

Anke Charton

»in camera privatamente«. Zur frühneuzeitlichen Begriffsgenese des Privaten

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Anke Charton

»in camera privatamente«. Zur frühneuzeitlichen Begriffsgenese des Privaten

Die wechselnden Bedeutungsnuancen, die der Begriff der Privatheit seit der Aufklärung als Beschreibungsmuster eines sozialen Rahmens erfahren hat, erschweren seine Anwendbarkeit auch in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen; zu einer erneuten Schärfung kann jedoch eventuell ein Blick auf seine historischen Dimensionen beitragen.

Auch vor der Verwendung des »Privaten« als Teil eines dichotomen Schemas im Verbund mit der als gegensätzlich codierten Idee des »Öffentlichen«, die wesentlich durch die Hervorbringung einer Sphäre der politischen Meinungsäußerung im 18. Jahrhundert geknüpft ist,¹ gab es bereits das »Private« als Beschreibungsmuster eines sozialen Rahmens.

Das Hineinreichen in politische Meinungsäußerungen, die stark mit einem Milieu privilegierter Mittelschichten verbunden ist, lenkt zudem den Blick auf die intersektionalen Verknüpfungen des »Privaten«, die nicht nur historisch, sondern auch in Bezug auf Status- und Geschlechtervorstellungen variieren. Ein Zugang zu Anordnungen des Privaten vor der Aufklärung und die Suche nach einem Verständnis von Musik als »privater« Äußerung in einem vorbürgerlichen Sinne lässt sich hier mit der Verhandlung professionellen Singens in der italienischen Hofkultur um 1600 legen.

Das Begriffspaar »öffentlich/privat« ist zwar auf das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert nicht im heutigen Usus anwendbar, die Verhandlung eines privaten Rahmens aber berührt wesentlich das frühneuzeitliche Verständnis musikalischer wie geschlechterpolitischer Kontexte.

Der soziokulturelle Hintergrund, unter dessen Prämissen sich die Karrieren von insbesondere Sängerinnen im höfischen Umfeld des Frühbarock entwickelten, lässt sich auch Ende des 16. Jahrhunderts noch exemplarisch zurückführen auf Baldassarre Castigliones zuerst 1528 erschienen *Cortegiano*.² Das dort versammelte Programm der Kompetenzen und Verhaltensregeln eines Höflings, aber auch einer Hofdame, erfuhr durch das 16. Jahrhundert hindurch eine breite Rezeption, sowohl in italienischen Neuauflagen und Bearbeitungen wie auch in Übersetzungen,³ und prägte das höfische Selbstverständnis nachhaltig.

Auch Castiglione spricht bereits von privaten Situationen, wenn es um musikbezogene Kontexte geht: Es gibt im *Cortegiano* die Beschreibung »in camera privatamente« in Bezug auf bestimmte Tanzstile. Der Begriff »privat« fällt bei Castiglione insgesamt fünf Mal jenseits von Personenbeschreibungen. In zwei Nennungen geht es um konkrete Räume: den Privathaushalt⁴ und die öffentlichen und privaten Geschehnisse

¹ In Bezug auf Musik sei verwiesen auf Tim Blanning, *The Triumph of Music. The Rise of Composers, Musicians and Their Art*, Cambridge 2008. Blanning bezieht sich explizit auf Habermas' Überlegungen zur Entwicklung einer Sphäre der Öffentlichkeit; vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlin 1962.

² Baldassarre Castiglione, *Il libro del cortegiano*, zuerst Venedig 1528, verlegt bei Aldo Romano und Andrea d'Asolo.

³ Siehe u. a. Thomas Hoby, *The Book of the Courtier*, London 1561.

