

EINFÜHRUNG

Die *Operisti* als kulturelles Netzwerk im Spiegel der Pirker-Korrespondenz

Die Korrespondenz Franz und Marianne Pirkers ist der Forschung seit mehr als hundert Jahren bekannt. Rudolf Krauß konsultierte sie bereits im Jahr 1903 für einen lokalhistorischen Beitrag über Marianne Pirker, allerdings ohne sie ausdrücklich als Quelle nachzuweisen.¹ Die besondere Faszination, die diese Künstlerin aufgrund ihres tragischen Schicksals auf weitere Lokalhistoriker ausübte, führte in der Folgezeit dazu, dass auch andere biografische (und das Leben der ‚Pirkerin‘ romantisierende) Publikationen² – ebenfalls ohne dies genau zu belegen – aus dem Briefwechsel schöpften. Auch Erich Müller von Asow nutzte die Briefe für seine Studie zu den Gebrüdern Angelo und Pietro Mingotti und zitierte sie auszugsweise zur Rekonstruktion der Wanderwege, Spielstätten und des Repertoires der von diesen Impresari geführten Opernensembles.³ Da die von ihm dargebotenen Informationen mögliche weitere Aufschlüsse zu den Wandertruppenjahren Christoph Willibald Glucks versprachen, interessierte sich Anfang der 1980er-Jahre auch Gerhard Croll für diesen Bestand. Eine ausführliche Auswertung aller Briefe im Rahmen einer Publikation wurde dabei nicht ins Auge gefasst, die daraus gewonnenen Einzelinformationen zu Gluck wurden jedoch teilweise für eine Biografie des Komponisten genutzt.⁴ Mit der hier vorgelegten Studie und der Gesamtedition dieser Korrespondenz wird sie zum ersten Mal in ihrer musikhistorischen Bedeutung wissenschaftlich erschlossen und ausgewertet.

1. Entstehung und Überlieferung der Korrespondenz

Marianne (1717–1782) und Franz Josef Karl Pirker (1701–1786) waren, soweit ihre Biografie bekannt ist, zeit ihres Lebens in der italienischen Oper tätig und gehörten damit jener Berufsgruppe an, die im Jargon des 18. Jahrhunderts als *Operisti* bezeichnet wurde. Trotz der Anerkennung, die beide Künstler unter ihren Kollegen und beim Publikum genossen, hat eine gründliche Erforschung ihres Lebens bisher noch nicht stattgefunden.

-
- 1 Krauß, Rudolf: Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter Herzog Karls, in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, N.F., 12 (1903), H1 und 2, S. 257–283.
 - 2 Haidlen, Richard: Marianne Pirker. Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782, in: Lebensbilder aus Schwaben und Franken, Bd. 10, Stuttgart 1966, S. 78–100.
 - 3 Müller von Asow, Erich Hermann: Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert, Dresden 1917.
 - 4 Croll, Gerhard und Renate: Gluck. Sein Leben, seine Musik, Kassel 2010.

Die Sängerin Marianne Pirker, geborene Geiereck, ist neunzehnjährig 1736 zum ersten Mal als Mitglied der Mingottischen Truppe nachweisbar, die sich damals zur Zeit des Karnevals und der Herbstmesse in Graz aufhielt. Die Sängerin war zu jenem Zeitpunkt schon mit dem Geiger Franz Josef Karl Pirker verheiratet, der Konzertmeister der Truppe war. Er wurde in Salzburg geboren, besuchte dort die Lateinschule und war in der zweiten Hälfte der 1720er-Jahre am Wiener Kärntnertortheater tätig.⁵ In erster Ehe war er mit der Sängerin Josepha Susanna Geiereck verheiratet,⁶ die jedoch bereits 1734 verstarb. Marianne war seine zweite Frau und, wie der Mädchennamenname vermuten lässt,⁷ eine jüngere Schwester Josephas. Dem Paar wurden zwischen 1737 und 1741 drei Töchter geboren, von denen die dritte offenbar aber das Kleinkindalter nicht überlebte.⁸ Zu Beginn der Saison 1743/44 ging das Ehepaar nach Italien,⁹ wo 1746 in Bologna eine vierte Tochter geboren wurde,¹⁰ die zunächst in die Obhut eines Klosters gegeben wurde. Franz und Marianne Pirker verließen Italien erst wieder im Laufe des Sommers 1746 und reisten im Herbst desselben Jahres nach London. Anlass war ein Engagement Mariannes als Gesangssolistin (wahrscheinlich zugleich mit dem von Franz als Orchestergeiger) für die Opernsaison 1746/47 bei der Middlesex-Opernunternehmung, die das King's Theatre am Haymarket bespielte. Da der Tenor Francesco Borosini, der wie Marianne zum Ensemble gehörte, London zu Saisonende nur mithilfe eines Darlehens der Pirkers wieder verlassen konnte,¹¹ ist davon auszugehen, dass das Impresariat des Charles Sackville Earl of Middlesex bereits zu Beginn des Jahres 1747 finanzielle Schwierigkeiten hatte. Die Gagen für die nachfolgende Saison 1747/48 wurden jedenfalls nachweislich nicht mehr vertragsgemäß ausgezahlt, weshalb der Vermieter der Pirkers bis zur Bezahlung ihrer inzwischen aufgelaufenen Schulden ihren Koffer als Pfand konfiszierte. Die Opernsaison endete im Mai, doch erst Ende August 1748 reiste Marianne aus London ab,¹² um sich in Hamburg der Operntruppe Pietro Mingottis anzuschließen, der sie bereits vor ihrem Italienaufenthalt angehört hatte. Das Ensemble stand damals im Begriff, für die Spielzeit 1748/49 nach Kopenhagen zu gehen. Bereits in der ersten Maihälfte 1748

5 Sommer-Mathis, Andrea: Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper, in: *Divadelní Revue* 2 (2015), S.139–152: 147; bzw. dies.: Von der höfischen zur öffentlichen Oper. Die Anfänge des Kärntnertortheaters als Opernbühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Dominique Meyer u. a. (Hg.), *Geschichte der Oper in Wien*, Bd. 1: Otto Biba/Herbert Seifert (Hg.), *Von den Anfängen bis 1869*, Wien-Graz 2019, S. 76–99: 84.

6 Sommer-Mathis, Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters, S. 150 bzw. 97.

7 Der Mädchennamenname Mariannes ist den Grazer Taufeinträgen ihrer ersten drei Töchter zu entnehmen, siehe Haidlen, Marianne Pirker, S. 79.

8 Maria Aloysia Anna Josepha am 27. Juli 1737, Rosalia Maria Anna Cajetana am 21. September 1738, Maria Ludovica Aloysia am 1. April 1741.

9 Siehe Schreiben Mariannes an Pietro Vendramin vom 11. Mai 1743 (1).

10 Maria Viktoria, genaues Geburtsdatum unbekannt.

11 Brief Rosa Borosinis an Marianne vom 31. Mai 1748 (3).

12 Brief Mariannes aus Harwich vom 24. August 1748 (9).



Abbildung 1

Charles Sackville, Earl of Middlesex und zweiter Herzog von Dorset, National Portrait Gallery, London, 36463 D2281.

hatte auch der Kastrat Giuseppe Jozzi, ein enger Freund der Pirkers, London verlassen.¹³ Er gehörte 1745/46 dem Ensemble des King's Theatre an,¹⁴ nicht aber 1746/47 und 1747/48. Sein im Mai 1748 beendeter Aufenthalt auf den Britischen Inseln war deshalb nicht durch eine Scrittura und deren negative Folgen begründet.¹⁵ Dennoch spielte auch

13 Brief Jozzis aus Harwich vom 13. Mai 1748 (2).

14 Er sang im März 1746 in Christoph Willibald Glucks Opern *Artamene* und *La caduta dei giganti*.

15 Wann dieser Aufenthalt begann und welchem Zweck er diente, ist unklar. Möglicherweise stand er aber in Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer von ihm bearbeiteten Sonatensammlung Domenico Albertis unter seinem Namen.

in seinem Fall die Erschließung neuer Einkommensquellen für die Abreise eine Rolle. Mit der jeweiligen Abreise und der damit verbundenen räumlichen Trennung begann ein reger Briefwechsel zwischen Franz, Marianne Pirker und Giuseppe Jozzi, der bis zum Aufenthalt von Franz in Hamburg Ende September 1749 andauerte. Überliefert sind die Korrespondenz von Franz und Marianne, von Franz und Giuseppe Jozzi sowie die Briefe von Jozzi an Marianne;¹⁶ Schreiben von Marianne an den Kastraten sind nicht überliefert. Ferner stammen aus diesem Zeitraum Briefe an die beiden Pirkers aus der Feder des Hamburger Kaufmanns Giovanni Antonio Porta, des Sängers Francesco Borosini und seiner Frau Rosa d'Ambreville, des Impresarios Pietro Mingotti sowie von Raffaele Turcotti, dem Bruder der Sängerkollegin Maria Giustina Turcotti. Für die Zeit von Oktober 1749 bis Januar 1756 sind ferner mehrere Schreiben des Kaufmanns Nathaniel Voogd, die Warenkäufe der Pirkers betrafen, und verschiedener weiterer Personen mit teils privatem, teils beruflichem Inhalt überliefert. Dazu gehören auch Briefe an Niccolò Jommelli, die Franz Pirker wohl von Amts wegen – er war damals bereits in württembergischen Diensten – zur Kenntnis übermittelt wurden. Ebenfalls in diesen Zeitraum gehören drei weitere Briefe von Franz aus Venedig vom Juli 1753, in denen er über seine Bemühungen um das Engagement neuer Kräfte für das Stuttgarter Hoftheater berichtete.

Dass dieses Konvolut von insgesamt 250 Briefen überhaupt erhalten geblieben ist, verdankt man zwei besonderen Umständen: Zum einen war Franz Pirker offensichtlich ein recht penibler Archivar, der schon wegen der Verzögerungen, die der Postweg immer wieder mit sich brachte, und der steten Angst, dass Schreiben verloren gehen oder in falsche Hände gelangen könnten, seine eigenen Briefe nummerierte und auch seine Frau darum bat. Außerdem bewahrte er die erhaltenen Schreiben auf, ließ sich die eigenen später wieder aushändigen und verfuhr ähnlich mit den an Marianne gerichteten Briefen Jozzis. Zum anderen wurde die von Franz gesammelte Korrespondenz im Zuge der von Herzog Carl Eugen von Württemberg angeordneten Gefangennahme der Pirkers im September 1756 beschlagnahmt, behördlich archiviert und damit vor der Vernichtung bewahrt; sie wurde dem Paar, das erst Ende 1764 wieder freigelassen und des Landes verwiesen wurde, auch nach der Haft nicht wieder ausgehändigt. Erst in jüngerer Zeit kam es zum Verlust eines Briefs von Giuseppe Jozzi.¹⁷ Zugleich konnte aber auch ein bisher unbekannter, zu dem Bestand gehöriger Brief Pietro Mingottis vom 1. April 1749 (123) unter einer anderen Archiv-Signatur aufgefunden werden.¹⁸

16 Zu Jozzis Briefwechsel mit Franz und Marianne Pirker siehe Blume, *Verstümmelte Körper?*, S. 236–259.

17 Ein Brief Giuseppe Jozzis vom 3. November 1748 (66) ist seit spätestens 2015 nicht mehr auffindbar, jedoch auf einem Archivfilm aus den 1980er-Jahren überliefert (HStAS, Signatur A 202 Bü 2841).

18 HStAS, Signatur A 21 Bü 620.

1.1. Kulturhistorische Bedeutung

Die Briefe aus der Zeit, in der das Ehepaar getrennt war, beschäftigen sich mit den Lebensbedingungen von Franz Pirker in London, seinen Strategien und Vorgehensweisen gegenüber seinem Hauptschuldner, dem Operndirektor Charles Sackville Earl of Middlesex, und mit der finanziellen Notlage, die ihn und seine Frau gleichermaßen betraf. Wirtschaftliche Agenda (Käufe von englischen Luxuswaren zum profitablen Weiterverkauf durch Marianne auf dem Festland, Operationen des Geldtransfers) und berufliche Aktivitäten (Bemühungen Mariannes um lukrative Scrittura oder eine feste Anstellung) nehmen deshalb in den Schreiben breiten Raum ein. Sie öffnen aber auch den Blick auf das künstlerische Umfeld und die persönlichen Beziehungen, die das Paar mit diesem verbanden, auf den sozialen Status der Pirkers sowie die Organisation ihres beruflichen Lebens. Zugleich lassen sie uns an den gedanklichen Hintergründen ihrer Entscheidungen teilhaben. Der Briefwechsel mit dem Kastraten Giuseppe Jozzi, zugleich Kollege und Freund, bereichert dieses Gesamtbild, indem er in vertraulichem Ton zur Perspektive der Pirkers die eines Sängers und Instrumentalisten hinzufügt. Obwohl die Überlieferung weder für die durch die Trennung der Pirkers definierte Kernzeit des Quellenbestands von August 1748 bis September 1749 noch für die darauffolgenden Jahre bis 1756 lückenlos ist, bildet die Korrespondenz doch ein recht geschlossenes Ganzes und hat für das 18. Jahrhundert kulturgeschichtlichen Seltenheitswert. Unter den im Musiktheaterbetrieb tätigen Berufsgruppen haben vor allem die im Vergleich zu anderen Künstlern sesshafteren Librettisten umfangreiche Korrespondenzen hinterlassen. Als Literaten waren sie Teil einer intellektuellen Szene, in der brieflicher Austausch auch im Sinne einer „Gelehrtenkorrespondenz“ gepflegt wurde. Prominente Beispiele dafür sind die Briefcorpora Pietro Metastasios¹⁹, Giovanni Battista Castis²⁰, Ranieri de' Calzabigis²¹ sowie die Briefe Lorenzo Da Pontes²² oder auch Giovanni de Gamerras²³. Bei den Komponisten sind die bisher nachweisbaren Korrespondenzen hingegen schon weniger zahlreich. Als Beispiele seien die Briefe Johann Adolf Hasses²⁴ und Christoph Willibald Glucks²⁵ erwähnt, sowie der Schriftverkehr der Familie Mozart²⁶, der in Umfang und Zusammensetzung allerdings wiederum einen Sonderfall darstellt. Weniger scharf abgrenzbar

19 Metastasio, Pietro: *Tutte le opere*, hg. von Bruno Brunelli, Bde. 3–5, Verona 1951–1954.

20 Casti, Giambattista: *Epistolario*, hg. von Antonino Fallico, Viterbo 1984.

21 Landesarchiv Brno, Sign: R A Kaunitz, G 436.

22 Da Ponte, Lorenzo: *Lettere*, hg. von Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto 1995.

23 Marri, Federico: *Le lettere di Giovanni De Gamerra*, in: *Studi musicali* 29 (2000), H. 1, S. 7–183; H. 2, S. 293–452; 30 (2001), H. 3, S. 59–127.

