

Musik & Theater

NEUE FOLGE // BAND 12

Mirijam Beier

Marianne Pirker

Karriere einer Sängerin
im 18. Jahrhundert



Mirjam Beier
—
Marianne Pirker

Musik und Theater

begründet von
Detlef Altenburg

als Neue Folge herausgegeben von
Panja Mücke, Beate Agnes Schmidt und Antje Tumat

Band 12

Mirijam Beier

Marianne Pirker

Karriere einer Sängerin im 18. Jahrhundert

Königshausen & Neumann

Die vorliegende Publikation ist gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.



FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 1014-G

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Umschlag: skh-softics/coverart

Umschlagabbildung: Bemalung Clavichord-Innendeckel, Lolland-Falsters stiftsmuseum, Maribo (Inventarnr. 1.010)
Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in the EU

ISBN 978-3-8260-8189-7

eISBN 978-3-8260-8190-3

<https://doi.org/10.36202/9783826081903>

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Musik & Theater

NEUE FOLGE

Herausgegeben von Panja Mücke, Beate Agnes Schmidt und Antje Tumat

Musik ist seit der griechischen Antike integraler Bestandteil des europäischen Theaters. Das Verhältnis von Text, Musik und Szene in den verschiedenen dramatischen Bühnengenres unterlag im Laufe der mehr als zweieinhalbtausendjährigen Geschichte des europäischen Theaters einem beständigen Wandel – von der attischen Tragödie über das italienische Schauspiel mit Intermedien, die Oper, das Melodram bis hin zu multimedialen und performativen Theaterformen sowie Hörspiel (ohne Bühne). Die jeweilige musikalische Ausgestaltung hat nicht nur die Inszenierungen der spezifischen dramatischen Vorlage geprägt, sondern auch entscheidend zur Gesamtkonzeption des Theaterereignisses beigetragen. Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert standen sich zudem im theatergeschichtlichen Kontext das sogenannte Sprechtheater und die Oper mit eigenständigen Traditionen gegenüber. Ihre Beziehung war von einem wechselseitigen Austausch der Ideen, (musik)damaturgischen Konzepte und

Techniken geprägt, die immer auch Impulse für neue Theatergenres gab. Mit den technologischen und ästhetischen Entwicklungen der Moderne bleibt das Wechselspiel von Musik und Theater in multimedialen Inszenierungen, mit elektronisch erzeugten Klängen und interaktiven Performances bis in die Gegenwart lebendig.

Die Reihe *Musik und Theater* widmet sich seit ihrer Gründung 2006 und ab 2023 in einer Neuen Folge dem gesamten Spektrum der Themen, die mit Musik im Theater vom 16. bis 21. Jahrhundert zusammenhängen. Sie richtet sich gleichermaßen an die Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft wie an alle Interessierten. Die in dieser Reihe erscheinenden Bände gehen von einem interdisziplinären Ansatz aus und thematisieren Formen des Theaters mit Musik im weiten Sinne, seine gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen, seine Funktionen und Techniken, seine Akteure, Institutionen und Kontroversen.

Marianne Pirker

Inhalt

Danksagung	13
1. Einleitung	
<i>Die Nachtigall vom Hohenasperg oder Die Irre von Eschenau?</i>	15
2. Biografie	31
2.1 Marianne Pirkers Herkunft, Kindheit und Jugend	31
2.1.1 Überlegungen zu Herkunft und Ausbildung der Sängerin	31
2.1.2 Exkurs <i>Lücken schreiben</i> : Franz Pirker und Gioseffa Susanna Pirker, geb. Geiereck	46
2.2 Karrierebeginn: Die <i>impres</i> e der Brüder Mingotti in Graz (1736–1740)	59
2.3 Weitere Stationen mit den Impresari Mingotti: Hamburg, Berlin, Pressburg/Bratislava und Laibach/Ljubljana	68
2.3.1 Hamburg (Sommer 1740)	68
2.3.2 Berlin (Herbst 1740)	72
2.3.3 Pressburg/Bratislava (1741)	75
2.3.4 Laibach/Ljubljana (1742)	77
2.4 <i>scrittura</i> in Italien (1743–1746): Venedig, Bologna, Parma und Livorno	80
2.5 Engagements am Londoner King's Theatre	95
2.5.1 Die <i>season</i> 1746/47	100
2.5.2 Die <i>season</i> 1747/48	113
2.6 Rückkehr zu den <i>impres</i> e Pietro Mingottis: Hamburg und Kopenhagen	132
2.6.1 Hamburg (Herbst 1748)	132
2.6.2 Erster Aufenthalt in Kopenhagen (Winter und Frühjahr 1748/49)	147
2.6.3 Vertragsverhandlungen mit dem württembergischen Hof: Zwischenspiel in Stuttgart und Ludwigsburg (1749)	170
2.6.4 Zweiter Aufenthalt in Kopenhagen (Sommer und Herbst 1749)	177
2.7 Als <i>Virtuosin</i> am Hof Herzog Carl Eugens von Württemberg (1750–1756)	185
2.8 Karriereende einer Sängerin: Marianne Pirkers Gefangenschaft auf den Festungen Hohentwiel und Hohenasperg (1756–1764) und ihr Leben nach der Haft	205

3. Vokalprofil und Musikalien	217
3.1 Quellenkorpora zur Erstellung des Vokalprofils	221
3.1.1 Die Walsh-Drucke	221
3.1.2 Die Produktionsmaterialien des württembergischen Hofes	226
3.2 Marianne Pirkers Vokalprofil	230
3.2.1 Auswertung der bei Walsh gedruckten Arien	230
3.2.2 Auswertung der württembergischen Produktionsmaterialien	243
3.2.3 Weitere Musikalien	252
3.2.4 Zusammenfassung	254
4. Schlussbetrachtung: „ich [...] bin ein Mops worden“	257
5. Quellen- und Literaturverzeichnis	269
5.1 Abkürzungen	269
5.2 Quellenverzeichnis	269
5.2.1 Archivalien	269
5.2.2 Periodika	270
5.2.3 Libretti	271
5.2.4 Musikalien	275
5.3 Literaturverzeichnis	277
5.4 Digitale Ressourcen	292
6 Anhang	293
6.1 Marianne Pirker in Venedig: Das Gesangspersonal der Produktionen am Teatro San Giovanni Grisostomo	293
6.2 Benefizkonzerte in den <i>seasons</i> 1746/47 und 1747/48 für den <i>Fund for the Support of Decay'd Musicians and Their Families</i> im Londoner King's Theatre	294
6.2.1 Programm nach dem <i>General Advertiser</i> für das Konzert am 14. April 1747	294
6.2.2 Programm nach dem <i>General Advertiser</i> für das Konzert am 5. April 1748	295
6.3 Mopsordensgruppe aus Porzellan, Landesmuseum Mainz	297
6.4 Bemalung des Clavichord-Innendeckels im Lolland-Falsters stiftsmuseum in Maribo	298
6.4.1 Abbildung des gesamten Clavichords	298
6.4.2 Ausschnitt: Die Gruppe der Musiker und Musikerinnen	299

6.5 Übersicht über die Erstaufführungen von Opern am württembergischen Hof 1750–1756.....	299
6.5.1 Aufführungen August 1750–Karneval 1753.....	300
6.5.2 Aufführungen August 1753–August 1756.....	301
6.6 Artikel Stuttgarter Zeitungen zu den Feierlichkeiten anlässlich der herzoglichen Geburtstage in den Jahren 1751 und 1755.....	302
6.6.1 Zeitungsartikel zu den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags der Herzogin Elisabeth Friederike Sophie von Württemberg 1751.....	302
6.6.2 Zeitungsartikel zu den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags des Herzogs Carl Eugen von Württemberg 1755...	303
6.7 Überblick über Karrierestationen und Aufenthaltsorte Marianne Pirkers.....	306
6.7.1 Chronologischer Überblick.....	306
6.7.2 Kartografische Darstellung (inkl. bekannter Reiserouten)	307
7 Personenregister.....	308

Technische Hinweise

Außerhalb von Zitaten werden die Schreibweisen von Namen in diesem Band vereinheitlicht. Als Grundlage hierfür dienen hauptsächlich der *indice dei cantanti* in Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, und die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online* (<https://www.mgg-online.com/>). Die Schreibweisen der Namen von Franz und Marianne Pirker sowie Giuseppe Jozzi richten sich nach den Hauptschreibweisen in der überlieferten Korrespondenz. Ortsnamen, deren historische Bezeichnung von der heutigen abweicht, werden mit historischem und heutigem Namen angegeben, z. B. Laibach/Ljubljana.

Die Bibliothekssigel entsprechen denjenigen des *Répertoire International des Sources Musicales* (<http://www.rism.info/de/rism-bibliothekssigel.html>). Die verwendeten Archivsigel sind zu Beginn des Quellen- und Literaturverzeichnisses aufgelöst.

Danksagung

Bei diesem Band handelt es sich um meine überarbeitete Dissertation, die im Oktober 2020 an der Kultur- und Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät im Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Musikwissenschaft, der Paris-Lodron-Universität Salzburg eingereicht wurde. Sie entstand im Rahmen des von PD Dr. Daniel Brandenburg eingeworbenen und geleiteten Forschungsprojekts *Die ‚Operisti‘ als kulturelles Netzwerk: Einblicke und Kontexte der Pirker-Korrespondenz* (Österreichischer Wissenschaftsfonds FWF, P 27420).

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei allen Institutionen und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern bedanken, die mich bei den Recherchen zu dieser Arbeit unterstützt haben. Ein besonderer Dank für weiterführende Auskünfte und Hinweise gilt Mag. Ulrike Feistmantl (Salzburger Landesarchiv), Dr. Thomas Mitterecker (Archiv der Erzdiözese Salzburg), Dr. Franziska Dunkel (Haus der Geschichte Baden-Württemberg), Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst (Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik) und Dr. Christoph Brandhuber (Universitätsarchiv Salzburg). Bedanken möchte ich mich außerdem bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Steiermärkischen Landesbibliothek in Graz, der Universitätsbibliothek Graz, des Stadtarchivs Heilbronn (insbesondere Walter Hirschmann), des Hauptstaatsarchivs Stuttgart und der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (insbesondere Arietta Ruß und Esther Sturm) für vielfältige Unterstützung während der Recherchen vor Ort sowie bei der Stifts- und landsbibliothek in Skara (David Jonsson) und Det Kgl. Bibliotek in Kopenhagen (Jeppe Plum Andersen) für die kostenlose und unkomplizierte Bereitstellung von Digitalisaten. Ein großer Dank gebührt ebenso dem Landesmuseum Mainz und dem Lolland-Falsters stiftsmuseum in Maribo für die kostenlose Erteilung von Reproduktionsgenehmigungen für die Drucklegung. Dem FWF danke ich für das Ermöglichen dieser Monografie durch die knapp zweieinhalbjährige Anstellung in dem oben genannten Projekt und die Übernahme der Druckkosten im Rahmen des Programms „Selbstständige Publikationen“ (PUB 1014).

Ebenso möchte ich mich bei Nicolai Østenlund, Peter Hauge, Ph. D., und Dr. Milada Jonášová für Auskünfte zu Quellen in Dänemark und Prag bedanken. Dr. Rainer Theobald war so freundlich, mir Scans von Libretti aus seiner Sammlung zur Verfügung zu stellen.

PD Dr. Ingeborg Zechner hat in unzähligen Diskussionen mit Rat, Tat, Humor und viel Geduld zum Gelingen dieser Monografie beigetragen, wofür ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken möchte. Sie und Dr. Till Reininghaus haben mich zudem verdienstvollerweise beim Korrekturlesen unterstützt. Dipl.-Kffr. Susanne Steppat danke ich für viele motivierende Gespräche, kritische Nachfragen und ein immer offenes Ohr.

Last but not least möchte ich mich bei den Reihenherausgeberinnen Prof. Dr. Antje Tumat, Prof. Dr. Panja Mücke und Dr. Beate Agnes Schmidt sehr herzlich für die Aufnahme meines Bandes in die Reihe *Musik und Theater* und ihre wertvollen Anmerkungen zur Überarbeitung sowie bei dem Verlag Königshausen & Neumann (insbesondere Daniel Seger) für die kompetente Betreuung der Drucklegung bedanken.

1. Einleitung: *Die Nachtigall vom Hohenasperg* oder *Die Irre von Eschenau*?

Die Nachtigall vom Hohenasperg: So lautet der Titel eines 1868 in einer Berliner Zeitschrift publizierten, kurzen belletristischen Beitrags von Elise Polko über die Sängerin Marianne Pirker.¹ Nur ein Jahr später veröffentlichte Carl Müller unter dem Pseudonym Otfrid Mylius den zweibändigen Roman *Die Irre von Eschenau*, der sich ebenfalls auf die Biografie Pirkers bezieht. Trotz anders lautender Behauptungen des Autors im Vorwort kann dieser nicht zu den quellenbasierten Schriften über die Sängerin gezählt werden, da der literarischen Gattung entsprechend vorrangig eine fiktionale Geschichte erzählt wird.² Im Folgenden erschienen viele weitere literarische Beiträge, Aufsätze und Zeitungsartikel zu Marianne Pirker unter Titeln wie *Die Gefangene vom Hohen-Asperg*³, *Diva auf dem Demokratenbuckel*⁴, *Nachtigall im Käfig: Der Fall Marianne Pirker*⁵ oder *Marianne Pirker: Sängerin zwischen Paradies und Hölle*⁶. Allein diese Überschriften zeigen, dass sich die jeweiligen Beiträge nicht auf die gesamte Karriere der Sängerin konzentrieren, sondern dass der Fokus zumeist auf ihr – durchaus bemerkenswertes und unvermitteltes – Karriereende gerichtet ist: Als am württembergischen Hof angestellte *Virtuosin*⁷ wurde sie 1756 auf Befehl Herzog Carl Eugens verhaftet und ohne Anklage und einen Prozess acht Jahre lang zunächst auf der Festung Hohentwiel, dann auf dem Hohenasperg gefangen gehalten. Bereits wenige Wochen nach ihrem Tod im November 1782 erschien im *Magazin für Frauenzimmer* ein kurzer Beitrag zu

- 1 Elise Polko: *Die Nachtigall vom Hohenasperg*, in: *Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung* XIV/14 (8. April 1868), S. 109f. Der Beitrag erschien auch in englischer Übersetzung: *The Nightingale of Hohenasperg*, in: *Appleton's Journal of Literature, Science, and Art* II/26 (25. September 1869), S. 164–166.
- 2 Otfrid Mylius: *Die Irre von Eschenau. Ein Roman aus der Zeit Herzogs Karl Eugen von Württemberg*, 2 Bde., Stuttgart 1869. Der Autor will sich gegen den „mit poetischer Freiheit“ geschriebenen Beitrag Polkos abgrenzen und behauptet „sich, mit geringen Ausnahmen, der Geschichte möglichst genau anzuschließen“ (beide Zitate im Vorwort des ersten Bandes, o. S.). Manche der nachfolgenden Autoren wurden dadurch dazu verleitet, diesen Roman als Quelle zu betrachten.
- 3 Hildegard Veil: *Die Gefangene vom Hohen-Asperg*, in: *Der Schwabenspiegel* 30/11 (17. März 1936), S. 83. (Ein Exemplar des Artikels befindet sich zusammen mit weiteren Zeitungsartikeln zu Marianne Pirker im Stadtarchiv Heilbronn, Sign. ZS 12555.)
- 4 Dorothee Holder: *Diva auf dem Demokratenbuckel* (13. November 1982). Artikel ohne Angabe der Zeitung aufbewahrt im Stadtarchiv Heilbronn, Sign. ZS 12555. Auch im HStAS, Sign. J 191 Pirker, Marianne, befinden sich zwei Zeitungsartikel, allerdings ohne Angabe des Erscheinungsjahres und der jeweiligen Zeitung. Weitere Artikel finden sich etwa in der Zeitschrift *Schweizer Frauenheim* (Hedwig Corroon: *Marianne Pirker*, 17. August 1907, S. 441) und in den *Stuttgarter Nachrichten* (O. H.: *Große Frauen in Schwaben (IV). Marianne Pirker, erste Stuttgarter Primadonna (1717–1782)*, in der *Beilage für die Frau* Nr. 5 (4. März 1950), S. 2).
- 5 [Beate Volmari]: *Nachtigall im Käfig. Der Fall Marianne Pirker*, in: *Angeklagt! Außergewöhnliche Kriminalfälle in Schwaben*, hrsg. von Steffen Pross und Ders., Stuttgart 2005, S. 62–69 und 153.
- 6 Monika Bergan: *Ludwigsburger Frauenporträts. Biographisches aus vier Jahrhunderten*, Ludwigsburg 2006, S. 18.
- 7 So lautet Marianne Pirkers Titel in ihrem Anstellungsdekret am württembergischen Hof. Siehe Kap. 2.7.

Marianne Pirker, in dem u. a. dieser Akt fürstlicher Willkür erwähnt wird, ihre sängerische Laufbahn aber kaum Beachtung findet.⁸ Obwohl die Sängerin nicht zu den herausragendsten Sängerpersönlichkeiten des italienischen Opernbetriebs im 18. Jahrhundert zählte, wie z. B. Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni oder Carlo Broschi (detto Farinelli), blieb somit stets ein publizistisches und musikhistorisches Interesse an ihr bestehen, das allerdings wohl mehr durch ihr Schicksal motiviert wurde als durch ihre sängerische Karriere. In dieser Studie wird somit erstmals die Karriere Marianne Pirkers in ihrer Gesamtheit quellenkritisch erarbeitet sowie vor dem Hintergrund des italienischen Opernbetriebs des 18. Jahrhunderts betrachtet und mit diesem in Beziehung gesetzt, ohne einen einzelnen Abschnitt daraus zu fokussieren und ihre Biografie darauf einzuengen. Mit der Verortung ihrer Karriere innerhalb des Produktionssystems der *opera seria* reiht sich die Monografie in das Erkenntnisinteresse der jüngeren musikwissenschaftlichen Opernforschung ein.

Beginnend mit der von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebenen mehrbändigen *Geschichte der italienischen Oper*⁹ in den 1980er-Jahren wandelte sich das Interesse der musikwissenschaftlichen Opernforschung von der Konzentration auf einzelne Komponisten und ihre Werke zu einer Wahrnehmung der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts als musiktheatralisches, multimediales und gesamteuropäisches Phänomen. Für das Verständnis des Opernbetriebs aus dieser Perspektive müssen seine Organisationsformen, Produktions- und Aufführungsbedingungen sowie die Protagonisten und Protagonistinnen, die *operisti*¹⁰, einbezogen werden.¹¹ Dadurch erfuhr auch der auf die Oper angewandte Werkbegriff eine Erweiterung. Dieser umfasst nun nicht mehr primär eine einzige, uneingeschränkt gültige und vom Komponisten autorisierte Fassung des Notentextes. Vielmehr werden auch Faktoren der Werkgenese sowie des Aufführungsprozesses

8 Anonymus: *Biographische Nachrichten und Anekdoten*. 1. Mariane Pirker, in: *Magazin für Frauenzimmer*, Zwölftes Stück (Christmonat 1782), S. 1087–1089.

9 Die insgesamt sechsbändige Publikation umfasst zwei Teile (einen Historischen und einen Systematischen Teil), die jeweils aus drei Bänden bestehen. Insbesondere der Systematische Teil zeigt die veränderte Perspektive. Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hgg.): *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, Bde. 4–6, Laaber 1990–1992 (Orig. ital. *Storia dell'opera italiana. I sistemi*, Turin 1987–1988).

10 Der Begriff *operisti* umfasst alle Personen, die an einer Opernaufführung beteiligt sind, und reicht damit von den Komponisten, Librettisten, Impresari, Sängern und Sängerinnen bis beispielsweise zu den Malern der Bühnenbilder und Orchestermusikern. Vgl. Reinhard Strohm: *North Italian operisti in the Light of New Musical Sources*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 421–438, hier S. 423.

11 Vgl. u. a. Reinhard Strohm: *Darstellung, Aktion und Interesse in der höfischen Opernkunst*, in: *Händel-Jahrbuch* 49 (2003), S. 13–26; Ulrich Konrad: *Vorwort*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Dens. in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007, S. 7–9; Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf: *Vorwort*, in: „*Per ben vestir la virtuosa*“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hrsg. von Dens. (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011, S. 7–10, hier S. 7, sowie Carolyn Abbate und Roger Parker: *A History of Opera*, New York und London 2015, bes. S. XVII und 7f.

ses miteinbezogen, sodass sowohl der Komplexität der Gattung Oper als auch ihrer offenen und flexiblen Werkgestalt Rechnung getragen wird, die sich etwa in einer Vielzahl von Bearbeitungen und Pasticci¹² äußert.¹³ Im Zentrum der Oper als Bühnenergebnis standen die Sänger und Sängerinnen als ihre Hauptprotagonisten und -protagonistinnen, die nicht nur maßgeblich an der Konzeption, Aufführung und Verbreitung der Werke beteiligt waren und sich im Mittelpunkt des Publikumsinteresses befanden, sondern damit auch eine herausragende Position im italienischen Opernbetrieb und Produktionssystem einnahmen.¹⁴ Um die Funktionsweise dieses Betriebs zu verstehen, ist eine Einbeziehung der Perspektive des Gesangspersonals unabdingbar. In der musikwissenschaftlichen Opernforschung ist dieser Bedeutung der Sänger und Sängerinnen bereits mittels verschiedener Publikationen Rechnung getragen worden,¹⁵ insbesondere auch in Form von Biografien,¹⁶

- 12 Vgl. zur Verwendung dieser beiden Begriffe Christine Siegert: *Zum Pasticcio-Problem*, in: *Opernkonzepationen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine*, hrsg. von Thomas Betzwieser (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 31), Würzburg 2016, S. 155–166. Eine Opernbearbeitung kann nach Siegert „im Ergebnis einem Pasticcio sehr nahe kommen; sie entsteht hingegen auf der Basis einer vorläufig abgeschlossenen Werkgestalt, die im Nachhinein verändert wird. Einer solchen Basis entbehrt das Pasticcio. [...] Bei Bearbeitungen wird in den Libretti üblicherweise der Komponist der Ausgangsoper als Autor der Musik genannt“ (S. 161). Als Definition für das Pasticcio, bei dem meist entweder kein Autor oder alle beteiligten Komponisten genannt seien, schlägt sie vor: „Bei einem Pasticcio handelt es sich um einen aus heterogenem, idealiter indes gleichrangigem musikalischem und gegebenenfalls textlichem Material zusammengestellten, in sich abgeschlossenen ästhetischen Gegenstand, der üblicherweise unmittelbar zum Zweck der Aufführung hergestellt wurde.“ (S. 162f.).
- 13 Vgl. u. a. Michele Calella: *Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‚Werkcharakters‘ in der Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007, S. 15–32, und Reinhard Wiesend: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Hinführung*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Dems. (= Geschichte der Oper, Bd. 2), Laaber 2006, S. 1–8, bes. S. 6–8. Zu Opernpasticci im 18. Jahrhundert und insbesondere ihrer Rolle innerhalb des Opernnetzwerks vgl. Berthold Over und Gesa zur Nieden (Hgg.): *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics* (= Mainz Historical Cultural Sciences, Bd. 45), Bielefeld 2021. Siehe auch die Ausführungen zur Funktion von Notenmaterial innerhalb des Produktionssystems der italienischen Oper in Kap. 3. In der Theaterwissenschaft ist für das Sprechtheater dagegen bereits länger ein erweiterter Werkbegriff, der die Aufführung eines Werkes in den Fokus stellt, gebräuchlich. Vgl. u. a. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993 (21999), bes. S. 11f.
- 14 Vgl. u. a. Michael Walter: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. VII, und Brandenburg/Seedorf, *Vorwort*, S. 7.
- 15 Vgl. u. a. Sergio Durante: *Der Sänger*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1990, S. 359–415; John Rosselli: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992; Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (Hgg.): *„Per ben vestir la virtuosa“*. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011, und Suzanne Aspden: *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel’s Operatic Stage*, Cambridge u. a. 2013.
- 16 Vgl. u. a. Claudia Maria Korsmeier: *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und „seine“ Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musik-

wie es eine solche akteurszentrierte, auf die Protagonisten und Protagonistinnen ausgerichtete Perspektive durchaus nahelegt.¹⁷ Mit einer entsprechenden Zentrierung auf die Sänger und Sängerinnen als zentrale Akteure und Akteurinnen des italienischen Opernbetriebs geht in der Forschung auch die Reflexion von Geschlecht als kultureller Kategorie einher.¹⁸ Die fundierte wissenschaftliche Erarbeitung möglichst vieler weiterer solcher Biografien als Grundlagenforschung ist notwendig, um durch die Zusammensetzung dieser kaleidoskopartigen Blickwinkel schrittweise einem differenzierten Gesamtbild näherzukommen und somit allgemeine und belastbare Aussagen zu dieser Berufsgruppe und ihrem Handeln im Opernbetrieb tätigen zu können. Diese Studie leistet dazu einen wesentlichen Beitrag und ist durch das Einnehmen der Perspektive Pirkers als handelnder Akteurin innerhalb des italienischen Opernsystems in vielfältige Weise an weitere Forschungen anschlussfähig. Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Biografie Marianne Pirkers ist also kein Selbstzweck, um ihre „zu Unrecht vergessene[n] Leistungen“¹⁹ gerade als Frau des 18. Jahrhunderts wieder ins Bewusstsein zu rufen und in die Musikgeschichte einzuschreiben, sondern um durch die Aufarbeitung von Pirkers Handeln als Sängerin dem Kaleidoskop des Opernsystems eine weitere Perspektive hinzuzufügen. Ihr musik-kulturelles Handeln²⁰ steht dabei auch im zeitgenössischen Spannungsfeld von männlichen und weiblichen Handlungsräumen und umfasst nicht nur das Singen als genuin mu-

wissenschaft aus Münster, Bd. 13), Eisenach 2000; Paola Lunetta Franco: *Francesca Cuzzoni (1696–1778). Lo stile antico nella musica moderna*, Tesi di laurea masch., Università degli Studi di Pavia, 2001; Christine Pollerus: *Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert*, Diss. masch., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2005; Saskia Maria Woyke: *Faustina Bordoni. Biographie, Vokalprofil, Rezeption*, Frankfurt am Main 2010; Michael Burden: *Regina Mingotti. Diva and Impresario at the King's Theatre London* (= Royal Musical Association Monographs, Bd. 22), Farnham 2013; Michaela Krucsay: *Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Bd. 10), Oldenburg 2015; Paul F. Rice: *Venanzio Rauzzini in Britain. Castrato, Composer, and Cultural Leader* (= Eastman Studies in Music, Bd. 125), Rochester (N.Y.) u. a. 2015, und Carola Bebermeier: *Celeste Coltellini (1760–1828). Lebensbilder einer Sängerin und Malerin* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Bd. 4), Köln u. a. 2015.

- 17 Vgl. zum Zusammenhang zwischen der Akteurszentrierung innerhalb des *cultural turn* und der wissenschaftlichen Biografik als Methode Wolfram Pyta: VII. *Biographisches Arbeiten als Methode. 1. Geschichtswissenschaft*, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 331–338.
- 18 Vgl. u. a. Corinna Herr: *Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013.
- 19 Thomas Etzemüller: *Wer konstruiert die Biographie? Über die Rolle von Autoren, Lesern, Quellen, Texten – und des Biographierten*, in: *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden, Mainz 2018, S. 29–34, Zitat S. 31.
- 20 Vgl. zur Kategorie des (musik)kulturellen Handelns Annette Kreutziger-Herr: Art. *Kulturelles Handeln / Musikkulturelles Handeln*, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Ders. und Melanie Unseld, Kassel u. a. 2010, S. 320f., sowie Susanne Rode-Breymann: *Einleitung*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Ders. (= Musik – Kultur – Gender, Bd. 3), Köln u. a. 2007, S. 1–7.

sikkulturelle Tätigkeit, sondern jegliches Handeln in Zusammenhang mit der Ausübung dieser Tätigkeit – im Rahmen des italienischen Opernsystems etwa die Pflege ihres Netzwerks oder das Reisen.

Die Oper, insbesondere die italienische *opera seria*, hatte sich im 18. Jahrhundert als europäisches Phänomen etabliert und sich als „gesellschaftliche und kulturelle Größe“ zu einem „zentralen kulturellen Ereignis“²¹ entwickelt. Aufgeführt wurde sie in einer unüberschaubar großen Zahl von Produktionen an Höfen, in öffentlichen Theatern und von mobilen Ensembles an verschiedenen Orten. Die Betriebsformen der Hofoper und der Unternehmeroper unterschieden sich im Wesentlichen in ihrer Finanzierungsstruktur: In der Hofoper trat der jeweilige Fürst als Impresario und Geldgeber auf und nutzte die Aufführungen, die meist zu besonderen Anlässen und Feiertagen stattfanden und nur geladenen Gästen zugänglich waren, vornehmlich zur Repräsentation im Sinne der „conspicuous consumption“²². Der kommerzielle Opernbetrieb wurde dagegen meist von Gesellschaften oder einzelnen Impresari geführt. Die in dieser Art organisierten, öffentlichen Aufführungen durften von allen Personen besucht werden, die die Eintrittspreise bezahlen konnten, und erfolgten nicht nur zu besonderen Anlässen, sondern strebten eine gewisse Regelmäßigkeit an (etwa in Form der italienischen *stagione* und der Londoner *season*²³). Das gesamte Produktionssystem war dabei auf die Oper als Bühnenergebnis ausgerichtet, das mit seinen Komponenten Text, Musik und Inszenierung mit jeder einzelnen Aufführung die Gunst des Publikums zu gewinnen suchte oder repräsentativen Aufgaben nachkam. Um ein möglichst überzeugendes Gesamtergebnis zu erzielen, wurde selbstverständlich jede Aufführung an die jeweiligen Produktionsbedingungen angepasst. Dieser Prozess bedingt die bereits genannte offene und flexible Werkgestalt. Die Aufführung von Bearbeitungen und Pasticci war daher ebenso üblich wie erfolgreiche Libretti (etwa von Pietro Metastasio) mehrfach zu vertonen und Arien auf die vokalen Fähigkeiten der jeweiligen Sänger und Sängerinnen abzustimmen.²⁴

Zusätzlich war dieses sich europaweit erstreckende Produktionssystem von Mobilität geprägt. Insbesondere die Sänger und Sängerinnen nahmen Engagements an vielen unter-

21 Herbert Schneider und Reinhard Wiesend: *Einleitung*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Dens. (= Geschichte der Oper, Bd. 2), Laaber 2006, S. IX–XIV, beide Zitate S. IX. Vgl. auch Michael Walter: *Die Oper als europäische Gattung*, in: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, hrsg. von Peter Stachel und Philipp Ther (= Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 3), Wien u. a. 2009, S. 11–30, bes. S. 25f., und Gernot Gruber: *Die Oper der Wiener Klassik in der europäischen Musikkultur*, in: ebda., S. 31–40.

22 Vgl. zur Verwendung dieses Begriffes im Kontext der Hofoper: Walter, *Oper*, S. 198.

23 Siehe zur unterschiedlichen Organisation dieser beiden Spielzeittypen Kap. 2.4 (*stagione*) und Kap. 2.5 (*season*).

24 Vgl. u. a. Schneider/Wiesend, *Einleitung*; Wiesend, *Hinführung*; Franco Piperno: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1990, S. 15–79; Walter, *Oper*, bes. S. VIIIf., 63–118 und 196–218, und Caella, *Zwischen Autorwillen und Produktionssystem*.

schiedlichen Orten wahr, sodass Reisen – mit allen Schwierigkeiten, wie etwa das ständige Überschreiten von (Zoll-)Grenzen – genauso zu ihrer beruflichen Tätigkeit gehörte wie die Darstellung auf der Bühne.²⁵ Dabei bewegten sie sich aber immer innerhalb eines eigenen vom Produktionssystem der italienischen Oper gebildeten Kulturraums²⁶, der sich u. a. darin manifestierte, dass seine Protagonisten und Protagonistinnen auch außerhalb des italienischen Sprachraums Italienisch als Lingua franca nutzten: Zum einen fanden sowohl die Aufführungen üblicherweise auf Italienisch, möglicherweise mit Übersetzungen im gedruckten Libretto, statt, zum anderen verwendeten die *operisti* diese Sprache auch in ihrer persönlichen Kommunikation. Die hochgradige Mobilität der Sänger und Sängerinnen lässt sich auch in Marianne Pirkers Karriere beobachten, da sie als Sängerin europaweit unterwegs war und von Livorno bis Kopenhagen und von Pressburg/Bratislava bis London auftrat.²⁷

- 25 Vgl. u. a. Walter, *Oper*, S. 37–46, und Reinhard Strohm: *Italian Operisti North of the Alps c. 1700–c. 1750*, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hrsg. von Dems. (= *Speculum musicae*, Bd. 8), Turnhout 2001, S. 1–59.
- 26 Vgl. u. a. Walter, *Die Oper als europäische Gattung*, S. 13, und Norbert Dubowy: *Überlegungen zum Thema der Tagung*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Dems., Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 5–21, hier S. 12f.
- 27 Ausgehend von dem geschichtswissenschaftlichen Forschungsgebiet der Historischen Migrationsforschung werden seit einigen Jahren auch in der Musikwissenschaft Ortswechsel von Musikern und Musikerinnen unter dem Schlagwort ‚Migration‘ vermehrt in den Blick genommen. Vgl. zur Forschung in der Geschichtswissenschaft u. a. Sylvia Hahn: *Historische Migrationsforschung* (= Historische Einführungen, Bd. 11), Frankfurt am Main 2012, und in der Musikwissenschaft Silke Leopold: *Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Ders. (= *Analecta musicologica*, Bd. 49), Kassel u. a. 2013, S. 30–39, sowie Gesa zur Nieden: *Frühneuzeitliche Musikermigration nach Italien. Fragen, Verflechtungen und Forschungsgebiete einer europäischen Kulturgeschichtsschreibung der Musik*, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel*, hrsg. von Anne-Madeleine Goulet und Ders. (= *Analecta musicologica*, Bd. 52), Kassel u. a. 2015, S. 9–30. Explizit mit der italienischen Oper befassen sich in diesem Zusammenhang etwa Strohm, *Italian Operisti North of the Alps*; Ders.: *Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne*, in: *Gluck und Prag*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= *Gluck-Studien*, Bd. 7), Kassel u. a. 2016, S. 13–27, und Michele Caella: *Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold (= *Analecta musicologica*, Bd. 49), Kassel u. a. 2013, S. 171–181. In Bezug auf die *operisti* und ihre Bewegung im Kontext des Produktionssystems der italienischen Oper wird hier und im Folgenden der Begriff ‚Mobilität‘ statt demjenigen der ‚Migration‘ verwendet. So wanderten die *operisti* nicht gezielt an einen Ort aus, sondern bewegten sich innerhalb des durch den Opernbetrieb gebildeten Kulturraums, in dem Italienisch als Lingua franca diente. Zudem handelte es sich bei den Protagonisten und Protagonistinnen der italienischen Oper um eine im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung kleine Gruppe von hochspezialisierten Personen, die sich innerhalb des Systems häufig wiedertrafen oder ohnehin gemeinsam unterwegs waren und an ihren jeweiligen Aufenthaltsorten den gemeinsamen kulturellen Raum der Oper nicht verließen. Innerhalb dieses Systems, das sich aus vielfältigen Netzwerken zusammensetzte, bewegten sich seine Protagonisten und Protagonistinnen hochgradig mobil, sie migrierten aber meistens nicht. Vgl.

Für die Erarbeitung der Biografie Marianne Pirkers in Kapitel 2, dem Hauptteil dieses Buchs, ist die kontinuierliche Reflexion der Ansprüche und Bedingungen dieses Opernbetriebs als Kontext unerlässlich. Drei Aspekte sollen dabei besonders im Blick behalten werden: 1.) die Netzwerke, 2.) die Rollenhierarchie und 3.) das symbolische Kapital.

Die vielfältigen Netzwerke verbanden die verschiedenen Orte sowie die Protagonisten und Protagonistinnen innerhalb dieses von Mobilität geprägten Systems miteinander, das auf die Aufführung einer kollaborativen Kunstform ausgerichtet war.²⁸ Da systematische Untersuchungen zu den im italienischen Opernbetrieb genutzten Netzwerken noch fehlen, erfolgt im Rahmen dieser Studie keine gezielte Analyse der Netzwerke, an denen Pirker partizipierte.²⁹ Stattdessen soll die Biografie – und damit die Perspektive einer einzelnen Sängerin – als Methode genutzt werden, um solche Netzwerke aufzuspüren und das Handeln der Protagonistin auch vor dem Hintergrund der zu den Rahmenbedingungen des Opernbetriebs gehörenden Netzwerke zu betrachten.³⁰ Eine solche akteurszent-

auch den unveröffentlichten Vortrag von Michael Walter: *Wandernde Operntruppen – Reisende, oder Migranten?*, im Rahmen der *31st Slovene Music Days 2016* in Ljubljana. Für die Zusendung des Manuskripts sei Michael Walter herzlich gedankt.

- 28 Hierzu zählen etwa unterschiedlich geartete Informationsnetzwerke, beispielsweise über persönliche Beziehungen der *operisti*, sowie die Netzwerke der kulturellen Beziehungen innerhalb Europas insbesondere über die Höfe und ihre dynastischen Netzwerke. Diese und weitere Netzwerke bilden zudem die Grundlage für diverse kulturelle Transferprozesse. Vgl. Reinhard Strohm: Art. *Dramma per musica, 18. Jahrhundert (Opera seria), Bedeutung in Europa*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48082> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]; Dubowy, *Überlegungen zum Thema der Tagung*, S. 13f.; Ders.: *Introduction*, in: *Italian Opera in Central Europe. Volume 1: Institutions and Ceremonies*, hrsg. von Melania Bucciarelli, Dems. und Reinhard Strohm (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 4), Berlin 2006, S. 1–7, hier S. 2f.; Corinna Herr und Reinhard Strohm: *Introduction*, in: *Italian Opera in Central Europe. 1614–1780. Volume 3: Opera Subjects and European Relationships*, hrsg. von Norbert Dubowy, Corinna Herr und Alina Żorawska-Witkowska unter Mitarbeit von Dorothea Schröder (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 6), Berlin 2007, S. 1–4, und Philipp Ther: *Einleitung. Das Musiktheater als Zugang zu einer Gesellschafts- und Kulturgeschichte Europas*, in: *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, hrsg. von Sven Oliver Müller, Dems., Jutta Toelle und Gesa zur Nieden (= *Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 5), Wien u. a. 2010, S. 9–24, hier S. 20.
- 29 Entsprechend wird der Begriff ‚Netzwerk‘ hier nicht methodisch, im Rahmen einer qualitativen Netzwerkanalyse, sondern als Metapher verwendet, wie es in der historischen Forschung durchaus üblich ist. Vgl. u. a. Thorsten Halling und Heiner Fangerau: *Netzwerke – Eine allgemeine Theorie oder die Anwendung einer Universalmetapher in den Wissenschaften?*, in: *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick*, hrsg. von Dens., Bielefeld 2009, S. 267–285, sowie Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk: *Einleitung*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Dens. (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung*, Bd. 1), Berlin 2016, S. 5–10.
- 30 Die Bedeutung der Perspektiven von Einzelpersonen wird nicht nur in der Migrationsforschung hervorgehoben, zu deren Methoden auch „netzwerkorientierte Ansätze“ gehören (vgl. zur Nieden, *Frühneuzeitliche Musikermigration*, S. 9–15, Zitat S. 9), sondern auch in dem mit der Migrations- und Netzwerkforschung zusammenhängenden Feld der Kulturtransferforschung (vgl. Thomas

rierte Perspektive innerhalb der Untersuchung von Netzwerken einzunehmen, erachtet Beatrix Borchard gerade für die musikwissenschaftliche Forschung unter einem erweiterten Werkbegriff für dringend erforderlich:

Vor dem Hintergrund eines Musikverständnisses, das nicht nur Werke im Sinne von geschriebenen Notentexten meint, sondern alle Aspekte des Lebens einbezieht, die mit der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Musik verbunden sind, ist es m. E. notwendig, einzelne Menschen ins Zentrum der Betrachtung zu stellen, aber nicht als isolierte Individuen, sondern innerhalb eines Netzwerkes von Beziehungen.³¹

Der zweite Aspekt betrifft die der *opera seria* immanente Rollenhierarchie. Diese bezieht sich zum einen auf die Rangfolge der (meist sechs) *dramatis personae*: Auf eine Herrscherfigur folgen zunächst zwei Paare, die sich meist aus Prinzen und Prinzessinnen (bzw. gesellschaftlich äquivalenten Personen) zusammensetzen, ergänzt um Vertraute und Freunde der Hauptfiguren auf der untersten Ebene. Zum anderen schlägt sich die Hierarchie auch in der Anzahl der Arien nieder, die den Sängern und Sängerinnen in ihren jeweiligen Partien zugeteilt sind. Die meisten Arien erhielt üblicherweise die Besetzung des Primarierpaares (*prima donna* und *primo uomo*), gefolgt von den Interpreten des Herrschers (meist ein Tenor) sowie des Sekundarierpaares (*seconda donna* und *secondo uomo*) und der *ultime parti*. Diese gerne als unveränderlich und schematisch beschriebene Hierarchie wurde in der Aufführungspraxis aber oftmals durchaus flexibel gehandhabt, indem Partien durch Hinzufügung oder Streichung von Arien eine Auf- oder Abwertung erfuhren, was sich auch in Marianne Pirkers Karriere beobachten lässt. Obwohl die Rollenhierarchie für das Gesangspersonal von sehr großer Bedeutung war – nicht zuletzt, weil sich diese auch in der Höhe der Gage niederschlug –, ist Pirkers jeweilige Positionierung in den bisherigen biografischen Publikationen aufgrund der fehlenden Einbeziehung des Produktionssystems der italienischen Oper nicht systematisch berücksichtigt worden. Die jeweils von Pirker übernommene Partie und die von ihr gesungene Anzahl an Arien wird – wie in der Opernforschung üblich – den entsprechenden Libretti entnommen, da sich Musikalien nur ausnahmsweise erhalten haben³². Die Auswertung der Libretti geschieht in dieser Monografie vor dem Hintergrund der Praxis, dass die Textbücher zwar meist für eine bestimmte Aufführungsserie gedruckt wurden, von den tatsächlichen Aufführungen aber auch abweichen konnten.³³

Keller: *Kulturtransferforschung. Grenzgänge zwischen den Kulturen*, in: *Kultur.Theorien der Gegenwart*, hrsg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg, Wiesbaden 2011, S. 106–119, hier S. 107).

31 Beatrix Borchard: *Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren*, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen 2003, S. 211–241, Zitat S. 229.

32 Zu erhaltenen Musikalien siehe Kap. 3.

33 Vgl. Anselm Gerhard: *Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Klaus Hortschansky

Sowohl die Netzwerke, die Marianne Pirker nutzte, als auch ihre Positionierung innerhalb der Rollenhierarchie der *opera seria* sind Teil des dritten Aspekts, der vor dem Hintergrund des Opernbetriebs in der Biografie reflektiert werden soll: Die große Bedeutung der eigenen Reputation für die Sängerin oder – anders ausgedrückt – die Ansammlung von symbolischem Kapital.³⁴ Auf Sänger und Sängerinnen bezogen schließt dieser von Pierre Bourdieu und seinen Co-Autoren entwickelte Begriff sowohl Ausbildung, künstlerische Fähigkeiten und die sozialen Beziehungen bzw. Netzwerke als auch den Lebensstil, die Anerkennung durch Kollegen, Kolleginnen und Publikum sowie deren Ausdruck in Form der Gagenhöhe und entsprechender Positionierung innerhalb der Hierarchie mit ein. Zudem weist der Begriff darauf hin, dass es sich auch beim Opernbetrieb

(= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 1), Hamburg und Eisenach 1991, S. 35–55; Reinhard Wiesend: *Tonartendisposition und Rollenhierarchie in Hasses Opern*, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“* (Siena 1983), hrsg. von Friedrich Lippmann (= *Analecta musicologica*, Bd. 25), Laaber 1987, S. 223–231; Carl Dahlhaus: *Dramaturgie der italienischen Oper*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 6. Theorien und Techniken. Bilder und Mythen*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1992, S. 75–178, hier S. 113–116; Silke Leopold: *Mozart, die Oper und die Tradition*, in: *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer (= *Facetten deutscher Literatur*, Bd. 3), Bern u. a. 1992, S. 19–34, hier S. 20–22; Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, bes. S. 68–81; Ders.: *Libretti. Dramaturgie und Rollentypologie*, in: *Händels Opern*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke (= *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2/1), Laaber 2009, S. 265–281, hier S. 275f., und Kordula Knaus: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 69), Stuttgart 2011, S. 96–103.

- 34 Wie viele der von der Forschungsgruppe um den französischen Soziologen Pierre Bourdieu etablierten Begriffe ist auch dieser „vielfältig anschlussfähig in den Geistes- und Sozialwissenschaften“ (Hans-Peter Müller: *Pierre Bourdieu. Eine systematische Einführung*, Berlin 2014, S. 12). So stammen die Grundlagen des Kapitalkonzepts, das den rein ökonomischen Kapitalbegriff auf alle gesellschaftlichen Bereiche erweitert, aus ethnologischen Forschungen Bourdieus, wodurch auch vorkapitalistische Wirtschaftsformen im Konzept abgebildet werden können und es somit auch auf historische Sachverhalte und Fragestellungen beziehbar ist. ‚Symbolisches Kapital‘ wird hier als die zusammenfassende Form der drei grundlegenden Kapitalsorten (ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital) verstanden, die hier und im Folgenden nicht einzeln aufgeschlüsselt werden. Vgl. Pierre Bourdieu: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: *Soziale Ungleichheiten*, hrsg. von Reinhard Kreckel (= *Soziale Welt, Sonderbd. 2*), Göttingen 1983, S. 183–198 (übersetzt von Reinhard Kreckel); Gerhard Fröhlich: *Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu*, in: *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, hrsg. von Ingo Mörth und Dems., Frankfurt/Main 1994, S. 31–54; Boike Rehbein und Gernot Saalman: *Kapital (capital)*, in: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein, Stuttgart und Weimar 2009, S. 134–140; Werner Fuchs-Heinritz und Alexandra König: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz und München 2014, S. 9–27 und 125–137; Müller, *Einführung*, S. 11–23 und 44–57, sowie Markus Schwingel: *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg 2018, S. 7–22 und 82–102. Zum symbolischen Kapital von Kastraten hat jüngst Johanna E. Blume in ihrer Dissertation gearbeitet: *Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712–1844* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz*, Bd. 257), Göttingen 2019.

um ein Geschäft handelt, für das „Geld eine wesentliche Rolle“³⁵ spielt, und er hebt den besonderen Stellenwert des Geldes für das Gesangspersonal hervor. Deren symbolisches Kapital ließ sich auch unmittelbar in Gagen umwandeln und wurde so nach außen sichtbar. Eine langfristige Karriere beruhte zwar zunächst auf den künstlerischen Fähigkeiten, die, wie in Kapitel 3 anhand von Pirkers Vokalprofil thematisiert werden wird, auch in Bezug zu denjenigen anderer Sänger und Sängerinnen standen und in diesem Zusammenhang zum Reputationstransfer genutzt werden konnten, verlangte aber auch weitere Investitionen, beispielsweise in den Lebensstil.³⁶ Für Pirkers Karriere lässt sich dies insbesondere in ihrer erhaltenen Korrespondenz nachvollziehen.³⁷

Die unterschiedlichen Aspekte des Opernbetriebs mit seinen vielfältigen Anforderungen insbesondere an das Gesangspersonal bilden einen wesentlichen Kontext, in dem Marianne Pirkers Biografie, die sich am klassischen, chronologisch anhand Pirkers Karrierestationen angelegten Entwicklungsmodell orientiert³⁸, verortet wird. Entsprechend erfolgt eine Auswertung der verwendeten Quellen hinsichtlich dieses, hiermit bewusst offengelegten Kontextes, wie es etwa Bernhard Fetz³⁹ für die wissenschaftliche Biografik einfordert. Im Sinne wissenschaftlicher Biografie als „Form wissenschaftlicher

35 Walter, *Oper*, S. 13.

36 Vgl. ebda., S. 279–288.

37 Siehe hierzu zudem die Ausführungen in der Schlussbetrachtung in Kap. 4. Auch Daniel Brandenburg (*Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker. Künstlerleben und -alltag im Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* 74/1 (2021), S. 14–25) hat sich – nachdem ihm die Abgabefassung dieser im Oktober 2000 eingereichten Dissertation vorlag – das Konzept des symbolischen Kapitals im Zusammenhang mit Pirker zu eigen gemacht. Das dort formulierte Monitum, „eine gründliche, lückenlose Erforschung ihres [= Marianne Pirkers, M.B.] Lebens“ habe „bisher noch nicht stattgefunden“, ist nicht erst mit der vorliegenden Publikation hinfällig geworden (Zitat ebda., S. 15).

38 In der Biografik-Forschung wird dieses als Konvention aufgefasste Modell vielfach kritisiert. Kritikpunkt bildet insbesondere die dadurch suggerierte Bruchlosigkeit im Leben der biografierten Person, da durch den chronologischen Aufbau eine kohärente biografische Identität konstruiert werde. Thomas Etzemüller geht allerdings davon aus, dass die Auflösung des Modells nicht möglich ist und sieht hier ein „biographische[s] Paradox“ (Etzemüller, *Wer konstruiert die Biographie?*, S. 33): Denn auch wenn eine solche Identität verworfen werde, muss von Biografen „stets eine von Geburt und Tod biologisch konstante Entität zugrunde gelegt werden, die über einen Eigennamen eindeutig zu identifizieren ist. Paradox ist also, dass eine Biographie als Konstruktion gilt, die gleichzeitig die Realität abbildet; [...] dass der multiple Charakter einer Biographie nur mithilfe eines Kohärenz stiftenden Genres dargestellt werden kann. Das Genre erlaubt es, Fragmentierung wie ein Therapeut zu beobachten und zu beschreiben, doch es kann sie nicht reproduzieren, weil der biographische Text dann umgehend in unverbundene Bruchstücke zerfallen müsste. Deshalb kann eine Biographie, die ihren Namen verdient, den Regeln des Genres niemals entkommen, sie kann Fragmentierung nur bis zu einem bestimmten Punkt treiben“ (ebda.). Entsprechend wird in dieser Monografie auf das Entwicklungsmodell zurückgegriffen, ohne aus dem Blick zu verlieren, dass auch dadurch eine biografische Konstruktion entsteht.

39 Vgl. Bernhard Fetz: *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen*, in: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hrsg. von Dems. unter Mitarbeit von Hannes Schweiger, Berlin u. a. 2009, S. 103–154, hier S. 120.

Erkenntnisgewinnung⁴⁰ liegen dieser Biografie historische Quellenarbeit und -kritik als Methoden zugrunde. Gleichzeitig wird die Biografie selbst als Erkenntnismethode⁴¹ genutzt, um Einblicke in die Funktionsweisen und Mechanismen des Opernbetriebs aus der Perspektive einer Sängerin zu erhalten sowie um das Wissen über das kulturelle Handeln der Sänger und Sängerinnen als Teil einer Sozialgeschichte zu erweitern.

Das Verhältnis der Disziplin Musikwissenschaft zum biografischen Schreiben ist dabei als durchaus komplex und ambivalent zu beschreiben. Hier setzte Melanie Unseld 2014 mit ihrer Habilitation *Biographie und Musikgeschichte* an, um zum einen die Geschichte der Musikerbiografik aufzuarbeiten und zum anderen die Biografik in der Musikwissenschaft zu beleuchten. Zu ihren Zielen gehört dabei, „die Musikwissenschaft an die interdisziplinäre Biographikforschung anschlussfähig zu machen“⁴². Diese Monografie gab den Anstoß zu weiteren Publikationen, in denen das Verhältnis von Musikwissenschaft und Biografik reflektiert wird⁴³. Ein Forschungszweig der Musikwissenschaft ist, wie Unseld feststellt, aber schon „früh an den Diskussionen um die Biographik beteiligt“⁴⁴: die Frauen- und Genderforschung. Diese hat in Verbindung mit der Entwicklung der Sozialgeschichte innerhalb der Geschichtswissenschaft seit den 1970er-Jahren u. a. auch die bis dahin kanonisierte Vorstellung von Biografiewürdigkeit, die sich insbesondere auf ‚bedeutende Männer‘ bezog, in Frage gestellt. Inzwischen sieht Hannes Schweiger die Biografiewürdigkeit einer Person unabhängig etwa von Geschlecht oder ‚historischer Größe‘ als durch „das zugrunde liegende Erkenntnisinteresse bestimmt“⁴⁵, sodass Unseld konstatiert, dass es „[g]egenwärtig [...] den Anschein [hat], als dass Biographiewürdigkeit keine Beschränkungen kennt“⁴⁶. Die hier vorgelegte Studie über Marianne Pirker schließt sich zudem einer musikhistorischen Biografik an, die „Musik als kulturelles Handeln versteht“⁴⁷ und somit unterschiedliche Handlungsräume auch außerhalb der konkreten Musikausübung einbezieht.

- 40 Anita Runge: III.2. *Wissenschaftliche Biographik*, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 113–121, hier S. 116.
- 41 Zur wissenschaftlichen Biografik als Erkenntnismethode vgl. u. a. die Beiträge von Wolfram Pyta (VII. *Biographisches Arbeiten als Methode. 1. Geschichtswissenschaft*), Melanie Unseld (VII. *Biographisches Arbeiten als Methode. 4. Musikwissenschaft*) und Anita Runge (III.2. *Wissenschaftliche Biographik*) im *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*.
- 42 Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= *Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis*, Bd. 3), Köln u. a. 2014, hier S. 10.
- 43 Vgl. u. a. Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden (Hgg.): *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, Mainz 2018. Melanie Unseld verortete außerdem die Musikwissenschaft in grundlegenden Handbüchern der Biografik-Forschung, vgl. Unseld, VII. *Biographisches Arbeiten als Methode. 4. Musikwissenschaft*.
- 44 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, hier S. 29.
- 45 Hannes Schweiger: ‚*Biographiewürdigkeit*‘, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 32–36, Zitat S. 32.
- 46 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 438.
- 47 Beatrix Borchard: *Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas (= *Musik – Kultur – Gender*, Bd. 1), Köln 2006, S. 47–62, Zitat S. 48.

Innerhalb der Reflexion über das biografische Schreiben der Frauen- und Genderforschung wurde der Umgang mit Quellenlücken früh thematisiert⁴⁸, da solche in der Beschäftigung mit den Biografien von Frauen der vergangenen Jahrhunderte, beispielweise aufgrund fehlender institutioneller Quellen, besonders stark aufgefallen sind. U. a. aufgrund des Fehlens von institutioneller Bildung setzen etwa bei Marianne Pirker die ersten Quellen erst mit ihrem ersten öffentlichen Auftritt 1736 ein. Zu ihrer Kindheit und Jugend – und damit auch zu ihrer familiären, sozialen und geografischen Herkunft – sind keine Quellen bekannt, sodass insbesondere für die Sozialgeschichte interessante Fragen zu ihrer Sozialisation und (Aus-)Bildung offenbleiben müssen. In Kapitel 2.1 wird diese Lücke explizit thematisiert und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet: Die Offenlegung dieser Lücke führt zu einer Beschäftigung mit Pirkers Umfeld in Person ihres späteren Ehemannes Franz Pirker und der mit ihr verwandten Sängerin Gioseffa Susanna Pirker, geb. Geiereck. Dass „Lücken schreiben“ ein Thema für jedwedes biografisches Schreiben ist, unabhängig vom Geschlecht der biografierten Person, da Quellen und Biografie immer in einem engen Zusammenhang stehen, macht Bernhard Fetz deutlich: „Von Quellen zu sprechen, heißt von Lücken zu sprechen.“⁴⁹ Wie hilfreich aber eine gendersensible Perspektive sowohl bei der Beschäftigung mit Quellen als auch gerade mit den Quellen-Lücken ist, betont Beatrix Borchard mehrfach.⁵⁰ Borchard konstatiert in ihrem Text von 2003 zudem, dass die Perspektive der Sängerinnen in der Musikgeschichte bisher fehle und eine „wissenschaftlich fundierte Sängerinnenbiographik“⁵¹ noch ausstehe. Seit Erscheinen des Textes hat sich an dieser Feststellung bereits einiges, insbesondere in der Opernforschung, geändert, wie oben bereits dargelegt wurde. Diese Monografie leistet einen weiteren Beitrag zur Behebung dieses Mangels.

Quellen und die Reflexion über Quellen bilden einen zentralen Dreh- und Angelpunkt der Biografik und Biografiethorie.⁵² Insbesondere beim wissenschaftlichen biografischen Schreiben und Nutzen einer Biografie als wissenschaftlicher Erkenntnis- methode sind die Offenlegung und reflektierende Kontextualisierung der Quellen folglich unabdingbar.

Verschiedene Quellengattungen bilden freilich auch die Grundlage für die Biografie Marianne Pirkers: Dazu gehören, wie bei vielen Biografien, archivalische amtliche

48 Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 29.

49 Fetz, *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist*, S. 106.

50 Borchard, *Lücken schreiben*, S. 230: „Die Quellen sind somit umfangreich und lückenhaft zugleich [...]. Leerstellen, weiße Flecken sind also kein beklagenswertes Manko, sondern essentiell. Die Eigenschaften allen Quellenmaterials, immer schon vorgeformt und unvollständig zu sein, verbieten von vornherein ein einfaches Ausbreiten von Fakten.“ sowie Dies.: *Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?*, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarbeit von Sarah Schauburger (= *Kompendien Musik*, Bd. 5), Laaber 2010, S. 43–56.

51 Borchard, *Lücken schreiben*, S. 226.

52 Vgl. u. a. Fetz, *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist*, S. 108: „Die Frage nach den Quellen schließt alle anderen Fragen mit ein, die eine Theorie der Biographie begleiten.“

Quellen wie Tauf- und Kirchenbücher sowie Akten des württembergischen Hofes aus ihrer Zeit als Sängerin an diesem Hof und ihrer anschließenden Inhaftierung durch denselben. Diese Quellen geben neben chronologischen Eckdaten wichtige Hinweise zu jenen sozialen und kulturellen Zusammenhängen, in denen die biografierete Person steht. Gerade weil die darin enthaltenen Daten vermeintlich eindeutig scheinen, sind diese Quellen ebenso quellenkritisch zu betrachten und zu hinterfragen wie jegliche anderen Quellengattungen auch.

Eine weitere relevante Quellengruppe für Pirkers Biografie sind Quellen, die in direktem Zusammenhang zu Marianne Pirkers Handeln als Sängerin der *opera seria* stehen: Libretti und Musikalien. Libretti wurden meist für Aufführungsserien in Druck gegeben und enthalten oft unter Überschriften wie *attori*, *personaggi* oder *interlocutori* die Namen der auftretenden Sänger und Sängerinnen sowie Hinweise auf weitere beteiligte Personen wie z. B. den oder die Komponisten. Sie können aber auch in ihrer Materialität und Medialität außerhalb des gedruckten Textes Informationen enthalten, beispielsweise handschriftliche Anmerkungen innerhalb des Aufführungskontextes oder durch ihre Wiederverwendung für eine Aufführungsserie an einem neuen Ort. So ist auch bei den gedruckten Libretti⁵³, die in erster Linie als Quellen für die Opernproduktionen, in denen Marianne Pirker aufgetreten ist, genutzt werden, zu bedenken, dass diese nur den geplanten Auftritt bei der ersten Aufführung einer Aufführungsserie dokumentieren. Kurzfristige Änderungen in der Besetzung, beispielsweise durch Krankheit, werden selten abgebildet. Ebenso können vermutlich viele Auftritte Pirkers in Konzerten, bei privaten Einladungen oder an Höfen, an denen sie sich auf ihren Reisen vorstellte, aufgrund fehlender Quellen nicht mehr nachvollzogen werden. Libretti sind in großer Zahl überliefert, doch auch hier ist mit Verlusten und daraus resultierenden Lücken zu rechnen. Musikalien, die Produktionen unter Pirkers Beteiligung zuzuordnen sind, sind im Gegensatz zu Textbüchern sehr viel schwieriger ausfindig zu machen und seltener überliefert. Welche musikalischen Quellenkorpora der Erstellung eines Vokalprofils der Sängerin zugrunde liegen, wird im Einzelnen in Kapitel 3 dargelegt.

Neben den Libretti macht die überlieferte Korrespondenz des Ehepaares Franz und Marianne Pirker einen zweiten umfangreichen Quellenkomplex aus. Bei der Auswertung einer solchen autobiografischen Quelle, um die es sich bei einer Korrespondenz handelt, ist immer zu bedenken, dass diese „weniger als Zeugnis dafür, wie es war, als vielmehr wie es gesehen wurde“⁵⁴, betrachtet werden muss. Aus dieser Perspektive wird offenkundig, wie essentiell diese Quellengattung für die Analyse des Handelns Marianne Pirkers ist: Hierin wird im Rahmen des Formungsprozesses des Briefschreibens ihre eigene Darstellung ihres Handelns sichtbar. Ergänzt durch die Briefe weiterer Schreiber in der überlieferten Korrespondenz, allem voran ihres Ehemannes Franz Pirker, erlaubt

53 Die Zitation der Libretti erfolgt immer in Verbindung mit dem eingesehenen Exemplar; weitere Exemplare wurden meist nicht konsultiert. Wenn das entsprechende Libretto in Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, nachgewiesen ist, wird auch die entsprechende Nummer aus dem Verzeichnis angegeben.

54 Borchard, *Lücken schreiben*, S. 236.

diese Quelle zeitgenössische subjektive Einblicke in das Produktionssystem der italienischen *opera seria* im 18. Jahrhundert. Solche Briefe bzw. Korrespondenzen gehören entsprechend zu den essenziellen Quellen, um kultur- und sozialhistorischen Fragestellungen nachzugehen.⁵⁵

Die Korrespondenz des Ehepaares Pirker umfasst ca. 250 Schriftstücke von und an Franz oder Marianne Pirker aus den Jahren 1743 bis 1756 und wird im Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS)⁵⁶ unter den Signaturen A 202 Bü 2839–2842 aufbewahrt. Den Schwerpunkt bilden darin Briefe zwischen den beiden Eheleuten von August 1748 bis September 1749, als das Ehepaar nicht gemeinsam unterwegs und deshalb auf briefliche Kommunikation angewiesen war. Einige weitere Briefe stammen von dem mit den Pirkers befreundeten Kastraten Giuseppe Jozzi oder sind an diesen gerichtet. Zum Bestand gehören außerdem weitere Schriftstücke, wie etwa Briefe und Rechnungen von Kaufleuten, mit denen Franz Pirker geschäftlich in Verbindung stand. Das Vorhandensein beider Seiten des Pirker'schen Briefwechsels sowie einiger Briefe, die von Franz Pirker an Giuseppe Jozzi gerichtet sind, lässt sich vermutlich auf Franz Pirkers Ordnungssinn zurückführen. Dieser versuchte schon während der Korrespondenz durch Nummerierung der Briefe eine Übersicht zu schaffen und fasste möglicherweise nach der Anstellung aller drei Korrespondenzpartner am württembergischen Hof die vorhandenen Briefe zusammen. Trotzdem zeigen sich im Bestand mehrere Lücken: Beispielsweise ist kein einziger Brief von Marianne Pirker an Jozzi vorhanden. Ebenso fehlen etwa die Briefe zwischen der Sängerin und ihren Eltern sowie einzelne Briefe aus dem Briefwechsel des Ehepaares, wie sich aus anderen Briefen erschließen lässt. Der Quellenkomplex der Pirker-Korrespondenz liegt inzwischen in einer kritischen Edition vor.⁵⁷ In Hinblick auf eine Sängerin des 18. Jahrhunderts stellt der Briefwechsel eine einzigartige Quelle dar, obwohl der überlieferte Bestand nur einen Bruchteil ihrer gesamten Korrespondenz umfasst und sich nur auf einen kurzen Abschnitt ihrer Karriere bezieht. Dieser Abschnitt kann somit auch in der Biografie

55 Vgl. hierzu Reinhard M. G. Nickisch: *Brief* (= Sammlung Metzler, Bd. 260), Stuttgart 1991, bes. S. 212–215.

56 Der Aufbewahrungsort hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass Franz und Marianne Pirker verhaftet wurden, als sie am württembergischen Hof angestellt waren: Möglicherweise wurden die vorhandenen Schriftstücke damals konfisziert und sind so gemeinsam mit weiteren Hofakten in das heutige HStAS gelangt.

57 Daniel Brandenburg (Hrsg.) unter Mitarbeit von Mirijam Beier: *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker* (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. X, Heft 8), 2 Bde., Wien 2021. Die Edition ist hervorgegangen aus dem FWF-Projekt P27420 *Die ‚Operisti‘ als kulturelles Netzwerk: Einblicke und Kontexte der Pirker-Korrespondenz*. Sie umfasst den Großteil der im HStAS unter den Signaturen A 202 Bü 2839–2842 aufbewahrten Schriftstücke. Ausgelassen wurden etwa einzelne Zettel und Bögen mit italienischen und französischen Texten sowie deutschen Übersetzungen, die wahrscheinlich als Arbeitsmaterialien für Franz Pirkers Librettoübersetzungen dienten. Die Zitation der Briefe erfolgt im Folgenden nach der Nummerierung in der Edition, in Verbindung mit der Nennung von Absender bzw. Absenderin, Adressat bzw. Adressatin (jeweils mit Ortsangabe) sowie dem Briefdatum. Alle genannten Daten erscheinen normiert nach Gregorianischem Kalender (Neuer Stil), auch wenn es sich um Briefe aus London handelt (wo noch der Julianische Kalender galt). Siehe hierzu auch die Erläuterungen in Kap. 2.5.

detaillierter beschrieben werden, beispielsweise hinsichtlich gewählter Reiserouten oder Spezifika des Alltagslebens, sodass hier erneut deutlich wird, wie die vorhandenen Quellen die Kapitel der Biografie formen.

Auszugsweise ist die Pirker-Korrespondenz bereits von verschiedenen Autoren zu unterschiedlichen Themen ausgewertet worden, etwa in Bezug auf Christoph Willibald Gluck⁵⁸, der darin mehrfach erwähnt wird und auch selbst an Franz Pirker schrieb. Da Marianne Pirker im Kernzeitraum des Briefwechsels in Ensembles von Pietro Mingotti engagiert war, spielen diese darin ebenfalls eine wesentliche Rolle, weshalb die Korrespondenz entsprechend in die Forschung zu den Unternehmungen der Brüder Mingotti einbezogen wurde.⁵⁹ Auch Josef Sittard hat die Korrespondenz auszugsweise für den Abschnitt über Pirker in seiner zweibändigen *Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe* (1890–91)⁶⁰ verwendet. In der kursorischen Konsultation der Briefe folgen ihm Rudolf Krauß (1903), Alois Joseph Hey (1924) und Richard Haidlen (1966), die sich in ihren jeweiligen Aufsätzen ebenfalls mit Marianne Pirkers Biografie beschäftigten.⁶¹ Da somit einzelne Briefe und Aussagen aus dem Zusammenhang gerissen werden und viele Briefstellen außerhalb ihres thematischen Kontexts, der sich über eine ganze Reihe von Briefen erstrecken kann, unverständlich sind, bleiben bei diesem Umgang mit der Korrespondenz viele Aspekte im Dunkeln oder werden aufgrund der fehlenden Kontextualisierung fehlinterpretiert. Zudem berücksichtigen die genannten Autoren insbesondere die auf Italienisch verfassten Briefe größtenteils nicht. Weiterhin werden viele Aussagen nicht oder nur unzureichend belegt, für die manchmal die genannten Romane Vorbild gewesen zu sein scheinen. Auch in Bezug auf die Korrespondenz macht sich die bereits erwähnte Ausblendung der Funktionsweise des italienischen Opernbetriebs bemerkbar, obwohl dieser den Rahmen für die Korrespondenz bildet und daher für ihr Verständnis unverzichtbar ist. Einen ersten Schritt in die Richtung der Einbeziehung des Opernwesens in Pirkers Biografie ging Gudrun Rottensteiner (2017), die in ihrem Auf-

58 Vgl. u. a. Roswitha Spulak: *Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks*, in: *Die Musikforschung* 40/4 (1987), S. 345–349, und Daniel Brandenburg: *Die Pirkers, Gluck und das Wandertruppenwesen*, in: *Gluck und Prag*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Dems. (= Gluck-Studien, Bd. 7), Kassel u. a. 2016, S. 29–38.

59 Vgl. u. a. Erich H[ermann] Müller (von Asow): *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1917.

60 Josef Sittard: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Zweiter Band 1733–1793*, Stuttgart 1891, S. 32–44.

61 Rudolf Krauß: *Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter Herzog Karls*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge* XII (1903), S. 257–283 (gekürzte Fassung; Ders.: *Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter des Absolutismus*, in: *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift* 2/23 (1903), S. 344–355); Alois Joseph Hey: *Marianne Pirker*, in: *Aus dem Musikleben des Steirerlandes. Geschichtliche und biographische Skizzen zur steirischen Musikgeschichte*, hrsg. vom Steirischen Sängerbunde anlässlich der Musikausstellung 1923, Graz 1924, S. 34–40, und Richard Haidlen: *Marianne Pirker. Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken* 10 (1966), S. 78–100.

satz allerdings den Briefwechsel auch nicht umfassender auswertet als Autoren vor ihr.⁶² Allen genannten biografischen Aufsätzen ist zudem eine lokalhistorische Motivation gemein, die das Interesse von vornherein auf bestimmte Aspekte und Karriereabschnitte lenkt und so beispielsweise dazu führte, dass Pirkers Engagements in Italien bisher kaum Beachtung fanden.

Trotz ihrer bislang nur partiellen Auswertung hat die überlieferte Korrespondenz Marianne Pirkers in Verbindung mit dem abrupten Karriereende der Sängerin dazu beigetragen, das Interesse an ihrer Person wachzuhalten – sei es in Form von literarischen Verarbeitungen ihrer Biografie⁶³, biografischer Aufsätze, Zeitungs- oder Lexikonartikel vom 18. bis ins 21. Jahrhundert. Allerdings bildet keiner dieser Beiträge eine verlässliche Grundlage, um beispielsweise Fragen zu den Protagonisten und Protagonistinnen sowie der Funktionsweise des Opernbetriebs nachzugehen, obwohl Pirkers Karriere hierfür prädestiniert ist, wie insbesondere der erhaltene Briefwechsel unterstreicht. Dabei dient die in dieser Studie erstmals vorgelegte Gesamtbetrachtung ihrer Karriere vor dem Hintergrund des italienischen Opernwesens nicht nur den Erkenntnisinteressen der Opernforschung, sondern bietet auch, wie bereits an anderer Stelle in dieser Einleitung dargelegt, Anknüpfungspunkte an die Forschung zur Mobilität von Musikern und Musikerinnen und ihren Netzwerken sowie zum Kulturtransfer. In diesem Kontext zeigt sich unmittelbar, wie vielfältig die Perspektiven sind, die Biografie und Vokalprofil Marianne Pirkers eröffnen können – und letztlich auch, dass es sich bei der *Nachtigall vom Hohenasperg* und der *Irren von Eschenau* zwar um verkaufsfördernde und Aufmerksamkeit erregende Titel handelt, die der Karriere der Sängerin aber nicht annähernd gerecht werden.

62 Gudrun Rottensteiner: *Von Graz aus in die weite Welt. Marianne Pirker (1717–1782) – eine „Prima Donna Tedesca“*, in: *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850*, hrsg. von Elke Hammer-Luza und Elisabeth Schöggel-Ernst (= Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, Bd. 82), Graz 2017, S. 159–170.

63 Neben den bereits genannten Beiträgen von Elise Polko und Otfried Mylius vgl. auch Utta Keppler: *Marianne Pirker. Die Sängerin am Hofe Carl Eugens*, Mühllacker u. a. 1988, und Gabriele von Koenig-Warthausen: *Die Primadonna auf dem Hohenasperg. Marianne Pirker (1717–1782)*, in: *Lebensläufe. Biographien bedeutender Persönlichkeiten*, hrsg. von Ders., Biberach 1988, S. 31–38.

2. Biografie

In diesem Kapitel wird, wie in der Einleitung dargelegt, die Biografie Marianne Pirkers auf Grundlage der vorhandenen Quellen und im ständigen Abgleich mit der bisherigen Literatur zu der Sängerin aufgearbeitet. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf den drei Aspekten Netzwerke, Rollenhierarchie und symbolisches Kapital (siehe Kap. 1).

2.1 Marianne Pirkers Herkunft, Kindheit und Jugend

Über Marianne Pirkers Kindheit und Jugend ist nichts bekannt: Weder zu ihrer geographischen oder familiären Herkunft noch zu ihrer Ausbildung und ihrem sozialen Umfeld sind Quellen nachweisbar. Diese Lücke führte im bisherigen Schrifttum zu der Sängerin, insbesondere ihre Herkunft betreffend, zu verschiedenen Überlegungen und Angaben, die teils unterschiedlich gut nachvollziehbar sind, teils jegliche Begründung vermissen lassen. Daher sollen in den folgenden beiden Kapiteln zum einen diese Angaben und Überlegungen rekapituliert und auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüft werden. Zum anderen wird dem sozialen Umfeld Pirkers auf Basis der Recherche des Lebenswegs ihres späteren Ehemannes, des Musikers Franz Pirker, vor ihrer gemeinsamen Zeit nachgegangen: Schließlich müssen Anknüpfungspunkte in ihren Lebenswelten sowie ein gemeinsames soziales Umfeld vorhanden gewesen sein, damit sie sich kennenlernen konnten und eine Heirat möglich war. Beide Unterkapitel dienen somit, wie in der Einleitung dargelegt, der Offenlegung und Reflexion dieser Lücke in der quellenmäßigen Überlieferung. Der Exkurs in Kapitel 2.1.2 eröffnet dabei neue Perspektiven auf diesen Lebensabschnitt Pirkers, indem erstmals die Herkunft ihres späteren Ehemannes sowie darüber zu eruiende weitere verwandtschaftliche Beziehungen in den Blick genommen werden. Ziel ist jeweils, die Grundlagen für Pirkers späteres musikkulturelles Handeln besser zu verstehen.

2.1.1 Überlegungen zu Herkunft und Ausbildung der Sängerin

Da bisher Marianne Pirkers Taufeintrag nicht ausfindig gemacht werden konnte, sind weder ihr Geburtsort noch ihr Geburtsjahr bekannt. Einzig ihr Geburtstag, der 27. Januar, kann als gesichertes Datum gelten, da ihr späterer Ehemann Franz Pirker ihr in einem seiner überlieferten Briefe vorzeitig zum Geburtstag gratulierte und seine verfrühte Gratulation damit begründete, dass er ihren „Geburts Dag, welcher den 27^{t(en)} huius einfällt[,] nicht versäumen“¹ wollte.

1 Brief 95, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Januar 1749.

Zu ihrem Geburtsjahr existieren im Schrifttum zu Marianne Pirker verschiedene Angaben. Im Riemann'schen *Musik-Lexikon* ist von der ersten Auflage 1882 bis zur fünften Auflage 1900 das Jahr 1713 als Pirkers Geburtsjahr angegeben.² Mit Verweis auf den Aufsatz von Rudolf Krauß³ wurde diese Angabe mit der sechsten Auflage 1905 auf das Jahr 1717 geändert⁴, wie es auch schon Karl Damian Achaz von Knoblauch zu Hatzbach in seinem Artikel zu der Sängerin in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* 1888 angeführt hatte.⁵ Weder in den genannten Lexikonartikeln noch in dem 1903 erschienenen Aufsatz von Rudolf Krauß werden diese Jahresangaben diskutiert oder belegt. Allerdings lässt sich aus Pirkers Sterbeeintrag ein Hinweis auf ihr Geburtsjahr entnehmen: Dort heißt es, dass sie am 10. November 1782 im Alter von 65 Jahren gestorben sei.⁶ Daraus wurde von den genannten Autoren offensichtlich das Jahr 1717 als ihr Geburtsjahr errechnet, doch ist zu beachten, dass Altersangaben in Kirchenbüchern nicht als exakte Angaben, sondern nur als ungefähre Werte zu betrachten sind.⁷ Ein weiterer Hinweis lässt sich einem im Jahr 1740 erschienenen Zeitungsartikel entnehmen, in dem das Alter der Sängerin mit 23 Jahren angegeben wird.⁸ Auf Grundlage dieser Indizien kann das Jahr 1717 als Marianne Pirkers Geburtsjahr vermutet werden. Ein endgültiger Beleg zur Sicherung dieser Jahreszahl, wie der Kirchenbucheintrag zu ihrer Taufe, steht aber noch aus. Deshalb sollte diese als erschlossen gekennzeichnet und entsprechend mit einem Fragezeichen versehen werden.

Um einiges komplizierter verhält es sich mit Zuschreibungen und Überlegungen zu ihrem Geburtsort sowie ihrem Elternhaus. Einige Autoren verzichten auf eine entsprechende Angabe oder weisen unspezifisch auf eine ‚deutsche‘ Herkunft hin. Wenn Orte oder Regionen im Schrifttum zu Pirker genannt werden, dann stehen Württemberg, die Steiermark, Graz, Venedig und Bayreuth zur Auswahl.

- 2 Vgl. Hugo Riemann: Art. *Pirker, Marianne*, in: *Musik-Lexikon* 1882, S. 704; ²1884, S. 704; ³1887, S. 757f.; ⁴1894, S. 821; ⁵1900, S. 869. Wahrscheinlich wurde die Jahreszahl aus der Angabe im *Magazin für Frauenzimmer* erschlossen, wo es heißt, dass Marianne Pirker am 10. November 1782 im Alter von 70 Jahren verstorben sei (Anonymus: *Biographische Nachrichten und Anekdoten. 1. Mariane Pirker*, in: *Magazin für Frauenzimmer*, Zwölftes Stück (Christmonat 1782), S. 1087–1089, hier S. 1087).
- 3 Rudolf Krauß: *Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter Herzog Karls*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*. Neue Folge XII (1903), S. 257–283.
- 4 Vgl. Riemann, Art. *Pirker, Marianne*, ⁶1905, S. 1016.
- 5 Vgl. [Karl Damian Achaz] von Knoblauch zu Hatzbach: Art. *Pirker, Anna Maria*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 26 (1888), S. 787–790, hier S. 787, Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz75350.html#adbcontent> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- 6 LKAS, Mischbuch Eschenau 1780–1808, Band 2, fol. 254v, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 30.3.2017].
- 7 Vgl. Volkmar Drese: *Kirchenbücher. Historischer Abriss und Benutzungshinweise*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe und Eckart Henning, Insingen bei Rothenburg ob der Tauber ¹³2006, S. 113–118, hier S. 115.
- 8 Siehe hierzu Kap. 2.3.2.

Von zeitgenössischen Musikschriftstellern wird sie schlicht als ‚Deutsche‘ bezeichnet und somit aus der großen Menge der italienischen Sänger und Sängerinnen, die verständlicherweise im italienischen Opernbetrieb in der Überzahl waren, herausgehoben. In den handschriftlichen Zusätzen Johann Matthesons in einem Hamburger Exemplar seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*, die in eine geplante zweite Auflage eingearbeitet werden sollten, bezeichnet der Autor Pirker als eine „gebohrne Deutsche“.⁹ Ebenso nennt Johann Friedrich Agricola im Vorwort seiner *Anleitung zur Singkunst* innerhalb einer Aufzählung „vortrefflicher deutscher Saenger“ neben Margaretha Susanna Kayser und Teresa Reütterin auch die „Puerkerinn“.¹⁰ Nicht nur den deutschsprachigen zeitgenössischen Autoren war es wichtig, die ‚deutsche‘ Herkunft Marianne Pirkers hervorzuheben, auch der englische Musikschriftsteller Charles Burney charakterisierte sie in seiner *General History of Music* entsprechend als „a German woman of small abilities“.¹¹ Festzuhalten bleibt, dass sie nicht, wie die meisten Sänger und Sängerinnen der *opera seria*, aus Italien stammte und Deutsch ihre Muttersprache war.¹² Aus dem überlieferten Briefwechsel geht dies deutlich hervor, da sie mit ihrem Ehemann üblicherweise auf Deutsch korrespondierte. Auf das Italienische wich sie nur aus, wenn sie beabsichtigte, dass bestimmte Inhalte auch von Personen gelesen werden sollten, die des Deutschen nicht mächtig waren, wie etwa der mit dem Ehepaar Pirker befreundete Kastrat Giuseppe Jozzi.¹³

In den allermeisten Lexikonartikeln zu Marianne Pirker wird die Frage nach ihrer Herkunft umgangen, indem kein Geburtsort angegeben wird. Dies gilt etwa für die entsprechenden Einträge in Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler*¹⁴,

- 9 [Johann] Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, ND mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Anhang S. 42f., Zitat S. 43.
- 10 Johann Friedrich Agricola und Pier Francesco Tosi: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, alle Zitate S. VIII.
- 11 Charles Burney: *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, Book IV, London 1789, ND mit kritischen und historischen Anmerkungen, hrsg. von Frank Mercer, New York [1935], S. 846.
- 12 Auch für manche späteren Biografen Marianne Pirkers ist es wichtig, ihre deutschsprachige Herkunft zu betonen, um zum einen die Beschäftigung mit einer Sängerin zu rechtfertigen und sie zum anderen von anderen Sängern und Sängerinnen der Zeit als etwas Besonderes abzuheben. So gab Rudolf Krauß seinem zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienenen biografischen Aufsatz dem Zeitgeist entsprechend den Untertitel *Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter Herzog Karls* und begann diesen mit einem Absatz, in dem er die Vorzüge Marianne Pirkers als Deutsche gegenüber ihren italienischen Kolleginnen hervorhebt (Krauß, *Marianne Pirker*, S. 257).
- 13 Vgl. beispielsweise Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749, in dem Marianne Pirker im Anschluss an den an ihren Mann gerichteten, auf Deutsch verfassten Brieftext noch Grüße an den sich zusammen mit Franz Pirker in London befindlichen Giuseppe Jozzi sendete, die sie auf Italienisch verfasste.
- 14 Ernst Ludwig Gerber: Art. *Pirker (Mariane)*, in: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler 2* (1792), Sp. 149f.

Fétis' *Biographie universelle*¹⁵, im *Musik-Lexikon* von Hugo Riemann¹⁶, im von Wilhelm Kosch begründeten *Deutschen Theaterlexikon*¹⁷ oder den Artikel von Thomas Seedorf in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁸. Ebenfalls kein konkreter Herkunftsort wird in den beiden einflussreichen Aufsätzen von Rudolf Krauß und Richard Haidlen sowie in dem neuesten Aufsatz zur Sängerin von Gudrun Rottensteiner genannt.¹⁹ Alle drei Autoren geben zwar an, dass Quellen zu Pirkers Kindheit, Jugend und Ausbildung fehlen und deshalb keine Angabe über ihre Herkunft gemacht werden könne, zugleich bezeichnen sie jeweils implizit eine bestimmte Region als prägend für Pirkers Lebenslauf: Die Aufsätze von Rudolf Krauß und Richard Haidlen erschienen in den *Württembergischen Vierteljahrshäften für Landesgeschichte* bzw. in den *Lebensbildern aus Schwaben und Franken*, wodurch ein Fokus auf Württemberg gerichtet wird; der Aufsatz von Gudrun Rottensteiner ist in dem Sammelband *Lebensbilder steirischer Frauen* veröffentlicht, sodass hier eine Zuordnung zur Steiermark erfolgt.

Die Überlegung, dass Marianne Pirker in Württemberg aufgewachsen sein könnte, geht auf die Tatsache zurück, dass ihre Mutter, ihr Stiefvater und zwei ihrer Töchter mindestens seit Ende der 1740er-Jahre in der württembergischen Residenzstadt Stuttgart wohnten, was u. a. aus der Korrespondenz des Ehepaares Pirker hervorgeht.²⁰ Von Mai bis Anfang Juli 1749 hielt Pirker sich bei ihrer Familie in Stuttgart auf. In der Adresse der an sie in dieser Zeit gerichteten Briefe wird der Name ihres Stiefvaters genannt: „Chez Monsieur Eber.

- 15 F[rançois]-J[oseph] Fétis: Art. *Pirker (Marianne)*, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* 7 (1875), S. 60.
- 16 Riemann, Art. *Pirker, Marianne*. Ein Artikel von Marianne Pirker ist in verschiedenen Auflagen dieses Lexikons vorhanden: Die Artikel von der ersten (1882) bis zur fünften Auflage (1900) sind identisch. Mit der sechsten Auflage (1905) erfolgte eine Aktualisierung auf Grundlage der Forschungen von Rudolf Krauß, mit geringfügigen Ergänzungen in der siebten Auflage (1909). In dieser Form wurde der Artikel bis zur elften Auflage (1929) beibehalten. In der zwölften Auflage (Bd. 2, Personen L–Z, 1961) lassen sich erneut kleinere Ergänzungen ausmachen, in der folgende Auflage (2012) sowie im *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (1989, 1995) ist jeweils kein Artikel zu Marianne Pirker mehr aufgenommen. In allen Auflagen wird auf ihre Herkunft nicht eingegangen.
- 17 Ingrid Bigler-Marschall: Art. *Pirker (Pircker, geb. von Geyerseck), Marianne*, in: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch* 3 (1992), S. 1768.
- 18 Thomas Seedorf: Art. *Marianne Pirker*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28122> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- 19 Krauß, *Marianne Pirker*, bes. S. 258f.; Richard Haidlen: *Marianne Pirker. Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken* 10 (1966), S. 78–100, bes. S. 99; Gudrun Rottensteiner: *Von Graz aus in die weite Welt. Marianne Pirker (1717–1782) – eine „Prima Donna Tedesca“*, in: *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850*, hrsg. von Elke Hammer-Luza und Elisabeth Schögggl-Ernst (= Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, Bd. 82), Graz 2017, S. 159–170, bes. S. 159f.
- 20 Siehe u. a. Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748, und Brief 20, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 17. September 1748.

Secrétaire“²¹. Dabei handelt es sich um den Rentkammersekretär Johann Adam Eber²², der vermutlich ihr Stiefvater war, da er nicht Mariannes Geburtsnamen *Geiereck* trug. Eber war mit einer Susanna Maria verheiratet, die in den Briefen als Mariannes Mutter bezeichnet wird. Susanna Maria, verh. Eber, starb am 22. Februar 1758 in Stuttgart²³, woraufhin sich ihr Witwer erneut verheiratete.²⁴ Pirkers Stiefvater starb etwa sechs Jahre nach ihrer Mutter am 27. August 1764 ebenfalls in Stuttgart.²⁵ Die Ansässigkeit ihrer Familie in Stuttgart in Verbindung mit ihrer späteren Anstellung als *Virtuosin* am württembergischen Hof führten vereinzelt zu ihrer Bezeichnung als Württembergerin.²⁶ Ein Nachweis

- 21 Brief 141, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 20. Mai 1749.
- 22 Vgl. Walther Pfeilsticker: *Neues württembergisches Dienerbuch, Erster Band Hof – Regierung – Verwaltung*, Stuttgart 1957, §1727, s. v. Eber(t) Joh. Adam. Nach Pfeilsticker war Eber (oder Ebert, beide Namensformen kommen vor) von 1737 bis 1743 fürstlicher Sekretär in Neuenstadt am Kocher, das in der Nähe von Heilbronn liegt. 1743 wechselte er zur Landesadministration und wurde schließlich 1754 Rentkammersekretär. In einer von Marianne Pirker 1749 an den württembergischen Hofmarschall gerichteten Eingabe bezeichnete sie ihren Stiefvater allerdings bereits als Rentkammersekretär, vielleicht liegt in der Datierung ein Irrtum bei Pfeilsticker vor. (Vgl. Josef Sittard: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Zweiter Band 1733–1793*, Stuttgart 1891, S. 40f.) Ein Kirchenbucheintrag zur Trauung mit Susanna Maria ließ sich weder in Neuenstadt am Kocher, Ludwigsburg, Cannstadt, Karlsruhe, Heilbronn, Stuttgart noch in Bayreuth nachweisen.
- 23 LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1747–1766, Band 48, fol. 138r, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 2.4.2017]. In diesem Eintrag wird sie als „Susanna Maria, Joh. Adam Ebers, RentCam[m]er-Secretarij Uxor“ bezeichnet, die am 22. Februar 1758 im Alter von 62 Jahren und 20 Tagen starb und am 24. Februar begraben wurde. Unter der Annahme, dass die Altersangabe trotz ihrer vermeintlichen Exaktheit nur als eine ungefähre Angabe zu lesen ist, musste sie um 1696 geboren worden sein.
- 24 LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Ehregister 1732–1764, Band 27, S. 461, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017]. Die Trauung mit Christiane Charlotta, der Tochter des fürstlichen Leibmedicus Johann Friedrich Engel, fand am 21. November 1758 statt. Eine schnelle Folgehehe nach dem Tod der Ehefrau war für Witwer nichts Ungewöhnliches. (Vgl. Paul Münch: *Lebensformen in der Frühen Neuzeit. 1500 bis 1800*, Berlin 1998, S. 403; Josef Ehmer: Art. *Wiederverheiratung*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 14 (2011), Sp. 1077–1079, und Sylvia Hahn: Art. *Witwe/r*, in: ebd., 15 (2012), Sp. 182–189.)
- 25 LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1747–1766, Band 48, fol. 249, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 2.4.2017]. Johann Adam Eber wurde am 29. August 1764 im Alter von 64 Jahren begraben. Er musste also um 1700 geboren worden sein.
- 26 Vgl. S[iegfried] Hänle: *Württembergische Lustschlösser, I. Abtheilung Ludwigsburg*, Würzburg [1847], S. 175, und Sittard, *Geschichte II*, S. 33. Von Knoblauch zu Hatzbach (Art. *Anna Maria Pyrker*, S. 787) weist auf die Zuschreibung Hänles hin, sie sei eine „Württembergerin“ gewesen, und vermerkt, dass Näheres nicht bekannt sei. Auch Krauß, *Marianne Pirker*, S. 258f., kennt die Überlegungen zur württembergischen Herkunft Pirkers und meint, dass ihr Vater aus der Steiermark nach Württemberg eingewandert sein könnte. A. N. Harzen-Müller verbindet ebenfalls die Steiermark und Württemberg miteinander, indem er schreibt, sie stamme aus einer steirischen Adelsfamilie, sei aber wohl in Württemberg geboren worden (*Marianne Pirker*, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 41 (1910), Heft 2, S. 13–15, und Heft 3, S. 25–27, hier Heft 2, S. 13). In dem französischen Verzeichnis von Sängerbio grafien *Quell'usignolo* wird, wie üblich ohne Nachweis, behauptet, Marianne Pirker sei „originaire d'Eschenau près d'Heilbronn“ (<http://www.quellusignolo.fr/sopranos/pirker.html>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020). Siehe zu ihrer Bezeichnung als *Virtuosin* am württembergischen Hof Kap. 2.7.

konnte trotz intensiver Suche in den entsprechenden Kirchenbüchern bisher aber nicht erbracht werden.²⁷ Mit Württemberg wird die Sängerin von den verschiedenen Autoren auch eher aufgrund ihres Lebenslaufs in Verbindung gebracht, als dass dieses Gebiet als ihre Herkunftsregion genannt wird.

Anders verhält es sich mit Graz oder – weitergefasst – der Steiermark: Da die Libretti zu den von den Brüdern Mingotti in Graz aufgeführten Opern ab 1736 die frühesten Quellen zu Pirkers Biografie darstellen, lag es nahe, diese Stadt als ihren Geburtsort anzunehmen. In den überlieferten Kirchenbüchern ist ihr Geburtseintrag allerdings nicht auszumachen, dafür aber diejenigen ihrer drei in Graz geborenen Töchter.²⁸ Insbesondere im Schrifttum, das der Musikgeschichte der Steiermark gewidmet ist, wird die Sängerin eindeutig als Steirerin angesehen und Graz meist als Geburtsstadt vermutet.²⁹ Einen weiteren Hinweis auf eine mögliche steirische Herkunft liefern zudem die Taufeinträge ihrer Töchter: In den jeweiligen Taufeinträgen ihrer zweiten und dritten in Graz geborenen Töchter wird Pirkers Geburtsname mit „de Gejereck“ bzw. „Gajereck“ angegeben.³⁰ Daraus schließen Rudolf Krauß und Karl Damian Achaz von Knoblauch zu Hatzbach, dass sie aus einer

- 27 Vgl. u. a. Krauß, *Marianne Pirker*, S. 259, der keinen Taufeintrag Pirkers in den Stuttgarter und Ludwigsburger Matrikeln finden konnte. Auch die Nachforschungen der Autorin in den über www.archion.de zugänglichen württembergischen Kirchenbüchern von Stuttgart, Ludwigsburg und Umgebung blieben in dieser Hinsicht ergebnislos.
- 28 Zumindest der Eintrag zu der zweitgeborenen Tochter war bereits von Knoblauch zu Hatzbach, dem Autor des Artikels zu Marianne Pirker in der *Allgemeinen Deutschen Biografie* von 1888, bekannt. Krauß, *Marianne Pirker*, S. 259f., entdeckte auch denjenigen der drittgeborenen Tochter. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 79f., machte schließlich alle drei Taufeinträge aus. Vgl. auch Hellmut Federhofer: *Die Grazer Stadtpfarrmatrikeln als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Hellmut Federhofer. Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften* (= Musikwissenschaftliche Publikationen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main, Bd. 5), Hildesheim u. a. 1996, S. 263–275 [Erstveröffentlichung in der *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 45 (1954)], der diese Kirchenbücher insgesamt im Hinblick auf Musiker und Musikerinnen auswertet, die in Graz gewirkt haben. Siehe zu den Taufeinträgen auch Kap. 2.2.
- 29 Vgl. u. a. Hans Pirchegger: *Geschichte der Steiermark 1740–1919 und die Kultur- und Wirtschaftsgeschichte 1500–1919*, Graz u. a. 1934, S. 40; Robert Baravalle: *Geschichte des Grazer Schauspielhauses von seinen Anfängen bis auf die heutige Zeit*, in: *100 Jahre Grazer Schauspielhaus*, hrsg. von der Stadtgemeinde Graz unter Mitwirkung der Steirischen Gesellschaft zur Förderung der Künste, Graz 1925, S. 5–187, hier S. 19; Ders.: *Berühmte Steirer auf der deutschen Bühne*, in: *Steirer in aller Welt*, hrsg. von Fritz Posch (= *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, Sonderbd. 17), Graz 1971, S. 72–80, hier S. 74, und Alois Joseph Hey: *Marianne Pirker*, in: *Aus dem Musikleben des Steirerlandes. Geschichtliche und biographische Skizzen zur steirischen Musikgeschichte*, hrsg. vom Steirischen Sängerbunde anlässlich der Musikausstellung 1923, Graz 1924, S. 34–40, hier S. 35. Hey beruft sich auf verschiedene Autoren, wenn er vermerkt, dass sie „aus der Steiermark stammen“ soll, nennt aber die Diskussion um weitere mögliche Herkunftsgebiete nicht. Es gibt allerdings auch Gegenstimmen wie von Knoblauch zu Hatzbach, der in seinem Beitrag von 1888 anmerkt, dass Marianne Pirker wohl nicht in Graz geboren worden sei (Art. *Anna Maria Pyrker*, S. 787).
- 30 Zu den Taufeinträgen siehe Kap. 2.2.

vermögenden Grazer Familie stamme, die ursprünglich Reichenau hieß und im Jahr 1700 mit dem Namen *von Geiereck* in den Adelsstand erhoben worden war.³¹ Ein Nachweis hierfür lässt sich jedoch ebenso wenig erbringen wie für die These, dass sie zu dem in Eisenerz ansässigen steirischen Adelsgeschlecht *Geyer von Geyersegg* gehört habe.³² Diese Familie ist zwar im 17. Jahrhundert in dieser Gegend nachweisbar, doch scheint zu Beginn des 18. Jahrhunderts kein Mitglied mehr dokumentiert zu sein, sodass sich auch keine potentiellen Verwandten der Sängerin in dieser Familie ausmachen lassen.³³ Widerlegt werden kann allerdings Robert Baravalles Behauptung, Franz Pirker sei wie seine Frau in der Steiermark geboren und gehöre „einem verarmten Adelsgeschlechte des oberen Murtales“³⁴ an. Wie im folgenden Kapitel dargelegt werden wird, kann die Herkunft aus unterschiedlichen steirischen Adelsfamilien als Verbindung, über die sich das Paar kennenlernte, ausgeschlossen werden. Trotz dieses Wissens um Pirkers Geburtsnamen, der Hinweise auf Familien mit diesem Namen und der Tatsache, dass der Nachname *Geiereck* außerordentlich selten vorkommt³⁵, lassen sich daraus keine gesicherten Schlüsse zu ihrer Herkunft ziehen. Wie gezeigt, kann auch ihr Geburtsname nicht als Nachweis ihrer steirischen Herkunft herangezogen werden. Gegen Graz als den Ort, in dem sie aufgewachsen ist, spricht zudem eine brieflich überlieferte Aussage ihres Mannes. Dieser grenzt die Ju-

- 31 Vgl. von Knoblauch zu Hatzbach, Art. *Anna Maria Pirker*, S. 787, und Krauß, *Marianne Pirker*, S. 258. Von Knoblauch zu Hatzbach vermutet außerdem, dass sich dieser Nachname von dem „Geiereck“, das sich auf dem zwischen Salzburg und Berchtesgaden gelegenen Untersberg befindet, herleite und die Familie daher aus dem Salzburgischen stamme. Nachforschungen der Autorin in den überlieferten Kirchenbüchern in Salzburg und den in der Nähe des Untersbergs gelegenen Orten konnten dies nicht bestätigen. Der Name Geiereck (o. ä.) kommt in dieser Gegend als Nachname offenbar nicht vor.
- 32 Vgl. u. a. Baravalle, *Berühmte Steirer*, S. 74; Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 99, und Hey, *Marianne Pirker*, S. 35. Welche der beiden genannten Familien mit dem „Geiereck“ im Namen Hellmut Federhofer (*Musikleben in der Steiermark*, in: *Die Steiermark. Land, Leute, Leistung*, Graz 1956, S. 223–250, hier S. 239) meint, wenn er behauptet, dass ihre „Herkunft aus dem adeligen Geschlecht der Gayereck nunmehr feststeht“, ist unklar.
- 33 Auf die Zersplitterung dieser Familie und fehlende Nachweise von zu Lebzeiten Marianne Pirkers lebenden Familienmitgliedern weisen bereits Hey, *Marianne Pirker*, S. 35, und Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 99, hin. Vgl. hierzu auch Maja Loehr: *Beiträge zur Ortsgeschichte von Eisenerz*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark XXV* (1929), S. 129–250, bes. S. 151, 215, 224.
- 34 Baravalle, *Geschichte des Grazer Schauspielhauses*, S. 19.
- 35 In keinem der auf der Suche nach Marianne Pirker eingesehenen Kirchenbücher aus Gemeinden in Salzburg und Umgebung, Graz und Umgebung, Prag, Stuttgart, Bayreuth und Umgebung, Brünn sowie in steirischen Gemeinden um Eisenerz konnte der Nachname *Geiereck* außerhalb von Einträgen, die eindeutig zu Marianne oder Gioseffa Susanna gehören, nachgewiesen werden. Auch in weiteren personengeschichtlichen Quellen, wie etwa den württembergischen Hof- und Staatskalendern, die in Zusammenhang mit den Recherchen zu Marianne Pirkers Biografie konsultiert wurden, kommt dieser Name nicht vor. Ebenso wenig wird er in den gängigen Nachschlagewerken für Nachnamen geführt (vgl. u. a. Max Gottschald: *Deutsche Namenskunde. Mit einer Einführung in die Familiennamenskunde* von Rudolf Schützeichel, Berlin 62006, und *Duden Familiennamen. Herkunft und Bedeutung*, bearb. von Rosa und Volker Kohlheim, Mannheim 2005, und Maria Hornung: *Lexikon österreichischer Familiennamen*, Wien 2002).

gendzeit seiner Frau von ihrer Zeit in Graz ab und lässt vermuten, dass sie sich ohne ihre Eltern in der Stadt aufgehalten hat:

Weil du jezt gegenwärtig, und die Kinder anfangen grösser zu werd[en], so bite den lieben Eltern mündlich zu vertrauen, was du in deiner Jugend für Anstösse gehabt, von Meistern, und andern, auch was du in Graz und anderswo selbst für dergleich[en] casus gehöret, und gesehen, daß sie also nicht zu leichtglaubig in diesem Stücke seyn sollen, auch wenn sie in Gesellschaft mit anderer Jugend beederlei Geschlechts sind, um sie nicht leicht ausser Augen zu lassen. Man trauet in Teutschland der Jugend zu viel, und die Noblesse ist nicht ausgenommen, wie du dich selbst unterschiedlicher Historien erinnern wirst, die unter NB wohl erzo-genen und Bigotten Freülen vorgegangen sind.³⁶

Franz Pirker gibt hier seiner bei den Töchtern und ihren Eltern in Stuttgart weilenden Frau den Rat, den Eltern von ihren eigenen Erfahrungen im Opernbetrieb in ihrer Jugend zu berichten, um die Töchter vor ähnlich schlechten Erlebnissen zu bewahren. Durch diese eindringliche Bitte an seine Frau gibt Franz Pirker auch einen Einblick in die schwierige gesellschaftliche Situation, in der sich junge Sängerinnen befinden konnten. Marianne Pirker musste sich offenbar u. a. gegen Avancen ihrer Lehrer wehren und kannte solche Fälle auch von ihren Kolleginnen. Der Ort der Ausbildung oder die Namen der Lehrer gehen aus dem Brief indessen nicht hervor.

Insbesondere in Lexikonartikeln jüngerer Datums wird auch mehrfach Venedig als möglicher Herkunftsort genannt.³⁷ Belege für diese Vermutung gibt es keine, in den meisten Fällen erfolgt auch keine Erklärung durch die Autoren. Vermutlich ist die venezianische Herkunft der Brüder Mingotti damit in Verbindung zu bringen: Mit diesen könnte Pirker als Mitglied ihres Opernensembles von Venedig nach Graz gekommen sein. In Venedig als Zentrum der damaligen Opernwelt gab es zudem Möglichkeiten der sängerischen Ausbildung, etwa an den Ospedali, die an anderen Orten, vor allem außerhalb Italiens, nicht gegeben waren.³⁸

36 Brief 183, Franz Pirker in London an Marianne Pirker in Stuttgart, vom 1. Juli 1749.

37 Vgl. Barbara Boisits: Art. *Pirker (Pircker, Pürckher), Ehepaar*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pirker_Ehepaar.xml [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]; Wolfgang Suppan: Art. *Pirker Franz Josef Karl und Marianne*, in: *Steirisches Musiklexikon* (2009), S. 521; K[arl] J[osef] Kutsch und Leo Riemens unter Mitwirkung von Hansjörg Rost: Art. *Pirker, Marianne*, in: *Großes Sängerlexikon* 5 (*2003), S. 3678, und Eberhard Schauer: *Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte*, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Reiner Nägele (= Jahresgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), Stuttgart 2000, S. 11–83, hier S. 41, s. v. Pirker geb. Geiereck, Marianne. Sowohl bei Schauer als auch bei Kutsch/Riemens wird der Name ihres Vaters mit „Sigismund Geiereck“ bzw. „Sigismund Geyerseck“ angegeben. Woher diese Information stammt, wird von keinem der Autoren nachgewiesen.

38 Vgl. auch Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 160, sowie Pollerus, Christine und Harald Haslmayr: *Die Grätzerische Pallas. Zum Musikleben in Graz im 18. Jahrhundert*, in: *Steiermark*.

Eine weitere interessante Zuschreibung betrifft Bayreuth: In den *Biographischen Nachrichten* der wenige Monate nach Marianne Pirkers Tod im Februar 1783 erschienenen Ausgabe des *Magazins für Frauenzimmer* wird Bayreuth als ihr Geburtsort bezeichnet.³⁹ Interessant wird diese von späteren Autoren und Autorinnen nicht berücksichtigte Hypothese dadurch, dass vom 25. September 1727 bis zum 23. April 1732 in Karlsruhe eine Sängerin angestellt war, die Susanna Maria Eber hieß und angeblich aus Bayreuth stammte. Ob es sich bei dieser Sängerin um Pirkers Mutter handelt, die nach ihrer Hochzeit mit dem Rentkammersekretär Eber dessen Namen trug, konnte nicht verifiziert werden. Die „Operistin“ Eber erhielt in Karlsruhe eine Jahresbesoldung von 250 fl., die etwa 100 fl. über der üblichen Besoldung der anderen Hofsängerinnen lag. Daher lässt sich annehmen, dass sie über fortgeschrittene sängerische Fähigkeiten verfügte.⁴⁰ Wenn die Sängerin Eber vor ihrer Anstellung in Karlsruhe in Bayreuth gewesen sein sollte, dann hätte sie dort während der Regierungszeit des Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth gewirkt, der neben italienischen Opern (oft in deutscher Übersetzung) bevorzugt deutsche Singspiele aufführen ließ.⁴¹ Mit dem Tod des Markgrafen im Dezember 1726 wurde das musikalische Personal stark eingeschränkt, was mit einem potentiellen Wechsel der Sängerin im folgenden Jahr an den Karlsruher Hof korrespondieren könnte. Bisher konnte diese Sängerin allerdings weder unter dem Namen Eber noch unter Geiereck (ihrem vermutlichen Namen aus einer vorhergehenden Ehe mit Marianne Pirkers Vater) als Mitglied der Bayreuther Hofmusik ausgemacht werden.⁴²

Wandel einer Landschaft im langen 18. Jahrhundert, hrsg. von Harald Heppner und Nikolaus Reisinger (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 12), Wien u. a. 2006, S. 345–374, hier S. 357.

- 39 Anonymus: *Zusätze zur Nachricht von Mariana Pirkerin*. Aus weiteren handschriftlichen Nachrichten, in: *Magazin für Frauenzimmer*, Erster Band (Februar 1783), S. 175f.
- 40 Die Sängerin ist in der Musikerdatenbank der HAW-Forschungsstelle *Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert* aufgeführt: <https://www.haw.uni-heidelberg.de/forschung/forschungsstellen/hofmusik/hofmusik-mus.de.html?id=M000415> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]. Siehe auch Rüdiger Thomsen-Fürst: *Die Musik am markgräfllich badischen Hof in Karlsruhe (1715–1803)*, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 1), Heidelberg 2018, DOI: <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479>, S. 139–183, hier S. 176.
- Für die aus den Besoldungsbüchern stammenden Informationen zum genauen Tag der Anstellung als „Operistin“ und ihrer Entlassung aus der kriegsbedingt eingeschränkten Hofhaltung mit Erhalt eines Gnadenquartals bis zum 23. Oktober 1732 möchte ich Herrn Rüdiger Thomsen-Fürst herzlich danken. Von ihm stammt auch der Hinweis auf die Höhe der Besoldung im Vergleich zu anderen Hofsängerinnen sowie die Information, dass im Besoldungsbuch des Jahres 1727 die üblichen Angaben zur Herkunft bei dem Eintrag zu Susanna Maria Eber fehlen und im folgenden Jahr dann „aus Beyreuth“ angegeben ist. Außer in Karlsruhe konnte eine Sängerin dieses Namens bisher nirgends nachgewiesen werden.
- 41 Vgl. Hans-Joachim Bauer: *Barockoper in Bayreuth* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 7), Laaber 1982, bes. S. 51–106, und Ludwig Schieder-mair: *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper*, Leipzig 1908, bes. S. 27–92.
- 42 Die überlieferten Quellenmaterialien in Bezug auf die Bayreuther Hofmusik sind spärlich. Vgl. Sabine Henze-Döhring: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009, S. 4–7.

Wie dargelegt, lassen sich mehr oder weniger plausible Gründe für die vermuteten Herkunftsorte in Württemberg, der Steiermark bzw. Graz, Venedig und Bayreuth nennen. Die Fragen sowohl nach ihrer örtlichen als auch ihrer familiären Herkunft können jedoch nicht endgültig geklärt werden, solange keine Quellen aufgefunden werden, die eine der Thesen stützen oder widerlegen. Sie kommentarlos als Grazerin zu bezeichnen, wie dies häufig in Publikationen geschieht, in denen Pirker nur en passant erwähnt wird, ist in jedem Falle ungenau.⁴³ Die Klärung dieser Fragen zielt dabei nicht nur auf ein rein lokalhistorisches Erkenntnisinteresse ab, um die Sängerin unzweifelhaft einer bestimmten Region oder einem Ort zuzuordnen, damit sie dafür vereinnahmt werden kann, sondern auch auf die für die Sängerforschung generell interessante Thematik der familiären Herkunft einer Sängerin. Diese lässt sich häufig über den Herkunftsort klären, wodurch im Weiteren Erkenntnisse zu den oft schlecht dokumentierten Bereichen der Bildung und insbesondere zur musikalischen Ausbildung generiert werden können.

Die erhaltenen Briefe Marianne Pirkers zeigen, dass sie in den Elementarkenntnissen Lesen, Schreiben und Rechnen unterrichtet wurde und dass sie zumindest die Sprachen Italienisch und Französisch erlernte, wenn ihr auch das Französische weniger vertraut war als das Italienische.⁴⁴ Eine einheitliche oder gar verpflichtende Schulbildung gab es im deutschsprachigen Gebiet zu Beginn des 18. Jahrhunderts für Mädchen nicht. Zu den institutionell organisierten Bildungsmöglichkeiten gehörten neben einer teilweise auch für Mädchen zugänglichen städtischen Elementarschulbildung insbesondere die Schulorden wie der *Ordo Sanctae Ursulae*.⁴⁵ Bei den Ursulinen in Graz wurde etwa die

Anfragen beim Staatsarchiv Bamberg, in dem das Geheime Archiv Bayreuth aufbewahrt wird, und dem Historischen Verein für Oberfranken e. V. in Bayreuth, der Libretti aus der Zeit besitzen soll, sind ohne Ergebnis bzw. ohne Antwort geblieben.

- 43 Beispielsweise seien hier genannt Christine Pollerus: *Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert*, Diss. masch., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2005, S. 47 („Marianne Pircker – eine gebürtige Grazerin“), und Michael Walter: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 116 („die Grazerin Marianne Pirker“).
- 44 Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748: „in somma die Zeit ist mir so zu kurz, meine schuldigkeit mit Myladi aw zu observir[en], dann ich muß ihr franzisch schreib[en], wozu ich ein[en] halb[en] tag brauche“. Pirker weist in dieser Briefstelle darauf hin, dass sie für einen Brief auf Französisch mehr Zeit benötige, während sie Briefe auf Italienisch offenbar ohne Zeitverlust im Vergleich zu solchen auf Deutsch schrieb.
- 45 Vgl. zur Mädchen- und Frauenbildung im 18. Jahrhundert u. a. Christa Schillinger-Praßl: „Die jungen Fräulein in allen guten Sitten und Tugenden zu unterweisen“. *Die weiblichen Schulorden in Österreich in der Frühen Neuzeit*, in: *Geschichte der Frauenbildung und Mädchenerziehung in Österreich. Ein Überblick*, hrsg. von Ilse Brehmer und Gertrud Simon, Graz 1997, S. 92–102; Dies.: „Wer seine Tochter etwas lernen lassen will“. *Die Schullandschaft im 18. Jahrhundert (am Beispiel der Steiermark)*, in: ebda., S. 162–166; Margret Friedrich: „Die Schülerinnen werden liebevoll behandelt – im Ganzen herrscht Zucht und Ordnung“. *Die Tätigkeit der weiblichen Schulorden in Salzburg*, in: ebda., S. 108–127; Helmut Engelbrecht: *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 3: Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz*, Wien 1984, S. 21–31, und Christine Mayer: *Erziehung und Schulbildung für Mädchen*, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. II, 18. Jahrhundert: Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuord-*

Sängerin Regina Mingotti in den 1730er-Jahren unterrichtet. Zusätzlich zur Elementar-schulbildung erhielt sie dort auch eine musikalische Ausbildung, die allerdings in ihrem Umfang, etwa durch den Einzelunterricht in Gesangstechnik, über das übliche Maß hinausging.⁴⁶ Aufgrund der dargestellten Verbindungen Marianne Pirkers zu Graz ist auch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass sie ebenfalls von den Ursulinen unterrichtet wurde. Sie lässt sich dort aber nicht als Schülerin nachweisen.⁴⁷ Eine institutionell organisierte musikalische Ausbildung war im 18. Jahrhundert mit Ausnahme etwa in den venezianischen Ospedali kaum möglich. Stattdessen war Privatunterricht üblich.⁴⁸ An diese Tatsache knüpft auch die oben beschriebene Überlegung an, Pirker sei an einem solchen Ospedale ausgebildet worden und stamme womöglich auch aus Venedig.

Ihr Bildungsniveau legt auf jeden Fall nahe, dass ihre Familie nicht den ländlichen oder städtischen Unterschichten oder bäuerlichen Gruppen angehörte, sondern eher in den mittleren oder gehobeneren gesellschaftlichen Schichten zu suchen ist – worauf auch ihr Geburtsname sowie der Beruf ihres Stiefvaters hinweisen.⁴⁹ Eine grundlegende musikalische Ausbildung für Mädchen wäre in einer solchen Familie nichts Ungewöhnliches, zudem entstammte der überwiegende Teil der professionellen Musiker und Musikerinnen dieser Zeit dem Bürgertum. Ebenso wäre es möglich, dass sich Musiker und Musikerinnen unter den Familienmitgliedern befunden haben, da eine Weitergabe des Handwerks in Musikerfamilien durchaus üblich war.⁵⁰ Hinweise auf ein möglicherweise musikalisches familiäres Umfeld liegen außerdem durch den Umstand nahe, dass Pirkers Mutter selbst Sängerin gewesen sein könnte. In beiden Fällen wäre auch eine nicht institutionell organisierte Elementarbildung, sondern der Unterricht zu Hause durch Familienmitglieder oder externe Personen denkbar, um sie auf ein geplantes späteres (musik)kulturelles

nung Deutschlands um 1800, hrsg. von Notker Hammerstein und Ulrich Herrmann, München 2005, S. 188–211.

46 Vgl. Pollerus, *Regina Mingotti*, S. 40–46.

47 Für diese Auskunft möchte ich S. Andrea Eberhart von den Ursulinen in Graz herzlich danken. Zu demselben Ergebnis kommt auch Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 169.

48 Vgl. u. a. Livia Pancino: Art. *Venedig, Von 1560 bis 1797*, in: *MGG Online*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13994> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020], und Anke Charton: *Der Sänger*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Peter Hersche und Siegbert Rampe (= Handbuch der Musik des Barock, Bd. 6), Laaber 2018, S. 297–315, hier S. 309f.

49 Marianne Pirkers solide Bildung konstatieren u. a. auch Krauß, *Marianne Pirker*, S. 259; Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 99, und Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 160.

Zu den Begrifflichkeiten der gesellschaftlichen Schichten vgl. Andreas Fahrmeir: Art. *Bürgertum*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 2 (2005), Sp. 583–594; Ulrich Pfister und Andreas Fahrmeir: Art. *Sozialstruktur*, in: ebda., 12 (2010), Sp. 271–279, und Ulrich Pfister und Helmut Bräuer: Art. *Unterschichten*, in: ebda., 13 (2011), Sp. 1089–1095.

50 Vgl. Eckart Henning: *Familie und Gesellschaft*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe und Dems., Inzingen bei Rothenburg ob der Tauber¹³2006, S. 73–85, hier S. 76; Andrea van Dülmen (Hrsg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München u. a. 1992, S. 211, und Peter Hersche: *Die Gesellschaft. Ständeordnung und Refeudalisierung*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Dems. und Siegbert Rampe (= Handbuch der Musik des Barock, Bd. 6), Laaber 2018, S. 46–56, hier S. 53.

