschreibt lediglich Prozesse mal bewussten, mal unbewussten sozialen Interagierens im städtischen Kontext.

5 Vgl. ROSSELLI, *Castrati*, S. 178.

6 Siehe SIMONE LÄSSIG, *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2004.

7 Dieser Vergleich bezieht sich lediglich auf die Mechanismen der Kapitalienanhäufung. Keineswegs soll behauptet werden, Kastraten hätten damit in jeder Stadt Bürgerrechte erlangt.

8 BOURDIEU, *Kapital*, S. 190f.

9 Vgl. DINGES, *Aushandeln*, S. 9.

10 Vgl. BOURDIEU, *Vernunft*, S. 108.

11 BOURDIEU, *Kapital*, S. 195.

1. Wohnen in der Residenzstadt

Schon für die Zeitgenossen galt die Art zu wohnen sowie Ort und Verteilung der Musikerwohnungen in der Stadt als Indikator für die Qualität der Anstellung an einem Fürstenhof sowie für das Leben in der Residenzstadt, wie Gabriele Busch-Salmen anhand Leopold Mozarts Einschätzung der Mannheimer Verhältnisse demonstriert¹². Über die Untersuchung von Wohnsituation und Konsumkultur der Kastraten sollen deswegen Aufschlüsse über die Arten der sozialen Kontakte und damit den Status und die Handlungsspielräume von Kastraten in den Residenzstädten gezogen werden. Hinweise auf die Art und den Ort der Unterkunft geben für das 17. Jahrhundert Angaben zur Besoldung in Naturalien; Anfang des 18. Jahrhunderts finden sich Informationen darüber in Bittschriften, Steuererklärungen, Testamentsinventaren und *Adress-Kalendern*. Vom Hof geregelt wurde die Unterbringung entweder durch Zuweisung eines Hofquartiers, Einquartierung oder gesonderte Zahlung des *Quartiergelds*, wie es am sächsischen Hof ab Ende des 18. Jahrhunderts der Fall war¹³.

1.1 Einquartierung als »Fremder«

Vor allem bei kürzeren, saisonalen Engagements oder wenn ein Kastrat noch nicht lange in der Residenzstadt lebte, war die Einquartierung im Gasthaus oder bei Hofbediensteten üblich. Eine Unterbringung im Wirtshaus war naturgemäß teurer und konnte zu Konflikten führen, wenn der Hof nicht bezahlte oder der Wirt versuchte, Profit aus der Sache zu schlagen: So wurde beispielsweise der Soprankastrat Giuseppe Sidotti vom 23. September bis 21. Oktober 1752 zusammen mit dem *Kammervirtuosen* Andreas Curz beim Wirt des Gasthauses »Zum Hirsch«, Jacob Guckenberger, in Ludwigsburg einlogiert. Zwei Jahre später verfasste dieser eine Beschwerde über die vom Oberhofmarschallamt vorgenommene »moderation«¹⁴. Zu rekonstruieren ist der Vorgang lediglich aus einem Schreiben des Konzertmeisters Franz Pirker vom Oktober 1752, in dem er bestätigte, eine Rechnung über die Konsumation in besagtem Gasthaus mit den zwei Sängern durchgesehen und für richtig

12 Vgl. BUSCH-SALMEN, Sozialstatus, S. 22.

13 So betrug beispielsweise das *Quartiergeld* für die Kastraten Pietro Dini, Filippo Sasaroli und Francesco Ceccarelli ab 1802 mehrere Jahre gleichbleibend 100 rt. pro Jahr, auch bei abnehmender Besoldung, vgl. HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 199r–v. Dieses musste der Entrepreneur Andrea Bertoldi, der die italienische Hofoper bespielte, aus dem Etat zahlen, welches ihm der Kurfürst bzw. König von Sachsen überantwortete, vgl. auch ebd., Loc. 907/04, 909/02, 909/06 und 2427/05.

14 Protokoll der Rentkammer, 12.12.1754, HStAS A 21 Bü 620, Bl. 117r.

befunden zu haben. Er bemerkte jedoch, dass beide nur für die verrechneten Dinge bürgen könnten, an die sie sich erinnerten und dass ihnen und ihm die jeweiligen Preise nicht bekannt seien und sie sich in diese Angelegenheiten auch nicht einmischen wollten¹⁵. Ob der »Hirsch Wirth« zu seinem Recht kam oder nicht, ist unbekannt. Eine Einquartierung bei einem Hofbediensteten war jedoch von der Hofverwaltung weitaus besser zu kontrollieren als die Unterbringung außerhalb.

Der Sopranist Agostino Galli lebte zwar kurz vor seinem Tod 1783 nachgewiesenermaßen mit seiner Schwester Maria zusammen in einem Haus nahe der Münchner Residenz. Doch nachdem er 60 Jahre zuvor an den bayerischen Hof gekommen war, hatte man ihn beim Kammerportier der Kurfürstin Therese Kunigunde, Johann Peter Rochhart, einquartiert. Dieser musste Galli auf Befehl des Kurprinzen Karl Albrecht hin täglich mit Kerzen und Holz versorgen. Die Kosten dafür musste er freilich mit Nachdruck vom Hof zurückfordern¹⁶. Inwieweit Rochhart den Italiener freiwillig aufgenommen hatte, ist nicht nachzuvollziehen, doch belegt ein weiterer Fall am württembergischen Hof, dass die Gastgeber bei dieser Form der Unterkunft nicht immer Mitspracherecht hatten, wer ihnen wann ins Haus gesetzt wurde.

Auch Pietro Felice Maffei, der im Winter 1718 an den Stuttgarter Hof gekommen war, um eine Opernrolle zu übernehmen¹⁷, hatte zunächst in einem Gasthaus gewohnt. Nach einiger Zeit war er vom Hofkapellmeister Giuseppe Brescianello abgeholt und zum Hoforganisten Isaak Seidel gebracht worden, der ihn aufnehmen sollte. Nachdem Seidel den Kastraten fünf Monate mit Unterkunft, Verpflegung, Bett, Holz und Kerzen versorgt hatte, wurden die Proben zur Oper eingestellt. Obwohl Maffei in dieser Zeit auch in der Kirchen- und Kammermusik gesungen hatte, wurde er weder dekretiert noch erhielt er eine angemessene Gage. Da die 50 fl. Entschädigung, die er bekam, nur für die Begleichung seiner anderen Schulden ausreichten, verließ er Stuttgart im Frühjahr 1719 unter Hinterlassung von 68 fl. Schulden, aufgeschlüsselt in drei Gulden für die Kost und einen Gulden pro Woche für das Zimmer¹⁸. In den darauffolgenden drei Jahren kämpfte Seidel um die Rückzahlung dieser Summe durch Herzog Eberhard Ludwig.

15 Vgl. Schreiben von Franz Pirker, 04.10.1752, ebd., Bl. 118r.

16 Vgl. Bitten der Kostenrückerstattung für Agostino Gallis Einquartierung, 11.12.1724 und 04.07.1725, BayHStA HR I 467/465, Bl. 10r–15r, 17r–v.

17 Hier handelte es sich wohl um die Pastorale *Pyramus und Tisbe* von Giuseppe Brescianello, die letztendlich aus unbekanntem Gründen nicht aufgeführt wurde, vgl. OWENS, *Rise and Decline*, S. 110f.

18 Vgl. Bestätigung Pietro Felice Maffeis über seine Mietschulden bei Isaak Seidel, 19.05.1719, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

In seiner ersten Supplik verwies er auf seine gestiegene Bedürftigkeit, da er in einem Brand alles verloren habe, und betonte, dass die Einquartierung auf Befehl des Herzogs geschehen sei. Nachdem jedoch auch auf eine Empfehlung des Oberhofmarschallamtes im März 1720 sowie eine Stellungnahme Brescianellos im Juni 1721 hin nichts geschah, obwohl sich beide für Seidel aussprachen, supplizierte der Organist im gleichen Monat erneut: Dabei unterstrich er mit Nachdruck, dass man ihn »induirt [habe], diesen frembden Menschen auf sein ersuchen, in die Cost zu nehmen« und dass die Bezahlung der Summe doch keine Außergewöhnlichkeit darstelle, angesichts »dero Viel-mals G[nä]d[ig]st abfließenden Generosité Vor frembde Virtuosen«¹⁹. Mit dem Hinweis, dass es sich bei Maffei um einen »Fremden« gehandelt habe und der Herzog normalerweise viel Geld für diese »Fremden« ausbebe, versuchte Seidel seinen Anspruch auf die Rückerstattung der Schulden noch zu verstärken. Die unfreiwillige Unterbringung eines der italienischen Kastraten – denn diese schien er mit den »frembde[n] Virtuosen« zu meinen –, die für hohe Gagen angeworben wurden, um das Repräsentationsbedürfnis des Herzogs zu befriedigen, müsse erst recht ein Grund dafür sein, ihn für diesen Dienst anständig zu entschädigen.

Diese »Fremdheit« war allerdings nicht nur ein Problem für Seidel, sondern auch für den Kastraten selbst. Denn nur mit finanzieller Unterstützung anderer Italiener am Hof war er überhaupt in der Lage, Stuttgart zu verlassen. Sein soziales Kapital beschränkte sich auf die Personen, die am Hof angestellt waren, das heißt, die Menge der Ressourcen, die er über seine Beziehungen mobilisieren konnte²⁰, war relativ gering. Und da er nicht genug Zeit hatte, sich Gruppen außerhalb des Hofes anzuschließen, gab es niemanden sonst, der ihm half.

1.2 Wohnen zur Miete

Dies änderte sich, wenn Kastraten für längere Zeit an einem Hof angestellt waren und in der Residenzstadt ein Zimmer oder eine Wohnung anmieteten. Am stärksten durchstrukturiert war die Vergabe der Unterkünfte am Wiener Hof, an dem es so genannte Hofquartiere gab. Diese wurden seit 1612 von einem eigenen Hofquartieramt verwaltet und quartierfähigen Hofbediensteten zugeteilt. Jede Hausbesitzerin und jeder Hausbesitzer der Stadt Wien, die hofquartierpflichtig waren – es gab auch davon befreite Gebäude –, musste dem Hof ein Drittel ihrer oder seiner Wohnfläche zur Verfügung stellen, wobei die höfischen Mieterinnen und Mieter eine geringe

19 Bittschrift Isaak Seidels an Eberhard Ludwig, 11.06.1721, ebd., o.P.

20 Vgl. BOURDIEU, Kapital, S. 190f.

Quartiertax zu zahlen hatten, die einem »Drittel des marktüblichen Mietwerts« entsprach²¹. Nach einem Dekret von 1699 sollten für unverheiratete Hofmusiker, Kammerdiener, Leibapotheker und Expeditoren »1 gute Stube, 1 Kammer; oder: 2 Stübel, 1 Kammerl« zur Verfügung gestellt werden²². Die *Quartiertax*, die halbjährlich direkt an den Vermieter zu zahlen war²³, wurde extra zur Besoldung dazugerechnet und in den Theresianischen Steuerfassionen zusätzlich zur *Arrha*, der Schulden- und der Armensteuer, aufgeführt. 1765 betrug die *Tassa del quartiere* 20 fl., 25 fl. oder 75 fl., wie aus mehreren Bittschriften der Kastratensänger Pietro Galli, Giuseppe Monteriso, Pietro Pettazzi und Pietro Ragozzino aus dem Jahr 1765 hervorgeht. Bei Gehältern zwischen 450 fl. bis 1000 fl. konnten diese Mietsummen als unterschiedlich starke finanzielle Belastung empfunden werden²⁴. Aufgrund des immens großen Bedarfs an Quartieren²⁵ passierte es aber auch selbst lang gedienten Kastraten wie Lorenzo Masselli, dass sie keines mehr erhielten²⁶, weil alles belegt war. Kastraten und Wiener Hausbesitzerinnen und -besitzer lebten also dicht gedrängt im Stadtkern zusammen.

An allen Höfen befanden sich die Musikerunterkünfte in der Nähe des Hofes, damit die Sänger schnell zur Stelle sein konnten. Für Wien zeigt sich dies im Testament Francesco Ballerinis aus dem Jahr 1734. Er war nicht nur Sänger, sondern besaß auch ein kaiserliches Privileg für die Hofoper²⁷ und bewohnte bis zu seinem Tod eine Wohnung an prominenter Stelle, im »Goldschlagerischen Haus am Kollmarckt«²⁸. Am Kohlmarkt, der noch heute direkt auf die Hofburg zuführt, lagen im 18. Jahrhundert auch die Unterkünfte weiterer hochstehender Hofmusiker wie des Poeten Pietro Metastasio und der Komponisten Nicola Porpora und Joseph Haydn²⁹. Dresdner Sänger

21 Vgl. Maximilian MAURER, *Das Hofquartierwesen am Wiener Hof in der Frühen Neuzeit*, Dipl. Wien 2013, S. 2, 10ff., 40, 49.

22 Ebd., S. 66.

23 Vgl. ebd., S. 49.

24 Vgl. *Fassionen* von Pietro Galli, Giuseppe Monteriso, Pietro Pettazzi und Pietro Ragozzino, 1765, HHStA HMK I-I, o.P.

25 Vgl. Stefan SEITSCHEK, *Raumnot in Wien. Das Hofquartierwesen*, in: *Archivalien des Monats* vom 01.02.2014, URL: <http://www.oesta.gv.at/site/cob__53628/current-page__0/6644/default.aspx> (07.03.2017).

26 Hofparteienprotokolle vom Dezember 1723, HHStA HA OMeA 10, Bl. 142v–144r. Unter Joseph II. wurden die Hofquartiere dann gänzlich abgeschafft, was den deutschen Kastraten Michael Schlemmer im Alter empfindlich traf, vgl. Entscheidung über die Bittschrift Michael Schlemmers durch Leopold II., 08.04.1791, HHStA HMK I-1, o.P.

27 Vgl. ANTONICEK, *Österreich*, S. 132.

28 Verlassenschaftssache Francesco Ballerinis, April bis Juni 1734, HHStA HA OMaA 694, o.P.

29 Vgl. Mario VALENTE, [Art.] Pietro Metastasio (Pietro Trapassi) (1698–1782), in: Gaetana MARRONE (Hg.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies 1: A–J*, London / New York 2007, S. 1189–1193, hier S. 1192. Alle drei wohnten zusammen im so genann-

wie Francesco Ceccarelli ließen sich im sogenannten *Italienischen Dörfchen* nieder, wo er mit seiner Schwester Margarita ein Haus in der Straße Im Zwinger 30 bewohnte³⁰. Diese Ansammlung von Gebäuden zwischen Zwinger und Elbe war durch die Ansiedlung italienischer Arbeiter im Zuge des Baus der Katholischen Hofkirche entstanden und musste Mitte des 19. Jahrhunderts der neuen Semperoper weichen³¹. In München befanden sich die Wohnungen der Kastratensänger ebenso meist in unmittelbarer Nähe der Residenz: So wohnte Agostino Galli im »sogenannten Staigerhause nägst der kf. Residenz«³² nahe Theatinerkirche und heutigem Odeonsplatz. Vincenzo Corradi besaß dagegen zusätzlich zur »casa nella città«, für die er zwischen 1750 und 1759 12 bis 21 fl. zahlte, noch ein Haus mit Garten außerhalb Münchens, dessen Pacht etwas weniger betrug³³.

Oft präferierten Hofmusikerinnen und -musiker Unterkünfte in einem bestimmten Stadtteil bzw. in den immer gleichen Straßenzügen³⁴. Für Dresden ist dies vor allem für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert mittels der Dresdner *Adress-Kalender* nachweisbar. Sie gaben seit 1797 nicht nur die Namen der Mitglieder des Hofstaates an, sondern auch die Straßen, Hausnummern und später sogar Stockwerke. Es zeigt sich, dass zumindest die nach 1800 angestellten Kastratensänger stets in denjenigen Straßen lebten, die sich um die Residenz und die Oper im Taschenbergpalais herum erstreckten: die Schössergasse 323³⁵, 348³⁶, 358³⁷, 365³⁸, die Schlossgasse 317³⁹, 328 und 330⁴⁰ und die Große Brüdergasse 257⁴¹. Einige Sänger, wie etwa Filippo Sassaroli und Vincenzo Buccolini, scheinen zeitweise in demselben Haus gelebt zu

ten Michaelerhaus, vgl. Hermann MENDEL, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände* 5, Berlin 1875, S. 120.

30 Vgl. u.a. o.V., *Dresdner Adress-Kalender* auf das Jahr 1810, Dresden 1810, S. 22.

31 Vgl. Webers *Dresdner Quartiere bzw. Wohnungen*, URL: <<https://www.weber-gesamt-ausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090016.html>> (11.11.2018).

32 Testamentsübernahmeprotokoll von Agostino Galli, 02.03.1782, BayHStA HR I 467/465, Bl. 78r–83v.

33 Notizbuch mit Eingaben und Ausgaben Vincenzo Corradis 1750–1759, BayHStA HR I 464/304, o.P.

34 Vgl. BUSCH-SALMEN, *Sozialstatus*, S. 28.

35 Giuseppe Perini, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1809, S. 18.

36 Filippo Sassaroli, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1820, 14 und Giovanni Muschiatti, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1831, S. 171.

37 Nicola Spintler, vgl. Gottlob Wolfgang FERBER, *Dresden zur zweckmäßigen Kenntniß seiner Häuser und deren Bewohner*, Bd. 2, Dresden 1799, S. 462.

38 Giovanni Muschiatti, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1826, S. 13; 1829, S. 12; 1831, S. 171.

39 Filippo Sassaroli und Vincenzo Buccolini, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1810, S. 22.

40 Filippo Sassaroli, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1816, S. 13; 1817, S. 13; 1819, S. 13; 1822, S. 14; 1823, S. 13; 1824, S. 13.

41 Vincenzo Buccolini, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1817, S. 13 und 1819, S. 13; Filippo Sassaroli, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1826, S. 13; 1829, S. 12 und 1831, S. 213. Nur

haben – 1810 in der Schlossgasse 317 –, manche gaben ihr Quartier an andere Sänger weiter bzw. die Hausbesitzerin oder der Hausbesitzer vermietete mehrere Zimmer oder Wohnungen an Hofmusiker. So ist beispielsweise in den *Adress-Kalendern* der Jahre 1817 und 1819 die Große Brüdergasse 257 als Adresse Vincenzo Buccolinis vermerkt, in den Jahren 1826, 1829 und 1831 als jene Filippo Sassarolis. Kastratensänger standen demnach auch im Alltag im engen Kontakt zu anderen Hofmusikerinnen und -musikern sowie zu Stadtbewohnerinnen und -bewohnern, es liegt also nahe, dass sie mit beiden Gruppen auf verschiedensten Wegen interagierten.

2. Interaktion mit der Stadtbevölkerung

Durch das Anmieten von Zimmern und Wohnungen und das längere Verweilen in den Residenzstädten konnten Kastratensänger auf bestimmte Weise Beziehungen zu anderen städtischen Bevölkerungsgruppen pflegen. Diese Art des Wohnens ermöglichte es, sich individuell einzurichten, Dienerinnen und Diener zu beschäftigen und repräsentative Wohnkultur und damit Geselligkeit zu etablieren. Auch eine angemessene Garderobe konnte so unterhalten werden, um damit sowohl bei Hof als auch in der Stadt adäquat aufzutreten. Im Gegensatz zu den nur kurz einquartierten, sich vor allem in der höfischen Sphäre aufhaltenden Kastratensängern besaßen sie somit die Möglichkeit, soziales bzw. symbolisches Kapital in der Stadt zu akkumulieren.

2.1 Geselligkeit und *demonstrativer Konsum*

Michael Walter postuliert in seiner jüngst erschienen Monographie *Oper. Geschichte einer Institution*, dass italienische Sängerinnen und Sänger ihr symbolisches Kapital durch Verhaltensweisen angereichert hätten, die von Thorstein Veblen als *conspicuous consumption* (oder *demonstrativer Konsum*) bezeichnet wurden. Da die Operschaffenden vom Adel »als Seinesgleichen anerkannt« hätten werden wollen, hätten sie auf ähnliche Weise Geld ausgegeben, nämlich »nicht nach der ökonomischen Vernunft, sondern [...] nach dem präbendierten Rang und seinen Erfordernissen«⁴². Ob ein Sänger oder eine Sängerin tatsächlich darauf hoffte, Standesgrenzen überwinden zu können, sei dahingestellt. Die von Walter genannten Folgen dieses Konsums, die

der letzte Dresdner Kastrat Mosè Tarquinio wohnte in den 1830er Jahren etwas weiter entfernt in der Annengasse in der Wilsdruffer Vorstadt, vgl. *Dresdner Adress-Kalender* 1833, S. 255; 1834, S. 242; 1835, S. 243; 1836, S. 244; 1837, S. 249.

⁴² WALTER, *Oper*, S. 285.

häufig hohen Schulden berühmter italienischer Sängerinnen und Kastraten wie Francesca Cuzzoni und Giusto Fernando Tenducci finden sich tatsächlich auch in den Akten der deutschen Höfe wieder. Allerdings lässt der Autor außer acht, dass der Hof nicht der einzige soziale Raum war, in dem sich Kastraten bewegten. Gerade jene Sänger, die für längere Zeit in Residenzstädten wie Dresden, München, Wien oder Stuttgart lebten, waren nicht nur verpflichtet, am Hof angemessen aufzutreten, sondern auch in ihrem unmittelbaren Lebensumfeld und im Kreis ihrer Musikerkolleginnen und -kollegen. Für Leopold Mozart war es beispielsweise »selbstverständlich, daß sich jährliches Gehalt, Reputation im Gesamtgefüge und äußere Repräsentation zu decken hatten«⁴³. So wichtig es war, einen guten Ruf in Adels- und Herrscherkreisen zu haben, die Reputation gegenüber anderen Sängerinnen und Sängern, aber auch innerhalb der Residenzstadt war ebenso ausschlaggebend, vor allem, wenn man vor Ort nicht auf weitreichende, familiäre Netze zurückgreifen und sich diese auch nicht durch Heirat und Nachkommen aufzubauen vermochte.

Schon Veblen betont, dass der Hang zum *demonstrativen Konsum* bei denjenigen Personen, abgesehen vom Adel, am stärksten auftrate, die sich in einem städtischen Umfeld befänden und zudem mobil seien⁴⁴. Auch bei Kastraten, die länger in einer der Residenzstädte lebten, zeigt sich diese Art des Konsums deutlich sowohl in Testamentsinventaren als auch in Schuldenfällen. Inwieweit Inventare von Wohnungseinrichtung, die nach dem Tod eines Kastraten angefertigt wurden, über den sozialen Stand bzw. das soziale und symbolische Kapital Aufschluss geben können, soll zunächst durch ein Negativbeispiel erörtert werden: Im Januar 1774 verstarb der deutsche Kastrat Johannes Wagner, woraufhin dessen Unterkunft auf Anordnung des Geheimen Rates und Hofmarschalls Baron von Gaisberg »obsignirt« und »verpitschirt« wurde. Sie wies eine Stube und zwei Kammern auf: In ersterer stand lediglich eine »Commode mit 3. Schubladen« und in der Kammer »1. Commode mit 3. Schubladen, 1. ganz kleine Commode mit 3. Schubladen, 1. Tisch mit beschloßenen Schubalden, 1. Coffre [Koffer] sowie 1. truchen [Truhe] mit 2. Schubladen«. Die andere Kammer wurde als leer vermerkt⁴⁵. Zwar weist die Obsignierung darauf hin, dass er Erben gehabt haben könnte und es bleibt unklar, was sich in den Möbeln befunden hatte. Doch im Vergleich mit den Einrichtungen italienischer Kastraten wird deutlich, dass Wagner weder so viel Geld verdient hatte, dass er mittels seiner Wohnungseinrichtung

43 BUSCH-SALMEN, Sozialstatus, S. 23.

44 Vgl. VEBLER, Theorie, S. 95f.

45 Obsignationsprotokoll für die Verlassenschaftssache Johannes Wagners, 31.01.1774, HStAS A 21 Bü 276, o.P.

gegenüber anderen Hofmusikerinnen und -musikern oder Stadtbewohnerinnen und -bewohnern repräsentieren konnte noch die Räumlichkeiten und die Ausstattung besaß, diese zu größeren Essen oder ähnlichem einzuladen.

Anders sah dies bei den zwei italienischen Kastraten Antonio Banchotti (†1709) und Francesco Ballerini (†1734) aus sowie bei Pietro Dini, dessen Wohnung 1805 obsigniert wurde⁴⁶. Zwar besaßen Banchotti und Ballerini zum Zeitpunkt ihres Todes nur ein paar Kleider (Hemden, Hosen, Mäntel, Röcke, Übergewänder, Strümpfe) und gerade so viel »weißzuch«⁴⁷, das heißt Hals-, Bett-, Schnupf- und Tischtücher, Schlafhauben sowie Servietten, dass es regelmäßig gewechselt werden konnte. Doch weist das Vorhandensein von gepolsterten Sitzmöbeln, Tischen und Tischteppichen darauf hin, dass die Kastraten Gäste empfangen haben müssen. Die große Menge an Sesseln – Ballerini besaß allein 12 Stück – sowie Dekorativobjekte wie Spiegel und Gemälde sind ein zusätzlicher Indikator dafür, dass Repräsentation gegenüber Besuchern eine Rolle spielte⁴⁸. Während der Besitz von Degen sowohl modische Gründe hatte als auch von Kastraten zur Verteidigung der Ehre genutzt wurde⁴⁹, wäre zu fragen, ob die Sammlung von Pistolen und Flinten aus Banchottis Besitz womöglich für den Schutz auf Reisen angeschafft worden war.

46 Siehe Verlassenschaftssache Antonio Banchottis, Juli 1709, HHStA HA OMaA 656; Verlassenschaftssache Francesco Ballerinis, April bis Juni 1734, HHStA HA OMaA 694; Nachlassregulierung Pietro Dinis, 1805–1825, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635.

47 Vgl. Testamentsinventar Francesco Ballerinis, 09.04.1734, HHStA HA OMaA 694, o.P.

48 Zu Möbeln und Wohndekoration als Repräsentationsobjekte, vgl. Michael NORTH, Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2003, S. 84, 89f.

49 Degen wurden auch von Kastratensängern bei Auseinandersetzungen eingesetzt. So berichtete Leopold Mozart in einem Brief an seine Tochter über einen Vorfall zwischen Vincenzo dal Prato und einem Franz Lang im Mai 1785 in München: Beide hätten sich im Zuge einer Auseinandersetzung »über wäschereyen des Kastraten« herausgefordert und ihre Degen geholt. Der Konzertmeister Christian Cannabich habe versucht sie zu trennen und dabei mit einem Stock auf dal Prato eingeschlagen. Dieser habe daraufhin vor Wut den Degen gezogen und gegen Cannabich gerichtet, was damit geendet habe, dass er umso mehr Schläge habe einstecken müssen. Lang und dal Prato hätten infolgedessen Hausarrest erhalten und die Sache sei vor Gericht gekommen, vgl. Brief Leopold Mozarts an Maria Anna Berchtold zu Sonnenburg, 09.06.1785, URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1440&cat=>> (22.03.2017). Auch der Grund für die Ausweisung des Kastraten Caffarelli aus Frankreich 1754 soll ein Streit mit dem Dichter Sylvain Ballot de Sauvot über den Vorzug der italienischen oder der französischen Musik gewesen sein. Dabei hätten sie einander herausgefordert, wobei der Franzose den Kürzeren gezogen haben soll, vgl. Friedrich Wilhelm MARPURG, Legende einiger Musikheligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit, Köln 1786, S. 217f.; KUTSCH/RIEMENS, Sängerlexikon 1, S. 680.

Wenn Johannes Wagner am untersten Ende der Skala stand, was Lebensstand und Wohnkomfort anging, ist der Sopranist Pietro Dini aus Dresden am oberen Ende derselben anzusiedeln. Sein Verlassenschaftsinventar aus dem Jahr 1805, welches bei der Auktion über 1200 rt. erbrachte⁵⁰, gibt Einblick in einen repräsentativen Lebensstil, den er wohl bis ins hohe Alter gepflegt hatte. Seine Wohnung in der Dresdner Frauengasse bestand aus einer kleinen und einer großen Stube, einem Alkoven an der kleinen Stube und einer guten Stube, die mit allem gefüllt waren, was man benötigte, um gesellschaftlich eingebunden zu sein. Eine Unzahl von Kleidungsstücken aus feinen Stoffen wie Biberpelz, Baumwolle, Seide und Leinen, davon allein 75 Paar Strümpfe, dazu Accessoires wie Hüte, Manschetten, Handschuhe und eine goldene Taschenuhr mit auswechselbaren Bändern und Ketten wiesen ihn als Mann von Geschmack aus⁵¹. Im städtischen Alltag drückte er diesen durch die Wahl der Farben und Muster seiner Alltagskleidung aus. Während seine Fräcke und langen Hosen wie üblich aus blauem, schwarzem, grünem und grauem Tuch, Wolle oder Seide bestanden, mit dazu passenden schwarzen und weißen Halstüchern oder Krawatten, stachen seine farbig gestreiften, »blau-« oder »buntgeatterten«, »gefleckten« oder silbern bzw. golden bestickten Gilets (Westen) individuell heraus⁵². Mit Rouge, Schuhschnallen, diversen goldenen Ringen, teilweise mit Halbedelsteinen besetzt, Ohrringen und einem verzierten Degen machte er aber sicher auch bei Hof eine gute Figur⁵³.

Die Rolle, die Banchottis und Ballerinis Schränke, gepolsterte Sessel und Lehnstühle als Repräsentationsobjekte eingenommen hatten, übernahmen bei Dini das Kanapee und der Schaukelstuhl mit verschiedenen farbigen Überzügen sowie zahlreiche Tischuhren⁵⁴. Waren die Wohnungen der zwei Wiener Kastraten mit allerlei Gemälden dekoriert, wurden diese in Dinis Wohnung ergänzt durch Spiegel, Vorhänge, Wanduhren und vor allem reichlich Kerzenleuchtern, Tischuhren mit Emaillebildern, Vasen, Figurengruppen aus Porzellan und Schmuckdosen aus Halbedelsteinen, Elfenbein und Edelmetallen. Zwei der Gemälde stellten den Sopranisten selbst dar. Mit an die 200 Stück Besteck und Geschirr, darunter wertvolle Teile aus Silber, war er in der Lage,

50 Diese Summe reichte allerdings nicht einmal aus, um seine Schulden zu decken, vgl. HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2428/02, Bl. 18r–v.

51 Vgl. Obsignationsprotokoll der Wohnung Pietro Dinis durch das Regierungsamt Dresden, 30.04.1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 7r–8v; Consignationsprotokoll und Inventar von Pietro Dinis Wohnung, 11.05.1805, ebd., Bl. 18v–21r.

52 Zur Männermode um 1800 siehe Ingrid LOSCHER, Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1999, S. 67.

53 Vor allem Schuhschnallen galten bereits um die Jahrhundertwende zunehmend als Symbol einer konservativen bzw. hofreuen Haltung, da die bürgerliche Schuhmode stattdessen zunehmend Schnürsenkel und -bänder verwendete, vgl. Giorgio RIELLO, *A Foot in the Past. Consumers, Producers, and Footwear in the Long Eighteenth Century*, Oxford 2006, S. 81f.

54 Vgl. NORTH, Genuss, S. 94.

Gäste mit Schokolade, Gefrorenem und Kaffee zu verköstigen; Spielmarken mit -napf und Aufbewahrungskästchen sowie eine goldene Schwammbüchse und ein Feuerzeug dienten der Zerstreung durch gemeinsames Spielen und Rauchen⁵⁵.

Die Briefe und Tagebucheinträge Carl Maria von Webers bestätigen, dass die Wohnungen von Dresdner Kastraten Anlaufstelle und Treffpunkt für andere Hofmusiker sein konnten. Nachdem Weber im Januar 1817 Direktor der deutschen Oper und Kapellmeister am Dresdner Hoftheater geworden war, lebte er zunächst in einer kleinen Wohnung im *Italienischen Dörfchen* bei seinem »Hausdrachen« Margarita Ceccarelli⁵⁶, während seine Braut Caroline Brandt noch im fernen Prag weilte. Besonders in der Zeit, bevor beide im November 1817 heirateten, eine gemeinsame Unterkunft bezogen und Caroline ihre aktive Karriere als Sängerin aufgab, ließ sich der Komponist ab und zu bei Filippo Sassaroli zum Mittagessen oder zum Abendtee einladen. Dort befand er sich meist in Gesellschaft anderer italienischer Musiker wie dem Leiter der ehemaligen italienischen Oper Francesco Morlacchi oder dem Konzertmeister Giovanni Battista Polledro⁵⁷. Sassaroli scheint bei diesen Anlässen durchaus nicht an seinen Gästen gespart zu haben, denn am 30. April 1817 berichtete Weber seiner Zukünftigen: »Mittag aß ich bei Saßarolli, der ein entsezliches Freßen gab, so recht unmenschlich viel«⁵⁸. In dieser Zeit scheint sich, wie auch Webers Sohn bestätigt⁵⁹, eine Freundschaft entwickelt zu haben: Im Januar 1820 notierte der Komponist, eine Seelenmesse für Sassarolis Vater besucht zu haben, im August 1824 brachte er ihm aus Karlsbad einen Pokal mit und im Oktober des gleichen Jahres Eis und Blumen⁶⁰.

Im Gegenzug waren auch Kastraten Adressaten geselliger Treffen mit Einheimischen. Exemplarisch lässt sich dies für die Stadt Salzburg in den

55 Vgl. Consignationsprotokoll und Inventar von Pietro Dinis Wohnung, 09.–11.05., 14.05., 18.05., 22.05.1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 7r–8v, 14r–28v.

56 Brief Carl Maria von Webers an Caroline Brandt, 13.04.1817, URL: <<http://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041118.html>> (23.03.2017).

57 Vgl. Tagebucheinträge C. M. v. Webers vom 29.04., 03.09. und 27.12.1817, URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A060119.html>>; URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A060246.html>>; URL: <<https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A060361.html>> (11.11.2018); Brief C. M. v. Webers an C. Brandt, 05.09.1817, URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041306.html>> (13.03.2017).

58 Brief C. M. v. Webers an C. Brandt, 30.04.1817, URL: <<https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041142.html>> (11.11.2018).

59 Vgl. VON WEBER, Weber, S. 171.

60 Vgl. Tagebucheinträge C. M. v. Webers vom 26.01.1820, 12.08.1824 und 02.10.1824, URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A061170.html>>; URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A065075.html>>; URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A065024.html>> (13.03.2017).

Briefen der Familie Mozart sowie dem Tagebuch Maria Anna Berchtolds zu Sonnenburg, genannt »Nannerl«, nachvollziehen, denn darin sind enge Kontakte zu den Sängern Francesco Ceccarelli Ende der 1770er Jahre und Michel Angelo Bologna in den 1780er Jahren dokumentiert. Während die Kastraten sich, unabhängig voneinander, länger in der Stadt aufhielten, verbrachten sie viel Zeit in der Getreidegasse, um dort vor allem mit Leopold, »Nannerl« und Freunden der Familie gemeinsam zu musizieren, sich porträtieren zu lassen und Karten zu spielen. Man vergnügte sich aber auch draußen mit Spaziergängen, Kegeln und »Bözltschießen«, bei dem die Teilnehmenden auf Scheiben schossen, auf denen sie selbst in humoristischer, die Damen und die Kastraten auch in frivoler Art und Weise abgebildet waren⁶¹. Ceccarelli wohnte in dieser Zeit beim Perückenmacher Peter Rosentretter im so genannten Fechtmeisterhaus in der Getreidegasse 8, neben Mozarts Geburtshaus⁶². In der gleichen Straße erwarb er später auch eine Wohnung⁶³.

Die Pflege *demonstrativen Konsums* kann also als soziale Praktik von Kastraten gewertet werden, innerhalb dessen Vollzug sie sich selbst in soziale Netze innerhalb der Residenzstadt einbetteten, was als Umwandlung ökonomischen in soziales Kapital zu deuten ist.

2.2 Einbindung in soziale Gruppen der Residenzstadt

Anhand der Untersuchung von Wohnungsinventaren, die zu Teilen aus objektiviertem Kulturkapital bestanden⁶⁴, können auch Aussagen über soziales Kapital in Form von Anbindungen an andere Gruppen als jene der Musikerinnen und Musiker getroffen werden. Wie bereits oben erwähnt, hegten einige Kastraten Interessen, die über das musikalische Gebiet hinausgingen. So sammelte nicht nur Ferdinando Mazzanti alte Musikhandschriften, auch Gaetano Berenstadt besaß einige Expertise auf dem Gebiet des Kunstwerks, der Bücher

61 Vgl. MALKIEWICZ, Salzburg, S. 249, 251; Paul MÜNCH, Mozart und die »verschnittenen Sänger«. Ein »kritisches Verhältnis«?, in: Wolfgang E. WEBER / Regina DAUSER (Hg.), Faszinierende Frühneuzeit. Reich, Frieden, Kultur und Kommunikation 1500–1800. Festschrift für Johannes Burkhardt zum 65. Geburtstag, Berlin 2008, S. 219–238, hier S. 228ff.

62 Vgl. Brief Leopolds an Wolfgang Amadeus und Anna Maria Walpurga Mozart, 28.05.1778, URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1014&cat=>> (23.03.2017).

63 Vgl. MÜNCH, Mozart, S. 233, Anm. 105.

64 Objektiviertes Kulturkapital existiert nach Bourdieu »in Form von kulturellen Gütern, Bildern, Büchern, Lexika, Instrumenten oder Maschinen, in denen bestimmte Theorie und deren Kritiken, Problematiken usw. Spuren hinterlassen oder sich verwirklicht haben«, BOURDIEU, Kapital, S. 185.

und Antiquitäten⁶⁵. In den Testamentsinventaren sind diese Liebhabereien am Besitz von Repräsentationsobjekten und Kunstgegenständen ablesbar, vor allem jedoch an den vorhandenen Büchern, Schreibutensilien, technischen Geräten und Sammlungen. Während Antonio Banchottis »allerhandt Geistl. und Musicalische bücher« nicht weiter spezifiziert sind⁶⁶, eröffnet sich im Inventar Francesco Ballerinis ein Bildungskanon, der typisch für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist und ferner seine Funktion als Opernschaffenden widerspiegelt. Neben über 50 Notendruckten und Libretti finden sich drei Bände aus dem Oeuvre Molières, eine italienische und eine französische Komödie, die Sammlung *Divertimenti Poetici* (1683) von Giuseppe da Varano sowie zwei der antiken Grundlagen für Opernlibretti, Ovids *Metamorphosen* und Heliodors *Aithiopika* in französischer Übersetzung. Im Besitz der *Histoire de l'Empire d'Allemagne* (1681) von Jean-Baptiste de Rocoles könnte sich das theoretische Interesse an seiner neuen Heimat gezeigt haben, wie auch jenes an anderen Kulturen in dem von Francois Charpentier in Briefberichte umgewandelten Reisetagebuch Nicolas Du Loirs aus der Levante (1654). Ältere Werke wie das Albertus Magnus zugeschriebene *Secretis mulierum*, das historische Wörterbuch Hermann von der Beekes aus dem 16. Jahrhundert *Elucidario Poetico* sowie der *Discorso sopra la storia*, eine italienische Übersetzung des *Discours sur l'histoire universelle* (1681) von Jacques Bénigne Bossuet, komplettieren zunächst den weltlichen Interessenshorizont des Kastraten. Der *Discorso*, die Abhandlung einer Weltgeschichte als Gott gelenkte Heilsgeschichte, weist jedoch schon auf eine andere Kategorie von Druckerzeugnissen hin, die vielfach in Ballerinis Besitz gefunden wurden: Denn die Hälfte davon waren Stundenbücher wie das *Beatae Mariae Virginis*, Exerzitienbücher, beispielsweise Ignatius von Loyolas *Exercitia Spiritualia* (1522–24), und Andachtswerke wie Tomas von Kempens *De Imitatione Christi* (1418), die jesuitisch geprägt sind und ein monastisches Verständnis der Glaubensausübung verraten⁶⁷. Die spirituellen Interessen Ballerinis, die sich darin widerspiegeln, bestätigen sich in seiner Mitgliedschaft in der Corpus-Christi-Bruderschaft an der Kirche St. Michael und seiner Beisetzung in der dortigen Gruft⁶⁸. Die spanische Kongregation, bekannt für ihre pompösen Fronleichnamsprozessionen, war eng mit dem Kaiserhaus verbunden – selbst Kaiser Karl VI. war Mitglied – und an einer Kirche lokalisiert, die

65 Vgl. Lowell LINDGREN, La carriera di Gaetano Berenstadt, contralto evirato (ca. 1690–1735), in: Rivista italiana di musicologia 9 (1984), S. 36–112, hier S. 36.

66 Inventar aus der Verlassenschaftssache Antonio Banchottis, Juli 1709, HHStA HA OMaA 656, o.P.

67 Vgl. Inventar aus der Verlassenschaftssache Francesco Ballerinis, 09.05.1734, HHStA HA OMaA 694, o.P.

68 Vgl. Huss, Oper, S. 148.

vom italienischen Barnabitenorden geleitet wurde⁶⁹. Ballerini war somit nicht nur auch auf religiöser Ebene an die Habsburger angebunden, sondern durch den Kontakt zu anderen italienischen und spanischen Einwohnern Wiens in das religiöse Leben der Stadt involviert⁷⁰.

Die Bücher aus Pietro Dinis Nachlassinventar, das 70 Jahre später erstellt wurde, veranschaulichen einen gewandelten Interessenshorizont, der wiederum auf andere städtische Kontakte und Lebenswelten hindeutet. Als Musiker besaß er zunächst wie auch Ballerini Gegenstände und Bücher, die auf seine Tätigkeit verwiesen: Zum Schreiben und Komponieren benötigte er Schreibtafel, Schreibzeug, zwei Rastrale (Feder mit fünf Zinken zum Notenziehen) und mehrere Federmesser. Außerdem sind im Inventar neben zwei Violoncelli und einer Violine samt Bögen ein »Forte piano, braun gepeizt, mit Gestelle« vermerkt⁷¹. Darüber hinaus besaß er Noten, Fabeln von Ovid und Fontaine, französische Komödien, Marcus Junianus Justinus' *Weltgeschichte* in französischer Übersetzung, Reisebeschreibungen und mit *Le nouveau Cuisinier royal et bourgeois* von François Massialot sogar ein Kochbuch. Doch sein Schwerpunkt lag auf politischen Werken in französischer Sprache, welche unter anderem die Prinzipien und Ursachen der französischen Revolution sowie diejenigen Neapels, die Geschichte und Politik Venedigs und französische Friedensverträge zum Inhalt hatten. Sprachbücher und Grammatiken weisen zudem darauf hin, dass er sich in der französischen und deutschen Sprache weiterbildete, aber auch auf die richtige Verwendung der eigenen Muttersprache bedacht war⁷². Zwar beweist der Besitz dieser Bücher nicht, dass der Kastrat sie alle gelesen hatte, aber immerhin war ihm daran gelegen, dass die Personen, die seine Wohnung sahen, dies annahmen. Dini hegte offensichtlich einen Bildungsanspruch und Interessen, die nicht unmittelbar mit seiner Tätigkeit als Sänger in Verbindung standen.

69 Vgl. Luis TERCERO CASADO, Religion und Macht in St. Michael. Die spanische Corpus Christi-Bruderschaft (17.–18. Jahrhundert), in: Michaeler Blätter 30 (2014), S. 8f., hier S. 8.

70 Diese Art des sozialen Kapitals könnte auch als religiöses Kapital verstanden werden, vgl. Frederik ELWERT, Das Kapital religiöser Gemeinschaften – Ideen zur Adaption neuerer Kapitaltheorien in der Religionswissenschaft, in: Zeitschrift für junge Religionswissenschaft 2 (2007), S. 33–56, hier S. 50. Da die Definitionen religiösen Kapitals aber stark differieren, soll Ballerinis Einbindung in die Bruderschaft hier lediglich zum sozialen Kapital dazugezählt werden.

71 Das Klavier gehörte allerdings (zusammen mit einem Paar Strümpfen) seinem Hofmusikkollegen Vincenzo Rastrelli, der sich zu dieser Zeit in Moskau aufhielt, vgl. Testament Pietro Dinis, 20.03.1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 1r–4r, 9r–11v. Beide hatten Ende der 1790er Jahre zusammen in der Lochgasse 421 gewohnt, vgl. FERBER, Dresden 1 (1797), S. 103; FERBER, Dresden 2 (1799), S. 60, 341.

72 Vgl. Consignationsprotokoll und Inventar von Pietro Dinis Wohnung, 14.05.1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 21r–23r.

Dies gilt auch für seine umfänglichen Sammlungen von Muscheln, Korallen, Halbedelsteinen und Mineralien, teilweise mit französischen Beschreibungen, sowie technischen Geräte: Er besaß ein Messingthermometer, ein Barometer, zwei Fernrohre, eine Uhrmacherwerkstatt und eine elektrische Lichtmaschine. Die Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Fragen und das Sammeln von Naturalien war – in Nachahmung großer fürstlicher Naturalienkabinette – im 18. Jahrhundert als bürgerliche Art der Wissensaneignung entstanden⁷³. »Persönliche Neugier« sowie »Entdeckerfreude«, aber auch patriotische und religiöse Motive veranlassten vor allem gut betuchte Bürger, Sammlungen anzulegen⁷⁴. Dini verdiente offensichtlich nicht nur ausreichend Geld, um diese Objekte zu erwerben. Er könnte ebenso darauf bedacht gewesen sein, sich mit bestimmten Kreisen der Stadt darüber austauschen zu können. Denn zum Sammeln gehörte es dazu, sich in Gesellschaften oder Lesezirkeln über das selbst gewonnene Wissen zu unterhalten und mit den Objekten zu handeln und sie zu tauschen⁷⁵. Dini war also möglicherweise über dieses »Hobby« in bürgerliche Kreise der Stadt Dresden eingebunden, wofür sein Interesse an Büchern über politische Ereignisse und vor allem, nur wenige Jahre nach der Französischen Revolution, gesellschaftliche Umstürze sprechen würde. Darauf verweist auch die Sprache der meisten Druckerzeugnisse – Französisch und nicht etwa Italienisch –, welche nicht nur Verkehrssprache am Hof war, sondern ebenso von einheimischen städtischen Eliten genutzt wurde. Eine Anbindung an diese Schicht kann gedeutet werden als eine der »Investitionsstrategien, die bewusst oder unbewusst auf die Schaffung von Sozialbeziehungen gerichtet sind, die früher oder später einen unmittelbaren Nutzen versprechen«⁷⁶. Dieser Nutzen konnte unter anderem, wie später zu zeigen sein wird, Teil der »symbolischen Garantien«⁷⁷ eines Kastraten sein, das heißt seines symbolischen Kapitals innerhalb der Residenzstadt.

2.3 Beschäftigung einheimischer Dienerinnen und Diener

Die Anstellung von Bediensteten gehörte ebenso zu diesen Investitionsstrategien. Sie stellte zunächst die Voraussetzung für *demonstrativen Konsum* dar, denn es ist davon auszugehen, dass Filippo Sassaroli nicht selbst für Carl

73 Vgl. Henning BOCK, Bürgerliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Bildung durch Anschauung, in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT u.a. (Hg.), Kunst und Kulturgut, Bd. II: »Kunst« und »Staat«, Paderborn 2011, S. 33–50, hier S. 33.

74 Vgl. ebd., S. 33, 35, 37.

75 Vgl. ebd., S. 36f.

76 BOURDIEU, Kapital, S. 192.

77 Pierre BOURDIEU, Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a.M. 1987, S. 218.

Maria von Weber am Herd stand. Eine repräsentative Haushaltung wie jene Pietro Dinis oder Filippo Sassarolis konnte naturgemäß nicht von einer einzigen Person bewirtschaftet werden, und da Kastratensänger in der Regel keine Ehefrau hatten⁷⁸, waren sie auf fremde Hilfe angewiesen, wenn sie nicht mit anderen Familienmitgliedern zusammenlebten. Reisende Sänger, die nur kurz an einem Hof oder nicht fest angestellt waren, brachten meist ihre eigenen Diener mit, wie es die Besoldungsakten von Senesino in Dresden zeigen oder die Briefe Giuseppe Jozzis, in denen er von seinem Diener Renard berichtete⁷⁹. Jene Kastraten dagegen, die länger in einer Residenzstadt lebten, benötigten einheimische Kräfte. Deren Präsenz zeigt sich entweder in Angaben über ihre Bezahlung oder in Verlassenschaftssachen, wenn sie den Besitz des Verstorbenen bis zu seiner Versteigerung verwalteten. Diese Aufgabe übernahmen beispielsweise Jacob Hravatin und seine Ehefrau nach dem Tod Francesco Ballerinis im Jahr 1734, wobei anzunehmen ist, dass beide auch im gleichen Haus wohnten. Der Ertrag der Nachlassversteigerung wurde zur Bezahlung Hravatins und eines weiteren Dienstboten verwendet⁸⁰.

Die große Relevanz einer Haushaltung mit lokalen Dienerinnen und Dienern wird auch daraus ersichtlich, dass Kastratensänger den betreffenden Personen oft den Lohn schuldig blieben, also über ihre Verhältnisse lebten, um sie bei sich anzustellen. Der Altist Vincenzo Corradi führte – aufgrund massiver Geldprobleme – von 1750 bis zum seinem Tod 1759 Tagebuch über seine Einnahmen und die bezahlten Schulden. Seine Dienerin erhielt 2,30 fl. im Quartal und damit 9,20 fl. jährlich⁸¹, wobei Corradi ihr den Betrag offensichtlich immer nur dann auszahlte, wenn er fluide war. Gleich mehrere Diener, aber ebenso viele Schulden, hatte auch Pietro Dini, der 1805 in Dresden verstarb. In seinem Testament verfügte er, dass ihnen die Jahresgehälter ausbezahlt werden sollten⁸². Außerdem taucht in den Rechnungen über seine

78 Wie eingangs ausgeführt, war es Kastraten seit dem 16. Jahrhundert ausdrücklich verboten zu heiraten. Drei Ausnahmefälle sind aber bekannt: Zu der hart erkämpften Heirat des Sängers Bartolomeo Sorlisi mit der jungen Dresdnerin Dorothea Lichtwer im Jahr 1667 siehe FRANDSEN, *Eunuchi conjugium*. Helen Berry untersuchte die später annullierte Eheschließung Giusto Fernando Tenduccis mit der Irin Dora Maunsell, siehe BERRY, *Castrato*. Der Fall Filippo Finazzis, der 1762 die Witwe Gertrud Steinmetz nahe Hamburg ehelichte, ist weitestgehend unbearbeitet, siehe MÜLLER, Mingotti, CCVf.; Axel LOHR, *Die Geschichte des Gutes Jersbek von 1588 bis zur Gegenwart*, Neumünster 2007, S. 134ff.

79 Vgl. Hofparteienprotokolle vom Oktober 1726, HHStA HA OMeA 11, Bl. 455r–455v; Aufführung der Reisekosten für Senesino und seine zwei Bediensteten in Dresden, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 383/04, Bl. 251r–253v; Briefe Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 29.06.1748; 03.09.1748; 04.01.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

80 Vgl. Verlassenschaftssache Francesco Ballerinis, 1734, HHStA HA OMaA 694, o.P.

81 Vgl. Notizbuch mit Eingaben und Ausgaben Vincenzo Corradis 1750–1759, BayHStA HR I 464/304, o.P.

82 Vgl. Testament Pietro Dinis, 20.03.1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 2r, 10r.

hinterlassenen Schulden eine Johanna Regina Dittmann auf, die für die Leichenwache 22 gr. für eine *Chaise* und Kerzen vorgestreckt hatte⁸³. Da sie zudem ein »Geschenk zur Trauer« von 5 rt. erhielt⁸⁴, ist wahrscheinlich, dass sie bei Dini in Diensten gestanden hatte. Der Altist Vincenzo Buccolini war – neben weiteren horrenden Schulden – nicht nur mit der Auszahlung des Gehalts für seine Haushälterin Johanna Dorothea Bischin 1821 im Rückstand, sondern schuldete ihr auch »Wirthschafts Auslagen, und baare kleine Vorschüße«⁸⁵.

Die Unterhaltung von Dienerinnen und Dienern weist auf einen regen Kontakt zur lokalen Bevölkerung hin, der sich weiter streckte als jene zu Hofmusikerinnen und -musikern, religiösen Kongregationen und bürgerlichen Zirkeln. Durch die Arbeit der betreffenden Personen in den Haushalten der Kastraten war deren Präsenz weitgehend bekannt und Teil des städtischen Alltagslebens und förderte somit wiederum die (Re-)Produktion sozialen Kapitals⁸⁶.

2.4 Schulden als Indikator für soziale Anerkennung

Dieses soziale Kapital, das Kastraten in der Stadt besaßen, fungierte gleichzeitig als symbolisches Kapital, da die »Akkumulation von Ehrenkapital und Ansehen«⁸⁷ ihnen »Kreditwürdigkeit« – im symbolischen ebenso wie im wörtlichen Sinne – bei den Stadtbewohnern einbrachte. Dies benötigten sie, wenn sie sich Geld leihen mussten, was wiederum einer der negativen Effekte des *demonstrativen Konsums* war. Aktenkundig wurden Schulden, wenn die Sänger beim Landesfürsten oder der -fürstin um einen Vorschuss oder um Bezahlung dieser Summen baten. Als Gründe gaben sie an, dass das Gehalt niedriger als das der Kollegen oder die Lebenshaltungskosten gestiegen seien, die Besoldung seit einer drastischen Kürzung nach einem Herrscherwechsel nicht mehr ausreiche oder die Familie in Italien Unterstützung benötige. Zwar führte die teilweise unregelmäßige Bezahlung seitens des Hofes dazu, dass Hofmusikerinnen und -musiker tatsächlich oft gezwungen waren, Schulden zu machen⁸⁸. Doch die Art der Güter, für die – neben der Unterhaltung Bediensteter – nicht vorhandenes Geld ausgegeben wurde, weist darauf hin, dass sie oft Teil einer repräsentativen Lebensführung waren.

83 Vgl. Rechnung für die Dienerin Johanna Regina Dittmann, 08.05.1805, ebd., 08.05.1805, Bl. 71r–v.

84 Bestätigung des Erhalts von 5 rt., 06.05.1805, ebd., Bl. 72r–v.

85 Bericht H. H. von Könnertitz' an Friedrich August I. *Die Gläubiger des vormaligen Kirchensänger Buccolini betr.*, 04.07.1821, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 87v.

86 Vgl. BOURDIEU, Kapital, S. 192f.

87 BOURDIEU, Sinn, S. 216.

88 Vgl. DUNLOP, *Forgotten musicians*, S. 107f., Anm. 100.

Dies demonstrieren zwei Beispiele vom Münchner und Dresdner Hof. Im Jahr 1718 supplizierte Vincenzo Corradi an den bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel, dass ihm für längere Zeit nur die Hälfte seines Gehaltes ausgezahlt worden sei, was ihn gezwungen habe, sich zu verschulden⁸⁹. Diese Schulden wurden 1719 von zwei Bürgern der Stadt, dem Schuhmacher Simon Laimbieger und dem Perückenmacher Mathias Liott, beim Hof eingefordert. Beide beklagten, seit drei Jahren nur mit Worten abgespeist worden zu sein, und baten den Oberhofmarschall darum, das nächste Quartalsgehalt Corradis einzubehalten und direkt an sie abzuführen. Die Aufzählungen der von ihnen erbrachten Dienstleistungen zeigen, dass sich Corradi vom 25. Juli 1717 bis 11. Juni 1719 ganze 15 Paar Schuhe und 7 Paar Sohlen hatte anfertigen lassen und Liott ihm im Jahr 1719 mehrere Monate lang Perücken »accordirt« und »accomodirt« hatte, wofür Corradi nur einen Bruchteil des eigentlichen Preises hatte bezahlen können⁹⁰. Genau in diesem Zeitraum hatte der Sänger eine Entlassung erwirkt, kurze Zeit später aber um Wiedereinstellung gebeten, sodass er einige Monate ohne Anstellung war⁹¹. Es ist verständlich, dass er in dieser Zeit nicht im Stande war, gewisse Ausgaben zu bezahlen. Doch es ist frappierend, dass es sich um spezifische Güter und Dienstleistungen handelte, die notwendig waren, um am Hof und in der Stadt eine gute Figur zu machen. Mithilfe neuer, wahrscheinlich modischer Schuhe und adäquater Perücken konnte er öffentlich zeigen, dass er fluide war und sein Status trotz der Entlassung vom Hof keinerlei Beschädigung aufwies. Denn in einer Gesellschaft, in der Angehörige armer Schichten Holzschuhe trugen oder barfuß gingen, galt der Besitz und die Zurschaustellung teuren und nicht sehr widerstandsfähigen Schuhwerks aus Leder und Stoff, das ständig erneuert werden musste, als Form des *demonstrativen Konsums*, da ihre Träger damit zeigten, dass sie es nicht nötig hatten, weite Strecken zu Fuß zurückzulegen⁹². Dieses Vorgehen kann man als Transformation ökonomischen Kapitals in symbolisches Kapital bzw. dessen Reinstallierung dekodieren.

Der Erfolg dieser Praktik zeigt sich Jahre später in einem »Haushaltsbuch«, mit dem Corradi versuchte, seiner Schulden Herr zu werden. In den 1750er Jahren trug er seine Quartalsgehälter sowie seine bezahlten Schulden in ein kleines selbstgebundenes Heftchen ein. Auf den 16 A6-Seiten tauchen immer wieder Zahlungen an den »Calzolaio«, den Schuhmacher und den »Paruchiere«, den Perückenmacher, auf, aber auch getilgte Schulden bei der

89 Vgl. Bittschrift Vincenzo Corradis, o.D., BayHStA HR I 464/304, o.P.

90 Auflistungen der Schulden bei Simon Laimbieger und Mathias Liott, 1719, ebd., o.P.

91 Vgl. Akten des Geheimen Rats bezüglich Vincenzo Corradi, März 1717 bis Januar 1718, ebd., o.P.

92 Vgl. RIELLO, Foot, S. 26, 30. Zur wachsenden repräsentativen Bedeutung von Kleidung und Schuhen im städtischen Raum des 18. Jahrhunderts, vor allem auf öffentlichen Plätzen siehe auch ebd., S. 61f.

Dienerin, der Knopfmacherin, für Wein und Lebensmittel. Münchnerinnen und Münchner hatten ihn also weiterhin für würdig befunden, ihm Geld und Naturalien auszulegen und ihm so im doppelten Sinne einen »Diskont«⁹³ gewährt – auf symbolischer wie finanzieller Ebene. Während seines 42jährigen Aufenthalts in der Stadt hatte er folglich symbolisches Kapital in Form von »Vertrauenskapital«⁹⁴ angehäuft, was sicher mit seiner Anstellung am Hof gekoppelt war, aber auch mit der langen Zeit, die er in der Stadt verbracht und der damit verbundenen »sozialen Energie«⁹⁵, die er investiert hatte. Ebenso wie bei Personen, die in einer Stadt zu den »Armen« gehörten und sich als hilfebedürftig empfanden, erwies sich auch hier die »längere Ortsansässigkeit« als nützlich⁹⁶ und kann als Bestandteil dieser sozialen Energie gefasst werden. Besonders die Ausgaben für die Pacht des Hauses in der Stadt sowie das Haus und den Garten außerhalb der Stadt zeigen, dass Corradi immer versuchte, einen gewissen Lebensstandard zu halten. Abgaben an »le Monache«, die Mönche, und die »Prodmutter« geben ferner Aufschluss über das religiöse Engagement Corradis und damit evtl. auch, wie bei Ballerini in Wien, über seine Einbindung in soziale Netze in München.

Zunächst nicht unähnlich verhielt es sich knapp 100 Jahre später im Fall des Altisten Vincenzo Buccolini, der sich 1821 seinen Dresdner Gläubigern durch heimliche Flucht aus der Stadt entzog. Bereits im Jahr 1818 hatte er Schulden in Höhe von 878 rt. 22 g. angehäuft, für die er, wie er schrieb, die »Reduzierung meines jährlichen Gehalts seit vielen Jahren, die Preiserhöhungen aller Lebensmittel und einige Zufälle, die auch den wachsamsten und mäßigsten Menschen zuzustoßen pflegen«, verantwortlich machte⁹⁷. Da sich die Gläubiger an den Hof wandten und um Begleichung der Schulden baten, wurde der Musikalische Direktor Vitzthum von Eckstädt mit der Angelegenheit betraut. Er attestierte Buccolini »Unwirthlichkeit«, da die Summe für »Gegenstände des Luxus oder der Leckerey« ausgegeben worden seien⁹⁸. Tatsächlich bestätigen die aufgelisteten Posten diese Einschätzung, denn der Altist hatte nicht nur Geldleihschulden bei seiner Haushälterin, einem italienischen »Bilderhändler«, einem Schneider, einer Schuhmachersfrau sowie einem jüdischen Geldverleiher. Er hatte auch viel Geld für Mahlzeiten im Wirtshaus, »Caffè

93 BOURDIEU, Sinn, S. 217f.

94 Ebd., S. 218.

95 BOURDIEU, Kapital, S. 183.

96 Vgl. DINGES, Aushandeln, S. 9.

97 »La diminuzione già da molti anni, dell'annuo mio soldo, l'aumento die prezzi d'ogni sorta di commestibile ed alcuni fortuiti casi che accader sogliono agl'uomini, anche i più vigili ed i più sobri, mi anno costretto a contrattare alcuni oblighi pecuniari [...]«, Kopie einer Bittschrift Vincenzo Buccolinis, 16.09.1818, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/02, Bl. 255r–v.

98 Bericht Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt an Friedrich August I. *Den Kirchsänger Buccolini betr.*, 26.09.1818, ebd., Bl. 254r.

und andere Victualien«, nach Hause geliefertes Fleisch, Kleidung und Schuhe ausgegeben⁹⁹. Buccolini kann es also nicht nur darum gegangen sein, am Hof adäquat aufzutreten. Wahrscheinlich aß er auswärts, um Kontakte zu pflegen, mit Fleisch und Kaffee könnte er auch Gäste bei sich zuhause bewirtet haben. Nicht von ungefähr handelte es sich bei beidem um preisintensive Konsumgüter, die neben ihrer Funktion als Genussmittel auch repräsentative Eigenschaften hatten¹⁰⁰. Dieser Lebensstil ließ ihn sich zwar bei zahlreichen Dresdner Bürgern verschulden, trug aber andererseits zur Mehrung seines sozialen und symbolischen Kapitals bei. Dieses war nun akut in Gefahr, denn nachdem er den ›Schuldentilgungsplan‹ des neuen Musikdirektors Hans Heinrich von Könneritz – an dessen Erfolg der Hofmusikdirektor selbst nicht glaubte – 1821 immer noch nicht erfüllt hatte und seine Schulden noch über 600 rt. betragen, fürchtete er, seinen Gläubigern nicht mehr »ehrenvoll« (›onesto‹) gegenüberzutreten zu können¹⁰¹. Nicht Buccolinis Finanzen und sein Hab und Gut, also sein ökonomisches Kapital, waren für ihn am stärksten bedroht, sondern vor allem sein »Ehrkapital« bzw. »Ehrvermögen« gegenüber den Stadtbewohnerinnen und -bewohnern¹⁰². Das mühsam angehäuften soziale und in dieser Situation damit symbolische Kapital und dessen weitere Wahrnehmung und Anerkennung durch die beteiligten sozialen Akteurinnen und Akteure stand für Buccolini hier auf dem Spiel. Dass auch der Hof dieser Logik folgte, zeigt der Bericht von Könneritz' an Friedrich August I. vom Februar 1821, in dem er bemerkte, dass der Sänger wohl erst, wenn die 600 rt. beglichen seien, »mit Ehren die hiesige Stadt verlassen könne«¹⁰³. Der mehrfache Druck, der finanziell und sozial auf ihm lastete, veranlasste Buccolini dazu, drei Monate später, sechs Wochen vor Ende seines Vertrags, so klammheimlich die Stadt zu verlassen, dass seine Gläubiger nicht einmal

99 Bericht H.H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Die Gläubiger des vormaligen Kirchensänger Buccolini betr.*, 04.07.1821, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 87v–88r.