24 Hasse, Johann Adolf und Ortes, Giammaria: *Lettere (1760–1783)*, hg. von Livia Pancino (*Speculum Musicae* 4), Turnhout 1998.

25 Eine Gesamtausgabe der Briefe wird im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe erscheinen.

26 Mozart, Familie: *Briefe und Aufzeichnungen, erweiterte Ausgabe*, hg. von Ulrich Konrad, 8 Bde., Kassel 2005.

sind Korrespondenzen von Impresari, unter denen sich sowohl Vertreter anderer Berufssparten des Opernbetriebs (Komponisten und Sänger) als auch betriebsfremde Quereinsteiger (Abenteurer, Spekulanten) befanden, die in dem Wirtschaftsbetrieb Oper ein lohnendes Geschäft sahen. Zudem konnte diese Profession mit recht unterschiedlichen institutionellen Konstellationen verbunden sein (Impresario einer Operntruppe, Pächter und Impresario eines öffentlichen Opernhauses, Impresario im Dienste einer von einem Adelskollektiv verwalteten Bühne oder eines Hoftheaters usw.), und daraus resultierten auch von Fall zu Fall differierende Kompetenzen. Entsprechend breit gefächert ist das Spektrum der Schriftstücke, die aus dem Umfeld der Impresari erhalten sind: Es reicht von privaten Schreiben bis hin zu offiziellen Briefen im Auftrag einer Institution oder eines Kollektivs. Beispiele dafür sind der eher private Brief von Carlo Francesco Mattei, Impresario des Teatro Argentina in Rom, vom 10. Februar 1756 an Gaetano Grossatesta, Impresario des Teatro San Carlo in Neapel,²⁷ in dem er über die Produktion von Glucks *Antigono* berichtet, oder die Briefe der Gebrüder Mingotti.²⁸ Einem kollektiven Impresariat zuzuordnen sind hingegen die sieben der im Namen der Theaterleitung des Theaters in Bologna verfassten Schreiben des Grafen Luigi Bevilacqua aus der Zeit von Juli 1762 bis Mai 1763,²⁹ in denen er über einen Mittelsmann Vertragsverhandlungen mit Gluck führte. Umfangreichere, einem Impresario zuzuordnende Briefbestände sind nach dem gegenwärtigen Forschungsstand für das 18. Jahrhundert nicht überliefert.³⁰ Schriftwechsel wurden nur mit nicht ortsansässigen, meist ihrerseits mobilen Opernkünstlern geführt, also vor allem mit Komponisten und Sängern. Außerdem dürften ein Wechsel im Impresariat einer Bühne und die häufigen Theaterbrände so manchen Briefbestand vernichtet haben.

Die Mobilität der Opernschaffenden dürfte überhaupt ein entscheidender Grund für die geringe Überlieferung beruflicher oder privater Korrespondenzen gewesen sein. Insbesondere im Falle der Sänger gibt es, sofern man im höfischen Kontext gestellte dienstliche Gesuche ausklammert, weit gestreute Einzelschreiben. Als Beispiel dafür können z.B. drei Briefe von Giovanni Carestini an den Marchese degli Obizzi in Padua aus der ersten Hälfte des Jahres 1743 gelten,³¹ oder Briefe von Sängern im Fondo Greppi des Archivio di Stato zu Mailand.³² Dadurch ergibt sich bei den eigentlichen Protago-

27 Vgl. Della Seta, Fabrizio: Il Relator sincero (Cronache teatrali romane, 1739–1756), in: Studi Musicali IX (1980), S. 73–116: 11f.

28 Siehe die im Pirker-Bestand enthaltenen Schreiben Pietro Mingottis, den Brief Angelo Mingottis an Carl Eugen von Württemberg (HStAS, Signatur A 21 Bü 620, cc. 233–234) oder die von Juliane Riepe entdeckte Korrespondenz Angelo Mingottis mit dem Kurfürstlichen Hof in Bonn (Archiv der Freiherren von Boeselager, Burg Heimerzheim).

29 Bern, Schweizer Nationalbibliothek, Sammlung Liebeskind, MLHs 133.

30 Richard Erkens sei an dieser Stelle für aufschlussreiche Hinweise herzlich gedankt.

31 Biblioteca Estense Modena, Fondo Campori. Siehe dazu auch 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.

32 Siehe z. B. Filippo Laschi, Brief vom Oktober 1758, Greppi Ms 336.7.

nisten des Opernbetriebs ein recht fragmentiertes Bild. Eindeutig private Inhalte und Perspektiven, wie sie in der Pirker-Korrespondenz zu finden sind, lassen sich meist nicht nachweisen.

1.2. Die drei Hauptschreiber und ihr Briefstil

Die Korrespondenz der Pirkers umfasst sowohl formellere Schreiben als auch Briefe privater Natur. Beiden Kategorien gemeinsam ist, dass sie berufliche und private Inhalte unterschiedlich gewichtet miteinander verbinden. Die Schreiben Franz Pirkers an Mingotti betreffen z.B. Vertragsverhandlungen und haben deshalb einen eher offiziellen Charakter, während sein Schriftwechsel mit Giuseppe Jozzi im Tonfall rein privater Natur ist, obwohl es dabei auch um berufliche Angelegenheiten geht. Briefe des Kaufmanns Nathanael Voogd sind hingegen als formelle Geschäftskorrespondenz insofern privater Natur, als sie den Warenhandel der Pirkers zum Thema haben. Wenig überraschend ist ferner, dass sich das Ehepaar untereinander anders austauscht, als dies mit Dritten geschieht. Beide beherrschen das Italienische, jedoch unterschiedlich gut. Franz weiß sich in dieser Sprache gut auszudrücken, wenngleich nicht auf dem Niveau eines Muttersprachlers. Seine Wortwahl und insbesondere die Wahl mancher Redewendungen ist häufig durch den venezianischen Dialekt geprägt, ein Indiz dafür, dass der Aufenthalt in Venedig und Oberitalien in den Jahren 1743 bis 1746 sowie vielleicht auch der Umgang mit dem Venezianer Pietro Mingotti den Künstler entscheidend beeinflusst hat. Seine Sprachgewandtheit, zu der fundierte Kenntnisse des Lateinischen und eine gute schriftliche Ausdrucksfähigkeit im Deutschen gehören (die sich bei ihm auf höherem Niveau bewegte als bei seiner Frau), fußt auf einer gründlichen Ausbildung in jungen Jahren in Salzburg.³³ Kenntnisse der großen Werke der klassischen antiken Literatur, die er in seinen Briefen gelegentlich durch im Wortlaut nicht ganz korrekte Zitate unter Beweis stellte,³⁴ und eine gute Beherrschung der Schriftsprache bildeten zudem die Voraussetzung für seine Betätigung als Arrangeur und Übersetzer von Libretti.³⁵ Die Sprachbeherrschung

33 In den Jahren 1717 und 1718 war Franz Pirker, wie Mirjam Beier herausgefunden hat, an der Salzburger Universität immatrikuliert; siehe dazu ihre in Vorbereitung befindliche Dissertation, *Mehr als nur die Nachtigall vom Hohenasperg: Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (ca. 1717–1782)*, Universität Salzburg.

34 Siehe z. B. den Brief vom 10. Juni 1749 (156).

35 Wenn auch nicht alle italienischen Librettisten des 18. Jahrhunderts eine so fundierte und differenzierte humanistisch-literarische Ausbildung wie Pietro Metastasio genossen haben, so gehörte doch der Besuch einer Lateinschule und ein der Schriftlichkeit affiner Beruf, wie der eines Juristen oder Rechtsanwalts, zu den Grundvoraussetzungen für die Ausübung des Librettisten-Handwerks. Franz Pirkers Tätigkeit als Arrangeur und Übersetzer erforderte wahrscheinlich ähnliche, wenn auch nicht so umfangreiche Kenntnisse. Siehe dazu auch Della Seta, Fabrizio: *Il librettista*, in: Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (Hg.), *Storia dell'opera italiana*, Bd. 4, Turin 1987, S. 231–292: 244–258.

und der Schreibstil (inklusive Schrift) Marianne Pirkers legen hingegen nahe, dass sie keine so fundierte Schulbildung genossen hatte wie ihr Ehemann. Dennoch vermag auch sie sich auf Italienisch verständlich zu machen. Die umgangssprachliche, zuweilen unbeholfene Ausdrucksweise ihrer deutschen Briefe findet sich auch dann wieder, wenn sie auf Italienisch schreibt. Gedanken und Sätze bleiben nicht selten unvollendet und sind häufig nur nachlässig formuliert und hingeschrieben. Franz und Marianne benutzen das Italienische in ihrer Korrespondenz immer dann, wenn Giuseppe Jozzi den jeweiligen Brief mitlesen soll, oder wenn Franz beim Abfassen eines Schreibens nicht ganz ungestört ist und unbefugte Mitleser fürchtet.

Die italienische Sprache dürfte auch außerhalb Italiens in dem von Italienern bestimmten Opernbetrieb die gängige berufliche Umgangssprache gewesen sein. Kenntnisse des Französischen, der Sprache der gehobenen Gesellschaft, mit der die *Operisti* ebenfalls Umgang pflegten, waren aber sicherlich auch von Nutzen. Da ein Postskriptum zu einem Brief Mariannes an Franz vom 25. Oktober 1748 (60) von der Hand Teresa Pompeatis auf Französisch abgefasst ist, kann man davon ausgehen, dass Franz zumindest Lesekenntnisse in dieser Sprache besaß. Der – neben Franz und Marianne Pirker – dritte Hauptschreiber des Briefwechsels, der Kastrat Giuseppe Jozzi, verfasste seine Briefe hingegen ausschließlich auf Italienisch und scheint, abgesehen von Französisch, keine weitere Fremdsprache beherrscht zu haben. Als Muttersprachler beachtete er die italienische Orthografie genauer, als das bei Franz und Marianne Pirker der Fall war, die bisweilen ein wenig „nach Gehör“ schrieben. Jozzi bediente sich eines umgangssprachlichen, sehr emotionalen Briefstils, der durch häufige Verwendung von Kraftausdrücken und Injurien geprägt ist, nicht selten mit sexuellen Anspielungen.

1.3. Franz Pirker als Chronist von Gesellschaft und Oper

Franz Pirker ist ein aufmerksamer Berichterstatter nicht nur von Ereignissen, die die Londoner Gesellschaft bewegten, sondern auch von neuen Entwicklungen im Londoner Opernbetrieb. Die recht große Anzahl der von ihm erwähnten Diplomaten, deren Rang (vom Gesandten über den Legationssekretär bis hin zum „Sekretär“) nicht in jedem Einzelfall genau festzustellen ist, lässt ferner erkennen, wie eng Opernbetrieb, Musikkreise und gesellschaftliches Leben in London miteinander verwoben waren und welchen hohen Stellenwert die diplomatischen Kreise für das europäische Musiker- und Opernetzwerk hatten.

Im Mai des Jahres 1749³⁶ befasste sich Franz Pirker in einem Brief an seine Frau ausführlich mit dem Feuerwerk, das in London am 8. Mai 1749 (*stilo novo*) anlässlich des am 18. Oktober 1748 geschlossenen Friedens von Aachen veranstaltet wurde, erzählte von einer pyrotechnischen Panne mit den für das Ereignis gezimmerten Holzbauten und erwähnte die große Anziehungskraft, die dieses Fest auf das Publikum ausübte. Ungefähr

36 Brief vom 9. Mai 1749 (139).



Abbildung 2

John Rocque, A plan of the cities of London and Westminster; and borough of Southwark, with contiguous buildings, London, John Pine & John Tinney, 1746, Library of Congress, Geography on a Map Division, Washington D.C., G5754.L7 1746.R6

einen Monat später, am 15. Juli 1749 (193), berichtete Franz Jozzi über die sogenannte „Sailor’s revenge“, die infolge eines von einem Seemann in einem Bordell erlittenen Diebstahls³⁷ zu Ausschreitungen gegen Prostituierte führte. Und auch der „Bottle Hoax“, ein Schabernack, der zur Zerstörung des Little Theatre am Haymarket durch aufgebrachte Zuschauer führte, bleibt nicht unerwähnt.³⁸ Er hatte direkte Auswirkungen auf den Opernbetrieb, indem er den Plan des Tänzers Antonio Campioni zu einer Opernunternehmung vereitelte und damit auch Giuseppe Jozzis Hoffnungen auf ein neuerliches Londoner Engagement zunichtemachte.³⁹

Darüber hinaus war Franz Pirker auch ein aufmerksamer Leser der Londoner Presse, die von ihm als „foglietti“ („Blättchen“) bezeichnet wurde,⁴⁰ und insbesondere des London

37 Vgl. Shoemaker, Robert: *The London Mob. Violence and Disorder in Eighteenth-Century England*, Yale 2007, S. 125.

38 Brief vom 31. Januar 1749 (102); siehe auch Ryan, Richard/Talma, François Joseph: *Dramatic Table Talk: or, Scenes, Situations, & Adventures, Serious & Comic*, in *Theatrical History & Biography*, Bd. 3, London 1830, S. 69–74.