Handeln vorzubereiten.⁵¹ Dies würde wiederum der Erziehung und Bildung entsprechen, die Franz und Marianne Pirker ihren eigenen Töchtern angedeihen ließen. In einem Brief an seine Frau, die sich bei ihren Eltern und den Kindern aufhielt, erkundigt sich Franz Pirker nach den Lernfortschritten der Töchter:

Schreibe mir wie es mit der Pronunciation in allen ihren Sprachen stehe, bevor aus im welschen, und französischen, ob Sie nicht teütscheln? Im teütschen aber, ob Sie nicht stark schwäbeln? [...] Was, und wie schlägt die Rosalia? Wie gehet es mit dem Zeichnen? Wie hat die Aloysia im Solmisiren profitiret? Merkst du nichts, daß Sie etwa aus dem Halse, und falsch singt?⁵²

Die beiden bei den Großeltern in Stuttgart lebenden Töchter Aloysia und Rosalia wurden also in den Sprachen Italienisch und Französisch unterrichtet, wobei Franz Pirker sehr um die korrekte Aussprache besorgt war: Sie sollten sich auch im Deutschen darum bemühen, nicht zu sehr ins Schwäbische zu verfallen. Daneben erhielten beide Töchter – wie aus anderen Briefen hervorgeht – Clavier- und Zeichenunterricht. Der Gesangsunterricht blieb der älteren Tochter Aloysia vorbehalten, „weil [Rosalia] keine Stim ohnedem nicht hat“⁵³ und deshalb ihren Fokus auf das Zeichnen legen sollte. Im Zusammenhang mit dem Clavierlehrer ist von einem „Maestro“ die Rede, der zwar „ein braver Mensch seyn [muss] von dem die Kinder sehr vieles profitiret“⁵⁴, doch legte Franz Pirker seiner Frau mehrfach nahe, sich am württembergischen Hof für Giuseppe Jozzi als Clavierlehrer einzusetzen, weil er sich davon einen sehr viel größeren Erfolg insbesondere für Aloysia versprach.⁵⁵ Als Gesangslehrer diente zudem ein nicht näher identifizierbarer „Herr Marchese“⁵⁶. Um die Form der Ausbildung seiner ältesten Tochter machte sich Franz Pirker weitere Sorgen, wenn er seine Frau aufforderte: „Ich fürchte daß der Loysl das viele siz[en], beym schlagen, zeichnen, schreiben, und fr FrauenArbeit an der Stimme nicht schädlich, wie

51 Vgl. zum üblichen häuslichen Privatunterricht von Mädchen u. a. Friedrich, *Die Tätigkeit der weiblichen Schulorden*, S. 116; Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens*, S. 24, und Mayer, *Erziehung und Schulbildung für Mädchen*, S. 189 („Wenn auch Ansätze einer außerhäuslichen Mädchenerziehung existierten, so fanden Erziehung und Belehrung der Mädchen doch auch im 18. Jahrhundert noch weitgehend im Haus statt.“).

52 Brief 167, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Stuttgart?], 17. Juni 1749. Sprachkenntnisse des Italienischen haben die Töchter wahrscheinlich bereits während ihres Aufenthalts mit ihren Eltern in Italien erworben (siehe Kap. 2.4). Aloysia schrieb ihrem Vater auch in dieser Sprache, siehe u. a. Brief 147, Aloysia Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, [29. Mai 1749].

53 Brief 173, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 20. Juni 1749.

54 Ebda.

55 Siehe hierzu u. a. Brief 149, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749: „Ich lasse die Kinder 1000mahl grüssen, und schicke ihnen den Väterlich[en] Segen von ganzen meinen Herzen, und winsche ihnen nur, daß mein Project angehe, wozu ich mir so viele Mühe giebe, daß Sie nemlich von Signor Jozzi können Lection nemmen, so kan es nicht fehlen, daß sie wie du mir schreibest vermög ihrer Capacitet die ersten Virtuosinen vielleicht in Europa werd[en] können.“

56 Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

du am J[ozzi] ein Exempl hast, schreibe mir ob du nichts merkst?“⁵⁷ Von einer Schule oder dem gemeinsamen Lernen mit anderen Kindern ist nicht die Rede, weshalb davon auszugehen ist, dass nicht nur die musikalische Ausbildung, sondern auch der weitere Unterricht privat erfolgte, möglicherweise partiell durch Marianne Pirkers Mutter und ihren Stiefvater. Auch bei ihren eigenen Töchtern sorgte Pirker offenbar dafür, sie zu einem späteren (musik)kulturellen Handeln zu befähigen.

Einen weiteren ungeklärten Punkt zu Pirkers Herkunft bildet ihre konfessionelle Primärsozialisation⁵⁸. Der einzige bekannte Kirchenbucheintrag zu ihrer Person ist derjenige im Mischbuch der evangelischen Gemeinde Eschenau. In dieser Gemeinde gab es allerdings zu dieser Zeit keine katholische Kirche, sodass auch katholische Verstorbene in dieses Buch aufgenommen wurden, meist mit einem entsprechenden Zusatz.⁵⁹ Ein solcher Zusatz fehlt bei Pirkers Eintrag. Er weicht aber in einem anderen Punkt von den anderen Eintragungen in diesem Kirchenbuch ab: In der Spalte, in der normalerweise die Bibelstelle des Predigttextes vermerkt wurde, wird mit einer knappen Beschreibung des Beerdigungsablaufs auf die besonders hohe Anteilnahme an den Beisetzungsfeierlichkeiten und die im Anschluss an die Beerdigung in der Kirche gehaltene evangelische Tradition der Leichenpredigt verwiesen.⁶⁰ Als weiteres Indiz auf ihre evangelische Konfession sieht Richard Haidlen ihre Sorge um ihre Bibel und ihr Gesangbuch, die sie bei ihrer Abreise aus London dort zurücklassen musste.⁶¹ Für Haidlen gehören diese Gegenstände zum „Rüstzeug eines evangelischen Christen“, weshalb er sie Rudolf Krauß folgend eindeutig dieser Konfession zu-

57 Brief 173, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 20. Juni 1749.

58 Zum Begriff der Sozialisation vgl. Hans Neuhoﬀ und Helga de la Motte-Haber: *Musikalische Sozialisation*, in: *Musiksoziologie*, hrsg. von Dens. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2007, S. 389–417, hier S. 389: Der Begriff der Sozialisation „betrifft das Hineinwachsen des Menschen in Gesellschaft und Kultur, die damit verbundene Entwicklung der handlungsfähigen Persönlichkeit und die Ausbildung der sozialen und personalen Identität. [...] Primäre Sozialisation ist die erste Phase, durch die der Mensch in seiner Kindheit (etwa bis zum Eintritt der Geschlechtsreife) zum sozial handlungsfähigen Mitglied der Gesellschaft und Kultur wird, sekundäre Sozialisation ist jeder spätere Vorgang, der die Persönlichkeitsstruktur des einzelnen weiter verändert.“

59 Vgl. M[ax] Duncker: *Verzeichnis der württembergischen Kirchenbücher*, Stuttgart ²1938, S. 62, s. v. Eschenau. Auch in der nahegelegenen Reichsstadt Heilbronn gab es nur wenige Katholiken zu dieser Zeit, weshalb auch dort vor 1800 kein katholisches Kirchenbuch mit Sterbeeinträgen geführt wurde. Für die Auskünfte zu Eschenau und Heilbronn möchte ich Herrn Walter Hirschmann, Stadtarchiv Heilbronn, herzlich danken. Der Begriff Mischbuch zeigt nur an, dass in diesem Kirchenbuch alle Amtshandlungen einer Kirchengemeinde eingetragen wurden und es damit keine gesonderten Bücher für Taufen, Trauungen etc. gab.

60 Zu der evangelischen Tradition der Leichenpredigt und der katholischen der Totenzettel vgl. Wolfgang Ribbe: *Leichenpredigten und Totenzettel*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Dens. und Eckart Henning, Insingen bei Rothenburg ob der Tauber ¹³2006, S. 124–130. Über die Datenbanken der Forschungsstelle für Personalschriften (<http://www.personalschriften.de>), zuletzt eingesehen am 16.7.2020) ist allerdings keine Leichenpredigt für Marianne Pirker nachweisbar.

61 Brief 9, Marianne Pirker aus Harwich an Franz Pirker in London, [24. August 1748].

ordnet.⁶² Dagegen spricht, dass, nachdem sich die Zusendung aus London verzögerte, Giuseppe Jozzi, der aus Rom gebürtig und sicher katholisch getauft war, Marianne Pirker sein Gesangbuch überließ.⁶³ Richard Haidlen führt noch eine zweite Briefpassage als Indiz für ihre evangelische Konfession an, in der der katholisch getaufte Franz Pirker seine Ehefrau ermahnt, sich nicht in die religiöse Erziehung ihrer Kinder einzumischen:⁶⁴

Ich hoffe, du wirst so gewissenhaft seyn, und die arme Kinder in ihrer Religion nicht irre machen, denn es ist ein unnöthiger Eiffer, wobey man nichts anders gewinnt, als, daß sie, wenn sie erwachßen, weder warm noch kalt werden, und noch eines noch das andere glauben. Du weist, daß ich hierin sehr mäßig, und selbst auf keine Alfanzereyen nichts halte, noch sie darzu anstrengen wollen, lassen wir also jedes glauben, was ihm seine Religion in wahren HauptPuncten lehret, und worinnen sie gebohren, und auferzog[en] worden, so glaube ich ganz gewis, daß wenn man Christlich lebet, daß man ganz wohl in allen Christlichen Religionen könne selig werden. Dieses glauben auch die meisten mässige Catolicken, und andre Christen.⁶⁵

Diese Passage lässt sich so lesen, wie Haidlen es getan hat, dass ein konfessioneller Unterschied zwischen den Eheleuten Pirker bestand, der nicht an die Kinder herangetragen werden sollte. Es bietet sich aber auch eine weitere Lesart an: Die katholisch getauften Töchter wuchsen nach ihrer Zeit in Graz und Italien mit ihren Eltern nun im größtenteils evangelischen Württemberg⁶⁶ auf und passten sich möglicherweise pragmatisch der dort vorherrschenden Konfession an. Dafür spricht auch, dass sowohl Marianne Pirkers verwitweter Stiefvater Eber als auch ihre Töchter Maria Victoria und Rosalia in der evangelischen Stuttgarter Stiftskirche heirateten und alle drei sowie ihre Mutter Susanna Maria evangelisch bestattet wurden.⁶⁷ Zudem waren nicht nur Pirkers Töchter, sondern auch ihr späterer Ehemann Franz Pirker katholisch getauft worden.⁶⁸ Da konfessionsverschiedene Ehen im

62 Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 83, Zitat ebda.; Krauß, *Marianne Pirker*, S. 258.

63 Vgl. Brief 114, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 11. März 1749, und Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

64 Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 83.

65 Brief 167, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Stuttgart?], 17. Juni 1749.

66 Vgl. u. a. Harald Schukraft: *Kleine Geschichte des Hauses Württemberg*, Tübingen 2006, S. 165–196. Herzog Carl Alexander von Württemberg trat zwar 1712 zum Katholizismus über, doch blieb der Großteil der Bevölkerung aufgrund der Religionsreversalien evangelisch.

67 Zur Hochzeit des Witwers Eber, seiner Beerdigung sowie derjenigen seiner verstorbenen Frau Susanna Maria siehe die Fußnoten 23, 24 und 25 in Kap. 2.1.1. Zu den Hochzeiten der Pirker'schen Töchtern siehe Kap. 2.8. In Italien haben die Töchter noch nach katholischem Ritus regelmäßig bei einem Beichtvater eines Bologneser Karmelittinnen-Ordens gebeichtet. Siehe Brief 233, Schwester Cattarina Pillati aus Bologna an Marianne Pirker in Stuttgart, 23. Juni 1750.

68 Siehe Kap. 2.1.2.

18. Jahrhundert eine große Ausnahme bildeten⁶⁹, ist es naheliegender zu vermuten, dass Marianne Pirker eher der katholischen Konfession angehörte als der evangelischen. Ihre wahrscheinlich dem evangelischen Ritus folgende Bestattung könnte darauf zurückzuführen sein, dass auch sie sich der vorherrschenden Konfession im Umfeld der Reichsstadt Heilbronn, wo sie die letzten etwa 20 Jahre ihres Lebens verbrachte, angepasst hatte.

Eine eindeutige Zugehörigkeit zu einer der beiden Konfessionen lässt sich folglich weder über die vorhandenen Quellen noch über Aussagen in den Briefen konstatieren, sodass sich auch hierüber keine Hinweise über das Umfeld, in dem Marianne Pirker aufgewachsen ist, ergeben. In jedem Fall wies die Sängerin die Sorge ihres Ehemannes über die religiöse Erziehung ihrer Töchter vehement von sich: „ich muß recht lach[en] über dei[nen] Einfall weg[en] der Religion der Kinder, da ich nicht einmal Zeit habe genug zu denk[en], wie soll ich dann eine[n] Misionariam abgeb[en] können“⁷⁰

Über Marianne Pirkers Herkunft – sowohl ihre familiäre und soziale als auch die örtliche oder regionale – lässt sich folglich aufgrund der lückenhaften Quellenlage kaum Sicheres berichten. Insbesondere die in der Literatur angegebenen Herkunftsorte sind in unterschiedlichem Grad spekulativ und, wie gezeigt, unterschiedlich gut nachvollziehbar. In manchen Publikationen fehlen Begründungen für die Annahmen völlig, auch werden mehrfach spekulative Angaben nicht als solche kenntlich gemacht und von weiteren Autoren und Autorinnen ungeprüft übernommen. Nach Graz scheint die Sängerin erst für ihre ersten Operauftritte gekommen zu sein. Für Venedig als Herkunfts- und Ausbildungsort gibt es keine Hinweise in den vorhandenen Quellen, zudem weist ihre Muttersprache eher auf das Aufwachsen in einer deutschsprachigen Umgebung hin. Die Verbindung zu Württemberg scheint hauptsächlich über den Stiefvater hergestellt worden zu sein. Auch die vermutete katholische Konfession weist nicht auf das Herzogtum hin, ebenso wenig wie auf das Fürstentum Bayreuth. An diesem ist allerdings von besonderem Interesse, dass dort womöglich eine Sängerin gewirkt hat, die genauso hieß wie Pirkers Mutter. Wenn ihre Mutter Sängerin gewesen sein sollte, wäre die Tochter womöglich mit ihr jeweils dorthin gezogen, wo sie eine Anstellung oder ein Engagement hatte. In diesem Fall hätte Pirker ihre Kindheit und Jugend in einem musikalischen Umfeld, aber an verschiedenen Orten verbracht, und ihr tatsächlicher Geburtsort wäre für Fragen nach ihrer Ausbildung sekundär. Ungewöhnlich wäre ein solches Aufwachsen einer späteren Opersängerin jedenfalls nicht.

Über die vorhandenen Quellen und Informationen zu Pirker selbst lässt sich die Frage nach ihrer familiären und sozialen Herkunft, die immer auch diejenige nach ihrer Ausbildung miteinschließt, nur bis zu dem in diesem Kapitel aufgezeigten Grad klären. Daher soll im folgenden Kapitel ihrem sozialen Umfeld nachgegangen werden: Als erster Anknüpfungspunkt bietet sich hierfür ihr späterer Ehemann Franz an, dessen soziales Umfeld wiederum Rückschlüsse auf dasjenige Marianne Pirkers zulässt. Schließlich muss es eine Überschneidung ihrer Lebenswege gegeben haben, damit sie sich kennenlernen konnten.

69 Vgl. Heinz Duchhardt: *Europa am Vorabend der Moderne (1650–1800)* (= Handbuch der Geschichte Europas, Bd. 6), Stuttgart 2003, S. 87.

70 Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

Trotzdem stand Franz Pirkers Biografie vor seiner Hochzeit mit der Sängerin bisher nicht im Fokus der Forschung. Wenn seine familiäre Herkunft thematisiert wurde, dann meist nur beiläufig und in der üblichen stark spekulativen Weise.⁷¹ Diese biografischen Recherchen führen auch zu einer weiteren, wahrscheinlich mit Pirker verwandten Sängerin namens Gioseffa Susanna Pirker, geb. Geiereck, die in der bisherigen Biografie zu Marianne Pirker ebenfalls nicht berücksichtigt wurde. Hierdurch ergibt sich ein weiterer Hinweis darauf, dass Marianne Pirkers familiäres und soziales Umfeld musikkaffin war und wohl auch auf die eine oder andere Weise in Verbindung zum italienischen Opernbetrieb stand.

2.1.2 Exkurs *Lücken schreiben*: Franz Pirker und Gioseffa Susanna Pirker, geb. Geiereck

Wie in der Einleitung (Kap. 1) beschrieben, wird in diesem Exkurs eine quellenmäßige Lücke in Pirkers Biografie explizit thematisiert, offengelegt und neu in den Blick genommen. Aus dieser methodischen Vorgehensweise resultiert eine zusätzliche Perspektive auf Pirkers familiäres und soziales Umfeld, das die Grundlage für ihr späteres Handeln im italienischen Opernbetrieb bildet. In diesem Exkurs wird der Fokus daher auf zwei unterschiedliche Personen aus dem Umfeld Pirkers gerichtet: auf ihren späteren Ehemann Franz Pirker sowie auf die mit Marianne Pirker verwandte Sängerin Gioseffa Susanna Pirker, geb. Geiereck.

Im Gegensatz zu seiner späteren Ehefrau Marianne sind Herkunft und genaues Geburtsdatum des Musikers Franz Pirker über seinen Taufeintrag inzwischen nachweisbar. Dieser wurde am 19. März 1701 in der Salzburger Dompfarre auf den Namen Franciscus Josephus getauft:

Anno 1701 Martius 19

[...]

34.

Franciscus, Josephus, D[omi]ni Michaëlis Pirkhner, Praefectj Domestici Illust[rissi]mi et R[everendi]ss[i]mi D[omi]ni Comitis Ferdinandi à Kirnburg Cathed[ralis] Eccl[esi]ae Salisb[urgensis] Canonici etc[etera], nec n[on] Annae Rosinae Coniugum Legitim[us] fili[us] Baptizat[us] e[st], Levante Praenobili D[omi]no Vito Arnold Conciliario aulico etc[etera] M[iniste]r Idem [= Stadtkaplan Franciscus Elias Parrach].⁷²

- 71 Vgl. u. a. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 98f., der Franz Pirkers Salzburger Herkunft, ohne seinen Taufeintrag zu kennen, aufgrund einer falschen Angabe rekonstruiert und weitere Verwandte im Burgenland vermutet, darunter den adeligen Erzbischof und Dichter Johann Ladislaus Pyrker von Felső-Eör. Wie im folgenden Kapitel gezeigt werden wird, ist eine Verwandtschaft aber sehr unwahrscheinlich und nicht nachweisbar.
- 72 Salzburg-Dompfarre, Taufbuch 1686–1712, Sign. TFBVII, S. 778, online einsehbar unter <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dommpfarre/TFBVII/?pg=785> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

Aus dem Taufeintrag gehen außer dem Namen des Täuflings und dem Datum der Taufe auch die Namen seiner Eltern sowie der Beruf seines Vaters hervor. Seine Mutter hieß Anna Rosina und war mit Michael Pirker (im Taufeintrag „Pirkner“ geschrieben) verheiratet.⁷³ Dieser war *praefectus domesticus*, also Hofmeister, des Grafen Franz Ferdinand von Kuenburg (1651–1731), einem Mitglied des Salzburger Domkapitels.⁷⁴ Bereits kurz nach Franz Pirkers Geburt, am 18. Juli 1701, wurde Franz Ferdinand Graf von Kuenburg zum Bischof von Laibach/Ljubljana geweiht und 1710 schließlich zum Erzbischof von Prag ernannt. Obwohl diese Karriere des Dienstherrn sowie die Tatsache, dass die Familie von Michael Pirker in der als sehr zuverlässig geltenden *Seelenbeschreibung* der Stadt Salzburg von 1713 nicht erwähnt wird, nahelegen, dass Michael Pirker seinem Dienstherrn nach Laibach/Ljubljana und Prag folgte, lässt sich der weitere Aufenthalt der Familie in Salzburg nachweisen⁷⁵: Im Aktenbestand der Familie Kuenburg im Salzburger Landesarchiv ist ein „Donations Brief“ erhalten, aus dem hervorgeht, dass Franz Ferdinand von Kuenburg 1702 seinem Hofmeister Michael Pirker ein Haus in Nonntal schenkte und dass dieser zu diesem Zeitpunkt bereits seit 18 Jahren in seinem Dienst stand.⁷⁶ So heißt es in diesem Brief, dass das sogenannte „Stadlpacher Hauß“ zusammen mit einem Garten „Auß besonderen Gnaden und in Ansehen seiner Unß in daß 18.^{te} Jahr treü Geleist und Annach leistenden Dinsten Cum omnj onere et Commodo [...] Aigenthumblich Unndt zwar per modum donationis inter vivos übergeben“ wurde. In seiner Funktion als Hofmeister wird Michael Pirker noch in einem zweiten Schriftstück dieses Bestandes genannt, das seine Befugnisse in diesem Amt demonstriert. In einer Urkunde vom 22. Oktober 1695 tritt er nicht nur als Hofmeister, sondern auch als „Schriftlich abgeordneter Gwaldttrager“, also als offiziell bestätigter Bevollmächtigter, in Erscheinung, als der er im Namen des nicht anwesenden Franz Ferdinand Graf von Kuenburg den Verkauf eines Grundstücks regelte.⁷⁷ Zusammen mit der langjährigen

73 Michael und Anna Rosina Pirker heirateten am 1. Juni 1700 in Salzburg. Siehe den entsprechenden Eintrag im Trauungsbuch der Salzburger Dompfarre 1688–1724, Sign. TRBV, S. 259, online einsehbar unter <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dompfarre/TRBV/?pg=265> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

74 Vgl. zu Franz Ferdinand Graf von Kuenburg Manfred Josef Thaler: *Das Salzburger Domkapitel in der Frühen Neuzeit (1514 bis 1806). Verfassung und Zusammensetzung* (= Wissenschaft und Religion, Bd. 24), Frankfurt a.M. u. a. 2011, S. 296–299. Außer Domkapitular war Franz Ferdinand Graf von Kuenburg auch Scholaster des Domkapitels, weshalb er in der Taufmatrikel als „Cathed[ralis] Eccl[esi]ae Salisb[urgensis] Canonici etc[etera]“ bezeichnet wird.

75 Die Vermutung, dass Michael Pirker zusammen mit seiner Familie seinem Dienstherrn gefolgt sei, da er in der *Seelenbeschreibung* der Stadt Salzburg (SLA, Geheimes Archiv Sign. XVII.16) nicht erwähnt wird, wurde auch von dem ehemaligen Archivdirektor des Salzburger Landesarchivs, Herbert Klein, in Antwortschreiben auf Anfragen des Instituts für Personengeschichte in Stuttgart zu dieser Sache in den Jahren 1968 und 1970 geäußert (zu dieser Korrespondenz siehe SLA, Archivakten 372/1968 und Archivakten 414/1970). Für die Hinweise auf diese Korrespondenz und auf die *Seelenbeschreibung* möchte ich Ulrike Feistmantl vom SLA herzlich danken.

76 SLA, Bestand Kuenburg-Langenhof, Sign. AII 8 Aa.

77 SLA, Bestand Kuenburg-Langenhof, Urkunde 1695, Sign. IV, 22.

Dienstzeit und der erwähnten Schenkung spricht dies für ein außerordentliches Vertrauensverhältnis.

Michael Pirker erhielt am 6. Dezember 1719 die Sterbesakramente und wurde auf dem Friedhof von St. Peter in Salzburg beerdigt.⁷⁸ Seine Witwe Anna Rosina, eine geborene von Rhein, starb etwa vier Jahre später am 17. August 1723.⁷⁹ Nach ihrem Tod wurden in einem Inventar die in ihrem Haus befindlichen „Mallereyen“ aufgezeichnet und deren Wert geschätzt.⁸⁰ Da die Auflistung der Bilder raumweise erfolgte, lässt sich daraus nicht nur Näheres über die Ausstattung des Hauses und den Inhalt der bildlichen Darstellungen ersehen, sondern auch ein Eindruck von der Größe des von Graf von Kuenburg geschenkten Hauses gewinnen. Als Räume werden ein Wohnzimmer, ein zweites Zimmer neben der Wohnstube, ein drittes Zimmer mit einem Verschlag, ein „Tafl Zim[m]er gegen dem Garthen yber 2 Stiegen“, eine „Cam[m]er neben disem Zim[m]er“, eine „Ordinarj Wohnstuben“, eine „Schlaff Cam[m]er“, ein Vorhaus, eine Kleiderkammer, eine Nebenkammer sowie eine Bibliothek aufgezählt. Der Wert der insgesamt fast 200 Bilder wird mit 613 fl. 15 x festgestellt. Sowohl die Größe des Hauses als auch die Ausstattung lassen somit auf ein gut situiertes Elternhaus Franz Pirkers schließen.

Zu dieser Lebenssituation passt sein Bildungsweg an den höheren Bildungsinstitutionen der Stadt Salzburg. Im Jahr 1710 ist er in den Salzburger Universitätsmatrikeln, in denen auch die Schüler des Akademischen Gymnasiums eingetragen wurden, als Schüler der ersten Gymnasialklasse, als *Rudimentistae*, geführt.⁸¹ Die insgesamt fünf Klassen des Gymnasiums waren darauf ausgelegt, die Schüler auf den Besuch der Universität vorzubereiten. Zu den Unterrichtsfächern gehörten neben Religion, Geografie, Geschichte und Mathematik auch Kalligrafie und Orthografie sowie die Sprachen Latein, Griechisch und Deutsch. Um die lateinische Sprache intensiv zu üben, war diese als Umgangssprache unter den Schülern vorgeschrieben. Außerdem wurde am Ende jedes Schuljahres ein auf Latein verfasstes Theaterstück aufgeführt.⁸² Diese Ausbildung schlägt sich in Franz Pirkers

78 Salzburg-Dompfarre, Sterbebuch 1715–1748, Sign. STBIII, S. 80, online einsehbar unter <http://data.maticula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dompfarre/STBIII/?pg=86> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

79 Salzburg-Dompfarre, Sterbebuch 1715–1748, Sign. STBIII, S. 243, online einsehbar unter <http://data.maticula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dompfarre/STBIII/?pg=253> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]. Ihr Geburtsname „von Rhein“ geht nicht nur aus diesem Eintrag im Sterbebuch hervor, sondern auch aus dem Eintrag im Trauungsbuch zu ihrer Hochzeit mit Michael Pirker, siehe hierzu Kap. 2.1.2, Fußnote 73.

80 SLA, Bestand Kuenburg-Langenhof, Sign. AII 8 Aa, Zitat ebda.

81 Vgl. P. Virgil Redlich: *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639–1810. Bd. I: Text der Matrikel* (= Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst, Bd. V), Salzburg 1933, S. 301. Zu den Universitätsmatrikeln als Quelle, ihrem Inhalt sowie der Eintragung von Gymnasiasten darin vgl. die Einleitung zu diesem Band, S. VII–XVIII. Zur Geschichte des Akademischen Gymnasiums vgl. Norbert Richard Wolf: *Geschichte des Akademischen Gymnasiums*, in: *350 Jahre Akademisches Gymnasium Salzburg 1617–1967*, [Salzburg 1967], S. 24–34.

82 Vgl. Wolf, *Geschichte des Akademischen Gymnasiums*, S. 31f.

späterem Briefstil nieder, in dem er häufig lateinische Zitate (wenn auch oft in korrupter Form) verwendet und der insgesamt ein großes literarisches Wissen verrät.

Sein Bildungsweg lässt sich dann an der Salzburger Universität weiterverfolgen. Er nahm im Studienjahr 1716/17 das für die ersten zwei Studienjahre obligatorische Philosophiestudium auf. Die Bakkalaureatsprüfung am 20. Juli 1717⁸³ bestand er zwar nicht; es war aber üblich, dass auch diejenigen Studenten, die die Prüfung nicht bestanden hatten, ihr Studium im folgenden Jahr fortsetzen konnten, allerdings ohne den Titel Bakkalaureus führen zu dürfen. In dieser Quelle wird sein Name erstmals mit „Franciscus Josephus Carolus“ angegeben, derjenigen Namensform bzw. ihrer Abkürzung „F.J.C.P.“, mit der er später als Übersetzer einiger Libretti kenntlich gemacht wird. In seinem Taufeintrag (s. o.) werden nur die ersten beiden Namen genannt. Franz Pirker setzte im folgenden Studienjahr 1717/18 sein Studium fort, erhielt den Magistertitel aber ebenfalls nicht, da er die Prüfung am 30. August 1718 nicht bestand.⁸⁴ Danach verliert sich seine Spur vorerst.

Als Nächstes ist Franz Pirker etwa zehn Jahre später in der Stadt Prag nachweisbar, wo er 1728 heiratete:

Anno. 1728. die 2 Februarij Od sspynka praemissis tribus promulgationibus die. 18. 25. Januarij et 1. Februarij per me Curatum Joannem Alexandrum Malck Crucigerum cum Rubea stella copulatus Praenobilis d[omi]n[us] Franciscus Carolus Pirker cum Praenobili d[omi]na vidua Kagarekowa Susanna Antonia⁸⁵, quae ex Decreto R[everend]issimj Consistorij praestitit corporale juramentum quod nullo canonico impedimento gravata sit, ambo liberi Testes D[omi]n[us] Josephus Michlamzko dispensator ab Illu[stri]ssimo D[omi]no Comite Spoor, Praenob[ilis] D[omi]n[us] Francisc[us] Ursprynger, Virgo Anna Theresia Erhartyn, Virgo Anna Garlatin[.]⁸⁶

83 UAS, Sign. bA 150, fol. 95. Auf fol. 95r sind die Namen derjenigen Studenten abgedruckt, die die Prüfung mit positivem Ergebnis absolvierten. Auf fol. 95v finden sich die Namen derjenigen, die nicht bestanden haben. Die Reihenfolge spiegelt die Prüfungsleistung wider: Der jeweils Beste wird zuerst genannt. Franz Pirker zählt als 25. von 70 nicht graduierten Studenten noch zum besseren Teil auf dieser Seite.

Für die ausführlichen Auskünfte über den Studienablauf an der damaligen Salzburger Universität sowie die Hinweise auf die Kataloge der Bakkalaureats- bzw. Magisterprüfungen im UAS möchte ich dem Leiter des Universitätsarchivs Salzburg, Christoph Brandhuber, an dieser Stelle herzlich danken.

84 UAS, Sign. bA 151, fol. 40. Auf fol. 40v sind die Namen der nicht zum Magister ernannten Studenten handschriftlich vermerkt. Franz Pirker hat sich in der Rangfolge auf Platz 9 von 83 Studenten verbessert.

85 Über dem Wort „Kagarekowa“ befinden sich zwei interlineare Eintragungen: „3“ in Bezug auf das gesamte Wort sowie „in“ über der tschechischen Endung „owa“. Zudem ist über „Susanna“ die Ziffer „1“ und über Antonia eine „2“ nachgetragen. Die ursprüngliche Reihenfolge sollte folglich mit diesen Eintragungen in „Susanna Antonia Kagarekowa“ geändert werden und es wurde der Hinweis angebracht, dass die tschechische Namensendung „-owa“ dem deutschen „-in“ entspricht.

86 Archiv hlavního města Prahy, Kostel sv. Petra na Poříčí, Prag (Nové Město), Tauf- und Trauungsbuch (Taufen 1712–1744, Trauungen 1712–1738), Sign. PE N3O3, fol. 336r, online einsehbar unter

Franz Pirker heiratete also am 2. Februar 1728 eine Frau, deren Namen in diesem Kirchenbucheintrag mit Susanna Antonia Kagarekova angegeben wird. Die Trauung fand in der Kirche St. Peter am Poříčí in der Prager Neustadt (Nové Město) statt, der Hinweis „Od sspynka“ verweist auf den damaligen Wohnort des Bräutigams im ebenfalls in der Prager Neustadt befindlichen Viertel Špinka in der Nähe des Rathauses.⁸⁷ Außer dem somit erbrachten Nachweis über den Aufenthalts- und Wohnort Franz Pirkers zu dieser Zeit bietet diese Quelle weitere interessante Informationen über den darin als Trauzeugen genannten Franz Urspringer und natürlich die Braut selbst.

Bei Franz Urspringer handelt es sich um den ebenfalls aus Salzburg stammenden Sohn des Hofgambisten der Salzburger Hofkapelle Albert Anton Urspringer⁸⁸. Franz Urspringer wurde am 4. Mai 1702 in Salzburg geboren⁸⁹ und besuchte ab 1713 das dortige Gymnasium.⁹⁰ Obwohl die beiden fast gleichaltrigen Jungen nicht in derselben Gymnasialklasse waren, kannten sie sich sehr wahrscheinlich aus Salzburg. Möglicherweise lernten sie sich über das gemeinsame Musizieren oder ihre musikalische Ausbildung kennen. Ihr gleichzeitiger Aufenthalt in Prag legt zumindest nahe, dass beide miteinander Salzburg verlassen haben. Die Freundschaft zwischen beiden ging auf jeden Fall weit über den gemeinsamen Prager Aufenthalt hinaus und bestand noch lange Zeit weiter: Franz Urspringer wird mehrfach in der Korrespondenz der Eheleute Pirker erwähnt, seine Position als Musiker am Kurmainzer Hof war ihnen bekannt. So ist ein Brief von Franz Pirker an seinen Jugendfreund Urspringer überliefert, in dem er auf die gemeinsame Zeit in Salzburg und Prag rekurriert und ihn bittet, den Kastraten Giuseppe Jozzi auf der Durchreise in Mainz aufzunehmen und ihm die Möglichkeit zum Musizieren zu geben.⁹¹ Die Anrede dieses Empfehlungsschreibens, „Signor Fratello“, könnte zudem auf die gemeinsame Mitgliedschaft in einem Freimaurerorden hindeuten, da sich die Mitglieder dieser weit verbreiteten Geheimgesellschaft untereinander als Brüder bezeichneten. In seiner erhaltenen Korrespondenz erwähnt Franz Pirker die Freimaurer mehrfach.⁹² Allerdings geht aus

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=DFC8108ADEBF422D94792E8F6C997F26&scan=667#scan667> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

- 87 Das doppelte „s“ am Anfang des Wortes war eine mögliche Schreibvariante des Buchstabens „š“, so erscheint die Schreibweise „Špinka“ auch in der Tschechischen Chronik von 1819 (Václav Hájek z Libočan: *Kronyka Czeská*, [Česko] 1819, fol. CCCLVIIr).
- 88 Zu Albert Anton Urspringer vgl. Ernst Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. masch., Universität Salzburg, 1972, S. 438f.
- 89 Salzburg-Dompfarre, Taufbuch 1686–1712, Sign. TFBVII, S. 806, online einsehbar unter <http://data.maticula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-domparre/TFBVII?pg=814> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- 90 Vgl. Günther Wagner: Art. *Urspringer, Franz Xaver (Kajetan Florian)*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/371340> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- 91 Brief 184, Franz Pirker aus London an Franz Urspringer in Mainz, 3. Juli 1749.
- 92 Siehe u. a. Brief 89, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Dezember 1748; Brief 103, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 4. Februar 1749, und Brief 129, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 15. April 1749.

seinen Bemerkungen nicht hervor, ob er selbst einer Loge beigetreten ist, was aufgrund des maurerischen Geheimhaltungsgebots auch nicht verwundert. Die Anrede könnte aber auch einfach die Qualität ihrer Freundschaft ausdrücken. An dieser Stelle lässt sich daneben die von Haidlen aufgestellte Behauptung⁹³ widerlegen, Franz Urspringer habe eine Schwester seines Freundes Franz Pirker geheiratet, da der Geburtsname von Franz Urspringers späterer Ehefrau Maria Margaretha Tallard und nicht Pirker lautet.⁹⁴ Haidlens Behauptung beruht wohl auf der Fehlinterpretation einer Passage in dem genannten Brief. Genauso wie die Anrede Urspringers als „Fratello“ keine verwandtschaftliche Beziehung der beiden Männer meint, sind auch die Grüße an dessen Frau zu verstehen: Ihre Bezeichnung als „Signora Sorella“ weist hier auf die seit langem bestehende Freundschaft und die daraus resultierende tiefe freundschaftliche Bindung hin, nicht, wie Haidlen es interpretiert hat, auf ihre Verwandtschaft.

Noch aufschlussreicher und von besonderem Interesse sind aber die im Trauungseintrag vorhandenen Informationen zur Braut. Es handelt sich hierbei nicht um Franz Pirkers spätere Ehefrau Marianne, sondern um eine andere Trägerin des Nachnamens Geiereck. Der tschechisch geschriebene Nachname „Kagarekowa“ ist dabei wie folgt aufzulösen: Die Endung „-owa“ entspricht der deutschen Endung „-in“, identifiziert also die Trägerin des Namens als weiblich. Der Laut, der im Deutschen als „G“ geschrieben wird, entspricht im Tschechischen einem „K“ und ein „g“ zwischen zwei Vokalen wird im Tschechischen als „j“ gesprochen.⁹⁵ Kagarekowa lässt sich folglich als „Gajarekin“ lesen, dessen Lautbild der Schreibweise „Geiereckin“ entspricht. Die abweichende Schreibweise ergibt sich daraus, dass üblicherweise dem in das Kirchenbuch eintragenden Pfarrer die Namen nur mündlich mitgeteilt wurden und er sie danach so aufschrieb, wie er sie hörte. Sie wird zudem als Witwe („vidua“) bezeichnet,⁹⁶ war also vor ihrer Hochzeit mit Franz Pirker bereits verheiratet gewesen. Durch den Hinweis auf ihren Witwenstand lässt sich zwar nicht zweifelsfrei sagen, ob der angegebene Nachname ihren Geburtsnamen oder den Namen einer vorhergehenden Ehe darstellt, doch ist eine verwandtschaftliche Beziehung zur Familie Geiereck sicher. Da dieser Nachname außerordentlich selten vor-

93 Vgl. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 98.

94 Vgl. Rudolph Angermüller: *Mozarts Reisen in Europa 1762–1791*, Bad Honnef 2004, S. 72.

95 Für die Erklärung zur Schreibweise von Namen im Tschechischen sowie der weiteren tschechischen Bestandteile des Kirchenbucheintrags möchte ich an dieser Stelle Ulrike Prlic (Salzburg) und Hadwig Vogl (Tschechien) sowie Milada Jonášová (Prag) herzlich danken.

96 Die Bedeutung der Bezeichnung *vidua* ist nicht ganz eindeutig, so können auch ledige Frauen als *vidua* bezeichnet werden, vgl. Johann Heinrich Barth: *Genealogisch-Etymologisches Lexikon, Bd. 2. Latein und Französisch*, Oberhausen 2007, S. 296, s. v. *vidua*. Die von Volkmar Drese (*Kirchenbücher. Historischer Abriss und Benutzungshinweise*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe und Eckart Henning, Insingen bei Rothenburg ob der Tauber ¹³2006, S. 113–118, hier S. 115) eröffnete Bedeutungsvariante einer geschiedenen Frau kann hier nicht gemeint sein, weil sie dann nicht erneut hätte heiraten können. Laut Auskunft des Leiters des Archivs der Erzdiözese Salzburg, Thomas Mitterecker, vom 20. Juni 2017 bezeichnet der Terminus *vidua* aber am wahrscheinlichsten eine Witwe im auch heute geläufigen Sinne, also eine Ehefrau, deren Ehemann verstorben ist. Daher wird hier von dieser Wortbedeutung ausgegangen.

kommt, ist somit auch eine verwandtschaftliche Beziehung zu Franz Pirkers späterer Ehefrau Marianne anzunehmen.⁹⁷ Im Eintrag ist zur Braut weiterhin vermerkt, dass sie einen Eid darüber ablegen musste, dass es nach kanonischem Recht kein Hindernis für diese Ehe gab. Welches Hindernis in diesem Fall gemeint ist, lässt sich ohne weitere kontextuelle Quellen allerdings nicht rekonstruieren.⁹⁸

Abgesehen vom Nachnamen existiert eine weitere Verbindung zwischen den beiden Frauen: Beide waren Sängerinnen. Aufgrund der skizzierten Beziehungen vermutet Metoda Kokole, dass es sich um Schwestern handeln könnte und Franz Pirker nach dem Tod seiner ersten Frau deren jüngere Schwester geheiratet habe.⁹⁹ Allerdings ist ihr, so wie auch der weiteren bisherigen Forschung, die eine der beiden Sängerinnen in den Blick nahm, der oben zitierte Eintrag in den Prager Trauungsmatrikeln unbekannt. Die bislang bekannten Quellen lassen nur Rückschlüsse auf eine Verwandtschaft der beiden Sängerinnen zu, nicht auf den genauen Grad dieser verwandtschaftlichen Beziehung.

Vom Frühjahr 1727 bis zum Frühjahr 1728 ist die erste Frau Franz Pirkers als Sängerin am Sporck'schen Theater in Prag nachweisbar.¹⁰⁰ Ihr Name erscheint erstmals im Libretto der im Frühjahr 1727 in diesem Theater aufgeführten Oper *L' amor tirannico* in der Vertonung Francesco Feos.¹⁰¹ In den Libretti zu denjenigen Opernaufführungen, bei denen sie mitwirkte, werden als ihre Vornamen meist „Gioseffa Susanna“ (in verschiedenen Schreibweisen) angegeben. Dass diese Sängerin trotzdem sicher mit der ersten Ehefrau Franz Pirkers zu identifizieren ist, lässt sich an zwei Sachverhalten festmachen: Zum einen haben bereits die Quellen zu Franz Pirker gezeigt, dass im 18. Jahrhundert Vornamen auch in offiziellen Dokumenten wie Taufeinträgen und Dokumenten zu universitä-

97 Siehe zum Nachnamen Geiereck Kap. 2.1.1.

98 Es gibt verschiedene Gründe, die die Befreiung von einem Eehindernis per Dispens durch ein Offizialat nötig machen können. Dazu zählen u. a. eine angestrebte Heirat unter (angenommenen oder tatsächlichen) Blutsverwandten oder auch die Konfessions- oder Religionsverschiedenheit der Partner. Diese Gründe sind, obwohl sie zu den häufigen Dispensgründen gehören, aber ebenso spekulativ wie die naheliegende Annahme, dass der Eid in Zusammenhang mit ihrem Witwenstand stehen könnte. Für die Auskünfte zu Dispensgründen möchte ich an dieser Stelle dem Leiter des Archivs der Erzdiözese Salzburg, Thomas Mitterecker, herzlich danken.

99 Vgl. Metoda Kokole: *Two operatic Seasons of Brothers Mingotti in Ljubljana*, in: *De musica disserenda* VIII/2 (2012), S. 57–89, hier S. 74. Alois Joseph Hey (*Marianne Pircker*, S. 40) vermutete aufgrund der Nachnamensgleichheit dagegen, dass es sich um eine Schwester Franz Pirkers handeln könnte. Diese These kann nun mit dem zitierten Trauungseintrag widerlegt werden.

100 Siehe zu der Sängerin und dem Nachweis ihrer Tätigkeit durch Libretti auch die kurzen biografischen Angaben bei Marie Skalická: *Die Sänger der italienischen Oper in Prag 1724–1735*, in: *De musica disputationes pragenses* II (1974), S. 147–169, hier S. 161, und Daniel E[van] Freeman: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (= *Studies in Czech Music*, No. 2), Stuyvesant (New York) 1992, S. 353f. Bei beiden Autoren sind allerdings alle Angaben genau zu prüfen, da ihnen manche Fehler unterlaufen. Beispielsweise schreibt Freeman, die Sängerin sei 1728 nicht an der Oper *La caduta di Baiazetto imperadore de turchi* beteiligt gewesen, was sich durch die Sängerliste im Libretto widerlegen lässt.

101 *L' amor tirannico*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] in Praga, primavera dell'anno 1727, Ex. CZ-Pu (Sign. STT, 65 E 004750/adl.5), Sartori-Nr. 1480.

ren Prüfungen variieren können. Zum anderen wechselt der Nachname der Sängerin in den Prager Libretti von „Gaiaerchin“ in der Frühjahrs- und Herbstspielzeit 1727 sowie der Karnevals-*stagione* 1727/28¹⁰² zu „Pircker“ ab der Frühjahrsspielzeit 1728¹⁰³. Da der Wechsel des Nachnamens zeitlich mit der Hochzeit am 2. Februar 1728 korrespondiert, handelt es sich bei der Ehefrau Franz Pirkers und der Sängerin um dieselbe Person.

Graf Franz Anton von Sporck gründete 1724 das erste feststehende Operntheater in Prag, das sich sowohl musikalisch als auch personell an Venedig orientierte und in dem bis 1735 italienische Opern aufgeführt wurden.¹⁰⁴ In diesen zehn Jahren war als Impresario der italienische Tenor Antonio Denzio für die Aufführungen verantwortlich. Dieser verpflichtete hauptsächlich Gesangspersonal aus Norditalien, insbesondere aus Venedig, und stellte unter den gegebenen (auch finanziellen) Rahmenbedingungen ein insgesamt hohes künstlerisches Niveau der Aufführungen sicher.¹⁰⁵ Mit der Verpflichtung von Gioseffa Susanna Geiereck bzw. Pirker¹⁰⁶ wich Denzio von dieser Regel allerdings ab: Sie ist die einzige Künstlerin, die in den Libretti des Sporck'schen Theaters mit der Herkunftsangabe „di Praga“ versehen wurde. Diese Angabe verweist nicht zwingend auf Prag als ihren Geburtsort, zeigt aber, dass sie im Gegensatz zu den anderen Künstlern noch nicht in Italien aufgetreten war, und gibt einen starken Hinweis darauf, dass es sich bei ihrem Engagement im Sporck'schen Theater um ihr Debüt im italienischen Opernbetrieb handeln könnte. Außerdem gehören die von ihr übernommenen Rollen – beispielsweise stand sie in *L' amor tirannico* als *ultima parte* Fraarte auf der Bühne – innerhalb der Rollenhierarchie zur untersten Stufe, was zusätzlich darauf hinweist, dass sie sich am Beginn ihrer Kar-

102 *La fede tradita e vendicata*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] in Praga, autunno dell'anno 1727, Ex. CZ-Pu (Sign. STT, 9 D 000618), Sartori-Nr. 9918; *Il tradimento traditor di se stesso*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, l'anno 1727 [Ex. CZ-Pnm (Sign. Krimice 3188, 5) über die Datenbank Corago <http://corago.unibo.it/libretto/0001181168> nachgewiesen, aber nicht eingesehen; Datenbankeintrag zuletzt eingesehen am 16.7.2020, dort ist der 30.11.1727 als Aufführungsdatum genannt]; *Armida al campo*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, carnevale dell'anno 1728, Sartori-Nr. 2760; *Porsena*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, carnevale dell'anno 1728, Sartori-Nr. 18975.

Vgl. zu den im Sporck'schen Theater aufgeführten Opern auch Skalická, *Die Sänger*, S. 152–154, und Freeman, *Theater of Count Sporck*, S. 101–146.

103 *Irene Augusta*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, primavera dell'anno 1728, Sartori-Nr. 13648; *La caduta di Baiazetto imperadore de Turchi*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] in Praga, primavera dell'anno 1728, Ex. D-W (Sign. Textb. 302), Sartori-Nr. 4355.

104 Vgl. Freeman, *Theater of Count Sporck*, S. 1f.

105 Vgl. ebda., S. 77, und Skalická, *Die Sänger*, S. 147f.

106 Da die Libretti den Großteil der Quellen zu der Sängerin ausmachen und in diesen die Vornamen „Gioseffa Susanna“ genannt sind, soll diese Namensform hier und im Folgenden als Grundlage einer standardisierten Form dienen. Zudem wird sie mit diesen Vornamen auch meist in der Forschungsliteratur genannt und so eine Identifizier- und Vergleichbarkeit gewährleistet.

riere befunden haben könnte. Die Umstände ihres Engagements, ihre musikalische Ausbildung sowie ihre Herkunft bleiben weiterhin ungeklärt.¹⁰⁷

Nachweise über Franz Pirkers musikalische Tätigkeiten in Prag haben sich dagegen bisher nicht finden lassen.¹⁰⁸ Er ist allerdings 1728 in einem Libretto zu einer Aufführung am Wiener Kärntnertortheater genannt: In diesem Jahr übernahmen der Tenor Francesco Borosini und der Hoftänzer Joseph Carl Selliers die Leitung des Kärntnertortheaters. Sie besaßen zwar nicht das Privileg, das ihnen Operaufführungen erlaubte, umgingen diese Einschränkung aber, indem sie die Opern nicht als *drammi per musica*, sondern als *intermezzi musicali*, *componimenti drammatici* oder *componimenti per musica* bezeichneten. Auf diese Weise konnten sie 1728 mit mindestens drei verschiedenen Werken den Opernbetrieb am Kärntnertortheater aufnehmen. Im Libretto einer dieser dreiaktigen Opern, mit dem Titel *Bacco trionfante dall'Indie*, heißt es: „La Musica del Sig. Francesco Pircker“¹⁰⁹. Inwieweit Franz Pirker das Libretto des Turiner Edelmanns Michelangelo Boccardi di Mazzera vollkommen neu vertonte oder ob er hauptsächlich bereits bestehende Kompositionen zur Vertonung des Librettos bearbeitete, lässt sich ohne das musikalische Aufführungsmaterial nicht beurteilen. Eine eigenständige Neuvertonung scheint allerdings eher unwahrscheinlich, da Franz Pirker in seiner gesamten Karriere eher als Arrangeur denn als Komponist in Erscheinung trat.¹¹⁰ Die Umstände des Zustandekommens dieses Auftrags aus Wien an ihn bleiben auch hier im Dunkeln. Vermutlich hatte er bereits Verbindungen zur Wiener Opernszene, da er ohne derartige Beziehungen wohl kaum einen solchen Auftrag erhalten hätte, den er nun nutzen konnte, um die bestehenden Kontakte auszubauen sowie neue zu knüpfen. Dazu gehörte auch Francesco Borosini als einer der beiden Leiter des Kärntnertortheaters, den er wahrscheinlich in diesem Zusammenhang traf. Mit ihm stand Franz Pirker zumindest auch viele Jahre später noch in Verbindung: So begegneten sie sich etwa in den 1740er-Jahren in London und standen auch nach Borosinis Abreise aus der britischen Hauptstadt weiterhin in brieflichem Kontakt.

Möglicherweise erhielt auch Franz Pirkers Frau Gioseffa Susanna über diese Verbindungen ihr Engagement am Wiener Kärntnertortheater. Aus Briefen des Hofmeisters

107 Vgl. Freeman, *Theater of Count Sporck*, S. 84, 92 und 353f. Skalickás Feststellung (*Die Sänger*, S. 161), die Angabe „di Praga“ gebe sicher den Herkunftsort der Sängerin an, lässt sich nicht halten.

108 Vgl. für den folgenden Absatz Andrea Sommer-Mathis: *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, in: *Divadelní Revue* 2 (2015), S. 139–152, hier S. 141–147. Vgl. auch Judit Zsovár: *Insights into the Early Years of Vienna's First Public Opera House. Farinella at the Kärntnertortheater, 1730–1732*, in: *Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1917)*, hrsg. von Cristina Scuderi und Ingeborg Zechner (= Musik: Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Münster u. a. 2019, S. 37–53, wobei sich ein Engagement Franz Pirkers in der Leitung eines von Borosini und Selliers verpflichteten Opernensembles nicht nachweisen lässt (vgl. ebda., S. 41).

109 Die Angaben sind aus Sommer-Mathis, *Kärntnertortheater*, S. 146, entnommen. Leider wird der Fundort des Librettos dort nicht angegeben und es ist weder bei Sartori noch in der Datenbank Corago (<http://corago.unibo.it/>; DOI: <http://dx.doi.org/10.6092/UNIBO/CORAGO>) nachgewiesen.

110 Sommer-Mathis, *Kärntnertortheater*, S. 147, bezeichnet Franz Pirker als den Komponisten der Oper.

Georg Adam Hoffmann an seinen Dienstgeber, den opernbegeisterten Grafen Johann Adam von Questenberg, geht hervor, dass sie von 1729 bis 1731 Teil des Ensembles war. Ihre dortigen Partien lassen sich aber nicht mehr im Einzelnen nachvollziehen, da Libretti der Aufführungen an diesem Theater nur lückenhaft überliefert sind und zudem die Namen der auftretenden Sänger und Sängerinnen nicht enthalten. Einzig zu vier Aufführungen aus den ersten Jahren des Kärntnertheaters ist die Sängerbesetzung aus den erhaltenen Partituren bekannt. Eine davon gehört zu dem Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto*, das 1731 aufgeführt wurde und aus Arien dreier Opern Georg Friedrich Händels zusammengesetzt ist. In diesem Pasticcio stand Gioseffa Susanna Pirker als Cleopatra gemeinsam mit dem Tenor Christoph Hager, dem Bassisten Massimiliano Miller sowie den Sängerinnen Maria Camati Brambilla (detta la Farinella) und Katharina Mayer auf der Bühne. Hier zeigt sich, dass Verbindungen zu Sängerkollegen und -kolleginnen mitunter sehr langlebig sein konnten, denn mit Christoph Hager und Katharina Mayer wies dieses Ensemble zwei Personen auf, die im Leben von Franz und Marianne Pirker später noch eine Rolle spielen sollten. Die Sängerbesetzungen in den drei weiteren erhaltenen Partituren stimmen im Wesentlichen mit derjenigen von *Giulio Cesare in Egitto* überein, mit Ausnahme von Gioseffa Susanna Pirker, deren Name einzig in der Partitur zur Aufführung des Händel-Pasticcios genannt wird.¹¹¹

Offensichtlich hatte sich die Sängerin mit ihren Auftritten eine gute Reputation erarbeitet, denn sie erhielt Engagements in Norditalien und ist nach ihrem Gastspiel in Wien 1731 im folgenden Jahr in Venedig nachweisbar. Die konkrete Verbindung zu diesem Engagement könnte sich über andere Sänger und Sängerinnen entweder aus dem Prager Ensemble Antonio Denzios, der ja gezielt Gesangspersonal aus Venedig anwarb, oder aus dem Wiener Engagement ergeben haben. In Wien stand Gioseffa Susanna Pirker beispielsweise in direktem Kontakt mit ihrer Ensemblekollegin Maria Camati Brambilla, die vorher in Treviso und Venedig auf der Bühne gestanden hatte.¹¹² Zudem gab es zwischen Wien und Venedig in dieser Zeit insgesamt einen regen Austausch von Gesangspersonal, wie Reinhard Strohm anhand der Aufführungen von Vivaldis *Argippo* in Wien und Prag 1730 aufzeigt¹¹³, von dem die Sängerin profitiert haben könnte. So gehörte sie im Herbst 1732 zu einem Ensemble, das *L'Issipile* in einer Vertonung von Giovanni Porta im renom-

111 Vgl. Jana Perutková: *Vienna Kärntnertheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoffmann to Count Johann Adam von Questenberg. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740 (Part II)*, in: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchange*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 275–292, hier S. 281–283, und Sommer-Mathis, *Kärntnertheater*, S. 148–150. Die Partitur von *Giulio Cesare in Egitto*, in der die Besetzung angegeben ist, befindet sich in D-MEIr (Sign. Ed 129n; RISM-Nr.: 201009379). Der Fundort des Librettos, das allerdings keine Besetzung verzeichnet, wird von Sommer-Mathis nicht angegeben. Die drei weiteren Opern mit über Partituren nachweisbaren Besetzungen sind *Eumene* (1730, Musik von Francesco Rinaldi), *Il contrasto delle due regine in Persia* (1732, ohne Komponistenangabe) und *Arminio* (1732, Musik von Francesco Rinaldi).

112 Vgl. Reinhard Strohm: *Argippo* in „Germania“, in: *Studi Vivaldiani* 8 (2008), S. 111–127, hier S. 112.

113 Vgl. ebda., insb. S. 112–114.

mierten venezianischen Opernhaus San Giovanni Grisostomo aufführte.¹¹⁴ In der Rolle des Learco stand sie hier als *primo uomo* auf der Bühne.¹¹⁵ Die Proben zu dieser Oper begannen am 15. November, die erste Aufführung fand unter großem Beifall am 22. November 1732 statt.¹¹⁶

Ihr nächster Aufenthalt ist in der folgenden Karnevals-*stagione* 1732/33 in Verona belegt: Hier trat sie in den von Johann Adolf Hasse vertonten Opern *Artaserse*, in der sie die Titelpartie sang, und *Il Demetrio* auf.¹¹⁷ Durch das Attribut „da Vienna“ wird in beiden Libretti auf ihren erfolgreichen Auftritt in Wien verwiesen.

Das Jahr 1733 ging für die Sängerin nach diesen ersten beiden Engagements in Verona mit vier weiteren Verpflichtungen in Nord- und Mittelitalien sehr erfolgreich weiter. Als einziges Engagement außerhalb von Norditalien in diesem Jahr ist ihr Auftritt in Jesi belegt. Der genaue Zeitpunkt geht aus dem Libretto allerdings nicht hervor. Sie sang dort die Titelrolle der Oper *Ginevra* in einer Vertonung des in Jesi ansässigen Komponisten Antonio Galeazzi und wird im Libretto als *virtuosa* des Prinzen von Darmstadt bezeichnet.¹¹⁸ Wann und wie genau Gioseffa Susanna diesen Titel erhielt, ist unklar, doch gehörte sie damit zu der großen Anzahl von Sängern und Sängerinnen, die Prinz Philipp von Hessen-Darmstadt als kaiserlicher Gouverneur in Mantua protegierte.¹¹⁹ In der Besetzungsliste dieser Opernaufführung ist außer ihr mit Luigi Antinori noch ein weiterer Sänger genannt, der diesen Titel trug. Möglicherweise weist der Auftritt zweier geförderter Sänger darauf hin, dass dieses außerhalb ihres sonstigen Betätigungsfeldes in Norditalien gelegene Engagement durch die Protektion des Gouverneurs von Mantua zustande gekommen war.

114 *L'Issipile*, Libretto, Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo [...] in Venezia, Autunno dell'Anno 1732, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3271), Sartori-Nr. 13905.

115 Susanna Gioseffa Pirker sang in der Rolle des Learco hier fünf Arien, während dem Sänger Venturino Rocchetti als Giasone nur drei Arien zugeteilt waren. In der Vertonung Portas in dieser Aufführungsserie wurde die Rolle Learcos damit aufgewertet, während Giasone eine Abwertung erfuhr, denn in der Wiener Erstaufführung 1732 waren für beide Rollen je vier Arien vorgesehen. Siehe zur Wiener Aufführung in der Vertonung Francesco Contis *L'Issipile*, Libretto, nella cesarea Corte [...] Vienna d'Austria, Carnevale dell'anno 1732, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S2205]), Sartori-Nr. 13906.

116 Eleanor Selfridge-Field: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres. 1660–1760*, Stanford 2007, Nr. 1732/9, S. 433.

117 *Artaserse*, Libretto, in Verona nel nuovo Teatro dell'Accademia Filarmon., Carnovale dell'Anno 1733, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3487), Sartori-Nr. 2943; *Il Demetrio*, Libretto, in Verona nel nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica, Carnovale dell'Anno 1733, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 2227), Sartori-Nr. 7353.

118 *Ginevra*, Libretto, Teatro della reggia città di Jesi, 1733, Sartori-Nr. 11870. Vgl. auch Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1733/5, S. 436, die in Zusammenhang mit einer Aufführung von *Ginevra* in Venedig (San Samuele) auf die Aufführung in Jesi (mit demselben Titel aber in einer anderen Vertonung) hinweist.

119 Vgl. Rashid-S. Pegah: *Musikalische Unterhaltung in Porto Mantovano und ein böhmischer Lautenspieler in Berlin. Notizen zu Interpretieren Vivaldis*, in: *Studi vivaldiani* 12 (2012), S. 37–51, hier S. 41.

Etwas genauer datieren lassen sich ihre beiden Engagements in Venedig und Treviso. Das Pendeln zwischen diesen beiden Städten war für die *operisti* nicht ungewöhnlich¹²⁰ und so nahm Gioseffa Susanna Pirker in der Herbst-*stagione* 1733 jeweils ein Engagement in den beiden Städten wahr. Da die Herbst-*stagione* etwa von September bis Ende November dauerte und sie sich bereits Mitte November in Venedig befand¹²¹, fand das Engagement in Treviso wahrscheinlich im September oder Oktober statt. Im dortigen Teatro Dolfin stand sie als Rinaldo im Pasticcio *Il trionfo d'Armida* u. a. zusammen mit Maria Camati Brambilla in der Titelpartie auf der Bühne, mit der sie bereits in Wien aufgetreten war.¹²² Im Libretto zu diesem Pasticcio wird ihr im Verzeichnis der *interlocutori* der Beiname „detta la Tedesca“ gegeben, der bis dahin in keinem der Libretti aufscheint. Dafür fehlt der Hinweis auf die Protektion durch den Prinzen von Darmstadt. Im Sängerverzeichnis des Librettos ihres nächsten Engagements in Venedig (*Motezuma*) wird sie dann als „detta la Tedesca Virtuosa di S.A.S. il Sig. Principe d'Armestat“ bezeichnet. Es erscheint unwahrscheinlich, dass sie in der kurzen Zeit zwischen den Engagements in den benachbarten Städten Venedig und Treviso noch nach Jesi gereist war und innerhalb dieser Zeit den Titel einer *virtuosa* des Prinzen von Hessen-Darmstadt erhielt. Möglicherweise fanden die Aufführung in Jesi und die Verleihung des Titels kurz vor Beginn der Herbst-*stagione* statt, sodass der Titel erst im Libretto der später stattfindenden Aufführung genannt wurde und daher im Libretto zu *Il trionfo d'Armida* fehlt. Ohne genauere Informationen darüber, wann sie die Protektion erhielt, müssen Überlegungen zur Chronologie der Auftritte aber in einem gewissen Maß spekulativ bleiben.

In Venedig traf Gioseffa Susanna Pirker mit Massimiliano Miller einen weiteren ihr aus Wien bekannten Sänger. Dieser sang die Titelrolle in der von Antonio Vivaldi komponierten Oper *Motezuma* am venezianischen Teatro di Sant'Angelo, während Gioseffa Susanna Pirker, neben der von Vivaldi protegierten und favorisierten *prima donna* Anna Girò, als Teutile die Rolle der *seconda donna* übernahm.¹²³ Diese erste neue Opernkomposition Vivaldis für Venedig nach fünf Jahren wurde am 14. November 1733 im Teatro di Sant'Angelo erstmals aufgeführt.¹²⁴ Außer Gioseffa Susanna Pirker standen mit der Sängerin Angiola Zanuchi und dem Kastraten Marianino Nicolini zwei weitere Sänger des Ensembles unter der Protektion des Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt, sodass die von ihm protegierten Sänger und Sängerinnen die Hälfte des Gesangspersonals ausmachten. Gioseffa Susanna Pirker verließ das Ensemble allerdings bereits im Dezember wieder: Zu Beginn der Karnevals-*stagione* 1733/34 war sie in Mailand engagiert.

120 Vgl. Strohm, *Argippo*, S. 112.

121 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1733/6, S. 437, und Anonymus: Art. *Stagionesystem*, in: *Sachlexikon des Musiktheaters. Praxis, Theorie, Gattungen, Orte* (2016), S. 524f.

122 *Il trionfo d'Armida*, Libretto, Teatro di S.E. Dolfin in Treviso, L'Anno 1733 nella Fiera di Autunno, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 2611), Sartori-Nr. 23676.

123 *Motezuma*, Libretto, Teatro di Sant'Angelo [...] in Venezia, Autunno dell' Anno 1733, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 0950), Sartori-Nr. 16145.

124 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1733/5, S. 437, und Reinhard Strohm: *The Operas of Antonio Vivaldi* (= Studi di musica Veneta. Quaderni Vivaldiani, Bd. 13), 2 Bde., Florenz 2008, S. 512–529.

Die erste Aufführung von Giovanni Francesco Maria Marchis Oper *Il Catone in Utica* fand am 26. Dezember 1733 im Mailänder Teatro Regio Ducale statt, in der Gioseffa Susanna als Emilia auftrat.¹²⁵ Hinweise auf ihre Protektion durch den Gouverneur von Mantua oder ihren Erfolg in Wien fehlen in diesem Libretto, sie wird einfach als „La Signora Giuseppa Pircher“ genannt.¹²⁶ In der zweiten in dieser *stagione* in Mailand aufgeführten Oper *La forza dell' amore e dell' odio* in der Vertonung Francesco Araias traten alle Sänger und Sängerinnen der ersten Karnevalsoper erneut auf – mit Ausnahme von Gioseffa Susanna Pirker.¹²⁷ Dies lässt sich als Hinweis auf die Richtigkeit der Angabe in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler* nehmen, sie sei am 16. Januar 1734 in Mailand gestorben und im dortigen Dom begraben worden.¹²⁸ Ein Beleg hierfür ließ sich zwar bisher nicht erbringen, doch gibt es noch weitere Anhaltspunkte, die diese Annahme stützen: Nach ihrem Engagement in Mailand lässt sich kein Libretto mehr nachweisen, in dem sie mit vollem Namen genannt wird. In verschiedenen Schreibvarianten erschien in den Jahren 1734 und 1735 in Venedig eine Sängerin namens Gioseppa Tedeschini, die aufgrund der zeitweisen Bezeichnung Gioseffa Susanna Pirkers als „detta la Tedesca“ mit ihr identifiziert wurde.¹²⁹ Das Fehlen ihres Nachnamens, der bei ihren ersten Auftritten in Venedig noch gedruckt wurde, sowie weiterer Zusätze wie ihr Titel einer *virtuosa* des Gouverneurs von Mantua machen diese Identifizierung allerdings unwahrscheinlich. Gleiches gilt für eine „Gioseffa Tedeschini di Milano“, die 1740 in drei in Bergamo aufgeführten Opern aufgetreten ist. Eine „Signora Pircker“, die 1747 und 1748 in Londoner Libretti genannt wird, ist dagegen eindeutig mit Marianne und nicht mit Gioseffa Susanna Pirker zu identifizieren.¹³⁰

Selbst wenn das bei Gerber genannte exakte Sterbedatum nicht stimmen sollte, lässt sich zumindest eine weitere Karriere der Sängerin nach der Karnevals-*stagione* 1733/34 nicht verfolgen. Zudem heiratete ihr Ehemann Franz Pirker vor der Herbst-*stagione* 1736 die Sängerin Marianne Geiereck. Ab dieser Spielzeit war sie unter dem Namen Marianne Pirker Teil des Mingotti'schen Ensembles in Graz und im Kirchenbucheintrag zur Geburt

125 Vgl. Giampiero Tintori und Maria Maddalena Schito: *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Cuneo 1998, Nr. 54, S. 35.

126 *Il Catone in Utica*, Libretto, Regio Ducal Teatro di Milano, Nel Carnevale dell' anno 1734, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 0700), Sartori-Nr. 5244.

127 Vgl. Tintori/Schito, *Regio Ducal Teatro*, Nr. 55, S. 35f.

128 Ernst Ludwig Gerber: Art. *Pirckerin (Josepha)*, in: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* 2 (1792), Sp. 149.

129 In den Libretti zu den in Sant'Angelo aufgeführten Opern *Tamiri* (Sartori-Nr. 22835, Wiel-Nr. 342), *Lucio Vero* (Sartori-Nr. 14509, Wiel-Nr. 357) und *Cajo Fabricio* (Sartori-Nr. 4418, Wiel-Nr. 358) wird die als Giuseppa Tedeschini, Giuseppa Tedesca bzw. Giuseppe Todeschini bezeichnete Sängerin von Taddeo Wiel (*I teatri musicali veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800) con prefazione dell'autore*, Venedig 1897) mit Gioseffa Susanna Pirker identifiziert. Skalická, *Die Sänger*, S. 161, folgt dieser Interpretation.

130 Vgl. Freeman, *Theater of Count Sporck*, S. 354, der alle Namensvarianten auflistet und offenlässt, ob sie mit Gioseffa Susanna Pirker zu identifizieren sind. Die eindeutige Identifikation der Londoner Sängerin mit Marianne Pirker erfolgt bei Freeman nicht.

ihrer ersten Tochter am 27. Juli 1737 ist sie als Ehefrau des Franz Pirker ausgewiesen. Unter Berücksichtigung der genannten Hinweise scheint es sehr wahrscheinlich zu sein, dass Franz Pirker erneut heiratete, weil seine erste Ehefrau verstorben war. Aufgrund des dargelegten Abbruchs der sängerischen Karriere von Gioseffa Susanna Pirker ist der 16. Januar 1734 somit durchaus plausibel als ihr Todesdatum anzunehmen. Über Franz Pirkers Tätigkeiten und Aufenthaltsorte in dieser Zeit fehlen jegliche Nachweise, doch ist anzunehmen, dass er seine Frau während ihrer Engagements in Italien begleitete.

Zusammenzufassen bleibt, dass die einzigen beiden bekannten Personen aus Marianne Pirkers frühem Umfeld sich musikalisch betätigten und im Kontext des italienischen Opernbetriebs bewegten. Dies erhärtet die These, dass die Sängerin in ebendiesem Kontext aufgewachsen war und ihre (Aus-)Bildung – etwa im musikalischen und sprachlichen Bereich – zum Beispiel durch Familienmitglieder erhalten hatte. Auch die vermutete Zugehörigkeit ihrer Familie zu den mittleren oder gehobeneren gesellschaftlichen Schichten wird durch das Wissen um die familiäre und soziale Herkunft ihres Ehemannes gestützt. Eine erste konkrete Verbindung zwischen Franz und Marianne Pirker ergibt sich zunächst über die mit Marianne verwandte erste Ehefrau Franz Pirkers, die ebenfalls als Opernsängerin in Erscheinung trat. Als gemeinsames soziales Umfeld und kulturelles Handlungsfeld ist der italienische Opernbetrieb auszumachen, der vielfältige Anknüpfungspunkte für die darin aktiven Protagonisten und Protagonistinnen bot. Diese waren zudem auf ein persönliches Netzwerk angewiesen, um innerhalb dieses Produktionssystems erfolgreich zu sein, was wiederum nicht nur zum ständigen Knüpfen von neuen Kontakten führte, sondern auch Eheschließungen unter den *operisti* beförderte. Quellen zur Hochzeit von Franz und Marianne Pirker konnten mithilfe der Recherche des Lebenswegs von Franz Pirker allerdings nicht ausfindig gemacht werden.

2.2 Karrierebeginn: Die *imprese* der Brüder Mingotti in Graz (1736–1740)

Im Herbst 1736 wird Marianne Pirker erstmals als Sängerin erwähnt. Die beiden Libretti zu den Aufführungen der Pasticci *La fede tradita e vendicata* und *Armida abbandonata* [sic!] im Rahmen des Grazer Gastspiels der Operntruppe von Pietro Mingotti stellen die frühesten Quellen zu der Sängerin überhaupt dar. Über ihr Leben vor diesem Zeitpunkt, insbesondere über ihre Herkunft und Ausbildung, ist, wie oben ausgeführt, nichts bekannt.

Der venezianische Impresario Pietro Mingotti war im Frühjahr 1736 mit einem Ensemble italienischer *operisti* nach Graz gekommen, um dort zunächst auf einer provisoischen Bühne *opere serie* aufzuführen. In den ersten beiden Aufführungsserien wurden eine Bearbeitung von Giuseppe Nicola Albertis *La fede ne' tradimenti*¹³¹ und das Pastic-

131 *La fede ne' tradimenti*, Libretto, Nuovo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, Primavera dell' Anno 1736, Ex. A-Gl (Sign. TC 135433 I), Sartori-Nr. 9893.

cio *Ipermestra*¹³² gegeben, deren Libretti das Gesangspersonal leider nicht verzeichnen. Für Pietro Mingotti stellte diese Unternehmung offenbar sein erstes alleiniges Impresariat dar, während sein Bruder Angelo bereits inner- und außerhalb Italiens Erfahrungen mit Opernunternehmungen gesammelt hatte. Mit verschiedenen mobilen Ensembles reisten die Brüder Mingotti mal gemeinsam, mal mit jeweils eigenen Kompanien mehr als 30 Jahre lang durch Mitteleuropa und gehörten damit zu den einflussreichsten Impresari im italienischen Opernwesen des 18. Jahrhunderts.¹³³

Noch im Jahr seiner Ankunft in Graz, 1736, erhielt Pietro Mingotti zum einen die Erlaubnis, dort in den nächsten zehn Jahren musiktheatralische Werke aufzuführen, und zum anderen die Genehmigung, die ehemalige Wagenremise am Tummelplatz zu einem Theater auszubauen. Damit begann eine Dekade, während der in Graz erstmals regelmäßig Operaufführungen zu sehen waren. Gespielt wurde zu Karneval, im Frühjahr und im Herbst, wobei meist an drei Tagen in der Woche Aufführungen stattfanden. Wie oft genau eine Oper in einer Aufführungsserie wiederholt wurde, lässt sich nicht mehr nachweisen, aufgrund der Dauer der *stagioni* von etwa zwei bis drei Monaten und der Anzahl der Spieltage sind aber etwa zehn Wiederholungen anzunehmen. Auf dem Programm standen hauptsächlich *opere serie* nach metastasianischen Libretti, die verschiedentlich bearbeitet wurden, daneben wurden komische *intermezzi* und einige *opere buffe* gegeben. Insgesamt wurden von den Brüdern Mingotti etwa 50 unterschiedliche Werke in Graz zur Aufführung gebracht, in deren Libretti neben den italienischen Texten auch deutsche Übersetzungen abgedruckt sind, die teilweise von „F.J.C.P.“, also Franz Joseph Carl Pirker¹³⁴, stammen. Aus einer späteren Bemerkung Franz Pirkers geht zudem hervor, dass er außer für die Librettoübersetzungen in Graz auch für die Notenkopiatur zuständig war.¹³⁵ Nach der ersten Grazer Spielzeit im Frühjahr 1736 führte Pietro Mingotti die *impresa* im Herbst des Jahres und in der Karnevals-*stagione* 1737 zunächst weiter. Vom Frühjahr 1737 bis zum Karneval 1738 übernahm sein Bruder Angelo das Impresariat, um dieses im Frühjahr 1738 wieder an seinen Bruder zu übergeben, der bis zum Frühjahr 1740 für die regelmäßigen Aufführungen in allen drei Spielzeiten sorgte. Von da an kamen Gastspiele in weiteren Städten, wie Laibach/Ljubljana, Hamburg, Prag und Pressburg/Bratislava hinzu, und es wurde nicht mehr jede der drei Grazer Spielzeiten bespielt. Zuletzt ließ Angelo Mingotti in der Karnevals-*stagione* 1746, dem letzten Jahr, in dem die zehnjährige Spielerlaubnis galt, Opern in

132 *Ipermestra*, Libretto, Nuovo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, prima Vera [!] dell' Anno 1736, Ex. A-GI (Sign. TC 135434 I), Sartori-Nr. 13554.

133 Vgl. u. a. Rainer Theobald: *Die Opern-Tagioni der Brüder Mingotti 1730–1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Wien 2015, S. 7–14.

134 In den Libretti zu den Opern *Il Catone in Utica* (Karneval 1740) und *Alessandro in Persia* (Frühjahr 1740) wird der vorher nur mit der Abkürzung „F.J.C.P.“ genannte Übersetzer mit vollem Namen genannt und mit „Frantz Joseph Carl Pirker“ angegeben.

135 Siehe Brief 205, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 12. August 1749: „e mi figuro che non già avrò da fare io solo il copista, ma ch'io farò come a Graz, ch'io assisterò, e che ajuterò ancora“.

Graz aufführen. Bereits 1743 hatte sein Bruder Pietro das Theater seinem Gläubiger überlassen müssen, weil die finanziellen Verluste der Grazer Opernunternehmung es ihm nicht erlaubten, seine Schulden zu begleichen. Beide Brüder kehrten nicht mehr nach Graz zurück und die Aufführung musikalischer Werke in dieser Stadt wurde unregelmäßig von verschiedenen anderen Kompanien übernommen.¹³⁶

Marianne Pirker war nachweislich einschließlich von der Herbst-*stagione* 1736 bis zur *stagione* im Frühjahr 1740 Mitglied der Mingotti'schen Ensembles in Graz. Wie dieses Engagement zustandekam, lässt sich mit den vorhandenen Quellen nicht nachvollziehen, weshalb nur hypothetische Überlegungen hierzu angestellt werden können: Die Impresari Mingotti wirkten vor ihren Unternehmungen nördlich der Alpen in Venedig. Wie oben dargestellt führte dies zu der unwahrscheinlichen Vermutung, die Sängerin könne aus Venedig stammen oder dort ausgebildet worden sein und sei aufgrund einer persönlichen Bekanntschaft mit den Impresari von diesen für ihre Grazer Unternehmung engagiert worden.¹³⁷ Vermutlich knüpfte aber eher Franz Pirker die Verbindung zu den Brüdern Mingotti in Venedig, wo er sich wohl zusammen mit seiner ersten Frau während ihres dortigen Engagements aufgehalten hatte. In Graz trat Marianne Pirker schließlich in den folgenden 22 Opern auf, womit sie an einem Großteil der gesamten *opere-serie*-Produktionen der Brüder Mingotti in dieser Stadt beteiligt war:

136 Vgl. zu den Brüdern Mingotti und ihrer Opernunternehmung in Graz u. a. Erich H[ermann] Müller (von Asow): *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1917; Alois Joseph Hey: *Das Mingottische Dezennium in Graz (1736–1746). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in Graz*, Diss. masch., Universität München, 1923, bes. S. 17–32 (auf S. 33–92 folgen detaillierte Bemerkungen zu jedem einzelnen Hey aus dieser Zeit bekannten Libretto); Hans Fischer: *Geschichte des Theaters in Graz von 1736 bis 1746. Angelo und Pietro Mingotti*, Diss. masch., Universität Graz, 1936; Krista Fleischmann: *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert* (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. V, Heft 1), Wien 1974, bes. S. 35–60; Pollerus/Haslmayr, *Grätzerische Pallas*, bes. S. 357–361; Theobald, *Opern-Stageioni*, sowie Giovanni Polin: Art. *Mingotti*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 74 (2010), S. 622–627 [online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_%28Dizionario-Biografico%29/, zuletzt eingesehen am 16.7.2020]. In der Literatur zur Geschichte des Grazer Schauspielhauses wird die Mingotti'sche Dekade ebenfalls erwähnt, vgl. u. a. Baravalle, *Geschichte des Grazer Schauspielhauses*; Ferdinand Bischoff: *Zur Geschichte des Theaters in Graz (1574–1775)*, in: *Mittheilungen des Historischen Vereins für Steiermark* XL. Heft (1892), S. 113–134, und Rudolf List: *Oper und Operette in Graz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ried im Innkreis 1974.

137 Zu dieser Vermutung vgl. Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 160.

<i>stagione</i>	Titel der Oper	Rolle	Libretto-Ex.	Sartori-Nr.
Fiera di Autunno dell'Anno 1736	<i>La fede tradita e vendicata</i> (Pasticcio)	Edvige	A-Wn (28532-B)	9919
Autunno dell'Anno 1736	<i>Armida abbandonata</i> [!] (Pasticcio)	Erminia	A-Gu (I 28.831)	2730
Carnevale dell'Anno 1737	<i>La caduta di Bajazetto imperadore de Turchi</i> (Pasticcio)	Roselana	A-Gl (TC 10728 I)	4356
Carnevale dell'Anno 1737	<i>Didone abbandonata</i> (Pasticcio)	Selene	A-Gl (TC 10709 I)	7770
Carnevale dell'Anno 1737	<i>Tullo Ostilio</i> (Pasticcio)	Sabina	A-Gl (TC 10703 I)	24114
[Frühjahr 1737] ¹³⁸	<i>Venceslao</i> (Pasticcio)	Erenice	A-Gl (TC 135454 I)	24475
Autunno dell'Anno 1737	<i>L'Arsace</i> (Musik: Geminiano Giacomelli)	Rosmiri	A-Gl (TC 135435 I)	2863
Carnevale dell'Anno 1738	<i>L'Alessandro nell'Indie</i> (Musik: Johann Adolf Hasse)	Erissena	A-Gl (TC 135437 I)	732
Carnevale dell'Anno 1738	<i>L'innocenza riconosciuta</i> (Pasticcio)	Dalinda	A-Gl (TC 10712 I)	13352
Carnevale dell'Anno 1738	<i>La verita</i> [!] <i>nell'inganno</i> (Pasticcio)	Laodicea	A-Gl (TC 10722 I)	24684
prima vera dell'Anno 1738	<i>Artaserse</i> (Musik: Johann Adolf Hasse)	Semira	A-Gl (TC 688 I)	2952
prima Vera dell'Anno 1738	<i>L'innocenza difesa nell'inganno</i> (Pasticcio)	Osira	A-Gl (TC 10711 I)	13313

- 138 Sowohl im angegebenen Exemplar des Librettos als auch in dem zweiten in A-Gl vorhandenen Exemplar (Sign. TC 10715 I) ist die Spielzeit nicht genannt. Im Exemplar TC 10715 I sind lediglich Bleistifteinträge mit vermuteten Aufführungsjahren vorhanden: zum einen „1753“ durchgestrichen, dann „1738?“. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. CLVIII f., Nr. 138, bezweifelt, ohne Gründe zu nennen, die Zugehörigkeit dieses Librettos zu einer Spielzeit der Brüder Mingotti. Fleischmann, *Berufstheater*, S. 42, sortiert das Libretto, ohne auf das Problem der fehlenden Datierung einzugehen, in die von Angelo Mingotti veranstaltete Frühjahrs-*stagione* 1737 ein; bei Sartori wird ebenfalls 1737 als Aufführungsjahr genannt. Da das Gesangspersonal mit dem sicher im Frühjahr 1737 aufgeführten Pasticcio *Farnace re di Ponto* weitestgehend übereinstimmt (nur Marianne Pirker und Domenica Casarini sangen jeweils in nur einer der beiden Opern) und die Sängerin Elisabetta Utini, die in beiden Libretti genannt wird, nur für diese Spielzeit in einem Mingotti'schen Ensemble nachgewiesen ist, wird hier von einer Aufführung des *Venceslao* in derselben *stagione* ausgegangen (vgl. auch Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 22).

<i>stagione</i>	Titel der Oper	Rolle	Libretto-Ex.	Sartori-Nr.
Autunno dell'Anno 1738 ¹³⁹	<i>La vendetta vinta dall'amore</i> (Pasticcio)	Zomira	A-Gl (TC 10721 I)	24547
Autunno dell'Anno 1738	<i>Siroe re di Persia</i> (Pasticcio)	Laodice	A-Wn (28529-B)	22118
Carnevale dell'Anno 1739	<i>Adelaide</i> (Pasticcio)	Matilde	I-Mb (Racc. dramm. 5362)	294
Carnevale dell'Anno 1739	<i>Demofonte</i> (Pasticcio)	Creusa	A-Wn (28530-B)	7480
prima Vera dell'Anno 1739	<i>Ciro riconosciuto</i> (Pasticcio)	Ciro	A-Gl (TC 135442 I)	5698
Autunno dell'Anno 1739	<i>Rosmira</i> (Pasticcio)	Partenope	A-Gl (TC 135444 I)	20199
Autunno dell'Anno 1739	<i>Lucio Papirio dittatore</i> (Bearbeitung der Vertonung Francesco Zoppis')	Rutulia	A-Wn (4130-B)	14482 ¹⁴⁰
Carnevale dell'Anno 1740	<i>Amor, odio, e pentimento</i> (Pasticcio)	Ormonda	A-Gl (TC 8115 I)	1428
Carnevale dell'Anno 1740	<i>Il Catone in Utica</i> (Pasticcio)	Emilia	A-Gl (TC 135445 I)	5249
Primavera dell'Anno 1740	<i>Alessandro in Persia</i> (Pasticcio)	Statira	A-Wn (4111-B)	700

Tabelle 1: Marianne Pirkers Partien in Mingotti'schen Produktionen in Graz von 1736 bis 1740

Damit stand Pirker nur bei einer der von den Brüdern Mingotti vom Herbst 1737 bis zum Frühjahr 1740 in Graz aufgeführten Opern, bei denen es sich hauptsächlich um Pasticci handelt, nicht auf der Bühne: Einzig im Frühjahr 1737, der ersten von Angelo Mingotti in Graz organisierten Spielzeit, wird sie im Libretto des Pasticcio *Farnace re di Ponto*¹⁴¹ nicht genannt. Eine Aussage darüber, ob sie tatsächlich in der jeweiligen Erstaufführung

139 Die vier Opern, die im Herbst 1738 und zu Karneval 1739 von Pietro Mingotti gegeben wurden, hatte Angelo Mingotti ursprünglich in einem Avertissement für die Karnevals-*stagione* 1738 angekündigt. Die von Angelo Mingotti vorgesehene Reihenfolge der Pasticci entspricht derjenigen in der Tabelle: Zuerst *La vendetta vinta dall'amore*, dann *Siroe re di Persia*, *Adelaide* und *Demofonte*. (Das Avertissement ist abgedruckt bei Fischer, *Geschichte des Theaters in Graz*, S. 30–33).

140 Bei Sartori ist „1749“ als Aufführungsjahr angegeben. Dabei muss es sich um einen Fehler handeln, im Libretto ist eindeutig „1739“ gedruckt.

141 *Farnace re di Ponto*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, primavera dell'anno 1737, Sartori-Nr. 9745.

der Oper auftrat bzw. an wie vielen Aufführungen der jeweiligen Aufführungsserie sie beteiligt war, lässt sich aufgrund des vorhandenen Quellenmaterials nicht treffen. Über die Libretti wird nur belegt, dass sie für die jeweilige Rolle vorgesehen war. Trotzdem ist hier und bei folgenden Nennungen in Libretti davon auszugehen, dass sie in der entsprechenden Partie aufgetreten ist, solange nicht das Gegenteil nachgewiesen werden kann.

Von ihrer ersten *stagione* an bis zur Frühjahrsspielzeit 1738 wird Pirker in den Listen der *attori* in verschiedenen Schreibweisen als „La Signora Marianna Pircker, Todesca“ aufgeführt; ab dem Herbst 1738 ändert sich die Angabe zu „La Signora Marianna Pircher“. Auffällig dabei ist, dass bei den anderen Sängern und Sängerinnen bis zum Zeitpunkt der Änderung jeweils eine Stadt angegeben wird, etwa „di Venezia“, „di Padova“ oder „di Vienna“. In den Libretti ab der Herbstspielzeit 1738 fallen die Ortsangaben dann bei allen Sängern und Sängerinnen weg. Zu Beginn der Mingotti'schen *impresa* in Graz wurde Marianne Pirker damit eindeutig von den italienischen Sängern und Sängerinnen des Ensembles unterschieden.¹⁴² Zudem zeigt diese Bezeichnung, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass sie tatsächlich aus Graz gebürtig war, denn diese Tatsache wäre sicherlich in den Libretti vermerkt worden. Ebenso wäre zu erwarten, dass, wenn Pirker vorher in einer anderen Stadt erfolgreich debütiert hätte, dieser Ort vermutlich angegeben worden wäre, um ihre bereits erfolgte Anerkennung als Sängerin zu dokumentieren. Somit ließe sich die Bezeichnung als Hinweis auf ihr Debüt in Graz interpretieren, das sie unter Bezug auf ihr angenommenes Geburtsjahr 1717 folglich im Alter von 19 Jahren gegeben hätte. In Ermangelung eines systematischen Vergleichs des Debütalters zeitgenössischer Sängerinnen ist es schwierig, dieses vermutliche Debütalter in Kategorien wie ‚früh‘, ‚spät‘ oder ‚üblich‘ einzuordnen. Ihre Kolleginnen Regina Mingotti, Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni debütierten mit etwa 21 Jahren, spätestens mit 19 bzw. 25 Jahren.¹⁴³ Aus dieser sehr kleinen Stichprobe lässt sich aber genauso wenig eine kategorische Regel ableiten wie aus der satirisch übertriebenen Angabe des Venezianers Benedetto Marcello in seiner 1720 veröffentlichten Parodie *Il teatro alla moda*, eine moderne Sängerin müsse vor ihrem 13. Lebensjahr debütieren.¹⁴⁴ Auch über ihre Position innerhalb der Rollenhierarchie lassen sich keine Schlüsse ziehen, ob sie in Graz debütierte, da auch hier ein systematischer Vergleich aufgrund fehlender Analysen zu anderen Sängerinnen dieser Zeit nicht möglich ist. So kann nicht festgestellt werden, ob ein Debüt grundsätzlich in den *ultime par-*

142 Auf diese Funktion der Bezeichnung ist bereits mehrfach hingewiesen worden, jüngst bei Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 161. Wie in Kap. 2.1.1 gezeigt, war diese Unterscheidung auch für zeitgenössische Autoren von großem Interesse.

143 Zu Regina Mingotti vgl. Pollerus, *Regina Mingotti*, S. 58–64; zu Faustina Bordoni vgl. Saskia Maria Woyke: *Faustina Bordoni. Biographie, Vokalprofil, Rezeption*, Frankfurt am Main 2010, S. 24; zu Francesca Cuzzoni vgl. Hans Joachim Marx: Art. *Cuzzoni, Francesca*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21536> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

144 [Benedetto Marcello]: *Il teatro alla moda*, [Venedig 1720], S. 28: „In primo luogo dovrà la VIRTUOSA moderna incominciare a recitar sul Teatro prima di toccar gli Anni *tredici*“ [Hervorhebungen im Original].

ti erfolgte oder ob der erstmalige Auftritt auch in einer anderen Hierarchiestufen üblich oder möglich war.¹⁴⁵

Marianne Pirker übernahm bei ihrem Grazer Engagement in allen der aufgelisteten *opere serie* die Rolle der *seconda donna*. Einzige Ausnahme bildet die Aufführung des Pasticcios *Ciro riconosciuto* im Frühjahr 1739, bei dem sie in der Titelpartie des *Ciro* auf der Bühne stand. Eine Erklärung für diese Abweichung bei der einzigen im Frühjahr 1739 gespielten Oper könnte sein, dass das Ensemble für diese Spielzeit sehr kurzfristig zusammengestellt wurde. Im Libretto findet sich auf der Seite mit der deutschen Übersetzung der *attori* der Hinweis, dass die Zeit zu kurz war, um die Arien in der üblichen Qualität übersetzen zu können. Dazu weist die Besetzung im Vergleich zu den vorher gegebenen *opere serie* mit Anna Girò, Dorotea Loli, Domenico Battaglini und Giovanni Michieli vier neue Mitglieder auf.

Anna Girò löste von dieser *stagione* an Teresa Peruzzi (detta la Denzia) als *prima donna* ab und trat in dieser Position bis zum Karneval 1740 in Graz auf. Bei der letzten von Marianne Pirker in Graz bestrittenen Aufführung stand dann Giovanna Gasparini als *prima donna* auf der Bühne. Der Unterschied zwischen den Positionen der *prima* und der *seconda donna* manifestierte sich u. a. in der Anzahl der für die *prima*- und die *seconda*-Partie vorgesehenen Arien, die sich aber wiederum auch am vorhandenen Personal orientierte.¹⁴⁶ In den ersten *stagioni* erhielt Pirker als *seconda donna* meist ein bis zwei Arien weniger als die *prima donna* Teresa Peruzzi. Auffällig ist, dass sie ab der Frühjahrs-*stagione* 1738 stets nur noch eine Arie weniger sang und bei dem in der Karnevals-*stagione* 1739 aufgeführten Pasticcio *Adelaide* dann dieselbe Arienanzahl wie die *prima donna* erhielt. Nach dieser letzten *stagione* mit Teresa Peruzzi als *prima donna* blieb trotz des Wechsels auf dieser Position der geringe Unterschied in der Summe der Arien bis zu Pirkers letztem Auftritt in Graz bestehen: Entweder sang sie nur eine Arie weniger als die *prima donna* oder sie erhielt die gleiche Anzahl, wobei in diesem Fall die jeweilige *prima donna* zusätzlich an einem Duett beteiligt war. Da u. a. die Arienanzahl einen Indikator für den Status der Sänger und Sängerinnen innerhalb der künstlerischen Hierarchie darstellte, lässt sich aus dieser Annäherung an die angesehenere Partie der *prima donna* ihre wachsende Reputation im Laufe der Grazer *stagioni* und ihre gefestigte Stellung innerhalb der Mingotti'schen Ensembles ersehen.

Während Marianne Pirker auf diese Weise neben ihrer Gage auch künstlerisches Ansehen verdiente, trug ihr Mann Franz ebenfalls zum Einkommen bei. Ab der Herbst-*stagione* 1737 fungierte er regelmäßig als Übersetzer der italienischen Texte ins Deutsche, war wohl als Violinist des Ensembles tätig¹⁴⁷ und wirkte außerdem als Notenkopist, sodass das Ehepaar gemeinsam in den Grazer Unternehmungen der Mingottis beschäftigt war.

145 Regina Mingotti begann ihre Karriere in den *ultime parti* (Pollerus, *Regina Mingotti*, S. 68). Zu den meisten anderen Sängerinnen der Zeit fehlen Analysen dieser Fragestellung.

146 Vgl. Kordula Knaus: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 69), Stuttgart 2011, S. 96–103.

147 Als solcher wird er etwa im Kirchenbucheintrag zur Taufe seiner ersten Tochter Aloysia bezeichnet, siehe Kap. 2.2, Fußnote 151.

Die *imprese* der Brüder Mingotti in Graz stellten für Marianne Pirker gleichzeitig die Grundlage für das Knüpfen von teilweise sehr langlebigen Verbindungen zu Personen des Opernbetriebs und damit auch für ihr weiteres musikkulturelles Handeln dar. Zum einen ließ sie den Kontakt zu den Impresari Mingotti nicht abreißen und wurde auch nach der Grazer Zeit für weitere *imprese* von ihnen engagiert. Zum anderen stand sie mit Sängern auf der Bühne, die ihr im weiteren Verlauf ihrer Karriere als Kontaktpersonen an verschiedenen Orten von Nutzen waren. Dazu gehörten Giovanna Della Stella, die nach ihrem Engagement im Mingotti'schen Ensemble als Hofsängerin am kurkölnischen Hof angestellt war und in dieser Zeit für Pirker als Kontakt zu diesem Hof fungierte¹⁴⁸, und Katharina Mayer, die vor ihrem Grazer Engagement bereits am Wiener Kärntnertheater tätig war und nach ihrem Aufenthalt in Graz wieder nach Wien zurückkehrte. Möglicherweise kannte Franz Pirker Letztere schon aus der Zeit, als seine erste Frau Gioseffa Susanna am Wiener Kärntnertheater aufgetreten war. Die von den Pirkers in ihrer überlieferten Korrespondenz „Catterl“ (o. ä.) genannte Sängerin Katharina Mayer wurde im Laufe der Zeit eine wichtige Kontaktperson für sie in Wien, mit der sie korrespondierten und der sie so viel Vertrauen entgegenbrachten, dass über sie auch Zahlungen nach Venedig abgewickelt wurden.¹⁴⁹

Außer in den Libretti als Dokumente zu ihrem musikalischen Wirken in Graz tritt Marianne Pirker noch in anderer Weise in Grazer Quellen in Erscheinung: In den Kirchenbüchern der katholischen Stadtpfarrkirche zum Heiligen Blut sind die Taufen dreier ihrer Töchter dokumentiert (die vierte, Maria Victoria, wurde 1746 vermutlich in Bologna geboren).¹⁵⁰ Die erste Tochter wurde am 27. Juli 1737 auf den Namen „Mar[ia] Aloysia Anna Joseph[a] Barb[ara]“ getauft, in der späteren Korrespondenz ihrer Eltern aber Aloysia oder Loysl genannt. Als ihre Eltern werden im Taufeintrag „H[err] Francisc[us] Joseph[us] Carolus Pürckher Violinist bey der opera et Fr[au] Maria Anna virtuosin bey der opera et Cantatrin. uxor ei[us]“ angegeben, die zu dieser Zeit „in Fischgäng[ischen] Hauß in d[er] Schmidtgass[en]“ wohnten.¹⁵¹ Die Taufe der zweiten Tochter „Rosalia M[aria] Anna Cajetana“ fand etwas mehr als ein Jahr später am 21. September 1738 statt. In diesem Taufeintrag wird erstmals Marianne Pirkers Geburtsname genannt, denn in der für die Namen der Eltern vorgesehenen Spalte heißt es: „Herr Franz

148 Siehe u. a. Brief 7, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Aachen, 13. August 1748; Brief 12, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 3. September 1748; Brief 22, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 20. September 1748, und Brief 26, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi [in Amsterdam], 24. September 1748.

149 Die Briefe zwischen Marianne Pirker und Katharina Mayer sind nicht überliefert. Dass es einen Briefwechsel zwischen beiden gegeben haben muss, geht aber aus anderen überlieferten Briefen hervor. Die Zahlung nach Venedig wird in Brief 17, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 13. September 1748, thematisiert.

150 Siehe zu den Taufeinträgen auch Kap. 2.1.1.

151 Der Taufeintrag befindet sich im DAGS, Pfarre Graz-Hl. Blut, Taufbuch 1735–1746, Band XIV, Sign. 355, S. 162, online einsehbar unter <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/graz-seckau/graz-hl-blut/355/?pg=93> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

Joseph Carl Pürckher Virtuos[us] de violino et Fr[au] Maria Anna nata de Gejereckin ei[us] uxor.“¹⁵² Weitere zweieinhalb Jahre später, am 1. April 1741, erfolgte die Taufe der dritten in Graz geborenen Tochter „M[aria] Ludovica Aloysia“. In diesem Taufeintrag sind die aus den anderen beiden Einträgen bekannten Informationen zum Geburtsnamen und Beruf der Mutter zusammengefasst: „H[err] Franz Joseph Pirkcher Virtuos[us] Violinist, et Ma[ria] Anna nata Gajereckin ei[us] uxor eine operistin.“¹⁵³ Über den hier belegten Geburtsnamen der Sängerin, *Geiereck*, lässt sich allerdings – wie gezeigt – ihre Herkunftsfamilie nicht auffinden.¹⁵⁴

Auch aus den in den Einträgen genannten Paten können keine Rückschlüsse auf weitere Verwandte gezogen werden, da nach Möglichkeit höherrangige Personen als Taufpaten gewählt wurden, die eine solche Anfrage aus Gründen der Ehre nicht einfach ablehnen konnten.¹⁵⁵ Der soziale Status der Paten muss folglich nicht demjenigen der Familie des Täuflings entsprochen haben; Paten mit einem hohen sozialen Rang dienten aber der Verbesserung der eigenen Reputation. Darauf zielte offenbar die Wahl der Paten aller drei in Graz geborenen Töchter ab, denn unter den eingetragenen Paten befinden sich u. a. verschiedene Mitglieder der gräflichen Adelsfamilien von Saurau und von Wagensperg, die allerdings teilweise bei der Taufe gar nicht anwesend waren, sondern sich durch andere Personen vertreten ließen.¹⁵⁶ Der Kontakt in diese Adelskreise war vermutlich über die Oper oder andere musikalische Anlässe hergestellt worden. Als weitere Information zum Leben der Pirkers in Graz finden sich in den Taufeinträgen Angaben zu dem jeweiligen Haus, in dem die Geburt stattfand, und damit zur jeweiligen Adresse der Familie. Die in allen drei Einträgen jeweils unterschiedlich angegebenen Wohnungen zeigen, dass die Pirkers in Graz zur Miete wohnten und damit den Bedingungen des italienischen Opernbetriebs gerecht wurden, zu denen insbesondere eine hohe Mobilität der *operisti* zu zählen ist.¹⁵⁷

152 Der Taufeintrag befindet sich im DAGS, Pfarre Graz-Hl. Blut, Taufbuch 1735–1746, Band XIV, Sign. 355, S. 240, online einsehbar unter <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/graz-seckau/graz-hl-blut/355/?pg=133> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

153 Der Taufeintrag befindet sich im DAGS, Pfarre Graz-Hl. Blut, Taufbuch 1735–1746, Band XIV, Sign. 355, S. 407, online einsehbar unter <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/graz-seckau/graz-hl-blut/355/?pg=223> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

154 Zum Nachnamen Geiereck und den Vermutungen über die Herkunftsfamilie Marianne Pirkers siehe Kap. 2.1.1.

155 Vgl. Münch, *Lebensformen*, S. 212.

156 So vertrat beispielsweise „M[aria] Ann[a] Fritschin“ als „Agentin“ die eigentliche Taufpatin Aloysia Gräfin von Wagensperg bei der Taufe von Maria Ludovika Aloysia am 1. April 1741.

157 Vgl. zu den Taufpaten und den Grazer Wohnungen der Pirkers auch Haidlen, *Marianne Pirkner*, S. 80f.

2.3 Weitere Stationen mit den Impresari Mingotti: Hamburg, Berlin, Pressburg/Bratislava und Laibach/Ljubljana

Für die Zeit nach der Frühjahrs-*stagione* 1740 bis zum Herbst 1743 lässt sich keine bestimmte Stadt oder Region als ständiger Aufenthaltsort für Marianne Pirker und ihren Mann Franz ausmachen. Beide gehörten zwar weiterhin verschiedenen Ensembles der Brüder Mingotti an, traten mit diesen aber nicht mehr in Graz auf, sondern gastierten in Hamburg, Berlin, Pressburg/Bratislava und Laibach/Ljubljana. Wenn die Töchter in dieser Zeit nicht mit den Eltern mitreisten, sondern in Graz blieben, war diese Stadt möglicherweise trotz des häufigen Ortswechsels in dieser Zeit nach wie vor ein Bezugspunkt für die Eltern. Einen Hinweis darauf gibt die Tatsache, dass Marianne Pirker zur Geburt ihrer dritten Tochter Maria Ludovika Aloysia im April 1741 dorthin zurückkehrte, obwohl sie in der Stadt nicht mehr auftrat.

Denn mit der Frühjahrs-*stagione* 1740 beendete Pirker ihr künstlerisches Wirken in Graz, während die Brüder Mingotti mit Unterbrechungen noch bis zum Karneval 1746 mit verschiedenen Ensembles Opern in Graz aufführten. Die Impresari organisierten während dieser Zeit aber auch Gastspiele in anderen Städten. So gastierte etwa Angelo Mingotti zu Karneval 1740 in Ljubljana und stellte für die Herbst-*stagione* des Jahres ein Ensemble für Aufführungen in Hamburg zusammen, zu dem neben den Sängern Giovanni Antonio Cesari und Giacomo Zaghini auch die Sängerinnen Francesca Cuzzoni und Marianne Pirker gehörten.¹⁵⁸

2.3.1 Hamburg (Sommer 1740)

Obwohl Hamburg als freie Reichsstadt nicht Sitz eines Hofes war und damit nicht an dem an den Höfen üblichen Musikleben, insbesondere der Opernpflege, partizipierte, war in dieser Stadt 1678 ein Opernhaus eingeweiht worden. Diese von Bürgern der Stadt gegründete Oper am Gänsemarkt war nach venezianischem Vorbild als öffentliches Opernhaus konzipiert und wurde bis zu ihrer Schließung 1738 von verschiedenen Direktorien geleitet. Zur Aufführung gelangten in dieser Zeitspanne hauptsächlich Opern, deren Musik für die Hamburger Gänsemarkt-Oper zu mehrsprachigen Texten (Französisch, Deutsch, Italienisch und Plattdeutsch) komponiert wurde. *Opere serie* wurden erst nach der Schließung des Opernbetriebs von mobilen Ensembles auf dieser Bühne aufgeführt.¹⁵⁹

158 Vgl. u. a. Theobald, *Opern-Stationen*, S. 28.

159 Vgl. Ursula Jürgens: *Barockoper in Hamburg 1678 bis 1738. Die Geschichte der ersten deutschen Bürgeroper*, in: *Die Hamburgische Staatsoper 1: 1678 bis 1945. Bürgeroper – Stadt-Theater – Staatsoper*, hrsg. von Max W. Busch und Peter Dannenberg, Zürich 1990, S. 13–40, und Franklin Kopitzsch: *Der Wettstreit zwischen Sprechbühne und Oper 1738 bis 1827*, in: ebda., S. 41–50, sowie die Darstellung von Johann Friedrich Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, hier S. 127–207, in

Zu diesen Ensembles gehörte auch das 1740 von Angelo Mingotti geleitete, das sich zunächst in Konzerten produzierte, bevor Operaufführungen am Gänsemarkt auf dem Programm standen. Den Konzerten wohnte auch der Hamburger Johann Mattheson bei, der als Sänger selbst auf der Opernbühne am Gänsemarkt gestanden und sich u. a. als Musiktheoretiker und Komponist einen Namen gemacht hatte.¹⁶⁰ Auf den August 1740 ist seine *Grundlage einer Ehren-Pforte* datiert, für deren geplante aber nie realisierte Neuauflage Mattheson handschriftlich Nachträge in sein Exemplar eintrug.¹⁶¹ In einem solchen Nachtrag beschreibt er die beiden Konzerte des Mingotti'schen Ensemble, die am 24. August und 1. September 1740 stattfanden, folgendermaßen:

Ao. 1740. d. 24. Aug. ward in Hamburg auf dem so genannten Kaisershofe ein mit Instrumenten stark begleitetes Concert gehalten, welches vier Stunden, bis 7 ½ Uhr des Abends, währte, und wofür der Eintritt mit einem species Ducaten bezahlet wurde. Es bestund in lauter abgesonderten Arien, Solo, welche zuletzt mit einem Duett beschlossen wurden.

La Signora Cuzzoni war dabey die Haupt-Person, eine vortreffliche Sängerin, die viel Musik und einen ausbündigen Geschmack besaß. Sie ward von jedermann bewundert, und verdiente solches vollkommen.

Ein Castrat Giacomo Zaghini, den sie bey sich hatte war fast noch stärker, und seine Stimme erstreckte sich sehr weit, indem er rein und deutlich vom a bis ins d^m sang, welches man nicht leicht findet, daß jemand eine Quarte über zwo Octaven, in vernehmlichen Klängen, hervorbringen sollte. Die ehemals berühmte Conradi hatte eben denselben Sprengel, und es ist solcher von einem Frauenzimmer noch was seltener, als von einem Verschnittenen. [...]

Noch eine Sängerin, mit Nahmen Bircknerinn, war auch gut; kam aber der Cuzzoni nicht bey, indem ihre Stimme annoch ziemlich rauh klang. Sie ist eine gebohrne Deutsche, und ihr Mann spielte die erste Geige bey dieser Bande, welche aus sieben Personen bestund, und noch einen Baritonisten hatte, desgleichen man, wegen des Singens, doch nicht wegen seiner theatralischen Action, allenthalben findet. Er hieß Gio. Ant. Cesari.

der auch die persönliche Bewertung des Verfassers über das Hamburgische Opernwesen prominent hervortritt.

- 160 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: Art. *Mattheson, Johann, Biographie*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14911> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- 161 Vgl. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Vorwort des Herausgebers (ohne Seitenzählung) und S. [VI]. In welchem zeitlichen Abstand zu dem Konzert Mattheson diesen Nachtrag aufschrieb, lässt sich nicht genau feststellen. Die Detailliertheit der Konzert-Beschreibung und seine nahezu wortgleiche Beschreibung des Ambitus des Kastraten Zaghini in seinem 1752 erschienenen *Philologischen Tresenspiel* lassen aber vermuten, dass Mattheson diese Notizen zeitnah anfertigte (Ders.: *Philologisches Tresenspiel, als ein kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, vornehmlich aber, mittelst gescheuter Anwendung, in der Tonwissenschaft nuetzlich zu gebrauchen*, Hamburg 1752, S. 83f.).

Es hat sonst dieses Concert zum erstenmahl nicht mehr als 57. Ducaten, abgeworfen, und die hiesigen Instrumental-Gehilfen bekamen jeder etwa einen Thaler.

Am 1. Sept. wurde es noch einmahl, und zwar im Drillhause, gehalten, und brachte daselbst 125. Ducaten an Geld ein.¹⁶²

Im Mittelpunkt der Konzerte standen also die vier genannten Sänger und Sängerinnen, die hauptsächlich Arien vortrugen und dabei von einem Orchester begleitet wurden. Als Auftrittsort diente zunächst der Kaiserhof (ein Gasthof, der häufiger als Konzertsaal genutzt wurde), dann, bei der Wiederholung des Konzertes, das Drillhaus, das als Räumlichkeit des Bürgermilitärs ebenfalls zu den Orten in Hamburg gehörte, die auch für musikalische Veranstaltungen Verwendung fanden.¹⁶³ Marianne Pirkers Ehemann war ebenfalls von Angelo Mingotti verpflichtet worden und leitete als erster Violinist das Orchester.

Die Sänger und Sängerinnen nennt Mattheson in der Reihenfolge, die ihrer jeweiligen Reputation entsprach. Somit steht Francesca Cuzzoni an erster Stelle, die insbesondere mit ihren Auftritten in London in Konkurrenz zu Faustina Bordoni Berühmtheit erlangt hatte und zu den führenden *prime donne* ihrer Zeit gehörte.¹⁶⁴ Mattheson würdigte ihre Vorstellung entsprechend, ohne auf weitere Details einzugehen. Sie scheint nur dieses eine Mal von einem der Impresari Mingotti engagiert worden zu sein¹⁶⁵ und schloss spätestens bei dieser Gelegenheit Bekanntschaft mit dem Ehepaar Pirker. Francesca Cuzzonis weitere Karriere wurde von Marianne Pirker aufmerksam verfolgt, was schließlich dazu führte, dass sie am württembergischen Hof Cuzzonis Nachfolge als Hof Sängerin antrat.¹⁶⁶

Als zweites nennt Mattheson den Kastraten Giacomo Zaghini, dessen großen Ambitus er besonders hervorhebt und dessen sängerische Fähigkeiten aus Matthesons Sicht diejenigen der berühmten Cuzzoni noch etwas übertreffen. Zaghini ist als Opernsänger erst-

162 Ebda., Anhang S. 42f. Da es sich um die bisher einzige aufgefundene Quelle zu diesen Konzerten handelt, beziehen sich alle späteren Autoren auf die Schilderungen des Zeitgenossen Johann Mattheson. So u. a. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 15f.; Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 81, und Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 164.

163 Vgl. Steffen Voss, Hans Joachim Marx, Rainer Heyink und Kurt Stephenson: Art. *Hamburg, Stadt, Konzertwesen*, in: *MGG Online*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13993> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

164 Vgl. u. a. Marx, Art. *Cuzzoni, Francesca*, und Paola Lunetta Franco: *Francesca Cuzzoni (1696–1778). Lo stile antico nella musica moderna*, Tesi di laurea masch., Università degli Studi di Pavia, 2001.

165 Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 44, verzeichnet sie unter Vorbehalt auch als Mitglied eines Mingotti'schen Ensembles bei Aufführungen in Dresden im Sommer 1746. Dabei handelt es sich allerdings um einen Fehler in der von Theobald benutzten Literatur: Michael Hochmuth (*Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse* (= Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 21), Hamburg 1998, S. 42) gibt für die Aufführung des Pasticcio *Argenide* am 7. Juli 1746 u. a. Marianne Pirker und Francesca Cuzzoni als Sängerinnen an, was sich in Vergleich mit dem im Libretto angegebenen Gesangspersonal als Fehler herausstellt. In dieser Oper traten dieselben Sänger und Sängerinnen auf, wie in allen anderen in Dresden durch diese Truppe im Sommer 1746 aufgeführten Opern (wie u. a. bei Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 44, angegeben). Siehe auch Kap. 2.4, Fußnote 273.

166 Siehe hierzu Kap. 2.7.

mals 1735 in Venedig nachweisbar, 1738 trat er als *virtuoso* in den Dienst des Bayreuther Hofes, der ihm aber auch Gastauftritte in Venedig sowie vereinzelt weitere Engagements, wie etwa dasjenige in Hamburg, ermöglichte. Möglicherweise diente der Kastrat bei seinen außerhalb Bayreuths gelegenen Auftrittsorten auch als Agent und Botschafter der Bayreuther Hofoper, die ab 1735 besonders unter Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth auf die Aufführung von *opere serie* ausgerichtet wurde.¹⁶⁷ Wie auch Cuzzoni ist Zaghini hier das erste und einzige Mal Mitglied eines Mingotti'schen Ensembles.

Auf den beiden folgenden Plätzen der Hierarchie befinden sich Marianne Pirker (als „Bircknerinn“) und Giovanni Antonio Cesari. Matthesons Bewertung und Beschreibung von Pirkers Vorstellung und ihrer Stimme stellen die frühesten bekannten Zeugnisse dieser Art zu der Sängerin dar. Da er gleich darauf auf ihre deutsche und nicht italienische Herkunft hinweist, mag in der Stimmbeschreibung auch ein (Vor-)Urteil gegenüber deutschen Sängern und Sängerinnen in der italienischen Oper mitschwingen. Durch die Erwähnung ihres Ehemannes als Violinisten und Leiter des Orchesters hebt Mattheson an dieser Stelle neben dem Gesangspersonal auch das Orchester hervor. Einzig der vierte Sänger, Giovanni Antonio Cesari, kommt in Matthesons Beurteilung nicht sehr gut weg. Er wurde für dieses Ensemble erstmals von einem der Brüder Mingotti engagiert. Diese teilten Matthesons Bewertung wohl nicht, denn sie engagierten den Sänger weiterhin, u. a. für Auftritte in Prag, Leipzig und Kopenhagen.¹⁶⁸

Aus den vier genannten Sängern und Sängerinnen bestand auch das Gesangspersonal, das im Anschluss an diese Konzerte in der Oper am Gänsemarkt das Pasticcio *Ipermestra* aufführte.¹⁶⁹ Die erste Aufführung fand knapp drei Wochen nach dem zweiten Konzert am 19. September statt. Danach wurde die Oper noch drei Mal, am 21., 22. und 26. September, gegeben.¹⁷⁰ Der von Mattheson vorgestellten Hierarchie entsprechend übernahm Pirker darin, neben der *prima donna* Francesca Cuzzoni in der Titelrolle, die Rolle der *seconda donna* Mirtena. Zu den Aufführungen der Oper äußert sich Mattheson nicht, doch wurde in Graz die Unternehmung Angelo Mingottis in Hamburg verfolgt, obwohl das Grazer Zeitungswesen der Oper sonst keine Beachtung schenkte. Hier wurde Pirkers Leistung, insbesondere als ‚deutsche‘ Sängerin, hervorgehoben.¹⁷¹ Einen beson-

167 Vgl. Wolfgang Hirschmann: *Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argenore der Markgräfin Wilhelmine*, in: *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3), Köln 1995, S. 117–149, bes. S. 118, 120 und 137–139.

168 Vgl. Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 28, 33f., 61f. und 70f.

169 *Ipermestra*, Libretto, Teatro d'Hamburgo, L'Anno 1740, Ex. D-B (Sign. Nr. 2 in: Mus. T 8), Sartori-Nr. 13556. Vgl. auch Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder: *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, Nr. 169a.

170 Vgl. Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper*, S. 502.

171 Vgl. Pollerus/Haslmayr, *Grätzerische Pallas*, S. 359. Das Urteil von Schütze über die Konzerte und die Operaufführungen wurde erst 1794 in seiner *Hamburgischen Theater-Geschichte* veröffentlicht. Da Schütze selbst 1740 noch nicht geboren war, kann er sich dieses Urteil nicht selbst gebildet, sondern nur mit einigem zeitlichen Abstand von Zeitgenossen, die den Aufführungen beiwohnten, rezipiert haben. Trotzdem wird auf seine Kritik immer wieder rekurriert. Er schreibt, dass beide

ders schlechten Eindruck kann das Mingotti'sche Ensemble in Hamburg nicht hinterlassen haben, denn bis 1754 gastierten Mingotti'sche Truppen – allerdings fast immer mit Pietro Mingotti als Impresario – noch zehn weitere Male in der Stadt. Die Länge dieser Aufenthalte variierte dabei von nur etwa einem Monat bis zu einem halben Jahr.¹⁷² Marianne Pirker ist aber in der Folge nur noch ein einziges Mal als Sängerin in Hamburg nachgewiesen: im Herbst 1748 als Mitglied eben eines dieser Ensembles unter Pietro Mingottis Leitung.