⁴ Vgl. Baldassarre Castiglione, *Il cortegiano*, Turin 1965, S. 352 (Buch 4, Kapitel 41): »come una casa privata; popolosa, non povera, quieta, piena di boni artifici« (»wie ein Privathaushalt; bevölkert, nicht arm, ruhig, voll guten Handwerks«) (Übersetzungen hier wie im Weiteren von Anke Charton).

innerhalb des Stadtlebens.⁵ Die anderen drei Erwähnungen beziehen sich alle auf klassenbewusstes Verhalten: auf die Verwendung von Dialekt, die in nahezu allen sozialen Situation verpönt sei,⁶ auf das Verhalten bei An- und Abwesenheit bestimmter Leute,⁷ und auf den angemessenen Stil beim Tanzen, der ebenfalls vom Ort und dessen Zugänglichkeit abhängig ist.⁸

Deutlich wird an allen diesen Beispielen, dass es für das 16. Jahrhundert mit der Idee des Privaten nicht um einen Ort des Innersten gegenüber einem Ort des Äußeren geht, sondern um Abstufungen von bewusst gewähltem Verhalten. Der Hof als Lebensort mit der ständigen Präsenz von Personal steht dem imaginierten Bezugsraum der bürgerlichen Kleinfamilie als einem nicht-inszenierten Rückzugsort ohnehin entgegen. Castiglione beschreibt vielmehr Öffentlichkeiten verschiedener Größenordnungen, die alle mit bestimmten Verhaltenskonventionen behaftet sind. Wie sehr solche Ordnungen in musikalische Praxis, aber auch Theoriebildung hineinreichen, verdeutlicht die im 16. Jahrhundert gängige Trennung zwischen Musik für die Kammer (*da camera*) und solcher für die Kirche (*da chiesa*) als Räumen zunächst verschiedener Größe, die unterschiedliche stilistische Anforderungen stellen. Für Singstimmen gab es in diesem Zusammenhang Arbeitsverträge für Kammer oder Kirche, in manchen Fällen auch für beides. Die z. B. von Nigel Fortune und Richard Sherr⁹ aufgearbeiteten Briefquellen machen deutlich, dass für verschiedene Orte unterschiedliche gesangstechnische und stilistische Ansprüche galten, die sich auch in der Gesangsbildung niederschlugen. Die Angemessenheit eines jeweiligen Repertoires macht deutlich, dass die Bezeichnung »camera« nicht nur einen intimeren Rahmen – unabhängig von der Raumgröße – bezeichnete, sondern auch eine Klammer für Inhalte bot, wie beispielsweise der Auftritt Vittoria Archileis 1594 in Rom vor Filippo Neri mit sehr weltlichen *galanterie* belegt:¹⁰ Da diese Gesellschaft eine geschlossene war, konnten die Kleriker von der Sängerin – die im öffentlichen Raum zumal in Rom so nicht hätte auftreten

⁵ Ebd., S. 340f. (Buch 4, Kapitel 31): »dei quali si facesse un consiglio popolare, che comunicasse col consiglio de' nobili le occorrenze della città appertinenti al publico ed al privato« (»... aus denen sich ein Volksrat bilden würde, der mit dem Rat der Adligen die Anliegen der Stadt besprechen würde, in Bezug auf das Öffentliche wie auf das Private«).

⁶ Ebd., S. 49 (Buch 1, Kapitel 29): »Ché se a qualsivoglia omo di bon giudicio occorresse far una orazione di cose gravi nel senato proprio di Fiorenza, che è il capo di Toscana, o ver parlar privatamente con persona di grado in quella città di negozi importanti, o ancor con chi fosse dimesticchissimo di cose piacevoli, con donne o cavalieri d'amore, o burlando o scherzando in feste« (»als ob es irgendeinem Mann von gutem Urteilsvermögen einfallen würde, [im Dialekt] im Senat von Florenz, der das Haupt der Toskana ist, über schwerwiegende Dinge zu sprechen, oder privat mit einer Person von Stand in jener Stadt über wichtige Geschäfte, oder auch mit jemandem sehr Nahestehenden über angenehme Dinge, über Liebe mit Damen oder Rittern, oder scherzend bei Festen und Spielen...«).