39 Undatierter Brief, der zwischen dem 4. und 7. Februar 1749 verfasst worden sein muss (104).

40 Briefe vom 10. und 13. Juni 1749 (156, 164).

Magazine.⁴¹ Er verwies auf diese Zeitschrift in Zusammenhang mit der Hochzeit der Tänzerin Eva Maria Veigel mit dem Schauspieler David Garrick, die einiges Aufsehen erregte: Der „berühmte“ Schauspieler⁴² heiratete „die Violetta“, löste damit ungläubliches Erstaunen aus und wurde auch noch zusammen mit seiner Frau, gekrönten Häuption gleich, im London Magazine abgebildet.⁴³

Franz hielt aus mehreren Gründen engen Kontakt zu den Londoner Opernleuten und beobachtete die Entwicklungen. Die Lösung seiner eigenen wirtschaftlichen Misere hing nicht unwesentlich davon ab, wie sich die finanzielle Lage des Operndirektors Earl of Middlesex entwickelte, weshalb er mögliche Indikatoren für weitere Perspektiven im Auge behalten musste. Darüber hinaus gehörte es offensichtlich zur beruflichen Netzwerkpflge, informiert zu sein, um hin und wieder durch kleine Engagements bei Privat- oder Benefiz-Konzerten etwas dazu zu verdienen. Korrespondenzpartner mit hilfreichen Neuigkeiten zu versorgen, war zudem für Franz und seine Adressaten ein Tauschgeschäft, das sowohl für ihn als auch für seine Frau von Nutzen war.

Die Nachricht von der Ankunft der Truppe Francesco Crosas in London, mit der ein von der Opernleitung gewollter programmatischer Umschwung weg von der Opera seria und hin zur Opera buffa vollzogen werden sollte, findet sich deshalb auch in den Briefen Franz Pirkers wieder.⁴⁴ Während Pietro Pertici und Filippo Laschi ohne viele Umschweife und als den Briefadressaten bekannte Größen zur Sprache kommen, weckt der „castrat“ der Truppe zunächst mehr Interesse bei Franz. In seinem Brief an Marianne vom 3. Oktober 1748 (38) berichtete er, dass der neue Kastrat gut singen solle, was in einem weiteren Schreiben vom November 1748⁴⁵ durch die Nachricht bestätigt wird, dass er dem Publikum gefalle, obwohl seine Gestik, wie es etwas später heißt, ungenügend sei.⁴⁶ Insgesamt soll die Opera buffa dem bürgerlichen Publikum gefallen haben, während der Londoner Adel ihr ablehnend gegenüberstand⁴⁷ – wie auch Franz Pirker selbst, der sie als „rovina della musica virtuosa“ („ruinös für den virtuoson Gesang“) bezeichnete.⁴⁸

Obwohl bei den Aufführungen auch immer wieder einmal ein „gutes Haus“ (guter Zulauf des Publikums) zu vermelden war,⁴⁹ reichte der wirtschaftliche Erfolg der Unternehmung nicht aus, um Crosa vor dem Bankrott zu bewahren. Bereits im November 1748

41 „Magazini di Londra“, Brief vom 5. August 1749 (202); siehe London Magazine, Jg. 1749, S. 288.

42 Brief vom 13. Juni 1749 (164).

43 Die Porträts finden sich im Juni-Heft (1749) des London Magazine.

44 Briefe vom 24. und 28. September 1748 (27, 32). Zum Schicksal der Crosa-Unternehmung in London siehe King, Richard G./Willaert, Saskia: Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–50, in: Journal of the Royal Musical Association, 118/2 (1993), S. 246–275.

45 Brief vom 19. November 1748 (75).

46 Brief vom 17. Dezember 1748 (86).

47 Brief vom 28. November 1748 (78).

48 Brief vom 1. Oktober 1748 (36).

49 Siehe z. B. die Briefe vom 24. Dezember 1748 und 11. Februar 1749 (88, 106).

soll er Schulden in der Höhe von 2000 Pfund angehäuft haben,⁵⁰ und im Januar 1749 musste der Earl of Middlesex mit einer Geldspritze von 200 Pfund aushelfen, um den Spielbetrieb kurzfristig am Laufen zu halten.⁵¹ Eine Einigung auf eine monatliche Subvention von 300 Pfund (50 Pfund pro Abend) erwies sich als nicht ausreichend, denn bereits im März 1749 stellte Crosa erneut Geldforderungen in Höhe von 400 Pfund.⁵² Diesem Ansinnen entsprach der Earl of Middlesex aber offensichtlich nicht, denn der Impresario ließ nur wenige Tage später Flugblätter verteilen, mit denen die Aufführung einer neuen Oper abgesagt wurde. Der Oberaufseher der Londoner Theater, der Duke of Grafton, zwang ihn jedoch zur Rücknahme dieser Ankündigung.⁵³ Die schwierige Lage spiegelte sich, so kann man Pirkers Briefen entnehmen, im Versuch des Earl of Middlesex, die Verantwortung für das Tagesgeschäft der Unternehmung auf neue Personenkonstellationen zu übertragen: Der Theatermacher Antonio Joli, der Dichter Francesco Vanneschi sowie sein Kollege John Lockman⁵⁴ sollten auf Wunsch von Middlesex eine Geschäftspartnerschaft mit Crosa eingehen und auf diese Weise den Betrieb fortführen. Joli wollte sich jedoch nicht darauf einlassen⁵⁵ und zog es schließlich vor, nach Spanien abzuwandern. Ungemach drohte ferner auch durch die Pläne des Tänzers Antonio Campioni, der am Little Theatre am Haymarket eine eigene Unternehmung eröffnen und in Konkurrenz zum King's Theatre Opera seria spielen wollte.⁵⁶ Der Plan scheiterte, wie oben erwähnt, an den Folgen des „Bottle Hoax“.

Trickreich verstand es der Earl of Middlesex, sich seinen Gläubigern zu entziehen. Franz Pirker schreibt von langen Stunden des Wartens im Vorzimmer des Impresario, von seinen Hoffnungen, durch Eingaben beim Prince und der Princess of Wales des Earl habhaft zu werden, und von den Kollegen, die auf ihre Weise versuchten, London wieder zu verlassen, um andernorts Geld zu verdienen. Der Kastrat Angelo Maria Monticelli zog gegen den Earl erfolgreich vor Gericht,⁵⁷ sein Kollege Nicola Reginelli vereinbarte eine Auszahlung in Raten,⁵⁸ und der Tenor Francesco Borosini hatte sich schon längere Zeit zuvor bei den Pirkers Geld für die Rückreise geliehen. Alle hatten das grundsätzliche Problem, dass selbst bei regulärer Auszahlung der Gage während des Engagements Ratenzahlung normal war und der Lebensunterhalt durch Schulden vorfinanziert werden musste. In London wurde das insbesondere durch die hohen Lebenshaltungskosten ein Problem.⁵⁹ Blieb die Gage aus, so konnten die Schulden nicht abgelöst werden, und damit

50 Brief vom 28. November 1748 (78).

51 Brief vom 21. Januar 1749 (99).

52 Brief vom 21. März 1749 (118).

53 Brief vom 25. März 1749 (120).

54 Brief vom 1. November 1748 (65).

55 Brief vom 12. November 1748 (72).

56 Brief vom 9. Januar 1749 (94).

57 Brief vom 1. Oktober 1748 (36).

58 Brief vom 22. September 1748 (23).

59 Manche der Reisenden berichteten, dass die Lebenshaltungskosten doppelt so hoch seien wie in Frankreich, vgl. Schwartz, Richard B.: *Daily Life in Dr. Johnson's London*, Madison 1983, S. 45.

war auch kein Geld für die teure Reise zu neuen Scritture vorhanden. Franz bestritt seinen Lebensunterhalt mit gelegentlichen Auftritten bei Privatkonzerten der Londoner Gesellschaft (etwa bei der Kunstmäzenin Lady Margaret Brown)⁶⁰, durch Verpfändung seiner Habseligkeiten und mit kleineren geliehenen Geldbeträgen. Letztere erbat er sich sowohl bei Londoner Bekannten als auch brieflich bei seiner Frau und Giuseppe Jozzi. Nicht immer waren seine Anstrengungen erfolgreich: Eine zunächst in Aussicht gestellte Mitwirkung bei einem Oratorium Händels fand z. B. letztlich nicht statt.⁶¹ Franz dachte deshalb auch immer wieder darüber nach, heimlich aus London abzureisen,⁶² hatte aber genügend Beispiele von misslungenen Fluchtversuchen vor Augen: Die Tänzerin „La Tedeschina“ hatte trotz zahlungskräftiger Liebhaber 600 Pfund Schulden, derer sie sich vergeblich durch Flucht zu entziehen versuchte.⁶³ So wählte Franz schließlich doch einen legalen Weg und verkaufte den Schuldschein des Earl of Middlesex an einen Dritten. Die Summe Geldes, die er dafür bekam, reichte zur Tilgung seiner Verbindlichkeiten, zur Bezahlung der zur Übernahme bereitgestellten Waren und für die Rückreise aufs Festland.

1.4. Lebensalltag in London

Von August 1748 bis September 1749 wohnte Franz Pirker in vier verschiedenen Quartieren, die sich alle in der näheren Umgebung des Haymarket und seiner Theater befanden. Die an ihn gerichteten Briefe ließ er teils an seine Wohnadressen schicken, teils an Kaffee- oder Gasthäuser,⁶⁴ die für ihr jeweiliges Umfeld als Postannahmestationen dienten. Auch nach Mariannes Abreise wohnte er weiter bei Herrn Realy,⁶⁵ einem Schneider in der Panton Street, der sich aufgrund der ausbleibenden Mietzahlungen nach der Opernsaison 1747/48 des Koffers der Pirkers versichert hatte. Am 25. Oktober 1748 (59) kündigte Franz seinen Umzug für Montag, den 28. Oktober, an. Sein neues Quartier war ein Zimmer, das vorher von dem Geigerkollegen Giuseppe Tessarini bewohnt worden war.⁶⁶ Nachdem er seine Schulden mit Realy geregelt hatte⁶⁷, erhielt Franz ab 14. November 1748⁶⁸ seine Post in der „Oxendon Street near the Haymarket“. Die Gegend gefiel Marianne nicht, weil dort der Prostitution nachgegangen wurde. Mit seinem Brief vom 3. Dezember 1748 (80) übermittelte Franz wieder eine neue Adresse: „Pall mall in Stone

60 Brief vom 28. November 1748 (78).

61 Brief vom 3. Dezember 1748 (80).

62 Briefe vom 8. April 1749 (126) und vom 29. Juli 1749 (198).

63 Brief vom 8. Juli 1749 (189). Der bürgerliche Name der Künstlerin ist nicht bekannt.

64 Siehe z. B. den Brief vom 27. Mai 1749 (145).

65 Die genaue Schreibweise des Namens ist aufgrund mehrerer von Franz angebotenen Versionen ungewiss. Der Beruf Realys ist aus dem Umstand zu ersehen, dass er für Franz eine Weste anfertigte; Brief vom 18. Oktober 1748 (54).

66 Brief vom 28. Oktober 1748 (63).

67 Brief vom 1. November 1748 (65).

68 Brief vom 14. November 1748 (73).

Cutter Court near Carlton House“. Bei dieser Wohnung, in der er bis Februar 1749 blieb, handelte es sich seiner Aussage nach um das ehemalige Logis von Francesco Borosini. Von dort wechselte er zusammen mit Giuseppe Jozzi, der inzwischen für kurze Zeit nach London zurückgekehrt war, in eine nach eigenen Angaben⁶⁹ besonders günstige Unterkunft bei einem Herrn Labrosse (die Post erreichte ihn nun an der Adresse „at the 4 nations Panton Street“), dessen Name Marianne vertraut gewesen sein muss, weil Franz ihn in den Briefen nicht weiter einführt. Denkbar ist also, dass Labrosse, über dessen Beruf den Briefen nichts zu entnehmen ist, im weitesten Sinne ebenfalls dem Theatermilieu verbunden war. Er muss jedenfalls einen gewissen Stand gehabt haben, weil er, wie die ‚feine‘ Gesellschaft, Zeit in Bath zu verbringen pflegte. Ein besonderer Vorzug der Unterkunft war, dass sie „2 herrliche Zimmer, die man in einen Saal verwandeln kan, wann Frimaçon loge gehalten wird“, ⁷⁰ hatte. Labrosse führte wohl ein lustiges Leben und zog gern durch die Wirtshäuser.⁷¹ Einige seiner Kumpane aus Handwerker- und Theaterkreisen waren bei ihm verschuldet.⁷² Am 29. Juli 1749⁷³ bekundete Franz den Wunsch, aus dieser Wohnung wieder auszuziehen, blieb dann aber doch bis zu seiner Abreise aus London dort, wie aus seinem Schreiben vom 6. September 1749⁷⁴ hervorgeht.

Bis Franz tatsächlich die Abreise gelang, war sein Alltag von Hunger, gesundheitlichen Problemen und Momenten großer finanzieller Not geprägt.⁷⁵ Um seine brieflichen Betteleien um Geld zu rechtfertigen, sah Franz sich immer wieder gezwungen, seine vielen Ausgaben vorzurechnen und seinen Zustand in dunklen Farben wiederzugeben. So erfahren wir beispielsweise, dass die wöchentliche Miete für sein zweites Quartier („des Tessarini Zimmer“) fünf Shillings betrug. Dieser Betrag muss durchaus üblich gewesen sein, weil Franz selbst drei oder vier Shillings, die die Solistinnen der Crosa-Truppe für ihre Unterkunft zahlen wollten, als zu wenig erachtete.⁷⁶ Zu den weiteren Kosten gibt der Geiger für eine tägliche Schale Brei aus Zucker und Brot monatlich 16 Shillings⁷⁷ und für Kerzen 18 Shillings an.⁷⁸ Darüber hinaus war er gelegentlich auch in Adelshäusern zu Gast, die freien Mittags- und Abendtisch hielten, so etwa im Hause des Earl of Abingdon.⁷⁹ Auch Solidarität unter Kollegen half hin und wieder, dem Hunger zu entgehen: Am Weihnachtstag des Jahres 1748 war Franz mittellos und froh, bei der Sängerin

69 Brief vom 4. Februar 1749 (103).

70 Ebd.; Franz dürfte dieser Bemerkung zufolge Freimaurer gewesen sein.

71 Brief vom 1. Juli 1749 (182).

72 Brief vom 15. Juli 1749 (192).

73 Brief vom 29. Juli 1749 (199).

74 Brief vom 6. September 1749 (217).

75 Zu den Lebenshaltungskosten in London bzw. England im 18. Jahrhundert siehe Burnett, John: *A History of the Cost of Living*, Harmondsworth 1969, S. 128–188: 128–148.