2.3.2 Berlin (Herbst 1740)

Zumindest ein Teil von Angelo Mingottis Hamburger Ensemble scheint sich im Anschluss an die Auftritte in Hamburg im Herbst 1740 nach Berlin aufgemacht zu haben, denn die *Berlinische Privilegirte Zeitung* meldet am 20. Oktober 1740:

Es ist unlaengst eine beruehmte Saengerin nebst verschiedenen Instrumental-Virtuoson alhier angelanget, die sich Morgen, Nachmittags um 5 Uhr, in dem Schlippenbachischen Hause in der breiten Strasse, zum ersten mal mit Italiaenischen Cantaten und Concerten werden hoeren lassen.¹⁷³

Diese berühmte Sängerin lässt sich vermutlich mit Francesca Cuzzoni identifizieren, da neun Tage später dieselbe Zeitung darauf hinweist, dass neben der Berühmtheit auch Marianne Pirker auf der Bühne stand:

Konzerte „viel verdienten Beifall“ gefunden hätten, und hält Folgendes über die Aufführungen der *Ipermestra* fest: „Italienische Oper war eine Neuheit, und diese Oper war nicht schlecht. Im Ganzen nicht schlechtes Spiel, und einiger der Operisten trefflicher Gesang machte diese Truppe des erhaltenen Beifalls wehrt.“ (Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 193, Zitate ebda.).

- 172 Unter Pietro Mingottis Leitung fanden Aufführungen im Herbst 1743, vom Sommer 1744 bis Karneval 1745, im Frühjahr und Sommer 1745, vom Spätherbst 1745 bis zum Frühjahr 1746, vom Herbst 1746 bis zum Karneval 1747, im November 1747, im Herbst 1748, vom November 1751 bis zum Frühjahr 1752 sowie im Sommer 1753 statt. Angelo Mingotti kehrte als Impresario nur noch im Sommer 1754 nach Hamburg zurück. Vgl. Theobald, *Opfern-Stagioni*, Nr. 26, 29, 34, 36, 43, 48, 51, 60, 65 und 69. Zu den aufgefundenen Musikalien und dem Repertoire der von Pietro Mingotti in Hamburg geleiteten Ensembles zwischen 1743 und 1747 vgl. Reinhard Strohm: *North Italian operisti in the Light of New Musical Sources*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 421–438, und Ders.: *Metastasio at Hamburg. Newly-Identified Opera Scores of the Mingotti Company. With a Postscript on Ercole nell'Indie*, in: *Il canto di Metastasio. Atti del Convegno di studi Venezia 1999*, hrsg. von Maria Giovanna Miggiani (= Bibliotheca musica bononiensis, Bd. 3), Bologna 2004, S. 541–571.
- 173 *Berlinische Privilegirte Zeitung*, Anno 1740 No. 125, Donnerstag, den 20. October, [S. 8]. Dieser Ausschnitt wird auch von L[ouis] Schneider: *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852, S. 60, wiedergegeben, allerdings ohne die genaue Quelle zu nennen und mit dem 18. Oktober als Datumsangabe. Schneiders Darstellung dient in Bezug auf Pirkers Aufenthalt in Berlin ihren späteren Biografen als einziger Referenzpunkt.

Ausser der juengstgedachten Saengerin hat sich noch eine andere Namens Prikerin [!] mit vielem Beyfall auf dem Koenigl. Schlosse hoeren lassen. Sie ist nur 23 Jahr alt, ihr Gesang aber soll so ausnehmend schoen seyn, daß auch die beiden Italiaenerinnen, welche der Koenigl. Kapel-Meister Herr Graun mitbringt, derselben kaum gleich kommen duerften.¹⁷⁴

Aufgrund des kurzen zeitlichen Abstandes zwischen den Auftritten der Mingotti'schen Truppe in Hamburg und der Erwähnung eines auswärtigen Ensembles in Berlin sowie der namentlichen Nennung Marianne Pirkers an beiden Orten ist es wahrscheinlich, dass außer ihr auch weitere von Angelo Mingotti engagierte Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten in Berlin auftraten, wie z. B. die berühmte Francesca Cuzzoni, deren Namen nicht eigens in der Zeitung erwähnt werden musste, weil die Leser wussten, welche Berühmtheit sich in ihrer Stadt aufhielt. Ob die Auftritte in Berlin auch von dem Impresario organisiert wurden, lässt sich aufgrund der Quellenlage nicht sagen. Eine Oper wurde von dem Ensemble in Berlin offenbar nicht gegeben, sodass auch kein Libretto vorhanden ist, das Auskünfte über das Impresariat geben könnte.¹⁷⁵

Den beiden zitierten Zeitungsausschnitten folgend wären somit neben den beiden Sängerinnen auch mehrere Instrumentalisten mit nach Berlin gereist, unter denen sich wohl auch Marianne Pirkers Ehemann befand. Ob die beiden anderen Sänger, die in Hamburg mit zum Ensemble gehört hatten, auch in Berlin sangen, geht aus den Ausschnitten nicht hervor. Der *Berlinischen Privilegirten Zeitung* zufolge fand zunächst ein Konzert am 21. Oktober 1740 in einem Privathaus mit „Italiaenischen Cantaten und Concerten“¹⁷⁶ statt. Am 25. Oktober verkündete die Zeitung zwar, dass es an diesem Tag ein erneutes Konzert mit der „juengst-gemeldete[n] Saengerin“ geben werde, schweigt sich über den Ort und das Programm aber aus.¹⁷⁷ In der nächsten Nummer folgt dann der Hinweis, dass im Schloss Charlottenburg ein Saal so hergerichtet werden sollte, dass darin so lange Opernaufführungen stattfinden könnten, bis der geplante Neubau eines Opernhauses abgeschlossen sei.¹⁷⁸ Aus dem zweiten zitierten Ausschnitt vom 29. Oktober geht schließlich hervor, dass es auch eine Darbietung im Schloss gab, bei der Pirker zu hören war. Wie bereits in Kap. 2.1.1 dargelegt, stützt das dort angegebene Alter von 23 Jahren die Vermutung, dass die Sängerin im Jahr 1717 geboren worden ist. Der Verfasser der Nachricht vergleicht des Weiteren die kurz zuvor vom Kapellmeister Carl Heinrich Graun engagierten italienischen Sängerinnen mit Pirker und präferiert dabei Letztere. Im Unterschied zur Bewertung Matthesons lässt sich an dieser Stelle aber zwischen den Zei-

174 *Berlinische Privilegirte Zeitung*, Anno 1740 No. 130, Sonnabend, den 29. October, [S. 7]. Auch dieses Zitat ist bei Schneider wiedergegeben, ebenfalls ohne Nennung der Zeitung, aber mit korrekter Datumsangabe (29. Oktober).

175 Dementsprechend wird ein Aufenthalt in Berlin von der einschlägigen Literatur zu den Mingottis, wie etwa Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, und Theobald, *Opern-Stageioni*, nicht erwähnt.

176 *Berlinische Privilegirte Zeitung*, Anno 1740 No. 125, Donnerstag, den 20. October, [S. 8].

177 *Berlinische Privilegirte Zeitung*, Anno 1740 No. 128, Dienstag, den 25. October, [S. 7], Zitat ebda.

178 *Berlinische Privilegirte Zeitung*, Anno 1740 No. 129, Donnerstag, den 27. October, [S. 8].

len lesen, dass es sich nicht um einen Augen- bzw. Ohrenzeugenbericht handelte, sondern um eine vom Verfasser wiedergegebene verbreitete Meinung. Die Zurückhaltung gegenüber einer deutschsprachigen Sängerin, die sich in der Bewertung von Pirkers vokalen Fähigkeiten durch Mattheson zeigt, scheint in Berlin nicht vorherrschend gewesen zu sein, sodass hier eine positivere Beurteilung möglich war.¹⁷⁹

Mit seinem Regierungsantritt 1740 belebte Friedrich II. die Musik am preußischen Hof neu. So stellte er u. a. die von seinem Vater aufgelöste Hofkapelle wieder her, ernannte Carl Heinrich Graun zum Hofkapellmeister und gab kurz nach seinem Regierungsantritt den Befehl, ein Opernhaus in Berlin bauen zu lassen. Dieses wurde im Dezember 1742 eingeweiht, in der Zwischenzeit fanden Aufführungen, wie auch in der *Berlinischen Privilegirten Zeitung* angekündigt, in einem dafür hergerichteten Saal des Schlosses Charlottenburg statt.¹⁸⁰

Neben Georg Wenzelslaus von Knobelsdorff war auch der Theatermaler und -architekt Jacopo Fabris am Bau des Opernhauses beteiligt. Diesen und seine Frau Susanna hatte das Ehepaar Pirker offenbar während ihres Aufenthalts in Berlin kennengelernt. In einem späteren Brief schrieb Franz Pirker an seine Frau: „Die Madame Fabri [...] und ihr[en] Mann haben wir in Berlin gesehen, er solte dazumahl das Operntheater bauen.“¹⁸¹ Dass dieses Treffen in Zusammenhang mit den Konzerten im Oktober 1740 stattfand, ist sehr wahrscheinlich, denn es ist kein weiterer Aufenthalt der Pirkers in Berlin belegt, schon gar nicht zwischen 1740 und 1742, der Zeit, in der das Opernhaus erbaut wurde. Dieses Zitat zeigt zudem, dass Franz Pirker zusammen mit seiner Frau in Berlin weilte und somit auch einer der Instrumentalisten war, die neben der „beruehmte[n] Saengerin“ erwähnt werden. Die freundschaftliche Beziehung zum Ehepaar Fabris blieb noch einige Zeit erhalten. Marianne Pirker verwendete diese später, indem sie Susanna Fabris als zuverlässige Kontaktperson in Kopenhagen nutzte, wohin das Ehepaar Fabris übersiedelt war.

Wann genau die Pirkers von Berlin abreisten, lässt sich ebenso wie etwaige Zwischenstationen auf dem Weg nach Graz nicht mehr feststellen. Eine gemeinsame Weiterreise des ganzen Ensembles nach den Auftritten in Berlin ist unwahrscheinlich, da nach dem Tod Kaiser Karls VI. am 20. Oktober 1740 Hoftrauer angeordnet worden war, die u. a. Theatervorstellungen untersagte und somit auch vorläufig weitere *stagioni* der Mingottis in Graz unterband. Mit Ausnahme von Pirker verfolgten die anderen Sänger und Sängerinnen des Ensembles vermutlich andere Ziele, denn ein weiterer gemeinsamer Auftritt

179 Manche Biografen Marianne Pirkers wundern sich darüber, dass sie für das im Aufbau befindliche Opernensemble nicht engagiert wurde, obwohl ihr Gesang offenbar so gut gefallen hatte. Sie können sich dies nur „auf Grund der bekannten Abneigung Friedrichs des Großen gegen deutschen Gesang und deutsche Sängerinnen“ erklären (Harzen-Müller, *Marianne Pirker*, S. 14), der angeblich „den Gesang einer Deutschen mit dem Wiehern eines Pferdes zu vergleichen pflegte“ (Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 81).

180 Vgl. Ingeborg Allihn: Art. *Berlin (Stadt), Stadt, Die musikalische Entwicklung von den Anfängen bis zum Tod Friedrichs II., Musik am Hof*, in: *MGG Online*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11613> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

181 Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748.

ist nicht nachweisbar. Über die Instrumentalisten lässt sich, abgesehen von Franz Pirker, keine Aussage treffen. Die nächsten von Pietro Mingotti in Graz organisierten Aufführungen fanden nach Erneuerung der Spielerlaubnis im Anschluss an die Zeit der Hoftrauer erst im Herbst 1741 statt.¹⁸²

Pirker begab sich zurück nach Graz, um dort im April 1741 ihre dritte Tochter, Maria Ludovika Aloysia, zur Welt zu bringen. Wie oben bereits angesprochen, könnte es sein, dass die beiden älteren Töchter nicht mit ihren Eltern nach Hamburg und Berlin gereist, sondern in Graz geblieben waren, sodass die Rückkehr nach Graz der Familienzusammenführung diene. Über musikalische Aktivitäten der Pirkers in dieser Zeit in Graz ist jedenfalls nichts bekannt.

2.3.3 Pressburg/Bratislava (1741)

Pietro Mingotti machte sich inzwischen die Schwierigkeiten, die sich für seine Unternehmungen im Jahr 1741 aufgrund der Hoftrauer und des ausgebrochenen Österreichischen Erbfolgekriegs ergaben, zunutze, indem er die Erlaubnis erlangte, im Rahmen der Feierlichkeiten und des Landtages im ungarischen Pressburg/Bratislava zur Krönung Maria Theresias zum *Rex Hungariae* Opern aufzuführen.¹⁸³ Der Krönungslantag tagte von Mai bis Oktober 1741, die Krönung Maria Theresias fand im Juni statt. Wann genau Pietro Mingotti in der Stadt, in der es keine regelmäßigen Theater- oder Opernaufführungen gab, ein provisorisches Theater errichten ließ und die ersten Aufführungen ansetzte bzw. wann die von ihm engagierten Musiker und Musikerinnen in Pressburg/Bratislava ankamen, kann aus den vorhandenen Quellen nicht rekonstruiert werden. In den drei bekannten Libretti zu Aufführungen in Pressburg/Bratislava ist bei *La verità nell'inganno*¹⁸⁴ nur „dell' anno 1741“ als Aufführungsdatum angegeben, bei *Alessandro nell'Indie*¹⁸⁵ der Sommer und bei *Il Demetrio*¹⁸⁶ der Herbst des Jahres. Es ist möglich, dass *La verità nell'inganno*

182 Vgl. u. a. Fleischmann, *Berufstheater*, S. 46; Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 164, und Theobald, *Opern-Stagioni*, Nr. 21.

183 Zu der Unternehmung Pietro Mingottis in Pressburg/Bratislava 1741 vgl. u. a. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 21; Theobald, *Opern-Stagioni*, Nr. 20, und Ders.: *Die Preßburger Oper von 1741. Zum Spielplan der Truppe Pietro Mingottis*, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 25 (1972), S. 72–81.

184 *La verità nell'inganno*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Anno 1741. Ein Exemplar hat sich nur in der Sammlung Theobald erhalten. Ich möchte Rainer Theobald sehr herzlich für die Zusendung der *attori*-Seiten aus diesem Textbuch und demjenigen von *Il Demetrio* aus seiner Sammlung danken. Zudem war er so freundlich, mich auf seinen Aufsatz über die Pressburger Unternehmung Pietro Mingottis aufmerksam zu machen und mir diesen zukommen zu lassen, wofür ich ihm ebenfalls meinen Dank aussprechen möchte.

185 *Alessandro nell'Indie*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Estate del' Anno 1741, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4509]), Sartori-Nr. 743.

186 *Il Demetrio*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Autunno Anno 1741, Ex. H-Bn (Sign. 208.531) und Sammlung Theobald (nur *attori*-Seite). Das Exemplar H-Bn ist unvollständig (Angabe ebenso

von diesen Pasticci in Pressburg/Bratislava als Erstes aufgeführt wurde, da zum einen, wie Rainer Theobald bemerkt,¹⁸⁷ die Angaben zur Aufführung und zum Gesangspersonal in diesem Textbuch besonders ausführlich sind und zum anderen nur in diesem Libretto Benedetta Molteni als Sängerin genannt wird. In den beiden anderen Opern tritt an ihre Stelle Daniele Barba. Bei der vierten aufgeführten Oper handelt es sich vermutlich um *Artaserse*, denn im Libretto von *Alessandro nell'Indie* heißt es: „Diese / und die vorige Opera, Artaxerxes intituliret / ist in das Teutsche uebersetzt von Frantz Joseph Pirker.“¹⁸⁸ Dazu ist allerdings kein Textbuch mehr aufzufinden. *Artaserse* wäre demnach als zweite Oper, nach *La verità nell'inganno*, aufgeführt worden, wenn nicht noch weitere Textbücher dieser *stagione* verschollen sind.¹⁸⁹

Das Sängersenemble bestand laut den drei nachweisbaren Libretti aus Marianne Pirker, Giuseppe Alberti, Giovanna Della Stella, Maddalena Gerardini (detta la Selarina), Angela Romani sowie – wie oben beschrieben – aus Benedetta Molteni bzw. Daniele Barba. Als Übersetzer der italienischen Texte ins Deutsche ist in allen drei Textbüchern (sowie für *Artaserse*, wie oben gezeigt) Franz Pirker angegeben.¹⁹⁰ Dies legt nahe, dass er zusammen mit seiner Frau engagiert worden war und wohl auch wieder als Violinist im Orchester mitwirkte. In allen drei Pasticci wird Pirker erstmals in ihrer Karriere in der Partie der *prima donna* genannt: In *La verità nell'inganno* übernahm sie die Rolle der *prencipessa reale* Arsinoe, in *Alessandro nell'Indie* diejenige der *regina di una par-*

bei Reinhart Meyer: *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Abt. II, Bd. 7, Tübingen 1997, S. 316): Es fehlt ein Doppelblatt, auf der sich der zweite Teil der Widmung des Impresarios, die Auflistung der *attori* bzw. der *auf tretenden Persohnen* sowie die *mutationi di scena* befinden. Durch die freundliche Zusage eines Fotos der beiden Seiten mit den *attori* bzw. den *auf tretenden Persohnen* durch Rainer Theobald aus dem Exemplar seiner Sammlung, konnten zumindest die Sänger und Sängerinnen verifiziert und die Lücke der fehlenden Seiten im Exemplar H-Bn teilweise geschlossen werden.

187 Vgl. Theobald, *Preßburger Oper*, S. 74.

188 *Alessandro nell'Indie*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Estate del' Anno 1741, [S. 5 „Auf tretende Persohnen.“].

189 In einer 1793 von dem Impresario Christoph Seipp herausgegebenen Schrift zur *Geschichte der Schaubuehne zu Preßburg* werden ausschließlich *Artaserse* und *Alessandro nell'Indie* als aufgeführte Opern vermerkt (die entsprechende Passage ist zitiert in Theobald, *Preßburger Oper*, S. 72). Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 21, folgt den Angaben Seipps und nennt daher auch nur diese beiden Opern in der *Pressburger stagione*, konnte aber auch schon kein Libretto zu *Artaserse* mehr nachweisen. Theobald, *Opern-Stageioni*, Nr. 20, verweist entsprechend bei dieser Oper ausschließlich auf die Angaben bei Müller. Insgesamt sind die Angaben Seipps aber problematisch, wie Theobald in seinem Aufsatz (*Preßburger Oper*) zeigt. So muss die auf Seipp zurückgehende, mehrfach von späteren Autoren wiederholte Aussage, dass zweimal wöchentlich italienische Oper und an vier Tagen in der Woche deutschsprachige Schauspiele aufgeführt wurden, als zweifelhaft angesehen werden.

190 Zur Einschätzung der Qualität von Franz Pirkers Übersetzungen siehe Theobald, *Preßburger Oper*, S. 76–79.

te dell'Indie, Cleofide, und in *Il Demetrio* stand sie als Cleonice, *regina di Siria*, auf der Bühne.¹⁹¹

In den folgenden nach Beendigung der Hoftrauer vom Herbst 1741 bis zum Frühjahr 1742 von Pietro Mingotti organisierten Aufführungen in Graz befanden sich zwar mit Maddalena Gerardini, Angela Romani und Giovanna Della Stella drei Sängerinnen im Ensemble, die auch an der Unternehmung in Pressburg/Bratislava beteiligt waren; Marianne Pirker gehörte aber nicht dazu. Sie wird erst in der Karnevals-*stagione* 1742 wieder erwähnt, in der Pietro Mingotti, neben seiner *impresa* in Graz, Aufführungen in Laibach/Ljubljana organisierte.¹⁹²

2.3.4 Laibach/Ljubljana (1742)

In Laibach/Ljubljana wurden seit 1732 in unregelmäßigen Abständen durch mobile Ensembles italienische Opern entweder im Palazzo Provinciale oder im Rathaus aufgeführt. In den 1740er-Jahren erfolgten solche Aufführungen offenbar ausschließlich durch *imprese* der Brüder Mingotti: Im Karneval 1740 hatte zunächst Angelo Mingotti im Palazzo Provinciale eine Bühne errichtet und neben zwei *opere serie* auch *intermezzi* gegeben. Für den Karneval 1742 erhielt Pietro Mingotti die Spielerlaubnis am selben Ort, wo er vermutlich die von seinem Bruder gebaute Bühne nutzte.¹⁹³ In einem späteren Brief an ihren Mann vergleicht Marianne Pirker diese mit derjenigen in Kopenhagen, damit er sich ein Bild von der Kopenhagener Bühne machen konnte, die derjenigen in Laibach/Ljubljana sehr ähnlich gewesen sein soll, allerdings mit einem größeren Zuschauerraum: „Das teatro ist wie zu Laibach, aber die adienz ist größer“¹⁹⁴. Franz Pirker kannte also das Theater in Laibach/Ljubljana, weshalb davon auszugehen ist, dass er

191 Vgl. auch Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 165. Rottensteiner kennt allerdings die Libretti zu *La verità nell'inganno* und *Il Demetrio* nicht und stellt daher fest, dass Pirker erstmals in *Alessandro nell'Indie* als *prima donna* auf der Bühne gestanden habe. Ihre Identifikation der Vertonung mit derjenigen Johann Adolf Hasses muss angezweifelt werden, da hierfür nicht vorhandene musikalische Quellen notwendig wären und im Libretto kein Komponist angegeben ist. Wahrscheinlicher ist, dass es sich auch bei dieser Oper, wie bei den Aufführungen der Mingottis üblich, um ein Pasticcio handelt.

192 Vgl. u. a. Theobald, *Opern-Stagioni*, Nr. 21 und 22. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, kennt weder Pietro Mingottis Unternehmung 1742 in Laibach/Ljubljana noch diejenige seines Bruders 1740 an diesem Ort. Kokole vermutet, dass die Grazer Aufführungen von *Sirbace* im Karneval 1742 am Ende der *stagione* stattfanden und Pietro Mingotti zu diesem Zeitpunkt aus Laibach/Ljubljana zurückgekehrt war (*Two Operatic Seasons*, S. 72).

193 Vgl. Metoda Kokole: *Italian Operas in Ljubljana in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 263–291, bes. S. 269f. und S. 276; Dies., *Two Operatic Seasons*, bes. S. 62; Theobald, *Opern-Stagioni*, Nr. 18 und 22, und P[eter] von Radics: *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters, Erster Teil*, Laibach 1912, S. 36–42.

194 Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748].

auch hier Teil des Ensembles war, zudem ist er auch wieder als Übersetzer der Libretti genannt.

Auf dem Programm standen die Pasticci *Il Demetrio*¹⁹⁵ sowie *Didone abbandonata*¹⁹⁶ und zum Gesangspersonal des Ensembles gehörten – neben Marianne Pirker – Giuseppe Alberti, Angela Romani und Benedetta Molteni, die auch in Pressburg/Bratislava Teil des Gesangspersonals gewesen waren, sowie Giovanna Rossi und Margarita Flora¹⁹⁷ (in *Il Demetrio*) bzw. Carlo Dalla Vecchia (in *Didone abbandonata*), die nach diesem Engagement nicht mehr als Mitglieder Mingotti'scher Ensembles in Erscheinung traten. Erneut ist Pirker jeweils in der Rolle der *prima donna* genannt: In *Il Demetrio* übernahm sie wie in Pressburg/Bratislava die Rolle der Cleonice, in *Didone abbandonata* diejenige der Didone. In Laibach/Ljubljana wurde offensichtlich die Aufführung des *Demetrio* aus Pressburg/Bratislava wiederholt, denn der Text ist in beiden Libretti in Wortlaut und Druckbild identisch. Unterschiedlich sind dagegen das Titelblatt, die Widmung Pietro Mingottis als Impresario sowie die Sängerbesetzung.¹⁹⁸ Auch die im Anschluss an das Ende des dritten Aktes abgedruckte Errata-Liste ist in beiden Libretti identisch vorhanden, während im Libretto von Laibach/Ljubljana darauf eine Reihe von *arie mutate* folgen, deren Texte im Libretto von Pressburg/Bratislava wiederum gänzlich fehlen. Die

195 *Il Demetrio*, Libretto, Nella Sala del Palazzo Provinciale in Lubiana, Carnevale 1742, Ex. Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (Sign. 3422), Sartori-Nr. 7368. Vgl. hierzu auch Metoda Kokoles Untersuchungen zu diesem Libretto, die ergeben, dass es kaum Übereinstimmungen mit einem anderen Libretto dieser Oper gibt, die im Herbst 1742 in Graz von einem Ensemble Pietro Mingottis aufgeführt wurde, und dass von dem ursprünglichen Metastasio-Text nur noch ein Bruchteil in diesem Pasticcio vorhanden ist (Kokole, *Two Operatic Seasons*, S. 77).

196 *Didone abbandonata*, Libretto, Nella Sala del Palazzo Provinciale in Lubiana, Carnevale 1742, Ex. SI-Lsk (Sign. Z VIII 5/3), Sartori-Nr. 7783 (Abbildungen der Titel- und der *attori*-Seite auch in Kokole, *Two Operatic Seasons*, S. 75). In diesem Aufsatz vergleicht Kokole auch dieses Libretto des *Demetrio* mit Libretti dieser Oper zu von Mingotti'schen Ensembles gegebenen Aufführungen 1737 in Graz und 1744 in Hamburg sowie mit einer in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrten, von Reinhard Strohm einem Mingotti'schen Ensemble zugeordneten Partitur. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Paolo Scalabrini als Hauptkomponist der Aufführungen in Laibach/Ljubljana anzusehen ist und dass das Libretto von 1742 „seems to be one of the earlier versions of the production as reflected by the score“ (Ebda., S. 74–77, Zitat S. 77.)

197 Diese Sängerin wird in der Aufzählung der Sänger und Sängerinnen des Ensembles meist übersehen, so bei Theobald, *Opern-Stageioni*, Nr. 22. Kokole nennt die Sängerin bei der Aufzählung des in Laibach/Ljubljana auftretenden Gesangspersonals nicht (*Two Operatic Seasons*, S. 73), gibt sie aber im Anhang korrekt als Besetzung für die Rolle des Mitrane an (ebda., S. 85).

198 Metoda Kokole (*Two Operatic Seasons*, S. 77, 85) vergleicht das Libretto des *Demetrio* in Laibach/Ljubljana mit einer weiteren Produktion eines Mingotti'schen Ensembles und zwar im Herbst 1742 in Graz. Sie bezieht die vorhergehende Aufführung in Pressburg/Bratislava aber in ihren Vergleich nicht mit ein. Möglicherweise war ihr diese Produktion unbekannt. Kokole kommt zu dem Ergebnis, dass die 1742 stattgefundenen Aufführungen in Laibach/Ljubljana und Graz sehr unterschiedlich gewesen sein müssen, weil nur fünf Arien und der Schlusschor in beiden Libretti übereinstimmen. Zudem sei der Text in Laibach/Ljubljana (und damit dann auch derjenige in Pressburg/Bratislava) so sehr gegenüber dem ursprünglichen Text Metastasios verändert worden, dass von einem „quasi non-Metastasian pasticcio“ gesprochen werden müsse (ebda., S. 77).

Unterschiede im Titelblatt ergeben sich verständlicherweise aus den unterschiedlichen Orten und Zeiträumen der jeweiligen Aufführungen, die auf den Titelblättern der Libretti üblicherweise vermerkt werden. Aus den verschiedenen Orten sowie den Anlässen der Aufführungen folgen zudem unterschiedliche Widmungen, die sich auf der Titelseite niederschlagen. Da ein Teil des Textbuches für Laibach/Ljubljana neu gedruckt und die identischen Teile vervielfältigt werden mussten, sind auf den beiden Titelblättern auch unterschiedliche Drucker angegeben, die diese Arbeit jeweils ausgeführt haben. Den größten Unterschied machen allerdings die jeweiligen Widmungen und das unterschiedliche Gesangspersonal aus: Die Aufführung des *Demetrio* im Karneval 1742 war allgemein „all' Eccelsa Provincia del Ducato di Cragno“¹⁹⁹ gewidmet, während sich Pietro Mingotti im Herbst 1741 in Pressburg/Bratislava direkt an den gerade erst gekrönten *Rex Hungariae*, Maria Theresia, wandte. Außer Marianne Pirker übernahm auch der *primo uomo* Giuseppe Alberti in beiden Aufführungsserien dieselbe Rolle, in seinem Fall diejenige des Fenicio. Alle anderen Partien wurden neu bzw. anders besetzt: Angela Romani, die in Pressburg/Bratislava noch den Mitrane gesungen hatte, stieg in Laibach/Ljubljana zum *secondo uomo* Olinto auf, während ihre ursprüngliche Rolle von Margaritha Flora übernommen wurde, die bei der ersten Aufführungsserie nicht zur Besetzung gehört hatte. Auch die beiden Rollen der Alceste und Barsene wurde mit Benedetta Molteni bzw. Giovanna Rossi neu besetzt. Die Neubesetzung der Rollen, mit Ausnahme der Hauptpartien, sowie die Angaben von *arie mutate* in Laibach/Ljubljana zeigen, dass trotz der exakten Übereinstimmung des in den Libretti abgedruckten Textes nicht von einer identischen Aufführung an den beiden Orten auszugehen ist. Die *arie mutate* beziehen sich zwar hauptsächlich auf Arien der neu besetzten Rollen, doch wird dort auch eine Arie der von Pirker gesungenen Cleonice ausgetauscht.²⁰⁰

Marianne Pirker verließ nach dieser Karnevals-*stagione* vorerst die Mingotti'schen Ensembles. Deren regelmäßige *stagioni* in Graz endeten im Frühjahr 1743, als Pietro Mingotti das Tummelplatztheater vor Ablauf des zehnjährigen Privilegiums aus Geldmangel seinem Hauptgläubiger übergab.²⁰¹ Pietro Mingotti organisierte in den folgenden Jahren u. a. in Linz, Hamburg, Prag und Leipzig Operaufführungen, während sein Bruder Angelo in Venedig nachweisbar ist und u. a. für einzelne *stagioni* nach Graz zurückkehrte.²⁰² Pirker schloss sich erst im Herbst 1748 wieder einem Ensemble Pietro Mingottis in Hamburg an und wandte sich nach den Auftritten in Laibach/Ljubljana zunächst nach Italien.

199 *Il Demetrio*, Libretto, Titelblatt.

200 Anstatt der Arie „Io so qual pena“ ist in der dritten Szene des dritten Aktes in Laibach/Ljubljana die Arie „Eire tue sopporto in pace“ der Cleonice vorgesehen. Siehe *Il Demetrio*, Libretto, Ex. Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (Sign. 3422), [S. 119].

201 Vgl. u. a. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 22.

202 Vgl. zu den folgenden Unternehmungen der Brüder Mingotti die chronologische Darstellung bei Theobald, *Opern-Tagioni*.

2.4 *scritture* in Italien (1743–1746): Venedig, Bologna, Parma und Livorno

Für die Zeit zwischen der Karnevals-*stagione* in Laibach/Ljubljana 1742 und dem Mai 1743 ist Marianne Pirkers Aufenthaltsort nicht bekannt. Im Mai 1743 scheint sie sich in Wien befunden zu haben, da ein auf Italienisch verfasster Brief der Sängerin vom 11. Mai aus Wien erhalten ist, den sie an Pietro Vendramin in Venedig richtete.²⁰³ Der Brief ist nicht von der Hand Pirkers, sondern von einer unbekanntenen Hand geschrieben und lässt kein Sigel oder andere Merkmale erkennen, die zeigen würden, dass er sich einmal auf dem Postweg befand. Möglicherweise handelt es sich bei diesem gemeinsam mit den anderen Pirker'schen Briefen überlieferten Exemplar um eine Zweitschrift, die für die Aufbewahrung bei der Absenderin gedacht war oder um eine Vorlage, von der der eigentliche, dann versendete Brief abgeschrieben wurde. Anders lässt sich der Verbleib eines Briefes, der offenbar so wichtig war, dass zu seiner Konzeption eine weitere Person hinzugezogen wurde, und der einen Dank an einen einflussreichen venezianischen Adligen enthält, innerhalb der Pirker'schen Korrespondenz nicht erklären. Marianne Pirker bedankt sich in diesem Schreiben bei Vendramin „di avermi non solo proposta ma con la sua grande autorità fatta accettare per seconda donna“²⁰⁴. Der Adelige hatte sich also in Venedig als Fürsprecher für die Sängerin eingesetzt und für sie sogar den Rang einer *seconda donna* am Teatro San Giovanni Grisostomo erreicht. Pirker war damit erstmals nicht Teil einer mobilen Operntruppe der Brüder Mingotti, sondern per *scrittura* von einem Impresario in ein Ensemble an einem Opernhaus engagiert worden.

In Venedig funktionierte der Opernbetrieb über ein kommerzialisiertes Impresario-System, dessen Entstehung zum einen dem Fehlen eines Hofes geschuldet war, den es in der von Patrizierfamilien beherrschten Republik Venedig nicht gab. Zum anderen hatte es sich aus der Aufführung von Opern durch mobile Ensembles entwickelt, die notwendigerweise ökonomisch handelten, da sie ihr Auskommen durch Aufführungen bestreiten mussten. Neben der in Italien weitverbreiteten Hofoper existierte dagegen in vielen anderen italienischen Städten hauptsächlich eine Organisationsform, die auf dem Zusammenschluss verschiedener Personen, oft in Form von Akademien, beruhte und nicht profitorientiert ausgerichtet war. Die Besonderheit des venezianischen Systems liegt dabei im Begriff der Öffentlichkeit: Die Aufführungen in Venedig zu besuchen, stand grundsätzlich jedem frei, der ausreichend Geld besaß, um den Eintrittspreis zu bezahlen. In der Praxis beschränkte sich hierdurch die öffentliche Zugänglichkeit allerdings auf einen eher kleinen Kreis von entsprechend wohlhabenden Personen. Die Struktur des venezianischen Opernbetriebs steht dabei konträr zu derjenigen der Hofoper, zu der ausschließlich geladenen Gästen Zutritt gewährt wurde, die zudem keine Wahl hatten, die Aufführung zu besuchen oder ihr fernzubleiben. In Venedig mussten die Aufführungen also um ihr zah-

203 Brief 1, Marianne Pirker aus Wien an Pietro Vendramin in Venedig, 11. Mai 1743. Möglicherweise handelt es sich um die Hand eines professionellen Schreibers, dessen Dienste für diesen wichtigen Brief in Anspruch genommen worden waren.

204 Ebda.

lendes Publikum kämpfen und folglich so glanzvoll gestaltet werden, dass Einnahmen über einen hohen Publikumszuspruch generiert werden konnten, was sich u. a. auch in erheblich verkürzten Probezeiten im Vergleich zur Hofoper niederschlug. Konkret bedeutete dies, dass die Adelsfamilien, in deren Besitz sich ein Theater befand, dieses an einen Impresario verpachteten, der meist für mehrere aufeinanderfolgende *stagioni* die gesamte Organisation und Leitung – und damit auch das ökonomische Risiko – des Opernbetriebs übernahm. Sängerinnen und Sänger wurden meist für eine *stagione* verpflichtet und reisten für das Engagement nach Venedig, während das weitere Personal oft in der Stadt selbst akquiriert wurde. Die wichtigste Spielzeit war, wie in ganz Italien, die Karnevals-*stagione*, die im 18. Jahrhundert vom Stefanstag (26. Dezember) bis zum Faschingsdienstag dauerte und teilweise um die Fastenzeit erweitert wurde. Die Länge der einzelnen *stagione* sowie die Anzahl der *stagioni* über das Jahr richtete sich nach dem prognostizierten Publikumszuspruch. In Venedig wurden außer in der Karnevals-*stagione* insbesondere in den Spielzeiten *ascensione*, *estate* und *autunno* Opern gegeben.²⁰⁵

Marianne Pirker ist erstmals im Herbst 1743 in Venedig am Teatro San Giovanni Grisostomo als Sängerin nachweisbar. Dieses Theater wurde 1678 eröffnet, war damit die letzte venezianische Theaterneugründung im 17. Jahrhundert und befand sich im Besitz der Familie Grimani. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts machten seine Besitzer es zur führenden und am besten ausgestatteten Bühne in Venedig für die *opera seria*, sodass auch in den 1740er-Jahren dort hauptsächlich *opere serie* aufgeführt wurden, während in vielen der anderen Theater die unterschiedlichen Formen der *opera buffa* immer mehr in den Vordergrund rückten.²⁰⁶

In der Herbst-*stagione* 1743 stand am Teatro San Giovanni Grisostomo die Oper *Arsace*²⁰⁷ auf dem Programm, deren Musik Baldassare Galuppi zugeschrieben wird und

205 Vgl. Franco Piperno: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1990, S. 15–79, und Walter, *Oper*, S. 66–76.

In Bezug auf die Zeiträume der *stagioni* gibt Selfridge-Field (*Chronology*, S. 26) im Gegensatz zu Walter an, dass am 26. Dezember in Venedig zunächst die Stefani-*stagione* beginne, die am Tag vor Beginn der Karnevals-*stagione* ende, wodurch beide *stagioni* im Grunde zu einer verschmelzen. Da nach 1720 die Karnevals-*stagione* immer früher begann, wurde die Stefani-*stagione* entsprechend immer kürzer (ebda., S. 34). Nicht alle Theater scheinen diese Unterscheidung aber getroffen zu haben: Z. B. bezeichnet das Libretto zu der am 26. Dezember 1743 in San Giovanni Grisostomo die *stagione* eröffnenden Oper *Meride e Selinunte*, an der Marianne Pirker beteiligt war, die *stagione* als *carnevale*, während bei der ebenfalls zur *stagione*-Eröffnung um den 26. Dezember gespielten *La finta cameriera* in San Moisè dieselbe Stefani zugerechnet wurde (vgl. ebda., S. 485). Da beide *stagioni* ineinander übergingen und bei dem Pirker betreffenden Opernhaus San Giovanni Grisostomo eine Unterscheidung zu dem Zeitpunkt ihrer Auftritte in Venedig offenbar nicht getroffen wurde (was sich auch an dem weitestgehend identischen Gesangspersonal der vier Karnevalsopern und im Gegensatz zur Herbst-*stagione* zeigt), wird hier von einer am 26. Dezember beginnenden Karnevals-*stagione* ausgegangen.

206 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, S. 465, und Pancino, Art. *Venedig*.

207 *Arsace*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Autunno 1743, Ex. I-Mb (Sign. Corniani Algarotti Racc.Dramm.3007), Sartori-Nr. 2871.

deren Libretto eine Adaption desjenigen von Antonio Salvi darstellt.²⁰⁸ In dieser wie in den weiteren vier bis zum Ende des Karnevals 1744 in San Giovanni Grisostomo gespielten Opern stand Pirker als *seconda donna* auf der Bühne und erhielt damit tatsächlich den Rang, für den sie sich bei Pietro Vendramin bedankt hatte.²⁰⁹ Die Premiere dieser Aufführungsserie des *Arsace* fand am 16. November 1743 statt,²¹⁰ in der Caterina Aschieri als *prima donna* für die zweite Frauenrolle engagiert war. Unter den weiteren Sängern befand sich neben Giovanni Carestini, Lorenzo Peruzzi und Cristoforo del Rosso auch Giuseppe Jozzi. Spätestens bei dieser Gelegenheit lernten die Pirker den Kastraten folglich kennen, der, wie aus der erhaltenen Korrespondenz hervorgeht, noch lange mit ihnen in Kontakt blieb.

Von den sechs Sängerinnen und Sängern der Herbst-*stagione* in San Giovanni Grisostomo war mit Marianne Pirker, Cristoforo del Rosso und Lorenzo Peruzzi die Hälfte dieses Ensembles auch in der folgenden Karnevals-*stagione* in diesem Theater zu erleben. Als *prima donna* wurde für den Karneval Catarina Fumagalli verpflichtet; die beiden anderen Sänger wurden durch Margherita Giacomazzi und Ventura Rocchetti ersetzt. Die Eröffnung dieser *stagione* erfolgte am 26. Dezember 1743 mit der von Pietro Chiarini komponierten Oper *Meride e Selinunte*²¹¹ nach dem Text von Apostolo Zeno. Mit der Besetzung der Sängerin Margherita Giacomazzi als Selinunte wurde in dieser Aufführungsserie im Teatro San Giovanni Grisostomo offenbar erstmals eine Männerrolle von einer Sängerin interpretiert, ein Besetzungsverfahren, das etwa am Teatro Sant'Angelo üblich war, vorher aber in San Giovanni Grisostomo nicht praktiziert wurde.²¹² Die zweite Karnevalsoper, *Temistocle*²¹³, wurde am 11. Januar 1744 unter großem Beifall erstmals aufgeführt. Sie basierte wohl auf der 1740 in Padua aufgeführten Vertonung des Metastasio-Librettos von Andrea Bernasconi²¹⁴, die aber an einigen Stellen geändert und mit verschiedenen Arien anderer Komponisten versehen wurde – im Libretto kenntlich gemacht durch Asteriske an den entsprechenden Arien bzw. die *virgolati*-Verse in den Rezitativen. Da für die ersten beiden Opern der Karnevals-*stagione* sieben statt der üblichen sechs Sänger und Sängerinnen vorgesehen waren, wurden Marc'Antonio Mareschi und Giovanna Rossi für diese Partien zusätzlich engagiert. Dies war für die folgende dritte Karnevalsoper an San Giovanni Grisostomo, die mit den üblichen sechs Sängern und Sängerinnen besetzt war,

208 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1743/9, S. 484f.

209 Siehe zu den am Teatro San Giovanni Grisostomo gespielten Opern und der jeweiligen Besetzung der Sänger und Sängerinnen die Übersicht im Anhang, Kap. 6.1.

210 Vgl. ebda.

211 *Meride e Selinunte*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Carnevale 1744, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3237), Sartori-Nr. 15486.

212 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1743/10, S. 485.

213 *Temistocle*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Carnevale 1744, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3198), Sartori-Nr. 22939.

214 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1744/1, S. 486.

nicht nötig: Die Premiere des *Artaserse*²¹⁵ fand am 6. Februar 1744 statt, wurde vom Publikum aber nicht so begeistert aufgenommen wie *Temistocle*.²¹⁶ Die Komposition stammt in diesem Fall von Domingo Terradellas, der seit 1743 *maestro di cappella* der Kirche San Giacomo degli Spagnoli in Rom war und das bereits mehrfach vertonte Libretto Pietro Metastasio für die Aufführungen im Karneval 1744 in Venedig erneut als Textgrundlage nahm. Ohne Erlaubnis seines römischen Dienstgebers war er im Oktober 1743 von Rom nach Venedig abgereist, um dort die Aufführung seiner Oper vorzubereiten.²¹⁷ Als letzte Produktion der Karnevals-*stagione* 1743/44 stand danach am 18. Februar 1744 *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*²¹⁸, eine zweiteilige *serenata per musica*, auf dem Programm des Teatro San Giovanni Grisostomo. Bei den letzten Produktionen der Karnevals-*stagione* handelte es sich meistens nicht um dreiaktige *drammi per musica*, sondern um kürzere und weniger aufwendig ausgestattete Werke, wie etwa *serenate per musica* oder *feste teatrali*, da im Anschluss an die Vorstellung oft ein Ball oder ein Bankett folgte.²¹⁹ Auch das Libretto zu *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* zeigt die – im Vergleich zu den vorhergehenden *drammi per musica* – Kürze des Textes. Doch nimmt es sich in Bezug auf andere Produktionen zum Abschluss der Karnevals-*stagione* ungewöhnlich umfangreich aus. Der Librettist ist unbekannt, der Komponist aber nicht: Es handelte sich bei der Vertonung um diejenige von Nicola Porpora, die erstmals 1739 in Neapel aufgeführt wurde.²²⁰ Das Gesangspersonal war auf vier Sänger und Sängerinnen reduziert: In den beiden Hauptrollen traten Ventura Rocchetti (Ercole) und Catarina Fumagalli (Ebe) auf, Marianne Pirker und Margherita Giacomazzi übernahmen die Rollen der römischen Götter Giunone und Giove.

Damit endete auch – soweit es nachvollzogen werden kann – das künstlerische Wirken und musikkulturelle Handeln Marianne Pirkers in Venedig. Als Nächstes ist sie in der folgenden Karnevals-*stagione* 1744/45 in Bologna nachweisbar. Es scheint, dass diese verkehrsgünstig und zentral gelegene Stadt bis zum Ende der Frühjahrs-*stagione* 1746 der Bezugspunkt der Pirkers blieb, von dem aus Marianne Pirker auch Engagements an den Theatern in Parma und Livorno antrat.

215 *Artaserse*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Carnevale 1744, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3787), Sartori-Nr. 2980.

216 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1744/3, S. 487.

217 Vgl. Rainer Kleinertz: Art. *Terradellas, Domingo*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16514> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]; Montserrat Moli Frigola: *Compositores e intérpretes españoles en Italia en el siglo XVIII*, in: *Cuadernos de sección. Música* 7 (1994), S. 9–126, bes. S. 20–44, und Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1744/3, S. 487. Siehe zum Walsh-Druck des *Artaserse* Kap. 3.1.1.

218 *Le nozze d'Ercole, e d'Ebe*, Libretto, Teatro Grimani a S[an] Gio[vanni] Grisostomo [...] in Venezia, L'ultima sera del Carnevale [...] MDCCXLIV, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S8374]), Sartori-Nr. 16702.

219 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, S. 47–49 und 617.

220 Vgl. ebda., S. 619; Kurt Markstrom und Michael F. Robinson: Art. *Porpora, Nicola*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

In diesen Zeitraum würde auch der Erwerb des „Diploma von Modena“²²¹ passen, das Franz Pirker seiner Frau später in einem Koffer aus London zusandte, das aber selbst nicht überliefert ist. Um welche Art von Urkunde es sich bei diesem zugesendeten Schriftstück handelt, geht aus Franz Pirkers Beschreibung leider nicht hervor. Doch ist von einer Ernennung im künstlerischen Bereich auszugehen, die wichtig genug war, dass Franz Pirker sie seiner Frau gemeinsam mit anderen, von dieser dringend benötigten Gegenständen nachsandte. Möglicherweise hatte Marianne Pirker die Urkunde im angegebenen Zeitraum in der Bologna benachbarten Stadt Modena erhalten. Beide Städte könnten auch für Franz Pirker als Violinisten aufgrund der dort ansässigen Vertreter der Modeneser bzw. der noch berühmteren Bologneser Schule als Orte der Weiterbildung interessant gewesen sein.²²² In Bologna ist er sicher als Violinist in Erscheinung getreten, denn seine Frau erinnerte ihn später daran, dass er die Sängerin Maria Masi Giura (detta la Mariuccia oder la Morsarina) kenne, da er „mit ihrem Mann in der Kirch zu Bologna gespiehlt“²²³ habe. Welche Bedeutung der Nachweis, von einem bestimmten Lehrer unterrichtet worden zu sein, haben konnte, erwähnt Franz Pirker in einem weiteren Brief: „Hätte ich in meiner Jugend von Tartini, und du vom Porpora gelehret, wären wir beede andre Leüte word[en].“²²⁴ Der Nachweis des Unterrichts bei dem berühmten Violinvirtuosen bzw. dem renommierten Gesangspädagogen hätte also nach Franz Pirkers Eindruck großen Einfluss auf den weiteren Karriereweg eines Musikers bzw. einer Musikerin gehabt. Es ist anzunehmen, dass die Pirkers ihren Aufenthalt in Italien auch nutzten, um Kontakte zu mehr oder weniger berühmten Musikerpersönlichkeiten zu knüpfen. Wie das Modenaer Diplom zeigt, wurde das so gewonnene Renommee auch schriftlich bestätigt.

Aus dieser Perspektive ist die Wahl Bolognas als zweite Station nach Venedig und als Standort für die folgenden etwa anderthalb Jahre gut nachvollziehbar: Diese Stadt hatte sich zum einen am Ende des 17. Jahrhunderts als Zentrum für die Ausbildung von Opernsängerinnen und -sängern und in der Mitte des 18. Jahrhunderts als wichtiger Sängermarkt etabliert, wodurch verschiedene Möglichkeiten des Unterrichts angeboten wurden, die auf vielfaches Interesse stießen und einen Anziehungspunkt bildeten. Zum anderen war ihre Lage als Verkehrsknotenpunkt zwischen dem Nord- und dem Südteil Italiens für die Mobilität der *operisti* günstig, wobei sich zudem einige Städte, in denen Opernaufführungen stattfanden, nicht weit entfernt befanden.²²⁵

221 Brief 63, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 28. Oktober 1748.

222 Vgl. Alessandra Chiarelli und Thomas Christian Schmidt-Beste: Art. *Modena, Stadt, Musik am Hof der Este*, in: *MGG Online*, veröffentlicht Oktober 2017, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45794> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

223 Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748. Bei dem Ehemann der Sängerin handelt es sich um den Violinisten Angelo Giura.

224 Brief 164, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 13. Juni 1749.

225 Vgl. Alessandra Fiori und Alessandro Roccatagliati: Art. *Bologna, Stadt*, in: *MGG Online*, veröffentlicht Juli 2017, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45833> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020], und John Rosselli: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992, S. 152.

In Bologna selbst wirkte Marianne Pirker zunächst in der Karnevals-*stagione* 1744/45 an zwei Opernproduktionen am Teatro Formagliari mit. Dieses war nach dem Teatro della Sala das zweite Theater, das in Bologna auf Drängen der Bürgerschaft errichtet wurde, um ihrem Verlangen nach öffentlichen Orten der Unterhaltung nach venezianischem Vorbild zu entsprechen. Nach seiner Eröffnung im Jahr 1636 fanden dort mit wenigen Ausnahmen jährlich musiktheatrale Vorstellungen statt; in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stieg es zum führenden öffentlichen Theater der Stadt auf. Diesen Rang lief ihm dann das Teatro Malvezzi ab, das allerdings im Februar 1745 abbrannte. Beide Theater wurden wie in italienischen Städten – abgesehen von Venedig – üblich kollektiv von Gesellschaften geleitet und konnten sich auf Finanzierungshilfen durch die Stadtverwaltung verlassen.²²⁶

Die beiden im Teatro Formagliari in der Karnevals-*stagione* 1744/45 aufgeführten Opern waren *L' amor tirannico*²²⁷ und *Merope*²²⁸. Für beide Aufführungsserien zeichnete der Venezianer Bartolo Ganassetti als Impresario verantwortlich, der auch als Choreograf in Erscheinung trat. Die Aufführung von *L' amor tirannico* war dem Kardinal Giorgio Doria gewidmet. Aus dem vom Impresario unterzeichneten Widmungstext geht der 26. Dezember 1744 als Datum der ersten Aufführung hervor, was dem Beginn der Karnevals-*stagione* entspricht. Widmungsträger der zweiten Karnevalsoper *Merope*, die ihre erste Aufführung am 27. Januar 1745 erlebte, war der Feldmarschall Georg Christian von Lobkowitz, der zu dieser Zeit in Italien als Statthalter sowohl in Mailand als auch im nicht weit von Bologna entfernten Herzogtum Parma und Piacenza wirkte. Da die Stadt Bologna dem Kirchenstaat unterstellt war, nimmt sich ein Kardinal als Widmungsträger nicht unbedingt als etwas Besonderes aus. Auf diese Rolle der Stadt weisen auch die in beiden Libretti abgedruckten Druckfreigaben durch die zuständige Kirchenbehörde hin.²²⁹ In beiden Fällen handelt es sich wohl um Pasticci: Im Libretto zu *L' amor tirannico* ist dies explizit mit „La Musica è di diversi Autori“²³⁰ angegeben. Bei *Merope* fehlt eine Angabe zum Komponisten²³¹, wie in beiden Libretti auch der jeweilige Librettist verschwiegen wird.

226 Vgl. Fiori/Roccatagliati, Art. *Bologna*; Corrado Ricci: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888, S. 76–115 (ND Bologna 1965), und Piperno, *Produktionssystem*, S. 28, 40 und 42f.

227 *L' amor tirannico*, Libretto, Teatro Formagliari [...] di Bologna, Carnevale dell'Anno 1745, Ex. I-Bu (Sign. A.III.Caps.101.25), Sartori-Nr. 1481.

228 *Merope*, Libretto, Teatro Formagliari [...] In Bologna, Carnevale dell'Anno 1745, Ex. D-ERu (Sign. H58/EZ-II 938), Sartori-Nr. 15527.

229 Im Libretto zu *L' amor tirannico*, S. 64, ist der 10. Dezember 1744 als Datum der Druckfreigabe angegeben, im Libretto zu *Merope*, [S. 70], der 18. Januar 1745. Die Freigabe erfolgte also jeweils etwa anderthalb bis zwei Wochen vor der ersten Aufführung.

230 *L' amor tirannico*, Libretto, S. 9. Im Anschluss an den Text der Oper sind zudem noch Textänderungen, die fünfte und die neunte Szene des ersten Aktes betreffend, abgedruckt (S. 63f.).

231 Im Online-Auftritt der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, in dem das Exemplar dieser Bibliothek (D-ERu, Sign. H58/EZ-II 938) als Digitalisat zur Verfügung gestellt wird, wird Terradellas als Komponist angegeben, ohne diese Annahme zu belegen (urn:nbn:de:bvb:29-bv035594323-4). Ricci, *I teatri di Bologna*, S. 458, vermutet dagegen, dass die Vertonung Jommellis aufgeführt worden sein könnte. Wenn es sich um die Wiederholung einer bestimmten Komposition gehandelt hätte,

Marianne Pirker übernahm in beiden Opern erneut die Partien der *seconda donna*: In *L' amor tirannico* stand sie als Polissena, in *Merope* als Argia auf der Bühne. Zum Gesangspersonal gehörten außerdem der Tenor Carlo Cariani, Costanza Celli und Giuseppe Jozzi als Primarierpaar, Girolima Tearelli als *secondo uomo* sowie Alessandro Veroni und Rosa Tagliavini in den *ultime parti*.²³² Nach dem ersten gemeinsamen Auftritt in der Herbst-*stagione* 1743 in Venedig waren hier Pirker und Giuseppe Jozzi zum zweiten Mal Teil desselben Ensembles.

Nächster Auftrittsort Marianne Pirkers nach dieser Karnevals-*stagione* in Bologna war in der anschließenden Frühjahrs-*stagione* 1745 das Teatro Ducale in Parma. Dieses Theater war 1687 als zweites großes Theater der Stadt, neben dem bereits 1628 eröffneten Teatro Farnese, gegründet worden. Im Gegensatz zum Teatro Farnese, das ausschließlich zu besonderen Festanlässen der herzoglichen Familie Farnese genutzt wurde und ab 1732 langsam verfiel, handelte es sich bei dem Teatro Ducale um ein öffentliches Theater nach venezianischem Vorbild, dessen Produktionen von Impresari organisiert wurden. Bis 1829, als es durch das Nuovo Teatro Ducale ersetzt wurde, war das Teatro Ducale das führende Theater in Parma, das – wie in italienischen Theatern üblich – für die unterschiedlichsten Darbietungen genutzt wurde, darunter auch für Opernaufführungen.²³³ Fast zwei Jahrhunderte lang hatte die Familie Farnese das Herzogtum regiert und unter anderem mit dem Bau des Teatro Farnese kulturelle Impulse gesetzt, bis 1731 die männliche Linie der Familie ausstarb. Daraufhin wurde zunächst ein Sohn Elisabetta Farneses, der spanische König Philipp V., Herzog von Parma – und damit ein Mitglied der spanischen Linie der Bourbonen. Dann stand das Herzogtum von 1738 bis 1748 mehrheitlich unter habsburgischer Herrschaft. 1748 fiel es schließlich zurück an die spanischen Bourbonen.²³⁴

Möglicherweise kam dieses Engagement Pirkers über den Widmungsträger der zweiten Karnevalsoper in Bologna, Georg Christian von Lobkowitz, zustande.²³⁵ Denn dieser

te, wäre aber sehr wahrscheinlich auch der entsprechende Komponist im Libretto genannt worden, daher wird hier von einem Pasticcio ausgegangen.

232 Auf der *attori*-Seite in dem eingesehenen Exemplar D-ERu gibt es eine Überklebung, die den Namen des Sängers des Farasmane sowie alle Informationen zur Rolle des Fraarte umfasst, also die Besetzung der *ultime parti* betrifft. Ob der Grund der Überklebung in einer Umbesetzung der Rollen zu suchen ist, sodass die Namen der tatsächlichen Auftretenden nachgetragen werden mussten, oder es eine andere Veranlassung dazu gab, lässt sich leider nicht mehr feststellen.

233 Vgl. Marco Capra: *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocenti anni, dal Farnese al Regio*, Mailand 2007, S. 18f., 36 und 49f.

234 Ebda., S. 52.

235 Zu Georg Christian von Lobkowitz vgl. Elisabeth Th. Fritz-Hilscher: Art. *Lobkowitz, Philipp Hyacinth*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46305> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]; Dies., Elisabeth Maier und Christian Fastl: Art. *Lobkowitz (Lobkowicz), Familie*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, letzte inhaltliche Änderung 6.5.2001, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lobkowitz_Familie.xml [zuletzt eingesehen am 16.7.2020], und Adam Wolf: Art. *Lobkowitz, Georg Christian Fürst von*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 19 (1884), S. 50, Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd122236300.html#adbcontent> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

war 1745 u. a. habsburgischer Statthalter des Herzogtums Parma und Piacenza. Ihm galt ebenfalls die Widmung im Libretto der in Parma aufgeführten Oper *Siface*²³⁶, wohl eine Bearbeitung auf Basis der Vertonung Leonardo Leos. Das musikalische Interesse des Feldmarschalls und Bruders des Lautenisten, Komponisten und Mäzens Philipp Hyacinth von Lobkowitz ist außerdem als Widmungsträger Gluck'scher Opern dokumentiert und manifestierte sich in seiner Funktion als Statthalter von Mailand auch in der Unterstützung Glucks. Unter der Annahme, dass Lobkowitz der ihm gewidmeten Aufführung in Bologna beiwohnte und im Anschluss daran Marianne Pirker für die Aufführungen in Parma gewann, ließe sich dies als Ausdruck hoher Wertschätzung der Sängerin interpretieren, denn: Pirker war als *seconda donna* Ismene die einzige Sängerin des bolognesischen Ensembles der Karnevals-*stagione* 1745, die in der anschließenden Frühjahrs-*stagione* in Parma auftrat. Zum parmaischen Ensemble gehörten außerdem Giuseppe Poma (Erminio), Felice Monticelli (detto Novelli) (Orcano), Rosalba Buini (Libanio) sowie Filippo Elisi (Siface) und Maria Giustina Turcotti (Viriate). Der Kastrat Elisi wird später in der Korrespondenz des Ehepaares Pirker noch mehrfach erwähnt, u. a. sollte Marianne Pirker wohl im Auftrag des Herzogs Carl Eugen von Württemberg kurz nach ihrer Anstellung als *Virtuosin* über ihre Kontakte nach Italien dabei helfen, italienische Sänger und Sängerinnen, darunter Filippo Elisi, zu verpflichten. Dessen Engagement kam allerdings nicht zustande.²³⁷ Pirker stand – soweit nachweisbar – mit Elisi nur bei dieser Gelegenheit in Parma gemeinsam auf der Bühne. Dieser Auftritt überzeugte sie offenbar von seinen sängerischen Fähigkeiten, da sie sonst nicht versucht hätte, ihn als Kollegen für die württembergische Hofoper zu gewinnen. Eine gegenteilige Meinung hatte sie von Maria Giustina Turcotti, die sowohl von ihr als auch von ihrem Mann und dem gemeinsamen Freund Giuseppe Jozzi in der Korrespondenz als intrigant und rücksichtslos beschrieben wird. Von allen dreien wurde ihr keine besondere Sympathie entgegengebracht.²³⁸ Auch Turcotti scheint Pirker hier das erste Mal getroffen zu haben, mit ihr trat sie aber – im Gegensatz zu Filippo Elisi – auch weiterhin gemeinsam auf.

Interessanterweise wird im Libretto zu *Siface* Pirker das erste und einzige Mal in ihrer Zeit in Italien als *tedesca* bezeichnet, womit explizit auf ihre deutschsprachige Herkunft hingewiesen wird. Möglicherweise lässt sich dies mit der im Österreichischen Erb-

236 *Siface*, Libretto, Regio Ducal Teatro di Parma, primavera dell'anno 1745, Sartori-Nr. 21968. In der Widmung des Impresario Giuseppe Gualazoni wird erwähnt, dass der Text von einem unbekanntem Librettisten nach dem entsprechenden Text Metastasio's stamme und für diese Aufführung erneut bearbeitet worden sei. Als Komponist wird dann Leonardo Leo angegeben, dessen 1737 in Bologna erstmals aufgeführtes *dramma per musica Siface* allerdings bereits 1740 in Pistoia in einer Bearbeitung gegeben wurde. Daher ist auch hier von einer Bearbeitung auf der Grundlage von Leos Komposition auszugehen. (Vgl. Ralf Krause: Art. *Leo, Leonardo*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13434> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].)

237 Vgl. Brief 236, Raffaele Turcotti aus Bologna an [Marianne Pirker in Stuttgart], 22. November 1750.

238 Vgl. u. a. Brief 14, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 10. September 1748, und Brief 127, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. April 1749. Mehrfach wird sie in den Briefen auch einfach nur abschätzig als „die Dicke“ o. ä. bezeichnet.

folgekrieg umkämpften Situation des Herzogtums Parma und Piacenza erklären, das noch im Verlauf des Jahres 1745 erneut von Spanien erobert wurde, im folgenden Jahr aber wieder an Österreich fiel.²³⁹ Die Einladung einer explizit als ‚Deutsche‘ bezeichneten Sängerin könnte in diesem Zusammenhang mit dem Anspruch der Habsburgermonarchie auf das Herzogtum gesehen werden und würde aus dieser Perspektive eine Auszeichnung für Pirker darstellen. Die Bezeichnung wäre also nicht als Stigmatisierung als ‚schlechte‘ deutsche Sängerin im Gegensatz zu einer ‚guten‘ italienischen zu sehen, sondern als Ausweis der diplomatisch-kulturellen Fähigkeiten des habsburgischen Reiches, dessen Anrecht auf die Herrschaft über das Herzogtum dadurch untermauert werden sollte.

Das nächste Engagement führte Pirker in der Karnevals-*stagione* 1746 in die im Großherzogtum Toskana liegende Hafenstadt Livorno, das seit 1738 offiziell zum habsburgischen Reich gehörte.²⁴⁰ Am dortigen Teatro di San Sebastiano trat sie als *seconda donna* in *Adriano in Siria*²⁴¹ und *La Zoe*²⁴² auf, zwei Pasticci, für die Giovan Paolo Fantechi als Impresario verantwortlich zeichnete. Zum Ensemble dieser beiden Produktionen gehörten neben Marianne Pirker der Tenor Giovanni Battista Pinacci, Nicola Conti und die Sängerrinnen Agata Elmi und Chiara Minucciani (detta la Lucchesina) sowie Catarina Fumagalli, mit der Pirker bereits in Venedig gemeinsam aufgetreten war.

Das Theater, in dem die erste gesicherte Aufführung 1658 stattfand, war das erste und zur Zeit von Pirkers Engagement auch einzige Theatergebäude in Livorno. Im 17. Jahrhundert firmierte es noch unter verschiedenen Namen, doch nach einem Umbau zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde nur noch die Bezeichnung *San Sebastiano* verwendet. Die Verantwortung der Aufführungen in diesem Theater lag bei einer Akademie, die in Absprache mit dem jeweiligen Großherzog einen Impresario für die Organisation und Durchführung der *stagioni* beauftragte. An diesem Modus änderte sich auch nichts, als Kaiser Franz I. Stephan 1738 Großherzog der Toskana wurde und die Region somit nicht mehr von den Medici, sondern von den Habsburgern regiert wurde. In Livorno hatte sich die Karnevals-*stagione* als regelmäßiger Aufführungszeitraum etabliert. In dieser war auch Marianne Pirker engagiert. Mit Übergang der Regierung an die Habsburger fanden dann auch sporadisch *stagioni* im Herbst, Frühjahr und Sommer statt. Zu den mehrfach

239 Zum Herzogtum Parma und Piacenza vgl. Norbert v. Handel: *Habsburg in Italien. Ein historischer Spaziergang von Karl V. bis zur italienischen Kriegserklärung 1915*, Graz 2016, S. 97–108.

240 Vgl. zu den vielfältigen Verbindungen zwischen dem Großherzogtum Toskana und den Habsburgern ebda., S. 39–64, bes. S. 54f.

241 *Adriano in Siria*, Libretto, in Livorno Nel Teatro da San Sebastiano, Carnevale del presente Anno 1746, Ex. D-SI (Sign. Fr.D.oct.5060), Sartori-Nr. 390. Interessanterweise ist ein Exemplar dieses Librettos nur in Stuttgart nachgewiesen. Dies könnte bedeuten, dass Marianne Pirker ein Exemplar quasi als Belegexemplar mitgenommen hatte, um nachzuweisen, mit welchen Kollegen und Kolleginnen sie in welcher Produktion wo aufgetreten war. Im Zuge der Verwahrung der persönlichen Gegenstände der Pirkers (wie beispielsweise ihrer Korrespondenz) in Württemberg im Anschluss an ihre Verhaftung, könnte dieses Exemplar in die heutige Württembergische Landesbibliothek Stuttgart gelangt sein.

242 *La Zoe*, Libretto, in Livorno nel Teatro da San Sebastiano, carnevale dell'anno 1746, Sartori-Nr. 25418.

unter Vertrag genommenen Impresari gehörten insbesondere Raffaello Mochi und der für Pirkers *stagione* verantwortlich zeichnende Giovan Paolo Fantechi, die beide bereits unter den Medici im Opernbetrieb aktiv waren. Ebenso zu den in livornesischen Opernproduktionen üblicherweise zu findenden Namen gehörten der Kostümbildner Giuseppe Compstoff, der sowohl im Libretto zu *Adriano in Siria* als auch zu *La Zoe* genannt wird, sowie der aus Neapel stammende Komponist Dionisio Zamparelli, der laut Vermerk im Libretto die Rezitative und einige der Arien in *La Zoe* komponiert hatte. Die Organisation und Durchführung dieser *stagione* am Teatro di San Sebastiano erfolgte also offenbar durch die üblichen Personen und in der gewohnten Art und Weise.²⁴³

Auch hier liegen das Zustandekommen und die Bedingungen von Pirkers Engagement im Dunkeln. Es besteht die Möglichkeit, dass der mit dem Opernbetrieb seit Längerem vertraute Impresario über seine üblichen Kanäle Sängerinnen und Sänger engagierte und er durch Pirkers Auftritte an italienischen Theatern auf sie aufmerksam geworden war. Genauso wäre es aber auch denkbar, dass bei diesem Engagement wie bereits zuvor in Parma die erst vor Kurzem erfolgte Zugehörigkeit des Herzogtums Parma und Piacenza bzw. des Großherzogtums Toskana zur Habsburgermonarchie eine Rolle spielte. Auffällig ist in jedem Fall, dass nach der Dedikation einer Produktion in Bologna an einen habsburgischen Statthalter Marianne Pirker Engagements in Orten erhielt, die in Gebieten lagen, die noch nicht lange unter habsburgischer Herrschaft standen.

In der anschließenden Frühjahrs-*stagione* stand die Sängerin erneut in Bologna auf der Bühne des Teatro Formagliari und war damit letztmals für eine *stagione* eines italienischen Theaters engagiert. In dem für vier Sänger und Sängerinnen eingerichteten Pasticcio *Romilda*²⁴⁴ übernahm Pirker die Titelpartie und bekleidete somit bei ihren Auftritten in Italien das einzige Mal den Rang der *prima donna*. Die Stellung als *prima donna* wird allerdings dadurch relativiert, dass die Aufführung in der weniger wichtigen Frühjahrs-*stagione* stattfand und das Pasticcio nur mit vier statt der üblichen sechs oder sieben Sänger und Sängerinnen besetzt war. Zudem schlägt sich die Stellung nicht in der Anzahl der Arien nieder: Marianne Pirker wurden als Romilda ebenso vier Arien zugeteilt wie Anna Medici als *seconda donna* Agila und Sebastiano Emiliani als Rodoaldo. Nur der Tenor Domenico Panzacchi singt in der Rolle des Alcano lediglich drei Arien. Außerdem handelt es sich bei den beiden Sängern des Ensembles um den jeweils ersten nachgewiesenen Auftritt ihrer Karriere, die im Falle von Panzacchi dann – von den Pirkers in ihrem überlieferten Briefwechsel durchaus verfolgt²⁴⁵ – sehr erfolgreich bis 1781 andauerte, als er zum

243 Vgl. Fulvio Venturi: *L'opera lirica a Livorno 1658–1847. Dal Teatro di San Sebastiano al Rossini*, Livorno 2004, S. 16, 19f. und 30f.

244 *Romilda*, Libretto, Teatro Formagliari, La primavera dell' anno MDCCXLVI, Ex. I-Rn (Sign. 40.9.F.7.1), Sartori-Nr. 20117.

245 Siehe Brief 133, Francesco Borosini de Hohenstern aus Wien an Franz Pirker in London, 19. April 1749, und Brief 217, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 6. September 1749.

Ende seiner Karriere als Arbace in der Erstaufführung von Mozarts *Idomeneo* in München mitwirkte.²⁴⁶

Zwischen diesen beiden Engagements in der Karnevals- und der Frühjahrs-*stagione*²⁴⁷ im März oder April 1746 brachte Marianne Pirker vermutlich in Bologna ihre vierte Tochter, Maria Victoria, zur Welt. Dies geht aus einem Brief hervor, den die Priorin des Karmelitenklosters Maria Maddalena de Pazzi in Bologna, Schwester Cattarina Pillati, im Juni 1750 an Marianne Pirker richtete:²⁴⁸ Demnach war diese Tochter der Pirkers im Juni 1750 vier Jahre und drei Monate alt und befand sich seit zwei Jahren und einem Monat in Obhut der Karmelitininnen. In den ersten zwei Lebensjahren des Kindes muss sich folglich eine andere, nicht bekannte Person seiner Fürsorge angenommen haben, da es erst im Alter von etwa zwei Jahren zu den Karmelitininnen kam und die Pirkers im Laufe des Jahres 1746 aus Italien abreisten. In diesem Brief werden außerdem mit „la Signora Rosalia e la Signora Luigina“ zwei weitere Töchter der Pirkers angesprochen, die die Priorin ebenfalls aus Bologna kannte. Mit der „Luigina“ könnte die dritte in Graz geborene Tochter, Maria Ludovika, gemeint sein; Rosalia ist die zweitgeborene Tochter der Pirkers. Offenbar begleiteten alle drei Töchter ihre Eltern nach Italien. Darauf weist ebenfalls die etwa drei Jahre nach der Abreise aus Italien im Briefwechsel festgehaltene Erleichterung Franz Pirkers hin, dass insbesondere die älteste Tochter, Aloysia, „das welsche nicht vergessen“²⁴⁹ habe. Während die drei in Graz geborenen Töchter anscheinend zusammen mit ihren Eltern Italien 1746 verließen, um bei den Großeltern in Stuttgart untergebracht zu werden, blieb Maria Victoria in Bologna, was u. a. aufgrund der Zahlungen, die für ihre Versorgung zu leisten waren, mehrfach Thema in den Briefen der Pirkers ist. Insbesondere Marianne Pirker klagt darüber, dass sie „auf all[en] seit[en] um gelt geplagt“²⁵⁰ sei und vor allem die Zahlungen für „das Kind in Ittalien“²⁵¹ ihr den letzten Nerv rauben würde.²⁵² Maria Ludovika muss zwischen der Abreise aus Italien 1746 und dem Einsetzen des Brief-

246 Vgl. zu beiden Sängern die Angaben im *indice dei cantanti* bei Sartori (zu Emiliani S. 256, zu Panzacchi S. 494) sowie zu Domenico Panzacchi Dennis Libby und Paul Corneilson: Art. *Panzacchi [Pansacchi]*, *Domenico*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, letzte Aktualisierung 31.1.2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43954> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

247 Die Frühjahrs-*stagione* begann frühestens nach Ostern und konnte u. a. abhängig vom erwarteten Publikumszuspruch etwa bis in den Juni reichen (vgl. Anonymus, Art. *Stagionesystem*, und Walter, *Oper*, S. 74). Da der Ostersonntag 1746 auf den 10. April fiel, ist davon auszugehen, dass die Geburt in der Fastenzeit und damit zwischen den beiden *stagioni* stattfand.

248 Siehe Brief 233, Schwester Cattarina Pillati aus Bologna an Marianne Pirker in Stuttgart, 23. Juni 1750.

249 Brief 93, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 7. Januar 1749.

250 Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748.

251 Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748.

252 Siehe u. a. Brief 20, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 17. September 1748; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749, und Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749, sowie die genannten Briefe 55 und 81.

wechsels ihrer Eltern 1748 verstorben sein, da sie in der elterlichen Korrespondenz nicht mehr erwähnt wird.

Zu den Vertrauens- und Kontaktpersonen, die zum Informationsaustausch oder für den Zahlungsverkehr nach Bologna in Anspruch genommen wurden, gehörten verschiedene Personen aus dem Umfeld des Opernbetriebs: Neben der Sängerin Antonia Bertelli, die die Pirker's möglicherweise über die Impresari Mingotti kannten²⁵³ und die im Sommer 1750 Maria Victoria von Bologna nach Stuttgart begleiten sollte, waren dies vor allem die in Wien ansässige Sängerin Katharina Mayer und Raffaele Turcotti, der in Bologna wohnende Bruder der Sängerin Maria Giustina Turcotti. Katharina Mayer gehörte seit ihrer Grazer Zeit zum Bekanntenkreis und Informationsnetzwerk der Pirker's²⁵⁴ und diente in Zusammenhang mit Zahlungen nach Italien als Mittelsperson in Wien, auch wenn dies nicht immer reibungslos vonstattenging und Missverständnisse zu Verzögerungen führen konnten.²⁵⁵ Raffaele Turcotti zählte dagegen zu den vielen in Italien – und hier vor allem in Bologna – neu geschlossenen Bekanntschaften, die fortan Teil des Pirker'schen Netzwerks waren. Mit den Geschwistern Turcotti verband das Ehepaar Pirker allerdings ein ambivalentes Verhältnis: Zum einen wurden *die Turcottischen* mit Geringschätzung betrachtet, zum anderen ihre Dienste in Anspruch genommen und eine kollegial-freundschaftliche Beziehung angestrebt. In Bezug auf die Sängerin Maria Giustina zeigte sich dies darin, dass sie zwar häufig respektlos, u. a. als „dicke Sau“²⁵⁶, bezeichnet wurde sowie ihre Intriganz und ihr Konkurrenzverhältnis zu Marianne Pirker ein häufiges Thema bildeten. Gleichzeitig ließ Franz Pirker im Herbst 1748 seinen ersten Brief an seine Frau in Hamburg bei Maria Giustina Turcotti abgeben, um die Ankunft seiner Nachricht bei dieser sicherzustellen²⁵⁷. Zudem ließ Marianne Pirker über ihren Mann verschiedene Gegenstände für Turcotti besorgen und legte dabei Wert darauf, dass diese die Bestellerin auch zeitnah erreichten.²⁵⁸ Ihr Bruder Raffaele Turcotti war insbesondere als in Bologna ansässige Kontaktperson von großem Wert, sodass er für alle Belange Maria Victorias betreffend vor Ort zuständig war und so etwa Zahlungen vorneh-

253 Antonia Bertelli war im Karneval 1740 von Angelo Mingotti für ein Ensemble in Ljubljana/Laibach engagiert, zu dem Marianne Pirker allerdings nicht gehörte. Auch sonst sind keine gemeinsamen Engagements der beiden Sängerinnen nachweisbar. Doch könnte sich eine Bekanntschaft trotzdem über die Impresari Mingotti ergeben haben oder, falls nicht, durch diese die Zuverlässigkeit Bertellis bestätigt worden sein, sodass sie als vertrauenswürdige Begleitperson angenommen wurde. Vgl. Theobald, *Opern-Stationi*, Nr. 18 (S. 28).

254 Siehe Kap. 2.2.

255 Siehe Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748.

256 Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748.

257 Siehe die Adresse bei Brief 14, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 10. September 1748.

258 Siehe u. a. Brief 59, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 25. Oktober 1748; Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748], und Brief 119, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. März 1749.

men konnte.²⁵⁹ Später warb Turcotti auch im Auftrag der Pirkers italienische Sänger für den württembergischen Hof an²⁶⁰ und berichtete über Neuigkeiten aus Italien. Im Gegenzug versuchten die Pirkers, das Schuldverhältnis zwischen ihnen und den Geschwistern Turcotti etwa über Geschenke oder eigene Dienstleistungen auszugleichen, damit sich keine üble Nachrede einstellte.²⁶¹ Nicht zuletzt die Tatsache, dass die Geschwister Turcotti „das Kind in Ittalien [!] unter sich“ hatten²⁶², also weitgehend über die jüngste Tochter der Pirkers verfügen konnten, veranlasste Marianne Pirker allen Vorbehalten zum Trotz, möglichst diplomatisch mit *den Turcottischen* umzugehen, um eine weitere Zusammenarbeit sicherzustellen. Mit den Geschwistern blieb das Ehepaar Pirker folglich nicht nur wegen der in Bologna gebliebenen Tochter in Kontakt, sondern es nutzte die Bekanntschaft auch in anderen Belangen, für die ein in Italien ansässiger Korrespondent nötig bzw. in denen Wissen von oder über die konkurrierende Sängerin Maria Giustina Turcotti von Nutzen war.

Dass Bologna für den zweiten Teil ihres Italienaufenthaltes von der Karnevals-*stagione* 1745 bis zum Frühjahr 1746 einen wichtigen Bezugspunkt für die Pirkers bildete, zeigt sich folglich nicht nur an der Unterbringung der Tochter Maria Victoria sowie dem zweimaligen Engagement Marianne Pirkers in dieser verkehrsgünstig gelegenen Stadt, sondern auch an den Kontakten, die sie in Bologna geknüpft hatten: Neben der beschriebenen Bekanntschaft mit den Turcottis, die in der erhaltenen Korrespondenz sehr häufig erwähnt werden, kannte das Ehepaar u. a. auch, wie beschrieben, die Sängerin Maria Masi Giura und ihren Mann sowie die Tänzerin Tedeschina²⁶³ aus Bologna. Die Stadt wird auch in anderen Zusammenhängen im Briefwechsel immer wieder in einer Form genannt, die darauf schließen lässt, dass sowohl Franz als auch Marianne Pirker die dortigen Gegebenheiten sehr gut kannten. Als Beispiel lässt sich etwa die mehrfache Erwähnung von in London wirkenden Pyrotechnikern aus Bologna nennen, von denen Franz Pirker seiner Frau und Giuseppe Jozzi berichtet.²⁶⁴

Auch die Bekanntschaft mit dem Kastraten Jozzi rührte von der Zeit in Italien her, allerdings nicht aus Bologna, sondern vom ersten Teil des Pirker'schen Italien-Aufenthalts in Venedig, wo neben Bologna viele der aus Italien stammenden anhaltenden Kontak-

259 Siehe u. a. Brief 46, Raffaele Turcotti aus Bologna an Marianne Pirker in Hamburg, 9. Oktober 1748, und Brief 233, Schwester Cattarina Pillati aus Bologna an Marianne Pirker in Stuttgart, 23. Juni 1750. Raffaele Turcotti diente ebenfalls als Mittelsmann für die Zahlungen von Bestellungen oder Verkäufen in Italien durch die Pirkers. Siehe Brief 227, Raffaele Turcotti aus Bologna an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1749, und Brief 235, Carlo Rubini aus Bologna an Signori Brentani in Stuttgart, 10. November 1750.

260 Siehe Brief 236, Raffaele Turcotti aus Bologna an [Marianne Pirker in Stuttgart], 22. November 1750.

261 Siehe u. a. Brief 20, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 17. September 1748, und Brief 122, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker [in London], 29. März [1749].

262 Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748.

263 Siehe Brief 115, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 14. März 1749.

264 Siehe Brief 145, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 27. Mai 1749; Brief 166, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Amsterdam, 17. Juni 1749, und Brief 202, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 5. August 1749.

te des Ehepaares zu verorten sind. Dazu gehört neben Jozzi auch die Sängerin Margherita Giacomazzi, die mit Marianne Pirker in Venedig erstmals gemeinsam auf der Bühne stand. Im Verlauf ihrer Karriere begegnete sie den Pirkers immer wieder, so etwa Franz Pirker in London²⁶⁵ oder Marianne Pirker als Mitglied derselben Mingotti'schen Truppe, die 1748 und 1749 in Hamburg und Kopenhagen auftrat. Gleichzeitig mit den Pirkers wirkten auch Angelo Mingotti und die Buffonisten Filippo und Anna Laschi in Venedig, allerdings am Teatro San Moisè.²⁶⁶ Obwohl eine Begegnung in Venedig nicht belegbar ist, ist es doch sehr wahrscheinlich, dass die Pirkers den ihnen bereits bekannten Angelo Mingotti dort getroffen haben und auch das Ehepaar Laschi als Teil der *operisti*-Gemeinschaft kennenlernten. Zumindest berichtete Franz Pirker später aus London ausführlich über die Ankunft des Ensembles Francesco Crosas, zu dem auch die Laschis gehörten, beobachtete ihre Schritte in London sehr genau und richtete Grüße des Ehepaares an seine Frau aus.²⁶⁷

Von den vielen in Italien geknüpften Kontakten mögen zahlreiche nicht mehr nachweisbar und dokumentiert sein. Unwahrscheinlich ist allerdings, dass sich die Pirkers und Christoph Willibald Gluck in Venedig begegnet sind, wie Gerhard Croll in seiner Gluck-Biografie schreibt: „Hier [in Venedig] begegneten die Pirkers 1744 am Teatro San Giovanni Grisostomo dem jungen Christoph Gluck, als dessen *Ipermestra* aufgeführt wurde und Marianne in der unmittelbar darauf folgenden Oper zu singen hatte.“²⁶⁸ Marianne Pirker sang zwar 1744 in Venedig, aber nicht in der auf *Ipermestra* folgenden Oper, sondern, wie dargestellt, in der Karnevals-*stagione* 1743/44, während die Aufführung von Glucks *Ipermestra* erst im November 1744 stattfand.²⁶⁹ Da Pirker in der Karnevals-*stagione* 1744/45 in Bologna auftrat, war sie im Herbst 1744 wahrscheinlich schon dort oder auf dem Weg dorthin. Möglich wäre natürlich, dass sich Gluck und die Pirkers noch vor der Abreise der Letzteren in Venedig kennenlernten, nachweisen lässt es sich jedoch nicht.

Der Aufenthalt in Italien führte für Marianne Pirker neben dem Erwerb von Renommee durch ihre Auftritte auf italienischen Bühnen und dem dadurch verdienten Geld für den Lebensunterhalt somit zu einer großen Anzahl lang anhaltender persönlicher Kontakte innerhalb der Gemeinschaft der *operisti* und durch ihr entsprechendes Handeln zu einem höheren Bekanntheitsgrad der Sängerin. Zu den Bekanntschaften gehörte auch der Komponist Domingo Terradellas, den Pirker, wie oben beschrieben, im Rahmen der Aufführung von dessen *Artaserse* in Venedig kennenlernte und dessen Vertonungen sie offenbar sehr schätzte, da Franz Pirker mehrfach für sie Kompositionen von Terradellas in

265 Siehe Brief 99, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 21. Januar 1749.

266 Vgl. u. a. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1743/11, S. 485.

267 Siehe u. a. Brief 36, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Amsterdam, 1. Oktober 1748; Brief 38, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748; Brief 84, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 13. Dezember 1748, und Brief 89, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Dezember 1748.

268 Gerhard und Renate Croll: *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*, Kassel u. a. 2010, S. 55.

269 Vgl. Selfridge-Field, *Chronology*, Nr. 1744/10, S. 490f.

London besorgen sollte.²⁷⁰ Terradellas hielt sich in der Karnevals-*stagione* 1746 in Florenz auf und reiste von dort aus nach London ab, wo er im Herbst des Jahres ankam. Begleitet wurde er auf der Reise sehr wahrscheinlich von dem Kastraten Giovanni Trivulzio, der in Florenz in Terradellas' *Semiramide* gesungen hatte und in London in den Opern der *season* 1746/47 im King's Theatre auf der Bühne stand, darunter auch in den beiden von Terradellas für dieses Theater komponierten Opern *Mitridate* und *Bellerofonte*. Da Pirker ebenfalls in dieser *season* am King's Theatre engagiert war und im selben Zeitraum von Italien aus nach London reiste, vermutet der Terradellas-Biograf Josep Dolcet, dass sich auch die Pirker der Reisegesellschaft nach London angeschlossen hätten.²⁷¹ Pikant wird diese These Dolcets durch einen Brief Giuseppe Jozzis an Marianne Pirker, in dem der Kastrat der Sängerin in der Manier eines zurückgewiesenen Verehrers vorwirft, sie habe gleichzeitig eine Affäre mit Domingo Terradellas und dem Kastraten Giuseppe Ciacchi gehabt.²⁷² Inwieweit Jozzi in dieser Sache Glauben zu schenken ist, sei dahingestellt, denn der Kastrat scheint selbst ein Verhältnis mit Marianne Pirker gehabt zu haben.²⁷³ Dennoch deutet die Passage in Jozzis Brief darauf hin, dass die Beziehung Marianne Pirkers zu Terradellas von der üblichen Beziehung zu einem Kollegen offenbar abwich.²⁷⁴

Zweifelsohne sind die Pirker im Zeitraum zwischen dem Ende der Frühjahrs-*stagione* und November 1746 aus Italien abgereist und haben sich auf den Weg nach London gemacht, da nach der Frühjahrs-*stagione* für sie in Italien nichts mehr zu tun war und Marianne Pirker bereits Anfang November am King's Theatre auftrat. Über den Ablauf der Reise dorthin lässt sich nur spekulieren. Die Töchter, die ihren Eltern in Italien noch Gesellschaft geleistet hatten, gingen, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, nicht mit nach London, sondern wurden bei ihren Großeltern in Stuttgart (bzw. im Falle der jüngsten in

270 Siehe u. a. Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748, und Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748.

271 Josep Dolcet: *Entre Händel, Gluck i els Bach: Domènec Terradellas a Londres (1746–1748)*, in: *Revista Catalana de Musicologia* 7 (2014), S. 91–114, hier S. 92f.

272 Brief 25, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Marianne Pirker [in Hamburg], 24. September 1748.

273 Trotzdem wird er gleichzeitig fast wie ein Familienmitglied von den Pirkers behandelt und insbesondere von Franz Pirker immer wieder in Schutz genommen und unterstützt. Siehe u. a. Brief 15, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Marianne Pirker in Hamburg, 11. September 1748; Brief 48, Giuseppe Jozzi aus Den Haag an Marianne Pirker [in Hamburg], 11. Oktober 1748; Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749; Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749, und Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749. Vgl. auch Johanna E. Blume: „Es bedeutet viel, keinen Bart zu haben.“ *Self-fashioning in den Briefen des Kastratensängers Giuseppe Jozzi*, in: *Frauen – Männer – Queer. Ansätze und Perspektiven aus der historischen Genderforschung*, hrsg. von Anne Conrad, Ders. und Jennifer J. Moos (= Sofie. Schriftenreihe zur Geschlechterforschung, Bd. 20), St. Ingbert 2015, S. 161–176.

274 Darauf weist auch die von dem ersten Biografen Terradellas' gemachte falsche Behauptung hin, Marianne Pirker sei Domingo Terradellas' Ehefrau gewesen (Joseph Rafel Carreras i Bulbena: *Domènec Terradellas. Compositor de la XVIII centúria* (= *Estudis biogràfics i crítics de catalans il·lustres*, Bd. I), Barcelona 1908, S. 37, Fußnote 2). Wie Carreras i Bulbena zu dieser Annahme kommt, ist unklar.

Italien geborenen Tochter in Bologna) untergebracht. So scheint es sehr wahrscheinlich, dass die Pirker'sche Reiseroute über Stuttgart verlief, um die älteren Töchter in die Obhut von Pirkers Mutter und ihrem Stiefvater zu übergeben.

Sicher nicht zutreffend ist dagegen die mehrfach in der Literatur zu findende Angabe, Pirker sei 1746 oder 1747 als Teil eines Mingotti'schen Ensembles in Dresden aufgetreten: Der angebliche Auftritt zusammen mit Francesca Cuzzoni, Rosalie Holzbauer und Regina Mingotti in dem Pasticcio *Argenide* lässt sich durch einen Blick in das Textbuch widerlegen.²⁷⁵ Im Exemplar der Warschauer Universitätsbibliothek²⁷⁶ ist das Jahr 1746 angegeben und mit den Sängern und Sängerinnen Settimio Canini, Anna Maria Mazzoni, Margherita Giacomazzi, Adelaide Segalini, Giuseppe Schuster und Giuseppe Perini dasjenige Gesangspersonal genannt, das auch in den weiteren von den Mingottis im Sommer 1746 in Dresden aufgeführten Opern auf der Bühne stand. Marianne Pirker war nicht Teil dieses Ensembles und ist nach derzeitiger Quellenlage nie in Dresden aufgetreten.

2.5 Engagements am Londoner King's Theatre

Ebenso wie der genaue Ablauf der Reise von Italien nach London sind auch der Zeitpunkt der Ankunft in der britischen Hauptstadt sowie die Umstände des Zustandekommens von Marianne Pirkers Engagement am King's Theatre unbekannt. In Bezug auf die Vertragsverhandlungen könnte neben dem für diese *season* ebenfalls ans King's Theatre verpflichteten Komponisten Terradellas, wie Dolcet nahelegt (s. o.), und der üblichen Praxis der Londoner Oper, u. a. über *agents* und *recruiters* nach Sängern und Sängerinnen in Italien Ausschau zu halten²⁷⁷ und sie nach London zu verpflichten, auch Giuseppe Jozzi eine Rol-

275 Diese Fehlzuschreibung geht wohl auf Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, S. 42 zurück (ebenso im zweiten Band der *Dresdner Chronik*: Michael Hochmuth: *Chronik der Dresdner Oper. Band 2: Die Solisten*, Dresden 2004, S. 256f., s. v. Pirker, Marianne). Hier wird behauptet, die Sängerinnen Cuzzoni, Pirker, Valentini und Holzbauer hätten am 7. Juli das Pasticcio *Argenide* unter der Leitung Paolo Scalabrinis in Dresden aufgeführt. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. LXf., Nr. 21, gibt zwar fälschlicherweise 1747 als Jahreszahl des Librettos an, nennt aber die *attori* der Aufführung korrekt. Theobald, *Opern-Stationen*, S. 44 und 48, fällt die Diskrepanz der Angaben von Müller und Hochmuth auf (sowohl in Bezug auf die Jahreszahl als auch auf das Gesangspersonal im Sommer 1746), nimmt die Aufführung mit Marianne Pirker unter Berufung auf Hochmuth trotzdem unter der Spielzeit im Sommer 1746 in Dresden (Nr. 41) auf. In der jüngsten Veröffentlichung zu Marianne Pirker trägt Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 165, diese Fehlinformation weiter und gibt ohne Nachweis an, die Sängerin sei im Sommer 1747 unter Pietro Mingotti in Dresden aufgetreten.

276 *Argenide*, Libretto, nel nuovo real Teatro privilegiato in Dresda, L'Anno MDCCXLVI, Ex. PL-Wu (Sign. 17.4.11.22), Sartori-Nr. 2430 (bei Sartori sind die Sängernamen nicht vermerkt). Das von Müller (*Angelo und Pietro Mingotti*, S. LXf., Nr. 21) genannte Exemplar der Königlichen Bibliothek in Dresden ist in der heutigen Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DL) nicht mehr vorhanden (laut Auskunft der Bibliothek vom 10. Juli 2017).

277 Vgl. u. a. Ian Woodfield: *Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance* (= Cambridge Studies in Opera), Cambridge 2001, S. 55–59,

le gespielt haben, der in der vorangegangenen *season* am King's Theatre verpflichtet war²⁷⁸. Der Kastrat stand in regem Austausch mit den Pirkers, wenn auch kein Briefwechsel zwischen dem Ehepaar und dem Kastraten aus dieser Zeit erhalten ist. Zur Frage der Ankunft in London lässt sich zumindest der *terminus ante quem* mit dem 1. November 1746 (A. S.) feststellen, da für diesen Tag eine öffentliche Probe der ersten Oper der *season* im King's Theatre angekündigt war, an der Pirker als Teil des Ensembles beteiligt war. Zu beachten ist in Zusammenhang mit Datumsangaben, dass in Großbritannien erst im September 1752 vom alten Datierungsstil nach Julianischem Kalender auf den neuen Stil nach Gregorianischem Kalender umgestellt wurde, der Ende der 1740er-Jahre, als sich die Pirkers in London befanden, größtenteils in Kontinentaleuropa galt. Daraus ergibt sich, dass in dem hier behandelten Zeitraum derselbe Tag in Großbritannien und auf dem Kontinent unterschiedlich datiert wurde, nämlich mit einer Differenz von elf Tagen: So entspricht beispielsweise der 24. August neuen Stils (N. S.), also im damals wie heute in Europa allgemein üblichen Gregorianischem Kalender, dem 13. August des in Großbritannien geltenden alten Stils (A. S.) des Julianischen Kalenders.²⁷⁹ In Bezug auf London wird in diesem Kapitel die Datierung aus den englischen Quellen übernommen und im alten Stil belassen. Auf eine Umrechnung in den neuen Stil wird verzichtet, da die Datierungen innerhalb des betrachteten Raumes, also London, einheitlich sind. Problematisch wird es vermeintlich erst bei Einsetzen der überlieferten Korrespondenz im Sommer des Jahres 1748, da hier mit Briefen vom europäischen Festland bzw. dorthin der einheitliche Kalenderraum verlassen wird. Doch bediente sich der von London aus schreibende Franz Pirker bei der Datierung seiner Briefe nicht des Julianischen, sondern des Gregorianischen Kalenders, um Verwirrung bei seinen Briefpartnern und -partnerinnen zu vermeiden und eine einheitliche Datierung innerhalb der Korrespondenz sicherzustellen, wozu sich auch eine von ihm geschriebene Umrechnungshilfe als Gedächtnisstütze erhalten hat.²⁸⁰ Lediglich auf den ersten beiden Briefen, die Marianne Pirker kurz nach ihrer Abreise aus London an ihren Mann richtete, ist das Datum im alten Stil angegeben. Nicht datierte Briefe versah Franz Pirker nachträglich mit dem von ihm rekonstruierten Absendedatum

93–104 und xiii. Auf S. xiii definiert Woodfield die Begriffe *recruiter* und *agent* in Zusammenhang mit der Oper in London folgendermaßen: „The *recruiter*: a person (usually a musician or composer) engaged to make a European tour to sign up leading Italian singers on behalf of the London management. [...] The *agent*: a long-term resident in Italy, paid or unpaid, acting on behalf of the London management.“ [Kursivierungen im Original].

- 278 Vgl. u. a. Arthur H. Scouten (Hrsg.): *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part 3: 1729–1747*, Bd. II, Carbondale (Illinois) 1961, S. 1241, und Burney, *General History*, Book IV, S. 844.
- 279 Vgl. hierzu den Abschnitt „Kalenderverbesserung“ in Hermann Grotefend: *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hannover ¹⁴2007, S. 24–28, sowie die für England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geltenden Festzahlen-Tabelle auf S. 219.
- 280 Dieser Zusatz befindet sich auf S. 4 des Briefes 79, Giuseppe Jozzi aus Paris an Franz Pirker in London, 30. November 1748. Bei der Zitation von Briefen wurde das Datum grundsätzlich normalisiert, d.h. nach neuem Stil angegeben.

nach dem Julianischen Kalender.²⁸¹ Nur solche Datierungen, bei denen nicht sofort ersichtlich ist, ob es sich um den alten oder neuen Stil handelt, werden im Folgenden um die Angabe „(A. S.)“ bzw. „(N. S.)“ ergänzt.

Mit den unterschiedlichen Datierungsstilen fangen die Unterschiede zwischen dem Londoner Opernwesen und demjenigen des europäischen Festlandes allerdings erst an: Eine Subventionierung der Theater hatte sich in London nie etabliert, sodass die Häuser als Wirtschaftsunternehmen von ihren Einnahmen abhängig waren. Dieses Impresario-System führte zu ständigen finanziellen Engpässen und unzähligen Fällen von Zahlungsunfähigkeit seitens der Impresari. Auch eine Hofoper gab es in London nicht, obwohl der königliche Hof in der britischen Hauptstadt ansässig war und sowohl aus der königlichen Schatulle als auch aus derjenigen des Prince of Wales zeitweise regelmäßige Zahlungen an die *Royal Academy of Music* bzw. an die *Opera of the Nobility* flossen. Dabei bezeichnete das Attribut ‚Royal‘ im Londoner Theaterwesen nie eine Form von Hofoper oder -theater, sondern meinte eine vom König verliehene Spielerlaubnis. In London gab es eine große Anzahl von Theatern, die hauptsächlich Sprechtheater in englischer Sprache mit unterschiedlichsten Anteilen von Musik, Tanz und Akrobatik aufführten, wobei das Repertoire eines Hauses im Laufe der Zeit auch wechseln konnte, ohne dass sich der Name des Theaters änderte. Die Beibehaltung der Namen ist allerdings nur auf den ersten Blick hilfreich, um eine Übersicht über die verworrene Londoner Theaterszene zu erhalten, da neben dem möglichen Repertoirewechsel auch die Impresari im Laufe ihrer Tätigkeiten an verschiedenen Theatern tätig sein konnten. Operaufführungen konnten im 18. Jahrhundert so zeitweise im Lincoln's Inn Field Theatre, im Drury Lane Theatre und im Theatre Royal in Covent Garden besucht werden. Allerdings war das Theatre am Haymarket bis 1847 die einzige Adresse, an der mehr oder weniger durchgängig italienische Oper in italienischer Sprache aufgeführt wurde.²⁸²

Die Geschichte der Aufführungen italienischer Opern in London begann somit Anfang des 18. Jahrhunderts mit der Errichtung des Theaters am Haymarket. Das Theater war zwar nicht als reines Opernhaus geplant, entwickelte sich aber nach seiner Eröffnung 1705 rasch zum einzigen Londoner Opernhaus. Da die Aufführungen in diesem neuen Theater durch eine Lizenz Queen Annes ermöglicht wurden, wurde es außer nach seinem Standort auch als Queen's Theatre bezeichnet. Mit dem Wechsel Georgs I. auf den

281 Dies betrifft Brief 9, Marianne Pirker aus Harwich an Franz Pirker in London, [24. August 1748 (N. S.)], und Brief 10, Marianne Pirker von der Überfahrt ab Harwich nach Hellevoetsluis an Franz Pirker in London, 25. [bis 27.] August [1748] (N. S.). Brief 9 wurde von der Absenderin Marianne Pirker nicht datiert, ihr Mann als Adressat notierte sich darauf aber den 13. August alten Stils als rekonstruiertes Absendedatum, der dem 24. August im neuen Stil entspricht. Brief 10 datierte Marianne Pirker mit dem 14. August und Franz Pirker notierte sich dazu auf der Adressseite, dass es sich um die Datumsangabe nach dem alten Stil handle. Die folgenden von Marianne an Franz Pirker gerichteten Briefe schrieb sie bereits vom europäischen Festland aus und datierte diese dementsprechend nach dem dort gültigen Gregorianischen Kalender.

282 Vgl. u. a. Walter, *Oper*, S. 96–98, sowie Judith Milhous und Robert D. Hume: *Handel's London – the theatres*, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows, Cambridge 1997, S. 55–63, bes. S. 55 und 62.

englischen Thron 1714 änderte sich diese Bezeichnung zu King's Theatre, die auch Ende der 1740er-Jahre, als Marianne Pirker an diesem Theater engagiert war, Bestand hatte. 1717 erlebte das Theater, dem Georg Friedrich Händel seit 1711 künstlerisch erfolgreich als Komponist verbunden war, seinen ersten Bankrott. Die nun fehlenden Opernaufführungen wurden teilweise durch das Drury Lane Theatre ausgeglichen, das allerdings ausschließlich in englischer Sprache spielte.

Mit der Gründung der *Royal Academy of Music* 1719 wurde eine neue finanzielle Grundlage für die Aufführung von *opere serie* im King's Theatre gelegt. Aber auch die von Adeligen finanzierte *Royal Academy of Music* konnte nur bis 1728 die Finanzierung aufrechterhalten, sorgte aber für eine hohe Qualität der Aufführungen mit bekannten Sängern und Sängerinnen wie Francesco Bernardi (detto il Senesino), Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, sodass diese Zeit auch als die „golden years of Italian opera“²⁸³ bezeichnet wird. Trotzdem folgte der nächste finanzielle Zusammenbruch der Opernunternehmung, der zur Auflösung der *Royal Academy of Music* führte. Ab dem folgenden Jahr übernahmen John James Heidegger und Georg Friedrich Händel die Leitung einer neuen Akademie, die wiederum 1733 von der sogenannten *Opera of the Nobility* Konkurrenz erhielt. Diese rivalisierende Unternehmung war zunächst am Lincoln's Inn Field Theatre beheimatet, bevor Heidegger 1734 Impresario²⁸⁴ der *Opera of the Nobility* wurde und das Ensemble ans King's Theatre holte, zu dem zeitweise u. a. Carlo Broschi (detto Farinelli) gehörte. Händel wechselte währenddessen an das Theatre Royal in Covent Garden und führte dort unter dem Impresario John Rich Opern und Oratorien auf. Die ständigen prekären finanziellen Verhältnisse der Londoner Opernunternehmungen wurden durch die beiden Konkurrenzunternehmen nicht verbessert und daher verwundert es auch nicht, dass beide 1737 nicht mehr zahlungsfähig waren. Im King's Theatre konnten daraufhin in den folgenden *seasons* nur sporadisch Opernaufführungen besucht werden, an denen u. a. Händel erneut beteiligt war.²⁸⁵

Die nächste vollständig mit Opernaufführungen bespielte *season* am King's Theatre fand 1741/42 statt, unter Charles Sackville, Earl of Middlesex, als *principal director*. Zusammen mit sieben weiteren jungen Männern übernahm er das Management der drei *seasons* von 1741 bis 1744. Sie alle gehörten zu einem Kreis von 30 Subskribenten, die bereit waren, mit etwa 200 Pfund mehr als üblich für eine *season* zu bezahlen, wobei Middlesex besonders stark in die Unternehmung involviert war. Wie allen aristokratischen Amateuren in diesem Bereich fehlten Middlesex die Erfahrung und die fachliche Kompetenz, um ein so kompliziertes Unternehmen zu leiten. Doch er nahm die Verluste in Kauf, um die unter den vorhandenen Bedingungen bestmöglichen Aufführungen von *opere serie* in London auf die Bühne zu bringen. Seine einzigen Erfahrungen im Opernmanagement

283 Daniel Nalbach: *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italian Opera House*, London 1972, S. 36.

284 Der Begriff Impresario wird von Woodfield, *Opera and Drama*, S. xiii, für London folgendermaßen definiert: „The manager or impresario: the person with ultimate responsibility for the management of a season, often called the proprietor in contemporary sources.“ [Kursivierungen im Original].

285 Vgl. u. a. Walter, *Oper*, S. 97–100, und Nalbach, *The King's Theatre*, bes. S. 1–17 und 34–40.

stammten aus seiner Beteiligung an der Leitung des Opernbetriebs im Little Haymarket Theatre in der *season* 1739/40 (nicht zu verwechseln mit dem King's Theatre, das sich ebenfalls am Haymarket befand). Trotzdem begann die Unternehmung im King's Theatre zunächst erfolgsversprechend: Middlesex hatte als Teile des Gesangspersonals den Kastraten Angelo Maria Monticelli und den Tenor Angelo Maria Amorevoli mit großem Erfolg engagiert sowie Baldassare Galuppi als neuen Komponisten und Francesco Vanneschi als neuen Librettisten verpflichtet. Die finanzielle Grundlage, die durch die Subskribenten gelegt wurde, reichte aber nicht aus, und so endete die *season* 1743/44 mit dem Einreichen einer Klage gegen die Subskribenten wegen rückständiger Zahlungen. In der folgenden *season* gab es keine Opernaufführungen im King's Theatre, was aber laut Charles Burney²⁸⁶ nicht auf die finanzielle Situation der Unternehmung zurückzuführen war, sondern im Zusammenhang mit der Jakobitischen Rebellion stand, da die meisten Sänger und Sängerinnen der *opera seria* Katholiken und daher in dieser Zeit in London nicht gerne gesehen waren. Händel nutzte in der *season* 1744/45 das King's Theatre für einige wenige Oratorien-Aufführungen. Bereits in der nächsten *season*, die sehr verspätet erst im Januar 1746 begann²⁸⁷, übernahm Middlesex erneut die Leitung des Theaters am Haymarket und verpflichtete Christoph Willibald Gluck als Komponisten. Allerdings konnte er nicht mehr so viele Subskribenten gewinnen wie zu Beginn seiner Tätigkeit im Opernmanagement. Die finanziellen Verluste für Middlesex hielten an; bis zur *season* 1747/48 wurde aber weiterhin *opera seria* unter seiner Leitung am King's Theatre gespielt.²⁸⁸

In London war die Zeit im Jahr, in der es Theateraufführungen gab, nicht wie in Italien üblich in *stagioni* aufgeteilt, sondern in eine einzige *season*. Die Dauer dieser *season* richtete sich nach dem Zeitraum, in dem das Parlament in London tagte, da dann neben den Mitgliedern des Parlaments und ihren Familien auch andere Aristokraten in der Stadt weilten. Im 18. Jahrhundert begann die *season* somit üblicherweise etwa Anfang November und dauerte bis in den Juni. Mit der letzten Parlamentssitzung verließ das zahlungskräftige Opernpublikum die Stadt, um sich aufs Land zurückzuziehen und erst wieder zur nächsten Parlamentsöffnung zurückzukehren.²⁸⁹ Opern wurden während der *season* üblicherweise am Dienstag- und Samstagabend aufgeführt, mit Ausnahme von Feiertagen und der Karwoche. An den anderen Abenden konnten an den verschiedenen Bühnen u. a. Sprechtheater-Aufführungen besucht werden, wobei die Eintrittspreise für die Oper um einiges höher lagen als bei den anderen Theaterformen. Bei etwa sechs bis zehn Produktionen gab es damit im Durchschnitt etwa 50 Opernaufführungen pro *season*. Dazu kamen einige öffentliche Proben für die Subskribenten, die am Tag vor der Premiere, also montags oder freitags, stattfinden konnten, aber nicht für jede neue Produktion angebo-

286 Vgl. Burney, *General History*, Book IV, S. 844.

287 Vgl. ebda. und Scouten (Hrsg.), *The London Stage* 3/II, S. 1179.

288 Vgl. Nalbach, *The King's Theatre*, S. 40–42; Carole Taylor: *From Losses to Lawsuit. Patronage of the Italian Opera in London by Lord Middlesex, 1739–45*, in: *Music & Letters* 68/1 (1987), S. 1–25, und Scouten (Hrsg.), *The London Stage* 3/I, S. lxxviii–lxxiv und ci.

289 Vgl. Walter, *Oper*, S. 100.

ten wurden. Da viele Subskribenten mehrere, wenn nicht sogar alle Aufführungen einer Opernproduktion besuchten, waren neben möglichst hochkarätigen italienischen Sängern und Sängerinnen, die jeden Abend die von ihnen gesungenen Arien neu interpretierten oder neue Stücke ergänzten, auch verschiedene weitere *novelties* wie Tänze oder Feuerwerke sehr wichtig. Das Gesangspersonal wurde üblicherweise für die gesamte *season* verpflichtet und sollte möglichst aus Italien kommen, da das Londoner Publikum seit dem Beginn der Aufführung von *opere serie* in der Stadt italienische Sänger und Sängerinnen in besonderem Maße wertschätzte, obwohl die meisten Opernbesucher kein Italienisch verstanden. Seit den 1720er-Jahren, als die *Royal Academy of Music* für die Finanzierung der Opernunternehmung sorgte, waren sehr hohe Gagen (insbesondere im Vergleich zu den Gagen der Schauspielerinnen und Schauspieler) für die Opernsänger und -sängerinnen in London üblich, wobei die Höhe der Gage auch vom jeweiligen Bekanntheitsgrad abhing und daher nicht automatisch Spitzengagen gezahlt wurden.²⁹⁰

2.5.1 Die *season* 1746/47

Marianne Pirker war in den letzten beiden von Middlesex verantworteten *seasons* 1746/47 und 1747/48 am King's Theatre engagiert und damit direkt von den finanziellen Schwierigkeiten betroffen.²⁹¹ Informationen zu allen am King's Theatre stattfindenden Ereignissen, darunter auch denjenigen, an denen Pirker als Teil des Gesangspersonals beteiligt war, wurden auch während dieser *seasons*, wie in London üblich, mittels Zeitungsanzeigen bekannt gemacht: Für die Pirker betreffenden *seasons* ist der täglich außer sonntags erschienene *General Advertiser* am verlässlichsten.²⁹² Diese Anzeigen geben zwar nur die geplanten Aufführungen wieder, doch finden sich in der Zeitung auch Informationen über abgesagte Vorstellungen. Dies legt nahe, dass die nicht weiter kommentierten angekündigten Aufführungen wahrscheinlich auch stattgefunden haben. Neben den Opernvorstellungen einer *season* informierten die Anzeigen im *General Advertiser* zusätzlich

290 Vgl. ebda.; Milhous/Hume, *Handel's London – the theatres*, S. 57f. und 60f.; Scouten (Hrsg.), *The London Stage* 3/I, S. lxxviii, lxxi und clxi, sowie George Winchester Stone Jr. (Hrsg.): *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part 4: 1747–1776*, Bd. I, Carbondale (Illinois) 1962, S. lxxviii und clxxxii.

291 In den bereits mehrfach genannten einschlägigen Artikeln zur Biografie Marianne Pirkers wird ihr künstlerisches Wirken in London kaum behandelt. Diese beschäftigen sich hauptsächlich mit den aus diesen Engagements entstehenden finanziellen Schwierigkeiten sowie der anschließenden räumlichen Trennung des Ehepaares, woraus ein Großteil der erhaltenen Korrespondenz resultierte (vgl. u. a. Krauß, *Marianne Pirker*, S. 261f.; Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 82f., und Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 165f.). Einzig der kurze Artikel im *Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800* 12 (1987), S. 8, s. v. Pirker, Signora, nennt einzelne Auftritte Marianne Pirkers in London, bildet ihr dortiges Engagement aber nur sehr unzureichend ab.

292 Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage* 3/II, S. 1180, und Stone (Hrsg.), *The London Stage* 4/I, S. 2.

über weitere im Opernhaus stattfindende Ereignisse, wie Bälle, öffentliche Proben für die Subskribenten oder *benefits* für bestimmte Sänger und Sängerinnen. Im anfänglichen redaktionellen Teil jeder *General-Advertiser*-Ausgabe gab es zudem mitunter kurze Notizen zur Oper, in denen beispielsweise vermerkt wurde, wenn der König anwesend war, oder in denen knappe Informationen zu einer bestimmten Vorstellung gegeben wurden.

In Tabelle 2 sind alle über den *General Advertiser* angekündigten Ereignisse aufgelistet, an denen Pirker während ihrer ersten Londoner *season 1746/47* am King's Theatre sehr wahrscheinlich beteiligt war. In den Aufführungsankündigungen wurden die Namen des Gesangspersonals normalerweise nicht vermerkt, da sich die Angabe der auftretenden Sängerinnen und Sänger durch die übliche Verpflichtung des Ensembles für die gesamte *season* erübrigte. Pirkers Mitwirkung an allen im King's Theatre gespielten Opern als *seconda donna* in dieser *season* ist aber über die *attori*-Listen in den Libretti dokumentiert, nämlich: in *Anibale in Capua* als Veturia²⁹³, in *Mitridate* als Laodice²⁹⁴, in *Fetonte* als Clime²⁹⁵, in *Rossane* als Lisaura²⁹⁶ und in *Bellerofonte* als Euridice²⁹⁷. Sowohl im Hinblick auf die im *General Advertiser* angekündigten einzelnen Vorstellungen einer Oper oder anderer Auftritte als auch hinsichtlich der in den Libretti abgedruckten Besetzung der Partien ist zwar nicht sichergestellt, dass Pirker an allen entsprechenden Aufführungen auch tatsächlich mitwirkte, solange sich keine widersprechenden Quellen finden, wird hier aber davon ausgegangen.

Um Übersichtlichkeit zu gewährleisten, wurden die Titel der Opern in der Tabelle nach dem italienischen Libretto-Titel vereinheitlicht. Vereinzelt weichen die in den Ankündigungen des *General Advertiser* abgedruckten englischen Titel davon ab: In diesen Fällen erfolgt eine einmalige Ergänzung des englischen Titels in Klammern bei der Erstnennung der Oper. Die Anzeigen zu einem bestimmten Ereignis wurden fast immer mehrfach, an aufeinander folgenden Erscheinungsterminen der Zeitung abgedruckt und sind häufig wortgleich. Einzig die Form des angekündigten Datums ändert sich von „Tuesday next“ o. ä. zu „To-morrow“ am Tag vor der Aufführung bzw. zu „this Day“ am Tag der Aufführung. In der letzten Tabellenzeile wird daher nur das Datum der erstmaligen Ankündigung genannt, aber an den folgenden Erscheinungstagen des *General Advertisers* bis zum Tag des Ereignisses ist die Anzeige folglich ebenfalls zu finden. Wenn in einer Anzeige zusätzlich zu den üblichen Angaben, etwa zu Zeit und Ort oder den Tickets, weitere Informationen zur Aufführung (wie zusätzliche Arien, ein verändertes Bühnenbild oder Feuerwerke) gemacht wurden, sind diese in der Spalte „zusätzliche Angaben“ aufgenommen.

293 *Anibale in Capua*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1746, Sartori-Nr. 2041.

294 *Mitridate*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1746, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331074485), Sartori-Nr. 15655.

295 *Fetonte*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3316265538), Sartori-Nr. 10112.

296 *Rossane*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331074638), Sartori-Nr. 20210.

297 *Bellerofonte*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331074554), Sartori-Nr. 3927.

men. In den Zitaten werden typografische Hervorhebungen, wie z. B. Kursivierung oder Sperrung, nicht übernommen. Es kommt vor, dass die Ergänzung solcher Informationen erst im Verlauf des Abdrucks einer Anzeige für ein bestimmtes Ereignis erfolgt. In diesem Fall gibt das in runden Klammern hinter dem Text stehende Datum die erste Ausgabe des *General Advertiser* an, in der die zusätzliche Angabe zu finden ist. Die Zählung der Aufführungen der verschiedenen Opern bezieht sich ausschließlich auf die hier in den Blick genommene *season* 1746/47; mögliche Aufführungen in einer früheren Londoner *season* werden nicht beachtet.²⁹⁸

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Di., 1. Nov. 1746, 11 Uhr	Öffentliche Probe für die Subskribenten von <i>Anibale in Capua</i>		30. Okt. 1746
Di., 4. Nov. 1746, 18 Uhr	Premiere <i>Anibale in Capua</i>		30. Okt. 1746
Sa., 8. Nov. 1746, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Anibale in Capua</i>		5. Nov. 1746
Di., 18. Nov. 1746, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Anibale in Capua</i>	„With Dances and other Decorations Entirely New.“ „Some new Airs will be inserted.“ (ab dem 17. Nov. 1746)	15. Nov. 1746
Sa., 22. Nov. 1746, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Anibale in Capua</i>	w. o.	19. Nov. 1746
Di., 25. Nov. 1746, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Anibale in Capua</i>	„With Dances and other Decorations Entirely New.“	24. Nov. 1746
Sa., 29. Nov. 1746, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Anibale in Capua</i>	w. o.	26. Nov. 1746

298 Die Angaben in der Tabelle wurden direkt aus den entsprechenden Ausgaben des *General Advertiser* zusammengestellt und nicht den betreffenden Bänden des außerordentlich verdienstvollen Kalenders *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period* entnommen, da sich dieser für die entsprechenden *seasons* auf das gesprochene Drama konzentriert. Die Operaufführungen im King's Theatre wurden hierin zwar auch aufgenommen, aber nicht in derselben Detailliertheit wie Aufführungen des Sprechtheaters. Die im Opernhaus veranstalteten *benefit concerts*, beispielsweise, fehlen ganz. Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage* 3/I, S. viif.