⁷ Ebd., S. 166 (Buch 2, Kapitel 19): »perché spesso i signori, quando stanno privatamente, amano una certa libertà di dire e far ciò che lor piace, e però non vogliono essere né veduti né uditi da persona da cui possano esser giudicati.« (»weil oft die Herren, wenn sie im Privaten sind, eine gewisse Freiheit schätzen, das zu sagen oder zu tun, was ihnen gefällt, und wollen doch nicht gesehen noch gehört werden von Personen, von denen sie beurteilt werden könnten«).

⁸ Ebd., S. 106 (Buch 2, Kapitel 11): »Sono alcuni altri esercizi, che far si possono nel publico e nel privato, come è il danzare; ed a questo estimo io che debba aver rispetto il cortegiano; perché danzando in presenza di molti ed in loco pieno di popolo parmi che si gli convenga servare una certa dignità, temperata però con leggiadra ed aersa dolcezza di movimenti; e benché si senta leggerissimo e che abbia tempo e misura assai, non entri in quelle prestezze de' piedi e duplicati rebattimenti, i quali vegiamo che nel nostro Barletta stanno benissimo e forse in un gentilom sariano poco convenienti; benché in camera privatamente, come or noi ci troviamo, penso che licito gli sia e questo, e ballar moresche e brandi; ma in publico non così« (»Es gibt noch einige andere Übungen, die man im Öffentlichen wie im Privaten ausführen kann, wie das Tanzen; und davor, meine ich, muss der Hofmann Respekt haben, denn in der Gegenwart vieler und auf Plätzen voll Volk zu tanzen scheint mir das Bewahren einer gewissen Würde zu erfordern, beherrscht, aber mit Ungezwungenheit und einer luftigen Grazie in den Bewegungen; und obwohl er sich sehr ungezwungen fühlen würde und Gefühl für Tempo und Rhythmus hätte, sollte er sich dennoch nicht auf das Terrain jener sehr schnellen Fußbewegungen und Doppelschläge begeben, von denen wir sehen, dass sie unserem Barletta gut stehen, und die vielleicht an einem Edelmann wenig angemessen wären; aber im Privaten in der Kammer, so wie wir uns jetzt wiederfinden, denke ich, dass es ihm erlaubt sein müsse, auch, Moreschen und Brandi zu tanzen; aber in der Öffentlichkeit ist dem nicht so«).

⁹ Vgl. Nigel Fortune, »Italian 17th-Century Singing«, in: *Music & Letters* 35 (1954), S. 206–219, sowie Richard Sherr, »Guglielmo Gonzaga and the Castrati«, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 33–56, hier: S. 43f.

¹⁰ Siehe Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (*Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsschreibung* 4), S. 155.

können – auch Repertoire verlangen, das nicht geistlich war und somit nicht mit der öffentlichen Funktion der Kleriker in Verbindung stand.

Ähnlich gestaltete sich die Situation beim Auftritt Vittoria Archileis (um 1560–um 1645) im Rahmen der Florentiner Intermedi von 1589: Der große Festrahmen im Palazzo Pitti war weit entfernt von der Intimität einer kammermusikalischen Darbietung »da camera«, aber da es sich um eine geschlossene Gesellschaft handelte, geriet der Auftritt Archileis – die zu dieser Zeit die Starsopranistin der Medici war – nicht zum Politikum.

Der »private« Rahmen der Frühmoderne, bis hin an die Aufklärung, ist nicht gleichzusetzen mit einem heutigen Verständnis einer Situation, an der nur wenige Leute teilhaben, die von Authentizität geprägt ist und die sich von einer öffentlich-berufstätigen Sphäre absetzt. Vielmehr geht es um eine Abstufung verschiedener Grade von Öffentlichkeit und Inszenierung, ohne jedoch auf einen Grundgedanken einer Wahrheit ohne Inszenierung hinauszulaufen. Die entscheidende Frage ist nicht die einer Dichotomie von »echt« und »unecht«, sondern die diffizile Verhandlung dessen, was in wessen Anwesenheit angemessen ist.