100 Zum symbolischen und ökonomischen hohen Wert des Kaffees im 18. und frühen 19. Jahrhundert siehe Annerose MENNINGER, *Genuss im kulturellen Wandel. Tabak, Kaffee, Tee und Schokolade in Europa (16.–19. Jahrhundert)*, Stuttgart ²2008, S. 322, 338.

101 Vgl. Bittschrift Vincenzo Buccolinis, 05.01.1821, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 25v. Zweifel an der Erfüllung dieses Plans äußerte H. V. von Eckstädt in seinem Bericht an Friedrich August I. *Einen Vorschuß für den Kirchensänger Buccolini betr.*, 05.11.1818, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/02, Bl. 278r.

102 Martin Dinges schlägt dabei vor, nicht von Ehrkapital, sondern von »Vermögen« zu sprechen, da »Kapital nicht im Rückblick auf akkumulierte, vergangene Werte bewertet [werde], sondern im Hinblick auf zukünftige Zugriffschancen«, die sich »je nach Marktlage« verschöben, Martin DINGES, *Die Ehre als Thema der Stadtgeschichtsforschung. Eine Semantik im Übergang vom Ancien Régime zur Moderne*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 16/4 (1989), S. 409–440, hier S. 420.

103 Bericht H. V. von Eckstädt an Friedrich August I. *Die Kirchensänger Buccolini und Gentili betreffend*, 01.02.1821, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 22r.

bemerkten, dass er tags zuvor seine Möbel verkauft hatte¹⁰⁴. Da sie sich nach Buccolinis Flucht umso drängender an die Hofmusikverwaltung wendeten und um Begleichung der ausstehenden Schulden baten, versuchte der Hof die Verantwortung auf die Geldgeber abzuwälzen. Strategisch wurde dabei der Leumund des Kastraten und damit sein in der Stadt vorhanden gewesenes symbolisches Kapital geschmälert. So vermerkte der Kabinettsrat J. C. Kriebzsch am Rand eines Berichts von Könneritz' an den König:

Daß Buccolini nicht auf Lebenszeit, sondern nur auf gewisse Jahre contractmäßig angenommen war, konnte Jedermann, der sich mit ihm in Verbindung einließ, leicht in Erfahrung bringen; auch ist seine Entlassung bereits im Monat Sept[em]b[er]. 1820. angeordnet worden, da übrigens Buccolini als ein unordentlicher und liederlicher Altist allgemein bekannt war, auch als solcher in mehrern Vorträgen der General Direction geschildert worden ist; so können diejenigen, welche ihn so viel und so lange creditiert und dadurch seine unregelmäßige Lebensart noch mehr begünstigt haben, nur über sich selbst klagen, wenn sie durch Buccolini's heimlichen Abgang von hier einigen Verlust erleiden¹⁰⁵.

Deutlich wird, dass es sich dabei um eine gezielte Strategie des Kabinetts hielt, sich der argen finanziellen Lasten, die Buccolini dem Hof aufgebürdet hatte, zu entledigen. Denn es ist unwahrscheinlich, dass Dresdnerinnen und Dresdner dem Sänger über Jahre hinweg Geld vorgestreckt hätten, wenn er als »liederlich« bekannt gewesen wäre. Gerade mit der Zurschaustellung vermeintlichen Reichtums durch häufiges Ausgehen und den Konsum von Luxusgütern als »Verhandlungswaffe«¹⁰⁶ hatte er der Stadt ja Glauben machen können, er sei ein verlässlicher Schuldner. Doch der Verfasser hatte seine Gründe, Buccolini auf diese Weise darzustellen. Sie hatten, wie unten noch zu zeigen wird, mit einer weiteren Ebene sozialer, nämlich verwandtschaftlicher Beziehungen zu tun.

3. Die Pflege verwandtschaftlicher Beziehungen

Soziale Beziehungen der Kastraten in der Residenzstadt bestanden nicht nur zu anderen Musikerinnen und Musikern und Einheimischen. Teil des sozialen Kapitals waren auch die Beziehungen des Kastraten zu seinen nächsten Verwandten, die allerdings in der Forschung bislang weitestgehend stereotyp

104 Vgl. Bericht H. H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Die Gläubiger des vormaligen Kirchensänger Buccolini betr.*, 04.07.1821, ebd., Bl. 87r.

105 Ebd., Bl. 89r.

106 BOURDIEU, Sinn, S. 211.

abgehandelt wurden. Als zentrale Topoi in der Geschichte des Kastratenwesens tauchen immer wieder der Hass des Kastraten auf seinen Vater als Verantwortlichen für die Kastration auf, die Indifferenz gegenüber seiner meist armen Familie sowie eine aus Unfruchtbarkeit und Eheverbot resultierende Einsamkeit und Vereinzelung¹⁰⁷. Besonders Anekdoten aus dem 19. Jahrhundert, wie die häufig zitierte Episode um Domenico Mustafà (1829–1912), der von 1878–1895 als letzter Kastrat Chorleiter der Vatikanischen Kapelle war¹⁰⁸, verfestigten diese Vorstellung: Mustafà sei einst beim Essen, als indiscrete Anspielungen auf seinen »körperlichen Mangel« gemacht worden seien, mit einem Obstmesser in der Hand in großer Rage aufgesprungen und habe ausgerufen, wenn er hier und jetzt erführe, dass sein Vater ihn so »verkürzt« habe, würde er ihn mit diesem Messer töten¹⁰⁹. Der Hass auf den Vater, stets gekoppelt mit der Verzweiflung über die Folgen dieses Eingriffs, nämlich der Kinderlosigkeit, spiegelt sich auch in deutschen Quellen wider. So erinnerte sich der Autor Max Maria von Weber in der Biographie seines Vaters Carl Maria von Weber (1866) an Filippo Sassaroli:

Der Arme war ein leidenschaftlicher Freund der Kinder, die er, wo er konnte, oft mit Thränen liebte. Sein edles Herz hatte nur Raum für den Haß gegen einen einzigen Menschen, und dieß war sein grausamer Vater. Nichtsdestoweniger unterstützte er ihn großmüthig. Von Gestalt war Sassaroli groß, fett, mit dicken Beinen. Sein bartloses Gesicht war meist schlaff und livid von Farbe, konnte aber in herzlicher Liebe aufleuchten¹¹⁰.

Von Weber beschrieb den Kastraten somit als unglückliches und von der Familie entfremdetes Geschöpf und entwarf das Bild eines Mannes, der körperliche Zeichen eines nachhaltig zerstörenden Eingriffs aufweist. Es handelt sich damit um ein Paradebeispiel für die Wahrnehmung und Darstellung der Sänger in einer Zeit, in der sich bereits Forderungen nach einer klaren, bipolaren Geschlechterteilung und damit verbundene neue moralische Anforderun-

107 Vgl. z.B. das Kapitel »The castrati and their relatives« in Patrick Barbiers Standardwerk zu Kastratensängern. Darin schreibt er, dass sich Kastraten meist aus Bitterkeit und aufgrund der großen geographischen Entfernung von ihrer Familie entfremdet und sich deswegen nicht um sie gekümmert hätten, vgl. BARBIER, *Castrati*, S. 158ff. Siehe auch ROSSELLI, *Castrati*, S. 177; ORTKEMPER, *Engel*, S. 329ff.; HOWARD, *Modern Castrato*, S. 19, 40; HERIOT, *Castrati*, S. 63; HABÖCK, *Kastraten*, S. 290ff.; SCARLINI, *Lustrini*, S. 62; Sandro CAPPELLETTI, *L'infelice Farinelli*, in: Luigi VERDI (Hg.), *Il Farinelli ritrovato*, Lucca 2014, S. 217–219.

108 Vgl. BARBIER, *Castrati*, S. 235f.

109 Vgl. Alberto DE ANGELIS, *Domenico Mustafà, la Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*, Bologna 1926, 6. Siehe auch BARBIER, *Castrati*, S. 26. Das Wort »ridurre« bedeutet hier sowohl »verkürzen« oder »reduzieren« als auch »herabsetzen«.

110 VON WEBER, *Weber*, S. 171.

gen an Ehe und (Kern-)Familie (zumindest als Norm) durchgesetzt hatten¹¹¹. Die neuere musikwissenschaftliche Forschung identifizierte zwar die physischen Beschreibungen von Kastraten des späten 18. und 19. Jahrhunderts als Zeugnis zeitgenössischer Körpervorstellungen. Auch entstanden in den letzten Jahren Publikationen über zwei der drei bekannten Fälle, in denen Kastraten im 17. und 18. Jahrhundert außerhalb Italiens Ehen schlossen¹¹². Aber der Topos vom einsamen Kastraten ohne Familienanbindung veränderte sich nur wenig, obwohl Reinhard Strohm klar konstatiert, dass die meisten italienischen Operschaffenden auf vielfältige Weise zueinander in Beziehung gestanden hätten, sei es durch Ehen oder Verwandtschaft, und dass Familienbeziehungen für die außerhalb Italien Lebenden ebenso wichtig gewesen seien wie für die Daheimgebliebenen¹¹³.

Dennoch wird in der Musikwissenschaft bis heute die These vertreten, dass vorrangig Praktiken der Wissensweitergabe und des Netzwerkens, die spezifisch für Musikerinnen und Musiker waren, zum Aufbau von Ersatzfamilien geführt hätten. So postuliert die amerikanische Musikwissenschaftlerin Martha Feldman in ihrer 2015 erschienenen Monographie *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, dass sich Kastratensänger vor allem mittels »adoptive« families« bzw. »virtual families of colleagues, patrons, and employers« familienähnliche Netzwerke aufgebaut hätten¹¹⁴. Auf diese Weise hätten sie sich gezielt einen Platz in dem patriarchalischen und patrilinearen System der Vererbung geschaffen, aus dem sie sonst aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit herausgefallen wären¹¹⁵. In diesen weitverzweigten Netzwerken habe sich zwar »adoptierte« mit biologischer Verwandtschaft vermischt¹¹⁶, doch seien die »virtuellen« Verbände aus Sängerinnen und Sängern, Komponisten, Hofangehörigen und Theaterschaffenden am wichtigsten gewesen. Eine zentrale Rolle hätten dabei alternative Vater-Sohn-Beziehungen gespielt, durch die das Kastratenleben von Beginn an geprägt gewesen sei. Angefangen von der Übergabe des Knaben an einen Lehrer oder ein Konservatorium, die die

111 Vgl. FELDMAN, *Denaturing*, S. 179.

112 Siehe Anm. 78.

113 Vgl. STROHM, *Operisti*, S. 26. Einblicke in die Welt eines reisenden Musikerehepaars gibt der Briefwechsel zwischen Franz und Marianne Pirker, HStAS A 202 Bü 2839, 2840, 2841.

114 FELDMAN, *Castrato*, S. 63.

115 Vgl. ebd., S. 45. Zur Durchsetzung der Primogenitur in Verbindung mit der agnatischen Vererbung, also ausschließlich vom Vater an den erstgeborenen Sohn, als Auswirkung der Krise der Feudalrente und der damit verbundenen Abdrängung der Nichterstgeborenen ins klerikale oder militärische Zölibat siehe auch Gianna POMATA, *Family and Gender*, in: John A. MARINO (Hg.), *Early Modern Italy 1550–1796*, Oxford 2002, S. 69–86, hier S. 75ff.

116 Vgl. FELDMAN, *Castrato*, S. 64.

Elternfunktion übernehmen, über das väterliche Patronagesystem durch einen Mäzen oder Fürsten bis hin zur Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen jüngerem Sänger und älterem Kastraten seien diese Beziehungen ein Ersatz für nicht vorhandene verwandtschaftliche Bande in der Fremde und Ausgleich für die fehlende Reproduktionsfähigkeit gewesen. Beispielhaft führt Feldman die Kastraten Filippo Balatri und Farinelli an, die sich im Laufe ihres Lebens verschiedene Vater-, Mutter- und Geschwisterfiguren angeeignet hätten. Die Herkunftsfamilie habe, so Feldman, vor allem erst wieder am Ende des Lebens eine Rolle gespielt, wenn Kastraten in ihre Heimat zurückgekehrt seien und Erben innerhalb der Familie gesucht hätten¹¹⁷.

3.1 Die ferne Familie

Eine derartig indifferent-berechnende Haltung gegenüber der eigenen Verwandtschaft, wie sie Feldman darstellt, widerspricht jedoch nicht nur den Forschungsergebnissen zur Familie in der Frühen Neuzeit, nach der Verwandtschaft eine sehr wichtige und wirkmächtige Einheit in der Vormoderne dargestellt habe¹¹⁸. Sie findet auch keine Bestätigung in den Quellen. So sind beispielsweise in Egodokumenten wie den Lebenserinnerungen Filippo Balatris enge Geschwisterbeziehungen belegt: Der Sopranist drückte darin mehrfach die große Liebe zu seinem Bruder Ferrante aus und beschrieb die schreckliche Einsamkeit, die er nach dessen Tod empfunden habe¹¹⁹. Auch finden sich die Begriffe *Familie*, *famille* oder *famiglia* bereits ab den 1720er Jahren häufig sowohl in den deutschsprachigen Hofakten als auch den auf Italienisch oder Französisch abgefassten Bittschriften der Kastraten und beziehen sich immer auf Verwandte wie Eltern, Brüder und Schwestern und deren Kinder¹²⁰. Und dies obwohl der Terminus als »Gesamtheit der unter dem Regiment eines Hausvaters stehenden Personen« und »Rechts-, Arbeits-

117 Vgl. ebd., S. 60ff., 72, 75.

118 Vgl. Christopher H. JOHNSON/David Warren SABEAN, From Siblingship to Siblinghood. Kinship and the Shaping of European Society (1300–1900), in: Dies. (Hg.), Sibling Relations and The Transformations of European Kinship 1300–1900, New York/Oxford 2011, S. 1–28, hier S. 1.

119 Vgl. WUNNICKE, Nachtigall, S. 97, 128, 131, 153.

120 Vgl. Bittschrift von Michel Angelo Bologna, 1790, BayHStA HR I 463/191, o.P.; Bittschrift Pietro Gallis, 1774, HHStA HMK Akten 1-1, o.P.; Hofparteienprotokolle vom Dezember 1723, HHStA HA OMeA 10, Bl. 143v; Hofparteienprotokolle vom Juli 1733, HHStA HA OMeA 14, Bl. 171r; Brief Domenico Annibalis an Heinrich August von Breitenbauch, 13.05.1737, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 80v; Vgl. Brief Adolph Heinrich von Loos' an August III., 12.07.1737, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 87v; Bittschrift Francesco Ceccarellis, 19.11.1800, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 5v.

Konsum- und Wirtschaftseinheit« in der deutschen Sprache erst im 18. Jahrhundert die Bezeichnung »Haus« ablöste¹²¹.

Gegenseitige Fürsorge

Die vertragliche Verpflichtung des Kastraten für den Landesherrn und seine Hofkapelle band ihn relativ fest an einen Ort. Das heißt, die Entfernung zur Familie und die Unmöglichkeit, den Hof ohne negative Konsequenzen eigenmächtig zu verlassen, waren determinierende Faktoren einer höfischen Anstellung. Doch zahlreiche Bittschriften dokumentieren, dass die meisten Kastraten mit Familienangehörigen in Kontakt standen und sich beide Seiten umeinander sorgten. Bitten um Heimaturlaub oder Entlassung wurden häufig mit einem notwendigen Besuch bei den betagten Eltern begründet. Dieser wurde zwar nicht immer gewährt, konnte aber als Druckmittel eingesetzt werden. So machte der Altkastrat Domenico Annibali, als er 1737 nur gegen eine höhere Besoldung aus London an den Dresdner Hof zurückkehren wollte, eine Reise nach Italien, um seine alten Eltern noch einmal zu sehen, zur Bedingung für seine Rückkehr¹²². Giuseppe Belli dagegen ließ sich 1753 gleich im Kontrakt zusichern, dass er nach Italien reisen dürfe, um seine Mutter zu sehen, wenn der Hof ihn nicht für eine Oper benötige¹²³.

Eine Supplik des Sängers Giuseppe Paganelli aus dem Jahr 1771 belegt, dass sich die Verwandten durchaus um ihren fernen Familienangehörigen kümmerten. Darin bat er den württembergischen Herzog Carl Eugen um Erlaubnis und einen finanziellen Zuschuss, um seine Heimat besuchen zu dürfen, »[...] wegen des unerwarteten Todes einer meiner Schwestern, in deren Händen die Verwaltung aller meiner finanziellen Interessen lag, welche nun meine eigene Person erfordern«¹²⁴.

Während Paganelli am Stuttgarter Hof weilte, kümmerte sich offenbar eine Schwester um seine finanziellen Angelegenheiten in Italien. Diese Schwester hatte dabei eine so wichtige Rolle eingenommen, dass ihr Ableben die Reise des Kastraten nach Italien notwendig machte. Wie wichtig die geschäftlichen Interessen Paganellis waren, um die sie sich gekümmert hatte, zeigt sich auch

121 Andreas GESTRICH, [Art.] Familie, in: Friedrich JÄGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit 3, Stuttgart 2006, S. 790–809, hier S. 792.

122 Vgl. Brief Adolph Heinrich von Loos' an August III., 12.07.1737, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 88r.

123 Vgl. Kontrakt von Giuseppe Belli, 11.01.1753, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/05, Bl. 211r–v.

124 »Pieno d'umiliazione presento all'A.[ltezza] V.[ostra] S:[erenissi]^{ma} questa mia supplica per avere la permissione d'andare à casa mia stante l'inaspettata morte d'una mia sorella, che teneva in propria mano la direzione di tutti i miei interessi, quali ora esigono la propria mia persona«, Supplik Giuseppe Paganellis, 1771, HSTAS A 21 Bü 620, o.P.

daran, dass der Kastrat diese Reise auf die Gefahr hin erbat, seine Stellung durch längere Abwesenheit aus Stuttgart zu gefährden. Schon vorher hatte er nur unregelmäßig seine Besoldung ausgezahlt bekommen. Dies ist der Bitte zu entnehmen, den Reisekostenzuschuss aus einem bereits bestehenden Gehaltsrückstand zu erhalten¹²⁵. Paganelli war also für den Herzog nicht der wichtigste Sänger im Ensemble und Carl Eugen zögerte in solchen Fällen nicht, bei längerer, eigenmächtiger Abwesenheit seiner Sänger vom Hof, Entlassungen auszusprechen. Weniger problematisch war die gleiche Angelegenheit für den Sopranisten Senesino, da er diese Reise direkt nach seiner Entlassung aus Dresden 1720 antrat. Auch seine Schwester hatte, wie Melania Bucciarelli ausführt, »full management of his property«, weswegen er nach ihrem Tod ebenso nach Italien reisen musste, um seine Geschäfte zu regeln¹²⁶.

Das Vorgehen beider Kastraten und ihrer Schwestern deckt sich mit Ergebnissen der neueren Forschung zu Familienbeziehungen in der Frühen Neuzeit, die unterstreicht, dass die gegenseitige Hilfe zwischen Geschwistern, auch über geographische Grenzen hinweg, durchaus üblich gewesen sei, gerade wenn Brüder weiter entfernt lebten oder außerhalb des Hauses erzogen wurden¹²⁷. Weiterhin ist auf die besondere Bedeutung unverheirateter Schwestern hinzuweisen, die sich um die finanzielle Interessen, aber auch soziale und emotionale Belange ihrer Geschwister kümmerten¹²⁸. Das Familienleben war mithin keineswegs auf direktes Zusammenleben reduziert: Familienmitglieder blieben in Kontakt, auch über große Distanzen hinweg¹²⁹. Erst die Praktik, Verwandte zur Verwaltung der Angelegenheiten in Italien einzusetzen, ermöglichte es den Kastraten, sich lange an anderen Orten aufzuhalten, ohne finanzielle Interessen und damit beispielsweise den Aufbau eines Alterssitzes vernachlässigen zu müssen. Die Zugehörigkeit zur Familie als soziales Kapital und die Pflege dieses Netzes bzw. die Praktiken des »Kennens und Anerkennens«¹³⁰ verliehen ihnen also erst den Zugriff auf diese Ressourcen. Der stetige Kontakt nach Italien im emotionalen und praktischen

125 Vgl. ebd.

126 Vgl. BUCCIARELLI, Senesino, S. 200.

127 Vgl. Naomi J. MILLER/Naomi YAVNEH, Introduction. Thicker than Water. Evaluating Sibling Relations in the Early Modern Period, in: Dies. (Hg.), Sibling Relations and Gender in the Early Modern World. Sisters, Brothers and Others, Aldershot 2006, S. 1–14, hier S. 11.

128 Vgl. ebd., S. 12. Dass die Schwestern von Paganelli und Senesino unverheiratet waren, ist zwar nicht aus den Quellen zu ersehen, wäre aber angesichts der hohen Quote an unverheirateten Männern und Frauen im Italien des 18. Jahrhunderts denkbar, vgl. POMATA, Family, S. 79.

129 Vgl. Sandra CAVALLO, Family Relationships, in: Sandra CAVALLO/Silvia EVANGELISTI (Hg.), A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age, Oxford/New York 2010, S. 15–32, hier S. 28f.

130 BOURDIEU, Kapital, S. 190.

Interesse beider Seiten war demnach spezifisch für die Anstellung der Sänger an europäischen Höfen, gerade weil – und nicht obwohl – sie so weit entfernt von den meisten ihrer Verwandten lebten.

Kastraten als Ernährer der Familie in Italien

Auch die Verwandten in Italien profitierten von der Pflege dieser Beziehungen, denn am häufigsten nannten Kastraten in Suppliken die prekäre Lage der Familienangehörigen als Argument, wenn sie um Besoldungserhöhungen, Auszahlung des Gehalts oder die Erlaubnis baten, in den Süden fahren zu dürfen. Dabei wurden entweder pauschal arme, alte und unglückliche Eltern genannt¹³¹ oder genauer spezifiziert, für wen das Geld sein sollte: für den alleinstehenden betagten Vater, der sich nicht mehr selbst ernähren könne¹³² oder auch die Mutter, die die minderjährigen Geschwister ernähren müsse oder eine Mitgift für die unverheirateten Schwestern bräuchte¹³³. Die Formulierungen der Kastraten in den Bittschriften ähneln sich dabei: Man habe sich entweder verschuldet, um die Verwandten finanziell zu unterstützen, oder könne ihnen bei einem solch geringen Lohn gar nicht erst etwas schicken. Es wurde betont, dass die Familie vielköpfig sei¹³⁴, sehnlichst darauf warte, dass man sich um sie kümmerge¹³⁵ oder es Notwendigkeit und Gewohnheit sei, ihnen Geld zu schicken¹³⁶.

So lautete der Grund für die Bitte um eine Gehaltszulage Giovanni Carestinis in den Hofparteienprotokollen des Wiener Hofes vom Juli 1724, in denen von dessen »arglistigem« Versuch die Rede war, den Hofkapellmeister zugunsten einer Unterstützung seiner finanziellen Wünsche zu »persuadiren«:

131 Bittschrift Michel Angelo Bolognas, 1790, BayHStA HR I 463/191, o.P.; Hofparteienprotokolle vom Juni 1724, HHStA HA OMeA 10, Bl. 345r; Bittschrift Francesco Ceccarellis, 19.11.1800, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2427/05, Bl. 5v.

132 Vgl. Hofparteienprotokolle vom September 1724, HHStA HA OMeA 10, Bl. 404v–405r; Bericht W.A.A. von Lüttichaus an Anton *Die Kirchensänger Sassaroli und Muschiatti betr.*, 10.01.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 13r; Bericht H.H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Des Kirchensänger Buccolini gebetenen Vorschuß=Erlaß betr.*, 05.02.1820, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/03, Bl. 273r.

133 Vgl. Hofparteienprotokolle vom Juni 1724, HHStA HA OMeA 10, 1724, Bl. 345r; Hofparteienprotokolle vom Juli 1724, ebd., Bl. 345v; Hofparteienprotokolle vom April 1726, HHStA HA OMeA 11, Bl. 352r; Bittschrift Francesco Bozzis, 10.03.1754, HStAS A 21 Bü 619, o.P.; Bittschrift Agostino Gallis, 14.03.1729, BayHStA HR I 467/465, Bl. 28r–29v.

134 Vgl. Hofparteienprotokolle vom Dezember 1723, HHStA HA OMeA 10, Bl. 143v.

135 Vgl. Bittschrift Francesco Bozzis, 10.03.1754, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

136 Vgl. Bittschrift Antonio Muzzios, 21.12.1771, ebd., o.P.

Giovanni Carestini [...] Verlanget 100. thlr Monathlichs, und noch darzu, daß selbige Besoldung Ihme auf ein ganzes Jahr Vorhinein außgezahlt werden solle, weilen Er nicht allein sich selbst, sondern auch seine Mutter, einen Brudern, und dreÿ noch Heÿraths mässige Schwestern Völlig darvon erhalten müste, so Er bißhero auß Mangel deren Mittlen nicht thuen können, indeme Er sich in schulden stecken müssen¹³⁷.

Trotz seines Beeinflussungsversuchs und obwohl Carestini mit 1200 fl. jährlich schon eine sehr hohe Besoldung genoss und mit der Bitte um einen ganzjährigen Vorschuss »recht exorbitant[e]«¹³⁸ Forderungen stellte, wurden diese ihm zwei Monate später bewilligt. Die Gründe, die für diese Entscheidung angegeben wurden, drehten sich um die *virtù* des Kastraten im Vergleich zu den anderen Sängern, die Angemessenheit der Höhe seines Gehaltes und die Qualität seiner Stimme. Nicht weiter thematisiert wurde jedoch die Frage, ob er wirklich eine so große Familie habe, diese die Unterstützung tatsächlich benötige und er das Geld auch dafür verwende. Die Hauptsorge galt dem *aerarium*, der Staatskasse, wenn man die Bedenken anstellte: »Wan Eure Maÿ:[estät] aerarium aller dero Bedinten Mittellose Eltern und Geschwistrige erhalten solle, wo würde das hinauß lauffen?«¹³⁹ Im Fall des Kastraten Nicola Signorile, der 1724 Geld »zu erhaltung seiner im Neapolitanischen Befindlichen Mittellosen Familie, und Besonders seines 80. jährigen Vatters gemachter Schulden« erbat¹⁴⁰, verwies das Obersthofmeisteramt zwar darauf, dass »das angezogene motivum des Vattern und der Zahlreichen familie in keiner consideration kommen« würde¹⁴¹, aber immer mit dem Verweis auf die knappe Hofkasse und nicht auf die Versorgungspflichten des Kastraten.

Die Reaktion der bayerischen und sächsischen Kurfürsten ist oft weniger gut nachzuverfolgen, doch auch hier zeichnet sich die Vorrangigkeit ökonomischer Bedenken indirekt ab. So wurde Agostino Gallis Erinnerung von 1759, es stehe noch eine Besoldungssumme von 3593 fl. 45 x. aus, zwar in mehreren *Hofzahlamtserinnerungen* bestätigt¹⁴². Darin wurde jedoch lediglich minutiös nachverfolgt, welche Gelder wann gezahlt worden waren. Sein Argument, er sei »mit villen unbrauchbaren und theils auch verelendigten geschwistrigten beladen [...]«, denen er »noch gern die beste Christliche Hilfe bezeugen« wolle¹⁴³, wurde dagegen nicht angefochten. Auch der württembergische Herzog zeigte sich 1754 in üblicher Manier unbeeindruckt von der Bitte

137 Hofparteienprotokolle vom Juni 1724, HHStA HA OMeA 10, Bl. 345v.

138 Ebd., Bl. 348v.

139 Ebd.

140 Hofparteienprotokolle vom September 1724, ebd., Bl. 404v.

141 Ebd., Oktober 1726, HHStA HA OMeA 11, Bl. 455v.

142 Vgl. Hofzahlamtserinnerung für Agostino Galli, 29.03.1759, BayHStA HR I 467/465, Bl. 35r–36v.

143 Bittschrift Agostino Gallis, 11.03.1759, ebd., Bl. 33v. Ob er das Geld allerdings letztendlich erhielt, ist den Quellen nicht zu entnehmen.

seines neu angeworbenen jungen Kastraten Francesco Bozzi um Ausstellung eines Vertrags und Auszahlung des Gehalts, da seine »in Armut schwebenden Mutter und Geschwistritgen, die auff dasjenige, was Ich etwann erstahre [sic], so sehnlich wartten«¹⁴⁴. Doch eine negative Reaktion auf die Erwähnung der Versorgung seiner Familie findet sich auch hier nicht.

Denn ob auf Bitten um Geld für die Familie eingegangen wurde oder nicht oder erst nach mehrmaligem Insistieren, an keiner Stelle wurde in den Akten des 18. Jahrhunderts die Frage thematisiert, ob Kastraten überhaupt für ihre Familien zuständig seien oder ob sie nicht grundsätzlich mit ihrem Gehalt auskommen müssten, da sie vor Ort keine Ehefrau oder Kinder zu versorgen hätten. Das heißt allerdings nicht, dass der besondere Status der Sänger ignoriert worden wäre: So wies die Wiener Hofverwaltung zwar darauf hin, dass, wolle man genau haushalten und auch alle Kastraten gleich hoch bezahlen, Carestini sich mit 1000 fl. pro Jahr begnügen müsse. Gleichzeitig wurde aber die Sorge ausgedrückt, dass der Supplikant es »so wenig alß andere seines gleichen darbey Beruehen« lassen würde¹⁴⁵. Seine Bitte wurde deshalb zunächst abgeschlagen, da die Befürchtung bestand, »viel andere Wällische Musici mehr dörrfften seinem exempelp folgen und grosse accrescimenten extorquiren wollen«¹⁴⁶. Das Beispiel demonstriert jedoch, dass die Bezeichnung Carestini als »welscher« Sänger bzw. anderer Kastraten als »seines gleichen« auf die hohe Bezahlung der männlichen Sopranisten und Altisten aufgrund ihrer speziellen Gesangsausbildung Bezug nahm. Denn es wurde angeraten:

Man solte Ihme lieber alles, waß er Verlanget, einwilligen, alß mit dobbelten ohnkösten einen anderen, der doch Vielleicht noch nicht einmahl so gut, alß dießer seÿn dörrffe, indeme heutiges Tages alle in Welschland dieße Böße art Zu singen wie der Carestini, an sich hätten, kommen lassen [...] ¹⁴⁷.

Ein Verweis auf ihn als Unverheirateter ohne Nachkommen bzw. die Infragestellung seiner Person als Ernährer seiner fernen Verwandten fehlen auch hier.

Ab den 1810er Jahren begann sich jedoch eine Veränderung abzuzeichnen. Trotz der oben bereits ausgeführten verstärkten Wertschätzung der Dresdner Kastraten und deren gestiegener Verhandlungsposition tauchen bei der Behandlung ihrer Bittschriften im 19. Jahrhundert neue negativ konnotierte Wendungen auf. Dies ist aus dem Schuldenfall Vincenzo Buccolinis zu ersehen. Der mit der Angelegenheit betraute Generaldirektor Heinrich Vitzthum

144 Bittschrift Francesco Bozzis, 10.03.1754, HStAS A 21 Bü 619, o.P.

145 Hofparteiprotokolle vom Juni 1724, HHStA HA OMeA 10, Bl. 345v.

146 Ebd., Juli 1724, ebd., Bl. 348v.

147 Ebd., Bl. 345r.

von Eckstädt konstatierte 1818: »Da er übrigens ein einzelner Mann ist, so hätte man wohl glauben sollen, daß er von jenem Gehalt recht gut würde leben können«¹⁴⁸. Als der Altist drei Jahre später noch nicht einmal die Hälfte seiner Schulden abbezahlt hatte, hob von Eckstädt erneut hervor, dass es eigentlich hätte reichen müssen, »um davon als einzelner Mann auf eine rechtliche und nicht ärmliche Weise seine Subsistenz zu bestreiten«¹⁴⁹. Auch Buccolinis neues Argument, er habe seinen armen 80jährigen Vater in Italien unterstützen müssen, überzeuge laut von Eckstädt nicht mehr, da er im gleichen Atemzug preisgegeben habe, dass er diesem seit zwei Jahren nichts mehr habe schicken können¹⁵⁰. Die Formulierung »einzelner Mann« sollte die »Notorität« des Kastraten unterstreichen, die er sich »durch Unbesonnenheit und Unregelmäßigkeit größtentheils selbst zugezogen« habe¹⁵¹. Zwar ist nachvollziehbar, dass der sächsische Hof bei Schulden in Höhe von 80 % des Jahresgehalts genauere Nachforschungen anstrebte. Doch Buccolinis als ausschweifendes Junggesellenleben interpretiertes (demonstratives) Konsumverhalten wurde hier moralisch negativ konnotiert, was so in den älteren Hofquellen nicht zu finden ist. Die Hofverwaltung verknüpfte seinen Lebensstil mit seinem Status als Kastrat, der hier aber weniger mit seiner Rolle als gutbezahlter italienischer Sänger verbunden war, sondern mit dem Fehlen von Ehefrau und Kindern und damit dem Nichtvorhandensein einer Familie.

Noch 100 Jahre zuvor hatte sich Giovanni Carestini in einer relativ starken Verhandlungsposition befunden, Geld für die Unterhaltung seiner Familie zu verlangen. In der Praktik des Supplizierens um Geld konnte er sich selbst als Ernährer der Familie darstellen und wurde von der Gegenseite als solcher anerkannt. Dies war selbst dann gegeben, wenn aus den Quellen hervorgeht, dass der Hof gerne weniger Geld für seine Kastraten ausgegeben hätte. Vincenzo Buccolinis männliche Altstimme dagegen wurde zwar auf der einen Seite dringend benötigt, doch galt auf der anderen Seite sein Junggesellenleben ohne eheliche Verantwortung bei der Dresdner Hofverwaltung als Auslöser für seine hohen Schulden. Sein Kastratsein wurde negativ besetzt und sein Verweis auf die finanzielle Unterstützung seines Vaters durch genaues Nachfragen für unglaubwürdig erklärt. Auch wenn Buccolini weiterhin versuchte, sich um seine Familie zu kümmern, erfuhr diese Praktik einen Bedeutungswandel,

148 Bericht H. V. von Eckstädt an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Buccolini betr.*, 26.09.1818, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/02, Bl. 254r.

149 Bericht H. H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Des Kirchensänger Buccolini gebetenen Vorschuß=Erlaß betr.*, 05.02.1820, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/03, Bl. 272v.

150 Vgl. ebd., Bl. 273r.

151 Bericht H. H. von Könneritz' an Friedrich August I. *Den Kirchensänger Buccolini betreffend*, 20.11.1820, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/04, Bl. 18v.

da sie von der Gegenseite nicht mehr anerkannt wurde. Der unverheiratete Status Buccolinis wurde hier mit Unverantwortlichkeit und »Liederlichkeit« gleichgesetzt und ihm damit Verantwortung(sbewusstsein) abgesprochen. Dabei vermischten sich sowohl ältere protestantische Vorstellungen von der Autorität und Zuverlässigkeit des Hausvaters¹⁵² mit Vorstellungen der neuen bipolaren Geschlechterordnung, in der Buccolini als Kastrat keinen Platz mehr fand.

3.2 Die nahe Familie

Dass soziales Kapital durch unmittelbare »soziale[...] Verpflichtungen und ›Beziehungen«¹⁵³ erhalten wurde, zeigt sich besonders in den weitaus kontinuierlicher gestalteten Praktiken der Pflege von Familienbeziehungen vor Ort und des Zusammenlebens mit Geschwistern und Neffen oder Nichten. Verwandtschaftliche Verflechtungen von Musikerinnen und Musikern waren sowohl in Operntruppen¹⁵⁴ als auch in höfischen Ensembles weit verbreitet. So betont Veronika Kaiser, ein Blick auf die Namen der Mitglieder der Wiener Hofkapelle zeige, dass diese aus regelrechten Musikedynastien bestanden habe¹⁵⁵. Wie in anderen Berufsfeldern war es üblich, seine Kinder selbst zu unterrichten oder von Bekannten oder Verwandten zu Musikerinnen oder Musikern ausbilden zu lassen. Auch Kastratensänger agierten nicht nur in einem Umfeld aus Musikerkolleginnen und -kollegen, Lehrern und Mäzeninnen und Mäzenen, sondern lebten und arbeiteten zusammen mit Familienmitgliedern am Residenzort, reisten gemeinsam durch Europa und unterstützten sich gegenseitig.

Künstlerische Förderung von Familienangehörigen

Wie andere Musikerinnen und Musiker waren Kastraten oft gemeinsam mit ihren Geschwistern ausgebildet worden und versuchten später als Erwachsene zusammenzuarbeiten. Das bekannteste Brüderpaar ist wohl Farinelli und sein Bruder, der Komponist Riccardo Broschi, der Gesangspartien für den angese-

152 Vgl. Elizabeth HARDING, The Early Modern German Professor at Home – Masculinity, Bachelorhood and Family Concepts (Sixteenth–Eighteenth Centuries), in: *Gender & History* 27/3 (2015), S. 736–751, hier S. 736.

153 BOURDIEU, Kapital, S. 185.

154 Vgl. RASCH, Italian Opera, 120, S. 138.

155 Vgl. Veronika KAISER, Hofkünstler versus Hofmusiker. Zur sozialen Situation der bildenden Künstler und Musiker am Hof in Wien zur Zeit Karls VI., Diss. Wien 2009, URL: <http://othes.univie.ac.at/8296/1/2009-12-08_0107410.pdf> (03.06.2016), S. 163.

nenen Sopranisten schrieb¹⁵⁶. Häufig versuchten die Sänger, ihre Verwandten am gleichen Hof unterzubringen. So sorgte der seit 1766 am Münchner Hof angestellte Venanzio Rauzzini dafür, dass 1772 sein erst 18 Jahre alter Bruder Matteo nach Bayern kommen konnte, um dort seine Oper *Il Kam Cinese* und die Burletta *Le finte gemelli* zur Aufführung zu bringen¹⁵⁷. Auch Filippo Balatri verschaffte seinem Bruder Ferrante eine Stellung am bayerischen Hof¹⁵⁸. Ebenso folgte der Geiger Raffaele Aprile seinem Bruder Giuseppe nach Stuttgart¹⁵⁹ und Francesco Ceccarelli holte seine Schwester Margarita nach Dresden. Es gab sogar Familien, in denen mehrere Knaben kastriert und zu Sängern ausgebildet wurden wie die vier von insgesamt sieben Brüdern der Familie Melani im 17. Jahrhundert – Atto, Francesco Maria, Vincenzo Paolo und Bartolomeo – sowie zwei weitere Verwandte namens Nicola und Domenico Melani, die beide am sächsischen Hof dienten¹⁶⁰. Auch Senesino reiste mit zwei seiner Brüder durch Europa. Einer war der Kastrat Giovanni Carlo Bernardi, der andere, Gaetano, scheint ihn als Diener nach Dresden und London begleitet zu haben¹⁶¹.

Mitunter wurden beide Brüder, wenn sie Sänger waren, zusammen in den Akten abgehandelt, wie das Beispiel der Brüder Filippo und Agostino Antonelli dokumentiert. Beide baten 1734 um Aufnahme am Wiener Hof und wurden sowohl zusammen angenommen als auch 1742 wieder gemeinsam entlassen¹⁶². Dabei gibt es Kontinuitäten bis ins 19. Jahrhundert, wie am Brüderpaar Filippo und Germano Sassaroli zu sehen ist. Während Filippo von 1802–1832 gefeierter Mezzosopran und zunächst Opern-, später nur noch Kirchensänger am Dresdener Hof war, ist der jüngere Germano von 1816 bis 1818 und erneut von 1825 bis 1832 als Bassist beim italienischen Departement des Hoftheaters nachzuweisen¹⁶³. Wie die Antonelli-Brüder wurden sie in Hofakten und Verträgen oft zusammen genannt, wobei deutlich wird, wie

156 Vgl. KÜTSCH/RIEMENS, Sänglerlexikon 2, S. 1398.

157 Vgl. RUDHART, München 1, 150ff.; GERBER/WESSELY, Historisch-Biographisches Lexikon 1, Sp. 410.

158 Vgl. WUNNICKE, Nachtigall, S. 123.

159 Vgl. DONÀ/SEEDORF, Aprile, S. 832.

160 Vgl. Joachim STEINHEUER, [Art.] Melani, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 11, Kassel u.a. 2004, S. 1496–1502, hier S. 1496. Bartolomeo und Filippo Maria dienten auch kurz am bayerischen Hof, vgl. Jean GRUNDY FANELLI, Castrato Singers from Pistoia. 1575–1660, in: *Civiltà musicale* 14/6 (2000), S. 47–53, hier S. 50f. Zum Diplomaten und Spion Atto Melani siehe auch Roger FREITAS, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge 2009.

161 Vgl. BUCCIARELLI, Senesino, S. 197, Anm. 28.

162 Hofparteienprotokolle vom Januar 1734, HHStA HA OMeA 14, Bl. 255r–255v; ebd., Februar 1742, HHStA HA OMeA 17, Bl. 173v–174r.

163 Vgl. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, URL: <<https://weber-gesamtausgabe.de/de/A001650.html>> (11.11.2018).

sehr sie von der Hofverwaltung als Einheit wahrgenommen wurden. Der weit- aus berühmtere ältere Sassaroli-Bruder Filippo scheint seinen guten Stand am Hof für Germano eingesetzt zu haben: So bat er 1816 um ein höheres Gehalt für ihn¹⁶⁴, obwohl Germano zunächst die hohen Erwartungen enttäuschte, die das Dresdner Publikum angesichts seines Bruders gehegt hatte¹⁶⁵. Denn Filippo galt zu diesem Zeitpunkt als strahlendster Sopran Dresdens, wie Zeitungsberichte über »die schmelzenden Töne dieser Nachtigall«¹⁶⁶ sowie »seine schöne, starke, für [die] Kirche einzige Stimme«¹⁶⁷ bekunden. Anhand der Dresdner *Adress-Kalender* ist zu ersehen, dass Germano und Filippo einige Zeit im gleichen Haus gewohnt haben und auch zusammen umgezogen sein müssen¹⁶⁸.

Die Praktik des Zusammenarbeitens und -lebens mit Geschwistern am Ort ihrer Anstellung verdeutlicht, dass Kastraten nicht völlig aus ihrem familiären Kontext herausgerissen waren. Die oftmals gleiche Ausbildung konnte zur künstlerischen Zusammenarbeit und zur Förderung der Karriere des Bruders oder der Schwester führen. Dabei nutzten Kastraten ihre sozialen Netzwerke, ging es um Anstellungen, Gehaltserhöhungen oder Unterkünfte am Residenzort.

Versorgung von Schutzbefohlenen

Aus den von Alina Źórawska-Witkowska untersuchten sächsischen Oberhofmarschallsakten zu den Reisen Augusts III. und seines Hofstaates von Dresden nach Warschau ist zu ersehen, dass viele Musiker, unter ihnen auch Kastraten, enge Verwandte auf diese Reisen mitnahmen: 1754 reisten Giuseppe Belli mit seinem Vater und Bartolomeo Putini mit seinem Bruder Antonio Putini, der später Tanzmeister bei einem polnischen Fürsten war¹⁶⁹. Der oder die jeweilige Verwandte wurde also nicht während der mitunter

¹⁶⁴ Vgl. HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15148/01, Bl. 169ff., 189ff.

¹⁶⁵ So heißt es in einem Bericht über das Dresdner Theater: »[...] der vor kurzem engagierte Signor Sassaroli entspricht den Erwartungen nicht, zu denen das allgemein verehrte Talent seines Bruders, des Kapellsängers, berechnete [...]«, in: Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin 2/17 (26. Oktober 1816), S. 129.

¹⁶⁶ Aufführungsbesprechung Leipzig, Universitätskirche: Konzert von Filippo Sassaroli, u.a. mit dem Offertorium *In die solemnitate* (WeV A.4) von Carl Maria von Weber zur Goldenen Hochzeit von König Friedrich August I. und Königin Marie Amalie Auguste von Sachsen, in: Abend-Zeitung 3/62 (13. März 1819), o.P.

¹⁶⁷ Nachrichten, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 19/44 (29. Oktober 1817), S. 754–758, hier S. 758.

¹⁶⁸ Bei beiden ist für das Jahr 1817 die Schlossgasse 330 genannt und für 1819 sowie 1822–1823 die Schlossgasse 328, siehe Dresdner Adress-Kalender 1817, S. 13; 1819, S. 13; 1822, S. 14 und 1823, S. 13.

¹⁶⁹ Vgl. ŹÓRAWSKA-WITKOWSKA, Dresden, S. 18f.

monatelangen Abwesenheit des Kastraten in Dresden zurückgelassen¹⁷⁰, sondern das Zusammenleben war von gegenseitiger Fürsorge geprägt. Und dies ist kontinuierlich vom 18. bis ins 19. Jahrhundert hinein nachzuverfolgen.

Gerade bei der Anwerbung noch junger Kastratensänger aus Italien hatten ältere Verwandte manchmal die Funktion, auf diese aufzupassen. Dies war der Fall bei dem Sopranisten Giacomo Vitali und seinem Vetter Antonio Amaducci. Als Vitali 1727 am Wiener Hof aufgenommen wurden, wollte der Kapellmeister zunächst nicht zur Aufnahme Amaduccis raten,

[...] weiln 1.^{mo} Er Ihn niemahlen gehört, Mithin nicht wissen könne, ob Er ein Sopran oder Contr'Alt seÿe, 2.^{do} aber Er schon in einem solchen Alter sich Befinde, daß Er Capellmeister Zu Euer Kay[s.].[erlichen] Maÿ.[estät] Dienst Ihn Tauglich zu seÿn nicht erachten könne¹⁷¹.

Nichtsdestotrotz entschied man sich zwei Monate später, Amaducci, der auch Priester¹⁷² war und den man nun als Sopranist identifiziert hatte, in kaiserliche Dienste aufzunehmen, »auch umb Zu gleich auff gedachten seinen jungen Vettern Acht Zu haben«¹⁷³. Auch der Sopranist Domenico Genuesi (1752 pensioniert) war möglicherweise durch Vermittlung seines älteren Verwandten, des Sopranisten und Hofkomponisten Gregorio (1653–1720) – vielleicht sein Onkel – nach Wien gekommen¹⁷⁴. Gerade in der Spätphase der Kastraten stellte es für die Hofmusikkapelle einen Glücksfall dar, wenn ein Kastrat ein junges Familienmitglied mitbrachte, das ebenfalls über eine hohe Singstimme verfügte. Als Mosè Tarquinio, der letzte Kastrat des Dresdner Hofes, 1830 nach Sachsen kam und von seinem 22jährigen Neffen begleitet wurde, den er

170 August III. und Maria Josepha reisten bis 1756 neun Mal nach Polen-Litauen und blieben dabei je bis zu 20 Monate dort. Da die Reisen meist in der Parlamentssaison, aber auch zu Zeiten der Geburts- und Namenstage des Fürstenpaares sowie während der Karnevalssaison stattfanden, benötigten sie regelmäßig Musiker aus Dresden, denn auch die sog. *Pohlische Kapelle* war dort stationiert, siehe ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Dresden, S. 9ff.

171 Hofparteiprotokolle vom Juni 1727, HHStA HA OMeA 11, Bl. 614r.

172 Theoretisch durften nur »vollständige« Personen Priester werden, weswegen ein zeitgenössischer Witz davon sprach, dass Kastraten ihre Testikel bei der Ordination und der Messe in einem Beutel bei sich trügen, vgl. FINUCCI, Manly Masquerade, S. 256. Allerdings war es wohl v.a. im 17. Jahrhundert nicht unüblich für Kastraten die kirchlichen Weihen zu empfangen, vgl. FELDMAN, Castrato, S. 62.

173 Hofparteiprotokolle vom Juni 1727, HHStA HA OMeA 11, Bl. 640r.

174 Zwar bezeichnet Elisabeth Hilscher die beiden Genuesis als »Brüder«, aber dies ist weder ihrer Quelle, der *Kaiserlichen Hof-Musikkapelle* Ludwig Ritter von Köchels zu entnehmen, noch ist es angesichts eines Altersunterschieds von ca. 30 Jahren wahrscheinlich, vgl. Elisabeth Th. HILSCHER, [Art.] Genuesi (Genovesi), Brüder, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), Oesterreichisches Musiklexikon 2, Wien 2003, S. 567.

als Kirchensänger ausbildete, schmiedete Wolf Adolph August von Lüttichau bereits Pläne, dass man ihn später, wenn er »durch Fleiß und Talent noch mehrere Brauchbarkeit erlangt« habe, für ein geringes Gehalt anstellen könne¹⁷⁵.

Darüber hinaus übernahmen Kastratensänger Verantwortung für die Kinder ihrer Geschwister, die sich wiederum, wenn sie älter waren, um ihre Onkel kümmern konnten. In die Akten gelangten solche Konstellationen vor allem, wenn Schwierigkeiten auftraten und der Hof um finanzielle Hilfe gebeten wurde. So geriet der Sänger Pietro Galli in Bedrängnis, als ein wichtiger Teil seiner Familie wegbrach. In einer *Fassione* von 1765 gab er an, dass er von seinem wenigen Geld auch seinen Bruder, dessen Frau und deren Tochter mitversorgen müsse, »die unversorgt mit finanziellen Mitteln und Beschäftigung« seien¹⁷⁶. Als diese Nichte 1774 zum Heiraten nach Italien ging, bat er, mit ihr mitgehen zu dürfen, da er beinahe 70 Jahre alt und fast blind sei sowie noch andere körperliche Beschwerden habe. Da sie bei ihm seit ihrer Kindheit aufgezogen worden sei, die Landessprache beherrsche, den Haushalt geführt und die Rolle einer Familienmutter übernommen habe, seien mit ihm, seinem Bruder und seiner Schwägerin nur noch drei »unvermögende« und »unbrauchbare« Leute zurückgeblieben, die weder Deutsch sprächen noch in der Lage seien, die häuslichen Dinge zu regeln¹⁷⁷. Diese Bitte und die Zahlung seines gesamten Gehaltes auch im Ausland wurden ihm als Belohnung für seinen »gewissenhaften und treuen Dienst« gewährt¹⁷⁸.

Die im gleichen Haushalt lebenden Verwandten waren mitunter aber auch abhängig vom Kastraten, vor allem, wenn sie noch jünger waren. So hatte der Sänger Pietro Dini seinen kleinen Neffen Francesco, den Sohn seines Bruders Giovanni, bei sich in Dresden, um ihn dort erziehen zu lassen¹⁷⁹. Dass

175 Vgl. Bericht W. A. A. v. Lüttichaus an Anton *Den Sopransänger Tarquinj betreffend*, 10.02.1830, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15147/03, Bl. 41r.

176 *Fassione* für Pietro Galli, 1765, HHStA HMK Akten 1-1, o.P.

177 »Questa Nipote, perché allevata presso di mè sino dalla sua fanciullezza, possedendo la lingua Tedesca, posseva dirigere l'economia di casa, faceva in Somma tutte le parti d'una Madre di Famiglia. Ora, mancando questo, io resto in casa con un fratello, ed una cognata, tre vecchi impotenti, ed incapaci, si per mancanza della lingua, come dell'altre necessarie cognizioni, ad amministrare le faccende domestiche«, Bittschrift Pietro Gallis, 25.03.1774, ebd., o.P.

178 »[...] il quale [Pietro Galli] gode l'onore di Servire da anni quaranta quattro alle Imperial Cappella come Musico Contralto, di poter assentare da Vienna, dimorare in Italia e gode ivi l'intero suo Onorario; affinché egli possa far vedere a chiunque, che egli ne ha ottenuta tal grazia in ricompensa del di lui attento e fedele Servizio [...]«, Resolution des Hof- und Kammermusikdirektors Johann Wenzel Graf von Sporck, 1774, ebd., o.P.

179 Bericht Carl Graf Vitzthum von Eckstädts an Friedrich August III., 24.05.1805, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2428/02, Bl. 18r. Das Amt Dresden nannte zwar zwei Neffen, doch dies muss eine Verwechslung sein. Denn Dini selbst sprach in seinem Testament nur von »il mio Nipote, ed il Giovane che è in sua compagnia«, also einem Neffen und dessen jungen Begleiter, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 3r.

er noch sehr jung gewesen sein muss, darauf weisen nicht nur zwei Rechnungen für eine Kinderhose »vor den kleinen Vetter v. Monsieur Dini«¹⁸⁰ und Kleiderreparaturen für »Franceschino« hin¹⁸¹. Es wird auch nach Dinis Tod im Jahr 1805 die Frage verhandelt, mit welchem Geld man diesen »hüflös zurückgelassenen«¹⁸² Neffen wieder zu seiner Familie in Fano schicken und wer ihn dabei begleiten sollte¹⁸³.

Kastratensänger übten in diesen Fällen auch Vaterfunktionen aus, und zwar nicht ausschließlich im Rahmen der Ausbildung jüngerer Gesangsschülerinnen und -schüler. Sie erfüllten diese Rolle für jüngere Verwandte und standen damit in der Tradition unverheirateter Onkel, die sich im 17. und 18. Jahrhundert finanziell um die Kinder ihrer Geschwister kümmerten¹⁸⁴. Knaben bei Verwandten in die Ausbildung zu schicken, war in der Frühen Neuzeit eine übliche Praxis und ebenso finanziell wie pädagogisch motiviert¹⁸⁵. Dabei übernahmen oft unverheiratete Verwandte die Rolle des Erziehers, der Wissen und Besitz weitergab¹⁸⁶. Die Fürsorge der Kastraten war also eingebettet in gängige frühneuzeitliche Verwandtschaftsbeziehungen unverheirateter Familienangehöriger.

Gemeinsamer Hausstand und Familienunternehmen

Wie sich das Zusammenleben und die gegenseitige Versorgung in einem Haushalt konkret gestalten konnte, soll anhand eines besonderen nicht-musikalischen »Familienunternehmens« erörtert werden: Der bereits erwähnte Sopranist Agostino Galli, der von 1725–1778 am bayerischen Kurfürstenhof angestellt war und im Auftrag Maximilian III. Josephs Seide produzierte, ließ 1754 seine beiden Schwestern Catharina und Maria Galli aus Italien kommen, die zu je 250 fl. jährlich besoldet wurden¹⁸⁷. Sie sollten nicht nur den Stoff

180 »Lista di una fattura e fodere per un pajo calzoni del Bambino« bzw. »Vor den kleinen Vetter v. Monsieur Dini ein baar lange Hose zu machen«, ebd., 1805, Bl. 75r–v.

181 »Ricevuta di alcune riparature fatte [...] dal sartore a varj [...] di Franceschino«, ebd., Bl. 78r–v.

182 Bericht Carl Graf Vitzthum von Eckstädts an Friedrich August III., 24.05.1805, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 2428/02, Bl. 18v, 19v.

183 »Ricevuta de denari dati al Sig. Antonio Salvadori per il viaggio di Natia«, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 79r–v; Bestätigung Giacomo Cintis, das Reisegeld an Antonio Salvadori weitergegeben zu haben, zur Begleitung Franceschinos nach Fano, 1805, ebd., Bl. 83r–v.

184 Vgl. Silvia EVANGELISTI u.a., Introduction, in: *European History Quarterly* 38/3 (2008), S. 365–374, hier S. 367.

185 Vgl. CAVALLO, *Family*, S. 30.

186 Vgl. Sandra CAVALLO, *Bachelorhood and Masculinity in Renaissance and Early Modern Italy*, in: *European History Quarterly* 38/3 (2008), S. 375–397, hier S. 391f.; dies., *Family Relationships*, S. 30f.

187 Vgl. Dekret für Maria und Catharina Galli, 28.08.1754, BayHStA, HR I 467/465, Bl. 31r.

herstellen, sondern auch die Einheimischen im Produktionsprozess unterweisen. Aus einer Supplik Gallis nach dem Tod Catharinas 1772 ist zu ersehen, dass die unverheirateten Schwestern finanziell auf ihren Bruder angewiesen waren. Denn darin bat er darum, die Obsignation auszusetzen, da sie, wie Galli schreibt, »an Vermögen weiters nichts als was sie Von mir an der ganzen Verpflegung so anderen Nothwendigkeiten Empfangen, hinterlassen« habe¹⁸⁸. Auch wenn seine anderen Geschwister in Italien Ansprüche auf ihr Erbe stellen sollten, wolle er die volle Verantwortung dafür übernehmen¹⁸⁹. Diese Bitte wurde ihm vom Kurfürsten zuerkannt, doch als Galli nach dem Tod seines Brotgebers 1777 versuchte, dessen Nachfolger Carl Theodor dazu zu bewegen, seine drastisch reduzierte Pension zu erhöhen und eine selbige für seine Schwester Maria zu erwirken, musste er mehrfach supplizieren, bis er erhört wurde. Neben seinem Engagement, das dem Haus Wittelsbach nachhaltig nützlich gewesen sei, betonte er auch die Leistungen, die er und seine Schwester erbracht hätten:

Wir sind Greise, ich von 87, meine Schwester von 80 Jahren, beyde kränklich, fast immer an das Bett gebunden; eine Magd erklecket uns nicht; Arzt und Arzneyen sind zu bezahlen, und was bleibt zum Unterhalte übrig? Ich habe das Wenige, was ich hatte, verkauft, beÿgesetzt, es bleibt mir nichts übrig, als das Vertrauen in Höchst Dero bekannte Menschen Liebe und Gerechtigkeit. Diese flehe ich fußfällig an; bitte um einen Zusatz zu den 600 fl.^{en} damit nicht die letzten unserer Tage Tage des Kummers werden. Sie können nach dem Lauf der Natur nicht lange dauern, diese Tage, weil wir zusammen schon 167 Jahre lebten und dem Durchlauchtigsten Hause 106 dieneten; mithin werden wir nicht mehr lange Höchst Demselben zur Bürde seÿn, [...] ¹⁹⁰.

Galli stellte sich und seine Schwester hier als eine Art »Arbeitspaar« dar¹⁹¹, welches zusammen dem kurfürstlichen Hause gedient habe. Zwar besaßen sie keinen gemeinsamen Besitz, den sie bewirtschafteten, doch präsentierte Galli beide als Einheit, die gemeinsam in ihrem ›Unternehmen‹ der Seidenherstellung arbeitete, vom gemeinsamen Geld lebte und auch zusammen

188 Bittschrift Agostino Gallis, 18.03.1772, ebd., Bl. 47r.

189 Vgl. ebd., Bl. 48v.

190 Bittschrift Agostino Gallis vom 26.01.1781 und *Resolutio Serenissimi* von Carl Theodor vom 01.03.1781: »Der Supplikant ist mit seinem Entschädigungs Gesuch ab- und allenfalls an den dermaligen Besitzer des angeblich auf seine Kosten angelegten Pflanzgartens zu verweisen.«, ebd., Bl. 61v, 62v. Erst die dritte Petition im Laufe von drei Jahren wurde von Carl Theodor erhört, siehe Anordnung ans Hofzahltm, 21.12.1781, ebd., Bl. 63r-v.

191 Zum Begriff »Arbeitspaar« siehe Heide WUNDER, »Er ist die Sonn', sie ist der Mond«. Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992, S. 98ff. Zwar wird der Begriff vorrangig auf Ehepaare angewendet, doch kann er m.E. laut Definition auch auf Geschwister angewendet werden, wenn diese in einem gemeinsamen ›Projekt‹ zusammen lebten und arbeiteten und sich als wirtschaftliche Einheit verstanden.

sterben würde. Er nahm darin den männlichen, führenden Part ein und sah sich in Verantwortung und Position, eine Pension für beider langjähriger Dienste einzufordern.

Das gemeinsame Leben und Wirtschaften mit seiner Schwester ist hier als Praktik zu sehen: Während die unverheiratete Maria Galli ein Auskommen hatte, war Agostino Galli häuslich versorgt und hatte eine Erbin, die zudem nach seinem Tod seine Angelegenheiten regelte. Dieses gemeinsame Wirtschaften wurde vom Kurfürsten nicht angezweifelt oder für weniger wert erachtet als eine eheliche Variante davon. Lediglich der Herrscherwechsel erschwerte die Anerkennung der Leistungen des Geschwisterpaars, da sie unter dem Vorgänger Carl Theodors erfolgt waren.

Gerade im Kontext der patrilinearen Vererbung im Italien der Frühen Neuzeit war es nicht unüblich, dass sich Brüder um die Versorgung ihrer aus finanziellen Gründen unverheiratet gebliebenen Schwestern kümmerten.¹⁹² Denn im 16. Jahrhundert hatte sich in Italien eine Mitgiftinflation entwickelt, die die patrilineare Vererbung und Primogenitur in Italien durchsetzte, bei der nur der älteste Sohn erbte. Neben der ältesten Schwester war er der einzige, der heiraten durfte, sodass alle jüngeren Geschwister beim Militär, im Klerikeramt oder Kloster untergebracht werden mussten¹⁹³. Auch das Zusammenleben mit Verwandten in einer ›Patchworkfamilie‹ war in Zeiten unstabiler Haushalte aufgrund von Krieg, Hunger und Krankheiten keine Seltenheit¹⁹⁴. Kastraten konnten dabei, auch wenn sie keinem Hausstand mit Ehefrau, Kindern und Bediensteten vorstanden, als Familienversorger anerkannt werden.

Wie beispielsweise Raffaella Sarti, Sandra Cavallo und Elizabeth Harding zeigen, muss die Gleichsetzung des als ›männlich‹ anerkannten Familienvorstehers mit dem Familienvater sowohl für die frühe als auch die späte Frühe Neuzeit überdacht werden. Zunächst einmal war die Funktion des *paterfamilias* nach römischem Recht eine rein juristische Bezeichnung und setzte nicht voraus, dass dieser verheiratet sein und Kinder haben musste¹⁹⁵. Anhand der Bader im Turin des 17. Jahrhunderts demonstriert Cavallo, dass es in bestimmten Kreisen in Italien aufgrund ökonomischer Krisen, demographischer Entwicklungen, aber auch der besonderen Wertschätzung des Zölibats durch die katholische Kirche nicht unüblich war, eine Eheschließung

192 Vgl. MILLER/YAVNEH, Introduction, S. 12.

193 Vgl. POMATA, Family, S. 75ff.

194 Vgl. CAVALLO, Family, S. 29.

195 Vgl. Raffaella SARTI, Men at Home, Domesticities, Authority, Emotions and Work (Thirteenth–Twentieth Centuries), in: Gender & History 27/3 (2015), S. 521–558, hier S. 524.

hinauszuzögern oder ganz zu vermeiden¹⁹⁶. Sie erläutert, wie und warum unverheiratete Männer als wichtige Mitglieder der Gilden und der städtischen Gesellschaften sowie als Oberhaupt eines Hausstands anerkannt wurden, und wendet sich damit gegen die »bachelor's inadequacy theory« der älteren Forschung. Diese hatte sich vor allem auf protestantische Gebiete konzentriert und daraufhin für den gesamten europäischen Raum geschlossen, dass die Ehe gemeinhin als einzig anerkanntes Lebensmodell erachtet und der Mann erst als Vorsteher eines Haushalts als ›männlich‹ und richtiges Mitglied der Gesellschaft anerkannt worden sei¹⁹⁷.

Diese Theorie wurde auch für nicht-katholische Gebiete wie England im 18. Jahrhundert angefochten, wo das Junggesellenleben für junge Männer der Oberschicht durchaus ein potentielles und nicht marginalisiertes Lebenskonzept darstellte¹⁹⁸. Selbst in den deutschsprachigen protestantischen Gebieten, in denen sich viele Kastraten aufhielten, wurden alternative Modelle entworfen. Elizabeth Harding weist nach, dass der Status als »Hagestolz« im akademischen Milieu des 18. Jahrhunderts sowohl in Theorie als auch Praxis immer attraktiver wurde und auch der unverheiratete Professor als Oberhaupt eines Hausstands mit Bediensteten und Studenten, die dort lernten und wohnten, wahrgenommen wurde¹⁹⁹.

Es existierten demzufolge sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert in Ländern beider Konfessionen alternative Familienkonzepte und Modelle des anerkannten Junggesellen, der dennoch seine Rolle in der Gesellschaft erfüllte. Diese waren abhängig von lebensweltlichen Umständen, Normen und Praktiken. Dass Kastraten als Versorger ihrer Familien fungierten, auch als Vorstand eines Haushalts, kann in diesen Kontext eingebettet werden, das heißt, das Eheverbot stellte für Kastraten nicht unweigerlich eine Einschränkung in der Ausübung ihrer familiären Pflichten dar.

196 Vgl. CAVALLO, Bachelorhood, S. 375. Die Autorin konzentriert sich zwar hier nur auf Handwerker im städtischen Milieu, doch Gianna Pomata hebt hervor, dass auch im Mailänder Adel des 17. Jahrhunderts rund 49 % der Männer und 75 % der Frauen unverheiratet waren, vgl. POMATA, Family, S. 79.