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Do., 4. Dez. 1746, 11 Uhr	Öffentliche Probe für die Subskribenten von <i>Mitridate</i>		2. Dez. 1746
Sa., 6. Dez. 1746, 18 Uhr	Premiere <i>Mitridate</i>	„With New Dances and other Decorations.“	1. Dez. 1746
Di., 9. Dez. 1746, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	8. Dez. 1746
Sa., 13. Dez. 1746, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	10. Dez. 1746
Di., 16. Dez. 1746, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	15. Dez. 1746
Sa., 20. Dez. 1746, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	17. Dez. 1746
Di., 23. Dez. 1746, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	22. Dez. 1746
Sa., 27. Dez. 1746, 18 Uhr	7. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	24. Dez. 1746
Di., 30. Dez. 1746, 18 Uhr	8. Aufführung <i>Mitridate</i>	„With New Dances and other Decorations, Particularly, At the End of the Opera, A Piece of Scenery in a Taste Entirely New.“	29. Dez. 1746
Sa., 3. Jan. 1747, 18 Uhr	9. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	31. Dez. 1746
Sa., 10. Jan. 1747, 18 Uhr	10. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	5. Jan. 1747
Do., 15. Jan. 1747, 11 Uhr	Öffentliche Probe für die Subskribenten von <i>Fetonte</i> (<i>Phaeton</i>)		13. Jan. 1747
Sa., 17. Jan. 1747, 18 Uhr	Premiere <i>Fetonte</i>	„With Dances, Chorusses, Machines, and other vari- ous Decorations, Entirely New.“	12. Jan. 1747
Sa., 24. Jan. 1747, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	19. Jan. 1747

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Di., 27. Jan. 1747, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	26. Jan. 1747
Sa., 31. Jan. 1747, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	28. Jan. 1747
Di., 3. Feb. 1747, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	2. Feb. 1747
Sa., 7. Feb. 1747, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	4. Feb. 1747
Di., 10. Feb. 1747, 18 Uhr	7. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	9. Feb. 1747
Sa., 14. Feb. 1747, 18 Uhr	8. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	11. Feb. 1747
Di., 17. Feb. 1747, 18 Uhr	9. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	16. Feb. 1747
Sa., 21. Feb. 1747, 18 Uhr	10. Aufführung <i>Fetonte</i>	w. o.	18. Feb. 1747
Di., 24. Feb. 1747, 18 Uhr	Premiere <i>Rossane (Roxana)</i>	„With Dances and other Decorations, particularly At the End of the Opera. A Representation of a Magnificent Garden in Fire-Works, of an extraordinary and entirely New Taste.“	23. Feb. 1747
Sa., 28. Feb. 1747, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	25. Feb. 1747
Di., 3. Mrz. 1747, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	2. Mrz. 1747
Sa., 7. Mrz. 1747, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	4. Mrz. 1747
Di., 10. Mrz. 1747, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	9. März 1747
Sa., 14. Mrz. 1747, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	11. Mrz. 1747
Di., 17. Mrz. 1747, 18 Uhr	7. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	16. Mrz. 1747

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Sa., 21. Mrz. 1747, 18 Uhr	8. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	18. Mrz. 1747
Mo., 23. Mrz. 1747, 11 Uhr	Öffentliche Probe für die Subskribenten von <i>Bellerofonte</i> (<i>Bellerophon</i>)		19. Mrz. 1747
Di., 24. Mrz. 1747, 18 Uhr	Premiere <i>Bellerofonte</i>	„With Dances, Chorusses, Machines, and other Various Decorations, Entirely New.“ (ab 23. Mrz. 1747)	19. Mrz. 1747
Sa., 28. Mrz. 1747, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	25. Mrz. 1747
Di., 31. Mrz. 1747, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	30. Mrz. 1747
Sa., 4. Apr. 1747, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	1. Apr. 1747
Di., 7. Apr. 1747, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	6. Apr. 1747
Sa., 11. Apr. 1747, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	8. Apr. 1747
Di., 14. Apr. 1747, 18 Uhr	<i>benefit concert</i> für den <i>Fund for Decay'd Musicians</i>	mit Abdruck des Konzertprogramms	27. Mrz. 1747 (redaktionelle Ankündigung bereits am 19. Mrz. 1747)
Di., 21. Apr. 1747, 18 Uhr	7. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	„With Dances, Chorusses, Machines, and other Various Decorations, Entirely New.“ „At the End of the Opera will be represented a New and Magnificent Piece of Fireworks.“	16. Apr. 1747
Sa., 25. Apr. 1747, 18 Uhr	8. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	22. Apr. 1747
Di., 28. Apr. 1747, 18:30 Uhr	9. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	27. Apr. 1747
Sa., 2. Mai 1747, 18:30 Uhr	10. Aufführung <i>Bellerofonte</i>	w. o.	29. Apr. 1747

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Sa., 9. Mai 1747, 18:30 Uhr	11. Aufführung <i>Mitridate</i>	„With Dances and other Decorations, particularly at the End of the Opera a magnificent Piece of Fire-Works.“	4. Mai 1747
Sa., 16. Mai 1747, 18:30 Uhr	12. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	11. Mai 1747
Sa., 23. Mai 1747, 18:30 Uhr	13. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	18. Mai 1747
Sa., 30. Mai 1747, 18:30 Uhr	14. Aufführung <i>Mitridate</i>	w. o.	25. Mai 1747

Tabelle 2: Auftritte Marianne Pirkers in der *season* 1746/47 nach dem *General Advertiser*

Im Gegensatz zur vorhergehenden, erst sehr spät begonnenen *season* 1746/47, an der u. a. Gluck und Jozzi beteiligt waren, fand die erste Operaufführung der *season* 1747/48 am King's Theatre wieder regulär Anfang November statt. Trotz der Aufführung fünf verschiedener Opern im Zeitraum von Anfang November 1746 bis Ende Mai 1747 fasst Charles Burney die finanzielle Lage der Opernunternehmung am Ende der *season*, „which had not been very propitious“, folgendermaßen zusammen: „the expences far exceeding the receipts, so that the noble directors were considerable losers, and obliged to *pay the pipers* all deficiencies“²⁹⁹ Dagegen stand in dieser *season* der große Erfolg des Schauspiels insbesondere im Theatre Royal in Covent Garden mit Schauspielerinnen und Schauspielern wie David Garrick, James Quin und Susannah Cibber.³⁰⁰ Das Ensemble des King's Theatre bestand aus den Kastraten Nicola Sabino Reginelli, Giuseppe Ciacchi (trat nicht in *Bellerofonte* auf) und Giovanni Trivulzio sowie dem Tenor Francesco Borosini (nur in *Fetonte* und *Bellerofonte*). Als Sängerinnen waren – den ihnen zugewiesenen Rollen und der aus dem jeweiligen Libretto hervorgehenden Arienanzahl zufolge – als *prima donna* Domenica Casarini, als *seconda donna* Marianne Pirker und für die *ultime parti* Giulia Frasi verpflichtet. Charles Burney hebt aus diesem Ensemble lediglich Reginelli hervor, der in seinem ersten Londoner Engagement seine besten Tage als Sänger allerdings bereits hinter sich habe: „REGINELLI, an old but great singer, whose voice, as well as person, was in ruin“³⁰¹. Über die restlichen Sänger und Sängerinnen der *season* weiß Burney dann nicht einmal mehr ein gutes Wort zu berichten:

299 Burney, *General History*, Book IV, S. 847 [beide Zitate; Kursivierung im Original].

300 Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage* 3/II, S. 1247f.

301 Burney, *General History*, Book IV, S. 845 [Kapitälchen im Original].

The rest of the singers of this season were not captivating: Borosini, Triulzi, and Ciacchi, among the men, having never been possessed of the powers of pleasing; and the Pirker, a German woman of small abilities, with *Casarini*, and Frasi, then in an inferior class, did not supply Reginelli's deficiencies, in the power of attracting company to the Opera-house.³⁰²

Giulia Frasi hielt sich seit 1742 in London auf und wurde im Verlauf ihrer Karriere zu einer gefeierten Interpretin Händel'scher Oratorien und Opern.³⁰³ Diesen Status hatte sie, wie Burney andeutet, in der *season* 1746/47 allerdings noch nicht erreicht: In allen Opern durfte sie jeweils nur mit einer Arie solistisch hervortreten. Da Marianne Pirker nach ihrer Londoner Zeit nicht mehr gemeinsam mit ihr auftrat, wird die Sängerin in der erhaltenen Pirker'schen Korrespondenz zwar als Akteurin des Londoner Opernwesens erwähnt, findet aber sonst keine außergewöhnlich große Aufmerksamkeit. Dasselbe gilt für Domenica Casarini, die dritte der engagierten Sängerinnen. Anders verhält es sich mit dem Kastraten Reginelli: Der mit dem Ehepaar Pirker befreundete und zeitweise an der Korrespondenz beteiligte Kastrat Giuseppe Jozzi sah in Reginelli einen Rivalen und machte dessen Vorhaben und Engagements daher zu einem ständig präsenten Thema. Eine bereits länger währende Bekanntschaft verband zumindest Franz Pirker mit dem Tenor Francesco Borosini³⁰⁴, dem er im Anschluss an dessen Londoner Engagement Geld für die Rückreise nach Wien lieh und der gemeinsam mit seiner Frau, der Sängerin Rosa Borosini, zu den Korrespondenten innerhalb des Pirker'schen Netzwerks zählte.³⁰⁵

Bei den von diesem Ensemble aufgeführten Opern handelte es sich zum Großteil um neukomponierte Werke für diese *season* am King's Theatre: Neben dem Pasticcio *Anibale in Capua* und der Wiederaufnahme *Rossane* aus der *season* 1743/44 standen die von Teradellas komponierten Opern *Mitridate* und *Bellerofonte* sowie *Fetonte* von Pier Domenico Paradis auf dem Programm. Als Librettist (oder eher als Kompilator der Texte) trat der bereits erwähnte, von Middlesex engagierte Francesco Vanneschi in Erscheinung – mit Ausnahme der wiederaufgeführten Oper *Rossane*, deren Libretto von Paolo Antonio Rolli stammt.

Nachdem die Subskription für die neue *season* aufgrund von „various Accidents and Disappointments“³⁰⁶ erst sehr spät ab dem 22. September 1746 angekündigt worden war, wurde diese schließlich Anfang November mit dem dreiaktigen Pasticcio *Anibale in Capua* eröffnet. Eine Partitur dieser Oper hat sich wie auch für die weiteren hier besproche-

302 Ebda., S. 846 [Kursivierung im Original].

303 Vgl. u. a. Irene Brandenburg: Art. *Fraſi, Giulia*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24115> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

304 Siehe Kap. 2.1.2.

305 Siehe Brief 3, Rosa Borosini aus Wien an Marianne Pirker in London, 31. Mai 1748, und Brief 133, Francesco Borosini de Hohenstern aus Wien an Franz Pirker in London, 19. April 1749.

306 *General Advertiser*, 22. September 1746, S. 2. Die Subskriptionsanzeige wurde bis in den Oktober des Jahres mehrfach wiederabgedruckt.

nen Londoner Opern nicht erhalten. Doch waren hierin dem *Favourite Songs*-Druck des *publishers* Walsh zufolge wohl Kompositionen von Johann Adolf Hasse, einem Cavalier Malegiac (möglicherweise ein Pseudonym), dem 1743 zum *resident composer* am King's Theatre ernannten Giovanni Battista Lampugnani³⁰⁷, Domingo Terradellas und Pier Domenico Paradis kompiliert.³⁰⁸ Terradellas war mit mindestens zwei Stücken an diesem Pasticcio beteiligt, der größte Teil soll aber von dem 1746 nach London ausgewanderten Pier Domenico Paradis stammen, der allerdings in London mehr wegen seiner Fähigkeiten als Cembalovirtuose und Musikpädagoge geschätzt wurde.³⁰⁹ Die besondere Gunst des Publikums fand das Pasticcio wohl nicht, denn bereits zur dritten Aufführung wurden neben neuen Balletten und Dekorationen auch neue Einlagearien angekündigt, um Interesse zu wecken. Dies gelang wohl nicht, denn nach nur sechs Aufführungen folgte bereits die Ankündigung für die nächste Oper, gemeinsam mit dem Hinweis, dass die den Subskribenten versprochene Anzahl an Aufführungen der ersten Oper nicht eingehalten werden konnte. Deshalb erhielten diese die Möglichkeit, sich entweder Geld auszahlen zu lassen oder die Summe mit den Tickets für die zweite Oper zu verrechnen.³¹⁰

Die folgende, vollständig von Terradellas vertonte Oper *Mitridate* wurde dagegen zunächst an zehn ohne Unterbrechung aufeinanderfolgenden Operntagen (dienstags und samstags) gegeben und am Ende der *season* für vier weitere Aufführungen wieder aufgenommen. Dies lässt darauf schließen, dass das Publikum diese Oper sehr goutierte. Burney erinnerte sich daran, dass diese Oper „received much applause, as Music“, die Sängerinnen und Sänger aber nicht in der Gunst des Publikums standen.³¹¹ In den Anzeigen zu dieser zweiten Oper der *season* wird die Aufmerksamkeit des Publikums bereits mit der Ankündigung der Premiere auf die Ballette und Dekorationen gelenkt, obwohl es sich um eine Neukomposition handelte, die folglich auch musikalisch ausschließlich Neues zu bieten hatte. Ab der achten Aufführung wird zusätzlich noch auf ein neu geschaffenes Bühnenbild am Ende der Oper hingewiesen. Zudem endeten die vier Aufführungen der Oper im Mai 1747, zum Abschluss der *season*, jeweils mit einem Feuerwerk. Aus den Ankündigungen wird das große Interesse des Publikums an

307 Vgl. Michael F. Robinson, Fabiola Maffei und Rossella Garibbo: Art. *Lampugnani, Giovanni Battista (ii)*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15926> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

308 Siehe *The Favourite Songs in the Opera Call'd Anibale in Capua*, London [1746], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 37, RISM-Nr. 990026430, Ex. US-Cat (Sign. M1505 .A753 1746 F) und vgl. Dolcet, *Domènec Terradellas a Londres*, S. 96–99. Zu den Walsh-Drucken siehe auch Kap. 3.1.1.

309 Vgl. Dolcet, *Domènec Terradellas a Londres*, S. 97, sowie zu Paradis Daniel Glowotz: Art. *Paradies, Pietro, Domenico*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47261> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020], und Burney, *General History*, Book IV, S. 846.

310 Diese Anzeige wurde im *General Advertiser* ab dem 29. November 1746 abgedruckt.

311 Vgl. Burney, *General History*, Book IV, S. 926, Zitat ebda.

der ‚Bühnenshow‘ deutlich. Insbesondere Ballette waren in der Oper en vogue,³¹² woran sich auch die dritte Oper der *season* orientierte:

Die von Pier Domenico Paradis für das King’s Theatre neukomponierte Oper *Fetonte*³¹³ ist mit vielen Chören und Balletten gestaltet, deren Protagonisten und Protagonistinnen auf der *attori*-Seite als „Compare per i Cori, e per i Balli, ec.“³¹⁴ aufgelistet werden, allerdings ohne die Akteure und Akteurinnen namentlich zu nennen. Das Libretto basiert auf Jean-Baptiste Lullys und Philippe Quinaults *Phaëton*, einer *tragédie en musique* von 1683, sodass sich in dem für London geschaffenen Libretto auch einige Elemente der französischen Oper wiederfinden. Sowohl auf die neuen Ballette und Chöre als auch auf die Bühnenmaschinerie wird explizit in allen Aufführungsankündigungen dieser Oper im *General Advertiser* hingewiesen. Zudem wurde die aufwendige Ausgestaltung dieser Oper dem Publikum dadurch deutlich gemacht, dass die Vorstellung am Dienstag vor der Premiere mit der Begründung ausfiel, dass die Vorbereitungen für die neue Oper einen Spielbetrieb nicht zuließen.³¹⁵ Den für den Opernbetrieb Verantwortlichen scheint jedoch bewusst gewesen zu sein, dass die angekündigten Neuerungen auch mancher Erklärung bedurften und so wurde zu Beginn des Librettos ein *Discourse on Operas* des mit dem Londoner Opernwesen in Verbindung stehenden Literaten John Lockman abgedruckt. In diesem *Discourse* wird neben einem Überblick über die Geschichte der Oper besonders auf die Verdienste der französischen *opéra* eingegangen und für eine bessere Verbindung der verschiedenen Opern-Elemente wie Gesang, Maschinerie und Tanz plädiert. Dem Londoner Publikum werden so insbesondere die Durchmischung mit einer ungewöhnlich großen Anzahl an Chören nach französischem Vorbild erklärt und es wird darauf hingewiesen, dass sich somit diese Oper mit den aktuellen Produktionen der berühmtesten Opernbühnen Europas messen könne.³¹⁶ Die zehn aufeinander folgenden Aufführungen³¹⁷ und der Premierenbesuch durch den König und dessen Familie³¹⁸ zeigen, dass das Interesse des Publikums an diesen Neuerungen zumindest zeitweise gegeben war. Doch am Ende konnte auch diese Oper nicht überzeugen, wie Charles Burney zusammenfasst: „Unluckily, neither the composition, nor performance of *Phaeton* had the Siren power of

312 Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage 3/I*, S. clv, und Stone (Hrsg.), *The London Stage 4/I*, S. cxliiif.

313 Michael Burden (Oxford) bereitet zurzeit eine Edition dieser Oper vor.

314 *Fetonte*, Libretto, S. [5].

315 Diese geschah durch eine Ergänzung der Premierenankündigung im *General Advertiser* am 12. Januar 1747, S. 2: „There will be no Opera To-morrow Night, by Reason of the great Preparations necessary to bring on the New Opera.“

316 Siehe *Fetonte*, Libretto, S. [iii]–xvii, hier S. xvi. Lockmans *Discourse* ist ebenfalls abgedruckt in Michael Burden (Hrsg.): *London Opera Observed 1711–1844, Vol. 1. 1711–1763*, London 2013, S. 179–189. Vgl. auch ebda., S. xxviiiif.

317 Mit Ausnahme des Dienstags nach der Premiere (20. Januar 1747), an dem wegen des Geburtstages des Prince of Wales keine Aufführung stattfand. Siehe *General Advertiser*, 20. Januar 1747, S. 1.

318 Siehe *General Advertiser*, 19. Januar 1747, S. 2: „His Majesty, and the Royal Family, were last Saturday at the new Opera of Phaeton, which was performd to a very great Audience.“

enchanting men so much, as to stimulate attention at the expence of reason.“³¹⁹ Ebenso wenig Anklang fand diese Oper in „the French manner“³²⁰ bei Horace Walpole, dem – wie Burney – die Sänger und Sängerinnen nicht zusagten, der sich aber insbesondere an der Bühnenmaschinerie störte:

They sing to jigs, and dance to church music: Phaeton is run away with by horses that go a foot pace, like the Electress's coach with such long traces, that the postillion was in one street and the coachman in another – then comes Jupiter with a farthing candle to light a squib and an half, and that they call fireworks. Reginello, the first man, is so old and so tall, that he seems to have been growing ever since the invention of operas. The first woman has had her mouth let out to show a fine set of teeth, but it lets out too much bad voice at the same time.³²¹

Die folgende Oper *Rossane* wirkt als einzige Wiederaufnahme aus einer vorangehenden Spielzeit wie ein Lückenfüller im Ablauf der *season* 1746/47: Nachdem die neue Oper *Fetonte* keine besonders große Begeisterung beim Publikum hervorrief und daher nach zehnmöglicher Aufführung nicht weiter auf dem Programm stehen konnte, gleichzeitig aber die Vorbereitungen für die nächste neue Oper der *season*, *Bellerofonte*, offenbar noch andauerten, wurde das in der *season* 1743/44 erstmals aufgeführte Pasticcio *Rossane* wieder aufgenommen. Wahrscheinlich war mit Wissen Händels der damalige *resident composer* des King's Theatre, Giovanni Battista Lampugnani, für diese Umarbeitung verantwortlich. Die Adaption basiert auf Händels 1726 erstmals aufgeführter Oper *Alessandro*, mit Ariensubstitutionen und -ergänzungen aus anderen Händel-Opern und einer Komposition wohl von Lampugnani selbst. Für die Wiederaufnahme in der *season* 1746/47 wurden erneut Veränderungen vorgenommen, die insbesondere die Partien von Giuseppe Ciacchi und Giovanni Trivulzio erweiterten. Doch auch hier stammten alle hinzugefügten Arien aus verschiedenen Opern Händels, sodass von einem Händel-Pasticcio gesprochen werden kann, obwohl weder im *General Advertiser* noch im Libretto ein Komponist genannt wird.³²² Der Eindruck dieser Wiederaufnahme als einer Notlösung wird noch dadurch verstärkt, dass am selben Tag, an dem die erste Ankündigung von *Rossane* in dieser *season* im *General Advertiser* erschien, das Publikum ebenfalls auf die Subskription der vierten Oper *Bellerofonte* aufmerksam gemacht wurde, die so schnell wie möglich auf die Bühne

319 Burney, *General History*, Book IV, S. 846 [Kursivierung im Original].

320 Brief von Horace Walpole an Horace Mann, 23. Februar 1747 (A. S.), in: *Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann*, Vol. III, hrsg. von W. S. Lewis, Warren Hunting Smith und George L. Lam (= The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence, Vol. 19), New Haven 1954, S. 369 (online einseh- und durchsuchbar unter <https://walpole.library.yale.edu/collections/digital-resources/horace-walpole-correspondence>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020).

321 Ebda., S. 369f.

322 Zu diesem Pasticcio vgl. J[ohn] Merrill Knapp: *Handel/Lampugnani, Rossane (1743)*, in: *Göttinger Händel-Beiträge V* (1993), S. 239–243, sowie Winton Dean: ‚Rossane‘. *Pasticcio or Handel Opera?*, in: *Göttinger Händel-Beiträge VII* (1998), S. 143–155, bes. S. 151.

gebracht werden sollte.³²³ Bis die neue Oper aufgeführt werden konnte, wurde *Rossane* allerdings ohne Unterbrechung immerhin an acht aufeinander folgenden Opernabenden gespielt.

Mit einer öffentlichen Probe für die Subskribenten wurde schließlich am 23. März 1747, dem Vortag der Premiere, die lang angekündigte neue Oper *Bellerofonte* erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. Nach der sechsten von insgesamt zehn Aufführungen erschien in den Anzeigen zusätzlich zu dem Hinweis auf neue Ballette, Chöre und Bühnenmaschinerie die Ankündigung eines Feuerwerks am Schluss der Oper. Es handelt sich bei *Bellerofonte* um die zweite vollständig von Terradellas für das King's Theatre komponierte Oper in dieser Spielzeit.³²⁴ Die Struktur des Librettos weicht mit integrierten Balletten und vielen Chören, ähnlich wie in Paradis' *Fetonte*, von dem üblichen metastasianischen Aufbau ab. Ebenso wie in *Fetonte* ergänzte auch in dieser Oper der Tenor Francesco Borosini das aus Sängerinnen und Kastraten bestehende Ensemble. Da sich zu allen Opern dieser *season* keine Musikalien erhalten haben, lassen sich weitere Gemeinsamkeiten der beiden Opern, insbesondere auf musikalischer Ebene, nicht eruieren. Beide Opern scheinen aber als neuartig wahrgenommen worden zu sein: In *Fetonte* wird dies durch Lockmans *Discourse* deutlich und in *Bellerofonte* durch Charles Burneys Hinweis auf die besondere Verwendung von Dynamik in dieser Oper, deren Neuartigkeit ihm offenbar so sehr auffiel, dass er sich Jahre nach der Aufführung, als er seine *General History of Music* schrieb, daran erinnerte: „But *crescendo* is used in this opera [= *Bellerofonte*], seemingly for the first time; and new effects are frequently produced by pianos and fortes.“³²⁵

Unterbrochen wurde die Aufführungsserie von *Bellerofonte* durch die Karwoche, in der zwar keine Opernaufführungen stattfinden durften, die Veranstaltung eines Benefizkonzertes aber möglich war. Dieses fand am Dienstag, den 14. April, im King's Theatre statt, sodass das Theater nur am Karsamstag, dem 18. April, dunkel blieb. Die erste Ankündigung dieses Konzertes erfolgte bereits fast einen Monat zuvor durch einen knappen redaktionellen Beitrag des *General Advertiser*: „We hear there will be a Grand Performance, at the King's Theatre in the Hay-Market, on Tuesday the 14th of April, for the Benefit of the Musicians Charity.“³²⁶ Ab dem 27. März wird sowohl das Konzertprogramm als auch der genaue Zweck des Konzertes in den Anzeigen zu diesem Ereignis konkretisiert.³²⁷ Das eingenommene Geld war demnach dem *Fund for the Support of Decay'd Musicians and Their Families*, der späteren *Royal Society of Musicians*, gewidmet. Dieser erste englische Musikerhilfsfonds war 1738 gegründet worden und wurde hauptsächlich durch

323 Siehe *General Advertiser*, 23. Februar 1747, S. 2: Am Schluss der Anzeige zur ersten Aufführung von *Rossane* am 24. Februar wird auf die vierte Subskription hingewiesen, „which will open with a New Opera, call'd Bellerophon, as soon as it is possible to bring it upon the Stage“. Diese Subskriptionsankündigung wird bis zum 21. März in gleicher Art fortgesetzt.

324 Vgl. zu dieser Komposition Terradellas' Dolcet, *Domènec Terradellas a Londres*, S. 104–106.

325 Burney, *General History*, Book IV, S. 847 [Kursivierung im Original].

326 *General Advertiser*, 19. März 1747, S. 1.

327 Siehe hierzu den im Anhang, Kap. 6.2.1, abgedruckten Anzeigentext mit Konzertprogramm und Angabe der Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten.

ein jährlich am King's Theatre stattfindendes Konzert, zu Beginn vornehmlich mit Kompositionen Händels, finanziert. Neben den am King's Theatre engagierten Sängern und Sängerinnen waren meist auch weitere bedeutende Musiker und Musikerinnen, die sich gerade in London aufhielten, daran beteiligt. Um eine möglichst große Summe einzunehmen, erfolgte die Bekanntmachung üblicherweise bereits sehr früh – so auch in dieser *season* – und das genaue, mehr Platz als die üblichen Anzeigen einnehmende Programm mit den Namen der ausführenden Musiker und Musikerinnen wurde in allen Tageszeitungen abgedruckt.³²⁸

Das angekündigte Programm war in drei Teile untergliedert und bestand hauptsächlich aus einer Abfolge von Vokalmusik, unterbrochen von zwei instrumentalen Darbietungen pro Teil durch verschiedene Instrumentalisten. An Vokalmusik wurden insgesamt 15 Arien dargeboten, davon zehn aus Opern der *season*, drei aus nicht in dieser *season* aufgeführten italienischen Opern sowie zwei aus Oratorien Händels, außerdem ein Duett von Terradellas und ein nicht genauer spezifizierter Chor aus *Mitridate*. Die Zusammensetzung des Konzertprogramms zeigt deutlich, dass *Mitridate* die erfolgreichste der in dieser *season* gespielten Opern war. Denn von den zehn Arien aus Opern dieser *season* stammte die Hälfte aus *Mitridate*. Dazu bildete ein Chor aus dieser Oper den Abschluss des Konzertes. Sämtliche in dieser *season* am King's Theatre engagierten Sänger und Sängerinnen, mit Ausnahme des Tenors Francesco Borosini, waren an der Benefizveranstaltung beteiligt. Für Nicola Reginelli waren mit vier Arien die meisten Auftritte vorgesehen, bei denen er jeweils Stücke aus der aktuellen *season* präsentierte.³²⁹ Die *prima donna* Domenica Casarini sang an diesem Abend drei Arien, von denen nur eine aus einer Oper der *season* stammte, was darauf hinweist, dass es in der *season* 1746/47 nicht sehr viele Arien gab, mit denen sie großen Erfolg beim Publikum hatte, denn sonst wäre hier die Gelegenheit gewesen, diese zu wiederholen. Stattdessen versuchte Casarini ihre sängerischen Fähigkeiten in einen Zusammenhang mit den in London in den 1720er-Jahren sehr erfolgreichen Sängerinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni zu stellen, indem sie zwei Arien sang, die jeweils für eine der beiden *rival queans* für die Londoner Erstaufführungen geschrieben worden waren.³³⁰ Für die anderen Sänger und Sängerinnen waren jeweils

328 Vgl. u. a. Anonymus: Art. *Royal Society of Musicians of Great Britain*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24015> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020]; Scouten (Hrsg.), *The London Stage 3/I*, S. cxi, und Matthew Gardner: *English Oratorio and Charity Benefits in Mid-Eighteenth-Century London*, in: *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Dems. und Alison Clark Desimone, Cambridge 2020, S. 202–219.

329 Es handelt sich um „Cara, nel dirti addio“ und „L'empia mia stella irata“ aus *Anibale in Capua*, „Quando ti acquisto appena“ aus *Mitridate* sowie „In seno a chi l'accende“ aus *Fetonte*. Siehe hierfür, wie auch für die folgenden Fußnoten, das Konzertprogramm im Anhang, Kap. 6.2.1.

330 Domenica Casarini sang „O placido il mare“ aus *Siroe, re di Persia* (von Francesca Cuzzoni 1728 in London gesungen), „Là dove gli occhi io giro“ aus *Admeto, re di Tessaglia* (von Faustina Bordoni 1727 in London gesungen) sowie „Dica il falso, dica il vero“ aus *Rossane*. Zu den Sängerinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni in London vgl. u. a. Suzanne Aspden: *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge u. a. 2013, und

zwei Arien bei diesem Konzert vorgesehen: Giuseppe Ciacchi wählte dafür eine Arie aus *Mitridate* sowie eine weitere, die in dieser *season* noch nicht am King's Theatre zu hören war.³³¹ Giulia Frasi präsentierte zwei Arien aus Händel-Oratorien³³², da sie, wie beschrieben, als *ultima parte* in dieser *season* wenig Gelegenheit hatte besonders zu beeindrucken. Giovanni Trivulzio und Marianne Pirker handhabten es dagegen ebenso wie Reginelli, wobei sich der Kastrat für zwei Arien aus *Mitridate* entschied³³³ und Pirker „Se spuntan vezzose“ aus *Mitridate* und „Se del comun periglio“ aus *Anibale in Capua* wählte. Gemeinsam sangen sie zudem noch mit „Perdona amato bene“ von Terradellas das einzige Duett des Abends. Es zeigt sich, dass die Hierarchie innerhalb des Gesangspersonals sich auch innerhalb eines solchen Benefizkonzertes niederschlug. Pirker nutzte als *seconda donna* offenbar die Möglichkeit, um zwei ihrer in London vorgetragenen Arien zu wiederholen sowie sich durch das noch nicht vorgetragene Duett mit einem neuen Stück zu profilieren. Die *season* endete schließlich, wie beschrieben, am 16. Mai mit einer Wiederholung von Terradellas' *Mitridate*.

2.5.2 Die *season* 1747/48

In der folgenden *season* wurden das letzte Mal unter dem Impresariat des Earl of Middlesex *opere serie* am King's Theatre aufgeführt.³³⁴ Dieser *season* war noch weniger Erfolg beschieden als der vorangegangenen: sowohl in finanzieller Hinsicht (mit weiter steigenden finanziellen Verlusten³³⁵) als auch in Bezug auf das Publikumsinteresse. Denn die fünf am King's Theatre aufgeführten Opern kamen zusammen auf nur 27 Aufführungen.³³⁶ Die Ankündigung der Subskription für diese *season* begann mit Ende Oktober auch erst sehr spät,³³⁷ woraus sich schließen lässt, dass erst zu diesem Zeitpunkt der Spielbetrieb für

Dies.: *The 'rival queens' and the play of identity in Handel's Admeto*, in: *Cambridge Opera Journal* 18/3 (2006), S. 301–331.

- 331 Für Ciacchi werden die Arien „Bella consola“ aus *Scipione* (unklar, um welche Arie es sich handelte) und „Chi finger non sa“ aus *Mitridate* angegeben.
- 332 Es handelt sich um „O sleep, why dost thou leave me“ aus *Semele* und „To song and dance we give the day“ aus *Samson*.
- 333 Er sang die beiden Arien „Rassembro un passaggiero“ und „Per quell'istesso labbro“ aus *Mitridate*.
- 334 Der Earl of Middlesex fungierte zwar auch in der *season* 1748/49 noch als Impresario des King's Theatre, doch wurden in dieser *season* mit dem mobilen Ensemble von Francesco Crosa erstmals *opere buffe* an diesem Theater aufgeführt (vgl. u. a. Nalbach, *The King's Theatre*, S. 42).
- 335 Vgl. u. a. Stone (Hrsg.), *The London Stage 4/I*, S. lix und lxxvii, und Burney, *General History*, Book IV, S. 847: „The season, however, went on heavily; and the Earl of Middlesex was again a considerable loser by the undertaking.“
- 336 Stone (Hrsg.), *The London Stage 4/I*, S. lxxvii, geht von 31 Aufführungen der fünf Opern am King's Theatre aus, rechnet dabei aber anscheinend die vier Aufführungen von *La ingratitudine punita* im Little Haymarket Theatre mit.
- 337 Die erste Anzeige zum Beginn der Subskription erschien im *General Advertiser* am 30. Oktober 1747. Es folgten Anzeigen am 31. Oktober sowie am 2., 3., 4., 5., 6. und 7. November.

diese *season* möglich gemacht werden konnte. Insgesamt war die *season* 1747/48 etwa einen Monat kürzer als die vorangegangenen, da diese erst Mitte anstatt Anfang November begann und bereits Mitte anstatt Ende Mai endete. Zudem wurden reguläre Opernaufführungen nur noch samstags angeboten, an Dienstagen, an denen traditionell ebenfalls Opern gegeben wurden, fanden im King's Theatre nur sporadisch Benefizaufführungen oder -konzerte³³⁸ statt.

Eine Übersicht über den Ablauf der *season* 1747/48 am King's Theatre sowie über weitere Konzerte und Aufführungen, an denen Pirker sehr wahrscheinlich oder sicher beteiligt war, bietet Tabelle 3. Diese wurde nach denselben Grundsätzen wie diejenige zur *season* 1746/47 erstellt und enthält die über die Anzeigen im *General Advertiser* erhältlichen Informationen (siehe Kapitel 2.5.1).

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Sa., 14. Nov. 1747, 18 Uhr	Premiere <i>Lucio Vero, imperator di Roma (Lucius Verus)</i>		30. Okt. 1747
Sa., 21. Nov. 1747, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		16. Nov. 1747
Sa., 28. Nov. 1747, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		23. Nov. 1747
Sa., 5. Dez. 1747, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Lucio Vero</i>	„Several Airs in the Opera of Lucius Verus, now performing at the King's Theatre in the Haymarket, will be chang'd for others; all composd by Mr. Handel.“ (am 5. Dez. 1747)	30. Nov. 1747
Sa., 12. Dez. 1747, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		7. Dez. 1747
Sa., 19. Dez. 1747, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		14. Dez. 1747
Sa., 26. Dez. 1747, 18 Uhr	7. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		21. Dez. 1747

338 Darunter auch ein Benefizkonzert für Giuseppe Jozzi am 15. März 1748, an dem Marianne Pirker wohl nicht beteiligt war. Dieses wurde am 10., 11., 12., 14. und 15. März 1748 im *General Advertiser* folgendermaßen angekündigt: „For the Benefit of Signor Jozzi. At the New Theatre in the Haymarket [...] will be perform'd a Concert of Vocal and Instrumental Musick. A Concerto on on [!] the Hapsichord [!] by Signor Jozzi. The Vocal Parts by Signor Reginelli, Signora Frasi, and Signor Palma.“

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Sa., 9. Jan. 1748, 18 Uhr	8. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		4. Jan. 1748
Di., 12. Jan. 1748, 18 Uhr	Premiere <i>La ingratitude punita</i> (im Little Haymarket Theatre)	„With a New Concerto on the Violoncello.“	11. Jan. 1748
Sa., 16. Jan. 1748, 18 Uhr	Premiere <i>Enrico</i>		13. Jan. 1748
Sa., 23. Jan. 1748, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Enrico</i>		18. Jan. 1748
Di., 26. Jan. 1748, 18 Uhr	2. Aufführung <i>La ingratitude punita</i> (im Little Haymarket Theatre)	„With a New Concerto on the Violoncello.“	25. Jan. 1748
Fr., 29. Jan. 1748, 18:30 Uhr	<i>benefit concert</i> für Mr. Troas	im Little Haymarket Theatre; „a Concert of Vocal and Instrumental Musick. The Vocal Parts by Signiora Pirker and Mr. Waltz. The First Violin by Mr. Collet. And the rest of the Instruments by the best Masters.“	26. Jan. 1748
Di., 2. Feb. 1748, 18 Uhr	3. Aufführung <i>La ingratitude punita</i> (im Little Haymarket Theatre)	„With a New Concerto on the Violoncello.“	27. Jan. 1748
Sa., 6. Feb. 1748, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Enrico</i>		2. Feb. 1748
Sa., 13. Feb. 1748, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Enrico</i>		8. Feb. 1748
Di., 16. Feb. 1748, 18 Uhr	5. Aufführung <i>Enrico</i>	„For the Benefit of Signora Casarini“; „A New Song will be sung by Signora Casarini.“	8. Feb. 1748
Sa., 20. Feb. 1748, 18 Uhr	Premiere <i>Rossane (Roxana)</i>	„Compos'd by Mr. Handel.“	15. Feb. 1748
Sa., 27. Feb. 1748, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Rossane</i>	w. o.	22. Feb. 1748

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Di., 1. Mrz. 1748, 18 Uhr	4. Aufführung <i>La ingratitude punita</i> (im King's Theatre)	„For the Benefit of Signora Pirker.“; ab 26. Feb.: „With Alterations. A New Song will be sung by Signora Pirker, And Signora Frasi is to perform.“	22. Feb. 1748
Sa., 5. Mrz. 1748, 18 Uhr	6. Aufführung <i>Enrico</i>	„With Alterations of New Songs, which are to be Sung by Signora Cassarini and Signora Frasi.“	3. Mrz. 1748
Di., 8. Mrz. 1748, 18 Uhr	3. Aufführung <i>Rossane</i>	„Compos'd by Mr. Handel.“; „For the Benefit of Signora Galli.“; ab 1. März: „Signora Galli will sing the Part of Alexander, with all the Original Songs of Signor Senesino.“	29. Feb. 1748
Sa., 12. Mrz. 1748, 18 Uhr	4. Aufführung <i>Rossane</i>	„Compos'd by Mr. Handel.“; ab 10. März: „Signora Galli will sing the Part of Alexander, with all the Original Songs of Signor Senesino.“	7. Mrz. 1748
Sa., 19. Mrz. 1748, 18 Uhr	9. Aufführung <i>Lucio Vero</i>		14. Mrz. 1748
Sa., 26. Mrz. 1748, 18 Uhr	Premiere <i>Didone (Dido)</i>	„Written by Metastasio, and set to Musick by Signor Hasse. Signor Reginelli is to sing.“	21. Mrz. 1748
Sa., 2. Apr. 1748, 18 Uhr	2. Aufführung <i>Didone</i>	w. o.	28. Mrz. 1748
Di., 5. Apr. 1748	<i>benefit concert</i> für den <i>Fund for Decay'd Musicians</i>	mit Abdruck des Konzertprogramms	25. Mrz. 1748 (redaktionelle Ankündigung bereits am 19. Feb. 1748)
Sa., 16. Apr. 1748, 18:30 Uhr	3. Aufführung <i>Didone</i>	„Written by Metastasio, and set to Musick by Signor Hasse.“	11. Apr. 1748

Datum	Ereignis	zusätzliche Angaben	angekündigt ab dem
Mo., 18. Apr. 1748, 19 Uhr	„Mr. Palma’s Concert of Vocal and Instrumental Musick“	im Hickford’s Room in Brewer Street, Golden Square; „The Vocal Parts by Signior Reginelli, Signora Pirker and Signior Palma. A Concerto on the Harpsichord by Signior Jozzi; several Concerto’s on the Violin by Signior Tessarin, and a Solo on the Violoncello by Mr. Gordon.“	18. Apr. 1748
Di., 19. Apr. 1748, 18:30 Uhr	<i>benefit concert</i> für die Betroffenen eines Feuers in und um die Exchange Alley	im King’s Theatre	16. Apr. 1748
Sa., 23. Apr. 1748, 18:30 Uhr	4. Aufführung <i>Didone</i>	„Written by Metastasio, and set to Musick by Signor Hasse.“	18. Apr. 1748
Di., 26. Apr. 1748, 18:30 Uhr	5. Aufführung <i>Didone</i>	„Written by Metastasio, and set to Musick by Signor Hasse. Signor Reginelli is to sing.“ (7. Apr.), ab dem 18. April: „For the Benefit of Signor Reginelli.“	7. Apr. 1748
Sa., 30. Apr. 1748, 18:30 Uhr	6. Aufführung <i>Didone</i>	„Written by Metastasio, and set to Musick by Signor Hasse.“	25. Apr. 1748
Sa., 7. Mai 1748, 18:30 Uhr	Premiere <i>La Semiramide riconosciuta</i>	„Written by Metastasio, And the Musick, a composd Originally by Signor Hasse.“	2. Mai 1748
Sa., 14. Mai 1748, 18:30 Uhr	2. Aufführung <i>La Semiramide riconosciuta</i>	w. o.	9. Mai 1748

Tabelle 3: Auftritte Marianne Pirkers in der *season* 1747/48 nach dem *General Advertiser*

Das Gesangspersonal dieser *season* entspricht teilweise demjenigen der vorangegangenen Spielzeit: Außer Marianne Pirker waren auch Domenica Casarini, Giulia Frasi und Giuseppe Ciacchi weiterhin engagiert. Nicola Reginelli ist für die letzten beiden Opern der *season*, *Didone* und *La Semiramide riconosciuta*, ebenfalls wieder in den *attori*-Listen der Libretti genannt. Nicht mehr zum Ensemble gehörten der Tenor Francesco Borosini und der Kastrat Giovanni Trivulzio, stattdessen waren jetzt Caterina Galli und Sibilla Pinto (in den Libretti nur als „La Sig. Sibilla“ genannt) engagiert. Damit bestand das Ensemble des King’s Theatre zu Beginn der *season* aus fünf Sängerinnen und einem Kastraten, denen Charles Burney auch weiterhin kein gutes Zeugnis ausstellt, wenn er die Erfolglosigkeit der Oper auch den Sängern und Sängerinnen anlastet: „[F]or no Music can support an opera, without great and favourite singers“³³⁹. Einen weiteren Indikator für die etwas chaotische *season* bildet die nicht durchgängig beibehaltene Hierarchie des Gesangspersonals: Einzig Domenica Casarini als *prima donna* und Sibilla Pinto in den *ultime parti* stellten hierin Fixpunkte dar. Marianne Pirker stand zu Beginn der *season* in den Partien des *primo uomo* auf der Bühne. Mit der Verpflichtung Reginellis am Ende der *season* übernahm dieser dann die *primo uomo*-Partien und Pirker wechselte wieder wie in der vorangegangenen *season* zu den *seconda donna*-Partien. Nach ihrem Auftritt als Ciro in Graz in der Frühjahrs-*stagione* 1739 stand die Sängerin damit den überlieferten Libretti zufolge in London zum zweiten Mal in ihrer Karriere als *primo uomo* auf der Bühne. Giulia Frasi war ausschließlich in Frauenrollen, meist als *seconda donna*, zu hören, während Giuseppe Ciacchi und Caterina Galli die Männerrollen als *secondo uomo* oder *ultima parte* übernahmen, wobei mit Reginelli als zusätzlichem Sänger am Ende der *season* der Unterschied zwischen *seconde* und *ultime parti* etwa im Hinblick auf die Anzahl der Arien immer geringer wurde.

Marianne Pirkers Rollen umfassten in dieser *season* somit Lucio Vero in *Lucio Vero, imperator di Roma*³⁴⁰, die Titelpartie in *Enrico*³⁴¹, Emirena in *Didone*³⁴², Berenice in *La Semiramide riconosciuta*³⁴³ sowie Alcasto in *La ingratitude punita*³⁴⁴, dem im Little Haymarket Theatre aufgeführten *dramma pastorale*. Für die Aufführungen von *Rossane* in der *season* 1747/48 ist kein Textbuch überliefert. Über Anmerkungen in den Anzeigen des *General Advertisers* zu der dritten und vierten Aufführung ist aber belegt, dass Caterina

339 Burney, *General History*, Book IV, S. 847.

340 *Lucio Vero, imperator di Roma*, Libretto, Regio Teatro di Hay-Market. London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313712135), Sartori-Nr. 14529.

341 *Enrico*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1748, Ex. US-CA (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331363861).

342 *Didone*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1748, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313359649), Sartori-Nr. 7739.

343 *La Semiramide riconosciuta*, Libretto, Teatro di S. M. B. London, 1748, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313359747), Sartori-Nr. 21560.

344 *La ingratitude punita*, Libretto, Teatro nuovo di Hay-Market. London, 1748, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313276147), Sartori-Nr. 13215.

Galli in diesen Aufführungen die Rolle des Alessandro (*primo uomo*) übernahm,³⁴⁵ die in der *Rossane*-Produktion der vorigen *season* noch von Nicola Reginelli gesungen worden war. Reginelli war somit bei den Aufführungen der *Rossane* noch nicht wieder Teil des Ensembles am King's Theatre geworden. Interessanterweise wurde dieser Zusatz erst zu den letzten beiden Aufführungen gedruckt, zur dritten Aufführung sogar erst im Verlauf der Ankündigungen ergänzt. Dies lässt vermuten, dass es sich um eine Neuheit handelte und Caterina Galli in den ersten beiden Aufführungen in einer anderen Rolle auf der Bühne stand. In Ermangelung eines Librettos lässt sich über die weitere Rollenverteilung allerdings nur spekulieren. Möglich wäre, dass Marianne Pirker zunächst die Rolle des Alessandro übernommen hatte, da sie auch in den beiden vorangegangenen Produktionen am King's Theatre in dieser *season* in den *primo uomo*-Partien aufgetreten war. Mit der Übernahme dieser Rolle durch Caterina Galli könnte Pirker dann wieder die Partie der *seconda donna* Lisaura gesungen haben wie in den Aufführungen dieser Oper in der vorigen *season*. Damit wäre die Sängerin bereits während der Produktion von *Rossane* von den *primo uomo*-Partien wieder zu denjenigen der *seconda donna* gewechselt, die sie auch in den letzten beiden Produktionen der *season* innehatte. Welche Gründe zu einem solchen Besetzungswechsel innerhalb einer Aufführungsserie geführt haben könnten und inwieweit Umbesetzungen im gesamten Ensemble von der zweiten zur dritten Aufführung von *Rossane* vorgenommen wurden, lässt sich aus den überlieferten Quellen jedoch nicht mehr nachvollziehen.

Sowohl mit Caterina Galli als auch mit Sibilla Pinto stand Pirker erstmals in dieser *season* gemeinsam auf der Bühne. Zu Ersterer hatte Marianne Pirker in dieser Zeit offenbar ein fast schon feindlich zu nennendes Verhältnis entwickelt, denn als Galli nach Pirkers Abreise aus London auf verschiedenen Wegen versuchte, sich bei dem Impresario Pietro Mingotti zu empfehlen, setzten die Pirkers alles daran, ein Engagement dieser Sängerin durch Mingotti zu verhindern.³⁴⁶ Franz Pirker hintertrieb sogar eine mögliche Verpflichtung Gallis in London³⁴⁷, und seine Frau versuchte bei Mingotti vorzubauen, ohne den Anschein von Sabotage zu erwecken. Er verfolgte den künstlerischen Werdegang der Sängerin in London genau und berichtete seiner von Pietro Mingotti für Auftritte in Hamburg und Kopenhagen verpflichteten Frau besonders gerne von Fehlschlägen der Kollegin.³⁴⁸ Ihre Meinung zu Caterina Galli fasste Marianne Pirker in einem Brief an ihren Mann folgendermaßen zusammen: „mit der sau der galli werde es schon zu hintertreib[en] wiß[en], sie hat mich auch genug thrän[en] in london gekost, sie soll nur immer fort in England huren.“³⁴⁹ Während Pirkers Verpflichtung bei Pietro Mingotti in

345 Siehe die Angaben zu den Aufführungen am 8. und 12. März 1748 in Tabelle 3.

346 Siehe u. a. Brief 80, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 3. Dezember 1748, und Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748.

347 Siehe Brief 95, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Januar 1749.

348 Siehe u. a. Brief 118, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 21. März 1749, und Brief 120, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 25. März 1749.

349 Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748.

Hamburg und Kopenhagen kam schließlich auch kein Engagement Caterina Gallis in diesem Ensemble zustande. Dagegen bestand ein kollegiales Verhältnis zu Sibilla Pinto, das auch nach Pirkers Abreise aus London weiterbestand. Denn die Sängerin diente den Pirkers weiterhin als Kontaktfrau in London, die Franz Pirker bei der Besorgung bestimmter Güter behilflich sein sollte.³⁵⁰

Die *season* 1747/48 am Londoner King's Theatre begann mit dem Händel-Pasticcio *Lucio Vero, imperator di Roma*. Der Premiere ging eine Probe am Donnerstag, den 12. November 1747 voraus, die nicht wie in der vorangegangenen *season* üblich zum Besuch durch die Subskribenten rechtzeitig über Anzeigen bekannt gemacht wurde, sondern am folgenden Tag im redaktionellen Teil des *General Advertiser*s Erwähnung fand:

Yesterday was Rehears'd, at the King's Theatre in the Haymarket, the Opera of LUCIUS VERUS: This Drama Consists of Airs, borrow'd entirely from Mr. Handel's favourite Operas; and so may (probably) be justly styl'd the most exquisite Composition of Harmony, ever offer'd to the Publick. Those Lovers of Musick among us, whose Ears have been charm'd with Farinello, Faustina, Senesino, Cuzzoni, and other great Performers will now have an Opportunity of Reviving their former Delight; which, if not so transporting as then, may yet prove a very high Entertainment. Mr. Handel is acknowledged (universally) so great a Master of the Lyre, that nothing urg'd in Favour of his Capital Performances, can reasonably be considered as a Puff.³⁵¹

Hierin wird deutlich, dass die Bedeutung des englischen Verbs ‚to advertise‘ aus dem Titel der Zeitschrift abgeleitet ist, von ‚ankündigen‘ und ‚verbreiten‘ bis zu ‚bewerben‘ reicht. Insbesondere die Bedeutungsebene des Werbens zeigt sich in diesem Text trotz der Versicherung am Ende, dass es sich nicht um einen Gefälligkeitsartikel für diese Aufführung handle. Durch die Erwähnung von in London erfolgreichen Sängern und Sängerinnen und die Hervorhebung von Händels Ansehen und Erfolgen sollten diese Konnotationen auf das aktuelle Gesangspersonal und die erste Aufführung der *season* übertragen werden. Dies hatte insofern Erfolg, als diese Oper immerhin neun Mal in dieser *season* gespielt wurde und damit auf mehr Aufführungen kam als andere Produktionen dieser Spielzeit.³⁵² Ob Händel in irgendeiner Form an diesem Pasticcio beteiligt war, darf bezweifelt werden. Sein Name wird im Libretto zumindest nicht genannt und die Produktion stand zudem in Konkurrenz mit Händels eigenen Aufführungen seiner Oratorien im The-

350 Siehe Brief 174, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker in London, 22. Juni 1749.

351 *General Advertiser*, 13. November 1747, S. 1.

352 Burney, *General History*, Book IV, S. 847, berichtet von 14 Aufführungen im November und Dezember 1747 sowie acht weiteren im Januar 1748. Offenbar geht Burney davon aus, dass wie üblich samstags und dienstags Opern am King's Theatre aufgeführt wurden. So lassen sich zumindest die genannten 14 Aufführungen im November und Dezember 1747 erklären. Wann die acht Vorstellungen im Januar 1748 laut Burney stattgefunden haben, ist unklar. Nach den Anzeigen im *General Advertiser* sind nur die in der Tabelle genannten Aufführungen nachweisbar.

atre Royal Covent Garden.³⁵³ Auch Charles Burney zeigt sich ausnahmsweise von einer Produktion des King's Theatre in dieser Zeit beeindruckt, wenn er schreibt:

In November, the Opera-house was opened with a pasticcio, called LUCIO VERO, chiefly from Handel; and I well remember the richness of the harmony and ingenuity of the contrivance of several songs, were very striking, compared with the light melodies and their accompaniments of what I had heard at the Opera-house before.³⁵⁴

Die Vorstellungen dieser ersten Oper der *season* fanden ausschließlich an Samstagen statt; an Dienstagen, an denen üblicherweise ebenfalls Opern aufgeführt wurden, blieb das Theater offenbar dunkel. Diese Praxis fand ihre Fortsetzung bei allen Produktionen dieser *season*. Zudem wurde im Vergleich zur vorherigen *season* ungewöhnlich oft im redaktionellen Teil der Zeitung über die Oper berichtet. Die Ankündigungen zu den Proben für die Subskribenten fielen dagegen weg. So wird etwa am Tag der vierten Vorstellung darauf hingewiesen, dass einige Arien durch andere ebenfalls von Händel komponierte Stücke ersetzt wurden.³⁵⁵ Das Publikum wurde außerdem von der Anwesenheit des Königs bei der sechsten und siebten Aufführung des *Lucio Vero* in Kenntnis gesetzt.³⁵⁶ Doch auch diese Mittel, Interesse beim Publikum zu wecken, konnten die bereits zu Beginn der *season* sichtbaren Probleme nicht lösen. Die für Samstag, den 2. Januar 1748, mehrfach angekündigte achte Vorstellung wurde schließlich sogar um eine Woche auf den 9. Januar verschoben,³⁵⁷ sodass nach dem 26. Dezember zwei Wochen lang keine Opernaufführungen stattfanden. Mit der Vorstellung am 9. Januar endete zunächst die erste Aufführungsserie der *season*. Allerdings wurde *Lucio Vero* im Verlauf der *season* am 19. März 1748 noch ein weiteres Mal auf die Bühne gebracht.

353 Vgl. Nalbach, *The King's Theatre*, S. 42, und Otto Erich Deutsch: *Handel. A Documentary Biography*, London 1955, S. 642f. Laut Deutsch ist das Pasticcio aus Arien von Händels *Admeto*, *Radamisto*, *Riccardo Primo*, *Siroe* und *Tamerlano* zusammengesetzt.

354 Burney, *General History*, Book IV, S. 847 [Kapitalchen im Original]. Im Folgenden nennt Burney drei Stücke, die ihm besonders in Erinnerung geblieben seien. Von den drei genannten gehörte dem Libretto zufolge allerdings nur die Arie der Berenice „Ombra cara del mio sposo“ zu dieser Aufführung. Die Arie „Affanni del pensier“ und das Duett „Io t'abbraccio“ sind nicht im Libretto vorhanden. Möglich wäre, dass diese beiden Stücke zu denjenigen gehören, die ab der vierten Aufführung der Oper am 5. Dezember 1747 neu eingelegt wurden und zuvor gesungene Stücke ersetzen (vgl. *General Advertiser*, 5. Dezember 1747, S. 1).

355 Vgl. *General Advertiser*, 5. Dezember 1747, S. 1.

356 Vgl. *General Advertiser*, 21. Dezember 1747, S. 1, und 25. Dezember 1747, S. 2. Am 21. Dezember wurde im Nachhinein von der Anwesenheit des Königs und der Prinzessin Amelia Sophie von Großbritannien, Irland und Hannover berichtet, am 25. Dezember dagegen die geplante Anwesenheit des Königs am folgenden Tag in der Oper angekündigt.

357 Am 28., 29., 30. und 31. Dezember 1747 sowie am 1. Januar 1748 war die achte Aufführung des *Lucio Vero* durch die üblichen Anzeigen im *General Advertiser* angekündigt worden. Am 2. Januar, dem Tag der geplanten Aufführung, vermeldete dann eine kurze redaktionelle Notiz: „There will be no Opera this Night, at the King's Theatre, it being, by particular Desire, deferr'd till Saturday next.“ (*General Advertiser*, 2. Januar 1748, S. 1).

Die nächste Aufführung, an der alle Sänger und Sängerinnen des King's Theatre beteiligt waren, fand nicht in diesem Theater, sondern im Little Haymarket Theatre statt, wodurch wiederum die chaotischen Zustände am King's Theatre in dieser *season* deutlich werden: Offenbar waren die Gagen nur teilweise oder gar nicht gezahlt worden, sodass die Sänger und Sängerinnen nun auf eigene Rechnung versuchten, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. So führten sie, beginnend mit Dienstag, dem 12. Januar, das im Libretto als *dramma pastorale* bezeichnete Pasticcio *La ingratitude punita* auf, welches aber insgesamt nur vier Vorstellungen verzeichnen konnte. Burney bezeichnet die Sänger und Sängerinnen als „some discontented and unemployed performers“³⁵⁸, womit er nur teilweise Recht hatte: „unemployed“ waren die Sänger und Sängerinnen nicht, denn sie waren alle am King's Theatre verpflichtet und wurden nur nicht bezahlt. Von der Probe am Tag vor der Premiere weiß erneut der *General Advertiser* zu berichten:

Yesterday there was a Practice at the Little Theatre in the Haymarket, of a new Italian Dramatic Pastoral, intituled La Ingratitude Punita. As Lucius Verus consisted of celebrated Airs from Mr. Handel's Operas, the Music of the above Italian Pastoral, is chiefly collected from the Works of the most famous Italian Composers: A Diversity which ('tis hop'd) will be agreeable to the Town.³⁵⁹

Das potenzielle Publikum sollte also zum einen von der Qualität und zum anderen von der *novelty* dieser Produktion überzeugt und damit zum Besuch der Aufführungen im Little Haymarket Theatre bewegt werden. Dazu dienten sowohl der Vergleich mit *Lucio Vero*, dessen Zusammenstellung aus Händel-Arien dem hier angewandten Verfahren allerdings mit Arien von „famous Italian Composers“ entspräche, als auch der Hinweis in den Anzeigen der ersten drei Aufführungen, dass auch ein neues Cellokonzert zu hören sein werde. Da alle vier Aufführungen jeweils an Dienstagen stattfanden, wodurch der in dieser *season* bisher spielfreie zweite Wochentag, an dem üblicherweise Opern aufgeführt wurden, genutzt wurde, konnte jetzt erstmals in dieser *season* (zumindest zeitweise) zweimal pro Woche eine Aufführung besucht werden.

Die letzte Aufführung dieses Pasticcios, die mit einem zeitlichen Abstand von fast einem Monat zur vorherigen Aufführung stattfand, ist als Benefizproduktion für Marianne Pirker deklariert. Üblicherweise konnten Tickets für solche Benefizaufführungen bei den entsprechenden Sängerinnen und Sängern selbst erworben werden, weshalb die Adresse in der Anzeige bekanntgegeben wurde, wobei die Käufer zusätzlich zum Ticketpreis auch gerne einen Bonus entrichteten. Benefizaufführungen waren für Sängerinnen und Sänger sehr lukrativ, da außer den auf diese Weise gewonnenen Einnahmen auch Geschenke adeliger Gönner keine Seltenheit waren.³⁶⁰ So ist auch in den Anzeigen im *General Advertiser* für Pirkers *benefit* von *La ingratitude punita* ihre Adresse „at the Golden Ball in Pantom-

358 Burney, *General History*, Book IV, S. 847.

359 *General Advertiser*, 12. Januar 1748, S. 1.

360 Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage 3/1*, S. cxii.

street near the Hay-Market“³⁶¹ mit dem Hinweis angegeben, dass sowohl am Theater als auch bei der Sängerin selbst Karten zu beziehen seien. Im Verlauf der abgedruckten Anzeigen zu dieser Aufführung wurde das Publikum zudem damit gelockt, dass Marianne Pirker auch eine neue Arie singen und Giulia Frasi auftreten werde.³⁶² Offenbar stand diese Kollegin Pirkers hoch in der Gunst des Publikums, sodass mit der Ankündigung ihres Auftritts der Ticketverkauf weiter vorangetrieben werden sollte. Aus London haben sich keine Informationen über den Erfolg oder Misserfolg dieser Aufführung erhalten, doch schrieb die Sängerin später von einem „so reich[em] beneficio“³⁶³, das sie in London gehabt habe. Da außer dieser keine weitere Benefizaufführung für Marianne Pirker in ihrer gesamten Londoner Zeit bekannt ist, war diese wohl für sie finanziell sehr erfolgreich.

In derselben Woche, in der die Premiere dieses *dramma pastorale* im Little Haymarket Theatre stattfand, wurde auch im King's Theatre wieder eine neue Oper aufgeführt. Drei Tage nach der Premiere von *La ingratitudine punita* gab es eine Probe von Baldassare Galuppi's *opera seria Enrico*, auf die erneut mit einer kurzen Notiz im *General Advertiser* hingewiesen wurde:

There was a Practice Yesterday, at the King's Theatre in the Haymarket, of the Opera of Enrico, compos'd by the celebrated Galuppi, when in England, and exhibited among us a few Years since. Enrico has always been consider'd as the Master-Piece of that delightful Italian Genius; and it will be perform'd this Evening, with great Improvements, from the Works of that Composer.³⁶⁴

Galuppi's *Enrico* war 1743 im King's Theatre uraufgeführt worden. Hinweise auf die „great Improvements“ finden sich im Libretto von 1748 bei drei Arien, die durch einen Asterisk als Veränderungen gekennzeichnet sind.³⁶⁵ Von der Premiere am 16. Januar bis zum 5. März 1748 wurde die Oper insgesamt sechsmal aufgeführt. In diesem Zeitraum fanden aber auch Aufführungen von *La ingratitudine punita* und *Rossane* statt, die die Aufführungsserie von *Enrico* unterbrachen. Auch hierin zeigt sich ein Indikator für die schwierigen Bedingungen am King's Theatre in dieser *season*. Bei der fünften Aufführung, die ausnahmsweise an einem Dienstag stattfand, handelt es sich zudem um ein *benefit* für Domenica Casarini, die gemeinsam mit Giulia Frasi auch in der sechsten Aufführung für Publikumszuspruch sorgen sollte, da für beide Sängerinnen neue Arien angekündigt wurden.³⁶⁶

361 *General Advertiser*, 22. Februar 1748, S. 3 (sowie in allen folgenden Anzeigen zu diesem Ereignis am 24., 26., 27. und 29. Februar und 1. März 1748).

362 Siehe die Angaben zur Aufführung am 1. März 1748 in Tabelle 3.

363 Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748.

364 *General Advertiser*, 16. Januar 1748, S. 1.

365 Es handelt sich um die Arien „Digli che ho l'alma in sen“ (I/5), „Ritorna al caro bene“ (I/9) und „Non dalla frode“ (III/8).

366 Siehe die Angaben zu den Aufführungen am 16. Februar und 5. März 1748 in Tabelle 3.

In der Woche von Casarinis Benefizvorstellung erfolgte am Samstag, den 20. Februar 1748, mit *Rossane* die dritte Premiere der aktuellen *season* am King's Theatre. Sehr wahrscheinlich handelte es sich um eine Wiederaufnahme der *Rossane*-Produktion der vorangegangenen *season* mit Veränderungen in der Besetzung,³⁶⁷ wie oben dargelegt. Insgesamt wurde dieses Pasticcio in der *season* 1747/48 viermal aufgeführt, mit der dritten Aufführung „[f]or the Benefit of Signora Galli“³⁶⁸. Zu dieser sowie zu der vierten und letzten Aufführung wird in den Anzeigen im *General Advertiser* angekündigt, dass Caterina Galli in der Partie des Alessandro mit denjenigen Arien zu hören sein werde, die Francesco Bernardi (detto il Senesino) in der dem Pasticcio *Rossane* zugrunde liegenden Händel-Oper *Alessandro* 1726 im King's Theatre gesungen hatte. In diesem Fall hätte allerdings von der zweiten zur dritten Aufführung nicht nur ein Besetzungswechsel stattgefunden, sondern auch eine grundlegende Umarbeitung des Librettos. Denn nur fünf der acht von Senesino gesungenen Arien waren im *Rossane*-Libretto von 1747 vorhanden.³⁶⁹ Diese Ankündigung wurde ebenfalls für die vierte und letzte Aufführung wiederholt, allerdings auch nicht in allen Anzeigen im *General Advertiser* zu dieser Aufführung, sondern erst im Verlauf der Anzeigenserie.³⁷⁰ Dies könnte darauf hinweisen, dass die Rollenhierarchie im Ensemble des King's Theatres mit der Übernahme der *primo-uomo*-Partie von Caterina Galli bei ihrem eigenen *benefit* nicht endgültig geklärt war.

Die nächste Premiere der *season* erlebte das Publikum am King's Theatre am Samstag, den 26. März, mit *Didone*. Geplant war die Premiere ursprünglich bereits eine Woche früher, sodass am 19. März stattdessen *Lucio Vero* wiederholt wurde, wie der *General Advertiser* berichtet:

We hear from the King's Theatre in the Haymarket, that as the Celebrated Opera of Dido, wrote by Abbats [!] Metastasio, and set to Musick by Signor Hasse, cannot be got ready for Representation till almost a Fortnight, the Opera of Lucius Verus (consisting of chosen Airs from the Compositions of Mr. Handel) will be perform'd next Saturday.³⁷¹

367 Vgl. auch Dean, *„Rossane“*, S. 151f. Burney, *General History*, Book IV, S. 847, nennt für diese Produktion Lampugnani als Komponisten, wie er es bereits für die Produktion in der *season* 1746/47 angibt. Wie Dean, ebda., S. 145, aber herausgearbeitet hat, war Lampugnani an diesen beiden Produktionen nicht beteiligt.

368 *General Advertiser*, 29. Februar 1748, S. 1 (sowie in allen folgenden Anzeigen zu diesem Ereignis am 1., 2., 3., 4., 5., 7. und 8. März 1748). Auch zu diesen Benefizaufführungen konnten Karten am King's Theatre oder direkt bei der Sängerin erworben werden, außerdem „at the Swan Tavern, the Corner of Change Alley, Cornhill“. In allen Anzeigen wird zu diesem Zweck Gallis Adresse mit „at Signora Galli's in Bury-Street, St. James's“ angegeben. Von den vier *Rossane*-Aufführungen in dieser *season* fand nur Gallis *benefit* an einem Dienstag statt, die anderen Aufführungen an Samstagen, die in dieser *season* ausschließlich für reguläre Operaufführungen im King's Theatre genutzt wurden.

369 Vgl. Dean, *„Rossane“*, S. 151, und Deutsch, *Handel*, S. 647.

370 Siehe die Angaben zur Aufführung am 12. März 1748 in Tabelle 3: Die Anzeigen zur vierten Aufführung wurden ab dem 7. März abgedruckt. Der Zusatz, dass Caterina Galli die Partie des Alessandro übernahm, erschien aber erst ab dem 10. März 1748.

371 *General Advertiser*, 14. März 1748, S. 1.

Einen Bericht über eine Probe und eine Beschreibung der aufgeführten Oper gibt es dagegen zur vierten Produktion des King's Theatre in dieser *season* nicht. Sowohl in den Ankündigungen im *General Advertiser* als auch im Libretto wird Johann Adolf Hasse als Komponist angegeben, doch zeigt eine kurze Notiz im *General Advertiser* zur dritten Aufführung, dass es sich, wie üblich, um eine Bearbeitung handelte: „The Opera of Dido, to be performed at the King's Theatre in the Haymarket on Saturday next, will be shortned [!], and made conformable to the Original Musick of Signior Hasse.“³⁷² Hasses *Didone abbandonata* war zunächst 1742 in Hubertusburg und wenige Monate später in Dresden (mit wenigen Veränderungen durch Hasse) erstaufgeführt worden. Die in London aufgeführte Fassung weicht aber in vielen Bereichen von diesen Erstaufführungen ab: So wurden insbesondere die Rezitative stark gekürzt, Marianne Pirkers Rolle der Emirena neu eingeführt sowie eine Reihe von Substitutionsarien integriert.³⁷³

Seit der Londoner Premiere der *Didone* gehörte der Kastrat Nicola Reginelli wieder als *primo uomo* zum Ensemble des King's Theatre, sodass Pirker, wie beschrieben, spätestens zu dieser Aufführungsserie nicht mehr die *primo uomo*-Partien sang. Auf Reginellis Rückkehr zum Ensemble wurde das Publikum in den Anzeigen zu den ersten beiden *Didone*-Aufführungen ausdrücklich hingewiesen.³⁷⁴ Zudem wurde ihm die vorletzte der insgesamt sechs Aufführungen dann auch als *benefit* überlassen.

Im Verlauf dieser Aufführungsserie im April 1748 fanden außer dieser Benefizaufführung für Reginelli auch weitere Benefizkonzerte im King's Theatre sowie ein Konzert im Hickford's Room in der Brewer Street, Golden Square, statt, an denen Marianne Pirker beteiligt war. Zunächst stand wie üblich in der Karwoche das Konzert für den *Fund for the Support of Decay'd Musicians and Their Families*, der späteren *Royal Society of Musicians*, auf dem Programm. Erstmals wurde darauf im *General Advertiser* bereits am 19. Februar hingewiesen: „We are inform'd there will be a Grand Musical Performance, at the King's Theatre in the Hay-market, on the Tuesday in Passion Week, for the Benefit of the Musicians Charity.“³⁷⁵

Ab dem 25. März wurde das am Dienstag, den 5. April, stattfindende Konzert auch mit großformatigen Anzeigen in dieser Zeitung angekündigt, in denen wie üblich das ge-

372 *General Advertiser*, 15. April 1748, S. 1.

373 Vgl. Roland Dieter Schmidt-Hensel: „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*“. *Johann Adolf Hasses ‚Opere serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Teil II. Werk-, Quellen- und Aufführungsverzeichnis* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 19,2), Göttingen 2009, S. 587–618, sowie Ders.: ebda., *Teil I. Darstellung*, S. 371–377. Auch Burney, *General History*, Book IV, S. 847, weist darauf hin, dass „[t]he Music [...] was not entirely composed by Hasse, though printed under his name“.

374 Siehe die Angaben zu den Aufführungen am 26. März und 2. April 1748 in Tabelle 3.

375 *General Advertiser*, 19. Februar 1748, S. 1. „Passion Week“ ist hier mit „Holy Week“, also der Karwoche, gleichzusetzen und nicht als Woche nach dem Passionssonntag Judica (die Woche vor der Karwoche) zu verstehen. Vgl. Karl-Friedrich Wiggermann: Art. *Passion Week/Holy Week*, in: *Religion Past and Present*, Erstveröffentlichung online 2011, http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_SIM_11346 [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

plante Programm abgedruckt war.³⁷⁶ Dieses war wie im Vorjahr in drei Teile untergliedert und bestand hauptsächlich aus Ariendarbietungen sowie fünf „Concerti“ und einer Ouvertüre. Von den 15 vorgetragenen Arien entfielen je zwei auf Caterina Galli, Giuseppe Ciacchi, Giulia Frasi und Marianne Pirker, während der *primo uomo* Nicolo Reginalli viermal und die *prima donna* Domenica Casarini dreimal auftraten. Sibilla Pinto wird als Sängerin in diesem Konzert nicht erwähnt. Die Erfolglosigkeit der *season* spiegelt sich auch in der Arienauswahl für dieses Konzert wider: Nur acht der 15 Arien stammten aus Produktionen dieser *season*, darunter befanden sich allerdings auch zwei Arien aus der Oper *La Semiramide riconosciuta*, die erst nach dem Benefizkonzert Premiere feierte und deren Arien dem Publikum somit in dieser *season* noch nicht zu Gehör gebracht worden waren, sowie vier Arien aus dem am Little Haymarket Theatre aufgeführten Pasticcio *La ingratitude punita*. Einzig Giuseppe Ciacchi und Marianne Pirker sangen ausschließlich Arien, die sie in dieser *season* bereits präsentiert hatten: der Kastrat zwei aus *La ingratitude punita*³⁷⁷ und die Sängerin jeweils eine aus diesem Pasticcio und aus *Enrico*³⁷⁸. Die *prima donna* Domenica Casarini interpretierte ebenfalls zwei Arien aus einer Produktion dieser *season*, ergänzte diese jedoch mit einer Arie aus Händels *Judas Maccabaeus*.³⁷⁹ Giulia Frasi verlegte sich wie im entsprechenden Konzert des Vorjahres ausschließlich auf Arien dieses Komponisten³⁸⁰ und Caterina Galli interpretierte zwei Arien aus verschiedenen Produktionen früherer Londoner *seasons*³⁸¹. Nicola Reginalli wollte dagegen dem Publikum offenbar nur *novelties* bieten und wählte für seine Vorträge vier Arien von Hasse,

376 Siehe hierzu den im Anhang, Kap. 6.2.2, abgedruckten Anzeigentext mit Konzertprogramm und Angabe der Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten.

377 Giuseppe Ciacchi interpretierte „Dogni amator la fede“ sowie „Vivi, non ti contendo“ aus *La ingratitude punita*.

378 Bei beiden Arien stimmen allerdings die in der *General Advertiser*-Anzeige angegebenen Incipits nicht mit den Incipits in den entsprechenden Libretti überein: Als erste Arie wird für Marianne Pirker „Son confusa pastorella“ aus *La ingratitude punita* angegeben, im Libretto lautet das Incipit aber „Son dolente pastorello“. Ob es sich um einen Druckfehler handelt, die Sängerin bereits in den Auführungen des *dramma pastorale* einen anderen Text oder eine andere Arie sang oder ob sie dies nur im Benefizkonzert tat, lässt sich ohne das entsprechende Notenmaterial nicht sagen. Möglich wäre auch, dass die Sängerin Händels populäre Vertonung der Arie „Son confusa pastorella“ aus *Porò, re dell'Indie* interpretierte oder Hasses Vertonung dieser Arie (*LAlessandro nell' Indie*, Venedig 1736) sang, die sie etwa zwei Jahre später in eine in Hamburg aufgeführte Produktion von *La clemenza di Tito* einlegte (siehe Kap. 2.6.1). Als zweite Arie wurde „Perder l'amico“ aus *Enrico* angekündigt, wobei es sich wohl um die von ihr in *Enrico* gesungene Arie „Perder, l'amante“ handelt.

379 Es handelt sich um die Arien „Leon cacciato in selva“ aus *Enrico* (in der Anzeige wird auf die Herkunft der Arie aus der in London 1742 aufgeführten Oper *Scipione in Cartagine* verwiesen), „A me ritornate“ aus *La ingratitude punita* (in der Anzeige fälschlich als Arie aus *Enrico* bezeichnet) sowie „Come, ever-smiling Liberty“ aus Händels *Judas Maccabaeus*.

380 Sie sang „Heart, thou Seat of soft Delight“ aus *Acis and Galatea* und „The Prince, unable to conceal his Pain“ aus *Alexander's Feast*.

381 Bei Caterina Gallis Beiträgen zum *benefit concert* handelt es sich um die Arien „Rasserena il mesto ciglio“ aus der 1746 in London aufgeführten Oper *Artamene* von Christoph Willibald Gluck und „Oh inaspettata sorte!“ aus der Londoner Produktion von Francesco Maria Veracinis *Rosalinda* 1744.

die wohl noch nicht in London zu hören gewesen waren.³⁸² Die Anzahl der Arien, die die Sänger und Sängerinnen bei dieser Gelegenheit vortrugen, zeigt eindeutig die Bevorzugung des Primarierpaares, das nun wieder aus Domenico Casarini und Nicola Reginelli bestand und hinter dem das restliche Ensemble zurücktrat.

Zwei Wochen später war Marianne Pirker erneut an einem Konzert beteiligt, dieses Mal aber nicht in Form eines Benefizes und gemeinsam mit dem Ensemble des King's Theatres, sondern hauptsächlich zusammen mit weiteren in London anwesenden Sängern, Sängerinnen und Instrumentalisten. Innerhalb des reichhaltigen Londoner Konzertlebens gehörte der Hickford's Room in der Brewer Street, in dem das Konzert stattfand, zu den hervorragendsten Konzertsälen der Stadt. Die Finanzierung oblag den jeweiligen Musikern und Musikerinnen und auch hier wurde wie in der Oper mit einem Abonnementssystem gearbeitet, um das finanzielle Risiko etwas kalkulierbarer zu gestalten.³⁸³ Für Pirker stellte die Mitwirkung an diesem Konzert, bei dem es sich um das neunte von einem Mr. Palma³⁸⁴ organisierte Abonnementskonzert handelte, sicherlich eine willkommene Möglichkeit eines Hinzuverdienstes und des Selbst-Marketings dar. Zu den weiteren an diesem Konzert beteiligten Musikern und Musikerinnen gehörten mit Nicola Reginelli und Giuseppe Jozzi auch zwei gute Bekannte der Sängerin, wobei Jozzi der Konzertanzeige zufolge nicht als Sänger, sondern als Cembalist in Erscheinung trat.

Bereits am folgenden Tag fand am King's Theatre ein weiteres Konzert statt, das als *benefit* für die „unhappy Sufferers by the late fire in Exchange Alley and Parts adjacent“³⁸⁵ deklariert war. Die daran teilnehmenden Musiker und Musikerinnen oder das Programm dieses Konzerts wurden im *General Advertiser* nicht genannt, doch ist es wahrscheinlich, dass bei einem Konzert im King's Theatre auch das aktuelle Ensemble des Opernhauses beteiligt war. So ist auch eine Beteiligung Pirkers nicht belegt, aber sehr gut möglich, zumal an diesem Dienstag keine Opernaufführung auf dem Programm stand. Diese fand erst am darauffolgenden Samstag, dem 23. April 1748, im King's Theatre mit der vierten

382 Die von Nicola Reginelli interpretierten Arien Hasses waren „Se fosse il mio diletto“ aus *Antigono*, „Vuoi saper se tu mi piaci“ aus *Cleofide* sowie „Passaggier, che sulla sponda“ und „Che quel cor, quel ciglio altero“ aus *La Semiramide riconosciuta*, die am Ende der *season* 1747/48 am King's Theatre aufgeführt wurde. Über die Website des von Michael Burden und Christopher Chowrimootoo durchgeführten Projekts *The Italian Opera Aria on the London Stage 1705–1801* (<http://italianaria.bodleian.ox.ac.uk/>; zuletzt eingesehen am 16.7.2020) sind die über die erhaltenen Libretti nachweisbaren, in London im genannten Zeitraum aufgeführten Arien abrufbar. Eine entsprechende Suche ergab, dass die von Reginelli bei diesem Konzert gesungenen Arien in der Vertonung Hasses noch nicht in London aufgeführt worden waren.

383 Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage 3/I*, S. xxxvif., und Simon McVeigh: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge ²1995, S. 2–4, 13f. und 167.

384 Möglicherweise ist Mr. Palma mit dem Sänger und Komponisten Bernardo Palma zu identifizieren, der zu dieser Zeit in London lebte. Im Pirker'schen Briefwechsel wird er mehrfach nur mit seinem Nachnamen benannt und kommt dort u. a. im Zusammenhang mit einem Benefizkonzert vor (Brief 93, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 7. Januar 1749, und Brief 99, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 21. Januar 1749).

385 *General Advertiser*, 12. April 1748, S. 1. Anzeigen zu diesem Konzert, in denen ebenfalls dieser Zweck genannt wird, wurden im *General Advertiser* am 16., 18. und 19. April 1748 abgedruckt.

Aufführung von *Didone* statt. Explizit in der Anzeige im *General Advertiser* als Sängerin genannt wurde Marianne Pirker dagegen bei einem weiteren Benefizkonzert für einen nicht näher identifizierbaren Mr. Troas, das bereits am 29. Januar im Little Haymarket Theatre stattgefunden hatte. Ebenfalls an diesem Konzert beteiligt waren ein Mr. Waltz als Sänger, ein Mr. Collet als erster Violinist sowie weitere nicht namentlich erwähnte Instrumentalisten. Hier wie auch bei den anderen genannten Benefizveranstaltungen zeigt sich, dass nicht nur die Sänger und Sängerinnen eines Ensembles sich gegenseitig bei Benefizaufführungen oder -konzerten unterstützten, sondern dass auch mit anderen Sängern, Sängerinnen und Instrumentalisten kooperiert wurde und so auf ein „wide network of participation“³⁸⁶ gesetzt werden konnte. Die Etablierung innerhalb des Londoner Musikernetzwerkes gehörte insbesondere für Neuankömmlinge zu den wichtigsten Gründen, an Benefizveranstaltungen anderer Musiker und Musikerinnen zu partizipieren und so auch die eigene Reputation zu verbessern. Das vornehmliche Ziel des Benefizianten selbst umfasste zwar einen möglichst großen finanziellen Gewinn, doch nutzte dieser die Möglichkeit ebenso zum Selbst-Marketing und Netzwerken. Somit füllten zwar diejenigen Benefizveranstaltungen, bei denen Marianne Pirker sang, die aber einem Kollegen bzw. einer Kollegin oder einem bestimmten Zweck zugutekamen, nicht unbedingt direkt ihren eigenen Geldbeutel, doch steigerten solche Auftritte ihre Reputation und vergrößerten ihr Netzwerk. Das durch diese Form des musikkulturellen Handelns gewonnene symbolische Kapital ließ sich im besten Fall später wiederum in klingende Münze umwandeln.³⁸⁷

Den Abschluss dieser *season* am King's Theatre bildete schließlich Anfang Mai *La Semiramide riconosciuta*. Diese beruhte wie die vorhergehende Produktion auf einer Vertonung Hasses, hatte aber insgesamt nur zwei Aufführungen zu verzeichnen. Der *General Advertiser* kommentierte im Vorfeld der Premiere hierzu: „We hear, that the Opera of La Semiramide Riconosciuta, (in which Signora Casarini is to act the Part of a King) will be perform'd but twice.“³⁸⁸ Die Andeutung der Partie eines Königs, die die *prima donna* Domenica Casarini in dieser Oper einnehmen werde, bezog sich nicht auf eine erneute Veränderung innerhalb der Rollenhierarchie des Ensembles, sondern auf die Handlung der Oper: Casarini sang die Partie der ägyptischen Prinzessin Semiramide, die verkleidet als Nino, König der Assyrer, auftritt. Wie auch die vorangegangene Produktion wich diese ebenfalls erheblich von den 1745 in Venedig und 1747 in Dresden aufgeführten Hasse'schen Fassungen ab, die dieser Londoner Produktion zugrunde lagen. Neben zahlreichen Kürzungen sowie den üblichen Austauscharien fällt insbesondere auf, dass erneut die von Marianne Pirker gesungene Rolle (Berenice) für die Londoner Aufführungen ein-

386 Stone (Hrsg.), *The London Stage 4/I*, S. 6.

387 Vgl. Alison Desimone und Matthew Gardner: *Introduction*, in: *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Dens., Cambridge 2020, S. 1–20, und Alison Desimone: *Strategies of Performance. Benefits, Professional Singers, and Italian Opera in the Early Eighteenth Century*, in: ebda., S. 162–184. Zum Begriff des ‚symbolischen Kapitals‘ vgl. Walter, *Oper*, S. 279–283, und siehe Kap. 1 (Einleitung) dieser Arbeit.

388 *General Advertiser*, 3. Mai 1748, S. 1.

gefügt wurde.³⁸⁹ Damit standen auch die beiden letzten Produktionen der *season* 1747/48 in der Londoner Bearbeitungspraxis, in der Wiederaufführungen oft in die Nähe von *Pasticci* rückten oder sogar zu solchen wurden.³⁹⁰

Mit der zweiten Aufführung von *La Semiramide riconosciuta* am 14. Mai 1748 endete die zweite und letzte *season*, an der Marianne Pirker am King's Theatre engagiert war. Charles Burney kommentiert, dass die letzten vier Opernproduktionen dieser *season* dieser auch nicht gerade zu einer guten Wendung verholfen hätten: „May the 14th, the house was shut up, after trying Enrico by Galuppi, Roxana by Lampugnani, and Dido and Semiramis by Hasse, in vain.“³⁹¹

Nach Beendigung der Operaufführungen beabsichtigten Marianne Pirker und ihr Mann, möglichst zeitnah aus London abzureisen. Gehindert wurden sie an der Abreise durch die ausbleibende Zahlung ihrer Gage durch den Earl of Middlesex, der aufgrund der finanziell verlustreichen vergangenen *seasons* nicht mehr zahlungsfähig oder -willig war. Nach einer überstandenen Erkrankung Marianne Pirkers im Frühsommer³⁹² ging das Ehepaar noch Ende Juli 1748 (N. S.) davon aus, dass es sich innerhalb der nächsten zwei Wochen gemeinsam auf die Reise von London nach Hamburg begeben könne³⁹³. Tatsächlich erfolgte die Auszahlung der Gage zunächst allerdings nicht, sodass aufgrund der Mietschulden ihr Londoner Vermieter einen Teil ihrer Habe pfändete und Franz Pirker in London blieb, um die finanzielle Situation zu regeln.³⁹⁴ Seine Frau begab sich währenddessen,

389 Vgl. Schmidt-Hensel, *Hasses ‚Opere serie‘, Teil II*, S. 681–728, bes. S. 724f., sowie Ders., ebda., *Teil I*, S. 371–377.

390 Vgl. ebda., Teil I, S. 385.

391 Burney, *General History*, Book IV, S. 847.

392 Siehe Brief 4, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 25. Juni 1748.

393 Siehe Brief 5, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Amsterdam, 30. Juli 1748. Hierin ging Franz Pirker noch von einer gemeinsamen Abreise am 7. oder spätestens 10. August (N. S.) sowie davon aus, Giuseppe Jozzi auf dem Reiseweg zu treffen. Am 13. August (N. S.) schrieb Franz Pirker schließlich an Jozzi, dass er nun mit einer gemeinsamen Abreise am 16. August (N. S.) rechne (Brief 7, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Aachen, 13. August 1748).

394 Implizit wird die ausgebliebene Bezahlung durch den Earl of Middlesex in der Pirker'schen Korrespondenz häufig behandelt. Da mit den Eheleuten die primär federführenden Korrespondenzpartner über die Umstände informiert waren, war eine explizite Behandlung dieses Themas allerdings auch nicht notwendig. Franz Pirker erwähnte erstmals ausdrücklich in einem Brief an seine Frau in Hamburg im September 1748, dass er darauf warte, „bis der Milord zahlet“, und dass er einen Schuldschein des Earls („des Milords Billiet“) besitze (Brief 29, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 27. September 1748). Ebenso verhält es sich mit den Schulden, die die Pirkers bei ihrem Londoner Vermieter Realy hatten und die dazu führten, dass dieser Eigentum des Ehepaares als Pfand für die ausstehenden Zahlungen nahm (siehe dazu u. a. Brief 65, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 1. November 1748, und Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748). Vgl. auch Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 82f., und Krauß, *Marianne Pirker*, S. 261f.

Im Herbst 1748 zog sich der – in den Briefen oft nur als „Milord“ bezeichnete – Earl of Middlesex gänzlich aus der Opernfinanzierung zurück. Vgl. u. a. Richard G. King und Saskia Willaert: *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, hier S. 248. Die schlechte Zah-

begleitet von dem Diener Philipp, am 23. August (N. S.) auf die Reise nach Hamburg.³⁹⁵ Wie aus einem späteren Brief Franz Pirkers hervorgeht, wollte sie allerdings bereits etwa eine Woche früher abreisen, was aufgrund des nicht näher beschriebenen Verhaltens des Vermieters vereitelt wurde.³⁹⁶ Nach einer eintägigen Kutschfahrt gelangte sie schließlich von London an den Hafen von Harwich, wo sie am 25. August (N. S.) ein Paketboot³⁹⁷ zur Überfahrt nach Hellevoetsluis, einem holländischen Hafen, bestieg, an dem sie zwei Tage später ankam. Insbesondere die stürmische Überfahrt, die 54 Stunden gedauert haben soll, sowie ihre Weiterreise nach der Ankunft auf dem europäischen Festland über Maassluis und Rotterdam beschrieb die Sängerin in einem Brief an ihren Mann.³⁹⁸ Aufgrund ihrer verspäteten Ankunft in Rotterdam reiste sie im Anschluss nicht wie geplant über Den Haag, wo bei dem Impresario und Sänger Sante Lapis Briefe für sie hinterlegt waren, sondern wählte wohl den Wasserweg über Rhein und IJssel nach Deventer, wo sie spätestens am 29. August (N. S.) ankam.³⁹⁹ Ebenso traf sie sich nicht auf ihrer Reise, wie verabredet, mit Giuseppe Jozzi, der zunächst in Kleve, dann in Amsterdam auf sie wartete, da er davon ausging, dass sie auf der üblichen Postkutschenroute nach Osten reisen würde.⁴⁰⁰ Mit Marianne Pirkers Abreise aus London und der daraus resultierenden räumlichen Trennung des Ehepaares beginnt der Hauptteil der überlieferten Korrespondenz, der bis zur Reise Franz Pirkers von London nach Kopenhagen im Herbst 1749 reicht.

In dieser Korrespondenz manifestiert sich zugleich die dem englischen Opernbetrieb innewohnende Problematik, die Judith Milhous und Robert D. Hume prägnant zusammengefasst haben: „The opera enjoyed enormous social glamour, but its economics did not really make sense.“⁴⁰¹ Diese Charakterisierung des Londoner Opernwesens zeigt die Ambivalenz, der sich seine Protagonisten und Protagonistinnen ausgesetzt sahen.

lungsmoral des „Milord“ den Künstlern gegenüber stellte auch Horace Walpole in einem Brief an Horace Mann vom 23. Februar 1747 (A. S.) fest, wenn er ironisch schreibt: „Lord Middlesex [...] is going to be Master of the Horse to the Prince of Wales; and for his excellent economy in never paying the performers, is likely to continue in the Treasury.“ (in: *Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann*, Vol. III, S. 370).

- 395 Siehe Brief 9, Marianne Pirker aus Harwich an Franz Pirker in London, [24. August 1748].
- 396 Siehe Brief 54, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 18. Oktober 1748. Franz Pirker gibt hier an, dass der Vermieter die Abreise seiner Frau „um 8 Däge später verschieb[en] gemacht“ habe.
- 397 Paketboote verkehrten ähnlich wie Postkutschen nach einem (mehr oder weniger) regelmäßigen Fahrplan und wurden daher von Reisenden für den Wasserweg gerne gewählt, auch weil die Überfahrtskosten geringer waren als bei der Anmietung eines eigenen Schiffes. Vgl. Walter, *Oper*, S. 42.
- 398 Siehe Brief 10, Marianne Pirker von der Überfahrt ab Harwich nach Hellevoetsluis an Franz Pirker in London, 25. [bis 27.] August [1748].
- 399 Siehe Brief 11, Marianne Pirker aus Deventer an Franz Pirker in London, 29. August 1748. Am 29. August meldete sich Marianne Pirker brieflich bei ihrem Mann aus Deventer, schrieb aber nicht, wann genau sie dort angekommen war.
- 400 Siehe Brief 6, Giuseppe Jozzi aus Aachen an Marianne Pirker in Den Haag, 8. August 1748, und Brief 12, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 3. September 1748.
- 401 Milhous/Hume, *Handel's London – the theatres*, S. 59.

Der Londoner Opernbetrieb war insbesondere für die Sänger und Sängerinnen der italienischen Oper auf der einen Seite außerordentlich attraktiv, da das Publikum diese sehr hoch schätzte und aufgrund dieser fast schon fanatischen Wertschätzung extrem hohe Gagen möglich waren.⁴⁰² Auf der anderen Seite barg die ständig prekäre finanzielle Lage das große Risiko, die zugesagten Gagen nicht zu erhalten und die Londoner Bühnen mit großen Verlusten wieder zu verlassen. Ein erfolgreiches Engagement in London konnte somit für Sänger und Sängerinnen von großer Strahlkraft sein und einen enormen Prestigeerwerb bedeuten oder aber zu einem bitteren Misserfolg werden. Für Marianne Pirker war Letzteres der Fall, da sie nicht nur ohne Gage aus London abreisen und es ihrem Mann überlassen musste, diese zur Bezahlung ihrer Schulden einzutreiben (wobei das Ausbleiben der Gage auch die anderen Sänger und Sängerinnen betraf, etwa auch die *prima donna* Domenica Casarini⁴⁰³), sondern sich auch künstlerisch in London nicht durchsetzen konnte. Dieser künstlerische Misserfolg führte bei der Sängerin offenbar zu einer starken Verunsicherung, sodass sie von ihrem nächsten Engagement in Hamburg an ihren Mann schrieb:

ich weiß nicht ob es wahr oder nicht, allein es scheint jedermann universal mit mir zufried[en] zu seyn, sowohl im sing[en][,] personage, und agiren, die pastorella habe ich repetirt, und sonst hat niemand repetirt, und scheint es mir fast unmöglich nachdeme ich zu london so unterdrückt gewes[en], so daß ich glaube sie vexir[en] mich wann sie mir applauso mach[en].⁴⁰⁴

Zu dieser in London erfahrenen ‚Unterdrückung‘ könnten etwa das beschriebene Verhältnis zu der Kollegin Caterina Galli sowie ihre unklare Positionierung innerhalb der Hierarchie des Ensembles in der *season* 1747/48 gehört haben. Diese führte schließlich dazu, dass sie in den letzten beiden Produktionen der *season* nur zusätzliche, in den entsprechenden Libretti nicht vorgesehene Rollen erhielt und damit im Grunde überflüssig war. Außerdem weisen in der Korrespondenz enthaltene Aussagen darauf hin, dass Marianne Pirker in London nicht genauer beschriebene Probleme mit ihrer Stimme hatte.⁴⁰⁵ Die Tatsache, dass sie mit Domenica Casarini, Caterina Galli und Nicola Reginelli zu den

402 Vgl. u. a. Walter, *Oper*, S. 100. Die Wertschätzung des Londoner Publikums bezog sich zunächst in erster Linie auf aus Italien stammende Sänger und Sängerinnen und dehnte sich dann im Verlauf des Jahrhunderts allgemein auf Sänger und Sängerinnen der italienischen Oper aus, wobei u. a. bedingt durch die Inthronisation des aus dem Haus Hannover stammenden Königs Georg I. besonders aus dem deutschsprachigen Gebiet kommende Musiker und Musikerinnen immer mehr geschätzt wurden. (Vgl. Herma Fiedler: *German Musicians in England and their Influence to the End of the Eighteenth Century*, in: *German Life and Letters* IV/1 (1939), S. 1–15, hier S. 6 und 11.)

403 Siehe Brief 23, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Amsterdam, 22. September 1748.

404 Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748.

405 Siehe Brief 14, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 10. September 1748, und Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748. Siehe hierzu auch die in Kap. 2.6.1 behandelten Bemerkungen Franz Pirkers zum regelmäßigen Üben.

vier Sängern und Sängerinnen gehörte, die in der *season* 1747/48 eine Benefizaufführung für sich verbuchen konnten, die zudem in Pirkers Fall wohl durchaus lukrativ gewesen war, kann ihr Gesamturteil über ihre Londoner Zeit nicht retten. Unter Einbeziehung ihrer Verpflichtungen in Italien ab 1743 kam sie insgesamt zu dem Schluss, dass sie „5: jahr völlig todt ware“⁴⁰⁶, ihre Reputation also seit ihrem Wechsel vom mitteleuropäischen zum italienischen und Londoner Markt stark gelitten habe.

2.6 Rückkehr zu den *imprese* Pietro Mingottis: Hamburg und Kopenhagen

Nach ihren Aufenthalten in Italien und London schloss sich Marianne Pirker erneut einem Ensemble Pietro Mingottis an. Mit diesem gastierte sie zunächst in Hamburg und danach in Kopenhagen, um sich anschließend auch für das folgende Gastspiel von Mingotti in der dänischen Hauptstadt verpflichten zu lassen. Die Sängerin trat somit im Herbst 1748 zum zweiten Mal in ihrer Karriere in Hamburg auf, nachdem sie bereits im Herbst 1740 Teil eines von Angelo Mingotti zusammengestellten Ensembles in der Hansestadt gewesen war. In Kopenhagen ließ sie sich dagegen zum ersten Mal hören. Pietro Mingotti war als Impresario in Hamburg bereits gut bekannt, da er zum siebten Mal Operaufführungen in der Stadt organisierte. Die Grundlage für seine Unternehmung in Kopenhagen hatte er dagegen erst ein knappes Jahr zuvor gelegt, sodass er in dieser Stadt im Winter 1748/49 zum zweiten Mal gastierte.⁴⁰⁷

2.6.1 Hamburg (Herbst 1748)

Nachdem Marianne Pirker am oder vor dem 29. August 1748 auf ihrer Reise von London nach Hamburg in Deventer angekommen war, reiste sie von dort mit der Postkutsche weiter zu ihrem Zielort. In ihrem Brief vom 29. August 1748 aus Deventer an ihren Mann in London gab sie an, dass die Ankunft der entsprechenden Postkutsche in Deventer für den Abend des 30. Augusts erwartet wurde.⁴⁰⁸ Wann genau sie diesen Reiseabschnitt antrat und wann sie in Hamburg ankam, lässt sich aus der überlieferten Korrespondenz nicht rekonstruieren. Doch muss sie vor dem 3. September in Hamburg eingetroffen sein, da

406 Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748.

407 Vgl. Theobald, *Opern-Stageioni*, Nrn. 19, 26, 29, 34, 36, 43, 48 und 49.

408 Siehe Brief 11, Marianne Pirker aus Deventer an Franz Pirker in London, 29. August 1748. Da alle Briefe der nun einsetzenden Korrespondenz nach neuem Stil datiert sind und dieser in allen von Marianne Pirker auf dieser Reise besuchten Orte galt, werden hier und im Weiteren alle Daten wieder nach neuem Stil angegeben, ohne dies zu kennzeichnen. Franz Pirker gibt als Gründe für seine einheitliche Datierung nach dem Gregorianischen Kalender, obwohl dieser an seinem Aufenthaltsort London nicht galt, an, dass er Verwirrung vermeiden wolle: „Allerliebste Marianna Erlaube mir, daß ich gleich anfangs zu deiner Regl etwas von unsern Briefwechsel anmerke, und damit du nicht irr werdest, so habe alles nach den neuen oder teutschen Stylo gerechnet.“ (Brief 38, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748).

Franz Pirker von einem Brief seiner Frau vom 3. September aus Hamburg berichtet, der allerdings nicht überliefert ist.⁴⁰⁹

In eben diesem Brief schrieb Marianne Pirker ihrem Mann wohl auch, dass sie in der ersten vom Mingotti'schen Ensemble im Herbst in Hamburg aufgeführten Oper, dem Pasticcio *Arsace*⁴¹⁰, nicht auftreten werde, was dieser sehr bedauerte. Grund für die Nicht-Besetzung Pirkers war wohl, dass der Impresario Pietro Mingotti nicht einschätzen konnte, ob die Sängerin aufgrund der Londoner Situation überhaupt bzw. pünktlich kommen würde, weshalb er zusätzlich Maria Masi als *seconda donna* engagiert hatte.⁴¹¹ Marianne Pirker war sich sogar sicher, dass „wann wir hätt[en] gleich geantwortet so wäre ich prima donna statt der turcotti“⁴¹² geworden. Auch die hier angedeutete späte Antwort war wohl dem Abwarten der Pirkers in London geschuldet, die noch auf eine rechtzeitige Bezahlung durch Middlesex gehofft hatten und damit ihre finanziellen Verpflichtungen hätten begleichen können. Durch das Verhalten ihres Vermieters, der schließlich einige Habseligkeiten aufgrund der fehlenden Mietzahlungen pfändete, verzögerte sich die Abreise der Sängerin zusätzlich.⁴¹³ Das Fiasko des Londoner Engagements wirkte sich somit in vielfältiger Weise nicht nur wegen des Verbleibens ihres Ehemannes in London negativ auf ihr folgendes Engagement bei Mingotti aus. Im Verlauf des Aufenthalts des Ensembles in Hamburg fasst Marianne Pirker diese Auswirkungen folgendermaßen zusammen:

obwohln ich mich von den gehabt[en] unglück, armuth, und beständigen verdruß von Engelland, noch nicht erhohlen, so daß ich mich in die jezige ruhe gar nicht zu schik[en] weiß, es vergnügt mich keine gesellschaft, und ist mein armes Herz so unterdruckt, daß ich alle aug[en]blik eine[n] Englisch[en] schuldner vor mir sehe, welcher bezahlt seyn will[.]⁴¹⁴

Die erste Aufführung des Pasticcio *Arsace* sollte schließlich erst am 23. September in der Hamburger Gänsemarkt-Oper stattfinden, da der ursprünglich geplante Aufführungster-

409 Siehe Brief 14, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 10. September 1748, aus dem auch hervorgeht, dass vier von Franz an Marianne Pirker in Hamburg geschickte, aber an die wohl vor Marianne Pirker in Hamburg angekommene Sängerin Maria Giustina Turcotti adressierte Briefe als verloren gelten müssen. Der erste überlieferte Brief Marianne Pirkers aus Hamburg stammt vom 11. September (Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748).

Vgl. zu Marianne Pirkers Engagement in Pietro Mingottis Ensemble in Hamburg 1748 auch Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 87–89; Theobald, *Opern-Stationen*, S. 53; Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 82–85, und Krauß, *Marianne Pirker*, S. 261–264.

410 *Arsace*, Libretto, Hamburg, 1748, Ex. DK-Kk (Sign. 75 IV, 130 00184), Sartori-Nr. 2877.

411 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748.

412 Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]. Eine ähnlich lautende Aussage Marianne Pirkers findet sich auch in Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748.

413 Siehe Brief 54, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 18. Oktober 1748.

414 Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748.

min in der Woche zuvor aufgrund eines Buß- und Bettages verschoben werden musste.⁴¹⁵ Bis zur ersten Aufführung der folgenden Oper, *La clemenza di Tito*, am 14. Oktober wurde *Arsace* wahrscheinlich mehrfach aufgeführt, doch fehlen Informationen zu Anzahl und Daten der Aufführungen in diesem Zeitraum.⁴¹⁶ Zur Besetzung gehörten sechs der sieben von Mingotti verpflichteten Sänger und Sängerinnen: der Tenor Christoph Hager als *Arsace*, Maria Giustina Turcotti als *prima donna* Statira, Teresa Pompeati als *seconda donna* Rosmiri sowie in den drei weiteren Männerpartien der Kastrat Antonio Casati als Mitrane, die Sängerin Maria Masi als Megabise und der Tenor Franz Werner als Artabano. Pirker wohnte im September zunächst den Proben zu dieser Oper bei, die im Haus des kurkölnischen Rats Barthold Heinrich Brockes d. J. stattfanden, während sie selbst im Haus des Sprachlehrers Bartoli untergebracht war. Auch nahm sie an gemeinsamen Aktivitäten wie Spazierfahrten teil.⁴¹⁷ Zudem musste sie natürlich selbst regelmäßig üben, wozu Franz Pirker sie ausdrücklich ermutigte. In London hatte sie wohl Stimmprobleme gehabt, die nach Überzeugung ihres Mannes durch regelmäßiges Üben überwunden werden könnten:

Ich bite dich lege deine Schamhaftigkeit ab, und exercire deine Stimme öfters, und laut aus voller Brust, befeisse dich der Intonation, so viel dir möglich, und habe courage, durch das Exercitiu[m] komt alles wieder.⁴¹⁸

- 415 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748: „da die opern erst den 23.^[en] dießes seinen anfang nehme[n] auß ursache[,] weil künftige woche ein Buß und Betttag ist, so hat er [= Mingotti] solche müßen aufschieb[en].“ Vgl. zum Erstaufführungstermin des *Arsace* auch [Friedrich] Chr[ysander]: *Mattheson's Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 18 (2. Mai 1877), Sp. 282. Alle bekannten Aufführungstermine des Mingotti'schen Ensembles im Herbst 1748 sind auch abgedruckt in: Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper*, S. 506f. Vgl. außerdem Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 53, und Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 87–89.
- 416 Auch die bei Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, im Anhang I abgedruckten Hamburger Komödientzettel setzen zu dieser Spielzeit erst mit der Erstaufführung von *La clemenza di Tito* am 14. Oktober ein (Nrn. 92–105, S. XXVII–XXX), siehe Tabelle 4.
- 417 Siehe u. a. Brief 17, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 13. September 1748, und Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]. Marianne Pirkers Unterkunft ergibt sich rückblickend aus einer Bemerkung ihres Ehemannes, der im September 1749 angab, bei Signor Bartoli in demselben Zimmer wie seine Frau vor ihm untergebracht zu sein (siehe Brief 221, Franz Pirker aus Hamburg an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. September 1749). Den handschriftlichen Notizen Johann Matthesons zufolge (Chrysander, *Mattheson's Verzeichnis Hamburgischer Opern*, Sp. 282) wohnte der Impresario Mingotti in des „sel. Decani Kellinghusens Haus“, nachdem Mingotti zunächst bei Mattheson wegen einer Unterkunft angefragt hatte, was Mattheson aber abgelehnt hatte.
- 418 Brief 14, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 10. September 1748. In einem weiteren Brief an seine Frau gibt Franz Pirker ihr auch Ratschläge zum Proben mit dem Kapellmeister Christoph Willibald Gluck: „Seye beherzt bey[m] Proben, und giebe dir ein wenig Aire,

Obwohl sie selbst an den Proben nur als ZuhörerIn teilnahm, blieb der SängerIn damit trotzdem kaum Zeit, um ihren Korrespondenzverpflichtungen nachzukommen,⁴¹⁹ was ihren Mann ebenfalls zu Ermahnungen veranlasste. Neben der beständigen Klage, dass er selbst nicht regelmäßig Briefe von ihr erhalte, erinnerte er sie mehrfach daran, nach London an ihre Gönner, wie z. B. die Hofdame Mary Sophie Charlotte Howe oder den kurfürstlich bayerischen Gesandten in London, Joseph Xaver Graf Haslang, zu schreiben und forderte Berichte ihrerseits über das Mingotti'sche Ensemble und die Aufführungen in Hamburg ein.⁴²⁰ Der Forderung nach Berichten kam Marianne Pirker schließlich nach: Einen Tag nach der ersten Aufführung des *Arsace* meldete sie zunächst nur, dass es „ein glük [ist] daß die opern hier gefällt, alleine mit all[en] dießen[:] wann nicht mehr leute komme[n] so werden wir in 4: woch[en] schon weg geh[en].“⁴²¹ Gleichzeitig beschwerte sie sich über die Protektion, die Teresa Pompeati durch Charles Joseph François d'Anncy, Chevalier de Champigny zuteil wurde, „welcher die pompeati so recomandirt daß sie solche hier vor die erste singeri[n] in der welt halt[en]“⁴²². Obwohl die erste Aufführung offenbar beim Publikum Gefallen gefunden hatte, sorgte sich Pirker in erster Linie um die Gunst des Publikums: zum einen um die Höhe der Anzahl der Besucher, zum anderen um die Verteilung dieser Gunst auf die einzelnen SängerInnen des Ensembles. Etwa eine Woche später ging sie dann endlich auch auf den Wunsch ihres Mannes ein, ihm von den anderen Sängern und SängerInnen des Ensembles zu berichten. Ihre Sängerkritik an ihn fiel nach den ersten Aufführungen von *Arsace* folgendermaßen aus:

die turcotti und Haager kenst du, die pompeati ist so affectirt und ist in mein[en] ohren weit schlechter als die Holzbauerin, singt in Halß und naßen, distonirt allein da die welt allezeit das üble erwehlt, so hat dieße auch allen applauss. Der Champigni recomandirt sie überall, sie selbst ist imperdinent und lauft zu alle[n] leut[en], ist hofärtig, aber nicht mit mir, /: villedicht weil ich ihr meinen geschmuck gelieh[en] in dießer ersten opera :/[.] all incontrario die Masi hat ein sehr herzige stimm, starke pravur[,] gute intonation, klein aber herzigs personage d'homo; et in somma ist die beste von allen, etliche kenne[n] es allein biß mann nicht nach und nach alle fehler der andern entdecket, wird dieße wohl ein wenig unterdrückt bleib[en], der castrat ist sehr schlecht.⁴²³

sage deine Meinung Monsieur Gluck [...] er wird das Orchester schon zu raison bringen.“ (Brief 21, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 19. September 1748).

419 Siehe u. a. Brief 17, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 13. September 1748.

420 Siehe u. a. Brief 27, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 24. September 1748; Brief 33, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 30. September 1748, und Brief 38, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748.

421 Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748.

422 Ebda.

423 Brief 37, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. Oktober 1748.

Maria Giustina Turcotti kannten die Pirker aus Italien. Dem dort gewonnenen Eindruck der Sängerin hatte Marianne Pirker nichts hinzuzufügen. Christoph Hager hatte Franz Pirker wohl in Wien kennengelernt, als der Tenor dort gemeinsam mit Gioseffa Susanna Pirker, geb. Geiereck, auf der Bühne stand. Wie schon in ihrem ersten Kommentar zum Ensemble des *Arsace* ärgerte sich Marianne Pirker am meisten über Teresa Pompeati, von der sie künstlerisch⁴²⁴ und persönlich nichts hielt und der sie vorwarf, einzig durch die Protektion des Chevalier de Champigny die Gunst des Publikums zu gewinnen. Ebenso missfiel ihr der Auftritt des Kastraten Antonio Casati, während sie für Maria Masi nur lobende Worte übrighatte. Aus Pirkers Zeilen spricht natürlich auch das Konkurrenzverhältnis, in dem sich die Sängerinnen befanden. Von Teresa Pompeati scheint für Pirker die größte Konkurrenz ausgegangen zu sein, sodass sie sich ihr gegenüber abzugrenzen versuchte, wogegen Maria Masi ihr in ihren Augen wohl nicht gefährlich werden konnte. Kurz vor der ersten Aufführung der zweiten Oper, *La clemenza di Tito*, hatte sich nach Pirkers Wahrnehmung die Gunst des Publikums in Bezug auf Maria Masi und Teresa Pompeati wiederum verändert, während Christoph Hager weiterhin gefiel und es Differenzen zwischen dem Kapellmeister Christoph Willibald Gluck und Teresa Pompeati gab:

Die pompeati hat im anfang allei[n] brillirt, nun aber erkenn[en] sie auch der Masi merit[en], die pomp[eati] ist eine üble coppie der Holzbauri[n], aber noch schlechter. Haager gefällt sehr[,] dißes ist sein schade dann er fängt an sich zu affect[ieren]. Klug ist tod feind mit der pompeati, weg[en] der scielta der arien in der neu[en] opera.⁴²⁵

Aus einer anderen Perspektive als derjenigen der konkurrierenden Sängerin berichtet der *Hamburger Relations-Courier* am 3. Oktober 1748 von der ersten Aufführung des *Arsace*:

Hamburg, vom 3 October. In verwichener Woche ist die Opera *Arsace* betitult, mit groestem Beyfall aller Kenner hier bereits aufgefuehret worden, und gestehen selbige ganz gerne, daß man noch nie eine so vortrefliche Gesellschaft zusammen gesehen habe, indem die vier herrlichsten Stimmen aus ganz Italien fast bey einander hier anzutreffen sind. Zu der beruehmten Madame Turcotti und Hrn. Casati, sind aus London Madame Birckerin, und Madame Pompeati, von Berlin Madame Masi, und von Wien der grosse Virtuoso, Hr. von Hager verschrieben worden. Der wegen der Thonkunst so bekannte Hr. Gluck ist anjetzo Capelmeister anstatt des Hrn Scalabrini, welcher in Koenigl. Daenischen Diensten getreten.⁴²⁶

424 Woher Marianne und Franz Pirker die Sängerin Rosalie Holzbauer kannten, sodass diese als Vergleich zu den sängerischen Leistungen von Teresa Pompeati herangezogen werden konnte, ist unklar. Ein gemeinsamer Auftritt der beiden Sängerinnen in Dresden, wie mehrfach behauptet, hat nicht stattgefunden (siehe Kap. 2.4).

425 Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748.

426 *Hamburger Relations-Courier*, 3. Oktober 1748, No. 155, [S. 6] (Ex. D-Hs, Sign. FX 109). Auch Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 87, gibt einen Zeitungsartikel wieder, der dem zitierten sehr ähn-

Die ausnehmend positive Berichterstattung könnte allerdings auch darauf hinweisen, dass dieser Artikel von Pietro Mingotti oder einer anderen, dem Ensemble nahestehenden Person lanciert wurde. Dagegen teilt der erst 1758 geborene Hamburger Schriftsteller und Theaterkenner Johann Friedrich Schütze in seiner 1794 erschienenen *Hamburgischen Theater-Geschichte* auf Basis eines „handschriftlichen uns mitgetheilten Nachlasse[s] eines Hamburgischen Kunstfreundes“ eine ganz andere Bewertung mit. Nach kurzen Charakterisierungen und Informationen zu den einzelnen Sängern und Sängerinnen subsumiert er: „Ausgediente abgelebte Saengerinnen, ein stimmloser, versoffener Kastrat, ein affektirter aber treflicher erster Saenger sollten in Hamburg den Geschmack an italiaenischer Oper erhalten.“⁴²⁷

Wie auch immer die Aufführungen in Hamburg tatsächlich bewertet wurden, in jedem Fall stand es vornehmlich im Interesse jedes Sängers und jeder Sängerin, die Sympathie des Publikums für sich zu gewinnen. Wie wichtig der Erfolg beim Publikum war, zeigt sich auch daran, dass Marianne Pirker großen Respekt vor ihrem ersten Auftritt in der zweiten Opernproduktion des Ensembles in Hamburg hatte, da sich außer ihr bereits alle Sänger und Sängerinnen dem Publikum präsentiert hatten und diesem nach ihrer Wahrnehmung „unendlich“⁴²⁸ gefielen:

überhaupt ist es hart neuigkeit[en] von denen opern zu schreib[en], absonderlich da ich mit furcht und zittern in scena gehe und nur allein der crytich unterworff[en], weil[en] die andern alle schon ihren credit gemacht.⁴²⁹

Die Proben zu *La clemenza di Tito*⁴³⁰ begannen kurz nach der ersten Aufführung des *Arsace*.⁴³¹ Im Libretto ist Johann Adolf Hasse als Komponist angegeben, doch wurde des-

lich ist. Müllers Quelle des Zitats bildet allerdings ein Zeitungsausschnitt, der in Johann Matthesons Handexemplar seines *Der Musicalische Patriot* eingeklebt ist, so gibt Müller auch die Zeitung, aus der der Ausschnitt stammt, nicht an. Dieses Handexemplar mit eigenhändigen Nachtragungen Matthesons befindet sich in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg (Sign. Fond 956, No. 277) und konnte nicht eingesehen werden (vgl. Holger Böning: *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik* (= Presse und Geschichte. Neue Beiträge, Bd. 78), Bremen²2014, S. 551). Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 166, zitiert nach Müller und gibt an, das Zitat stamme von Mattheson selbst.

427 Vgl. Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 202–205, Zitate S. 203 und 204f.

428 Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]: „weil alle andere schon ihr[en] credit gemacht hab[en] und gefall[en] unendlich“.

429 Brief 37, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. Oktober 1748. Zu ihrer Angst vor dem ersten Auftritt äußerte sich die Sängerin außerdem in Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748; Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748], und Brief 45, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. Oktober 1748.

430 *La clemenza di Tito*, Libretto, Hamburg, 1748, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4528]), Sartori-Nr. 5786.

431 In ihrem Brief vom 24. September 1748 meldet Marianne Pirker an ihren Mann: „es fang[en] die prob[en] an“ (Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748).

sen Vertonung für die Aufführung in Hamburg an einigen Stellen bearbeitet, wobei sich insbesondere die Kürzungen an der ebenfalls von einem Mingotti'schen Ensemble 1745 in Hamburg gegebenen Aufführung orientierten.⁴³² Schon am 11. September 1748 hatte Pirker angekündigt, dass sie in dieser Oper als Sesto auftreten werde, was ihr sehr gefiel.⁴³³ Christoph Hager war erneut in der Titelpartie zu hören, Maria Giustina Turcotti als *prima donna* Vitellia und Teresa Pompeati als *seconda donna* Servilia, während Maria Masi als *secondo uomo* Annio und Antonio Casati als *ultima parte* Publio auf der Bühne standen.