Insbesondere diese Kategorie der Authentizität, als einer Erfindung der Aufklärung, ist es, die Lionel Trilling¹¹ und auch Tim Blanning¹² in den Fokus nehmen. In ihren Untersuchungen – bei Blanning direkt zur Rolle und Rezeption von Musik – erhellen sie so auch die Kategorie des Privaten.

Blanning verbindet in Anlehnung an Habermas die Entstehung einer Sphäre von Öffentlichkeit, die an individuelle Authentizität und damit an eine neue Konzeption von Identität geknüpft ist, mit dem Bedeutungswechsel von Musik als einem System emotional validierter Kommunikation, in dem die Empfindungen der Musizierenden sich einem Publikum erschließen und von diesem aufgenommen und beantwortet werden sollten – ein Modell, das sich exemplarisch an Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ablesen lässt.

Trilling hingegen, der aus der Literaturwissenschaft kommt und seine Untersuchung anhand literarischer Werke durchführt, liefert ein Handwerkszeug, um eine historisch ältere Schicht von Identitätskonzepten zu fassen. Indem er Authentizität als eine Entwicklung des 18. Jahrhunderts versteht, die auf einer Idee einer wahren Identität fußt, die lediglich im Privaten, nicht aber in der ihr nunmehr entgegengesetzten Öffentlichkeit, gelebt werden kann, entwirft er ein älteres Subjektmodell anhand des Begriffes der Aufrichtigkeit, das sich eng mit einer Lektüre Castigliones verknüpfen lässt: Das positiv besetzte Bild eines integren Hofmannes ist nicht die Wahrung eines authentischen Selbstbildes, bei der die Außenwirkung mit dem Innenleben übereinstimmen muss, sondern vielmehr die diplomatisch geschickte Komposition und Präsentation eines entsprechend moderierten Selbstbildes, das je nach Situationskontext unter der Prämisse der Angemessenheit angepasst wird und gerade dadurch – in der Erfüllung sozialer Erwartungshaltungen – als integer begriffen wird.

Die Ausdifferenzierung der beiden Sphären – des Öffentlichen und des Privaten – erfolgt hier nicht in einer Positionierung als Dichotomie, sondern in Abstufungen: Castigliones Hofmann muss, wie im Beispiel des Tanzens, sein Ansehen dadurch wahren, dass er weiß, welche Bewegungen in welchem Rahmen angemessen sind.¹³ Das Tanzen in einer größeren Öffentlichkeit erfordert so mehr Zurückhaltung (bei

¹¹ Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge 1972.

¹² Blanning, *Triumph of Music*.

¹³ Siehe Anm. 8.

Castiglione »una certa dignità«),¹⁴ wobei sich die Öffentlichkeit konstituiert über die Menge der Anwesenden, über die Zugänglichkeit des Ortes und über den sozialen Status der Zuschauenden: »in presenza di molti ed in loco pieno di populo«.¹⁵

Die Anwesenheit von Mitgliedern niedriger Gesellschaftsschichten ist es, die die Inszenierung des Hofmannes in Bezug auf Klassenaspekte und damit auf die notwendige Abgrenzung nach unten verschärft. Castigliones Protagonisten empfehlen Leichtigkeit und Grazie, dabei aber das Vermeiden hastiger Bewegungen. Jene wiederum seien im Privaten erlaubt: »in camera privatamente«.¹⁶