76 Brief vom 30. September 1748 (33).

77 Das entspricht etwa 6 Pence am Tag, wobei 2 kg Brot in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London im Schnitt 4 bis 5 Pence kostete, siehe Burnett, *History of the Cost of Living*, S. 135.

78 Brief vom 27. Juni 1749 (179).

79 Brief vom 24. Juni 1749 (176).

Margherita Giacomazzi verköstigt zu werden.⁸⁰ Einladungen zum Essen im Hause des Komponisten Domenico Paradis waren Marianne nicht genehm, weil dort die „Schiavona“ – die Sängerin Angelika Seitz, die den Pirkers aus Wien bekannt war – wohnte,⁸¹ deren lockeren Lebenswandel sie als Gefahr für die eheliche Treue ihres Gatten ansah.⁸²

Dass die schwierige Lage Franz auch physische und psychische Probleme verursachte, liegt nahe. Im Herbst 1748 schreibt er immer wieder von seinem Kummer, „Chagrin“, seiner Gemütskrankheit, die er in Beziehung zu seiner Armut setzt.⁸³ Aufgrund des medizinischen Wissensstandes und der unzulänglichen Heilmethoden wurde in der Frühen Neuzeit jede Infektionskrankheit als potentiell lebensbedrohlich angesehen.⁸⁴ Jede in den Symptomen heftigere Erkrankung konnte deshalb Todesangst auslösen und macht aus heutiger Sicht eine Bewertung der realen Hintergründe meist schwierig. Franz weist in der zweiten Oktoberhälfte 1748 mehrfach darauf hin, dass er eine tödliche Krankheit überstanden habe,⁸⁵ und lässt dann am 22. des Monats durchblicken, dass es eine Geschlechtskrankheit gewesen sei.⁸⁶ Hilfe erhielt er nicht von einem Arzt, sondern nach Londoner Usus von einem Apotheker namens Brandenburg, der ihn mit Heilmitteln versorgte und ihn ferner bei Bedarf zur Ader ließ.⁸⁷

Für seine sonstigen Bedürfnisse griff Franz Pirker auf entsprechende „Dienstleister“ (Barbier, Wäscherin, usw.) zurück. Auf einen persönlichen Diener musste er verzichten, weil er diesen seiner Frau Marianne als Reisebegleitung überlassen hatte. Dienstpersonal zu haben, war für Künstler nicht ungewöhnlich. Das zeigen sowohl das Beispiel Giuseppe Jozzis als auch die Zusammensetzung der Mingotti-Reisegesellschaft in Hamburg im Herbst 1748, zu der neben dem künstlerischen Personal auch zahlreiche Dienstpersonen gehörten.⁸⁸

2. Privat- und Berufsleben in der Mobilität

Die berufsbedingte Mobilität prägte die Existenz der *Operisti* in vielerlei Hinsicht. Nach ihrer Eheschließung im Jahr 1736 waren Franz und Marianne Pirker bis 1742⁸⁹ gemeinsam bei Pietro Mingotti engagiert. Während dieser Zeit wurden, wie bereits erwähnt, drei

80 Brief vom 7. Januar 1749 (93).

81 Brief vom 1. Oktober 1748 (36).

82 Brief vom 11. Oktober 1748 (49).

83 Brief vom 22. Oktober 1748 (58).

84 Zu Krankheit und deren medizinischer Behandlung siehe Münch, Paul: Lebensformen in der Frühen Neuzeit 1500 bis 1800, Frankfurt a. M. 1992, S. 452–470.

85 Briefe vom 18. und 22. Oktober 1748 (54, 58).

86 Brief vom 22. Oktober 1748 (58): „Du weist, daß ich von einer tödlich[en] Krankheit, die ich dir nicht einmahl recht wissen lassen, aufstehe, welche meist darum entstand[en,] daß mein feindseliges \Glücke/ mir alle Wege abgeschnitten dich zu vergnügen.“

87 Brief vom 7. Oktober 1748 (43). Siehe dazu auch Schwartz, Dr. Johnson's London, S. 134.

88 Brief vom 1. November 1748 (65): Das Dienstpersonal der Truppe bestand aus „4 Menscher“ und „10 Kerl[en]“.

89 Vgl. Theobald, Rainer: Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766, Wien 2015, S. 31.

ihrer vier Töchter geboren (Aloysia, 27. Juli 1737; Rosalia, 21. September 1738, Maria Ludovica, 1. April 1741) und wahrscheinlich sehr bald in die Obhut der Mutter Mariannes gegeben, die in zweiter Ehe in Stuttgart verheiratet war. Da die dritte Tochter, Maria Ludovica, in der Korrespondenz nicht mehr erwähnt wird, ist davon auszugehen, dass sie bereits im Kindesalter verstarb. 1743 hielten sich die Pirkers in Wien auf,⁹⁰ von wo sie sich nach Italien wandten. Während ihres dortigen Aufenthalts wurde 1746 die jüngste Tochter Maria Viktoria geboren, die sie spätestens bei ihrer Abreise in Richtung London den Karmeliterinnen von S. Maria Maddalena dei Pazzi in Bologna anvertrauten.⁹¹ Der Unterhalt für diese Tochter, die erst Mitte 1750 wieder zur Familie zurückkehrte, wurde über den Agenten und Kollegen Raffaele Turcotti in Bologna sichergestellt, während für die beiden älteren Töchter regelmäßig Kostgeldzahlungen an Mariannes Stiefvater geleistet wurden. An ein normales Familienleben war unter diesen Umständen nicht zu denken. Dass sich Franz in seinem Brief vom 17. Juni 1749 (167) so ausführlich nach den Fortschritten in der Entwicklung seiner Töchter erkundigte, ist deshalb vor dem Hintergrund zu sehen, dass er damals vermutlich seit mindestens zwei Jahren keinen persönlichen Kontakt zu ihnen gehabt hatte. In den beruflichen Plänen, insbesondere als Marianne über Vor- und Nachteile eines längerfristigen Festengagements in Kopenhagen nachdachte, spielten die Kinder und die Möglichkeiten des Kontakts zu ihnen daher eine durchaus wichtige Rolle.⁹² Gleichwohl hatte die wirtschaftliche Sicherung der Existenz deutlich mehr Gewicht. Das kommt auf zwei unterschiedlichen, jedoch miteinander verknüpften Ebenen zum Ausdruck: bei der Organisation der eigenen Mobilität und der Entwicklung und Pflege eines künstlerischen und diplomatisch-politischen Netzwerks.⁹³

Marianne Pirkers Briefe reflektieren Strategien,⁹⁴ die vom gemeinsamen Reisen mit ihrem Mann Franz und dem Geschäftsmodell des *Operisti*-Ehepaares ausgehen, das gemeinschaftlich seine Dienste anbot. Dieses Modell prägte die gesamte Karriere der Pirkers: Schon 1736 bei Pietro Mingotti in Graz war Marianne als Sängerin, Franz als Geiger,

90 Brief vom 11. Mai 1743 (1).

91 Brief vom 23. Juni 1750 (233).

92 Briefe vom 3. bis 7. Januar und 8. Februar 1749 (90, 105).

93 Zur Musiker-Mobilität und -Migration siehe auch zur Niden, Gesa: Frühneuzeitliche Musiker-migration nach Italien. Fragen, Verflechtungen und Forschungsgebiete einer europäischen Kultur-geschichtsschreibung der Musik, in: Goulet, Anne-Madeleine/zur Niden, Gesa (Hg.): Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750), Kassel 2015 (Analecta Musicologica 52), S. 9–30; Ehrmann-Herfort, Sabine/Leopold, Silke (Hg.): Migration und Identität. Wanderbe-wegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte, Kassel 2013 (Analecta Musicologica 13); zur Niden, Gesa/Over, Berthold (Hg.): Musician's Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges, Bielefeld 2016; Guzy-Pasiak Jolanta/Markuszevska, Aneta (Hg.): Music Migrations in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence, Warsaw 2016.

94 Siehe dazu Brandenburg, Daniel: Mobilität und Migration der italienischen Operschaffenden um 1750, in: Nils Grosch/Wolfgang Gratzner (Hg.), Musik und Migration, Bd. 1, Münster 2018, S. 197–205.

Kopist, Textbearbeiter und Übersetzer italienischer Libretti engagiert. Für Mariannes Gastspieljahre in Oberitalien ist eine gemeinschaftliche vertragliche Bindung des Paares an das Teatro San Giovanni Grisostomo in Venedig 1743/44 zwar nicht eindeutig belegbar, in der Korrespondenz findet sich jedoch der Hinweis, dass beide nebenher Engagements in Oberitalien wahrnahmen und offensichtlich auch zusammen auftraten.⁹⁵ Als Künstlerin alleine unterwegs zu sein, wurde von Marianne während der Zeit der Trennung von ihrem Mann nicht nur als ökonomischer Nachteil, sondern auch als Einschränkung ihrer Freiheit im Alltag angesehen.⁹⁶ Deshalb und weil die Sängerin in drei weiteren Fällen wie selbstverständlich von einer gemeinsamen Scrittura ausgeht, dürfte diese Variante die Regel gewesen sein. Sowohl in Zusammenhang mit der Abreise von Franz Pirker aus London und seiner Rückkehr zur Mingotti-Truppe als auch bei Mariannes Verhandlungen mit den Wiener Theatern und dem Stuttgarter Hof diskutieren die beiden die entsprechenden Bedingungen. Im Rahmen des vertraglich fixierten Engagements seiner Frau sollte Franz beispielsweise von Pietro Mingotti neben einem Platz im Orchester die Kopiaturs der Truppe übertragen und damit das Recht zuerkannt werden, diese Tätigkeit auf eigene Rechnung auszuüben.⁹⁷ Im Falle der bereits erwähnten Wiener Verhandlungen hingegen war die angebotene Gage niedriger als üblich und keine Kompensation im Hinblick auf die Tätigkeit von Franz Pirker in Sicht, was mit dazu beitrug, dass Marianne dieses Angebot ablehnte.⁹⁸ In Stuttgart war das Salär hingegen in Ordnung, und für Franz bestand zugleich die Aussicht, in absehbarer Zeit ebenfalls in den bezahlten Hofdienst aufgenommen zu werden.⁹⁹

Das Modell des Künstlerehepaares verband überdies die Flexibilität des Einzelreisenden mit den Vorzügen des gemeinsam reisenden Ensembles. Da Marianne Pirker 1748 das Reisen mit ihrem Ehemann verwehrt war, schloss sie sich folgerichtig im Mai 1748, von London kommend, dem Ensemble Pietro Mingottis in Hamburg an und zog mit diesem im November desselben Jahres weiter nach Kopenhagen. Dieser Transfer fand unter der Verantwortung und auf Rechnung des Impresarios statt.

Ihre Tätigkeit in einer Operntruppe, der sie bereits zuvor angehört hatte, versprach zunächst ein halbwegs gesichertes Auskommen, platzierte sie aber auch an einem Knotenpunkt des künstlerischen Informationsflusses und konnte damit Ausgangspunkt für weitere

95 Während Marianne ein Gastspiel in Bologna gab, betätigte Franz sich auch außerhalb der Opernhäuser als Musiker, siehe Brief vom 11. September 1748 (16).

96 Sie beklagt sich z. B. darüber, dass sie „keine gute Figur“ abgebe, wenn sie allein ins Wirtshaus gehe; Brief vom 18. Oktober 1748 (55). Auch Franz sieht das Problem, wenn er seiner Frau rät, sich bei ihrer Reise nach Durlach und Darmstadt von ihrem Vater begleiten zu lassen; Brief vom 17. Juni 1749 (167).

97 Bei ihrem Engagement mit Mingotti in Kopenhagen 1749/50, siehe u. a. Brief vom 15. Juli 1749 (194).

98 Brief vom 18. Oktober 1748 (55).

99 Er wird mit Dekret vom 20. September 1752 als Konzertmeister angestellt; vgl. Schauer, Eberhard: Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800, in: Reiner Nägele (Hg.), Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918), Stuttgart 2000, S. 40.

Engagements werden, sei es am jeweiligen Spielort selbst, sei es an entfernten Bühnen oder in höfischen Residenzen. Nicht zuletzt deshalb bestand ein direktes Konkurrenzverhältnis der Ensemblemitglieder untereinander, die alle an dem jeweiligen Spielort nach Nebenverdiensten in Benefiz- und Privatkonzerten,¹⁰⁰ Renommee sowie gewinnbringenden Kontakten in der höheren Gesellschaft strebten.

Reisen war kostspielig, und deshalb war die Erstattung der Aufwendungen für die An- und Abreise zu und von einem Engagement in den Vertragsverhandlungen zwischen Sängern und Impresari stets ein besonders strittiges Thema. Zudem war es für Frauen nicht schicklich, alleine unterwegs zu sein, weshalb Marianne etwa auf ihrer Reise von London nach Hamburg von ihrem Diener Philipp begleitet wurde. Einzelmobilität war aber auch ein wichtiges Werkzeug des beruflichen Netzwerks und bot zumindest grundsätzlich auch Chancen profitabler Engagements, wie das Beispiel des Kastraten Giuseppe Jozzi zeigt. Er verließ London im Mai 1748, um in den Niederlanden und in Paris als Cembalist sowie gegebenenfalls auch als Sänger zu konzertieren. Unmittelbarer Anlass der Reise, die er Anfang des Jahres 1749 nur kurz mit einem weiteren Aufenthalt in der britischen Hauptstadt unterbrach, war das große Aufgebot an Diplomaten, Militärs und Fürsten, welche die Verhandlungen und Feierlichkeiten zum Frieden von Aachen in der Region in Bewegung setzten. Jozzi versprach sich davon internationale Kontakte und vielfältige Gelegenheiten zu Konzerten. Stolz berichtete er über seine Aussicht auf die Bekanntschaft mit Hermann Moritz Graf von Sachsen, dem berühmten Maréchal de Saxe, von dem er als Türöffner in Versailles eine Empfehlung¹⁰¹ an die Frau des Dauphins, Maria Josepha von Sachsen, erhalten sollte.¹⁰² Einen Konkurrenten, den Kastraten Nicola Reginelli, der ebenfalls von London aus nach Frankreich auf Konzertreise gegangen war, behielt er dabei fest im Blick und ließ sich über ihn von Franz Pirker genau informieren, der sich dazu in der Londoner Gesellschaft umhörte. Diese Nachrichten hielt Jozzi für wichtig, um seine eigenen Erfolgchancen abschätzen zu können. Seine Erwartungen wurden insofern erfüllt, als er Vertreter der leitenden Società dei Cavalieri des Teatro Regio in Turin traf und diesen eine Gagenforderung im Hinblick auf ein mögliches Engagement unterbreiten konnte.¹⁰³ Ferner erreichte ihn nach einer Begegnung mit dem spanischen Botschafter in Den Haag¹⁰⁴ ein Angebot aus Madrid.¹⁰⁵ Dennoch war die Reise im unmittelbaren finanziellen Ergebnis nicht sehr ergiebig. Kastratengesang wurde am französischen Hof nicht sonderlich goutiert, weshalb schon Reginellis Reise nicht die erhofften Früchte

100 Benefizkonzerte zu eigenen Gunsten, d. h. mit dem Recht, die Einnahmen zu behalten.

101 Zum Empfehlungsschreiben im 18. Jahrhundert siehe Jost, Edmund: Eintrittskarte ins Netzwerk. Prolog zu einer Erforschung des Empfehlungsbriefts, in: Edmund Jost/Daniel Fulda (Hg.), Briefwechsel. Zur Netzwerkbildung in der Aufklärung, Halle 2012 (Kleine Schriften des IZEA 4/2012), S. 103–143.