In den Briefen an ihren Mann berichtete Marianne Pirker von ihren Überlegungen bezüglich der Arien, die sie in der Partie des Sesto singen wollte. Nach Konfusionen zwischen den Korrespondenzpartnern wird klar, dass sie die ursprüngliche erste Arie des Sesto „Opprimete i contumaci“ gestrichen hatte und damit „Parto ma tu ben mio“ zur ersten Arie des Sesto in der Oper wurde. Ihr Mann goutiert ihre Wahl, diese Arie in der Hasses'schen Vertonung zu belassen, sorgte sich aber, dass sie durch die Streichung der ersten Arie weniger Arien zu singen hätte, wenn sie keine zusätzlich einlege. Dem Hamburger Libretto zufolge sang Pirker neben „Parto ma tu ben mio“ noch die Arien „Se mai senti spirarti sul volto“ und „Vo disperato a morte“, die ebenfalls in der Hasses'schen Vertonung dieser Oper von 1735 vorkommen, sowie „Son confuso passeggero“, bei der es sich um eine leicht bearbeitete Einlagearie aus Metastasio's *Alessandro* („Son confusa Pastorella“) handelt. Auch bei dieser Einlagearie bediente sich Marianne Pirker wohl einer entsprechenden Vertonung Johann Adolf Hasses (*LAlessandro nell' Indie*, Venedig 1736⁴³⁴), da sie rückblickend an ihren Mann schrieb:⁴³⁵

oibò, mai ho cantato la scherza pastorella, ma nel tito, parto ma tu ben mio; son confusa pastorella, se mai senti spirarti s'ul volto. und eine schreyente vô disperato a morte alle von des sassone original, nun weist du es gott lob[.]⁴³⁶

Alle vier von Pirker in *La clemenza di Tito* gesungenen Arien – von ihr in der Reihenfolge aufgezählt, wie sie auch im Libretto zu finden sind – sollen also aus der Feder Hasses

432 Vgl. Schmidt-Hensel, *Hasses ‚Opere serie‘, Teil II*, S. 440, und Chrysander, *Mattheson's Verzeichnis Hamburgischer Opern*, Sp. 282.

433 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748: „die erste opera ist arsaces la quale parte fa haagher, la seconda ove reciterò io sarà la clemenza di tito, ove farò la parte di sesto, e questa è molto bella[,] scelta a posta acciò ch'io avessi una buona parte“.

434 In Hasses Vertonung von *LAlessandro nell'Indie*, Venedig 1736, ist „Son confusa Pastorella“ als Arie der Erissena (III/11) enthalten. Siehe *LAlessandro nell'Indie*, Libretto, Nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo [...] in Venezia, Nel Carnevale dell' Anno 1736, Ex. I-Bc (Sign. Lo.02493), Sartori-Nr. 731.

435 Siehe Brief 17, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 13. September 1748; Brief 21, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 19. September 1748, und Brief 27, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 24. September 1748. Vgl. außerdem Schmidt-Hensel, *Hasses ‚Opere serie‘, Teil II*, S. 440, und das Libretto, *Tito Vespasiano, ovvero La clemenza di Tito*, nel pubblico teatro di Pesaro, l'autunno 1735, Ex. I-Rn (Sign. 35.10.A.2.[3]), Sartori-Nr. 23268.

436 Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748.

stammen. Die eingangs gemachte Korrektur, sie habe nie „la scherza pastorella“ gesungen, bezieht sich auf einen Irrtum Franz Pirkers, der in einem vorhergehenden Brief die auf „Son confusa Pastorella“ basierende Arie mit „Scherza la pastorella“ verwechselt hatte.⁴³⁷

Die erste Aufführung von *La clemenza di Tito* war nach Aussage Pirkers zunächst für Montag, den 7. Oktober 1748, geplant, doch wurde der Premierentermin dann erst auf den 10. Oktober (mit Generalprobe am 8. Oktober) und schließlich auf den 14. Oktober verschoben.⁴³⁸ Aus den von Erich Hermann Müller abgedruckten Hamburger Theaterzetteln lassen sich die folgenden Opernaufführungen bis zur Abreise des Ensembles nach Kopenhagen folgendermaßen zusammenfassen⁴³⁹ (siehe Tabelle 4):

Datum	Titel der Oper
Mo., 14. Okt. 1748	erste Aufführung <i>La clemenza di Tito</i>
Mi., 16. Okt. 1748	<i>La clemenza di Tito</i>
Do., 17. Okt. 1748	<i>La clemenza di Tito</i>
Mo., 21. Okt. 1748	<i>La clemenza di Tito</i> , als letzte Aufführung dieser Oper angekündigt
Mi., 23. Okt. 1748	<i>Arsace</i> ; mit Bemerkung, dass Aufführungen bis zum Ende der Woche und in der folgenden Woche bis Freitag stattfinden werden
Do., 24. Okt. 1748	<i>La clemenza di Tito</i> , Wiederaufnahme „Auf hohes Begehren“; mit Bemerkung wie am 23. Oktober
Fr. 25. Okt. 1748	<i>La clemenza di Tito</i>
Mo., 28. Okt. 1748	<i>Arsace</i>
Di., 29. Okt. 1748	<i>La clemenza di Tito</i>
Mi., 30. Okt. 1748	erste Aufführung <i>Bajazet</i>
Do., 31. Okt. 1748	<i>Bajazet</i>

437 Siehe Brief 80, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 3. Dezember 1748, und Brief 93, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 7. Januar 1749.

438 Siehe Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]; Brief 45, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. Oktober 1748; Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748, und Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748.

439 Vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. XXVII–XXX, Nrn. 92–105. Die Daten finden sich ebenso bei Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper*, S. 506f. Die Angaben zu Aufführungen in Marianne Pirkers Briefen stimmen, soweit sie nachvollziehbar sind, mit denjenigen der Theaterzettel überein. Zumindest lassen sich keine zusätzlichen Opernaufführungen aus der Korrespondenz rekonstruieren. Allerdings sind Pirkers Datumsangaben nicht immer ganz eindeutig und zuverlässig, da sie oft geplante Daten angibt, ohne entsprechende Planänderungen ebenfalls in jeden Fall mitzuteilen.

Datum	Titel der Oper
Fr., 1. Nov. 1748	<i>Bajazet</i> , Aufführung „Vor Einem Hochedlen und Hochweisen Rath“
Mo., 4. Nov. 1748	<i>Bajazet</i> , als letzte Aufführung angekündigt; „Die Madame <i>Pompeati</i> wird sich heute zum allerletztenmahl wieder hören lassen. Man verhoffet derohalben ein zahlreiches Publikum.“
Do., 7. Nov. 1748	<i>Bajazet</i> , „zum allerletztenmahl [...] mit verschiedenen Arien aus <i>Arsaces</i> “

Tabelle 4: Opernaufführungen des Mingotti'schen Ensembles in Hamburg 1748 nach den Hamburger Theaterzetteln

Über ihren ersten Auftritt in Hamburg berichtet Pirker ihrem Mann am Tag nach der Premiere. Sie war sich nach ihren Erfahrungen in London nicht sicher, wie sie die Reaktionen des Publikums einordnen sollte, beschreibt aber gleichzeitig stolz, dass außer ihr niemand vom Publikum dazu aufgefordert wurde, eine Arie zu wiederholen (in ihrem Fall die bearbeitete Arie „*Son confusa Pastorella*“), und sowohl ihre sängerischen als auch ihre schauspielerischen Fähigkeiten und ihr Bühnenkostüm bewundert worden waren:

aber ich hätte bald vergeß[en] etwas von der opera zu schreib[en], deine Krankheit hat mich so erschrockt, gott lob nun ist es vorbey ich habe mei[nen] brav[en] theil gezittert, ich weiß nicht ob es wahr oder nicht, allein es scheint jedermann universal mit mir zufried[en] zu seyn, sowohl im sing[en][,] personage, und agiren, die pastorella habe ich repetirt, und sonst hat niemand repetirt[.]⁴⁴⁰

Nach der dritten Aufführung von *La clemenza di Tito* gibt die Sängerin schließlich an, sie habe in allen drei Aufführungen eine Arie wiederholt und außer ihr sei nur der Tenor Christoph Hager ebenfalls vom Publikum zum Wiederholen von Arien aufgefordert worden.⁴⁴¹ Nach dieser für Pirker wohl durchaus erfolgreichen Woche mit drei Aufführungen, wurde *La clemenza di Tito* in den folgenden anderthalb Wochen noch vier Mal wiederholt, unterbrochen durch zwei weitere Aufführungen von *Arsace*.⁴⁴² Obwohl Pirker nicht zur Besetzung des *Arsace* gehörte, meldete sie mehrfach, dass sie kaum Zeit zur freien Verfügung habe, da diese mit Aufführungen, Proben und der Einbindung in gesellschaftliche Verpflichtungen gefüllt war, die den Bekanntheitsgrad in den entsprechenden Kreisen erhöhen sollten und für die Ansammlung von symbolischem Kapital unerlässlich waren. Die Anstrengungen, die dieser volle Terminplan und insbesondere die Proben für sie bedeuteten, erwähnt Marianne Pirker mehrfach in ihren Briefen. So fand sie auch weiterhin kaum Zeit, ihren Korrespondenzen

440 Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748.

441 Siehe Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748.

442 Siehe hierzu auch ebda. und Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748.

nachzukommen und nutzte etwa die Probenpausen, um im Theater Briefe zu schreiben. Ihr Mann musste sich einige Zeit gedulden, bis sie schließlich die mehrfach angemahnten Briefe an ihre Londoner Gönner Graf Haslang und Milady Howe verfasst hatte. An Letztere musste sie zudem auf Französisch schreiben, wofür sie nach eigener Aussage länger brauchte.⁴⁴³

Zu den weiteren Themen, die sich durch die erhaltene Korrespondenz ziehen, gehören insbesondere Franz Pirkers Versuche, die finanzielle Situation in London zu regeln. Aus der anfänglichen Hoffnung, dass der Earl of Middlesex die noch offene Gage bald bezahlen werde, wurde nichts und so konnte Franz Pirker auch den von ihrem Londoner Vermieter Realy aufgrund der ausgebliebenen Mietzahlungen gepfändeten und von Marianne Pirker dringend benötigten Koffer zunächst nicht auslösen. Da die finanzielle Situation der Pirkers in London allmählich bekannt wurde, erhielt Franz dort keine weiteren Kredite mehr und war auf Geldsendungen seiner Frau per Wechsel aus Hamburg angewiesen.⁴⁴⁴ Diese nutzte er nicht nur, um vorhandene Schulden zu begleichen, sondern auch, um im Auftrag seiner Frau sogenannte *Comissionen* zu besorgen. Dabei handelte es sich um hochwertige Gegenstände wie Uhren, Kleidungsstoffe, Tabatieren oder Musikdrucke, die entweder von Mitgliedern des Mingotti'schen Ensembles bestellt worden waren oder die Marianne Pirker bestellte, weil sie davon ausging, dass sich bestimmte Gegenstände problemlos weiterverkaufen ließen.⁴⁴⁵ Das Ehepaar bewegte sich damit im Umfeld der sogenannten Kolporteure, also derjenigen wandernden Kleinhändler, die ihre Waren direkt beim Produzenten erstanden und mit sich führend direkt zu potenziellen Käufern brachten. Diese verbreiteten seit Beginn des 18. Jahrhunderts – das aufgrund des stark wachsenden Handels und des großen Bedürfnisses nach kolonialen Gütern auch als „Zeitalter des Komerzes“ bezeichnet werden kann – vermehrt Konsum- und Modeartikel in ganz Europa.⁴⁴⁶ In beiden Fällen sollte durch den Weiterverkauf Profit gemacht

443 Siehe u. a. Brief 40, Marianne Pirker [in Hamburg] an Franz Pirker in London, [4. Oktober 1748]; Brief 45, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. Oktober 1748; Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748; Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748; Brief 64, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 28. Oktober 1748, und Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748.

444 Siehe u. a. Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748; Brief 29, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 27. September 1748; Brief 33, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 30. September 1748; Brief 47, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Hamburg], 10. Oktober 1748; Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748; Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748, und Brief 58, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 22. Oktober 1748.

445 Siehe u. a. Brief 20, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 17. September 1748; Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748; Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748, und Brief 65, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 1. November 1748.

446 Vgl. Duchhardt, *Europa*, S. 26 (Zitat ebda.) und 125, sowie Hans-Jürgen Lüsebrink: Art. *Kolporteur*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Erstveröffentlichung online 2019, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a4988000 [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

werden. Das Besorgen der Gegenstände war Franz Pirker aber nur möglich, wenn er über Bargeld verfügte. Zu seinen Überlegungen, wie dieses zu beschaffen sei, gehörte die Strategie, einen Kredit bei Pietro Mingotti aufzunehmen. Um Mingotti von dieser Idee zu überzeugen, gab Franz Pirker an, dass dieser dadurch an Reputation gewinnen und er für die Verbreitung der Nachricht sorgen würde, dass der Impresario Pietro Mingotti über ausreichend Kapital verfüge, um Kredite vergeben zu können.⁴⁴⁷ Seine Frau war von diesem Plan hingegen nicht begeistert, weil sie von Mingotti bereits den Großteil ihrer Gage im Voraus erhalten hatte und dieser sie kostenlos an seinem Tisch mitverpflegen ließ, da er von ihrer prekären finanziellen Situation wusste.⁴⁴⁸ Zudem versuchte der Impresario wohl, nachdem er sie nicht als *prima donna* für das Ensemble verpflichtet hatte, weil unklar war, ob sie rechtzeitig bzw. überhaupt anreisen würde, Marianne Pirker innerhalb der Sängerhierarchie des Ensembles einen besseren Platz zuzuweisen: In der dritten Oper *Bajazet* erhielt Pirker anstatt Maria Giustina Turcotti die Partie der *prima donna*, was Mingotti der wenig begeisterten bisherigen *prima donna* gegenüber damit begründete, dass es sich um eine Vorsichtsmaßnahme handle, falls diese krank werden sollte:

die turcottin ist des teufels daß ich weib agire, alleine sie muß gedult hab[en], dann der Ming[otti] sagt daß er es auß precaution thue, wann sie solte krank werd[en], künftige wird auch die pompeati außbleib[en] dann sie ist in 6. monath schwanger, und will es nicht gestehen, in somma es thut mir nur leyd, daß sie auf mich und nicht auf d[en] Imp[resario] fulminirt dann ich muß mit ihr gedult hab[en], weil[en] sie aller meine sach[en] und das Kind in Ittalien unter sich haben.⁴⁴⁹

Allerdings brachte Marianne Pirker damit nun nicht nur Giustina Maria Turcotti gegen sich auf, sondern auch Teresa Pompeati. Wie bereits beschrieben hatte Pirker den Eindruck, dass Pompeati durch die Protektion Champignys vom Publikum als *prima donna* erwartet worden war. Daher gibt sie an, in Hamburg nicht als *prima donna* auftreten zu wollen und aus diesem Grund auch die geplante Aufführung von *Il Temistocle* mit ihr selbst als Aspasia in Hamburg hintertrieben zu haben.⁴⁵⁰ Mit ihrer Besetzung als *prima*

447 Siehe Brief 33, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 30. September 1748, und Brief 38, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748.

448 Siehe u. a. Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]; Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748, und Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748.

449 Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748. Dass Maria Giustina Turcotti die Änderung in der Hierarchie sehr verärgerte, schreibt Pirker ihrem Mann auch bereits in einem vorhergehenden Brief: „nun habe ich den part von der asteria in bajazet, und die dike sau bleibt auß, du kanst dir den lerm vorstell[en], mir ist gar nicht wohl dabey, gott wird mir aber helfen“ (Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748).

450 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748; Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748; Brief 37, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. Oktober 1748; Brief 38, Franz Pirker

donna im *Bajazet* verlegte sie sich dann aber auf einen offensiven Taktikwechsel: Franz Pirker sollte in London verbreiten, dass in dieser Produktion seine Frau die *prima donna*-Partie übernehme, während Teresa Pompeati als *seconda donna* auftrete. Hierfür sandte ihm Marianne Pirker das *attori*-Blatt dieser Oper, das er als Beweis herumzeigen sollte. Sie selbst schrieb diese Information auch an den in London ansässigen Grafen Haslang. Nachdem Franz Pirker die Sängerhierarchie gezielt in London verbreitet hatte, stellte er allerdings fest, dass Teresa Pompeati in London doch kein so hohes Ansehen genoss, wie er und seine Frau geglaubt hatten. Gleichzeitig gelang es Marianne Pirker aber auch, mit der konkurrierenden Sängerin in Hamburg wieder gut auszukommen, sodass Pompeati sogar einen kurzen Zusatz an Franz Pirker in einem Brief hinterließ, aus dem hervorgeht, dass auch sie in London Bekanntschaft mit dem Vermieter Realy gemacht hatte und sich nicht sehr gerne daran erinnerte.⁴⁵¹

Das Pasticcio *Bajazet*⁴⁵² wurde schließlich am 30. Oktober 1748 erstmals aufgeführt und danach noch vier weitere Male wiederholt. Die Besetzung bestand neben Marianne Pirker und Teresa Pompeati als *prima* und *seconda donna* wie üblich aus Christoph Hager in der Titelpartie sowie Antonio Casati als Tamerlano, Maria Masi als Andronico und Franz Werner in der *ultima parte* Araspe. Bei der letzten Aufführung am 7. November wurden, der Angabe in den Hamburger Theaterzetteln zufolge, zusätzlich Arien aus *Arsace* in die Oper integriert, nachdem für die vorletzte Aufführung bereits angekündigt worden war, dass Teresa Pompeati an diesem Tag letztmals in Hamburg auftreten werde. Wenn dem so war, musste ihre Partie der Irene für die Aufführung am 7. November in irgendeiner Form ersetzt worden sein.

Für Marianne Pirker waren laut Libretto mit vier Arien und einem Duett die meisten Auftritte in diesem Pasticcio vorgesehen, während allen anderen je drei Arien zugewiesen waren, mit Ausnahme von Franz Werner, der als *ultima parte* nur eine Arie zu singen hatte. Welch herausragende Stellung sie in dieser Oper einnahm und welche Arien sie in diesem Pasticcio sang, berichtet sie auf Nachfrage Ende November 1748 ihrem Mann:

Die arien in bajazet sind. voi che sciolto il piede avete so die casarina gesung[en]; e piaceva assai a hamburgo. 2: la bella Irena del original. 3. leon cacci[a]to in selva so die casarini gesung[en]. 4. cara sposa amato bene so du mir geschickt hast

aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748, und Brief 45, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. Oktober 1748. *Il Temistocle* wurde von diesem Mingotti'schen Ensemble an der nächsten Station in Kopenhagen aufgeführt. Marianne Pirker sang darin nicht die *prima donna*-Partie, sondern den Serse.

451 Siehe Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748; Brief 58, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 22. Oktober 1748; Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London mit einem Zusatz von Teresa Pompeati, 25. Oktober 1748; Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748; Brief 72, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 12. November 1748, und Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748.

452 *Bajazet*, Libretto, Hamburg, 1748, Ex. D-B (Sign. 23 in: Mus. T 8), Sartori-Nr. 3641.

und ei[n] halbes duetto mit d[em] Haager, welches sehr schön ist. Die andern alle hab[en] nur 3. arien.⁴⁵³

Bei der ersten Arie handelt es sich wahrscheinlich um die Arie „Voi che sciolto il piede avete“ (III/6) der Elvida aus Galuppi's *Enrico*. Diese *opera seria* war wie erwähnt 1748 in London aufgeführt worden und zu den Sängern und Sängerinnen dieser Aufführungen gehörte neben Pirker auch Domenica Casarini, die darin diese Arie interpretiert hatte. Sowohl in London als auch in Hamburg fand das Publikum nach Pirkers Auffassung Gefallen an der Arie. Im Libretto zum Hamburger *Bajazet* ist der Text allerdings leicht verändert zu „Voi che sciolto il cuore avete“. Die dritte Arie „Leon cacciato in selva“ stammt ebenfalls aus der Partie Domenica Casarinis in *Enrico*, während „Cara sposa, amato bene“ im Londoner Pasticcio *Lucio Vero, imperator di Roma* 1747 von Caterina Galli gesungen worden war und für den Einsatz im Hamburger *Bajazet* die textliche Veränderung zur männlichen Anrede „Caro sposo, amato bene“ erfuhr. Pirker hatte eine Abschrift dieser Arie aus dem ersten Band des Walsh-Drucks von *Lucio Vero, imperator di Roma* bei ihrem Mann in London bestellt und von diesem wohl Anfang Oktober per Post erhalten, weil sie diese als Einlagearie für *Bajazet* verwenden wollte.⁴⁵⁴ Welches „original“ der Arie „La bella Irene“ gemeint war, ist unklar. Das Duett „Figlia mia, non pianger, nò“, das Pirker gemeinsam mit Christoph Hager als *Bajazet* sang, könnte eine Bearbeitung des Arioso des *Bajazet* aus Händels Vertonung von *Tamerlano* sein. Pirker war mit ihren Auftritten und sängerischen Leistungen in dieser Oper insgesamt sehr zufrieden und fühlte sich vom Publikum mehr anerkannt als in der *primo-uomo*-Partie der vorangegangenen Oper. Und das obwohl ihr aufgrund des gepfändeten Koffers Bühnenkleidung fehlte, die sie für ihren Auftritt benötigt hätte, um im Vergleich zu demjenigen Maria Giustina Turcottis als *prima donna* besser dazustehen:

ich bin so viel es möglich Compatirt und weit mehr als in Mans habit[.] gib dich also in all[em] zu frieden, dann die ruhe so ich jezt genieße weg[en] interessachen macht meine stimm um viel stärker, und ich nimm mich sehr in acht, die arien so ich außgesucht habe ich dir schon geschrieb[en], ach hätte ich d[en] stikrok und mieder gehabt! jedoch bin ich um so viel mehr gelitt[en] weg[en] d[em] groß[en] unterscheid der figur der turcotti und mir.⁴⁵⁵

453 Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748].

454 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748; Brief 21, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 19. September 1748; Brief 27, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 24. September 1748; Brief 33, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 30. September 1748, und Brief 40, Marianne Pirker [in Hamburg] an Franz Pirker in London, [4. Oktober 1748].

455 Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748.

Anfang Oktober wurden die „parten von den bayazet“ geschrieben und die erste Aufführung war um den 21. Oktober geplant.⁴⁵⁶ Erneut verschoben sich diese Pläne, zunächst auf den 28. und schließlich auf den 30. Oktober, an dem die erste Aufführung dann laut der Theaterzettel tatsächlich stattfand.⁴⁵⁷ Zusätzlich zu den Proben für *Bajazet* fanden Ende Oktober auch die Aufführungen von *La clemenza di Tito* und *Arsace* statt, sodass Pirker in zwei aufeinanderfolgenden Briefen von der Anstrengung berichtet, der sie durch das Aufführungs- und Probenpensum sowie durch die Konkurrenz unter den Sängerinnen ausgesetzt sei:

Dieße woche hat[ten] wir 4: opern nemlich heute auch, dieß[en] vormitag prob, und bin ich gezwung[en] im teatro zu schreib[en]; montag ist die neue der baja-zet gott helf mir, denn die dike sau [= Turcotti] wird des teufels.⁴⁵⁸

Drei Tage später schreibt sie weiter an ihren Mann:

hier l'altro era prova la matina e la sera opera, hieri e oggi l'istesso[,] dima-ni prova di recitati e la sera l'opera nuova, figuratevi la mia fatica, ich schwö-re dir daß dieße strapaze fast unerträglich ist, gott lob daß wir dieße opern zu copen[hagen] nur repetir[en].⁴⁵⁹

Zu den Verpflichtungen gehörte außerdem die Kontaktpflege mit denjenigen gesellschaftlichen Kreisen Hamburgs, die die Oper förderten. So nahm Pirker etwa abendliche Essenseinladungen wie die des holsteinischen Aristokraten Bendix von Ahlefeldt wahr, obwohl die bei diesen Gelegenheiten zu erwartenden Geschenke für die Künstler zunächst ausblieben.⁴⁶⁰ Pirkers Tagesablauf an Allerheiligen 1748 sah entsprechend zunächst den Kirchgang um 10 Uhr, dann um 11 Uhr eine Probe für ein Konzert mit anschließendem Mittagessen beim britischen Botschafter in Hamburg James Cope vor, dem eine Opernaufführung und eine weitere Einladung zum Abendessen folgten. Außerdem war dies ein Freitag und damit Posttag, sodass am Nachmittag noch Briefe geschrieben und verschickt bzw. angenommen und gelesen werden mussten. Bei dem Privatkonzert bei James Cope wirkten Pirker und Teresa Pompeati mit verschiedenen Arien mit, die angeblich sogar gedruckt worden waren. Aufgrund einer laut Pirkers Aussage absichtlich herbeigeführten Fehlgeburt Pompeatis wurde der ursprünglich geplante Termin am Samstag, dem 2. November, allerdings auf den 6. November verschoben, mit einer Wiederholung des

456 Siehe Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748, Zitat ebda.

457 Siehe Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748, und Brief 64, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 28. Oktober 1748.

458 Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748.

459 Brief 64, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 28. Oktober 1748.

460 Siehe Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748, und Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748.

Konzerts am 9. November.⁴⁶¹ Zusätzlich pflegte Marianne Pirker Kontakt mit der Familie Brockes, insbesondere mit Maria Anna Brockes und ihrem Ehemann Jakob Nikolaus Martens, der in einem kurzen, auf Französisch abgefassten Brief Pirker zu einem Essen in seinem Haus einlud, um ihr bei dieser Gelegenheit französische Lieder zu überreichen, die er ihr versprochen hatte. Zudem verlieh er mit dieser Einladung seiner Hoffnung Ausdruck, sie könne gemeinsam mit seiner Frau musizieren. Möglicherweise ging auf diese Einladung ein Fächer als Geschenk von einer der beiden Schwestern Brockes zurück, von dem Pirker ihrem Mann zusammen mit Grüßen von Barthold Heinrich Brockes d. J. berichtete.⁴⁶² Nach anfänglicher Hoffnung Marianne Pirkers, in Hamburg wären viele solcher Geschenke zu erhalten, war sie zwischenzeitlich enttäuscht über das völlige Ausbleiben solcher Präsente, die zum einen die Wertschätzung eines Sängers bzw. einer Sängerin demonstrierten und zum anderen durch ihren Verkauf Geld einbrachten. Im Rückblick auf die Zeit in Hamburg konnte Pirker aber neben dem Fächer den Erhalt einer silbernen Kaffeekanne mit Untersetzer, eines Zahnstocherdöschens und eines Porzellservices vermelden.⁴⁶³ Pirkers (musik)kulturelles Handeln außerhalb der Opernbühne war in Hamburg folglich sehr vielfältig.

Aufgrund einer zusätzlich geforderten Opernaufführung („dann sie woll[en] perforce noch eine opera“⁴⁶⁴) verzögerte sich die Abreise des Ensembles von Hamburg nach Kopenhagen, sodass es nicht wie zunächst geplant am 6. November Hamburg verließ, sondern wohl erst am 11. oder 12. November abreiste. Da die gesamte Reisegruppe aus fünf Frauen, elf Männern, einem Kind des Ehepaars Pompeati, 14 männlichen und weiblichen Dienern (darunter auch Pirkers Diener Philipp) sowie einem halben Dutzend Hunden bestand, erforderte die Abreise wohl auch einiges an logistischer Vorbereitung. Marianne Pirker vermeldete schließlich die Ankunft an der Zwischenstation Lübeck am Morgen des 13. November. Dort schiffte sich die Sängerin am 15. November unter der Annahme ein, dass die Reisezeit zwei bis vier Tage betragen werde. Aufgrund der Wetterverhältnisse, die zwischen völliger Windstille und Sturm pendelten, erreichte das Schiff aber erst am 21. November Kopenhagen. Mit an Bord waren neben Pirker u. a. der Tenor Christoph Hager und der Impresario Pietro Mingotti, während andere Ensemblemitglieder wie Maria Giustina Turcotti erst zwei Tage später ankamen.⁴⁶⁵

461 Siehe Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748, und Brief 71, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. November 1748.

462 Siehe Brief 69, Martens [in Hamburg] an Marianne Pirker [in Hamburg], 6. November 1748, und Brief 71, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. November 1748.

463 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748; Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748, und Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748.

464 Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748.

465 Siehe Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748; Brief 71, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 8. November 1748; Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748, und Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748.

2.6.2 Erster Aufenthalt in Kopenhagen (Winter und Frühjahr 1748/49)

Pietro Mingotti organisierte im Winter und Frühjahr 1748/49 bereits zum zweiten Mal Operaufführungen in Kopenhagen. Erstmals war er dort ein Jahr zuvor, etwa zur gleichen Jahreszeit, als Impresario in Erscheinung getreten, mit Paolo Scalabrini als Kapellmeister und einem Sängersenemble, dem u. a. Antonio Casati, Giovanna Della Stella und Maria Giustina Turcotti sowie Scalabrinis Ehefrau, die auf *opera buffa*-Partien spezialisierte Sängerin Grazia Mellini, angehörten. Scalabrini und Mellini blieben nach dem Gastspiel Mingottis in Kopenhagen, wo Scalabrini im Juli 1748 den Posten des königlichen Kapellmeisters erhielt.⁴⁶⁶

In Kopenhagen waren zu diesem Zeitpunkt Operaufführungen nichts Unbekanntes, auch wenn diese nicht regelmäßig stattfanden. Bereits im späten 17. Jahrhundert waren, beeinflusst von der Hamburger Gänsemarkt-Oper, Opern in Kopenhagen aufgeführt worden. Unter dem von 1730 bis 1746 regierenden pietistischen König Christian VI. erfuhr diese Kunstform zwischenzeitlich allerdings keine große Wertschätzung. Dies änderte sich wiederum mit dem Regierungsantritt seines Sohnes, Frederick V., und dessen Gemahlin Louisa, der jüngsten Tochter Georgs II., König von Großbritannien und Irland. Das Königspaar interessierte sich insbesondere für die italienische Oper und förderte diese u. a. durch die mehrfache Einladung der Ensembles Mingottis, die zunächst auf der Bühne im Schloss Charlottenborg auftraten, sowie durch die großzügige Unterstützung eines am 18. Dezember 1748 eingeweihten Theaterneubaus auf Kongens Nytorv, dem repräsentativsten Platz der Stadt. Beide Bühnen waren öffentlich zugänglich, allerdings waren die Eintrittspreise zu den Operaufführungen sehr hoch, sodass sich das Publikum wohl nur aus dem sehr wohlhabenden Teil der Gesellschaft zusammensetzte. Der Impresario Pietro Mingotti wurde vom Königspaar auch bei der Bildung eines Opernorchesters in Kopenhagen unterstützt, da er über einen Teil der *Kongelige Kapel*, nämlich die königlichen Hofviolinisten, verfügen und dieses Streichorchester durch Militärmusiker ergänzen konnte. In der Spielzeit 1748/49 bestand das auf diese Weise zusammengestellte Orchester aus insgesamt 18 Musikern, worunter sich zehn Hofviolinisten befanden.⁴⁶⁷

466 Vgl. u. a. Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 52 (Nr. 49) und 54 (Nr. 52); Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 77–84 und 90–98; Peter Hauge: Art. *Scalabrini, Paolo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 91 (2018), S. 231–234 [online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-scalabrini_%28Dizionario-Biografico%29/, zuletzt eingesehen am 16.7.2020], sowie die einschlägigen Aufsätze zu Marianne Pirker: Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 85f.; Krauß, *Marianne Pirker*, S. 264–266, und Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 166.

467 Vgl. zur Oper und Hofmusik in Kopenhagen u. a. Niels Martin Jensen: *Von der Hofkapelle zum Opernorchester. Eine institutionengeschichtliche Darstellung der Königlichen Kapelle in Kopenhagen während der Zeit 1770–1874*, in: *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. Volume I: The Orchestra in Society*, hrsg. von Niels Martin Jensen und Franco Piperno (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 7/2), Berlin 2008, S. 527–600; Erik Kjellberg: *Die Musik an den Höfen*, in: *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark – Finnland – Island – Norwegen – Schweden*, hrsg. von Gregor Andersson, Stuttgart und Weimar 2001, S. 87–104; Martin Tegen: *Die Nationaloper als königliche Institution*, in: ebda., S. 187–195; Hanns-Peter Mederer: *Musikgeschichte Dänemarks*, Marburg 2012, bes. S. 75–97; Daniela Philippi: *Vorwort*, in:

Marianne Pirker hielt sich zum ersten Mal in der dänischen Hauptstadt auf, die auf sie gleich nach der Ankunft einen „sehr angenehm[en]“ Eindruck machte, obwohl Unterkunft und Verpflegung dort sehr teuer waren und die im Januar bevorstehende Entbindung der Königin nach Pirkers Prognose dem Ensemble Probleme bereiten würde, da der etwa einen Monat zuvor stattfindende Rückzug der Königin aus der Öffentlichkeit die Auftrittsmöglichkeiten einschränkte.⁴⁶⁸ Im Gegensatz zu ihrer Konkurrentin Maria Giustina Turcotti war Pirker dem Kopenhagener Publikum noch nicht bekannt, weshalb sie Nachteile für sich befürchtete. Franz Pirker argwöhnte sogar, dass Turcotti eine erneute Aufführung von *Bajazet* in Kopenhagen verhindern könnte, weil sie selbst darin nicht besetzt war und Marianne Pirker die *prima-donna*-Partie sang.⁴⁶⁹ Ob Pirker den Ratschlag ihres Mannes beherzigt und die Reihenfolge der Opern in Kopenhagen beeinflusst hatte,⁴⁷⁰ damit sie anders als in Hamburg an der ersten aufgeführten Oper beteiligt war, lässt sich den vorhandenen Quellen nicht entnehmen. Es konnte zumindest nicht im Sinne Maria Giustina Turcottis gewesen sein, dass die erste vom Ensemble in Kopenhagen gespielte Oper das Pasticcio *Bajazet* war, in der sie nicht auftrat. Marianne Pirker beschrieb sie entsprechend als „giftig“ über diese Entscheidung, sodass sich die Problematik der Rangfolge der Sängerinnen innerhalb des Ensembles hier erneut entzündete. Anfang Dezember konnte Pirker allerdings auch vermelden, dass das Verhältnis zwischen ihr und Turcotti wieder freundschaftlich sei, obwohl zu dieser Zeit weiterhin *Bajazet* aufgeführt wurde.⁴⁷¹

Die erste Aufführung des Pasticcios fand am 28. November 1748 nach Proben an den beiden vorangegangenen Tagen auf der Bühne im Schloss Charlottenborg statt. Da zwischen Ankunft der einzelnen Ensemblemitglieder und der ersten Probe bzw. der ersten Aufführung nur sehr wenig Zeit blieb (die letzten Mitglieder kamen wohl am 23. November an), war es naheliegend, dass das Ensemble die in Hamburg zuletzt aufgeführte Produktion in Kopenhagen als erste wiederholte, denn hierfür war am wenigsten Probenarbeit vonnöten, sodass es für Pirker vielleicht auch gar nicht notwendig war, zu ihren eigenen Gunsten in die Reihenfolge der Produktionen einzugreifen. Da für die Kopenhagener Wiederaufnahmen der in Hamburg bereits aufgeführten Opern wohl keine neuen

Christoph Willibald Gluck. La contesa dei Numi. Componimento drammatico von Pietro Metastasio bearbeitet von Thomas Clitau, hrsg. von Ders. (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Abteilung III, Bd. 13), Kassel u. a. 2004, S. VII–XII; Klaus Neiiendam: Et clavichordbilledes historie. Den musikalske dronning Louise og de italienske operister, in: Danske teaterhistoriske studier, hrsg. von Dems., [Kopenhagen] 2000, S. 57–80, und Torben Krogh: Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert, Berlin 1923, S. 7–9 und 17f.

468 Siehe Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748, Zitat ebda.

469 Siehe Brief 43, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 7. Oktober 1748, und Brief 68, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 5. November 1748.

470 Siehe Brief 38, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748.

471 Siehe Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748], Zitat ebda., und Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748.

Libretti gedruckt, sondern die Hamburger Libretti weitergenutzt wurden, lässt sich vermuten, dass die Besetzung jeweils gleichblieb, was auch durch Pirkers Aussagen zu *Bajazet* gestützt wird. Eine dänische Übersetzung der italienischen Texte wurde erst später üblich, sodass die italienisch-deutschen Textbücher aus Hamburg in Kopenhagen problemlos weiterverwendet werden konnten.⁴⁷² Am Mittwoch, den 3. Dezember, wohnte Königin Louisa einer Aufführung von *Bajazet* bei, die ihr nach Pirkers Aussage gefiel, in der folgenden Woche stand dann die Wiederaufnahme des Hamburger *Arsace* auf dem Programm, an der Pirker vermutlich wie in Hamburg nicht beteiligt war.⁴⁷³ Die genaue Anzahl an Aufführungen der einzelnen Opern lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren.⁴⁷⁴ *Arsace* wurde wohl bis zum 18. Dezember gespielt, denn an diesem Tag, dem Geburtstag der Königin, sollte *La clemenza di Tito* erstmals von dem Mingotti'schen Ensemble in Kopenhagen aufgeführt werden.

Am dritten Adventssonntag, dem 14. Dezember, wurde Pirker als erstes Ensemblemitglied zu einem Kammerkonzert am Hof eingeladen. Von ihren Vorbereitungen zu diesem Konzert und dessen Ablauf berichtet sie ihrem Mann detailliert: Zwei Tage vor dem Konzert wollte die Königin Pirkers Arienauswahl sehen. Pirker wählte zehn Arien aus,

472 Ein herzlicher Dank für die Auskunft zu dänischen und deutschen Übersetzungen in Kopenhagener Textbüchern gebührt an dieser Stelle Nicolai Elver Østenlund (Kopenhagen). Auch diejenigen Libretti, die von Mingotti explizit für Aufführungen in Kopenhagen von 1748 bis 1750 gedruckt wurden, enthalten üblicherweise deutsche Übersetzungen des italienischen Textes. Dieses Vorgehen verwundert vor dem Hintergrund, dass Deutsch bis 1772 Staatssprache in Dänemark war, nicht sonderlich. (Vgl. Duchhardt, *Europa*, S. 115.)

In Kopenhagen wurden alle drei zuvor in Hamburg aufgeführten Opern wiederholt. Von allen dreien ließ sich kein Exemplar nachweisen, das zur Aufführung in Kopenhagen gedruckt worden ist. Stattdessen befinden sich aber in Det Kongelige Bibliotek på Slotsholmen in Kopenhagen (DK-Kk) Exemplare der Hamburger Aufführungen von *La clemenza di Tito* (DK-Kk, Sign. 75 IV, 118 00146) und *Arsace* (DK-Kk, Sign. 75 IV, 130 00184). Dies legt nahe, dass es keine Neudrucke der Textbücher für Kopenhagen gab, zudem wäre die Zeit vor der ersten Oper *Bajazet* sehr knapp gewesen. Dagegen sind von den nur in Kopenhagen aufgeführten Opern *Artaserse* und *Il Temistocle* sowie dem *componimento drammatico La contesa dei Numi* in Kopenhagen für diese Aufführungen gedruckte Exemplare nachweisbar.

473 Siehe Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748. Da Marianne Pirker gleichzeitig in ihren Briefen ankündigt, dass auch *Artaserse* in Kopenhagen aufgeführt werden soll, war ihr Mann kurzfristig verwirrt und glaubte, dass statt *Arsace* *Artaserse* auf dem Programm stünde. Da *Artaserse* am 29. Januar 1749 unter Pirkers Beteiligung aufgeführt wurde, während sie wohl in *Arsace* wie in Hamburg auch in Kopenhagen nicht auf der Bühne stand, ist es verständlich, dass die Sängerin über die Aufführungen von *Arsace* nur wenige Worte verlor, während sie sich intensiver mit der bevorstehenden Produktion von *Artaserse*, für die auch noch Einlagearien zu besorgen waren (s. u.), beschäftigte. (Siehe Brief 86, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 17. Dezember 1748.)

474 Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 97, gibt an, dass während der Anwesenheit des Ensembles in Kopenhagen „an 63 Abenden“ Opern sowie dänische und französische Komödien aufgeführt wurden, wofür er sich auf Rechnungen der Königlichen Kammer beruft. Da hier nicht zwischen Opern- und Komödienaufführungen unterschieden wird, können hieraus keine Rückschlüsse auf die Anzahl der Opernaufführungen gezogen werden, geschweige denn festgestellt werden, welche Opernproduktion wann und wie oft aufgeführt wurde.

darunter eine auf Englisch, wodurch sie auf die Herkunft der Königin als Tochter des Königs von Großbritannien und Irland rekurrierte, und ließ diese kopieren. Am folgenden Abend, einem Tag vor dem Konzert, wurde der Sängerin ein gebundener Notenband gebracht, mit dem Hinweis, dass die Königin einige Arien daraus beim Konzert zu hören wünsche. Diese waren allerdings alle auf Englisch und konnten daher von Pirker nicht noch vor dem Zubettgehen geprobt werden. Am nächsten Morgen wandte sich Pirker an Susanna Fabris, geb. Jeffreys, die aus England stammende Frau des Theatermalers und -architekten Jacopo Fabris, um von ihr die Aussprache der englischen Arien zu lernen. Das Ehepaar Fabris kannten die Pirkers von ihrem Aufenthalt in Berlin im Herbst 1740. Inzwischen war der Theatermaler mit seiner Frau nach Kopenhagen gezogen, wo er u. a. Szenenbilder für die Bühne in Schloss Charlottenborg und das neugebaute Theatergebäude auf Kongens Nytorv schuf.⁴⁷⁵ Der Unterricht bei Susanna Fabris scheint erfolgreich gewesen zu sein, denn über das Kammerkonzert berichtet Pirker:

und abends sange ich sie [= die Arien] schnur gerat weg, wie ich sie prononciert weiß der Himmel, die Königin zeugte großes vergnüg[en] hierüber, accompagnirte selbst, und machte mich noch andere fünf arien singen von ihr[en] Büchern Italienische, so daß ich von mein[en] nur eine sange, sagte auch 2: mal daß ich und die Masi ihr zum besten gefalle, beym weggeh[en] sagte mir die obristhofmeisteri[n] daß, ich wohl noch einmal würde beruf[en] werden, weil[en] Ihro: Majestät der König nicht hab[en] dabey seyn können, nach einer geraum[en] Zeit retirirte mann sich um d[en] thee zu nehme[n] allwo ich mitt[en] unter denen dames saße, und thee dranke, dieses ist die wahrheit daß ich in mein[em] leb[en] keine höflichere dames gesehen, als die hießig[en]; Die Königin ist schön wie ein Engel, wann mann sie gerat ansieht so ist sie uñßer gnädiger prinz von wallis, aber im schön[en], weit nicht so große aug[en], und die schönste Naaßen, schnee weiße Haare, und seine völlige vivasitet, nicht größer als er, und schlägt weit besser als er geigt, ist um viel mägerer worden mithin sehr schön[.]⁴⁷⁶

Bei diesem Konzert, bei dem der König nicht anwesend war, wurde Pirker von Louisa von Dänemark selbst am Cembalo begleitet. Die musikalisch begabte Königin hatte vor ihrer Hochzeit mit Prinz Frederick von Dänemark 1743 in London Unterricht im Cembalo- und Generalbassspiel bei Georg Friedrich Händel erhalten. Da ihr Gemahl Frederick V. an diesem Konzert nicht teilnehmen konnte, teilte die Obersthofmeisterin der Königin, Christiane Henriette Juel, Pirker nachfolgend mit, dass eine Einladung zu einem zweiten Konzert möglich sei. Im Anschluss an das Konzert durfte sich die Sängerin schließlich gemeinsam mit den Damen der Hofgesellschaft zum Tee zurückziehen. Ihre Beschreibung Louisa von Dänemarks, die sie sehr schön fand, zeigt zum einen ihre Wertschätzung der

475 Vgl. Neiiendam, *Et clavichordbilledes historie*, S. 59f. Siehe auch Kap. 2.3.2.

476 Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748.

Monarchin und demonstriert zum anderen, wie nahe die Sängerin ihr gekommen war. Damit hatte Pirker ihre Einführung in die Hofgesellschaft erreicht, so wie ihr Mann es ihr nahegelegt hatte: Dieser hatte sich beim dänischen Gesandten in London, Heinrich Friedrich Baron von Solenthal, über Personen am dänischen Hof informiert, die Pirker den Weg zur musikkaffinen Königin ebnen könnten. Solenthal hatte daraufhin den Obersthofmeister Karl Juel und seine Frau genannt und sich wegen Marianne Pirker brieflich an diese gewandt. Um keinen Fauxpas zu begehen, wartete Pirker in Kopenhagen ab, bis sie sich sicher war, dass Solenthal sie an Juel rekommandiert hatte, bevor sie selbst aktiv wurde. Franz Pirker wollte, dass seine Frau sich durch das Ehepaar Juel, insbesondere durch Christiane Henriette Juel, in die Gesellschaft einführen ließ, weil sie ohne ihren Ehemann unterwegs war und fasst zusammen: „Durch Dames zu gehen ist der beste und reputirlichste Weg allerorten.“⁴⁷⁷ Am 3. Dezember erhielt Marianne Pirker schließlich einen Bescheid von Karl Juel, dass sie demnächst an den Hof gerufen werde und meldete dies ihrem Mann auf Italienisch, damit er diese Information unter den *operisti* in London verbreiten konnte. Das daraufhin stattgefundenene Kammerkonzert zeigt, dass dieser Weg durchaus erfolgreich war.⁴⁷⁸

Keine Begeisterung löste dagegen Pirkers Konzert am Hof bei den übrigen Ensemblemitgliedern aus, hauptsächlich, weil sie ihre Einladung an den Hof zunächst geheim gehalten und darüber hinaus als Erste des Ensembles eine solche erhalten hatte. Am Donnerstag, dem 18. Dezember, wenige Tage nach ihrem Konzert, wurde zudem der Geburtstag der Königin gefeiert. Für diesen Anlass hatte Maria Giustina Turcotti in Italien von Ignazio Fiorillo eine Kantate komponieren lassen, deren Aufführung bereits vom Hof genehmigt worden war und mit der die Sängerin wohl hoffte, als erste Sängerin des Ensembles Eindruck am Hof zu machen. Diese Hoffnung war durch Pirkers Kammerkonzert vereitelt worden.⁴⁷⁹ Währenddessen hatte Pirker den Eindruck, „daß der Hof und alle mit mir unendlich zufried[en]“ seien, obwohl sie vom Hof noch keine Geschenke erhalten hatte, aber davon ausging, erneut an diesen zum Musizieren gerufen zu werden.⁴⁸⁰

477 Brief 78, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 28. November 1748.

478 Siehe Brief 75, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. November 1748; Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748; Brief 78, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 28. November 1748; Brief 80, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 3. Dezember 1748, und Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748. Zum Konzert siehe Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748.

Einen weiteren Vorschlag von Franz Pirker, dass seine Frau sich von dem britischen Diplomaten in Hamburg, James Cope, an den englischen Residenten in Kopenhagen, Sir Walter Titley, empfehlen lassen sollte, wies diese als unsinnig zurück, da Teresa Pompeati Copes Mätresse war und Cope deshalb sicher nicht Marianne Pirker rekommandieren würde. Siehe Brief 75, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. November 1748, und Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748.

479 Siehe Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748.

480 Siehe Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749], Zitat ebda., und Brief 105, Marianne Pirker aus Ko-

Am Geburtstag der Königin führte das Ensemble als Wiederaufnahme aus Hamburg *La clemenza di Tito* erstmals in Kopenhagen auf. Die Generalprobe hierfür hatte am vorangegangenen Tag stattgefunden, während gleichzeitig bereits die Vorbereitungen für die folgende Produktion *Artaserse* durchgeführt wurden, die erste Oper, die nicht bereits in Hamburg gegeben worden war.⁴⁸¹ Ebenfalls an diesem Tag wurde das neuerrichtete Theatergebäude auf Kongens Nytorv mit einer Festvorstellung eingeweiht. Das zunächst dem Schauspiel gewidmete Gebäude wurde allerdings erst während des folgenden Impresariats Pietro Mingottis ab dem Herbst 1749 für die Aufführung von italienischer Oper genutzt. Während dieser *impresa* blieb das Ensemble auf der Bühne im Schloss Charlottenborg, die Marianne Pirker mit der ebenfalls nicht in einem Theatergebäude befindlichen Bühne in Laibach/Ljubljana vergleicht.⁴⁸² Die Konkurrenz durch die französische und dänische Komödie sorgte ebenso für ein wenig zahlreiches Publikum – und damit für Einnahmefälle – wie der schließlich Anfang Januar 1749 erfolgte Rückzug der Königin aus der Öffentlichkeit aufgrund ihrer Schwangerschaft.⁴⁸³ Kurz zuvor war Maria Masi zwar noch an den Hof berufen worden, um Arien an der Tafel vorzutragen, doch musste mit dem Herannahen des Geburtstermins täglich damit gerechnet werden, dass eine geplante Opernaufführung nicht stattfinden konnte.⁴⁸⁴ Trotzdem blieb das zu absolvierende Pensum für das Gesangspersonal mit zwei Proben im Theater pro Tag, den Aufführungen auf der Bühne im Schloss Charlottenborg und den musikalischen Darbietungen am Hof hoch.⁴⁸⁵

Am Tag der Geburt des Thronfolgers (des späteren Christian VII.), dem 29. Januar 1749, wurde mit *Artaserse*⁴⁸⁶ die erste vom Mingotti'schen Ensemble exklusiv in Kopenhagen aufgeführte Oper gegeben. Zudem waren alle Sängerinnen und Sänger des Ensembles am Tag der Geburt an den Hof eingeladen, um dort zur Tafelmusik beizutragen, während parallel bereits *Il Temistocle* als zweite ‚neue‘ Oper für Kopenhagen einstudiert wurde.⁴⁸⁷

penhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749.

- 481 Siehe Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748.
- 482 Vgl. Jensen, *Hofkapelle*, S. 534f. Zu dem Vergleich mit der Bühne in Laibach/Ljubljana siehe Kap. 2.3.4. Den Theaterneubau in Kopenhagen erwähnte Marianne Pirker dagegen in den erhaltenen Briefen nicht.
- 483 Siehe Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748, und Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749].
- 484 Siehe Brief 96, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Januar [1749]. Hierin gibt Pirker konkret für die Aufführung am 15. Januar an: „gestern hätte die Königin[n] Schmerzen, und wir war[en] desperat heute in scena zu gehen, es ist aber wieder alles ruhig, und sie werd[en] wohl noch diese ganze Woche gehen.“ Die Aufführung am 15. Januar konnte also stattfinden.
- 485 Siehe Brief 96, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Januar [1749]. In Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748], hatte Pirker vermeldet, dass die Proben im Theater – und damit nicht in einem Privatquartier wie in Hamburg – stattfanden.
- 486 *Artaserse*, Libretto, Copenhagen, [1749], Ex. DK-Kk (Sign. 56,-369 4°), Sartori-Nr. 2992.
- 487 Siehe Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749.

Laut Libretto stammte die Musik für *Artaserse* hauptsächlich von Paolo Scalabrini, dem ehemaligen Mingotti'schen Kapellmeister, der im Sommer 1748 in die Dienste des dänischen Hofes getreten war, mit hinzugefügten Arien anderer Komponisten. Der Tenor Christoph Hager sang diesmal nicht die Titelpartie, sondern die Partie des Artabano, Vater von Arbace und Semira. Die beiden Primarierpartien des Geschwisterpaares Artaserse und Mandane sangen Maria Masi und Maria Giustina Turcotti, während das ebenfalls aus Geschwistern bestehende Sekundarierpaar von Marianne Pirker als *secondo uomo* Arbace und Teresa Pompeati als *seconda donna* Semira interpretiert wurde. Der Kastrat Antonio Casati übernahm die *ultima parte* Megabise. Auch aus diesem Libretto schickte Pirker an ihren Mann auf dessen Bitte hin die *attori*-Seite – wie sie es später ebenfalls für die zweite ‚neue‘ Oper in Kopenhagen, *Il Temistocle*, tat – damit Franz Pirker die Erfolge seiner Frau in London nachweisen konnte.⁴⁸⁸ Pirker sang als *secondo uomo* laut Libretto in dieser Produktion drei Arien und ein Duett genauso wie die *prima donna* Maria Giustina Turcotti. Maria Masi hatte als *primo uomo* mit vier Arien die meisten Soloauftritte erhalten; Christoph Hager sang drei, Teresa Pompeati und Antonio Casati jeweils zwei Arien.

Pirkers Duett „Tu vuoi, ch'io viva, o cara“, das sie gemeinsam mit Maria Giustina Turcotti als Mandane sang, und ihre Arie „Per quel paterno amplesso“ werden in der Korrespondenz als Einlagen erwähnt, die Franz Pirker aus London auf ihre Bitte hin an seine Frau in Kopenhagen gesandt hatte. Zu der Arie, von der Franz Pirker annahm, dass seine Frau die Vertonung Domingo Terradellas' wünschte, bemerkte er, dass unbedingt zwei Querflöten im Orchester mitspielen müssten, weil die Arie sonst ihre Wirkung verfehle. Wenn Querflöten nicht zu haben seien, könnten diese auch durch Violinen mit Dämpfern ersetzt werden, was aber nicht denselben Effekt habe. Terradellas' Vertonung des *Artaserse* wurde erstmals 1744 in San Giovanni Grisostomo in Venedig aufgeführt, Pirker hatte in dieser Erstaufführung die Partie der Semira übernommen. Der Komponist hatte, nachdem er 1746 in London angekommen war, bei Walsh eine Sammlung von Arien und Duetten aus drei seiner in Italien erstaufgeführten Opern drucken lassen (*Semiramide riconosciuta*, Florenz 1746; *Merope*, Rom 1743; *Artaserse*, Venedig 1744). In dieser befindet sich auch die Arie „Per quel paterno amplesso“ mit obligaten Flöten.⁴⁸⁹ Möglicherweise hatte Franz Pirker diesen Druck als Grundlage seiner für den postalischen Versand

488 Beide *attori*-Blätter sind im Bestand des HStAS erhalten: Dasjenige von *Artaserse* unter der Signatur A 21 Bü 620 und dasjenige von *Il Temistocle* unter den von Marianne Pirker geschriebenen Briefen unter der Signatur A 202 Bü 2840. Siehe Brief 84, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 13. Dezember 1748; Brief 107, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Februar 1749; Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749, und Brief 114, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 11. März 1749.

489 Siehe *Dudici Arie e Due Duetti All'Eccellenza Di Melusina Baronessa di Schulemburg Contessa di Walsingham, Contessa di Chesterfield Queste Composizioni di Musica Delle alme Grandi Nobile Solievo Qual Tributo di Rispetto a d'Ammirazione Dedicata e Consacra L'Umilissimo e Devotissimo Servo Dominico Terradellas*, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1432, RISM-Nr. 990064054, Ex. D-B (Sign. DMS 215 340 Rara). Vgl. auch Dolcet, *Domènec Terradellas a Londres*, S. 107–109.

stark verkürzten, heute verschollenen Abschrift verwendet, da die Walsh-Drucke für ihn in London vergleichsweise leicht greifbar waren oder sich dieser Druck wie andere dieses *publishers* bereits in seinem Besitz befand.⁴⁹⁰ Er gab seiner Frau genaueste Anweisungen, wie diese verkürzte Abschrift auszuschreiben sei und seine Abkürzungen, etwa *tacet*-Vermerke, zu interpretieren seien. Zudem empfahl er ihr, bei der Ausführung die Schlussfermaten bei „addio“ möglichst lange auszuhalten. In demselben Walsh-Druck befand sich zwar auch Terradellas' Vertonung des Duetts „Tu vuoi, ch'io viva, o cara“ aus *Artaserse*. Doch sandte Franz Pirker seiner Frau hiervon nicht eine Abschrift dieser Vertonung, sondern von derjenigen Leonardo Vincis, allerdings ohne ihr so detaillierte Anweisungen zu schreiben wie zu der Arie. Die beiden anderen Arien, die Pirker als Arbace in Scalabrinis *Artaserse* sang, „L'augelin che in lacci stretto“ und „Vede il nocchier la sponda“, werden in der Korrespondenz nicht erwähnt. Mitte Dezember, also etwas mehr als einen Monat vor der ersten Aufführung von *Artaserse*, schreibt Pirker noch, dass sie von ihrem Mann die Arie und das Duett erhalten habe, aber noch nicht wisse, was sie in *Artaserse* singen werde. Dies könnte darauf hindeuten, dass der königlich-dänische Kapellmeister zu diesem Zeitpunkt noch mit der Arbeit an dieser Produktion beschäftigt war und die Arien, die sie neben den genannten Einlagen singen würde, noch nicht festgelegt waren.⁴⁹¹

Von den folgenden Aufführungen des *Artaserse* ist nur diejenige vom 30. Januar (also am Tag nach der Erstaufführung) dokumentiert, zu der die Hofbediensteten freien Eintritt hatten.⁴⁹² Obwohl Aschermittwoch 1749 auf den 19. Februar fiel und damit die vorösterliche Fastenzeit begann, fanden Operaufführungen weiterhin statt, wenn dies auch, genauso wie der Rückzug Louisas von Dänemark aus der Öffentlichkeit, dem Publikumszuspruch nicht förderlich gewesen sein dürfte. Trotzdem ging die Probenarbeit weiter: Pirker berichtet von einer Probe für die nächste Oper, *Il Temistocle*, am 15. Februar sowie dem anstehenden Beginn der Proben für Glucks *La contesa dei Numi*, einem *componimento drammatico*, das als Neukomposition von den Sängern und Sängerinnen auch erstmals auswendig gelernt werden musste, und meint, in ihrem Leben noch „nicht so viel studirt“ zu haben.⁴⁹³ Zudem waren weiterhin Kontakte zu Personen zu knüpfen und zu pflegen,

490 Im Auftrag von Marianne Pirker hatte ihr Mann beispielsweise für die Hamburger *Bajazet*-Aufführung die Arie „Cara sposa, amato bene“ aus dem Walsh-Druck von *Lucio Vero, imperator di Roma* kopiert. Siehe Kap. 2.6.1.

491 Siehe zur Arie „Per quel paterno amplesso“ und dem Duett „Tu vuoi, ch'io viva, o cara“ Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748]; Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748; Brief 84, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 13. Dezember 1748; Brief 86, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 17. Dezember 1748; Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748, und Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749. Beide Abschriften sind verschollen.

492 Vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 97.

493 Siehe Brief 107, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Februar 1749, und Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749, Zitat ebda.

die in jeglicher Weise für Pirker förderlich sein konnten und so berichtete sie mehrfach davon, noch „außspeisen“ zu müssen.⁴⁹⁴

Inzwischen war aber immerhin nach langem Warten der von Pirker dringend benötigte, aber vom Vermieter Realy zunächst gepfändete Koffer aus London angekommen. Mitte Oktober 1748 war es Franz Pirker schließlich gelungen, den Koffer und weitere Gegenstände, die der Vermieter als Pfand für ausgebliebene Mietzahlungen genommen hatte, auszulösen. Von Marianne Pirker besonders vermisst worden waren Kleidung und Accessoires sowohl für den Alltag als auch für die Bühne, aber auch Arienabschriften, die sie als Einlagearien verwenden wollte. Ende Oktober schiffte Franz Pirker diesen vollgepackten Koffer, der Beschreibung seines Inhalts nach zu urteilen wohl eine nicht ganz kleine Variante der damals üblichen Gepäckstücke, zusammen mit einem aus Matratze, Bettwäsche und weiteren Kleidungsstücken bestehenden wasserdicht verpackten Bündel nach Hamburg ein. Aufgrund schlechter Wetterbedingungen verzögerte sich die Ankunft des Schiffes in der Hansestadt so sehr, dass das Ensemble bereits weiter nach Kopenhagen gereist war, als es ankam. Daher befürchtete Marianne Pirker zunächst, dass die Sendung sie in Dänemark, da nun winterliche Wetterverhältnisse herrschten, überhaupt nicht erreichen werde. Wann genau sie die Sendung in Kopenhagen erhielt, lässt sich aus dem Briefwechsel nicht mehr rekonstruieren, da der Brief, in dem sie den Erhalt meldete, verloren ist. In seinem Brief vom 31. Januar 1749 schreibt Franz Pirker allerdings, dass er aus einer Bemerkung seiner Frau in einem vorangegangenen, heute nicht mehr erhaltenen Brief schliesse, dass der Koffer angekommen sei. Damit wäre die Zustellung der Sendung nach etwas mehr als zwei Monaten wohl in der zweiten Januarhälfte 1749 erfolgt.⁴⁹⁵

Am 25. Februar fand schließlich die Generalprobe und am darauffolgenden Tag die Premiere der zweiten ‚neuen‘ Oper in Kopenhagen, *Il Temistocle*⁴⁹⁶, statt, die allerdings insgesamt nur dreimal aufgeführt wurde, mit der dritten und letzten Aufführung am

494 Siehe u. a. Brief 107, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Februar 1749, Zitat ebda., und Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749.

495 Der Koffer ist in der Korrespondenz häufiges Thema, u. a. in Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748; Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]; Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748; Brief 54, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 18. Oktober 1748; Brief 59, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 25. Oktober 1748; Brief 63, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 28. Oktober 1748 (hierin listet Franz Pirker alle Gegenstände auf, die er zur Verschiffung verpackt hat); Brief 64, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 28. Oktober 1748; Brief 65, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 1. November 1748; Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748; Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748]; Brief 80, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 3. Dezember 1748; Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748; Brief 102, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Januar 1749 (u. a. mit kleiner Korrektur der im Koffer befindlichen Gegenstände), und Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749.

496 *Il Temistocle*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-381 4°), Sartori-Nr. 22940.

1. März.⁴⁹⁷ Der sehr kurze Aufführungszeitraum scheint in erster Linie damit zusammenzuhängen, dass Louisa von Dänemark sich weiterhin aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte. Marianne Pirker schreibt: „Die Königi[n] macht uns großes prejudizio al teatro weil[en] sie noch nicht außgeht, heute ist die letzte recita, nemlich die 3.^{t[e]} von temistocle welcher unendlich gefällt[.]“⁴⁹⁸ Bei dieser Produktion handelte es sich wohl um ein Pasticcio, denn ein Komponist ist im Libretto nicht angegeben. Der Tenor Christoph Hager stand in dieser Produktion wieder in der Titelpartie auf der Bühne. Marianne Pirker sang diesmal als *primo uomo* die Partie des Serse, Maria Giustina Turcotti blieb in der Partie der Aspasia *prima donna*. Beide Primarierpartien umfassten jeweils vier Arien, während den Sekundariern (Maria Masi als *secondo uomo* Lisimaco und Teresa Pompeati als Rossane) und der Tenorpartie jeweils drei Arien zugeteilt waren. In den *ultime parti* traten der Kastrat Antonio Casati als Neocle und der Tenor Franz Werner, der an der vorangegangenen Produktion nicht beteiligt war, als Sebaste auf. Da Franz Pirker von seiner Frau über ihre Partien unterrichtet zu sein wünschte, listete diese ihm ihre Arien auf und bewertete sie nach dem Gefallen beim Publikum:

meine Arien sind: 1.^{ma} Se del comun periglio 2: Sei bella sei vezzosa welche entsezlich gefällt 3. benché giusto a vendicarmi. 4. Cada dal ciel un fulmine, welche auch entsezlich gefällt.⁴⁹⁹

Die erste Arie „Se del comun periglio“ hatte Pirker anscheinend erst nach dem Druck des Librettos eingefügt, denn im Libretto ist als erste Arie des Serse „Contrasto assai più degno“ abgedruckt. Bei der Arie „Se del comun periglio“ handelt es sich wahrscheinlich um dieselbe Arie, die sie 1746 in London in dem Pasticcio *Anibale in Capua* in der Partie der Veturia gesungen und auch für das Benefizkonzert am Ende der *season* 1746/47 ausgewählt hatte.⁵⁰⁰ Auch die zweite Arie, die dem Publikum offenbar sehr gefiel, stammte wohl aus einer Londoner Produktion, in der Pirker mitgewirkt hatte: In der von Domingo Terradellas für das King’s Theatre komponierten Oper *Bellerofonte*, in der Marianne Pirker 1747 die Partie der Euridice übernommen hatte, sang der Kastrat Nicola Reginelli als Bellerofonte eine Arie mit demselben Text. Eine Abschrift dieser Arie hat sich in der Musik- und teaterbibliothek in Stockholm erhalten, auf der sich neben der Angabe des Komponisten Terradellas auch der Vermerk „Chanté par Madame Pirker dans L’opera de Temistocle“⁵⁰¹ befindet. Da Terradellas *Il Temistocle* nie vertont hat, lässt sich begründet

497 Siehe Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749, und Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749.

498 Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749.

499 Ebda.

500 Siehe Kap. 2.5.1 und Anhang, Kap. 6.2.1.

501 [Domingo Terradellas]: *Sei bella sei vezzosa*, Ms.-Part. (4f.), S-Skma (Sign. T-SE-R); RISM-Nr. 190019583. Dass es sich um eine Abschrift der von Terradellas für *Bellerofonte* vertonten Arie handelt, zeigt ein Vergleich mit der entsprechenden Arie in der *Favourite Songs*-Sammlung des *publishers* Walsh zu der Londoner Produktion von Terradellas’ *Bellerofonte* 1747. Siehe *The Favourite*

vermuten, dass Pirker Terradellas' Arie in die Kopenhagener Produktion von *Il Temistocle* einlegte. Wesentlich schwieriger ist es, die beiden weiteren Arien zu identifizieren, weil sich hierbei keine direkte Verbindung zu Pirker herstellen lässt. Die dritte Arie „Benché giusto, a vendicarmi“ könnte mit derjenigen Vertonung übereinstimmen, die Giuseppe Jozzi als Alessandro 1746 in der Londoner Produktion von *Antigono* (möglicherweise ein Pasticcio unter Verwendung von Kompositionen Baldassare Galuppi) sang.⁵⁰² Da der Kastrat mit dem Ehepaar Pirker in engem Kontakt stand, könnte Pirker die Arie von ihm erhalten haben. Das Incipit der vierten Arie „Cada dal ciel un fulmine“ kommt wiederum auch in dem Libretto des 1746 von einem Mingotti'schen Ensemble in Hamburg aufgeführten *Temistocle* vor, in dem Regina Valentini, die spätere Ehefrau Pietro Mingotti, die Partie des Serse sang. Möglich wäre, dass die Arie für die Aufführungen in Kopenhagen aus dieser vergangenen *Temistocle*-Produktion übernommen wurde.⁵⁰³

Nach dem 1. März scheint es zunächst keine Operaufführungen gegeben zu haben, da Pirker für diesen Tag die letzte Aufführung von *Il Temistocle* ankündigt, und keine weiteren Berichte von Aufführungen anderer Opern liefert. Stattdessen zieht sie Bilanz des bis dahin geleisteten Pensums des Ensembles:

wir haben in dießer kurz[en] Zeit als wir hier sind. 6. neue opern gespielt, unter welchen wir noch ein wenig außgeruht weilen er [= Pietro Mingotti] 5: mal eine pantomime rapresentir[en] laßen, wann mann nun künftiges Jahr eher anfängt so werden wohl ein duzent heraus kommen.⁵⁰⁴

Die fünf Pantomimen, die Pietro Mingotti zwischenzeitlich aufführen ließ, standen wahrscheinlich unter der Leitung des Tänzers und Choreografen Angelo Pompeati, dem Ehemann der Sängerin Teresa Pompeati, der bereits in Hamburg für die „pantomim unter der opera“ zuständig gewesen war.⁵⁰⁵ Fünf der sechs von Marianne Pirker

Songs in the Opera Call'd Bellerofonte By Sig.^r Terradellas, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; W[illiam] C. Smith und Ch[arles] Humphries: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the Years 1721–1766*, London 1968, Nr. 1434, RISM-Nr. 990064052, Ex. D-Mbs (Sign. 4 Mus.pr.22357).

- 502 Vgl. Scouten (Hrsg.), *The London Stage 3/II*, S. 1241; Reinhard Wiesend: *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung – Form und Satztechnik – Inhaltsdarstellung. Mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern* (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 8), Tutzing 1984, S. 356f., sowie den entsprechenden Eintrag in der Datenbank *The Italian Opera Aria on the London Stage 1705–1801* von Michael Burden und Christopher Chowrimootoo (<http://italianaria.bodleian.ox.ac.uk/result.php?task=record&offset=0&rec=1503>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020).
- 503 Vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. CLI–CLIII und CCXXXVIII, und Pollerus, *Regina Mingotti*, S. 104f. Regina Mingotti war mehrfach in Ensembles ihres Mannes engagiert, aber niemals gleichzeitig mit Marianne Pirker.
- 504 Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749.
- 505 Siehe Brief 37, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. Oktober 1748, Zitat ebda., und Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749.

genannten Opern lassen sich wohl mit den drei bereits in Hamburg aufgeführten Produktionen *Bajazet*, *Arsace* und *La clemenza di Tito* sowie den beiden ‚neuen‘ Opern für Kopenhagen *Artaserse* und *Il Temistocle* identifizieren. Mit der sechsten Oper könnte möglicherweise *Orazio*⁵⁰⁶ gemeint sein. Im Libretto der *opera bernesea* ist zwar das Jahr 1749 angegeben, die Namen der ausführenden Sänger und Sängerinnen werden aber nicht genannt. Daher lässt sich nicht sagen, ob dieses Werk während der Kopenhagener Spielzeit 1748/49 oder 1749/50 aufgeführt wurde. Pirker erwähnt *Orazio* in ihren Briefen nicht, was allerdings nicht verwundert, da sie über die Buffonisten und *intermezzi* allgemein selten schrieb. Die Sängerin könnte aber auch auf *La contesa dei Numi* rekurrieren, die zwar noch nicht aufgeführt, aber bereits Mitte Februar geprobt worden war. Möglich ist zudem, dass sich Pirker bei der Anzahl der Opern vertan hat – mit solchen Angaben nahm sie es öfters nicht so genau.

La contesa dei Numi, ein *componimento drammatico*, hatte Christoph Willibald Gluck im Auftrag des dänischen Hofes auf eine bearbeitete *fiesta teatrale* Metastasio komponiert, die zum Anlass, der Geburt des Thronfolgers, passte. Ursprünglich geplant war, dieses *componimento drammatico* am Tag des ersten Kirchgangs der Königin nach der Geburt im Rahmen des an diesem Tag üblichen Hoffestes aufzuführen. Obwohl bereits Mitte Februar davon ausgegangen wurde, dass dieser Tag der Rückkehr in die Öffentlichkeit in die Fastenzeit fallen würde – Mitte Februar ging Marianne Pirker von einem Termin um den 9. März aus – wurde eine Aufführung an diesem Tag nicht in Zweifel gezogen und daher seit Mitte Februar geprobt. Der „Königin füngang“⁵⁰⁷ fand schließlich am 12. März statt. Aufgrund der weit fortgeschrittenen Fastenzeit gab es aber keine Aufführung von *La contesa dei Numi*, sondern nur eine Übergabe des Widmungsexemplars der Komposition, in dem der 12. März vermerkt ist. Außerdem traten alle Sänger und Sängerinnen des Ensembles am Hof auf, während sich die Hofgesellschaft beim Spielen vergnügte.⁵⁰⁸

Die somit immer noch nicht erfolgte Aufführung von *La contesa dei Numi* sowie die Aufführungs- und Einnahmeausfälle aufgrund des Rückzugs der Königin führten dazu, dass der Aufenthalt des Ensembles in Kopenhagen länger dauerte als geplant und sich bis nach Ostern ausdehnte. Da die Verträge der Sängerinnen und Sänger mit Mingotti offenbar vor Ostern endeten, ließ Marianne Pirker sich für die zusätzlichen Aufführungen – die neben *La contesa dei Numi* wohl Wiederholungen bereits gespielter Opern umfassten – zusätzlich bezahlen. Teresa Pompeati reiste dagegen am 15. März oder kurz vorher aus Kopenhagen ab.⁵⁰⁹

506 *Orazio*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-381 4°), Sartori-Nr. 17339.

507 Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749.

508 Siehe Brief 107, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Februar 1749; Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749; Brief 116, Marianne Pirker [aus Kopenhagen] an Franz Pirker in London, 15. März [1749], und Brief 119, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. März 1749. Vgl. auch Philippi, *Vorwort*, S. VII f.

509 Siehe Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749]; Brief 96, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz

Die Zeit bis Ostern verbrachte Pirker neben den üblichen Verpflichtungen, wie dem Wahrnehmen von Einladungen zum Essen, u. a. auch mit dem Spielen des Kartenspiels Quadrille in der Unterkunft von Maria Giustina Turcotti.⁵¹⁰ Außerdem ließ sie sich am 31. März ebenfalls gemeinsam mit der Sängerin Turcotti in den auf die Freimaurerei rekurrierenden Mopsorden aufnehmen:

Wiße dann Erst[ich] daß ich gestern als den 31.^[en] Marzo bin ein Mops worden, und befinde mich sehr vergnügt in dieße venerable société eingetreten zu seyn, und ein wenig mehr Erkänntnuß der Wahrheit gelehret zu haben, die turcotti ist es auch worden, der chechini ist giftig wie der Teufel, und weil die loge in unsern schloß gehalten wurde, so sprengte der spizbub eine thür in der nächsten Kammer und spionirte, seine curiosità war aber so groß, daß er nicht still seyn konte, mithin wurden gleich alle lichter aufgelöscht, und die loge auf einen andern tag als gestern verschoben.⁵¹¹

Da das Geheimnisvolle einen wesentlichen Teil der Anziehungskraft dieses Ordens sowie der Freimaurerei allgemein ausmachte, wie das Verhalten des Tenors Franz Werner zeigt, und der Mopsorden wohl auch nicht sehr weit verbreitet war, sind bis heute nicht viele Einzelheiten bekannt und nur wenige Quellen, etwa Darstellungen von Angehörigen des Ordens als Figurengruppen aus Porzellan, vorhanden.⁵¹² Öffentlich bekannt wurde der Mopsorden, der die freimaurerischen Rituale persiflierte und im Gegensatz zu den meisten Freimaurer-Logen Männer und Frauen zuließ, in den 1740er-Jahren. Die Form der Zusammenkunft und Geselligkeit, die in diesem Orden gepflegt wurden, schien in erster Linie Adelige angesprochen zu haben. Inwieweit diese allerdings den androgynen Orden, der als Persiflage der Freimaurerei ausgegeben nicht unter den päpstlichen Bannfluch von 1738 gegen die freimaurerischen Logen fiel, ernst nahmen oder hauptsächlich als Zerstreuung betrachteten, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Der Mops war im 17. und 18. Jahrhundert jedenfalls zum Modehund der Adelsgesellschaft avanciert, wodurch er sich als Emblem für diese Form dem Zeitgeschmack entsprechender elitärer Zusammenkünfte sehr gut eignete. Auch die von Pirker beschriebene Zusammenkunft setzte sich wohl hauptsächlich aus Mitgliedern der Hofgesellschaft zusammen, denn als Veranstaltungsort gab sie Schloss Charlottenborg an. Die beiden Sängerinnen nutzten die Aufnahme in den Mopsorden somit wahrscheinlich dazu, Beziehungen zur Hofgesell-

Pirker in London, 15. Januar [1749]; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749; Brief 112, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 4. März 1749; Brief 116, Marianne Pirker [aus Kopenhagen] an Franz Pirker in London, 15. März [1749]; Brief 118, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 21. März 1749; Brief 119, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. März 1749, und Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749.

510 Siehe Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

511 Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

512 Siehe beispielhaft die Abbildung einer solchen Gruppe aus Porzellan im Anhang, Kap. 6.3.

schaft zu knüpfen, um auf diese Weise ihr Netzwerk in Kopenhagen zu erweitern und ihr symbolisches Kapital zu vermehren.⁵¹³

Die erste und wohl auch einzige Aufführung der *Contesa dei Numi*⁵¹⁴ fand nach vorangegangener Generalprobe am 9. April 1749 in Schloss Charlottenborg statt.⁵¹⁵ Da der Ostersonntag 1749 auf den 6. April fiel und damit die Fastenzeit beendet war, konnte die Bühne im Schlosstheater nun wieder bespielt werden. Zudem gab es am 14. und 19. April Konzerte mit Instrumental- und Vokalmusik. Am 19. April gehörte zum Instrumentalteil des Konzertes ein Vortrag Glucks auf aufeinander abgestimmten mit Wasser gefüllten Gläsern, einem Instrument, das in England als *musical glasses* bezeichnet wurde und dort sehr bekannt und beliebt war; am 14. April war der Kapellmeister des Ensembles wohl auf dem Cembalo zu hören. Die Beiträge der Sängerinnen und Sänger zu den Vokalmusik-Teilen der Konzerte lassen sich nicht mehr rekonstruieren.⁵¹⁶ An welchen Tagen Operaufführungen stattfanden und welche Opern dabei wiederholt wurden, lässt sich ebenso wenig sagen. Aus den Briefen geht lediglich hervor, dass die letzte Operaufführung – ohne Nennung der entsprechenden Produktion – in Kopenhagen in dieser Spielzeit am 23. April stattgefunden haben soll.⁵¹⁷

In der Aufführung von *La contesa dei Numi* am 9. April traten alle verbliebenen Sänger und Sängerinnen des Ensembles auf: Christoph Hager, Franz Werner und Antonio Casati als Giove, Marte und Apollo sowie Maria Giustina Turcotti, Marianne Pirker und Maria Masi als Astrea, La Pace und La Fortuna.⁵¹⁸ Wie bei dieser Gattung üblich wurden allen Sängern und Sängerinnen jeweils zwei Arien zugeteilt, gleichmäßig verteilt auf die beiden Teile des *componimento drammatico*.

Obwohl die Spielzeit in Kopenhagen für Mingotti finanziell verlustreich war, länger dauerte als geplant, für Marianne Pirker kein Benefizkonzert möglich war, Geschenke vom Hof ausblieben, das zu absolvierende Pensum für die Sängerinnen und Sänger sehr hoch war und Pirker ihre eigene finanzielle Situation zusetzte, beurteilt sie den Aufenthalt

513 Vgl. Erich Köllmann: *Der Mopsorden*, in: *Keramos* 50 (1970), S. 71–82; Wolfgang Saal (Hrsg.): *Der Mops – ein Kunstwerk*, Trier und Berlin 2008, und Roland Martin Hanke: *Mops und Maurer. Betrachtungen zur Geschichte der Mopsgesellschaft. Materialien zur Freimaurerei*, Bayreuth 2009.

514 *La contesa dei Numi*, Libretto, nel real castello di Charlottenburg, in occasione della felice nascita di Christiano Principe, reale ereditario di Danimarca, Norveggia &c. &c. Kiøbenhavn 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 37,-14 4°), Theobald, *Opern-Stagioni*, Nr. 56.

515 Siehe Brief 127, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. April 1749. Die Aufführung wurde sogar in der Zeitung *Posttrytter* angekündigt, vgl. Philippi, *Vorwort*, S. X.

516 Siehe Brief 122, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker [in London], 29. März [1749], und Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749. Vgl. außerdem Philippi, *Vorwort*, S. Xf. (auch diese Konzerte wurden in der Zeitung *Posttrytter* angekündigt).

517 Siehe Brief 134, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. April 1749.

518 Aus dem Libretto geht die Besetzung ausnahmsweise nicht hervor, die Sängernamen sind aber sowohl in der Partiturnabschrift, die wohl als Widmungsexemplar diente, als auch in verschiedenen in DK-Kk aufbewahrten Stimmenabschriften (u. a. in der Bass-Stimme des Ex. DK-Kk, Sign. mu 6308.0660, C. I. 245, Gieddes Samling XI,12) vermerkt, vgl. auch Philippi, *Vorwort*, S. X.

doch insgesamt als positiv, weil dieser künstlerisch erfolgreich und das Ensemble „einzelig geliebt und applaudiert war“⁵¹⁹. Entsprechend äußert sie sich auch über Dänemark als ein „charmant land“⁵²⁰, das ihr gut gefiel. Bei ihrem Mann beschwerte sie sich zwar über die Strapazen und Sorgen, die sie erdulden musste, wies aber gleichzeitig auf den Zuwachs an Reputation hin, den die Kopenhagener *impresa* ihr eingebracht hatte:

ich weiß warum du mich beschuldigst daß ich schmiere, glaubst du dann ich habe an dich allein zu schreib[en], glaubst du dann daß mann ein vieh ist, und daß 7: biß 8: opern in 5 oder 6. monath zu studir[en], probir[en], agir[en], keine Zeit brauchen, die memoir ist keine viel die mann weglegen kan, daß wann ich noch lang dießes leb[en] führ[en] muß, so komme ich vor der Zeit ins grab, meine reputation ist mir lieb, die parten sind stark, die fatigue ist groß, und aller sorg und Kummer ligt auf mir, von allen ort[en] will mann gelt von mir, und du ruckst mir noch für daß ich nicht alzeit process schreibe, absonderlich wann ich keine Materia habel[.]⁵²¹

Bei den hier genannten sieben bis acht Opern, die das Ensemble seit dem Herbst in Hamburg und dann in Kopenhagen aufgeführt hatte, handelt es sich entweder um eine Übertreibung Pirkers oder sie zählte auch die aufgeführten *intermezzi* mit, an denen sie nicht beteiligt war. Pirker selbst sang in den Produktionen von *La clemenza di Tito* und *Bajazet*, die zuerst in Hamburg aufgeführt und dann in Kopenhagen wiederholt wurden, sowie in den Kopenhagener Produktionen von *Artaserse*, *Il Temistocle* und *La contesa dei Numi*. Das Ausbleiben von zusätzlichen Einnahmen durch Geschenke des Hofes oder ein Benefiz traf Pirker nach ihrem Londoner Engagement hart, da die Lebenshaltungskosten in Kopenhagen hoch waren und sie sich einen Großteil ihrer Gage von Mingotti bereits im Voraus hatte auszahlen lassen. Der Weiterverkauf von in London besorgten Waren, wie ihn Pirker in Hamburg schwungvoll betrieben hatte, war aufgrund von Zollabgaben unrentabel. Darüber hinaus musste sie verschiedenen Zahlungsverpflichtungen nachkommen, etwa an Raffaele Turcotti in Bologna für den Unterhalt ihrer dort lebenden jüngsten Tochter Maria Victoria. Daher hatte die Sängerin auch kaum finanzielle Mittel, um ihrem Mann in London auszuhelfen, damit dieser endlich die Insel verlassen konnte.⁵²² Trotzdem hatte Marianne Pirker Verständnis für das Ausbleiben der Geschenke vom Hof, denn

519 Brief 122, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker [in London], 29. März [1749].

520 Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749.

521 Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

522 Siehe u. a. Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748; Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749]; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749; Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749; Brief 119, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. März 1749; Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749,

wir sind zu viel. Die turc[otti] hat 2: cataten [!] expresse componir[en] und druk[en] laß[en] auf die gebuhrts täge, schon seit vorm Jahr her. ich bin re-commandirt. Die Masi und pompeati hab[en] an der tafel gesung[en]. item der castrat. Hager hat gegeigt. Der Klug die gläßer gespiehlt, item wird er alle opern presentir[en] der Königi[n], [...] den Ming[otti] muß mann auch bezahl[en] was ihm das teatre und Scenen gekostet[.]⁵²³

Die Abreise des gesamten Ensembles aus Kopenhagen erfolgte wohl Ende April oder Anfang Mai. Die Reiseroute führte wieder über Lübeck und Hamburg. Dort trennten sich die Wege und Pirker reiste zunächst mit ihrem Diener Philipp sowie Pietro Mingotti und Christoph Hager weiter nach Hannover. Von dort aus setzte sie dann wohl den Weg nur mit ihrem Diener fort. Marianne Pirkers Briefe von der Reise haben sich nicht erhalten. Daher sind Informationen hierzu nur aus den Antwortbriefen ihres Mannes sowie ihren späteren Schreiben zu erschließen.⁵²⁴ Von Hannover aus fuhr Pirker über Frankfurt mit der Postkutsche nach Stuttgart, wo sie nach einer anstrengenden Reise durch Regen und Hitze am 24. Mai 1749 ankam. Die schlechten Reisebedingungen zwangen sie unterwegs dazu, die teure, außerhalb des üblichen Fahrplans auf Verlangen der Reisenden fahrende Extrapost zu nehmen, um einmal ausruhen zu können.⁵²⁵

Im Briefwechsel, den Pirker von Kopenhagen aus mit ihrem Mann in London führte, nehmen Planungen zu zukünftigen beruflichen Stationen großen Raum ein. Bereits kurz nach ihrer Abreise aus London wurden zunächst mögliche Engagements in Wien, Bayreuth und Dresden diskutiert. Die Möglichkeit eines Engagements in Dresden wurde Pirker durch Pietro Mingotti eröffnet, der in Dresden als „Conseiller“ laut Pirker ein Jahresgehalt von 800 Reichstalern erhielt und dessen Frau, die Sängerin Regina Mingotti, seit 1747 am sächsisch-polnischen Hof angestellt war.⁵²⁶ Aus dieser Option wurde nichts,

und Brief 134, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. April 1749. Zu den ausbleibenden Geschenken vom Hof siehe die Briefe 105, 111, 119 und 130.

Die sogenannten „Comissionen“, die im Briefwechsel während Pirkers Aufenthalt in Hamburg einen großen Raum einnehmen, werden in ihrer Kopenhagener Zeit kaum thematisiert, da sie bereits früh und mehrfach meldet, dass u. a. aufgrund von hohen Zollabgaben diese in Dänemark nicht so gewinnbringend weiterverkauft werden können wie in Hamburg. Siehe u. a. Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748; Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748, und Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748].

523 Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749.

524 Siehe Brief 132, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 18. April 1749; Brief 134, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. April 1749; Brief 140, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 13. Mai 1749; Brief 141, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 20. Mai 1749, und Brief 146, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker [in London], 29. Mai 1749.

525 Siehe Brief 143, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker [in London], 24. Mai 1749.

526 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748, Zitat ebda.; Brief 107, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Februar 1749, sowie Brief 158, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 10. Juni 1749, und

wie auch aus dem Versuch des am württembergischen Hof angestellten Tenors Kajetan Neusinger, Pirker für die Hochzeitsfeierlichkeiten der Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth mit Herzog Carl Eugen von Württemberg in Bayreuth verpflichten zu lassen. Da Pirker an einer dortigen Verpflichtung nichts lag und ihr der Hof nicht gefiel, störte sie das Scheitern dieser Option nicht sonderlich.⁵²⁷ Intensiver wurde ein mögliches Engagement in Wien besprochen und verhandelt. Brieflicher Kontakt in diese Stadt bestand u. a. mit dem Kaufmann Franz von Churfeld, der auch als Verbindungsmann zu dem Theaterdirektor Rocco di Lopresti fungierte und etwa dessen Briefe in seine eigene Korrespondenz an die Pirker einschloss, sowie mit dem Tenor und Impresario Francesco Borosini, der mit den Pirker schon länger bekannt war und in ihrer Schuld stand, da er mit ihrer finanziellen Hilfe nach der *season* 1746/47 aus London abreisen konnte, für die er seine Gage nicht erhalten hatte. Zunächst sollte sich das Engagement in Wien von Anfang September 1749 bis zum Karneval 1750 erstrecken. Pirker berichtete von diesen Verhandlungen absichtlich Pietro Mingotti, damit der Impresario über ihren Marktwert informiert war und ihr mindestens eine Gage in derselben Höhe für eine potenzielle nächste Anstellung bieten musste. Zudem riet der Impresario ihr, mehrere Engagements gleichzeitig zu verhandeln, denn „es [ist] allzeit beßer sich in zwey contract zu melir[en], wer hernach der beste ist den acceptirt man“⁵²⁸, da er selbst Pirker zu diesem Zeitpunkt keine sichere Anstellung nach der *impresa* in Kopenhagen bieten konnte. Das Angebot aus Wien umfasste schließlich 400 Dukaten für ein ganzes Jahr, beginnend in der Fastenzeit des Jahres 1749 und endend mit dem Karneval 1750. Es beinhaltete die Dienste von Marianne Pirker als Sängerin sowie ihrem Mann als Violinisten im Orchester und zeitweisem Komponisten von Ballettmusiken; nicht enthalten waren die Reisekosten. Die Gage war der Sängerin zu gering, zumal sie von dieser auch die teuren Reisekosten von Kopenhagen nach Wien, die sie auf etwa 100 Dukaten schätzte, hätte bezahlen müssen. Zudem hätte sie, um den Vertrag zu erfüllen, in der Fastenzeit 1749 direkt von Kopenhagen nach Wien reisen müssen. Aufgrund der Witterungsbedingungen, etwa der zugefrorenen Meerengen in Dänemark, wäre dies ihrer Einschätzung nach ein nahezu aussichtsloses Unterfangen gewesen, und sie hätte ihre Kinder in Stuttgart nicht sehen können. Trotzdem versuchte Pirker noch, die Gage auf 500 Dukaten zu erhöhen und stellte die Forderung, dass sie nur einen Vertrag als *prima donna* akzeptieren würde. Beide Bedingungen konnte sie nicht durchsetzen. Als sie außerdem erfuhr, dass auch Maria Masi Verhandlungen in Wien führte und sich ihre Eltern in Stuttgart gegen das Wiener Engagement aussprachen, ließ sie diese Option fallen und forcierte andere mögliche Projekte, denn „wien wäre der geringste profit unter allen“⁵²⁹. Weder Marianne Pirker noch Ma-

vgl. u. a. Panja Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2003, S. 37 und 187f.

527 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748, und Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748.

528 Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748.

529 Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748.

ria Masi nahmen die angebotenen Vertragskonditionen an. Hieran zeigt sich auch, dass die einstmals führende Wiener Hofoper, nachdem sie ab 1740 von Kaiserin Maria Theresia nicht mehr in ihrer bisherigen Form weitergeführt wurde, schnell an Ansehen verloren und aufgrund der verschlechterten Vertragsbedingungen Wien als Opernstandort für Sänger und Sängerinnen an Attraktivität eingebüßt hatte.⁵³⁰ Für Pirker ergab sich über Francesco Borosini, als sie bereits in Diensten des württembergischen Hofes stand, erneut die Möglichkeit, in Wien aufzutreten, diesmal im Rahmen von Konzerten während der Fastenzeit des Jahres 1752 im Theater nächst der Burg. Ob sie das Angebot wahrnahm, lässt sich auf Grundlage der überlieferten Quellen nicht mehr ausmachen.⁵³¹

Außer dieser Wiener Option eruierte Marianne Pirker noch weitere mögliche Engagements nach der Mingotti'schen *impresa* in Hamburg und Kopenhagen: Dazu gehörten die Möglichkeiten einer erneuten *impresa* mit Pietro Mingotti in Holland und Brüssel, die Nachfolge der Sängerin Giovanna Della Stella am kurkölnischen Hof in Bonn, eine Anstellung am dänischen Hof in Kopenhagen und die Nachfolge Francesca Cuzzonis am württembergischen Hof in Stuttgart.⁵³² Außerdem plante die Sängerin zusätzliche Einnahmen auf der Rückreise von Kopenhagen durch erneute Operaufführungen in Hamburg und Auftritte an verschiedenen Höfen. Mehrfach schreibt Pirker, dass sie aus verschiede-

530 Vgl. u. a. Erich Reimer: *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 112), Wilhelmshaven 1991, S. 89, 125–127 und 132f., sowie Walter, *Oper*, S. 200f.

531 Siehe u. a. Brief 14, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 10. September 1748; Brief 28, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 24. September 1748; Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748; Brief 53, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 15. Oktober 1748; Brief 55, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 18. Oktober 1748; Brief 68, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 5. November 1748; Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748; Brief 75, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. November 1748; Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748; Brief 77, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 26. November [1748]; Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748; Brief 83, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 10. Dezember 1748; Brief 86, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 17. Dezember 1748; Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749; Brief 133, Francesco Borosini de Hohenstern aus Wien an Franz Pirker in London, 19. April 1749, und Brief 239, Francesco Borosini aus Wien an Marianne Pirker in Stuttgart, 28. August 1751.

Vgl. zu Marianne Pirkers Überlegungen hinsichtlich verschiedener, möglicher Engagements auch Mirijam Beier: *Die Mobilität der operisti um 1750. Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (ca. 1717–1782)*, in: *Musik und Migration*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Nils Grosch (= Musik und Migration, Bd. 1), Münster 2018, S. 207–212.

532 Außerdem wurde aufgrund der schlechten Verdienstsituation in Kopenhagen innerhalb des Ensembles kurzzeitig nach einer Anregung Christoph Hagers über Auftritte in Danzig nachgedacht, weil es von Kopenhagen aus schnell zu erreichen gewesen wäre. Pläne in diese Richtung wurden aber offenbar nicht weiterverfolgt und umgesetzt. Siehe Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749], und Brief 102, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Januar 1749.

nen Gründen unsicher war, welche der Optionen sie weiterverfolgen sollte. Sie wog Vor- und Nachteile sorgfältig ab und dachte über Kombinationsmöglichkeiten nach: Etwa den Sommer in Stuttgart bei der Familie zu verbringen und im Herbst und Winter mit Pietro Mingotti nach Holland zu gehen; oder die Nachfolge Cuzzonis am württembergischen Hof anzustreben und auch bei erfolgter Anstellung an diesem Hof trotzdem ein Engagement bei Mingotti anzunehmen; oder auf der Rückreise von Kopenhagen am kurkölnischen Hof aufzutreten, um die vakant werdende Stelle Giovanna Della Stellas zu erhalten, um daraufhin am württembergischen Hof dasselbe zu versuchen.⁵³³

Da Paolo Scalabrini als königlich-dänischer Kapellmeister für die nächste Opernspielzeit im Herbst und Winter 1749/50 vom Hof mit der Bildung eines Hofopernensembles beauftragt worden war, sah sich Pietro Mingotti für diese Spielzeit zunächst nach einem anderen Wirkungsort um. Diesen wollte er anfänglich in Holland finden. Durch einen Vorschlag Giuseppe Jozzis, der inzwischen bei Franz Pirker in London weilte, erweiterte er seine Überlegungen dann auch um Brüssel. Jozzi wollte über seine Kontakte Aufführungen in Brüssel ermöglichen, das er als Standort für lukrativ hielt, während Mingotti plante, zu Ostern 1749 in Holland zu sein, um sich einen Überblick über die dortige Lage nach Beendigung des Österreichischen Erbfolgekriegs zu verschaffen und eine *impresa* für den Herbst und Winter 1749/50 zu lancieren. Da sich der Aufenthalt in Kopenhagen bis nach Ostern verzögerte, wurde aus der Sondierungsreise allerdings nichts. Nach Pirkers Aussagen plante Mingotti diese Unternehmung, um der Sängerin ein Engagement bieten zu können, wenn aus ihren anderen Optionen nichts werden sollte. Dass Mingotti den von Jozzi vorgeschlagenen und ihm von Pirker überbrachten Aufenthalt in Brüssel ernsthaft als weitere Option sah, zeigt ein Brief Mingottis an Franz Pirker, in dem er bereits eine mögliche Besetzung für diese Unternehmung vorschlug: mit Marianne Pirker als *prima donna* und Giuseppe Jozzi als *primo uomo*. Doch diese Planungen wurden beendet, als Paolo Scalabrini der Auftrag zur Bildung eines Hofopernensembles entzogen wurde und stattdessen Pietro Mingotti doch noch vom dänischen Hof beauftragt wurde, im folgenden Herbst und Winter erneut Opern in Kopenhagen aufzuführen.⁵³⁴

533 Siehe u. a. Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748; Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749]; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749, und Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

534 Die möglichen Mingotti'schen *imprese* in Holland und Brüssel wurden in der Korrespondenz intensiv besprochen und kommen in sehr vielen Briefen während Marianne Pirkers Zeit in Kopenhagen vor. Daher werden hier nur exemplarisch einige der Briefe genannt, in denen diese *imprese* vorkommen: Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749; Brief 107, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Februar 1749; Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749; Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749; Brief 117, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Kopenhagen], 16. März 1749; Brief 122, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker [in London], 29. März [1749], und Brief 123, Pietro Mingotti [aus Kopenhagen] an [Franz Pirker in London, 1. April 1749].

Paolo Scalabrini war die Rekrutierung eines Ensembles in Kopenhagen nicht gelungen, weil die von ihm angebotenen Konditionen nicht sehr gut waren⁵³⁵ und ihm jegliche Erfahrung als Opernimpresario sowie finanzielle Ressourcen fehlten. Vonseiten der Sängerinnen und Sänger wurde ihm daher kein Vertrauen entgegengebracht.⁵³⁶ Zu den Sängern und Sängerinnen, die mit Scalabrini trotzdem verhandelten, gehörten Rosa Costa und Giuseppe Jozzi, der davon ausging, dass Marianne Pirker zum Ensemble gehören werde und deshalb unbedingt ebenfalls verpflichtet werden wollte. Pirker wurde von Scalabrini allerdings nie ein Angebot gemacht, was sie sehr verärgerte, obwohl sie wusste, dass sie kaum bessere Bedingungen würde verhandeln können und sie die angebotenen Konditionen nicht akzeptieren würde. Sie war sogar der Meinung, dass Scalabrini der Auftrag vom Hof in erster Linie aus diesem Grund wieder entzogen worden war.⁵³⁷ In Ermangelung von Aussagen anderer Beteiligten kann diese Behauptung aber weder widerlegt noch bekräftigt werden. Nachdem Jozzis Verhandlungen mit Scalabrini gescheitert waren und Mingotti die *impresa* vom dänischen Hof erhalten hatte, führte dieser die begonnenen Verhandlungen fort. Damit er auf jeden Fall in das Ensemble aufgenommen wurde, hatte Jozzi Scalabrini den Vorschlag unterbreitet, er könne abwechselnd, *a vicenda*, mit Pirker in den Partien des *primo* und des *secondo uomo* auftreten. Pirker stand dieser Überlegung allerdings skeptisch gegenüber. Mingotti verhandelte nun auf Basis der bereits mit Scalabrini getroffenen Vereinbarungen weiter, was insbesondere im Punkt des *a vicenda*-Auftretens zu Verwerfungen führte und die Verhandlungen so lange dauern ließ, dass Pirker inzwischen nach Württemberg abgereist war.⁵³⁸

535 Pirker beschreibt die Konditionen folgendermaßen: „dann hier [= Kopenhagen] wollen die canaglien nicht mehr vor ein ganzes Jahr geben, als uns Mingotti für 6: Monath gibt, und da sind alle obligirt alle woch[en] 2: mahl bey des Königs tafel zu singen, alßo ist uns alsdann das regal von Hof auch benommen, ist es alßo absolute vor hier nichts.“ (Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749).

536 „Den Haß so der Scalabrini hat, ist dießer daß wir im anfang ehe es noch gewiß war daß er die Impresa hatte, alle einhellig gelacht und gesagt wer dießer Narr seyn würde unter einen Impress[ario] zu bleib[en] welcher nichts zu zahlen hätte, dießes hat im so choquirt daß er von des Ming[otti] leut[en] gar keinen genom[m]en hätte, wann es mit der Masi nicht eine andere Bewantnuß des grafen Ranzau wegen hätte, dann eine beßere Compagnie wird er in seinen leben nicht zusammen bringen, und welche hier einhellig geliebt und applautirt war, die ganze noblesse sagt ihm dießes allein er sagt es gehe auf seinen Rischio [...] dann stelle dir nur für, daß Ming[otti] mit einer so gut[en] Comp[agnie] dießes Jahr sehr stark verlohren, das Scal[abrini] noch keine pracci vom teatro hat, daß er alsdann ein Bauer der zum Edelmann wird, daß er spiehl wie der teufel[.]“ (Brief 122, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker [in London], 29. März [1749]).

537 Siehe Brief 146, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker [in London], 29. Mai 1749.

538 Auch diese Pläne finden ihren Niederschlag in einer großen Anzahl von Briefen. Daher werden hier nur einige davon zum ersten Teil der Verhandlungen genannt: Brief 96, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Januar [1749]; Brief 108, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 18. Februar 1749; Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749; Brief 112, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 4. März 1749; Brief 117, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Kopenhagen], 16. März 1749; Brief 120, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 25. März 1749; Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749; Brief

Diejenige Option, die sowohl Marianne als auch Franz Pirker am besten gefiel, war, dass Marianne Pirker eine Anstellung am württembergischen Hof in Stuttgart als Nachfolgerin von Francesca Cuzzoni erhalten konnte. Francesca Cuzzoni kannte Pirker spätestens seit ihrem ersten Engagement bei Mingotti in Hamburg und war offenbar mit ihr in Kontakt geblieben, da sie sich bereits im Oktober 1748 bei ihr brieflich erkundigt hatte, ob die Gerüchte stimmten, dass sie ihre Anstellung am württembergischen Hof verlassen würde, um in Bologna einen Prozess wegen ihres verstorbenen Mannes zu führen. Von ihrer in Stuttgart lebenden Mutter Susanna Maria und ihrem Stiefvater Johann Adam Eber wurde Pirker über die tatsächliche Abwesenheit Cuzzonis informiert und dazu gedrängt, rechtzeitig in Stuttgart einzutreffen, bevor ihr jemand zuvorkam, um sowohl Cuzzonis Stelle als auch deren Besoldung zu erhalten. Daher stand für Pirker fest, nach Abschluss der Aufführungen in Kopenhagen nach Stuttgart zu reisen, auch wenn ihr ursprünglicher Plan, noch in der Fastenzeit oder spätestens zu Ostern dort anzukommen, aufgrund der Verzögerungen in Kopenhagen nicht gehalten werden konnte. Neben der Weitergabe von Informationen zur Situation in Stuttgart, etwa der An- oder Abwesenheit der Hofgesellschaft, setzten sich Pirkers Eltern auch konkret für sie ein, indem sie ein Memorial bei Hof einreichten⁵³⁹. Sie drängten Pirker zum eiligen Handeln, damit ihr keine andere Sängerin zuvorkomme, entsprechend unglücklich war die Sängerin über die Verzögerungen in Kopenhagen. Ausdrücklich betonte Pirker, dass sie den württembergischen Hof demjenigen in Kopenhagen vorzog (solange diese Option durch die Beauftragung Scalabrinis noch bestand), da ihr Kopenhagen zu weit entfernt von anderen Auftrittsmöglichkeiten war. Außerdem wollte sie bei ihren Töchtern in Stuttgart sein, was sie als Hauptargument für die Bemühungen um das Engagement in Württemberg anführte.⁵⁴⁰

Da sie sich aber der Aufnahme in den württembergischen Dienst nicht sicher sein konnte und das Reisen viel Geld kostete, plante sie, auf der Reise von Kopenhagen nach

126, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 8. April 1749; Brief 129, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 15. April 1749; Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749; Brief 134, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. April 1749, und Brief 140, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 13. Mai 1749. Zum Fortgang der Verhandlungen siehe Kap. 2.6.3.

539 Das entsprechende Schriftstück ist im HStAS nicht nachweisbar und muss daher als verloren gelten.

540 Siehe u. a. Brief 49, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. Oktober 1748; Brief 67, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. und 5. November 1748; Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748; Brief 75, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. November 1748; Brief 76, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 23. November 1748; Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749]; Brief 102, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Januar 1749; Brief 110, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 25. Februar 1749; Brief 111, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. März 1749; Brief 112, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 4. März 1749; Brief 116, Marianne Pirker [aus Kopenhagen] an Franz Pirker in London, 15. März [1749]; Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749, und Brief 127, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. April 1749.

Stuttgart an verschiedenen Höfen anzuhalten, um sich dort hören zu lassen und dadurch entweder eine Chance auf eine Anstellung zu erhalten oder durch ein Geschenk die Reisekasse aufzubessern. Diese Form der Reiseplanung war unter Sängern und Sängerinnen durchaus nicht unüblich. In der Korrespondenz wird ein entsprechendes Vorgehen auch von Maria Giustina Turcotti und Margherita Giacomazzi erwähnt.⁵⁴¹

Die direkte Reiseroute von Kopenhagen nach Stuttgart führte zunächst über Hamburg. Da traf es sich gut, dass Pirker den Auftrag hatte, zu oder kurz nach Ostern Opernaufführungen in Hamburg zu organisieren. Wer genau in Hamburg diesen Auftrag erteilt hatte, geht aus Pirkers Ausführungen nicht hervor. Da sich das Ensemble aber bis weit nach Ostern in Kopenhagen aufhielt, konnten die geplanten Aufführungen in Hamburg schließlich nicht realisiert werden.⁵⁴²

Ebenso wie Pirker die Geschicke Francesca Cuzzonis am württembergischen Hof beobachtete, verfolgte sie auch die Karriere Giovanna Della Stellas, die seit 1745 als Sängerin am Hof der kurkölnischen Residenzstadt Bonn angestellt war. Wie gut Pirker über Konkurrentinnen informiert war, zeigt ihr Wissen über die Entlassung Della Stellas aus dem Hofdienst, Monate bevor diese offiziell wurde. In London ließ Pirker ihren Mann Informationen über die Sängersituation am kurkölnischen Hof beschaffen. Franz Pirker nutzte auch gleich die Anwesenheit des kurkölnischen Kammermusikdirektors und Violoncellisten Joseph Marie Clemens Dall'Abaco in London, um ihn zu einem Fürsprecher Marianne Pirkers an seinem Hof zu machen. Daher überlegte Marianne Pirker, auf ihrer Reise von Kopenhagen nach Hamburg in Bonn Halt zu machen, um sich am dortigen Hof vorzustellen und möglicherweise Della Stellas Anstellung zu erhalten. Da Franz Pirker im Verlauf der Reiseplanung meldete, dass sich der Kurfürst von Köln im Zeitraum von Marianne Pirkers Reise am Hof der Landgrafschaft Hessen-Kassel in Kassel aufhalten werde, erübrigte sich wohl ein Aufenthalt in Bonn und die Sängerin ließ ihre Reiseroute nicht über Bonn verlaufen.⁵⁴³

Ob sie überhaupt wie zunächst geplant auf ihrer Rückreise an Höfen Halt machte, da sie es aufgrund der Verzögerungen in Kopenhagen, wie beschrieben, sehr eilig hatte nach

541 Siehe zu Maria Giustina Turcotti Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749, und Brief 129, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 15. April 1749; zu Margherita Giacomazzi Brief 93, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 7. Januar 1749, sowie Brief 116, Marianne Pirker [aus Kopenhagen] an Franz Pirker in London, 15. März [1749], und die in den folgenden Abschnitten genannten Briefe.

542 Siehe Brief 73, Marianne Pirker aus Lübeck an Franz Pirker in London, 14. November 1748; Brief 96, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. Januar [1749]; Brief 116, Marianne Pirker [aus Kopenhagen] an Franz Pirker in London, 15. März [1749], und Brief 119, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. März 1749.

543 Siehe u. a. Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748; Brief 86, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 17. Dezember 1748; Brief 89, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Dezember 1748; Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749; Brief 135, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 29. April 1749, und Brief 139, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 9. Mai 1749.

Stuttgart zu kommen, und wenn, an welchen Höfen sie dies tat, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Lediglich der Verlauf der Route per Postkutsche von Hamburg über Frankfurt nach Stuttgart ist, wie oben erwähnt, bekannt. Zudem befürchtete Marianne Pirker, dass sie nur in Begleitung ihres Dieners, aber ohne ihren Ehemann eine schlechte „figur machen [könnte], etwa wie die *cuzzoni* und *giacomazzi*“⁵⁴⁴. Franz Pirker hatte zwar die beständige Hoffnung, endlich aus London abreisen zu können, weshalb sich die Eheleute auch über verschiedene mögliche Treffpunkte im Verlauf von Marianne Pirkers Reise Gedanken machten,⁵⁴⁵ konnte die Stadt aber erst im September 1749 verlassen. Trotzdem empfahl er seiner Frau nachdrücklich, sich vom dänischen Hof ein Empfehlungsschreiben für den Hof in Kassel ausstellen zu lassen, da es sich bei der Landgräfin von Hessen-Kassel, Maria von Großbritannien, Irland und Hannover, um eine Schwester der Königin von Dänemark handelte. Daher ging er von einem lukrativen Aufenthalt an diesem Hof aus und meinte, dass seine Abwesenheit durch die Empfehlung nicht so sehr ins Gewicht falle.⁵⁴⁶ Ein Nachweis über Marianne Pirkers Aufenthalt an diesem Hof lässt sich nicht mehr erbringen. Ein Kommentar von Franz Pirker lässt im Gegenteil vermuten, dass seine Frau einen Besuch an diesem Hof auf das nächste Jahr verschoben haben könnte. Damit nutzte sie die Anwesenheit des Kurfürsten von Köln an diesem Hof nicht, die es ihr ermöglicht hätte, gleichzeitig Reisegeld am Hof von Hessen-Kassel zu verdienen und sich um die Nachfolge Della Stellas am kurkölnischen Hof zu bemühen.⁵⁴⁷ Als Reiseroute von Hamburg über Kassel schlug Franz Pirker seiner Frau Folgendes vor:

Deine Marche route ist vermög der Carte, und schnurgerad von Hamburg aus nach Stutgart 1^{mo} auf Hanover, dieser Weg ist dir ohnedem bekannt. von Hanover auf Bandlin 2. 3 auf Einbeck. 4 Nordheim. 5. Hast. 6. Göttingen. 7. Munderten 8. Hessen Cassel. Von Cassel kanst du entweder über Fulda, wo ein reicher Reichsfürstl[icher] Abt, oder über Marburg nach Frankfurt gehen. Über Marburg

544 Brief 109, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 21. Februar 1749.

545 U. a. werden Köln und Mainz als mögliche Treffpunkte genannt, siehe u. a. Brief 108, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 18. Februar 1749; Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749; Brief 129, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 15. April 1749, und Brief 132, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 18. April 1749.

546 Siehe Brief 125, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 4. April 1749. Marianne Pirker bremste allerdings die Euphorie ihres Mannes hinsichtlich des vermeintlich sicheren Erfolges am Hof in Kassel, da sie der Meinung war, ein Auftritt am kurkölnischen Hof in Bonn könne ebenso ertragreich sein (Brief 132, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 18. April 1749).

547 Siehe Brief 145, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 27. Mai 1749. Vgl. zu Marianne Pirkers Aufenthalt am württembergischen Hof und ihren Vertragsverhandlungen auch Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 86–89; Krauß, *Marianne Pirker*, S. 266–270, und Sittard, *Geschichte II*, S. 40–44.

sind 6 PostStt Stationen, und 17 Meil[en] Über Fulda sind 10 PostStat[ionen] und 24 Meil[en] welches alles auf der Reise besser auszukundschaft[en].⁵⁴⁸

Danach könne sie sich entweder über Mainz oder Frankfurt nach Stuttgart begeben. Zumindest in der ersten nach Hamburg genannten Station, Hannover, war Marianne Pirker auf ihrer Rückreise gewesen. Inwieweit sie der weiteren vorgeschlagenen Route gefolgt ist und ob sie den Weg über Fulda oder über Marburg gewählt hat, um zunächst nach Frankfurt und dann nach Stuttgart zu gelangen, ist nicht mehr nachvollziehbar. Und auch nachdem Pirker dort Ende Mai 1749 angekommen war, rissen die Diskussionen über ein Engagement im folgenden Winter nicht ab. Sie konzentrierten sich aber nunmehr auf die Verhandlungen insbesondere Giuseppe Jozzis mit Pietro Mingotti für die Spielzeit in Kopenhagen vom Herbst 1749 bis zur Fastenzeit 1750.

2.6.3 Vertragsverhandlungen mit dem württembergischen Hof: Zwischenspiel in Stuttgart und Ludwigsburg (1749)

Nachdem Marianne Pirker Ende Mai 1749 in Stuttgart eingetroffen war, leitete sie sofort Schritte in die Wege, um sich am württembergischen Hof vorzustellen. Anschließend an das von ihrem Stiefvater bereits eingereichte Memorial⁵⁴⁹ wollte sie über den Oberhofmarschall Ferdinand Reinhard Freiherr von Wallbrunn als höchsten Beamten des Hofes zum württembergischen Herzog Carl Eugen vordringen.⁵⁵⁰ Außer ihrem Stiefvater sah Pirker in Stuttgart auch ihre Mutter⁵⁵¹ und ihre beiden Töchter Aloysia und Rosalia wieder. Sie wohnte aber nicht bei ihrer Familie, sondern hielt sich abwechselnd in Stuttgart und Ludwigsburg auf und nahm ihre vom Hof bezahlte Unterkunft im Gasthof.⁵⁵² Erziehung und Unterricht der beiden Töchter hatte in den letzten Jahren in der Hand von Pirkers Stiefvater und ihrer Mutter gelegen. Sie erhielten – wohl hinsichtlich einer angestrebten Musikerinnenkarriere – eine umfangreiche Sprachausbildung sowie Musikunterricht.⁵⁵³ Letzterer war bereits so weit fortgeschritten, dass während Pirkers Aufenthalt in Ludwigsburg Anfang Juni 1749 beide Töchter Stücke auf dem Clavier am Hof vorspielten und Aloysia außerdem eine Arie sang. Auf der älteren Tochter lagen insbesondere auch Franz Pirkers Hoffnungen auf eine erfolgreiche musikalische Karriere. So insistierte er mehrfach, dass seine Frau sich für Giuseppe Jozzi am württembergischen Hof einsetzen sollte, damit dieser Clavierlehrer von Aloysia werden könne, die bereits in Italien ein paar

548 Siehe Brief 125, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 4. April 1749.

549 Siehe Kap. 2.6.2.

550 Siehe Brief 143, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker [in London], 24. Mai 1749.

551 Siehe zu Marianne Pirkers Stiefvater Eber und ihrer Mutter Susanna Maria auch Kap. 2.1.1.

552 Siehe Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749, und Brief 187, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 4. und 7. Juli 1749.

553 Siehe Kap. 2.1.1.

Monate Unterricht bei Jozzi gehabt hatte.⁵⁵⁴ Franz Pirker schrieb überzeugt an seine Frau, dass „[m]it ihren Naturel, und was sie schon kan, und durch die Assistenz von Jozzi würde sie die erste Virtuosa in der Welt werden“.⁵⁵⁵

Aus diesem Grund setzte sich Franz Pirker sehr für den Kastraten ein. Er versuchte zum einen, seine Frau davon zu überzeugen, in Württemberg für Jozzi einzutreten, und war zum anderen sehr interessiert daran, dass die Verhandlungen zwischen Jozzi und Mingotti über Jozzis Engagement bei der nächsten Kopenhagener Unternehmung Mingottis zu einem positiven Abschluss kommen würden, da Jozzi vorher einige Fehlschläge zu verkraften gehabt hatte. Die Vertragsbedingungen, die Jozzi mit Scalabrini ausgehandelt hatte – 400 Ongari Gage, die auch nicht extra vergütete Auftritte am Hof umfasste, Übernahme der Reisekosten sowie *a-vicenda*-Auftritte mit Marianne Pirker in den *primo*- und *secondo-uomo*-Partien – wollte er von Mingotti nicht akzeptieren. Sowohl die Höhe der Gage als auch insbesondere das abwechselnde Auftreten mit Pirker wollte der Kastrat nun nicht mehr hinnehmen, weil er der Meinung war, hierdurch einen großen Reputationsverlust zu erleiden. Pirker war darüber sehr verärgert, da sie Mingotti davon überzeugt hatte, Jozzi unter Vertrag zu nehmen, obwohl er keinen weiteren Sänger für das Ensemble benötigte – daher auch die *a-vicenda*-Klausel. Zudem konnte sie Jozzis Sorge um seine Reputation wegen des abwechselnden Auftretens in den Partien des *primo* und des *secondo uomo* mit ihr als einer guten Freundin und verdienten Sängerin keineswegs nachvollziehen. Überdies hatte Mingotti nichts Gutes über Jozzis vokale Fähigkeiten gehört und Pirker gab zu bedenken, dass in Kopenhagen sehr gute schauspielerische Fähigkeiten erwartet wurden, die der Kastrat ebenfalls nicht zu bieten hatte. Pirkers Ton wurde in Bezug auf die Verhandlungen, die Giuseppe Jozzi und Franz Pirker mit Pietro Mingotti führten, immer schärfer, auch weil sie befürchtete, dass das *a-vicenda*-Auftreten mit Jozzi gleichfalls für ihren Status innerhalb des Ensembles und damit für ihre Reputation nachteilig sei. Um zumindest die *a-vicenda*-Klausel unnötig zu machen, fassten Franz Pirker und Jozzi daher den Plan, die Sängerin Rosa Costa in Zusammenarbeit mit Francesco Vanneschi mit einem Angebot nach London abzuwerben. Denn ohne die Sängerin im Ensemble hätten die beiden Primarierpartien statt auf drei nur noch auf zwei Ensemblemitglieder, nämlich Giuseppe Jozzi und Marianne Pirker, aufgeteilt werden müssen – die *a-vicenda*-Klausel wäre damit obsolet gewesen. Doch Rosa Costa durchschaute schließlich diesen Plan, sodass sie nicht den Londoner Vertrag, sondern denjenigen mit Mingotti für Kopenhagen annahm. Nach vielen Komplikationen in den Verhandlungen zwischen dem Impresario und dem Kastraten willigte Jozzi aber letztlich in die zu Beginn von Min-

554 Siehe u. a. Brief 140, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 13. Mai 1749; Brief 146, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker [in London], 29. Mai 1749; Brief 147, Aloysia Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, [29. Mai 1749]; Brief 148, Giuseppe Jozzi aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749; Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749, und Brief 158, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 10. Juni 1749.