Der geschlossene Raum ist dabei kein konstituierender, wenn auch häufiger Anteil: Die Inszenierung privater musikalischer Gesellschaften, zu denen nur geladene Gäste Zugang hatte, konnte ebenso unter freiem Himmel, etwa im Rahmen eines Ausfluges, stattfinden. Aber auch »da camera« bleibt der Umgang mit Musik – im Singen, Spielen oder Tanzen – Repräsentation und damit eine angemessene Inszenierung des Körpers und der Kontrolle über eben diesen Körper. Ebenso wenig meint »camera« eine postaufklärerische Privatheit des Authentischen. Die beliebige Öffentlichkeit des allen Klassen frei zugänglichen Platzes wird vielmehr ersetzt durch die kleinere Öffentlichkeit eines zugangsbeschränkten Ortes. Auch hier spielt erneut vor allen Dingen die Frage sozialer Zugehörigkeiten eine Rolle, wobei der Ausschluss von Angehörigen sozial schlechter gestellter Schichten allerdings kein absoluter, sondern eher ein funktionsgebundener ist: Das höfische Gemach als offener Aushandlungsort sozialer Hierarchien ist mit der ständigen Präsenz Bediensteter auch ein klassengemischter Ort, an dem die niedriger Gestellten jedoch nicht als Zuschauende, sondern als Angestellte wahrgenommen werden. Das Gemach illustriert so eine weitere Spielart der Trillingschen Aufrichtigkeit, die das Verhältnis verschiedener Grade von Öffentlichkeit zur Selbstinszenierung, etwa als Staatsperson und als Person in anderen sozialen Zusammenhängen, dort nicht ausgeklammert, sondern in einer anderen Abstufung weiterführt. Ebenso beeinflusst auch die Abwesenheit höher gestellter Personen, auf die hin Cortegianos Hofleute ihr Handeln auszurichten angehalten sind, die Selbstinszenierung.

Der moderne Begriff des Privatmenschen passt nicht auf diesen Selbstentwurf, da die anthropologische Konzeption von Selbst und Außen des postaufklärerischen Menschen, der im privaten Raum – und nur dort – mit sich selbst und in Anwesenheit der Seinen im Reinen sein kann, hier nicht gegeben ist. Frühmoderne Identität generiert sich aus Repräsentation.

Die inszenierte Natürlichkeit, die auch Castiglione immer wieder wesentlich verlangt – das Verhalten des Hofmannes, wie kalkuliert auch immer,¹⁷ müsse wirken »wie aus einem Guss«, so dass die Gesamtheit ausgehandelter Verhaltensweisen »einen einzigen Körper« ergebe¹⁸ –, bleibt immer bewusst gestaltet. Sie ist darum aber nicht, wie aus postaufklärerischer Perspektive, falsch oder unaufrichtig. Sie fügt sich vielmehr ein in die etwa von Foucault in *Die Ordnung der Dinge* aufgestellte Konzeption eines Denkens in Analogien, das einem durchlässigeren Subjektverständnis korrespondiert, welches sich durch den Bezug zu einer omnipräsenten allegorischen Ebene des Religiösen ebenso ausdrückt wie in einer geringeren Vereinzelung.¹⁹ Die Grenzen des frühneuzeitlichen Selbst sind poröser; ihm zugehörig ist der Glaube, dass der Mensch unvermittelt über Bilder und Verhalten geformt wird. In diesem Referenzsystem können

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Castiglione, *Il cortegiano*, S. 106.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 100: »cauto« und »con prudenzia«.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1997.

Alpträume zu Missgeburten führen oder ein zu intensiver Umgang mit dem anderen Geschlecht das eigene verändern.

Auch die Professionalisierung von weiblichen Gesangskarrieren Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Mittel- und Norditalien – in Florenz, Rom und Ferrara – lässt sich vor dem Hintergrund eines ausdifferenzierten Verständnisses verschiedener status- und funktionsabhängiger Öffentlichkeiten lesen, wie sich etwa in den entgegengesetzten Repräsentationsräumen von »capella« und »camera« zeigt, die auch im 17. Jahrhundert noch mit verschiedenen Stilen bespielt wurden.

Hier zeigt sich eine Differenzierung nach Geschlecht bereits darin, dass Musikerinnen nur in der eingeschränkten Öffentlichkeit des Privaten auftreten konnten; sie waren beispielweise, auch wenn sie auf den Gehaltslisten auftauchten, nicht Mitglieder der Hofkapellen. Das bereits erwähnte Beispiel des Auftritts Vittoria Archileis vor der Vielzahl geladener Gäste der Florentiner Intermedien von 1589 macht aber deutlich, dass es sich bei dieser Vorstellung des Privaten mitnichten um ein zurückgezogenes Musizieren nur für den Kreis der Mitwirkenden oder ein zwangsläufig kleines Publikum handelte.