102 Brief vom 11. Oktober 1748 (48).

103 Brief vom 14. Oktober 1748 (51).

104 Brief vom 24. September 1748 (25).

105 Brief vom 11. April 1749 (128).

getragen hatte. Aber auch Jozzis Bemühungen, sich als Cembalo-Virtuose zu präsentieren, liefen dort ins Leere.¹⁰⁶ Durch eine geschickte Planung vermochte Jozzi jedoch, trotz finanzieller Verluste, wenigstens seine Mobilität sicherzustellen. Es gelang ihm zumindest, in den Niederlanden Konzerte zu geben und bei einem Besuch in Bonn dem Kurfürsten von Köln, Clemens August, vorzusingen.¹⁰⁷ Beides brachte ihm offenbar genug ein, um zwischendurch sogar noch einmal nach London zurückzukehren. Erst briefliche Verhandlungen mit Pietro Mingotti, in die er mit Unterstützung seines Freundes Franz Pirker eintrat, führten ihn dann in ein neues Engagement nach Kopenhagen und später in den Dienst des Herzogs von Württemberg.¹⁰⁸

Während Giuseppe Jozzi eine Konzertreise unternahm, versuchte Marianne 1749, ihre mit den Engagements bei Mingotti und den Vertragsbemühungen in Stuttgart verbundenen Reisen von Hamburg gen Süden und wieder zurück durch Gastauftritte an kleineren Höfen nutzbringend zu unterbrechen. Bereits im April dieses Jahres¹⁰⁹ gab Franz ihr Empfehlungen, wie sie von Hamburg über Hannover, Betheln, Einbeck, Nordheim und Göttingen nach Kassel und von dort entweder über Fulda oder über Frankfurt reisen könnte. Dabei stellte er die Kosten den zu erzielenden Vorteilen gegenüber: Frankfurt war als Etappe teuer, dagegen residierte in Kassel eine Schwester der dänischen Königin, was Grund genug war, dort vorzusingen: „verwerffe ja dieses project nicht“, fügte Franz hinzu, „denn es kann dir die ganze Reise eintragen.“¹¹⁰ Aber auch der Reichtum des Fürstbistums der Reichsabtei Fulda wäre einen Aufenthalt wert gewesen. Als lohnende Ziele legte Franz seiner Frau ferner die Residenzen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg und Schleswig-Holstein-Plön ans Herz. Bei letzterem verwies er auf einen Londoner Kollegen, den Geiger Francesco Baroni, der in Plön im Dienst gewesen war und damit das musikalische Interesse des Fürsten bezeugen konnte. Marianne schmiedete aber auch eigene Pläne und wollte in Karlsruhe, der Residenz des Markgrafen von Baden-Durlach, und in Darmstadt beim dortigen Landgrafen vorstellig werden, beides auf Anraten ihres Mannes,¹¹¹ der besseren Wirkung oder Schicklichkeit wegen in Begleitung ihres Stiefvaters. Dass solche Reisestrategien auch von Kolleginnen eingesetzt wurden, kann man einem Schreiben Franz Pirkers vom 15. April 1749 (129) entnehmen: „Daß die Turcotti die Höffe abbrennen will, ist mir nicht gar zu lieb, denn wir woll[en] es auch thun, wenn Gott will.“

106 Brief vom 4. Januar 1749 (91).

107 Brief vom 14. September 1748 (18).

108 Wichtiger Bestandteil der Vertragsverhandlungen war auch hier, die richtige Balance zwischen Höhe der Gage, Reisekosten und täglichem Auskommen zu finden.

109 Brief vom 4. April 1749 (125).

110 Ebd.

111 Brief vom 17. Juni 1749 (167).

3. Netzwerk – Opernbetrieb

3.1. Der italienische Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts als soziokulturelles Phänomen

Der italienische Opernbetrieb kreiste um ein komplexes künstlerisches Produkt, das differenzierte Organisationsformen des kreativen Herstellungsprozesses verlangte, weil es eine Vielzahl unterschiedlicher Ausdrucksformen in sich vereinte (Gesang, Instrumentalmusik, szenische Darstellung, Ballett, Bühnenmalerei, Bühnentechnik, Kostüm, usw.) und die Mitwirkung ganz verschiedener künstlerischer und handwerklicher Berufe erforderte (Sänger, Orchestermusiker, Komponisten, Librettisten, Maler, Maschinisten, usw.). Außerdem war dieses künstlerische Produkt, die italienische Oper, als repräsentative Kunstform ein gesellschaftlicher Kristallisationspunkt, der nicht nur im Herstellungsprozess, sondern auch auf der Ebene der Rezipienten Angehörige unterschiedlicher Gesellschaftsschichten zusammenführte. Das waren hinter der Bühne z. B. Handwerker (Maler, Schreiner, technisches Personal), aber auch Advokaten¹¹², literarisch gebildete Adelige (wahlweise als Librettisten oder Förderer von Gesangstalenten), aus dem ländlichen Milieu stammende Bühnenkünstler (Tänzer, Sänger), im städtischen Bürgertum verankerte Musiker, investitions- und risikobereite Kaufleute (als Impresari oder Kapitalgeber), oder als Theatermanager dilettierende regierende Fürsten. Vor der Bühne im Zuschauerraum saß ferner ein je nach Spielstätte und Operngattung immer vielfältigeres Publikum.

All diese Personengruppen waren an dem Netzwerk des italienischen Opernbetriebs auf unterschiedlichen Ebenen beteiligt, trugen zu seinem Funktionieren bei und waren damit in ein System des künstlerischen Transfers eingebunden, das die italienische Oper zu einem wichtigen, gesamteuropäischen Phänomen des 18. Jahrhunderts machte. Kern des Systems war das – trotz der aus heutiger Sicht rudimentären Kommunikationswege – erstaunlich enge Netzwerk der Künstler, das durch die hohe Mobilität seiner Mitglieder einen Grundpfeiler des musikalischen Kulturtransfers bildete. Diese Mobilität wiederum wurde durch weit verzweigte diplomatische Verbindungen zwischen den für die Musiktheaterpflege wichtigen Residenzstädten (u. a. Wien, Berlin, Stuttgart, Mannheim, Neapel), wirtschaftlichen Machtzentren (z. B. Venedig oder Bologna) und deren kulturtragender politischer Entscheidungselite unterstützt. Diese setzte die Rahmenbedingungen für ein erfolgreiches Wirken der Künstler, indem sie finanzielle Unterstützung leistete, durch Theaterbauten wichtige logistische Voraussetzungen schuf, teilweise auch ihrerseits Übertragungskanäle für das musikalische Repertoire verfügbar machte oder über das Netzwerk der diplomatischen und dynastischen Verbindungen durch Empfehlungen Kontakte und Engagements vermittelte.

¹¹² Der Berufsgruppe der Juristen und Advokaten gehörten viele Librettisten an; Pietro Metastasio und Carlo Goldoni sind dafür nur zwei besonders prominente Beispiele.

Die im Opernbetrieb tätigen Künstler reisten teils alleine, teils als Mitglieder einer Wandertruppe, wechselten gegebenenfalls eine Zeit lang in eine feste Anstellung und kehrten dann in die Mobilität zurück.¹¹³ In diesem Zusammenhang leisteten vor allem die Wandertruppen als Künstlerkooperativen und Vermittler von künstlerischem Personal einen wesentlichen Beitrag zu der weit über die Grenzen Italiens hinausgehenden Verbreitung des italienischen Opernrepertoires. Sie brachten die italienische Sprache sowie die mit den italienischen Opern verbundenen ästhetischen Konzepte in Residenzen, Handelszentren und auch in Städte ohne Hof oder regelmäßigen Opernbetrieb. Sie trugen damit substantiell dazu bei, dass die italienische Oper sowohl literarisch (als Theatergattung in italienischer Sprache) als auch musikalisch zu einem gemeinsamen Kulturgut für ganz Europa wurde.¹¹⁴ Damit konnte insbesondere die Opera seria zu einem Medium für das politisch-kulturelle Handeln von Fürsten und Herrschern werden: Könige entwarfen Opernlibretti (z. B. Friedrich II. von Preußen) und nutzten heroisch-historische Stoffe der Geschichte als Chiffren für absolutistische Verhaltensweisen im Sinne eines dem Herrscher huldigenden/belehrenden Theaters. Darüber hinaus eigneten sich die Stoffe der römisch-griechischen Antike, wie sie etwa von Pietro Metastasio herangezogen wurden, besonders gut dazu, auf europäischer Ebene die Bedeutung der Dynastien hervorzuheben. Das weit verzweigte dynastische Netz etablierter Herrscherhäuser – wie das der Habsburger, Bourbonen oder aufstrebender ‚Newcomer‘ wie der Hohenzollern – und die mit ihnen verbundenen europäischen Territorialstaaten beförderten in diesem Sinne den europäischen Austausch und eröffneten den *Operisti* einen weiten, internationalen Absatzmarkt.¹¹⁵

Netzwerkkonzepte wurden in der Sozialwissenschaft bereits in den 1970er-Jahren als analytische Werkzeuge eingeführt, fanden aber erst in jüngerer Zeit auch Eingang in die geschichtswissenschaftliche Forschung. Die Netzwerktheorie bot sich für die wissenschaftliche Auswertung des Briefwechsels der Pirkers als vielversprechender Ansatz zur Untersuchung von Personengruppen und ihren sozialen, wirtschaftlichen und politischen Beziehungen an, zumal Netzwerke auch in der historischen Perspektive in zunehmendem Maße als allgegenwärtig begriffen werden. Netzwerk-Studien zu vergangenen Epochen müssen sich aber besonderen Bedingungen unterwerfen: Sie rekonstruieren Beziehungen im Nachhinein, können – anders als aktuelle Untersuchungen der Soziologie – methodisch nicht auf Befragungen von am jeweiligen Netzwerk beteiligten Personen oder andere der

113 Siehe dazu Strohm, Reinhard: Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne, in: Thomas Betzwieser/Daniel Brandenburg (Hg.), Gluck und Prag, Kassel 2016, S.13–28 (Gluck-Studien 7).

114 Strohm, Reinhard: Drame per musica, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd.2 (MGG 2), Kassel 1995, Sp.1452–1500: 1481 und Wiesend, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert: Einführung, in: Herbert Schneider/Reinhard Wiesend (Hg.), Die Oper im 18. Jahrhundert Laaber 2001, (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 15–21: 15.

115 Strohm, Reinhard: Italian Operisti North the Alps c. 1700–1750, in: ders., The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians, Turnhout 2001, S. 1–59.

Feldforschung verpflichtete Methoden zurückgreifen. Sie müssen sich vielmehr auf einen vielfältigen, qualitativ unterschiedlichen Quellenbestand stützen, der in den seltensten Fällen – und dann wahrscheinlich auch nur für einen überschaubaren Zeitraum – annähernde Vollständigkeit erreicht.¹¹⁶ Klassische Informationsquellen derartiger historischer Studien sind Briefe, Tagebücher und Autobiografien, die individuelle Beziehungsgeflechte als Grundlage größerer Zusammenhänge dokumentieren. Sie können unter Berücksichtigung quellenkritischer Aspekte zur qualitativen Netzwerkanalyse dienen, die, von einem so dokumentierten Teilbereich ausgehend, Rückschlüsse auf das ‚große Ganze‘ ermöglicht, wobei zu berücksichtigen ist, dass z. B. autobiografische Textsorten eine subjektive Sichtweise des jeweiligen Netzwerks wiedergeben, die sich von dem damals real existierenden unterscheiden kann.

Netzwerke lassen sich auch innerhalb einzelner Berufsgruppen nachweisen, so etwa bei den künstlerischen Berufen im Bereich von Theater und Musik. Darüber hinaus implizieren sie Kommunikationsstrukturen, die sowohl innerhalb der jeweiligen Berufsgruppe als auch zwischen dieser und der Gruppe ihrer potenziellen Auftraggeber oder Rezipienten und deren Netzwerken funktionieren. Als politisch-diplomatische Beziehungsstrukturen befähigen sie z. B. Musiker, als Mittler und Träger eines kulturellen Transfers wirksam zu werden. Der Erforschung kultureller Übertragungsprozesse kommt in den Geisteswissenschaften seit den Studien zum deutsch-französisch Kulturtransfer von Michel Espagne und Michael Werner¹¹⁷ immer größere Bedeutung zu; dieser theoretische Ansatz wurde aber nicht in allen Disziplinen gleichermaßen rezipiert.