197 Vgl. CAVALLO, Bachelorhood, S. 377. Dass ›Männlichkeit‹ und Versorgung der Familie nicht immer mit der Ehe gekoppelt war, zeigt Renate Dürr für den deutschsprachigen Raum auf, indem sie nachweist, dass sich zölibatär lebende Priester in Predigten mitunter als sorgender Väter stilisierten, vgl. Renate DÜRR, »... die Macht und Gewalt der Priestern aber ist ohne Schrancken«. Zum Selbstverständnis katholischer Seelsorgegeistlicher im 17. und 18. Jahrhundert, in: Martin DINGES (Hg.), Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 1998, S. 75–99.

198 Vgl. James ROSENHEIM, The Pleasures of a Single Life. Envisioning Bachelorhood in Early Eighteenth-Century England, in: Gender & History 27/2 (2015), S. 307–328.

199 Vgl. HARDING, German Professor.

3.3 Familienmitglieder als Erben

Besonders interessant angesichts des Eheverbots und des Fehlens von Nachkommen ist die Frage, wer die Kastratensänger beerbte. John Rosselli nennt das Beispiel des Kastraten und Gründers einer Gesangsschule Francesco Antonio Pistocchi, der zwar sein Haus in Bologna während der letzten Lebensjahrzehnte mit einem jüngeren Mann teilte, dessen Nachkommen seinen Namen übernehmen sollten, aber letztendlich kurz vor seinem Tod 1726 seinen langjährigen Diener Angelo Sarti als Universalerben einsetzte²⁰⁰. Martha Feldman vertritt jedoch die These, dass es den meisten Kastraten wichtig gewesen sei, beim Vererben die »natürliche« Ordnung zu erhalten²⁰¹. Dies habe bedeutet, bei der Weitergabe des Besitzes bis auf wenige Ausnahmen auf die Herkunftsfamilie zurückzukommen und erneut »natal bonds« zu befestigen²⁰². Dies überrascht, da die Autorin vorher betont, welche wichtige Rolle die erweiterte, »adoptierte« Familie im Laufe eines Kastratenlebens gespielt habe. Zudem missachtet sie diejenigen familiären Netzwerke, die Kastraten am Anstellungsort etablierten. Zwar gingen die meisten von ihnen spätestens nach Beendigung ihrer aktiven Gesangskarriere zurück nach Italien, um dort weiterhin zu unterrichten oder ihren Lebensabend zu verbringen. Doch da sie nie wussten, ob sie im Alter noch die beschwerliche Reise nach Italien bewältigen würden, bestimmten manche Sänger bereits am Residenzort, was mit ihrem Reisegeld geschehen würde, wenn sie dieses nicht mehr benötigen sollten. Für diesen Fall traf unter anderem Mosè Tarquinio Vorkehrungen: Bei den Verhandlungen um eine Vertragsverlängerung 1831 bat er darum, dass die betreffende Summe als sein Eigentum deklariert und seinen »legittimi eredi«, seinen »legitimen Erben«, zugeführt werden solle, als die er seine zwei Brüder einsetzte²⁰³.

Starben Kastraten jedoch tatsächlich an dem Hof, an dem sie zuletzt angestellt gewesen waren, fielen beim Versterben die üblichen Dokumente wie *Erbserklärungen*, Testamente, Inventare und Obsignationsprotokolle an. Diese geben nicht nur Aufschluss über ihren Besitz, die Schulden und die Wohnverhältnisse zum Zeitpunkt des Todes, sondern aus ihnen geht auch hervor, wer Anspruch auf das Erbe erhob und wer in Testamenten als wichtig erachtet wurde²⁰⁴. Es zeigt sich, dass bei Kastraten gerade Verwandte vor Ort eine große Rolle spielten, ob nun ein Testament verfasst und ein Erbe oder eine

200 Vgl. ROSSELLI, *Castrati*, S. 177f.

201 Vgl. FELDMAN, *Castrato*, S. 66.

202 Vgl. ebd., S. 70.

203 Vgl. Bittschrift Mosè Tarquinios, 27.10.1831, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 15149/05, Bl. 330v.

204 Zur Dokumentation von Familienverhältnissen in Verlassenschaftssachen des 18. Jahrhunderts am Beispiel Wiens siehe auch Michael PAMMER, *Testamente und*

Erbin eingesetzt wurde oder nicht²⁰⁵. Bei den sechs hier untersuchten Verlassenschaftssachen erbten dreimal ein Bruder²⁰⁶, einmal die Schwester, die mit dem Kastraten zusammengelebt hatte²⁰⁷, und einmal ein Neffe²⁰⁸. In einem Fall ist unklar, ob es einen Erben gab, wobei die Hinterlassenschaft so dürftig war, dass es wohl nur sehr wenig zu erben gab²⁰⁹.

Hatte der Verstorbene vor seinem Tod kein Testament verfasst, so fanden sich meist dennoch Erben, die Anspruch auf seine Verlassenschaften erhoben. Als Francesco Ballerini 1734 in Wien starb, war seine Schwägerin Maria Baronessa Ballerini bestrebt, ihren Sohn Carl Ballerini, der zu dieser Zeit beim Militär diente, zum Erben erklären zu lassen. Sie schrieb an den Obersthofmeister:

[...] demnach vor etlichen Tügen der Francesco Ballerini gewester kaÿs:[erlicher] Hof Musicus das Zeitliche mit dem Ewigen ohne hinterlassung eines Testaments Verwechselet, und sonst von dessen freundschaft Niemand als mein Leiblicher Sohn Carl Ballerini dermahlinger Fendrich unter dem Löbl:[ichen] Rheingraf Salmischen Regiment als dessen Verstorbene Bruders Sohn Verhandten. Solchem habe ich mich nomine meines Sohns Carl Ballerini als Leibl:[iche] Muetter in dessen abwesenheit von hier prohaerede=jedoch nicht anderst als Cum beneficio legis et Inventariÿ hiemit erklären wollen²¹⁰.

Des Weiteren bat sie darum, ihre *Erbserklärung* zu akzeptieren, drucken und die Besitztümer gerichtlich schätzen und dann versteigern zu lassen. Der Geburtsname Maria Ballerinis, Pramer(in), lässt vermuten, dass Ballerinis Bruder mit nach Wien gekommen sein und dort geheiratet haben könnte. Francesco hatte also vermutlich in der Residenzstadt ein familiäres Netz gehabt, dessen Mitglieder Anspruch auf sein Erbe erhoben. Allerdings stellte sich die Versteigerung dieser »ziemlich=schlecht=geweste[n] Verlassenschafts effecten« nach Abzug der ausstehenden Mietschulden und der Kanzleigebühren als nicht besonders ergiebig heraus²¹¹.

Verlassenschaftsabhandlungen (18. Jahrhundert), in: Josef PAUSER u.a. (Hg.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert)*. Ein exemplarisches Handbuch, Wien/München 2004, S. 495–510.

205 Dass dies nicht selbstverständlich war, zeigt sich an den vielen Testamenten des 18. Jahrhunderts, in denen religiöse oder karitative Einrichtungen bedacht wurden, vgl. ebd., S. 506.

206 Antonio Banchotti, 1709, HHStA HA OMaA 656; Vincenzo Corradi, 1759, BayHStA HR I 464/304; Pietro Dini, 1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635.

207 Agostino Galli, 1783, BayHStA HR I 467/465.

208 Francesco Ballerini, 1734, HHStA HA OMaA 694.

209 Johannes Wangner, 1774, HStAS A 21 Bü 276.

210 Bitte der Maria Baronessa Ballerini um Anerkennung ihres Sohnes als Erben, HHStA HA OMaA 694, o.P.

211 Vgl. Bericht des Kanzlisten Franz Herman Geißenhoff, ebd., o.P.

Lag jedoch ein Testament vor, wurden die Erbin oder der Erbe darin festgelegt, wie auch die Testamentsvollstrecker, die aus dem unmittelbaren Umfeld des Kastraten, das heißt dem Hof oder der Hofkapelle, stammten: Pietro Dini (†1805 in Dresden) und Agostino Galli (†1783 in München) wählten je einen Tenorsänger aus ihrer Kapelle, Giacomo Cinti und Domenico de Panzacchi, während Galli noch zusätzlich den Hofadvokaten Mathias Mayr bestimmte. Bei Antonio Banchotti (†1709 in Wien) war dies der Komponist Ubaldo Torri; die von Vincenzo Corradi (†1759 in München) festgelegten Landsleute namens Maximiliano de Pierozzi und Giovanni Battista Morassi sind allerdings unbekannt²¹². Zwar setzten Banchotti und Corradi ihre Brüder, Tomaso Banchotti und Antonio Corradi, als Erben ein. Genaueres über die Verwendung des Erbes ist jedoch aus den Akten nicht zu erfahren.

Corradis Sängerkollege Agostino Galli sorgte dagegen sehr gut vor, was nach seinem Ableben mit ihm und seinem Besitz geschehen sollte. Bereits ein Jahr vor seinem Tod legte er einen Hofadvokaten als Testamentsexekutor fest und verfasste eine ausführliche *letztwillige Disposition*. Neben Ausführungen dazu, wer ihn nach dem Tod waschen solle, wie er begraben werde wolle, welche Messen gelesen und welche Bruderschaften und arme Personen Geld erhalten sollten, setzte er darin auch seine Erbin ein:

So ernenne, und setze ich zu meinem recht wahren, und ungezweiften Erben hiemit honorabili Titulo institutionis ein nemblichen meine izt wirkli:[ich] beÿ mir alhier sich befündente Schwester Maria Gallin also und dergestalten, daß diese als einzig= und alleinige universal Erbin gesamt mein, wie jmmmer bestehen mögendes Vermögen, so ich sowohl hier- als in Italien zu Plazenz [Piacenza] besize, [...] ohne jemandes Wider-Stand-od[er] Hindernuß sich zueaignen könne, und möge, sie jedoch schuldigh seÿn solle, alle auf mein Absterben sich ereignende Funeral= und derley Unkosten zu entrichten²¹³.

Dass seine Schwester tatsächlich mit ihm zusammen wohnte, bestätigt sich hier noch einmal in dem nach seinem Tod aufgenommenen Obsignationsprotokoll. Darin ist ein Schrank verzeichnet, in dem »ebenfalls obiger Schwester ihre Effecten oft gelassen«²¹⁴. Ihr wurde die Inventarisierung der Wohnung zum Verhängnis, die sich Galli zudem in seinem Testament verboten hatte²¹⁵, da man im Zuge dessen ihre Habseligkeiten unter Verschluss nahm, wie sie

212 Vgl. Verlassenschaftssache Antonio Banchotti, 1709, HHStA HA OMaA 656; *Donations-Instruments-Copia*, 04.08.1759, Bay HStAS HR I 464/304, o.P.

213 *Letztwillige Disposition* Agostino Gallis, 08.01.1782, BayHStA HR I 467/465, Bl. 74v.

214 Obsignationsprotokoll für Agostino Gallis Wohnung, 06.04.1783, ebd., Bl. 84v.

215 Vgl. ebd., Bl. 85r.

in einer Bittschrift beklagte²¹⁶. Galli ernannte also diejenige Person zur Erbin, die mit ihm zusammen lebte und wirtschaftete und ihm somit am nächsten stand.

Noch mehr Einfluss auf die Verwendung seines Erbes übte Petro Dini in seinem Testament aus, das er zwei Monate vor seinem Tod im Jahr 1805 in Dresden aufsetzte. Er bestimmte 800 Scudi zur Mitgift für seine Nichte Angiola Maria und wollte den Rest in vier Teile aufgeteilt wissen. Diese sollten jeweils seinen drei Brüdern Giulio, Giovanni und Giuseppe und den beiden Neffen Francesco und Angiolo, Söhnen von Letzterem, zugewiesen werden. Dazu stellte er jedoch die Bedingung:

[...] es soll aber, wie ich hiermit verordne, die Erbportion der letzten beyden von ihrem Großvater, Montani, Vater der Nevica Dini, Mutter der Gebrüder Franz und Angiolo Dini, keinesweges aber von ihrem Vater administrirt, und zu ihrer beßern Erziehung verwendet werden²¹⁷.

Er versuchte also noch kurz vor seinem Tod die Erziehung der Söhne seines Bruders, von dem einer bei ihm gelebt hatte, aktiv zu lenken und offensichtlich deren Erbteil vor ihrem Vater zu schützen. Dennoch verfügte er weiterhin: »Meine ganzen Sachen, so in Loreto in dem Hauße sind, wo ich nebst meinem Bruder Joseph, gewohnt habe, sollen alle meinem nurgedachten Bruder verbleiben, und meine beyden andern Brüder sollen nichts davon erben«²¹⁸.

Auch wenn er weitere Teile seines Besitzes der Begleichung seiner Schulden und Bezahlung seiner Bediensteten zuwies und engen Freunden Uhren als Geschenke überließ, die Familie stand an erster Stelle, wenn es um die genaue Verwendung des Erbes ging. Dabei waren für den Sopranisten zwar die nahen wie auch die fernen Brüder relevant. Doch bekundete sich seine besondere Sorge für seinen Bruder Giuseppe, für den er die im gemeinsam bewohnten Haus verbliebenen Besitztümer reservierte, dem er aber die Verfügung über den Anteil seiner kleinen Neffen verwehrte.

Das Einsetzen naher Familienangehöriger in Testamenten, wie es bei Vincenzo Corradi, Antonio Banchotti, Agostino Galli und Pietro Dini dokumentiert ist, ist als Praktik zu sehen, die spezifisch für die Pflege von Familienbeziehungen seitens von Kastraten war. Sie belegt, dass vor allem die Personen vor Ort besonderen Wert für den Kastratensänger hatten und

216 Vgl. Bitte Maria Gallis um Beendigung der Obsignation, 15.04.1783, ebd., Bl. 86r–87v.

217 Übersetzung des Testaments Pietro Dinis, 03.03.1805, HStAD 11047 Amt Dresden Nr. 2635, Bl. 10r.

218 Ebd., Bl. 11v.

drückt den Wunsch nach Fürsorge für die Hinterbliebenen über den Tod hinaus aus. Martha Feldmans These, dass Kastraten ihren Nachlass vorrangig an die Herkunftsfamilie vererbt hätten, ist um den Aspekt zu erweitern, dass dabei Verwandte bevorzugt wurden, die sich im direkten Umfeld des Sängers befunden oder sogar mit ihm in einem Haushalt gelebt hatten. In Abgrenzung zu Feldmans Befund, dass teilweise auch junge Kastraten als Ersatzsöhne und -erben eingesetzt worden seien, bestätigt sich im Fall Pietro Dinis die Beobachtung Cavallos, dass es in der Frühen Neuzeit nicht unüblich gewesen sei, »artificial descendants«²¹⁹ bzw. »artificial heirs«²²⁰ aus der eigenen Familie zu rekrutieren und nicht aus dem musikalischen Umfeld.

4. Fazit – Kastraten als sozial eingebundene Akteure

Die Untersuchung der sozialen Beziehungen von Kastratensängern in Residenzstädten hat zunächst gezeigt, dass sie weder ausschließlich mit der Hofgesellschaft und den Hofbediensteten verkehrten noch sich vorrangig in dieser Sphäre aufhielten. Teil ihrer Lebenswelten waren verschiedene Praktiken der Kontaktpflege zu unterschiedlichsten lokalen Bevölkerungsschichten, seien es Bürgerinnen und Bürger, Musikerinnen und Musiker, religiöse Gruppen oder Bedienstete. Durch einen regen Austausch mit diesen waren sie sichtbarer und bekannter Bestandteil der Residenzstädte.

Dies geschah unter anderem durch die Akkumulation sozialen Kapitals mittels Umwandlung ökonomischen Kapitals sowie die Generierung symbolischen Kapitals mittels *demonstrativen Konsums*. Des Weiteren war die Nutzung von Handlungsspielräumen im Rahmen der höfischen Anstellung bzw. der Lebenswelt Hof relevant, vor allem durch Selbstpositionierung gegenüber der Hofverwaltung und der eigenen Familie. Durch Anerkennung dieser Praktiken wurden sie in der Stadt als kreditwürdige Personen geachtet. Dies änderte sich zwar im 19. Jahrhundert, als diese Rolle nicht mehr umstandslos anerkannt wurde. Doch auch zu dieser Zeit waren sie nach wie vor gut in soziale Netze eingebunden und wurden weiterhin – beispielsweise als Brüderpaar – als familiäre Einheit mit Anverwandten wahrgenommen.

Denn besonders der enge Kontakt zu Verwandten spielte eine zentrale Rolle: Kastraten unterstützten und versorgten die ferne Familie finanziell und ließen sich ihre Geschäfte in Italien von Familienmitgliedern, zum Beispiel ihren Schwestern, führen. Am Residenzort lebten sie mit Geschwistern

219 CAVALLO, Family, S. 30.

220 Dies., Bachelorhood, S. 392.

und/oder deren Kindern zusammen, kümmerten sich um die Versorgung unverheirateter Schwestern sowie die Erziehung jüngerer Verwandter und setzten diese vorrangig als Erben ein. Die Schaffung einer ›Ersatzfamilie‹ vor Ort, die nicht ausschließlich auf musikalischen Netzwerken wie dem Vater-Sohn-Verhältnis in der Lehrer-Schüler-Beziehung basierten, sondern sich auf den Kontakt zu Blutsverwandten konzentrierte, also bestehende Familienbindungen aufrechterhielt, ist dabei als wichtigste Praktik zu bewerten.

V. »Als derselbe sich durch seine Denk= und Handlungsweise allgemeine Achtung und Liebe erworben hat« – Aushandlungspraktiken um Körper, ›Männlichkeit‹ und Identität

Wie über den Körper, das Geschlecht und die Identität von Menschen gedacht und geschrieben wurde, veränderte sich stets und unterlag sowohl sich wandelnden Diskursen als auch individuellen wie gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen¹. Dies trifft auch auf Kastratensänger zu, wobei die Wahrnehmung von Körper, Geschlecht und Identität in diesem Fall bis heute stark durch Anekdoten des 18. Jahrhunderts verzerrt ist. Zur Untersuchung von Körper- und ›Männlichkeits‹vorstellungen ist es daher notwendig, sowohl zeitgenössische Geschlechterdiskurse als auch die sozialen Praktiken der Akteurinnen und Akteure, das heißt der Kastraten und ihrer gesellschaftlichen Umgebung, in den Blick zu nehmen. Diskurse werden dabei, wie oben bereits ausgeführt, als »spezifische soziale Praktik« angesehen, die ihre Wirkung »in einem bestimmten sozialen *Gebrauch*«² entfaltet und von Menschen hervorgebracht wurden.

Da »Geschlechtsidentität« kein frühneuzeitlicher Terminus sei, schlägt Heide Wunder vor, »nach der Art des Selbstbezugs« zu fragen, »in der die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht i.e.S. einen wichtigen Bestandteil der Selbstwahrnehmung« darstelle. Diese gefühlte Geschlechtszugehörigkeit spiegele sich wiederum in der Fremdwahrnehmung wider und müsse sich stetig mit Geschlechternormen auseinandersetzen³. Die Untersuchung von Selbst- und Fremdwahrnehmung eignet sich in diesem Zusammenhang besonders gut, Aushandlungsprozesse um ›Identität‹, ›Männlichkeit‹ und Geschlechtskörper der Kastraten herauszuarbeiten, weil dadurch zwar zeitgenössische Diskurse in den Blick genommen werden, aber zusätzlich auf Handlungsspiel-

1 Bezogen auf ›Männlichkeit‹ siehe u.a. Martin DINGES, Stand und Perspektiven der »neuen Männergeschichte« (Frühe Neuzeit), in: Marguerite Bos (Hg.), Erfahrung. Alles nur Diskurs? Zur Verwendung des Erfahrungsbegriffs in der Geschlechtergeschichte, Zürich 2004 (Beiträge der 11. Schweizerischen HistorikerInnentagung 2002), S. 71–96, hier S. 72; MARTSCHUKAT / STIEGLITZ, Geschichte, S. 43.

2 RECKWITZ, Grundelemente, S. 298.

3 Heide WUNDER, Geschlechtsidentitäten. Frauen und Männer im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit, in: Karin HAUSEN / Dies. (Hg.), Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte, Frankfurt a.M. 1992, S. 131–136, hier S. 133.

räume und Praktiken fokussiert werden kann, die diesen entgegenzustehen schienen. Deswegen werden im Folgenden zwei Fallbeispiele vorgestellt, die auf genau diese beiden Aspekte hin analysiert werden.

Die Briefe Giuseppe Jozzis geben Aufschluss über die Selbstverortung eines Kastraten Mitte des 18. Jahrhunderts, für den das Schreiben und vor allem das Äußern spezifischer Gefühle eine Art *self-fashioning* darstellte, das es ihm ermöglichte, sich eine ›männliche‹ Identität, einen dementsprechenden Körper und variable Positionen innerhalb einer spezifischen Beziehungskonstellation zu erschaffen. In der zweiten Mikrostudie wird die Fremdwahrnehmung eines Kastraten durch die Gesellschaft, genauer durch eine spezifische Gruppe, nämlich eine Freimaurerloge, zu Beginn des 19. Jahrhunderts erörtert. Die zwei Jahre andauernde Debatte darüber, ob der Sopranist Filippo Sassaroli ein ›Mann‹ sei und in die Loge »Zum goldenen Apfel« eintreten dürfe, wird aufzeigen, wie sehr der makrohistorische Kontext, aber auch die individuellen Befindlichkeiten der Akteure sich auf die Signifikanz zeitgenössischer Vorstellungen eines ›männlichen‹ Körpers auswirkten und inwieweit freimaurerische bzw. männliche Tugenden von außen zugeschrieben werden konnten. Basis für diese Studien ist zunächst die Erläuterung des Kastratendiskurs⁴ des 18. und 19. Jahrhunderts.

1. Der Kastratenkörper im 18. und 19. Jahrhundert

1.1 Eine »Verstümmelung der Natur«

In der ersten Ausgabe der Berliner *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 24. März 1824 berichtete der Herausgeber Adolph Bernhard Marx über ein Konzert mit dem Sopranisten Filippo Sassaroli, das eine Woche zuvor in der Berliner Garnisonkirche stattgefunden hatte⁴. Er schrieb, dass er zuvor noch keinen Kastraten gehört habe, und stellte gleich voran:

Die tausendmal wiederholten Lobpreisungen des Kastratengesangs konnten mich in meiner Überzeugung, dass eine Verstümmelung der Natur nie als schön empfunden werden könne, nicht irren; mir war namentlich der verderbliche Einfluss jener Verstümmelung auf den ganzen Menschen bekannt und ich erwartete gar nicht von Kastraten einen charaktervollen, begeisterten Vortrag⁵.

⁴ Vgl. die Monatsübersicht über Konzerte im März 1824 unter der Rubrik Nachrichten, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 26/16 (15. April 1824), S. 256–63, hier S. 256.

⁵ Vgl. Adolph Bernhard MARX, Konzert des Königl. Sächsischen Hofsängers Philipp Sassaroli; eine Beobachtung von A. B. Marx, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 1/12 (24. März 1824), S. 111–114, hier S. 112.

Nach seiner Einschätzung setze sich Sassarolis Stimme aus drei »Klangarten« zusammen: einer relativ angenehmen Knabenstimme, einer männlichen Falsettstimme, der man die »gestörte Verhältnismässigkeit der Stimm- und Atemwerkzeuge« anhöre und einer dritten schrillen, wenig erträglichen. Deswegen kam er zu dem Schluss, dass die Kastratenstimme weder schön sei noch »Charakter« habe und unweigerlich Unwohlsein auslösen müsse. Dies verwundere nicht, werde doch durch die Kastration »ein zerstörter, also erniedrigter menschlicher Zustand hervorgebracht«, der jegliche »Schönheit und alles Edlere« von vornherein ausschliesse⁶. Zwar gab der Autor seiner Betrachtung den Anschein einer differenzierten Auseinandersetzung auf stimmphysiologischer Ebene, doch sein Urteil stand fest: Schönes und Edles könne nicht von einem Menschen hervorgebracht werden, dessen ganzes Wesen durch einen derart gewaltsamen Eingriff in Körper, Geist und Seele verunstaltet worden sei. Der Vergleich mit den »Stimmen der viragines (Mannweiber)«⁷, welche ähnliches Unbehagen auslösen würden, sowie der Verweis auf den »Charakter« (und damit meinte er den »Geschlechtscharakter«) weisen auf den Hauptkritikpunkt an Sassaroli hin: Die Kastration habe die »Männlichkeit« nicht nur der Stimme des Sängers, sondern auch seiner ganzen Person zerstört. Sie habe ihn zu einem widrigen Zwischenwesen deformiert, gegen den man einen instinktiven Widerwillen hege.

Marx folgte damit einem Topos, nach dem die Kastration eines Mannes einer Zerstörung der »Natur« und damit des ganzen Wesens gleichkomme. Dieses Konzept hatte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts herausgebildet und war Teil einer aufklärerischen Kastratenkritik, die sich dezidiert gegen Körper und Geschlecht der Sänger richtete. Spottschriften und Karikaturen gegenüber Kastratensängern hatte es zwar schon seit dem Bestehen des Phänomens gegeben. Dennoch muss der These Corinna Herrs widersprochen werden, dass die Art und Weise, wie über Kastraten geschrieben wurde, sich im 18. Jahrhundert kaum verändert habe und »weder [als] spezifisch bürgerlich, [sic] noch dezidiert als aufklärerisch zu bezeichnen« sei⁸. Zwar wurde bereits um 1700 Kritik an den Kastratenstimmen und der Präsenz der Sänger auf der Bühne geäußert, darin ist ihr zuzustimmen. Doch die Verwendung des Naturbegriffs, den die Autorin bereits in der französischen Kastratenkritik zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausmacht, bezog sich vor allem auf die zunehmend als nicht »glaubwürdig« empfundene Besetzung männlicher Rollen durch Personen mit hohen Stimmen. Dies mögen die Anfänge der Kritik am Kastratengeschlecht markieren, doch unterlag die Verwendung des Terminus »Natur« in den Folgejahrzehnten einem Bedeutungswandel. Ob ein Kastrat

6 Vgl. ebd., S. 114.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. HERR, Ordnung, S. 376.

und seine hohe Stimme ›natürlich‹ seien oder nicht, wurde immer weniger an der *vraisemblance* festgemacht, sondern zunehmend auf seinen Körper bezogen, der sich wiederum zum determinierenden Faktor für sein Geschlecht und damit sein ganzes Wesen entwickelte.

Wenn auch der Kastratenkörper schon im 16. Jahrhundert negativ beschrieben wurde, veränderte sich doch im Laufe des 18. Jahrhunderts dessen Einordnung in gängige Geschlechterordnungen. Dieser Prozess ist Teil eines Diskurswandels, der in der Zeit der Aufklärung zu verorten ist und in dem die Deutungshoheit darüber, was Männer und Frauen seien, von der Bibel zur Medizin überging. Dies ging mit einer Naturalisierung und Biologisierung der Geschlechter einher und hatte die Etablierung des Ideals der »polarisierten Geschlechtscharaktere« zur Folge⁹. Die Frage, was Kastraten seien und wie man sich über ihre Körper äußerte, war immer mit gängigen Diskursen über ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ verbunden; Vorstellungen über Geschlecht und Körper der Kastraten können also nur zusammen mit zeitgenössischen Geschlechterdiskursen gelesen werden. Deswegen lohnt es sich, kurz zu skizzieren, wie Kastraten im Rahmen humoralpathologischer Geschlechtervorstellungen verortet worden waren.

1.2 Kastraten im Rahmen der Humoralpathologie

Die Veränderungen der Rezeption von Geschlechtskörpern in Gelehrten Diskursen schematisiert Thomas Laqueur in seiner breit rezipierten Monographie *Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* als Wandel von einem »Ein-Geschlecht-« zu einem »Zwei-Geschlechter-Modell«¹⁰. Er erörtert darin zunächst, dass Auffassungen von der Physiologie des Körpers in der Frühen Neuzeit weitgehend von der Viersäftelehre der antiken Ärzte Hippokrates von Kos (5./4. Jh. v. Chr.) und Galen (2./3. Jh. n. Chr.) bestimmt gewesen seien. Frauen besaßen in diesem Gefüge ein Übermaß an kalten und feuchten Säften, Männer hingegen wurden von Trockenheit und Hitze

9 Vgl. Karin HAUSEN, Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner CONZE (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart 1976, S. 363–393. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Auseinandersetzung der Autorin mit der Wirkungsgeschichte ihrer These in dem Beitrag *Der Aufsatz über die »Geschlechtscharaktere« und seine Rezeption. Eine Spätlesung nach dreißig Jahren* in ihrer Monographie Karin HAUSEN, Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen 2012, S. 83–105. Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes findet sich auch bei OPITZ-BELAKHAL, Geschlechtergeschichte, S. 44ff.

10 Im Folgenden wird die deutsche Version zitiert: Thomas LAQUEUR, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M. 1992.

dominiert. Auf Basis der Untersuchung anatomischer Schriften frühneuzeitlicher Ärzte postuliert Laqueur, dass bis zur Aufklärung das Konzept eines »Ein-Geschlecht-Modells« vorgeherrscht habe. Innerhalb dessen seien die männlichen und weiblichen Geschlechtsteile als analog angesehen worden, das heißt, es habe nur ein Geschlecht gegeben, was sich entweder im Innern des Leibes oder außen angehängt befunden habe. Da man den Säftehaushalt als durch innere und äußere Einflüsse veränderbar konzipiert habe, sei auch das Geschlecht nicht stabil und irreversibel gewesen, sondern habe sich verändern können¹¹. Laqueur veranschaulicht dieses Gedankensystem mittels eines vertikalen Kontinuums, bei dem das obere Ende absolute ›Männlichkeit‹, das untere Ende reine ›Weiblichkeit‹ markiert¹². Hätten physische oder psychische Faktoren in den ›männlichen Körper eingegriffen, habe sich die Position auf diesem Kontinuum nach unten hin bewegen können.

Zwar wurde Laqueurs These in den letzten beiden Jahrzehnten umfassend kritisiert, vor allem sein enger Fokus auf eine bestimmte Quellengattung (medizinische Gelehrtentexte) unter Missachtung volkssprachlicher Schriften¹³, die postulierte Dominanz eines »Ein-Geschlecht-Modells« bis ins 18. Jahrhundert¹⁴ sowie das »In-eins-Setzen von wissenschaftlichem und politischem Diskurs«¹⁵. Dennoch bestreiten Kritikerinnen und Kritiker Laqueurs nicht, dass Vorstellungen von Körper und Geschlecht in der Frühen Neuzeit einem Wandel unterlagen. Ebenso wenig wird angezweifelt, dass das Konzept einer Äquivalenz weiblicher und männlicher Reproduktionsorgane durchaus verbreitet war¹⁶. Gerade das Nebeneinander heterogener und mitunter wider-

11 Vgl. FREITAS, *Eroticism*, S. 203f.

12 Vgl. LAQUEUR, *Leib*, S. 127.

13 Vgl. Karen HARVEY, *The Century of Sex? Gender, Bodies, and Sexuality in the Long Eighteenth Century*, in: *The Historical Journal* 45/4 (2002), S. 899–916, hier S. 913.

14 So konnten Winfried Schleiner und Michael Stolberg zeigen, dass es schon im 16. Jahrhundert Ärzte gab, die Frauenkörper und -skelette als grundsätzlich verschieden von Männerkörpern inszenierten, wofür Stolberg u.a. die gesellschaftlichen Auswirkungen der Reformation verantwortlich machte, vgl. Winfried SCHLEINER, *Early Modern Controversies about the One-Sex Model*, in: *Renaissance Quarterly* 53/1 (2000), S. 180–191; Michael STOLBERG, *A Woman Down to Her Bones. The Anatomy of Sexual Difference in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in: *Isis* 94/2 (2003), S. 274–299. Lorraine Daston und Katherine Park betonen dagegen, dass hippokratische bzw. galenische Vorstellungen (inklusive die Zwei-Samen-Theorie) erst im 16. Jahrhundert populärer geworden seien als die aristotelischen, die von einer bipolaren Ordnung ausgingen, vgl. Lorraine DASTON / Katherine PARK, *The Hermaphrodite and the Orders of Nature. Sexual Ambiguity in Early Modern France*, in: Louise O. FRADENBURG / Carla FRECCERO (Hg.), *Premodern Sexualities*, New York 1996, S. 117–136, hier S. 122f. Doch auch sie sprechen von einem Nebeneinander verschiedener Modelle in der Frühen Neuzeit.

15 OPITZ-BELAKHAL, *Geschlechtergeschichte*, S. 48. Siehe auch SCHLEINER, *Controversies*; HERR, *Gesang*, S. 14.

16 Karen Harvey räumt in ihrer Kritik ein, dass selbst das Konzept einer »strukturellen, funktionellen und moralischen Unterscheidung« der Geschlechter neben Vorstellung-

streitender Konzepte über Männer- und Frauenkörper in der Frühen Neuzeit und die unterschiedliche Rezeption antiker Traditionen zeigt, wie fluide die menschliche Physis gedacht werden konnte¹⁷.

Thomas Laqueur selbst geht nicht auf die Einordnung von Kastraten in dieses Konzept ein und auch andere Historikerinnen und Historiker nahmen sich dieses Phänomens bislang nicht an¹⁸. Zwar gab es wenige Versuche seitens der Musik- und Theaterwissenschaften, das »Ein-Geschlecht-Modell« als Rahmen für die Etablierung und Akzeptanz von Kastratensängern auf den Opernbühnen heranzuziehen. Dies blieb jedoch weitestgehend auf die Untersuchung der barocken Besetzungspraxis fokussiert¹⁹. Die weitaus elaborienteste Verortung der Kastraten innerhalb humoralpathologischer Konzepte unternimmt Roger Freitas. Er nutzt Laqueurs »Ein-Geschlecht-Modell« für seine These, dass Kastraten auf einem vormodernen Geschlechterkontinuum eine mittlere Position zwischen Mann und Frau eingenommen hätten. Die Kastration in früher Jugend habe sie auf dem Säftestatus des präpubertären, glattwangigen Knaben »eingefroren«, der seit der Renaissance mit Liebe und Erotik assoziiert und in der frühneuzeitlichen Literatur und Kunst als Objekt sexuellen Begehrens dargestellt worden sei²⁰. Diesem Knaben hätten noch die ›männlichen‹ Tugenden Zurückhaltung und sexuelle Abstinenz gefehlt²¹, die erst durch die Ausprägung des warm-trockenen Temperaments und der Mannwerdung ihre Wirkung entfaltet hätten. In Konsequenz sei der Kastrat als »arrested boy«²² die ideale Besetzung für den jugendlichen Liebhaber auf der Opernbühne gewesen²³. Diese These unterstützt auch Wendy Heller in

gen eines »Ein-Geschlecht-Modells« hätten bestehen können, vgl. HARVEY, *Century*, S. 913.

17 Zwar postuliert Stolberg bereits für das 16. und frühe 17. Jahrhundert ein steigendes Interesse an den festen Bestandteilen wie Nerven und Organen als determinierende Faktoren für den Geschlechtskörper, vgl. STOLBERG, *Woman*, S. 294f. Doch sowohl in Stolbergs als auch in Schleiners Aufsatz wird keine grundsätzliche Abkehr von galenischen Vorstellungen nachgewiesen, wie Laqueur in seiner Gegendarstellung anmerkt, vgl. Thomas LAQUEUR, *Sex in the Flesh*, in: *Isis* 94/2 (2003), S. 300–306, hier S. 303.

18 Zwar widmet sich Valeria Finucci in ihrer Monographie *The Manly Masquerade* in einem ganzen Kapitel dem vermeintlichen »Paradox des Kastraten«. Doch vermischt sie darin nicht nur Quellen aus der Antike, der Renaissance und dem 18. Jahrhundert, sondern stellt die These auf, dass Kastraten entweder als Frauen, Homosexuelle, Transvestiten oder gar als »sexually neutered anomaly« angesehen worden seien, vgl. FINUCCI, *Manly Masquerade*, S. 241f., 279.

19 So sieht Julia Liebscher das »Ein-Geschlecht-Modell« als »Erklärungsmodell für die fließenden Gender-Koordinaten und die Auswechselbarkeit der Geschlechter auf der Opernbühne bis etwa 1800«, LIEBSCHER, *Kastratentum*, S. 49. Siehe auch HELLER, *Achilles*, S. 572f.; SIKES, *Snip*, S. 202ff.

20 Vgl. FREITAS, *Eroticism*, S. 296ff.

21 Vgl. ebd., S. 204.

22 Ebd.

23 Vgl. ebd., S. 214ff. Kastraten galten außerdem als ideale Partner weiblicher Opernrollen wie Poppea oder Medea. Diese besaßen in zeitgenössischer Vorstellung ein so

ihrer Untersuchung über die ›Männlichkeit‹ von Kastratenrollen im 17. Jahrhundert²⁴.

Zwar orientiert sich Freitas ebenso weitestgehend an Opernrollen, doch spielt die Physis der realen Kastraten bei ihm eine entscheidende Rolle. Wie auch Giuseppe Gerbino zeigt, wurde die Vorstellung vom Kastraten als feuchtere, kältere Version des Mannes von zeitgenössischen Quellen gestützt. Nach dem spanischen Arzt Juan Huarte de San Juan (1529–1588) galten Kastraten als weniger warm als Männer, aber nicht so kalt wie Frauen²⁵. Dies war auch schon Ende des 17. Jahrhunderts keine positive Eigenschaft für einen Mann, wie der französische Arzt Nicolas Venette (1633–1698) in seiner *Abhandlung von Erzeugung der Menschen* konstatierte: Diejenigen, die keine Hoden mehr besäßen, hätten, wie er schrieb, nicht nur »eine schwache und gelinde sprache / eine weibische complexion / und milch=haare um den bart«, sondern wiesen auch »an statt der tapfferkeit / herzhafftigkeit / furcht und bloedigkeit« auf und »ihre sitten und gebaerden [seien] ganz weibisch«²⁶. Für die Zeitgenossen war dies vor allem bezüglich eines zentralen Aspekts relevant: Es hatte hauptsächlich Auswirkungen auf die Gestaltung der Beziehung zu Frauen, weswegen ihre Körperlichkeit meist im Rahmen der Frage erörtert wurde, ob sie heiraten dürften oder nicht. Aufgrund ihrer ›weibischen‹ Art oder ›Effeminiertheit‹ – was in diesem Zusammenhang bedeutete, dass sie den Frauen aufgrund ähnlicher Temperamente zugeneigt und gern mit ihnen zusammen waren sowie dem weiblichen Geschlecht besonders attraktiv erschienen²⁷ – wurde ihnen oftmals ein ausschweifendes Liebesleben nachgesagt, das eine Gefahr für die öffentliche Ordnung darstellen könne. So wurden in zwei Pamphleten von 1619, *Arrest contre le chastrez* und *Les privileges et fidelitez des chastrez*, Frauen vor sexuellen Beziehungen zu Kastraten gewarnt, da diese zwar zur Erektion und teilweise zum Beischlaf fähig seien, aber die Frau dabei nicht befriedigen könnten²⁸. Dass dies sexuelle Ausschweifungen befördere, da es lasterhafte Frauen anziehe, betonte auch Charles Ancillon²⁹. Nicolas Venette führte die physiologischen Gründe dafür aus:

großes Übermaß an heißen Säften, dass sie die ›Männlichkeit‹ anderer Operncharaktere (mit tiefen Stimmen) durch die »Absorption« ihrer Hitze bedrohten. Da Kastraten weniger Hitze besäßen, bestand diese Gefahr bei ihnen nicht, vgl. ebd., S. 237f.

²⁴ Vgl. HELLER, *Varieties*, S. 316ff.

²⁵ Vgl. GERBINO, *Castrati*, S. 339ff.

²⁶ Nicolas VENETTE, *Abhandlung von Erzeugung der Menschen, Oder eröffnete Liebes-Wercke verehlichter Personen*, Leipzig 1698, S. 645. Ich danke an dieser Stelle Prof. Andrea Griesebner von der Universität Wien für den Hinweis auf dieses Werk.

²⁷ Vgl. FREITAS, *Eroticism*, S. 204.

²⁸ Vgl. ebd., S. 231ff. Siehe auch ANONYMUS, *Arrest contre les Chastrez*, Paris 1619; ANONYMUS, *Variétés historiques et littéraires*, Tome III. *Les Privilèges et Fidelitez des Chastrez. Ensemble la responce aux griefs proposez en l'arrest donné contre eux au profit des femmes*, Paris 1619.

²⁹ Vgl. ANCILLON, *Traité*, S. 159f.

Man saget / daß die eunuchi / welche noch eine ruthe haben / die weiber hefftiglich lieben / und weiln sie viel schwaecher am gemueth / als zuvor / sie auch viel faehiger zur lieben seyn. Wenn ihre imagination einmahl erhitzt ist / und eine species des fliessenden und waessrichten saamens / welche sich in ihren prostatibus oder vesiculis seminalibus findet / ihre membra virilia irritieret / so kann man nicht sagen / wie weit sie mit ihrer unordentlichen paßion gehen³⁰.

Diese Befürchtungen waren neben der Unfruchtbarkeit die Ursache, warum Kastraten nicht heiraten durften, und spielten auch eine Rolle in der Debatte um die Ehe zwischen Bartolomeo Sorlisi und Dorothea Lichtwer in den 1660er Jahren in Dresden. Die Verbindung zwischen dem Kastraten, den Johann Georg II. sogar zum Amtshauptmann ernannt hatte, und der jungen protestantischen Frau war noch nach der Eheschließung so umstritten, dass von den Zuständigen mehrere theologische Institutionen zu Rate gezogen wurden³¹. Die Gießener theologische Fakultät sah die Gefahren dieser Verbindung für die junge Frau darin, dass der Kastrat zwar sexuell unersättlich sei, sie aber nicht befriedigen könne, da er nicht zur Absonderung von Samenflüssigkeit fähig sei. Somit zwingt er Dorothea quasi dazu, Ehebruch zu begehen, um Befriedigung zu erhalten. Der impotente Samen Sorlisis bereitete auch Dorotheas Beichtvater Sorgen: Er gab zu bedenken, dass ihr Samen durch den Beischlaf irritiert, aber nicht herausgelockt werde, was für sie Fäulnis des Leibes, Wassersucht und Tod zur Folge habe. Beide Vorstellungen wurzelten im galenischen »Zwei-Samen-Modell«: Man glaubte, Männer und Frauen produzierten beide Samen, nur sei der des Mannes potenter. Da aber der Samen des Kastraten impotent sei, würde er im Körper der Frau Schaden anrichten³².

Dieser Fall demonstriert, dass trotz einer angenommenen Fluidität keinesfalls von einem »›offenen‹ Geschlechterbild«³³ zur Zeit des Barock die Rede sein kann. Gerade weil die Vorstellung herrschte, dass »der Leib nicht imstande [sei], dem Druck eines verschwommenen sozialen Geschlechts zu widerstehen«³⁴, wurde die Einhaltung der Geschlechterrollen in der Praxis scharf bewacht. Kastraten bekamen das dort zu spüren, wo sie eigentlich ›männliche‹ Rechte einzufordern versuchten, zum Beispiel den Wunsch zu heiraten. Es zeigt sich, dass in dieser Sache zwar körperliche Aspekte im Mittelpunkt standen, sich jedoch »die Frage [...] nicht um das ›wahre

30 VENETTE, Abhandlung, S. 645.

31 Um Rat gebeten wurden das Dresdner und Leipziger Konsistorium sowie die theologischen Fakultäten der Universitäten in Gießen, Straßburg, Jena, Königsberg und Greifswald, vgl. FRANDSEN, Eunuchi conjugium.

32 Vgl. ebd., S. 87f., 101f.

33 Corinna HERR, Farinelli – die Wiederentdeckung der Kastratenstimme, in: Alexandra KARENTZOS u.a. (Hg.), Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg 2002, S. 55–67, hier S. 55.

34 LAQUEUR, Leib, S. 147.

Geschlecht« in der Akzentuierung auf das biopolitisch gewünschte, sondern vielmehr um das ›rechte« im Sinne des legitimen, des in der Sache vertretbaren Geschlechts« drehte³⁵.

Die Humoralpathologie beeinflusste also in jedem Fall die Vorstellung von den Geschlechtern und damit auch von dem Körper und der ›Männlichkeit« des Kastraten. Auch wenn ihre Geschlechtlichkeit als besonders markiert wurde und Spott wie Sorge hervorrief, konnte sie im Rahmen eines Geschlechterkontinuums eingeordnet werden. Diese Position korrespondierte wiederum mit dem Kunstideal des Barock, der spezifischen Ästhetik der *opera seria* und der Repräsentation höfisch-männlicher Ideale durch Kastraten als Darsteller³⁶, die sich auf die Besetzungspraxis auswirkten.

1.3 »Amphibien in menschlicher Gestalt« – Deutschsprachige Kastratenkritik der Aufklärung

Die Vorstellung eines unverrückbaren ›ständischen Geschlechts«, kombiniert mit instabilen körperlichen Symptomen, geriet nach Laqueur im Laufe des 18. Jahrhunderts in eine Krise. Denn da die als gottgewollt verstandene Ständeordnung mit zunehmender Kritik der Aufklärer erschüttert wurde, habe man sie immer weniger zur Rechtfertigung für soziale Strukturen und Geschlechterbeziehungen heranziehen können. Wie es Claudia Opitz generell für gesellschaftliche Krisenzeiten postuliert, sei versucht worden, dies durch die Restabilisierung einer vermeintlich ›natürlichen« Geschlechterordnung zu überwinden³⁷. Als Resultat bezeichnet Laqueur die Manifestation eines Zwei-Geschlechter-Modells, das »im Zuge endloser Mikro-Konfrontationen über die Machtfrage im öffentlichen und privaten Bereich *hergestellt*«³⁸ worden sei. Dabei ist natürlich zu betonen, dass diese dualistischen Vorstellungen bereits seit der Antike bestanden hatten, sie aber nun an Popularität und Deutungshoheit gewannen³⁹. Laqueur verbildlicht diese Vorstellung als horizontales System mit zwei entgegengesetzten Enden ohne Übergang. Die Prädikate ›männlich« und ›weiblich« für beide Geschlechterpole seien dabei

35 Silke HERRMANN, *Enuchi Conjugium. Die Capaunen-Heirat, Ein Narrativ über das rechte (Heirats-)oder wessen Geschlecht rechtens ist*, in: Arne HÖCKER u.a. (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaft*, Bielefeld 2006, S. 159–170, hier S. 166.

36 Siehe dazu auch LEOPOLD, *Not sex*; MCCLARY, *Fetisch Stimme*; WALTER, *Gesang*.

37 Vgl. Claudia OPITZ-BELAKHAL, »Krise der Männlichkeit« – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?, in: *L'Homme. Z. F. G.* 19 (2008), S. 31–49, hier S. 41.

38 LAQUEUR, *Leib*, S. 220.

39 Vgl. Anne-Charlott TREPP, *Anders als sein Geschlechtscharakter. Der bürgerliche Mann um 1800. Ferdinand Beneke (1774–1848)*, in: *Historische Anthropologie* 1 (1996), S. 57–77, hier S. 61.

zunehmend aufgrund der äußeren und inneren Geschlechtsmerkmale und deren Funktionen Zeugen und Gebären vergeben worden. Die Konsequenzen dieses Systems für die Vorstellungen davon, was ›männlich‹ und ›weiblich‹ sei, wurden bereits in den Pionierstudien der deutschsprachigen Körper- und Geschlechtergeschichte herausgearbeitet⁴⁰, jedoch bislang kaum auf die Bewertung von Kastratensängern angewendet⁴¹.

Kastratenkörper und -geschlecht waren allerdings genau in dieser Zeit zentrale Bestandteile der öffentlichen Diskussion um die italienische *opera seria* im 18. Jahrhundert. Denn mit der Infragestellung der ständischen Ordnung in der Aufklärung wurde auch zunehmend die barocke Opernästhetik sowie die Darstellung höfischer Werte und vermeintlicher fürstlicher Tugenden auf der Bühne kritisiert. Von Anfang an war dabei die Kritik an der Darstellung der Geschlechter auf der Bühne unverzichtbarer Bestandteil der Opernkritik⁴²; die Ablehnung der Kastraten als Darsteller diente als Vehikel dazu. Dies ist sowohl in Schriften aus Italien als auch in jenen aus Frankreich, England und dem Alten Reich zu sehen. Dabei gab es je spezifische Kritikpunkte der einzelnen Länder: So wendeten sich französische Autoren im Rahmen der *Querelles des anciens et modernes* schon früh gegen die *manière italienne*, also die italienische Art der (von Kastraten ausgeübten) Gesangskunst⁴³. In Rückbezug auf die aristotelische Dramentheorie forderten sie eine stärkere Imitation der Natur sowie die Einheit von Zeit, Ort und Aktion, um die Konsistenz und Glaubhaftigkeit der Handlung zu sichern⁴⁴. Englische Satiren und Spottgedichte bezogen sich dagegen vorrangig auf die hohen Gagen der Sänger, ihre Eitelkeit sowie die Bedrohung der Geschlechterordnung durch die Verführung der Frauen⁴⁵. Die meisten Autoren teilten die Ablehnung der

40 Vgl. HAUSEN, Polarisierung; Barbara DUDEN, Geschichte unter der Haut. Ein Eisener Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987; Claudia HONEGGER, Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850, Frankfurt a.M. 1991.

41 Ausnahmen sind FELDMAN, Denaturing; MÜNCH, Homines.

42 Dass sich dies auch bereits auf die Gestaltung männlicher Opernrollen auswirkte, auch wenn Kastraten weiterhin besetzt wurden, zeigt Wendy Heller anhand der sich wandelnden Darstellung der Figur des Achilles. Sie legt dar, inwieweit bereits Pietro Metastasio in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in seinen Libretti eine »reconstitution of operatic masculinity« vorantrieb, vgl. HELLER, Reforming, S. 567.

43 Siehe Corinna HERR, The Castrato Voice as a Paradigm of the *manière italienne*. French Discourse on Italian Music and Compositional Practice around 1700, in: Dies. u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe, Bd. 2: Italianità. Image and Practice, Berlin 2008, S. 263–286; dies., Gesang, S. 236ff.

44 Vgl. STROHM, Drama, S. 17.

45 Vgl. McGEARY / CERVANTES, Monticelli, S. 289; McGEARY, Verse Epistles, S. 30. Dies stand im Zusammenhang mit einer Angst vor Effeminisierung durch Luxus und *refinement*, die wiederum eng an die Furcht vor ökonomischem und politischem Verfall in

opulenten Ausstattung des italienischen Musiktheaters und die Kritik an der Art der Darstellung von Charakteren durch Kastratensänger, die sie mithilfe von Äußerungen über Körper und Geschlecht dieser Personen ausdrückten.

Zwar nicht die ersten, dafür aber besonders zahlreich waren deutschsprachige Schriften über Kastratensänger im 18. Jahrhundert, auch weil deren Autoren im Alten Reich zahlreiche Möglichkeiten hatten, die Sänger auf den Bühnen zu sehen oder im Alltag der Residenzstädte persönlich zu erleben. Da sie zudem stark französische und italienische Literatur zum Thema rezipierten⁴⁶, sollen Äußerungen über Kastratenkörper und -geschlecht und deren Wandel anhand ausgewählter deutscher Autoren nachgezeichnet werden. Die Texte finden sich häufig in den zu Beginn der 1720er Jahre aufkommenden musiktheoretischen Zeitschriften und *Moralischen Wochenschriften*, die sich unter anderem mit der italienischen Oper auseinandersetzten, ganz gleich, ob sie das komplette Genre ablehnten wie Johann Christoph Gottsched (1700–1766) oder Reformen befürworteten wie Johann Adolph Scheibe (1708–1776) und Lorenz Christoph Mizler (1711–1778)⁴⁷. Die Qualität und Quantität dieser Publikationen weist darauf hin, dass es sich gerade im Alten Reich des 18. Jahrhunderts um ein relevantes Thema handelte. Die Schriften wurden aufmerksam verfolgt und rezensiert⁴⁸ und trugen somit zur Bildung einer öffentlichen Meinung über Kastraten bei. Auch Theologen, Philosophen und

der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gekoppelt war, vgl. Karen HARVEY, *The History of Masculinity, circa 1650–1800*, in: *Journal of British Studies* 44/2 (2005), S. 296–311, hier S. 311; SIKES, *Snip*, S. 215f.

⁴⁶ Lorenz Christoph Mizler übertrug Ludovico Antonio Muratoris *Della perfetta poesia italiana spiegata* von 1706 ins Deutsche, siehe Lorenz Christoph MIZLER, Uebersetzung des V. Hauptstückes aus dem III. B. von des Herrn Muratori vollkommener Ital. Poesie die Opern betreffend, in: *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* 2/2 (1742), S. 161–189. Johann Mattheson und Friedrich Wilhelm Marburg druckten sowohl in den 1720ern als auch in den 1750ern die *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) von François Ragueneau, siehe Johann MATTHESON, Die Parallele Das ist: Eine Vergleichung zwischen den Italiänern und Franzosen betreffend die Music und Opern, in: *Critica Musica* 1/2/4; 6 (1722), S. 91–118; 121–147; 153–166. Friedrich Wilhelm MARBURG, Schreiben an den Herrn Marquis von B. über den Unterschied zwischen der italiänischen und französischen Musik, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1/1 (1754), S. 1–23. Carl Friedrich Cramer kommentierte und übersetzte *Le brigandage de la musique italienne* des französischen Abenteurers Ange Goudar, der sein Buch 1777 unter dem Pseudonym Jean-Jaques Sonetti herausgegeben hatte, siehe Carl Friedrich CRAMER, *Le Brigandage de la Musique Italienne*. *Magnus sine viribus ignis incassum furit*, in: *Magazin der Musik* 1/1 (1783), S. 413–442.

⁴⁷ Vgl. STROHM, *Dramma*, S. 83.

⁴⁸ Wolfgang Martens wies bezüglich der *Moralischen Wochenschriften* besonders auf die aktive Mitwirkung der Leserinnen und Leser in Form von Leserbriefen und eingeschickten Beiträgen hin, vgl. Wolfgang MARTENS, Nachwort, in: Johann Christoph GOTTSCHED, *Der Biedermann*. Eine Moralische Wochenschrift. Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig 1727–1729 mit einem Nachwort und Erläuterungen, hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1975, S. 17.

Naturwissenschaftler an den Universitäten, Publizisten, Journalisten und Literaten schrieben in periodischen Werken zu ästhetischen, gesellschaftlichen und moralischen Fragen über die operierten Sänger. Dabei vermischten sich Opernkritik mit spezifischen Vorstellungen vom Kastratenkörper und wirkten an der Durchsetzung eines Kastratendiskurses mit, der die Sänger aus der Gesellschaft ausschloss.

So äußerte sich der Literaturtheoretiker Gottsched in seiner *Moralischen Wochenschrift* mit dem Titel *Der Biedermann* (1727–1729) schon Ende der 1720er Jahre zur Oper, die für ihn ein »ungereimter Mischmasch von Poesie und Music [sei], wo der Dichter und der Componist einander Gewalt thun«⁴⁹. Die fehlende Beachtung von antiken Dichtungsregeln führe zu keiner Läuterung und Belehrung des Publikums durch das Stück und könne daher auch deren Sitten nicht förderlich sein. Dieser Vorstellung von einem Theater als Besserungsanstalt würden auch die Kastratensänger zuwiderlaufen:

Wer hat sichs träumen lassen, die Leute durch das unverständliche Singen weibischer Castraten [...] standhafter im Leiden, und gesetzter im Guten zu machen? [...] Mancher Held geberdet sich weibischer als ein Weib; und manche Opern-Prinzessin viel heldenmüthiger als ein Held. [...] Kein Mensch redet da, wie es die Natur, sein Stand, sein Affect mit sich bringt [...]⁵⁰.

Er prangerte es als unsittlich an, dass sich männliche und weibliche Operncharaktere nicht gemäß ihrer »Natur« verhielten. Besonders problematisch sei dabei die Darstellung männlicher Helden durch Sänger mit hohen Stimmen und »weibischem« Verhalten. Ähnlich drückte es auch Johann Adolph Scheibe – Komponist, Musikschriftsteller und Mitglied einer Freimaurerloge – 1745 in seiner Zeitschrift *Critischer Musicus* aus:

Wie lächerlich ist es nicht, die Könige, die Helden, die Staatsleute und überhaupt alle männlichen Personen durch Frauenzimmer, durch Unvermögende, und folglich durch solche Leute, die schon von Natur dem Charakter widersprechen, vorzustellen? Wie unvollkommen und ekelhaft ist es nicht, wenn wir in einem so großen und starken Stücke nichts anders, als zarte und weibische Stimmen vernehmen⁵¹.

49 GOTTSCHED, *Biedermann*, S. 177.

50 Ebd., S. 178ff.

51 Johann Adolph SCHEIBE, Von den Fehlern der welschen Opern in Ansehung der wenigen Veränderung der Singestimmen, in: *Critischer Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage 1/1/16 (1745), S. 151–156, hier S. 154f.

Die Kritik gipfelte in dem häufig zitierten Ausruf: »Hat denn Alexander mit einer Menge Weiber die Welt bezwungen?«⁵² Den griechischen Heerführer und seine Gefährten in einer Oper mit »weibischen« Stimmen zu besetzen, widersprach also der ›Natur‹, der Sittenlehre und dem guten Geschmack. Der Gründer der ersten ausschließlich musikalischen Gelehrtenengesellschaft *Korrespondierende Societät der Musicalischen Wissenschaften*⁵³, Lorenz Christoph Mizler, schlug deswegen in seinem Kommentar zu Ludovico Muratoris *Della perfetta poesia italiana spiegata* (1742) vor:

Man lasse nur mehr männliche Stimmen auf der Schaubühne, den Tenor und Baß, hören. [...] Man besinge die Thaten der Helden, und tugendhafte Handlungen, so wird die heutige Musik auf der Schaubühne den Sitten des Volckes nicht mehr schädlich seyn⁵⁴.

Es wird deutlich, dass Gottsched, Schreibe und Mizler vor allem die barocke Darstellung von Affekten auf der Bühne kritisierten sowie die als unverständlich (oder auch unglaubwürdig) empfundenen Charaktere, die höfische Herrscherideale präsentierten. Darin folgten sie zwar ihren französischen Vorbildern, doch sahen die Autoren die Tugendhaftigkeit des Zuschauers besonders durch die Übertretung der sich später durchsetzenden »Geschlechtscharaktere« gefährdet. Mit der Forderung nach Nachahmung der ›Natur‹ in der Darstellung der Operncharaktere erwartete man vom antiken Helden, dass er in allem, was er auf der Bühne tat, ›männlich‹ agierte. Nachahmung der Natur bedeute dabei, dass auch der Bühnencharakter sich dem biologischen Geschlecht entsprechend zu verhalten habe⁵⁵. Dies begründete Scheibe damit, dass die Beziehung eines Menschen zur Musik sowohl von der Seele als auch von der »physikalischen Beschaffenheit« abhängt⁵⁶. Die Natur, also der Körper und die Seele, würden das Hervorbringen von Tönen bewirken. Übernahmen nun »weibische Stimmen« ›männliche‹ Opernrollen, also Personen, die durch ihre ›Unvollkommenheit‹ einem gesonderten Körperverständnis unterlagen, verlören diese Bühnencharaktere »ihre Natur«⁵⁷.

52 Ebd., S. 153.

53 Vgl. Michael MÄRKER, [Art.] Mizler von Kolof, Lorenz, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Neue Deutsche Biographie* 17, Berlin 1994, S. 594–595, hier S. 594.

54 MIZLER, *Bibliothek*, S. 170f.

55 Vgl. LEOPOLD, *Not sex*, S. 236f.

56 Vgl. SCHEIBE, *Musikus*, S. 147.

57 Vgl. ebd., S. 154.

In dieser Argumentation spiegelt sich zunächst die ältere Affektenlehre wider, die davon ausging, dass die Darstellung von Gefühlen auf der Bühne über die Ohren der Zuschauerinnen und Zuschauer auf ihr Gemüt einwirke und dort gewisse Wirkungsmacht besäße. Deswegen war die Affektregulierung wichtig, die nach Aristoteles nur durch die *katharsis* erwirkt werden konnte⁵⁸. Das »weibische« Singen wurde deswegen als moralisch korrumpierend gefürchtet. Es zeigen sich aber auch schon neuere Konzepte einer Darstellungstheorie, nach der die Schauspieler Worte, Mimik und Gebärden auf das dargestellte Gefühl abstimmen sollten, sonst seien sie nicht überzeugend⁵⁹. Dies wendete sich bereits gegen die Darstellung von Affekten, die sich nicht mit den Gefühlen der Seele deckten und nur im Kontext eines höfischen Zeichensystems lesbar waren.

Die Forderungen an eine neue ›Männlichkeit‹ wurden nicht nur an die auf der Bühne dargestellten Charaktere herangetragen, sondern auch an die Darsteller selbst. So schrieb der Berliner Kantor Martin Heinrich Fuhrmann (1669–1745) schon 1729 in seiner Polemik *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle*:

Ebenso werden unsere Castraten nach ihrer beraubten Mannheit auch ganz weibisch, bekommen auch eine so zarte Stimme, bleiben auch unbärtig wie die Weiber, werden auch furchtsam wie die Weiber, und sind deshalb von Gott als unnütze Leute zu seinem Dienst in der Gemeinde von öffentlichen Ehren=Aemtern excludiret worden⁶⁰.

Die Konsequenz einer fehlenden ›Männlichkeit‹ ist für ihn, dass Kastraten keine vollwertigen Mitglieder der Gemeinde und somit auch der Gesellschaft seien. Damit griff er zwar auf ältere Traditionen zurück, denn schon Venette hatte geschrieben, dass man diejenigen ohne Hoden »aus der compagnie der maenner/ als untuechtige/ aus der menschlichen societaet verstossen« müsse⁶¹. Die Zerstörung der ›Männlichkeit‹ durch die Kastration beschränkte sich aber bei Fuhrmann nicht mehr nur auf das, was für Venette noch ausschlaggebend war, nämlich die Unbrauchbarmachung der Testikel und die daraus folgende Unfruchtbarkeit. In den Augen der Autoren des 18. Jahrhunderts wurde das ganze Wesen der Personen durch diesen Eingriff zerstört. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), der in Deutschland die Musikwissenschaft als akademisches Lehrfach begründete, beschrieb in seiner *Allgemeinen*

58 Vgl. Ulrich REHM/ Arne STOLLBERG, [Art.] Affektenlehre, in: Friedrich JÄGER (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 1, Stuttgart 2005, S. 88–94.

59 Vgl. Jens ROSELT, *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2005, S. 24.

60 Martin Heinrich FUHRMANN, *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle*, Cöln am Rhein [Berlin] 1729, S. 37.

61 VENETTE, *Abhandlung*, S. 642.

Geschichte der Musik (1801), dass durch den gewaltsamen Eingriff der Kastration alle körperlichen Kräfte »eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten« würden⁶². Dies wirke sich nicht nur auf die Verstandeskräfte aus, sondern auch auf die ganze Erscheinung des Kastraten. Es werde vor allem auf der Bühne augenscheinlich, wie der Gründer der *Musikübenden Gesellschaft*, Direktor der Dresdner Gewandhauskonzerte und spätere Thomaskantor in Leipzig, Johann Adam Hiller (1728–1804), im 24. Stück seiner *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* von 1767 beschrieb:

Übrigens habe ich an demjenigen Vergnügen keinen Theil nehmen können, welches die Italiäner an diesen weibischen Stimmen finden. Die Körper, aus denen sie kommen, stimmen mit ihnen so wenig überein, die Glieder dieser Körper haben so wenig Verhältniß miteinander, sie haben so plumpe und ungeschickte Bewegungen auf dem Theater, daß ich dem bewunderungswürdigsten Musico [Kastraten] allemal eine gemeine Stimme in einem gewöhnlichen Körper vorgezogen haben würde⁶³.