Die Faktoren, die insbesondere für Sängerinnen die zulässigen Auftrittsorte und damit die angemessenen Öffentlichkeiten bestimmten, waren die Frage einer allgemeinen Zugänglichkeit (die nicht gegeben sein durfte) und die Frage offizieller, explizit entlohnter, Berufstätigkeit (die ebenfalls nicht gegeben sein durfte).

Wenige Jahre vor Archilei schuf Alfonso II. von Ferrara am dortigen Hof einen komplexen Präzedenzfall mit dem Concerto delle Donne.²⁰ Dieses Gesangsensemble wurde in den 1570er-Jahren von Alfonso als private Unterhaltung für seine zweite, sehr viel jüngere Frau Margherita Gonzaga ins Leben gerufen und entstand zunächst aus dem Musizieren innerhalb der Hofgesellschaft heraus. Dementsprechend setzte es sich in seiner ersten Phase aus Hofdamen zusammen, die auch musizierten. Das Musizieren gehörte, auch bei Castiglione, zu den erwarteten Fähigkeiten eines Hofmannes oder einer Hofdame und stellt daher für die ausschließlich weiblichen Mitglieder des Concerto delle Donne keinen Widerspruch dar. Ihr Status unterschied sich deutlich von demjenigen der – ausschließlich männlichen – Mitglieder der Hofkapelle, für die das Musizieren eine Erwerbstätigkeit war: Die »musica secreta« des Concerto delle Donne kannte keine Überschneidungen mit der »capella grande«.

Erst in der zweiten Phase des Concerto in den 1580er-Jahren gab es innerhalb dieser »musica secreta« Diskrepanzen des sozialen Rahmens, indem die singenden Hofdamen mit steigenden Ansprüchen der Literatur und mit zunehmend repräsentativer Funktion des Ensembles nach außen durch professionelle Musikerinnen ersetzt wurden, die alle aus sozial niedrigeren Schichten stammten – aus dem niederen Adel und dem Patriziat.

Diese neuen Sängerinnen waren damit de facto Berufssängerinnen, sie wurden aber dem Makel einer offiziellen Berufstätigkeit entzogen, indem sie in den Hofstaat integriert wurden: Trotz ihrer nicht angemessenen sozialen Herkunft wurden sie zu Hofdamen gemacht. Ihre Bezahlung waren eine Mitgift und sozialer Aufstieg, was ein unziemliches Auftreten auf den Gehaltslisten umging. Auch darüber hinaus wahrte Alfonso formal einen Rahmen, der noch als geselliges, höfisches Musizieren gelten kann, auch wenn die komplexen, voreinstudierten Partituren und die klare Aufteilung der Gesellschaft in Zuhörende und Aufführende sich bereits an der Grenze dieses Verständnisses bewegen.

²⁰ Vgl. u. a. die Forschungen von Anthony Newcomb, insbesondere Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1578–1697*, Princeton 1980, und Susan McClary.

Auch die stets kammermusikalischen Auftritte des Concerto delle Donne, zu denen der Zugang durch Einladungen des Herzogs begrenzt war, waren formal keine öffentlichen Veranstaltungen: Auch wenn die geladenen Gäste zahlreich sein konnten, gab es keine beliebige, standesübergreifende Öffentlichkeit, sondern – mit Castiglione – eine graduell abgestufte Öffentlichkeit, die jedoch nicht mit postaufklärerischer Privatheit gleichzusetzen ist.

Alfonso erreichte mit seiner Kulturpolitik zweierlei: Zum einen wahrte er die Moralkonvention, die weibliche Erwerbstätigkeit innerhalb seiner Klasse verbot, zum anderen schürte er die Aufmerksamkeit für sein weibliches Gesangsensemble, mit dem er sich und seinen Hof inszenierte. Alfonso II. schaffte damit unter dem Deckmantel des frühneuzeitlichen Privaten professionelle Sängerinnenkarrieren.