Die kulturwissenschaftlich begründeten Überlegungen der Netzwerk- und Kulturtransferforschung können durchaus auf musik- bzw. opernhistorische Untersuchungen Anwendung finden, weil es auch hier darum geht, Beziehungsstrukturen aufzudecken. Der italienische Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts stellt in seiner Vielschichtigkeit allerdings eine besondere Herausforderung dar. Schon allein die Auswertung der überlieferten Libretti im Hinblick auf einzeln oder in bestimmten personellen Konstellationen vollzogene Karriere-Etappen der *Operisti* ergibt eine Fülle von Daten zu Übertragungswegen des Repertoires (geografisch wie durch die Gesangssolisten selbst) und wechselnden Ensemblezugehörigkeiten der Sänger. Sie lassen Strukturen erkennen, die in ihren Verästelungen am besten mit dem Begriff eines Netzwerks zu erfassen sind.¹¹⁸ Libretti sind

116 Hertner, Peter: Das Netzwerkkonzept in der historischen Forschung. Ein kurzer Überblick, in: Netzwerke in der funktional differenzierten Gesellschaft, Wiesbaden 2011, S. 67–86: 67 und 70.

117 Keller, Thomas: Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2011, S. 106–119: 106.

118 Es wird aber auch deutlich, dass diese Beziehungsstrukturen im Laufe des 18. Jahrhunderts einem Wandel unterlagen. Sängerpersönlichkeiten kam beispielsweise für die Verbreitung des Repertoires der Opera buffa bis ca. 1760 größere Bedeutung zu als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der die Opern dank anderer, noch nicht gründlich erforschter Mechanismen zirkulierten. Siehe Brandenburg, Daniel: Paisiello, Cimarosa e gli interpreti vocali: il mestiere degli operisti e la trasmissione del repertorio, in: Antonio Caroccia (Hg.), Commedia e musica al tramonto dell’ancien régime: Paisiello, Cimarosa e i maestri europei, Avellino 2018, S. 19–26.

aber nur institutionelle Zeugnisse des Wirkens der Opernleute, nicht solche dieser selbst als den Akteuren einer heterarchisch organisierten Struktur.¹¹⁹ Daten aus den Libretti ermöglichen also – anders als die Briefe der *Operisti* – nur eine Perspektive aus der Position eines Betrachters von außen. Die Korrespondenz der Pirkers erlaubt hingegen eine Untersuchung des Phänomens von innen, nämlich aus dem Blickwinkel der Künstler selbst. Da sie Schreiben mehrerer Personen umfasst, ist trotz unvollständiger Überlieferung der im Kernzeitraum 1748–49 verfassten Briefe eine detailliertere Betrachtung des Netzwerks aus unterschiedlichen Perspektiven möglich.

3.2. Die Netzwerke der Pirkers

Zu dem künstlerischen Netzwerk von Franz und Marianne Pirker gehören im Kern zunächst einmal nur am Opernbetrieb mitwirkende künstlerische Berufssparten, vor allem Sänger und Impresari. Da die beiden Ehepartner unterschiedliche Professionen vertraten, brachten sie in dieses Netzwerk auch unterschiedliche Schwerpunkte ein: Franz erweiterte als Geiger die Verbindungen zu den Instrumentalisten, während Marianne als Sängerin vor allem die Kontakte zu den Gesangssolisten beisteuerte. Die verschiedenen Standorte im Zeitraum des Briefwechsels förderten diese Differenzierung, weil Franz in London zwar zur Opernszene Kontakt hielt, ihr aber nicht direkt durch ein Engagement angehörte, während Marianne als Mitglied der Mingotti-Truppe unmittelbar in dieses berufliche Umfeld eingebunden war. Voraussetzung für die Aufnahme in das künstlerische Netzwerk der Pirkers waren berufliche Gemeinsamkeiten, meist verbunden mit persönlichen Bekanntschaften. Im Falle der Sängerin Maria Masi stellt Marianne die Verbindung zu Franz dadurch her, dass sie auf seine Bekanntschaft mit deren Mann in Bologna verweist.¹²⁰ Das Ehepaar Borosini gehörte spätestens seit dem gemeinsamen Aufenthalt in London – wenn nicht sogar schon seit einer früheren Begegnung in Wien – zu den Kontakten der Pirkers. Besonders wertvoll waren deshalb Wirkungskreise und -orte, die im Laufe der Zeit das Knüpfen einer Vielzahl von Verbindungen ermöglichten. Im Falle der Pirkers waren das insbesondere das Mingotti-Ensemble, die Londoner Musik- und Opernszene sowie wahrscheinlich auch der für den mitteleuropäischen Opernbetrieb wichtige geografische Bereich Oberitaliens. Wie belastbar die Kontakte waren, und wie hoch die Bereitschaft der jeweiligen Person ausgeprägt war, im Sinne von Marianne oder Franz Pirker tätig zu werden, wurde von verschiedenen Faktoren bestimmt: Persönliche und berufliche Parameter (persönliche Freundschaft, erotische Bindungen oder berufliches Konkurrenzverhältnis) gehörten ebenso dazu wie landsmannschaftliche Zugehörigkeit¹²¹ oder auch

119 Siehe dazu Gießmann, Sebastian: Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke, Berlin 2016, S. 123.

120 Brief vom 11. September 1748 (16).

121 Brief vom 28. September 1748 (31), „per essere Nazionale“. Giuseppe Jozzi warnt Marianne davor, aus landsmannschaftlicher Verbundenheit Glück zu sehr zu vertrauen.

gegenseitige Verpflichtung durch Gefälligkeiten (z. B. finanziell durch die Gewährung eines Darlehens). Mariannes gutes Verhältnis zu Pietro Mingotti wird in dem Briefwechsel mehrfach auf eine amouröse Affäre zurückgeführt,¹²² und auch die Freundschaft zu Giuseppe Jozzi hatte wohl eine erotische Komponente. Sinn und Zweck des Netzwerks war es, einen möglichst breiten beruflichen Informationsfluss über größere Distanzen herzustellen und mit Hilfe von an anderen Orten ansässigen bzw. tätigen Korrespondenten gegebenenfalls auch ohne persönliche Anwesenheit zum eigenen Vorteil aktiv werden zu können. All das geschah aber auch in dem Bewusstsein, dass die Kommunikation aufgrund persönlicher Interessen der Akteure manipuliert werden konnte.

Da Netzwerke als soziokulturelle Praxis fluktuierende Gebilde sind,¹²³ unterliegen sie auch Störungen und Teilzusammenbrüchen. Dies wird im Falle der Pirkers in zweifacher Hinsicht deutlich: zum einen ganz praktisch in der postalischen Kommunikation, die in ihren Zeitabläufen zu Lücken und Überschneidungen, in der Zuverlässigkeit der Zustellung aber auch zu Ausfällen in der Informationsübertragung führen konnte, zum anderen aber auch in der bewussten Fälschung oder im Zurückhalten von Informationen durch die Netzwerkakteure. Franz war sich dieser Risiken bewusst und versuchte, Verluste und Manipulation der Informationen durch Nummerierung der Briefe, kryptisch-allusiv gehaltene Formulierungen (ohne Nennung von Namen) und beständige Warnungen an seine Frau zu verhindern. Er nutzte die jedem Akteur des Netzwerks bekannten Unwägbarkeiten aber auch zum eigenen Vorteil. So versuchte er etwa, Vertragsverhandlungen zwischen Jozzi und Mingotti im Jahr 1749 dadurch zu retten, dass er Briefe ignorierte und verleugnete. Eine dem Kastraten seitens des Impresarios wegen unannehmbarer Forderungen bereits erteilte endgültige Absage wollte er auf diese Weise noch einmal ungeschehen machen, um weiter verhandeln zu können. Ferner setzte er das Netzwerk auch manipulativ ein, indem er eine unliebsame Konkurrentin seiner Frau, Rosa Costa, durch eine gezielte Einladung nach London aus der Truppe Mingottis abziehen wollte, scheiterte aber mit diesem Versuch.¹²⁴

Kein Netzwerk steht für sich allein,¹²⁵ vielmehr folgen sie chronologisch aufeinander,¹²⁶ schließen durch gemeinsame Knotenpunkte aneinander an. Im Falle der künstlerischen Netzwerke der *Operisti* war es für jeden Akteur von grundlegender Bedeutung, über Kontakte zu den gesellschaftlichen Entscheidungsträgern, zu der kulturtragenden Elite zu verfügen. Genau deshalb standen das künstlerische und das diplomatisch-aristokratische Netzwerk über zahlreiche „Netzwerkknoten“ miteinander in Verbindung. Der Zugang zu Diplomaten- und Adelskreisen erfolgte für die *Operisti* entweder durch eine Empfehlung oder auf Initiative der sozial Ranghöheren selbst. Diplomaten konnten einen Sänger

122 Siehe z. B. die Briefe vom 14. und 28. September 1748 (18, 31).

123 Vgl. Gießmann, Verbundenheit der Dinge, S. 127–129.

124 Siehe u. a. den Brief vom 3. Juni 1749 (148).

125 Vgl. Gießmann, Verbundenheit der Dinge, S. 130.

126 Vgl. ebd., S. 129.

gleichsam auf dem ‚Dienstweg‘ an ihre Fürsten empfehlen, Militärs von Rang konnten dies über die militärische Hierarchie ebenfalls tun. Marianne suchte in Kopenhagen die Nähe der Oberhofmeisterin der dänischen Königin; die Königin selbst sollte sie dann, wie Franz Pirker anregte, an ihre Schwester in Kassel empfehlen.¹²⁷ Giuseppe Jozzi wiederum wollte sich 1748 in Den Haag von einem sächsischen „Colonello“ an den Maréchal de Saxe (Hermann Moritz Graf von Sachsen) empfehlen lassen, der ihm seinerseits in Paris Zugang zur Dauphine verschaffen sollte, die eine sächsische Prinzessin war.¹²⁸ Aber auch in diesem Zusammenhang gab es für Sängerinnen einen Sonderweg über den auch in der Opersatire institutionalisierten *Protettore*, einen adeligen Herrn (durchaus auch einen Funktionsträger), der eine Zeit lang im Rahmen einer Liaison ihr Auskommen bestritt und für ihr berufliches Weiterkommen sorgte. Genau dieses ‚Modell‘ hatte wohl auch Franz Pirker vor Augen, als er Folgendes an seine Frau schrieb: „Durch Dames zu gehen ist der beste und reputirlichste Weg allerorten. Erstlich giebt ihre Protection weit mehrer aus, denn der Cavaliers, 2^{do} ist es auch ehrbahrer.“¹²⁹

Eine genauere Analyse der Informationen, die die Pirkers und Giuseppe Jozzi zu diesen beiden Netzwerken geben, lässt erkennen, dass sie je nach geografischem Standort und institutionellem Hintergrund unterschiedlich intensiv zum Tragen kamen. In London waren diplomatische Vertreter großer wie kleiner Mächte anzutreffen und teils in der Person des Gesandten, teils durch untere Dienstränge der jeweiligen Gesandtschaften im direkten Umfeld der Musiker und Opernleute präsent. Der österreichische Gesandte Ignaz von Wasner¹³⁰ und sein Legationssekretär Anton von Zöhrer, der kurbayerische Gesandte Josef Xaver Graf Haslang und sein Legationssekretär C.W. Kellerhoff,¹³¹ der dänische Gesandte Heinrich Friedrich Baron von Solenthal und sein vermutlicher (Legations-)Sekretär „Herr Koch“ oder der langjährige britische Gesandte in Hamburg, Sir Cyrill Wych, sind Beispiele für Diplomaten, die ganz offensichtlich auch von sich aus die Nähe der Opernkünstler suchten. Nicht selten war das allerdings auch mit Hintergedanken verbunden, denn Haslang war z. B. eine Zeit lang mit der Tänzerin Ancilla Campioni liiert und Wych mit der Tänzerin „La Tedeschina“¹³². Hinzu kam, dass in Großbritannien seit der Revolution von 1688 („Glorious Revolution“) die gesellschaftliche Hierarchie weniger auf Trennung im sozialen Umgang ausgelegt war als in manchem absolutistischen Regime des Festlands. Die Briefe von Franz an Marianne lassen auf einen recht vertrauten Austausch selbst mit höher gestellten Persönlichkeiten schließen, wenn z. B. im Brief vom 10. September 1748 (14) Grüße des Thronfolgerpaares und hochrangiger Diplomaten ausgerichtet werden. Diplomaten sind es auch, die den *Operisti*

127 Brief vom 4. April 1749 (125).

128 Brief vom 10. Oktober 1748 (48).

129 Brief vom 28. November 1748 (78).

130 Für nähere Informationen zu dieser und weiterer im Folgenden erwähnten Persönlichkeiten verweise ich auf das erläuternde Personen- und Sach-Verzeichnis im Anhang.

131 Die abgekürzten Vornamen konnten nicht ermittelt werden.

132 Ihr bürgerlicher Name ist nicht bekannt.

auf vielfältige Weise halfen, wenn sie in ökonomisch oder juristisch schwierige Situationen gerieten.

Die Aufmerksamkeit, die Franz Pirker in seinen Briefen den einschlägigen Persönlichkeiten in seinem Umfeld widmete, zeugt von deren Bedeutung für den Standort London und von der besonderen Rolle, die diese Stadt als politisches und wirtschaftliches Zentrum – trotz aller Probleme des Opernbetriebs – für das künstlerische Netzwerk der Opernleute hatte. Giuseppe Jozzi versuchte hingegen, mit seiner Reise in die Österreichischen Niederlande in seiner Karriereplanung das eine diplomatische Zentrum (London) durch ein anderes (Den Haag bzw. Brüssel) zu ersetzen. Durch den Friedensschluss von Aachen und die Aussicht darauf, dass der Schwager Maria Theresias, Karl Alexander von Lothringen, seine Hofhaltung in Brüssel einrichten würde,¹³³ baute er darauf, dass seine Kontakte zur wallonischen Aristokratin Marie-Louise-Bernardine Gräfin Nobili zu weiteren beruflichen Perspektiven – auch für die Pirkers – führen würden. In Jozzis Briefen wird deutlich, wie sehr er im Sinne eines Andockens an das diplomatisch-aristokratische Netzwerk die Nähe von Vertretern des Militärs und ihrerseits gut vernetzter Persönlichkeiten wie des Marquis de Montolieu¹³⁴ suchte. Seine Idee einer gemeinsamen Impresa mit den Pirkers in Brüssel zeugt davon, dass er seine Kontakte für hinreichend solide hielt, um dieses Wagnis einzugehen.