Kastraten wurden somit nicht mehr als integrale Personen wahrgenommen, denn was vormals als kunstvoll galt, wurde nun als ›künstlich‹ und der ›Natur‹ zuwiderlaufend empfunden. So bezeichnete schon Fuhrmann in den 1720er Jahren Kastraten als »italiänische Mißgeburten« und »geschändete und verhunzte Creaturen«, deren ganze Natur aufgrund ihrer »Zerstümmelung« verändert worden sei⁶⁴. Auch der schwäbische Herausgeber politischer Zeitungen, Wilhelm Ludwig Wekhrlin (1739–1792), prangerte 50 Jahre später in seiner Schrift *Ueber die Kastraten* (1779) im ersten Band der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Chronologen* ebenso vehement an, dass »[...] man Menschen zerschnitt, noch ehe sie sich in Leichen verwandelten«⁶⁵. Beide Autoren beschrieben zwar auf ähnliche Weise die negativen Folgen der Operation. Vergleicht man jedoch Fuhrmanns und Wekhrlins Darstellungen des Kastratenkörpers, wird deutlich, dass sich zwischen den 1720er und den 1770er Jahren bereits grundlegende Vorstellungen über physiologische Vorgänge verändert hatten. Fuhrmann ordnete Kastraten noch im Rahmen der Humoralpathologie ein, also der Vorstellung von einer durchlässigen, inneren und äußeren Einflüssen preisgegebenen Physis:

62 Johann Nikolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801, S. 710.

63 Johann Adam HILLER, *Kurze Nachricht von dem Zustande der Musik in Italien*; aus den neuesten Reisebeschreibungen zusammen gezogen, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 2/24 (1767), S. 183–187, hier S. 185.

64 Vgl. FUHRMANN, *Satans-Capelle*, S. 36.

65 Wilhelm Ludwig WEKHLIN, *Ueber die Kastraten*, in: *Chronologen* 1 (1779), S. 174–182, hier S. 176.

Denn dass die naturliche Hitze als ein Ursprung aller unserer Actionen durch solchen Verlust abnimmt, und daher auch die natürlichen fermentationes Noth leiden, und die ganze Natur sich gleich nach dieser Zerstümmelung ändert, siehet man an einem Hahn, so bald er capaunet wird, krähet er nicht mehr⁶⁶.

Wekhrlins Beschreibung ist dagegen bereits von dem Konzept eines abgeschlossenen ›männlichen‹ Geschlechtskörpers durchdrungen⁶⁷. Immer weniger galt der Körper als offen für vielfältige Einflüsse von außen wie das Wetter, die Ernährung, Flüssigkeiten, den Lauf der Sterne usw., vielmehr festigte er sich zu einem von irritablen Nerven dominierten Gebilde, dessen äußere Grenzen geschützt werden mussten⁶⁸. Der Eingriff in den Körperraum durch die Kastration konnte somit nur Zerstörung und Verfall bedeuten, weswegen Kastraten nach Wekhrlin statt körperlicher und geistiger Kraft lediglich »entnerfte Arme« und »verwelkte Herzen« hätten, »in welche niemals die edlen Leidenschaften eindringen können, woraus die Tugenden entstehen«⁶⁹. Beide Autoren zogen jedoch die gleiche Konsequenz. Bereits Fuhrmann folgerte, dass Kastraten »in der Gemeinde von öffentlichen Ehren=Aemtern excludiret worden« seien⁷⁰. Wekhrlin führte dies noch weiter aus, indem er darlegte, dass sie keinerlei Funktion in der Gesellschaft hätten, da sie weder zum Fortbestand der Menschheit noch zu wirtschaftlichem Wachstum sowie Verwaltung und Verteidigung des Gemeinwesens beitragen:

Diese berühmten Undinge nützen zu nichts. Sie sind Nullen in der vorhandenen Schöpfung. Es fehlen ihnen jene drey Charaktere, wodurch jedes menschliche Wesen mit der Gesellschaft verknüpft wird. Auf der physischen Seite mangelt ihnen das wesentlichste Werkzeug der Existenz und der Wirkung. Auf der ökonomischen Seite schließt sie ihr Zustand von allen Pflichten der bürgerlichen Gesellschaft aus: Sie sind weder zum Kriege, noch zu obrigkeitlichen Aemtern, noch zur Handlung tauglich⁷¹.

66 FUHRMANN, Satans-Capelle, S. 37f.

67 Vgl. Martina LÖW, Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001, S. 117.

68 Vgl. Albrecht KOSCHORKE, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003, S. 112ff.; Michael STOLBERG, »Zorn, Wein und Weiber verderben unsere Leiber«. Affekt und Krankheit in der Frühen Neuzeit, in: Johann Anselm STEIGER (Hg.), Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, Bd. 2, Wiesbaden 2005, S. 1051–1078, hier S. 1074f. Dies zeigt u.a. der Diskurs über die Gefahren der Onanie, die aufgrund der Überreizung des Körpers und der Verschwendung wertvoller Körperflüssigkeit von den Hygienikern des 19. Jahrhunderts für Nervenschäden, Tuberkulose und ›Schwachsinn‹ verantwortlich gemacht wurde, vgl. Philipp SARASIN, Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a.M. 2001, S. 406.

69 WEKHLIN, Kastraten, S. 182.

70 FUHRMANN, Satans-Capelle, S. 37.

71 WEKHLIN, Kastraten, S. 177.

Die Polemik Wekhrlins stellt einen der Höhepunkte in der Verunglimpfung der Sänger dar. Und auch wenn es im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nach wie vor positive Stimmen über den Kastratengesang gab, bürgerte sich ein Diskurs ein, in dem Kastraten als »verstümmelt« galten. Dieser Terminus, der direkt zu dem eingangs zitierten Konzertbericht von Adolph Bernhard Marx zurückführt, drückte aus, was Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791), der zusammen mit Wekhrlin und Friedrich Schiller zu den »schwäbische[n] Aufrührer[n]«⁷² gehörte, in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von 1806 ausführte: Er betonte, dass »Gott und seine herrlich eingerichtete Natur [...] alle Verstümmelungen [hassten]« und die Konsequenz davon sei, dass sich bei Übertretung dieses Gebots »Mutter Natur durch Missklang, und widrigen Eindruck« räche⁷³.

Im Kastratendiskurs des 18. Jahrhunderts wurden die Sänger also zunehmend als unpassend für ›männliche‹ Bühnenrollen verstanden. Zunächst im Rückgriff auf humoralpathologische Körpervorstellungen und dann in Anlehnung an einen festen, von Nerven dominierten ›männlichen‹ Körper unterwarf man sie in Konsequenz einer »Sonderanthropologie«⁷⁴, die sie aus gängigen Männlichkeitskonzepten ausschloss. So wurde ihnen aber kein »drittes Geschlecht« zugeschrieben, wie Paul Münch in Anlehnung an Fuhrmann vorschlägt⁷⁵. Sie wurden aus der bipolaren Geschlechterordnung ausgeschlossen, die nun durch ausgewogene Ensembles aus Männer- und Frauenstimmen symbolisiert wurden⁷⁶. Aus vormals ›kalten‹, wollüstigen Männern wurden empfindungslose, aufgrund des Einschnitts in ihre ›Natur‹ zerstörte Kreatu-

72 Vgl. Rolf GRIMMINGER, Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, München 1980, S. 15–102, hier S. 64.

73 Christian Friedrich Daniel SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 44f.

74 Die Formulierung »Sonderanthropologie des Weibes« prägte die Soziologin Claudia Honegger. Sie arbeitete heraus, dass im 18. Jahrhundert zunehmend von den weiblichen biologischen Geschlechtsmerkmalen auf die geistigen Fähigkeiten und psychologischen Verhaltensmerkmale der Frauen geschlossen worden sei, vgl. HONEGGER, *Ordnung*.

75 Vgl. MÜNCH, *Homines*, S. 64f. Fuhrmanns Bezeichnung bezieht sich hier noch nicht auf eine dezidiert bipolare Geschlechterordnung, sondern steht in einer Reihe mit anderen pejorativen Benennungen wie »Viros eviratos«, »Mares emasculatos« oder »Boves rationales«, vgl. FUHRMANN, *Satans-Capelle*, S. 34. Die Vorstellung, dass Kastraten Vertreter eines »dritten Geschlechts« seien, findet sich sonst nur in einer Anmerkung Gioachino Rossinis im Manuskript seiner *Petite messe solennelle* von 1863, vgl. Nancy P. FLEMING, Rossini's »Petite Messe Solennelle«, in: *The Choral Journal* 30/7 (1990), S. 15–21, hier S. 15. Es wurde also in einer Zeit geäußert, in der es kaum noch Kastraten gab.

76 Vgl. MÜNCH, *Homines*, S. 66f.

ren, »Amphibien«⁷⁷ oder Angehörige einer anderen »Rasse«⁷⁸, wobei diese Vorstellungen eng mit dem vermeintlich »weichlich-weibischen Nationalcharakter[]« der Italiener verknüpft war⁷⁹.

Mag auch das von Laqueur postulierte Vorherrschen eines »Ein-Geschlecht-Modells« sowie der abrupte Wechsel in ein »Zwei-Geschlechter-Modell« sehr schematisch sein, so offenbart sich ein entsprechender Diskurswandel tatsächlich in der Art und Weise, wie im 18. und frühen 19. Jahrhundert über Körper und Geschlecht von Kastraten geschrieben wurde. Das Schreiben gegen Kastraten war dabei zunächst Teil der Praxis, gegen überkommene Herrschaftsstrukturen zu protestieren und wurde zunächst vor allem im bürgerlich-städtischen Rahmen rezipiert. Unter dieser Voraussetzung ist es wiederum möglich, ebenso diejenigen Praktiken aufzudecken, die Kastraten und die sie umgebenden Personen vollzogen, um ihre eigenen Interessen zu vertreten und die sich mitunter gegen diesen Diskurs richteten oder sich auf widerstreitende Geschlechterdiskurse beriefen. Inwieweit dies sich in der Selbst- und Fremdwahrnehmung niederschlug, wird in den folgenden Fallstudien erörtert.

2. Selbstverortung – Die Korrespondenz Giuseppe Jozzis mit dem Ehepaar Franz und Marianne Pirker (1748/49)⁸⁰

2.1 Der Kastrat, die Sängerin und der Violinist

Im Mai des Jahres 1748 begannen der Kastratensänger Giuseppe Jozzi (1710–1784), der Violinist und Librettodichter Franz Pirker (1700–1786) und seine Ehefrau, die Sopranistin Marianne Pirker (1717–1782), einen intensiven, zweijährigen Briefkontakt über mehrere europäische Ländergrenzen

77 WEKHLIN, Kastraten, S. 174.

78 Vgl. Innocenzio DELLA LENA, *Dissertazione ragionata sul teatro moderno*, Venedig 1791, S. 84f., zit. nach FELDMAN, *Opera*, S. 368.

79 Vgl. MÜNCH, *Homines*, S. 66. Siehe auch Paul MÜNCH, »Italiener« – Volkscharakter und Rassetyp, in: Sebastian WERR / Daniel BRANDENBURG (Hg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 21–47; Dorothea NOLDE, *Aufbruch und Festschreibung. Zum Verhältnis von Geschlechtergrenzen und kulturellen Grenzen auf europäischen Auslandsreisen der Frühen Neuzeit*, in: Christine ROLL u.a. (Hg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, Köln u.a. 2010, S. 547–558.

80 Teile dieses Kapitels wurden bereits in einem Aufsatz publiziert, siehe Johanna E. BLUME, »Es bedeutet viel, keinen Bart zu haben.« *Self-fashioning* in den Briefen des Kastratensängers Giuseppe Jozzi, in: Anne CONRAD u.a. (Hg.), *Frauen – Männer – Queer. Ansätze und Perspektiven aus der historischen Genderforschung*, St. Ingbert 2015, S. 161–176.

hinweg⁸¹. Alle drei hatten sich ungefähr zu Beginn der 1740er Jahre kennengelernt, nachweisbar ist zumindest ein gemeinsames Engagement der Sängerin und Jozzis 1743 in der Oper *Arsace* am venezianischen Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo⁸². 1745 gab Jozzi laut Charles Burney im Londoner Hickford's room ein *beneficio*⁸³. Für die Saison 1745/1746 wurde er an die Oper im King's Theatre am Haymarket bei Lord Middlesex (Charles Sackville, 2nd Duke of Dorset, 1711–1769) engagiert, trat in mehreren Gluck-Opern auf und gab öffentliche Konzerte⁸⁴. 1747 wurde auch Marianne Pirker

81 Eine kommentierte Edition dieses Briefwechsels entsteht zurzeit unter der Leitung von PD Dr. Daniel Brandenburg an der Universität Salzburg.

82 Siehe Libretto der Oper von Antonio Salvi *Arsace, dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno 1743 dedicato alle dame*, o.O. 1743, Biblioteca Nazionale Braidense, IT-MI0185 RACC.DRAM.3803. Zwar behauptet Gabriele von König-Warthaussen, sie hätten sich schon 1741/42 in Mailand kennengelernt, vgl. Gabriele von KÖNIG-WARTHAUSEN, Lebensläufe. Biographien bedeutender Persönlichkeiten, Biberach 1988, S. 32. Aber in diesen Jahren sang Marianne Pirker mit der Mingotti-Truppe in Pressburg anlässlich der Krönung von Maria Theresia zur Königin von Ungarn und dann in Graz und war auch nicht in den Metastasio-Opern *Artaserse* (Teatro Ducale 1741) und *Alessandro nell'Indie* (Teatro Ducale 1742) besetzt, in denen Jozzi sang, vgl. Libretto *Artaserse, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1742, dedicato a sua eccellenza il signor Oto Ferdinando conte d'Abensperg e Traun [compositore della musica Cristoforo Gluck]*, Mailand 1741, Biblioteca Nazionale Braidense IT-MI0185 RACC.DRAM.6059001; Libretto *Alessandro nell'Indie, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'anno 1742, dedicato a sua eccellenza il signor Oto Ferdinando conte d'Abensperg e Traun [compositore della musica Giuseppe Ferdinando Brivio]*, Biblioteca Nazionale Braidense IT-MI0185 RACC.DRAM.1295; MÜLLER, Mingotti, S. 21.

83 Vgl. Charles BURNLEY, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 3, London 1789, S. 568. Ein so genanntes *beneficio* war ein Konzert, dessen Einnahmen die Musikerinnen und Musiker selbst behalten konnten, allerdings waren sie verpflichtet, alle Kosten des Auftritts zu tragen und für den Verkauf der Eintrittskarten zu sorgen, vgl. LINDGREN, Gaetano Berenstadt, S. 45.

84 Mit dem Sänger Angelo Maria Monticelli in der führenden Partie sang Jozzi in den Opern *La caduta dei giganti*, Glucks erster Oper auf der Londoner Bühne (UA Jan. 1746) und dessen Pasticcio *Artamene* (UA März 1746) sowie in *Alessandro nell'Indie* (UA April 1746), *Antigono* (UA Mai 1746) und *Artaserse*, vgl. DUNCAN, Castrati, S. 48; Michael BURDEN, *Metastasio on the London Stage, 1728 to 1840. A Catalogue*, in: Royal Musical Association Research Chronicle 40 (2007), S. iii, v–xi, xiii–xix, 1–332, hier S. 36, 49; Irene BRANDENBURG, »Für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen zu schreiben«. Glucks Kastratenpartien im Kontext der Opernreform, in: Daniel BRANDENBURG/Thomas SEEDORF (Hg.), »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, Schliengen 2011, S. 130–150, hier S. 134f.; [Art.] Jozzi, Giuseppe, in: Philip H. HIGHFILL u.a., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London 1600–1800*, Carbondale 1982, S. 266; Hugh A. SCOTT, *London Concerts from 1700 to 1750*, in: *The Musical Quarterly* 24/2 (1938), S. 194–209, hier S. 207.

Teil dieses Opernensembles⁸⁵. Doch im darauffolgenden Jahr mussten sich die drei wieder trennen, da Lord Middlesex, der sich schon in der Saison 1745/46 aufgrund fehlender Subskribentenzahlen finanziell verkalkuliert hatte, am Ende der Saison 1747/48 erneut nicht alle Opernschaffenden entlohnen konnte⁸⁶. Auch Franz und Marianne Pirker gingen leer aus, was zur Folge hatte, dass ihr Vermieter einen Koffer mit Kleidern der Sängerin und anderen wertvollen Gegenständen beschlagnahmte. Während Franz Pirker in den Jahren 1748 und 1749 versuchte, die fehlende Gage einzutreiben, um den Koffer auszulösen, war Marianne gezwungen, sich erneut der Operntruppe Pietro Mingottis anzuschließen, in der sie ihre Karriere begonnen hatte⁸⁷. Mit diesem Ensemble reiste sie im Juli über Den Haag nach Hamburg und im November weiter an den Kopenhagener Hof.

Ob Giuseppe Jozzi auch um sein Geld betrogen wurde, ist unklar. Zumindest gab er im März 1748 ein Cembalo-Benefizkonzert für sich selbst am Haymarket⁸⁸. Vorerst hatte er jedoch mit einer anderen Affäre zu kämpfen, die sein wichtigstes Gut neben seiner Stimme betraf, nämlich seine Reputation bzw. sein lebensnotwendiges symbolisches Kapital. Burney berichtete in seiner *General History of Music* davon, dass der Kastrat mehrere Klaviersonaten seines Lehrers Domenico Alberti (1710–1746) unter seinem eigenen Namen habe drucken und die Exemplare für einen hohen Stückpreis verkaufen lassen. Dann sei er allerdings von einem Bekannten Albertis, der nach London gekommen war, öffentlich des Plagiats beschuldigt worden. Dieser Venezianer habe die Sonaten erneut und für einen geringeren Preis unter Albertis Namen herausgebracht, um Jozzis »Unverfrorenheit« bloßzustellen⁸⁹. Zwar ist heute geklärt, dass es sich um ein Gemeinschaftswerk des Kastraten mit seinem Lehrer handelte, wie es damals üblich war, und Jozzi der eigentlich Betrogene war⁹⁰. Doch sein Ruf war ruiniert, sodass er die Stadt im Mai 1748 vorerst ver-

85 Vgl. KRAUSS, Pirker, S: 261. Zwar berichtet Charles Burney, er habe sie schon 1746 in London gehört, vgl. BURNEY, *General History*, Bd. 2 (1782), S. 846. Doch gebar die Sängerin in diesem Jahr eine Tochter in Bologna, Burney scheint sich also im Jahr geirrt zu haben, vgl. KRAUSS, Pirker, S. 261.

86 Der Sänger Angelo Maria Monticelli klagte erfolgreich dagegen und bekam seine Gage, wobei ihm seine Popularität zum Sieg vor einem ausländischen Gericht verhalf, vgl. DUNCAN, *Castrati*. Zum Subskribentensystem siehe TAYLOR, *Losses*.

87 Vgl. MÜLLER, *Mingotti*, S. 88ff.

88 HIGHFILL u.a., *Dictionary* 8, S. 266.

89 Vgl. BURNEY, *General History* 4 (1789), S. 664. Die Geschichte dieses vermeintlichen Plagiats wurde bis in die 1970er Jahre tradiert. Wilhelm Wörmann schrieb noch 1955 empört, Jozzi habe »den gleichen Schwindel hernach in Amsterdam (1761) erneut versucht«, Wilhelm WÖRMANN, *Die Klaviersonate Domenico Albertis*, in: *Musicologica* 27/3; 4 (1955), S. 84–112, hier S. 85. Siehe auch EITNER, *Quellen-Lexikon* 5, S. 307.

90 Nach dem Auftauchen des ominösen venezianischen Gentleman publizierte der Verleger John Walsh die Sonaten erneut unter Albertis Namen, verkaufte sie weitaus preiswerter (für 6 Shilling) und plagierte wiederum somit den Teil, den Jozzi tatsächlich komponiert hatte. Er hatte nämlich die Sonaten seines Lehrers mit so viel Erfolg in

lassen musste. Er ging nach Amsterdam und Den Haag, wo er Cembalo- und Gesangsunterricht gab, komponierte und Konzerte organisierte⁹¹.

Der Briefwechsel setzte im Mai 1748 mit einem Bericht Jozzis über seine Abreise aus London ein – er beschrieb darin, wie er in der überfüllten Wartehalle des Hafens in Harwich saß – und endete mit einem Brief desselben im September 1749 aus Kopenhagen. In dem Zeitraum von anderthalb Jahren schrieb Giuseppe Jozzi 23 Briefe an Marianne Pirker und 55 an ihren Mann. Zwar sind nur die Antworten Franz Pirkers erhalten, aber dieser zitierte mitunter aus den Briefen Marianne Pirkers an ihn, in denen sie sich über den gemeinsamen Freund äußerte. Briefe versendete Jozzi außerdem aus Paris, Versailles, Bonn, Aachen und Köln, wo er (eher erfolglos) sein Glück versuchte, bevor er im Januar 1749 wieder für ein halbes Jahr nach London ging und mit Franz Pirker zusammen eine Unterkunft bezog. Ab August des Jahres war er in Mingottis Truppe in Kopenhagen engagiert, wo er Marianne Pirker widersah und wohin auch Franz Pirker einen Monat später reiste. Von dort aus gingen sie 1750 zu dritt an den württembergischen Hof⁹².

2.2 Eine »höchst merkwürdige« Beziehung

Weder »Eine Ehe auf Distanz« noch »Ein europäischer Briefwechsel zu dritt« waren im 18. oder 19. Jahrhundert eine Seltenheit, wie Marie-Claire Hooock-Demarle schon allein mit den Überschriften ihres Beitrags über *Briefvernetzungen in und um Europa* demonstriert⁹³. Wie andere Familien- und Freundschaftsbeziehungen, die aus verschiedenen Gründen getrennt wurden, tauschten sich die Pirkers und Giuseppe Jozzi in ihren Briefen über ihren Alltag aus, besprachen Engagements, spannen Intrigen und gaben sich gegenseitig Aufträge, Kontakte zu knüpfen, Waren einzukaufen oder Informationen

London vorgespielt, dass er jeweils einen zweiten Satz hinzufügte und die letzte Sonate komplett selbst verfasste, um sie noch mehr dem englischen Geschmack anzupassen, vgl. Barry COOPER, Alberti and Jozzi. Another View, in: *The Music Review* 39 (1978), S. 160–166.

⁹¹ Vgl. Daniël F. SCHEURLEER, Haagsche Zomerconcerten in de achttiende eeuw, in: *Tijdschrift der Vereniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 7/4 (1904), S. 280–289, hier S. 281.

⁹² Allerdings hatten nur Giuseppe Jozzi und Marianne Pirker Anstellungsdekrete. Franz Pirker arbeitete drei Jahre ohne Gehalt, bis er zum April 1751 dekretiert wurde, vgl. SCHAUER, Personal, S. 40f.

⁹³ Siehe Marie-Claire HOOOCK-DEMARLE, Briefvernetzungen rund um Europa. Frauen- und Männerbriefe im deutschsprachigen Raum (19. Jahrhundert), in: Christa HÄMMERLE/Edith SAURER (Hg.), *Briefkulturen und ihr Geschlecht. Zur Geschichte der privaten Korrespondenz vom 16. Jahrhundert bis heute*, Köln u.a. 2003, S. 187–202, hier S. 189, 193.

einzuholen⁹⁴. Die Dynamik der Korrespondenz zwischen dem Kastraten und den Eheleuten wurde dabei allerdings von den komplizierten emotionalen Verhältnissen untereinander gelenkt. Die Briefe legen eine Beziehungskonstellation offen, die der Stuttgarter Archivar Rudolf Krauss in seinem Aufsatz über Marianne Pirker bereits 1903 als »höchst merkwürdig« bezeichnete⁹⁵. Denn Giuseppe Jozzi und Marianne Pirker scheinen sich während ihrer gemeinsamen Zeit in London geliebt zu haben. Während jedoch der Kastrat weiterhin Gefühle für sie hegte, versuchte die Sängerin ihn auf Abstand zu halten und diese Episode zu vergessen, wiewohl sie sich auch darin sehr ambivalent verhielt. Ihrem Mann gegenüber formulierte sie ihre Gefühle recht offen:

[...] denn es ist wahr, ich habe ihn nährisch geliebt, als dann durch unsere zertrennung mußte es mir eine freundschaft werden, nun aber ist weder eines noch das andere, und ich möchte mit blutigen zähren beweinen, daß waß ich mir an meiner gesundheit geschadet um seinet willen⁹⁶.

Franz Pirker spielte dabei die interessanteste Rolle, indem er nicht nur von dieser Liebe wusste, sondern selbst in einem innigen Freundschaftsverhältnis zu Jozzi stand. Dieses schien sich noch zu vertiefen, als der Kastrat ihn im Frühjahr 1749 für längere Zeit in London besuchte. In dieser Zeit schrieb Pirker an seine Frau:

94 Vor allem Marianne Pirker beauftragte ihren Mann häufig, Stoffe, Tabaksdosen, Uhren o.ä. in London zu erwerben bzw. anfertigen zu lassen und ihr zu schicken, damit sie diese in Kopenhagen weiterverkaufen konnte, vgl. Roswitha SPULAK, Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks, in: *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 345–349. Aber auch Giuseppe Jozzi bat Franz Pirker etliche Male, ihm bestimmte Stoffsorten zu schicken, siehe z.B. Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 01.10.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

95 Vgl. KRAUSS, Pirker, S. 262. Die Briefe kamen wohl im Zuge der späteren Ereignisse um die Festnahme von Marianne und Franz Pirker durch Carl Eugen in den herzoglichen Besitz und von dort aus ins Württembergische Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Beide wurden 1756 verhaftet und zunächst auf die Festung Hohentwiel, dann auf den Hohenasperg verbracht und erst 1764 entlassen. Die Gründe sind unklar, denn die häufig vertretene Theorie, dass Marianne Pirker der Herzogin Elisabeth Friederike zur Flucht verholfen habe, widerläuft dem chronologischen Ablauf der Ereignisse. Schon Krauss betont, dass die Herzogin erst vier Tage nach der Verhaftung und mit Wissen ihres Mannes den Hof verließ. Der Archivar vermutet, dass Carl Eugen erfahren habe, dass die Sängerin die Herzogin über seine Untreue informiert habe, vgl. ebd., S. 274ff. Siehe auch *Verbringung der drei geheimen Arrestanten Konzertmeister Pircker und seine Ehefrau – auch Bürger geschrieben-, Haarfrisör Reich (bisher in Diensten der Herzogin) auf die Festung Hohentwiel und von da nach Hohenasperg und deren im Jahre 1764 erfolgte Entlassung*, HStAS A 8 Bü 253.

96 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 15.04.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

In meinem Leben habe ich keine solche Liebe gesehen, auch nicht geglaubt, daß sie so heftig seÿn könne. [...] Alle Augenblick nennet er seine *cara piccola*. Seufzen und weinen ist sein Morgen und Abendbrod, u[nd] neulich haben wir von 7 Uhr Abends bis um 2 Uhr frühe, u[nd] von 8 Morgens des andern dags bis wied[er] um 12 Uhr Mittags immer von dieser Materie unaufhörlich gesprochen⁹⁷.

Der Ehemann und der Kastrat lebten offenbar von Januar bis Juni 1749 in London in einer Unterkunft in exklusiver Lage in der Panton Street in zwei aneinander stoßenden Zimmern zusammen. Jozzi scherzte sogar gegenüber Marianne, sie schliefen in einem Bett⁹⁸. Franz Pirker schrieb seiner Frau über die Beziehung zu seinem Freund:

Der arme Jozzi hat mich auch ein u[nd] anders gekostet, u[nd] ich bin recht glücklich daß ich dem armen Tropfen ein wenig beyspringen können. Er ist ein recht grundaus guter Mensch, u[nd] ich kenne und liebe ihn jetzt mehr als jemals. Er lässt sich dir ge[hor]samst empfehlen, u[nd] wartet mit größten Schmerzen auf eine Antwort auf seine 2 Briefe v[on] hier. Ich habe keinen Plaz gehabt ihn hierin schreiben zu lassen. Wir leben zusammen, u[nd] lieben uns wie 2 Kinder⁹⁹.

Nachdem Jozzi abgereist war, schrieb ihm sein väterlicher Freund, wie sehr ihn seine Abreise »wohl in einer tiefen Melancholie zurückgelassen« habe¹⁰⁰. Fortan redete er ihn seinen Briefen nicht mehr mit »Monsieur« an, sondern adressierte sie an den »Amico mio carissimo, e bellissimo«¹⁰¹.

Diese emotionale Verstrickung wurde durch das gemeinsame Arbeiten noch verkompliziert. Nicht nur Franz Pirker war vom Erfolg seiner Frau abhängig, sondern auch Giuseppe Jozzi, der hoffte, über seine Freundin eine feste Anstellung in der Operntruppe Mingottis und am württembergischen Hof zu erlangen. Da aber beide die gleichen Opernpartien übernehmen konnten, denn Marianne Pirker trat auch in Hosenrollen auf, standen sie ebenso in großer Konkurrenz zueinander. Dies veranlasste die Sängerin teilweise dazu, ein doppeltes Spiel mit dem Kastraten zu treiben. Im März 1749, als sie sich bereits um eine Anstellung für die nächste Saison bemühte, schrieb sie beispielsweise an ihren Mann, er solle Jozzi dazu raten, mit dem Kapellmeister der Operntruppe Mingottis, Paolo Scalabrini, zusammen ein Engagement in Brüssel anzunehmen. Sie schärfte ihm aber ein, er dürfe ihm nur die Informa-

97 Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 11.02.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

98 Vgl. Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 04.02.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

99 Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 25.02.1749, ebd., o.P.

100 »La partenza del mio carissimo amico mi'à ben lasciato in una profonda melonconia [...]«, Brief Franz Pirkers an Giuseppe Jozzi, 13.06.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

101 Vgl. die Briefe Franz Pirkers an Giuseppe Jozzi bis Januar und ab Juni 1749, ebd., o.P.

tionen weitergeben, die seinem Interesse dienten. Grund dafür war, dass sie Jozzis Bestrebungen verhindern wollte, auch bei Mingotti engagiert zu werden, weil sie ihren eigenen Platz darin gefährdet sah:

[...] er [Mingotti] sagt er hätte die costa [Sängerin Rosa Costa] alsdann wäre ich primo homo ist es mit der costa nicht wahr, so bin ich Ima donna, mithin ist für den Jozzi kein plaz wann die costa käme, und dießes ist die ursach warum ich dem Jozzi nicht abrathen will mit dem Scalabrini zu gehen hat er gute hoffnung mit bruselles so ist es mir desto lieber [...] ¹⁰².

An den »caro pepino« lässt sie jedoch im gleichen Brief auf Italienisch tausend Küsse senden. Sie fordert ihn auf, er solle an sein berufliches Fortkommen denken und wenn es das Schicksal nicht vorsehe, dass sie sich im nächsten Winter zusammen engagierten, hoffe sie, dass sie es im nächsten Jahr schafften ¹⁰³. Dieses emotional ambivalente und sich stetig wandelnde Beziehungsgefüge war die Basis dafür, welche Gefühlslagen Giuseppe Jozzi in seinen Briefen inszenierte.

2.3 *Self-fashioning* im empfindsamen Brief

Zwar artikulierten auch Franz und Marianne Pirker gegenüber dem Kastraten Gefühle wie Zuneigung, Verärgerung oder Mitleid, doch besonders in den Briefen des Kastraten spielen starke und mitunter heftig widerstreitende Emotionsäußerungen eine zentrale Rolle: Er formulierte Liebe, Wut, Eifersucht, Depression, er drohte, schmeichelte, scherzte und vergoss Tränen. Vor allem die Liebes- und Treuebeteuerungen sind sicherlich teilweise noch im Kontext der Galanterie zu verorten, die auch im Operngeschäft eine Rolle spielte ¹⁰⁴. Aus heutiger Sicht erscheinen diese Äußerungen beinahe exaltiert und übertrieben, doch innerhalb des Briefwechsels erfüllten sie einen bestimmten Zweck. Wie Ute Frevert in ihrem Beitrag über die Frage, was

¹⁰² Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 01.03.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

¹⁰³ »Al caro pepino mille bacci, non posso scriverli oggi. Solo diteli [...] che pensi al suo interesse, e se la sorte non vorrà che siamo insieme l'inverno prossimo spero che lo saremo un altro anno [...]«, Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 01.03.1749, ebd., o.P.

¹⁰⁴ Martha Feldman erörtert dies am Beispiel der Widmungen von Opernunternehmern an die weiblichen Zuhörerinnen, vgl. Martha FELDMAN, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago 2007, S. 348ff. Zum Zusammenhang zwischen der Oper und dem galanten Diskurs siehe auch Bernhard JAHN, *Musiktheater und galanter Diskurs*, in: Ruth FLORACK/Rüdiger SINGER (Hg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2012, S. 301–316.

Gefühle in der Geschichte zu tun hätten, betont, habe schon Lucien Febvre in den 1940er Jahren hervorgehoben, dass Gefühle »relational und ›ansteckend‹« seien¹⁰⁵. Inwieweit sie dadurch »soziale Handlungsmacht«¹⁰⁶ gewannen, ist in den Briefen zunächst daran abzulesen, dass die ausgedrückten Gefühle sowohl vom Schreibenden als auch von seinen Adressaten als wichtig und aussagekräftig empfunden wurden. Die besondere Betonung von Emotionen ist wiederum im Kontext früher empfindsamer Briefkommunikation in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu verstehen¹⁰⁷, denn der empfindsamer Brief war »Form des persönlichen Umgangs«¹⁰⁸. Gedanken und Gefühle zu Papier zu bringen und ihnen Bedeutung zu verleihen, stellte einen essentiellen Teil von Liebes- und Freundschaftskonzepten der Zeit dar. Die Beschreibung von Emotionen schaffte Intimität zwischen den abwesenden Freunden: Um vertraute Briefe zu bitten, gehörte ebenso dazu wie »Affektsteigerung [...] als intime Geste«¹⁰⁹ sowie die Betonung der physischen Erschöpfung durch das Schreiben selbst. Nicht selten schrieb Jozzi, dass er den Brief im Bett liegend verfasse, da der Gram ihn krank gemacht habe¹¹⁰. Dabei hatte besonders die Beschreibung des eigenen körperlichen Leidens den Zweck, emotionale Reaktionen hervorzurufen und damit Anteilnahme einzufordern¹¹¹. Dies alles schuf eine emotionale Verbundenheit und verlieh dem empfindsamen Brief seine »charakteristische Intensität« und ›Authentizität‹ für die Adressatinnen und Adressaten¹¹².

Wahrhaftig zu erscheinen, oder wie Jozzi es nannte, »aus wahren Herzen«¹¹³, war dabei ein essentieller Bestandteil der Forderungen nach Unverstelltheit und Natürlichkeit im Brief¹¹⁴. Dass auch den Empfängern von Jozzis Briefen die Beschreibung als ›wahr‹ empfundener Gefühle und Aussa-

105 Ute FREVERT, Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35/2 (2009), S. 183–208, hier S. 197.

106 Ebd.

107 Vgl. Gerhard SAUDER, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, S. 133.

108 Robert VELLUSIG, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Köln u.a. 2000, S. 22.

109 Ebd., 64.

110 Vgl. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 03.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

111 Vgl. Elisabeth JORIS, *Gemeinschaft der Gefühle. Praktiken sozialer Einbindung in den Briefen einer liberalen Bildungsbürgerin*, in: *Traverse* 14/2 (2007), S. 47–64, hier S. 51.

112 VELLUSIG, *Gespräche*, S. 144.

113 Vgl. Briefe Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 03.09.1748; 30.11.1748; 18.01.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.; Briefe Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 11.09.1748; 14.09.1748, ebd., o.P.

114 So fordert z.B. Christian Fürchtegott Gellert in seinem Briefsteller von 1751, dass der Brief »eine freye Nachahmung des guten Gesprächs« sein solle, Christian Fürchtegott GELLERT, *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Leipzig 1751, S. 3.

gen wichtig war und sie auch so auf sie reagierten, als seien sie ›echt‹, zeigen die Reaktionen der Eheleute. Das Wohl und die Gefühlsäußerungen des Kast-raten waren für sie ebenso beredenswert wie finanzielle Schwierigkeiten oder politische Ereignisse. So schrieb Franz Pirker angesichts Jozzis Engagements in der Operntruppe, welches in der Schwebelage hing und von Marianne Pirkers Wirken abhängig war:

Jozzi klagt ein gleiches, er hat auch nicht wenig ausgestanden, u[nd] es nimmt noch kein Ende, wie der herumirrende Jud, du weist eben wohl warum? u[nd] wer ihm helfen kan? Er ist fast gestorben auf der See. Er erbarmt mich wohl entsetzlich, denn ich kenne sein innerstes, er denket ehrlich, wohl, u[nd] gescheit, welches recht viel von einen Menschen seines gleichens, u[nd] in diesen Jahren¹¹⁵.

Das Verfassen von Briefen unterlag auch im 18. Jahrhundert einem reflektierten Prozess; er konnte nicht nur überarbeitet werden, er rief auch Reaktionen hervor, konnte antizipiert oder später wörtlich wiedergegeben werden, wie die rege Korrespondenz zwischen den dreien zeigt. So zitierte beispielsweise Franz Pirker in seinem Brief an Giuseppe Jozzi vom 10. Juni 1749 seitenweise die empörten Kommentare aus dem Brief seiner Frau vom 29. Mai 1749, nachdem diese erfahren hatte, dass Jozzi sich weigerte, im Fall eines Engagements in der gleichen Operntruppe die Partie des *secondo uomo* zu geben, wenn sie als Frau den *primo uomo* übernahm¹¹⁶.

Jozzis Emotionsäußerungen lösten also Reaktionen aus und konnten die Dynamik des Briefwechsels mitbestimmen, da er relativ gut antizipieren konnte, wie das Ehepaar auf seine Briefe reagieren würde. Durch das sprachliche ›Kreieren‹ von Gefühlen im Brief bzw. das Zuschneiden derselben auf die Leserin oder den Leser hin ist das Schreiben als »performativer Akt« zu deuten¹¹⁷. Durch diesen war er nicht nur in der Lage, ein »Beziehungsnetz« zu konstruieren¹¹⁸, sondern hatte auch die Möglichkeit, sich mittels Gefühlsäußerungen auf bestimmte Art und Weise gegenüber seinen Freunden darzustellen.

Diese Praktik ist als *self-fashioning* zu verstehen, was nach Natalie Zemon Davis als Weg definiert wird, durch »Gestaltung der Rede, der Gesten oder der Konversation« bestimmte Ziele zu erreichen und sich eine eigene Identität zu erschaffen¹¹⁹. Es ist ebenso als Bestrebung des Akteurs zu werten, »zu überleben, sich anzupassen, Bewältigungsstrategien zu finden, zu improvisieren«¹²⁰.

115 Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 17.06.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

116 Vgl. Brief Franz Pirkers an Giuseppe Jozzi, 10.06.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

117 Vgl. JORIS, *Gemeinschaft*, S. 47, 51.

118 Vgl. ebd., S. 48.

119 Vgl. NATALIE ZEMON DAVIS, *The Return of Martin Guerre*, Cambridge 1983, S. 103.

120 Dies. u.a., *A Passion for History*, Kirksville 2010, S. 10.

Dabei ist zu fragen, welche Empfindungen Jozzi äußerte, in welchen Zusammenhängen diese zu verorten sind, welchen Zweck sie erfüllten und welchen Effekt sie innerhalb der Korrespondenz nach sich zogen. Im Vordergrund steht dabei die Frage, welche Narrative und Strategien er im Prozess des *self-fashioning* nutzte, um mit Diskursen über sein Geschlecht, mit seiner Körperlichkeit und mit den Beschränkungen, denen er unterlag, umzugehen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Selbstzuschreibung ›männlicher‹ Identität mittels Aneignung entsprechender körperlicher und geistiger Attribute sowie die Positionierung im Beziehungsgeflecht.

2.4 »Gran cosa di non aver barba« – Selbstzuschreibung ›männlicher‹ Identität

Hitze und Wut, Haare und Zähne – Konstruktion eines ›männlichen‹ Körpers
Die Darstellung und Selbstinszenierung seines Körpers ist bei Giuseppe Jozzi sehr oft mit Beschreibungen körperlicher Beschwerden verbunden, die wiederum eng mit Gefühlsäußerungen verknüpft sind. Dabei inszenierte er seinen Körper auf eine bestimmte Weise, die die Basis für sein *self-fashioning* als ›Mann‹ darstellte.

Giuseppe Jozzi trat vor allem in seinen Briefen an Marianne Pirker mal unterwürfig und abhängig von ihrer Liebe auf, mal als eifersüchtiger Bewacher ihrer Treue. Er verdächtigte sie vor allem, zu sehr auf die vermeintlichen Avancen ihres Impresarios Pietro Mingotti einzugehen, weswegen er sie mehrfach dazu aufforderte auf, ihren Mann nicht zu betrügen und »mit niemandem Liebe zu machen«¹²¹. Die Sängerin, die keinesfalls auf den Mund gefallen war, wie es die Briefe an ihren Mann beweisen, zeigte sich wenig erfreut darüber, des Ehebruchs bezichtigt zu werden. An den Reaktionen Jozzis ist ersichtlich, dass sie wohl einige Male scharfzüngig geantwortet haben muss. War dies der Fall, schlugen Jozzis Liebesschwüre und Treuebeteuerungen schnell in Enttäuschung, Wut und »Raserei«¹²² um. Dies ging mitunter einher mit Anschuldigungen und Beleidigungen bezüglich Mariannes Treue, Ehrlichkeit und Urteilsvermögen. Die negativen Emotionen, die Jozzi formulierte, verband er häufig mit Schilderungen seines körperlichen

121 »Gli raccomando p.[er] le Viscere di Dio, Adorata Mia Carissima Mariann di non fare amore con nessuno, è vi priego di scrivermi qualche cosa candidamente sopra questo capitolo. Marianna mia cara, siate saggia.«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 11.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

122 Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 28.09.1748, ebd., o.P.

Zustandes, vor allem Blutüberschuss, Bettlägerigkeit und »Nervenziehen«¹²³. Diese Symptome beschrieb er immer dann, wenn er sich über Marianne Pirker aufgeregt hatte:

Ich schreibe das Vorliegende im Bett. Es sind schon 6 Tage, dass es mir nicht gut geht, und gestern hat man mich am Arm zur Ader gelassen, daher ist es mir unmöglich, Abschnitt für Abschnitt auf Ihren grausamsten Brief zu antworten, den ich heute Morgen erhalten habe. Ich weiß gut, wie viele Tränen mich das kostet; ich hätte niemals gedacht, dass Sie so viel Grausamkeit besitzen, mich zu Unrecht zu demütigen¹²⁴.

Die Verquickung von Emotionen oder *Gemüts-Bewegungen* mit körperlichen Vorgängen folgte dabei populären, frühneuzeitlichen Konzepten. Diese basierten auf der Rezeption antiker Darstellungen, unter anderem von Aristoteles, der darunter »alle Bewegungen der Seele, die ›von Lust oder Schmerz begleitet sind«¹²⁵, verstand. Wie man sich diese Vorgänge im 17. und 18. Jahrhundert vorstellte, beeinflussten die Ausführungen René Descartes in seinem Traktat *Les Passion de l'âme* von 1646/49: Die Leidenschaften entstünden, wenn äußere Eindrücke, die von den Sinnesorganen aufgenommen wurden, mittels der Lebensgeister zur Zirbeldrüse im Gehirn transportiert würden. Von dort aus wirkten sie sich auf die Seele aus und lösten Gefühlsregungen aus¹²⁶. In Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* (1732–1754) wurden diese Affekte oder *Leidenschaften* nach Aristoteles in gut und schlecht, Haupt- und Nebenaffecte eingeteilt. Unter dem Eintrag *Begierden* führte der Autor aus, dass die Menschen mehr oder weniger zu der einen oder anderen *Begierde* tendierten, da »die Seele in Ergreifung desjenigen Mittels, nach welchem Mittel zu verlangen sie gewohnt ist, weit eher u.[nd] geschwinder ihre Begierde bestimmt, als in andern. Diese Fertigkeiten nennen wir Gemueths-Neigungen«¹²⁷. Diese Neigungen würden dadurch bestimmt, wie der Körper und die Seele miteinander verbunden seien. Denn der Ursprung der *Gemueths-Bewegungen*

123 Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 03.06.1749, ebd., o.P.

124 »Scrivo la presente in letto mentre sono già 6: giorni che mi trovo poco bene, è ieri mi anno levato sangue del braccio, sicche mi si rende impossibile di rispondere Capitolo p.[er] Capitolo alla Sua crudelissima lettera che stamattina hò ricevuto; sò ben'io quante lacrime mi costa; non à avrei mai creduto in Lei tanta crudeltà di Mortificarmi à torto«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 11.09.1748, ebd., o.P.

125 Joachim LANZ, [Art.] Affect, in: Joachim RITTER (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1, Darmstadt 1971, S. 89–100, hier S. 89.

126 Vgl. Geneviève RODIS-LEWIS, § 11. René Descartes, in: Jean-Pierre SCHOBINGER (Hg.), *Die Philosophie des 17. Jahrhunderts*, Bd. 2/1, Basel 1993, S. 273–348, hier S. 302f.

127 [Art.] Begierde, in: Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* 3, Halle/Leipzig 1733, Sp. 918–921, hier Sp. 920.

siedele sich zwar in der Seele an, aber diese sei wiederum durch den Körper mit der äußeren Umwelt verbunden, welche die Auslöser für die *Begierden* bereithalte. Die Ursache von außen wirke mittels der »Lebens-Geister« auf die Seele ein, die deren Bewegungen »leide«, was wiederum die Heftigkeit der *Begierde* bestimme¹²⁸. Wie Gefühle empfunden wurden, war also gemäß frühneuzeitlicher Vorstellungen weitestgehend von der Physis abhängig und diese wurde wiederum vom Säftehaushalt und der Beschaffenheit der Nerven und Organe bestimmt.

Wenn also Jozzi schrieb, dass er von körperlichen Beschwerden gequält werde, die von seiner Wut herrührten, hatte dies nach seinem eigenen Dafürhalten direkt mit den Eigenschaften seines Körpers zu tun. Und dies gründete nicht nur in der Vorstellung, es gebe eine unmittelbare Wirkung heftiger Emotionen auf den Körperzustand¹²⁹. Vor allem sah er diese physischen Reaktionen als Teil seiner Konstitution als »Mann«, denn nach Zedler war das *Maennliche Gemueth* »ein zum Zorn als auch zur Rachgier inclinierendes Gemueth«¹³⁰, Männer galten also wegen ihres Übermaßes an heißen Säften als leichter zum Zorn neigend¹³¹.

In den Briefen an Marianne Pirker erfüllten Jozzis Schilderungen somit einen bestimmten Zweck. Durch die Verknüpfung emotional aufgewühlter Zustände mit physischer Verletzlichkeit unterstrich und verstärkte er Wut und Aufruhr über Marianne Pirkers Reaktionen und damit einen Aspekt »männlicher« Verhaltensweisen. In den Briefen an deren Ehemann nahmen diese Gefühlsäußerungen noch eine andere Rolle ein. Auch ihm gegenüber äußerte sich Giuseppe enttäuscht und wütend, er nannte ihn einen Lügner, als er das Gefühl hatte, bezüglich des Engagements in Mingottis Operntruppe hintergangen worden zu sein, und schrieb, dass ihm die Hände vor Erregung zitterten¹³². Doch wenn ihn Franz Pirker daraufhin rügte und diese Äußerungen dem Temperament des Kastraten zuschrieb – immerhin galten besonders Italiener als »schwarzgallig« und leicht erregbar –¹³³, machte Jozzi seine Körpersäfte dafür verantwortlich:

128 Vgl. ebd., Sp. 919.

129 Zedler führte u.a. zum *Zorn* aus, dass dieser im Körper »hitze Fieber, Zipperlein, fallende Sucht«, Steinleiden und Magenentzündungen hervorrufen könne, [Art.] *Zorn*, in: ZEDLER, *Universal-Lexicon* 63 (1750), Sp. 501–536, hier Sp. 510f.

130 [Art.] *Maennliches Gemueth*, in: ZEDLER, *Universal-Lexicon* 19 (1739), Sp. 173.

131 Dies wurde zum 19. Jahrhundert hin umstandslos in die »männlichen« »Geschlechtscharaktere« überführt, wie Karin Hausen anhand des Brockhaus' von 1815 zeigt, vgl. HAUSEN, *Polarisierung*, S. 366.

132 Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 01.07.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

133 Vgl. STOLBERG, *Zorn*, S. 1067.

Sie werden außerdem in dem besagten Brief finden, dass ich sage, dass ich mich in Zukunft mäßigen werde, und dass ich die Gefühle, die ich in meinem allerersten [Brief] schrieb, zurücknehme, glauben Sie deshalb nicht, lieber Freund, dass es von Herzen käme, sondern nur von ein bisschen Hitze, die mich in jenem Moment überfallen hat¹³⁴.

Damit demonstrierte er nicht nur seine Einsicht und Rationalität, sondern auch, dass er im Grunde genommen »beständig« sei – eine Tugend, die er besonders im Zusammenhang mit seinen Gefühlen für die Pirker betonte – und nur ab und an durch aufwallende Hitze aus der Bahn geworfen werde¹³⁵. Die Betonung von »Beständigkeit« hatte noch einen weiteren Zweck. Jozzi kontrastierte diese seine Tugend wiederum mit dem »Wankelmut«, den er Marianne Pirker bezüglich ihrer Treue vorwarf. Verhielt sie sich in seinen Augen dementsprechend, nannte er sie »hirnlos« und »ohne Urteilsvermögen«, also unkontrolliert und leicht beeinflussbar¹³⁶. Dies waren klassische weibliche Eigenschaften, denn Frauen galten aufgrund ihrer feuchten Säfte, aber auch ihres weichen porösen Fleisches und der schwachen Gefäße¹³⁷ als »unbeständiger« und »wanckelmüthiger«¹³⁸. Diese Eigenschaften standen wiederum der Definition von »virilità« (»Männlichkeit«, »Tapferkeit«) des populärsten zeitgenössischen italienischen Lexikons, des *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (4. Auflage: 1729–1738), entgegen, die nicht nur mit »vigore« (»[Mannes-]Kraft«), sondern auch mit »robustezza« (»Stärke«, »Stabilität«) gleichgesetzt wurde¹³⁹.

Somit grenzte sich Jozzi von dem Bild des ›weibischen‹ Kastraten ab, der von kalten und feuchten Säften dominiert sei, wie ihn Martin Fuhrmann in seiner Polemik beschrieb. Mittels der Selbstdarstellung als von Hitze und starken Emotionen getriebener Mann schrieb er seinem Körper nicht nur ›männliche‹ Attribute zu, sondern auch die damit verbundene moralische Integrität¹⁴⁰. Doch auch gegen neuere Vorstellungen von Nerven- und Kraftlosigkeit richtete er sich: Indem er die starke Verbindung von Körper und Seele betonte, bei der, wie es Zedler formulierte, der Leib »das Band der aeußerlichen Dinge mit der Seele«¹⁴¹ sei, akzentuierte er seine Fähigkeit, Lei-

134 »[...] troverà ancora nella detta lettera che'io dico che mi regolerò per l'avvenire, è che ritiro quei sentimenti che ò scritto nella mia prima [...], la qual cosa non creda caro amico che venga dal core, mà solo dà un poco di calore che mi prese in quel punto«, Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 24.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

135 Vgl. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 01.10.1748, ebd., o.P.

136 Vgl. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 14.09.1748, ebd., o.P.

137 [Art.] Weibs-Person (versoffene), in: ZEDLER, Universal-Lexicon 54 (1747), Sp. 178.

138 [Art.] Weibs-Person, in: Ebd., Sp. 152.

139 [Art.] Virilità, Virilitade e Virilitate, in: L'Accademia della Crusca (Hg.), *Vocabolario degli Accademici della Crusca* 5, Florenz⁴ 1729–1738, S. 283.

140 Zur italienischen Kritik an Kastraten als Verkörperung von Immoralität im späten 18. Jahrhundert siehe auch FELDMAN, *Opera*, S. 366f.

141 [Art.] Begierde, in: ZEDLER, Universal-Lexicon 3 (1733), Sp. 919.

denschaften zu empfinden. Denn genau dies begann man Kastraten bereits abzusprechen, wie sich später zeigen sollte. So schrieb nicht nur Wilhelm Ludwig Wekhrin 1779, sie seien »in der Natur einsam und verirrt; ihr Wesen ist mit der Welt durch kein Band verknüpft«¹⁴². Auch Johann Nikolaus Forkel gab 1801 zu Bedenken, »dass durch eine solche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltsam zerrissen« würde¹⁴³. Die ebenso bei den deutschen Kritikern aufscheinende Ablehnung der aufgrund des Einschnitts deformierten Körper versuchte er dagegen mit Humor aufzunehmen. Franz Pirker gegenüber schrieb er, er wisse, dass er nicht schön sei, aber wenigstens besitze er ansehnliche Haare und Zähne¹⁴⁴. Eine negative Gegenfolie stellte bei ihm ein unansehnlicher Kastrat dar, sein Erzkonkurrent, der Altist Niccolò Reginelli (1710–1751). Diesen karikierte er und die Pirkers nicht nur als »Bohnenstange« (»anima lunga«)¹⁴⁵, »lange[n] spizbub«¹⁴⁶ oder »Lauch«¹⁴⁷, der riskierte, aufgrund seiner Figur auf der Bühne ausgelacht zu werden¹⁴⁸. Auch Franz Pirker verspottete dessen weinerliche und opportunistische Art sowie sein unmögliches Bertragen gegenüber englischen Adeligen¹⁴⁹.

Dies zeigt, dass sich Giuseppe Jozzi von anderen vermeintlichen »Leidensgenossen« abgrenzte, um sich auf eine bestimmte Art und Weise darzustellen. Darin folgten ihm auch seine Freunde, vor allem Franz Pirker. Er berichtete ihm von einer Anekdote, nach der der französische König zum berühmten Kastraten Giovanni Carestini gesagt habe, dass es schade sei, dass ein so großer Mann eine so weibliche und kleine Stimme habe. Jozzi dagegen, so versicherte ihm der Freund, habe dagegen eine »gute Art«, »Benehmen« und »Tugend«¹⁵⁰. Diese Charakterzüge waren wiederum »männlich« konnotiert.

Es ist deutlich geworden, dass humoralpathologische Vorstellungen in Jozzis Briefen noch eine zentrale Rolle spielten. Deren Persistenz im 18. Jahrhundert wird auch von Berichten über monatlich aus verschiedenen Körperöffnungen menstruierende¹⁵¹ oder milchgebende Männer sowie die

142 WEKHLIN, Kastraten, S. 181.

143 FORKEL, Geschichte 2, S. 710.

144 Vgl. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 11.10.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

145 Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 14.10.1748, ebd., o.P.

146 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 04.03.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

147 Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 24.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

148 Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 14.10.1748, ebd., o.P. Die nachteilige körperliche Erscheinung wurde auch von Charles Burney bestätigt, der Reginelli als »tall, raw-boned, and gawky« beschrieb, BURNEY, General History 4, S. 454.

149 Vgl. Brief Franz Pirkers an Giuseppe Jozzi, 01.10.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.; Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 24.09.1748, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

150 Brief Franz Pirkers an Giuseppe Jozzis, 01.10.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

151 Siehe Lisa Wynne SMITH, The Body Embarrassed? Rethinking the Leaky Male Body in Eighteenth-Century England and France, in: Gender & History 23/1 (2011), S. 26–46. Zur Vorstellung des menstruierenden spanischen converso siehe LAQUEUR, Sex, S. 305f.

ärztliche Praxis¹⁵² untermauert und belegt, dass sich sowohl Vorstellungen einer Äquivalenz als auch einer Fluidität zwischen den Geschlechtern neben neueren binären Konzepten hielten¹⁵³. Auch in Zedlers *Universal-Lexicon* werden unter *Maennlichen Leibes=Anzeigungen* noch dicke, krause Haare, ein dunkler Teint, ein starker Oberkörper sowie das ernsthafte Sprechen und gemessene Schreiten verstanden¹⁵⁴ – deutliche Hinweise auf die Viersäftelehre. Es bestanden also in dieser Zeit mehrere Geschlechterdiskurse nebeneinanderher, auf die Giuseppe Jozzi zugreifen konnte. Seine Körpererfahrungen waren dabei, wie es auch Gudrun Piller in ihrer Arbeit über *Spuren des Leibes in Selbstzeugnissen des 18. Jahrhunderts* zeigen konnte, »Teil der männlichen Identitätsproduktion«¹⁵⁵.

Ein galantuomo – Aneignung ›männlicher‹ Tugenden

Gerade die Durchlässigkeit und Formbarkeit der Geschlechtskörper im Rahmen humoralpathologischer Körperkonzepte machte allerdings die Definition klar abgegrenzter, geschlechtlich markierter Tugenden notwendig. So wurde in zeitgenössischen Lexika ›Männlichkeit‹ als »derjenige Stand« definiert, »da man nichts vernimmt und thut, als was einem, der zur Reife des Verstandes gelangt ist, anständig ist«¹⁵⁶. ›Männlichkeit‹ wurde hier also nicht nur über die anatomischen Gegebenheiten des Mannes bestimmt, sondern dessen vernunftgeleitetes und anständiges Handeln sowie das »männliche Alter«¹⁵⁷. Sich für diese Bezeichnung zu qualifizieren, bedeutete, spezifische soziale Voraussetzungen zu erfüllen, etwa eine ehrenvolle, gesellschaftliche Stellung zu

152 Vgl. Ruth SCHILLING, Galens langer Schatten. Wissenschaftlicher Umbruch und medizinische Praxis zwischen 18. und 19. Jahrhundert, in: Christian JASER u.a. (Hg.), *Alteuropa – Vormoderne – Neue Zeit. Epochen und Dynamiken der europäischen Geschichte (1200–1800)*, Berlin 2012, S. 297–312.

153 Auch die Untersuchung spezifischer nicht-gelehrter Quellen, wie z.B. erotischer Schriften aus dem 18. Jahrhundert, kann aufzeigen, dass in bestimmten Bereichen ein Interesse daran bestand, die Geschlechter weiterhin so ähnlich wie möglich darzustellen, siehe Karen HARVEY, *The Substance of Sexual Difference. Change and Persistence in Representations of the Body in Eighteenth-Century England*, in: *Gender & History* 14/2 (2002), S. 202–223. Die Popularität galenischer Vorstellungen brach auch im 19. Jahrhundert nicht gänzlich ab und mischte sich mit neuen somatischen Konzepten, vgl. SARASIN, *Maschinen*, S. 179ff.

154 Vgl. [Art.] *Maennliche Leibes-Anzeigungen*, in: ZEDLER, *Universal-Lexicon* 19 (1739), Sp. 172.

155 Gudrun PILLER, *Private Körper. Spuren des Leibes in Selbstzeugnissen des 18. Jahrhunderts*, Köln u.a. 2007, S. 280.

156 [Art.] *Maennlichkeit*, in: ZEDLER, *Universal-Lexicon* 19 (1739), Sp. 173.

157 Dies beginne, wie Johann Georg Krünitz noch Ende des 18. Jahrhunderts in seiner *Oeconomischen Encyclopädie* schrieb, erst mit dem 30. Lebensjahr, vgl. [Art.] *Mann*, in: Johann Georg KRÜNITZ, *Oeconomische Encyclopädie* 83, Berlin 1801, S. 723.

bekleiden und einen Hausstand zu führen, also (idealerweise) zu heiraten und Kinder zu zeugen¹⁵⁸. Die ›Männlichkeit‹ der Kastraten wurde deswegen im 18. Jahrhundert nicht nur wegen ihrer unzulänglichen Körperlichkeit angezweifelt, sondern, wie oben gezeigt wurde, auch wegen vermeintlich fehlender ›männlicher‹ Tugenden und Attribute.

Dass Giuseppe Jozzi diese Anti-Kastratendiskurse bekannt waren oder er Angriffe dieser Art in seinem Alltag erlebte, darauf weisen einige Stellen in seinen Briefen hin. Denn auch wenn er sich selbst einen ›männlichen‹ Körper zuschrieb, tauchen in den Briefen Passagen auf, in denen er der Außenwelt vorwarf, dass diese ihn nicht als vollwertigen Mann verstand. So beklagte er sich Marianne Pirker gegenüber, dass seine Feinde ihn auslachen und ihm unterstellen würden, er lasse sich von einer Frau einschüchtern¹⁵⁹. Kaum aber wurde er so deutlich wie in einem Brief an sie vom September 1748, in dem er schrieb:

Oh Gott, es bedeutet viel, keinen Bart zu haben, denn wenn ich diesen hätte, würde ich viel ernsthafter erscheinen, viel gescheiter, viel mehr als Familienmann, ich würde keinerlei anzügliche Titel erhalten, man würde mir rechtmäßigerweise gehorchen und mich fürchten¹⁶⁰.

Der Bart galt hier nicht nur als körperliches Zeichen von ›Männlichkeit‹, da er im zeitgenössischen Denken durch warme und trockene Säfte verursacht wurde¹⁶¹ und somit ›Frauen‹ von ›Männern‹ sowie verschiedene Grade von ›Männlichkeit‹ unter Männern differenzierte¹⁶². Bärte standen seit der Antike für moralische Stärke, Ehre und Würde und wurden gerade im 18. Jahrhundert

158 Vgl. Ute FREVERT, *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995, S. 29.

159 »[...] i miei nemici ridano; Trionfano col'dire che una Donna mi à fatto paura, oh Dio mio [...]«. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 14.09.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

160 Original siehe I. Kapitel, Anm. 4.

161 Vgl. [Art.] Bart, in: ZEDLER, *Universal-Lexicon* 3 (1733), Sp. 531–535, hier Sp. 532. Natürlich gebe es auch Frauen mit Bärten, aber dies gelte als Zeichen für ein »zorniges und boeses gemueth«, siehe ebd.

162 So ging man davon aus, dass die Männer einiger Völker keinen oder nur wenig Bartwuchs aufwiesen. Verschiedene Barttrachten wurden als Kennzeichen unterschiedlicher Grade von Zivilisiertheit bewertet. Sowohl der starke Bartwuchs der Europäer als auch die Sitte, diesen zu rasieren, galt im 18. Jahrhundert als Zeichen von ›Männlichkeit‹ und Fortschritt, was es ermöglichte, kulturelle Unterschiede, z.B. zum »bartlosen« amerikanischen Ureinwohner oder dem »bärtigen Türken« zu biologisieren und diese als »unmännlich« zu markieren, vgl. Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF, *Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit*, in: Mechthild FEND/Marianne KOOS (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004, S. 161–180, hier S. 171f.

als Distinktionsmerkmal zwischen den menschlichen Rassen ›entdeckt‹¹⁶³. Mit dem Bezug auf seinen nicht vorhandenen Bart verwies Giuseppe Jozzi also auf Eigenschaften, die mit ›Männlichkeit‹ konnotiert wurden, die ihm wiederum seine Gegner absprachen.

Er entwarf in seiner Klage das Bild eines Mannes, der dadurch ›männlich‹ sei, dass er Ernsthaftigkeit und Klugheit aufweise, Gehorsam und Respekt von seiner Umwelt fordern könne und eine Familie unterhalte. Einen solchen Mann nannten er und das Ehepaar Pirker auch »galantuomo« oder Ehrenmann; er stellte das Gegenteil zu einer lächerlichen Figur wie Reginelli oder zu einem »spizbuben«¹⁶⁴, »birbo«¹⁶⁵ (Spitzbube oder Betrüger) und »baron futtoto«¹⁶⁶ (Hundsfott) dar. Dass sich solche Schimpfworte, die sich weitestgehend auf die Unfähigkeit und den Unwillen, ehrlich zu haushalten, bezogen, dezidiert gegen die ›männliche Ehre‹ wendeten und damit Gegenbilder zum ›richtigen Mann‹ darstellten, ist in der Forschung seit Langem bekannt¹⁶⁷. Jozzis Identität wurde hier über den Bezug auf ›das Andere‹, also über Differenz hergestellt¹⁶⁸. Ein Ehrenmann zu sein, stellte deswegen keinesfalls ein unerreichbares Ideal für ihn dar, sondern eine Beschreibung, wie er sich selbst schon sah, nur eben seine Umwelt nicht, weil sie von seinen besonderen Körpermerkmalen fehlgeleitet werde.

Diese Selbstdefinition bestimmte auch seine Position gegenüber Marianne Pirker mit, der gegenüber er sich als »galantuomo« bezeichnete, wenn er sie in einem vorherigen Brief beleidigt hatte und nun verloren glaubte¹⁶⁹. Nach dem *Vocabolario* bedeutete »galantuomo« auch »Mann von Anstand« oder »Mann, dem Achtung gebührt«¹⁷⁰. Auch Franz Pirker nahm diese Formulierung auf,

163 Vgl. Londa SCHIEBINGER, *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*, Boston 1993, S. 120ff.; Bernadette DESCHARMES, Von Bürgern und Bärten. Körper, Männlichkeit und Politik im klassischen Athen, in: *Historische Anthropologie* 23/2 (2015), S. 252–273.