Wie sehr es sich hierbei nicht nur um eine standes-, sondern gerade auch um eine geschlechterpolitische Entscheidung handelte, zeigt sich an der Figur Giulio Cesare Brancaccios,²¹ der gelegentlich gemeinsam mit dem Concerto delle Donne auftrat. Brancaccio war Aristokrat und lebte als Hofmann an verschiedenen Höfen Italiens; er war zudem ein renommierter Bassist im neuen monodischen Stil: Er gehörte zum neapolitanischen Kreis um Scipione del Palla und war somit ein direkter Draht zu den gesangsästhetischen Neuerungen der Zeit. Die Fürsten, die Brancaccio in ihren Hofstaat aufnahmen, waren, nicht nur in Ferrara, in erster Linie an seinem Gesang interessiert, was Brancaccio als Herabsetzung empfand, da ihn dies in die Nähe eines bezahlten Musikers setzte.

Brancaccio protestierte dementsprechend wiederholt gegen die Behandlung als Sänger und pochte auf seinen Rang als Aristokrat und Krieger. Auch für ihn war der Vorwurf der Berufstätigkeit, in deren Nähe seine als Dienstleistung eingeforderte Musikausübung ihn rückte, ein Makel, aber nur als Frage des Standes. Für seine Kolleginnen des Concerto delle Donne hingegen war es in erster Linie eine Frage der Moral: Eine Frau der mittleren und oberen Schichten, die öffentlich gegen Geld ihre Stimme und damit auch ihren Körper inszenierte, rückte in die Nähe der Prostitution.

So groß war in Bezug auf Frauen die Bedeutung geschlechtsspezifischer Moralvorstellungen, dass die Grenzen des Standes – und damit Brancaccios Perspektive – sogar außer Kraft gesetzt werden konnten: Es war weniger verwerflich, Frauen aus dem Patriziat in den Adelsstand zu befördern, als Frauen gegen Bezahlung Musikerinnen sein zu lassen. Die Brückenlösung Alfonsos II., der Statusunterschiede und Erwerbstätigkeit verdeckt zuließ, wird hier jedoch zu einer wichtigen Initialzündung: Möglich wird sie durch die Kategorie des Privaten, das als Auftrittsraum flexibel ist.

Ähnliche Überlegungen wie hinter den Laufbahnen des Concerto delle Donne stehen wenige Jahre später auch hinter der Karriere Vitoria Archileis – die, obschon in den Gehaltslisten der Medici geführt, ebenfalls nur in der selektiven Öffentlichkeit des »Privaten« auftrat – und, noch ein wenig später, in den kammermusikalischen Sängerinnenkarrieren des Frühbarock, wie sie sich etwa in Rom exemplarisch vollziehen. Ein Beispiel hierfür war Leonora Baroni (1611–1670), die innerhalb der für Sängerinnen vergleichsweise restriktiven römischen Auftrittskonventionen als Berufssängerin Karriere machte: Eine solche Laufbahn war möglich, solange eine Bezahlung indirekt erfolgte, etwa über Geschenke oder die Aufnahme in einen Haushalt, und solange die Auftritte sich jenseits einer beliebigen, zahlenden Öffentlichkeit abspielten. Eine private Veranstaltung konnte hunderte Zuschauer umfassen; wichtig war die Loslösung von einem frei zugänglichen Ort ohne die Protektion eines entsprechenden Mäzens oder einer Mäzenin.

²¹ Vgl. hierzu erneut Newcomb, *Madrigal at Ferrara*; vgl. ferner Richard Wistreichs Monografie zu Brancaccio: Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer. Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Aldershot 2007.