555 Brief 164, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 13. Juni 1749.

gotti angebotenen Konditionen ein, weil er unter allen Umständen gemeinsam mit den Pirkers engagiert sein wollte.⁵⁵⁶

Trotz dieser Differenzen mit Jozzi setzte sich Marianne Pirker dem Wunsch ihres Ehemannes entsprechend auch am württembergischen Hof für den Kastraten ein. Eine Schwierigkeit bestand allerdings darin, dass ein Altist für die Kirchenmusik gesucht wurde, womit Giuseppe Jozzi als Soprankastrat nicht in die engere Auswahl gehörte. Doch schaffte Pirker es, den Herzog neugierig auf Jozzi zu machen und Reginelli bei ihm zu diskreditieren. Zudem konnte sie den Obersthofmeister der Prinzen von Württemberg, Friedrich Karl Freiherr von Montolieu sowie den württembergischen Konzertmeister Giovanni Battista Bianchini (detto Tittarella), der mit dem Kastraten schon längere Zeit bekannt war, als Fürsprecher Jozzis ausmachen.⁵⁵⁷

Marianne Pirker selbst musste sich dagegen nach ihrer Ankunft in Stuttgart zunächst gegen die bereits im Dienst befindlichen Sängerin Luisa Peruzzi und den Tenor Kajetan Neusinger, mit dem Pirker bereits in seiner Eigenschaft als württembergischer Hofmusiker in Bezug auf die Hochzeit von Herzog Carl Eugen mit Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie 1748 in Bayreuth in Kontakt gestanden hatte, behaupten, ohne Fürsprecher auf ihrer Seite zu wissen. Franz Pirker vermutete, dass die Unstimmigkeiten zwischen dem bereits angestellten Gesangspersonal und seiner Frau daher rührten, dass das Memorial möglicherweise zu einem ungünstigen Zeitpunkt eingereicht worden war. Seiner Mei-

556 Die Verhandlungen werden bis zu ihrem Abschluss in der Zeit, in der sich Pirker zwischen den beiden Kopenhagener Spielzeiten am württembergischen Hof befand, fast in jedem Brief thematisiert. Siehe u. a. Brief 140, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 13. Mai 1749; Brief 142, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Stuttgart], 23. Mai 1749; Brief 143, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker [in London], 24. Mai 1749; Brief 144, Giuseppe Jozzi aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 27. Mai 1749; Brief 146, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker [in London], 29. Mai 1749; Brief 148, Giuseppe Jozzi aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749; Brief 149, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749; Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749; Brief 157, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 10. Juni 1749; Brief 158, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 10. Juni 1749; Brief 159, Giuseppe Jozzi aus Den Haag an Marianne Pirker in Stuttgart, 11. Juni 1749; Brief 168, Giuseppe Jozzi aus Den Haag [an Pietro Mingotti in Dresden], 19. Juni 1749; Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749; Brief 173, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 20. Juni 1749; Brief 174, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker in London, 22. Juni 1749; Brief 177, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 24. Juni 1749; Brief 187, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 4. und 7. Juli 1749; Brief 188, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 8. Juli 1749; Brief 189, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Amsterdam, 8. Juli 1749, und Brief 190, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 11. Juli 1749.

557 Siehe Brief 145, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 27. Mai 1749; Brief 146, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker [in London], 29. Mai 1749; Brief 147, Aloysia Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, [29. Mai 1749]; Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749; Brief 158, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 10. Juni 1749; Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749, und Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

nung nach hatten die angestellten Sänger und Sängerinnen nicht damit gerechnet, dass Pirker als außenstehende Sängerin so gut über die Verhältnisse am Hof Bescheid wusste, dass sie sich bereits um die Stelle bemühte, bevor die angestellten Sängerinnen und Sänger ihre eigenen Vorschläge lancieren konnten.⁵⁵⁸ Dieses Unmuts ungeachtet konnte Pirker schon wenige Tage nach ihrer Ankunft an ihren Mann schreiben, dass sie bereits am Hof gesungen habe und sowohl Herzog Carl Eugen als auch Herzogin Elisabeth Friederike Sophie von ihr begeistert seien und sie nicht mehr gehen lassen wollten. In den folgenden Wochen war die Sängerin in den Residenzen in Stuttgart und Ludwigsburg an der Kammer- und Kirchenmusik beteiligt, wobei sie sowohl auf komponierte Stücke zurückgriff als auch improvisierte. Sie hoffte auf ein großzügiges Entgegenkommen des Herzogspaares für diese Dienste in Form eines Geschenks und verhandelte bereits die Bedingungen ihrer Anstellung. Anfang Juni wurde ihr ein jährliches Gehalt von 1200 fl. angeboten, das sie auf 1500 fl. erhöhen wollte. In einer Eingabe vom 8. Juni 1749 reagierte die Sängerin entsprechend auf das Angebot und erbat sich die Auszahlung halb in Geld und halb in Naturalien – woraus sich ein höheres Gesamtgehalt ergab –, da sie im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin Francesca Cuzzoni nicht nur sich, sondern ihre gesamte Familie davon versorgen musste.⁵⁵⁹ Pirker war überzeugt, dass der Herzog so von ihr eingenommen war, dass er ihr die Gage in jedem Fall zugestehen würde. Er hatte über die Anstellung von Musikern und Musikerinnen aber nicht allein zu entscheiden, sondern war zum einen auf das Oberhofmarschallamt angewiesen, dem das Musik- und Theaterpersonal unterstand, und zum anderen auf die Kirchenkasse, da das Hofmusikpersonal aus dieser bezahlt wurde.⁵⁶⁰ Am 12. Juni 1749 erhielt sie ihr Anstellungsdekret⁵⁶¹ am württembergischen Hof, das sie zur Kirchenmusik in den Hofkapellen beider Konfessionen, zur Kammermusik sowie weiterer musikalischer Darbietungen verpflichtete und das die jährliche Besoldung in Höhe von 1500 fl. nach dem von Pirker gewünschten Auszahlungsmodus festlegte.⁵⁶² An ihren Mann berichtete sie:

558 Siehe Brief 143, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker [in London], 24. Mai 1749; Brief 149, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749, und Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

559 Die originale Eingabe ist im HStAS nicht mehr auffindbar. Eine Transkription befindet sich in Sittard, *Geschichte II*, S. 40–42, allerdings ohne Quellenangabe.

560 Vgl. Schauer, *Personal*, S. 13; Reiner Nägele: *Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme*, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 1), Heidelberg 2018, DOI: <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479>, S. 479–535, hier S. 483f., und Rudolf Krauß: *Das Theater*, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Erster Band*, hrsg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, Eßlingen a.N. 1907, S. 485–554, hier S. 485. Siehe auch Brief 158, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 10. Juni 1749, und Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

561 Das Anstellungsdekret befindet sich im HStAS unter der Signatur A 21 Bü 620.

562 Siehe Brief 146, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker [in London], 29. Mai 1749; Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749; Brief 158, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 10. Juni 1749; Brief 169, Marianne Pirker aus

enfin ich muß dir doch bericht[en] daß ich vor 8: tåg[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, in somma ich kan mich recht glückl[ich] nenne[n], obwohln ich mich wie ein[en] Hund fatiquire, überdieß must du [wissen,] daß mann hier den Tax zahl[en] muß, und zwar d[en] 4.^{ten} theil von einer JahrsBesoldung damit ich nun dießen schad[en] überhob[en] werde, so geht meine Besoldung ein 4:^{tel} Jahr zu vor an, ehe ich wieder von Dännemark komme[.]⁵⁶³

Pirker betonte explizit die Tatsache, dass die Höhe ihrer Besoldung derjenigen Francesca Cuzzonis entsprach, um auf ihre Gleichrangigkeit mit der berühmten Kollegin hinzuweisen. Durch den von Pirker verhandelten Auszahlungsmodus erreichte sie im Endeffekt sogar ein höheres Gehalt, wodurch sie ihren eigenen Rang im Vergleich zu Cuzzoni sogar noch verbessert sah. Zudem umfasste der Vertrag ausschließlich den von ihr selbst geleisteten Dienst. Sollte Franz Pirker als Violinist angestellt werden, erhielt er eine zusätzliche eigene Besoldung. Obwohl sie den Chancen ihres Mannes, am württembergischen Hof angestellt zu werden, eine hohe Wahrscheinlichkeit beimaß, forderte sie ihn mehrfach dazu auf, Violine zu üben, weil er in jedem Fall am Hof vorspielen müsste. Zudem plante sie, auch seine kompositorischen Fähigkeiten am Hof bekannt zu machen, indem sie eine neue Arie von Gluck als eine Komposition ihres Mannes ausgeben wollte.⁵⁶⁴ Von Marianne Pirkers Verhandlungsgeschick zeugt auch, dass sie, um die Höhe der zu zahlenden Steuern auszugleichen, bereits während ihres Engagements in Kopenhagen und damit vor ihrem Dienstantritt im Frühjahr 1750 Zahlungen vom württembergischen Hof erhielt. Der Wert dieser Steuerersparnis, die ein Viertel des Gehalts ausmachte, wird im Vergleich mit der bereits angestellten Luisa Peruzzi deutlich, die ein entsprechendes Privileg nicht verhandelt hatte und der daraus große finanzielle Nachteile erwuchsen.⁵⁶⁵ Obwohl Marianne Pirker die *scrittura* von Mingotti erst im Juli 1749 zuging,⁵⁶⁶ hatte sie in Württemberg dieses Engagement von Anfang an propagiert, um ihren Marktwert zu demonstrieren und sich als vielgefragte Sängerin darzustellen. Auch in ihrer Eingabe wies

Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749, und Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

563 Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749.

564 Siehe auch Brief 187, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 4. und 7. Juli 1749, und Brief 194, Marianne Pirker aus Karlsruhe an Franz Pirker in London, 15. Juli 1749.

565 Siehe den Brief Luisa Peruzzis vom 9. Dezember 1748 (HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 620), in dem sie Herzog Carl Eugen aufgrund ihrer Schulden um die Befreiung von der Steuer sowie um Zuschüsse zu Bühnenkleidung und Logis bat. Dieser lehnte ihr Ansuchen am 24. Dezember 1748 ab.

566 Siehe Brief 190, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 11. Juli 1749.

sie darauf hin, sodass schließlich in ihrem Anstellungsdekret der Beginn der Anstellung auf den Zeitpunkt nach ihrem „Engagement mit dem Königl[ichen] Dähnischen Hof“⁵⁶⁷ festgelegt wurde. Nachdem sie sich nun der Anstellung am württembergischen Hof sicher war, ging die Sängerin nur noch ungern von diesem weg, hatte aber die Sorge, dass sie, wenn sie das Kopenhagener Engagement nicht wahrnehme, Mingotti schaden würde und der Verdacht aufkäme, dass dieses Engagement nur vorgeschoben gewesen sei, es aber nie existiert habe:

anjezo muß ich per reputation fort, sonst[en] hatte könnte mann glaub[en] ich wäre eine prahlerin, obwohln Ming[otti] ohne mir schlecht zu Coppenh[agen] würde empfang[en] word[en] seyn[.]⁵⁶⁸

Einige Wochen nach Erhalt des Anstellungsdekrets reiste Pirker daher gemeinsam mit ihrem Stiefvater und dem Diener Philipp vom württembergischen Hof ab (ihre letzte briefliche Meldung aus Ludwigsburg ist auf den 4. und 7. Juli 1749 datiert). Da das erhoffte Geschenk vom Hof ausblieb, weil sie eine Anstellung erhalten hatte, und ihr damit erneut das Geld für die Reise fehlte, ließ sie sich unterwegs an verschiedenen Höfen hören. Von Stuttgart aus ging es zunächst zum Markgrafen Karl Friedrich von Baden-Durlach, dann zur Residenzstadt der Markgrafen von Baden-Baden, Rastatt, wo sie „mit gröst[en] freuden empfang[en] word[en] und mit groß[en] Beyfall gesung[en]“⁵⁶⁹ habe und vom Residenten August Georg Simpert von Baden auch nach Baden-Baden eingeladen wurde. Dieses Angebot lehnte sie allerdings vorerst ab und verschob es auf die Rückreise, da es ihren Reiseplan zu sehr verzögert hätte, denn sie wollte am 1. August in Hamburg sein, um von dort aus mit dem Ensemble weiterzureisen. Außerdem rechnete sie in Baden-Baden nicht mit hohen Einnahmen und sorgte sich, den württembergischen Hof durch einen weiteren Auftritt im benachbarten Territorium zu verärgern. Die Sängerin setzte die Reise über Karlsruhe fort, wo sie am oder kurz vor dem 15. Juli ankam und ihr Stiefvater die Reisegesellschaft verließ, um nach Stuttgart zurückzukehren. Die weitere Reiseroute verlief über Frankfurt, von wo an sie aufgrund einer Erkrankung ihres Dieners auch ohne diesen weiterreisen musste. Von weiteren Auftritten an Höfen berichtete die Sängerin nicht, insbesondere ob sie sich wie ursprünglich geplant am Hof der Landgrafschaft Hessen-Darmstadt hören ließ, bleibt unklar. Sie kommentierte aber die Reisebedingungen und einige Vorkommnisse auf der Reise wie einen Kutschunfall, der ihr eine Verletzung an der Hand einbrachte, das Meiden der Extrapost nach Kassel, weil diese häufig überfallen wurde, und die anstrengende Fahrt im offenen Postwagen. Währenddessen erhielt sie erfreuliche Nachrichten von dem württembergischen Konzertmeister Giovanni Battista

567 HStAS, Anstellungsdekret Marianne Pirkers unter der Signatur A 21 Bü 620.

568 Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749. Ähnlich äußerte sich Pirker auch in Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749.

569 Brief 194, Marianne Pirker aus Karlsruhe an Franz Pirker in London, 15. Juli 1749.

Bianchini, der ihr berichtete, dass die Herzogin ihre Abwesenheit in seinem Beisein bei einem Kammerkonzert bedauert und in diesem Konzert die Leistungen von Peruzzi und Neusinger ignoriert habe. Neben dieser Begebenheit zeigen auch Marianne Pirkers Besorgungen von Stoffen und Bändern für die Herzogin über Franz Pirker in London, dass die Sängerin und die Herzogin in einem ungewöhnlich direkten Verhältnis zueinander standen. Pirker wollte sich diese Verbindung zur Herzogin, die wohl auch darüber nachdachte, sich in London Kleider schneiden zu lassen, und den damit einhergehenden Gewinn unbedingt bewahren. Daher beauftragte sie ihren Mann nicht nur damit, die Kommissionen für die Herzogin zu besorgen, sondern ebenfalls mit Vorbereitungen in London, die diesen Handel auch nach seiner Abreise gewährleisten. Die Herzogin gehörte dabei nicht zur einzigen Abnehmerin in Württemberg: Pirker gab auch Bestellungen anderer Amtsträger weiter und nahm allgemein den Weiterverkauf von gewinnversprechenden Waren wieder auf.⁵⁷⁰

Als Marianne Pirker schließlich am oder kurz vor dem 1. August pünktlich in Hamburg eintraf, fand sie dort bereits ihre Konkurrentin Rosa Costa vor, nicht aber Giuseppe Jozzi oder Franz Pirker. Rosa Costa wollte vor der Weiterreise nach Kopenhagen in Hamburg noch ein Konzert geben. Pirker hielt sich dagegen nicht lange in Hamburg auf, sondern versuchte möglichst schnell mit einem Teil des Ensembles nach Kopenhagen zu gelangen, ohne auf ihren Mann und den Kastraten zu warten. Sie fürchtete, dass Rosa Costa ihr andernfalls in Kopenhagen zuvorkommen und sie in Misskredit bringen könnte. Dieser Plan ging allerdings nicht auf, denn die schnelle Weiterreise von Kiel per Schiff, die der königlich-dänische Hofviolinist Francesco Darbes angekündigt hatte, war eine Fehlinformation und alle bereits in Kiel angekommenen Mitglieder des Ensembles, zu denen spätestens ab dem 5. August auch Giuseppe Jozzi zählte, mussten dort auf das Schiff warten. Auch die schließlich erfolgte Überfahrt nahm noch einmal zwölf Tage in Anspruch, hinzu kamen weitere zwei Reisetage auf dem Land, sodass die Reisezeit insgesamt 14 Tage betrug und das Ensemble etwa am 22. August 1749 in Kopenhagen ankam. Franz Pirker befand sich nicht in dieser Reisegruppe, da sich seine Abreise aus London weiter verzögerte. Seine Frau drängte ihn allerdings zur Eile, da sie wollte, dass er zum einen als Violinist im Opernorchester für die Kopenhagener Aufführungen mitwirkte und – weil diese Aufgabe allein die hohen Reisekosten nach Kopenhagen nicht rechtfertigen würde – er zum anderen die Kopiaturn für das Ensemble übernehmen sollte. Beides versuchte sie beim Impresario

570 Siehe Brief 143, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker [in London], 24. Mai 1749; Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749; Brief 174, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker in London, 22. Juni 1749; Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749; Brief 187, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 4. und 7. Juli 1749; Brief 192, Giuseppe Jozzi aus Amsterdam an Franz Pirker in London, 15. Juli 1749; Brief 194, Marianne Pirker aus Karlsruhe an Franz Pirker in London, 15. Juli 1749; Brief 200, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. August 1749; Brief 201, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 5. August 1749; Brief 203, Marianne Pirker aus Kiel an Franz Pirker in Hamburg, 5. August 1749; Brief 204, Franz Pirker in London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 8. August 1749, und Brief 209, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. August 1749.

rio durchzusetzen. Je später Franz Pirker in Kopenhagen ankommen würde, desto größer wurde die Möglichkeit, dass trotz Marianne Pirkers Einsatz die genannten Aufgaben an andere Personen vergeben wurden.⁵⁷¹

2.6.4 Zweiter Aufenthalt in Kopenhagen (Sommer und Herbst 1749)

In Kopenhagen angekommen klagte Pirker über Husten, Fieber und Schmerzen in der Brust, sodass sie kaum atmen und nicht sprechen konnte. Zudem musste sie sich gegen Rosa Costa behaupten, die wohl aufgrund des Versuchs von Franz Pirker und Giuseppe Jozzi, sie aus dem Mingotti'schen Ensemble fernzuhalten, auch auf Pirker nicht gut zu sprechen war. Mit der Konkurrentin wechselte sie sich überdies anfangs in den Partien der *prima* und *seconda donna* ab, obwohl Pirker ursprünglich als alleinige *prima donna* vorgesehen war. Gleichzeitig versuchte Pirker auch das inzwischen schwierig gewordene Verhältnis zum Impresario wieder auszugleichen – womöglich ebenfalls eine Folge der von Franz Pirker und Jozzi geführten Verhandlungen. Solange Franz Pirker noch nicht in Kopenhagen eingetroffen war, übernahmen Marianne Pirker und Jozzi gemeinsam die ihm zugeordneten Aufgaben und kümmerten sich um die Koptiatur und den zweisprachigen Libretto-Druck (inklusive Übersetzung des italienischen Textes) zur ersten Oper, damit diese nicht anderen Personen übertragen wurden. Franz Pirker hatte in London inzwischen endlich eine Abmachung mit Charles Sackville, Earl of Middlesex, treffen können, die ihm schließlich die langersehnte Abreise ermöglichte. Nachdem der Versuch, mit Hilfe des Londoner Kaufmanns und Bankiers William Cooper die ausstehende Gage einzutreiben und die Schulden bezahlen zu lassen, gescheitert war, konnte dieser nach schwierigen Verhandlungen erreichen, dass Middlesex mittels eines von einem Anwalt erstellten Vertrages zur Zahlung der Gage verpflichtet wurde. Dies ermöglichte Franz Pirker zum einen, ohne Verlust seiner Reputation aus London abzureisen, und stellte zum anderen diejenigen seiner Gläubiger zufrieden, die er vor seiner Abreise nicht selbst hatte bezahlen können, sodass die Gefahr einer Schuldhaft seinerseits gebannt war. Am 10. September 1749 konnte er schließlich London in Richtung Hamburg per Schiff verlassen, wo er am 18. oder 19. September ankam und gegen Ende des Monats nach Kopenhagen weiterreiste. Mit seiner dortigen Ankunft Anfang Oktober – der Kaufmann Nathanael Voogd nennt einen Brief Franz Pirkers vom 4. Oktober an ihn, in welchem dieser seine Ankunft in Kopenhagen verkündete – endete der erhaltene Briefwechsel zwischen ihm, seiner Frau und Giuseppe Jozzi. Mit seiner Ankunft übernahm Franz Pirker wahrscheinlich die Koptiatur und alle Aufgaben in Bezug auf die Libretto-Drucke des Ensembles. Außerdem ist es gut

571 Siehe Brief 174, Marianne Pirker aus Stuttgart an Franz Pirker in London, 22. Juni 1749; Brief 194, Marianne Pirker aus Karlsruhe an Franz Pirker in London, 15. Juli 1749; Brief 200, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. August 1749; Brief 203, Marianne Pirker aus Kiel an Franz Pirker in Hamburg, 5. August 1749; Brief 205, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 12. August 1749, und Brief 209, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. August 1749.

möglich, dass er als Violinist im Orchester mitwirkte und weitere Funktionen übernahm, wie er es nach eigenen Angaben bereits in Graz getan hatte.⁵⁷²

Marianne Pirkers gesundheitlicher Zustand verschlechterte sich in den ersten Wochen in Kopenhagen zusehends, sodass sie nicht an den Proben teilnehmen konnte und zwischenzeitlich bettlägerig war, was sie als „eine große Feindin vom Bett“⁵⁷³ außerordentlich störte. Trotzdem übernahm sie anfangs die beschriebenen, ihrem Mann zugeordneten Aufgaben. Die zunächst für Mitte September geplante erste Aufführung wurde immer wieder verschoben. Ob Pirkers Krankheit den Anlass dazu gab oder die Verschiebungen aus anderen Gründen stattfanden, lässt sich ihren Briefen nicht entnehmen. Dagegen äußerte sie sich zumindest kurz zur ersten in dieser Spielzeit in Kopenhagen aufgeführten Oper, *La Semiramide riconosciuta*⁵⁷⁴, deren Libretto ihr nach eigener Aussage grundsätzlich nicht gefiel. Gefallen haben dürfte ihr dagegen, dass sie in der ersten Oper die Partie der *prima donna* Semiramide übernahm, während Rosa Costa als *seconda donna* Tamiri auf der Bühne stand. Trotzdem hoffte sie sehr auf ein rechtzeitiges Eintreffen ihres Mannes, der von ihr in London zurückgelassene Arien mitbringen sollte. Mit diesen wollte sie in Kopenhagen Eindruck schinden, um sich gegen die Konkurrentin durchzusetzen.⁵⁷⁵

Außer dieser ersten Oper lassen sich nur noch die zweite und die letzte Oper der Spielzeit chronologisch einordnen. Die Reihenfolge der drei weiteren dieser dritten von Mingotti in Kopenhagen organisierten Spielzeit über Libretti nachweisbaren Opern lässt sich nicht mehr feststellen. *La Semiramide riconosciuta* wurde erstmals am 9. Oktober

572 Siehe Brief 199, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 29. Juli 1749; Brief 202, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 5. August 1749; Brief 204, Franz Pirker in London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 8. August 1749; Brief 206, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 15. August 1749; Brief 207, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. August 1749; Brief 209, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. August 1749; Brief 212, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 26. August 1749; Brief 214, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 31. August 1749; Brief 218, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 6. September 1749; Brief 220, Franz Pirker aus Gravesend an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. [recte: 11.] September 1749; Brief 221, Franz Pirker aus Hamburg an Marianne Pirker in Kopenhagen, 19. September 1749; Brief 224, Franz Pirker aus Hamburg an Marianne Pirker in Kopenhagen, 26. September 1749, und Brief 225, Nathanael Voogd aus London an Franz Pirker in Kopenhagen, 3. und 6. Oktober 1749.

Vgl. zur zweiten *stagione* Pirkers mit Pietro Mingotti in Kopenhagen auch Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 99–102; Theobald, *Opern-Stageioni*, S. 57f., und Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 89f. (mit einigen Ungenauigkeiten).

573 Brief 214, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 31. August 1749.

574 *La Semiramide riconosciuta*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56.-368 4°), Theobald, *Opern-Stageioni*, Nr. 56.

575 Siehe Brief 209, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. August 1749; Brief 214, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 31. August 1749; Brief 218, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 6. September 1749; Brief 219, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 9. September 1749, und Brief 222, Giuseppe Jozzi aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 23. September 1749.

1749 im neuen Theater auf Kongens Nytorv aufgeführt. Mit der letzten Oper *Viriate*⁵⁷⁶, deren Libretto als einziges auf 1750 und nicht auf 1749 datiert ist, endete die Spielzeit am 19. Februar 1750. Der Großteil der Aufführungen fand wohl wie in den vorangegangenen Spielzeiten Mingottis auf der Bühne des Theaters im Schloss Charlottenborg statt. Bei besonderen Anlässen wurde aber auch der nahegelegene Theaterneubau auf Kongens Nytorv bespielt, der noch in erster Linie dem Sprechtheater vorbehalten war.⁵⁷⁷

Zum Gesangspersonal für die *opera seria* gehörten in dieser Spielzeit neben den bereits genannten Sängerinnen Marianne Pirker und Rosa Costa sowie dem Kastraten Giuseppe Jozzi außerdem die Sängerinnen Maria Masi und Angela Romani, der Kastrat Antonio Casati sowie die Tenöre Lodovico Cornelius und Domenico Negri – also insgesamt acht Sänger und Sängerinnen für üblicherweise sechs Partien pro Oper. Maria Masi und Antonio Casati gehörten zusammen mit Pirker zu denjenigen Mitgliedern des Ensembles, die bereits in der Spielzeit 1748/49 in Kopenhagen aufgetreten waren. Angela Romani kannte Pirker zudem aus den Spielzeiten mit Mingotti in Pressburg/Bratislava 1741 und Laibach/Ljubljana 1742. Mit Rosa Costa hatte sie dagegen noch nie gemeinsam auf einer Bühne gestanden, obwohl die Sängerin bereits mehrfach Mitglied Mingotti'scher Ensembles gewesen war. Rosa Costa war zwar kein besoldetes Mitglied der kurkölnischen Hofkapelle mehr, durfte aber weiterhin den Titel einer Hofsängerin des Kurfürsten von Köln führen, den sie in den Kopenhagener Libretti auch abdrucken ließ. Pirker wird dagegen, um ihren tatsächlichen Dienst am württembergischen Hof hervorzuheben, als „in actual Servizio di S. A. S. Il Duca di Wirtemberg, Teck, &c. &c.“ in den Libretti geführt. Mit Lodovico Cornelius⁵⁷⁸ gab es noch einen weiteren Sänger im Hofdienst innerhalb des Ensembles. Dieser stand im Dienst des in Personalunion verbundenen Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen, an dessen Dresdner Hof auch Regina Mingotti, die Ehefrau Pietro Mingottis, verpflichtet war. Sowohl mit diesem Sänger als auch mit Domenico Negri⁵⁷⁹ war Pirker bisher nicht gemeinsam aufgetreten.

576 *Viriate*, Libretto, Copenhagen, nell'Anno 1750, Ex. DK-Kk (Sign. Rom. 17890 4°), Theobald, *Opern-Stagioni*, Nr. 56.

577 Vgl. Jensen, *Hofkapelle*, S. 535, und Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 99–101.

578 Der Sänger wird auch unter den Schreibweisen Ludwig Cornelius und Ludovicus Cornelini geführt. Er stand bereits seit 1745 in Diensten des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen und blieb auch nach Auflösung der italienischen Oper in Dresden, zunächst als Instrukteur am Dresdner Kapellknabeninstitut, dann von 1786 bis 1792 als Musikdirektor der Hofkirche. Vgl. Hochmuth, *Solisten*, S. 74, s. v. Cornelius, Ludwig; Moritz Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)* (= *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil*), Dresden 1862, S. 244f., sowie K[arl] J[osef] Kutsch und Leo Riemens unter Mitwirkung von Hansjörg Rost: Art. *Cornelini, Ludovicus*, in: *Großes Sängerlexikon* 2 (42003), S. 905. Das einzige von Sartori nachgewiesene Libretto, in dem der Tenor erwähnt wird (*Astrea placata ovvero La felicità della terra*, Dresden 1746, Sartori-Nr. 3315), wird von Hochmuth (a.a.O.) durch weitere Libretti ergänzt.

579 Es gab wohl mindestens zwei Sänger dieses Namens, die sehr schwer auseinanderzuhalten sind, sodass sie auch von Sartori vermischt wurden. Bei Sartori sind s. v. Negri, Giovanni Domenico di Bologna o di Modena (*Indice dei cantanti*, S. 470f.) Auftritte von 1737 bis 1800 verzeichnet. Bei dem

Die Verteilung der Partien der sechs in dieser Spielzeit in Kopenhagen aufgeführten Opern ist Tabelle 5 zu entnehmen. Die genaue Abfolge der Produktionen lässt sich allerdings nur noch teilweise rekonstruieren: Marianne Pirker nannte in ihren Briefen *La Semiramide riconosciuta* als erste Produktion der Spielzeit. An diese sollte dann eine Oper anschließen, in der Pirker als *seconda donna* auftrat.⁵⁸⁰ Da dies nur auf *L'Adriano* zutrifft, handelt es sich bei dieser Produktion wohl um die zweite der Spielzeit. Die Reihenfolge der nächsten drei Opern ist unklar. Die letzte Produktion der Spielzeit bildete *Viriato*, da ihr Libretto als einziges auf das Jahr 1750 datiert ist. Da Mingotti erst im Herbst 1752 mit einem Ensemble nach Kopenhagen zurückkehrte und die Namen der Sängerinnen und Sänger mit dem Ensemble der Spielzeit 1749/50 übereinstimmen, kann diese Produktion als die letzte dieser Spielzeit eingeordnet werden.

	Marianne Pirker	Giuseppe Jozzi	Lodovico Cornelius	Rosa Costa	Antonio Casati	Angela Romani	Maria Masi	Domenico Negri
<i>La Semiramide riconosciuta</i>	Semiramide (prima donna)	Scitalce (primo uomo)	Ircano (tenore)	Tamiri (seconda donna)	Mirteo (secondo uomo)	Sibari (ultima parte)	/	/
<i>L'Adriano</i> ⁵⁸¹	Sabina (seconda donna)	Adriano (primo uomo)	Osroa (tenore)	Emirena (prima donna)	/	Aquilio (ultima parte)	Farnaspe (secondo uomo)	/
<i>Alessandro nell'Indie</i> ⁵⁸²	Cleofide (prima donna)	Poro (primo uomo)	Timagene (ultima parte)	Erissena (seconda donna)	/	/	Gandarte (secondo uomo)	Alessandro (tenore)

zum Kopenhagener Ensemble gehörenden Sänger dieses Namens handelt es sich wohl um den Älteren, über den wenig Weiteres bekannt ist. Der jüngere Domenico Negri war ein Bass-Buffer, könnte um 1761 erstmals aufgetreten sein, war von 1774 bis 1778 am fürstlichen Hof in Regensburg angestellt und sang als Mitglied des Esterházy'schen Hoftheaters u. a. in der Erstaufführung von Haydns *dramma eroicomico Orlando paladino* die Partie des Rodomonte. Vgl. Christoph Meixner: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstags* (= Musik und Theater, Bd. 3), Sinzig 2008, S. 158f.

580 Siehe Brief 209, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. August 1749, und Brief 218, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 6. September 1749.

581 *L'Adriano*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Sartori-Nr. 360.

582 *Alessandro nell'Indie*, Libretto, Copenhagen, dell'Anno 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Sartori-Nr. 756.

	Marianne Pirker	Giuseppe Jozzi	Lodovico Cornelius	Rosa Costa	Antonio Casati	Angela Romani	Maria Masi	Domenico Negri
Demofonte ⁵⁸³	Timante (<i>primo uomo</i>)	Cherinto (<i>secondo uomo</i>)	Matusio (<i>ultima parte</i>)	Dircea (<i>prima donna</i>)	/	/	Creusa (<i>seconda donna</i>)	Demofonte (<i>tenore</i>)
Siroe ⁵⁸⁴	Emira (<i>prima donna</i>)	Siroe (<i>primo uomo</i>)	/	Laodice (<i>seconda donna</i>)	/	Arasse (<i>ultima parte</i>)	Medarse (<i>secondo uomo</i>)	Cosroe (<i>tenore</i>)
Viriate	Siface (<i>primo uomo</i>)	Erminio (<i>secondo uomo</i>)	Libanio (<i>ultima parte</i>)	Viriate (<i>prima donna</i>)	/	/	Ismene (<i>seconda donna</i>)	Orcano (<i>tenore</i>)

Tabelle 5: Verteilung der Partien in den Opern der Spielzeit 1749/50 in Kopenhagen

Als Komponist trat laut Angaben in den Libretti hauptsächlich der königlich-dänische Kapellmeister Paolo Scalabrini hervor: Im Libretto von *La Semiramide riconosciuta* wird er als alleiniger Urheber der Musik genannt, die Musik zu *L'Adriano* und *Alessandro nell'Indie* soll mit Ausnahme einiger Arien von ihm stammen, und in den Vertonungen von *Siroe* und *Viriate* sollen einige Rezitative und Arien von Scalabrini, die restlichen von „diversi Autori“ komponiert worden sein. Einzig das Libretto zu *Demofonte* weist die Vertonung insgesamt als Pasticcio aus und nennt keinen Komponisten. Auch hier haben sich, wie es der Fall für viele der Mingotti'schen Produktionen ist, keine Partituren oder vollständige Aufführungsmaterialien erhalten. Eine Ausnahme bildet allerdings eine von Pirker gesungene Einlagearie in *Alessandro nell'Indie*: Eine Abschrift der Arie der Cleofide „Digli ch'io son fedele“ (II/7) mit den Angaben „Del Sig.^r Pirker.“ und „Sig.^{ra} Pirker.“ befindet sich in der schwedischen Stifts- und landsbibliothek in Skara.⁵⁸⁵ Diese Arie gehört zum metastasianischen Text der Oper und wurde von Pirker als Cleofide in drei Produktionen von *Alessandro nell'Indie* interpretiert: 1741 in Pressburg/Bratislava in einer Bearbeitung einer Vertonung Johann Adolf Hasses, 1752 am württembergischen Hof in einer Bearbeitung einer Vertonung Baldassare Galuppi sowie in dieser Produktion in

583 *Demofonte*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Sartori-Nr. 7498. Unter den *attori* ist in diesem Libretto außerdem die stumme Rolle des „Olinto, Fanciullo Figlio di Tamante“ angegeben, deren Besetzung nicht genannt wird.

584 *Siroe*, Libretto, Copenhagen, dell'Anno 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-381 4°), Sartori-Nr. 22076.

585 Anonymus: *Digli ch'io son fedele. Del Sig.^r Pirker*, Ms.-Part. (4f.), S-SK (Sign. 494:46); RISM-Nr.: 190009333.

Kopenhagen. Da diese Einlagearie Pirkers keiner bekannten Vertonung Hasses und Galuppi zugeordnet werden kann und sich der Fundort im skandinavischen Raum befindet, ist es wahrscheinlich, dass diese in Zusammenhang mit der Mingotti'schen Produktion von *Alessandro nell'Indie* in der Spielzeit 1749/50 steht. Ob es sich tatsächlich um eine von Franz Pirker vertonte Arie handelt oder ob sie vielleicht nur als seine Komposition ausgegeben wurde – eine Vorgehensweise, die Marianne Pirker in Zusammenhang mit der Lancierung ihres Ehemannes am württembergischen Hof thematisiert hatte –, lässt sich nicht beurteilen.

Die hohe Anzahl von acht Sängern und Sängerinnen für die *opera-seria*-Aufführungen wurde teilweise dadurch kompensiert, dass nicht alle Mitglieder des Ensembles an sämtlichen Produktionen beteiligt waren. Etwas vereinfacht wurde die Rotation durch den Ausfall des Kastraten Antonio Casati, der wohl wegen Stimmproblemen ausschließlich in der ersten Produktion als *secondo uomo* auftrat und danach keine Partie mehr übernahm.⁵⁸⁶ In der Hälfte der Produktionen war Angela Romani als *ultima parte* zu sehen, während Maria Masi außer in *La Semiramide riconosciuta* für die Sekundarierpartien – sowohl als *secondo uomo* als auch als *seconda donna* – zuständig war. Die Titel- bzw. Vater- oder Herrscherpartien wurden zwischen den beiden Tenören Domenico Negri und Lodovico Cornelius aufgeteilt, wobei Negri in den beiden Produktionen, in denen er nicht in diesen Partien auftrat, gar nicht besetzt war, sein Kollege trotz seines wohlklingenden Titels eines Hofgängers dagegen auch als *ultima parte* auf der Bühne stand. Nur drei Sänger und Sängerinnen des Ensembles waren an allen sechs Produktionen dieser Spielzeit beteiligt: Rosa Costa, Giuseppe Jozzi und Marianne Pirker. Im Gegensatz zu der in den Briefen heftig diskutierten und von Jozzi als reputationserschütternd angesehenen *a-vicenda*-Variante, in der er und Pirker jeweils abwechselnd die Partien des *primo* und des *secondo uomo* übernehmen sollten, weil Rosa Costa als *prima donna* engagiert war, begann die Spielzeit mit Rosa Costa als *seconda donna*, Giuseppe Jozzi als *primo uomo* und Marianne Pirker als *prima donna*. Die Rangfolge innerhalb dieser Rollenhierarchie wurde allerdings dadurch abgeflacht, dass den drei Genannten je vier Arien zugeteilt wurden und somit in der Anzahl der Auftritte kein Unterschied zwischen der *prima* und der *seconda donna* bestand. Da sich die Reihenfolge der Produktionen nicht rekonstruieren lässt, kann auch über die Abfolge der Partien durch die Sänger und Sängerinnen keine Aussage getroffen werden. Insgesamt lässt sich aber eher ein Abwechseln der beiden Sängerinnen in den Partien der *prima* und *seconda donna* beobachten als die von Jozzi schließlich in der *scrittura* akzeptierte *a-vicenda*-Variante zwischen ihm und Pirker. In den vier Opern *La Semiramide riconosciuta*, *L'Adriano*, *Alessandro nell'Indie* und *Siroe* übernahm Giuseppe Jozzi die Partie des *primo uomo*, während die Partien der *prima* und *seconda donna* unter Marianne Pirker und Rosa Costa aufgeteilt wurden. Diese Abwandlung des *a-vicenda*-Auftretens im Vergleich zu der in Jozzis Vertragsverhandlungen diskutierten Form thematisierte Pirker auch bereits vor Beginn der Spielzeit in Briefen an ihren Mann und wies explizit darauf hin, dass durch das abwechselnde Auftreten von Rosa Costa und ihr in

586 Vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 100.

den *prima* und *seconda donna*-Partien Jozzi kein Unrecht geschehen würde. Sie bedauerte sich dagegen aber selbst aufgrund der Nachteile, die sie daraus für sich befürchtete.⁵⁸⁷ Nur in zwei Produktionen, *Demofonte* und *Viriate*, kam die von Jozzi als reputationsschädigend empfundene Variante zum Tragen, in der der Kastrat als *secondo uomo* unter Pirker als *primo uomo* auftrat. In diesen beiden Produktionen übernahm Rosa Costa die Partien der *prima donna*, sodass sie insgesamt jeweils in drei Produktionen als *prima* bzw. *seconda donna* auftrat. Im direkten Vergleich mit Marianne Pirker schnitt Rosa Costa in Bezug auf die Rollenhierarchie in der gesamten Spielzeit schlechter ab, da sie dreimal als *seconda donna* unter Pirker als *prima donna* auftrat, während Pirker dies umgekehrt nur einmal tat. Costa war zudem in den beiden Produktionen, die nicht der *a-vicenda*-Regelung der beiden Sängerinnen folgten, zwar selbst als *prima donna* besetzt, aber mit Pirker als *primo uomo* konfrontiert. Giuseppe Jozzis Sorge um seine Reputation dürfte es entgegengekommen sein, dass er in vier der sechs Produktionen die *primo-uomo*-Partien sang und nur zweimal unter Marianne Pirker als *secondo uomo* auftreten musste. Ihren positiven Erfahrungen in der vorangegangenen Spielzeit in Kopenhagen und ihrem daraus erwachsenen Reputationsgewinn⁵⁸⁸ entsprachen die von ihr in der neuen Spielzeit übernommenen Partien: Nur in einer Produktion übernahm sie mit Sabina eine Sekundarierpartie, dreimal war sie als *prima donna* und zweimal als *primo uomo* besetzt. Nicht nur in der ersten Oper *La Semiramide riconosciuta*, sondern auch in den anderen Produktionen wurde die Hierarchie aber durch die Anzahl der Arien abgeflacht: Ebenso wie in *La Semiramide riconosciuta*, in der Giuseppe Jozzi, Rosa Costa und Marianne Pirker trotz unterschiedlicher Einordnung in der Rollenhierarchie dieselbe Anzahl an Arien vortrugen, verhielt es sich auch in *Siroe*, *Viriate* und *Demofonte*. *Demofonte* bildet darunter ein besonders weitgreifendes Beispiel für die egalitäre Verteilung der Arien. Denn hierin erhielten alle Partien – die *ultima parte* ebenso wie der *primo uomo* – jeweils drei Arien, mit Ausnahme von Maria Masi als *seconda donna*, die mit vier Arien sogar eine mehr als die Primarier sang, die in Person von Marianne Pirker und Rosa Costa aber wiederum noch ein zusätzliches Duett vortrugen. Auch die Produktion von *L'Adriano* wertete die Sekundarierpartien von Maria Masi und Pirker auf, da sie ebenso vier solistische Auftritte erhielten wie Rosa Costa als *prima donna*. Giuseppe Jozzi als *primo uomo* musste sich dagegen mit drei Arien zufriedengeben. Mit feinen Unterschieden in der Arienanzahl, die für die Auf- oder Abwertung einzelner Partien innerhalb der Hierarchie sorgten, wartete dagegen die Produktion von *Alessandro nell'Indie* auf. In dieser hatte Giuseppe Jozzi als *primo uomo* Poro mit vier Arien und zwei Duetten die meisten Auftritte zu verzeichnen. Ihm folgte mit vier

587 Siehe Brief 209, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 22. August 1749: „Die erste opera ist la semiramide riconosciuta libro che mai mi ho piaciuto ma faccio la prima donna. e poi nel altra la seconda, e così sempre a vicenda, onde il Signor Jozzi sarà poco prejudicato a dover fare sotto di me. ah povera marianna.“, und Brief 218, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 6. September 1749: „imaginevi s'io moro di dolor, perché faccio la parte di Semiramide, die Costa 2d[a] donna, und ich <x> 1.^{mo} in der 2.^{te[n]} la seconda und also faremo a vicenda, und hiedurch wird Herr Jozzi kein tort geschehen.“

588 Siehe u. a. Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

Arien Rosa Costa als *seconda donna* Erissena, während Marianne Pirker als *prima donna* Cleofide nur drei Arien, dafür aber noch zusätzlich zwei Duette sang. Da auch Maria Masi als *secondo uomo* Gandarte und Domenico Negri in der Titelrolle jeweils drei Arien zugeteilt waren, lässt sich hierin eine leichte Abwertung in der *prima-donna*-Partie erkennen, während diejenige der *seconda donna* eine Aufwertung erfuhr, sodass auch hier wieder ein Agieren etwa auf Augenhöhe zwischen Rosa Costa und Marianne Pirker hergestellt wurde. Unter den Mitgliedern des Ensembles erhielten nach Beendigung der Spielzeit offenbar nur Giuseppe Jozzi und Pirker jeweils 60 Dukaten als Geschenk vom Hof, woraus sich möglicherweise der Schluss ziehen lässt, dass trotz aller Nivellierungen in der Hierarchie diese beiden als die führenden Mitglieder des Ensembles empfunden wurden und beide besonders gefallen haben.⁵⁸⁹ Nach den anfänglichen Schwierigkeiten Pirkers mit dieser Spielzeit Pietro Mingottis in Kopenhagen – sowohl im Hinblick auf die Vertragsverhandlungen Giuseppe Jozzis, deren Bedingungen auch die Sängerin zu ihrem Nachteil betrafen und in die sie selbst involviert war, als auch auf ihre widerwillige Abreise aus Württemberg und das angespannte Verhältnis zu Pietro Mingotti und Rosa Costa zu Beginn – verlief diese somit für Pirker erfolgreicher als gedacht.

Dieser Kopenhagener Spielzeit Mingottis könnte zudem die einzige bildliche Darstellung entstammen, auf der Pirker zu sehen ist. Entdeckt wurde die potenzielle Darstellung Pirkers von dem dänischen Theaterhistoriker Klaus Neiiendam auf der Innenseite eines Clavichorddeckels.⁵⁹⁰ Das Instrument befindet sich in Besitz des Lolland-Falsters stiftsmuseum in Maribo (Inventarnummer 1.010) und wurde wohl Mitte des 18. Jahrhunderts vom *Kongelig Hofinstrumentmager* Magnus Christensen gebaut. Die Bemalung auf der Innenseite des Clavichorddeckels, von der Neiiendam vermutet, dass sie von Jacopo Fabris angefertigt sein worden könnte, zeigt eine fantasievolle, nicht realistische Szene, die in ihrem Aufbau an ein Bühnenbild erinnert. Rechts und links ist die Szenerie von Säulen bzw. Bögen flankiert, die linke Bildseite wird von einem Hafen eingenommen, während auf der rechten Bildseite eine Flucht aus mehreren symmetrisch geschnittenen, sehr hohen Hecken Tiefe vermittelt. Im Vordergrund in der Mitte des Bildes sind zwei Pauken, Trompeten und ein Waldhorn abgebildet, rechts davon, ebenfalls im Vordergrund befindet sich eine Gruppe von sechs Musikern und Musikerinnen um ein Clavichord versammelt. Die am Clavichord sitzende Dame identifiziert Neiiendam als dänische Königin Louisa aufgrund von Vergleichen mit anderen Darstellungen der Königin und der Zuordnung des Stuhles, auf dem sie sitzt, zum zeitgenössischen Bestand des dänischen Hofes. Zudem verwundert es nicht, dass die Königin als Clavichordspielerin dargestellt ist, da sie, wie beschrieben, sehr musikkaffin war, Unterricht im Cembalo- und Generalbassspiel bei Händel gehabt und beispielsweise Pirker bei ihrem Kammerkonzert im Herbst 1748 selbst begleitet hatte. Der Bildaufbau rückt sie und den Mann, der hinter dem Clavichord steht, in den Fokus. Ihnen gegenüber sitzt am linken Bildrand eine Frau mit Lau-

589 Vgl. hierzu Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 100.

590 Vgl. auch im Folgenden Neiiendam, *Et clavichordbilledes historie*, und siehe die Abbildungen im Anhang, Kap. 6.4.

te; hinter ihr steht ebenfalls ein Mann. Zwei weitere Frauen sitzen in der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen etwas versteckt hinter dem Clavichord. Sie scheinen den anderen beiden Gruppen nachgeordnet zu sein. Wenn man davon ausgeht, dass es sich bei der gemeinsam mit der Königin musizierenden Gruppe um Mitglieder eines Opernensembles handelt, kommt nur das Mingotti'sche Ensemble der Spielzeit 1749/50 infrage, denn: Die Königin starb 1751 und bis dahin hatte während ihrer Regierungszeit nur Pietro Mingotti als Impresario in den drei Spielzeiten 1747/48, 1748/49 und 1749/50 Opern in der Stadt aufgeführt. Da in den ersten beiden Spielzeiten die für ihre enorme Körperfülle bekannte Sängerin Maria Giustina Turcotti Mitglied der Ensembles war und diesem Aussehen keine der abgebildeten Personen entspricht, schließt Neiiendam, dass es sich um Mitglieder des Ensembles der Spielzeit 1749/50 handeln muss. Dementsprechend identifiziert er neben der Königin den hinter ihr stehenden Mann als den Kapellmeister Paolo Scalabrini, die beiden versteckt sitzenden Frauen als Rosa Costa und Maria Masi sowie die links im Vordergrund sitzende Frau mit Laute als Marianne Pirker und den hinter ihr stehenden Mann als Giuseppe Jozzi. Darüber, dass Pirker Laute gespielt hat, ist allerdings nichts bekannt.

Diese begründete Identifizierung der dargestellten Personen durch Neiiendam ist zwar nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen, aber in vielen Bereichen sehr spekulativ. Zudem ist die Bemalung des Clavichorddeckels wahrscheinlich erst nach Abreise des Ensembles entstanden, sodass es unter der Annahme, dass es sich bei der Lautenistin tatsächlich um Pirker handelt, fraglich ist, inwieweit sie selbst abgebildet ist oder auf stereotype Personendarstellungen zurückgegriffen wurde. Weitere Abbildungen der Sängerin sind jedenfalls nicht bekannt. Es würde sich unter den genannten Vorbehalten um die einzige bekannte Darstellung Marianne Pirkers handeln.

2.7 Als *Virtuosin* am Hof Herzog Carl Eugens von Württemberg (1750–1756)

Nach Beendigung der Spielzeit in Kopenhagen reisten Marianne und Franz Pirker – wahrscheinlich gemeinsam mit Giuseppe Jozzi – in die württembergische Residenzstadt Stuttgart.⁵⁹¹ Ihrem Anstellungsdekret zufolge war Marianne Pirker hier in erster Linie für die Kammer- und Kirchenmusik „und sonsten, wo höchstdieselbe gn[äd]igst befeh-

591 In den einschlägigen Aufsätzen zu Marianne Pirker wird ihrer Anstellung am württembergischen Hof meist eine hohe Bedeutung beigemessen und als (geplanter) Höhepunkt ihrer Karriere betrachtet. Da sich das Erreichen einer solchen Anstellung aber nur sehr beschränkt planen ließ und sich Pirker aufgrund ihrer brieflichen Äußerungen wohl auch der Unsicherheiten bewusst war, die eine derartige, scheinbar unbefristete Anstellung mit sich brachte, ist die Fokussierung der Darstellung von Pirkers Karriere auf diese Anstellung infrage zu stellen. Auch am Hof erfolgte die Bezahlung nicht unbedingt pünktlich (vgl. u. a. Krauß, *Das Theater*, S. 522) und, wie das Beispiel der Sängerin Luisa Peruzzi zeigt, konnten Hofmusiker und -musikerinnen aus verschiedenen Gründen wieder entlassen werden (vgl. Pelker, *Musikerliste* (in Nägele, *Bestandsaufnahme*), S. 496f.). Zur Darstellung dieser Karrierestation Marianne Pirkers vgl. u. a. Rottensteiner, *Von Graz aus in die weite Welt*, S. 167f.; Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 90–92, und Krauß, *Marianne Pirker*, S. 271–274.

len möchten, ihre Dienste zu leisten⁵⁹², engagiert. Letzteres Aufgabengebiet könnte auf Opernauftritte abzielen, obwohl es zum Zeitpunkt des Zustandekommens der Anstellung der Sängerin schon seit einigen Jahren keine Opernaufführungen mehr am württembergischen Hof gegeben hatte. Herzog Carl Eugen plante die Wiedereinführung einer Hofoper aber wohl bereits, da er mit dem Beginn seiner Regierungszeit in Württemberg die Hofmusik wieder aufbaute und bei den Feierlichkeiten zu seiner Hochzeit mit Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth 1748 das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth eingeweiht worden war.⁵⁹³

Bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges hatte die württembergische Hofmusik unter dem prägenden Einfluss der Kirche gestanden. Daraus resultierte die bis etwa 1770 bestehende Verpflichtung seitens der Kirchenkassen, die Besoldung des Hofmusikpersonals zu übernehmen, obwohl die Kirchenmusik längst nicht mehr den Hauptteil ihrer Beschäftigung ausmachte. Nachdem 1660 die erste Oper am württembergischen Hof aufgeführt worden war, hatte Herzog Eberhard Ludwig während seiner Regierungszeit (1693–1733) erstmals als absolutistischer ausgerichteter Herrscher in Württemberg eine – wenn auch noch nicht regelmäßige und institutionalisierte – Hofoper innerhalb der Hofmusik installiert. 1718 verlegte er die Residenz und damit auch den Sitz der Hofmusik von Stuttgart in das von ihm errichtete Ludwigsburg, um eine Distanz zwischen seinem Hof und der in Württemberg noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein mächtigen Landstände zu schaffen. Herzog Eberhard Ludwig vergrößerte sukzessive die Hofmusik und sorgte über eine planvolle Anstellungsstrategie für eine internationale Ausrichtung und Italianisierung der Hofmusik sowie für die Etablierung von französischem Ballett und italienischer Oper in Württemberg. Nach dem Tod Herzog Eberhard Ludwigs übernahm Carl Alexander 1733 die Regierung und leitete damit die bis 1797 andauernde Zeit der katholischen Herzöge im evangelischen Württemberg ein. Wie in den von ihm unterzeichneten Religionsreversalien festgelegt, änderte die nun differierende Konfession des Herrschers aber nichts an der Konfession des Landes. Die Glaubensausübung der Herzogsfamilie durfte zudem nur im Privaten vollzogen werden. Diese Privatheit reichte aber immerhin so weit, dass es zwei Hofkirchen gab und beispielsweise Marianne Pirker offiziell für den Dienst sowohl in der evangelischen als auch in der katholischen verpflichtet wurde. Herzog Carl Alexander verlegte die Residenz wieder zurück nach Stuttgart und baute zunächst die nach dem Tod seines Vorgängers durch Entlassungen stark reduzierte Hofmusik wieder aus. Kurz nach dem Tod Herzog Carl Alexanders 1737 wurde die Hofmusik, in der bereits wenige Jahre zuvor verschiedene Sparmaßnahmen eingeführt worden waren, vorerst ganz aufgelöst.⁵⁹⁴

592 HStAS, Anstellungsdekret Marianne Pirkers unter der Signatur A 21 Bü 620.

593 Vgl. u. a. Henze-Döhring, *Markgräfin Wilhelmine*, S. 80–95, und Nägele, *Bestandsaufnahme*, S. 484.

594 Vgl. Reiner Nägele: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater 1750–1918*, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Dems. (= Jahresgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), Stuttgart 2000, S. 1–7; Ders.: *Das Württembergische Hoforchester im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe, Volume I: The Orchestra in Society*, hrsg. von Niels Martin Jensen und Franco Piper-

Der unter Herzog Eberhard Ludwig erfolgte Ausbau der Hofmusik diente wie an allen Höfen dieser Zeit in erster Linie der absolutistischen Prachtentfaltung und damit zum einen der Repräsentation des Hofes und zum anderen der Ansammlung von symbolischem Kapital des Herrschers. Die hohen Kosten, die dafür aufgewendet wurden, sollten im Sinne der *conspicuous consumption* für den Zuschauer sichtbar sein, wofür sich besonders die aufwendigen Opernaufführungen eigneten. Neben der Repräsentation, die sowohl nach innen als auch nach außen gerichtet war, kam der Hofmusik auch eine unterhaltende und erbauende Funktion zu, beispielsweise bei der Tafel- und Kammermusik, bei Bällen oder wenn das Hofmusikpersonal die Kirchenmusik gestaltete. Zur Unterhaltung und Zerstreuung diente außerdem die Hofoper, die gleichzeitig auch über die Kunstform Oper eine absolutistische Ideologie verbreitete und somit Ideologie und Unterhaltung miteinander verband. Insbesondere in Bezug auf die Hofoper als Teil der Hofmusik erfolgte die Orientierung der kleineren Höfe, wenn sie denn überhaupt die Möglichkeiten hatten Opern aufzuführen, an den sowohl kulturell als auch politisch bedeutsamen Höfen in Wien (bis 1740), Dresden und München.⁵⁹⁵

Da Herzog Carl Eugen beim Tod seines Vaters Carl Alexander erst neun Jahre alt und damit noch nicht mündig war, übernahm zunächst ein Vormund die Regierung Württembergs. Unter diesem wurde 1738 wieder eine Hofkapelle für die Kirchen- und Kammermusik gegründet, aber in sehr viel bescheideneren Ausmaßen, um die Finanzen nicht erneut zu stark zu belasten. Mit der Übernahme der Regierung durch Carl Eugen 1744 wurden solche Bedenken zugunsten der Repräsentation wie schon unter der Regierung Eberhard Ludwigs zurückgestellt. Neben der Vergrößerung des Korpus an Instrumentalisten, etwa mit der Wiederanstellung des erstmals 1716 in württembergischen Dienst genommenen Oberkapellmeisters Giuseppe Antonio Brescianello 1744 bis zu dessen Pensionierung 1751, wurden auch Sänger und Sängerinnen wieder am Hof angestellt, so z. B.

no (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 7/2), Berlin 2008, S. 367–385, hier S. 367–370; Ders., *Bestandsaufnahme*, S. 479–484; Schauer, *Personal*, S. 11–18; Gabriele Haug-Moritz: *Die Zeit der katholischen Herzöge (1733–1795)*, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von Sönke Lorenz, Dieter Mertens und Volker Press, Stuttgart u. a. 1997, S. 247–271; Schukraft, *Kleine Geschichte*, S. 165–171; Sittard, *Geschichte II*, S. 1–25; Krauß, *Das Theater*, S. 485f., und Ders.: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 1–21.

595 Vgl. Walter, *Oper*, S. 196–200 (hier auch zum Begriff der *conspicuous consumption*); Reimer, *Hofmusik*, S. 85–114; Silke Leopold: *Höfische Oper und feudale Gesellschaft*, in: *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, hrsg. von Udo Bernbach und Wulf Konold (= Hamburger Beiträge zur Öffentlichen Wissenschaft, Bd. 9), Berlin 1992, S. 65–82, bes. S. 72–75, und Siegbert Rampe: *Musik bei Hof*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Peter Hersche und Dems. (= Handbuch der Musik des Barock, Bd. 6), Laaber 2018, S. 126–144. Inwieweit die Hofoper tatsächlich als Medium der Herrschaftsrepräsentation diente wurde allerdings jüngst von Christoph Henzel infrage gestellt, der anhand von Wiener Gesandtschaftsberichten aus Berlin feststellte, dass die Oper darin kaum Erwähnung fand, sodass der bisher angenommene Informationsfluss über diese Kanäle nicht nachzuweisen ist. (Vgl. Christoph Henzel: *Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation? Hofoper und Hofmusik im Spiegel der Wiener Gesandtschaftsberichte aus Berlin (1740–1780)*, in: *Die Musikforschung* 72/1 (2019), S. 2–20.)

Francesca Cuzzoni im Dezember 1745, Luisa Peruzzi im Mai 1748 und Kajetan Neusinger im September 1744. Nach einem kurzen Zwischenspiel von Ignaz Holzbauer als Nachfolger Brescianellos wurde schließlich 1753 Niccolò Jommelli als Oberkapellmeister engagiert. Dieser war zwar neben der Oper auch für die Kammer-, Hof- und Kirchenmusik zuständig, war aber bis zu seiner Entlassung 1769 hauptsächlich durch seine Opernkompositionen für den kurzzeitigen Ruhm der württembergischen Hofmusik verantwortlich, wenn auch der württembergische Hof trotzdem nicht zu einem der auf diesem Gebiet führenden Höfe aufstieg.⁵⁹⁶

Da die Hofmusik einen Teil des gesamten Hofstaates ausmachte, erfolgte ihre Verwaltung analog zu allen anderen Bereichen am Hof.⁵⁹⁷ Daraus resultiert heute eine vergleichsweise gute Quellenlage in Bezug auf die Musiker und Musikerinnen in diesem Bereich, was sich beispielsweise bei Marianne Pirker daran zeigt, dass mit ihrem Anstellungsdekret am württembergischen Hof der einzige Engagementsvertrag der Sängerin erhalten ist. Die große Menge an *scritture*, z. B. mit den Brüdern Mingotti oder von ihren Auftritten in Italien, kann dagegen nicht mehr konsultiert werden. Diesem Anstellungsdekret zufolge lagen ihre vornehmlichsten Aufgaben als „Virtuosin“⁵⁹⁸ in der württembergischen Hofkapelle im Bereich der Kirchen- und Kammermusik. Doch gerade in diesem Bereich ist trotz der Hofverwaltung die Quellenlage schwierig, weil eine Dokumentation dieser alltäglichen Dienste, etwa über die an bestimmten Tagen in der Kirchen- und Kammermusik beteiligten Musiker und Musikerinnen und die dabei erklangene Musik, nicht stattfand. Da der Kirchenmusik an den absolutistisch geprägten Höfen der Zeit eine große Bedeutung zukam und an dieser zumindest an hohen kirchlichen Feiertagen oder anderen besonderen Anlässen die gesamte Hofmusik beteiligt war,⁵⁹⁹ ist davon auszugehen, dass auch Marianne Pirker häufig darin eingebunden war, zumal sie bereits während ihrer Bemühungen um eine Anstellung am württembergischen Hof auch an der Kirchenmusik mitgewirkt hatte und sie mehrfach vom Herzog wegen ihrer Ausführung hierin gelobt

596 Vgl. Nägele, *Das Württembergische Hoforchester*, S. 370–372; Ders., *Bestandsaufnahme*, S. 480, 484f.; Schauer, *Personal*, S. 16–18; Sittard, *Geschichte II*, S. 26–58; Krauß, *Das Theater*, S. 485–489, 493–496, und Ders., *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 39–47.

597 Vgl. Walter, *Oper*, S. 162f. In Bezug auf die württembergische Hofmusik ist zum einen zu konstatieren, dass zwar ein Großteil der zugehörigen Archivalien überliefert sind, zum anderen aber aufgrund eines Theaterbrandes 1802 das Notenmaterial aus dem 18. Jahrhundert nur noch fragmentarisch vorhanden ist und die Überlieferung der Personalakten eher zufällig erfolgte, weshalb etwa viele Anstellungsdekrete oder Schriftstücke, die Auskunft über die Fortsetzung einer Anstellung geben, fehlen. Vgl. Nägele, *Musik und Musiker*, S. 3f., und Schauer, *Personal*, S. 13.

598 Mit diesem Titel wird Marianne Pirker sowohl in ihrem Anstellungsdekret (HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 620) bezeichnet als auch im „Numerus Personarum. Der gesam[m]ten so höhern als niederen HoffDienerschaft mit Ihren Besoldungen“ vom 29. Januar 1750 (HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 252). In den *Hoch-Fürstl. Württembergischen Address-Calendern* der Jahre 1750 bis 1756 wird sie gemeinsam mit den anderen in der Oper auftretenden Sängern und Sängerinnen (mit Ausnahme des Jahres 1750) unter den „Cammer-Virtuosin“ geführt (online zugänglich unter <https://www.wlb-stuttgart.de/literatursuche/digitale-bibliothek/digitale-sammlungen/adressbuecher-wuerttembergica/das-wuerttembergische-adressbuch-digital/>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020).

599 Vgl. Rampe, *Musik bei Hof*, S. 130f.

wurde. So hatte Pirker beispielsweise am 28. Juni 1749 aus Ludwigsburg ihrem Mann Folgendes berichtet:

Bey gestriger Cammer Musik sagt[en] der Herzog zu mir, Ey sie hab[en] mich heute in der Kirch[en] nicht ansehen wollen ich habe Ihnen immer mit d[em] Kopf aplaudirt, allein in der Kirch habe ich die Hände nicht klatsch[en] können sonst hätte es gewieß gethan.⁶⁰⁰

Einen großen Anteil ihrer Auftritte während ihres Aufenthaltes in Stuttgart und Ludwigsburg 1749 scheint daneben die Kammermusik ausgemacht zu haben, da die Sängerin in dieser Zeit meinte, „alle tage die gott gibt, mit der Cammer Musick strapazirt“⁶⁰¹ zu sein. Daraus lässt sich vermuten, dass Kammermusik auch nach erfolgter Anstellung einen ähnlich großen oder noch größeren Teil ihrer Aufgaben bildete, mangels weiterer Quellen muss dies aber eine Annahme bleiben. Auch über die genaue Ausführung der Kammermusiken in Württemberg während Pirkers Anstellung ist nichts Genaueres bekannt: Diejenigen, an denen Pirker als Sängerin beteiligt war, wären als eine Art Konzertveranstaltung vorstellbar, da sich Vokalmusik für die Untermalung gehobener Konversationen, wofür Kammermusiken auch gerne genutzt wurden, eher nicht eignete.⁶⁰²

Obwohl dies in ihrem Anstellungsdekret nicht explizit genannt wird, wurde Marianne Pirker sehr wahrscheinlich in Hinblick auf eine Wiedereinführung der Hofoper in erster Linie als Opernsängerin engagiert, woraus sich ja auch im Gegensatz zur Kammer- und Kirchenmusik ihre sängerische Reputation ableitete. Dies zeigt sich nicht nur in den oben erwähnten weiteren Aufgaben, die sie ihrem Anstellungsdekret zufolge abgesehen von ihrem Dienst in der Kammer- und Kirchenmusik ausfüllen sollte, sondern auch an ihrem Jahresgehalt: Zu Beginn ihrer Tätigkeit erhielt sie im Vergleich zu allen anderen Musikern und Musikerinnen am Hof, d. h. auch zu den anderen Sängern und Sängerinnen, mit 1500 fl. halb in Geld und Naturalien die absolut höchste Summe.⁶⁰³ Bei ihrer Anstellung 1749 bzw. ihrem offiziellen Dienstbeginn im Frühjahr 1750 standen bereits die *Discantistin* Johanna Dorothea Ruoff (im Dienst 1717–1755) und die *Singerin* Maria Johanna Franckenberger (1744–1761) in Diensten des Hofes sowie die bereits erwähnte

600 Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749. Siehe auch Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749.

601 Brief 152, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 6. Juni 1749. Siehe auch Brief 180, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 28. Juni 1749.

602 Vgl. Rampe, *Musik bei Hof*, S. 132f.

603 Selbst der Oberkapellmeister Giuseppe Antonio Brescianello erhielt mit 1000 fl., halb in Geld und Naturalien ausgezahlt, deutlich weniger als die Sängerin. Die im Folgenden genannten Dienstzeiten und Besoldungen der Sänger und Sängerinnen sind hauptsächlich der von Bärbel Pelker zusammengestellten Musikerliste der württembergischen Hofkapelle (1700–1800) entnommen (in: Nägele, *Bestandsaufnahme*, S. 487–530) sowie dem *Numerus Personarum* vom 29. Januar 1750 (HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 252). Flankierend hinzugezogen wurde Schauer, *Personal*. Die Bezeichnungen der Sänger und Sängerinnen stammen aus dem *Numerus Personarum*.

Singerin Luisa Peruzzi (1748–1755). Keine von ihnen stand im Rang einer *Virtuosin* und entsprechend erhielten die beiden *Singerinnen* mit jeweils 500 fl. (in Geld und Naturalien) und die *Discantistin* mit 200 fl. (nur in Geld) ein sehr viel geringeres Jahresgehalt, wobei ausschließlich Luisa Peruzzi auch in Opernaufführungen am Hof nachzuweisen ist. Zu den Sängerinnen und Sängern, die zum Zeitpunkt von Pirkers Anstellung bereits ihren Dienst in der Hofmusik versahen, gehörten neben dem Tenor Kajetan Neusinger (im Dienst 1744–1768; 600 fl. Jahresgehalt) und dem Bass Franz Joseph Trebrer (1747–1749, 1752–1755; 300 fl.) auch solche, die zusätzlich oder hauptsächlich als Instrumentalisten geführt werden, wie der Altist Matthias Gabrieli (1701–1755; 300 fl.), der auch als Violinist verzeichnet ist, der Tenor Johann Georg Stötzel (als Hofkantor 1746–1793/94 im Dienst; 250 fl.), der hauptsächlich als Hofkantor wirkte, und der Bass Johann Balthasar Enßlin (1735–1770; 350 fl.), der auch Violine und Flöte spielte. Zudem finden sich im Bereich der Kirchenmusik noch die Kapellknaben unter den Hofmusikern, von denen manche nach ihrer Zeit als Kapellknaben auch als Hofsänger in Erscheinung traten, wie z. B. der Altkastrat Johannes Wagner, der ab 1737 zu den Kapellknaben gehörte und von 1755 bis 1773 als Altist in der Hofmusik diente. Von allen bereits am Hof angestellten Sängern und Sängerinnen konnten nur zwei auf sängerische Erfahrungen in der italienischen Oper verweisen: Dies war zum einen Luisa Peruzzi, die ab 1744 auf italienischen Bühnen nachweisbar ist,⁶⁰⁴ und zum anderen Kajetan Neusinger, über dessen Ausbildung und Lebenslauf vor seiner Anstellung am württembergischen Hof zwar wenig bekannt ist, der aber 1748 anlässlich der Hochzeit von Herzog Carl Eugen mit Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie nach Bayreuth ‚ausgeliehen‘ wurde und in der dort aufgeführten Oper *Ezio* als eine der beiden *ultime parti* auftrat⁶⁰⁵.

Erst mit der Anstellung weiterer Sänger und Sängerinnen nach Wiedereinführung der Hofoper erhielten auch neu eingestellte Sänger und Sängerinnen, die jetzt immer auch in der Oper auftraten, ein ähnliches Jahresgehalt wie Pirker oder übertrafen dieses sogar. Auf die Anstellung von Marianne Pirker folgte als nächster Sänger Giuseppe Jozzi, der im Mai 1750, also kurz nach seiner Ankunft am württembergischen Hof, sein Anstellungsdekret „um seiner so wohl in der Vocal- als Instrumental-Music besitzenden Vorzüglichkeit halber“⁶⁰⁶ erhielt. Mit einem Jahresgehalt von 1800 fl., das jeweils zur Hälfte in Geld und Naturalien ausgezahlt wurde, erreichte Jozzi während seiner Anstellung einen Spitzenplatz unter dem Hofmusikpersonal. Als nächste Verpflichtungen folgten im Februar 1751 Giuseppe Paganelli als Altist und der Tenor Christoph Hager mit Jahresgehältern von 800 bzw. 1200 fl., wiederum jeweils zur Hälfte in Geld und Naturalien ausbezahlt. Die Sängerin Rosalie Holzbauer wurde anschließend gemeinsam mit ihrem Mann Ignaz verpflichtet, der von September 1751 bis Juli 1753 am Hof als Oberkapellmeister wirkte und

604 Vgl. Sartori, *Indice dei cantanti*, S. 512. Von den bei Sartori nachgewiesenen Libretti zwischen 1744 und 1747 in Venedig, Padua und Trient beziehen sich die meisten aber auf Auftritte Peruzzis in *intermezzi* oder *drammi giacosi*, nicht in *opere serie*.

605 Vgl. Henze-Döhring, *Markgräfin Wilhelmine*, S. 91.

606 HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 619 (in mehreren Ab- bzw. Vorschriften).

deren gemeinschaftliches Gehalt 1200 fl. betrug. Ihre Mitwirkung an Opernaufführungen ist von Karneval 1752 bis zum Karneval 1753 belegt. Bis zur Beendigung von Pirkers Anstellung im September 1756 infolge ihrer Verhaftung erfolgten schließlich 1754 mit den Kastraten Francesco Bozzi und Francesco Guerrieri noch zwei weitere Sängeranstellungen am württembergischen Hof.

Neben der bekannten Tatsache, dass für Sängerinnen und Sänger der *opera seria* mehr Geld aufgewendet wurde als für andere Musikerinnen und Musiker, zeigt dieser Überblick über die am württembergischen Hof angestellten Sänger und Sängerinnen während Pirkers Wirkungszeit, dass gerade zu Beginn des Wiederaufbaus der Hofoper einige Personen aus Pirkers Umfeld am württembergischen Hof erschienen. Hier ist zuallererst Giuseppe Jozzi zu nennen, den Pirker ja bereits am Hof empfohlen hatte. Da der Kastrat im August 1750 bei der Einweihung des neuen Opernhauses die Partie des *secondo uomo* übernahm, ist davon auszugehen, dass er gemeinsam mit dem Ehepaar Pirker im Frühjahr 1750 von Kopenhagen nach Stuttgart gereist war.⁶⁰⁷ Pirkers Einsatz für den Kastraten hatte mit seiner Anstellung Erfolg, insbesondere da er nicht nur als Sänger, sondern auch als Instrumentalist verpflichtet wurde⁶⁰⁸, was auch darauf schließen lässt, dass dem besonders von Franz Pirker gewünschten Clavier-Unterricht der Tochter Aloysia durch Jozzi nun nichts mehr im Weg stand. Ebenfalls zu Pirkers sängerischem Umfeld gehörte der Tenor Christoph Hager,⁶⁰⁹ der zuletzt in der Spielzeit 1748/49 gemeinsam mit Pirker in Hamburg und Kopenhagen aufgetreten war. Seine Anstellung am württembergischen Hof lässt sich zwar nicht in einen quellengestützten Zusammenhang mit der Sängerin bringen, doch da ihr Beitrag zur Akquise von Sängern und Sängerinnen für die Hofoper in anderen Fällen belegt ist, liegt auch hier eine entsprechende Verbindung nahe. Auch die nächste am Hof verpflichtete Sängerin, Rosalie Holzbauer, kannte Pirker gewiss, wie einigen ihrer brieflichen Aussagen zu entnehmen ist. Allerdings war sie nicht sehr angetan von ihren vokalen Fähigkeiten, sodass bei dieser Anstellung davon auszugehen ist, dass Pirker sich nicht für die Sängerin am Hof eingesetzt hatte, sondern dass diese aufgrund der Verpflichtung ihres Mannes als Oberkapellmeister nach Stuttgart kam. Sicherlich mit Pirker in Verbindung stehen wiederum die Anstellung ihres Ehemannes Franz Pirker, der, nachdem er vorher unentgeltlich in der Kammer- und Hofmusik gedient hatte, per

607 Ihre neue Position am württembergischen Hof nutzte Marianne Pirker zudem sogleich, um die noch in Italien weilende jüngste Tochter Maria Victoria zur Familie nach Stuttgart zu holen. Diese war inzwischen vier Jahre alt und in einem Karmelittinnenkloster in Bologna versorgt und erzogen worden. Da eine Schwester des Klosters am 23. Juni 1750 an Marianne Pirker schrieb, dass Maria Victoria wie beauftragt an Francesca Manelli übergeben worden sei, die das Kind nach Stuttgart begleiten sollte, sind beide wohl im Juni oder Juli 1750 dort angekommen. Siehe Brief 233, Schwester Cattarina Pillati aus Bologna an Marianne Pirker in Stuttgart, 23. Juni 1750.

608 Siehe Jozzis Anstellungsdekret im HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 619.

609 Christoph Hager hatte im Verlauf seiner Karriere begonnen, seinem Nachnamen ein „von“ hinzuzufügen; entsprechend wird er in den württembergischen Akten und Libretti Christoph von Hager (o. ä.) genannt. Pirker machte sich bereits während ihres gemeinsamen Engagements in dem Ensemble Pietro Mingottis 1748/49 darüber lustig. Siehe Brief 122, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker [in London], 29. März [1749].

Dekret vom 20. September 1752 als Konzertmeister angestellt wurde,⁶¹⁰ und die Auftritte ihrer Tochter Aloysia als *seconda donna* in Operaufführungen ab dem August 1753, die ab 1758 schließlich auch offiziell als Hofmusikerin verzeichnet wurde.⁶¹¹ Zudem lässt sich über erhaltene Briefe an die Sängerin aufzeigen, dass sie im Herbst 1750 ihre Kontakte nach Italien nutzte, um im Auftrag des Herzogs Sänger und Sängerinnen zu verpflichten und Musikalien zu beschaffen: Im konkreten Fall ging es um die Aufführung der Oper *Ezio* in der Vertonung Niccolò Jommellis im Karneval 1751, zu der Marianne Pirker über Raffaele Turcotti in Bologna die Partitur besorgen ließ und den Tenor Luigi Ristorini engagieren sollte. Da die *Ordre* des Herzogs zu dieser Verpflichtung aber erst im Oktober 1750 erging und die meisten Sänger und Sängerinnen für die Karnevals-*stagione* bereits Verträge abgeschlossen hatten, wurde statt des gewünschten Tenors der Altist Giuseppe Paganelli an den württembergischen Hof verpflichtet, der erstmals bei der im Karneval 1751 am württembergischen Hof aufgeführten Oper auftrat.⁶¹² Als weitere Sängerin für die Oper des württembergischen Hofes hatte Pirker wohl Giovanna Della Stella empfohlen, die Herzog Carl Eugen laut seiner *Ordre* vom Oktober 1750 auch als *seconda donna* verpflichten wollte.⁶¹³ Zu einer Anstellung der Sängerin kam es dann zwar trotzdem nicht, doch hatte sich die Sängerin wie auch der ebenfalls mit Pirker bekannte Sänger Giovanni Antonio Cesari am Hof hören lassen, wofür beiden per Dekret vom 27. März 1751 ein Geldgeschenk übergeben werden sollte.⁶¹⁴ Als weiterer mit Pirker bekannter Sänger im Umfeld der Operaufführungen am württembergischen Hof ist außerdem der Kastrat Antonio Casati zu nennen, der zur Besetzung der ersten im neu eröffneten Opernhaus im August 1750 in Stuttgart aufgeführten Oper *Artaserse* gehörte. Dieser hatte seine 1749 in Kopenhagen aufgetretenen Stimmprobleme wohl überwunden und war möglicherweise ebenso wie Jozzi gemeinsam mit den Pirkers im Anschluss an sein Kopenhagener Engagement bei Pietro Mingotti nach Stuttgart gereist.

Dies zeigt, dass Marianne Pirker nicht nur die erste Sängerin war, die von Carl Eugen im Hinblick auf die Wiedereinführung der Hofoper angestellt wurde, sondern dass sie auch gemeinsam mit ihrem Mann ihre Kontakte nutzte, um weitere Sänger und Sängerinnen an den Hof zu verpflichten oder für bestimmte Operaufführungen zu engagieren sowie Musikalien zu besorgen. Möglicherweise hatte die Sängerin dieses Netzwerk und ihre Kenntnisse des europäischen Opernbetriebs, die sie durch ihre eigenen Aktivitäten erworben hatte, zusätzlich zu ihren vokalen und darstellerischen Fähigkeiten dem Her-

610 Siehe HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 616.

611 Von Aloysia Pirker hat sich kein Anstellungsdekret erhalten. Vgl. auch Pelker, *Musikerliste* (in Nähele, *Bestandsaufnahme*), S. 494.

612 Siehe Brief 234, Johann Erhard Rittmann aus Nürtingen an [Marianne Pirker in Ludwigsburg?], 10. Oktober 1750, mit einem Zusatz von Herzog Carl Eugen von Württemberg, und Brief 236, Raffaele Turcotti aus Bologna an [Marianne Pirker in Stuttgart], 22. November 1750.

613 Siehe Brief 234, Johann Erhard Rittmann aus Nürtingen an [Marianne Pirker in Ludwigsburg?], 10. Oktober 1750, mit einem Zusatz von Herzog Carl Eugen von Württemberg: „Die Stella kann kommen, und Wirdt gewiß in der opera den zweiten Roll machen“.

614 Siehe HStAS, Dekret vom 27. März 1751 unter der Signatur A 282 Bü 1750.

zog angeboten, weshalb sie nach ihrer Anstellung dementsprechend aktiv am Aufbau des Ensembles mitwirken sollte. Ebenso lässt sich nur vermuten, dass Pirker versuchte, durch das Engagement von ihr bekannten Sängern, Sängerinnen und Familienmitgliedern sowie Besorgungen für die Herzogin ihre eigene Position am Hof zu stärken, da sie hierdurch in administrativen und persönlichen Beziehungen stand, die die anderen Sängerinnen und Sänger nicht vorweisen konnten.

Abgesehen vom Gesangspersonal ist für die Aufführung einer Oper auch eine entsprechende Bühne notwendig, die es in der Residenzstadt Stuttgart allerdings nach Abtragung des Komödienhauses 1746, das die bisherigen Operaufführungen beherbergt hatte, nicht mehr gab. Daher wurde das aus dem 16. Jahrhundert stammende Neue Lusthaus zur Opernbühne umgebaut. Die erste Aufführung der sich im Aufbau befindlichen Hofoper konnte schließlich anlässlich des Geburtstags der Herzogin Elisabeth Friederike Sophie am 30. August 1750 in diesem rechtzeitig umgestalteten Gebäude stattfinden.⁶¹⁵ Aufgeführt wurde die Oper *Artaserse* in der Vertonung Carl Heinrich Grauns⁶¹⁶, deren Wahl gleich mehrfach auf den preußischen König Friedrich II. verweist, an dessen Hof Herzog Carl Eugen zeitweise aufgewachsen war und bei dem es sich um den Onkel der Gefeierten handelte: Zum einen war der Komponist seit 1740 Hofkapellmeister am preußischen Hof, zum anderen war seine Vertonung des *Artaserse* erstmals 1743 als eine der ersten Produktionen in dem in diesem Jahr fertiggestellten neuen Opernhaus Unter den Linden in Berlin aufgeführt worden.⁶¹⁷ Die Wiederaufnahme von Operaufführungen am württembergischen Hof anlässlich des Geburtstags der Herzogin verweist zudem auf den Hof ihrer Mutter, Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth, und die dort gepflegte Musikkultur. So gehörte zum Sängerensemble der Stuttgarter Opernhauseneröffnung neben den bereits in württembergischen Diensten befindlichen Sängern und Sängerinnen Marianne Pirker, Kajetan Neusinger und Luisa Peruzzi sowie den wahrscheinlich über die Empfehlung Pirkers engagierten Kastraten Antonio Casati und Giuseppe Jozzi auch der Kastrat Stefano Leonardi, der seit 1743 oder 1744 der Bayreuther Hofkapell- und Kammermusik angehörte.⁶¹⁸ Zudem sollen einige Instrumentalisten für das Opernorchester

615 Vgl. u. a. Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 44, und Nägele, *Bestandsaufnahme*, S. 484, sowie Gotthold Ephraim Lessing und Christlob Mylius: *Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Stutgard (1750)*, abgedruckt in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien* (= Jahressgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), hrsg. von Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 9f., hier S. 10.

616 *Artaserse*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felecissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sophia Federica, Duchessa di Wirtemberg & Teck. Per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo, Duca di Wirtemberg e Teck. &c. &c. [1750], Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 3011. Siehe auch die Übersicht über die 1750 bis 1756 am württembergischen Hof erstaufgeführten Opern im Anhang, Kap. 6.5.

617 Vgl. Christoph Henzel: Art. *Graun, Carl Heinrich*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49392> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

618 Vgl. Henze-Döhring, *Markgräfin Wilhelmine*, S. 140f.

aus Bayreuth ausgeliehen worden sein.⁶¹⁹ In einer zeitgenössischen Beschreibung von Gotthold Ephraim Lessing und Christlob Mylius dieser Aufführung, die danach wohl noch zweimal wiederholt wurde, wird das Gesangspersonal wie folgt charakterisiert:

Herr Stephanini, ein langer, ansehnlicher und wohlgemachter Castrat, stellte die Person des Artaxerxes vor, und wußte sich ein rechtes Ansehen zu geben.

Herr Jozzi, ein wohlgebildeter Altist, von mittelmäßiger Länge. Er hat sich nicht sowohl durch sein Singen, als durch seine besondere Fertigkeit im Clavier, bey den Freunden der Musik beliebt gemacht. Er stellte den Arbaces sehr geschickt vor.

Herr Casati, ein junger sehr geschlanker Castrat, singt einen guten Discant, und hatte die Rolle des Megabyses.

Herr Neusinger, ein guter Tenorist, welcher, ob er gleich das Theater noch nicht gar oft betreten hat, dennoch seine Rolle, sowohl in Ansehung des Singens, als auch der Action, wohl ausführte.

Frau Pirkerinn, welche in Italien, England Copenhagen, Hamburg und Wien bereits vielen Ruhm erworben, ist sowohl eine sehr tüchtige Sängerin, als auch eine gute Actrice. Sie stellte die Mandane vor.

Jungfer Peruzzi, eine mehr durch Natur, als durch Kunst, geschickte Sängerin. Sie hatte die Rolle der Semira.⁶²⁰

Nur bei Marianne Pirker wird in dieser Beschreibung des Gesangspersonals auf ihre bisherigen Karrierestationen hingewiesen, auch wenn es von Auftritten in Wien heute keine Nachweise mehr gibt. Möglicherweise soll diese Aufzählung von Stationen aber auch in erster Linie ihre Verbindungen in diese Länder und Orte aufzeigen – dass sie verschiedene Kontaktpersonen in Wien hatte, wurde mehrfach gezeigt –, die sie nun zusammen mit ihrem dort erworbenen „vielen Ruhm“ für die internationale Ausrichtung der württembergischen Hofmusik nutzen konnte.

Die nächsten nachgewiesenen Opernaufführungen am württembergischen Hof fanden in der Karnevalszeit 1751⁶²¹ statt. In diesem Zeitraum wurde *Artaserse* in der Vertonung Grauns wiederholt⁶²² und Jommellis *Ezio*⁶²³ in Stuttgart erstaufgeführt, wofür Pirker

619 Vgl. u. a. Krauß, *Das Theater*, S. 493.

620 Lessing/Mylius, *Nachricht*, S. 10.

621 Sittard, *Geschichte II*, S. 35, erwähnt ein Schreiben Marianne Pirkers vom 18. Februar 1751 aus Böblingen an Herzog Carl Eugen, in welchem sie um seine Hilfe bei der Vermittlung von Geld an einen „Musico Sciavonetti“ bittet, bei dem sie sich 1744 Geld geliehen habe. Da wie üblich bei Sittard eine Quellenangabe fehlt, konnte dieses Schriftstück nicht ausfindig gemacht werden.

622 *Artaserse*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, nel carnovale dell'anno 1751, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4090]), Sartori-Nr. 3010. Vgl. auch Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 44.

623 *Ezio*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, nel carnovale dell'anno 1751, Ex. D-Sl (Sign. fr.D. qt 192), Sartori-Nr. 9496. Siehe auch die Übersicht über die 1750 bis 1756 am württembergischen Hof erstaufgeführten Opern im Anhang, Kap. 6.5.

ja über Raffaele Turcotti in Italien die Partitur besorgt hatte. Zu den meisten der in Stuttgart wiederholten Opern während Pirkers Anstellungszeit haben sich keine Libretti erhalten; vielleicht wurden auch keine neuen gedruckt. Im Falle der Aufführung des *Artaserse* im Karneval 1751 liegt zwar ein Libretto vor, doch sind auf der Seite der *personaggi* die *attori* nicht angegeben, sodass nur vermutet werden kann, dass das Sängersenble demjenigen der anderen Karnevalsoper *Ezio* entsprach: Statt der Kastraten Antonio Casati und Stefano Leonardi, die nie am württembergischen Hof angestellt waren, gehörten jetzt die am Hof verpflichteten Tenöre Christoph Hager und Giuseppe Paganelli zum Opernensemble.

Hiermit sind bereits die beiden Zeiträume, in denen hauptsächlich Opernaufführungen am württembergischen Hof stattfanden, genannt: Zum einen die Karnevalszeit, in die auch der Geburtstag des Herzogs am 11. Februar fiel, zum anderen die Feierlichkeiten, die rund um den Geburtstag der Herzogin am 30. August begangen wurden. Diese Fokussierung auf wiederkehrende Festveranstaltungen, hier die Geburtstage des Herzogspaares, war auch an anderen Hofopern üblich.⁶²⁴ Während Pirkers Anstellungszeit fanden zusätzlich Aufführungen bei fürstlichen Besuchen oder im Umfeld des Namenstages Carl Eugens am 4. November statt. Für die Erstaufführungen von Opern in Stuttgart waren allerdings die beiden Geburtstagstermine bestimmt, sodass es am württembergischen Hof üblicherweise zwei Erstaufführungen pro Jahr gab. Im Rahmen der Feierlichkeiten zu den Geburtstagen in der Karnevalszeit bzw. im Sommer wurde allerdings nicht nur eine neue Oper (mit einigen Wiederholungen) aufgeführt, sondern es wurden auch bereits am Hof aufgeführte Opern wiederholt. Im August 1751 wurde diesem Rhythmus entsprechend zum Geburtstag der Herzogin *La Didone abbandonata*⁶²⁵ ebenfalls wie der im Karneval aufgeführte *Ezio* in einer Vertonung Niccolò Jommellis in Stuttgart erstaufgeführt. Auch die Sängerbesetzung entsprach derjenigen des *Ezio*, der im Juli noch zweimal aufgeführt wurde.⁶²⁶ Der einzige Unterschied war, dass für *La Didone abbandonata* sieben statt sechs Partien vorgesehen waren und daher aus Italien Pietro Serafini verpflichtet wurde, der nur

624 Vgl. Reimer, *Hofmusik*, S. 100 und 103f.

625 *La Didone abbandonata*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wurtemberg et Teck, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. 1751, Ex. D-Tu (Sign. Dk III 27.4), Sartori-Nr. 7797. Siehe auch die Übersicht über die 1750 bis 1756 am württembergischen Hof erstaufgeführten Opern im Anhang, Kap. 6.5. Sittard (*Geschichte II*, S. 45) gibt ohne Nachweis April als Aufführungsmonat an. Ihm folgen u. a. Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 44; Nägele, *Das Württembergische Hoforchester*, S. 371, und Clytus Gottwald: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek Stuttgart*, 6. Bd. *Codices musici*, 2. Teil (HB XVII 29–480), Wiesbaden 2000, S. 249. Da im Libretto aber der Geburtstag der Herzogin als Aufführungsanlass genannt wird und in dem unten zitierten Zeitungsbericht bei der Aufführung im August die Oper *La Didone abbandonata* als „neu“ bezeichnet wird, ist eine Erstaufführung im April unwahrscheinlich.

626 Am 22. und 25. Juli: Dies geht aus Rechnungen zu diesen Aufführungen hervor, siehe HStAS, Sign. A 21 Bü 173 (zusammengebundene „Rechnung über Die zu Verfertigung der Opera vo[n] Dido [...] gegebene Geltte[r]“, hierin Rechnung der Theatermalers sowie Rechnung Nro. 63 zur Operauf-

in dieser Produktion am württembergischen Hof nachweisbar ist.⁶²⁷ Eine Beschreibung der gesamten Feierlichkeiten zum Geburtstag der Herzogin im August 1751 findet sich in der Stuttgarter Zeitung *Das Merckwürdigste von Politischen Neuigkeiten* vom 7. September 1751. Hierin wird der Abend der Erstaufführung von *La Didone abbandonata* wie folgt beschrieben:

Stuttgart, vom 4. Sept. [...] Andern Tags wurden abermalen grosse Tafeln gehalten, wie Tags zuvor, und Abends auf dem Lust-Haus in dem dasigen grossen Opern-Saal, die neue Opera: *Didone abandonnata* aufgeführt: welche um halb 6. Uhr mit einem Prologue, so auf die gegenwärtige Fete ins besondere eingerichtet ware, den Anfang genommen, und dis [!] Nachts um 12. Uhr gedauert hat. Es bestude selbige aus 10. sehr künstlich und schön ausgearbeiteten Haupt-Veränderungen, welche nebst denen kostbaren Kleidungen der agirenden Personen ein prächtiges Aufsehen machten. Das Orchester ware mit etlich und 70. Personen besetzt, und die Menge der Zuschauer, worunter viele Fremde von Distinction gewesen, so groß, daß ohngeachtet des grossen Raums viele keinen Platz mehr gefunden.⁶²⁸

Am 1. September 1751 war Ignaz Holzbauer in württembergischen Dienst getreten, den er ab der Pensionierung Brescianellos Ende November 1751 als Oberkapellmeister versah. Gemeinsam mit ihm wurde seine Frau Rosalie als Sängerin verpflichtet. Ihr erster nachweisbarer Auftritt als Opernsängerin am Hof erfolgte im November des Jahres, als *La Didone abbandonata* nach der Erstaufführung am 31. August und einer Wiederholung am 3. September⁶²⁹ erneut aufgeführt wurde: Wahrscheinlich erfolgte die Aufführung am 8. November im Rahmen der Feierlichkeiten zu Herzog Carl Eugens Namenstag. Aus einer Rechnung zu dieser Aufführung geht hervor, dass Rosalie Holzbauer die Rolle von Giuseppe Jozzi übernahm und dafür mit Accessoires für ihre Bühnenkleidung ausgestattet wurde.⁶³⁰ In den wiederholten Aufführungen konnte die Besetzung also durchaus variieren, ohne dass dies im Einzelnen schriftlich festgehalten wurde und somit heute nicht mehr lückenlos nachvollzogen werden kann.

führung am 22. Juli 1751). Weitere Opernaufführungen während des Sommers sind möglich, werden in diesen Rechnungen aber nicht erwähnt.

627 Vgl. Sartori, *Indice dei cantanti*, S. 607f.

628 *Das Merckwürdigste von Politischen Neuigkeiten*, Stuttgart, Den 7. September 1751, Nro. 72 Dienstags, [S. 1]; Ex. HStAS, unter der Signatur A 21 Bü 147. Siehe auch den gesamten Artikel im Anhang, Kap. 6.6.1.

629 Siehe HStAS, Sign. A 21 Bü 173 (Einzelrechnungen innerhalb der zusammengebundenen „Rechnung über Die zu Verfertigung der Opera vo[n] Dido [...] gegebene Geltte[r]“).

630 Siehe die „Rechnung. Über Die den 8.^{ten} Novembris. 1751. auffgeführte opera“ (ohne Nr.); Rechnung Nro. 3 vom 9. November 1751; Rechnung Nro. 9 vom 9. November 1751, sowie Rechnung Nro. 13 vom 9. November 1751 in HStAS, Sign. A 21 Bü 173 (innerhalb der zusammengebundenen „Rechnung über Die zu Verfertigung der Opera vo[n] Dido [...] gegebene Geltte[r]“).

Ebenso verhält es sich mit der genauen chronologischen Rekonstruktion der Opernaufführungen an sich am württembergischen Hof (siehe Tabelle 6). Anhand von Rechnungen sollen exemplarisch die Aufführungen in der Karnevalsspielzeit 1751/52 nachvollzogen werden, um in etwa den Ablauf von Opernaufführungen im Karneval rekonstruieren zu können, wenn auch hier keine Vollständigkeit zu erwarten ist. Ähnlich dürften auch die anderen Karnevalsspielzeiten abgelaufen sein, an denen Pirker während ihrer Dienstzeit am Hof beteiligt war. Folgende Aufführungen lassen sich festhalten:

Datum	Titel der Oper
Fr., 3. Dez. 1751	[k. A.]
Sa., 8. Jan. 1752	<i>La Didone abbandonata</i>
Di., 11. Jan. 1752	<i>Artaserse</i>
Fr., 14. Jan. 1752	<i>Artaserse</i>
Di., 25. Jan. 1752	<i>La Didone abbandonata</i>
Fr., 28. oder Sa., 29. Jan. 1752	<i>La Didone abbandonata</i>
So., 30. oder Mo., 31. Jan. 1752	<i>Il Ciro riconosciuto</i> (Hauptprobe)
Di., 1. Feb. 1752	<i>Il Ciro riconosciuto</i> (Erstaufführung)
Fr., 4. Feb. 1752	<i>Il Ciro riconosciuto</i>
Di., 8. Feb. 1752	<i>Il Ciro riconosciuto</i>
Do., 10. Feb. 1752	<i>La Didone abbandonata</i>
Mo., 14. Feb. 1752	[k. A.]
Do., 17. Feb. 1752	[k. A.]

Tabelle 6: Opernaufführungen in der Karnevalsspielzeit 1751/52 nach den im HStAS, Sign. A 21 Bü 173, aufbewahrten Rechnungen⁶³¹

Ob die erste Opernaufführung im Dezember 1751 als Teil der Karnevalsspielzeit gedacht war oder ob es einen anderen Anlass für diese Aufführung gab, geht aus den Quellen nicht hervor.⁶³² Tendenziell wurden Opern vornehmlich dienstags und freitags aufgeführt, wobei von dieser Regel, wie oben zu sehen, auch abgewichen werden konnte, während mon-

631 Siehe HStAS, Sign. A 21 Bü 173 („Opern Rechnung über die Decoration Cyri. sowohl als auch über die im Winter 1751/2 aufgeführte Opern.“; vom 24. April 1752, fol. 5r–6r; Rechnung für Bühnenkleidung, Nro. 20, vom 3. Februar 1752; Rechnung für Textbücher zum *Ciro*, Nro. 24, vom 8. Februar 1752; Consignatio, Nro. 45, vom 9. Januar 1752; Consignatio, Nro. 46, vom 12. Januar 1752; Consignatio, Nro. 47, vom 15. Januar 1752; Rechnung, Nro. 51, ohne Datum (zur Opernaufführung am 3. Dezember 1751); Rechnung, Nro. 57, vom 29. Februar 1752; Rechnung, Nro. 61, vom 18. Februar 1752). Sittard (*Geschichte II*, S. 47) gibt ohne weiteren Nachweis an, dass in der Karnevalsspielzeit *La Didone abbandonata*, *Artaserse* und *Ezio* aufgeführt worden seien. Einen Hinweis auf die Wiederholung des *Ezio* wurde im eingesehenen Quellenmaterial nicht gefunden.

632 Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 47, gibt an, dass die Karnevalsspielzeit üblicherweise um den 6. Januar begann.

tags und donnerstags Bälle vorgesehen waren.⁶³³ Der repräsentative Charakter der Opernaufführungen wird mitunter daran deutlich, dass diese in Zusammenhang mit fürstlichen Besuchen standen: In der Karnevalsspielzeit 1752 war der Markgraf von Baden-Durlach bei einer der *Artaserse*-Aufführungen anwesend⁶³⁴ und im Oktober des Jahres wurde aufgrund des Besuches der Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth erneut *La Didone abbandonata* aufgeführt.⁶³⁵ Bei den Aufführungen von *Artaserse* und *La Didone abbandonata* in der Karnevalsspielzeit 1752 handelt es sich um Wiederholungen der bereits im Sommer 1750 bzw. 1751 aufgeführten Opern, deren Partien nun aber wahrscheinlich mit den Sängern und Sängerinnen des Ensembles der Erstaufführungsooper dieser Karnevalsspielzeit, *Il Ciro riconosciuto*⁶³⁶, besetzt wurden. Hierzu gehörten mit Marianne Pirker, Giuseppe Jozzi, Kajetan Neusinger, Christoph Hager und Giuseppe Paganelli fünf derjenigen Sänger und Sängerinnen, die auch ein halbes Jahr zuvor zum Ensemble der Stuttgarter Erstaufführung von *La Didone abbandonata* gehörten. Luisa Peruzzi wurde von nun an nicht mehr in Opernproduktionen eingesetzt, obwohl sie noch bis 1755 am Hof als Sängerin angestellt war. An ihrer Stelle übernahm nun Rosalie Holzbauer die Partien der *seconda donna*. Zudem stand bei dieser Aufführung der am Hof angestellte Bass Franz Joseph Trebrer als *ultima parte* auf der Bühne. Als Aufführungsanlass des von Hasse vertonten *Il Ciro riconosciuto* wird im Libretto, wie auch bei der im Vorjahr aufgeführten Karnevalsoper *Ezio*, der Karneval angegeben, noch nicht der Geburtstag des Herzogs. Daher verwundert es auch nicht, dass die Erstaufführung nicht am oder um den 11. Februar stattfand, sondern bereits zehn Tage früher. Außer den Opernaufführungen gab es selbstverständlich in der Karnevalszeit auch weitere musikalische Ereignisse: In einer vom Oberkapellmeister Ignaz Holzbauer gestellten Kopistenrechnung werden etwa neben der Oper *Il Ciro riconosciuto* auch „Pastorall, Sinfonie, und Concert“⁶³⁷ genannt, die sich nicht weiter identifizieren lassen.

Die Aufführung von *Il Ciro riconosciuto* in der Vertonung Hasses war die erste Stuttgarter Erstaufführung unter der Leitung von Ignaz Holzbauer als Oberkapellmeister. Es folgten im August 1752 *L'Alessandro nell'Indie*⁶³⁸ in der Vertonung Baldassare Galuppi

633 Vgl. u. a. Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 44; Nägele, *Bestandsaufnahme*, S. 484, und Sittard, *Geschichte II*, S. 50. Die von Sittard, ebda., ohne Signatur angegebene „Hofdivertissements-Einrichtung vom 7. Januar 1752“, in der die Aufteilung der Lustbarkeiten im Karneval auf bestimmte Wochentage angegeben sind, ließ sich im HStAS nicht mehr auffinden.

634 Siehe HStAS, Sign. A 21 Bü 173 („Opern Rechnung über die Decoration Cyri. sowohl als auch über die im Winter 1751/2 aufgeführte Opern.“, vom 24. April 1752, fol. 2v) und A 21 Bü 174 („Copia von der Opern-Rechnung von Alessandro nell'Indie. de anno 1752.“, fol. 3r).

635 Siehe HStAS, Sign. A 21 Bü 174 („Copia von der Opern-Rechnung von Alessandro nell'Indie. de anno 1752.“, fol. 33v und 34v).

636 *Il Ciro riconosciuto*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, nel carnovale dell'anno 1752, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 5712. Siehe auch die Übersicht über die 1750 bis 1756 am württembergischen Hof erstaufgeführten Opern im Anhang, Kap. 6.5.

637 HStAS, Sign. A 21 Bü 173 (Rechnung Nro. 44 vom 13. März 1752).

638 *L'Alessandro nell'Indie*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Teck, per co-

und im Februar 1753 Jommellis französisch beeinflusste Oper *Fetonte* (1. Fassung)⁶³⁹: Holzbauer führte also keine eigenen Opernvertonungen am württembergischen Hof auf.⁶⁴⁰ In allen drei Erstaufführungen unter Holzbauers Leitung sangen die am Hof verpflichteten Sänger und Sängerinnen Marianne Pirker, Kajetan Neusinger, Giuseppe Jozzi, Giuseppe Paganelli und Rosalie Holzbauer. Christoph Hager und Franz Joseph Trebrer gehörten nur in der Aufführung von *L'Alessandro nell'Indie* nicht zum Ensemble, wobei in dieser Vertonung auch nur sechs Partien vorgesehen sind, in *Il Ciro riconosciuto* dagegen sieben und in *Fetonte* sogar acht. Als einziger bisher nicht am württembergischen Hof in Erscheinung getretener Sänger stand der Sopranist Giuseppe Sidotti im August 1752 und Karneval 1753 auf der Stuttgarter Bühne. Dieser ließ sich in Stuttgart erstmals außerhalb Italiens hören, trat nie in württembergische Dienste und lässt sich als Sänger nach 1753 nicht mehr nachweisen.⁶⁴¹ Möglicherweise wurde auch er über Raffaele Turcotti aus Italien verpflichtet.

Inzwischen war, nachdem „er schon etliche Jahre hier bey der Fürstl[iche]n Cam[m]er- und Hof Music ohnentgeldlich sich gebrauchen laßen“, „der Cam[m]er Virtuosin Birckerin Ehemann Joseph Franciscus Bircker“ per Dekret vom 20. September 1752 als Konzertmeister in den Hofdienst genommen worden, mit einem Gehalt von 400 fl., das zur Hälfte in Naturalien ausgezahlt wurde.⁶⁴² Zudem wurde er mit weiteren Aufgaben betraut, etwa 1754 in Abwesenheit Jommellis über den Orgelumbau in der katholischen Hofkirche in Ludwigsburg Bericht zu erstatten⁶⁴³ oder die Saiten für die Instrumente der Hofmusik zu besorgen. Letzteres war ursprünglich Aufgabe des jeweiligen Oberhofkapell-

mando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. 1752, Ex. D-Tu (Sign. Dk III 28.4, 3. Stück), Sartori-Nr. 763.

Die Stuttgarter Erstaufführung von *L'Alessandro nell'Indie* fand am 30. oder 31. August 1752 statt; eine Wiederholung gab es am 2. September; Proben sind für den 24., 25., 28. und 29. August dokumentiert. Siehe HStAS, Sign. A 21 Bü 174 (Rechnung, Nro. 104, vom 11. September 1752; Consignatio, Nro. 1, vom 14. September 1752). Vgl. zu den unterschiedlichen Aufführungsgestalten und Fassungen Galuppis dieser Oper Wiesend, *Baldassare Galuppi*, insb. S. 21–57.

- 639 *Fetonte*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. per comando di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa regnante di Wirtemberg 1753, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 10114.
- 640 Allerdings hat Ignaz Holzbauer die Vertonungen selbstverständlich für die Stuttgarter Aufführungen angepasst. Seine Einlagen für *Il Ciro riconosciuto* haben sich in der Partitur in D-SI (Sign. HB XVII 216) erhalten. Vgl. Nägele, *Musik und Musiker*, S. 3. Siehe auch Kap. 3.1.2.
- 641 Vgl. Pelker, *Musikerliste* (in Nägele, *Bestandsaufnahme*), S. 487 und 497, sowie Sartori, *Indice dei cantanti*, S. 611.
- 642 HStAS, Anstellungsdekret von Franz Pirker vom 20. September 1752 unter der Signatur A 21 Bü 616, Zitat ebda. Unter derselben Signatur befindet sich auch ein Dekret vom 13. Dezember 1752, in dem der Oberkapellmeister Holzbauer davon in Kenntnis gesetzt wird.
- 643 Siehe HStAS, Sign. A 248 Bü 266 (Bericht Franz Pirkers vom 29. November 1754, „Extractus“ aus dem Protokoll des Oberhofmarschallamtes vom 13. Dezember 1754 und Dekret vom 19. Dezember 1754).

meisters gewesen und wurde jährlich mit zusätzlichen 100 fl. vergütet.⁶⁴⁴ Eine besonders reputierliche Aufgabe wurde ihm bereits im Jahr nach seiner Ernennung zum Konzertmeister aufgetragen: In Zusammenhang mit der ersten großen Italienreise des Herzogspaares stand seine Beauftragung zur „anherobringung einiger Italianischen Virtuosen“⁶⁴⁵ aus Venedig an den württembergischen Hof. Diese Italienreise, deren Programm demjenigen einer Kavaliertour ähnelte, war wohl nicht von langer Hand geplant worden, sondern wurde unter eiligsten Vorbereitungen Ende Februar 1753 vom Herzogspaar und den Mitreisenden unvermittelt angetreten. Die Reiseroute führte zunächst zu einem einwöchigen Aufenthalt nach Venedig, von dort aus u. a. über Bologna nach Ancona, dann über verschiedene Stationen weiter bis nach Rom. In Rom blieb die Reisegesellschaft zunächst vom 25. März bis zum 4. April 1753, um nach einem Aufenthalt in Neapel vom 14. April bis 9. Mai nach Rom zurückzukehren. Auf dem Rückweg nach Stuttgart wurde u. a. in Siena, Florenz, Livorno, Genua, Turin und Mailand Halt gemacht. Die Ankunft in Stuttgart – allerdings wohl nur eines Teils der Reisegesellschaft – erfolgte am 14. Juni 1753. In den Aufzeichnungen des Hofes zu dieser Reise werden zwar keine Musiker und Musikerinnen als Teil der Reisegesellschaft erwähnt, doch geht aus weiteren Quellen hervor, dass neben Franz Pirker auch seine Frau Marianne, Giuseppe Jozzi und der Konzertmeister Giovanni Battista Bianchini in Italien waren.⁶⁴⁶

Von Marianne Pirker selbst hat sich zwar keine Äußerung zu ihrer Teilnahme an dieser Reise erhalten, doch zeigte sich ihr Mann in einem Brief vom 11. Juli 1753 aus Venedig erfreut über ihre erfolgte Rückkunft in Stuttgart.⁶⁴⁷ Zudem dokumentiert ein Brief von Elena Mocenigo Querini, Mitglied einer venezianischen Adelsfamilie, vom 14. August 1753, dass sich Marianne Pirker in diesem Jahr in Rom aufgehalten hat.⁶⁴⁸ Dieser Brief ist nicht nur an Pirker in Rom adressiert (obwohl sich die Sängerin im August bereits wieder in Stuttgart befand), sondern stellt auch ein Antwortschreiben auf einen Brief Pirkers aus Rom dar. Außerdem geht daraus hervor, dass die Schreiberin Franz Pirker und Giuseppe

644 Siehe HStAS, Sign. A 282 Bü 1730 (Vorschriften an Giuseppe Antonio Brescianello in Bezug auf die Saitenbeschaffung für die Hofmusik vom 14. Mai 1751; „Pro memoria“ Ignaz Holzbauers vom 21. April 1752; Antwort auf das „Pro Memoria“ vom 22. April 1752; „Concept accords“ vom 16. Oktober 1753; „Extractus“ aus den Kirchenratsprotokollen vom 15. November 1754 und Dekret vom 22. November 1754). Vgl. auch Christoph-Hellmut Mahling: „Zu Anherobringung einiger italienischer Virtuosen“. Ein Beispiel aus den Akten des württembergischen Hofes für die Beziehungen Deutschland-Italien im 18. Jahrhundert, in: *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte VIII* (1973) (= *Analecta musicologica*, Bd. 12), S. 193–208, hier S. 194.

645 HStAS, Sign. A 21 Bü 616 („Extractus“ aus dem Kirchenratsprotokoll vom 5. September 1754).

646 Vgl. zur Italienreise des Herzogspaares Wolfgang Uhlig und Johannes Zahlten: *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, Stuttgart 2005, S. IX–XXXII.

647 Siehe Brief 240, Franz Pirker aus Venedig an Marianne Pirker in Ludwigsburg, 11. Juli 1753. Es befinden sich noch zwei weitere Briefe Franz Pirkers aus Venedig an seine Frau in der Korrespondenz: Brief 241, Franz Pirker aus Venedig an Marianne Pirker [in Ludwigsburg], 20. Juli 1753, und Brief 242, Franz Pirker aus Venedig an Marianne Pirker in Ludwigsburg, 25. Juli 1753. Marianne Pirkers Schreiben haben sich nicht erhalten.

648 Siehe Brief 244, Elena Mocenigo Querini aus Venedig an Marianne Pirker in Rom, 14. August 1753.

Jozzi in Venedig getroffen hatte und sie Letzteren im Theater gehört hatte. Auf Marianne Pirkers Aufenthalt in Rom weist außerdem ein Brief eines nicht zu identifizierenden Saverio Sibia hin, der sich im Januar 1754 aus Rom bei ihr bezüglich eines Librettos meldete.⁶⁴⁹ Die Sängerin war also Mitglied der herzoglichen Reisegesellschaft gewesen und kehrte auch mit dieser nach Württemberg zurück. Ihr Mann Franz, Giuseppe Jozzi und Giovanni Battista Bianchini blieben dagegen noch in Italien, um von Venedig aus weitere Musiker für den Hof zu verpflichten und deren Reisen nach Stuttgart zu organisieren. Hauptverantwortlich war Franz Pirker, dem per „Special-Resolution“ vom 18. Juli 1753⁶⁵⁰ ein Budget aus der Kasse des Kirchenrats für diese Unternehmung anvertraut wurde. Er sollte seine Ausgaben mittelst Rechnungen belegen, die zwar nicht vollständig erhalten zu sein scheinen, aber trotzdem Einblick in diese Unternehmung gewähren.⁶⁵¹ So geht aus den Rechnungen etwa hervor, dass er in Verona mündliche Anweisungen vom Herzog erhalten hatte, also ebenfalls Teil der Reisegruppe war und nicht etwa erst im Juli von Stuttgart aus nach Venedig geschickt wurde. Außerdem zeigt sich, dass auch die bereits am Hof verpflichteten Musiker Jozzi und Bianchini in Venedig waren und Franz Pirker wohl bei der Erfüllung seines Auftrags halfen. Die Unternehmung führte zur Verpflichtung der beiden Violinisten Johann Martialis Greiner und Pietro Pieri, des Sängers Giovanni Belardi, allerdings nur für die Operaufführungen im August 1753, des noch in Ausbildung befindlichen Sängers Francesco Bozzi sowie Niccolò Jommellis als neuem Oberkapellmeister. Die Abreise der verschiedenen Personen aus Venedig erfolgte zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Franz Pirker reiste schließlich u. a. gemeinsam mit Jommelli am 2. August aus Venedig ab und kam zehn Tage später in der württembergischen Residenzstadt an.

Nachdem Marianne Pirker bereits seit Beginn ihrer Anstellung am Aufbau der Hofmusik beteiligt gewesen war, stellte jetzt auch ihr Mann mit offiziellem Auftrag seine Erfahrungen und Kontakte in den Dienst des Hofes. Mit *Fetonte* war im Februar 1753 erstmals eine Oper Jommellis am württembergischen Hof uraufgeführt worden. Nach Ankunft des Komponisten in Stuttgart im August 1753, der per Dekret ab dem 1. September die Nachfolge des nach Mannheim gewechselten Ignaz Holzbauer als Oberkapellmeister antrat,⁶⁵² erfolgte mit *La clemenza di Tito*⁶⁵³ gleich die nächste Erstaufführung. Das

649 Von demselben Absender befindet sich auch ein Huldigungsschreiben an die württembergische Herzogin vom 3. August 1753 unter der Korrespondenz der Pirkers. Saverio Sibia hatte wohl sowohl Marianne Pirker als auch die Herzogin in Rom kennengelernt und dort auch Jozzi getroffen. Siehe Brief 243, Saverio Sibia aus Rom an Altezza Serenissima (Elisabeth Friederike Sophie, Herzogin von Württemberg) [in Stuttgart], 3. August 1753, und Brief 248, Saverio Sibia aus Rom an Marianne Pirker [in Stuttgart], 26. Januar 1754.

650 HStAS, Sign. A 21 Bü 616 („Extractus“ aus dem Kirchenratsprotokoll vom 5. September 1754).

651 Siehe HStAS, Sign. A 282 Bü 1744 („Hoff-Music Acta, Die auff Serenissimi höchsten Befehl nach Venedig an den Concert Meister Bircker übermachte Geldter zu Herbeyschaffung einiger Virtuosen, und von diesem dafür zu erstatten habende Rechnung betr[effend] de a[nn]o 1753–1756“). Auszüge der Rechnungen sind abgedruckt in Mahling, *Anherobringung*, S. 197–206.

652 Vgl. Pelker, *Musikerliste* (in Nägele, *Bestandsaufnahme*), S. 489.

653 *La clemenza di Tito*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Teck, per co-

Sängerensemble bestand aus den inzwischen zur Stammbesetzung gewordenen Sängern und Sängerinnen Marianne Pirker, Giuseppe Jozzi, Christoph Hager und Giuseppe Pagnelli. Daneben war der aus Italien verpflichtete Giovanni Belardi das erste und vermutlich auch das einzige Mal in Stuttgart zu hören, während Aloysia Pirker als Opernsängerin debütierte und auch in den folgenden Produktionen besetzt wurde. Überraschenderweise lässt sich für die Feierlichkeiten zum Geburtstag Herzog Carl Eugens im folgenden Februar keine neue Opernvertonung des kürzlich verpflichteten Oberkapellmeisters nachweisen. Ein Zeitungsartikel vom 14. Februar 1754 erwähnt allerdings die Aufführung einer Oper „Titus“ im Verlauf der Geburtstagsfeierlichkeiten:⁶⁵⁴ Wahrscheinlich wurde Jommellis *La clemenza di Tito* hier wiederholt.