Sowohl in London als auch in den Niederlanden wurde das diplomatisch-aristokratische Netzwerk – wahrscheinlich nicht nur von den Pirkers – unter dem Aspekt seiner internationalen Reichweite betrachtet. Ganz anders waren die Strategien und Erwartungen, wenn es um einzelne Höfe wie etwa den in Kopenhagen, Stuttgart oder Wien und deren jeweilige Hofoper ging. Hier galt es, die lokalen hierarchischen Strukturen der Hofverwaltung, die Einflussphären einzelner Personen und Günstlinge genau zu kennen. Marianne ersuchte ihren Mann noch von Hamburg aus um nähere Informationen, über welche Bekannte sie Kontakt zum Grafen Rantzau, dem Adjutanten des dänischen Königs, herstellen könnte,¹³⁵ und Franz schickte ihr daraufhin ein Memorandum des „Herrn Koch“, das Aufschluss über die Verhältnisse am dänischen Hof geben sollte.¹³⁶

Weniger eindeutig ist ihr Vorgehen in Stuttgart. Kenntnisse der lokalen Bedingungen dürfte Marianne bereits durch ihre Eltern und dort ansässige Künstlerkollegen erhalten haben, z. B. durch den Tenor Kajetan Neusinger, den Geiger Giovanni Battista Bianchini und vielleicht sogar die Sängerin Francesca Cuzzoni, die seit 1745 am württembergischen Hof engagiert war und deren Nachfolge Marianne Pirker antreten wollte. Der Zugang zum Hofdienst war aber nur über den Oberhofmarschall Ferdinand Reinhard Wolfgang Freiherr von Wallbrunn möglich,¹³⁷ dessen Wohlwollen sich Marianne auch noch nach der

133 Franz erwartete, dass sich in Brüssel einer der „magnifiqusten Höffen von Europa“ etablieren werde; Brief vom 16. März 1749 (117).

134 Siehe z. B. den Brief vom 29. April 1749 (129).

135 Brief vom 11. September 1748 (16).

136 Brief vom 28. Oktober 1748 (63).

137 Brief vom 11. Juli 1749 (191).

offenbar nur mündlichen Zusage¹³⁸ durch Beschaffung von englischem Stoff zu sichern suchte.¹³⁹ Welche Rolle die Herzogin in diesem Beziehungsgeflecht spielte, ist unklar, obwohl auch sie als Bestellerin von Waren in Erscheinung trat.¹⁴⁰ Während Giuseppe Jozzi auf ein Empfehlungsschreiben an den Grafen Brühl setzte,¹⁴¹ um gegebenenfalls in Dresden in den Dienst des sächsischen Hofes aufgenommen zu werden, knüpfte Marianne ähnliche Hoffnungen kurzzeitig an die dort angestellte Kollegin Regina Mingotti.¹⁴² In Wien hingegen war der Opernbetrieb aus den höfischen Strukturen so weit herausgelöst, dass hier die Kontakte über Francesco Borosini bzw. Baron Rocco di Lopresti als Theaterpächter geführt wurden.

Diese Beispiele zeigen, wie die Standorte der Opernbühnen je nach politischem, gesellschaftlichem und künstlerisch-institutionellem Hintergrund den *Operisti* hinsichtlich ihrer Netzwerke und Karrierestrategien unterschiedliche Möglichkeiten anboten und jeweils andere Erfordernisse an deren Aktivierung und Erweiterung stellten. Die Netzwerke sicherten Kommunikationskanäle zur Anbahnung von Engagements und längerfristigen Anstellungen. Die Kriterien, die solche Vertragsverhandlungen bestimmten, konnten aber auch ihrerseits Auswirkungen auf und über die Netzwerke entfalten und damit für die Karriere der *Operisti* entscheidend sein.

3.3. Scrittura – Verhandlungen und Bedingungen

In Zusammenhang mit der Anbahnung eines Engagements und der Gestaltung von Vertragsverhandlungen fallen in der Korrespondenz immer wieder zwei Begriffe, die für den Stand der Künstler offensichtlich von großer Bedeutung waren: „merito“ und „l'onorifico“. Mit „merito“ werden die bis zum jeweiligen Zeitpunkt erbrachten künstlerischen Leistungen und das dadurch erworbene Renommee bezeichnet. In ihrem Schreiben an Pietro Vendramin vom 11. Mai 1743¹⁴³ bedankte sich Marianne dafür, dass sie trotz ihrer bis dato geringen „meriti“ die Chance bekommen habe, zum ersten Mal in einem der ersten Theater Italiens aufzutreten. Nur fünf Jahre später waren diese aber schon so angewachsen, dass Franz in einem Brief vom 10. September 1748¹⁴⁴ seiner Frau, die auf ein Engagement in Wien hoffte, mitteilte, sie solle in Wien aufgrund ihrer „merit[en]“ der Kaiserin Maria Theresia vorgestellt werden. Renommee dieser Art konnte man sich durch Auftritte an entsprechend angesehenen Theatern erwerben, wie aus einer Bemerkung der Sängerin Luisa Peruzzi über Marianne Pirker hervorgeht: „la peruzzi ha parlato assai male

138 Brief vom 10. Juni 1749 (156). Das eigentliche Anstellungsdekret wurde erst im April 1750 ausgefertigt; vgl. Schauer, Das Personal des Württembergischen Hoftheaters, S. 41.

139 Brief vom 29. Juli 1749 (199).

140 Brief vom 22. Juli 1749 (197).

141 Brief vom 14. Oktober 1748 (50).

142 Brief vom 11. September 1748 (16).

143 Brief Nr. 11. Mai 1743 (1).

144 Brief Nr. 10. September 1748 (14).

di me, e dice che io non abbia mai cantato sopra un teatro di merito.“¹⁴⁵ Offenbar war es normale Praxis, solche Karriereleistungen, wie Franz schreibt, anhand von Libretti und Huldigungssonetten des Publikums nachzuweisen: „Du kanst ja genug Opern Bücher, die du alle in Händen dort, und Sonetti aufweisen, wo du gesungen, und niemahl[en] keine Battello und Serenat[en] Sängerin gewest.“¹⁴⁶ Mit solchen Belegen sollte Marianne den Beweis erbringen, dass sie sich nicht mit zweitklassigen Tätigkeiten abgegeben hatte; eine „Battello und Serenat[en] Sängerin“ würde im modernen Sprachgebrauch etwa einer „Straßensängerin“ entsprechen. Die Anerkennung der „meriti“ durch den Impresario oder den jeweiligen Vertragspartner war dann auch wesentlich für den Status innerhalb des jeweiligen Ensembles. So versicherte Franz seinem Freund Jozzi, dass Mingotti sein künstlerisches Renommee anerkenne und der Ansicht sei, seine Truppe mit ihm maßgeblich verstärken zu können: „Lui m'accorda tutti i meriti più che mai di lei, e per tal ragione lui credeva di rinforzare assaissimo la sua compagnia con lei.“¹⁴⁷ Mingotti verband das allerdings, so Franz weiter, mit der Einschränkung, dass er Jozzi aufgrund der geringen Gewinnmöglichkeiten am Standort Kopenhagen nicht dessen Forderungen gemäß bezahlen könne: „In un altro luogo dice se fosse un gran signore o ricco, avrebbe contentato lei in tutte sue dimande, e non paiono a lui sproposizionate al suo merito, ma parla d'impossibilità, che evidentemente sa che la piazza non importi tal denaro.“¹⁴⁸ Eine den erworbenen künstlerischen Meriten entsprechende Bezahlung als äußerer, für alle sichtbarer Beleg derselben war aber wichtig, um sich gegenüber der Konkurrenz behaupten zu können.

Der zweite Terminus, „l'onorifico“, ist grammatikalisch ein substantivisch gebrauchtes Adjektiv. Dieser Umstand könnte darauf hindeuten, dass es sich um einen Jargon-Begriff handelt. Er benennt die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Bezahlung und dem hierarchischen Ordnungsprinzip der Gesangskünstler innerhalb des Ensembles sowie der diesem entsprechenden Partien in der Oper. Im Zuge ihrer Vermittlungsbemühungen zwischen Pietro Mingotti und Giuseppe Jozzi empfahl Marianne letzterem, sich nicht auf sein „onorifico“ zu versteifen – also auf die Garantie, mit hoher Bezahlung seinem Rang entsprechend auf der Bühne eingesetzt zu werden, sondern lieber darauf zu schauen, dass er überhaupt Geld bekomme.¹⁴⁹ Die Truppe Mingottis wäre in der Saison 1749/50 in Kopenhagen durch ein Engagement Jozzis in den Partien des ersten Soprans überbesetzt gewesen, weil sie mit Marianne Pirker und Rosa Costa bereits über zwei erste Sopranistinnen verfügte. Jozzi befürchtete deshalb Nachteile für sich, und Franz Pirker, der für ihn vermittelte, war seinerseits bemüht, die daraus resultierende Beschädigung des „onorifico“ seiner Frau möglichst gering zu halten: „Per salvare l'onorifico a mia moglie,

145 Brief vom 24. Mai 1749 (143).

146 Brief vom 3. Juni 1749 (149).

147 Brief vom 13. Juni 1749 (162).

148 Ebd.

149 Brief vom 18. April 1749 (132): „posso consigliare questa volta, perché lui deve misurare la sua borsa, però non pregiudicarsi al onorifico [...]“

sarebbe l'espiediente di farla fare almeno in 2 opere da prima Donna. in 2 potrebbe fare parte eguale col Jozzi, il quale li cederebbe volentieri la parte d'azione e d'impegno, basta che l'abbia tant'arie, e le altre prerogative nel libro. Quando lei vuole sono facili a trovare libri simili. In 2 poi dovrebbe o contentarsi di fare la seconda parte \vera/ ella, o il Jozzi \deve/ restar fuora.¹⁵⁰

Die Höhe der Gage war für all jene, die sich nicht persönlich ein Bild von den Fähigkeiten des Sängers/der Sängerin machen konnten, ein äußerer Maßstab für dessen/deren Qualität und Talent. Sie bildete als wirtschaftliches Zeichen seines/ihrer künstlerischen Renommees und zusammen mit dem Rang der zugewiesenen Partien – und damit verbunden dem Rang im Ensemble – das „symbolische Kapital“¹⁵¹ des Solisten/der Solistin, das den Fortbestand bzw. die positive Weiterentwicklung der Karriere sichern sollte. Folgerichtig spielten beide Aspekte in Giuseppe Jozzis Verhandlungen mit Mingotti eine so wichtige Rolle, dass lange um eine Lösung gerungen werden musste. Oberstes Gebot für Jozzi wie für Marianne Pirker war, für sich selbst einen Verlust des Ansehens zu vermeiden. Die von Franz Pirker vorgeschlagenen Kompromisse zielten deshalb auf eine hierarchische Gleichstellung der beiden in der Truppe, auf der Bühne und in den „Attori“-Angaben der Libretti ab. Diese war dadurch zu erreichen, dass die ersten Partien in Rotation („a vicenda“) besetzt wurden. Als besonders heikel erwies sich in diesem Punkt Jozzis Position als Kastrat, die ihm aus seiner Sicht gegenüber seinen Kolleginnen in der Besetzung der Partien den Vorrang einräumte: „Lei sa l'Etichetta dei Musici, quando mai un Musico di rango o nome [h]a mai ceduto ad una [q]ual si sia Donna? Lui dice, quando fosse nella Camera, o privato, non pensarebbe meno, ma in publico, e la stampa di Libri, che venghino di qua e di là, questo è, che lui teme.“¹⁵² Für einen Kastraten war es abträglich, wenn er hinter eine Kollegin zurücktrat, weil er sich damit den Rang hätte ablaufen lassen – mit Auswirkungen auf weitere Engagements: Die Zirkulation der Aufführungstextbücher war offenbar so groß, dass sich dieser Schritt vor Kollegen und Impresari nicht hätte geheim halten lassen können. Das hätte wiederum in späteren Verhandlungen seine Position geschwächt, auch in der Bemessung der Gage.

Gagen und deren Höhe werden in der Korrespondenz in unterschiedlichen Zusammenhängen diskutiert. In der Spielzeit 1748/49 versuchte Mingottis abtrünniger Kapellmeister Paolo Scalabrini, die Kopenhagener Impresa für die nachfolgenden Jahre mit dem

150 Brief vom 13. Juni 1749 (162).

151 Siehe dazu auch Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Kassel 2016, S. 279–283.

152 Brief vom 13. Juni 1749 (163). Vgl. auch den folgenden Brief vom selben Datum (164): „Du cedirst ja kein[en] Fremden sondern dein[en] besten Freund, gutwillig, ohne daß dich jemand zwinget, und dort kanst du es der ganzen Welt sagen warum du es thust, und hernach einem Musico die alzeit den Rang über die Frauen hab[en], für ihm aber ist es gar zu spöttlich und nachtheilig. Und dieses mein Project nur f in 2 Opern, die etwa der Mingotti speciali[ter] präsentirt hab[en] möchte. In 2 andern solst du die 1ma Donna mach[en], welches mir der Mingotti selbst geschrieb[en], daß er es suchen will so auszumach[en], und in 2 sollst du mit ihm parte eguale hab[en], da er dir den best[en] action Part lassen will, wenn er nur gleiche Arien, und im Buch in Colonnen dir gleich ist.“

Argument an sich zu ziehen, er könne dort einen kostengünstigeren Opernbetrieb etablieren.¹⁵³ Die Gagenangebote, die Scalabrini den Gesangskräften, darunter auch Giuseppe Jozzi, unterbreitete, fielen deshalb offenbar auch geringer aus als üblich. Nach dem Scheitern des Unternehmens übernahm erneut Pietro Mingotti die Geschäfte, lehnte aber unter Hinweis auf die geringen Ertragsmöglichkeiten in der dänischen Hauptstadt eine Erhöhung der Gagen ab. Inwieweit sich die Bemessung der Bezahlung auch nach Standortfaktoren des jeweiligen Theaters richtete, ist wegen der schwierigen Vergleichbarkeit von Beträgen in unterschiedlichen Währungen nur schwer festzustellen.