164 Briefe Marianne Pirkers an Franz Pirker, 21.02.1749; 01.03.1749; 04.03.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

165 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 08.04.1749, ebd., o.P.

166 Dass Giuseppe Jozzi, der sonst kein Blatt vor den Mund nahm, dieses Wort nur als »b... f...« abkürzte, zeigt, welch starkes Schimpfwort es darstellte.

167 Vgl. Martin DINGES, »Weiblichkeit« in »Männlichkeitsritualen«? Zu weiblichen Taktiken im Ehrenhandel in Paris im 18. Jahrhundert, in: *Francia* 18 (1991/92), S. 71–98, hier S. 87ff.; DERS., Ehre und Geschlecht in der Frühen Neuzeit, in: Sibylle BRACKMANN u.a. (Hg.), *Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen*, Berlin 1998, S. 123–147, hier S. 139f.

168 Vgl. MARTSCHUKAT/STIEGLITZ, *Geschichte*, S. 53f.

169 Briefe Giuseppe Jozzi an Marianne Pirker, 14.09.1748; HStAS A 202 Bü 2841, o.P.; undatiert (wahrsch. Febr. 1749), HStAS A 202 Bü 2842, o.P.

170 »Uomo: Uomo di garbo, vale Uomo degno di stima, Galantuomo. Lat. vir honestus, probus, integer. [...]«, [Art.] Uomo, in: *Vocabolario* 5, S. 330–332, hier S. 330.

wenn er versuchte, seinen Freund vor seiner Ehefrau zu verteidigen¹⁷¹. Damit deckten sich Giuseppe Jozzis Vorstellungen eines ›Mannes‹ mit denen seiner Briefpartner.

Allerdings bezeichnete Marianne Pirker ihren Freund auch im Ärger als »Castrat wie alle andere[n]«¹⁷², und es ist zu fragen, ob sie damit nicht doch seine ›Männlichkeit‹ anzweifelte. Der Kontext dieses Satzes macht jedoch deutlich, dass sie damit das ihrer Meinung nach typische Gebaren der italienischen (Kastraten-)Sänger oder »welschen Canaglien« meinte¹⁷³, sich opportunistisch zu verhalten, ihre Gagenforderungen zu übertreiben und Freundschaften den beruflichen Interessen hintanzustellen.

2.5 Positionierung im Beziehungsgeflecht

Als Liebhaber und Familienmitglied

In dem Netz von Beziehungen, das in den Briefen zwischen den Dreien hergestellt wurde, nahm jede Person spezifische, aber auch je nach Adressat wechselnde Rollen ein. Dabei stellt sich die Frage, wie sich Giuseppe Jozzi selbst definierte und dementsprechend positionierte. In den Briefen an Marianne Pirker trat er als treuer, aber auch eifersüchtiger Liebhaber auf:

Ich versichere Euch vor dem würdigsten Thron Gottes, dass ich bis zum heutigen Tag keine einzige Frau angefasst habe und so wird es sein, bis ich die langersehnte Freude haben werde, die zu umarmen, die ich mehr liebe als mich selbst, und die viel meinethalben erlitten hat. Ach M..., wäre ich nur sicher, dass Ihr keine Anderen liebtet, oh mein Gott, Ihr wäret Herrin über mein Blut¹⁷⁴.

Besonders in den Monaten nach ihrer Trennung verwies er immer wieder auf ihre gemeinsame Zeit in London und gewisse Geständnisse, die sie in Richmond, also womöglich bei einem gemeinsamen Auftritt in den dortigen Residenzen, gemacht hätten. Da seine Freundin wohl indifferent oder ablehnend reagierte, stilisierte er sich als verschmähter und leidender Märtyrer, der Tränen und Blut um ihretwillen vergieße:

171 Vgl. Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 14.03.1749; 16.03.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

172 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 10.06.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

173 Vgl. Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 21.02.1749, ebd., o.P.

174 »[...] assicurandovi avanti il Trono s[timatis]s[i]mo di Dio che fino al giorno d'oggi non ò toccato alcuna Donna, è così sarà fino che avrò il sospirato piacere di abbracciare chi amo più di mè stesso, è che a patito tanto p.[er] mè. Ah M... che fossi sicuro che Voi non amaste altri, oh Mio Dio, sareste Patrona del mio sangue [...]«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 26.10.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

Verzeihen Sie mir, Sigr. Marianna, meinen letzten richtigen (Gefühls-)Ausbruch, etwas anderem ist er nicht entsprungen, als Sie zu viel und mit wahren, aufrichtigen Herzen geliebt zu haben, und ich versichere Ihnen, dass wenn ich besser behandelt worden wäre, ich der Trost für Sie und Ihre Familie hätte sein wollen [...]»¹⁷⁵.

Seine Eifersucht und seine Aufforderung, treu zu bleiben, begründete er vor allem im Hinblick auf ihren Ehemann, dem sie keine Hörner aufsetzen solle. Franz Pirker gegenüber verbarg er zwar seine Liebe zu dessen Ehefrau nicht, berichtete ihm aber auch über Affären zu seinen Schülerinnen in Paris, wie der »schönen Göttin Flora«¹⁷⁶.

In seinen Briefen an den Ehemann formulierte Jozzi ebenso Gefühle von Freundschaft und Liebe, aber inszenierte sich, den 38jährigen, seinem zehn Jahre älteren Freund gegenüber eher als rat- und trostsuchenden Sohn, der ihm gegenüber stets Achtung und Respekt hege¹⁷⁷. Dies ist hier jedoch wohl weniger als Suche nach einer Ersatzfamilie zu bewerten, denn als Freundschaftsbeweis und Ausdruck starker Verbundenheit. Jozzi forderte Franz Pirker auf, als Vater zu ihm zu sprechen¹⁷⁸, und bemerkte auch Marianne Pirker gegenüber, dass er ihm »mehr verpflichtet [sei] als einem Vater, da er für mich jene Liebenswürdigkeiten übrig hatte, die seinen lieben Töchtern würdig gewesen wären«¹⁷⁹. Franz Pirker ging darauf ein, indem er seiner Frau schrieb, dass Jozzi ein »caro ragazzo«, also ein »lieber Junge« sei¹⁸⁰, für dessen Schicksal er sich mitverantwortlich fühle. Diese Vorstellung verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen den dreien trat im Sommer 1749, also kurz bevor Jozzi Marianne Pirker wiedersehen würde, stärker in den Vordergrund. Franz Pirker schrieb an seine Frau, dass ihr Freund sie beide nun »vor Vatter und Mutter« erkenne¹⁸¹, allerdings verschwammen in Jozzis Briefen auch die Bezeichnungen, wenn er Marianne Pirker mal als »Ehefrau« und »Tochter« verabschiedete¹⁸², mal sich und Franz Pirker als die zwei »Pipini« betitelte,

175 »Perdoni Sig^{ra} Marianna il mio ultimo giusto sfogo che dà altro non e nato che di averla troppo amato Con Vero Cor Sincero, è gli assicuro che sè fossi stato meglio trattato avrei voluto essere la Consolazione della Sua famiglia è di Lei, [...]«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 14.09.1748, ebd., o.P.

176 Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 18.01.1749, ebd., o.P.

177 Vgl. u.a. Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 22.07.1749, ebd., o.P.

178 »[...] deve parlare meco, come se fossi suo figlio [...]«, Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 24.09.1748, ebd., o.P.

179 »[...] gli sono obbligato più che à un Padre p.[er] avere av[u]to per mè quelle attenzioni degne p.[er] le sue Care figlie [...]«, Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 05.06.1749, ebd., o.P.

180 Vgl. Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 06.06.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

181 Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 23.05.1749, ebd., o.P.

182 Vgl. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 05.06.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

die ihre Ankunft ersehnten »wie die Juden den Messias«¹⁸³. Die Inszenierung eines verwandtschaftlichen Verhältnisses könnte für Franz Pirker auch eine Schwächung der Nebenbuhlerrolle Jozzis bedeutet haben. Begaben sich beide in die Rollen von Vater und Sohn, konnten sie möglicherweise die tatsächlich mitunter in den Briefen greifbare Spannung auflösen.

Als Teil einer Ménage-à-trois und als Cicisbeo

Giuseppe Jozzi stellte sich jedoch nicht nur als Familienmitglied dar, sondern auch als Teil eines unverbrüchlichen Dreierbundes. Diese Idee deutete er schon im Herbst 1748 immer wieder an, sie schien aber für ihn erst im Sommer 1749 wieder an Bedeutung zu gewinnen. So schrieb er im Oktober 1748, dass er so allein in Amsterdam sei und niemanden sonst habe, dem er so zugeneigt sei, dass er wünsche, das pirkersche Haus auch als das Seinige betrachten zu dürfen¹⁸⁴. Kurz zuvor hatte er in einem Brief an Franz Pirker seine Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft ausgedrückt: »[...] ich hoffe auf Gott, dass einmal alles aufhören wird und wir drei uns bald vereinen werden und in Frieden durchatmen können, weil auch ich das brauche und ich versichere Ihnen, dass auch ich nicht glücklich bin«¹⁸⁵.

Auch im Juni 1749 formulierte er diese Gedanken Franz Pirker gegenüber, der wiederum an Marianne schrieb: »[...] gegenwärtig ist sein völliger Willen mit Uns zu leben und zu sterben, u[nd] was sein, auch unser u[nd] entgegen seÿn soll«¹⁸⁶. Als Jozzi der Vertrag für die Saison 1748/49 in Mingottis Truppe in Kopenhagen gewiss war, jubilierte er gar, dass sie nun »drei und ein einziges Herz« seien und Franz Pirker als Zeichen ihrer Verbindung nur noch auf Italienisch an Marianne schreiben solle¹⁸⁷. Tatsächlich hatte das Ehepaar die jeweils andere Sprache verwendet, um entweder Dinge vor Mariannes Eltern oder vor dem gemeinsamen Freund zu verheimlichen. Der Kastrat sah also die Aufhebung dieser Sprachgrenze als Symbol der Zusammenführung. Allerdings entsprachen seine Fantasien einer Ménage-à-trois im Juni 1749 nicht unbedingt den Wünschen Marianne Pirkers, wenn sie denn je ihren Vorstellungen gleichgekommen waren. Ironisch bemerkte sie in einem Brief an ihren

183 Vgl. Kommentar Giuseppe Jozzis in einem Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 04.04.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

184 Vgl. Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, 26.10.1748, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

185 »Spero in Dio che una volta tutto fenirà, è presto ci uniremo Noi trè è respireremo un poco in pace p.[er]che ancor io ne ò di bisogno è gli assicuro che ne anche io son felice.«, Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 17.09.1748, ebd., o.P.

186 Vgl. Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 10.06.1749, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

187 »non vi scordate di scrivergli sempre in'italiano p.[er]che adesso siamo trè ed'un solo Core.«, Brief Giuseppe Jozzis an Franz Pirker, 22.07.1749, HStAS A 202 Bü 2841, o.P.

Mann, dass Jozzi »kein narr« sei, zu sagen, dass das Ihrige auch ihm gehören solle, da er ja nichts habe und weder in England noch in Holland viel mit dem Cembalospiel verdiene¹⁸⁸.

Da Marianne Pirker dennoch für ihn sorgte, und auch aus Giuseppe Jozzis Briefen hervorgeht, dass sie ihm nicht nur feindlich gesinnt gewesen sein kann, wäre zu fragen, vor welchem Hintergrund die drei ihre Beziehung definierten. Der Kastrat spielte zwar durch seine Gefühlsäußerungen gegenüber dem Ehepaar verschiedene Konzepte durch, indem er sich als Verwandter, Liebhaber und Freund darstellte. Doch was war der gemeinsame Nenner, über den sich alle drei in bestehende Liebes- und Freundschaftskonzepte einordnen konnten? Bereits Rudolf Krauss versuchte, diese »höchst merkwürdige Beziehung« zu ergründen, denn er hatte den Eindruck, dass »diese drei Menschen durch ein magisches Band aneinander gefesselt seien«¹⁸⁹. Da er sich keinen anderen Reim darauf machen konnte, erklärte er, dass die Konstellation auf einem »gegenseitigen Pumpverhältnis« beruht habe. Tatsächlich war vor allem Franz Pirker auf gelegentliche Geldleihen des Kastraten angewiesen¹⁹⁰. Diesen bei sich zu haben, bot außerdem eine Möglichkeit, die Tochter Aloysia zur Sängerin heranbilden zu lassen.

Dennoch nannte selbst die oft abwehrend reagierende Marianne Pirker ihre Dreiecksbeziehung eine »amour«, also einen »Liebeshandel« oder zumindest das Anbändeln mit einer anderen Person¹⁹¹, von der inzwischen auch andere Musikerinnen und Musiker wüssten, weswegen sie das Entstehen ihres Mannes für Jozzi gegenüber Pietro Mingotti als nachteilig empfand¹⁹². Es war also selbst nach Verständnis der so ambivalent agierenden Sängerin eine Art Liebe, was die drei zusammenschweißte. Verbunden mit dem Einverständnis des Ehemanns und dem Werben des Kastraten um die Ehefrau erinnert die Konstellation stark an eine Einrichtung, über die viele Italienreisende des 18. Jahrhunderts voller Verwunderung oder Ablehnung berichteten¹⁹³, dem sogenannten *Cicisbeismo*. Der *Cicisbeo* war, wie Johann Georg Krünitz 1776

188 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 10.06.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

189 KRAUSS, Pirker, S. 263.

190 Jozzi scheint den Eheleuten öfter mit Geld ausgeholfen zu haben, so schrieb Marianne z.B.: »laße dir viel geld von Joz:[zi] schicken damit du dir ein baar kleÿder kaufen kannst.«, Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 04.07.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

191 Vgl. [Art.] Amour, in: Ludwig Julius Friedrich HÖPFNER, Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften 1, Frankfurt a.M. 1778, S. 439.

192 Vgl. Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 28.06.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P.

193 Bekannt sind vor allem die Schilderungen in englischen Briefen oder Reiseberichten wie z.B. die der Mary Wortley Montague (1718) oder Samuel Sharp (1766), vgl. Roberto BIZZOCCHI, Cicisbei. Italian Morality and European Values in the Eighteenth Century, in: Paula FINDLEN u.a. (Hg.), Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour, Stanford 2009, S. 35–58, hier S. 36, 53.

in seiner *Oekonomischen Encyclopädie* schrieb, ein »Cavallier, welchen eine Dame dazu ausersehen hat, um sich seiner Dienstleistungen bey unterschiedenen Vorfällen zu bedienen, sie z.E. auf Spaziergänge, in den Wagen, in die Kirche etc. zu begleiten, sie zu unterhalten, und wider das Unangenehme der langen Weile zu schützen«¹⁹⁴. Der Ehemann sei mit diesem einverstanden und sehe ihn als einen »dienstfertigen Freund, der ihm tausend Sorgen und Unruhen tragen hilft«¹⁹⁵. Der *Cicisbeo* wiederum bezeuge dem Mann höchste Achtung und sei darauf bedacht, ihm keinen Ärger zu bereiten.

Diese Sitte ist im Kontext arrangierter Ehen zu sehen und stellte weniger eine Methode dar, die Ehefrau zu beglücken, als sie vielmehr zu kontrollieren. Zudem hatte Marianne Pirker wahrlich andere Dinge zu tun als Spazieren oder in die Kirche zu gehen und langweilte sich sicher höchst selten. Doch verweist Roberto Bizzocchi auf ähnliche Phänomene, nicht nur auf den französischen *petit-maitre* oder den spanischen *cortejo*¹⁹⁶. Im 18. Jahrhundert gab es in ganz Europa Gebräuche wie die »Patenschaft des Hl. Johannes«, die eine nichteheliche Freundschafts- bzw. Liebesbeziehung zwischen einem Mann und einer Frau in ländlichen, nicht-aristokratischen Schichten legitimierte und rituell absicherte¹⁹⁷. Zudem betont Bizzocchi, dass es durchaus ähnliche Dreiecksbeziehungen zwischen einem verheirateten Paar und einem weiteren Mann gegeben habe, bei denen sich dieser nicht dezidiert als *Cicisbeo* verstanden habe¹⁹⁸. Während Giovanni Sole diese Beziehung als etwas bezeichnet, was »der Freundschaft und der Liebe übergeordnet« gewesen sei oder eine »amicizia amorosa« dargestellt habe¹⁹⁹, hebt Bizzocchi die Komplexität und die vielfältigen Ausprägungsmöglichkeiten dieser Beziehungen hervor²⁰⁰. Es ist also denkbar, dass alle drei mit diesen Gebräuchen vertraut waren und sich daran orientierten. Auch im öffentlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts wurden Kastraten und *Cicisbei* durchaus zusammen gedacht²⁰¹.

194 [Art.] *Cicisbeo*, in: KRÜNITZ, *Encyclopädie* 8 (1776), S. 122.

195 Ebd.

196 Vor allem die deutsche Bezeichnung *Galan* verweist auf den Kontext galanter Annäherung eines Mannes an eine Frau, vgl. [Art.] *Galan*, in: ZEDLER, *Universal-Lexicon* 10 (1735), Sp. 76.

197 Vgl. BIZZOCCHI, *Cicisbei*, S. 40ff.

198 Vgl. ebd., S. 193.

199 Giovanni SOLE, *Castrati e cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano*, Soveria Mannelli 2008, S. 97.

200 Vgl. Roberto BIZZOCCHI, *A lady's man. The Cicisbei, Private Morals and National Identity in Italy*, Basingstoke / New York 2014. Die Vielschichtigkeit dieses Arrangements sowie das Fehlen dementsprechender Quellen widersprechen auch der These Hubert Ort Kempers, der *Cicibeismo* habe vielen Kastraten als Ersatz für die Ehe gedient, vgl. ORTKEMPER, *Engel*, S. 205ff.

201 Vgl. Andrea ADDOBATI / Roberto BIZZOCCHI, *Kastraten, Cicisbei und die Konstruktion einer ›italienischen Mentalität‹*, in: Saskai Maria WOYKE u.a. (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil*, Würzburg 2017, S. 151–158.

Besonders zwei Aspekte sprechen für diese Interpretation: Dies ist zunächst die Annahme, dass die Pirker und Giuseppe Jozzi mit den obengenannten italienischen Traditionen, aber auch mit den galanten Umgangsformen am Hof vertraut waren. Noch wichtiger waren aber wohl die zentralen Elemente im *Cicisbeismo*, das Einverständnis des Ehemanns und dessen Vertrauensverhältnis zum *Cicisbeo*. Diese könnten es Franz Pirker einfacher gemacht haben, seine Frau von dem Kastraten umwerben zu lassen. Denn gegenüber anderen vermeintlichen und potentiellen Nebenbuhlern, zu denen er neben Pietro Mingotti auch Mitglieder der Operntruppe, wie den Komponisten Christoph Willibald von Gluck und die Tenorsänger Christoph von Hager und Giuseppe Ciacchi zählte, war er keineswegs so tolerant: Mit großem Eifer wachte er über die Ehre und Treue seiner Gattin, die er gar aufforderte, »Bandtücher« zu tragen, um ihren Ehestand anzuzeigen²⁰². Zwar handelte es sich bei diesen Personen im Gegensatz zu Giuseppe Jozzi nicht um Kastraten, was sicherlich auch eine Rolle spielte; immerhin hatte er von dieser Verbindung keinerlei illegitimen Nachwuchs zu befürchten. Das bedeutete aber nicht, dass Kastratensänger keine Konkurrenz darstellten. Franz Pirker selbst berichtete in einem Brief an seine Frau, dass die Tänzerin Tedeschina mit dem Sopranisten Gaetano Guadagni eine »amour gemacht« habe und beide von ihrem Liebhaber im Bett erwischt worden seien, woraufhin dieser sie »jämmerlich zerpeitscht« habe. Die gleiche Tänzerin habe außerdem (erfolglos) versucht, sich an Giuseppe Jozzi heranzumachen²⁰³.

Allerdings scheint es, als sei das Modell einer Dreierbeziehung bzw. eines friedvollen Arrangements im Rahmen des *Cicisbeismo*-Konzepts für alle drei und vor allem für Giuseppe Jozzi nur im Schreiben möglich gewesen. Denn schon bevor der Kastrat in die Operntruppe Mingottis engagiert wurde, äußerte Marianne Pirker mehrfach in Briefen an ihren Mann: »ich versichere dich daß ich ohne dich absolute nicht seÿn will wo Jozzi ist«²⁰⁴. Ihre Befürchtungen sollten sich bewahrheiten, denn als es Franz Pirker tatsächlich nicht schaffte, im August 1749 nach Kopenhagen zu reisen, klagte Marianne über die rasende Eifersucht ihres Freundes, die er öffentlich zur Schau stelle, wenn sie mit ihrem Impresario Mingotti spreche²⁰⁵. Zum Ende des Monats gab sich die sonst so stark auftretende Sängerin, die zu diesem Zeitpunkt auch noch bettlägerig war, verzweifelt:

202 Vgl. Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 10.09.1748, HStAS A 202 Bü 2839, o.P.

203 Vgl. Brief Franz Pirkers an Marianne Pirker, 14.03.1749, ebd., o.P.

204 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 19.06.1749, HStAS A 202 Bü 2840, o.P. Siehe auch den Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 08.04.1749, ebd.

205 Vgl. Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 22.08.1749, ebd., o.P.

[...] ich schwöre dir zu Gott daß ich mich ermorden muß, dann der Jozzi ist unerträglich [...] und verlangt so gar daß der M:[ingotti] nicht in mein zimmer kommen soll, Gott ist mein zeuge daß ich den M:[ingotti] wie den teüfel haßse, in somma so du nicht kommst, so muß ich crepiren, wann du hier wärst so würdest du deinen lieben J:[ozzi] zum teüfel schicken ach wie bin ich unglücklich²⁰⁶.

Die Briefe hatten also als beziehungsstiftendes Medium²⁰⁷ einer Konstellation gedient, die in der Realität nicht oder nicht mehr zu funktionieren schien. Dabei schien Giuseppe Jozzi als die treibende Kraft gewirkt zu haben, die alle drei zusammenhielt. Dies bewerkstelligte er durch das Schreiben als zentralen Akt des *self-fashioning*, wobei der empfindsame Brief besondere »Inszenierungspotentiale« bot²⁰⁸.

3. Fremdwahrnehmung – Filippo Sassaroli und die Dresdner Loge »Zum goldenen Apfel« (1818–1820)

3.1 Eine verhinderte Aufnahme

Im Jahr 1817 oder 1818 wurde Filippo Sassaroli (1768/1776–1834)²⁰⁹, »Kammer- und Kirchensänger« am Dresdner Hof, von seinem Kollegen, dem

206 Brief Marianne Pirkers an Franz Pirker, 31.08.1749, ebd., o.P.

207 Vgl. Christa HÄMMERLE/Edith SAURER, Frauenbriefe – Männerbriefe? Überlegungen zu einer Briefgeschichte jenseits von Geschlechterdichotomien, in: Dies. (Hg.), Briefkulturen und ihr Geschlecht. Zur Geschichte der privaten Korrespondenz vom 16. Jahrhundert bis heute, Köln u.a. 2003, S. 7–32, hier S. 28.

208 Tanja REINLEIN, Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale, Würzburg 2003, S. 9.

209 Floriano Grimaldi gibt in seiner Geschichte der Kapelle von Loreto die Lebensdaten 01.05.1768–04.02.1834 an, vgl. GRIMALDI, Loreto 2, S. 635. Allerdings schrieb Sassaroli selbst in einer autobiographischen Skizze für die Apfelloge, er sei am 26.05.1776 geboren, vgl. Brief mit Autobiographie von Filippo Sassaroli, GStA PK FM 5.2. D 34 Johannesloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P. Seine »Erwerbsbiographie«, die anhand der gedruckten Libretti der Stücke, in denen er auftrat, nachzuvollziehen ist, legt jedoch nahe, dass er eher 1768 geboren wurde, da das erste verzeichnete Libretti von 1783 stammt und er sicher nicht bereits mit acht Jahren in einer Oper auftrat. Zudem übernahm er in diesem wie auch in den nächsten fünf Stücken bis ca. 1788 Frauenrollen, was in dem Alter zwischen 15 und 20 Jahren üblich für junge Kastraten war, vgl. *Il Bassà generoso: farsetta in musica da rappresentarsi nel teatro di Cingoli nel carnevale dell'anno 1783*, Macerata 1783; *Giulio Sabino: dramma per musica da rappresentarsi nel teatro de' Nobili di Macerata nel carnevale dell'anno 1783*, Macerata 1783; *Lo Sposo burlato: farsetta in musica da rappresentarsi nel teatro di Cingoli nel carnevale dell'anno 1783*, Macerata 1783; *Elpinice: dramma serio per musica da rappresentarsi nel teatro de' Nobili di Macerata dell'anno 1784*, Macerata 1784; *Ifigenia in Tauride, dramma per musica da rappresentarsi in Perugia nel Teatro del Verzaro il carnevale dell'anno 1788*, Perugia 1787/88; *La Virginia: dramma per musica da rappresentarsi in Perugia nel Teatro del Verzaro il carnevale dell'anno 1788*, Perugia

Hofkirchenkomponisten Franz Anton Schubert, als Anwärter für die Freimaurerloge »Zum goldenen Apfel« vorgeschlagen. Schubert war seit sieben Jahren Mitglied in der Dresdner Loge²¹⁰ und veranlasste, den Namen des Sängers an der Tafel anzuschlagen und damit zur so genannten Ballotage aufzufordern. In dieser Abstimmung mit schwarzen und weißen Kugeln hätten die übrigen Logenbrüder über den Leumund des Kandidaten und damit über seine Würdigkeit, Mitglied zu werden, abstimmen sollen: Bei einer »leuchtenden« Ballotage mit ausschließlich weißen Kugeln wäre es zur Aufnahme gekommen, eine »dunkle« mit mindestens drei schwarzen Kugeln hätte die Aufnahme Sassarolis verhindert²¹¹.

Doch im März 1818 erhielt der Meister vom Stuhl der Apfelloge, Johann Nicolaus Bischoff²¹², einen Brief von Carl Friedrich von Brand, Hof- und Justizrat und Polizeidirektor sowie Meister einer weiteren Dresdner Freimaurervereinigung, der »Loge zu den drei Schwertern«. Von Brand riet Bischoff eindringlich davon ab, Sassaroli aufzunehmen. Ende März hielt außerdem der Großmeister Heinrich Wilhelm von Zeschau – Geheimer Rat, Generalleutnant und Staatssekretär – einen Vortrag in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, in dem er den Kasus erörterte und schlussendlich verfügte, dass die Ballotage ausgesetzt werden müsse. Die »Große Landesloge« war allen sächsischen Freimaurerlogen übergeordnet und konnte bei Entscheidungen der einzelnen Logen intervenieren, wenn sie die Nichteinhaltung maurerischer Gesetze befürchtete oder das Logenwesen generell in Gefahr sah. Als Grund gab von Zeschau an, es sei nicht sicher, ob der Aspirant aufgrund seiner »Verstümmelung« überhaupt aufgenommen werden dürfe; dies müsse erst anhand der Freimaurer-Gesetze und der Meinungen anderer Logen eruiert werden.

Der 1768 oder 1776 in Filottrano im Kirchenstaat geborene Sassaroli hatte nach Auftritten in Florenz (1792–1796)²¹³, Anstellungen an der »Accademia

1787/88, abrufbar über den italienischen Bibliotheksverbund »Servizio Bibliotecario Nazionale«, URL: <<https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>> (11.11.2018). Wie es also zu dem falschen Geburtsdatum kam oder ob dabei zwei Personen vermischt wurden, ist unklar.

210 Er wurde am 06.09.1811 aufgenommen, vgl. Matrikelverzeichnis (Nr. 310) in o.V., Die Freimaurerloge zum Goldenen Apfel im Orient Dresden 1776–1876. Festschrift zur Säcularfeier am 26. und 27. November 1876, Dresden 1876, S. 13.

211 Vgl. [Art.] Kugelung (Ballotage), in: Eugen LENNHOFF u.a., Internationales Freimaurerlexikon, München 2000 (Überarbeitete und erweiterte Neuauflage der Ausgabe von 1932), S. 489f.

212 Johann Nicolaus Bischoff war seit 1806 deputierter Meister der Loge und von 1807–1809, 1814–1821 und 1825–1831 Meister vom Stuhl der Loge »Zum goldenen Apfel«, vgl. o.V., Zur Feier des fünfzigjährigen Stiftungsfestes der g. u. v. Loge zum goldenen Apfel i. O. Dresden, Dresden 1827, S. 16.

213 Vgl. Marcello DE ANGELIS, Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei

Filarmonica di Bologna« (ab 1794)²¹⁴ und Opernengagements in Rom ab 1798 beim Bischof von Loreto gedient²¹⁵. 1802 warb ihn der Impresario Andrea Bertoldi, dessen Truppe die Dresdner Opernbühne, aber auch die katholische Kirchenmusik bespielte, an den Hof des sächsischen Kurfürsten Friedrich August III. ab²¹⁶. Sowohl für seine Auftritte in musikdramatischen als auch in sakralen Werken erhielt er in den Jahren 1817 und 1818 großes Lob vom Dresdner Publikum. So pries die *Abend-Zeitung* Sassarolis »schönen Vortrag und sein würdevolles, edles und inniges Spiel« in der Titelrolle der Oper *Tancredi* von Gioacchino Rossini im April 1817. Wenngleich »die Altstimme bei einer Heldenrolle etwas Ungewohntes« sei, habe er »diese angreifende Rolle mit eben so viel Gefühl als Anstand« dargebracht²¹⁷. Gleichsam begeistert vom Publikum aufgenommen wurden seine Leistungen in zwei frühen Messen (1818) Carl Maria von Webers, deren Solopartien der Komponist Sassaroli auf den Leib geschrieben hatte²¹⁸. Der Kastrat stand also im März 1818, als die Debatte über seine Aufnahme begann, im Zenit seiner Karriere²¹⁹.

3.2 Die Argumentationen der Beteiligten

In Reaktion auf von Zeschaus Entscheidung entstanden im Laufe der Jahre 1818 und 1820 Vorträge, Briefwechsel und Protokolle zu diesem Fall. Gegen Sassarolis Aufnahme argumentierten dabei lediglich der Großmeister von Zeschau sowie Carl Friedrich von Brand. Als Fürsprecher des Kastraten agierten dagegen der Meister vom Stuhl der Apfelloge Bischoff, der ebenso Hof- und Justizrat war wie von Brand, der »zweite Aufseher« der Loge, der Musikprofessor Friedrich Große, der Kaufmann und »Lehrling« August Francke und natürlich Schubert, der das Amt des »Entreemeisters« inne

Lorena. Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750–1800). Repertorio, Bd. II, Florenz/Mailand 1991, S. 597, 602, 650, 653.

214 Vgl. Laura CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666–1800. Statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna 1991, S. 226.

215 Vgl. GRIMALDI, Loreto 2, S. 635.

216 Vgl. Besoldungsetat der Sänger und Sängerinnen ab Ostern 1802, HStAD 10026 Geh. Kab. Loc. 907/04, Bl. 200r.

217 Chronik der königlichen Schaubühne zu Dresden, in: *Abend-Zeitung* 1/79 (02.04.1817), o.P.

218 Siehe Kapitel III.5.

219 Agnes von Einsiedel ließ gar ein von ihr verfasstes Gedicht in der *Abendzeitung* abdrucken, in dem sie Sassarolis Gesang als so entrückend beschrieb, dass er dem Geist die Kraft gebe, sich »gern dem Ird'schen zu entwöhnen«, Agnes von EINSIEDEL, *An Sassaroli*, in: *Abend-Zeitung* 3/224 (18.09.1819), o.P.

hatte. Allgemein für die Aufnahme von Kastraten votierte auch die »Große Loge von Niedersachsen zu Hamburg«, die von der Apfelloge zurate gezogen worden war.

Die Argumentation der Akteure ist in drei Kategorien aufzuteilen: Es gibt zunächst diejenigen Argumente, die auf politische Unsicherheiten und damit auf den historischen Kontext, also die Restaurationszeit nach dem Wiener Kongress, verweisen. Sie stehen neben jenen, die auf persönliche Konflikte zwischen den Akteuren sowie Autoritätsfragen zwischen den Logen hindeuten. Zuletzt spielen Argumente eine zentrale Rolle, die vordergründig für die strikte Auslegung der Freimaurergesetze votierten, sich dabei im Kern aber um die Aushandlung von heterogenen Geschlechterdiskursen um 1800 drehen.

Historischer Kontext: Die Apfelloge im Königreich Sachsen

Eine der Sorgen, die die Gegner der Aufnahme äußerten, war die Furcht vor Schädigung des Ansehens der Freimaurerei in der Öffentlichkeit, wenn der Fall in öffentlichen Gesellschaften und Kaffeehäusern besprochen würde. Großmeister von Zeschau insistierte deswegen darauf, dass man:

[...] an einem Orte wo alles besprochen, beurtheilt, bekrittelt belacht oder geschmäht wird – in einem Zeitpunkt, wo die Fr[e]y: M[au]r[ere]y: mehr als je angefeindet, und auf directen und indirecten Wegen, dahingearbeitet wird, solche ganz zu stürzen und auszulöschen – alles Ungewöhnliche wohlvermeiden, und ein so stilles, ruhiges und geräuschloses Verhalten beobachtet werden sollte, daß das nichtmaurische Publicum gar keine Veranlassung nehmen könnte sich um uns zu bekümmern²²⁰.

Friedrich Große betonte dagegen, dass die Ablehnung Sassarolis erst recht zu erhöhtem Interesse führen und Anfeindungen provozieren würde:

O! ich erwarte, und fürchte mich so gar schon dafür, es in den Zeitungen zu lesen, wenn er abgewiesen würde, Weil er Kastrat ist! – Würde die große Welt dann nicht vielleicht fragen, warum kann denn dieses reinmenschliche Institut, keinen Kastraten unter sich brauchen²²¹?

Dass die Öffentlichkeit überhaupt etwas von freimaurerischen Aktivitäten erfahre, fügt er in einem Seitenhieb gegen Carl Friedrich von Brand

220 Vortragsmanuskript Heinrich Wilhelm von Zeschau in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, 27.03.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630, o.P.

221 Kommentar Friedrich Großes zum Vortragsmanuskript H. W. v. Zeschau, 23.04.1818, ebd., o.P.

hinzu, liege vor allem an der Nichteinhaltung der Geheimhaltungspflicht. Beachte man jene, erfahre sowieso kein Uneingeweihter, was innerhalb der Logen geschehe.

Von Zeschau äußerte zudem die Befürchtung, dass man am Hof darüber sprechen würde und dass in Zeitungen über Sassarolis Aufnahme geschrieben werden könnte²²². Dieses Argument war nicht besonders schlagkräftig, da die meisten Logenmitglieder an ebenjenem Hof beschäftigt waren, die Meister und Großmeister sich gar ausschließlich aus Hof- und Geheimen Räten rekrutierten²²³. Zum Dresdner Hofstaat gehörten auch einige »Brüder« der Apfelloge, wie die italienischen Tenorsänger Carlo Angiolini und Giacomo Cinti, der Bassist Giacomo Tibaldi, der Hofkomponist Joseph Schuster und sogar der spätere Generaldirektor der Königlich-musikalischen Kapelle und des Hoftheaters, Wolf Adolph August von Lüttichau²²⁴. Dennoch war sich auch Friedrich Große der Abhängigkeit von König und Regierung bewusst, bemerkte jedoch, dass es viel schwerwiegendere Fälle geben könne:

Weit gefährl:[icher] könnte es uns vielleicht werden, wenn wir in der Folge noch BB. [Brüder] aufnehmen, aus Orten wo die M[aure]r[e]y: verboten ist, und der Hof erführe es, man könnte uns leicht vorwerfen, wir begünstigten dadurch daß die BB. wieder die Gesetze ihres Regenten handelten²²⁵.

Der Verweis auf den Hof ist hier auf mehreren Ebenen relevant: Zunächst bestand bei den Freimaurern das Bewusstsein, dass man weder gegen die Gesetze des Königs als Regenten Sachsens noch gegen jene anderer umliegender Territorien verstoßen dürfe. Trotz enger personeller Bindung an den Hof waren die Logenmitglieder verpflichtet, über interne Vorgänge Stillschweigen zu bewahren, was zwangsläufig zu Misstrauen in der Außenwelt führen musste.

Die Beziehung zum Hof gestaltete sich also von vornherein komplex; durch die Situation, in der sich die Logen nach dem Wiener Kongress befanden, wurde

222 Vgl. Vortragsmanuskript H. W. von Zeschaus in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, 27.03.1818, ebd., o.P.

223 Dies war ein durchaus übliches Phänomen an Residenzstädten, vgl. Stefan-Ludwig HOFFMANN, *Die Politik der Geselligkeit. Freimaurerlogen in der deutschen Bürgergesellschaft 1840–1918*, Göttingen 2000, S. 33f., 51. Ob von Zeschau hier auf die Hofgesellschaft oder den gesamten Hofstaat abzielte, ist weniger relevant, da er lediglich um die Verbreitung einer Information im personellen Umkreis des Hofes fürchtete.

224 Joseph Schuster wurde am 16.01.1782 (Matrikelnr. 56) aufgenommen, Carlo Angiolini am 12.06.1792 (Matrikelnr. 136), Giacomo Cinti am 17.02.1793 (Matrikelnr. 144), Wolf Adolph August von Lüttichau am 01.05.1812 (Matrikelnr. 320) und Carlo Tibaldi am 07.02.1817 (Matrikelnr. 394), vgl. o.V., *Festschrift*, S. 5, 7, 8, 14, 16.

225 Kommentar F. Großes zum Vortragsmanuskript H. W. von Zeschaus, 23.04.1818, *GStA PK FM*, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630, o.P.

sie als noch fragiler empfunden. Zwar wurden die Freimaurervereinigungen in Sachsen – im Gegensatz zu jenen in Bayern oder Österreich – staatlich geduldet, aber man behielt sie genau im Auge²²⁶. Denn nach der »Politisierung der Logen« Ende des 18. Jahrhunderts war das Freimaurerwesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bayern, Württemberg, teilweise in Baden und Hessen-Kassel verboten oder der Aufsicht der Regierung unterstellt und Beamten die Mitgliedschaft verboten worden²²⁷. Von Zeschau betonte aus diesem Grund, dass die Logen besonders vorsichtig agieren sollten, da Sachsen ein Land sei, »wo die Fr[e]y: M[au]r[ere]y: nur geduldet wird, aber sich keines Protectoriums erfreut«²²⁸, denn als Katholiken fielen die sächsischen Könige als Protektoren aus²²⁹. Dass sich die Logen in unsicheren Zeiten befänden, bestritt auch J. N. Bischoff nicht. Er versuchte jedoch, die Apffeloge als besonders königstreu und moralisch integer darzustellen, und betonte, dass die Aufnahme weder gegen Gesetze noch die Sittlichkeit verstoße und die Loge stets ihre Loyalität gegenüber ihrem jeweiligen Landesherrn bewahrt habe:

Auf jeden Fall dürfte die □ [Loge] zum gold. Apfel dem Publikum als eine Gesellschaft bekannt seyn, welche auch in den gefährlichsten Zeitläuften nicht ein Haar breit in ihrer heiligen Pflicht gewankt, und selbst in Gegenwart der fremden Gewalthaber, ihre treue Anhänglichkeit und dankbare Verehrung für den weisen und gerechten Beschützer der Freymaurerey in Sachsen [Friedrich August I.], mit maurerischer Freymüthigkeit ausgesprochen hat²³⁰.

In der Debatte spiegeln sich außerdem Reaktionen auf eine spezifische Phase der Freimaurerei wider, in der die öffentliche Meinung das Logenwesen entweder als »frivoles Vergnügen« oder »Verschwörung« wahrnahm. Dies wurde durch die zunehmende Produktion an Enthüllungsliteratur ehemaliger »Brüder« verschärft, die die Maurer um die Wahrung ihrer Geheimnisse bangen ließ²³¹. Nur einige Jahre zuvor war die »Loge zu den drei Schwertern« mit genau einem solchen Skandal konfrontiert: Ihr Mitglied Karl Christian Friedrich Krause hatte 1810 und 1813 (vermeintliche) Freimaurerdokumente

226 Vgl. HOFFMANN, Politik, S. 23.

227 Vgl. ebd., S. 50.

228 Vortragsmanuskript H. W. v. Zeschau, 23.04.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630, o.P.

229 Bereits 1738 und 1751 hatten die Päpste Clemens XII. und Pius VI. Bullen gegen die Freimaurerei verhängt, doch besonders nach 1814 und der Reinstallierung des Jesuitenordens verschärfte sich die Stimmung der katholischen Kirche gegen das Logenwesen, vgl. [Art.], Katholizismus, Katholische Kirche, in: LENNHOF u.a., Freimaurerlexikon, S. 819–825.

230 Aufsatzmanuskript *Ueber Zuläßigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J. N. Bischoff, 01.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

231 Vgl. HOFFMANN, Politik, S. 52ff.

publiziert und wurde aufgrund des Aufruhrs anderer Logen aus der Schwerterloge ausgeschlossen²³².

Beide Parteien waren sich dieser Gesamtlage bewusst, aber die gegensätzlichen Interessen führten zu einer unterschiedlichen Indienstnahme der Situation. Während von Zeschau versuchte, das Freimaurertum noch mehr nach außen abzuschotten und abzugrenzen²³³, hob Bischoff die Nähe zum Hof hervor, um die Rechtmäßigkeit der Aufnahme Sassarolis als Hofbediensteten zu untermauern. Zudem beschwor er gerade wegen der Fragilität des Logenwesens den Frieden zwischen den Logen. Denn er warnte davor, dass eine Ablehnung Sassarolis einem Affront gegenüber allen Logen gleichkäme, die schon Kastraten zugelassen hätten²³⁴.

Die Akteure: Konflikte und Autoritätsfragen

Neben der historischen Situation spielten interne Konkurrenzen und Animositäten zwischen den Akteuren eine große Rolle. Dies wird bereits in dem Brief C. F. von Brands an J. N. Bischoff deutlich: Mit dem Hinweis, ihm lediglich folgendes »in brüderlichem Vertrauen« mitzuteilen²³⁵, behauptete er darin, über den Sänger sei bereits in zwei anderen sächsischen Logen, in Altenburg und Leipzig, mit einer teilweise sehr hohen Anzahl von schwarzen Kugeln dunkel ballotiert worden und er sei außerdem vor einigen Jahren auch in der »Loge zu den drei Schwertern« vorgeschlagen worden. Aufgrund seiner fehlenden Sprachkenntnisse und der hohen Wahrscheinlichkeit, bei der Ballotage abgewiesen zu werden, habe man ihn jedoch von seinem Vorhaben abbringen können. Den Notizen des Empfängers am Rand des Texts ist zu entnehmen, dass ihm die fehlgeschlagenen Aufnahmeversuche in Leipzig und Altenburg bekannt seien. Für eine Anmeldung bei der Schwerterloge fehlten jedoch die Akten und der Betroffene bestreite ein dementsprechendes Vorhaben.

232 Es handelt sich um Karl Christian Friedrich KRAUSE, *Die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft mitgeteilt, bearbeitet und durch eine Darstellung des Wesens und der Bestimmung der Freimaurerei und der Freimaurerbrüderschaft, sowie durch mehrere liturgische Versuche erläutert* von Karl Christian Friedrich Krause, 2 Bd., Dresden 1810/1813. Die so genannten *Kunsturkunden* wurden im Nachhinein als Fälschungen entlarvt, vgl. [Art.] Krause, Karl Christian Friedrich, in: LENNHOF u.a., *Freimaurerlexikon*, S. 482.

233 Dies betraf auch die Juden, deren Aufnahme 1817 durch die Schwerterloge abgelehnt wurde, da sich die Freimaurergesetze nicht mit dem Talmud vereinbaren lassen würden, vgl. Friedrich Adolph PEUCKERT, *Die ger. und vollk. St. Johannisloge zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute im Orient* Dresden 1738–1882. Ein Beitrag zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden und Sachsen, Leipzig 1883, S. 119.

234 Vgl. Aufsatzmanuskript *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J. N. Bischoff, 01.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

235 Brief C. F. von Brands an J. N. Bischoff, 17.03.1818, ebd., o.P.

Besonders deutlich wird der Seitenhieb des einen Meisters vom Stuhl gegen den anderen durch die Erwähnung eines Präzedenzfalls: Auch der italienische Sänger Carlo Tibaldi habe auf Aufnahme in die Schwerterloge gehofft, sei jedoch ebenfalls abgewiesen worden, weil er des Deutschen nicht ausreichend mächtig gewesen sei. Nach der darauffolgenden Anmeldung zur Apfelloge sei er jedoch, trotz zunächst dunkler Ballotage, aufgenommen worden. Zwar vermerkte Bischoff dazu am Rand, dass derselbe inzwischen »hinlänglich deutsch gelernt« habe, aber der eigentlich Vorwurf, gegen das Ergebnis der Kugelung und damit gegen Freimaurervorschriften verstoßen zu haben, muss eine schwere Anschuldigung gewesen sein. Darüber hinaus scheinen von Brands Bedenken, man solle Sassaroli die Beleidigung und Kränkung durch eine Nichtaufnahme ersparen, um sein Unglück nicht noch zu verstärken, nur konstruiert. Denn wie der Lehrling August Francke in seinem Vortrag *Kann ein Kastrat in den Bund der Freimaurer aufgenommen werden oder nicht?* hervorhob, sei die Kränkung und Beleidigung vor allem seiner geistigen Fähigkeiten viel gravierender, wenn man ihn ablehnte²³⁶.

Ein Brief Bischoffs an den deputierten Großmeister, den Konferenzminister und Geheimen Rat, Gottlob Adolf Ernst von Nostitz und Jänkendorf²³⁷, von 1820 scheint zu bestätigen, dass es zwischen Bischoff und von Brand Spannungen gab: Bischoff bemerkte darin, von Brands Anschuldigungen seien lediglich »gehaltlose Behauptungen« und die Ähnlichkeiten der durch von Brand vorgebrachten Gründe mit denen von Zeschaus ließen auf denselben Verfasser schließen²³⁸. Ursachen für diese nur mühsam überspielten Feindseligkeiten zwischen den Logenmeistern sind schwer zu ermitteln. Eine Konkurrenzsituation zwischen den zwei Dresdner Logen ist jedoch vorstellbar, war die eine doch als zweitälteste Loge Deutschlands schon 1738 in Dresden von einem Sohn Augusts des Starken gegründet worden, die andere erst 1776 in der sächsischen Provinz²³⁹. Möglicherweise gab es auch politische Spannungen zwischen von Brand und Bischoff, die sich auf deren jeweilige Vergangenheit im Zusammenhang mit den Napoleonischen Kriegen oder der Zeit davor bezog. Denn 1809, kurz nachdem Bischoff erstmals zum Meister

236 Vgl. Vortragsmanuskript August Franckes *Kann ein Kastrat in den Bund der Freimaurer aufgenommen werden oder nicht?*, 07.05.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1382, o.P.

237 Er war seit 1808 Ehrenmitglied bei der Apfelloge, vgl. o.V., Festschrift, 67, und seit 1820 Ehrenmitglied der Schwerterloge, vgl. PEUCKERT, Johannisloge, S. 235.

238 Vgl. Brief J.N. Bischoffs an den deputierten Großmeister G. A. E. von Nostitz und Jänkendorf, 07.04.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

239 Friedrich August Graf von Rutowski gründete bereits 1738 die Schwerterloge in Dresden, vgl. PEUCKERT, Johannisloge, S. 4ff. Der in Breslau in die Freimaurerei eingeführte Johann Samuel Petermann initiierte die Apfelloge dagegen zunächst 1776 in Wildenfels bei Zwickau, wo er Hofmeister der Grafen Mengden war, vgl. o.V., Festschrift, S. 31f.

der Apffelloge gewählt worden war, schrieb Friedrich Justin Bertuch, Meister vom Stuhl der Loge »Amalia« in Weimar, an Carl August Böttiger, dass dessen Loge »einen Bruder mit zweifelhaftem Ruf zum Meister gewählt habe«²⁴⁰.

Besser lassen sich dagegen die Differenzen mit H. W. von Zeschau nachvollziehen. Sie könnten mit seinem Übertritt aus der Apffelloge in die neu gegründete Loge »Asträa zur grünenden Raute« sowie Autoritätsstreitigkeiten zwischen Apfel- und Landesloge zusammenhängen. Der Großmeister war mit seiner Übersiedlung von Bautzen nach Dresden im Zuge der Ernennung zum Generallieutenant 1810²⁴¹ zum Ehrenmitglied der Apffelloge ernannt und in den Jahren 1811 und 1812 sogar zu deren Meister vom Stuhl gewählt worden²⁴². Die Loge »Asträa zur grünenden Raute« war 1815 von Mitgliedern der Apffelloge gegründet worden²⁴³. In den Annalen der Loge werden zwei Theorien vertreten, warum sich einige »Brüder« der Apffelloge auf diese Weise lossagten: Zum einen habe ein Mitglied des sächsischen Fürstenhauses den Freimaurern beitreten wollen, weswegen einige adelige Mitglieder beschlossen hätten, eine neue Loge zu diesem Zweck zu gründen²⁴⁴. Zum andern seien die Mitglieder in zwei Lager gespalten gewesen: Die einen seien weiterhin Anhänger Napoleons gewesen, die anderen hätten sich, wie es heißt, »begeistert dem Strome der neuen Zeit« angeschlossen²⁴⁵. Obwohl ein Übertritt zu

240 Zit. nach Gerhard MÜLLER, Von der arkanen Sozietät zum bürgerlichen Verein. Die Freimaurerei in Weimar-Jena als Medium bürgerlicher Wertevermittlung (1744–1844), in: Hans-Werner HAHN/Dieter HEIN (Hg.), Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption, Köln u.a. 2005, S. 167–192, hier S. 186f.

241 Vgl. o.V., Festschrift, S. 154.

242 Vgl. ebd., S. 68, 71; C. LENNING [Pseud.]/Friedrich MOSSDORF, Encyclopädie der Freimaurerei, nebst Nachrichten über die damit in wirklicher oder vorgeblicher Beziehung stehenden geheimen Verbindungen in alphabetischer Reihenfolge 3, Leipzig 1828, S. 655. Dennoch war er seit 1812 auch Ehrenmitglied der »Loge zu den drei Schwertern«, vgl. PEUCKERT, Johannisloge, S. 235.

243 Diese vereinigte sich im Übrigen 1831 mit der Schwerterloge, vgl. ebd., S. 127ff.

244 Die Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge und die Funktion als Hofbeamter wie Bischoff oder der Status als Adelliger wie von Brand und von Zeschau schlossen sich in dieser Zeit nicht aus, da »sich diese Gruppen im politischen und sozialen Handeln der ersten Jahrhunderthälfte oft nicht unterscheiden lassen.«, Ewald FRIE, Adel und bürgerliche Werte, in: Hans-Werner HAHN/Dieter HEIN (Hg.), Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption, Köln u.a. 2005, S. 393–414, hier S: 414. Gerade in der Synthese von Adelligen und Bürgerlichen sei »sozialgeschichtlich die besondere Bedeutung der Freimaurerei« zu sehen. Besonders in den Residenzstädten war der Anteil an Adelligen zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch sehr hoch und verringerte sich erst zur Mitte des Jahrhunderts hin, vgl. HOFFMANN, Politik, S. 33f., 51. Allerdings waren in der Schwerterloge zwischen 1797 und 1830 noch 15% der Mitglieder Adelige, während der Anteil in der Apffelloge nur 5% betrug, vgl. Kurt KRANKE, Freimaurerei in Dresden – Aspekte ihrer äußeren Geschichte im 18./19. Jahrhundert, in: Dresdner Hefte 18/64 (2000): Die Verschwörung zum Guten. Freimaurerei in Sachsen, S. 9–40, hier S. 24.

245 Vgl. PEUCKERT, Johannisloge, S. 201.

einer anderen Loge nach den Statuten der Apfelloge nicht gestattet war²⁴⁶, hatte von Zeschau mehrmals ein »Deckungsgesuch« eingereicht, um der Assträalloge beitreten zu können²⁴⁷. Diese »ehrenvolle Entlassung« war ihm 1818 aufgrund seines Status' als Großmeister gewährt worden²⁴⁸.

Der persönliche Zwist zwischen J.N. Bischoff und H.W. von Zeschau manifestierte sich vor allem in einem Autoritätskonflikt mit der »Großen Landesloge«. Erst 1811 gegründet und seit 1815 durch den Großmeister von Zeschau vertreten²⁴⁹, beanspruchte sie Deutungshoheit über die freimaurerischen Entscheidungen aller sächsischen Logen. Von 1806 bis 1811 war die Apfelloge jedoch der Großloge zu Hamburg unterstellt gewesen²⁵⁰, die in diesem Streitfall die Position der Befürworter unterstützte²⁵¹. Von Zeschau versuchte also auch, die Autorität der Sächsischen Großloge gegenüber demjenigen Dachverband durchzusetzen, der für sich die direkte Abstammung von der englischen »Mutterloge« geltend machte²⁵².

Dass daraus Spannungen resultierten, wie sie sich im Konflikt mit zwei Leipziger Logen zeigten, die sich weigerten, sich der »Großen Landesloge« zu unterstellen²⁵³, scheint sich anhand eines weiteren Vorfalles im Jahr 1822 zu bestätigen. Dabei ging es ebenso um ein Eingreifen in der Person von Zeschau: Der Stein des Anstoßes war diesmal ein so genanntes »Schwesternfest«, eine gesellige musikalische Veranstaltung in den Logenräumen, zu der auch weibliche Verwandte der »Brüder« zugelassen werden konnten²⁵⁴. Der Ausschluss von Frauen stellte nur eine Variante der vielfältigen exkludierenden Praktiken der Freimaurerei dar. Diese Praktiken sind wiederum nicht als im Missverhältnis zu einem vermeintlich ursprünglichen Kosmopolitismus der Logen stehend zu verstehen, sondern waren »der bruderschaftlich-

246 Vgl. o.V., Festschrift, S. 76. Ein »Bruder« konnte lediglich Ehrenmitglied einer anderen Loge werden oder derselben »affiliert« werden, aber blieb Mitglied seiner eigenen Loge, vgl. LENNING / MOSSDORF, Encyclopädie 1 (1822), S. 8.

247 Vgl. o.V., Festschrift, S. 76. Interessanterweise wird im Zuge der eher negativen Darstellung dieses Vorfalles nicht von Zeschaus Name genannt, evtl. weil dieser mit einer gesondert aufgeführten Biographie in der Festschrift besonders geehrt wurde.

248 Vgl. [Art.] Entlassung, ehrenvolle, in: LENNHOF u.a., Freimaurerlexikon, S. 265. Zum Übertritt siehe auch LENNING / MOSSDORF, Encyclopädie 3, S. 655.

249 [Art.] Sachsen, in: LENNHOF u.a., Freimaurerlexikon, S. 734.

250 Vgl. Karl Heinz FRANCKE / Ernst-Günther GEPPERT, Die Freimaurer-Logen Deutschlands und deren Grosslogen 1737–1985. Matrikel und Stammbuch, Bayreuth 2 1988, S. 229.

251 Vgl. *Auszug aus dem Protocoll der Ehrwsten gr. □ [Loge] v. Niedersachsen zu Hamburg, den 20. Juli 1818 die Aufn. der Castraten betr.* von J.N. Bischoff, o.D., GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

252 Vgl. [Art.] Hamburg, in: LENNHOF u.a., Freimaurerlexikon, S. 375.

253 Es handelte sich um die Leipziger Logen *Minerva zu den drei Palmen* und *Balduin zur Linde*, vgl. [Art.] Sachsen, in: Ebd., 734; [Art.] Leipzig, in: Ebd., S. 503.

254 Vgl. [Art.] Schwestern, in: Ebd., S. 774.

initiatorischen Grundstruktur inhärent«²⁵⁵. Dennoch traten diese von Beginn an in eine Spannung zu den Gleichheitsverheißungen der Bruderschaft und waren keineswegs indiskutabel. Die Beschränkung auf männliche Personen musste immer wieder gerechtfertigt werden: Entweder indem man wie Johann Gottfried Herder betonte, dass Frauen nicht Teil der bürgerlichen Gesellschaft seien, oder durch Hervorhebung des vollkommenen, da naturnahen weiblichen Wesens, was im Gegensatz zu den Männern gar nicht mehr an sich arbeiten müsse²⁵⁶. Durch festliche »Schwesternfeste« versuchte man, weibliche Familienmitglieder miteinzubeziehen und ihnen das enge brüderliche emotionale Band zu demonstrieren, um ihnen zu zeigen, »daß man ein Geheimnis besaß und diese Geheimhaltung keinesfalls die Ehe und die häusliche Sphäre gefährde«²⁵⁷. Immerhin sah man auch die Ehefrauen in der Pflicht, die Söhne im Geiste freimaurerischer Tugenden zu erziehen. Nicht zuletzt dienten diese Anlässe auch als Heiratsmarkt, bei dem die ledigen Töchter der Mitglieder präsentiert wurden²⁵⁸. Die Feste setzten sich zwar erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts vollständig durch, weil konservative Kräfte sich sorgten, »ihre besondere Form männlicher Intimität« könnte durch die Anwesenheit der Frauen verlustig gehen²⁵⁹, allerdings waren sie in der Apfelloge schon in den Jahren zuvor begangen worden.

Nachdem der Tuchfabrikant und Schatzmeister der Loge, Johann Gottlieb Roch, bereits Einladungen dafür verschickt hatte, ohne das Einverständnis der »Großen Landesloge« und damit H. W. von Zeschaus abzuwarten, beschloss dieser, dass die Zulassung von Frauen zu einer Logenveranstaltung nicht rechters sei. Als Begründung habe er die Befürchtung geäußert, wie der (kurz vor seiner Wahl zum Meister vom Stuhl stehende) Hof- und Justizrat Carl August Tittmann in einem Schreiben an Roch bemerkte, »[...] die Zulaßung der Schwestern zu irgend einer Feyerlichkeit im Logenlocale werde in den Garderoben beredet und unserem herrlichen König auf irgend eine Art unangenehm seyn können«²⁶⁰.

255 Vgl. Joachim BERGER, »une institution cosmopolite«? Rituelle Grenzziehungen im freimaurerischen Internationalismus, in: Bernhard GISSIBL/Isabella LÖHR (Hg.), *Bessere Welten. Kosmopolitismus in den Geschichtswissenschaften*, Frankfurt a.M. 2017, S. 167–192, hier S. 188.

256 Vgl. HOFFMANN, *Politik*, S. 44, 241f. Im 18. Jahrhundert wurden zwar logenähnliche Verbände, die so genannten Adoptionslogen, gegründet, die meist im höfischen Umfeld angesiedelt und auch für Frauen zugänglich waren. Sie verschwanden jedoch im Zusammenhang mit der Französischen Revolution und tauchten erst wieder in den 1870ern in den USA bzw. um 1900 in Frankreich auf, vgl. [Art.] Adoptionsmaurerei, in: LENNHOF u.a., *Freimaurerlexikon*, S. 51.

257 HOFFMANN, *Politik*, S. 244, 247.

258 Vgl. ebd., S. 239, 244.

259 Ebd., S. 244.

260 Brief des dep. Meisters C. A. Tittmann an den Schatzmeister J. G. Roch, 23.03.1822, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

Der Meister der Schwerterloge, C. F. von Brand, schlug sich auch diesmal auf die Seite der Großloge, denn er sandte seine Eintrittskarte zum »Schwesternfest« mit der Notiz zurück, er könne nicht teilnehmen, solange nicht geklärt sei, ob ein solches Fest im Logenlokal stattfinden dürfe²⁶¹. Auch die hochrangigen Mitglieder der Loge »Zum goldenen Apfel« waren in dieser Angelegenheit gespalten: Bischoff, der erst 1825 wieder Meister werden würde, der Altmeister Carl August Böttiger und der nunmehr erste Aufseher Friedrich Große schrieben einen Brief an die Großloge, in der sie nicht nur die feindselige Art der Zurückweisung der Einladung durch von Brand kritisierten, sondern auch die Harmlosigkeit der Veranstaltung betonten, die bislang keine Ablehnung hervorgerufen habe²⁶². Dagegen unterstützten Tittmann und der »Raths- und Stadtsyndicus« und zweite Aufseher Johann Samuel Möhnert die Entscheidung von Zeschaus und weigerten sich, den Brief an die Großloge zu unterzeichnen. Zwar betonte Tittmann, dass auch er eine Beteiligung der »Schwestern« wünsche, aber die Entscheidung der Großloge berücksichtigen müsse und überdies nicht von seinem einmal gefassten Entschluss abweichen könne²⁶³.

Wer sich in diesem Fall auf welche Seite schlug, war wohl internen Strukturen geschuldet, doch wieder wurde der Konflikt durch ein Eingreifen des Großmeisters von Zeschau verursacht, der eine bislang relativ problemlos gehandhabte Angelegenheit unter Vorgabe fadenscheiniger Gründe verbot. Inhaltlich besteht jedoch zwischen diesem Konflikt und dem um Sassarolis Aufnahme eine Gemeinsamkeit: Nur vordergründig ging es um die Einhaltung freimaurereischer Gesetze, die Interessen der Öffentlichkeit oder die Befindlichkeiten des sächsischen Regenten, denn beide Angelegenheiten besaßen ja Präzedenzfälle. Eigentliches Ziel schien es zu sein, die sich in einer Krisenzeit des Freimauerwesens befindliche eigene Loge nach innen und außen zu festigen und abzugrenzen, indem man Frauen und Kastraten ausschloss. Dies wird besonders in der Debatte um die Überreichung der Handschuhe im Rahmen der Aufnahme in die Loge und die Einhaltung der »Alten Pflichten« deutlich.

Tittmann war bereits seit 1813 deputierter Meister und wurde kurz nach dieser Debatte zum Meister der Apfelloge gewählt, vgl. o.V., Festschrift, S. 72, 78; o.V., Stiftungsfest, S. 16.

261 Vgl. *Eintritts-Karte i. d. Oratorium des Mr. Zirkel-Vereins J. G. Roch* an C. F. von Brand, 28.03.1822, GStA PK, FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

262 Brief von J. N. Bischoff, F. Große und C. A. Böttiger an die Großloge von Sachsen, 19.03.1822, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

263 Vgl. Bitte J. N. Bischoffs um Kenntnisnahme und Unterzeichnung seines Briefes an die Großloge und Stellungnahme J. S. Möhnerts, C. A. Tittmanns und C. A. Böttigers dazu, 22.03.1822, ebd., o.P.

*Die Stabilisierung der »Ordnung der Geschlechter«:**Das Aufnahme ritual und die »Alten Pflichten«*

Die Diskussion um die »Alten Pflichten« und die Übergabe der Handschuhe im Aufnahme ritual war zentral für die Frage, ob Sassaroli aufgenommen werden dürfe oder nicht. Zunächst scheinen beide Punkte in den Gesetzen und Ritualen der Freimaurer begründet: Erstens die Frage, ob das Aufnahme ritual überhaupt durchgeführt werden könne, und zweitens, ob die Aufnahme eines Kastraten gegen die so genannten »Alten Pflichten« verstoße.

Die Überreichung der Handschuhe im Aufnahme ritual verwies auf den Ursprung der Freimaurerlogen: Die mittelalterlichen Bauhütten (*lodges*) hatten Gegenstände wie Schürzen, Handschuhe, Winkel usw. verwendet²⁶⁴. Diese Attribute wurden für die vergeistigte Maurerei symbolisch neu aufgeladen und kamen bei Ritualen zum Einsatz. So händigte man dem Aufzunehmenden weiße Lederhandschuhe aus, die ihn daran erinnern sollten, dass seine Handlungen ebenso makellos bleiben sollten²⁶⁵. Zusätzlich erhielt er ein Paar Frauenhandschuhe, die er seiner Ehefrau oder Verlobten überreichen sollte. Von Zeschau schrieb dazu:

Diese Ceremonie wegzulassen; dazu ist kein Laye berechtigt, denn eine eigenmächtige Abänderung in dem Ritus selbst darf nicht stattfinden. Sie anzuwenden und eine Unbekantschaft mit dem körperlichen Zustande des Kandidaten zu heucheln, wäre der Geradheit u[nd] Rechtlichkeit des M[au]r[e]rs: nicht angemessen. – [...] auch würde die ganze ehrwürdige Handlung lächerlich werden, ja in dem Neuaufgenommenen selbst – wenn ihm auch die zum Lachen verzogenen Gesichter einer Anzahl Brüder aufgehen sollten – müßte ein schmerzliches Gefühl seiner unzulänglichen Lage entstehen²⁶⁶.