Im August 1753 kam mit *Il Catone in Utica*⁶⁵⁵ erneut eine von Jommelli für den württembergischen Hof geschaffene Opernvertonung auf die Bühne, im Februar 1755 folgte *Pelope*⁶⁵⁶. Von Letzterer wissen die *Privilegirten Stuttgarter Zeitungen* zu berichten:

An lezt verwichenem Montag [= 10. Februar 1755] ist unter andern vielen Fremden auch der Herr Graf von Oehringen allhier eingetroffen. Abends wurde die neue Opera Pelope zu samtl. anwesender Herrschaffen höchstem Vergnügen und mit allgemeinem Applausissement aufgeführt, indeme die Musique vortreflich, samtl. Decorationen schön und wohl ausgearbeitet, und die dabey vorkommende Maschinen sehr künstlich eingerichtet sind; auch unter anderem 8. lebendige Pferde zum Vorschein kommen, und ein Gefecht mit Menschen und wilden Thieren, deßgleichen ein Aufzug von mehr als 300. Comparsen von allerley Gattungen dabey gesehen wird.⁶⁵⁷

Wie dieser Artikel zeigt, richtete sich das Augenmerk vor allem auf das Spektakuläre der Aufführung. Diesem Interesse wurde auch am folgenden Tag, dem Geburtstag des Herzogs, mit der Aufführung von *Il giardino incantato*⁶⁵⁸, einer von Jommelli vertonten *fiesta*

mando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. 1753, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4849]), Sartori-Nr. 5792.

654 *Das Merkwürdigste von Politischen Neuigkeiten*, Stuttgart, Den 15. Februarii 1754, Nro. 14 Freytags, [S. 1 „Stuttgart, vom 14. Februarii“]; Ex. HStAS (unter Sign. A 21 BÜ 146).

655 *Il Catone in Utica*, Libretto, nel teatro ducale di Stuttgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Tech, &c. &c. 1754, Ex. D-SI (Sign. fr.D. qt 192), Sartori-Nr. 5268.

656 *Pelope*, Libretto, nel teatro ducale di Stuttgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Carlo duca regnante di Wirtemberg e Tech, &c. &c. per comando di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa regnante di Wirtemberg 1755, Ex. D-SI (Sign. R 18 Ver 4), Sartori-Nr. 18345.

657 *Privilegirte Stuttgarter Zeitungen*, Dienstags, den 18. Februarii. Anno 1755. Nro. 14, [S. 1 „Teutschland. Stuttgart, vom 16. Febr.“]; Ex. HStAS (unter Sign. A 21 BÜ 146.)

658 *Il giardino incantato*, Libretto, da Sua Altezza Serenissima il duca regnante di Wirtemberg. A le loro Altezze Serenissime Madame la duchessa regnante di Wirtemberg. è Madame la principessa Doro-

in musica, nachgekommen: Während der abendlichen Redoute im Opernhaus wurden unbemerkt die Vorbereitungen für die Aufführung getroffen, die sich sowohl auf die Bühne als auch auf das Parterre erstreckte und an der neben der Hofmusik auch 48 Paare der fürstlichen Gäste beteiligt waren – darunter auch der Herzog mit seiner Gemahlin sowie dessen Bruder Friedrich Eugen und seine Frau Friederike Sophie Dorothee. Als Sänger und Sängerinnen der in die Inszenierung eingestreuten Duette wirkten mit Marianne Pirker, Kajetan Neusinger, Giuseppe Jozzi, Luisa Peruzzi, Giuseppe Paganelli, Aloysia Pirker, Francesco Bozzi und Francesco Guerrieri fast alle verfügbaren Kräfte vor Ort mit. Christoph Hager übernahm die Rolle des Zauberers, der mit spektakulären Effekten die Aufführung einleitete und durch die Handlung führte. Die beteiligten Gäste sowie die Sänger und Sängerinnen der Duette verbargen sich hinter Orangenbäumen in einem Garten, der durch die Zauberkünste des Magiers erschaffen worden war und bis ins Parterre des Opernhauses reichte. Die zusehenden Gäste, die sich bisher in den Logen aufgehalten hatten, wurden ins Parterre gebeten, um dort von den hinter den Orangenbäumen versteckten mitwirkenden Gästen kleine Geschenke zu erhalten, während der Zauberer die als Bäume verkleideten Sängerinnen und Sänger dazu brachte, zu Ehren der Herzogin und ihrer Schwägerin zu singen. Mit der Demaskierung der Mitwirkenden endete die Aufführung und die Redoute wurde fortgesetzt.⁶⁵⁹ Zum Geburtstag der Herzogin erfolgte im August 1755 mit *Enea nel Lazio*⁶⁶⁰ die nächste Erstaufführung einer Jommelli'schen Oper in Stuttgart.

Für die Geburtstagsfeierlichkeiten des Herzogs im Karneval 1756 lässt sich dagegen keine Neuvertonung nachweisen. Möglicherweise war eine überarbeitete Fassung von Jommellis 1741 in Venedig uraufgeführter Oper *Merope* geplant,⁶⁶¹ die aufgrund des Todes der Mutter des Regenten, der verwitweten Herzogin Maria Augusta von Württemberg, am 1. Februar 1756 ausfiel. Per Dekret wurde von ihrem Todestag an sechs Wochen lang jegliche Musikaufführung, sowohl im Gottesdienst als auch zu geselligen Anlässen, verboten. Einzige Ausnahme bildete die Zeremonie zur Beerdigung der Herzogin in der Ludwigsburger Schlosskapelle am 9. Februar 1756, bei der u. a. Jommellis für diesen Anlass komponiertes Requiem Es-Dur zu hören war. Neben einigen Instrumentalisten der

thea sposa del principe Frederico di Wirtemberg. N'ell' [!] occasione delle attentioni che loro anno [!] dimostrate per il giorno XI. di february [1755], Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636).

- 659 Siehe hierzu die Beschreibung der Feierlichkeiten zum Geburtstag des Herzogs 1755 in den *Privilegierten Stuttgarter Zeitungen* im Anhang, Kap. 6.6.2.
- 660 *Enea nel Lazio*, Libretto, nel teatro ducale di Stuttgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Tech, &c. &c. 1755, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 8908.
- 661 Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, S. 54, erwähnt ohne weiteren Nachweis eine Aufführung von *Merope* 1756 in Stuttgart. Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 254f., folgt dieser Angabe und vermutet, dass die aus dem Hoftheater Stuttgart stammende Partitur (heute D-Sl, Sign. HB XVII 246), die die Fassung der Erstaufführung in Venedig 1741 repräsentiert, für die Aufführung im Karneval 1756 genutzt werden sollte. Ein Libretto zu einer Aufführung von *Merope* 1756 in Stuttgart lässt sich nicht nachweisen.

Hofmusik waren an der Ausführung auch die am Hof angestellten Sänger und Sängerinnen Marianne Pirker, Giuseppe Jozzi, Francesco Guerrieri, Christoph Hager, Kajetan Neusinger, Francesco Bozzi, Johannes Wagner und Johann Balthasar Enßlin beteiligt.⁶⁶² Bei der im August folgenden Opernproduktion des *Artaserse*⁶⁶³ in der Vertonung Jommellis stand Pirker letztmals als Sängerin auf der Opernbühne.

Das Gesangspersonal der Opernaufführungen in Württemberg blieb von August 1754 bis August 1756 weitgehend gleich und bestand aus am Hof angestellten Sängerinnen und Sängern: Bei allen Erstaufführungen standen Marianne Pirker, Giuseppe Jozzi, Christoph Hager, Aloysia Pirker (erst ab 1758 offiziell als Sängerin in den Hofadressbüchern genannt⁶⁶⁴) und Francesco Bozzi auf der Bühne, Giuseppe Paganelli fehlte nur im *Artaserse* und Francesco Guerrieri wird nur im Libretto zu *Il Catone in Utica* nicht genannt. Als zusätzlicher Sänger trat Kajetan Neusinger im Februar 1755 in der Oper *Pelope* auf, die Partien für acht Sänger und Sängerinnen vorsieht.⁶⁶⁵

Während Pirkers Anstellung am württembergischen Hof trat sie in den Opernproduktionen ausschließlich als *prima donna* auf. Giuseppe Jozzi übernahm die Partien des *primo uomo* mit Ausnahme der beiden *Artaserse*-Produktionen, in denen er jeweils unabhängig von der Vertonung die Partie des *secondo uomo* Arbace sang. Die Tenorpartien wechselten zunächst zwischen Kajetan Neusinger und Christoph Hager, bis Letzterer mit dem Eintreffen Jommellis in Stuttgart den Vorzug erhielt. Sängerinnen, die Pirker ihren Platz in der Sängerhierarchie hätten streitig machen können, gab es in den Opernproduktionen nicht: Zunächst sang Luisa Peruzzi die Partien der *seconda donna*; mit dem Eintreffen Rosalie Holzbauers am Hof wurde sie von dieser abgelöst und ab diesem Zeitpunkt in Opernaufführungen nicht mehr eingesetzt. Nachdem Rosalie Holzbauer gemeinsam mit ihrem Mann im Sommer 1753 nach Mannheim gegangen war, übernahm Aloysia Pirker die *seconda-donna*-Partien, womit ihre Mutter ein weiteres Familienmitglied in die Hofmusik integriert hatte. Alle Bemühungen Pirkers, sich und ihre Familie in die Hofmu-

662 Vgl. zur Aufführung des Requiems Manfred Hermann Schmid: *Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 11–30, und Jeffrey Meredith Jones: *Niccolò Jommelli. Requiem in E-flat Major, 1756. Critical Analysis and Performing Edition*, Diss. masch., The University of Texas at Austin, 2006, bes. S. 7f. Aufführungsmaterial des Requiems hat sich nicht erhalten.

663 *Artaserse*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa regnante di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca regnante di Wirtemberg &c. &c. 1756, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 3029.

664 Vgl. Pelker, *Musikerliste* (in Nägele, *Bestandsaufnahme*), S. 494. Ein Anstellungsdekret für Aloysia Pirker hat sich wie viele andere Schriftstücke dieser Art nicht erhalten. Obwohl die Bestände zum württembergischen Theater- und Opernwesen in außergewöhnlichem Umfang überliefert sind, konstatiert Schauer (*Personal*, S. 13): „Die Personalakten sind in keiner Weise vollständig und enthalten in der Regel nur Schriftstücke, die sich zufällig bis heute erhalten haben.“

665 Siehe zu den Sängern und Sängerinnen sowie ihren jeweiligen Partien von Jommellis Übernahme des Oberkapellmeisterpostens bis zum August 1756 die Übersicht im Anhang, Kap. 6.5.2.

sik einzubringen, und ihre somit erfolgte Einbindung in die Organisation der Hofmusik, konnten dennoch das Ende ihrer Karriere durch ihre Verhaftung nicht verhindern.

2.8 Karriereende einer Sängerin: Marianne Pirkers Gefangenschaft auf den Festungen Hohentwiel und Hohenasperg (1756–1764) und ihr Leben nach der Haft

Etwa zwei Wochen nach den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstages der Herzogin von Württemberg Elisabeth Friederike Sophie im August 1756, u. a. mit Aufführungen des *Artaserse* unter Marianne Pirkers Beteiligung, wurden die Sängerin, ihr Mann und der Friseur der Herzogin, Georg Matthäus Reich, verhaftet. Da es nie eine offizielle Anklage und damit keinen Prozess gab, fehlen sowohl Kriminalakten als auch jegliche Angaben zum Grund dieser Verhaftungen. Einzig eine Passage in dem Eid, den die „3 Geheime[n] Arrestanten“⁶⁶⁶ zu ihrer Freilassung nach acht Jahren in Gefangenschaft schwören mussten, weist darauf hin, dass die Festnahmen wohl in Verbindung mit ihren persönlichen Beziehungen zur Herzogin von Württemberg gestanden hatte: Denn zu den Entlassungsbedingungen gehörte u. a., dass sich alle drei Gefangenen verpflichten mussten, sich nie wieder, unter welchen Umständen auch immer, an demselben Ort wie die Herzogin aufzuhalten und nicht mehr mit ihr in Kontakt zu treten.⁶⁶⁷ Der Friseur Reich hatte durch die Ausübung seines Handwerks in direktem Kontakt mit der Herzogin gestanden. Die persönliche Beziehung des Ehepaares Pirker äußerte sich u. a., wie oben beschrieben, in der Besorgung von Stoffen und Accessoires für die Herzogin aus London, aber auch darin, dass sich ein an Elisabeth Friederike Sophie adressiertes Huldigungsschreiben innerhalb der Pirker'schen Korrespondenz befindet.⁶⁶⁸ Da sich die Herzogin von Württemberg kurz nach den erfolgten Verhaftungen nach Bayreuth begab und nie wieder nach Württemberg zurückkehrte, wurde vielfach vermutet, dass ihr von den drei Verhafteten Informationen über ihren notorisch untreuen Ehemann zugetragen wurden, die das bereits zerrüttete Verhältnis des Ehepaares weiter verschlechterten.⁶⁶⁹ Für ein entsprechend persönliches Motiv des Herzogs zur Festnahme der drei Hofangestellten spricht auch, dass der Fall nie vor ein Gericht kam, der Herzog aber über jede Kleinigkeit zu den drei Gefangenen informiert sein wollte sowie absolute Geheimhaltung von allen damit befassten Personen einforderte. Der genaue Anlass zur Verhaftung bleibt aber Spekulation.⁶⁷⁰

666 HStAS, Sign. A 8 Bü 253, fol. 21r.

667 Siehe HStAS, Sign. A 8 Bü 253, fol. 67r.

668 Siehe Brief 243, Saverio Sibia aus Rom an Altezza Serenissima (Elisabeth Friederike Sophie, Herzogin von Württemberg) [in Stuttgart], 3. August 1753.

669 Vgl. u. a. Elfriede Krüger: *Herzogin Elisabeth Sophia Friederike von Württemberg und andere Frauen am Hofe Herzog Carl Eugens*, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 51 (1997), S. 101–118, bes. S. 114–116; Krauß, *Marianne Pirker*, S. 273–275, und Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 92–94.

670 Vgl. zur Verhaftung Marianne Pirkers u. a. Franziska Dunkel: *Marianne Pirker (1717–1782). Ein Opernstar verstummt*, in: *Hohenasperg. Ein deutsches Gefängnis* [Ausstellungskatalog], hrsg. vom

Dem Wunsch nach umfassender Information des Herzogs entsprechen eine Reihe von Schriftstücken über die Gefangenen, die in einer Akte mit dem Titel „Acta Die anfangs auf die Vestung Hohentwiel hernach auf die Vestung Hohen Asperg transportirte 3. Arrestanten deren im Jahr 1764 erfolgte Entlassung und Verpflegung betr[effend]. 1756–1764“ zusammengefasst sind.⁶⁷¹ Die Arretierung von Franz und Marianne Pirker sowie Georg Matthäus Reich auf der Festung Hohentwiel wurde am 16. September 1756 von Carl Eugen angeordnet. Zunächst sollten alle drei Gefangenen in Einzelhaft ohne jeglichen Kontakt zueinander oder mit der Außenwelt, etwa brieflich, verwahrt werden. Außerdem wurde der Kommandant der Festung sowie die ihm unterstehende Garnison zur äußersten Verschwiegenheit und Geheimhaltung der Identitäten der drei Arrestanten angehalten.⁶⁷² Daher sind auch nur in wenigen Schriftstücken der Akte die Namen der Gefangenen genannt, häufig werden sie mit Begriffen wie die „3. Arrestanten“⁶⁷³ o. ä. umschrieben. Etwas mehr als einen Monat später, am 25. Oktober, erfolgte die *Ordre* des Herzogs die Arrestanten zu verlegen, sodass sie ab dem 29. Oktober auf der Festung Hohenasperg gefangen gehalten wurden.⁶⁷⁴ Aus den Berichten über die in Zusammenhang mit diesen Gefangenen entstandenen Kosten lassen sich verschiedene Informationen zu ihren Haftbedingungen entnehmen. Im Gegensatz zu den zu Beginn vom Herzog geforderten Bedingungen scheinen diese im Laufe der Zeit gelockert worden zu sein. Mittags und abends erhielten sie warme Mahlzeiten mit Wein, wobei Marianne Pirker ab dem Februar 1757 zu einer der Mahlzeiten Kaffee statt Wein gereicht bekam. Die Zellen, in denen sie gefangen gehalten wurden, wurden regelmäßig gereinigt und ausgeräuchert sowie, wenn nötig, beheizt und beleuchtet, die Strohbetten regelmäßig frisch bezogen und erneuert. Außerdem wurde ihre Bekleidung bei Bedarf ausgebessert oder neu angeschafft.⁶⁷⁵ Im Verlauf der Haftzeit wurde das Ehepaar Pirker schließlich in einem gemeinsamen Raum untergebracht, in dem sie auch die Mahlzeiten gemeinsam einnahmen.⁶⁷⁶ Alle drei Gefangenen wurden zudem ärztlich betreut und bei akuter Krankheit, insbesondere in den Wintermonaten, mit Medikamenten versorgt. Einzig für Marianne Pirker ist belegt, dass sie im November 1759 „quasi in der Raserey 2. Wasser bouteilles“ zerbrach, zwei Monate später gingen zwei weitere Wasserflaschen und zwei zerrissene Servietten auf ihr

Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart 2011, S. 54–57; [Beate Volmari]: *Nachtigall im Käfig. Der Fall Marianne Pirker*, in: *Angeklagt! Außergewöhnliche Kriminalfälle in Schwaben*, hrsg. von Steffen Pross und Ders., Stuttgart 2005, S. 62–69 und 153; Krauß, *Marianne Pirker*, S. 273–281, und Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 91–96. Krauß und Haidlen geben, wie bereits mehrfach erwähnt, keine Quellen an, beziehen sich hier aber teilweise auf die Akte HStAS, Sign. A 8 Bü 253.

671 Diese Akte wird im HStAS unter der Signatur A 8 Bü 253 aufbewahrt. Die darin befindlichen Schriftstücke wurden modern foliiert und werden hier nach dieser Folierung zitiert.

672 Siehe HStAS, Sign. A 8 Bü 253, fol. 47r–48v und 49.

673 Ebda., Titelblatt.

674 Siehe ebda., fol. 40 und 46.

675 Siehe ebda., u. a. fol. 53r–62v und 95r–98v.

676 Siehe ebda., u. a. fol. 69r–74v.

Konto.⁶⁷⁷ Ob es sich hierbei um Wutausbrüche handelte, die aus einer aufgrund der äußeren Umstände bei Pirker eingetretenen „Geistesstörung“ resultierten, wie Richard Haidlen behauptet,⁶⁷⁸ darf bezweifelt werden, da aus den Schriftstücken der Akte kein weiterer Vorfall dieser Art oder ärztliche Konsultation aufgrund von „Raserey“ o. ä. hervorgeht. Möglicherweise äußerte sich auf diese Weise einfach ihre Wut über die ungewisse eigene Situation in Gefangenschaft. Aus dieser Perspektive lässt sich auch ihre Beschreibung als „verwirrt“ in der von ihrem Mann nach der Haftzeit an den Herzog gerichteten Pensionsanfrage verstehen (s. u.).

Die Freilassung der drei Gefangenen erfolgte ebenso plötzlich wie ihre Festnahme: Am 10. November 1764 wurden sie über ihre zwei Tage zuvor von Herzog Carl Eugen angeordnete Freilassung informiert, wenn sie sich dazu bereit erklärten, besagten Eid zu schwören, der ihnen verschiedene Bedingungen auferlegte. Zu diesen Bedingungen gehörte, wie oben dargelegt, das Verbot der Kontaktaufnahme mit der Herzogin, daneben im Sinne einer Urfehde der Verzicht auf Rache am Herzog, die Geheimhaltung des Haftgrundes sowie das Verbot, jemals wieder das Herzogtum Württemberg zu betreten. Den Berichten zufolge weigerte sich Marianne Pirker zunächst, diesen Eid zu schwören, mit der Begründung, dass sie „noch keine[n] Eyd geschwohre[n]“ habe und „keine Übelthäterin seye“⁶⁷⁹, doch habe ihr Mann sie schließlich überzeugen können. Die Abfahrt der Arrestanten vom Hohenasperg, die per Kutsche nach Heilbronn, das als Reichsstadt nicht zum Herzogtum Württemberg gehörte, gebracht werden sollten, verzögerte sich allerdings noch bis zum 12. November 1764, da sie u. a. noch mit notwendiger Kleidung ausgestattet wurden.⁶⁸⁰

Um Marianne Pirkers Zeit in württembergischer Gefangenschaft ranken sich verschiedene Legenden, deren Wahrheitsgehalt kaum mehr nachprüfbar ist bzw. in denen sich tatsächliche Begebenheiten nicht mehr von romanhaften Ausschmückungen trennen lassen. Eine dieser Geschichten wurde bereits kurz nach ihrem Tod in einem Artikel im *Magazin für Frauenzimmer* verbreitet.⁶⁸¹ Hierin heißt es, dass Pirker während ihrer Gefangenschaft aus dem Stroh ihres Bettes kunstvolle Blumengebinde geflochten und diese u. a. an Kaiserin Maria Theresia und Katharina II. von Russland geschickt habe. Von manchen späteren Autoren wird sogar behauptet, dass die Monarchinnen sich für die Freilassung der Sängerin eingesetzt hätten.⁶⁸² Eine Familie in Heilbronn besaß noch bis Anfang des 21. Jahrhunderts ein entsprechendes Blumengebinde, das nach Familienüberlieferung

677 Ebda., fol. 90vf., Zitat fol. 90v.

678 Vgl. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 94, Zitat ebda. Auch andere Autoren vermuten eine eingetretene Geisteskrankheit, wie z. B. Krauß, *Marianne Pirker*, S. 278, der ihr „Irrsinn“ attestiert, oder Otfried Mylius, der seinen Roman über die Sängerin mit *Die Irre von Eschenau* betitelte.

679 HStAS, Sign. A 8 Bü 253, fol. 19r.

680 Siehe ebda., fol. 8r–10v, 11r–12v, 15r–16v, 17r–18v, 19r–20v, 21, 22 und 67.

681 Vgl. *Magazin für Frauenzimmer* (Christmonat 1782), S. 1088.

682 Vgl. u. a. Kutsch/Riemens, Art. *Pirker, Marianne*, und Hey, *Marianne Pirker*, S. 38f.

von Marianne Pirker während ihrer Haftzeit hergestellt worden sein soll.⁶⁸³ Jegliche Nachweise für die Verfertigung dieser Blumengebinde – geschweige denn für die Intervention der Monarchinnen – fehlen; in der ‚Arrestanten-Akte‘ wird nichts davon erwähnt.

Eine weitere Geschichte betrifft ihre Stimme: Zum einen soll sie in der Haft die Arie „Lasciami, o ciel pietoso“ aus Jommellis 1751 in Stuttgarter aufgeführtem *Ezio* (II/7) gesungen haben, zum anderen im Laufe der Haftzeit durch lautes Schreien, das in Zusammenhang mit ihren angeblichen psychischen Problemen gesehen wird, ihre Stimme ruiniert haben.⁶⁸⁴ Belege gibt es auch hierfür nicht. Grundlage für diese Erzählungen ist wohl ein Gedicht von Johann Ludwig Huber, der ab dem Juni 1764 für einige Monate gleichzeitig mit Marianne Pirker auf dem Hohenasperg inhaftiert war. In seinem allerdings erst 1798 veröffentlichten Buch *Etwas von meinem Lebenslauf und etwas von meiner Muse auf der Vestung* druckte er auch Gedichte ab, die er angeblich während seiner Haftzeit verfasst hatte. In erläuternden Fußnoten zu einem dieser Gedichte behauptet er, dass die Stimme der Sängerin „ausgeschrieen [war] durch das wilde Geschrei im Kerker“ und sie nun eine „Baß-Stimme“ habe sowie dass sie mit der Arie „Lasciami, o ciel pietoso“ Mitleid erregt habe.⁶⁸⁵ Wenn Huber selbst Pirker diese Arie singen gehört hätte, dann müsste sie noch am Ende ihrer Haft vokale Fähigkeiten besessen haben, was nicht mit der beschriebenen „ausgeschrieenen“ Stimme zusammenpasst.

Wie hieran bereits zu erkennen ist, erregte die Person Marianne Pirker besonders durch die als Unrecht empfundene Inhaftierung das Interesse von Literaten und Biografen seit dem 18. Jahrhundert. So betitelte etwa Carl Müller alias Otfried Mylius seinen 1869 erschienenen Roman mit *Die Irre von Eschenau*. Auch Pirkers Biograf Richard Haidlen fokussierte seine Darstellung auf ihren Lebensabschnitt nach ihrer sängerischen Karriere, indem er für seinen biografischen Aufsatz den Untertitel *Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782* wählte. Sowohl die ohne Prozess erfolgte Gefangenschaft als auch ihre Zeit danach, für die kaum Quellen vorhanden sind, beflügelte die Fantasie der Autoren und Autorinnen sodass es heute schwerfällt, die immer weiter tradierten Geschichten auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen.

Belegt ist, dass das Ehepaar Pirker sich nach seiner Haft in der Reichsstadt Heilbronn aufhielt, wohin es gemeinsam mit dem Friseur Reich per Kutsche gebracht worden war. Von dort aus baten sowohl Georg Matthäus Reich als auch Franz Pirker am 29. November 1764 brieflich um die Gewährung einer Pension vom württembergischen Hof: Franz

683 Vgl. Dunkel, *Ein Opernstar verstummt*, S. 57. Ein Foto dieses Strohgebindes ist ebda., S. 56, abgedruckt. Vorfahren der Familie, die im Besitz des Blumengebindes war, hatten im 19. Jahrhundert Schloss Eschenau gekauft (zu Marianne Pirkers Verbindung zu Eschenau s.u.). Bis 2010 war es im Besitz eines Familienmitglieds, das auf der Rückseite des eingerahmten Sträußchens einige Zeilen zu Marianne Pirker vermerkte. Im Rahmen von Erbstreitigkeiten ist es heute verschwunden. Ein herzlicher Dank gilt Franziska Dunkel vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg für diese Informationen.

684 Vgl. u. a. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 94f.

685 Siehe [Johann Ludwig] Huber: *Etwas von meinem Lebenslauf und etwas von meiner Muse auf der Vestung. Ein kleiner Beitrag zu der selbst erlebten Geschichte meines Vaterlandes*, Stuttgart 1798, Zitate S. 186f.

Pirkers Anfrage wurde am 2. Dezember negativ beschieden, die Antwort auf die Pensionsanfrage Reichs ist nicht bekannt.⁶⁸⁶ Bereits wenige Monate nach der Verhaftung des Ehepaares hatte Pirkers Stiefvater Johann Adam Eber am 18. Dezember 1756 versucht, als Pirker'scher *Curator* noch ausstehende Gehaltszahlungen an Franz Pirker einzutreiben. Diese waren einbehalten worden, weil noch Quittungen von seiner Musiker-Akquise in Italien ausständig waren, während ein ebenfalls noch offener Betrag für Marianne Pirker bereits bezahlt worden war. Gegen Überreichung dieser Quittungen sollte mit Beschluss vom 22. Dezember 1756 die ausstehende Besoldung Franz Pirkers an Eber ausbezahlt werden.⁶⁸⁷

Als das Ehepaar Pirker aus der Haft entlassen wurde, waren sowohl Marianne Pirkers Mutter Susanna Maria Eber als auch ihr Stiefvater bereits verstorben,⁶⁸⁸ sodass es auf deren Hilfe nicht mehr zählen konnte. In seiner Pensionsanfrage hatte Franz Pirker angegeben, „daß die unglückselige Umstände wegen verwirrter Vernunft meiner EheConsortin, wozu auch noch mein hohes Alter kom[m]et, uns in solche Verlegenheit, und Unentschliessung sezen, daß ich nicht weis, wo ich mich mit ihr hinwenden soll“⁶⁸⁹. Besonders Marianne Pirker litt folglich noch unter den Folgen der Inhaftierung. Zudem hatte das Ehepaar während der Haftzeit seine Einbindung in sein vorher gut gepflegtes Netzwerk verloren und war von jeglichen Handlungsräumen außerhalb des Gefängnisses ausgeschlossen worden, sodass jetzt keine Kontakte mehr vorhanden waren, die als Anlaufstelle hätten dienen können. An Verwandtschaft sind nur die drei Töchter bekannt, die vor der Verhaftung bei Marianne Pirkers Eltern gelebt hatten.

Die älteste Tochter Aloysia war auch nach der Verhaftung ihrer Eltern als Sängerin am württembergischen Hof verblieben. Zumindest ist ihre Mitwirkung im Jahr 1758 in der Partie der Pallade in *L'asilo d'amore*, einer von Jommelli komponierten *fiesta teatrale*, am Stuttgarter Hoftheater belegt.⁶⁹⁰ Im folgenden Jahr ist sie als Sängerin mit dem Titel *Virtuosa di Camera di S. A. Sereniss. il Duca Regnante di Virtemberg & Teck* in der *stagione di ascensione* am Teatro di Sant'Angelo in Venedig nachweisbar. Dort stand sie als *seconda donna* Aspasia in der von Salvatore Perillo vertonten Oper *Berenice* auf der Bühne.⁶⁹¹ Danach verliert sich ihre Spur. Ob sie 1764 für ihre Eltern erreichbar war, lässt sich daher nicht sagen.

Die zweitälteste Tochter Rosalia war dagegen in Stuttgart geblieben und hatte am 28. April 1757 den Hof- und Kanzlei-Druckereibesitzer Christoph Friedrich Cotta in der

686 Siehe HStAS, Sign. A 8 Bü 253, fol. 1r–2v, 3r–4v und 5r–6v.

687 Siehe HStAS, Sign. A 282 Bü 1744 (Memorial Ebers an den Kirchenrath, 18.12.1756).

688 Marianne Pirkers Mutter, Susanna Maria, starb am 22. Februar 1758, ihr Stiefvater – nachdem er nochmal geheiratete hatte – am 27. August 1764. Siehe Kap. 2.1.1.

689 HStAS, Sign. A 8 Bü 253, fol. 3r.

690 *L'asilo d'amore*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, 1758, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 3187.

691 *Berenice*, Libretto, nel teatro di S. Angelo [...] in Venezia, Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1759, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3301), Sartori-Nr. 3967.

Stuttgarter Stiftskirche geheiratet.⁶⁹² Dass die Pirkers mit dieser Tochter nach ihrer Freilassung in Kontakt standen, zeigt sich in den Taufeintragungen der nach 1756 geborenen Kinder des Ehepaars Cotta: Bei den neun zwischen 1765 und 1780 getauften Kindern sind jeweils auch Franz und Marianne Pirker als Taufzeugen genannt. Bei dem fünfzehnten Kind, der 1783 geborenen Christiana Henriette, trat Franz Pirker nach dem Tod seiner Frau weiterhin als Taufzeuge in Erscheinung.⁶⁹³ Der anonyme Verfasser der 1782 im *Magazin für Frauenzimmer* erschienenen *Biographischen Nachrichten und Anekdoten* über Marianne Pirker gibt an, dass eine der Pirker'schen Töchter mit einer großen Familie die eigenen Eltern finanziell unterstützte.⁶⁹⁴ Damit kann nur die Tochter Rosalia gemeint sein.

Die jüngste Tochter Maria Victoria gründete ihre Familie nämlich erst durch ihre Hochzeit am 6. Februar 1771 und zwar gegen den Willen ihrer Eltern. Von Februar bis Juni 1770 wurde die fehlende Zustimmung der Eltern von Maria Victoria Pirker zu ihrer Hochzeit mit dem in Stuttgart ansässigen *Schloßbau Ciseleur* Zacharias Färber zwischen dem Herzoglich Württembergischen Ehegericht und dem Heilbronner Rat verhandelt, weshalb sich Einträge dazu in den Heilbronner Ratsprotokollen befinden.⁶⁹⁵ Aus diesen geht hervor, dass Maria Victoria zunächst bei ihren Eltern in Heilbronn gelebt hatte, im Zuge der Streitigkeiten aber nach Stuttgart ging. Die von Franz Pirker geforderte Begründung zur Verweigerung seiner Zustimmung wurde nie beigebracht, daher wurde die Hochzeit „mit Dispensation“ erlaubt und die Trauung am 6. Februar 1771 in der Stuttgarter Stiftskirche gefeiert.⁶⁹⁶ Aufgrund der Streitigkeiten ist eine weitere enge Beziehung von Maria Victoria zu ihren Eltern unwahrscheinlich, zumal Franz und Marianne Pirker bei keinem ihrer acht Kinder als Taufzeugen genannt werden.⁶⁹⁷

692 Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Eheregister 1732–1764, Band 27, S. 437, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017]. Aus der Ehe gingen insgesamt 15 Kinder hervor, die zwischen 1758 und 1783 geboren wurden. Siehe LKAS, Stuttgart Stiftskirche, Seelenregister 1750–1799, Band 65, o.S. [archion: Bild 53], kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017]. Einer der Söhne war der nachmals insbesondere als Verleger bekannt gewordene Christoph Friedrich Cotta.

Rosalia Cotta starb am 1. Mai 1812 und wurde zwei Tage später in Stuttgart begraben. Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1803–1821, Band 51, fol. 108v, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].

693 Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Taufregister 1765–1772, Band 382, fol. 39v, 159r, 235v, 312v und 410r; Taufregister 1773–1778, Band 383, fol. 64r und 221r, und Taufregister 1779–1783, Band 384, fol. 1v, 115v und 312v, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].

694 Vgl. *Magazin für Frauenzimmer* (Christmonat 1782), S. 1088f.

695 Siehe Stadtarchiv Heilbronn, Ratsprotokoll 1770, Sign. A004-173, Einträge zum 13. und 20. Februar, 10. März, 3., 7. und 28. April, 2., 8., 12. und 29. Mai sowie 2. Juni 1770.

696 Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Eheregister 1765–1799, Band 28, fol. 58r, Zitat ebda., kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].

697 Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Taufregister 1765–1772, Band 382, fol. 335r und 401v; Taufregister 1773–1778, Band 383, fol. 47v, 118v, 181v und 319r, und Taufregister 1779–1783, Band 384, fol. 69v und 153v, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].

Sowohl diese Kirchenbucheinträge als auch die Erwähnungen in den Heilbronner Ratsprotokollen zeigen, dass sich das Ehepaar Pirker nach seiner Entlassung in dieser Reichsstadt aufhielt. In dem Taufregistereintrag des am 27. Dezember 1767 getauften Sohns Rosalia Cottas, Carl Christian, wird Franz Pirker zudem als „Concertmeister in Heilbrunn“ bezeichnet, bei der folgenden Taufe am 21. Mai 1769 wird Heilbronn als Wohnort der Pirkers angegeben.⁶⁹⁸ Ebenso weisen die genannten Einträge im Heilbronner Ratsprotokoll von 1770 Franz Pirker als wohnhaft in Heilbronn aus. Dort waren sowohl Marianne als auch Franz Pirker wohl weiter musikalisch tätig. In einem anonymen Artikel über „Mad. Birkerinn“ im *Musikalischen Almanach auf das Jahr 1784*, der auf die 1782 und 1783 im *Magazin für Frauenzimmer* abgedruckten Nachrichten zu der Sängerin rekurriert, wird erstmals ihr Auftreten bei Privatkonzerten in Heilbronn beschrieben, zu denen sonst keine Quellen mehr erhalten sind:

Schon im reifen Alter, nahe am Ziel ihrer Vollendung hörten wir sie noch vor einiger Zeit, in dem für die Musik ganz lebenden, guten Wachsischen Hause zu Heilbronn; und da gefiel sie uns noch über alles, und setzte unsere Seele in eine Reihe von Empfindungen [...].⁶⁹⁹

Aus dem Text geht die offensichtliche Begeisterung des Autors für die immer noch vorhandenen Fähigkeiten der Sängerin hervor, auch wenn er Einschränkungen in ihren vokalen Fähigkeiten aufgrund ihres Alters machen muss:

Mad. Birkerinn hatte ihren Geschmack so vortreflich ausgebildet, daß für sie keine einzige der Musikalischen Schönheiten verlohren ging. [...] Sie schien im tiefen Einverständniß, in dem Gefühl des Wahren, in der Güte des Geschmacks, mit jedem Tag weiter zu kommen; und man konnte, wenn man sie auch in ihrem Alter singen hörte, nichts wünschen, als eine gewisse Weichlichkeit, Geschmeidigkeit, und Grazie der Stimme, die freylich nur das Vorrecht der blühenden Jugend ist.⁷⁰⁰

Diesen Artikel ergänzte ein wiederum anonymen Verfasser in der *Musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* vom 23. Februar 1791,⁷⁰¹ behält aber

Maria Victoria Färber starb noch zu Lebzeiten ihrer Eltern am 21. Juni 1781 und wurde zwei Tage später in Stuttgart begraben. Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1767–1784, Band 49, fol. 200v, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].

698 Siehe LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Taufregister 1765–1772, Band 382, fol. 159r (Zitat ebda.) und 235v.

699 Anonymus: *Mad. Birkerinn*, in: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784* (zusammen mit *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1784*), S. 40–42, Zitat S. 41.

700 Ebda., S. 41f.

701 Anonymus: *Berichtigungen und Zusätze zu den musikalischen Almanachen auf die Jahre 1782. 1783. 1784*, in: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft*, Numero 8, Mitt-

die Begeisterung für Marianne Pirkers Leistungen in Heilbronn bei. Da der Autor dieser Ergänzungen sich selbst als Schüler der Sängerin bezeichnet, handelt es sich wahrscheinlich um Friedrich August Weber, der in Heilbronn aufwuchs und vor seinem Medizinstudium in seiner Heimatstadt Musikunterricht u. a. von Franz und Marianne Pirker erhalten haben soll (s. u.). Dieser berichtete in dem Artikel sowohl von Marianne Pirkers Unterrichtstätigkeit als auch von ihren Auftritten in Privatkonzerten. Im Rahmen der vom ortsansässigen Adel in den Jahren 1774 bis 1776 organisierten Darbietungen von „Operetten“ sei Pirker aufgetreten – womit im 18. Jahrhundert oft einfach Bühnenwerke von kürzerem Umfang bezeichnet wurden, ohne etwas über den Inhalt oder musikalischen Stil auszusagen⁷⁰². Sie habe dabei „sowol mit Gesang, als auch Aktion und Angabe des Theaterkostums den Beifall von schwer zu befriedigenden Kennern“ erworben.⁷⁰³ Ihr Unterricht habe zudem nicht ausschließlich dem Gesang gegolten, sondern sich auch mit der „Aesthetik der Tonkunst“, der „Kunst, eine Singstimme auf dem Klavier zu begleiten“ und der Kunst, „einer Singstimme zu souffliren“ beschäftigt.⁷⁰⁴ Von Franz Pirker, der in Heilbronn wohl auch unterrichtete, war Weber dagegen nicht übermäßig angetan:

Ihr Gatte war ein guter Orchestergeiger, hatte das Fuxische Tonsystem wohl inne, war ein mittelmäßiger Instruktor auf seinem Instrumente, lebte als musikalischer Invalide in Heilbronn [...].⁷⁰⁵

Ein zeitgenössischer Aufsatz zur Biografie Friedrich August Webers⁷⁰⁶ sowie der entsprechende Artikel in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler*⁷⁰⁷ geben diesen als Schüler Marianne und Franz Pirkers in Heilbronn aus und verweisen jeweils darauf, sich auf autobiografische Aufzeichnungen Webers zu stützen. Da er damit der einzige namentlich bekannte Schüler der Pirkers in dieser Zeit ist, der zudem neben seinem Hauptberuf als Arzt auch als Schriftsteller hervortrat, liegt es nahe, ihm den in der *Musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft* abgedruckten Bericht zuzuschreiben. Die beiden genannten Beiträge zu Weber bestätigen, dass sich Marianne und Franz Pirker nach ihrer Haftentlassung in der Reichsstadt Heilbronn niedergelassen haben. 1766 sei dort ein Orchester, das sich größtenteils aus *Dilettanten* zusammensetzte, gegründet worden. Der 14-jährige Weber habe darin ab 1767

wochs den 23ten Febr. 1791, Sp. 57–59.

702 Vgl. Harald Haslmayr: Art. *Operette, I. Problemstellung, Terminologie und historische Voraussetzungen*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13257> [zuletzt eingesehen am 25.4.2022].

703 Ebda., Sp. 57f., Zitate ebda.

704 Zitate ebda., Sp. 57f.

705 Ebda., Sp. 58f.

706 Vgl. Anonymus: *Kurze biographische Nachricht von F[riedrich] A[ugust] Weber in Heilbronn, einem Dilettanten im musikalischen Fache*, in: *Olla Potrida* 12/3 (1789), S. 100–117.

707 Vgl. Ernst Ludwig Gerber: Art. *Weber (F. A.)*, in: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* 2 (1792), Sp. 771–777.

als Violinist mitgewirkt, nachdem er – zusätzlich zu seinem bei verschiedenen Lehrern bereits erhaltenen Musikunterricht – drei Monate lang von Franz Pirker auf Grundlage der Lehre Tartinis unterrichtet worden sei. Franz Pirker sei aber kein guter Lehrer gewesen. Zusätzlich sei Weber von Marianne Pirker unterrichtet worden, der er „vorzüglich für den Unterricht in der Kunst der Begleitung, wie auch für die Läuterung seines Geschmacks in der Musik dankbar“⁷⁰⁸ sei. Als Weber 1774 nach Beendigung seines Medizinstudiums nach Heilbronn zurückkehrte,⁷⁰⁹ bestanden sowohl das Orchester als auch die sporadischen öffentlichen und privaten Konzerte weiterhin, wenn auch in keinem besonders guten Zustand. Als Konzertdirektor soll Franz Pirker fungiert haben – was mit seiner Bezeichnung als *Concertmeister* in dem genannten Taufeintrag von 1767 zusammenpasst –, der dieses Amt jedoch „blos dem Namen, aber nicht der Sache nach“⁷¹⁰ ausgeübt habe. Auch hierin werden die hauptsächlich vom ortsansässigen Adel organisierten und einstudierten „Operetten“⁷¹¹-Aufführungen genannt. Allerdings wird hier eine Beteiligung Marianne Pirkers daran nicht erwähnt.⁷¹²

Zu einer etwas anderen Beurteilung des Heilbronner Musiklebens und der Beteiligung des Ehepaares Pirker daran kam Christian Friedrich Daniel Schubart, der sich Anfang der 1770er-Jahre kurzzeitig in Heilbronn aufhielt. Dieser beschrieb die von Stadtmusikanten und *Dilettanten* gemeinsam bestrittenen „Heilbronnischen Privatkoncerte“ als „über mein Erwarten gut eingerichtet“ und wies dies hauptsächlich als Verdienst der Pirkers aus. Dabei lobte er im Besonderen Franz Pirkers musikalischen Sachverstand und hob zwar Marianne Pirkers Verdienste beim Unterrichten hervor, konnte aber über ihre noch vorhandenen vokalen Fähigkeiten nichts Positives mehr berichten: „Seine Frau [= Marianne Pirker] war zwar schon lebendig todt für den schönen Sang; aber doch noch etwas mehr, als eine ausgestopfte Nachtigall.“⁷¹³

Ein weiterer Aufenthaltsort Marianne Pirkers soll neben Heilbronn das Rittergut Eschenau gewesen sein. In den genannten zeitgenössischen Zeitschriftenbeiträgen wird dies nicht explizit erwähnt. Nur im *Magazin für Frauenzimmer* heißt es, dass Pirker „theils zu Heilbronn, theils auf einem adelichen Gute“⁷¹⁴ gelebt habe. Ohne weitere

708 *Olla Potrida*, S. 103.

709 In Gerbers Lexikon, Sp. 772, wird angegeben, dass sich Franz Pirker für zwei Jahre außerhalb Heilbronn aufhielt. Dabei handelt es sich wohl um ein Missverständnis, denn nicht er, sondern Weber hatte Heilbronn verlassen, vgl. *Olla Potrida*, S. 103.

710 *Olla Potrida*, S. 109.

711 Ebda., S. 110.

712 Vgl. auch Ernst Holzer: *Zur Biographie der Marianne Pirker*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*. Neue Folge XIV (1905), S. 234–237. Dieser fasst in seinem Aufsatz die Inhalte der Beiträge in der *Musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft*, in Gerbers Lexikon und in *Olla Potrida* zusammen.

713 Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart: *Gesammelte Schriften und Schicksale* I/II. Acht Bände in vier Bänden, Hildesheim u. a. 1972, ND der Ausgabe Stuttgart 1839, Erster Band, Erster Teil 1791, S. 129f., Zitate ebda.

714 *Magazin für Frauenzimmer* (Christmonat 1782), S. 1088.

Nachweise identifizieren Rudolf Krauß und Richard Haidlen dieses Gut mit dem Rittergut Eschenau,⁷¹⁵ das sich seit 1736 in Besitz der Familie Killinger befand.⁷¹⁶ Angeblich soll Pirker aus ihrer Zeit am württembergischen Hof mit dem Ehepaar Georg Friedrich und Anna Elisabeth Ernestine von Killinger befreundet gewesen sein, wofür es keine Belege gibt, und direkt nach ihrer Freilassung auf ihrem Gut Zuflucht gefunden haben. Nach dem Tod Georg Friedrichs von Killinger am 3. Juni 1766 sollen Marianne Pirker und die Witwe von Killinger nach Heilbronn gezogen sein, wo Anna Elisabeth Ernestine von Killinger am 14. August 1780 verstarb. Danach soll Marianne Pirker nach Eschenau zurückgekehrt sein.⁷¹⁷

Nur der letzte Punkt lässt sich durch Quellen belegen, denn am 10. November 1782 ist „Fr[au] An[n]a Maria, H[errn] Concertmeisters Pirkers Ehfrau [!]“ in Eschenau gestorben und wurde zwei Tage später dort begraben.⁷¹⁸ Laut ihrem Sterbeeintrag soll sie im Alter von 65 Jahren an „Gallen Fieber“ gestorben sein. Etwas ungewöhnlich an ihrem Eintrag ist, dass in der Spalte, in der die der Predigt zugrundeliegende Bibelstelle eingetragen werden sollte, sich stattdessen eine kurze Beschreibung ihrer Beerdigung findet: „Sie wurde unter einer ansch[nlichen] Begleitung zum Grabe gebracht, und darauf eine Einsegnungs Rede in der Kirche gehalt[en].“⁷¹⁹ Dies zeigt jedenfalls, dass sie in Eschenau bekannt war und dort wohl auch zumindest am Ende ihres Lebens gewohnt hat. Ihr Aufenthalt auf dem Rittergut der Familie Killinger lässt sich darüber aber nicht belegen. Nachweise, dass Franz Pirker in Eschenau gelebt hatte, gibt es dagegen gar keine. Er wurde auch nicht wie seine Frau in Eschenau beerdigt, sondern in Heilbronn, wo er sich laut seinem Sterbeeintrag seit 1769 aufgehalten hatte und am 1. Februar 1786 im Alter von 85 Jahren verstorben war.⁷²⁰

Marianne Pirkers Karriere war durch ihre Verhaftung 1756 beendet worden, die sie der Möglichkeit beraubt hatte, weiterhin als musikkulturell Handelnde an den Produktionsprozessen der Oper und ihrem Netzwerk teilzunehmen, worunter auch ihr symboli-

715 Vgl. Krauß, *Marianne Pirker*, S. 282, und Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 97f. Diese Identifizierung wurde von vielen anderen Autoren übernommen.

716 Vgl. Gernot Weber: *Das 18. Jahrhundert – Eschenau im Zeitalter des Absolutismus*, in: *Obersulm. Sechs Dörfer – eine Gemeinde*, hrsg. von der Gemeinde Obersulm, Obersulm 1997, S. 199–223, hier S. 211.

717 Vgl. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 97f.; Krauß, *Marianne Pirker*, S. 28, sowie u. a. Weber, *Eschenau*, S. 219f.

718 Siehe LKAS, Mischbuch Eschenau 1780–1808, Band 2, fol. 254v, Zitat ebda., kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 30.3.2017].

719 Zitate ebda. Siehe auch die Ausführungen in Kap. 2.1.1.

720 Siehe Stadtarchiv Heilbronn, Städtisches Totenbuch, Sign. A10-40. Für die Identifizierung des Städtischen Totenbuchs als Quelle von Franz Pirkers Sterbeeintrag sowie die Zusendung eines Digitalisats dieses Eintrags gebührt Walter Hirschmann vom Stadtarchiv Heilbronn ein herzlicher Dank. Richtigzustellen ist allerdings die Behauptung, in Franz Pirkers Sterbeeintrag gäbe es mit den Worten „ex Salisburgo oriundus“ einen Hinweis auf seinen Herkunftsort (vgl. Haidlen, *Marianne Pirker*, S. 98, und Krauß, *Marianne Pirker*, S. 259). Wie in Kap. 2.1.2 nachgewiesen, ist die Angabe seines Geburtsortes mit Salzburg zwar richtig, die Bemerkung steht aber nicht in seinem Sterbeeintrag.

sches Kapital litt. Nach ihrer Entlassung 1764 waren ihre Verbindungen in das Netzwerk vollständig gekappt, doch scheint ein Teil ihres symbolischen Kapitals über ihre Reputation und ihre im Laufe ihrer Karriere erworbenen Fähigkeiten noch vorhanden gewesen zu sein. Die Autoren, die behaupten, sie nach ihrer Entlassung aus der Haft getroffen zu haben, sind sich zwar nicht einig darüber, ob in erster Linie ihre noch vorhandenen vokalen und darstellerischen Fähigkeiten oder ihr im Verlauf ihrer Karriere entstandener Ruf dafür verantwortlich waren, doch treffen sie sich darin, dass ihre musikalischen Kenntnisse und ihr durch ihre europaweite Tätigkeit als Sängerin ausgebildeter *Geschmack* Grundlage ihres noch vorhandenen symbolischen Kapitals war. So scheint sich die Sängerin auch in den 20 Jahren nach ihrer Entlassung weiterhin musikalisch betätigt zu haben, wenn auch nicht auf dem Niveau ihrer vorangegangenen Karriere. In Heilbronn – und möglicherweise auch in Eschenau – nutzte sie wohl ihr Wissen und ihre Fähigkeiten, um zu unterrichten und sich am Musikleben zu beteiligen, wodurch sie zum einen ihr symbolisches Kapital zumindest in diesem Rahmen wieder vergrößerte und zum anderen wahrscheinlich für Einkünfte sorgte. Gemeinsam mit ihrem Mann scheint sie so die letzten 20 Jahre ihres Lebens verbracht zu haben.

3. Vokalprofil und Musikalien

In diesem Kapitel richtet sich der Fokus auf Marianne Pirkers künstlerische Qualitäten als besonders offensichtlichen Teil ihres musikkulturellen Handelns als Sängerin der *opera seria*. Die Untersuchung dieser kann allerdings lediglich zu einer annähernden Beschreibung führen, da zeittypisch nur auf überlieferte schriftliche Quellen zurückgegriffen werden kann. Eine vollständige Rekonstruktion ihres Stimmklangs und ihrer Bühnenpräsenz ist dementsprechend nicht möglich und wird auch nicht angestrebt. Beschreibungen ihrer Bühnengestalt und zu ihrem szenischen Agieren lassen sich nur aus überlieferten Aussagen von Zeitgenossen sowie einzelnen Bemerkungen in der Korrespondenz des Ehepaars Pirker entnehmen. Musikalische Quellen bilden dann die Grundlage für die Erstellung eines Vokalprofils, das – soweit möglich – ihre vokalen Fähigkeiten rekonstruiert.¹ Um die hierfür notwendigen Musikalien ausfindig zu machen, muss ihre Funktion innerhalb des Produktionssystems der italienischen Oper im 18. Jahrhundert betrachtet werden.

Die Produktion von Musikalien für die italienische Oper wie Partituren und Stimmmaterial stand immer in Beziehung zu einer konkreten Aufführung. Das Produktionssystem war auf die Oper als Bühnenereignis ausgerichtet, in dessen Zentrum die Sänger und Sängerinnen als Hauptakteure bzw. -akteurinnen standen. Für das Zustandekommen einer erfolgreichen Produktion – an der alle, die an dieser mitwirkten, interessiert waren – musste den Sängern und Sängerinnen die Möglichkeit gegeben werden, sich bestmöglich darstellen zu können. Im Besonderen richtete sich der Fokus des Interesses auf die gesungenen Arien, in denen die Sängerinnen und Sänger ihre Kunstfertigkeit demonstrieren und damit Aufmerksamkeit generieren konnten. Daher wurde darauf geachtet, dass die in einer Produktion verwendeten Arien bestmöglich zu den vokalen Fähigkeiten der jeweiligen Sänger und Sängerinnen passten: Bei einer Erstaufführung bezog der Komponist diese bei der Komposition der Arien mit ein. Bei den weitaus häufigeren Aufführungen von Bearbeitungen und Pasticci wurden beispielsweise die vorhandenen Arien an Sängerinnen und Sänger angepasst oder durch andere Arien substituiert. Wie auch an Pirkers Karriere zu beobachten ist, machten dabei die Bearbeitungen und Pasticci insgesamt den größten Anteil der Produktionen aus. Für die Erstellung eines Vokalprofils sollten folglich Produktionsmaterialien herangezogen werden, die eindeutig einer Produktion mit dem entsprechenden Sänger bzw. der entsprechenden Sängerin zugeordnet werden können. Dabei bleibt allerdings immer zu bedenken, dass der Erfolg einer sängerischen Leistung insbesondere an improvisatorischen Momenten gemessen wurde, in denen die Sänger und Sängerinnen ihren Geschmack sowie ihre individuellen stimmlichen Fertigkeiten demonstrieren,² die aus den schriftlichen Materialien nicht mehr rekonstruierbar

1 Zum Begriff des Vokalprofils siehe Kap. 3.2.

2 Die Wichtigkeit dieser – intelligent eingesetzten – improvisatorischen Veränderungen insbesondere bei der Wiederholung des A-Teils einer Arie wird auch in zeitgenössischen Lehrwerken für Sänger

sind. Nach dem Erfüllen ihres Zwecks in der Aufführung waren die Produktionsmaterialien funktionslos und daher gab es meist keinen Grund, sie als solche aufzubewahren. Eine Ausnahme bildet hierin der höfische Kontext, in dem mitunter aus repräsentativen Gründen auch Produktionsmaterialien von Operaufführungen aufbewahrt wurden. Insbesondere die Arien zirkulierten innerhalb des Produktionssystems, etwa als sogenannte Kofferarien (*arie di baule*), die Sänger und Sängerinnen oder Komponisten an die Orte ihrer Engagements mitnahmen. Das Auffinden von Produktionsmaterialien gestaltet sich folglich nicht ganz einfach.³

Marianne Pirker war häufig Mitglied von mobilen Ensembles. Diese hatten zum einen in Ermangelung eines festen Standorts keine Möglichkeit, Produktionsmaterialien aufzubewahren, und waren zum anderen auch nicht daran interessiert, da eine Wiederholung von Produktionen nicht vorgesehen war. Ebenso wenig ist eine Aufbewahrung dieser Musikalien von den städtischen Bühnen in Norditalien und London, auf denen Pirker aufgetreten ist, zu erwarten: Denn auch hierbei handelte es sich um ambulante Betriebe,⁴ die an Novitäten und nicht an Wiederholungen interessiert waren. Ein erster Fokus der Suche nach Musikalien ist somit auf die Zeit von Pirkers Anstellung am württembergischen Hof zu richten, da dieser den einzigen Auftrittsort in der Karriere der Sängerin darstellt, an dem die Produktionsmaterialien planmäßig gesammelt wurden und daher eine serielle Überlieferung dieser Quellen möglich ist.

Ein zweiter Schwerpunkt bei der Suche nach überlieferten Musikalien wird auf die Arien-Drucke des Londoner *publishers* Walsh gelegt, die ebenfalls die Möglichkeit einer seriellen Überlieferung eröffnen. Diese Drucke stellen zwar kein Aufführungsmaterial dar, stehen aber trotzdem jeweils mit den einzelnen Londoner Produktionen in Verbindung, da sie zum einen im direkten zeitlichen Umfeld einer Produktion erschienen sind und zum anderen die Namen der Sängerinnen und Sänger der Produktionen bei den jeweiligen Arien abgedruckt wurden. Wie wichtig diese Drucke zudem für die Distribution der Arien innerhalb des Produktionssystems der italienischen Oper waren, zeigt sich vielfach in der Korrespondenz des Ehepaares Pirker. Zum einen bestellte der Impresario Pietro Mingotti entsprechende Drucke bei Franz Pirker in London, die er möglichst

und Sängerinnen hervorgehoben. Zu dieser „Auszierungskunst“ siehe u. a. Johann Friedrich Agricola und Pier Francesco Tosi: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, S. 173–175, Zitat S. 174.

- 3 Vgl. u. a. Reinhard Wiesend: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Hinführung*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Dens. (= Geschichte der Oper, Bd. 2), Laaber 2006, S. 1–8; Franco Piperno: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1990, S. 15–79; Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf: *Vorwort*, in: „*Per ben vestir la virtuosa*“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hrsg. von Dens. (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011, S. 7–10, und Michele Calella: *Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‚Werkcharakters‘ in der Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007, S. 15–32.

- 4 Vgl. Michael Walter: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 75.

schnell an seinen jeweiligen Aufenthaltsort zugesendet haben wollte. Die Bedeutung der darin abgedruckten Namen der Sänger und Sängerinnen hob Marianne Pirker hervor, indem sie die Bestellung Mingottis dahingehend spezifizierte, dass ihr Mann vornehmlich solche Drucke besorgen sollte, in denen ihr Name genannt wurde.⁵ Zum anderen besaßen die Pirkers selbst einige dieser Drucke und nutzten Franz Pirkers Anwesenheit in London, um weitere zu erwerben.⁶ Die Drucke dienten Marianne Pirker u. a. als Quelle von Einlage- oder Substitutionsarien: So hatte die Sängerin ihren Mann beispielsweise um eine Kopie der Arie „Cara sposa amato bene“ aus dem Walsh-Druck von *Lucio Vero, imperator di Roma* gebeten, damit sie diese in der Hamburger *Bajazet*-Produktion verwenden konnte.⁷ Zudem wurde über diese Verbreitung ein Vokalprofil der in den Drucken genannten Sänger und Sängerinnen verbreitet, das von anderen Personen des Opernbetriebs rezipiert wurde. Mit der Einbeziehung der Walsh-Drucke soll auch dieses nach außen distribuierte Vokalprofil Pirkers untersucht werden.

- 5 Siehe Brief 60, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 25. Oktober 1748. Bei den für Mingotti besorgten Drucken handelt es sich einer Notiz Franz Pirkers zufolge um diejenigen zu den Produktionen von *Enrico, Mitridate, L'ingratitudine punita* und *Anibale in Capua*, in denen Marianne Pirker in London aufgetreten war, sowie zu *Artamene* (wahrscheinlich in der Vertonung Glucks, die 1746 in London aufgeführt worden war; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 720, siehe Kap. 3.1.1, Fußnote 15) und zu *Scipione in Cartagine* (wohl ein 1742 in London aufgeführtes Pasticcio mit einem Libretto von Francesco Vanneschi; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 679). Siehe Brief 66, Giuseppe Jozzi in Brüssel an Franz Pirker in London, 3. November 1748. Die Ankunft der Drucke verzögerte sich allerdings, sodass Mingotti diese nicht wie gewünscht schnellstmöglich in Hamburg zur Hand hatte, sondern sie erst nach der Spielzeit in Hamburg und Kopenhagen bei seiner Rückkehr nach Dresden erhielt. Siehe u. a. Brief 70, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 8. November 1748; Brief 72, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 12. November 1748; Brief 88, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 24. Dezember 1748; Brief 90, Marianne Pirker (und Christoph Willibald Gluck) aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, [zwischen 3. und 7. Januar 1749]; Brief 112, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 4. März 1749, und Brief 130, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 15. April 1749.
- 6 Einige dieser Drucke hatte Marianne Pirker aus London mitgenommen, andere waren bei ihrem Mann geblieben. Franz Pirker gab an, zusätzlich 17 Arien-Drucke sowie weitere Drucke von kirchenmusikalischen Werken (Pergolesis *Stabat Mater*, Hasses *Salve Regina*), Kontretänze und Stücke von Scarlatti für die Töchter besorgt zu haben. Den Kauf der Arien-Drucke begründete er mit ihrer Nützlichkeit, denn diese Arien seien in Italien noch nicht bekannt und könnten daher dort als Novitäten gelten. Siehe Brief 151, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 6. Juni 1749; Brief 169, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 19. Juni 1749; Brief 208, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 22. August 1749; Brief 216, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker [in Kopenhagen?], 5. September 1749, und Brief 217, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 6. September 1749.
- 7 Siehe Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748, und Kap. 2.6.1. In der Korrespondenz finden sich einige weitere Beispiele dieses Vorgehens. Von einer weiteren von Marianne Pirker bestellten Arie hatte Franz Pirker etwa vergessen, eine Kopie anfertigen zu lassen bzw. den entsprechenden Druck bei Walsh zu kaufen. Siehe Brief 63, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 28. Oktober 1748.

Flankierend werden weitere Musikalien herangezogen, die Produktionen zugeordnet werden können, in denen Pirker auftrat. Von denjenigen Arien, die Franz Pirker aus London seiner Frau als Briefbeilagen zusandte, ist leider keine mit der Korrespondenz überliefert.⁸ Dafür haben sich zwei Manuskripte von Arien erhalten, auf denen Marianne Pirkers Name vermerkt ist und die zwei Kopenhagener Produktionen zugeordnet werden können. Es handelt sich zum einen um die Arie „Sei bella sei vezzosa“, die sie in die Produktion von *Il Temistocle* eingelegt hatte. Auf dem in einer schwedischen Bibliothek aufbewahrten Manuskript ist neben ihrem Namen auch der Operntitel vermerkt.⁹ Zum anderen betrifft dies ein Manuskript der Arie „Digli ch'io son fedele“, das wohl zur Kopenhagener *Alessandro nell'Indie*-Produktion des Mingotti'schen Ensembles 1749 gehört.¹⁰ Daneben werden die beiden einzigen Editionen von Erstaufführungen herangezogen, an denen die Sängerin beteiligt war. Diese umfassen die 1744 in Venedig uraufgeführte Ver-

- 8 Neben den in den Kap. 2.6.1 und 2.6.2 thematisierten Arien sowie den genannten Arien-Drucken von Walsh werden in den Briefen verschiedene weitere Musikalien genannt, die sich zum Teil nicht näher identifizieren lassen. So schickte Franz Pirker seiner Frau u. a. eine nicht näher beschriebene „Trompetenarie“ (Brief 81, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 3. Dezember 1748, und Brief 86, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 17. Dezember 1748). Außerdem forderte Marianne Pirker u. a. eine Arie mit dem Incipit „Infelice invan mi lagno“ ohne Spezifizierung des Komponisten (Brief 187, Marianne Pirker aus Ludwigsburg an Franz Pirker in London, 4. und 7. Juli 1749; Brief 199, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 29. Juli 1749; Brief 201, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 5. August 1749; Brief 202, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 5. August 1749; Brief 203, Marianne Pirker aus Kiel an Franz Pirker in Hamburg, 5. August 1749, und Brief 214, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 31. August 1749) und das Duett „Se mai più sarò geloso“ in der Vertonung von Francesco Zoppis bei Franz Pirker an. Eine entsprechende Vertonung von Zoppis ist unbekannt. (Siehe Brief 194, Marianne Pirker aus Karlsruhe an Franz Pirker in London, 15. Juli 1749; Brief 199, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 29. Juli 1749, und Brief 219, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in Hamburg, 9. September 1749.) Für die Fastenzeit, die Marianne Pirker mit dem Ensemble Mingottis in Kopenhagen verbrachte, sandte ihr Franz Pirker außerdem die Vertonung eines Psalms mit dem Titel „O Dio perché“, die von einem Komponisten namens „Vicent“ [!] stammen soll (u. a. Brief 87, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 17. Dezember 1748; Brief 93, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 7. Januar 1749; Brief 99, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 21. Januar 1749; Brief 114, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 11. März 1749, und Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749).
- 9 [Domingo Terradellas]: *Sei bella sei vezzosa*, Ms.-Part. (4f.), S-Skma (Sign. T-SE-R); RISM-Nr. 190019583. Siehe zur Beschreibung des Manuskripts und seiner Verwendung als Einlage in der Kopenhagener *Il Temistocle*-Produktion Kap. 2.6.2.
- 10 Anonymus: *Digli ch'io son fedele. Del Sig.^r Pirker*, Ms.-Part. (4f.), S-SK (Sign. 494:46); RISM-Nr. 190009333. Siehe zur Beschreibung des Manuskripts und seiner Verbindung zur Kopenhagener *Alessandro nell'Indie*-Produktion Kap. 2.6.4.

tonung des *Artaserse* von Domingo Terradellas¹¹ sowie Glucks *La contesa dei Numi*, an deren Erstaufführung Marianne Pirker 1749 in Kopenhagen mitwirkte.¹²

3.1 Quellenkorpora zur Erstellung des Vokalprofils

Im Folgenden werden die beiden oben genannten Quellenkorpora, die die Grundlage für die Erstellung von Marianne Pirkers Vokalprofil darstellen, im Einzelnen beschrieben. Sowohl die zu Produktionen während Pirkers Londoner Zeit erschienenen Arien-Drucke des *publishers* Walsh als auch die Produktionsmaterialien des württembergischen Hofes müssen auf ihre Verbindungen zu der Sängerin geprüft werden. Diejenigen Musikalien, die eine entsprechende Verbindung aufweisen, werden im anschließenden Kapitel 3.2 für die Erstellung ihres Vokalprofils herangezogen.

3.1.1 Die Walsh-Drucke

Innerhalb des äußerst regen Londoner Musikdruckereiwesens hatte sich das 1695 gegründete Unternehmen Walsh im 18. Jahrhundert zum führenden Musikverlag entwickelt, der zunächst von dem Gründer John Walsh d. Ä. geführt wurde und dann an seinen Sohn John Walsh d. J. überging. Besonders weitverbreitet und erfolgreich waren die von Walsh herausgegebenen, gedruckten und vertriebenen *Favourite-Songs*-Sammlungen, die sich aus einzelnen Arien und Duetten Londoner Opernproduktionen unter Nennung der entsprechenden Sängerinnen und Sänger zusammensetzten.¹³ Diese Sammlungen wurden regelmäßig im *General Advertiser* angekündigt und erschienen zu vielen Produktionen möglichst ohne großen zeitlichen Abstand, um das Interesse der Käufer an den aktuellen Aufführungen auszunutzen. Die Druckplatten wurden aber auch für mehr oder weniger veränderte Nach-

- 11 Domènec [Domingo] Terradellas: *Artaserse. Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 1744*, hrsg. von Juan Bautista Otero und Isidro Olmo Castillo (= Biblioteca Terradellas, Bd. III), Barcelona 2012. Laut schriftlicher Auskunft der Herausgeber vom 5. August 2019 basiert die kritische Urtext-Edition auf folgenden Quellen: der vollständigen Ms.-Part. in I-Vnm, Sign. Contarini 100004 (Manuscript A), den handschriftlichen Arien in I-Vqs, Sign. MS Cl.VIII.14 (1128) (Manuscript B), GB-Lbl, Sign. Add 31624 (Manuscript C), S-Skma, Sign. T-SE-R (Manuscript D) und D-Dl, Sign. Mus.1-F-28,5 (Manuscript E) sowie dem Arien-Druck *Dudici Arie e Due Duetti* in GB-Lbl, Sign. Music Collections G.113 (Print F).
- 12 Christoph Willibald Gluck: *La contesa dei Numi (Kopenhagen 1749). Componimento drammatico von Pietro Metastasio bearbeitet von Thomas Clitau*, hrsg. von Daniela Philippi (= Christoph Willibald Gluck Sämtliche Werke, Abteilung III, Bd. 13), Kassel u. a. 2004.
- 13 Zur Funktionsweise des Musikdruckereiwesens, in dem die Person des Herausgebers noch nicht von derjenigen des Druckers und des Verkäufers getrennt war, vgl. Rudolf Rasch: *Basic Concepts, in: Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues. Bibliography*, hrsg. von Dems. (= Musical life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, The Circulation of Music, Vol. I), Berlin 2005, S. 13–46.

drucke oder für den Abdruck einzelner Stücke in anderen Sammlungen wiederverwendet. Da die meisten dieser Drucke nicht datiert oder über Identifikationsmerkmale wie Plattennummern o. ä. eindeutig kenntlich gemacht wurden, war eine solche Weiterverwendung problemlos möglich. Die Arien und Duette aus den aktuellen Produktionen gelangten über die Theaterkopisten an den *publisher* Walsh, wodurch ein Selektionsprozess stattfand, der nicht zwangsläufig die beim Publikum beliebtesten Arien und Duette umfasste. So hatten die Kopisten wohl nur eingeschränkten Zugang zu den Kofferarien, die die Sänger und Sängerinnen selbst mitgebracht hatten, sodass diese eher selten Eingang in die Drucke fanden. Andererseits sollten die Drucke aber auch Käufer finden, sodass darauf geachtet wurde, dass zumindest Arien der beliebtesten Sänger und Sängerinnen einer Produktion aufgenommen wurden, damit ihre Namen in dem Druck erschienen und die abgedruckten Stücke ausreichend hoch in der Publikumsgunst standen, um gekauft zu werden.¹⁴

Im Folgenden sollen diejenigen Drucke Walshs betrachtet werden, die während Pirkers Aufenthalt in London erschienen sind und von ihr gesungene Arien enthalten. Zur Identifizierung dieser Drucke wird den minutiös erarbeiteten Katalogen von William C. Smith und Charles Humphries gefolgt. Spätere Nachdrucke oder Sammlungen wie z. B. die *Delizie dell'Opere*, in denen viele der zunächst in den *Favourite Songs* veröffentlichten Stücke erneut abgedruckt wurden, bleiben unberücksichtigt.¹⁵

Zu acht von zehn Opernproduktionen, in denen Marianne Pirker in den Londoner *seasons* 1746/47 und 1747/48 aufgetreten ist, wurden von Walsh *Favourite-Songs*-Sammlungen gedruckt. Nur zu dem Händel-Pasticcio *Rossane* aus der *season* 1746/47 bzw. 1747/48 und Galuppis *Enrico* aus der *season* 1747/48 sind wohl keine entsprechenden Drucke erschienen.¹⁶ In den Ariendruckten zu den übrigen Produktionen der beiden *seasons* sind allerdings nicht immer auch von Pirker gesungene Arien enthalten. Dies betrifft in der *season* 1746/47 den *Favourite-Songs*-Druck zu *Bellerofonte*¹⁷, der von Nicola Reginelli, Domenica Casarini und Giulia Frasi gesungene Arien enthält, und in der folgenden *season* die Drucke

- 14 Vgl. Michael Burden: *Metastasio on the London Stage, 1728 to 1840. A Catalogue*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 40 (2007), S. III–XIX und 1–332, hier S. 22–25, und David Hunter: Art. *Walsh*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22345> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- 15 Vgl. William C. Smith zusammen mit Charles Humphries: *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions*, Oxford ²1970, sowie W[illiam] C. Smith und Ch[arles] Humphries: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the Years 1721–1766*, London 1968.
- 16 Zu *Rossane* gibt es einen *Favourite Songs*-Druck von Walsh, der zwar zur Produktion der *season* 1747/48 erschien, aber lediglich einen Nachdruck mit den alten Platten von Händels *Alessandro* von 1726 darstellt und entsprechend nur die Sänger und Sängerinnen nennt, die 1726 aufgetreten sind. (Vgl. Winton Dean: ‚*Rossane*‘. *Pasticcio or Handel Opera?*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* VII (1998), S. 143–155, hier S. 151f., und Smith/Humphries, *Handel Catalogue*, S. 14f.) Laut Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 670 und 671, hat Walsh zunächst 1743, dann 1753 *Favourite Songs* aus *Enrico* gedruckt. Ein Druck zur Produktion der *season* 1747/48 ist nicht bekannt.
- 17 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Bellerofonte By Sig.^r Terradellas*, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1434, RISM-Nr. 990064052, Ex. D-Mbs (Sign. 4 Mus.pr.22357). Vgl. auch Josep Dolcet: *Entre Händel, Gluck i els Bach: Domènec Terradellas a Londres (1746–1748)*, in: *Revista Catalana de Musicologia* 7 (2014), S. 91–114, hier S. 104–106.

zu den Bearbeitungen der beiden Hasse'schen Vertonungen von *Didone*¹⁸ und *La Semiramide riconosciuta*¹⁹, in denen Arien von Reginaldi, Casarini, Galli und Frasi abgedruckt sind. Damit bleiben insgesamt fünf *Favourite-Songs*-Drucke, in denen von Marianne Pirker in London gesungene Arien unter Angabe ihres Namens veröffentlicht wurden. Zudem gibt es einen weiteren während Pirkers Aufenthalt in London erschienenen Walsh-Druck, der eine von ihr gesungene Arie enthält. In diesem Druck sind zwölf Arien und zwei Duette zusammengefasst, die alle von Domingo Terradellas komponiert wurden und aus dessen in Italien aufgeführten Opern *Merope* (Rom 1743), *Semiramide riconosciuta* (Florenz 1746) und *Artaserse* (Venedig 1744) stammen.²⁰ An der Erstaufführung der Letzteren war Marianne Pirker in der Partie der Semira beteiligt, in der sie auch die Arie „Torna innocente“ sang, die Teil dieser Ariensammlung ist. Obwohl hierin im Gegensatz zu den *Favourite-Songs*-Drucken keine Sängernamen genannt werden, ist auch diese Arie unter den von Walsh veröffentlichten Arien zu berücksichtigen. Denn es ist davon auszugehen, dass nur solche Stücke für diesen Druck ausgewählt worden waren, von denen ein besonders hoher Publikumszuspruch erwartet wurde, um den Druck ebenso wie die *Favourite-Songs*-Sammlungen für potentielle Käufer interessant zu machen. Damit ergibt sich die folgende Übersicht von Walsh-Drucken mit von Pirker gesungenen Arien (siehe Tabelle 7):

- 18 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Dido By Sig.' Hasse*, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 805, RISM-Nr. 990026438. Vgl. zu dem Druck und den darin enthaltenen Arien auch Burden, *Metastasio*, S. 154f., sowie Roland Dieter Schmidt-Hensel: „La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...“. *Johann Adolf Hasses ‚Opere serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Teil I. Darstellung und Teil II. Werk-, Quellen- und Aufführungsverzeichnis* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 19,1-2), Göttingen 2009, hier Teil I, S. 376, und Teil II, S. 615f.
- 19 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Semiramide By Sig.' Hasse*, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 818, RISM-Nr. 990026453. Vgl. zu dem Druck und den darin enthaltenen Arien auch Burden, *Metastasio*, S. 247f., der allerdings unter den Rollen diejenige für Marianne Pirker eingefügt der Berenice übersieht, und Schmidt-Hensel, *Hasses ‚Opere serie‘*, Teil I, S. 376, und Teil II, S. 724.
- 20 *Dudici Arie e Due Duetti All' Eccellenza Di Melusina Baronessa di Schulemburg Contessa di Walsingham, Contessa di Chesterfield Queste Composizioni di Musica Delle alme Grandi Nobile Sollievo Qual Tributo di Rispetto e d'Ammirazione Dedicata e Consacra L'Umilissimo e Devotissimo Servo Dominicò Terradellas*, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1432, RISM-Nr. 990064054, Ex. D-B (Sign. DMS 215 340 Rara). Vgl. auch Dolcet, *Domènec Terradellas a Londres*, S. 107f. Laut Smith/Humphries, a.a.O., wurde der Druck am 23. April 1748 im *General Advertiser* angekündigt.

Walsh-Drucke	Arien	Angaben zu den Arien
<i>The Favourite Songs in [...] Anibale in Capua</i> ²¹	„Se del comun periglio“	Aria nell' Anibale in Capua – Sig. ^{ra} Pircher. Del Lampugnani
	„L'augellin, che in lacci stretto“	Sung by Sig. ^{ra} Pirche (!) in Anibale in Capua Del Sig. ^r Terradeglias.
<i>The Favourite Songs in [...] Mitridate</i> ²²	„Amor per me non senti“	Aria nel Mitridate Sig. ^{ra} Pircker Del Sig. ^r Terradeglias (!)
	„Se spuntan vezzose“	Aria nel Mitridate – Sig. ^{ra} Pircker.
<i>The Favourite Songs in [...] Phaeton</i> ²³	„Se spunta il giglio“	Sung by Sig. ^{ra} Pircker in Phaeton
<i>The Favourite Songs in [...] Lucius Verus</i> ²⁴	„Caro vieni a me“	Sung by Sig. ^{ra} Cuzzoni in Richard the I. st ; Lucio Vero Pirker
	„Torrente cresciuto“	Sung by Sig. ^{ra} Cuzzoni in Siroe; Lucio Vero Pirker
	„Ch'io mai vi possa“	Sung by Sig. ^{ra} Faustina in Siroe; Lucio Vero Pirker
<i>A 2d Set of The Favourite Songs in [...] Lucius Verus</i> ²⁵	„Morrai sì l'empia tua testa“	Sung by Sig. ^{ra} Cuzzoni in Rodelinda; Lucio Vero Pirker
<i>The Favourite Songs in [...] La Ingratitudine Punita</i> ²⁶	„Chi non sà che sia piacere“	Sung by Sig. ^{ra} Pirker – Del Sig. ^r Hasse.

- 21 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Anibale in Capua*, London [1746], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 37, RISM-Nr. 990026430, Ex. US-Cat (Sign. M1505 .A753 1746 F).
- 22 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Mitridate No I. / No II By Sig.^r Terradellas*, London [1746], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1435, RISM-Nr. 990064053 (für beide Nrn.), Ex. D-Mbs (Sign. 4^o Mus. pr. 22358). Beide Arien befinden sich im ersten der beiden Bände.
- 23 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Phaeton*, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1166, RISM-Nr. 990048484, Ex. D-Hs (Sign. 2 in M B/2700).
- 24 *The Favourite Songs in the Opera Call'd Lucius Verus The Musick by M.^r Handel*, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Handel Catalogue*, S. 38, Nr. 1, RISM-Nr. 990024566, Ex. D-KA (Sign. Mus. Hs. 185; URN urn:nbn:de:bsz:31-99047). Etwa 1750 erschien ein Nachdruck dieses Bandes mit kleinen Änderungen, der an dieser Stelle unberücksichtigt bleibt, vgl. Smith/Humphries, a.a.O., Nr. 2.
- 25 *A 2d Set of The Favourite Songs in the Opera Call'd Lucius Verus The Musick by M.^r Handel*, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Handel Catalogue*, S. 38f., Nr. 3, RISM-Nr. 990024567, Ex. D-KA (Sign. Mus. Hs. 185; URN urn:nbn:de:bsz:31-99050).
- 26 *The Favourite Songs in the Opera Call'd La Ingratitudine Punita By Sig.^r Hasse, Pergolesi, &c*, London [ca. 1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 858, RISM-Nr. 990026443, Ex. US-Cat (Sign. M1505 .I547 1748 F).

Walsh-Drucke	Arien	Angaben zu den Arien
<i>Dudici Arie e Due Duetti</i> [...]	„Torna innocente“	–

Tabelle 7: Drucke des *publishers* Walsh mit von Marianne Pirker gesungenen Arien (1746–1748)

Wie in diesen Drucken üblich ist auch in Pirkers Arien der hauptsächlich aus Streichern (mit beziffertem Bass) bestehende Instrumentalsatz zur Singstimme möglichst platzsparend wiedergegeben.²⁷ Für die Ausführung zweier Arien sind zusätzlich Holzblasinstrumente vorgesehen: Zum einen werden in der Arie „Laugellin, che in lacci stretto“ „Flautini“ hinzugezogen, die meist *colla parte* mit einer Streicherstimme geführt sind. Zum anderen verlangt „Se spuntan vezzose“ explizit eine „Oboe Solo“. Von Letzterer weiß Charles Burney zu berichten, dass die obligate Oboe in den Aufführungen von dem Oboisten und Komponisten Thomas Vincent gespielt worden war und die Arie dem Publikum sehr gefallen habe.²⁸ Aus diesem Grund hatte Pirker wahrscheinlich diese Arie sowie die ebenfalls im entsprechenden *Favourite Songs*-Druck befindliche Arie „Se del comun periglio“ aus *Anibale in Capua* für ihre Auftritte beim *benefit* für den *Fund for Decay'd Musicians* in London 1747 gewählt. Einen weiteren Hinweis auf die Beliebtheit dieser Arie bietet zudem ein ebenfalls gedrucktes anonymes Arrangement für Clavier mit englischem Text unter dem Titel „The disconsolate Lover“.²⁹

Anhand des Drucks zu *Lucio Vero* lässt sich das Prinzip der Wiederverwendung von Druckplatten gut erkennen: Da es sich dabei um ein Händel-Pasticcio handelt, sind einige der darin verwendeten Arien bereits vorher von Walsh in Sammlungen zu den ursprünglichen Opern gedruckt worden. Diese Platten wurden wiederverwendet und um die Namen der Sänger und Sängerinnen im Pasticcio ergänzt, wodurch im Pasticcio-Druck von 1747 neben den ursprünglichen auch die aktuellen Sänger und Sängerinnen der einzelnen Arien genannt werden. Bei den Sängerinnen der Erstaufführungen handelte es sich u. a. um die *rival queans* Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, deren Reputation auf diese Weise auf das Pasticcio *Lucio Vero* übertragen wurde. Der erneute Abdruck der berühmten Namen brachte diese mit den aktuellen Sängerinnen und Sängern in Verbindung und

27 Vgl. zur Partiturgestaltung der Walsh-Drucke wie der Notierung der Singstimme im Violinschlüssel oder des jeglichen Platz ausnützenden Layouts, um möglichst wenig Papier bedrucken zu müssen, Reinhard Strohm: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Teile (= *Analecta musicologica*, Bd. 16), Köln 1976, hier Teil I, S. 84–86.

28 Vgl. Charles Burney: *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, Book IV, London 1789, ND mit kritischen und historischen Anmerkungen, hrsg. von Frank Mercer, New York [1935], S. 846. Zu Thomas Vincents Karriere im Londoner Musikbetrieb und seiner langjährigen Teilnahme an den *benefits* des *Fund for Decay'd Musicians* vgl. Michael Talbot: *Thomas Vincent (1723–1798). Oboist, Composer, and Entrepreneur*, in: *British Music, Musicians and Institutions, c. 1630–1800. Essays in Honor of Harry Diack Johnstone*, hrsg. von Peter Lynan und Julian Rushton, Woodbridge 2021, S. 54–71, bes. S. 63.

29 Vgl. Dolcet, *Domènec Terradellas a Londres*, S. 99–102.

schuf zunächst ein weiteres Verkaufsargument. Gleichmaßen konnten die Sänger und Sängerinnen der *Lucio-Vero*-Produktion in der *season* 1747/48 von einem direkten Reputationstransfer von ihren renommierten Vorgängern profitieren, wodurch sich ihr symbolisches Kapital vermehrte. Pirkers Name wird in diesem Druck dreimal in Verbindung mit demjenigen Francesca Cuzzonis und einmal in Verbindung mit Faustina Bordoni aufgeführt (siehe Tabelle 7).

3.1.2 Die Produktionsmaterialien des württembergischen Hofes

Die Musikalien und Produktionsmaterialien des ehemaligen württembergischen Hoftheaters gehören heute zum Bestand der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart³⁰. Diese besitzt damit zwar eines der bedeutsamsten Theaterarchive, doch wurde ein Großteil der Musikalien aus dem 18. Jahrhundert durch einen Theaterbrand im Jahr 1802 zerstört. Von den Aufführungsmaterialien der Oper haben sich daher kaum Stimmen, sondern hauptsächlich Partituren erhalten, die sich aus verschiedenen Gründen während des Brandes nicht im Theater befanden.³¹

Zu den erhalten gebliebenen Opernpartituren aus dem 18. Jahrhundert gehören auch viele von Vertonungen Jommellis, da dieser gegen Ende seiner Tätigkeit am württembergischen Hof Partituren als Pfand zurücklassen musste, um die Genehmigung zu einer Reise nach Italien zu erhalten.³² Allerdings betrifft dies nur sehr wenige Opern, in denen Marianne Pirker aufgetreten ist. So finden sich zu Jommellis *La clemenza di Tito* und *Il Catone in Utica* sowie zu *Il giardino incantato*, einer *fiesta in musica*, überhaupt keine zeitgenössischen Musikalien im Bestand der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Die unter der Signatur HB XVII 242 aufbewahrte Partitur zu Jommellis Vertonung von *La Didone abbandonata* repräsentiert die Gestalt der Stuttgarter Aufführung von 1763, nicht derjenigen vom August 1751, an der Pirker beteiligt war, wie sich aus einem Vergleich der Partitur mit den zu den jeweiligen Aufführungen gehörenden Libretti ergibt.³³ Ebenso verhält es sich mit der unter den Hofmusikalien aufbewahrten Partitur der Jommelli'schen Vertonung von *Fetonte* (HB XVII 245): Diese gehört zu einer Ende des

30 RISM-Sigel D-Sl.

31 Vgl. Reiner Nägele: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater 1750–1918*, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Dems. (= Jahresgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), Stuttgart 2000, S. 1–7, hier S. 3f.

32 Vgl. Clytus Gottwald: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek Stuttgart*, 6. Bd. *Codices musici*, 2. Teil (HB XVII 29–480), Wiesbaden 2000, S. 6.

33 Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 249f., gibt an, dass diese Partitur zu einer Aufführung im April 1751 gehöre. Mit der Datierung auf den Monat April folgt er wohl fälschlicherweise Josef Sittard: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Zweiter Band 1733–1793*, Stuttgart 1891, S. 45. Ein Vergleich mit dem Libretto zu der Stuttgarter Aufführung 1763 (Ex. I-Bu, Sign. A.VI.B.V.29) ergab allerdings, dass die Angabe insgesamt zu korrigieren und die Partitur der späteren Aufführung zuzuordnen ist.

18. Jahrhunderts erfolgten Wiederaufnahme der Oper, allerdings in der Gestalt der Ludwigsburger Aufführung von 1768.³⁴ Damit kann auch dieses Material keiner Aufführung mit Marianne Pirker zugeordnet werden, die in der Stuttgarter Produktion vom Februar 1753 zu hören gewesen war. Als Nächstes ist ebenfalls eine Partitur zu Jommellis *Enea nel Lazio* auszuschließen, die unter der Signatur Cod. mus. fol. II 347 archiviert ist. Diese Partitur fand aufgrund ihres abweichenden Aufbewahrungsortes keinen Eingang in die von Clytus Gottwald erstellten Kataloge zu den Musikquellen der ehemaligen königlichen Hofbibliothek, wurde aber in einem Findbuch der Bibliothek der Stuttgarter Aufführung vom August 1755 zugeordnet, an der Pirker beteiligt war. Ein Vergleich sowohl mit diesem Libretto als auch mit demjenigen zur Ludwigsburger Aufführung von 1766 zeigt aber eindeutig, dass die Partitur zu der letztgenannten Aufführung gehört.³⁵

Bei den Jommelli'schen Partituren, die im Zusammenhang mit Marianne Pirker stehen oder stehen könnten, sind noch zwei Sonderfälle zu konstatieren: Der erste betrifft eine Partitur, die Jommellis *Demofonte* in der Mailänder Fassung enthält (HB XVII 241).³⁶ An den beiden Arien der Dircea „Se tutti i mali miei“ (II/5) und „Che mai risponderi“ (III/7) sind Zettel mit der Angabe „Pircker“ befestigt. Diese Angabe könnte sich sowohl auf Marianne Pirker als auch auf ihre Tochter Aloysia beziehen, wenn auch eine Identifizierung mit Marianne Pirker wahrscheinlicher ist, da es sich um eine *prima-donna*-Partie handelt. Allerdings trat Marianne Pirker weder in einer Vertonung dieser Oper in Stuttgart auf noch lässt sich eine Beteiligung der Sängerin an irgendeiner Jommelli-Vertonung dieser Oper nachweisen. Da völlig unklar ist, inwieweit diese Arien vielleicht für Pirker eingerichtet wurden oder ob eine Einrichtung nur geplant war bzw. warum sich die Namensangabe nur bei diesen beiden Arien findet, können diese nicht für die Erstellung ihres Vokalprofils herangezogen werden. Der zweite Sonderfall betrifft in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart aufbewahrte Partituren zu Jommellis *Merope* (HB XVII 246 und HB XVII 247). Wie in Kapitel 2.7 beschrieben, könnte eine Aufführung dieser Oper für den Februar 1756 geplant gewesen sein, die aufgrund der Trauerzeit für die verstorbene Herzogin Maria Augusta von Württemberg ausfiel. Angesichts des Mangels eines Librettos zu dieser möglicherweise geplanten Aufführung lässt sich aber keinerlei Verbindung der Partituren zu dieser Aufführung und damit zu einer Beteiligung Pirkers herstellen. Aus diesem Grund müssen auch diese Musikalien unberücksichtigt bleiben.³⁷

Da Pirker aufgrund ihrer Verhaftung nur in den ersten drei Jahren von Jommellis Dienst am württembergischen Hof aktiv war und vor seiner Anstellung auch Vertonun-

34 Vgl. Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 253f.

35 Für den Vergleich wurde das Libretto-Exemplar der Ludwigsburger Aufführung 1766 in D-Au, Sign. 02/III.10.4.42, herangezogen.

36 Vgl. Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 247f.

37 Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 254–256, gibt dagegen unter Berufung auf Rudolf Krauß den 11. Februar 1756 als Erstaufführungstermin der Oper an und weist die unter der Signatur HB XVII 246 liegende Partitur als Aufführungsmaterial hierzu aus. Dies muss, wie dargelegt, bezweifelt werden. Die zweite Partitur (HB XVII 247) soll nach Gottwald eine Abschrift von Jommellis autografer Partitur darstellen.

gen anderer Komponisten auf die württembergische Opernbühne gebracht wurden, war die Sängerin in Stuttgart nicht nur an Aufführungen von Opern Jommellis beteiligt. Allerdings fehlen auch zu Galuppi's *L'Alessandro nell'Indie* sämtliche musikalischen Aufführungsmaterialien aus Stuttgart, genauso wie zu Grauns im August 1750 zur Eröffnung des Opernhauses aufgeführter Oper *Artaserse*. Unter den aus dem Bestand der Hofmusik stammenden Partituren befinden sich zwar auch zwei zu Vertonungen von Metastasios *Artaserse*, doch beziehen sich beide auf Kompositionen Jommellis: Die unter der Signatur HB XVII 234 aufbewahrte Partitur stellt eine Abschrift der Erstaufführungs-Fassung (Rom 1749) dar,³⁸ die zweite Partitur (HB XVII 730) gehört dagegen zu der Stuttgarter Aufführung im August 1756,³⁹ bei der Pirker die Partie der Mandane sang.

Diese Partitur ist dem „Cembalo 2^{do}“ zugeordnet⁴⁰ und stellt eine von drei Partituren aus dem Stuttgarter Bestand dar, die Aufführungen am württembergischen Hof mit Pirker zugeordnet werden können: Neben Jommellis *Artaserse* trifft dies – zumindest teilweise – auch auf dessen im Februar 1751 in Stuttgart aufgeführten *Ezio* zu sowie auf Hasses Vertonung von *Il Ciro riconosciuto*, die im Karneval 1752 auf die Stuttgarter Bühne gebracht worden war.

Die Partitur zu Jommellis *Ezio* (HB XVII 244) enthält mehrere Verweise auf die Erstaufführung der Vertonung 1741 in Bologna⁴¹, was dazu passt, dass Marianne Pirker auf Befehl des Herzogs eine Partitur dieser Oper über Raffaele Turcotti in Bologna besorgt hatte. Grundlage der Stuttgarter Aufführung im Karneval 1751 bildete also Material zur Erstaufführung der Oper 1741 in Bologna. Die Partitur HB XVII 244 weist Gebrauchsspuren, z. B. an Umblätterstellen, auf sowie mehrere textliche Unterschiede zum Stuttgarter Libretto, die sich in den ersten beiden Akten aber hauptsächlich auf die Rezitative beziehen. In den meisten Fällen fehlen im Libretto Textzeilen, die in den Rezitativen der Partitur noch vorkommen. Mitunter sind auch einzelne Stellen in den Rezitativen der Partitur gestrichen, die entsprechend auch im Libretto nicht vorhanden sind. Dies betrifft

38 Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 239f., hatte diese Partitur zunächst der Stuttgarter Aufführung 1756 zugeordnet. Diese Zuordnung widerrief er allerdings nach dem er den dritten Band des Katalogs dieser Signaturengruppe fertiggestellt hatte, in dem sich auch die Beschreibung zu der zweiten *Artaserse*-Partitur (HB XVII 730) befindet (vgl. Clytus Gottwald: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek Stuttgart*, 6. Bd. *Codices musici*, 3. Teil (HB XVII 481–946), Wiesbaden 2004, S. 287f.). Ein Vergleich mit einem Libretto (Ex. I-Vgc unter <http://www.variantiallopera.it/public/testo/testo/codice/ARTASERS|I-R49|000>; zuletzt eingesehen am 16.7.2020) der Erstaufführung 1749 in Rom ergab, dass es sich bei der Partitur HB XVII 234 um eine Abschrift zu dieser Aufführung handeln muss.

39 Vgl. Gottwald, *Handschriften* 6/3, S. 287f. Hier erfolgt auch eine Beschreibung der handschriftlichen Partitur.

40 Obwohl die Partitur für den zweiten Cembalisten angefertigt wurde, enthält sie entgegen Strohm's Beobachtung (*Italienische Opernarien*, Teil I, S. 83) neben der Sinfonia und allen Arien auch die Rezitative.

41 Auf dem Einband befindet sich der Hinweis „Originale Iomelli Bologna“ und auf fol. 1r des ersten Bandes steht „1741 / L'Ezio / Ouverture / In Bologna“. Vgl. auch Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 251f.

nicht nur die ersten beiden, sondern auch den dritten Akt (z. B. III/1 und 9). Daraus ließe sich vermuten, dass das Libretto erst nach Einrichtung der Partitur gedruckt wurde. Allerdings sind die Unterschiede zwischen Libretto und Partitur im dritten Akt größer als in den beiden vorhergehenden Akten: So ist die im Libretto in Szene III/10 abgedruckte Arie der Fulvia „Chi mi consiglia?“ in der Partitur durch eine Arie des Valentiniano („Per tutto il timore“) ersetzt. Auch die zweite Arie der Fulvia in diesem Akt stimmt in Partitur und Libretto nicht überein. Laut Libretto sang Pirker in dieser Partie in Stuttgart in Szene III/12 die Arie „Ah, che non sonio, che parlo“. In der Partitur steht an dieser Stelle zwar auch eine Arie der Fulvia, allerdings mit anderem Text („In braccio a mille affanni“). Beide von Marianne Pirker laut Stuttgarter Libretto gesungenen Arien im dritten Akt fehlen also in der Partitur. Da die ersten beiden Akte textlich in Libretto und Partitur aber weitgehend übereinstimmen, werden die beiden Arien der Fulvia in diesen Akten in das Vokalprofil einbezogen. Nur der dritte Akt wird aufgrund des beschriebenen Befundes ausgeklammert.⁴²

Die Partitur zu Hasses *Il Ciro riconosciuto* (HB XVII 216) bildet die dritte derjenigen Aufführungsmaterialien in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, die einer Aufführung mit Marianne Pirker zugeordnet werden können. Auch diese Partitur weist vielfältige Gebrauchsspuren auf. Zudem wird durch Korrekturen in der Textunterlegung der Partitur exakt der im Libretto abgedruckte Text hergestellt. Die Partitur enthält drei Einlagearien: „Se torbido aspetto“ (I/6) und „Non più Signor comprendo“ (II/7), die vom Kapellmeister Ignaz Holzbauer komponiert und teilweise auch geschrieben wurden, sowie „Non ho perduto ancora“ (III/8), die ursprünglich aus David Perez' Oper *Demetrio* stammt. Damit finden sich in dieser Partitur die frühesten Aufführungsvermerke im Stuttgarter Bestand.⁴³

Eine Opernproduktion, an der Pirker am württembergischen Hof beteiligt war, wurde bisher noch nicht erwähnt: Es handelt sich um Jommellis im Februar 1755 aufgeführte Oper *Pelope*. Das einzige bekannte musikalische Material zu dieser Oper befindet sich in Form einer Partitur-Abschrift von Giuseppe Sigismondo aus dem Jahr 1772 in der Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella in Neapel (I-Nc, Signatur Rari 7.9.1-2)⁴⁴. Auch in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart haben sich dazu keine Aufführungsmaterialien erhalten. Die Grundlage für diese Abschrift könnte eine Partitur Jommellis gewesen sein, der 1769 aus dem württembergischen Dienst auf eigenes Ansuchen entlassen wurde und seitdem in der bei Neapel gelegenen Stadt Aversa wohnte. Möglicherweise hatte er doch nicht alle Partituren am württembergischen Hof zurückgelas-

42 Vgl. auch die Beschreibung der handschriftlichen Partitur bei Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 251f. Hier wird allerdings wie bei allen Opernpartituren in diesem Katalog kein genauer Abgleich zwischen Partitur und Libretto vorgenommen. Siehe zur in der Partitur vorhandenen Arie der Fulvia „In braccio a mille affanni“ auch Kap. 3.2.2.

43 Vgl. Nägele, *Musik und Musiker*, S. 3, und Gottwald, *Handschriften* 6/2, S. 220f. (hier auch Beschreibung der handschriftlichen Partitur).

44 Vgl. Reiner Nägele: Art. *Jommelli, Niccolò*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27593> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

sen, wie ihm befohlen worden war, sondern hatte einzelne Manuskripte mit nach Italien genommen. Da der Text der Partitur-Abschrift fast wortgenau mit dem des Librettos der Aufführung 1755 in Stuttgart übereinstimmt und die Möglichkeit besteht, dass das Stuttgarter Aufführungsmaterial die Grundlage dieser Abschrift bildete, kann diese für die Erstellung des Vokalprofils Marianne Pirkers herangezogen werden.

Damit stehen folgende Musikalien für die Erstellung eines Vokalprofils der Sängerin aus ihrer Zeit als Mitglied der württembergischen Hofmusik zur Verfügung (siehe Tabelle 8):

Produktionen am württembergischen Hof	Musikalien (Fundorte)
<i>Ezio</i> (Karneval 1751)	Ms.-Part. (D-Sl; Signatur HB XVII 244; mit Ausnahme des 3. Aktes)
<i>Il Ciro riconosciuto</i> (Karneval 1752)	Ms.-Part. (D-Sl; Signatur HB XVII 216)
<i>Pelope</i> (Feb. 1755)	Ms.-Part. (I-Nc; Signatur Rari 7.9.1-2)
<i>Artaserse</i> (Aug. 1756)	Ms.-Part. (D-Sl; Signatur HB XVII 730)

Tabelle 8: Produktionsmaterialien zu Produktionen am württembergischen Hof unter Marianne Pirkers Beteiligung

3.2 Marianne Pirkers Vokalprofil

Die Erstellung eines Vokalprofils hat sich innerhalb der Forschung zu Opernsängern und -sängerinnen inzwischen als Arbeitsinstrument etabliert.⁴⁵ Saskia Maria Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch und Anno Mungen begründen dies in ihrer Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil* folgendermaßen:

- 45 Einen der ersten systematischen Überblicke über das Vokalprofil einer Sängerin findet sich in Margarete Högg's Dissertation von 1931. Hierin erarbeitet sie in einem Kapitel das Vokalprofil Faustina Bordonis, das sie allerdings als „Stimmbiographie“ bezeichnet (Margarete Högg: *Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerrinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland*, Königsbrück i. Sa. 1931 (Diss. Berlin 1931), Zitat S. 68). Ab den 1990er-Jahren wird das Vokalprofil als Arbeitsinstrument dann häufiger aufgegriffen und meist mit diesem Begriff bezeichnet. Vgl. u. a. Patricia Lewy Gidwitz: „*Ich bin die erste Sängerin*“. *Vocal profiles of two Mozart sopranos*, in: *Early Music* 19/4 (1991), S. 565–579; Dies.: *Vocal Profiles of Four Mozart Sopranos*, Diss. masch. University of California, Berkeley 1991; Claudia Maria Korsmeier: *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und „seine“ Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 13), Eisenach 2000; Panja Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2003, bes. S. 175–232; Saskia Maria Woyke: *Faustina Bordoni. Biographie, Vokalprofil, Rezeption*, Frankfurt am Main 2010, sowie Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (Hgg.): „*Per ben vestir la virtuosa*“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011.

Weil Singstimmen bei einer Aufführung keine materiellen Werte von räumlicher oder zeitlicher Resistenz hinterlassen, gewinnen Vor- und Nachzeitigkeit des Erklings für die Analyse besondere Bedeutung. Es steht außer Frage, dass Ton-Aufzeichnungen nur wenige Parameter einer vokalen Darbietung erfassen und diese Grundsituation daher nicht im Kern verändern. Ein Vokalprofil wird mit- hin in der Regel auf philologischen Grundlagen basieren, die freilich großer Variabilität unterliegen.⁴⁶

Trotz der genannten „große[n] Variabilität“ lässt sich dieses Arbeitsinstrument folglich zur Beschreibung der vokalen Qualitäten von Sängerinnen und Sängern und damit auch zum Vergleich mit zeitgenössischen Kolleginnen und Kollegen nutzen. Grundsätzlich wird ein Vokalprofil durch zwei Felder gebildet: zum einen die „physische Konstitution“ der Stimme und zum anderen „gesangstechnische und stilistische Vorlieben“⁴⁷ des Sängers bzw. der Sängerin, die sich wiederum aus einer Reihe verschiedener Merkmale zusammensetzen. Zum erstgenannten Feld gehören etwa Ambitus und Tessitura sowie Ausdauer und Durchsetzungskraft einer Stimme, deren Beurteilungen genauso den jeweiligen zeitgenössischen Vorstellungen unterliegen wie die Beherrschung bestimmter Verzierungsformen und die bevorzugte Stilrichtung.⁴⁸

Die Analysekriterien eines Vokalprofils müssen daher immer auf Grundlage dieser zeitgenössischen (stimm)ästhetischen Ansprüche erarbeitet werden. Die Anforderungen an die Opernsänger und -sängerinnen in der Mitte des 18. Jahrhunderts hat bereits Panja Mücke in ihrer Dissertation über *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* anhand der einschlägigen Gesangslehren herausgearbeitet.⁴⁹ In der folgenden Liste fasst sie die auf diese Weise herausdestillierten Elemente zusammen, die Sänger und Sängerinnen beherrschen sollten und an deren Ausführung ihre vokalen Qualitäten bemessen wurden:

- a) reine Intonation, vor allem bei großen Intervallsprüngen und in schnellen Passagen,
- b) großer Stimmumfang (zwei Oktaven),

46 Saskia Maria Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösche und Anno Mungen: *Einleitung*, in: *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 28), hrsg. von Dens., Würzburg 2017, S. 7–12, Zitat S. 10.

47 Thomas Seedorf: „Wie ein gutgemachtes Kleid“. Überlegungen zu einer mehrdeutigen Metapher (nebst einigen Randbemerkungen zu Mozart), in: „Per ben vestire la virtuosa“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), hrsg. von Daniel Brandenburg und Dens., Schliengen 2011, S. 11–21, beide Zitate S. 17.

48 Vgl. ebda., S. 17f.

49 Sie zieht folgende Gesangslehren heran: Pier Francesco Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), Johann Friedrich Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757), Giovanni Battista Mancinis *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) und Johann Adam Hillers *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774). Vgl. Mücke, *Hasses Dresdner Opern*, S. 175–178, zu den Gesangslehren S. 176.

- c) deutliche Artikulation,
- d) Registerwechsel und Registerverschmelzung,
- e) dynamische Präzision (vor allem *Messa di voce*),
- f) gleichmäßiger und sauberer Triller, Wechsel von Halb- und Ganztontriller, Triller auf kurzen Noten und sogar Läufen und
- g) Agilität der Stimme in den Bravourabschnitten, d. h. schnelle Passagen sauber zu intonieren, leicht und gleichmäßig auszuführen; folgende – aus der Instrumentalmusik abgeleitete – Kategorien wurden dabei unterschieden:
 - diatonische Stufenfolgen (Skalen),
 - die *Scaletta di salti di terza* (in Terzen geführter Lauf),
 - die *Scaletta composta di semitoni* (chromatischer Lauf),
 - das *Arpeggiato* (Dreiklangsbrechungen),
 - das *Cantar di sbalzo* (der Vortrag großer Intervalle, teilweise sequenziert) und
 - das *Martellato* (schnelle Tonrepetitionen).⁵⁰

Bei der Analyse der überlieferten Musikalien ist dabei aber immer zu bedenken, dass sowohl die Theoretiker als auch das Publikum geschmackvolle Ad-hoc-Verzierungen von den Sängern und Sängerinnen insbesondere innerhalb des *Da-capo*-Teils erwarteten, die etwa über den notierten Ambitus hinausgehen konnten oder in der Arie noch nicht gezeigte technische Schwierigkeiten enthielten und die heute auf Grundlage des Notenmaterials nicht mehr nachvollziehbar sind. Der Ambitus sollte außerdem eher als ungefähre Richtschnur und nicht als unumstößlich feststehende objektive Größe betrachtet werden, da auch lokal unterschiedliche Stimmungen zu Abweichungen führen konnten.⁵¹

3.2.1 Auswertung der bei Walsh gedruckten Arien

Anhand der oben beschriebenen Kriterien wird im Folgenden zunächst die Distribution von Marianne Pirkers Vokalprofil über die genannten Arien in den Walsh-Drucken untersucht. Fünf dieser von ihr in London gesungenen Arien gehören zu den Produktionen von *Anibale in Capua*, *Mitridate* und *Fetonte* aus der *season* 1746/47, in denen die Sängerin jeweils als *seconda donna* auf der Bühne stand. Vier weitere stammen aus *Lucio Vero* (*season* 1747/48) mit Pirker als *primo uomo*; eine wurde von ihr in dem *dramma pastorale* *La ingratitude punita* in der Rolle des Alcasto interpretiert. Die folgende Tabelle bietet eine Übersicht über Tonarten, Tempo- bzw. Ausdrucksbezeichnungen und Taktarten dieser Arien sowie über Ambitus und Tessitura der Gesangsstimme (siehe Tabelle 9).

50 Ebda., S. 176f.

51 Vgl. u. a. ebda., S. 177f. und 303, Fußnote 409, sowie Woyke, *Faustina Bordoni*, S. 109f., und Korsmeier, *Giovanni Carestini*, S. 155–165.

Arie	Tonart / Tempo / Taktart	Ambitus	Tessitura
„Se del comun periglio“ (<i>Anibale in Capua</i>)	G-Dur / (Maestoso) Allegro / (C) 2/4 ⁵² – 3/8	h–g ²	f ¹ –e ²
„L' augellin, che in lacci stretto“ (<i>Anibale in Capua</i>)	D-Dur / Andante grazioso – Andantino / 2/4 – 3/8	d ¹ –h ²	a ¹ –g ²
„Amor per me non senti“ (<i>Mitridate</i>)	G-Dur / Andantino / 2/4	cis ¹ –h ²	a ¹ –g ²
„Se spuntan vezzose“ (<i>Mitridate</i>)	A-Dur / Gustoso – Allegretto / 2/4 – 3/8	d ¹ –a ²	a ¹ –e ²
„Se spunta il giglio“ (<i>Fetonte</i>)	F-Dur / Andante / 3/8	c ¹ –a ²	f ¹ –f ²
„Caro vieni a me“ (<i>Lucio Vero</i>)	A-Dur / Andante / 3/8	e ¹ –a ²	a ¹ –e ²
„Torrente cresciuto“ (<i>Lucio Vero</i>)	E-Dur / Allegro / C	e ¹ –gis ²	a ¹ –e ²
„Ch'io mai vi possa“ (<i>Lucio Vero</i>)	e-Moll / Allegro / 3/8	dis ¹ –g ²	a ¹ –e ²
„Morrai sì l'empia tua testa“ (<i>Lucio Vero</i>)	E-Dur / Allegro / C	dis ¹ –gis ²	gis ¹ –e ²
„Chi non sà che sia piacere“ (<i>La ingratitudine punita</i>)	B-Dur / Allegretto / 3/8	e ¹ –g ²	a ¹ –d ²

Tabelle 9: Übersicht über ausgewählte Parameter
der von Marianne Pirker in London gesungenen und bei Walsh gedruckten Arien

Der über die Walsh-Drucke distribuierte Ambitus der Sängerin umfasste folglich – über alle Arien hinweg betrachtet – zwei Oktaven von h bis h² und wird damit dem geforderten großen Stimmumfang gerecht. Allerdings wird dieser Gesamtumfang in keiner Arie komplett ausgeschöpft, einzig in „Amor per me non senti“ werden zwei Oktaven mit einem

- 52 In dieser Arie wechselt innerhalb des instrumentalen Anfangsritornells und zu Beginn des A-Teils die Taktbezeichnung von C (in Doppeltakten notiert und mit Maestoso bezeichnet) zu 2/4 (mit Allegro bezeichnet). Der A-Teil steht aber hauptsächlich im 2/4-Takt mit der Tempoangabe Allegro. In allen anderen Arien bleibt die Taktbezeichnung innerhalb des A-Teils gleich. Wenn der B-Teil in eine andere Taktart wechselt, ist diese nach dem Halbgeviertstrich angegeben. Gleiches gilt für Tempo- bzw. Ausdrucksbezeichnungen. Die in die Tabelle aufgenommenen Taktarten entsprechen dabei ausschließlich den gedruckten Taktvorzeichnungen. Das Vorkommen von (bei bestimmten Taktarten mitunter üblichen) Doppeltaktnotierungen (also z. B. vier Viertel pro Takt bei einer 2/4-Taktbezeichnung) wird nicht eigens erwähnt. Vgl. hierzu Strohm, *Italienische Opernarien*, Teil I, S. 117–121.

Ambitus von cis^1 bis h^2 fast erreicht. Die Extremtöne – also in der Höhe a^2 und h^2 und in der Tiefe h und c^1 bzw. cis^1 – werden in allen Arien nur selten verwendet. Möglicherweise wurde das tiefe Register der Sängerin nicht berücksichtigt, weil dieses keine ausreichende Durchsetzungskraft besaß. Für die Spitzentöne bildet „L'augellin, che in lacci stretto“ eine kleine Ausnahme, da hier a^2 eine präzisere Verwendung findet als in allen anderen Arien, die Sängerin also in der Lage war, diesen Ton innerhalb einer Arie mehrfach auch an exponierten Stellen zu singen.

Als Tessitura lässt sich insgesamt der Bereich von f^1 bis g^2 feststellen, wobei auffallend oft die Quinte a^1 – e^2 als bevorzugter Ausschnitt aus dem Gesamtumfang hervorgehoben wird. Dazu passt, dass h^1 bzw. b^1 und c^2 in mehreren Arien als zentrale Töne Verwendung finden und mehrfach besonders herausgestellt werden. Dies lässt sich u. a. in den Arien „Chi non sà che sia piacere“, „Torrente cresciuto“ und „Ch'io mai vi possa“ beobachten: In der erstgenannten pendelt die melodische Linie um b^1 und c^2 , in „Torrente cresciuto“ wird h^1 außergewöhnlich häufig erreicht und zusätzlich durch ein Martellato auf diesem Ton hervorgehoben. In „Ch'io mai vi possa“ erfahren die Töne h^1 und c^2 eine mehrfache Betonung etwa als Anfangs- oder Schlusstöne einzelner Passagen sowie als unverbunden stehende Ausrufe auf die verneinende Partikel „no“. Insgesamt zeigt sich in den Arien der Walsh-Drucke folglich eine nicht sehr hohe Sopranstimme, die kaum in die kleine Oktave reicht, aber ein sehr gut ausgebautes mittleres Register besitzt.

Die Übersicht zeigt zudem, dass Pirkers Arien hauptsächlich mittlere oder schnelle Tempi aufweisen. Arien in langsamen Tempi kommen nicht vor. Da zudem oftmals kleinere Notenwerte auch in textdeklamierenden Abschnitten vorherrschen, lässt sich daraus ein Rückschluss über die ausgezeichnete Agilität von Marianne Pirkers Stimme ziehen. Aus den Ariendruckten tritt dem Rezipienten zudem eine durchaus tragfähige und mitunter ausdauernde Stimme entgegen. Ihre Tragfähigkeit zeigt sich etwa darin, dass sie sich zum einen offenbar auch bei einer Verdopplung der Singstimme durch die Violinen vom Orchester abheben konnte. In „Se spuntan vezzose“ wird die Singstimme sogar zwischenzeitlich von beiden Violinen und der Solo-Oboe unisono geführt. Zum anderen kam sie in einigen Passagen nur mit der Begleitung des Basses aus und musste so den gesamten Raum fast allein füllen. Eine besondere Ausdauer wird zwar nicht in jeder der gedruckten Arien verlangt, doch legen einige Phrasen nahe, dass die Sängerin eine gute Stimmführung und ein großes Atemvolumen besessen hat. So wird etwa in der Arie „Se del comun periglio“ zu Beginn eine 15-taktige Phrase mit Koloratur verlangt. In „L'augellin, che in lacci stretto“ kommen zudem Haltetöne in längeren teilweise melismatischen Passagen vor, die wahrscheinlich mit einem *Messa di voce* vorzutragen waren. Bis auf „Se spunta il giglio“ sind in allen Arien ausgeschriebene kürzere oder längere Koloraturen bzw. melismatische Passagen vorhanden.

Die mehrfach anzutreffenden Unisono-Passagen zwischen Orchester und Singstimme könnten – neben ihrer Interpretation zur Tragfähigkeit der Stimme – auch als Ausweis einer mangelnden Intonationssicherheit der Sängerin gelesen werden. Dies darf aber in Anbetracht der für die Arien gewählten Tonarten als äußerst unwahrscheinlich gelten: Bei ungleich schwebender Stimmung erfordern weit von C-Dur entfernte Tonarten wie A-Dur

oder E-Dur eine hohe intonatorische Sicherheit vonseiten der Sängerin.⁵³ Vier der zehn von Pirker in London gesungenen und bei Walsh gedruckten Arien weisen solche Extremtonarten auf, woraus eher auf eine hohe Intonationssicherheit geschlossen werden kann.

Damit wurden die ersten beiden von Panja Mücke herausgearbeiteten Kriterien – reine Intonation und großer Stimmumfang – sowie die Agilität der Stimme bereits angesprochen. Inwieweit sich die weiteren in den zeitgenössischen Gesangslehren geforderten Punkte in Marianne Pirkers bei Walsh gedruckten Arien manifestieren, wird im Folgenden anhand der einzelnen Arien untersucht.

Die beiden ersten Arien, die mit der Angabe von Pirkers Namen gedruckt wurden, waren „Se del comun periglio“ und „L'augellin, che in lacci stretto“ aus *Anibale in Capua*. Beide sind in den textdeklamierenden Abschnitten von kleineren Notenwerten wie Achteln und Sechzehnteln geprägt und weisen vielfältige Tonumspielungsfiguren im Sechzehnteltempo auf. „Se del comun periglio“ enthält zudem in diesen Abschnitten auch viele mittlere bis größere Intervalle, die sowohl eine gute Artikulation als auch sichere Intonation verlangen. Die erste, aus neun Takten bestehende Koloratur ist in die bereits genannte, insgesamt 15-taktige Phrase eingebettet, was eine gute Stimmführung und Atemtechnik voraussetzt. Sie enthält im Wechsel mit kurzen Figuren aus Sechzehntel-Sextolen eine Reihe von Sechzehntel-Martellati, die in den anderen Walsh-Arien kaum vorkommen (siehe Notenbeispiel 1), sodass hier Marianne Pirker gleich zu Beginn ihres Wirkens in London die Agilität ihrer Stimme unter Beweis stellen konnte.