Wie die Verträge konkret aussahen, die Pietro Mingotti mit den Sängern und Sängerinnen schloss, muss mangels einschlägiger Dokumente offenbleiben. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sie sich in den Klauseln und Bestimmungen nicht wesentlich von denen unterschieden, die Anfang der 1740er-Jahre an venezianischen Theatern abgeschlossen wurden. So unterzeichnete etwa Mariannes Kollegin Teresa Pompeati, damals noch unter ihrem Mädchennamen Imer, folgende Vereinbarung mit dem Impresario des Teatro degli Obizzi in Padua:

*Adì 26 Marzo 1743. Con questo mio viglietto d'obligazione, che valer debba quanto qualunque pubblico instrumento fatto per mano di P[ubblic]o notaro di questa città resta stabilito da me sottoscritto di accettare, come in fatto accetto per cantare nell'opera che si dovrà fare in questo mio teatro nella prossima fiera di giugno 1748 la Sig[no]ra Teresa Imer per recite N. 24 in circa, cominciando dal giorno 13 giugno sino c[irca] la metà del venturo luglio, per le quali conseguirà per suo onorario a' suoi debiti tempi zechini di Venezia numero trentacinque, restando in questa somma compreso viaggi, spese di cibarie, piccolo vestiario ed altre spese che resteranno tutte a carico di detta virtuosa di musica, fuorché il semplice alloggio fornito, che da me resterà a lei per d[ett]o tempo e per quello delle prove in Padova da me provveduto. Si obbliga all'incontro la sud[ett]a Sig[no]ra Teresa di cantare la sua parte imparata alle prove che si faranno e in Venezia e in Padova, e per le sud[ette] recite, e per tutt'altro, come sopra, altro non potrà pretendere che Zecchini di Venezia no 35, alloggio, come sopra. In fede Io Teresa Imer affermo e prometto quanto sopra.*¹⁵⁴

Festgelegt wird in der Schriftura der Zeitraum der Aufführungen (13. Juni bis Mitte Juli 1743) und deren Anzahl (ca. 24), die Bezahlung (35 Zecchini), welche Spesen zusätzlich erstattet wurden (die Unterkunft war für die Zeit der Proben und Aufführungen frei) und welche zu Lasten der Solistin selbst gingen (Reise, Verpflegung, das „piccolo vestiario“¹⁵⁵ und alle weiteren Ausgaben). Die Sängerin musste sich verpflichten, mit ihrer einstudierten Partie zu den Proben zu erscheinen. Weitere Forderungen seitens der Sängerin für die Proben, das Aneignen der Partie und die Auftritte auf der Bühne waren mit der Gage pauschal abgegolten.

¹⁵³ Brief vom 7. Januar 1749 (90).

¹⁵⁴ Brunelli, Bruno: I teatri di Padova, dalle origini alla fine del secolo XIX, Padua 1921, S. 130; Cavalcaselle, Giovanni Battista: Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi, Rom 1919, Documento 17, S. 22.

¹⁵⁵ Darunter verstand man Wäscheteile, Schuhe, Handschuhe, Bänder, Schmuck, Strümpfe, usw.; vgl. Tabanelli, Nicola: Il codice del teatro, Mailand 1901, S. 123.

Das Beispiel zeigt, dass zu den reinen Geldbeträgen gegebenenfalls auch fakultative Zusatzleistungen des Impresarios hinzukamen. Während Imer in Padua für die Dauer der Proben und Aufführungen (vier bis sechs Wochen) eine freie Unterkunft gestellt wurde, mussten die *Operisti* in London, wie das Beispiel der Solistinnen der Crosa-Truppe zeigt,¹⁵⁶ trotz ihres deutlich länger dauernden Engagements selbst dafür Sorge tragen. Jozzi erhielt von Scalabrini für sein Engagement in Kopenhagen – nach Aussage Marianne Pirkers – zunächst ein Angebot über 300 Dukaten, was bei ihr Empörung auslöste, weil die Gage angesichts der damit verbundenen Verpflichtung zu Auftritten als *Parte seria* in den Opere buffe zu gering ausfiel. Marianne riet deshalb zu einem Mindestbetrag von 500 Dukaten, obwohl – laut Franz Pirker – die An- und Abreise nach und von Kopenhagen sowie das dortige Quartier damit nicht abgegolten waren, sondern zusätzlich bezahlt werden sollten¹⁵⁷ – dies auch angesichts der Tatsache, dass Teresa Imer-Pompeati zur selben Zeit eine Forderung über 600 Ongari stellte.¹⁵⁸ Eine verbesserte zweite Offerte Scalabrinis über 400 Ongari soll Jozzi akzeptiert haben.¹⁵⁹ Als Mingotti an Scalabrinis Stelle wieder in die Verhandlungen eintrat, nahm er dessen Zusage zurück und handelte die Bedingungen auch hinsichtlich der Zusatzleistungen neu aus. Abgesehen vom Verlust des Ansehens, den Jozzi bei Zustimmung zu einer geringen Gage befürchtete, spielte dies auch als Teil wirtschaftlich-lebenspraktischer Bedenken eine Rolle. Bereits im Oktober 1748 hatte Jozzi gegenüber Marianne geklagt: „Marianna Adoratiss[i]ma[,] per voi farò tutto, ed in poche parole vi dirò, che per tutto un anno, non voglio pensare né a viaggi né a spese cibarie, e mi darà 500 ongari. Sapete cara Marianna che avendo io bene fatto riflessione a quel ch’io domandai l’anno passato a Londra[,] ciò è di 600 ongari[,] facendo tutto da me per un anno; sapete che io quasi quasi avrei rimesso? e non pensai alla spesa terribile de Diabolici viaggi [...]“.¹⁶⁰ 600 Golddukaten hatten Jozzi als faktische Jahresgage in London fast nicht für seinen Unterhalt gereicht, deshalb wollte er sich mit einer Forderung von 500 Golddukaten erst einmal keine weiteren Sorgen machen müssen. Franz Pirker versuchte, diese Bedenken dadurch aufzufangen, dass er dem Freund das Angebot eines gemeinsamen Haushalts mit gemeinsamer Kasse unterbreitete.¹⁶¹ Bei Reisespesen und Logis kam ihm Mingotti immerhin entgegen. Jozzi wurde schließlich in Kopenhagen für die Dauer einer ganzen Spielsaison eine freie Wohnung gewährt und die Bezahlung der An- und Abreise in Aussicht gestellt: „[Mingotti] non puol spendere ne più ne meno che mi prometteva il Scalabrini, ciò è di viaggi andare, e ritornare a Londra,

156 Brief vom 30. September 1748 (33).

157 Brief vom 25. März 1749 (120).

158 Brief vom 1. April 1749 (124). „Dukaten“ und „Ongari“ werden hier gleichbedeutend benutzt; siehe dazu auch den Brief vom 21. März 1749 (118): „Jozzi glaubt, daß, wenn die Pompeati hat können 600 Duc[a]t[en] fordern [...]“. – Zu den einzelnen Währungen und deren Relationen verweise ich auf das erläuternde Verzeichnis im Anhang.

159 Brief vom 6. Juni 1749 (152).

160 Brief vom 11. Oktober 1748 (48).

161 Brief vom 13. Juni 1749 (162).

alloggio e 400: ongari.”¹⁶² Der Hinweis auf London als Herkunftsort und Rückreiseziel ist unter der Prämisse zu sehen, dass es bei zusätzlich bezahltem Reisegeld seitens des Impresario nicht unüblich war, Route und Transportmittel vorzugeben, um die Ausgaben im Rahmen zu halten.¹⁶³

Über den Inhalt der Verhandlungen, die Marianne Pirker im Zeitraum der Korrespondenz mit der Wiener Theaterleitung und später dem Stuttgarter Hof führte, sind wir leider nicht so detailliert informiert. Am 15. Oktober 1748 schrieb sie ihrem Mann: „Mei[n] gott morg[en] ist opera und post tag nach wien ich weiß nicht was ich schreib[en] soll, dann sie offerir[en] mir 400: ducaten, und du bist auch obligirt zu spiehl[en], und dann und wann ballet zu componir[en], ich thue es aber um dieß[en] preis nicht, basta ich werde müß[en] ei[nen] post tag wart[en], dann ich kan mir nicht so geschwind e[X][.].“¹⁶⁴ Wie aus einem weiteren Brief vom 18. Oktober 1748 hervorgeht, handelte es sich bei diesem Angebot, mit dem auch eine Betätigung von Franz Pirker als Instrumentalist und Ballettarrangeur abgegolten werden sollte, um eine Jahresbesoldung: „morg[en] soll ich nach wien resolvir[en], alleine die Besoldung ist zu schlecht, dann es soll[en] nur 400: ducat[en] vor das ganze jahr seyn vor dich und mich, morg[en] schreibe ich und will es auf 500 poussir[en], wo nicht so werde d[en] impres[ario] persuadir[en] daß er es in holland risquirt, dann es ist noch ungewiß.“¹⁶⁵ Der Plan, eine Erhöhung des Betrags zu erwirken, misslang offensichtlich, denn am 26. November 1748¹⁶⁶ teilte Marianne mit: „Biß dato habe noch keine antwort von Wien erhalt[en], alleine meine demanda non era troppo perché, sie sagt[en] mich zu distinguir[en] vor der Holzbauerin welche 1000 thaler hat, mir woll[en] sie 400 ducat[en] geb[en].“¹⁶⁷ Auch wegen des „symbolischen Kapitals“ – ihrer „meriti“ und des „onorifico“ – und nicht nur aus lebenspraktischen Gründen, hielt die Sängerin ihre Forderung offenbar für gerechtfertigt.

In Stuttgart genügte es nicht, sich der Gunst des Herrscherhauses und der hohen Hofbeamten zu vergewissern, um mit Honorarforderungen Erfolg zu haben. In seinem Brief an Jozzi vom 24. Juni 1749 stellt Franz klar, dass die „maledetta Paggenza“, die württembergischen Landstände, die Carl Eugens Opernbetrieb mitzufinanzieren hatten, in diesem Punkt intervenieren konnten.¹⁶⁸ Das erste Angebot, das Marianne unterbreitet wurde, belief sich, wie ihrem Brief vom 6. Juni 1749¹⁶⁹ zu entnehmen ist, auf 1200 Floren: „Die

¹⁶² Brief vom 11. Juni 1749 (159).

¹⁶³ Brief vom 29. März 1749 (122): „NB: solte der Jozzi die reiße auf des Scal[abrini] unkosten machen, so soll er sich wohl in acht nehmen, dann sie werden ihm zu Hamburg per aqua gehen machen, mithin muß er specificir[en] biß nach Coppenn[agen] zu land, dann sonst kostet es ihm auß seinen Beutel, und auf solche art auch die zuruk reiße, obwohl diejenigen so hieher kommen, ihre noth haben werden, das reißgeld z[u]ruk zu bekommen [...]“.

¹⁶⁴ Brief vom 15. Oktober 1748 (53).

¹⁶⁵ Brief vom 18. Oktober 1748 (55).

¹⁶⁶ Brief vom 26. November 1748 (77).

¹⁶⁷ Ebd..

¹⁶⁸ Brief vom 24. Juni 1749 (176).

¹⁶⁹ Brief vom 6. Juni 1749 (152).

verwittbte Herzogin welche mich zum erst[en] mal getha gehört, ware außer sich, enfin Gott gebe was er will, es sind schon 4. Täg daß mann mir 1200 fl. offerir[en] laßen, ich bin aber auf 1500 beruhet, morg[en] werde die Resolution hören, es versteht sich aber wann du komst mann dir aparte Besoldung geben wird, mann will dich aber vorherho hören.“

Der Grund für Mariannes Forderung war, dass ihre Vorgängerin Francesca Cuzzoni eine höhere Besoldung erhalten hatte. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass Marianne zwar nicht das internationale künstlerische Renommee der Kollegin besaß, diese sich aber in ihren Stuttgarter Jahren bereits jenseits des Zenits ihrer Karriere befand. Das Ergebnis der Verhandlungen teilte Marianne ihrem Mann am 19. Juni 1749 mit: „Enfin ich muß dir doch bericht[en,] daß ich vor 8: täg[en] /:aufs künftige nach meiner Retour:/ in hießige Dienste angenomm[en] \word[en]/ bin, und zwar mit all[en] avantagen so mann wünschen kan, dann ich habe nicht nur der Cuzzoni ihre Besoldung, sondern habe die Helfte naturalien, welche mann gedoppelt verkauft, mithin komme ich auf 1800 fl. ich allein, hernach wird mann dir nach dein[en] meriten auch eine Besoldung außwerf[en], dann mann will dich zu erst höre[n], wann ich eine schöne arie welche neu von Klug ist, so sage ich sie seye von dir [...]“¹⁷⁰ Die Produktion von Lebensmitteln war teuer, weshalb eine Bezahlung in Naturalien ebenso bedeutsam war wie Bargeld. Die Aussicht darauf, dass Franz Pirker, anders als in Wien, eine Anstellung mit zusätzlicher Besoldung würde aushandeln können, versprach weitere Einnahmen, die aus Mariannes Sicht auch die ‚Aneignung‘ einer Komposition Glucks („von Klug“) rechtfertigten.

Mit der Anstellung in Stuttgart gelang es den Pirkers, sich endlich ein mittel- bis längerfristig gesichertes Auskommen zu verschaffen. Die Briefe von Franz aus dem Jahr 1753 zeigen, dass er dank seiner reichen, europaweit gesammelten beruflichen Erfahrungen mit der Aufgabe betraut wurde, als Bevollmächtigter des württembergischen Herzogs in Italien geeignetes Opernpersonal zu engagieren. Wahrscheinlich wirkte er in dieser Funktion auch an der Verpflichtung Niccolò Jommellis mit, der als württembergischer Opernkapellmeister in den folgenden Jahren am Stuttgarter Hof eine Zeit besonders prachtvoller Opernpflege zu verantworten hatte. Am weiteren Schicksal des Paares wird aber auch deutlich, wie fragil die Position eines Musikers als Hofangestellter sein konnte. Eine höfische Affäre, die nur in ihren Ergebnissen bekannt ist, genügte, um die gewonnene existenzielle Stabilität durch eine mehr oder minder willkürliche Inhaftierung wieder zu zerstören und damit paradoxerweise für die Überlieferung eines Briefbestandes zu sorgen, der uns ungewöhnliche Einblicke in die Opernwelt des 18. Jahrhunderts gewährt.

170 Brief vom 19. Juni 1749 (169).