Er verwies hier auf das Problem, dass Kastraten nicht heiraten durften und somit auch keine Ehefrau oder Verlobte hatten, denen sie die Handschuhe hätten geben können. Verheiratet zu sein war nicht nur in der Frühen Neuzeit eines der zentralen Attribute eines ›Mannes‹ und Voraussetzung für öffentliche Ämter – was nicht heißt, dass Abweichungen durchaus vorkamen –, sondern spielte besonders in der aufkommenden bürgerlichen Geschlechterordnung eine Rolle, da die ›natürliche‹ Komplementarität von Mann und Frau eine solche Verbindung geradezu notwendig machte.

²⁶⁴ Vgl. Karlheinz GERLACH, *Die Freimaurer im Alten Preußen 1738–1806. Die Logen in Berlin, Innsbruck u.a.* 2014, S. 11.

²⁶⁵ Vgl. LENNING/MOSSDORF, *Encyclopädie 2* (1824), S. 4.

²⁶⁶ Vortragsmanuskript H. W. von Zeschau in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, 27.03.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannesloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630, o.P.

Von Zeschaus Argument wurde zwar von Sassarolis Fürsprechern abgelehrt, indem man darauf verwies, dass die »Brüder« sich erstens anständig verhalten würden, zweitens der Handschuh nicht zwingend der Ehefrau gegeben werden müsse und drittens ja auch andere Personen aufgenommen würden, die nicht heiraten dürften oder nicht mehr wollten, wie Priester oder ältere Männer. Trotzdem wurde auch von den Befürwortern der angesprochene »körperliche Zustand« nicht in Frage gestellt. Dieser Zustand wurde genauer spezifiziert in der Diskussion um die Einhaltung der »Alten Pflichten«.

Das zentrale Argument des Großmeisters bezog sich auf diese Freimaurergesetze. In seinem Vortrag erläuterte er die Frage »Kann ein Kastrat als Frey: M[aure]r: aufgenommen werden?« folgendermaßen:

Was nun 1) den ersten Punkt anlangt, so sprechen die allgemein anerkannten und in dem Andersonschen Constitutionsbriefe enthaltenen Vorschriften/Old Marks/sich folgendermaßen darüber aus: Kein M[ei]st[e]r. darf einen Lehrling annehmen, der nicht der Sohn rechtlicher u[nd] ehrlicher Eltern ist, ein vollkommener Jüngling ohne körperliche Gebrechen und Mängel, damit die Bauherrn oder Meister wohlbedient werden und die Zunft nicht in Verachtung gerathe²⁶⁷.

Friedrich Große wies zunächst in seinem Kommentar darauf hin, dass von Zeschau wohl die »Alten Pflichten« meine, denn die »Old Marks« seien niemals gedruckt erschienen²⁶⁸. Ob der Großmeister den Begriff bewusst falsch verwendete oder sich einfach irrte, bleibt ungeklärt. Er meinte damit die so genannten »Alten Pflichten« oder »Old Charges«, die Bestandteil des 1723 von James Anderson veröffentlichten Werks *The Constitutions of the Free-Masons* sind²⁶⁹. 1738 wurde es unter dem Titel *The New Book of Constitutions of the Ancient and Honourable Fraternity of Free and Accepted Masons* erneut verlegt²⁷⁰ und stellt die Grundlage für die deutsche Übersetzung von 1741 dar, das *Neue Constitutionen-Buch der alten und ehrwürdigen Brüderschaft der*

²⁶⁷ Vortragsmanuskript H. W. von Zeschaus in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, 27.03.1818, ebd., o.P.

²⁶⁸ Vgl. Kommentar F. Großes zum Vortragsmanuskript H.W. von Zeschaus in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, 27.03.1818, ebd., o.P. Die »old Land-Marks« werden zwar bei Anderson als unverrückbare Grundsätze der Freimaurerei erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt. Im 19. Jahrhundert versuchten verschiedene freimaurerische Dachverbände diese zu kanonisieren, womit sie ihre eigenen Grundsätze als ›authentisch‹ markierten und normativ verfestigten. Dieter A. Binder konstatiert, dass sie »nur mehr den Wert eines Topos« besäßen, vgl. Dieter A. BINDER, Vorwort zur Neuauflage 2000, in: LENNHOF u.a., Freimaurerlexikon, S. 29f.

²⁶⁹ James ANDERSON, *The Constitutions of the Free-Masons. Containing the History, Charges, Regulations, &c. of that Most Ancient and Right Worshipful Fraternity*, London 1723.

²⁷⁰ James ANDERSON, *The New Book of Constitutions of the Ancient and Honourable Fraternity of the Free and Accepted Masons. Containing Their History, Charges,*

*Frey-Maurer*²⁷¹. Im 4. Abschnitt der darin enthaltenen *Alten Pflichten* mit dem Titel *Von Meistern, Vorstehern, Gesellen und Lehrlingen* ist vorgeschrieben, dass ein neu aufgenommenen Lehrling keine physischen Einschränkungen haben dürfe²⁷². Zwar räumte von Zeschau ein, dass sich diese Vorschriften vor allem auf die »Handwerksmaurer« bezögen, aus denen sich die so genannte »vergeistigte Maurerei« entwickelt habe. Doch fuhr er fort: »Ist dies entschieden so geht, wenn ich nicht irre daraus die Folgerung hervor, daß ein Kastrat nicht Fr[e]i: M[au]r[e]r: werden kann, denn er ist kein vollkommener Mann – – er ist nicht ohne körperliche Mängel u[nd] Gebrechen«²⁷³.

Dabei ließ er, bewusst oder unbewusst, unter den Tisch fallen, dass in der ersten Ausgabe der *Constitutions* von 1723 noch genau spezifiziert worden war, welche körperlichen Mängel einer Aufnahme hinderlich war, nämlich lediglich jene, die den Aspiranten an der Ausübung der Logenarbeit hindere:

[...] no Master should take an Apprentice, unless he has sufficient Employment for him, and unless he be a perfect Youth, having no Maim or Defect in his Body, that may render him incapable of learning the Art, of serving his Master's LORD, and of being made a Brother, and then a Fellow-Craft in due time [...] ²⁷⁴.

In der Version von 1738 war die kausale Verbindung zwischen körperlichem Mangel und der Fähigkeit, die Geheimnisse der Freimaurerei zu erlernen, jedoch gestrichen worden; nun sollte der Aspirant generell keine physischen Einschränkungen aufweisen²⁷⁵. Obwohl die Auslegung der »Alten Pflichten« ohnehin immer wieder verändert wurde, worauf auch Friedrich Großes Kommentar hinwies, gab von Zeschau vor, es handele sich um unverrückbare Freimaurergesetze, an denen nicht zu deuteln sei. Er stellte damit das Fehlen der Hoden nicht als Defekt dar, der Sassaroli an der Maurerarbeit hindere,

Regulations, &c. Collected and Digested By Order of the Grand Lodge from their Old Records, Faithful Traditions and Lodge-Books, For the Use of the Lodges, London 1738.

271 James ANDERSON, Neues Constitutionen-Buch der alten und ehrwürdigen Bruderschaft der Frey-Maurer Worin die Geschichte, Pflichten, Reguln / u. derselben / Auf Befehl der Grossen Loge, Aus ihren alten Urkunden, glaubwürdigen Traditionen und Loge=Büchern, Zum Gebrauch der Logen verfasst worden, Frankfurt a.M. 1741.

272 »Es soll kein Meister einen Lehrling annehmen, der nicht von ehrlichen Eltern gebohren, von munterer Jugend, ohne Mangel oder Gebrechen an seinem Leibe, sondern fähig die Geheimnisse der Kunst zu lernen, damit also die Bau=Herren wohl bedienet und die Kunst nicht verachtet [...] werden möge.«, ebd., S. 235.

273 Vortragsmanuskript H. W. von Zeschau in der Quartalsversammlung der »Großen Landesloge von Sachsen«, 27.03.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630, o.P.

274 ANDERSON, *Constitutions*, S. 51.

275 Siehe ANDERSON, *New Book*, S. 145.

wie beispielweise ein amputiertes Bein (ohne das der Aspirant Schwierigkeiten hätte, sich beim Aufnahme­ritual hinzuknien), sondern als Mangel, der vor allem die Integrität Sassarolis als »Mann« in Frage stellte.

Allerdings zog sich die diesbezügliche Terminologie durch alle Dokumente, nicht nur der Gegner Sassarolis, sondern auch seiner Befürworter. Auch sie sprachen von einem »körperlichen Gebrechen«, davon, dass »dem Candidaten ein Glied seines Körpers gebricht« oder von einer »Verstümmelung«. Sassarolis Zustand wurde mit dem von »Blinden und Lahmen« gleichgesetzt, und das sogar, um seine körperliche Verfasstheit als nicht hinderlich für die Freimauerei zu klassifizieren. J.N. Bischoff betonte zwar, dass Sassaroli seine »Verstümmelung« weder selbst verschuldet habe noch durch sie »zum Weibe« geworden sei. Und Friedrich Große wies darauf hin, dass man, um dieses Gesetz einzuhalten, alle Anwärter vorher medizinisch untersuchen müsste. Doch auch sie bestritten nicht, dass die Kastration etwas in Sassarolis Körper bewirkt habe, was seiner Position in der Gesellschaft grundsätzlich erst einmal abträglich sein könnte. Der Diskurs vom durch den Eingriff in seinem Wesen zerstörten Kastraten hatte sich also soweit durchgesetzt, dass er nicht mehr hinterfragt wurde. Der Sänger passte nicht mehr in eine bipolare Geschlechterordnung hinein und es war grundsätzlich fraglich, ob er einem homo­sozialen Bund wie dem der Freimaurer beitreten durfte.

3.3 Sassaroli als Freimaurer und ›Mann‹

Zuschreibung freimaurerischer Tugenden

Obwohl selbst die Befürworter Sassarolis seinen körperlichen ›Mangel‹ nicht abstritten, fanden sie vielfältige Gründe dafür, dass er dennoch wert sei, aufgenommen zu werden. Eines der zentralen Argumente war der Verweis auf Präzedenzfälle, in denen Kastraten bereits Mitglieder von Freimaurerlogen gewesen waren. So vermerkte Friedrich Große in seinen Anmerkungen zum Vortrag H. W. von Zeschaus vom April 1818, dass nicht nur in der Loge »Zum goldenen Apfel« bereits ein Kastrat Mitglied »ohne alle nachtheilige Wirkung aufs hiesige Publikum« gewesen sei, womit er den Sänger Vincenzo Caselli meinte, der sogar das Amt des Zeremonienmeisters der Loge bekleidet hatte²⁷⁶. Auch in anderen Logen seien Kastraten aufgenommen worden: in Berlin Carlo Concialini, in London Luigi Marchesi und Giusto Fernando Tenducci, in Paris Girolamo Crescentini und in Petersburg ein gewisser

²⁷⁶ Aufsatzmanuskript *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J.N. Bischoff, 01.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P. Vincenzo Caselli wurde am 25.06.1792 aufgenommen (Matrikelnr. 140), vgl. Matrikelverzeichnis in o.V., Festschrift, S. 8.

»Tamborini«²⁷⁷. Außerdem verwies er auf die Entscheidung der zurate gezogenen ältesten deutschen Loge von 1755, der Hamburger Loge »Absalom«, die auf eine entsprechende Anfrage aus Berlin positiv reagiert habe²⁷⁸. Wie aus anderer Quelle zu erfahren ist, ging es um den Sänger Domenico Luini detto Bonetto (* 1730, e. 1755–57), der 1755 für die Berliner Loge »La Petite Concorde« vorgeschlagen wurde. Schon bei ihm wurde die Frage aufgeworfen, ob er wegen seines »verstümmelten Körper[s]« aufgenommen werden könne. Die Hamburger Loge hatte geantwortet, »dass man ohne alles Bedenken die Kastraten aufnehmen könnte, wenn sie nur sonst die übrigen essentielleren Eigenschaften echter und aufrichtiger Freimäurer an sich hätten und frei von Lastern wären«²⁷⁹. Friedrich Großes Verweis auf diesen Fall in den Anmerkungen zu von Zeschaus Vortrag nahm J.N. Bischoff als Vorlage für seinen Aufsatz *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* vom März 1820, in dem er noch einmal betonte:

Ein Castrat wird ja auch durch die erlittene Verstümmelung eben so wenig zum Weibe, als solches durch den Verlust eines anderen Gliedes geschieht, weshalb er auch in den Gesetzen aller gesitteten Staaten, wie im gemeinen Leben, für einen Mann geachtet und behandelt wird. Es ist und bleibt also der Castrat ein freyer Mann – und es kommt bey seiner Zulaßung zum Maurer=Bunde lediglich noch darauf an: ob er von guten Rufe sey²⁸⁰?

Zwar sprach auch der Meister vom Stuhl der Apfelloge hier von einer »Verstümmelung«. Er stellte aber noch einmal klar, welche die Hauptkriterien für die Aufnahme eines Aspiranten zu sein hätten: Er müsse ein ›Mann‹ sein

277 Es gab sogar noch mehr Kastraten, die in Freimaurerlogen aufgenommen wurden. Nicht genannt sind hier Felice Salimbeni (Aufnahme 1744, Wahl zum 2. Beamten 1746), Paolo Antonia Bedeschi detto Paolino (Aufnahme 1769) und Antonio Uberti detto Porporino, die in die Berliner Loge »Royale York de l'Amitié« aufgenommen wurden, vgl. GERLACH, *Freimaurer*, S. 76, 256, 467, 541, 825. Außerdem affiliierte Niccolò Peretti 1753 in die Leipziger Loge »Minerva zum Circul«, der späteren Loge »Minerva zu den drei Palmen« (Matrikelnr. 176), vgl. Otto Werner FÖRSTER (Hg.), *Matrikel der Freimaurerloge Minerva zu den drei Palmen 1741–1932*, Leipzig 2004, S. 13.

278 Vgl. Vortragsmanuskript H.W. v. Zeschaus, 23.04.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1630, o.P.

279 Zit. nach GERLACH, *Freimaurer*, S. 242. Siehe auch Bernhard BEYER, *Kastraten als Freimaurer*. Ein Ausschnitt aus der ältesten Zeit der Berliner Freimaurerei, in: *Jahresgabe 1960 der Forschungsloge Nr. 808 Vereinigte Grosslogen von Deutschland Quatuor Coronati i. Or. Bayreuth*, Bad Kissingen 1960, S. 33–38.

280 Aufsatzmanuskript *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J.N. Bischoff, 01.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

(und keine Frau), der nach den Landesgesetzen auch als ein solcher behandelt würde, und eine gute Reputation besitzen. Dass Kastraten im Allgemeinen diese Voraussetzungen erfüllten, führte Bischoff im Folgenden weiter aus:

Bekanntlich werden Castraten, wenn sie nur sonst moralisch gute und gebildete Männer sind, ohne Anstoß in öffentlichen und Privat, in Gelehrten und Künstler=Gesellschaften, ja selbst bey Hof=Concerten, feyerlichen Meßen – als Taufzeugen, Communicanten u.s.w. zu gelaßen und überall mit gebührender Achtung ihrer Menschen=Würde, von Hohen und Niedern behandelt. Auch ist unseres Wissens nirgend ein bürgerliches Gesetz vorhanden, welches Castraten, als solche, von irgendeinem Staatsamte, oder einem Handwerke ausschließe²⁸¹.

Er verwies darin zunächst auf die gesellschaftliche, rechtliche und kirchenrechtliche Stellung von Kastraten: Sie dürften als Paten auftreten, an der Kommunion teilnehmen und nicht von bürgerlichen Ämtern und Gesellschaften sowie höfischen Veranstaltungen ausgeschlossen werden²⁸². Zusätzlich wendete er sich gegen zeitgenössische negative Vorstellungen vom Wesen des Kastraten:

Die ältere und neuere Geschichte liefert ja Beyspiele genug, daß Castraten an Zartheit der Gefühle, an Eifer für das Gute und Schöne, an Muth und Standhaftigkeit, an Freundschaft, Wohlthätigkeit und anderen geselligen Tugenden keinem körperlich vollkommenen Mann nachgestanden, und sich in jeder gesellschaftlichen Verbindung Achtung und Vertrauen erworben haben²⁸³.

Bischoff rehabilitierte jedoch nicht nur Kastraten generell. Er und die anderen Unterstützer Sassarolis sprachen vor allem dem Sopranisten persönlich freimaurerische Tugenden zu. Diese bezogen sich nicht auf seinen Körper, sondern auf geistige Eigenschaften, die problemlos neben dem physischen Mangel bestehen konnten. Bischoff attestierte Sassaroli weiterhin, er habe »während seines siebenzehn jährigen Aufenthalts in Dresden, durch sittliche Handlungsart und fleckenlosen Wandel einen allgemeinen guten Ruf

²⁸¹ Ebd., o.P.

²⁸² Hiermit bezog er sich evtl. auf den etymologischen Zusammenhang zwischen den lat. Worten *testis* (Zeuge) und *testiculi* (Hoden). Haböck verweist auf das Alte Testament (Gen. 24,9 und 47,29) als Beispiel: Dort legt derjenige, der einer übergeordneten Person etwas schwört, ihr die Hand »unter die Hüfte« (in der Guten Nachricht als »zwischen die Beine« übersetzt). Er sieht darin den Beweis dafür, dass Kastraten vom Eidesschwur ausgeschlossen, also nicht rechtsfähig waren, vgl. HABÖCK, Kastraten, S. 62.

²⁸³ Aufsatzmanuskript *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J.N. Bischoff, 01.03.1820, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannesloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

sich erworben und erhalten«²⁸⁴ sowie »sich durch seine Denk= und Handlungsweise allgemeine Achtung und Liebe erworben«²⁸⁵. Einen weiteren Beweis seiner Würdigkeit nannte Bischoff in einem Brief an den zugeordneten Landesgroßmeister Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf: »Der Candidat hat die Entscheidung über sein Gesuch in dieser langen Zwischenzeit [zwei Jahre] mit ruhiger Standhaftigkeit abgewartet und dadurch einen sprechenden Beweis der Festigkeit seines Entschlusses gegeben«²⁸⁶.

Welche Werte wurden also den Kastraten im Allgemeinen und Filippo Sassaroli im Speziellen von seinen Befürwortern zugeschrieben? Zunächst handelte es sich um »bürgerliche Leitwerte«, wie sie Gudrun Heuschen für die Väter einer Lüneburger Familie um 1800 herausgearbeitet hat: »Moral und Sittlichkeit« sowie »individuelles Verdienst«²⁸⁷. Im Rahmen freimaurerischer Tugenden standen die »geselligen Tugenden«, die Bischoff ebenso nannte. »Geselligkeit« war, wie Stefan-Ludwig Hoffmann erläutert, »ähnlich wie die der Turn- oder Gesangsvereine, auf die Bildung von Männlichkeit, von tugendhaften Bürgern gerichtet und besaß damit eine politische Seite«²⁸⁸. Diese »Männlichkeit« manifestierte sich bei Bischoff in Werten wie »Festigkeit«, »Standhaftigkeit« und »Muth« – Tugenden, die bereits im 18. Jahrhundert für die »männliche« Physis spezifisch waren und nur wenige Jahrzehnte später als so genannte »männliche« »Geschlechtscharaktere« Popularität erlangen würden²⁸⁹.

Diesen beinahe entgegen stehen allerdings Werte, auf die J. N. Bischoff besonders abzielte, nämlich »Zartheit der Gefühle« und »Eifer für das Gute und Schöne«. Das ästhetisch Schöne stand hier zwar auch für das moralisch Richtige; dennoch scheint beides nicht so recht zum kraftvoll ausschreitenden Mann des 19. Jahrhunderts zu passen. Doch diese dualistischen, auf Ergänzung zielenden »Geschlechtscharaktere«, die »das Weib« qua Naturzuschreibung

284 Zeugnis für Filippo Sassaroli von J. N. Bischoff 25.06.1820, ebd., o.P.

285 Aufsatzmanuskript *Ueber Zulässigkeit eines Castraten zum Bunde der Freymaurer* von J. N. Bischoff, 01.03.1820, ebd., o.P.

286 Brief J. N. Bischoffs an den zugeordneten Landesgroßmeister Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf, 28.03.1820, ebd., o.P.

287 Gudrun HEUSCHEN, *Des Vaters Zeitung an die Söhne. Männlichkeiten um 1800 in einer Familienkorrespondenz*, Königsstein 2006, S. 13f.

288 HOFFMANN, *Politik*, S. 238.

289 Dies wird bereits in Heinrich August Pierers *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit* (1824–1836) angedeutet: »Das Kraftvolle, Thätige, Feste usw. ist in den Sprachen das Männliche, das Zarte, Milde, Sanfte, Leidende, Angenehme usw. ist das Weibliche.«, [Art.] *Geschlecht*, in: Heinrich August PIERER, *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe* 8, Altenburg 1827, S. 280. In der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* (1818–1889) wurde der Beschreibung der »Geschlechtscharaktere« bereits 15 Seiten gewidmet, siehe [Art.] *Geschlechtscharaktere*, in: Johann Samuel ERSCH/Johann Gottfried GRUBER, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* 63, Leipzig 1858, S. 29–44.

ganz auf das Innerliche, Häusliche, Sanfte und Tugendhafte reduzierte, »dem Mann« dagegen die reine Vernunft sowie die öffentliche Sphäre, also die feindliche laute Welt, zuschrieb, hatten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht vollends durchgesetzt. Nach Anne-Charlott Trepp waren, im Gegenteil, um 1800 die von Friedrich Schlegel propagierte »sanfte Männlichkeit« und die »Konzentration auf das Ich, auf die eigenen seelischen Regungen wie auch die Sensibilisierung und Intensivierung zwischenmenschlicher Beziehungen elementare Werte des bürgerlichen Selbstverständnisses und des bürgerlichen Lebensgefühls«²⁹⁰. Eine Mitgliedschaft bei den Freimaurern galt um 1800 als »Teil eines ausdrücklich bürgerlichen Verständnisses des Mannseins«²⁹¹, was Rebekka Habermas an den sozialen Praktiken des Nürnberger Bürgers Paul Wolfgang Merkel nachzeichnet. Dieser ›neue Mann‹ wies sich durch Tugendhaftigkeit und Sittlichkeit sowie durch eine Zügelung seiner Begierden aus²⁹². Aber er musste auch zum Mitfühlen und -leiden fähig sein, da die freimaurerischen Rituale, vor allem der Aufnahmeeritus, sich stark auf den Körper bezogen und dies somit explizit verlangten²⁹³.

Der Körper fungierte dabei »nicht nur [als] Repräsentation oder Projektionsfläche seelischer Vorgänge«, sondern als »Mitspieler und mimetischer Generator tiefergehender Veränderungen«²⁹⁴. Die Logen stellten Räume dar, in denen es den Mitgliedern, geschützt durch das Arkanum, ermöglicht wurde, sich einer ›emotionalen Welt‹ und der Intimität unter »Brüdern« zu öffnen, die wiederum den Bund noch stärkte²⁹⁵. Einen gefühlsbetonten Zugang zu den Freimaurergesetzen vertrat auch der Lehrling August Francke. In seinem Vortrag in der Lehrlingskonferenz betonte er, dass sie als jüngere »Brüder« weder die Kompetenzen noch das Recht besäßen, Entscheidungen

290 TREPP, *Geschlechtscharakter*, S. 63f.

291 MARTSCHUKAT/STIEGLITZ, *Geschichte*, S. 119.

292 Vgl. Rebekka HABERMAS, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2000, S. 142, 148.

293 Eine detaillierte Beschreibung des Aufnahmeeritus als körperliches und geistiges »Schwellenerlebnis und eine gezielte Schocktherapie« (219) findet sich bei HOFFMANN, *Politik*, 218ff. Siehe auch Florian MAURICE, *Freimaurerei um 1800. Ignaz Aurelius Feßler und die Reform der Großloge Royal York in Berlin*, Tübingen 1997, S. 19ff. Den performativen und sich in den Körper einschreibenden Charakter der Rituale, insbesondere des Aufnahmeeritus untersucht besonders Kristiane Hasselmann, siehe Kristiane HASSELMANN, *Die Rituale der Freimaurer. Zur Konstitution eines bürgerlichen Habitus im England des 18. Jahrhunderts*, Bielefeld 2009, S. 150ff.

294 HASSELMANN, *Rituale*, S. 28.

295 Vgl. Stefan-Ludwig HOFFMANN, *Civility, Male Friendship, and Masonic Sociability in Nineteenth-Century Germany*, in: *Gender & History* 13 (2001), S. 224–248, hier S. 230f., 233f. Skepsis gegenüber mann-männlicher Intimität und den Versuch, diese von homosexuellem Verhalten abzugrenzen, habe es erst ab den 1880er Jahren gegeben, vgl. ebd., S. 235.

der »Großen Landesloge« anzuzweifeln oder die Freimaurergesetze auszu-legen. Dennoch wolle er »einige Bemerkungen folgen lassen, wodurch wir von seiten unseres Gefühls und der Humanität die aufgeworfene Streitfrage bejahend beantworten zu müssen glauben«²⁹⁶. So wendeten sich Francke und Bischoff mit ihren Verteidigungsschriften gegen jene Kritiken an Kastraten, die den Körper der Sänger als gestört und empfindungslos beschrieben, wie es W.L. Wekhrlin in seinem periodischen Werk *Chronologen* getan hatte. Er und Sassarolis Befürworter schrieben ihm damit echte, freimaurerische Männlichkeit zu.

Spätere Fälle, anhand derer Hoffmann die Bedeutung des gesunden, männlichen Körpers für die Aufnahme in eine Loge aufzeigt²⁹⁷, scheinen darauf hinzuweisen, dass sich die Strenge, mit der man die Physis des Aspiranten um 1800 bewertete, verschärfte. Dagegen scheint es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch unproblematischer gehandhabt worden zu sein. Der Umgang mit dem Kastraten Carlo Concialini Ende des 18. Jahrhunderts untermauert diesen Verdacht: Er wurde ab 1765 Mitglied der Berliner Loge »Royal York de l'Amitié«, leitete in den 1780er Jahren deren Wohltätigkeitskonzerte und war ab 1789 Zeremonienmeister²⁹⁸. Als angesehener Gast verkehrte er unter anderem mit dem Fürsten Pückler im Schloss Muskau, zu dem er 1812 während der Kriegsunruhen zog²⁹⁹. Nichtsdestotrotz wurde seine körperliche Konstitution in einem Kupferstich Johann Gottfried Schadows mit dem Titel *Das Gartenfest* verspottet. Als nackter Apoll mit umgekehrter Leier in der linken Hand sitzt er an einem Tisch und hat seinen Kopf traurig auf die linke Hand gestützt, während der ihm gegenüber sitzende Mann auf sein Geschlechtsteil zeigt und dabei hinter seinem Rücken einem Mädchen Geld zusteckt, Teil einer nach Florian Maurice sehr anzüglichen Szenerie³⁰⁰. Aber auch wenn der körperliche ›Zustand‹ des Kastraten nicht vergessen war und Anlass zu Häme bot, hinderte es ihn nicht daran, hohe Positionen in der Loge einzunehmen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschärfte sich jedoch die Kastratenkritik zusammen mit den körperlichen Anforderungen an den bürgerlichen Mann. Vielleicht stellte die Debatte um die Aufnahme Filippo Sassarolis einen Punkt dar, an dem es für die Freimaurer gerade noch möglich war, die Diskrepanz zwischen der »Verstümmelung«

296 Vortragsmanuskript August Franckes *Kann ein Kastrat in den Bund der Freimaurer aufgenommen werden oder nicht?*, 07.05.1818, GStA PK FM, 5.2. D 34 Johannsloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 1382, o.P.

297 Vgl. HOFFMANN, Politik, S. 229ff.

298 Vgl. BEYER, Kastraten, S. 36ff.; GERLACH, Freimaurer, S. 479; er war zudem 1801 Mitbegründer der Loge »Luise« in seinem Wohnort Charlottenburg, vgl. ebd.

299 Vgl. ebd.

300 Vgl. MAURICE, Freimaurerei, S. 288f.

und den Anforderungen an einen »freyen Mann« dadurch zu überbrücken, indem man dem Aspiranten die erforderlichen Charakterstärken zuschrieb. In den Folgejahrzehnten wäre dies wohl angesichts der Durchsetzung des Ideals der männlichen »Geschlechtscharaktere« nicht mehr möglich gewesen.

Ein ehrenvoller Rücktritt

Trotz der Überzahl an positiven Stimmen zu seiner Aufnahme ließ Sassaroli Mitte des Jahres 1820 einen Brief an Bischoff verfassen, in dem er seinen Rücktritt mitteilte und darum bat, seinen Namen von der Tafel abzunehmen. Er »bescheide [sich] in stiller Resignation« und drückte seine weiterhin bestehende tiefe Achtung vor der Loge aus, betonte aber: »Daß nicht eitle Zuversicht und Anmaßung mich veranlaßten mich anschlagen zu laßen, werden meine Freunde gewiß bestätigen, so es über sich nahmen in diesem würdigen Verein für mich zu sprechen und zu handeln und meinen Charakter kennen«³⁰¹.

Bemerkenswerterweise ging Sassaroli zwar dadurch als Verlierer aus diesem Fall hervor, aber nicht als Entehrter. Denn er trat nicht einfach nur zurück: Er machte sich noch in seinem Rücktrittsgesuch ideale freimaurerische Charaktereigenschaften wie Bescheidenheit und Würde zu eigen und stellte sich damit als eine eigentlich der Apfelloge würdige Person dar. Daran, dass sein Freund echte maurerische Tugenden aufweise, erinnerte auch Franz Anton Schubert in einer Mitteilung an alle Mitglieder der Apfelloge einen Tag nach dem Rücktritt: »Nur zu bekannt ist Ihnen verehrungswürdige Brüder! wie des Mannes Rechtschaffenheit, Gutmüthigkeit ohne Falschheit und ganz unbescholtene Ruf, wie sichs für einen ächten Maurer ziemt, durch anerkannte Beweise beurkundet wurden«³⁰².

Um seinen Freund in größter Ehre aus der Angelegenheit herauskommen zu lassen, bat Schubert außerdem um ein *Revers*, das dem Kandidaten bescheinigen sollte, nicht aus Unehre zurückgewiesen worden zu sein. Auch darin attestierte Bischoff dem Kastraten, dass er eigentlich hätte aufgenommen werden müssen. Mit Ausstellung dieses Schriftstückes seitens der Apfelloge endete der Fall. Ob Sassaroli letztendlich aufgenommen worden wäre, kann nicht sicher beantwortet werden. Zumindest vermerkte die Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Apfelloge in ihren Annalen, dass die Aufnahmebefürwortung auch »des Widerspruchs der G.[roßen] L[andes]

301 Rücktrittsgesuch Filippo Sassarolis an Johann Nicolaus Bischoff, 18.05.1820, GKStA PK FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden, Nr. 228, o.P.

302 Brief Franz Anton Schuberts an die Mitglieder der Apfelloge, 19.05.1820, ebd., o.P.

L.[oge] ungeachtet« aufrechterhalten geblieben wäre³⁰³. 1832 verließ Sassaroli Sachsen Richtung Italien und starb zwei Jahre später in seinem Heimatort in den Marken³⁰⁴.

4. Die Persistenz älterer Geschlechterdiskurse

Beide Fallstudien demonstrieren zunächst einmal die Persistenz älterer Geschlechterkonzepte³⁰⁵. Zwar lässt die aufklärerische Kastratenkritik auf den ersten Blick vermuten, dass die Sänger bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als körperlich wie moralisch vollständig korrumpiert erachtet wurden. Doch die Untersuchung von Lexikonartikeln kann zeigen, dass Diskurse oft erst zeitversetzt als Allgemeinwissen galten, also »naturalisiert« wurden³⁰⁶. Auch für Kastraten wird so deutlich, dass sich ihr vollständiger Ausschluss aus der Geschlechterordnung erst Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzte.

Während der Artikel »Verschnittener« in Johann Theodor Jablonskis *Allgemeinem Lexikon der Künste und Wissenschaften* (1721) lediglich konstatierte, dass jene »durch verschneidung der zur zeugung erfordernten theile untüchtig gemacht worden, zu einem weibe zu nahen«³⁰⁷, stand in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* (1732) bereits im Mittelpunkt, dass einem »Castrato« »die Mannheit genommen« worden sei³⁰⁸. Auch Johann Heinrich Zedler erläuterte, dass diese in Italien und an Fürstenhöfen »wegen ihrer weichlichen und weibischen Stimme den Alt oder Discant fistuliren müssen«³⁰⁹. Beide bestritten jedoch nicht die Notwendigkeit der Sänger. Um die Jahrhundertwende wurde der Verweis auf die fehlende Zeugungsfähigkeit immer wichtiger, wie der entsprechende Beitrag in Johann Adelungs

303 Vgl. o.V., Festschrift, S. 77.

304 Zu seinem Abschied verfasste man drei Abschiedssonette, die in der *Abend-Zeitung* publiziert wurden, siehe Theodor HELL, Drei Sonette an den Königl. Sächsischen Kirchensänger Herrn Filippo Sassaroli bei seinem Abgange nach Italien, in: *Abend-Zeitung* 16/105 (02.05.1832), o.P.

305 Dies konnte u.a. Ruth Schilling für die galenische Humoralpathologie in der ärztlichen Praxis nachweisen, vgl. SCHILLING, Galen.

306 Zur »Naturalisierung des Diskurses« siehe LANDWEHR, Diskursanalyse, S. 129. Karin Hausen und Ute Frevert konnten sich wandelnde Geschlechterdiskurse anhand der sich verändernden Definitionen von ›Mann‹ und ›Frau‹ in zeitgenössischen Lexikonartikeln demonstrieren, vgl. HAUSEN, Polarisierung, S. 366ff.; FREVERT, Mann und Weib, S. 13ff.

307 [Art.] Verschnittener, in: Johann Theodor JABLONSKI, Allgemeines Lexikon der Künste und Wissenschaften, Leipzig 1721, S. 813.

308 [Art.] Castrato, in: Johann Gottfried WALTHER, Musicalisches Lexicon Oder Musica-lische Bibliothec, Leipzig 1732, S. 147.

309 [Art.] Kastraten, in: ZEDLER, Universal-Lexicon 5 (1733), Sp. 702.

Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (1811) demonstriert. Dort heißt es, Kastraten seien »verschnittene Mannsperson[en]« oder »Halbmänner«, die man früher im Deutschen auch »Ohngeile« genannt hätte³¹⁰. Diesem Aspekt schrieb man aber erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts Auswirkungen auf die ›männlichen‹ Fähigkeiten und Tugenden (bzw. den »Geschlechtscharakter«) zu, was sich in Eduard Bernsdorfs *Neuem Universal-Lexikon der Tonkunst* (1856–1865) und Heinrich August Pierers *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit* (1824–1836) zeigt. Während Bernsdorf Italien als Vorreiter des »Castraten=Unwesens« und »Schlachtbank« sowie »Verstümmelungsanstalt« schalt³¹¹, führte Pierer aus, dass Kastraten immer etwas »Weibisches« behielten. Dies sei auch Ursache für ihr Wesen: »[...] auch Alles, wozu der Geist Kraft bedarf, jeder Ausflug von Genialität bleibt dem C=[astrat]en fremd, er erhebt sich selten zu einem eigentlichen Charakter u.[nd] ist gewöhnlich muthlos u.[nd] zaghaft, listig und verschlagen«³¹².

Dass Kastraten keinen ›männlichen‹ Geist und Charakter und damit auch keine geschlechtstypischen Tugenden besäßen, scheint sich also erst Mitte des 19. Jahrhunderts in Lexika durchgesetzt zu haben. Frappierend ist dabei das lange nebeneinanderher Bestehen verschiedener, auch widersprüchlicher Geschlechterdiskurse am Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert. Erst ab dem Zeitpunkt, wo es keine konkurrierenden Ansichten mehr darüber gab, was Männer und Frauen seien, kam es zu einer »Naturalisierung des Diskurses«³¹³, das heißt, erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts galt das, was schon 150 Jahre zuvor über Kastraten gesagt und gedacht werden konnte als Allgemeinwissen.

5. Fazit – *Doing gender*, ›doing castrato‹

Doch in welchem Verhältnis standen diese Aussagesysteme zu den Praktiken der untersuchten Kastraten und den sie umgebenden sozialen Netzen? Martin Dinges betont die besondere Relevanz der »Untersuchung von Lebensformen, die nicht den gängigen Leitbildern entsprachen, weil sie [...] sich dem Modell dominanter Männlichkeit teilweise oder weitestgehend entzogen wie Priester, Sodomiter oder Kastraten«³¹⁴. Dieses »Modell dominanter Männlichkeit«

310 [Art.] Der Castrat, in: Johann ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* 1. A–E, Wien 1811, S. 1313f.

311 [Art.] Castrat, in: Eduard BERNSDORF, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten* 3, Dresden/Offenbach 1861, S. 520.

312 [Art.] Castrat, in: PIERER, *Universal-Lexikon* 3 (1803), S. 753.

313 LANDWEHR, *Diskursanalyse*, S. 129.

314 Martin DINGES, *Einleitung: Geschlechtergeschichte – mit Männern!*, in: Ders. (Hg.), *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter*

lehnt sich an das Konzept der »hegemonialen Männlichkeiten« der australischen Soziologin Raewyn Connell an. Connell hatte sich in ihren Werken *Gender and Power* (1987) sowie *Masculinities* (1995)³¹⁵ gegen statische und eindimensionale Patriarchats- und Geschlechterrollenmodelle gewandt und betont, dass sich Macht in sozialen Interaktionen herstelle. Sie sei nicht nur gegen Frauen, sondern auch untergeordnete Formen von Männlichkeit gerichtet³¹⁶, die »aufgrund von ökonomischen, sozialen, kulturellen oder sexuellen Konstellationen marginalisiert oder ausgegrenzt« würden und denen der Zugang zu Ressourcen verwehrt werde. »Hegemoniale Männlichkeit« sei historisch wandelbar und lediglich ein Ideal, das nicht zwingend von einer Majorität vertreten werden müsse³¹⁷. Da sich Connells Vorstellung von Hegemonie sehr stark über die biologische Fundierung des Geschlechtsunterschieds, Ablehnung von Homosexualität, die Ehe und homosoziale Bünde definiere³¹⁸ und dies Merkmale der westlichen bürgerlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert seien, schlägt Martin Dinges vor, für die Frühe Neuzeit von einer Vielzahl nebeneinanderher existierender »frühmoderne[r] hegemoniale[r] Männlichkeiten« zu sprechen, die von »moderne[r] hegemoniale[r] Männlichkeit« ab dem 19. Jahrhundert abzugrenzen sei³¹⁹. Wenn sich Kastraten also vermeintlich Modellen »hegemonialer Männlichkeiten« entzogen, gehörten sie dann zu einer Gruppe »marginalisierter Männlichkeiten«, wurden so klassifiziert und verstanden sich auch als solche³²⁰?

Die Kastratenkritik des 18. Jahrhunderts scheint zunächst darauf hinzuweisen, da sich diese zunehmend ablehnend gegenüber deren Körper und Geschlecht äußerten. Dies ist in einen Wandel der Geschlechterdiskurse einzubetten, der sich in einer Naturalisierung und Biologisierung von dem, was man als ›Mann‹ und ›Frau‹ verstand, und einer Dichotomisierung von

und Früher Neuzeit, Göttingen 1998, S. 7–28, hier S. 14. Dabei verlässt er sich auf den wenig differenzierten Aufsatz Patrick Barbiers im gleichen Band, siehe Patrick BARBIER, Über die Männlichkeit der Kastraten, in: Ebd., S. 123–152.

315 Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung zitiert: Raewyn CONNELL, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden 42015.

316 Martin Dinges spricht hierbei von »Ungleichheitsrelationen«, vgl. DINGES, *Stand*, S. 74.

317 MARTSCHUKAT / STIEGLITZ, *Geschichte*, S. 42.

318 Vgl. ebd., S. 43.

319 Martin DINGES, ›Hegemoniale Männlichkeit‹ – ein Konzept auf dem Prüfstand, in: Ders. (Hg.), *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 7–33, hier S. 20, 18f.

320 Unter »marginalisierten Männlichkeiten«, allerdings mit Fragezeichen versehen, werden im gleichen Band u.a. jüdische Studentenverbindungen und männliche Prostituierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts subsummiert, siehe Miriam RÜRUP, Auf Kneipe und Fechtboden. Inszenierung von Männlichkeit in jüdischen Studentenverbindungen in Kaiserreich und Weimarer Republik, in: Ebd., S. 141–156; Martin LÜCKE, »Das ekle Geschmeiß«. Mann-männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich, in: Ebd., S. 157–172.

physischen und psychischen Attributen ausdrückte. Kastraten, die man vormals innerhalb eines gedachten Geschlechterkontinuums verorten konnte, fielen nun aus diesem Modell heraus und wurden als in ihrem ganzen Wesen beschädigte Personen erachtet. Doch Connell selbst betont, »dass Begriffe wie ›hegemoniale Männlichkeit‹ oder ›marginalisierte Männlichkeit‹ keine festen Charaktertypen, sondern eher Handlungsmuster bezeichneten, die in bestimmten Situationen innerhalb eines veränderlichen Beziehungsgefüges entstünden«³²¹. Sie hebt also hervor, dass dabei die Praxis oder auch die *agency* der Akteurinnen und Akteure im Vordergrund stehe. Dinges betont zusätzlich, dass es sich um »geschlechtsbezogene Praktiken« handle bzw. der Körper »Bezugspunkt vergeschlechtlichter Praxis« sei³²². Inwieweit wirkte sich dieser diskursive Rahmen also auf die Aushandlungspraktiken um Körper, ›Männlichkeit‹ und Identität von Kastraten und ihrer Umwelt aus, sowohl im Rahmen der Selbstverortung als auch der Fremdwahrnehmung?

Anhand der Briefe Giuseppe Jozzis konnte gezeigt werden, wie er sich selbst mittels Schilderung seiner stark mit seinem Körper verbundenen Emotionen Aspekte zeitgenössischer »hegemonialer Männlichkeiten« zuschrieb. Dabei griff er auf ältere und damit persistente humoralpathologische Vorstellungen vom zum Zorn neigenden, von heißen Säften dominierten Mann und vom tugendhaften, vernünftigen *galantuomo* zurück. Die soziale Praktik der schreibenden Aneignung und des *self-fashioning* ist hier als *doing gender* zu verstehen: Das Geschlecht und die Identität Giuseppe Jozzis sind zwar durch zeitgenössische Diskurse geprägt, doch dürfe man sich, wie Claudia Opitz-Belakhal betont, Personen nicht »als ›Gefangene‹ von (diskursiven oder anderen Strukturen)« vorstellen³²³. Vielmehr würden geschlechtlich markierte Rollen und Identitäten erst durch »situationsgerechtes Verhalten und Handeln erworben und ausgeübt« und immer wieder »aufs Neue aktualisiert«³²⁴. Jozzi konnte in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf verschiedene, auch widersprüchliche Vorstellungen »hegemonialer Männlichkeiten« zurückgreifen und somit nicht nur seine eigene Identität konstruieren, sondern auch marginalisierende Aussagen seiner Umwelt nutzen und im Rahmen seines Briefwechsels positiv umdeuten³²⁵. Die geschlechtliche Markierung ›männlich‹ war dabei mehrfach relational; sie wurde von einem »Geflecht von interagierenden Differenzen« beeinflusst³²⁶. Für Jozzi bedeutete das, dass seine ›Männlichkeit‹ in Abgrenzung zu ›unmännlichen‹ Körpern wie denen des Kastraten Niccolò Reginali

321 CONNELL, Mann, S. 134.

322 DINGES, Männlichkeit, S. 9.

323 OPITZ-BELAKHAL, Geschlechtergeschichte, S. 28.

324 Ebd., S. 27.

325 Zur individuellen Aneignung widersprüchlicher Diskurse siehe auch DINGES, Stand, S. 77.

326 GRIESEBNER, Geschlecht, S. 132.

und ›weiblichen‹ Verhaltensweisen wie des vermeintlichen Wankelmuts Marianne Pirkers konstituiert wurde, sich aber auch über sein vermeintlich ›italienisches‹ Temperament und sein ›männliches Alter‹ definierte.

Dinges ist hier also zu widersprechen: Kastraten waren bis ins 18. Jahrhundert nicht automatisch Teil einer nicht-hegemonialen Randgruppe und »entzogen« sich auch nicht hegemonialen Modellen, sondern besaßen individuelle Handlungsspielräume innerhalb heterogener Diskurse über Geschlecht und Männlichkeit. Die »Herstellung von Differenz zu anderen Geschlechtsentwürfen«³²⁷ sowie Aneignungsprozesse ermöglichten es ihnen, sich ›männliche‹ Identitäten zu eigen zu machen.

Die Nähe »hegemonialer Männlichkeit« zu »gesellschaftlicher Macht und Verfügungsgewalt über Ressourcen«³²⁸, in diesem Fall der Mitgliedschaft in einer Freimaurervereinigung, demonstriert auch das Beispiel der Fremdwahrnehmung des Kastraten Filippo Sassaroli durch die Mitglieder der Dresdner Loge. Die Debatte um die »Verstümmelung« des Kastraten – ein Zustand, der weder von seinen Gegnern noch seinen Befürwortern in Zweifel gezogen wurde – zeigte zunächst, dass nur im Vordergrund die Frage verhandelt wurde, ob ein Kastrat Freimaurer werden dürfe, sich aber im Hintergrund andere Diskussionsebenen abspielten. Dies waren neben der empfundenen Unsicherheit der Loge vor dem Hintergrund der Restaurationszeit auch gravierende interne persönliche Differenzen zwischen den Akteuren sowie Autoritätskonflikte zwischen Loge und Großloge. Zwar verwiesen die zentralen Argumente gegen die Aufnahme Sassarolis, die sich auf eine restriktive Auslegung der als kanonisch dargestellten englischen Konstitutionen des 18. Jahrhunderts stützte, stark auf eine sich etablierende bürgerliche Geschlechterordnung, indem seine Gegner sowohl in dem ›Zustand‹ des Aspiranten als auch in dessen Konsequenz, der Ehelosigkeit, Hinderungsgründe für die Aufnahme sahen. Dennoch vermochten es Sassaroli Befürworter, ihm ›männliche‹ Tugenden zuzuschreiben. Diese speisten sich aus bürgerlichen Werten, freimaurerischen Tugenden, Ansätzen ›männlicher‹ »Geschlechtscharaktere«, aber auch spezifischen Vorstellungen von Empfindsamkeit und Gefühl, die in dieser Zeit populär waren. Seine Befürworter schrieben dem Kastraten somit nicht nur die Eigenschaften zu, die er als Freimaurer benötigte, sondern auch einen dementsprechenden Körper, der mitleiden und -fühlen konnte. So verlieh man ihm die Physis, die er für die Logenarbeit benötigte und wehrte gleichzeitig die Vorstellung vom empfindungslosen, zerstörten Kastraten als marginalisierten Mann ab.

327 Jürgen MARTSCHUKAT/Olaf STIEGLITZ, »Es ist ein Junge!« Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit, Tübingen 2005, S. 70.

328 Vgl. MARTSCHUKAT/STIEGLITZ, Geschichte, S. 42.

Auch hier wurde sein Geschlecht mehrfach relational konstruiert: Es bestand aus der Abgrenzung gegenüber Frauen sowie Männern mit schlechtem Ruf und unmoralischem Charakter. Wer oder was ›männlich‹ und damit aufnahmewürdig war, wurde also nicht nach immer gleichen Regeln beschlossen, sondern konnte von je verschiedenen Interessengruppen genutzt werden. Die Körperlichkeit und das Geschlecht des Kastraten wurden nicht einfach pauschal klassifiziert, sondern unter Einwirkung verschiedener Einflussfaktoren ausgehandelt. Dabei bestätigt sich erneut, dass »Geschlechterdifferenzen und -identitäten erst in der sozialen Interaktion, also im alltäglichen Miteinander, vollzogen und realisiert« werden³²⁹.

Dass Geschlechterdiskurse eigentlich spezifische Praktiken darstellten und deswegen nicht alle Praktiken damit deckungsgleich waren, steht im Einklang mit den Untersuchungen von Rebekka Habermas und Anne-Charlott Trepp über bürgerliche Geschlechterentwürfe des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die von den Personen je wechselseitig ausgehandelt wurden konnten³³⁰. Dabei standen sich Diskurse und Praktiken nicht entgegen, vielmehr ergaben sich durch »das Nebeneinander verschiedener diskursiver Formationen, durch die Konkurrenz und die Verknüpfungsmöglichkeiten, die zwischen ihnen bestehen, [...] zahlreiche individuelle Positionierungsmöglichkeiten, die je eigene Formen der Aussage und der Wahrnehmung zulassen [...]«³³¹. Wie die Semantik der Akteure in der Debatte um Sassarolis Aufnahme aufzeigt, konnten so auch heterogene Diskurse wie die Vorstellung von der »Verstümmelung« des Sängers gleichberechtigt neben Zuschreibungen seiner ›männlichen‹ Tugenden stehen.

Die Untersuchung von Selbstverortung und Fremdwahrnehmung zweier Kastraten und der sie umgebenden sozialen Netze hat also gezeigt, dass die Wahrnehmung von ›männlicher‹ Identität und Geschlechtskörper je ausgehandelt werden konnte und sich nicht anhand von aufklärerischen kritischen Schriften über Kastraten bemessen lässt, auch wenn diese den semantischen Rahmen für die spätere Bewertung der Sänger ausdifferenzierten. Deswegen soll hier ›doing castrato‹ analog zu *doing gender* verstanden werden: Wie auch Geschlecht erst in der Interaktion und Performanz von Körpern konstituiert wurde, offenbart sich das, was Kastraten waren und wie sie selbst und ihre Umgebung ihren Körper und ihr Geschlecht definierten, nicht allein durch Diskurse, sondern erst im alltäglichen Vollzug sozialer Praktiken.

329 OPITZ-BELAKHAL, Geschlechtergeschichte, S. 27.

330 Siehe Anne-Charlott TREPP, Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit. Frauen und Männer im Hamburger Bürgertum zwischen 1770 und 1840, Göttingen 1996; HABERMAS, Frauen.

331 LANDWEHR, Diskursanalyse, S. 94.

VI. Schlussbetrachtungen

An einem Septembertag des Jahres 1748 schrieb Giuseppe Jozzi in Amsterdam einen Brief an seine Freundin Marianne Pirker. Er beklagte sich zwar in diesem Brief darüber, wie die Gesellschaft mit ihm als Kastrat umging, doch damit demonstrierte er der Sängerin vor allem, dass ihm ›männliche‹ Zuschreibungen wie Ernsthaftigkeit, Weisheit, Autorität und der Status als Familienmann und Versorger zustünden. Auch die einige Jahrzehnte später vorgebrachten Einwände Heinrich Wilhelm von Zeschaus, Filippo Sassaroli sei als Kastrat »kein vollkommener Mann«, wurden von den Mitgliedern der Loge »Zum goldenen Apfel« vehement bekämpft, indem sie ihm ›männliche‹ Eigenschaften attribuierten und ihn damit der Freimaurerei für würdig erachteten.

Diese Möglichkeiten der individuellen Positionierung durch die Akteure selbst, aber auch die Anerkennung durch die sie umgebenden Personen manifestierte sich darüber hinaus im Rahmen der höfischen Anstellung und der Einbindung in soziale Netzwerke außerhalb des Hofes. Zwar trifft es zu, dass die Tätigkeit der Kastraten im Musik- und Opernbetrieb zentrale Parameter darstellten. Dies war aber nicht der Fall, weil sie als ›Diven‹ bestimmte Rollen auf der Bühne verkörperten, sondern weil die Beschäftigung im Rahmen der Hofkapelle Abhängigkeitsverhältnisse, aber auch Freiräume, das Eingebundensein in die residenzstädtische Bevölkerung und die Art der Pflege verwandtschaftlicher Beziehungen determinierte. Nicht die Opernrollen bestimmten den lebensweltlichen Alltag der Kastraten, sondern die Praktiken, die sie je erneut vollzogen. Es konnte nachgewiesen werden, dass Kastraten nicht per se marginalisiert wurden, sondern ihre Stellung in der Gesellschaft stetig neu aushandelten. Damit wurde das Bild des einsamen, effeminierten Opernstars dekonstruiert.

1. Ergebnisse

Dieser Befund wurde anhand von vier Thesen ermittelt: Kastraten waren symbolisches Kapital für die Höfe Mitteleuropas, sie agierten innerhalb dieser Strukturen als ›Geschäftsleute‹, waren aber auch außerhalb des Hofes sozial eingebunden und handelten Fragen nach Körper, ›Männlichkeit‹ und Identität individuell aus.

Die Untersuchung der Position der Kastratensänger an den Höfen des Alten Reichs im II. Kapitel hat zunächst gezeigt, dass sie dort durch das ganze

18. Jahrhundert hinweg und teilweise auch noch im beginnenden 19. Jahrhundert eine so wichtige Rolle spielten, dass sie als symbolisches Kapital der Fürstinnen und Fürsten innerhalb des Mächtekonzerths des Alten Reichs zu sehen sind. Die Indienstnahme des bourdieuschen Kapitalbegriffs konnte zutage fördern, dass das Hofopernsystem des Reichs eine zentrale Rolle in der musikalischen *repraesentatio maiestatis* spielte und dass Kastraten als deren Symbole Indikatoren von Macht und Status einer Fürstin oder eines Fürsten darstellten. Die Gründe dafür lagen, wie sich herausstellte, in der Faszination für die italienische Oper nördlich der Alpen, die ›Geschmacksbildung‹ auf das Musiktheater hin und in der daraus resultierenden Wahl des künstlerischen Repräsentationsmittels. Es erwies sich, dass die Sänger essentiell für die musikalische Gestaltung der Hofgalatage, in den Opern der Karnevalssaison und für die Ausgestaltung der katholischen Kirchenmusik waren. Dabei bestimmte zunächst das persönliche Dienstverhältnis zum Landesherrn oder zur Landesherrin ihre Handlungsspielräume am Hof. Bereits im Rahmen der Anwerbung innerhalb des »halb-kontrollierten« Sängernetzwerkes und der Ausbildung auf Hofkosten trat dabei die starke Ausgangsposition der Akteure im höfischen Kontext zutage.

Die Auswahl der ›Protagonisten‹ und ihre Wege an die vier paradigmatischen Höfe demonstrierte zudem, wie wichtig es den sächsischen und bayerischen Kurfürsten und Königen, dem Wiener Kaiser und der Kaiserin sowie den württembergischen Herzögen noch bis ins frühe 19. Jahrhundert war, die besten Kastratensänger an ihre Höfe zu holen, um mit ihrer Opernpflege über die Landesgrenzen hinweg Ruhm zu erlangen. Die Analyse der diversen Wirkungsbereiche der Kastraten an den Höfen konnte ihren Status als symbolisches Kapital noch untermauern, indem skizziert wurde, dass sie nicht nur Sänger, sondern auch Instrumentalisten, Komponisten, Kapellmeister und Musiklehrer waren. Damit prägten sie die Musikkultur der Höfe entscheidend mit und nahmen Einfluss auf die Erziehung des fürstlichen Nachwuchses.

Dass Kastraten nicht ausschließlich aus Italien kamen, wie vor allem im 18. Jahrhundert kolportiert wurde, konnte ebenso belegt werden. Dabei wurde insbesondere anhand der weitaus geringeren Gagen (als Teil oder auch Indikator des symbolischen Kapitals) deutlich, dass deutsche Kastraten zwar von geringerem Wert für die Höfe waren, dass dieser aber dennoch immer noch so hoch veranschlagt wurde, dass man versuchte, eigene Sopranisten und Altisten ›herzustellen‹, um sich vom südeuropäischen Sängermarkt unabhängig zu machen.

Dieser hohe Status der Kastraten im Alten Reich ist auch der Schlüssel zum Verständnis, warum sie so lange verwendet wurden. Ute Daniels These ist zuzustimmen, dass die Höfe auch im 18. und sogar noch im 19. Jahrhundert die gleiche Botschaft zu vermittelten versuchten wie in den Jahrhunderten

davor, nämlich die der fortlaufenden »kulturellen Hegemonie höfischen Lebens«¹. Dafür waren Kastratensänger unabdingbar, ungeachtet der Tatsache, dass Geschlechter- und Körperdiskurse sie zunehmend ausschlossen.

Dass Kastratensänger aber durch diesen Status als symbolisches Kapital nicht zu reinen Empfängern fürstlicher Gunst degradiert wurden, legte die Untersuchung der Praktiken als »Ort des Sozialen« im III. Kapitel offen. Denn innerhalb der Abhängigkeit des höfischen Anstellungsverhältnisses nutzten sie vielfältige Möglichkeiten, eigene Interessen gegenüber dem Landesherrn oder der -herrin zu erstreiten. Dabei wendeten sie verschiedene Strategien an, je nachdem, ob es um Belange der Anwerbung, der Ausbildung oder die Höhe von Besoldungen, Sonderzuwendungen und Pensionszahlungen ging. Es wurde deutlich, dass Parameter wie das Verhalten innerhalb des Anstellungsverhältnisses sowie der Arbeitsumfang und die Arbeitsbelastung zwar vertraglich festgelegt werden konnten, es aber dennoch Raum für Verhandlungen gab.

Ferner konnte gezeigt werden, dass sich Kastratensänger zwar vorrangig als Künstler positionierten, auch dezidiert gegen die Repräsentationsinteressen der Herrscherinnen und Herrscher. Sie verorteten sich aber ebenso als Spezialisten und Akteure in Wissenstransferprozessen, wie dem Import von Seidenherstellungstechniken, und versuchten eine dementsprechende, in ihren Augen adäquate Behandlung und Bezahlung zu erwirken. Eine besondere Gratwanderung bedeutete für die Sänger das angemessene Agieren im Spannungsfeld von Mobilität und Ortsgebundenheit. Dabei band sie die höfische Anstellung zwar eng an den Residenzort; das mitteleuropäische Hofopernsystem, vor allem aber auch der Sängermarkt in Italien erforderten es allerdings ebenso, innerhalb des Reichs und über die Alpen hinweg mobil zu bleiben. Die Aushandlungsprozesse legten offen, dass nicht nur Kastraten vom Hof, sondern auch die Regentin oder der Regent von den Kastraten abhängig waren. Das Ringen um die Verfügungsgewalt schlug sich in der physischen Verfügbarkeit der Personen und damit der Stimme nieder. Dabei mussten beide Seiten genau austarieren, welche Strategien sie anwendeten. Denn nicht nur musste der Kastrat darauf achten, inwieweit er seinen Vertrag und damit seine sichere Stellung gefährdete oder verletzte. Auch der Regent oder die Regentin konnte die für die Hofoper so kostbare Stimme schnell verlieren. Hier zeigte sich umso mehr, dass es die wechselseitigen Praktiken der Anerkennung waren, welche die sozialen Wirklichkeiten kreierte, in denen Kastraten lebten. Erst so wurden die Beziehungen hergestellt, innerhalb derer Positionen und Standpunkte ausgehandelt und Bedeutungen zugeschrieben wurden.

1 DANIEL, Höfe, S. 24.

Zuletzt wurde die besondere Stellung der letzten Kastraten in Dresden im 19. Jahrhundert erörtert und deren spezifische Verhandlungstaktiken dargestellt. Es wurde deutlich, dass diese Praktiken nicht nur im Zusammenhang mit der fragilen Position als letzte Kastraten nördlich der Alpen standen. Sie sind auch als Strategien angesichts der Unentschlossenheit und der widerstreitenden Interessen des sächsischen Hofes zu verstehen, mit Hilfe derer die Kastraten selbst zum Erhalt ihrer Anstellungen beitrugen.

Kastraten waren also trotz der Bindung an den Hof, den sie ihrer Rolle als symbolisches Kapital zu verdanken hatten, nicht ausschließlich den Bedingungen der höfischen Anstellung ausgeliefert, sondern agierten als geschickte ›Geschäftsleute‹, die ihre Interessen verfochten und dazu spezifische Praktiken anwandten. Dabei wurde dargelegt, dass sie diese Handlungsspielräume bis ins 19. Jahrhundert hinein besaßen, ungeachtet der nun auch in höfischen Kreisen zunehmenden Versuche, Kastraten abzuschaffen. Unterstützt durch die Vertragspolitik am sächsischen Hof sorgten sie für ein Weiterbestehen ihrer Anstellungen bis in eine Zeit hinein, in der sich das Betätigungsfeld für Kastratensänger weitestgehend auf die Vatikanische Kapelle verengt hatte.

Da die Lebenswelten von Kastraten nicht nur auf die Anstellungsverhältnisse an der Hofkapelle reduziert waren, wurden im IV. Kapitel die sozialen Beziehungen außerhalb des Hofes, insbesondere in der Sphäre der Residenzstadt untersucht. Dies erfolgte zunächst mithilfe der Definition gesellschaftlicher Kontakte als soziales und symbolisches Kapital nach Pierre Bourdieu und der Prämisse, dass diese Kapitalien in ökonomisches Kapital umgewandelt bzw. ökonomisches in soziales und symbolisches Kapital transformiert werden konnte. So wurden die Art des (repräsentativen) Wohnens, die Investition in spezifische Güter sowie die Beschäftigung einheimischer Dienerinnen und Diener als Indikatoren für Geselligkeit mit anderen Stadtbürgern dekodiert. Darüber hinaus zeigte sich, dass Schulden ein Anzeichen für soziale Anerkennung waren, da es nur unter Aufbringung sozialer Energie, also symbolischen Kapitals, möglich war, sich Geld von Stadtbürgerinnen und -bürgern zu leihen.

Die Pflege verwandtschaftlicher Beziehungen spielte eine ebenso große, wenn nicht größere Rolle, wie in einem zweiten Schritt ausgeführt werden konnte. Dabei wurden die Kontakte sowohl zur fernen als auch zur nahen Familie beleuchtet und nachgewiesen, dass diese Beziehungen nicht nur von gegenseitiger Fürsorge und künstlerischer Förderung von Geschwistern geprägt waren, sondern dass Kastraten im 18. Jahrhundert als Unterstützer und Versorger ihrer Familien anerkannt wurden und sich auch um Schutzbefohlene wie Neffen und Nichten kümmerten. Besonders intensiv waren diese Familienbande, wenn die Sänger einem gemeinsamen Hausstand vorstanden oder sogar ein Familienunternehmen mit den Schwestern führten. Diese vor Ort lebenden Personen waren es auch – und nicht etwa andere Musiker –, die

vorrangig als Erbinnen und Erben eingesetzt wurden und damit als Ersatz für leibliche Nachkommen dienten. Das Kapitel konnte den Nachweis erbringen, dass das immer noch prävalente Bild vom einsamen Kastraten, wie es Max Maria von Weber im 19. Jahrhundert heraufbeschwor, von der aufklärerischen Sicht beeinflusst ist und nicht uneingeschränkt zutrif. Kastraten waren ebenso wie andere italienische Musikerinnen und Musiker sozial eingebunden und an den Residenzstädten nicht nur sichtbar, sondern auch weitestgehend geachtete Personen.

Zuletzt wurden im V. Kapitel die Aushandlungspraktiken um Körper, ›Männlichkeit‹ und Identität in den Blick genommen, die im Besonderen das althergebrachte Bild des Kastraten herauszufordern vermochten. Dabei wurde zunächst die Einordnung von Kastratenkörper und -geschlecht in sich wandelnde Geschlechterordnungen nachgezeichnet und dargelegt, um welche zentralen Punkte sich die deutschsprachige Kastratenkritik der Aufklärung drehte. Es bestätigte sich, dass sich die Vorstellung des monströsen, unmännlichen Kastraten erst im Laufe des 18. Jahrhunderts herausbildete und eng mit den Forderungen der Aufklärer nach der Deckungsgleichheit biologischer Gegebenheiten mit inneren Geschlechtscharakteren verknüpft war.