Deutlich wird an diesen Beispielen, wie sehr die kaschierte Erwerbstätigkeit dieser Sängerinnen, von Ferrara über Florenz bis Rom, über die Verhandlung von Öffentlichkeit und Privatheit Karrieren von Berufsmusikerinnen zuließ; sie – zumindest innerhalb urbaner Schichten – zunächst denkbar werden ließ und schließlich die Aufführungssituation des »Privaten«, welches im frühneuzeitlichen eben nicht auf eine nicht-repräsentative Sphäre der Intimität abzielte, so sehr aufweichte, dass sich ein Berufsfeld »Sängerin« etablieren konnte, und zwar auch im Bereich säkularer Bühnenmusik. Dabei geht die Entwicklung hin zu einer in Geld bezahlten Dienstleistung langsam vonstatten. Erst der zunehmende Rückgang des Protektionssystems und die wachsende Infrastruktur im Bereich Oper im Laufe des 18. Jahrhunderts schließen diese Entwicklung ab.²²

Auch nach diesem Zeitpunkt bleibt, erneut sichtbar anhand einer Demarkationslinie des – nunmehr im postaufklärerischen Sinne – Privaten, eine Geschlechterdifferenz im Berufsfeld Singen sichtbar, wenn etwa Sängerinnen, die in ein bürgerliches, großbourgeois oder aristokratisches Milieu einheiraten, sich mit der Eheschließung selbstverständlich von der Bühne in eben jene Privatsphäre zurückziehen. Auch eine veränderte Vorstellung des Privaten trifft sich so noch im 20. Jahrhundert mit frühneuzeitlichen Vorstellungen in Bezug auf das Politikum weiblicher Erwerbstätigkeit.

Castigliones tanzende Höflinge ebenso wie die Karrieren der Musikerinnen des Concerto delle Donne oder die Kammermusikkarrieren frühbarocker Musikerinnen – die unter Moralvorstellungen ausgehandelt wurden, deren Auswirkungen bis ins 20. Jahrhundert hineinreichen –, verdeutlichen einerseits, wie sehr die Kategorie des Privaten intersektional funktioniert, andererseits aber auch, wie sehr »Privatheit« ein Container für wechselnde Inhalte ist: Das Verständnis des Privaten, und damit auch die Konzeption eines privaten Musizierens, hängt wesentlich ab vom Subjektbegriff einer Epoche, und einer sozialen Schicht. Die Debatte um Öffentlichkeit und Privatheit der Musikerin – und der Sängerin im speziellen Fall – ist Frage einer Mittelschichtsmoral: Öffentliche Repräsentation und Teilhabe gehörten zum Profil der Aristokratin ebenso wie Erwerbstätigkeit als zwangsläufige Notwendigkeit zu weniger privilegierten Sozialmilieus.

Sinnvoller erscheint abschließend die Lektüre frühneuzeitlicher Privatheit als eines fortgeführten Repräsentationsrahmens, der allerdings anderen wirtschaftlichen und moralischen Prämissen unterliegt. Auch diesem liegt zentral ein frühmodernes Subjektkonzept zugrunde, in dem sich Identität nicht als Idee eines wahren Kerns in Konflikt mit an diesen Kern herangetragenen Sozialrollen, gegen die es »sich« zu verteidigen gilt, erzählt. Sie setzt sich vielmehr mosaikhaft aus einem, mit postmoderner Terminologie gefassten, »Performen« verschiedener Rollen, auch der des Privaten, zusammen.

Die Umwidmung solcher Repräsentation zu einer vermeintlich natürlichen Abwesenheit von Repräsentation, die mit dem weitergehenden Zurückdrängen einer mit Trilling »aufrichtigen« Konzeption von Selbst zusammenhängt, verändert den Blick auf Zusammenhänge des Musizierens und lässt Öffentlichkeit und Privatheit als Dichotomie und nicht mehr als graduelle, und damit funktionsbedingte, Abstufung sichtbar werden.

Gerade das Fragmentarische moderner und postmoderner Subjektentwürfe wirft dabei jedoch die Frage auf, ob das Private gewinnbringend erneut als ein Rahmen regulierter Öffentlichkeit zu fassen wäre, in welchem Musizierende vor dem Hintergrund eines bestimmten Subjektbegriffes Identität inszenieren.

²² Vgl. John Rosselli, »From Princely Service to the Open Market. Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600–1850«, in: *Cambridge Opera Journal* 1 (1989), S. 1–32, hier: S. 16f., 21, 23–26.