In diesem Kontext erwies sich aber auch, dass sich der Anti-Kastratendiskurs, der sich zunächst als Praxis einer bestimmten Schicht formierte, im 18. und frühen 19. Jahrhundert noch nicht naturalisiert war. Anhand der Untersuchung von Selbstverortung und Fremdwahrnehmung zweier Kastraten wurde demonstriert, dass es eine »Überlagerung mehrerer, aneinandergespinnter Sinnmuster, die teilweise in Spannungsverhältnis zueinander stehen«, gab². Dies wurde in zwei Mikrostudien offenkundig, in denen der Beobachtungsmaßstab auf einen spezifischen, dichten Quellenbestand verkleinert wurde.

Anhand der Untersuchung der Korrespondenz Giuseppe Jozzis mit dem Ehepaar Pirker (1748/49) wurde deutlich, dass sich der Kastrat mittels *self-fashioning* im Schreiben empfindsamer Briefe Aspekte einer ›männlichen‹ Identität zuschrieb, die sich sowohl auf seinen Körper als auch auf sein Verhalten bezogen. Basierend darauf vermochte er es, sich auf verschiedene Weise als eifersüchtiger Liebhaber, Familienmitglied oder *Cicisbeo* im Beziehungsgeflecht zu positionieren. Auch die Mitglieder der Loge »Zum goldenen Apfel« vollzogen Praktiken der Zuschreibung ›männlicher‹ Eigenschaften, die es dem Kastraten Filippo Sassaroli ermöglicht hätten, als echter Freimaurer anerkannt und aufgenommen zu werden. In der Analyse der Argumentationen der Beteiligten erwies sich auch, welchen Einfluss der historische Kontext sowie Konflikte und Autoritätsfragen unter den Beteiligten auf die Entscheidung hatten. In beiden Fällen konnte die Persistenz älterer

2 RECKWITZ, Praktiken, S. 207.

Geschlechterdiskurse und der kreative Umgang mit diesen verschiedenen Männlichkeitsbildern nachgezeichnet werden, die zwischen den 1740er/50er und den 1820er Jahren aufeinandertrafen.

Dabei konnten die von Dagmar Freist genannten Potentiale der mikroskopischen Perspektive fruchtbar gemacht werden, nämlich die Sichtbarmachung der »Komplexität sozialer Praktiken«, »die Gleichzeitigkeit verschiedener Möglichkeitsräume und damit auch die Gestaltbarkeit des Sozialen in je spezifischen ›Praxisgegenwarten«³.

Durch die Anwendung von *gender* als Analysekategorie konnte zwar nachgewiesen werden, dass die ›Männlichkeit‹ der Kastraten durchaus mit der Ausübung von Macht bzw. der Verteilung von Ressourcen verknüpft war. Es zeigte sich aber ebenso, dass diese gesellschaftlichen Konstruktionen erst von »geschlechtsbezogenen Praktiken«⁴ hervorgebracht wurden. Diese »Taktiken der Aneignung«⁵ wurden als *Doing gender* verstanden und in diesem Kontext zu ›doing castrato‹ umgedeutet. Die Annahme, Kastraten seien in der Endphase ihres Bestehens grundsätzlich als defizitäre ›verstümmelte Körper‹ wahrgenommen worden, verzerrte also den Blick auf die tatsächliche Positionierung der einzelnen Personen. Denn sie vermochten es, sich immer wieder neu zu »entwerfen, verorten und Anerkennung [zu] finden«⁶. Kastratensänger waren also selbst daran beteiligt, marginalisierte Positionen zu überwinden und sich über enge Rahmenbedingungen oder vermeintliche Einschränkungen, die bisher als bestimmend für ihre Existenz gesehen wurden, hinwegzusetzen.

2. Ausblick

Der Fokus auf die Endphase der Kastratensänger nördlich der Alpen eignet sich besonders, Aussagen über das Phänomen als Ganzes zu treffen. Durch die Identifizierung des Topos vom ›unmännlichen‹, marginalisierten Kastratensänger als Diskurs (bzw. Praktik) einer bürgerlichen Schicht des 18. Jahrhunderts, der sich noch lange in der Forschung hielt, konnten neue Perspektiven auf die Handlungsmacht der historischen Akteure geworfen werden. Vor allem der Schwerpunkt auf dem Alten Reich und seinen Nachfolgestaaten als bislang

3 FREIST, Historische Praxeologie, S. 73f.

4 DINGES, Männlichkeit, S. 9.

5 Marian FÜSSEL, Die Rückkehr des ›Subjekts‹ in der Kulturgeschichte. Beobachtungen aus praxeologischer Perspektive, in: Stefan DEINES u.a. (Hg.), Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte, Berlin 2003, S. 141–159, hier S. 157.

6 FREIST, Diskurse, S. 20.

vernachlässigtem Wirkungsort der Kastratensänger bereichert die Kastratenforschung, auch weil dadurch Quellen fruchtbar gemacht wurden, die bislang weitestgehend unberücksichtigt geblieben sind. Hier wäre es wünschenswert, wenn noch weitere Editionsprojekte italienischer Quellen entstünden, wie die geplante Herausgabe des Pirker-Briefwechsels an der Universität Salzburg. Denn vor allem die Erschließung neuer Egodokumente belegt, dass sich die Selbstwahrnehmung und -darstellung von Kastratensängern im 18. Jahrhundert sehr viel variantenreicher gestaltete, als jene, die durch die Memoiren Filippo Balatris und die Briefe Farinellis bekannt sind.

Diese Ergebnisse können auch die musikwissenschaftliche Forschung bereichern und möglicherweise dazu beitragen, dass doch eine »wissenschaftliche Schengenzone« entsteht, innerhalb derer Musik- und Geschichtswissenschaften an den Früchten der jeweils anderen Disziplin teilhaben. Dies gilt auch für die Hofforschung, bei der eine stärkere Vernetzung kunstwissenschaftlicher, musikwissenschaftlicher und historisch arbeitender Forscherinnen und Forscher notwendig ist, um die Gesamtheit der Phänomene des Hofkünstlers und des frühneuzeitlichen Hofes in ihrer Gänze zu erfassen. Denn der hier verfolgte interdisziplinäre Ansatz hat neue Erkenntnisse zur Sozial- und Kulturgeschichte des Alten Reichs und eines seiner Nachfolgestaaten zutage gefördert. Auf der einen Seite konnte die enge Verknüpfung von Hof- und Kastratenkritik nachgewiesen werden, die beide von Geschlechter- und Nationalstereotypen geprägt waren. Auf der anderen Seite wurden die vielfältigen Lebensentwürfe, -strategien und -möglichkeiten eines bisher kaum untersuchten Teils der frühneuzeitlichen Gesellschaft erläutert.

Gerade das »Schauen im Kleinen« und die Frage nach dem »Handeln und Denken, Fühlen und Leiden«⁷ konnte erneut große Konjunkturen in Frage stellen. Besonders die lange Verwendung von Kastraten am Dresdner Hof scheint Hans Medicks Überlegungen bezüglich der Regelmäßigkeit von »Ausnahmefällen« in der »Übergangsphase zur Moderne«⁸ zu untermauern. Denn diese Ambivalenzen zeigten sich auch bezüglich der Wirkungsmacht allgemeiner Geschlechteranthropologien um 1800. Zwar wurde deutlich, dass sich die Art der Kastratenkritik in die sich wandelnden Geschlechterdiskurse im 18. Jahrhundert einreichte. Allerdings wäre deren Deutungshoheit angesichts der Persistenz älterer Kastratendiskurse bis ins 19. Jahrhundert erneut kritisch zu beleuchten. Dabei ist Karin Hausen zuzustimmen, die die »Komplexität und inneren Widersprüchlichkeit der in die Gesellschaften eingebetteten Geschlechterverhältnisse« betonte und deswegen forderte,

7 VAN DÜLMEN, *Historische Anthropologie*, S. 32.

8 MEDICK, *Mikro-Historie*, S. 48.

»Ambivalenzen auszuhalten, mit diesen sensibel umzugehen und allen auf Eindeutigkeit zielenden Konzepten, Kategorien und Urteilen mit kritischer Distanz zu begegnen«⁹.

Nur unter Berücksichtigung dieser Disparitäten können Kastraten in die Geschichte der Männlichkeiten der Frühen Neuzeit eingebettet werden, ohne über die Fallstricke der post-aufklärerischen Forschung zu stolpern oder sich auf vermeintlich eindeutige Definitionen von Marginalisierung einzulassen. Die vorliegende Studie demonstriert zudem die besondere Relevanz der Erforschung der Männlichkeiten in der Vormoderne, die vor allem im deutschsprachigen Bereich seit einigen Jahren zu Unrecht vernachlässigt wurde.

Die Untersuchung des Umgangs mit Vertretern eines aus heutiger Sicht künstlich hergestellten Geschlechts in der Vergangenheit hat womöglich auch das Potential, die Sensibilität in Bezug auf den Konstruktionscharakter von Geschlecht und ›Männlichkeit‹ auch für die Gegenwart zu erhöhen. Obwohl Judith Butler schon 1990 in ihrem Buch *Gender Trouble* das körperliche Geschlecht als Konstrukt entlarvte¹⁰, was in der Forschung und darüber hinaus breit rezipiert wurde, sieht sich die Geschlechterforschung heute mehr denn je öffentlichen Angriffen ausgesetzt. Im 21. Jahrhundert kommt zunehmend Verdrossenheit auf, diesbezügliche Uneindeutigkeiten anzuerkennen und kreativ mit ihnen umzugehen. Dabei bietet uns die Untersuchung der Vergangenheit an, mit größerem Reflexionsvermögen auf die Gegenwart zu schauen oder um es mit Natalie Zemon Davis' Worten zu sagen: »Very often the past offers us the memory of possibilities – not models, not possibilities to imitate, but simply other possible worlds, other ways of living that we humans sometimes had here or elsewhere on our globe«¹¹.

9 HAUSEN, Geschlechtergeschichte, S. 9f.

10 Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York / London 1990. Die deutsche Übersetzung wurde 1991 unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* herausgegeben.

11 ZEMON DAVIS u.a., *Passion*, S. 12.

VII. Anhang

1. Literaturverzeichnis

Gedruckte Literatur

- ABERT, Hermann, Niccolò Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie, Halle (Saale) 1908.
- ADDOBBATI, Andrea / BIZZOCCHI, Roberto, Kastraten, Ciccisbei und die Konstruktion einer ›italienischen Mentalität‹, in: Saskia Maria Woyke u.a. (Hg.), Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil, Würzburg 2017, S. 151–158.
- ANTONICEK, Theophil, Österreich. Ein gelobtes Land der italienischen Musik, in: Reinhard STROHM (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2001, S. 121–138.
- APLEGATE, Celia, Introduction. Music Among the Historians, in: *German History* 30/3, S. 329–349.
- BALME, Christopher B., »Of Pipes and Parts«. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts, in: Hans-Peter BAYERDÖRFER (Hg.), *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen 1999, S. 127–138.
- BARBIER, Patrick, *The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London 1998 (Paris 1988).
- , Über die Männlichkeit der Kastraten, in: Martin DINGES (Hg.), *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 1998, S. 123–152.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris 1970.
- BAUER, Hans-Joachim (Hg.), *Barockoper in Bayreuth*, Laaber 1982.
- BAUER, Volker, Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus, Köln u.a. 1997.
- BAUM, Heinz, *Die Sängerkastraten der Barockzeit. Wahrheit oder Mythos? Auf den Spuren eines Rätsels der Medizin- und Musikgeschichte*, Stuttgart 2012.
- BECK, Marina, *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, München 2017.
- BEHREND-MARTÍNEZ, Edward, *Manhood and the Neutered Body in Early Modern Spain*, in: *Journal of Social History* 38/4 (2005), S. 1073–1093.
- BELCASTRO, Maria Giovanna u.a., *Hyperostosis Frontalis Interna (HFI) and Castration. The Case of the Famous Singer Farinelli (1705–1782)*, in: *Journal of Anatomy* 219/5 (2011), S. 632–637.
- BENZONI, Gino, [Art.] Gallo, Agostino, in: Fiorella BARTOCCINI / Mario CARVALE (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* 51, Rom 1998, S. 693–697.
- BERETHS, Gustav, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, Mainz 1964.
- BERGER, Joachim, »une institution cosmopolite«? Rituelle Grenzziehungen im freimaurerischen Internationalismus, in: Bernhard GISSBL / Isabella LÖHR (Hg.), *Bessere Welten. Kosmopolitismus in den Geschichtswissenschaften*, Frankfurt a.M. 2017, S. 167–192.
- BERGERON, Katherine, *The Castrato as History*, in: *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996), S. 67–184.
- BERRY, Helen, *The Castrato and his Wife*, Oxford 2011.
- BEYER, Bernhard, *Kastraten als Freimaurer. Ein Ausschnitt aus der ältesten Zeit der Berliner Freimaurerei*, in: Jahrgabe 1960 der Forschungsloge Nr. 808 Vereinigte Grosslogen von Deutschland Quatuor Coronati i. Or. Bayreuth, Bad Kissingen 1960, S. 33–38.
- BILHARZ, Alfons, *Beschreibung der Genitalorgane einiger schwarzer Eunuchen, nebst Bemerkungen über die Beschneidung der Clitoris und kleinen Schamlippen*, in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Zoologie* 10 (1860), S. 281–294.
- BIZZOCCHI, Roberto, *A lady's man. The Ciccisbei, Private Morals and National Identity in Italy*, Basingstoke / New York 2014.

- , Cicisbei. Italian Morality and European Values in the Eighteenth Century, in: Paula FINDLEN u.a. (Hg.), *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford 2009, S. 35–58.
- BLASCHKE, J., Die Kastraten und ihr Einfluss auf die Entwicklung der Tonkunst, in: *Die Sängerkirche 11* (1900), S. 276–278.
- BLICKLE, Peter, Unruhen in der ständischen Gesellschaft 1300–1800, München ²2010.
- BLICKLE, Renate, Supplikationen und Demonstrationen. Mittel und Wege der Partizipation im bayerischen Territorialstaat, in: Werner RÖSENER (Hg.), *Kommunikation und ländliche Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne*, Göttingen 2000, S. 263–317.
- BLUME, Johanna E., »Es bedeutet viel, keinen Bart zu haben.« *Self-fashioning* in den Briefen des Kastratensängers Giuseppe Jozzi, in: Anne CONRAD u.a. (Hg.), *Frauen – Männer – Queer. Ansätze und Perspektiven aus der historischen Genderforschung*, St. Ingbert 2015, S. 161–176.
- BOCK, Henning, Bürgerliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Bildung durch Anschauung, in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT u.a. (Hg.), *Kunst und Kulturgut*, Bd. 2: »Kunst« und »Staat«, Paderborn 2011, S. 33–50.
- BÖHMER, Karl, Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor Idomeneo. Die Karnevalsoper am Cuvilliés-Theater 1753–1780, in: Theodor GÖLLNER / Stephan HÖRNER (Hg.), *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 9–38.
- BORIS, Francesca / CAMMAROT, Giampiero, La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli, in: *Atti e memorie* 27 (1990), S. 182–237.
- BOURDIEU, Pierre, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 1992.
- , Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard KRECKEL (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, S. 183–198.
- , *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M. 1998.
- , *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1987.
- BRAGAGLIA, Anton G., *Degli evirati cantori. Contributo alla storia del teatro*, Florenz 1959.
- BRANDENBURG, Irene, [Art.] Mazzanti, Ferdinando, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 11, Kassel u.a. ²2004, S. 1424–1425.
- , »Für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen zu schreiben«. Glucks Kastratenpartien im Kontext der Opernreform, in: Daniel BRANDENBURG / Thomas SEEDORF (Hg.), »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, Schliengen 2011, S. 130–150.
- BRAUBACH, Max, Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln, in: Siegfried KROSS (Hg.), *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 26–63.
- BREIDENSTEIN, Georg, Geschlechtsunterschied und Sexualtrieb im Diskurs der Kastration Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Christiane EIFERT u.a. (Hg.), *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*, Frankfurt a.M. 1996, S. 216–239.
- BRENDECKE, Arndt, Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung, in: Ders. (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 13–20.
- BREVAGLIERI, Sabina / SCHNETTGER, Matthias, Zur Einführung [in die Sektion *Saperi*. *Praktiken der Wissensproduktion und Räume der Wissenszirkulation zwischen Italien und dem Deutschen Reich im 17. Jahrhundert*], in: Arndt BRENDECKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 122–131.
- BROCKPÄHLER, Renate, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964.
- BRODNITZ, Friedrich S., The Age of the Castrato Voice, in: *Journal of Speech and Hearing Disorders* 40 (1975), S. 290–295.
- BROSCHI FARINELLI, Carlo, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, hg. von Carlo Vitali, Palermo 2000.
- BRUSCHI, Alberto, *Farinelli dimenticato*, Florenz 1998.
- BRUSNIAK, Friedhelm, *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993, Köln 1994.
- BUCCIARELLI, Melania u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, Berlin 2006.

- BUCCIARELLI, Melania, Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music. Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera, in: *Cambridge Opera Journal* 27/3 (2015), S. 189–213.
- BURDEN, Michael, Metastasio on the London Stage, 1728 to 1840. A Catalogue, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 40 (2007), S. iii, v–xi, xiii–xix, 1–332.
- BURROWS, Donald, Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern – Probleme und Lösungsvorschläge, in: Hans Joachim MARX (Hg.), *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, Laaber 1988, S. 85–93.
- BUSCH-SALMEN, Gabriele, »... auch unter dem Tache der feinsten Wohnungen«. Neue Dokumente zu Sozialstatus und Wohnsituation der Mannheimer Hofmusiker, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, S. 21–35.
- BUTLER, Judith, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York/London 1990.
- CAFFIERO, Marina, [Art.] Garampi, Giuseppe, in: Mario CARVALE (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* 52, Rom 1999, S. 224–229.
- CAFFIERO, Rosa, La formazione del musicista del XVIII secolo. Il »modello« die conservatori Napoletani, in: *Rivista di analisi e teoria musicale* 15/1 (2010), S. 5–25.
- CALLEGARI HILL, Laura, L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666–1800. Statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica, Bologna 1991.
- CAMIZ, Franca T., The Castrato Singer. From Informal to Formal Portraiture, in: *Artibus et Historiae* 9/18 (1988), S. 171–186.
- , Putti, eunuchi, belle cantatrici. L'iconographie des chanteurs en Italie, in: *Musique, images, instruments* 2 (1996), S. 8–17.
- CAMPA, Cecilia, Die italienische Oper im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Wirklichkeit, Wirkung, Rezeptionsästhetik, in: Barbara MARX (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 221–228.
- CAPPELLETTO, Sandro, La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore, Turin 1995.
- , L'infelice Farinelli, in: Luigi VERDI (Hg.), *Il Farinelli ritrovato*, Lucca 2014, S. 217–219.
- CARL, Horst u.a., [Art.] Repräsentation, in: Friedrich JÄGER (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 11, Stuttgart 2010, S. 62–81.
- CARRETTI, Francesca/BLUME, Johanna E., Frauensport in der Frühen Neuzeit am Beispiel der Henriette Adelheid von Savoyen, Kurfürstin von Bayern, in: Anne CONRAD u.a. (Hg.), *Frauen – Männer – Queer. Ansätze und Perspektiven aus der historischen Genderforschung*, St. Ingbert 2015, S. 147–161.
- CAVALLO, Sandra, Bachelorhood and Masculinity in Renaissance and Early Modern Italy, in: *European History Quarterly* 38/3 (2008), S. 375–397.
- , Family Relationships, in: Dies./Silvia EVANGELISTI (Hg.), *A Cultural History of Childhood and Family in the Early Modern Age*, Oxford/New York 2010, S. 15–32.
- CERVANTES, Xavier, ›Letem Deck Their Verses with Farinelli's Name‹. Farinelli as a Satirical Trope in English Poetry and Verse of the 1730s, in: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 28/3 (2005), S. 421–436.
- , ›Tuneful monsters. The Castrati and the London Operatic Public 1667–1737, in: *Restoration and 18th Century Theatre Research* 13 (1998), S. 1–24.
- CHARTON, Anke, »In quest'ultimo istante riconosciami«. Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800, in: Roland PFEIFFER (Hg.), *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche*, Kassel/Basel 2013, S. 11–27.
- CHRYSANDER, Friedrich, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* 1 (1863), S. 147–286.
- CONNELL, Raewyn, Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Wiesbaden 42015.
- COOPER, Barry, Alberti and Jozzi. Another View, in: *The Music Review* 39 (1978), S. 160–166.
- CORNEILSON, Paul, Reconstructing the Mannheim Court Theatre, in: *Early Music* XXV/1 (1997), S. 63–82.

- CRAWFORD, Katherine, *Desiring Castrates, or How to Create Disabled Social Subjects*, in: *Journal for Early Modern Cultural Studies* 16/2 (2016), S. 59–90.
- DALE, Melissa S., *Understanding Emasculation. Western Medical Perspectives on Chinese Eunuchs*, in: *Social History of Medicine* 23/1, S. 38–55.
- DANIEL, Ute, [Art.] Hof, Hofleben, in: Helmut REINALTER (Hg.), *Lexikon zum Aufgeklärten Absolutismus in Europa. Herrscher – Denker – Sachbegriffe*, Köln u.a. 2005, S. 308–315.
- , *Höfe und Aufklärung in Deutschland – Plädoyer für eine Begegnung der dritten Art*, in: Marcus VENTZKE (Hg.), *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen. Die Bedeutung des Hofes im späten 18. Jahrhundert*, Köln u.a. 2002, S. 11–31.
- , *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.
- , *Stadt und Hof. Wann erfolgte die Wende?*, in: Jan HIRSCHBIEGEL u.a. (Hg.), *Städtisches Bürgertum und Hofgesellschaft. Kulturen integrativer und konkurrierender Beziehungen in Residenz- und Hauptstädten vom 14. bis ins 19. Jahrhundert*, Ostfildern 2012, S. 271–280.
- , *Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit*, in: *Niedersächsisches Jb. für Landesgeschichte* 72 (2000), S. 45–66.
- DASTON, Lorraine/PARK, Katherine, *The Hermaphrodite and the Orders of Nature. Sexual Ambiguity in Early Modern France*, in: Louise O. FRADENBURG/Carla FRECCERO (Hg.), *Premodern Sexualities*, New York 1996, S. 117–136.
- DAVIES, James Q., ›Veluti in Speculum‹. *The Twilight of the Castrato*, in: *Cambridge Opera Journal* 17/3 (2005), S. 271–301.
- DE ANGELIS, Alberto, *Domenico Mustafà, la Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*, Bologna 1926.
- DE ANGELIS, Marcello, *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750–1800)*. Repertorio, Bd. 2, Florenz/Mailand 1991.
- DEMARCO, Laura E., *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor*, in: *The Musical Quarterly* 86/1 (2002), S. 174–185.
- DESCHARMES, Bernadette, *Von Bürgern und Bärten. Körper, Männlichkeit und Politik im klassischen Athen*, in: *Historische Anthropologie* 23/2 (2015), S. 252–273.
- DI VICENZO, Massimo, *Sesso, droga e Roccò. Storia del falsetto dai castrati all'heavy metal*, Arcana 2014.
- DINGES, Martin, *Aushandeln von Armut in der Frühen Neuzeit. Selbsthilfepotential, Bürgervorstellungen und Verwaltungslogiken*, in: *Werkstatt Geschichte* 10 (1995), S. 7–15.
- , *Die Ehre als Thema der Stadtgeschichtsforschung. Eine Semantik im Übergang vom Ancien Régime zur Moderne*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 16/4 (1989), S. 409–440.
- , *Ehre und Geschlecht in der Frühen Neuzeit*, in: Sibylle BRACKMANN u.a. (Hg.), *Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen*, Berlin 1998, S. 123–147.
- , *Einleitung: Geschlechtergeschichte – mit Männern!*, in: Ders. (Hg.), *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 1998, S. 7–28.
- , *›Hegemoniale Männlichkeit‹ – ein Konzept auf dem Prüfstand*, in: Ders. (Hg.), *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 7–33.
- , *Stand und Perspektiven der »neuen Männergeschichte« (Frühe Neuzeit)*, in: Marguerite Bos (Hg.), *Erfahrung. Alles nur Diskurs? Zur Verwendung des Erfahrungsbegriffs in der Geschlechtergeschichte*, Zürich 2004 (Beiträge der 11. Schweizerischen HistorikerInnentagung 2002), S. 71–96.
- , *›Weiblichkeit« in »Männlichkeitsritualen«? Zu weiblichen Taktiken im Ehrenhandel in Paris im 18. Jahrhundert*, in: *Francia* 18 (1991/92), S. 71–98.
- DONÀ, Mariangela/SEEDORF, Thomas, [Art.] *Aprile, Aprili, Assrile, Giuseppe*, gen. Sciroolino oder Sciroletto, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 1*, Kassel u.a. 2¹⁹⁹⁹, S. 831–833.
- DUBOWCHIK, Rosemary, *Singing with the Angels. Foundation Documents as Evidence for Musical Life in Monasteries of the Byzantine Empire*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002), S. 277–296.

- DUBOWY, Norbert, Introduction, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 1–7.
- , [Art.] Jozzi, Jozi, Yozzi, Yossi, Giuseppe, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 9, Kassel u.a. 2003, S. 1293–1294.
- , Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli. Fakten und Interpretationen zu Ansbachs »Italienischer Periode«, in: Friedhelm BRUSNIAK (Hg.), *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, Köln 1995, S. 73–95.
- DUDEN, Barbara, *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart 1987.
- DUINDAM, Jeroen, *Myths of Power. Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam 1995.
- , *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals*, Cambridge 2003.
- DUNCAN, Cheryl, *Castrati and Impresarios in London. Two Mid-Eighteenth-Century Lawsuits*, in: *Cambridge Opera Journal* 24/1 (2012), S. 43–65.
- DUNLOP, Alison J., *Forgotten Musicians. Documenting Musical Life at the Viennese Imperial Court in the Eighteenth Century*, in: *Musicologica Brunensia* 47/1 (2012), S. 93–112.
- DÜRR, Renate, »... die Macht und Gewalt der Priestern aber ist ohne Schrancken«. Zum Selbstverständnis katholischer Seelsorgegeistlicher im 17. und 18. Jahrhundert, in: Martin DINGES (Hg.), *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 1998, S. 75–99.
- EHRMANN-HERFORT, Sabine/LEOPOLD, Silke (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel/Basel 2013.
- , »So könnte dieser Ort ein kleines Welschland seyn«. Italienisch geprägte Musikkultur am Braunschweiger Opernhaus zur Händel-Zeit, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 323–347.
- EINSTEIN, Alfred, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614–1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9/3 (1908), S. 336–424.
- EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 Bd., Leipzig 1900–1904.
- ELIAS, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königstums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung. Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Neuwied/Berlin 1969.
- ELWERT, Frederik, *Das Kapital religiöser Gemeinschaften – Ideen zur Adaption neuerer Kapitaltheorien in der Religionswissenschaft*, in: *Zeitschrift für junge Religionswissenschaft* 2 (2007), S. 33–56.
- ENGLÄNDER, Richard, *Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 199–241.
- EVANGELISTI, Silvia u.a., Introduction, in: *European History Quarterly* 38/3 (2008), S. 365–374.
- FARNCOMBE, Charles, *Die Kastratenrolle und ihre Besetzung*, in: Hans Joachim MARX (Hg.), *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, Laaber 1988, S. 103–105.
- FELDMAN, Martha, *Denaturing the Castrato*, in: *The Opera Quarterly* 24/3–4 (2008), S. 178–199.
- , *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago 2007.
- , *Strange Births and Surprising Kin. The Castrato's Tale*, in: Paula FINDLEN u.a. (Hg.), *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford 2009.
- , *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, Oakland 2015.
- FEUCHTMAYR, Inge, *Das Prinz Carl-Palais in München. Gestalten und Begebenheiten*, München 1966.
- FINSCHER, Ludwig/BUSCH-SALMEN, Gabriele (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992.
- , *Mannheim – ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999*, Frankfurt a.M. 2002.
- FINUCCI, Valeria *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Durham/London 2003.

- FLEMING, Nancy P., Rossini's »Petite Messe Solennelle«, in: *The Choral Journal* 30/7 (1990), S. 15–21.
- FÖRSTER, Otto Werner (Hg.), *Matrikel der Freimaurerloge Minerva zu den drei Palmen 1741–1932*, Leipzig 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 162013.
- , *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a.M. 141983.
- FRANDSEN, Mary E., »Eunuchi conjugium«. *The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany*, in: *Early Music History* 24 (2005), S. 53–124.
- FREIST, Dagmar, *Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuezeitforschung – eine Annäherung*, in: Dies. (Hg.), *Diskurse, Körper, Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuezeitforschung*, Bielefeld 2015, S. 9–32.
- , *Historische Praxeologie als Mikro-Historie*, in: Arndt BRENDENCKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 62–77.
- FREITÄGER, Andreas (Hg.), *Die Barockoper unter Jan Wellem (1679–1716)*. *Studien zur Düsseldorfer Hofoper als Verherrlichung des Fürsten*, Düsseldorf 1990.
- FREITAS, Roger, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge 2009.
- , *The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato*, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), S. 196–249.
- FREUD, Sigmund, *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Zweite Folge*, Leipzig/Wien 1909.
- FREVERT, Ute, *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995.
- , *Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35/2 (2009), S. 183–208.
- FRIE, Ewald, *Adel und bürgerliche Werte*, in: Hans-Werner HAHN/Dieter HEIN (Hg.), *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*, Köln u.a. 2005, S. 393–414.
- FRIEDRICH, Wolfgang, *Die Deutschlandreisen Kardinal Garampis*, in: Klaus HEITMANN/Theodoro SCAMARDI (Hg.), *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993.
- FRITZ, Hans, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*, Tutzing 1994.
- FRITZ-HILSCHER, Elisabeth, *Musik im Dienste einer Staatsidee. Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745*, in: Dies. (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Köln 2013, S. 209–226.
- FÜSSEL, Marian, *Die Rückkehr des »Subjekts« in der Kulturgeschichte. Beobachtungen aus praxeologischer Perspektive*, in: Stefan DEINES u.a. (Hg.), *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, Berlin 2003, S. 141–159.
- , *Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog*, in: Franka SCHÄFER u.a. (Hg.), *Methoden einer Soziologie der Praxis*, Bielefeld 2015.
- , *Praxeologische Perspektiven in der Frühneuezeitforschung*, in: Arndt BRENDENCKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 21–33.
- / NEU, Tim, *Doing Discourse. Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive*, in: Achim LANDWEHR (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 213–235.
- GERBINO, Giuseppe, *The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy*, in: *Studi Musicali* 33/2 (2004), S. 303–357.
- GERLACH, Karlheinz, *Die Freimaurer im Alten Preußen 1738–1806. Die Logen in Berlin*, Innsbruck 2014.
- GESS, Nicola u.a. (Hg.), *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*, Bielefeld 2008.
- GESTRICH, Andreas, [Art.] *Familie*, in: Friedrich JÄGER (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 3, Stuttgart 2006, S. 790–809.
- GLÜXAM, Dagmar, [Art.] *Orsini, Gaetano Felice*, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 4, Wien 2005, S. 1690.
- GORDON, Bonnie, *The Castrato Meets the Cyborg*, in: *The Opera Quarterly* 27/1 (2011), S. 94–122.

- GRASSL, Markus, »... ain Capellen aufzurichten fürgenommen«. Zu den habsburgischen Hofkapellen im 15. und 16. Jahrhundert, in: Österreichische Musikzeitschrift 53/2 (1998), S. 9–16.
- GRIESEBNER, Andrea, Geschlecht als mehrfach relationale Kategorie. Methodologische Anmerkungen aus der Perspektive der Frühen Neuzeit, in: Veronica AEGERTER/Nicole GRAF (Hg.), *Geschlecht hat Methode. Ansätze und Perspektiven in der Frauen- und Geschlechtergeschichte*. Beiträge der 9. Schweizerischen Historikerinnentagung 1998, Zürich 1999, S. 129–137.
- GRIESINGER, Georg A., *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810.
- GRIMALDI, Floriano, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia*. 1507–1976, Bd. 1, Loreto 2007.
- GRIMMINGER, Rolf, Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, München/Wien 1980, S. 15–102.
- GRUBER, Gerold W., *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, aufgezeigt am Beispiel der Kritik am Kastratentum*. Mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme, Diss. Wien 1982.
- GRUBER, Wenzel, Untersuchungen einiger Organe eines Castraten, in: *Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medicin* 14 (1847), S. 463–476.
- GRUNDY FANELLI, Jean, *Castrato Singers from Pistoia*. 1575–1660, in: *Civiltà musicale* 14/6 (2000), S. 47–53.
- HAASIS, Lucas/RIESKE, Constantin, *Historische Praxeologie. Zur Einführung*, in: Dies. (Hg.), *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn 2015, S. 7–54.
- HABERMAS, Rebekka, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2000.
- HABÖCK, Franz, *Die Eunuchenstimme und ihre künstlerische Verwendung*, in: *Wiener Medizinische Wochenschrift* 34 (1918), S. 1503–1506, 1543–1548.
- , *Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie*, Berlin/Leipzig 1927.
- HÄMMERLE, Christa/SAURER, Edith, *Frauenbriefe – Männerbriefe? Überlegungen zu einer Briefgeschichte jenseits von Geschlechterdichotomien*, in: Dies. (Hg.), *Briefkulturen und ihr Geschlecht. Zur Geschichte der privaten Korrespondenz vom 16. Jahrhundert bis heute*, Köln 2003, S. 7–32.
- HARDING, Elizabeth, *The Early Modern German Professor at Home – Masculinity, Bachelorhood and Family Concepts (Sixteenth–Eighteenth Centuries)*, in: *Gender & History* 27/3 (2015), S. 736–751.
- HARTEN, Uwe, [Art.] *Signorile, Nicola (Nicolo)*, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 5, Wien 2006, S. 2218.
- HARVEY, Karen, *The Century of Sex? Gender, Bodies, and Sexuality in the Long Eighteenth Century*, in: *The Historical Journal* 45/4 (2002), S. 899–916.
- , *The History of Masculinity, circa 1650–1800*, in: *Journal of British Studies* 44/2 (2005), S. 296–311.
- , *The Substance of Sexual Difference. Change and Persistence in Representations of the Body in Eighteenth-Century England*, in: *Gender & History* 14/2 (2002), S. 202–223.
- HASSELMANN, Kristiane, *Die Rituale der Freimaurer. Zur Konstitution eines bürgerlichen Habitus im England des 18. Jahrhunderts*, Bielefeld 2009.
- HATZINGER, Martin u.a., *Kastraten – alles für den Ruhm*, in: *Urologe* 48 (2009), S. 649–652.
- HAUSEN, Karin, *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2012.
- , *Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: Werner CONZE (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Neue Forschungen, Stuttgart 1976, S. 363–393.
- HEARTZ, Daniel, *Farinelli and Metastasio. Rival Twins of Public Favour*, in: *Early Music* 12 (1984), S. 358–368.
- , *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720–1780*, New York 2003.
- HEINEMANN, Michael, *Giovanni Andrea Angelini Bontempis »Dafne«*. Musiktheater am Dresdner Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Barbara MARX (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 135–142.
- HELLER, Wendy, *Reforming Achilles. Gender, Opera Seria and the Rhetoric of the Enlightened Hero*, in: *Early Music* 26/4 (1998), S. 562–581.

- , Varieties of Masculinity. Trajectories of the Castrato from the Seventeenth Century, in: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 307–321.
- HENZE-DÖHRING, Sabine, Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung. Italienische Opern an deutschen Residenzen, in: Kathrin EBERL/Wolfgang RUF (Hg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 1: Hauptvortrag, Kolloquien, Symposien, Kassel 2001 (Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 1998), S. 161–171.
- , Der Stellenwert der Musik im höfischen Zeremoniell, in: Juliane RIEPE (Hg.), *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weissenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage in Weissenfels 2001, Schneverdingen 2003*, S. 23–32.
- , Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, Bamberg 2009.
- HENZEL, Christoph, *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1999.
- HERIOT, Angus, *The Castrati in Opera*, London 1956.
- HERR, Corinna, Farinelli – die Wiederentdeckung der Kastratenstimme, in: Alexandra KARENTZOS u.a. (Hg.), *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*, Marburg 2002, S. 55–67.
- , Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte, Kassel 2013.
- , The Castrato Voice as a Paradigm of the *manière italienne*. French Discourse on Italian Music and Compositional Practice around 1700, in: Dies. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 2: Italianità. Image and Practice, Berlin 2008, S. 263–286.
- HERRMANN, Silke, Auf Spurensuche. Sängerkastraten zwischen Anekdote und Archiv. Körper. Stimme. Geschlecht, Berlin 2014.
- , Enuchi Conjugium. Die Capaunen-Heirat, Ein Narrativ über das rechte (Heirats-)Geschlecht oder wessen Geschlecht rechtens ist, in: Arne HÖCKER u.a. (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaft*, Bielefeld 2006, S. 159–170.
- HEUSCHEN, Gudrun, Des Vaters Zeitung an die Söhne. Männlichkeiten um 1800 in einer Familienkorrespondenz, Königsstein 2006.
- HIGHFILL, Philip H. u.a., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1600–1800*, 16 Bd., Carbondale 1973–1993.
- HILSCHER, Elisabeth Th., [Art.] Genuesi (Genovesi), Brüder, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon 2*, Wien 2003, S. 567.
- HIRSCHFELD, Magnus, Kastratenstudien. Untersuchungen über den sexuellen Chemismus, in: *Sexual-Probleme. Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik* 8 (1912), S. 82–95.
- HIRSCHMANN, Wolfgang, Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argenore der Markgräfin Wilhelmine, in: Friedhelm BRUSNIAK (Hg.), *Italienische Musik und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, Köln 1995, S. 117–153.
- HOFFMANN, Stefan-Ludwig, Civility, Male Friendship, and Masonic Sociability in Nineteenth-Century Germany, in: *Gender & History* 13 (2001), S. 224–248.
- , Die Politik der Geselligkeit. Freimaurerlogen in der deutschen Bürgergesellschaft 1840–1918, Göttingen 2000.
- HONEGGER, Claudia, Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850, Frankfurt a.M. 1991.
- HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire, Briefnetzungen rund um Europa. Frauen- und Männerbriefe im deutschsprachigen Raum (19. Jahrhundert), in: Christa HÄMMERLE/Edith SAURER (Hg.), *Briefkulturen und ihr Geschlecht. Zur Geschichte der privaten Korrespondenz vom 16. Jahrhundert bis heute*, Köln u.a. 2003, S. 187–202.
- HORN, Wolfgang, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen u. ihrem Repertoire*, Stuttgart/Kassel 1987.
- HORTSCHANSKY, Klaus, Die Rolle des Sängers im Drama *Metastasio*. Giovanni Carestini als Timante in *Demofonte*, in: Maria T. MURARO (Hg.), *Metastasio e il mondo musicale*, Florenz 1986, S. 207–234.

- HOWARD, Patricia, The Castrato Composes. Guadagni's Setting of *Pensa a Serbarmi, O Cara*, in: *Musical Times* 153/1919 (2012), S. 3–30.
- , The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age, Oxford 2014.
- HUME, Richard D., [Art.] London (i). *SV Musical life: 1660–1800*, in: Stanley SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Edition 15, London 2001, S. 111–130.
- HUNTER, David, Senesino disoblige Caroline, Princess of Wales, and Princess Violante of Florence, in: *Early Music* XXX/2 (2002), S. 215–223.
- JACOBSEN, Roswitha, Die Leipziger »Alceste« von 1693. Zur Konstruktion kulturellen Wissens im Barocktheater, in: Vincenz CZECH (Hg.), *Fürsten ohne Land. Höfische Pracht in den sächsischen Sekundogenituren Weißenfels, Merseburg und Zeitz*, Berlin 2009, S. 237–272.
- JAHN, Bernhard, Musiktheater und galanter Diskurs, in: Ruth FLORACK/Rüdiger SINGER (Hg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2012, S. 301–316.
- JENKINS, John S., The Lost Voice. A History of the Castrato, in: *Journal of Pediatric Endocrinology & Metabolism* 13 (2000), S. 1503–1508.
- , Mozart and the Castrati, in: *The Musical Times* 151/1913 (2010), S. 55–68.
- JOE, Jeongwon, Farinelli, Il Castrato. Two Voices, Two Bodies, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 497–512.
- JOHN, Hans, Die Kastraten und ihre Gesangkunst in Dresden, in: Günther STEPHAN (Hg.), *Die italienische Oper in Dresden von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema »Dresdner Operntraditionen«* 1985, Dresden 1985, S. 197–207.
- JOHNSON, Christopher H./SABEAN, David Warren, From Siblingship to Siblinghood. Kinship and the Shaping of European Society (1300–1900), in: Dies. (Hg.), *Sibling Relations and the Transformations of European Kinship 1300–1900*, New York/Oxford 2011, S. 1–28.
- JOKE, Dame, Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato, in: Philip BRETT u.a. (Hg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York 1994, S. 139–153.
- JORIS, Elisabeth, Gemeinschaft der Gefühle. Praktiken sozialer Einbindung in den Briefen einer liberalen Bildungsbürgerin, in: *Traverse* 14/2 (2007), S. 47–64.
- KARSTEN, Karsten, Der Künstler am frühneuzeitlichen Hof zwischen formaler Einbindung und informeller (Selbst-)Inszenierung, in: Reinhardt BUTZ (Hg.), *Informelle Strukturen bei Hof. Ergebnisse des gleichnamigen Kolloquiums auf der Moritzburg bei Dresden, 27. bis 29. September 2007*, Berlin 2009, S. 181–190.
- KEYSER, Dorothy, Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions, in: *The Opera Quarterly* 5/4 (1987), S. 46–57.
- KÖNIG-WARTHUSEN, Gabriele von, *Lebensläufe. Biographien bedeutender Persönlichkeiten*, Biberach 1988.
- KOLB, Katherine, The Tenor of »Sarrasine«, in: *PMLA* 120/5 (2005), 1560–1575.
- KOLDAU, Linda Maria, Familiennetzwerke, Machtkalkül und Kulturtransfer. Habsburgerfürstinnen als Musikmäzeninnen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Dorothea NOLDE/Claudia OPTIZ (Hg.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2008, S. 55–72.
- KORSMEIER, Claudia Maria, Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und »seine« Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Eisenach 2000.
- KOSCHORKE, Albrecht, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003.
- KOWALESKI-WALLACE, Beth, Shunning the Bearded Kiss. Castrati and the Definition of Female Sexuality, in: *Prose Studies* 15/2 (1992), S. 153–170.
- KRAMER, Ursula, The Court of Hesse-Darmstadt, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 333–364.
- KRANKE, Kurt, Freimaurerei in Dresden – Aspekte ihrer äußeren Geschichte im 18./19. Jahrhundert, in: *Dresdner Hefte* 18/64 (2000): *Die Verschwörung zum Guten. Freimaurerei in Sachsen*, S. 9–40.
- KRAUSS, Rudolf, Marianne Pirker. Ein Künstlerleben aus dem Zeitalter des Absolutismus, in: *Württembergische Vierteljahresshefte für Landesgeschichte* 12/2 (1903), S. 257–283.
- , *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* 1908.

- KREISIG, Philipp, Londoner Opernunternehmen und Dresdner Hofoper. Händels Sängerszenierung im Vergleich, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 41–56.
- KÜHNE, Thomas, Männergeschichte als Geschlechtergeschichte, in: Ders. (Hg.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt 1996, S. 7–30.
- KUBISKA-SCHARL, Irene/PÖLZL, Michael, Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiprotokolle, Innsbruck u.a. 2013.
- KUSBER, Jan/SCHNETTGER, Matthias, The Russian Experience. The Example of Filippo Balatri, in: Gesa ZUR NIEDEN/Berthold OVER (Hg.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld 2016, S. 241–254.
- KUTSCH, Karl-Josef/RIEMENS, Leo, *Großes Sängerlexikon*, 7 Bd., München 2004.
- LA BELLA, Angelo, *I castrati di Dio. Storia degli evirati cantori dal Sinesino a Farinelli dal Caffarelli al Velluti*, Valentano 1995.
- LANDWEHR, Achim, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. 2008.
- LANZ, Joachim, [Art.] Affekt, in: Joachim RITTER (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1, Darmstadt 1971, S. 89–100.
- LAQUEUR, Thomas, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt a.M. 1992.
- , Sex in the Flesh, in: *Isis* 94/2 (2003), S. 300–306.
- LÄSSIG, Simone, *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2004.
- LENNHOFF, Eugen u.a., *Internationales Freimaurerlexikon*, München 2000 (Überarbeitete und erweiterte Neuauflage der Ausgabe von 1932).
- LEOPOLD, Silke, Italienische Oper in Europa – Europa in der italienischen Oper, in: Eitelfriedrich THOM (Hg.), *Der Einfluß der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der XV. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 19. bis 21. Juni 1987*, Michaelstein/Blankenburg 1988, S. 10–17.
- / PELKER, Bärbel (Hg.), *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, Heidelberg 2004.
- LIEBSCHER, Julia, *Bayreuth vor Wagner. Das markgräfliche Opernhaus*, in: *Musik in Bayern* 35 (1987), S. 11–23.
- , Das Kastrentum im Diskurs von Thomas Laqueurs ›one-sex model‹, in: Freja HOFFMANN u.a. (Hg.), *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, Oldenburg 2000, S. 47–51.
- LIEDTKE, Ulrike, *Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. Musiker auf dem Weg zum Berliner »Capell-Bedienten«*, Rheinsberg 1995.
- LINDGREN, Lowell, La carriera di Gaetano Berenstadt, contralto evirato (ca. 1690–1735), in: *Rivista italiana di musicologia* 9 (1984), S. 36–112.
- LITZKE, Andreas, *Instrumente der Macht. Höfische Musik in Hannover 1636–1714*, in: Sabine MESCHKAT-PETERS (Hg.), *Ehrgeiz, Luxus und Fortune. Hannovers Weg zu Englands Krone*, Hannover 2001, S. 112–127.
- LOHR, Axel, *Die Geschichte des Gutes Jersbek von 1588 bis zur Gegenwart*, Neumünster 2007.
- LOSCHKE, Ingrid, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 1999.
- LÖW, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- LÜCKE, Martin, »Das ekle Geschmeiß«. Mann-männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich, in: Martin DINGES (Hg.), *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 157–172.
- MAGEE, Reginald, Deriving Opera from Operation, in: *Australian and New Zealand Journal of Surgery* 69/9 (1999), S. 672–674.
- MAHLING, Christoph-Hellmut, »Zu anherbringung einiger Italienischer Virtuosen«. Ein Beispiel aus den Akten des Württembergischen Hofes für die Beziehungen Deutschland-Italien im 18. Jahrhundert, in: Friedrich LIPPMANN (Hg.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, Köln 1973, S. 193–208.
- MALKIEWICZ, Michael, [Art.] Kastrat (Eunuch, Musico), in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 2, Wien 2003, S. 972–974.

- , Die Sängerkastraten der Fürsterzbischöflichen Hofmusik zu Salzburg, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 143 (2003), S. 237–257.
- MÄRKER, Michael, [Art.] Mizler von Kolof, Lorenz, in: *Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Hg.), *Neue Deutsche Biographie* 17, Berlin 1994, S. 594–595.
- MARTSCHUKAT, Jürgen, *Geschichte schreiben mit Foucault – eine Einleitung*, in: Ders. (Hg.), *Geschichte schreiben mit Foucault*, Frankfurt a.M./New York 2002, S. 7–26.
- / STIEGLITZ, Olaf »Es ist ein Junge!« Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit, Tübingen 2005.
- , *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt a.M. 2008.
- MARX, Hans Joachim, [Art.] Händel, Georg Friedrich, *Die Spielzeiten 1734–1741*, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 8, Kassel u.a. ²2002, S. 530–533.
- MARX, Barbara, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur. Dresden im Kontext*, in: Dies. (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 7–36.
- MATHY, Helmut, *Feste und Gäste im höfischen Mainz*, Mainz 1989.
- MAURER, Maximilian, *Das Hofquartierwesen am Wiener Hof in der Frühen Neuzeit*, Dipl. Wien 2013.
- MAURICE, Florian, *Freimaurerei um 1800. Ignaz Aurelius Feßler und die Reform der Großloge Royal York in Berlin*, Tübingen 1997.
- MAZZEO, Antonio, *I tre senesini musici ed altri cantanti evirati senesi*, Siena 1979.
- , *Ulteriori notizie relative ai cantanti evirati senesi del XVIII. sec.* Martini, Tenducci, Angeli, Buonfigli, Concialini, Savoï, Siena 1996.
- MCCCLARY, Susan, *Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit*, in: Friedrich KITTLER u.a. (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002, S. 199–214.
- MCGEARY, Thomas, *Castratos and their Patrons. Farinelli and the Duke of Leeds. ›Tanto mio amico e patrone particolare‹*, in: *Early Music* 30/2 (2002), S. 202–213.
- , *Farinelli in Madrid. Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear*, in: *The Musical Quarterly* 82/2 (1998), S. 383–421.
- , *Gending Opera. Italian Opera as the Feminine Other in Britain. 1700–42*, in: *Journal of Musicological Research* 14 (1994), S. 17–34.
- , *The Politics of Opera in Handel's Britain*, Cambridge 2013.
- , *Verse Epistles on Italian Opera Singers, 1724–1736*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 33 (2000), S. 29–88.
- , ›Warbling eunuchs‹. Opera, Gender, and Sexuality on the London Stage, 1705–1742, in: *Restoration and 18th Century Theatre Research* 7/1 (1992), S. 1–22.
- / CERVANTES, Xavier, *From Farinelli to Monticelli. An Opera Satire of 1742 Re-Examined*, in: *The Burlington Magazine* 141/1154 (1999), S. 287–289.
- MEDICK, Hans, *Mikro-Historie*, in: Winfried SCHULZE (Hg.), *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, Göttingen 1994, S. 40–53.
- MELICOW, Meyer M., *Castrati Singers and the Lost »Cords«*, in: *PubMed* 59 (1983), S. 744–764.
- MENNINGER, Annerose, *Genuss im kulturellen Wandel. Tabak, Kaffee, Tee und Schokolade in Europa (16.–19. Jahrhundert)*, Stuttgart ²2008.
- MERGEN, Simone, *Monarchiejubiläen im 19. Jahrhundert. Die Entdeckung des historischen Jubiläums für den monarchischen Kult in Sachsen und Bayern*, Leipzig 2005.
- MICHELS, Claudia, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. »Denen Röm: Kayserl. Vnd Königl: Majestätten zur Faßnachts-Vnterhaltung Wälsch-gesungener vorgestellt ...«*. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement, Diss. Wien 2006.
- , *Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle*, in: Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Köln 2013, S. 125–158.
- MIEHLISCH, Fritjof, *Beitrag zur Endokrinologie der Sängerkastraten*, Diss. Köln 1974.
- MILLER, Naomi J./YAVNEH, Naomi, *Introduction. Thicker than Water. Evaluating Sibling Relations in the Early Modern Period*, in: Dies. (Hg.), *Sibling Relations and Gender in the Early Modern World. Sisters, Brothers and Others*, Aldershot 2006, S. 1–14.

- MILNER, Anthony, *The Sacred Capons*, in: *The Musical Times* 114/1561 (1973), S. 250–252.
- MOMMERTZ, Monika, *Theoriepotentiale »ferner Vergangenheiten«*. Geschlecht als Markierung/ Ressource / Tracer, in: *L'Homme. Z.F.G.* 26/1 (2015), S. 79–98.
- MOSES, Paul J., *The Psychology of the Castrato Voice*, in: *Folia Phoniatica et Logopaedica* 12/3 (1960), S. 204–216.
- MÜCKE, Panja, Farinelli, Caffarelli und Rocchetti. Zum Einfluß der Sänger auf Hesses *Drammi per musica*, in: Daniel BRANDENBURG / Thomas SEEDORF (Hg.), »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, Schliengen 2011, S. 80–89.
- , Johann Adolf Hesses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur, Laaber 2003.
- , »... man erzählt sich Wunderdinge von ihr«. Oper und Repraesentatio Maiestatis im 18. Jahrhundert, in: Barbara MARX (Hg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München 2005, S. 217–227.
- MÜLLER, Erich H., Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert, Dresden 1917.
- MÜLLER, Gerhard, Von der arkanen Sozietät zum bürgerlichen Verein. Die Freimaurerei in Weimar-Jena als Medium bürgerlicher Wertevermittlung (1744–1844), in: Hans-Werner HAHN / Dieter HEIN (Hg.), *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*, Köln u.a. 2005, S. 167–192.
- MÜLLER-LINDENBERG, Ruth, Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens, Köln 2005.
- MÜNCH, Paul, »Homines tertii generis«. Gesangskastraten in der Kulturgeschichte Europas, in: *Essener Unikate* 14 (2000), S. 58–67.
- , »Italiener« – Volkscharakter und Rassetyp, in: Sebastian WERR / Daniel BRANDENBURG (Hg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 21–47.
- , »Monstra humani generis«. Kastraten in der Kritik der Aufklärung, in: *Schweizer Jb. für Musikwissenschaft* 20 (2000), S. 63–82.
- , Mozart und die »verschnittenen Sänger«. Ein »kritisches Verhältnis«?, in: Wolfgang E. J. WEBER / Regina DAUSER (Hg.), *Faszinierende Frühneuzeit. Reich, Frieden, Kultur und Kommunikation 1500–1800. Festschrift für Johannes Burkhardt zum 65. Geburtstag*, Berlin 2008, S. 219–238.
- MÜNSTER, Robert, »Die hiesige ongenierte Lebensart gefallet allen...«. Nachrichten zum Münchner Musikleben der Jahre 1772 bis 1779 aus den Briefen Joseph Franz von Seinsheims an seinen Bruder Adam Friedrich von Seinsheim, in: Theodor GÖLNER / Stephan HÖRNER (Hg.), *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.–9. Juli 1999*, München 2001, S. 237–251.
- NEWCOMBE, Anthony, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Bd. 1, Cambridge 1980.
- NOBLE, Yvonne, Castrati, Balzac, and Barthe S/Z, in: *Comparative Drama* 31/1 (1997), S. 28–41.
- NOLDE, Dorothea, *Aufbruch und Festschreibung. Zum Verhältnis von Geschlechtergrenzen und kulturellen Grenzen auf europäischen Auslandsreisen der Frühen Neuzeit*, in: Christine ROLL u.a. (Hg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Köln u.a. 2010, S. 547–558.
- NORTH, Michael, *Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*, Köln 2003.
- OLESKIEWICZ, Mary, *The Court of Brandenburg-Prussia*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 79–130.
- OPITZ-BELAKHAL, Claudia, *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt a.M. 2010.
- , »Krise der Männlichkeit« – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?, in: *L'Homme. Z. F. G.* 19 (2008), S. 31–49.
- ORTKEMPER, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993.
- OVER, Berthold, *From Munich to ›Foreign‹ Lands and Back Again. Relocation of the Munich Court and Migration of Musicians (c. 1690–1715). Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, in: Gesa ZUR NIEDEN / Ders. (Hg.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld 2016, S. 91–134.

- OWENS, Samatha, The Rise and Decline of Opera at the Württemberg Court, 1698–1733, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 99–114.
- , The Court of Württemberg-Stuttgart, in: Dies. u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 165–196.
- / REUL, Barbara M., »Das gantze Corpus derer musicirenden Personen«. An Introduction to German Hofkapellen, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 1–14.
- , u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011.
- PAGEL, Maria B., *Die kk (kuk) Hofsängerknaben zu Wien 1498 bis 1918*, Köln u.a. 2009.
- PAMMER, Michael, Testamente und Verlassenschaftsabhandlungen (18. Jahrhundert), in: Josef PAUSER u.a. (Hg.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Wien / München 2004, S. 495–510.
- PAPIRO, Martina, »Vaghissimo componimento.« Andrea Sacchis Inszenierung des Sängerkastraten Marc' Antonio Pasqualino, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73/2 (2010), S. 211–236.
- PEČAR, Andreas, Das Hofzeremoniell als Herrschaftstaktik? Kritische Einwände und methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofs in Wien (1660–1740), in: Ronald G. ASCH/Dagmar FREIST (Hg.), *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, S. 381–404.
- , *Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI.*, Darmstadt 2003.
- PEGAH, Rashid-S., The Court of Brandenburg-Culmbach-Bayreuth, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 389–412.
- PELKER, Bärbel, The Palatine Court in Mannheim, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 131–160.
- , »Im Paradies der Tonkünstler«. Die kurpfälzische Hofmusik des Kurfürsten Carl Theodor, in: Markus ZEPF (Hg.), *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*, Karlsruhe 2010, S. 221–227.
- PESCHEL, Enid R./PESCHEL, Richard E., Correspondence (zum Artikel *Medicine and Music*), in: *The Opera Quarterly* 5/2–3 (1987), S. 262–270.
- , *Medical Insights into the Castrati in Opera*, in: *American Scientist* 75/6 (1978), S. 578–583.
- , *Medicine and Music. The Castrati in Opera*, in: *The Opera Quarterly* 4/4 (1986), S. 21–38.
- PFISTER, Ulrich, [Art.] Seide, in: Friedrich JÄGER (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 11, Stuttgart 2010, S. 1043–1052.
- PIETSCHMANN, Klaus, Musikgeschichtsschreibung im italienisch-deutschen Wissenstransfer um 1700. Andrea Bontempis »Historia Musica« (Perugia 1695) und ihre Rezension in den »Acta eruditorum« (Leipzig 1696), in: Arndt BRENDECKE (Hg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln u.a. 2015, S. 163–173.
- , *Zwischen Tradition, Anpassung und Innovation. Italienische Opern für deutsche Höfe im frühen 19. Jahrhundert*, in: Sebastian WERR/Daniel BRANDENBURG (Hg.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Münster 2004, S. 108–121.
- PILLER, Gudrun, *Private Körper. Spuren des Leibes in Selbstzeugnissen des 18. Jahrhunderts*, Köln u.a. 2007.
- POLLEROS, Friedrich, Monumenta Virtutis Austriacae. Zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: Markus HÖRSCH (Hg.), *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, S. 99–122.
- POMATA, Gianna, *Family and Gender*, in: John A. MARINO (Hg.), *Early Modern Italy 1550–1796*, Oxford 2002, S. 69–86.
- POPPE, Gerhard, *Das italienische Karwochenoratorium in Dresden*, in: Barbara MARX (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 269–282.
- POTTER, John, *The Tenor-Castrato Connection, 1760–1860*, in: *Early Music* 35/1 (2007), S. 97–110.

- QUARTHAL, Franz, Die »Hohe Carlsschule«, in: Christoph JAMME (Hg.), »O Fürstin der Heimath! Glückliches Stuttgart«. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800, Stuttgart 1988, S. 35–54.
- RASCH, Rudolf, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Troups of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 115–146.
- , Operatroepen in Amsterdam, 1750–1763, in: De Achttiende Eeuw (1997), S. 169–190.
- RAVENS, Simon, The Supernatural Voice. A History of High Male Singing, Woodbridge 2014.
- RECKWITZ, Andreas, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32/4 (2003), S. 282–301.
- , Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation, in: Herbert KALTHOFF u.a. (Hg.), Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung, Frankfurt a.M. 2008, S. 188–209.
- REHM, Ulrich / STOLLBERG, Arne, [Art.] Affektenlehre, in: Friedrich JÄGER (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit 1, Stuttgart 2005, S. 88–94.
- REIMER, Erich, Die Hofmusik in Deutschland, 1500–1800. Wandlungen einer Institution, Wilhelmshaven 1991.
- REINLEIN, Tanja, Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale, Würzburg 2003.
- REUSCH, Kathryn, Raised Voices. The Archaeology of Castration, in: Larrissa TRACY (Hg.), Castration and Culture in the Middle Ages, Cambridge 2013, S. 29–47.
- REYNOLDS, Margaret, Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions, in: Corinne E. BLACKMER / Patricia J. SMITH (Hg.), En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera, New York 1995, S. 132–151.
- RICE, John A., Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1800, Cambridge 2003.
- , Salieri's Semiramide and the End of the Metastasian Tradition in Munich, in: Theodor Göllner / Stephan HÖRNER (Hg.), Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 151–163.
- RICE, Paul F., Venanzio Rauzzini in Britain. Castrato, Composer, and Cultural Leader, Rochester 2015.
- RIELLO, Giorgio, A Foot in the Past. Consumers, Producers, and Footwear in the Long Eighteenth Century, Oxford 2006.
- RIEPE, Juliane, »De' Bavari Monarchi Glorioso germoglio«. Musik am Kurkölnener Hof zur Regierungszeit des Kurfürsten Joseph Clemens, Bruder Max Emanuels, in: Stephan HÖRNER / Sebastian WERR (Hg.), Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Tutzing 2012, S. 53–83.
- , »Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince«. Ceremonial and Italian Opera at the Court of Clemens August of Cologne and other German Courts, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, S. 147–175.
- ROBINSON, Michael F., [Art.] Broschi, Riccardo, in: Stanley SADIE (Hg.), The New Grove Dictionary of Opera 1, London 1992, S. 615.
- RODIS-LEWIS, Geneviève, § 11. René Descartes, in: Jean-Pierre SCHOBINGER (Hg.), Die Philosophie des 17. Jahrhunderts, Bd. 2/1, Basel 1993, S. 273–348.
- ROECK, Bernd, Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten. Fremde im Deutschland der frühen Neuzeit, Göttingen 1993.
- ROGERS, Francis, The Male Soprano, in: The Musical Quarterly 5/3 (1919), S. 413–425.
- ROSELT, Jens, Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater, Berlin 2005.

- ROSENHEIM, James, *The Pleasures of a Single Life. Envisioning Bachelorhood in Early Eighteenth-Century England*, in: *Gender & History* 27/2 (2015), S. 307–328.
- ROSSELLI, John, *From Princely Service to the Open Market. Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600–1850*, in: *Cambridge Opera Journal* 1/1 (1989), S. 1–32.
- , *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, in: *Acta Musicologica* 60/2 (1988), S. 143–179.
- ROUDINESCO, Elisabeth/PLON, Michel, *Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe*, Bd. 1, Wien 2004.
- RUF, Wolfgang, *The Courts of Saxony-Weißenfels, Saxony-Merseburg and Saxony-Zeitz*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 223–253.
- RÜRUP, Miriam, *Auf Kneipe und Fechtboden. Inszenierung von Männlichkeit in jüdischen Studentenverbindungen in Kaiserreich und Weimarer Republik*, in: Martin DINGES (Hg.), *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 141–156.
- SACHS, Curt, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Leipzig 1910*.
- SABEAN, David Warren, *Reflections on Microhistory*, in: Gunilla BUDE u.a. (Hg.), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen, Theorien*, Göttingen 2006, S. 275–289.
- SADGORSKI, Daniela, *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof 1753–1772*, München 2010.
- SANDS, Mollie, *Venanzio Rauzzini. Singer, Composer, Traveller*, in: *Musical Times* 94 (1953), S. 15–19, 108–111.
- SARASIN, Philipp, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a.M. 2001.
- SARTI, Raffaella, *Men at Home, Domesticities, Authority, Emotions and Work (Thirteenth–Twentieth Centuries)*, in: *Gender & History* 27/3 (2015), S. 521–558.
- SAUDER, Gerhard, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974.
- SCARLINI, Luca, *Lustrini per il regno dei cieli. Ritratti di evirati cantori*, Turin 2008.
- SCHARRER, Margret, *Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen*, in: Sabine EHRMANN-HERFORT/Silke LEOPOLD (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel/Basel 2013, S. 151–170.
- SCHATZKI, Theodore, *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitutions of Social Life and Change*, University Park 2002.
- SCHAUER, Eberhard, *Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte*, in: Reiner NÄGELE (Hg.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, Stuttgart 2000, S. 11–83.
- SCHOURLEER, Daniël F., *Haagsche Zomerconcerten in de achttiende eeuw*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 7/4 (1904), S. 280–289.
- SCHIEBINGER, Londa, *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*, Boston 1993.
- SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Die Oper an den Badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14/4 (1913), S. 510–550.
- SCHILLING, Ruth, *Galens langer Schatten. Wissenschaftlicher Umbruch und medizinische Praxis zwischen 18. und 19. Jahrhundert*, in: Christian JASER u.a. (Hg.), *Alteuropa – Vormoderne – Neue Zeit. Epochen und Dynamiken der europäischen Geschichte (1200–1800)*, Berlin 2012, S. 297–312.
- SCHLAFELY Jr., Daniel L., *Filippo Balatri in Peter the Great's Russia*, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 45/2 (1997), S. 181–198.
- SCHLEINER, Winfried, *Early Modern Controversies about the One-Sex Model*, in: *Renaissance Quarterly* 53/1 (2000), S. 180–191.
- SCHMIDT, Günther (Hg.), *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beitr. zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper u. vorklassischen Kammermusik*, Kassel/Basel 1956.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria, *Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit*, in: Mechthild FEND/Marianne KOOS (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004, S. 161–180.

- SCHNEIDER, Louis, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852.
- SCHNOOR, Hans, Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musik-Kultur; zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper, Dresden 1948.
- SCHRÖDER, Dorothea, *Baroque Opera, Politics and Ceremony in Hamburg*, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, Berlin 2006, S. 193–202.
- , *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1680–1745)*, Göttingen 1998.
- SCHWEICKERT, Karl, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert*, Mainz 1937.
- SCOTT, Hugh A., *London Concerts from 1700 to 1750*, in: *The Musical Quarterly* 24/2 (1938), S. 194–209.
- SCOTT, Joan, *Gender. A Useful Category of Historical Analysis*, in: *The American Historical Review* 91/5 (1986), S. 1053–1075.
- SEEDORE, Thomas, »... to procure Singers for the English Stage«. Händel als Agent der Royal Academy of Music, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 15–28.
- SEIFERT, Herbert, [Art.] Costanza e Fortezza, in: Stanley SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera* 1, London 1992, S. 970.
- , [Art.] Pancotti, Antonio, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* 4, Wien 2005, S. 1714–1715.
- , *Die kaiserliche Hofkapelle im 17.–18. Jahrhundert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), S. 17–26.
- , *Nordwärts reisende Gesangsvirtuosinnen aus Italien und ihr stilistisches »Gepäck« im Seicento*, in: Christian MEYER (Hg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin 2003, S. 333–354.
- SHERR, Richard, *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*, in: *Renaissance Quarterly* 33/1 (1980), S. 33–56.
- STEGMUND, Bert, *The Court of Saxony-Gotha-Altenburg*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 197–222.
- SKES, Alan, »Snip Snip Here, Snip Snip There, and a Couple of Tra La Las«. *The Castrato and the Nature of Sexual Difference*, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 34 (2005), S. 197–229.
- SMITH, Lisa Wynne, *The Body Embarrassed? Rethinking the Leaky Male Body in Eighteenth-Century England and France*, in: *Gender & History* 23/1 (2011), S. 26–46.
- SOLE, Giovanni, *Castrati e cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano*, Soveria Mannelli 2008.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, *Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt?*, in: Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Köln u.a. 2013, S. 109–124.
- , *Opera and Ceremony at the Imperial Court of Vienna*, in: Melania BUCCIARELLI u.a. (Hg.), *Italian Opera in Central Europe*, Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, Berlin 2006, S. 179–191.
- , *Theater in Wien vom 16.–18. Jahrhundert*, in: Peter CSENDES/Ferdinand OPLI (Hg.), *Wien. Geschichte einer Stadt. Die frühneuzeitliche Residenz (16.–18. Jahrhundert)*, Köln u.a. 2003, S. 513–524.
- SPULAK, Roswitha, *Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks*, in: *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 345–349.
- STEIN, Fritz, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 1921.
- STEINHEUER, Joachim, [Art.] Melani, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 11, Kassel u.a. ²2004, S. 1496–1502.
- STEUDE Wolfram/ZANETTI, Emilia, [Art.] Bontempi, Giovanni Andrea, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 3, Kassel u.a. ²2000, S. 380–383.
- STIEFEL, Eberhard, [Art.] Stuttgart, A.IV. (Hof-)oper und Ballett, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 8, Kassel u.a. ²1998, S. 2026–2028.
- STOCKIGT, Janice B., »After six weeks«. *Music for the Churching Ceremonies of Maria Josepha, Electoral Princess of Saxony and Queen of Poland*, in: Jason STÖESSEL (Hg.), *Identity and Locality in Early European Music 1028–1740*, Farnham 2009, S. 191–209.

- , *The Court of Saxony-Dresden*, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 17–50.
- , *Jan Dismas Zelenka (1679–1745). A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford 2000.
- STOLBERG, Michael, *A Woman Down to Her Bones. The Anatomy of Sexual Difference in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in: *Isis* 94/2 (2003), S. 274–299.
- , »Zorn, Wein und Weiber verderben unsere Leiber«. Affekt und Krankheit in der Frühen Neuzeit, in: Johann Anselm STEIGER (Hg.), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, Wiesbaden 2005, S. 1051–1078.
- STOLLBERG-RILINGER, Barbara, [Art.] *Herrschaftszeremoniell*, in: Friedrich JÄGER (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit* 5, Stuttgart 2007, S. 416–424.
- , *Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung*, in: Juliane RIEPE (Hg.), *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das Wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage in Weißenfels 2001*, Schneverdingen 2003, S. 11–22.
- , *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, München 2017.
- STRAHL, Alfred, *Die Hofmusik Jan Wellems. Eine historisch- genealogische Betrachtung mit Herkunfts- und Nachfahrentafeln*, Düsseldorf 1988.
- STROHM, Reinhard, *Costanza e forza. Investigation of the Baroque Ideology*, in: Daniela GALLIGANI (Hg.), *I Bibiena. Una famiglia in scena. Da Bologna all' Europa*, Florenz 2002, S. 77–91.
- , *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven 1997.
- , *Introduction*, in: Ders. (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian music and musicians*, Turnhout 2001, S. XV–XIX.
- , *Italian Operisti North of the Alps, c. 1700–c. 1750*, in: Ders. (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2001, S. 1–60.
- , *Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1; 2 (2007), S. 1–22; 77–104.
- TACKE, Andreas/IRSIGLER, Franz (Hg.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2011.
- TANDLER, Julius/GROSZ, Siegfried, *Über den Einfluss der Kastration auf den Organismus I. Beschreibung eines Eunuchenskeletts*, in: *Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 27 (1909), S. 35–61.
- , *Über den Einfluss der Kastration auf den Organismus II. Die Skopzen*, in: *Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 30 (1910), S. 290–324.
- TAYLOR, Carole, *From Losses to Lawsuit. Patronage of the Italian Opera in London by Lord Middlessex, 1739–45*, in: *Music & Letters* 68/1 (1987), S. 1–25.
- TERCERO CASADO, Luis, *Religion und Macht in St. Michael. Die spanische Corpus Christi-Bruderschaft (17.–18. Jahrhundert)*, in: *Michaeler Blätter* 30 (2014), S. 8–9.
- THER, Philipp, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006.
- TOUGHER, Shaun, *The Eunuch in Byzantine History and Society*, London / New York 2008.
- TREPP, Anne-Charlott, *Anders als sein Geschlechtscharakter. Der bürgerliche Mann um 1800. Ferdinand Beneke (1774–1848)*, in: *Historische Anthropologie* 1 (1996), S. 57–77.
- , *Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit. Frauen und Männer im Hamburger Bürgertum zwischen 1770 und 1840*, Göttingen 1996.
- UHLIG, Wolfgang/ZAHLTEN, Johannes, *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, Stuttgart 2005.
- UNFER LUKOSCHIK, Rita, *Handwerker, Kaufleute, Gelehrte und Reisende*, in: Dies. (Hg.), *Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786)*, Berlin 2008, S. 235–261.
- (Hg.), *Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786)*, Berlin 2008.
- VALENTE, Mario, [Art.] *Pietro Metastasio (Pietro Trapassi) (1698–1782)*, in: Gaetana MARRONE (Hg.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies 1: A–J*, New York 2007, S. 1189–1193.
- VAN DER HOVEN, Lena, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel 2015.
- VAN DÜLMEN, Richard, *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*, Köln u.a. 2000.

- VAVOULIS, Vassilis, A Venetian World in Letters. The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover, in: Notes 59/3 (2003), S. 556–609.
- VEBLEN, Thorstein, Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, Frankfurt a.M. 1993 (Nachdruck der Ausgabe Köln 1958).
- VEIT, Joachim, Zu den Münchener Fassungen des *Castore e Polluce* von Vogler, in: Theodor Göllner/Stephan HÖRNER (Hg.), Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 7.–9. Juli 1999, München 2001, S. 185–208.
- VELLUSIG, Robert, Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert, Köln u.a. 2000.
- VERDI, Luigi (Hg.), Il Farinelli e gli evirati cantori, Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, Biblioteca Universitaria, 5–6 aprile 2005), in occasione delle manifestazioni per il 300° anniversario della nascita di Carlo Broschi detto il Farinelli, Lucca 2007.
- , Il Farinelli a Bologna, dai primi successi alla fama internazionale del più celebre cantante italiano del Settecento, in: Nuova Rivista Musicale Italiana 37/2 (2003), S. 29–87.
 - , La tomba del Farinelli alla Certosa di Bologna, in: Il carrobbio 24 (1998), S. 173–184.
 - , L'estumulazione dei resti del Farinelli alla Certosa di Bologna, in: Il Carrobbio 32 (2006), S. 313–316.
- VIERHAUS, Rudolf, Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung, in: Hartmut LEHMANN (Hg.), Wege zu einer neuen Kulturgeschichte, Göttingen 1995, S. 7–28.
- VITALI, Carlo, Una fonte inedita per la biografia di Farinelli. Il carteggio Pepoli presso l'Archivio di Stato di Bologna, in: Atti e Memorie 27 (1990), S. 239–250.
- WAGENSEIL, Ferdinand, Chinesische Eunuchen. (Zugleich ein Beitrag zur Kenntnis der Kastrationsfolgen und der rassialen und körperbaulichen Bedeutung der anthropologischen Merkmale), in: Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie 32/3 (1933), S. 415–468.
- WALTER, Friedrich, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898.
- WALTER, Michael, Der Fall Salicola oder Die Sängerin als symbolisches Kapital, in: LiTheS 6 (2011), S. 5–34.
- , Gesang als höfische Rollen-Vernunft. Kastraten in der *opera seria*, in: Historische Anthropologie 8 (2000), S. 1–32.
 - , Händel, die Londoner Oper und der europäische Sängermarkt, in: Händel-Jahrbuch 58 (2012), S. 29–40.
 - , Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719, in: Barbara MARX (Hg.), Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Amsterdam/Dresden 2000, S. 177–202.
- WARNKE, Martin, Der Hofkünstler. Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.
- WEBER, Nadir, Praktiken des Verhandelns – Praktiken des Aushandelns. Zur Differenz und Komplementarität zweier politischer Interaktionsmodi am Beispiel der preußischen Monarchie im 18. Jahrhundert, in: Arndt BRENDECKE (Hg.), Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte, Köln u.a. 2015, S. 560–570.
- WERR, Sebastian, Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745), Köln 2010.
- WÖRMANN, Wilhelm, Die Klaviersonate Domenico Albertis, in: Musicologica 27/3; 4 (1955), S. 84–112.
- WOYKE, Saskia Maria, Kastraten und Sänginnen der italienischen Oper des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Überlegungen zur Medialität von (hoher) Stimme, Körper und Gebärdenkunst, in: Maria IMHOF/Anke GRUTSCHUS (Hg.), Von Teufeln, Tänzern und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel, Bielefeld 2015, S. 62–87.
- , Zur so genannten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis. Nebst einer Besprechung von Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600 bis 1800*, Stuttgart 2011 und Marco Beghelli und Raffaele Talmelli, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese 2011, in: ACT – Zeitschrift für Musik & Performance 3 (2012), S. 1–26.
- WUNDER, Heide, »Er ist die Sonn', sie ist der Mond«. Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992.

- , Geschlechtsidentitäten. Frauen und Männer im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit, in: Karin HAUSEN/Dies. (Hg.), Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte, Frankfurt a.M. 1992, S. 131–136.
- WUNNICKE, Christine, Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri, München 2010.
- ZEMON DAVIS, Natalie, *The Return of Martin Guerre*, Cambridge 1983.
- u.a., *A Passion for History*, Kirksville 2010.
- ZOHN, Steven, »Die vornehmste Hof-Tugend«. German Musician's Reflections on Eighteenth-Century Court Life, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 413–426.
- ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Alina, Between Dresden and Warsaw. The Travels of the Court of August III of Poland (Friedrich August II of Saxony), in: *Musicology Today* 6 (2009), S. 7–25.
- , Die Karriere von Domenico Annibali und seine Händelschen Opernrollen, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 57–71.
- , Giovanni Alberto Ristori and his Serenate at the Polish Court of Augustus III, 1735–1746, in: Melania BUCCIARELLI/Berta JONCUS (Hg.), *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge 2007, S. 139–158.
- , The Saxon Court of the Kingdom of Poland, in: Samantha OWENS u.a. (Hg.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011, S. 51–77.
- , [Art.] Warschau III. Bis 1795, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 9, Kassel u.a. 21998, S. 1897–1902.
- ZUR NIEDEN, Gesa, *Mobile Musicians. Paths of Migration in Early Modern Europe*, in: Sarah PANTER (Hg.), *Mobility and Biography*, Berlin/Boston 2016, S. 111–130.

Internetliteratur

- FISCHER, Christine, Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: *zeitenblicke* 2/3 (2003), S. 1–33, URL: <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fischer.htm>> (14.07.2015).
- HEGEN, Irene, Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769), in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 1–54, URL: <<http://heiup.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80320-2-10-20180518.pdf>> (03.08.2016).
- HERPELL, Gabriela, »Man muss sich nur trauen«. Interview mit Philippe Jaroussky, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.05.2010, URL: <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-philippe-jaroussky-man-muss-sich-nur-trauen-1.133534>> (08.08.2016).
- HUSS, Frank, Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740, Diss. Wien 2003, URL: <http://www.donjuanarchiv.at/fileadmin/DJA/Forschung/Zentraleuropa/Huss_2003.pdf> (10.11.2016).
- KAISER, Veronika, Hofkünstler versus Hofmusiker. Zur sozialen Situation der bildenden Künstler und Musiker am Hof in Wien zur Zeit Karls VI., Diss. Wien 2009, URL: <http://othes.univie.ac.at/8296/1/2009-12-08_0107410.pdf> (03.06.2016).
- KIRSCH, Dieter, Die fürstbischöfliche Hofmusik zu Würzburg im 18. Jahrhundert, in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 577–595, URL: <<http://heiup.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80332-2-10-20180518.pdf>> (03.08.2016).
- LEOPOLD, Silke/Pelker, Bärbel (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, URL: <<https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/347>> (03.08.2016).
- NÄGELE, Reiner, Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme. Mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: Silke LEOPOLD/Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 479–536,

- URL: <<http://heiu.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80330-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016).
- PELKER, Bärbel, Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778), in: Silke LEOPOLD / Dies. (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 195–366, URL: <<http://heiu.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80326-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016).
- SEEGER, Ulrike, Von Preußen lernen?, in: Henriette GRAF / Nadja GEISSLER (Hg.), *Wie friderizianisch war das Friderizianische? Zeremoniell, Raumdisposition und Möblierung ausgewählter europäischer Schlösser am Ende des Ancien Régime. Beiträge einer internationalen Konferenz vom 2. Juni 2012*, S. 1–27, URL: <http://www.perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000107> (11.11.2018).
- SEITSCHEK, Stefan, Raumnot in Wien. Das Hofquartierwesen, in: *Archivalien des Monats vom 01.02.2014*, URL: <http://www.oesta.gv.at/site/cob__53628/currentpage__0/6644/default.aspx> (07.03.2017).
- SOMMER-MATHIS, Andrea, Festlicher Prunk mit tragischem Ausgang. Die habsburg-lothringischen Hochzeitsfeierlichkeiten in der Tiroler Landeshauptstadt 1765, S. 1–18, URL: <<https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/barockoper/sommer-mathis.pdf>> (06.01.2017).
- TANNER, Jakob, Historische Anthropologie, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 03.01.2012, S. 1–14, URL: <http://docupedia.de/zg/Historische_Anthropologie?oldid=125462> (24.09.2017).
- THOMSEN-FÜRST, Rüdiger, Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771), in: Silke LEOPOLD / Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 409–434, URL: <<http://heiu.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80328-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016).
- , Die Musik am markgräfllich badischen Hof in Karlsruhe (1715–1803), in: Silke LEOPOLD / Bärbel PELKER (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, 2014, S. 139–183, URL: <<http://heiu.uni-heidelberg.de/reader/download/347/347-69-80324-2-10-20180518.pdf>> (16.11.2016).
- Webers Dresdner Quartiere bzw. Wohnungen, URL: <<https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090016.html>> (11.11.2018).

2. Quellenverzeichnis

Archivalische Quellen

Dresden: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (HStAD)

- | | |
|---|--|
| 10026 Geheimes Kabinett | Loc. 03350/13, 383/01, 383/02, 907/03, 907/04, 907/05, 908/03, 909/02, 909/06, 2427/05, 2428/02, 15146/02, 15147/02, 15147/03, 15148/01, 15148/02, 15148/03, 15148/04, 15149/01, 15149/05. |
| 10047 Amt Dresden | Nr. 3034, 2635. |
| 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts | |
| (Ministerium für Volksbildung) | Nr. 14431, 14432, 14435, 14436. |
| 12528 Fürstennachlass Maria Antonia | Nr. 6h. |

*München: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA),
Abt. Ältere Bestände I*

Fürstensachen	741e.
Hofamtsregistratur I	HR I 462/80, 462/109, 463/191, 464/267, 464/290, 464/304, 466/415, 466/427, 467/465, 469/662, 471/785, 472/871, 472/889, 474/932.
Staatsverwaltung	415, 417, 440, 460, 463, 466, 479.

*Wien: Österreichisches Hauptstaatsarchiv Wien,
Abt. Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Bestand Hofarchiv*

Hofparteiprotokolle des Obersthofmeisteramts	HA OMeA 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17.
Hofmusikkapelle	HA HMK I-I, 2.
Obersthofmarschallamt	HA OMaA 651, 656, 694.

*Stuttgart: Württembergisches Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS),
Abt. Altwürttembergisches Archiv*

Kabinett: Herzog Karl Eugen	A 8 Bü 253.
Hofverwaltung	A 21 Bü 276, 608, 613, 617, 619, 620.
Geheimer Rat	A 202 Bü 2839, 2840, 2841.
Rentkammer, Güter- und Finanzverwaltung	A 256 Bd. 185, 193.
Weitere Behörden und Institute	A 272 Bü 133.

Berlin: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Berlin GStA PK)

FM, 5.2. D 34 Johannisloge »Zum goldenen Apfel«, Dresden	Nr. 228, 1630, 1382.
---	----------------------

Gedruckte Quellen vor 1900

Zeitungen

Aufführungsbesprechung Leipzig, Universitätskirche: Konzert von Filippo Sassaroli, u.a. mit dem Offertorium *In die solemnitatis* (WeV A.4) von Carl Maria von Weber zur Goldenen Hochzeit von König Friedrich August I. und Königin Marie Amalie Auguste von Sachsen, in: *Abend-Zeitung* 3/62 (13. März 1819), o.P.

Chronik der königlichen Schaubühne zu Dresden, in: *Abend-Zeitung* 1/79 (02.04.1817), o.P.

EINSIEDEL, Agnes von, An Sassaroli, in: *Abend-Zeitung* 3/224 (18.09.1819), o.P.

HELL, Theodor, Drei Sonette an den Königl. Sächsischen Kirchensänger Herrn Filippo Sassaroli bei seinem Abgange nach Italien, in: *Abend-Zeitung* 16/105 (02.05.1832), o.P.

Nachrichten, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 19/44 (29. Oktober 1817), S. 754–758.

Nachrichten, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 26/16 (15. April 1824), S. 256–263.

MARX, Adolph Bernhard, Konzert des Königl. Sächsischen Hofgängers Philipp Sassaroli; eine Beobachtung von A. B. Marx, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 1/12 (24. März 1824), S. 111–114.

Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin 2/17 (26. Oktober 1816).
 Churpfalzbaierisches Intelligenzblatt 7/16 (17.04.1802).

Monographien, Sammelbände und Lexika

- L'Accademia della Crusca (Hg.), Vocabolario degli Accademici della Crusca, Florenz ⁴1729–1738.
- ADELUNG, Johann, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Wien 1774–1786.
- ANCILLON Charles [Pseudonym C. D'Ollincan], Traité des eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'eunuques, quel rang ils ont tenu et quel cas on en a fait...., Berlin 1707.
- ANDERSON, James, The Constitutions of the Free-Masons. Containing the History, Charges, Regulations, &c. of that Most Ancient and Right Worshipful Fraternity, London 1723.
- , The New Book of Constitutions of the Ancient and Honourable Fraternity of the Free and Accepted Masons. Containing Their History, Charges, Regulations, &c. Collected and Digested By Order of the Grand Lodge from their Old Records, Faithful Traditions and Lodge-Books, For the Use of the Lodges, London 1738.
- , Neues Constitutionen-Buch der alten und ehrwürdigen Brüderschaft der Frey-Maurer Worin die Geschichte, Pflichten, Regeln / u. derselben / Auf Befehl der Grossen Loge, Aus ihren alten Urkunden, glaubwürdigen Traditionen und Loge=Büchern, Zum Gebrauch der Logen verfasst worden, Frankfurt a.M. 1741.
- ANONYMUS, Arrest contre les Chastrez, Paris 1619.
- , Variétés historiques et littéraires, Tome III. Les Privilèges et Fidelitez des Chastrez. Ensemble la responce aux griefs proposez en l'arrest donné contre eux au profit des femmes, Paris 1619.
- APELL, David August von, Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16. Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten. Ein Beytr. zur hessischen Kunst-Geschichte, Kassel 1806.
- BECKER, Carl Ferdinand, Zur Geschichte der Castraten, in: Caecilia – Eine Zeitschrift für die musikalische Welt 9/34 (1828), S. 69–84.
- BERNSDORF, Eduard, Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten, Dresden / Offenbach 1856–1865.
- BURNEY, Charles, A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period, 4 Bd., London 1776–1789.
- , The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces, 2 Bd., London 1771–1773.
- CRAMER, Carl Friedrich, Le Brigandage de la Musique Italienne. Magnus sine viribus ignis incassum furit, in: Magazin der Musik 1/1 (1783), S. 413–442.
- Chur-Bayrischer Hof-Calender und Schematismus. Auf das Jahr [...] 1727, München 1727.
- DELLA LENA, Innocenzio, Dissertazione ragionata sul teatro moderno, Venedig 1791.
- Directorium des statistischen Vereins (Hg.), Staatshandbuch für das Königreich Sachsen 1845, Leipzig 1845.
- DOMMER, Arrey von, [Art.] Brandes, Minna, in: Allgemeine Deutsche Biographie 3, München / Leipzig 1876, S. 244.
- ERSCH, Johann Samuel / GRUBER, Johann Gottfried, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, 167 Bd., Leipzig 1818–1889.
- FERBER, Gottlob Wolfgang, Dresden zur zweckmäßigen Kenntniß seiner Häuser und deren Bewohner, 2 Bd., Dresden 1797–1799.
- FÉTIS, François-Joseph, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 Bd., Paris ²1860–1865.
- FORKEL, Johann Nikolaus, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 2, Leipzig 1788/1801.
- FUHRMANN, Martin Heinrich, Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle, Cöln am Rhein [Berlin] 1729.
- FÜRSTENAU, Moritz, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden Zweiter Theil, Dresden 1862.

- , [Art.] Miltitz, Karl Borromäus von, in: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Allgemeine Deutsche Biographie* 21, Leipzig 1885, S. 760–761.
- [GALLI, Agostino], Weiß und Manier, die Maulbeerbäum nach der Feld=Bau=Kunst Deß Augustin Galli, Edlen zu Brescia, zu ziglen: Vorhin auf Begehren Deß Herrn Augustin Galli Sr. Churfürstl. Durchl. in Bayrn Cammer=Virtuosens in Welscher Sprach zu Placentz beschriben und erklärt, München 1754.
- GELLERT, Christian Fürchtegott, Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen, Leipzig 1751.
- GERBER, Ernst L./WESSELY, Othmar, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bd., Leipzig 1790–1792.
- GOTTSCHED, Johann Christoph, *Der Biedermann. Eine Moralische Wochenschrift. Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig 1727–1729 mit einem Nachwort und Erläuterungen*, hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1975.
- HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869.
- HAZZI, Joseph Ritter von, *Lehrbuch des Seidenbaues für Deutschland und besonders für Bayern oder vollständiger Unterricht über die Pflanzung und Pflege der Maulbeerbäume, dann Behandlung der Seidenwürmer*, München 1826.
- HILLER, Johann Adam, *Kurze Nachricht von dem Zustande der Musik in Italien; aus den neuesten Reisebeschreibungen zusammen gezogen*, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 2/24 (1767), S. 183–187.
- HÖPFNER, Ludwig Julius Friedrich, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften*, 23 Bd., Frankfurt a.M. 1778–1804.
- KELLY, Michael, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal, Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical*, Bd. 1, London 1826.
- KÖCHEL, Ludwig Ritter von, *Die kaiserliche Hofmusikapelle in Wien 1543–1867*, Wien 1896.
- Königl. Poln. Khurfürstl. und Saechsischer Hof und Staats Kalender auf das 1735, Dresden 1735.
- KRAUSE, Karl Christian Friedrich, *Die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft mitgetheilt, bearbeitet und durch eine Darstellung des Wesens und der Bestimmung der Freimaurerei und der Freimaurerbrüderschaft, sowie durch mehrere liturgische Versuche erläutert* von Karl Christian Friedrich Krause, 2 Bd., Dresden 1810/1813.
- KRÜNITZ, Johann Georg, *Oeconomische Encyclopädie*, 242 Bd., Berlin 1773–1858.
- LENNING, C. [Pseud.]/MOSSDORE, Friedrich, *Encyclopädie der Freimaurerei, nebst Nachrichten über die damit in wirklicher oder vorgeblicher Beziehung stehenden geheimen Verbindungen in alphabetischer Reihenfolge*, 3 Bd., Leipzig 1822–1828.
- LESSING, Gotthold E./MYLIUS, Christoph, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Stutgard (1750)*, in: *Dies. (Hg.)*, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Viertes Stück, Stuttgart 1750, S. 9f.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit*, Köln 1786.
- , *Schreiben an den Herrn Marquis von B. über den Unterscheid zwischen der italiänischen und französischen Musik*, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 1/1 (1754), S. 1–23.
- MATTHESON, Johann, *Die Parallele Das ist: Eine Vergleichung zwischen den Italiänern und Franzosen betreffend die Music und Opern*, in: *Critica Musica* 1/2/4; 6 (1722), S. 91–118; 121–147; 153–166.
- MENDEL, Hermann/REISSMANN, August, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, 11. Bd., Berlin 1870–1883.
- MIZLER, Lorenz Christoph, *Uebersetzung des V. Hauptstückes aus dem III. B. von des Herrn Muratori vollkommener Ital. Poesie die Opern betreffend*, in: *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* 2/2 (1742), S. 161–189.
- O.V., *Die Freimaurerloge zum Goldenen Apfel im Orient Dresden 1776–1876. Festschrift zur Säcularfeier am 26. und 27. November 1876*, Dresden 1876.

- O.V., Dresdner Adresskalender auf das Jahr 1809, 1810, 1816, 1817, 1820, 1826, 1829, 1833, 1836, 1837, Dresden 1809–1837.
- O.V., Zur Feier des fünfzigjährigen Stiftungsfestes der g. u. v. Loge zum goldenen Apfel i. O. Dresden, Dresden 1827.
- PELIKAN, Evgenij, Gerichtlich-medicinische Untersuchungen über das Skopzentrum in Russland nebst historischen Notizen. Mit Genehmigung des Verf. aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt von N. Iwanoff, Gießen / St. Petersburg 1876.
- PEUCKERT, Friedrich Adolph, Die ger. und vollk. St. Johannisloge zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute im Orient Dresden 1738–1882. Ein Beitrag zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden und Sachsen, Leipzig 1883.
- PIERER, Heinrich August, Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, 26 Bd., Altenburg 1824–1836.
- RIEMANN, Hugo, Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde, 10 Bd., Leipzig 1882.
- ROHR, Julius Bernhard von, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren, Berlin 1733.
- RUDHART, Franz Michael, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet Erster Theil. Die italiänische Oper von 1654–1787, Freising 1865.
- SCHEIBE, Johann Adolph, Von den Fehlern der welschen Opern in Ansehung der wenigen Veränderung der Singestimmen, in: Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage 1/1/16 (1745), S. 151–156.
- SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806.
- SITTARD, Josef, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen, 2 Bd.: 1458–1733 und 1733–1793, Stuttgart 1890/91.
- VENETTE, Nicolas, Abhandlung von Erzeugung der Menschen, Oder eröffnete Liebes-Wercke verehlichter Personen, Leipzig 1698.
- WAGNER, Heinrich, Geschichte der Hohen Carls-Schule, Bd. 1: Die Carls-Schüler nach archivalischen Quellen, Würzburg 1856.
- WALTHER, Johann Gottfried, Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Leipzig 1732.
- WEBER, Max Maria von, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild, Bd. 2, Leipzig 1864.
- WEKHLIN, Wilhelm Ludwig, Ueber die Kastraten, in: Chronologen 1 (1779), S. 174–182.
- WURZBACH, Constantin von, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1856–1891.
- ZEDLER, Johann Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Halle / Leipzig 1732–1754.

Noten- und Librettodrucke

- Alessandro nell' Indie, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell' anno 1742, dedicato a sua eccellenza il signor Oto Ferdinando conte d' Abensperg e Traun [compositore della musica Giuseppe Ferdinando Brivio].
- Arsace, dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l' autunno 1743 dedicato alle dame, o.O. 1743.
- Artaserse, dramma per musicada rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel carnovale dell' anno 1742, dedicato a sua eccellenza il signor Oto Ferdinando conte d' Abensperg e Traun [compositore della musica Cristoforo Gluck], Mailand 1741.
- CASELLI, Vincenzo, Sit avernus in furore, SLUB Dresden Mus. 2366-E-1a.
- CECCARELLI, Francesco, Pensa che un tale affronto, SLUB Dresden Mus. 4109-F-500.
- Elpinice: dramma serio per musica da rappresentarsi nel teatro de' Nobili di Macerata dell' anno 1784, Macerata 1784.
- Giulio Sabino: dramma per musica da rappresentarsi nel teatro de' Nobili di Macerata nel carnevale dell' anno 1783, Macerata 1783.
- Ifigenia in Tauride, dramma per musica da rappresentarsi in Perugia nel Teatro del Verzaro il carnovale dell' anno 1788, Perugia 1787/88.

- Il Bassà generoso: farsetta in musica da rappresentarsi nel teatro di Cingoli nel carnevale dell'anno 1783, Macerata 1783.
- La Virginia: dramma per musica da rappresentarsi in Perugia nel Teatro del Verzaro il carnevale dell'anno 1788, Perugia 1787/88.
- Les delices champetres, ou Hippolyte et Aricie dans le delieieux sejour champetre de Nomio, Seigneur de l'Arcadie, drame allegorique mêle de chant et de danses, représenté sur le theatre de la Solitude en presence de Leurs Altesses Imperiales Paul Petrowitsch, Grand-Duc de Russie, et de Marie Federowna, Grande-Duchesse de Russie, née Princesse de Wirttemberg-Stoutgart, Stuttgart 1782.
- Lo Sposo burlato: farsetta in musica da rappresentarsi nel teatro di Cingoli nel carnevale dell'anno 1783, Macerata 1783.

Internetquellen

- Brief Carl Maria von Webers an Johann Friedrich Rochlitz, 30. 01.1819,
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041493.html>>
(02.07.2016).
- Briefe Carl Maria von Webers an Caroline Brandt, 30.04.1817, 05.09.1817,
URL: <<https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041142.html>>
(11.11.2018);
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041306.html>>
(13.03.2017).
- Tagebucheinträge Carl Maria von Webers, 29.04., 03.09. und 27.12.1817, 26.01.1820, 12.08.1824 und 02.10.1824,
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A060119.html>>;
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A060246.html>>;
URL: <<https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A060361.html>>
(11.11.2018);
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A061170.html>>;
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A065024.html>>;
URL: <<http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A065075.html>>
(13.03.2017).
- Brief Leopolds an Wolfgang Amadeus und Anna Maria Walpurga Mozart, 28.05.1778,
URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1014&cat=>>> (23.03.2017).
- Briefe Wolfgang Amadeus' an Leopold Mozart, 15.11. und 22.11.1780,
URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1104&cat=>>>;
URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1107&cat=>>> (08.11.2016).
- Brief Leopold Mozarts an Maria Anna Berchtold zu Sonnenburg, 09.06.1785,
URL: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1440&cat=>>> (22.03.17).

3. Abkürzungsverzeichnis

BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
HStAS	Württembergisches Hauptstaatsarchiv Stuttgart
GStA PK	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin
HHStA	Österreichisches Hauptstaatsarchiv Wien, Abt. Haus-, Hof- und Staatsarchiv
HStAD	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
WeV	Verzeichnis der Werke Carl Maria von Webers
r.	Regierungszeit
e.	Hofengagement

Register¹

Ortsregister

- Aachen 154, 239
Afrika 19
Amsterdam 11, 34, 238, 239, 255, 287
Ansbach 54
Augsburg 73
- Baden-Baden, Markgrafschaft 51, 53
Baden-Durlach, Markgrafschaft 53
Barcelona 34, 75
Bath 102
Bayern 32, 51, 52, 55, 68, 78, 79, 82, 131, 136, 205, 264
Bayreuth, Markgrafentum 53, 96
Berlin 60, 76, 101, 137, 155, 220, 232, 274, 275, 279
Bologna 30, 69, 70, 72, 80, 104, 111–113, 127, 129, 150, 213, 238, 261
Bonn 54, 67, 239
Brandenburg, Kurfürstentum 12, 32, 52
Braunschweig 45
Braunschweig-Lüneburg, Herzogtum 53
Braunschweig-Wolfenbüttel, Fürstentum 54
Brühl 54
Brünn 67
Brüssel 32, 34, 79, 100, 241
- China 19
- Dänemark 30
Darmstadt, siehe Hessen-Darmstadt
Den Haag 34, 238, 239
Dippoldiswalde 134
Dresden 32–34, 41, 47, 48, 50, 57, 59–61, 63, 65–67, 74, 86–95, 99, 100, 101, 112, 115, 126, 134, 140, 141, 145, 146, 151, 153, 155, 164, 166, 169, 173, 179, 181, 183, 188, 189, 199, 205–208, 215, 216, 226, 266, 267, 276, 290, 314
- Europa 15, 25, 28–32, 43, 46, 51, 56, 57, 59, 67–69, 71, 83, 88, 98, 101, 103, 107, 111, 118, 134, 139, 147, 148, 200, 204, 205, 212, 236, 239, 251, 257, 287–289
- Filottrano 260
Flandern 25
Florenz 16, 30, 70, 79, 86, 260
Frankfurt a.M. 81
Frankreich 25, 30, 47, 50, 59, 71, 118, 133, 182, 228, 269
- Gießen 226, 226
Graz 47, 67, 73, 237
Greifswald 226
- Hamburg 11, 45, 47, 67, 189, 238, 262, 268, 268, 275
Hannover, Kurfürstentum 32
Hannover, Stadt 46, 47
Harwich 239
Hessen-Darmstadt, Landgrafschaft 54
Hessen-Kassel, Landgrafschaft 54, 264
- Jena 226
Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz 52
- Karlsbad 169, 184
Karl I. Ludwig, Kurfürst von der Pfalz 52
Karl II., Kurfürst von der Pfalz 52
Karlsruhe, siehe Baden-Durlach
Kassel, siehe Hessen-Kassel
Köln 239
Köln, Kurfürstentum 50, 52, 54, 55, 68, 80
Königsberg 226
Konstantinopel 19
Kopenhagen 47, 67, 238–240, 255, 258

1 *Kursiv* gesetzte Seitenangaben verweisen auf Anmerkungen.

- Laxenburg 77, 99, 121
 Leipzig 45, 67, 93, 226, 233, 265, 268, 275
 Linz 67, 73, 99
 Lissabon 148
 London 151, 152, 154, 173, 198, 205, 237–241, 253, 274
 Loreto 71, 72, 216, 259, 261
 Lübeck 67
 Lucena 25
 Ludwigsburg 33, 41, 61, 94, 95, 97, 98, 102–104, 112, 139, 142, 149, 175
 Lüneburg 277
- Madrid 152
 Mailand 30, 69, 70, 83, 140, 212, 237
 Mainz, Kurfürstentum 53, 54, 68
 Mannheim 32, 52, 60, 81, 84, 112, 175
 Marken 281
 Mitteleuropa, siehe Europa
 München 32–34, 41, 47, 48, 54, 59, 60, 61, 63, 66, 68, 74, 78–81, 84–86, 88, 91, 92, 95, 102, 103, 105, 110, 111, 127, 131–133, 137, 147, 155, 173, 179, 181, 182, 192, 215
 Muskau 279
- Neapel 30, 50, 59, 71, 102, 112, 113, 139, 151, 187
 Neuburg 52, 73, 103
- Orient 19, 19
 Österreich 47, 55, 130, 133, 264
- Padua 30, 140
 Paris 30, 239, 254, 274
 Parma 16, 30, 70
 Pfalz, Kurfürstentum 32, 52, 52, 55, 84, 98, 112, 137
 Philipp Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz 52
 Pillnitz 68
 Polen 30, 90, 207
 Potsdam 137
 Prag 184
 Pressburg 73, 237
 Preußen 55
- Rastatt, siehe Baden-Baden
 Regensburg 73
 Rom 30, 50, 70, 83, 102, 103, 113, 261
- Rumänien 19
 Russland 19, 30, 100
- Sachsen, Kurfürstentum / Königreich 32, 52, 55, 59, 93, 116, 134, 141, 156, 158, 160, 175, 207, 260–264, 281
 Sachsen-Eisenberg, Herzogtum 53
 Sachsen-Gotha-Altenburg, Herzogtum 53
 Sachsen-Meiningen, Herzogtum 53
 Sachsen-Merseburg, Herzogtum 53
 Sachsen-Weißfels, Herzogtum 53
 Sachsen-Zeitz, Herzogtum 53
 Salzburg 54, 85, 184, 237, 293
 Schweiz 20, 133
 Spanien 15, 25, 30, 73, 103, 152
 St. Petersburg 19, 47
 Stockholm 47
 Straßburg 226
 Stuttgart 33, 41, 59, 60, 61, 66, 71, 83, 94–96, 101–106, 113–116, 142–145, 173, 176, 177, 181, 198, 199, 205, 240
- Tessin 173
 Trier, Kurfürstentum 53, 54
 Triest 111
 Turin 30, 79, 140, 211
- Ungarn 237
 USA 20, 269
- Vatikan 16, 26, 195, 290
 Venedig 30, 50, 51, 53, 59, 69–72, 80, 81, 87, 105, 111, 113, 140, 145, 187
 Verdun 25
 Versailles 30, 239
 Vicenza 30
 Vilnius 47
- Warschau 33, 47, 90, 91, 206
 Wien 32–34, 41, 47, 48–52, 55, 57, 58, 60, 64–70, 73, 75, 78, 86–88, 91, 96, 99, 103, 106, 107, 111, 117, 119–129, 133, 155, 164, 173, 177, 178, 181, 183, 187, 192, 200–207, 213–215, 225, 262, 263, 288
 Wildenfels 266
 Württemberg, Herzogtum 33, 34, 53, 66, 82, 94, 96–100, 102, 106, 109, 112, 113, 118, 138, 139, 143, 144, 149, 150, 176, 239–241, 264
 Würzburg, Fürstbistum 54, 84

Personenregister

- Abbate, Carolyn 13
 Adelong, Johann 281
 Alberti, Domenico 238
 Alexander VIII., Papst 30
 Almendinger, Andreas 106
 Amaducci, Antonio 207
 Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg 120
 Ancillon, Charles 12, 225
 Anderson, James 272
 Andreoli, Joseph Sylvester von 149
 Angelini Bontempi, Giovanni Andrea 59, 86, 99, 134
 Angiolini, Carlo 263
 Annibali, Domenico 72, 89–91, 117, 151–154, 197, 198
 Anton, König von Sachsen 93, 94, 116, 126, 129, 155, 158, 159, 162–164, 165–167, 200, 208
 Antonelli, Agostino 69, 76, 205
 Antonelli, Filippo 69, 76, 130, 205
 Antonio, Carl 116
 Applegate, Celia 29
 Aprile, Giuseppe 97, 98, 102, 118, 140, 150, 151, 205
 Ayuki, Khan des Kalmückischen Khanat 68

 Balatri, Filippo 31, 68, 79, 100, 122, 197, 205, 293
 Ballerini, Francesco 75, 178, 182, 183, 186, 187, 189, 192, 214
 Balzac, Honoré de 22
 Banchotti, Antonio 99, 182, 183, 186, 214, 215, 216
 Barbier, Patrick 20, 195, 283
 Barthes, Roland 22
 Bedeschi, Paolo Antonia 275
 Behrend-Martinez, Edward 15
 Belli, Giuseppe 91, 93, 122, 146, 198, 206
 Bensperg, Jacque 117
 Berchtold zu Sonnenburg, Maria Anna 85, 182, 185
 Bernacchi, Antonio 72
 Bernardi, Francesco, siehe Senesino
 Bernasconi, Andrea 60, 82, 83
 Bernsdorf, Eduard 282

 Berry, Helen 28, 189
 Berselli, Matteo 50, 88, 117, 141, 145
 Bertoldi, Andrea 92, 93, 116, 125, 175, 261
 Bertoldi, Antonio 92
 Bertuch, Friedrich Justin 267
 Binder, Dieter A. 272
 Bindi, Giovanni 72, 89–91, 115–117, 118, 119
 Bischoff, Johann Nicolaus 12, 17, 260, 261, 264–268, 270, 274–280
 Bizzocchi, Roberto 257
 Blickle, Peter 37
 Böhmer, Karl 84, 85
 Bologna, Michel Angelo 85, 99, 125, 147, 148, 150, 185, 197, 200
 Bonaparte, Giuseppe 17, 164
 Bonetto, siehe Luini, Domenico
 Bordoni-Hasse, Faustina 89, 92
 Bose, Friedrich Wilhelm August Karl von 93
 Böttiger, Carl August 267, 270
 Bourdieu, Pierre 38, 174, 185, 288, 290
 Bozzi, Francesco 71, 97, 113, 114, 200, 202
 Brand, Carl Friedrich von 12, 260–262, 265, 266, 267, 270
 Brandes, Minna 101
 Brandt, Caroline 184
 Breitenbauch, Heinrich August von 151–154, 197
 Bredecke, Arndt 18
 Brescianello, Antonio 176, 177
 Broschi, Carlo, siehe Farinelli
 Broschi, Riccardo 95, 204
 Brühl, Heinrich von 60, 90, 91
 Bruscolini, Pasquale 82, 90, 119, 122, 125, 129, 146
 Bucciarelli, Melania 26, 141, 144, 199
 Buccolini, Vincenzo 93, 94, 116, 156, 157, 179, 180, 190, 192–194, 200, 202–204
 Bühler, Albrecht Jakob von 105, 112, 114, 140, 148, 150
 Burney, Charles 103, 104, 237, 238, 249
 Bustelli, Giuseppe 92

 Caffarelli 31, 182
 Caldara, Antonio 74, 75
 Campioli, Antonio 117

- Cannabich, Christian 182
- Carestini, Giovanni 75, 76, 81, 89, 91, 123, 124, 140, 147, 200–203, 249
- Carl Alexander, Herzog von Württemberg 33, 94, 95
- Carl Eugen, Herzog von Württemberg 33, 60, 82, 95–98, 100, 102, 104, 106, 109, 111, 112–114, 126, 129, 138, 139, 142, 143, 148–151, 155, 198, 199, 240
- Carl Theodor, Kurfürst von Bayern und der Pfalz 32, 52, 60, 84, 131, 132, 135–138, 142, 148, 155, 210, 211
- Casati, Antonio 82, 96, 125, 129
- Casati, Pietro 75, 76
- Caselli, Vincenzo 93, 100, 274
- Cavallo, Sandra 211, 217
- Ceccarelli, Francesco 93, 100, 111, 125, 175, 179, 185, 197, 200, 205
- Ceccarelli, Margarita 184
- Ciaccheri, Francesco 83, 97, 129
- Ciacchi, Giuseppe 258
- Cinti, Giacomo 70, 93, 209, 215, 263
- Clemens August, Kurfürst von Köln 50, 54, 80
- Clemens IX., Papst 30
- Clemens X., Papst 30
- Clemens XII., Papst 30
- Clemens XIV., Papst 30
- Concialini, Carlo 82, 101, 274, 279
- Connell, Raewyn 40, 283, 284
- Conti, Francesco 74
- Corbiau, Gérard 13
- Corradi, Vincenzo 80, 179, 189, 191, 192, 214, 215, 216
- Costa, Rosa 242
- Cramer, Carl Friedrich 229
- Crawford, Katherine 28
- Crescentini, Girolamo 78, 274
- Cuzzoni, Francesca 181
- D'Ollincan, Charles, siehe Ancillon, Charles
- Dal Prato, Vincenzo 84, 85, 126, 142, 143, 144, 182
- Dame, Joke 22
- Daniel, Ute 288
- Daston, Lorraine 223
- Descartes, René 246
- Dinges, Martin 37, 174, 193, 282–285
- Dini, Pietro 93, 126, 175, 182–184, 187–190, 208, 209, 214–217
- Draghi, Antonio 73
- Dubowy, Norbert 55
- Duke of Newcastle, siehe Pelham-Holles, Thomas
- Duncan, Cheryl 26
- Durazzo, Giacomo 36
- Dürr, Renate 212
- Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg 33, 51, 94, 95, 109, 176, 177
- Einsiedel, Agnes von 261
- Einsiedel, Detlev von 155, 158
- Eleonora Gonzaga von Mantua 48, 70
- Eleonora Magdalena Gonzaga von Mantua-Nevers 48, 70
- Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg 73
- Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel 74
- Elisabeth Friederike, Herzogin von Württemberg 96, 240
- Emanuele Filiberto von Savoyen 16
- Emiliani, Sebastiano 82, 106, 126, 131, 132, 133
- Ercole II. d'Este, Herzog von Ferrara, Modena und Reggio 16
- Erdmuth Sophie, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth 59
- Ernst Christian, Markgraf von Brandenburg-Bayreuth 59
- Fantoni III
- Farinelli 13, 21, 31, 81, 95, 152, 154, 197, 204, 293
- Feldman, Martha 24, 26, 27, 98, 196, 197, 213, 217, 242
- Ferdinand I., König von Neapel-Sizilien 78
- Ferdinand II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 47, 48, 70
- Ferdinand III., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 48, 70, 73
- Ferdinand Maria, Kurfürst von Bayern 79
- Ferdinando Carlo IV. von Gonzaga-Nevers, Herzog von Mantua 71
- Finucci, Valeria 23, 25, 224
- Forkel, Johann Nikolaus 102, 232, 249
- Foucault, Michel 35, 36, 40
- Francke, August 261, 266, 278, 279
- Frandsen, Mary 27
- Franz I. Stephan, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 76, 77, 130

- Franz Xaver von Sachsen 92, 119
 Frederick, siehe Friedrich Ludwig von Hannover
 Freitas, Roger 224, 225
 Freud, Sigmund 14, 22
 Frevert, Ute 242, 281
 Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen / August II., König von Polen 32, 86, 72, 86–89, 91, 117
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen / August III., König von Polen 32, 34, 50, 60, 65, 87, 89, 90, 96, 112, 113, 118, 123, 128, 151, 152, 153, 197, 198, 207
 Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen / Friedrich August I., König von Sachsen 93, 94, 116, 155–158, 161–163, 190, 192, 193, 194, 200, 203, 206, 264
 Friedrich August II., König von Sachsen 33, 92, 94, 129, 155, 157, 158, 159, 160, 164–167, 169
 Friedrich Christian, Kurfürst von Sachsen 33, 51, 68, 70, 92
 Friedrich II., Kurfürst von Brandenburg und König von Preußen 77, 91, 95, 137
 Friedrich III., Herzog von Brandenburg-Bayreuth 96
 Friedrich Ludwig von Hannover, Prince of Wales 110, 141
 Friedrich Ludwig von Württemberg 51
 Frohmeyer, Johann 104
 Fuhrmann, Martin Heinrich 232, 233–235, 248
 Fux, Johann Joseph 74, 75, 120, 122
 Gaetano Maiorano, siehe Caffarelli
 Galen 222, 223, 224, 226, 255, 281
 Galli, Agostino 51, 80, 102, 116, 131, 134–138, 146, 176, 179, 200, 201, 209–211, 214, 215, 216
 Galli, Pietro 76, 78, 130, 178, 197, 208
 Gallo, Agostino 136
 Garampi, Giuseppe 132, 133
 Gellert, Christian Fürchtegott 243
 Gentili, Andrea 157, 158, 193
 Genuesi, Domenico 75, 76, 123, 128, 207
 Georg Ludwig I., Kurfürst von Hannover, siehe George I.
 George I., König von England 32, 110
 George II., König von England 110
 Gerbino, Giuseppe 15, 225
 Gluck, Christoph Willibald von 64, 237, 258
 Golizyn, Boris 100
 Gottsched, Johann Christoph 229–231
 Goudar, Ange 229
 Grassi, Andrea 82, 83, 97, 112, 140
 Grendi, Edoardo 17
 Griesinger, Georg 107
 Grigorjewitsch Repnin-Wolkonski, Nikolai 93
 Grimaldi, Floriano 259
 Große, Friedrich 261, 262, 263, 270, 272–275
 Gruber, Gerold W. 26
 Gruber, Wenzel 19
 Guadagni, Gaetano 27, 31, 78, 97, 99, 258
 Habermas, Rebekka 278, 286
 Haböck, Franz 20, 78, 276
 Hager, Christoph von 258
 Händel, Georg Friedrich 26, 140, 141, 151, 154
 Hanslick, Eduard 164
 Harding, Elizabeth 211, 212
 Harvey, Karen 223
 Hasse, Johann Adolph 51, 57, 60, 64, 68, 89, 91, 92
 Hasselmann, Kristiane 278
 Hausen, Karin 222, 247, 281, 293
 Haydn, Joseph 106, 178
 Hedenus, August Wilhelm 127, 169
 Heidegger, John Jacob 141
 Heinichen, Johann David 87, 88, 141
 Held, Johann 106
 Heller, Wendy 14, 224, 228
 Henriette Adelheid, Kurfürstin von Bayern 32, 79
 Herder, Johann Gottfried 269
 Heriot, Angus 20
 Herr, Corinna 25, 103, 221
 Herrmann, Silke 25
 Heuschen, Gudrun 227
 Hiller, Johann Adam 233
 Hippokrates von Kos 222
 Hoffmann, Stefan-Ludwig 277, 279
 Holzbauer, Ignaz 60
 Honegger, Claudia 235
 Hoock-Demarle, Marie-Claire 239
 Hortschansky, Klaus 140
 Howard, Patricia 27

- Huarte de San Juan, Juan 225
- Innozenz XI., Papst 30
- Isabella von Bourbon-Parma 78
- Jablonski, Johann Theodor 281
- Jaggitsch, Joseph 106
- Jaroussky, Philippe 13
- Jean-Jaques Sonetti, siehe Goudar, Ange
- Joe, Jeongwon 13
- Johann Friedrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 53
- Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 86, 134
- Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen 86, 134, 226
- Johann Georg III., Kurfürst von Sachsen 71
- Johann, König von Sachsen 159
- John, Hans 92
- Jommelli, Niccolò 60, 71, 96–98, 102, 114, 139, 140, 149
- Joseph I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 73–75, 87, 119
- Jozzi, Giuseppe 11, 12, 17, 27, 34, 42, 67, 71, 96, 97, 98, 101, 115, 116, 145, 189, 220, 236–259, 284, 287, 291
- Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern / Karl VII., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 32, 50, 51, 79–82, 176
- Karl I. Ludwig, Kurfürst von der Pfalz 52
- Karl II., Kurfürst von der Pfalz 52
- Karl III., König von Neapel 70
- Karl VI., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 32, 34, 57, 60, 67, 69, 74–77, 118, 123, 128, 130, 186
- Kaufmann, Johann Friedrich 138, 143, 144, 149, 150
- Keiser, Reinhard 95
- Kelly, Michael 83
- König-Warthausen, Gabriele von 237
- Könneritz, Hanns Heinrich von 93, 94, 116, 157, 158, 163, 190, 193, 194, 200, 203
- Kowaleski-Wallace, Beth 23
- Krause, Karl Christian 264
- Kriebitzsch, J. C. 194
- Krönitz, Johann Georg 250, 256
- Kühne, Thomas 40
- Lacan, Jacques 22
- Lamberg, Johann Ferdinand von 128, 130
- Laqueur, Thomas 222–224, 227, 236
- Lasso, Orlando di 79
- Leopold I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 55, 73, 74, 87
- Leopold, Silke 46
- Levi, Giovanni 17
- Lichtwer, Dorothea 189, 226
- Liebscher, Julia 224
- Lindenau, Bernhard August von 158
- Loos, Adolph Heinrich von 151, 152, 197, 198
- Lord Harrington, siehe Stanhope, William
- Lord Middlesex, siehe Sackville, Charles
- Lotti, Antonio 87
- Ludwig Eugen, Herzog von Württemberg 101
- Ludwig Georg Simpert, Markgraf von Baden-Baden 51
- Ludwig XIV., König von Frankreich 88
- Ludwig XV., König von Frankreich 96, 249
- Luini, Domenico 275
- Lüttichau, Wolf Adolph August von 93, 94, 126, 129, 155, 158–169, 200, 208, 263
- Maffei, Pietro Felice 95, 109, 176, 177
- Malkiewicz, Michael 148
- Marchesi, Luigi 78, 274
- Margarita Teresa von Spanien 73
- Maria Amalia Augusta, Königin von Sachsen 156
- Maria Amalia, Kurfürstin von Bayern 51, 80, 81, 120
- Maria Anna Sophia, Kurfürstin von Bayern 51, 68, 136
- Maria Anna von Österreich 73, 120
- Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 51, 68, 82, 83, 119, 120
- Maria Carolina, Königin von Neapel-Sizilien 78
- Maria Fjodorowna, Großfürstin von Russland 142
- Maria Josepha Antonia von Bayern 51, 82
- Maria Josepha Carolina von Sachsen 89
- Maria Josepha, Kurfürstin von Sachsen 50, 51, 65, 87, 88, 90, 207
- Maria Ludovica von Spanien 78
- Maria Theresa von Neapel-Sizilien 78

- Maria Theresia, Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches 28, 32, 55, 58, 60, 76–78, 120, 128, 130, 131, 155, 237
- Marpurg, Friedrich Wilhelm 229
- Martens, Wolfgang 229
- Martschukat, Jürgen 35, 37
- Marx, Adolph Bernhard 220, 221, 235
- Maselli, Lorenzo 75, 118, 119
- Mattheson, Johann 229
- Mauermann, Ignaz Bernhard 160
- Maunsell, Dora 189
- Maurice, Florian 279
- Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern 32, 67, 70, 78–80, 134, 191
- Maximilian II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 73
- Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern 32, 34, 51, 60, 63, 65, 68, 80–82, 84, 96, 99, 111, 129, 131, 134, 135, 137, 146, 209
- Mayr, Mathias 215
- Mazzanti, Ferdinando 82, 97–99, 102, 185
- McClary, Susan 14, 23
- Medici, Adelsgeschlecht 70
- Medick, Hans 293
- Melani, Atto 205
- Melani, Bartolomeo 205
- Melani, Domenico 86, 134, 205
- Mellini, Salvatore 75, 118, 128
- Menga, Carlo 75
- Metastasio, Pietro 51, 57, 64, 74, 82, 83, 85, 90, 96, 140, 178, 228, 237
- Miksch, Johann Aloys 100, 163
- Miltitz, Carl Borromäus von 159
- Minato, Niccolò 73
- Mingotti, Angelo 67, 90
- Mingotti, Pietro 11, 45, 67, 68, 115, 237, 238, 239, 241, 242, 245, 247, 255, 256, 258
- Mizler, Lorenz Christoph 229, 231
- Möbius, Paul Julius 19, 20
- Möhnert, Johann Samuel 270
- Molière 186
- Mommertz, Monika 39
- Monteriso, Giuseppe 76, 78, 123, 126, 130, 131, 178
- Monticelli, Angelo Maria 91, 118, 125, 146, 237, 238
- Morassi, Giovanni Battista 215
- Morlacchi, Francesco 94, 184
- Mozart, Leopold 85, 175, 181, 182, 185
- Mozart, Wolfgang Amadeus 84, 85, 140, 185
- Mücke, Panja 64, 88, 89
- Münch, Paul 28, 235
- Muratori, Ludovico 229, 231
- Muschietti, Giovanni 94, 116, 129, 155, 157–170, 179, 200
- Mustafà, Domenico 195
- Muzzio, Antonio 98, 111, 112, 138, 149, 150, 200
- Nannerl, siehe Berchtold zu Sonnenburg, Maria Anna
- Neusinger, Kajetan 100, 105
- Nostitz und Jänkendorf, Gottlob Adolf Ernst von 266, 277
- Opitz-Belakhal, Claudia 284
- Oppenheimer, Joseph Süß 95
- Orsini, Gaetano 75, 100, 118–121
- Pacher, Anton 106
- Pacifico, Salvatore 91, 118, 122, 123
- Paganelli, Giuseppe 96, 126, 127, 129, 139, 189, 199
- Pallavicino, Steffano 88
- Panzacchi, Domenico de 215
- Paolino, siehe Bedeschi, Paolo Antonia
- Pariati, Pietro 74
- Park, Katherine 223
- Paul Petrowitsch, Großfürst von Russland 142
- Pečar, Andreas 57
- Pelham-Holles, Thomas, 1st Duke of Newcastle-upon-Tyne 141
- Pepoli, Sicinio 21
- Peretti, Niccolò 275
- Perini, Giuseppe 90, 91, 119, 120
- Petazzi, Pietro 76, 78, 131
- Peter I., der Große, Zar von Russland 68
- Petermann, Johann Samuel 266
- Philipp Moritz von Bayern 50
- Piccoli, Filippo 75
- Pierer, Heinrich August 277, 282
- Piller, Gudrun 250
- Pirker, Aloysia 101, 256
- Pirker, Franz 34, 71, 101, 113–115, 126, 145, 175, 176, 189, 196, 236–244, 247–256, 258, 259

- Pirker, Marianne 11, 34, 101, 114, 115, 126, 145, 196, 236–259, 285, 287
- Pistocchi, Francesco Antonio 72, 213
- Pius VI., Papst 264
- Poli, Agostino 98, 102
- Pomata, Gianna 212
- Pöppelmann, Matthäus Daniel 87
- Porporino, siehe Uberti, Antonio
- Pozzi, Niccolò 89, 90
- Pückler-Muskau, Hermann von 279
- Putini, Antonio 206
- Putini, Bartolomeo 91, 146, 206
- Quantz, Johann Joachim 33
- Racknitz, Johann Friedrich von 93, 126, 157
- Ragazzi, Angelo 75
- Ragozzino, Pietro 76, 78, 131, 178
- Rastrelli, Vincenzo 168, 187
- Rauzzini, Venanzio 83, 99, 102, 205
- Reckwitz, Andreas 35, 36
- Reginelli, Niccolò 249, 252, 284
- Reutter, Georg von 77, 128
- Ritz, Anton 105
- Rocchetti, Ventura 72, 89, 91, 117
- Roch, Johann Gottlieb 269
- Roeck, Bernd 28, 173
- Rogers, Francis 20
- Rohr, Julius Bernhard von 55–57, 63, 67
- Rosseaux, Ulrich 57
- Rosselli, John 16, 17, 26, 69, 70, 174, 213
- Rossini, Gioachino 235, 261
- Rubinelli, Giovanni Maria 97, 98, 139, 148, 149
- Rudhart, Franz Michael 85, 99, 103
- Ruota, Andrea 88
- Rutowski, Friedrich August von 266
- Sabeau, David Warren 39
- Sacchini, Antonio 98
- Sackville, Charles, 2nd Duke of Dorset 237, 238
- Sadgorski, Daniela 56
- Salicola, Margarita 71, 108
- Salieri, Antonio 85
- Salimbeni, Felice 115, 275
- Sarti, Angelo 213
- Sarti, Raffaella 211
- Sassaroli, Filippo 12, 13, 34, 35, 43, 93, 94, 116, 126, 129, 156–170, 175, 179, 180, 184, 188, 189, 195, 200, 206, 220, 259–281, 285, 286, 291
- Sassaroli, Germano 205, 206
- Scalabrini, Paolo 126, 241, 242
- Schadow, Johann Gottfried 279
- Scheibe, Johann Adolph 229–231
- Schiller, Friedrich 11, 235
- Schleiner, Winfried 223, 224
- Schneider, Johanna 101
- Schubart, Christian Friedrich Daniel 98, 235
- Schubert, Franz Anton 260, 261, 280
- Schuster, Joseph 263
- Schwarzkopf, Theodor 104
- Seeau, Joseph Anton von 84, 85
- Seemann, Johann Friedrich 139
- Seidel, Isaak 95, 176, 177
- Seinsheim, Adam Friedrich von, Fürstbischof von Würzburg 84
- Seinsheim, Joseph Franz von 84
- Selliers, Joseph Carl 77
- Senesino 26, 50, 88, 117, 141, 145, 189, 199, 205
- Sharp, Samuel 256
- Sidotti, Giuseppe 97, 175
- Signorile, Nicola 76, 201
- Sole, Giovanni 257
- Sophie Dorothee von Württemberg, siehe Maria Fjodorowna
- Sorlisi, Bartolomeo 27, 86, 134, 189, 226
- Spintler, Nicola 91, 112, 113, 122, 146, 179
- Sporck, Johann Wenzel von 208
- Stanhope, William, 1st Earl of Harrington 152
- Steffani, Agostino 79
- Steinmetz, Gertrud 189
- Stieglitz, Olaf 37
- Stolberg, Michael 223, 224
- Stollberg-Rilinger, Barbara 28, 37
- Strapparappa, Bartolomeo 81, 117, 127
- Strohm, Reinhard 49, 69, 127, 196
- Tamburini, Mariano 70
- Tanner, Jakob 18
- Tarquinio, Mosè 94, 127, 129, 155, 158–161, 164–170, 180, 207, 213

- Tenducci, Giusto Fernando 181, 189, 274
 Therese Kunigunde, Kurfürstin von Bayern
 80, 176
 Tibaldi, Giacomo 263, 266
 Tittmann, Carl August 269, 270
 Tombolini, Raffaele 101
 Torri, Pietro 68
 Torri, Ubaldo 215
 Trepp, Anne-Charlott 278, 286
 Trevano, Johann Maria 111
 Triva, Ascanius von 50
- Uberti, Antonio 275
- Valentino, Ranuccio 75
 Veblen, Thorstein 180, 181
 Venette, Nicolas 225, 232
 Verazi, Mattia 98, 112, 14
 Vierhaus, Rudolf 30, 37
 Villio, Emilio de 72
 Violante Beatrix von Bayern 70
 Vitali, Giacomo 207
 Vitzthum von Eckstädt, Carl Alexander
 Nikolaus 70, 93, 208, 209
 Vitzthum von Eckstädt, Heinrich 116, 129,
 157, 161, 162, 192, 193, 203
- Wallbrunn, Ferdinand Reinhard von 114
 Walter, Michael 69, 109, 126, 180
- Walther, Johann Gottfried 281
 Wangner, Johannes 100, 104, 105, 181, 183,
 214
 Weber, Carl Maria von 94, 156, 179, 184,
 188, 189, 195, 205, 206, 261
 Weber, Franz 106
 Weber, Max Maria von 195, 291
 Wekhrlin, Wilhelm Ludwig 233–236,
 249, 279
 Werr, Sebastian 58
 Wettiner, Adelsgeschlecht 32, 50, 82, 87,
 90, 100
 Wieland, Christoph Martin 84
 Wilhelmine, Herzogin von Brandenburg-
 Bayreuth 96
 Wittelsbacher, Adelsgeschlecht 32, 54, 60,
 80, 100, 137
 Wörmann, Wilhelm 238
 Wortley Montague, Mary 256
 Woyke, Saskia Maria 25, 30
- Zedler, Johann Heinrich 66, 246–248,
 250, 281
 Zeidlmayr, Johann 105
 Zemon Davis, Natalie 244, 294
 Zeno, Apostolo 74, 90
 Zeschau, Heinrich Wilhelm von 12, 17,
 155, 156, 260–275, 287
 Żórawska-Witkowska, Alina 206
 Zumsteeg, Johann Rudolf 142