Notenbeispiel 1: „Se del comun periglio“, T. 33–42

Auch die zweite, fast ausschließlich aus Sechzehntel-Figuren bestehende Koloratur verlangt Geläufigkeit und eine präzise Tongebung mit ihrem Wechsel von kleinen und mittleren Intervallsprüngen sowie kurzen Skalen in hohem Tempo. Sie endet in einem Halteton (halbe Note auf d^2), der sehr wahrscheinlich mit dem in Pirkers Arien der Walsh-Drucke nicht sehr häufig verlangten *Messa di voce* zu singen war und die entsprechende dynamische Präzision verlangte. Da Marianne Pirker diese Arie auch für ihren Auftritt beim *benefit* für den *Fund for Decay'd Musicians* in London 1747 ausgewählt hatte, lagen ihr diese Verzie-

53 Vgl. Korsmeier, *Giovanni Carestini*, S. 159 und 174.

rungsformen vermutlich besonders gut. In der eine sehr bewegliche Stimme erfordernden Gleichnissarie⁵⁴ „L'augellin, che in lacci stretto“ über einen eingesperrten Vogel, der auf seine Befreiung hofft, imitieren die Singstimme sowie die obligaten Flöten mehrfach den Gesang des Vogels. Dadurch ergeben sich für die Singstimme eine Reihe von kleinen Melismen in Form von Sechzehntel-Triolen sowie Trillerketten in den textdeklamierenden Arienabschnitten, die in den anderen Walsh-Arien Pirkers nicht in dieser Länge und Häufigkeit anzutreffen sind. Die kurzen Koloraturen, die jeweils das Wort „libertà“ betonen, enthalten viele Figuren mit Umspielungen im Zweiunddreißigstel-Tempo, die den Charakter des imitierten Vogelgesangs unterstreichen. Besonders deutlich wird dies in zwei Koloraturen mit einer sequenzierten Figur aus Zweiunddreißigstel-Aufgang mit anschließendem Martellato, deren vogelgesangsimitatorische Wirkung auch durch die Verbindung aus Singstimme und Flöten hervorgerufen wird (siehe Notenbeispiel 2).

The image shows three systems of musical notation for Flautini (flutes) and voice. The first system (measures 37-38) features a flute melody with sixteenth-note patterns and a vocal line with lyrics "for Soli tutti Soli" and "[liber]tà". The second system (measures 39-40) continues the flute melody and includes a vocal line with lyrics "tutti Soli", "e lo po - ne in", and "pia" with a trill marking. The third system (measures 41-42) shows the flute melody with trills and triplets, and a vocal line with lyrics "li - ber - tà in li - ber-tà" and "for".

Notenbeispiel 2: „L'augellin, che in lacci stretto“, T. 37–42

54 Hier und im Folgenden wird keine systematische Arientypologie angestrebt, da es im 18. Jahrhundert eine entsprechend konsequente Systematik nicht gegeben hat. Diese Problematik hat Strohm bereits in seiner Dissertation von 1976 herausgearbeitet (*Italienische Opernarien*, S. 228–233 und 239–245). In jüngerer Zeit hat etwa Michele Calella erneut darauf hingewiesen. Vgl. Michele Calella: *Arien, Ensembles und Chöre*, in: *Händels Opern*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke (= Das Händel-Handbuch, Bd. 2/1), Laaber 2009, S. 312–355, hier S. 318.

Die besonders häufige, auch exponierte Verwendung von a^2 – so etwa als halbe Note, die durch einen Septimsprung erreicht wird und wahrscheinlich mit einem *Messa di voce* zu singen war –, die diese Arie ebenfalls von den anderen bei Walsh gedruckten Arien unterscheidet, wurde bereits genannt.

Als nächster Druck mit Arien Marianne Pirkers erschien die Sammlung zu *Mitridate*, die zwei Arien der Sängerin enthält. Die textdeklamierenden Abschnitte von „Amor per me non senti“ sind wiederum durch viele Sechzehntel-Melismen charakterisiert, die zudem Tonwiederholungen enthalten, sodass hier eine besonders gute und deutliche Artikulation gefordert ist. Etwas häufiger als in den meisten Walsh-Arien Pirkers sind hier große Intervallsprünge in Form von Oktaven oder Nonen anzutreffen sowie sequenzierte Terzsprünge innerhalb der raschen Koloraturen aus Sechzehntel-Triolen mit ständigen Richtungswechseln (siehe Notenbeispiel 3). Neben der reinen Intonation und guten Stimmführung wird hier aufgrund von langen Phrasen auch eine gute Atemtechnik gefordert.

27
il Cor tra suoi tor - men - ti fin - ger - lo al - men non sa -

30

32

34
fin - ger-lo al - men non sa

Notenbeispiel 3: „Amor per me non senti“, T. 27–36

Die zweite Arie aus der *Mitridate*-Sammlung, „Se spuntan vezzose“, weist eine sehr ähnliche, allerdings etwas weniger anspruchsvolle Faktur auf, verlangt aber aufgrund der Tonart (A-Dur statt G-Dur wie in „Amor per me non senti“) eine hohe intonatorische Sicherheit. Zudem gilt es für die Singstimme gemeinsam mit der obligaten, bei den Londoner Aufführungen von Thomas Vincent gespielten Solo-Oboe⁵⁵, die häufig unisono oder im Terzabstand zur Singstimme geführt ist, die Arie zu gestalten. Mit nur einer sehr kurzen

55 Siehe Kap. 3.1.1.

ausgeschriebenen Koloratur zeigen sich dem Rezipienten hier Marianne Pirkers vokale Fähigkeiten im eher schlichten Vortrag, wobei durch die vielen Sechzehntel-Melismen, u. a. mit sequenzierten Terzsprüngen, ihre Agilität demonstriert wird. Da die Sängerin diese Arie als zweite Arie für ihren Auftritt beim *benefit* für den *Fund for Decay'd Musicians* gewählt hatte, scheint ihr dieser Duktus besonders entsprochen zu haben.

Auch die folgende mit Pirkers Namen publizierte Arie, „Se spunta il giglio“ aus *Fetonte*, verlangt keine außerordentliche Virtuosität. Sie enthält keine vorgegebene Koloratur, dafür aber eine große Anzahl an (mitunter punktierten) Achtel- und Sechzehntel-Melismen. Sowohl die mehrfach vorkommenden größeren Intervallsprünge (wie Sexten, Septimen und Oktaven) als auch Trillerketten auf melismatische Figuren und Tonwiederholungen in Verbindung mit der Deklamation des Textes demonstrieren ihre deutliche Artikulation und gute Intonation (siehe Notenbeispiele 4 und 5).

18

che la co-lo - ra più il sol non è, più il sol non è.

Notenbeispiel 4: „Amor per me non senti“, T. 27–36

37

più il sol non è, più il sol non è.

Notenbeispiel 5: „Se spunta il giglio“, T. 37–38

In der nächsten *season* erschienen bei Walsh zwei Bände mit Arien aus dem Händel-Pasticcio *Lucio Vero*, in dem Marianne Pirker die Titelpartie übernommen hatte. Vier der darin gedruckten Arien waren Teil der Titelpartie und sind daher mit ihrem Namen versehen. In den jeweiligen Erstaufführungen waren die Arien in den 1720er-Jahren von den *rival queans* Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni interpretiert worden, deren Namen sich in den Drucken ebenfalls befinden. Dadurch wird eine Übertragung der vokalen Qualitäten der beiden berühmten, als komplementäres Paar wahrgenommenen und dargestellten Sängerinnen auf Pirker evoziert. Diese Verbindung bezieht sich hauptsächlich auf Francesca Cuzzoni, da drei der vier Arien von ihr uraufgeführt worden waren. Von den Zeitgenossen (u. a. Pier Francesco Tosi, Johann Joachim Quantz, Charles Burney) wurden Francesca Cuzzonis und Faustina Bordonis Gesangsstile als gegensätzlich konstruiert und nach einem literarischen Topos in einen ‚alten‘ und einen ‚neuen‘ Stil eingeteilt: Cuzzoni stand mit ihrem filigranen, kantablen, ‚natürlichen‘ Stil, ihrer hervorragenden Intonation, großen Ausdruckskraft und stimmlichen Begabung dabei für den ‚alten‘ Stil. Faustina Bordoni mit ihrer brillanten Koloratur, ihrem rhythmischen Durchsetzungsvermögen, ihrer atemberaubenden Virtuosität insbesondere bei schnellen Tempi

und in technisch anspruchsvollen Passagen sowie ihrer guten Bühnendarstellung verkörperte dagegen den ‚neuen‘ Stil.⁵⁶ Solche Assoziationen wurden durch den Walsh-Druck nun auch auf Marianne Pirker übertragen.

Bei den für Francesca Cuzzoni geschriebenen Arien handelt es sich um „Caro vieni a me“ (zur Produktion von *Riccardo primo, re d’Inghilterra* HWV 23, 1727), „Torrente cresciuto“ (*Siroe, re di Persia* HWV 24, 1728) und „Morrai sì l’empia tua testa“ (*Rodelinda, regina de’ Longobardi* HWV 19, 1725). Alle drei Arien verlangen einen Ambitus, der um ein bis drei Töne kleiner ausfällt als bei den bisherigen von Pirker gesungenen Arien der Walsh-Drucke, und eine Tessitura von gis^1 bzw. a^1 bis e^2 , die zwar auch Marianne Pirkers bevorzugter Lage entspricht, diese aber nicht vollständig ausnutzt. Außerhalb der Koloraturen herrscht eine halbsyllabische Deklamation mit vielen Melismen vor, die nicht nur typisch für Cuzzonis Gesangsstil ist, sondern auch in Pirkers Walsh-Arien häufig vorkommt und die die gute Artikulation und vokale Agilität beider Sängerinnen zeigt. Die für Cuzzoni üblichen, eher kurz gehaltenen Koloraturen⁵⁷ verfügen oft über sequenzierte Sechzehntel- oder Achtel-Figuren sowie Skalen, die ihre Fähigkeit zum Registerwechsel und zur Registerverschmelzung zeigen (siehe Notenbeispiele 6 und 7). Diese Qualität muss auch Marianne Pirker besessen haben, sonst wären die von ihr in *Lucio Vero* interpretierten Arien nicht in die Walsh-Drucke aufgenommen worden.

20
piu l'on - da non a

23
piu l'on - da non a piu

26
l'on - da non a

Notenbeispiel 6: „Torrente cresciuto“, T. 20–26

56 Vgl. Suzanne Aspden: *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel’s Operatic Stage*, Cambridge u. a. 2013, S. 1–14 und 245–262; Woyke, *Faustina Bordoni*, S. 109–150; Paola Lunetta Franco: *Francesca Cuzzoni (1696–1778). Lo stile antico nella musica moderna*, Tesi di laurea masch., Università degli Studi di Pavia, 2001, S. 103–130 und 169–173, sowie Mücke, *Hasses Dresdner Opern*, S. 178–187.

57 Vgl. Mücke, *Hasses Dresdner Opern*, S. 184.

38
per gire al tro - - - - -
42
no al tro - no

Notenbeispiel 7: „Morrai sì l'empia tua testa“, T. 38–45

In der im eher ruhigen Andante-Tempo dahinfließenden Arie „Caro vieni a me“ wird durch große Intervallsprünge (beispielsweise wird der Hochton a² durch einen Oktavsprung erreicht) eine sehr gute Intonationsfähigkeit verlangt und zudem durch zweifache, wohl mit einem *Messa di voce* zu singenden Haltetöne ein hoher Anspruch an die dynamische Präzision gestellt. Auch die sehr viel lebhaftere Arie „Torrente cresciuto“ beinhaltet eine Reihe von Intervallsprüngen sowohl in den textdeklamierenden Passagen als auch in den Koloraturen, die eine sehr gute Stimmführung und Gesangstechnik voraussetzen (siehe Notenbeispiel 6). Mehrfache *Martellati* in melismatischen und syllabischen Abschnitten (u. a. auf den Ton h¹, siehe oben) weisen ebenso auf eine gute Intonation hin wie die weit von C-Dur entfernte Tonart E-Dur und die Modulationen insbesondere im B-Teil. Cuzzonis – und damit auch Pirkers – hervorragende Intonation wird ebenfalls in der Arie „Morrai sì l'empia tua testa“ nicht nur durch die Wahl der Tonart E-Dur plastisch vorgeführt, sondern auch durch eine Vielzahl von Sprüngen sowohl in den textdeklamierenden Passagen (die Singstimme beginnt z. B. mit einem Viertel-Arpeggiato von gis¹ bis gis²) als auch in den Koloraturen. Auffällig sind die in allen Koloraturen bzw. melismatischen Abschnitten vorhandenen Haltetöne in Form von Halben – meist eingebettet in Skalen oder kurze *Scalette di salti di terza* –, die in dieser Häufigkeit in keiner anderen von Pirkers bei Walsh gedruckten Arien vorkommen (siehe Notenbeispiel 8). Hier sind eine hohe Agilität und gute Stimmführung gefordert.

Die Allegro-Arie „Ch'io mai vi possa“ (ebenfalls ursprünglich aus der Produktion von *Siroe, re di Persia* HWV 24, 1728) stellt die einzige für Faustina Bordoni komponierte Arie dar, die über die Walsh-Drucke mit Marianne Pirker verbunden ist. Auch diese Arie

69
[bra]mar - - - - - ne piu bel do - - -
73
no so bra-mar

Notenbeispiel 8: „Morrai sì l'empia tua testa“, T. 69–75

verfügt über einen hohen Anteil von Sechzehntel-Melismen in den textdeklamierenden Abschnitten und weist das für Bordoni typische schnelle Tempo in Verbindung mit vielen Sechzehnteln auf, das eine extrem agile Stimme erfordert. Die langen Koloraturen mit technisch hoch anspruchsvollen Passagen, für die Faustina Bordoni berühmt war, fehlen in dieser Arie allerdings. Trotzdem konnte Pirker mit dieser Arie zeigen, dass ihre Agilität mit derjenigen Bordonis mithalten konnte: Die textdeklamierenden Passagen bestehen fast ausschließlich aus schnell zu deklamierenden Sechzehntel-Melismen, die häufig in Skalen oder mit schnellen Richtungswechseln geführt werden. Gleiches gilt für die – zwar kurzen – Koloraturen, die aber technische Raffinessen wie Sprünge, Skalen und Scalette di salti di terza enthalten (siehe Notenbeispiel 9). Die Modulationen im B-Teil zeigen zudem erneut ihre hohe intonatorische Sicherheit.

122

il mio bel fo - co finch io viv - ro - - - - -

128

- il mio bel fo-co finch io viv-ro

Notenbeispiel 9: „Ch'io mai vi possa“, T. 122–132

Zusammenfassend ist zu Pirkers bei Walsh gedruckten Arien aus *Lucio Vero* festzuhalten, dass ihr Gesangsstil eher mit demjenigen Francesca Cuzzonis als mit demjenigen Faustina Bordonis assoziiert wurde. Dies zeigt sich nicht nur anhand der Anzahl der Arien, die für eine der beiden Sängerinnen komponiert wurden und die Marianne Pirker in dem Händel-Pasticcio interpretierte, sondern auch anhand der aus den anderen Walsh-Arien abgeleiteten Merkmalen ihres Vokalprofils. Die Arien verlangen alle keine hochgradige Virtuosität, aber eine sehr agile Stimme mit den Fähigkeiten, deutlich zu artikulieren und möglichst rein zu intonieren.

Die letzte bei Walsh mit Pirkers Namen gedruckte Arie stammt aus der Produktion des als *dramma pastorale* bezeichneten Pasticcios *La ingratitudine punita*. „Chi non sà che sia piacere“ ist eine eher schlichte, dem Duktus einer Pastorale entsprechende Arie. Die textdeklamierenden Teile sind geprägt von kleinen und mittleren Intervallen sowie im Verhältnis zu den anderen Walsh-Arien wenigen Melismen. Die beiden kurzen Koloraturen enthalten keine besonderen technischen Schwierigkeiten, verlangen aber eine agile Leichtigkeit der Stimme, um dem Duktus der Arie gerecht zu werden (siehe Notenbeispiel 10).

Abschließend soll noch die Arie „Torna innocente“ in den Blick genommen werden, die der Komponist Domingo Terradellas gemeinsam mit weiteren von ihm komponierten Arien aus verschiedenen Produktionen bei Walsh drucken ließ und die Marianne Pirker

45

sem-pre a - mar - - - - - di sem-pre a - mar.

Notenbeispiel 10: „Chi non sà che sia piacere“, T. 45–49

ker 1744 als *seconda donna* Semira in Terradellas' *Artaserse* in Venedig gesungen hat. Wie bereits beschrieben, sind in dem gesamten Druck die Namen der Sänger und Sängerinnen der Arien nicht genannt. Für diese Allegretto-Arie wählte Terradellas die Tonart G-Dur, die keine großen Anforderungen an die Intonation stellt. Der 6/8-Takt entspricht der ‚Siciliana‘-Rhythmik der Arie, die über keine Koloratur verfügt und außer einer Reihe von großen Intervallsprüngen (Sexten, Septimen und Oktaven) keine technischen Besonderheiten aufweist. Diese Arie weicht in ihrem Duktus, insbesondere im meist syllabischen Vortrag ohne Sechzehntel-Melismen und in ihrer Schlichtheit, stark von denjenigen bei Walsh gedruckten Arien Pirkers ab, die unter Nennung ihres Namens veröffentlicht wurden. Sie dokumentiert aber, dass die Sängerin offenbar auch den schlichten, liedhaften Vortrag beherrschte.

Die bei Walsh gedruckten Arien Pirkers zeigen eine Sängerin mit einer hervorragenden Intonation, einer deutlichen Artikulation sowie einer soliden Gesangstechnik und einer außerordentlich beweglichen Stimme. Hochgradig virtuose Koloraturen kommen in den Ariendruckten jedoch nicht vor, was auch daran liegen mag, dass Pirker in London hauptsächlich als *seconda donna* auf der Bühne stand und die besonders virtuoseren Arien eher den Primariern vorbehalten waren. Allerdings sang sie auch als *primo uomo* in *Lucio Vero* keine Arien mit atemberaubenden Koloraturen, sodass zu vermuten ist, dass ihre vokalen Qualitäten nicht auf einer stupenden Virtuosität beruhten. Die Sängerin zeigt in den Arien zwar viele der in den zeitgenössischen Traktaten geforderten Techniken, setzte diese aber immer maßvoll ein. Die häufig vorkommenden Skalen und Sechzehntel-Melismen zeigen insbesondere die Agilität ihrer Stimme, während etwa dynamisch zu gestaltende Haltetöne nicht so oft vorkommen und große Intervallsprünge nicht sequenziert werden. In Terzen geführte Läufe, Triller, Arpeggiati und Martellati sind selten, während chromatische Läufe in den Walsh-Arien von der Sängerin gar nicht verlangt werden. Mögliche Stimmprobleme⁵⁸, die die Sängerin in London gehabt haben könnte, lassen sich anhand der Arien nicht ausmachen. Ihre Charakterisierung als „a German woman of small abilities“⁵⁹ durch Charles Burney könnte auf solche Probleme verweisen oder auch die fehlende atemberaubende Virtuosität à la Bordoni meinen. Wie bereits festgestellt wurde, scheint Marianne Pirkers Gesangsstil eher demjenigen Francesca Cuzzonis mit ihrer Ausdrucksstärke und klaren Stimme ähnlich gewesen und mit diesem assoziiert gewesen zu sein. Möglicherweise hatte sich Pirker auch aus diesem Grund gute Chancen auf

58 Siehe Kap. 2.6.1.

59 Burney, *General History*, Book IV, S. 846.

die Nachfolge Cuzzonis am württembergischen Hof ausgerechnet. Denn da Cuzzonis Gesangsstil dem Hof offenbar gefiel, war es mit einem ähnlichen Stil durchaus wahrscheinlich, ebenfalls Gefallen zu finden.

3.2.2 Auswertung der württembergischen Produktionsmaterialien

Wie in Kapitel 3.1.2 beschrieben, sind nur zu vier der von Marianne Pirker am württembergischen Hof gesungenen Opern Partituren überliefert: Dies betrifft Jommellis Vertonungen von *Ezio* (Karneval 1751), *Pelope* (Februar 1755) und *Artaserse* (August 1756) sowie Hasses *Il Ciro riconosciuto* (Karneval 1752). In allen Produktionen stand Pirker als *prima donna* auf der Bühne und nicht wie bei den Walsh-Drucken als *seconda donna* oder *primo uomo*. Im Fall von Jommellis *Ezio* werden – wie dargelegt – nur die Arien der ersten beiden Akte in die Auswertung einbezogen. Daraus ergeben sich die folgenden Arien als Grundlage für die Untersuchung von Pirkers Vokalprofil anhand der württembergischen Produktionsmaterialien (siehe Tabelle 10).

Arie; Fundort	Tonart / Tempo / Taktart	Ambitus	Tessitura
„Caro padre, a me non dei“ (<i>Ezio</i> , I/4); D-Sl, HB XVII 244a, fol. 46r–50v	A-Dur / k. A. / C – 3/8 ⁶⁰	h–h ²	e ¹ –e ²
„Lasciami, o ciel pietoso“ (<i>Ezio</i> , II/7); D-Sl, HB XVII 244b, fol. 31r–34v	Es-Dur / Comodo / ♩ – 3/8	d ¹ –g ²	as ¹ –es ²
„Quel, ch'io provo in mezzo al petto“ (<i>Il Ciro riconosciuto</i> , I/3); D-Sl, HB XVII 216a, fol. 31r–36v	D-Dur – d-Moll / Allegro / C	cis ¹ –a ²	a ¹ –e ²
„Rendimi il figlio oh Dio“ (<i>Il Ciro riconosciuto</i> , I/12); D-Sl, HB XVII 216a, fol. 106r–110v	B-Dur / Allegro / C	f ¹ –b ²	b ¹ –f ²
„Non sdegnarti, a te mi fido“ (<i>Il Ciro riconosciuto</i> , II/1); D-Sl, HB XVII 216b, fol. 3v–9v	Es-Dur / Un poco amoroso / 3/8	b–f ²	f ¹ –c ²

60 Die Angabe von Unterschieden zwischen dem A- und B-Teil sowie der Taktarten erfolgt wie in Tabelle 9: Unterschiede zwischen dem A- und B-Teil bei Tonart, Tempo oder Taktart werden an entsprechender Stelle nach einem Halbgeviertstrich angegeben. Die in die Tabelle aufgenommenen Taktarten entsprechen ausschließlich den gedruckten Taktvorzeichnungen. Das Vorkommen von (bei bestimmten Taktarten mitunter üblichen) Doppeltaktnotierungen (also z. B. vier Viertel pro Takt bei einer 2/4-Taktbezeichnung) wird nicht eigens erwähnt (siehe auch Kap. 3.2.1, Fußnote 52).

Arie; Fundort	Tonart / Tempo / Taktart	Ambitus	Tessitura
„Basta così, quel nome“ (<i>Il Ciro riconosciuto</i> , II/11); D-Sl, HB XVII 216b, fol. 71r-75r	F-Dur / k. A. / 3/4	c ¹ -a ²	f ¹ -d ²
„Chi ritrovare aspira“ (<i>Il Ciro riconosciuto</i> , III/10); D-Sl, HB XVII 216c, fol. 44r-48v	C-Dur / Allegro di molto / 6/8	h-a ²	g ¹ -e ²
„Fra speme e timore“ (<i>Pelope</i> , I/6); I-Nc, Rari 7.9.1, fol. 53r-59r	g-Moll / Allegro spiritoso / C	c ¹ -b ²	g ¹ -g ²
„Perder l'amato bene“ (<i>Pelope</i> , II/5); I-Nc, Rari 7.9.2, fol. 31v-39v	G-Dur – g-Moll / Andante moderato – Andante / 3/4 – 3/8	c ¹ -a ²	g ¹ -g ²
„Se in ciel vedeste per me le stelle“ (<i>Pelope</i> , III/4); I-Nc, Rari 7.9.2, fol. 102r-105v	A-Dur / Moderato / 3/8	h-h ²	e ¹ -e ²
„Conservati fedele“ (<i>Artaserse</i> , I/1); D-Sl, HB XVII 730a, fol. 20r-24v	A-Dur / k. A. – Andantino / C – 3/8	dis ¹ -a ²	a ¹ -fis ²
„Se d'un amor tiranno“ (<i>Artaserse</i> , II/4); D-Sl, HB XVII 730b, fol. 31r-35v	D-Dur / Andante moderato / C	cis ¹ -a ²	a ¹ -g ²
„Va tra le selve ircane“ (<i>Artaserse</i> , II/9); D-Sl, HB XVII 730b, fol. 76r-83v	F-Dur / Allegro di molto / C	c ¹ -a ²	f ¹ -g ²
„Mi credi spietata“ (<i>Artaserse</i> , III/5); D-Sl, HB XVII 730c, fol. 41r-45r	A-Dur / Andante moderato / 2/4	e ¹ -a ²	a ¹ -fis ²

Tabelle 10: Übersicht über ausgewählte Parameter der von Marianne Pirker am württembergischen Hof gesungenen und überlieferten Arien

Im Vergleich zu den bei Walsh gedruckten Arien gibt es in Bezug auf Ambitus und Tessitura – über alle Arien hinweg betrachtet – kaum einen Unterschied: Der Ambitus der Arien aus den württembergischen Produktionsmaterialien umfasst mit den Tönen b bis h² nur einen Halbton in der Tiefe mehr als in den Walsh-Drucken. Auch die Tessitura unterscheidet sich nur um einen Halbton und reicht von e¹ (statt f¹ wie in den Arien aus den Walsh-Drucken) bis g². Ebenso bestätigt sich bei den Tempi bzw. Ausdrucksbezeichnungen die bei den Walsh-Arien festgestellte Bevorzugung von mittleren und schnellen Tempi wie Andante und Allegro. Gleiches gilt für die Tonarten der Arien: Extremtonarten, die weit von C-Dur entfernt sind, werden weiterhin favorisiert. So steht fast die Hälfte der untersuchten Arien (sechs von 14) in Tonarten mit drei Vorzeichen mit dem kleinen Unterschied zu den Walsh-Arien, dass neben A-Dur nun auch Es-Dur tritt. Die meisten Arien werden von einem Orchester bestehend aus Violinen, Violen und Basso continuo

begleitet. In je einer der Arien in *Il Ciro riconosciuto*, *Pelope* und *Artaserse* wird dieses Streichorchester mit Continuo um zusätzliche obligate Blasinstrumente ergänzt: „Non sdegnarti, a te mi fido“ (*Il Ciro riconosciuto*) mit zwei Flöten und zwei Fagotten, „Perder l'amato bene“ (*Pelope*) mit zwei Flöten und zwei Hörnern sowie „Va tra le selve ircane“ (*Artaserse*) mit zwei Oboen und zwei Hörnern. Marianne Pirkers Stimme besaß also eine ausreichende Durchsetzungskraft und Tragfähigkeit, um sich auch in solchen Orchesterbesetzungen behaupten zu können. Welche vokalen Fähigkeiten die Arien zudem von der Sängerin verlangen, wird im Folgenden anhand der einzelnen Arien untersucht.

In ihrer zweiten Opernproduktion am württembergischen Hof – der im Karneval 1751 aufgeführten *Ezio*-Vertonung Jommellis – sang Pirker in der Partie der Fulvia in den ersten beiden Akten jeweils eine Arie. Laut Libretto waren dieser Partie im dritten Akt noch zwei weitere Arien zugewiesen, die aber in der überlieferten Partitur, die auf der in Bologna erfolgten Erstaufführung 1741 basiert, nicht vorhanden sind. Der Ambitus der Arie „Caro padre, a me non dei“ (I/4) umfasst mit zwei Oktaven genau denjenigen in den Gesangslehren geforderten großen Stimmumfang. Die Textdeklamation ist geprägt von Sechzehntel-Triolen, die zu Beginn der Arie mehrfach die Töne cis²-h¹-a¹ wiederholen und dadurch – wie schon in einigen Arien der Walsh-Drucke – den tonalen Raum um h¹ als zentralen Bereich etablieren. Neben den Sechzehntel-Triolen verlangt auch eine Reihe von kurzen Skalen in den textdeklamierenden Passagen stimmliche Agilität und deutliche Artikulation von der Sängerin. Ihre kraftvolle und durchsetzungsstarke Stimme konnte sie an denjenigen Stellen unter Beweis stellen, in denen für das Orchester die Dynamikbezeichnung *forte* vorgesehen ist. Die beiden nicht allzu langen Koloraturen sind ebenfalls von Sechzehntel-Triolen bzw. -Sextolen sowie von einer sequenzierten Figur aus Sechzehnteln und Vierundsechzigsteln mit obligatem Triller geprägt und geben der Sängerin somit zusätzlich die Möglichkeit, die Geläufigkeit ihrer Stimme zu demonstrieren (siehe Notenbeispiel 11).

Bei der Arie im zweiten Akt handelt es sich um „Lasciami, o ciel pietoso“ (II/7), die Marianne Pirker angeblich auch in ihrer Gefangenschaft auf dem Hohenasperg gesungen

The image shows three staves of musical notation in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff, starting at measure 42, contains a vocal line with lyrics 'ca' and rhythmic markings for triplets (3) and sextuplets (6). The second staff, starting at measure 44, features a trill (tr) and continues the melodic line. The third staff, starting at measure 46, shows the lyrics 'ro in questi ac-centi in ques-ti' and concludes with a double bar line.

Notenbeispiel 11: „Caro padre, a me non dei“, T. 42-46; D-Sl, HB XVII 244a, fol. 48v-49r

haben soll.⁶¹ Die Orchesterbegleitung dieser Arie ist mit gedämpften Violinen und einem Basso continuo ohne Cembalo sehr zurückgenommen. Die für Pirker typischen Sechzehntel-Melismen in den textdeklamierenden Passagen kommen nur selten vor. Stattdessen wird ihre gute Intonationsfähigkeit durch eine Vielzahl von Oktavsprüngen gefordert. In der ersten der beiden Koloraturen wird eine kurze Skala sequenziert, die zweite Koloratur hingegen beginnt mit einer für die Sängerin untypischen Trillerkette auf einer sequenzierten Figur aus einer punktierten Achtel und einer Sechzehntel und endet mit drei Haltetönen, die wahrscheinlich mit einem *Messa di voce* zu singen waren (siehe Notenbeispiel 12).

49 [respi-]rar re - spi - rar

52 qual-che mo-

58 -men - to

Notenbeispiel 12: „Lasciami, o ciel pietoso“, T. 49–59; D-SI, HB XVII 244b, fol. 33r–33v

Diese ausdrucksvolle, aber zurückgenommene Arie weicht in vielen Bereichen folglich von den typischen vokalen Merkmalen Marianne Pirkers ab. Es scheint eher unwahrscheinlich, dass sie gerade diese Arie tatsächlich in ihrer Gefangenschaft sang. Da sich der Text aber auf ihre Situation im Gefängnis gut übertragen lässt, ist hierin vermutlich der Grund für das Aufkommen dieser Geschichte zu suchen.

Wie beschrieben haben sich die Arien des dritten Aktes aus der württembergischen Produktion nicht erhalten. Die in der Partitur vorhandene Arie der Fulvia (Libretto: „Ah, che non son io, che parlo“, Partitur: „In braccio a mille affanni“⁶²; III/12) weicht nicht nur textlich vom Libretto ab, sondern entspricht auch musikalisch nicht Pirkers Vokalprofil. Zum einen entspricht der sehr große Ambitus von a bis d³ diesem nicht, denn Spitzentö-

61 Siehe Kap. 2.8.

62 In der Partitur ist die Arie zweimal vorhanden: In der ersten Fassung (D-SI, HB XVII 244c, fol. 56v–61r) mit einer Orchesterbegleitung von zwei Violinen, Viola und Basso continuo, in der zweiten Fassung (fol. 62r–71r) mit hinzugefügten Bläsern (zwei Oboen und zwei Corni). Die Faktur der Singstimmen unterscheidet sich in beiden Fassungen nur unwesentlich: Der Ambitus bleibt gleich, aber an manchen Stellen ergeben sich rhythmische Verschiebungen zwischen beiden Fassungen. In der zweiten Fassung wurde eine Koloratur erheblich gekürzt.

ne in der dreigestrichenen Oktave werden sonst in keiner Arie Pirkers erreicht und ein Ambitus von mehr als zwei Oktaven ist für die Sängerin sonst nirgends nachgewiesen. Zum anderen beginnt die Arie sehr prominent mit abgesetzt zu singenden Arpeggiati, die innerhalb von etwas mehr als zwei Takten eine Dezime durchschreiten und die offenbar nicht zu den besonders geschätzten vokalen Techniken der Sängerin gehören, da sie sonst in dieser Form nicht vorkommen.

Die nächste württembergische Opernproduktion, zu der sich Musikalien erhalten haben, ist Hasses *Il Ciro riconosciuto* vom Karneval 1752. Die Erstaufführung dieser Oper hatte im Karneval ein Jahr zuvor am Dresdner Hof stattgefunden. Dabei handelte es sich um die letzte von Faustina Bordoni gesungene Oper, die als *prima donna* des Dresdner Hofes natürlich die Partie der Mandane übernommen hatte.⁶³ In der gleichen Partie stand ein Jahr später Marianne Pirker auf der württembergischen Bühne, jedoch übernahm sie nicht einfach die für Bordoni geschriebenen Partien, da – wie bereits festgestellt wurde – ihr Vokalprofil von demjenigen Bordonis wohl in vielen Punkten abwich. Die Umarbeitung der Partie reichte auch so weit, dass Pirker als Mandane am württembergischen Hof Arien sang, die in der Dresdner Erstaufführung Arpalice zugeordnet waren.

Marianne Pirker sang in der Partie der Mandane am württembergischen Hof insgesamt fünf Arien, die größtenteils in schnellen Tempi gehalten und in den textdeklamierenden Passagen mehr von mittleren und größeren Intervallen geprägt sind, als dies in den meisten von der Sängerin interpretierten Arien mit dem starken Fokus auf Sechzehntel-Melismen der Fall ist. Die erste Arie „Quel, ch'io provo in mezzo al petto“ (I/3) beginnt mit einem zweimaligen Durchschreiten (fast) des gesamten Ambitus der Arie mittels einer aufsteigenden Linie der Gesangsstimme, die einen sauberen Registerwechsel erfordert. Die beiden Koloraturen bestehen hauptsächlich aus einer sequenzierten Figur, die aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln zusammengesetzt ist, sowie Sechzehntel-Skalen, die entweder durch ihre Länge oder durch eingefügte Haltetöne eine gute Ausdauer und ein großes Atemvolumen verlangen. In der folgenden Arie „Rendimi il figlio oh Dio“ (I/12) steht dagegen erneut eine gute Textdeklamation im Vordergrund, während die Koloraturen durch sequenzierte Terzfiguren und Sprünge bis zur Oktave Agilität und Intonationssicherheit der Sängerin unter Beweis stellen (siehe Notenbeispiel 13).

Die mit der Ausdrucksbezeichnung *un poco amoroso* versehene Arie „Non sdegnarti, a te mi fido“ (II/1) ist dagegen in der Textdeklamation wiederum sehr melismatisch und mit einer Tessitura von f¹ bis c² außergewöhnlich tief für Pirkers Stimme. Die Violinen sind zwar *con sordini* zu spielen, aber zu der üblichen Streicherbesetzung treten zwei Flöten und zwei Fagotte hinzu. Diese dürften mit ihrer weichen und nicht besonders lauten Klangcharakteristik die Singstimme auch in der tiefen Lage nicht übertönt haben, sodass sich die Sängerin gegen das erweiterte Orchester durchsetzen konnte. Zu dem zurückhaltenden Duktus der Arie passen außerdem die beiden eher kurzen und nicht sehr aufwendig gestalteten Koloraturen. Auch die unvermittelt ohne Eingangsritornell beginnende folgende Arie der Mandane im zweiten Akt, „Basta così, quel nome“ (II/11), verlangt kei-

63 Vgl. Woyke, *Faustina Bordoni*, S. 77.

13
io tu m'in - vo - la -
15
17
sti il cor.

Detailed description: This musical score is for the aria 'Rendimi il figlio oh Dio'. It consists of three systems of music. The first system (measures 13-14) shows a vocal line with lyrics 'io tu m'in - vo - la -'. The second system (measures 15-16) continues the vocal line with a trill (tr) in measure 16. The third system (measures 17-18) concludes with the lyrics 'sti il cor.' and a trill (tr) in measure 17. The music is in a minor key and common time.

Notenbeispiel 13: „Rendimi il figlio oh Dio“, T. 13–18; D-SI, HB XVII 216a, fol. 107r

ne außergewöhnliche Virtuosität. In der Abschrift sind zwei verschiedene Schreiberhände auszumachen, wobei diejenige Hand, die den im Libretto abgedruckten Text ergänzt, an manchen Stellen auch in den Notentext eingreift und diesen an Marianne Pirker anpasst (so etwa auf fol. 72r mit der Änderung der Gesangslinie von a^2-c^1-h zu $c^2-c^2-h^1$). Die einzige Koloratur der Arie passt sich dem zurückhaltenden Duktus an und wechselt zwischen Achtel-Figuren, kurzen Sechzehntel-Skalen und Haltetönen (siehe Notenbeispiel 14).

38
non ra - men - tar -
42
47
quel no - me

Detailed description: This musical score is for the aria 'Basta così, quel nome'. It consists of three systems of music. The first system (measures 38-41) shows a vocal line with lyrics 'non ra - men - tar -'. The second system (measures 42-46) continues the vocal line. The third system (measures 47-48) concludes with the lyrics 'quel no - me'. The music is in a minor key and 3/4 time.

Notenbeispiel 14: „Basta così, quel nome“, T. 38–48; D-SI, HB XVII 216b, fol. 72v–73r

Pirkers letzte Arie in dieser Opernproduktion, „Chi ritrovare aspira“ (III/10), zeigt dann wieder ihre Agilität und reine Intonation. Die im Vergleich zu den anderen Arien sehr lange Koloratur verbindet große Intervallsprünge mit Trillern und Sechzehntel-Skalen (siehe Notenbeispiel 15). Zudem sind die textdeklamierenden Passagen von Intervallsprüngen geprägt, die insbesondere nach dem Erreichen des Spitzentons a^2 mit einem anschließenden Nonsprung abwärts eine hervorragende Intonation verlangen.

38
[de]li-ra do-man

44

49
di, do-

Notenbeispiel 15: „Chi ritrovare aspira“, T. 38–51; D-Sl, HB XVII 216c, fol. 46r–46v

Im Februar 1755 trat Marianne Pirker als Ippodamia in Jommellis *Pelope* an der württembergischen Hofoper auf. In dieser Partie waren ihr drei Arien zugeteilt. Die erste, „Fra speme e timore“ (I/6), enthält zwar keine Koloratur, stellt dafür aber hohe Anforderungen an die Intonation und Artikulation der Sängerin: Neben vielen Intervallsprüngen (regelmäßig bis zur Oktave) ist die Arie geprägt von Skalen über den gesamten Ambitus sowie von Tonwiederholungen auf f^2 und g^2 über mehrere Takte hinweg, auf die jeweils Text zu deklamieren ist (siehe Notenbeispiel 16).

57
[con]si - gliò l'aff - lit - to mio co - re l'aff - lit - to mio

61
co - re ma chi glie lo dia ma chi glie lo dia tro - va - re tro-

Notenbeispiel 16: „Fra speme e timore“, T. 57–64; I-Nc, Rari 7.9.1, fol. 55r–55v

Die beiden folgenden Arien zeigen mit ihren Koloraturen und melismatisch geprägten textdeklamierenden Passagen wieder die Agilität der Sängerin, obwohl beide Arien in gemäßigten Tempi gehalten sind. In „Perder l’amato bene“ (II/5) werden die für Pirker typischen Melismen – hier häufig auch in Figuren im lombardischen Rhythmus aus einer Zweiunddreißigstel und einer punktierten Sechzehntel – mit großen Intervallsprüngen bis zur Duodezime kombiniert. Beide Koloraturen erfordern eine agile Stimme mit Wechseln von Sechzehntel-Figuren und Sechzehntel-Triolen, Skalen bis hin zum Zweiunddreißigstel-Tempo sowie mittleren und größeren Intervallsprüngen. Zudem gehen beide Koloraturen unmittelbar wieder in die Textdeklamation über, die in Sechzehntel-Läufen

fortgesetzt wird und erneut eine deutliche Artikulation verlangt. Die dritte Arie, „Se il ciel vedeste per me le stelle“ (III/4), nimmt in den textdeklamierenden Passagen die Kombination aus Melismen, u.a. im lombardischen Rhythmus, und Intervallsprüngen auf. Besonders prägnant wird dies in der viermaligen Betonung des Wortes „sperar“ mittels einer Sechzehntel-Figur, die den Ambitus einer Dezime umfasst und sich aus Terz- und Sext-Sprüngen zusammensetzt. Auch die Koloratur der Arie verbindet eine wiederholte Figur aus einer Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigsteln mit Intervallsprüngen bis zur Duodezime (siehe Notenbeispiel 17), wodurch die Sängerin neben ihrer reinen Intonation, deutlichen Artikulation und Agilität auch ihre Fähigkeit zum Registerwechsel und zur Registerverschmelzung unter Beweis stellen konnte.

111
 con - vien re - si - ste-re con - vien re - si - ste-re con - vien spe - rar -

117

124
 con - vien spe - rar a-

The image shows three staves of musical notation in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The first staff (measures 111-116) features a vocal line with lyrics 'con - vien re - si - ste-re con - vien re - si - ste-re con - vien spe - rar -'. The second staff (measures 117-123) continues the vocal line with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The third staff (measures 124-127) shows the vocal line concluding with 'con - vien spe - rar a-'.

Notenbeispiel 17: „Se il ciel vedeste per me le stelle“, T. 111–127; I-Nc, Rari 7.9.2, fol. 104r–104v

Bei der letzten württembergischen Opernproduktion, zu der Musikalien überliefert sind, handelt es sich mit Jommellis *Artaserse* auch um die letzte Opernproduktion, in der Marianne Pirker vor ihrer Verhaftung auf der Bühne stand. In der Partie der Mandane sang sie vier Arien, deren Ambitus a^2 nicht überschreiten und nicht in die kleine Oktave reichen. Zudem sind drei der vier Arien zwar ohne Koloraturen notiert, erfordern aber trotzdem eine agile Stimme. Pirkers Vorliebe für intonatorisch anspruchsvolle Arien in weit von C-Dur entfernten Tonarten wird durch zwei Arien in A-Dur („Conservati fedele“, I/1, und „Mi credi spietata“, III/5) Rechnung getragen.

Die erste Arie, „Conservati fedele“ (I/1), demonstriert mit vielen Melismen vom Achtel- bis zum Zweiunddreißigstel-Tempo, mittleren und größeren Sprüngen sowie einer Reihe von Sechzehntel-Skalen erneut ihre gute Artikulation und Intonation, zumal sie mit A-Dur eine entsprechend schwierig zu singende Tonart aufweist (siehe Notenbeispiel 18).

„Se d’un amor tiranno“ (II/4) bildet die einzige Arie mit Koloraturen für die Partie der Mandane in dieser Produktion. In den textdeklamierenden Passagen herrschen wiederum viele Melismen im Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Tempo – häufig auch im lombardischen Rhythmus – sowie mittlere und größere Intervallsprünge bis zur Dezime

26

qual - che vol - ta al - me - no ri - cor - da - ti ri - cor - da - ti di

28

me, e qual - che vol - ta al - me - no ri - cor - da - ti, ri - cor - da - ti di me.

Notenbeispiel 18: „Conservati fedele“, T. 26–30; D-SI, HB XVII 730a, fol. 21v

vor. Beide Koloraturen nehmen Figuren im lombardischen Rhythmus aus den textdeklamierenden Passagen auf und kombinieren diese mit Intervallsprüngen. In der zweiten Koloratur wird ein kurzer in Terzen geführter Lauf mit lombardischen Rhythmen kombiniert und mit einem Intervallsprung über den gesamten Ambitus der Arie (cis¹-a²) abgeschlossen (siehe Notenbeispiel 19).

51

la - scia - mi lu - sin - gar - - - -

53

- - - - -

55

- - - - - che più non a - mo deh

Notenbeispiel 19: „Se d'un amor tiranno“, T. 51–57; D-SI, HB XVII 730b, fol. 33v–34r

Mandanes Wutausbruch über ihren Vater in der dritten Arie „Va tra le selve ircane“ (II/9) beginnt unvermittelt ohne Anfangsritornell und wird im Orchester von zwei Oboen und zwei Hörnern unterstützt. Die klaren, an den Vater gerichteten Worte werden durch eine ebensolche meist syllabische Textverteilung unterstützt. Melismen finden sich an wenigen Stellen in Form von Achtel-Skalen, die bei Marianne Pirkers Fähigkeit zur deutlichen Artikulation keine Probleme bei der Textverständlichkeit bereiten sollten. Die Wut der Protagonistin zeigt sich in dieser Arie nicht durch rasende Koloraturen, sondern durch eine Vielzahl von großen Intervallsprüngen mit außergewöhnlich vielen Oktaven, Nonen und Dezimen. In der folgenden A-Dur-Arie Mandanes „Mi credi spietata“ (III/5) konnte Pirker dann wieder ihre Agilität in Verbindung mit Textdeklamation demonstrieren. Neben

einigen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Melismen prägt eine Figur aus einer punktierten Achtel und zwei Zweiunddreißigsteln die Arie. Die große Anzahl von Sept- und Oktavsprüngen in dieser ebenfalls ohne Koloratur notierten Arie weist erneut auf ihre sehr gut ausgebildeten Fähigkeiten zur reinen Intonation und deutlichen Artikulation hin.

Die meist fehlenden Koloraturen in den Arien Marianne Pirkers in dieser Produktion von Jommellis *Artaserse* könnten einen Hinweis darauf geben, dass die Sängerin in zwischen etwas an ihrer Ausdauer und ihrem Atemvolumen eingebüßt haben könnte. An ihrem Stimmumfang scheint sich dagegen nichts Entscheidendes geändert zu haben. Obwohl der Ambitus ihrer Arien in *Artaserse* geringfügig verkleinert ist, reichen die Tessiture der einzelnen Arien jeweils bis fis^2 oder g^2 und damit genauso hoch wie im Durchschnitt aller betrachteten Arien sowohl der württembergischen Produktionen als auch der Walsh-Drucke.

In den überlieferten Arien Pirkers aus ihrer Zeit als *prima donna* am württembergischen Hof zeigt sich insgesamt eine Sängerin mit einer hervorragenden Intonationsfähigkeit, einer deutlichen Artikulation und einer außerordentlich agilen Stimme. Ambitus und Tessitura entsprechen den Arien der Walsh-Drucke, doch wird das tiefe Register in Pirkers Württemberger Partien häufiger genutzt. Obwohl die Sängerin im Vergleich zu ihrem Londoner Engagement innerhalb der Rollenhierarchie zur *prima donna* aufgestiegen war, änderte dies kaum etwas an den technischen Ansprüchen der Arien. Ihrer Vorliebe für Extremtonarten wird weiterhin genauso Rechnung getragen wie ihrer Fähigkeit zur deutlichen Artikulation bei Melismen und Skalen in textdeklamierenden Passagen. Auffallend häufig für eine *prima donna* enthalten Pirkers Arien keine oder nur kurze notierte Koloraturen. Durch vermehrte Haltetöne, die wahrscheinlich mit einem *Messa di voce* zu singen waren, sowie durch die gesangstechnischen Anforderungen der Koloraturen zeigen diese trotzdem weitgehend eine gute Ausdauer und Stimmführung der Sängerin. Ihre gute Intonationsfähigkeit wird zusätzlich durch viele, mitunter sequenzierte mittlere und große Intervallsprünge unter Beweis gestellt, die in den textdeklamierenden Passagen oftmals mit bereits in den Arien der Walsh-Drucke zu beobachtenden Melismen kombiniert werden. Weitere Ergänzungen zu den in den Walsh-Arien festgestellten präferierten vokalen Techniken Pirkers bilden die mehrfach geforderten Registerwechsel, Trillerketten und eine rhythmische Variabilität, die sich etwa in der häufigen Verwendung von lombardischen Rhythmen manifestiert. Wie sich erneut an der Umarbeitung der ursprünglich von Faustina Bordoni in Hasses *Il Ciro riconosciuto* gesungenen Partie der Mandane zeigt, wich Marianne Pirkers Vokalprofil wohl stark von demjenigen der berühmten Kollegin ab. Eine entsprechende hochgradige Virtuosität, wie sie das Markenzeichen von Faustina Bordoni war, findet sich auch in den württembergischen Produktionsmaterialien nicht.

3.2.3 Weitere Musikalien

Abschließend sollen im Folgenden die bereits beschriebenen flankierenden musikalischen Quellen herangezogen und mit den bisherigen Ergebnissen in Beziehung gesetzt werden. Schon im Zusammenhang mit den Walsh-Drucken erwähnt wurde die Aufführung von

Terradellas' Oper *Artaserse* in Venedig 1744, in der Marianne Pirker die Partie der *seconda donna* Semira übernommen hatte und von der 2008 erstmals eine kritische Edition erschienen ist.⁶⁴ Zwei der vier von Pirker darin gesungenen Arien finden sich in Drucken des Londoner *publishers* wieder: Zum einen „Torna innocente“ (I/12), die Terradellas in der Sammlung *Dudici Arie e Due Duetti* drucken ließ, und zum anderen „L'augellin, che in lacci stretto“ (II/5), die Pirker erneut in der Londoner Produktion *Anibale in Capua* als *seconda donna* Veturia gesungen hatte und die in die entsprechende Ariensammlung unter Nennung ihres Namens aufgenommen worden war. Dies zeigt, dass diese Arie mit ihrer Vogelstimmenimitation, ihren Melismen, Trillerketten und kurzen Koloraturen im Wechselspiel mit den obligaten Flöten den vokalen Fähigkeiten der Sängerin offenbar besonders entsprach. Bei den beiden weiteren Arien, die Pirker in der venezianischen *Artaserse*-Produktion 1744 gesungen hat, handelt es sich um „Bramar di perdere“ (I/6) und „Voi, desolate alme infelici“ (III/6). Beide Arien enthalten wie auch „Torna innocente“ keine Koloraturen, stehen mit A-Dur bzw. D-Dur in von der Sängerin bevorzugten Tonarten und schöpfen ihre Wirkung mehr aus dem Ausdrucksvermögen der Sängerin als aus technischer Virtuosität. Mit Sechzehntel-Melismen und vielen mittleren und größeren Intervallsprüngen bei der Textdeklamation ist in diesen Arien erneut Pirkers gute Intonationsfähigkeit, eine deutliche Artikulation und bewegliche Stimme gefragt, wie es sich schon in einigen anderen Arien beobachten ließ.

Bei der zweiten Edition einer Produktion unter Pirkers Beteiligung, Glucks *La contesa dei Numi*⁶⁵, handelt es sich nicht, wie bei Terradellas' *Artaserse*, um eine *opera-seria*-Produktion, sondern um ein *componimento drammatico*, das in Kopenhagen anlässlich der Geburt des Thronfolgers 1749 komponiert und aufgeführt wurde. Trotzdem sind die beiden von ihr hierin interpretierten Arien auch in den Blick zu nehmen, da der Komponist Gluck als Teil des Mingotti'schen Ensembles in Kopenhagen weilte und ausreichend Zeit hatte, die vokalen Fähigkeiten der Sänger und Sängerinnen kennenzulernen und ihnen die Arien entsprechend anzupassen. Marianne Pirker sang als La Pace – wie alle anderen an der Aufführung beteiligten Sänger und Sängerinnen auch – jeweils eine Arie in den beiden Teilen des *componimento drammatico*. In ihrer ersten Arie, „Per me la greggia errante“ (N° 4 im 1. Teil) macht die Herausgeberin der Edition, Daniela Philippi, „koloristische[n] Zierrat“⁶⁶ aus, der sich u. a. in mehreren kürzeren Koloraturen sowie einer längeren Koloratur, die mehrfach dynamisch auszugestaltende Haltetöne mit sequenzierten Achtel-Sextolen verbindet, äußert. Die G-Dur-Arie verlangt einen Ambitus von d¹ bis a² und mit der Tempobezeichnung *Allegro non tanto* ein mittleres Tempo – beides entspricht den festgestellten Fähigkeiten bzw. Präferenzen der Sängerin. Genauso wie in der zweiten Arie, „Non meno risplende“ (N° 11 im 2. Teil) sind die textdeklamierenden Pas-

64 Vgl. Terradellas, *Artaserse*, hrsg. von Otero / Castillo (¹2008, ²2012).

65 Vgl. Gluck, *La contesa dei Numi*, hrsg. von Philippi (2004).

66 Daniela Philippi: Vorwort, in: Christoph Willibald Gluck. *La contesa dei Numi. Componimento drammatico von Pietro Metastasio bearbeitet von Thomas Clitau*, hrsg. von Ders. (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Abteilung III, Bd. 13), Kassel u. a. 2004, S. VII–XII, Zitat S. IX.

sagen allerdings hauptsächlich syllabisch gehalten und auch die Tonarten G-Dur und C-Dur entsprechen nicht den von Pirker bevorzugten Extremtonarten. In der zweiten Arie hatte die Sängerin aber die Möglichkeit, bei vielen mittleren und größeren Intervallsprüngen sowohl in den Koloraturen als auch in den textdeklamierenden Passagen ihre gute Intonation und Agilität unter Beweis zu stellen.

Ebenfalls zu Kopenhagener Produktionen haben sich Abschriften von zwei Einlagearien Marianne Pirkers erhalten. 1749 sang sie als *primo uomo* Serse in *Il Temistocle* die Arie „Sei bella sei vezzosa“ (II/1)⁶⁷, die Terradellas ursprünglich für seine Vertonung von *Bellerofonte* in London komponiert hatte und die dort von Nicola Reginelli interpretiert worden war. Möglicherweise hatte Pirker diese Arie für die Produktion von *Il Temistocle* gewählt, weil sie mit sehr vielen Melismen vom Achtel- bis zum Zweiunddreißigstel-Tempo und mehrfachen abwärts geführten Sechzehntel-Skalen in der Textdeklamation hohe Ansprüche an eine deutliche Artikulation und einen sauberen Registerwechsel stellt. Eine besondere Virtuosität lässt sich mit dieser G-Dur-Arie ohne Koloratur nicht demonstrieren.

Die Arie „Digli ch'io son fedele“⁶⁸ (II/7) hat Marianne Pirker wahrscheinlich als *prima donna* Cleofide in der Kopenhagener Produktion von *Alessandro nell'Indie* gesungen. Der Ambitus dieser Arie (d¹-a²) berührt wie auch derjenige der Arie „Sei bella sei vezzosa“ (e¹-g²) nicht die kleine Oktave und übergeht damit das tiefe Register der Sängerin. Für eine *prima-donna*-Partie ist die Andante-Arie eher zurückhaltend: Eine notierte Koloratur fehlt, besondere technische Schwierigkeiten sind in der Textdeklamation, in der erneut einige Sechzehntel-Melismen sowie mittlere und größere Intervallsprünge vorkommen, nicht auszumachen. Der Fokus scheint auch bei dieser Arie auf dem Ausdrucksvermögen der Sängerin sowie auf ihrer reinen Intonation und deutlichen Artikulation zu liegen.

3.2.4 Zusammenfassung

Insgesamt zeigt sich somit in allen analysierten Arien – von den Walsh-Drucken bis zu den einzeln überlieferten Manuskripten – eine nicht sehr hohe Sopranstimme mit einem maximalen Ambitus von b bis h². Mit einer Tessitura von e¹ bis g² wird das mittlere Register besonders bevorzugt, während Spitzentöne im hohen Register in manchen Arien exponiert werden, das tiefe Register aber kaum Verwendung findet, wenn es auch in den Arien der württembergischen Produktionen im Vergleich zu den anderen Quellen häufiger genutzt wird. Der Ambitus entspricht damit dem großen Stimmumfang von zwei Oktaven, der in den Traktaten gefordert wird. Marianne Pirkers Stimme besaß zudem eine ausreichende Tragfähigkeit und Durchsetzungskraft, um sich auch in mit zusätzlichen ob-

67 [Domingo Terradellas]: *Sei bella sei vezzosa*, Ms.-Part. (4f.), S-Skma (Sign. T-SE-R); RISM-Nr. 190019583.

68 Anonymus: *Digli ch'io son fedele*. Del Sig.¹ Pirker, Ms.-Part. (4f.), S-SK (Sign. 494:46); RISM-Nr. 190009333.

ligaten Bläsern besetzten oder *forte* spielenden Orchestern durchzusetzen. Eine besondere Ausdauer und ein großes Atemvolumen werden dagegen kaum verlangt.

Pirkers Status innerhalb der Rollenhierarchie scheint keine Auswirkungen auf die technischen Ansprüche ihrer Arien zu haben. Dies lässt sich nicht nur im Vergleich der Walsh-Drucke mit den Produktionsmaterialien der württembergischen Hofoper ausmachen, sondern zeigt sich etwa auch anhand der einzeln überlieferten Arie „Digli ch'io son fedele“. Über alle untersuchten Musikalien hinweg lassen sich „gesangstechnische und stilistische Vorlieben“⁶⁹ der Sängerin feststellen, die je nach Arie mehr oder weniger exponiert werden, ohne in einem erkennbaren Zusammenhang mit ihrem Status innerhalb der Rollenhierarchie zu stehen. So zeigt sich etwa die zunächst bei den Arien der Walsh-Drucke festgestellte Bevorzugung mittlerer und schneller Tempi auch anhand der weiteren untersuchten Arien ebenso wie das Favorisieren intonatorisch anspruchsvoller Arien in weit von C-Dur entfernten Tonarten. Letzteres wird insbesondere durch die große Anzahl an Arien in solchen Extremtonarten deutlich. Interessanterweise unterstützen ausgerechnet die beiden unter ihrem Namen als Einzelabschriften überlieferten Arien in G-Dur diesen Befund nicht. Die Auswertung der Musikalien zu den am württembergischen Hof aufgeführten Opern sowie der weiteren flankierenden Quellen bestätigt den Befund aus der Analyse der Walsh-Arien weitgehend. Marianne Pirkers vokale Qualitäten scheinen besonders in einer sehr reinen Intonation, einer guten Textdeklamation mit hervorragender Artikulation sowie einer außerordentlich agilen Stimme gelegen zu haben. Die Geläufigkeit ihrer Stimme zeigt sich zum einen an den für die Sängerin typischen Melismen in textdeklamierenden Passagen, aber auch in einigen Koloraturen mit sequenziereten Skalen, Scalette di salti di terza, Arpeggiati, Trillern und Martellati. In den Arien der württembergischen Produktionen lässt sich im Vergleich zu den Walsh-Drucken ein vermehrtes Vorkommen von mittleren und größeren Intervallsprüngen sowohl in Koloraturen als auch in textdeklamierenden Passagen feststellen, die neben einer guten Intonationsfähigkeit auch einen sauberen Registerwechsel erfordern. Ein solcher bzw. eine gute Registerverschmelzung zeigt sich ebenfalls in den mehrfach vorkommenden Skalen, auf die oftmals zusätzlich Text zu deklamieren ist. Dynamische Präzision in Form von Halbtönen mit *Messa di voce* wird in einigen Arien verlangt, scheint aber nicht zu Pirkers hervorragendsten Qualitäten gehört zu haben.

Insgesamt wird Marianne Piker somit den in den zeitgenössischen Traktaten geforderten vokalen Techniken gerecht, ohne eine atemberaubende Virtuosität zu demonstrieren, für die etwa Faustina Bordoni berühmt war. Anhand verschiedener Arien wurde aufgezeigt, dass Pirkers Gesangsstil wohl eher demjenigen Francesca Cuzzonis mit ihrer großen Ausdrucksstärke und klaren Stimme entsprach, wie auch einige Arien zeigen, die statt vokaltechnischer Bravourleistungen ein besonderes Ausdrucksvermögen oder einen schlichten, liedhaften Vortrag erfordern.

Zeitgenössische Beschreibungen zu Pirkers Stimme existieren nur wenige. Bereits genannt wurde die kurze Bemerkung Charles Burneys. Eine weitere ebenfalls eher negati-

69 Seedorf, „Wie ein gutgemachts kleid“, S. 17.

ve Einordnung ihrer vokalen Qualitäten stammt von Johann Friedrich Schütze, der zwar über ihre Auftritte in Hamburg 1748 schreibt, selbst zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht geboren war und daher die Bewertung viele Jahre später aus Notizen von fremder Hand übernahm:⁷⁰

Mariane Pircher, eine Deutsche, hat schon 1740 in Hamburg, nachher in Venedig die sekunda Donna gesungen. Sie kam von London, wo sie misfiel, hieher. Sie hat an der Stimme verlohren, doch ist sie nicht unangenehm und gute Aktrize.⁷¹

In diesem Zitat wird nahegelegt, dass Marianne Pirker stimmliche Probleme in London hatte, die sich aufgrund der eingesehenen Arien aber nicht bestätigen lassen. Ihre gute Darstellungsfähigkeit auf der Bühne scheint die vokalen Defizite teilweise ausgeglichen zu haben, doch muss dies in Ermangelung weiterer Ansichten als Meinung eines Einzelnen betrachtet werden. Anhand der analysierten Musikalien lässt sich dagegen ein etwaiges Nachlassen der physischen Konstitution der Sängerin zwischen ihrem Auftritt in Venedig 1744 und ihrem letztmaligen Erscheinen auf der Opernbühne in Stuttgart 1756 nicht nachweisen, sodass es sich – falls sie tatsächlich stimmliche Probleme gehabt haben sollte – um ein kurzzeitiges Phänomen gehandelt haben müsste.

Weitere schriftlich fixierte Kommentare zu den vokalen Qualitäten Pirkers stammen dann erst wieder aus der Zeit nach ihrer Gefangenschaft. Diese beziehen sich allerdings hauptsächlich auf ihre Unterrichtstätigkeit sowie auf ihre stimmliche Konstitution in Heilbronn.⁷² Unterschiedliche Autoren kommen auch hier zu verschiedenen Bewertungen, doch scheint in ihren Aussagen mehrfach durch, dass die Sängerin zu ihrer aktiven Zeit eine solide Gesangstechnik besessen sowie eine umfassende Ausbildung genossen haben muss, von denen sie auch nach ihrem Karriereende im Alter noch zehren konnte.

70 Siehe zu Schütze Kap. 2.6.1.

71 Johann Friedrich Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 203.

72 Siehe Kap. 2.8.

4. Schlussbetrachtung: „ich [...] bin ein Mops worden“¹

Die in dieser Monografie vorgelegte Biografie und das erstellte Vokalprofil der Sängerin Marianne Pirker zeigen das große Erkenntnispotenzial, das die quellenkritische Erarbeitung einer solchen Karriere des 18. Jahrhunderts bietet, wenn diese vor dem Hintergrund des Opernbetriebs ihrer Zeit betrachtet wird. Die Einnahme einer akteurszentrierten, auf das (musik)kulturelle Handeln ausgerichtete Perspektive eröffnet Einblicke etwa in die Funktionsweise und die Mechanismen des italienischen Opernwesens, welche die Grundlage des System offenlegen und mit den Blickwinkeln weiterer Protagonisten und Protagonistinnen verglichen werden können, um sukzessive zu einem Gesamtbild zu gelangen.² Im Fall Pirkers hat es sich als außerordentlich erkenntnisfördernd erwiesen, sich von der bisherigen Konzentration auf ihr Karriereende zu lösen und erstmalig ihre Gesamtkarriere als Sängerin innerhalb des Produktionssystems der *opera seria* zu verorten sowie den erhaltenen Briefwechsel hinsichtlich ihrer Karriere zusammenhängend anstatt lediglich auszugsweise auszuwerten. Einige der hierdurch gewonnenen Einsichten und in der Biografie mehrfach erwähnten Aspekte, wie der Bedeutung der Mobilität³ bzw. des Reisens sowie des symbolischen Kapitals für Sängerinnen und Sänger, sollen an dieser Stelle noch einmal zusammenfassend und systematisch beleuchtet werden.

Ihre Karriere führte Marianne Pirker nicht nur geografisch quer durch den europäischen Wirkungsbereich der *opera seria*, sondern ließ sie auch an den verschiedenen Produktionsformen des italienischen Opernbetriebs, d. h. der mobilen Ensembles, der städtischen Theater und der Hofoper, teilhaben. Die dem Produktionssystem der italienischen Oper als europäischem Phänomen inhärente Mobilität zeigt sich in der erarbeiteten Biografie exemplarisch: Mobilität ist dabei nicht nur als regelmäßiger Ortswechsel zu verstehen, sondern auch als ständiges Anpassen an die Ansprüche der verschiedenen Produktionsformen innerhalb des Opernbetriebs sowie als Flexibilität in Bezug auf die jeweilige Rollen- bzw. Ensemblehierarchie. Die von den Sängern und Sängerinnen als Hauptprotagonisten und -protagonistinnen der *opera seria* geforderte Mobilität, Flexibilität, Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit zeigt sich damit ebenso in Pirkers Karriere wie die europaweite Vernetzung des italienischen Opernbetriebs.

Die Sängerin trat – wie sich bereits anhand der Überschriften innerhalb des Biografie-Kapitels (Kap. 2) unschwer nachvollziehen lässt – in vielen europäischen Städten auf und überwand die Wege zwischen ihren Auftrittsorten auf diversen Reisen. Die Bedingungen, unter denen diese Reisen stattfanden, und die Überlegungen, die mit ihnen einhergingen (etwa zu den Vor- und Nachteilen des Reisens oder zur Wichtigkeit eines guten

1 Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

2 Die „quellenbasierte Aufarbeitung konkreter Fälle“ und die Konzentration auf einzelne Akteure bzw. Akteurinnen, um einzelne Aspekte nicht vorzeitig zu verallgemeinern, fordert z. B. Elisabeth Reisinger: *Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure*, in: *Die Musikforschung* 71/1 (2018), S. 3–18, Zitat S. 18.

3 Siehe zum Begriff der Mobilität Kap. 1.

Standorts im Winter, in dem sich nicht oder nur unter stark erschwerten Bedingungen reisen ließ), lassen sich partiell den überlieferten Briefen entnehmen. Genauere Beschreibungen ihrer Reisen sind daher nur für die Wege von London nach Hamburg und Kopenhagen sowie von der dänischen Hauptstadt nach Stuttgart und zurück möglich und wurden an den entsprechenden Stellen in ihre Biografie eingearbeitet. Es zeigt sich aber auch, dass sich die mobile Lebensweise in vielfältiger Weise auf sämtliche Lebensbereiche der Sängerin und ihrer Familie auswirkte. Dazu gehörte beispielsweise das Wohnen zur Miete, das etwa in Graz und London auch zum mehrfachen Wechsel der Wohnung führte, sowie die Funktion unterschiedlicher Städte als zeitweilige Bezugspunkte. Zu Beginn ihrer Karriere war beispielsweise Graz ein solcher Bezugspunkt – auch in der Zeit, als die Eheleute Pirker mit mobilen Ensembles Mingottis in anderen Städten auftraten. Während des Aufenthalts in Italien wurde es wohl Bologna und mit der Übersiedlung der beiden ältesten Töchter zu Marianne Pirkers Mutter und ihrem Stiefvater schließlich Stuttgart. Hieraus zeigen sich auch die Auswirkungen der Mobilität auf die Familie: Franz Pirker reiste üblicherweise gemeinsam mit seiner Frau und war häufig mit unterschiedlichen Aufgaben innerhalb der Opernproduktion betraut, etwa als Violinist, Arrangeur oder Übersetzer von Libretti, was für zusätzliche Einnahmen sorgte. Die Kinder wurden manchmal mitgenommen, etwa nach Italien, oder nach Organisation einer Betreuung an den Bezugspunkten zurücklassen, wie die jüngste Tochter Maria Victoria in Bologna oder die beiden älteren Töchter in Stuttgart.

Reisen gehörten zur Berufsausübung der Sänger und Sängerinnen, mit allen Schwierigkeiten und Anstrengungen, die damit verbunden waren. So werden in der Pirker'schen Korrespondenz etwa Strategien an den Zollstationen thematisiert (manchmal war Bestechung nötig, manchmal war es notwendig, Gepäck und Waren vor einer Grenze teilweise einzulagern), wetterbedingt unangenehme Reiseabschnitte per Schiff (Sturm) oder Kutsche (Hitze) beschrieben und die Komplexität des Reisens durch entsprechend aufwendige Planungen nachvollziehbar gemacht. Dabei zeigen sich auch die Unterschiede, die zwischen reisenden Männern und Frauen bestanden: Marianne Pirker erwähnt mehrfach, dass das Reisen sowie das Essen in Gasthäusern und das Vorstellen an Höfen, die auf der Reiseroute lagen, ohne ihren Ehemann und nur in Begleitung ihres Dieners zwar möglich waren, aber ihrer Reputation schaden konnte. Auch ihr Stiefvater als kurzzeitiger Begleiter auf ihrer Reise von Stuttgart nach Kopenhagen konnte diesen Makel nur bedingt ausgleichen. Neben dem gemeinsamen Verdienst scheint dies ein entscheidender Vorteil gewesen zu sein, den ein gemeinsames Engagement eines *operisti*-Ehepaares bot. Insgesamt zeigen aber Pirkers Karriere sowie ihre Reisetätigkeit, die sie z. B. nach der Erkrankung ihres Dieners auch alleine fortsetzte, dass „die minderen Rechte von Frauen in der Praxis [des Opernbetriebs häufig] keine große Rolle spielten, was den Sängerinnen Freiheiten gab, die andere Frauen nicht hatten“⁴. Trotzdem sahen sich sowohl Sänger als auch Sänge-

4 Michael Walter: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 271.

rinnen u. a. aufgrund ihrer hohen Mobilität mit vielen Vorurteilen konfrontiert,⁵ sodass die Wahrung der eigenen Reputation ein hohes Gut war, dem beständige Aufmerksamkeit und Sorge galt. Wie sich am Beispiel Marianne Pirkers zeigen lässt, war eine Anstellung an einem Hof nicht in erster Linie erstrebenswert, um eine vermeintliche Sesshaftigkeit zu erlangen (denn auch Höfe konnten mobil sein und eine entsprechende Mobilität auch mit einer solchen Anstellung einhergehen), sondern um mit einer solchen Position die eigene Reputation bzw. das eigene symbolische Kapital zu steigern.

Der gute Ruf eines Sängers bzw. einer Sängerin, der sich sowohl auf die jeweiligen künstlerischen Fähigkeiten als auch auf das Verhalten innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen bezog, machte einen großen Teil des jeweiligen symbolischen Kapitals aus. Weitere Bestandteile dieses Kapitals bildeten daneben die finanziellen Verhältnisse, zu denen sowohl die Einnahmen etwa in Form von Gagen als auch wertvolle Geschenke und Aspekte wie Kreditwürdigkeit zählten, sowie die Ausdehnung des persönlichen Netzwerks und die Qualität der Kontakte. Insbesondere durch die Auswertung der Korrespondenz wird die Bedeutung von symbolischem Kapital für Pirker als Sängerin deutlich. Die Wichtigkeit dieser Faktoren zeigt sich etwa in der Häufigkeit, in der Pirker in den Briefen an ihren Ehemann auf die Rangfolge der Sängerinnen im Ensemble und die Rollenhierarchie auf der Bühne zu sprechen kommt. Ein weiteres plakatives Beispiel findet sich in den Engagementsverhandlungen zwischen Pietro Mingotti und Giuseppe Jozzi unter Beteiligung der Eheleute Pirker. Darin spielten zum einen die Höhe und Ausgestaltung der Gage, die Position innerhalb der Rollenhierarchie, die künstlerischen Fähigkeiten Jozzis sowie ein möglicher Reputationsverlust aufgrund des angedachten *a-vicenda*-Auftritts zwischen dem Kastraten und Marianne Pirker eine wesentliche Rolle. Zum anderen zeigt sich in diesen Verhandlungen die Bedeutung der Kontakte und des Netzwerks, da Pirker sich u. a. beim Impresario Mingotti für den Kastraten einsetzte.⁶

Die Sängerinnen und Sänger nutzten offensichtlich verschiedene Mittel, um die eigene Reputation zu verbessern. Eine Strategie etwa war, die Protektion oder wenigstens die Fürsprache hochgestellter Persönlichkeiten zu erlangen. So hatte die mit Marianne Pirker verwandte Sängerin Gioseffa Susanna Pirker die Protektion des Prinzen von Darmstadt erreicht und diese Tatsache explizit neben ihrem Namen auf den *attori*-Seiten der Libretti vermerken und dadurch verbreiten lassen. Wie sehr eine derartige Unterstützung helfen und die konkurrierenden Sänger und Sängerinnen verärgern konnte, zeigt sich etwa in Marianne Pirkers Reaktion auf die Protektion ihrer Konkurrentin Teresa Pompeati durch den Chevalier de Champagne in Hamburg. Pirker nutzte dieses Mittel natürlich

5 Zum sozialen Status von Sängern und Sängerinnen im Allgemeinen vgl. u. a. Anke Charton: *Der Sänger*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Peter Hersche und Siegbert Rampe (= Handbuch der Musik des Barock, Bd. 6), Laaber 2018, S. 297–315. Zu den Vorurteilen, mit denen sich die Sänger und Sängerinnen aufgrund ihrer hohen Mobilität konfrontiert sahen, vgl. u. a. Reinhard Strohm: *Italian Operisti North of the Alps c. 1700 – c. 1750*, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hrsg. von Dems. (= *Speculum musicae*, Bd. 8), Turnhout 2001, S. 1–59.

6 Vgl. Walter, *Oper*, S. 279–288.

auch selbst: So hatte sie etwa ihr erstes Engagement in Venedig durch die Fürsprache des venezianischen Adligen Pietro Vendramin erhalten oder sich über den Widmungsträger Georg Christian von Lobkowitz einer mit ihr in Bologna aufgeführten Oper vermutlich ihr Engagement in Parma ergeben.⁷ In diesem Fall konnten für ihr Engagement allerdings auch politische Gründe eine Rolle gespielt haben, da sich das von Lobkowitz als Statthalter verwaltete Herzogtum Parma und Piacenza noch nicht sehr lange unter habsburgischer Herrschaft befand und eine Sängerin, die im Libretto als *tedesca* bezeichnet werden konnte, vermutlich sehr willkommen war, um die Herrschaftsansprüche auch im kulturellen Bereich zu unterstreichen. Dagegen fehlten der Sängerin in Württemberg – abgesehen von ihrem Stiefvater – solche Fürsprecher zunächst. Daher bemühte sie sich darum, sowohl freundlich gesonnene Hofbedienstete auszumachen als auch einen direkten Kontakt zu Herzog und Herzogin aufzubauen. Insbesondere die Beziehung zu Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth wurde sehr persönlich, konnte aber die angestrebte Festigung der Position der Sängerin am Hof nur kurzzeitig bewirken.

Einen wesentlichen Teil ihrer regelmäßigen Verpflichtungen machte die Korrespondenz mit ihren Gönnern⁸ aus (z. B. mit der Hofdame Mary Sophie Charlotte Howe und dem kurfürstlich bayerischen Gesandten Joseph Xaver Graf Haslang in London) sowie die Kontaktpflege zu den am jeweiligen Aufenthaltsort residierenden Eliten, unter denen sich auch die Unterstützer und Unterstützerinnen der Opernaufführungen befanden. So berichtete Pirker beispielsweise aus Kopenhagen von ihrem Kammerkonzert am dänischen Hof und ihrer damit einhergehenden Einführung in die Hofgesellschaft sowie aus Hamburg von Spazierfahrten und Essenseinladungen, die im besten Fall zu Privatkonzerten mit entsprechenden Geschenken führten. Solche Geschenke flossen zum einen in das Einkommen der Sänger und Sängerinnen ein, auch wenn sie nicht immer problemlos in klingende Münze umgetauscht werden konnten, demonstrierten aber auch das symbolische Kapital des Beschenkten nach außen.⁹ Von besonderer Wichtigkeit waren zudem über diese Kontakte generierte mündliche oder – als besonders hilfreich eingestufte – schriftliche Empfehlungen, wie in der Korrespondenz mehrfach betont wird.¹⁰ So bemühte sich etwa Franz Pirker von London aus, für seine Frau die richtigen Ansprechpartner und Fürsprecherinnen in Kopenhagen auszumachen, die er mithilfe des dänischen Gesandten Heinrich Friedrich Baron von Solenthal

7 Siehe hierzu Kap. 2.4.

8 Da Marianne Pirker oft die Zeit fehlte, ihren Korrespondenzverpflichtungen nachzukommen, wies sie zudem ihren Mann an, auch ohne ihre explizite Anweisung Komplimente mündlich auszurichten (siehe Brief 105, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 8. Februar 1749).

9 Vgl. Walter, *Oper*, u. a. S. 285 und 288, und Charton, *Der Sänger*, S. 303.

10 Das Thema der Empfehlungen wird von den Korrespondenzpartnern, insbesondere auch von Giuseppe Jozzi, immer wieder explizit und implizit aufgegriffen. Siehe u. a. Brief 27, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 24. September 1748; Brief 36, Franz Pirker aus London an Giuseppe Jozzi in Amsterdam, 1. Oktober 1748; Brief 38, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 3. Oktober 1748, und Brief 68, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 5. November 1748.

schließlich in dem Obersthofmeister Karl Juel und dessen Frau fand.¹¹ Insbesondere der Kontakt zur Obersthofmeisterin Christiane Henriette Juel war Franz Pirker wichtig, da Marianne Pirker ohne ihn in Kopenhagen weilte und es zur Wahrung der gesellschaftlichen Konventionen und damit der Reputation Marianne Pirkers geboten war, Kontakte vornehmlich zu den Damen der Hofgesellschaft zu knüpfen.

Als ebenso essenziell wie die Empfehlungen stellt sich das Mitführen verschiedener schriftlicher Nachweise heraus, die die Leistungen und die Reputation der Sänger und Sängerinnen belegen konnten. Hierzu zählen in Pirkers Fall etwa das beschriebene Diplom aus Modena und Huldigungsgedichte,¹² die ihre künstlerische Qualität aufzeigten. Diese Schriftstücke waren für sie offenbar von so großer Wichtigkeit, dass ihr Mann diese zusammen mit weiteren dringend benötigten Gegenständen wie Bühnenkleidung in den vieldiskutierten Koffer einpackte, den er ihr aus London nachsandte. Gleichermaßen gehörten Libretto-Exemplare von Produktionen, bei denen die Sängerin mitgewirkt hatte, als Tätigkeitsnachweise stets zum Reisegepäck. Dies geht nicht nur aus entsprechenden Bemerkungen in den Briefen hervor,¹³ sondern zeigt sich beispielsweise auch in der Überlieferung des einzigen bekannten Libretto-Exemplars zur 1746 unter Pirkers Beteiligung stattgefundenen Aufführung von *Adriano in Siria* in Livorno. Dieses befindet sich überraschenderweise nicht in Livorno oder an einem anderen in der Nähe gelegenen Ort, sondern in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Es scheint folglich nahe liegend, dass das Ehepaar Pirker dieses Exemplar aus Italien mitgebracht hatte und es auf diesem Weg nach Württemberg gelangte. Die Libretti dienten dabei nicht nur dem Nachweis der einzelnen Karrierestationen, sondern fungierten über die *attori*-Seiten auch als Beleg der eingenommenen Positionen innerhalb der Rollenhierarchie. Dafür wurden diese Seiten mitunter auch herausgetrennt und verschickt: Franz Pirker nutzte die ihm von seiner Frau zugesandten *attori*-Seiten, um ihre Erfolge mit dem Mingotti'schen Ensemble in Hamburg und Kopenhagen innerhalb des Londoner Opernwesens zu verbreiten. Darüber hinaus wurden ebenfalls Briefe vorgezeigt, um die eigenen Kontakte zu beweisen und auch erhaltene Geschenke konnten genutzt werden, um die dadurch ausgedrückte Anerkennung Dritten gegenüber anschaulich zu machen.

Geschenke, Empfehlungen oder auch die Wahl von adeligen Taufpaten gehörten also zu den verschiedenen Mitteln der Sängerinnen und Sänger, um die eigene Reputation zu verbessern und sich der Lebenswelt der Eliten, also meist des Adels, in Städten wie Ham-

11 Wie schwierig es sich gestalten konnte, die richtigen Fürsprecher auszumachen und wie wichtig es war, sich bei der Ansprache dieser an gesellschaftliche Regeln zu halten, um keinen Reputationsverlust zu erleiden, zeigt sich u. a. in diesem Beispiel. Der zunächst von Franz Pirker als Fürsprecher in Kopenhagen ausgemachte Graf Rantzau hatte sich zudem im Verlauf seiner Recherchen als nicht ausreichend einflussreich herausgestellt. Siehe Kap. 2.6.2 sowie u. a. Brief 16, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 11. September 1748, und Brief 27, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 24. September 1748. Die Huldigungsgedichte sind genauso wie das Modenaer Diplom nicht überliefert.

12 Siehe Brief 63, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 28. Oktober 1748, und Brief 149, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749.

13 Siehe u. a. Brief 149, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749.

burg aber auch des Bürgertums, anzunähern. Einen wesentlichen Baustein in dem Bemühen um Anerkennung bildete zudem der am Adel orientierte Lebensstil, der sich insbesondere durch demonstrativen Konsum (*conspicuous consumption*) auszeichnete.¹⁴ Diese soziale Mimikry der Sänger und Sängerinnen zeigt sich auch in Pirkers Lebensstil. Zunächst rekurrierte die Bühnenkleidung, die sie selbst zu jedem Engagement mitbringen musste, auf diejenige des Adels. Die Sängerin war also immer darauf bedacht, entsprechend teure Kleider und Accessoires möglichst nach der neuesten Mode zu besitzen und auch abseits der Bühne zu tragen. Trotz prekärer finanzieller Lage legte sie stets größten Wert auf ihre Kleidung und unterhielt einen Diener, der neben seinen täglichen Aufgaben insbesondere als Statussymbol fungierte. Zusätzlich wurde er als männlicher Begleiter zur Aufrechterhaltung ihrer gesellschaftlichen Reputation wichtig, als sie ohne ihren Mann Engagements wahrnahm. Zur Mimikry des adeligen Lebensstils gehörte auch die Tierhaltung, insbesondere von Exoten und Hunden, die repräsentative Zwecke erfüllte und symbolisch für Macht und Herrschaft stand. Marianne Pirker besaß nach eigener Aussage in Kopenhagen einen Windhund (u. a. die bevorzugten Hunde Friedrichs II. von Preußen) und eine Art Mops, der aufgrund seiner exotischen Herkunft aus Fernost vom Adel geliebt wurde.¹⁵ So wurde Letzterer auch zum Emblem des freimaurerisch geprägten, besonders in adeligen Kreisen geschätzten Mopsordens, in den Pirker in Kopenhagen aufgenommen wurde. Dadurch zeigt sich, wie gut es ihr gelungen war, nach erfolgter Einführung in die dänische Hofgesellschaft sich dieser anzupassen und darin Kontakte zu knüpfen. Entsprechend räumte sie der Nachricht über ihre Aufnahme an ihren Mann höchste Priorität ein: „Wiße dann Erstl[ich] daß ich [...] bin ein Mops worden“¹⁶. Eine weitere Parallele zwischen dem adeligen Lebensstil und demjenigen der Sänger und Sängerinnen betrifft zudem das bereits mehrfach angesprochene Reisen, das sowohl für die meisten Adelligen als auch für die Sänger und Sängerinnen (im Gegensatz zum Großteil der Bevölkerung) üblich war und das die Sänger und Sängerinnen weitgehend mit denselben Transportmitteln bestritten wie der Adel.¹⁷

Die Sängerinnen und Sänger orientierten sich in ihrem Handeln allerdings nicht ausschließlich am Adel, um symbolisches Kapital zu erhalten, sondern versuchten dieses auch von berühmten Kollegen und Kolleginnen zu übernehmen. Besonders lukrativ schienen

14 Vgl. Walter, *Oper*, S. 285f., und Charton, *Der Sänger*, S. 299–301 und 306.

15 Vgl. u. a. Gerrit Walther: Art. *Hundehaltung*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Erstveröffentlichung online 2019, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_282569 [zuletzt eingesehen am 16.7.2020], und siehe Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749, sowie Brief 125, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 4. April 1749. Der Tenor Hager, über den sich Marianne Pirker zwischenzeitlich lustig machte, weil er in übertriebener Anpassung an den Adel seinem Nachnamen ein „von“ hinzufügte, bestellte bei Franz Pirker in London sogar einen Affen, den dieser allerdings nicht besorgen konnte (Brief 20, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 17. September 1748, und Brief 43, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Hamburg, 7. Oktober 1748).

16 Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

17 Vgl. Walter, *Oper*, S. 39.

in dieser Hinsicht die *rival queans* Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni gewesen zu sein. Insbesondere in London war deren symbolisches Kapital auch in den 1740er-Jahren noch präsent, sodass z. B. Domenica Casarini für das Benefizkonzert des *Fund for the Support of Decay'd Musicians and Their Families* 1747 keine Arien aus der vorangegangenen *season* gewählt hatte, sondern solche, die für die beiden berühmten Sängerinnen geschrieben und von ihnen in London aufgeführt worden waren. Auch bei der Ankündigung des Händel-Pasticcios *Lucio Vero* als Eröffnungsproduktion der *season* 1747/48 wurde sich dies zunutze gemacht, indem sowohl die Reputation Händels als auch die der *rival queans* auf die Produktion übertragen wurde. Über den dazugehörigen Walsh-Druck partizipierte auch Pirker daran, wobei dieser insbesondere die Übertragung der vokalen Qualitäten Francesca Cuzzonis auf sie evozierte. Wie auch Pirkers Vokalprofil nahelegt, schienen ihre Fähigkeiten denjenigen Cuzzonis, mit der sie in Hamburg 1740 gemeinsam aufgetreten war, deren Karriere sie verfolgte und mit der sie in brieflichem Kontakt stand, ähnlich gewesen zu sein. Entsprechende Assoziationen konnten somit überzeugend auf Pirker übertragen werden.

Der Vergleich mit anderen Sängern und Sängerinnen fand dabei nicht nur mit solchen Stars statt, sondern auch direkt mit den im jeweiligen Ensemble verpflichteten Kollegen und Kolleginnen. Die Positionierung der einzelnen Sänger und Sängerinnen innerhalb der Ensemblehierarchie entsprach vordergründig zunächst der Position in der Rollenhierarchie, für die die Sänger und Sängerinnen engagiert worden waren. Die Sängerinnen und Sänger der Primarierpartien standen also über denjenigen der Sekundarierpartien sowie den *ultime parti* und wurden entsprechend auch besser bezahlt.¹⁸ Bei genauerer Betrachtung zeigt sich in einigen von Pirkers Engagements allerdings, dass die Hierarchie nicht immer so starr festgelegt war, wie es nach außen schien. Innerhalb eines Ensembles konnten sich die Positionen verschieben und wurden von Seiten der Sänger und Sängerinnen gegen ihre Konkurrenz verteidigt oder erkämpft. In Marianne Pirkers Karriere lässt sich, wie beschrieben, mehrfach eine Nivellierung der Ensemblehierarchie beobachten, indem die Arienanzahl einzelner Partien angeglichen wurde. Die hierarchische Positionierung der übernommenen Partien blieb dabei allerdings erhalten und insbesondere für das Publikum ersichtlich. Ebenso zeigt sich in London, aber auch in den in Hamburg und Kopenhagen auftretenden Ensembles Pietro Mingottis, dass sich die Hierarchie von Produktion zu Produktion (bei Änderungen der Zusammensetzung des Ensembles auch innerhalb einer Produktion) ändern konnte. In diesem Zusammenhang steht auch die Diskussion um das *a-vicenda*-Auftreten von Giuseppe Jozzi und Marianne Pirker in Kopenhagen, das von Jozzi zunächst mit dem Argument abgelehnt wurde, es schade seiner Reputation zu sehr. Diese Argumentation nahm später auch Pirker auf, als sie ebenso wie Jozzi um ihre Position im Ensemble und damit auch um ihre Reputation fürchtete. Die Sängerin stieß sich dagegen nicht an der Tatsache, dass es sich dabei um das abwechselnde Auftreten in den beiden männlichen Partien des *primo* und *secondo uomo*

18 Reinhard Strohm drückt das Verhältnis von Position und Verdienst pointiert aus, indem er die Position der *prima donna* als „Honorareinstufung“ bezeichnet (*Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Teile (= *Analecta musicologica*, Bd. 16), Köln 1976, hier Teil I, S. 245).

handeln sollte. Wie etwa bei ihrer positiven Reaktion auf ihre Übernahme der Partie des Sesto in Hamburg deutlich wird, hatte sie grundsätzlich nichts dagegen einzuwenden, in Männerpartien aufzutreten. Gleichzeitig stellte sie in Hamburg aber auch fest, dass sie dort als *prima donna* erfolgreicher denn als *primo uomo* war. Die Position einer Sängerin im Ensemble konnte außerdem die gemeinsame Verpflichtung mit dem Ehepartner stärken. Solange Marianne Pirker in den Mingotti'schen Ensembles in Hamburg und Kopenhagen ohne ihren Ehemann verpflichtet war, glich Mingotti diesen Nachteil durch Unterstützung Pirkers immer wieder aus. Sie bemühte sich aber auch selbst darum, Franz Pirker seinen Platz im Ensemble freizuhalten, indem sie etwa die Kopiatursache und alle für den Libretto-Druck anfallenden Aufgaben übernahm. Nach ihrer Anstellung am württembergischen Hof verfolgte sie diese Strategie weiter und versuchte, ihre eigene Position durch Familienmitglieder und andere ihr wohlgesonnene Kolleginnen und Kollegen im Ensemble zu stärken.

Jegliche Versuche, die eigene Position im Ensemble zu festigen und somit die Reputation zu verbessern, um das symbolische Kapital zu erhöhen, waren jedoch vergebens, wenn der Erfolg beim Publikum ausblieb. Das spiegelt sich etwa in Marianne Pirkers Beurteilungen ihrer Engagements in Italien und London sowie ihrer Auftritte in Kopenhagen mit dem Ensemble Mingottis: Die *stagioni* in Italien sowie beide Londoner *seasons* bewertete sie insgesamt als misslungen, obwohl sie darin auch einzelne Erfolge wie ihr lukratives Benefizkonzert in London ausmachen konnte. Bei ihrem ersten Aufenthalt in Kopenhagen wurden dagegen alle Probleme (wie die Aufführungsunterbrechungen aufgrund der Niederkunft der Königin sowie der Fastenzeit, die schwierige Planung weiterer Engagements wegen Scalabrinis Verhandlungsweise, die starken Konkurrenzverhältnisse innerhalb des Ensembles sowie weiterer Komplikationen mit der Gagenauszahlung in London und der dadurch verhinderten Abreise ihres Mannes) aus ihrer Sicht dadurch aufgewogen, dass sie künstlerisch erfolgreich war und das Publikum ihr große Anerkennung zollte. Wie sehr diese Anerkennung mit finanziellem Erfolg zusammenhing, zeigt die in den Briefen mehrfach verwendete Formulierung, sie selbst oder andere Sänger und Sängerinnen hätten beim Publikum ihren „Credit schon gemacht“¹⁹.

Finanzieller Erfolg, der sich insbesondere in der Höhe von Gagen ausdrückte, bildete eine weitere wesentliche Komponente des symbolischen Kapitals der Sängerinnen und Sänger. Dabei handelt es sich allerdings auch um ein reziprokes Verhältnis, da sich die Menge des erworbenen symbolischen Kapitals wiederum in der Höhe der Gage ausdrücken konnte.²⁰ Die Bedeutung der Gage und ihrer Zusammensetzung (z. B. ob Reisekosten inkludiert waren) spielt in der Pirker'schen Korrespondenz bei allen Überlegungen zu Engagements eine wesentliche Rolle. Besonders offensichtlich zeigt sie sich dies bei der

19 Brief 149, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 3. Juni 1749. Siehe auch Brief 30, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 27. September [1748]; Brief 37, Marianne Pirker aus Hamburg an Franz Pirker in London, 1. Oktober 1748; Brief 70, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 8. November 1748, und Brief 164, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Stuttgart, 13. Juni 1749.

20 Vgl. Walter, *Oper*, S. 279–289.

von Pirker am württembergischen Hof verhandelten Besoldung, die, wie sie extra betonte, derjenigen Francesca Cuzzonis entsprach, wodurch sie mit der berühmten Kollegin auf eine Stufe gestellt wurde und erneut von deren Reputation profitieren konnte. Mit großem Verhandlungsgeschick erreichte sie finanziell sogar noch mehr: Denn durch den Auszahlungsmodus halb in Geld und halb in Naturalien sowie den steuerlich günstigen Auszahlungszeitpunkt erhielt sie faktisch eine höhere Besoldung. In London war der Versuch, durch die dort üblichen hohen Gagen auch die eigene Reputation zu steigern, noch misslungen. Das hohe finanzielle Risiko, das im Londoner Opernbetrieb eingegangen wurde, bekam Marianne Pirker direkt zu spüren und bezahlte es mit dem Verlust von Geld und Reputation. Um beides wieder – zumindest annähernd – auszugleichen, versuchte Franz Pirker nicht nur die ausbleibende Gage einzutreiben, sondern betätigte sich auch im Warenhandel. Hierdurch versuchte er zudem, der drohenden Zahlungsunfähigkeit entgegenzuwirken, die zum Verlust der Kreditwürdigkeit und damit auch zu einem Reputationsverlust geführt hätte,²¹ sowie Marianne Pirkers Position innerhalb des Mingotti'schen Ensembles zu stärken, da sie als einziges Mitglied exklusive Güter aus London besorgen konnte. Aber auch dieses Geschäft barg die ständige Gefahr des Reputationsverlustes, da die prekären finanziellen Verhältnisse der Pirkers bekannt wurden, wodurch Franz Pirker das nötige Vertrauen mitunter nicht mehr erhielt und seine Kreditwürdigkeit permanent auf dem Spiel stand.²² Die Pirkers bewegten sich mit diesen Geschäften im Umfeld von Kaufleuten, an deren vielschichtigen Netzwerken sie, etwa im Wechselverkehr, partizipierten. Diese wie auch andere Netzwerke gründeten auf Vertrauen, das z. B. in Form von Begleichung der Schulden oder Weitergabe korrekter Informationen stets neu unter Beweis gestellt und gewährt werden musste.²³

- 21 Umgekehrt wurde aber auch die Reputation eines Kreditgebers gesteigert, wie sich an Franz Pirkers Vorschlag zeigt, dass, wenn Pietro Mingotti ihnen einen Kredit gewährte, er dies im Gegenzug in London verbreiten würde (siehe Kap. 2.6.1).
- 22 Beispielsweise befürchtete Franz Pirker einen Reputationsverlust, nachdem der englische Diplomat Sir Cyrill Wych eine von einem Mitglied des Mingotti'schen Ensembles an ihn adressierte Zahlungsanweisung zurückwies und den Verdacht aufkommen ließ, dass es sich dabei um einen Betrugsversuch handeln könne. Siehe u. a. Brief 102, Franz Pirker aus London an Marianne Pirker in Kopenhagen, 31. Januar 1749.
- 23 Da es sich auch beim Opernbetrieb um ein Geschäft handelt, waren sich die Geschäftsmodelle und Netzwerke der *operisti* und der Kaufleute per se in vielen Bereichen ähnlich. (Vgl. William Weber: *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914*, in: *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, hrsg. von Dems., Bloomington und Indianapolis 2004, S. 3–24.) Zu den Kaufmannsnetzwerken vgl. Margrit Schulte Beerbühl und Jörg Vögele: *Räumliche Konstruktion und soziale Normen in Handelsnetzwerken des 18. Jahrhunderts*, in: *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick*, hrsg. von Heiner Fangerau und Thorsten Halling, Bielefeld 2009, S. 93–110. Im Bereich der Wechsel waren die Sänger und Sängerinnen aufgrund fehlender Wechselfähigkeit außerdem auf Kaufleute angewiesen. Vgl. Walter, *Oper*, S. 15.

Die erfolgreiche Partizipation an solchen und weiteren Netzwerken floss schließlich wiederum in das symbolische Kapital der Sängerin ein.²⁴ Neben den Beziehungen zu Kaufleuten zeigt sich, dass auch Kontakte zu den für den Opernbetrieb relevanten Eliten von Bedeutung waren. Die hierfür nötige zeitaufwendige briefliche und persönliche Kontaktpflege erwähnte Marianne Pirker mehrfach in ihren Briefen. Wenn dieser Aufwand erfolgreich war, dann profitierte nicht nur die Reputation der Sänger und Sängerinnen davon, sondern es konnten auch die Netzwerke der Eliten zumindest partiell genutzt werden, etwa um sich an Kontakte am nächsten Aufenthaltsort empfehlen zu lassen. In viel größerem Umfang aktiv war Marianne Pirker aber naheliegenderweise in den Netzwerken des Opernbetriebs. Da es sich bei den darin agierenden Protagonistinnen und Protagonisten um eine im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung kleine Gruppe von Spezialisten handelte, ergab es sich von selbst, dass diese miteinander in Kontakt standen und sich im Rahmen des Produktionssystems an verschiedenen Orten wiedertrafen. Insbesondere die Sänger und Sängerinnen bildeten dabei ein Netzwerk, in dem sie zum einen aufeinander angewiesen waren und zum anderen miteinander in Konkurrenz standen.²⁵ Viele von Pirkers langjährigen Kontakten stammten vom Beginn ihrer Karriere in den Ensembles der Brüder Mingotti, etwa zu Pietro Mingotti, Katharina Mayer (genannt Catterl), dem Ehepaar Jacopo und Susanna Fabris, Francesca Cuzzoni und Giovanna Della Stella. Die Pirkers hatten aber beispielsweise auch ihren Aufenthalt in Bologna genutzt, um Kontakte zu knüpfen. Von besonderer Bedeutung stellte sich hierbei die Verbindung zu den Geschwistern Raffaele und Maria Giustina Turcotti heraus. Raffaele diente als wichtiger Kontakt in Bologna, der sich zeitweise um Belange der dort gebliebenen jüngsten Tochter der Pirkers kümmerte, Informationen über den Opernbetrieb in Italien weitergab und bei der Besorgung von Musikalien und Verpflichtung von Sängern und Sängerinnen für den württembergischen Hof behilflich war. In der Sängerin Maria Giustina Turcotti sah Marianne Pirker insbesondere eine Konkurrentin, mit der sie aber trotz aller Abneigung versuchte, ein kollegial-freundschaftliches Verhältnis zu pflegen, weil sie auf diesen qualitativ hochwertigen Kontakt in ihrem Netzwerk nicht verzichten wollte. Dieses Netzwerk diente den Sängerinnen und Sängern u. a. bei der Organisation von auch weit vom jeweiligen aktuel-

24 Siehe zum Begriff des Netzwerks Kap. 1. Netzwerke sind insbesondere ein grundlegendes Element des sozialen Kapitals, weshalb diese Kapitalsorte primär in der Netzwerkforschung rezipiert wird. Vgl. u. a. Werner Fuchs-Heinritz und Alexandra König: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz und München 2014, S. 135; Christian Nitschke: *Die Geschichte der Netzwerkanalyse*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung, Bd. 1), Berlin 2016, S. 11–29, hier S. 26, und Christian Marx: *Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung. Zwischen Analysekategorie und Metapher*, in: ebda., S. 63–84, hier S. 64.

25 Verwiesen sei hier, als nur eines von vielen möglichen Beispielen, auf die in London üblichen *benefits*, bei denen die Möglichkeit des Netzwerkens für alle Beteiligten einen wichtigen Grund zur Mitwirkung bildete. Vgl. Alison Desimone und Matthew Gardner: *Introduction*, in: *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Dens., Cambridge 2020, S. 1–20, hier S. 1 und 11–13; Alison Desimone: *Strategies of Performance. Benefits, Professional Singers, and Italian Opera in the Early Eighteenth Century*, in: ebda., S. 162–184, bes. S. 163–171, und siehe Kap. 2.5.2.

len Aufenthaltsort entfernten Engagements. So engagierte der Impresario Pietro Mingotti Pirker nach ihrem Karrierebeginn in seinen Ensembles erneut für Auftritte in Hamburg und Kopenhagen und Francesco Borosini setzte sich in Wien für die Sängerin ein und versuchte, ihr dort Konzertauftritte zu ermöglichen. Andersherum nutzte Pirker selbst aber auch ihre Position am württembergischen Hof, um Familienmitgliedern und einzelnen Sängern und Sängerinnen aus ihrem Netzwerk wie Giuseppe Jozzi, mit dem das Ehepaar Pirker wie beschrieben ein besonderes Verhältnis verband,²⁶ Anstellungen am Hof zu verschaffen. Bedeutsam war das Netzwerk auch für die Kommunikation innerhalb des Opernbetriebs bzw. für den Erhalt von Informationen. Die Informationsbeschaffung über das briefliche Netzwerk nahm einen bedeutenden Teil in Pirkers Arbeitsalltag ein. Sie nutzte es regelmäßig, um Karrieren einzelner Kollegen und Kolleginnen zu verfolgen und ganz besonders um über Konkurrentinnen und ihre Pläne informiert zu sein. Dies zeigt sich etwa in ihrer genauen Information über Giovanna Della Stellas Entlassung aus dem kurkölnischen Hofdienst, Monate bevor diese vollzogen wurde, und Francesca Cuzzonis Abreise aus Württemberg, wodurch sie sich rechtzeitig und erfolgreich als Nachfolgerin positionieren konnte. Auch Franz Pirker informierte seine Frau regelmäßig über Vorkommnisse im Londoner Opernwesen und verlangte im Gegenzug von ihr Berichte aus Hamburg und Kopenhagen.

Die hier ausgeführten Aspekte gehören nur zu einem kleinen Teil derjenigen Blickwinkel, aus denen Biografie und Vokalprofil Marianne Pirkers betrachtet werden können. Insbesondere der Vergleich mit entsprechend erarbeiteten Karrieren weiterer Sänger und Sängerinnen der *opera seria* dürfte weitere Erkenntnisse generieren, etwa hinsichtlich der Verallgemeinerung einzelner Beobachtungen. In Bezug auf Marianne Pirker hat sich exemplarisch gezeigt, wie gewinnbringend es sein kann, eine akteurszentrierte Perspektive einzunehmen, die Vielfältigkeit musikkulturellen Handelns einer Sängerin offenzulegen und tradierte Sichtweisen auf eine Protagonistin quellenkritisch zu hinterfragen. Die Betrachtung der gesamten Karriere dieser Sängerin zeigt eindrücklich, dass sie sehr viel mehr als nur die *Nachtigall vom Hohenasperg* war: Sie agierte europaweit innerhalb des Produktionssystems der italienischen Oper, verhandelte Engagements, baute sich Kontakte und Netzwerke auf und machte sich diese zunutze. Somit war sie nicht nur eine Nachtigall der *opera seria*, sondern ist im Verlauf ihrer Karriere auch „ein Mops worden“²⁷.

26 Siehe Kap. 2.4.

27 Brief 124, Marianne Pirker aus Kopenhagen an Franz Pirker in London, 1. April 1749.

5. Quellen- und Literaturverzeichnis

5.1 Abkürzungen

DAGS = Diözesanarchiv Graz-Seckau
HStAS = Haupt- und Staatsarchiv Stuttgart
LKAS = Landeskirchliches Archiv Stuttgart
SLA = Salzburger Landesarchiv
UAS = Universitätsarchiv Salzburg

5.2 Quellenverzeichnis

5.2.1 Archivalien

- Archiv hlavního města Prahy, Kostel sv. Petra na Poříčí, Prag (Nové Město), Tauf- und Trauungsbuch (Taufen 1712–1744, Trauungen 1712–1738), Sign. PE N3O3, online einsehbar unter <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=DFC8108ADEBF422D94792E8F6C997F26&scan=1#scan1> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- DAGS, Pfarre Graz-Hl. Blut, Taufbuch 1735–1746, Band XIV, Sign. 355, online einsehbar unter <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/graz-seckau/graz-hl-blut/355/?pg=1> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- HStAS, Sign. A 8 Bü 253.
HStAS, Sign. A 21 Bü 146.
HStAS, Sign. A 21 Bü 147.
HStAS, Sign. A 21 Bü 173.
HStAS, Sign. A 21 Bü 174.
HStAS, Sign. A 21 Bü 252.
HStAS, Sign. A 21 Bü 616.
HStAS, Sign. A 21 Bü 619.
HStAS, Sign. A 21 Bü 620.
HStAS, Sign. A202 Bü 2839–2842.
HStAS, Sign. A 248 Bü 266.
HStAS, Sign. A 282 Bü 1730.
HStAS, Sign. A 282 Bü 1744.
HStAS, Sign. A 282 Bü 1750.
HStAS, Sign. J 191 Pirker, Marianne.
- LKAS, Mischbuch Eschenau 1780–1808, Band 2, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 30.3.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Eheregister 1732–1764, Band 27, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Eheregister 1765–1799, Band 28, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1747–1766, Band 48, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 2.4.2017].

- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1767–1784, Band 49, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Totenregister 1803–1821, Band 51, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Seelenregister 1750–1799, Band 65, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Taufregister 1765–1772, Band 382, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Taufregister 1773–1778, Band 383, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- LKAS, Stuttgart Stiftkirche, Taufregister 1779–1783, Band 384, kostenpflichtig online einsehbar unter www.archion.de [zuletzt eingesehen am 6.4.2017].
- Salzburg-Dompfarre, Taufbuch 1686–1712, Sign. TFBVII, online einsehbar unter <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dompfarre/TFBVII/> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Salzburg-Dompfarre, Trauungsbuch 1688–1724, Sign. TRBV, online einsehbar unter <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dompfarre/TRBV/> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Salzburg-Dompfarre, Sterbebuch 1715–1748, Sign. STBIII, online einsehbar unter <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/salzburg/salzburg-dompfarre/STBIII/> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- SLA, Archivakten 372/1968 und Archivakten 414/1970.
- SLA, Bestand Kuenburg-Langenhof, Sign. AII 8 Aa.
- SLA, Bestand Kuenburg-Langenhof, Urkunde 1695, Sign. IV, 22.
- SLA, Geheimes Archiv Sign. XVII.16.
- Stadtarchiv Heilbronn, Ratsprotokoll 1770, Sign. A004-173.
- Stadtarchiv Heilbronn, Städtisches Totenbuch, Sign. A10-40.
- Stadtarchiv Heilbronn, Sign. ZS 12555.
- UAS, Sign. bA 150.
- UAS, Sign. bA 151.

5.2.2 Periodika

Berlinische Privilegirte Zeitung

General Advertiser

Hamburger Relations-Courier

Hoch-Fürstl. Württembergische Address-Calender (online zugänglich unter <https://www.wlb-stuttgart.de/literatursuche/digitale-bibliothek/digitale-sammlungen/adressbuecher-wuerttembergica/das-wuerttembergische-adressbuch-digital/>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020)

Das Merkwürdigste [Merckwürdigste] von Politischen Neuigkeiten

Privilegirte Stutgarter Zeitungen

5.2.3 Libretti

[Es werden nur die eingesehenen Libretto-Exemplare angegeben. Als Identifikatoren dienen in erster Linie Sartori-Nrn. Wenn ein Libretto im Katalog Sartoris nicht verzeichnet ist, wird auf andere Identifikatoren verwiesen, wie den entsprechenden Eintrag in der Datenbank Corago, die Nr. in Theobald, *Opern-Stagioni*, oder auf Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum*.]

- Adelaide*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1739, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 5362), Sartori-Nr. 294.
- L'Adriano*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Sartori-Nr. 360.
- Adriano in Siria*, Libretto, in Livorno Nel Teatro da San Sebastiano, Carnovale del presente Anno 1746, Ex. D-Sl (Sign. Fr.D.oct.5060), Sartori-Nr. 390.
- Alessandro in Persia*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Primavera dell'Anno 1740, Ex. A-Wn (Sign. 4111-B), Sartori-Nr. 700.
- L'Alessandro nell'Indie*, Libretto, Nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo [...] in Venezia, Nel Carnevale dell' Anno 1736, Ex. I-Bc (Sign. Lo.02493), Sartori-Nr. 731.
- L'Alessandro nell'Indie*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1738, Ex. A-Gl (Sign. TC 135437 I), Sartori-Nr. 732.
- Alessandro nell'Indie*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Estate del' Anno 1741, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4509]), Sartori-Nr. 743.
- Alessandro nell'Indie*, Libretto, Copenhagen, dell'Anno 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Sartori-Nr. 756.
- L'Alessandro nell'Indie*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Teck, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. 1752, Ex. D-Tu (Sign. Dk III 28.4, 3. Stück), Sartori-Nr. 763.
- Amor, odio, e pentimento*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1740, Ex. A-Gl (Sign. TC 8115 I), Sartori-Nr. 1428.
- L'amor tirannico*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] in Praga, primavera dell'anno 1727, Ex. CZ-Pu (Sign. STT, 65 E 004750/adl.5), Sartori-Nr. 1480.
- L'amor tirannico*, Libretto, Teatro Formagliari [...] di Bologna, Carnovale dell'Anno 1745, Ex. I-Bu (Sign. A.III.Caps.101.25), Sartori-Nr. 1481.
- Anibale in Capua*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1746, Sartori-Nr. 2041.
- Argenide*, Libretto, nel nuovo real Teatro privilegiato in Dresda, L'Anno MDCCXLVI, Ex. PL-Wu (Sign. 17.4.11.22), Sartori-Nr. 2430.
- Armida abbandonata*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Autunno dell'Anno 1736, Ex. A-Gu (Sign. I 28.831), Sartori-Nr. 2730.
- Armida al campo*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, carnovale dell'anno 1728, Sartori-Nr. 2760.
- L'Arsace*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Autunno dell'Anno 1737, Ex. A-Gl (Sign. TC 135435 I), Sartori-Nr. 2863.
- Arsace*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Autunno 1743, Ex. I-Mb (Sign. Corniani Algarotti Racc.Dramm.3007), Sartori-Nr. 2871.
- Arsace*, Libretto, Hamburg, 1748, Ex. DK-Kk (Sign. 75 IV, 130 00184), Sartori-Nr. 2877.
- Artaserse*, Libretto, in Verona nel nuovo Teatro dell'Accademia Filarmon., Carnovale dell'Anno 1733, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3487), Sartori-Nr. 2943.

- Artaserse*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, prima vera dell'Anno 1738, Ex. A-Gl (Sign. TC 688 I), Sartori-Nr. 2952.
- Artaserse*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Carnevale 1744, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3787), Sartori-Nr. 2980.
- Artaserse*, Libretto, Copenhagen, [1749], Ex. DK-Kk (Sign. 56,-369 4°), Sartori-Nr. 2992.
- Artaserse*, Libretto, nel teatro di Torre Argentina [...] in Roma, nel carnevale dell'anno MDCCXLIX, Ex. I-Vgc (Sign. ROLANDI ROL.0391.04; <http://www.variantiallopera.it/public/testo/testo/codice/ARTASERS|I-R49|000>; zuletzt eingesehen am 16.7.2020), Sartori-Nr. 3000.
- Artaserse*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sophia Federica, Duchessa di Wirtemberg & Teck. Per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo, Duca di Wirtemberg e Teck. &c. &c. [1750], Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 3011.
- Artaserse*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, nel carnevale dell'anno 1751, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4090]), Sartori-Nr. 3010.
- Artaserse*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa regnante di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca regnante di Wirtemberg &c. &c. 1756, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 3029.
- L'asilo d'amore*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, 1758, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 3187.
- Bajazet*, Libretto, Hamburg, 1748, Ex. D-B (Sign. 23 in: Mus. T 8), Sartori-Nr. 3641.
- Bellerofonte*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331074554), Sartori-Nr. 3927.
- Berenice*, Libretto, nel teatro di S. Angelo [...] in Venezia, Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1759, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3301), Sartori-Nr. 3967.
- La caduta di Baiazetto imperadore de Turchi*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] in Praga, primavera dell'anno 1728, Ex. D-W (Sign. Textb. 302), Sartori-Nr. 4355.
- La caduta di Bajazetto imperadore de Turchi*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1737, Ex. A-Gl (Sign. TC 10728 I), Sartori-Nr. 4356.
- Cajo Fabricio*, Libretto, Teatro di S. Angelo [...] Venezia, carnevale dell'anno 1735, Sartori-Nr. 4418.
- Il Catone in Utica*, Libretto, Regio Ducal Teatro di Milano, Nel Carnevale dell' anno 1734, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 0700), Sartori-Nr. 5244.
- Il Catone in Utica*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1740, Ex. A-Gl (Sign. TC 135445 I), Sartori-Nr. 5249.
- Il Catone in Utica*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Tech, &c. &c. 1754, Ex. D-Sl (Sign. fr.D. qt 192), Sartori-Nr. 5268.
- Ciro riconosciuto*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, prima Vera dell'Anno 1739, Ex. A-Gl (Sign. TC 135442 I), Sartori-Nr. 5698.
- Il Giro riconosciuto*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, nel carnevale dell'anno 1752, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 5712.
- La clemenza di Tito*, Libretto, Hamburg, 1748, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4528]) und DK-Kk (Sign. 75 IV, 118 00146), Sartori-Nr. 5786.
- La clemenza di Tito*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Teck, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. 1753, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S4849]), Sartori-Nr. 5792.

- La contesa dei Numi*, Libretto, nel real castello di Charlottenburg, in occasione della felice nascita di Christiano Principe, reale ereditario di Danimarca, Norveggia &c. &c. Kiøbenhavn 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 37,-14 4°), Theobald, *Opfern-Stagioni*, Nr. 52.
- Il Demetrio*, Libretto, in Verona nel nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica, Carnovale dell'Anno 1733, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 2227), Sartori-Nr. 7353.
- Il Demetrio*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Autunno Anno 1741, Ex. H-Bn (Sign. 208.531) und Sammlung Theobald; Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum* II/7, S. 316.
- Il Demetrio*, Libretto, Nella Sala del Palazzo Provinciale in Lubiana, Carnevale 1742, Ex. Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (Sign. 3422), Sartori-Nr. 7368.
- Demofonte*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1739, Ex. A-Wn (Sign. 28530-B), Sartori-Nr. 7480.
- Demofonte*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Sartori-Nr. 7498.
- Didone*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1748, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313359649), Sartori-Nr. 7739.
- Didone abbandonata*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1737, Ex. A-Gl (Sign. TC 10709 I), Sartori-Nr. 7770.
- Didone abbandonata*, Libretto, Nella Sala del Palazzo Provinciale in Lubiana, Carnevale 1742, Ex. SI-Lsk (Sign. Z VIII 5/3), Sartori-Nr. 7783.
- La Didone abbandonata*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wurtemberg et Teck, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. 1751, Ex. D-Tu (Sign. Dk III 27.4), Sartori-Nr. 7797.
- La Didone abbandonata*, Libretto, nel teatro ducale de Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Carlo, duca regnante di Wirtemberg e Teck &c. &c., Stuttgart Ao. 1763, Ex. I-Bu (Sign. A.VI.B.V.29), Sartori-Nr. 7825.
- Enea nel Lazio*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Tech, &c. &c. 1755, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 8908.
- Enea nel Lazio*, Libretto, nel teatro ducale di Louisbourg, al principio del carnevale dell'anno 1766, Ex. D-Au (Sign. 02/III.10.4.42), Sartori-Nr. 8911.
- Enrico*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1748, Ex. US-CA (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331363861), Datenbank Corago: <http://corago.unibo.it/libretto/0001291499>.
- Ezio*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, nel carnovale dell'anno 1751, Ex. D-Sl (Sign. fr.D. qt 192), Sartori-Nr. 9496.
- Farnace re di Ponto*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, primavera dell'anno 1737, Sartori-Nr. 9745.
- La fede ne' tradimenti*, Libretto, Nuovo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, Primavera dell' Anno 1736, Ex. A-Gl (Sign. TC 135433 I), Sartori-Nr. 9893.
- La fede tradita e vendicata*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] in Praga, autunno dell'anno 1727, Ex. CZ-Pu (Sign. STT, 9 D 000618), Sartori-Nr. 9918.
- La fede tradita e vendicata*, Libretto, di Graz, nel nuovo Teatro del Tummel-Plaz, Fiera di Autunno dell'Anno 1736, Ex. A-Wn (Sign. 28532-B), Sartori-Nr. 9919.
- Enea nel Lazio*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa di Wirtemberg e Tech, per comando di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Tech, &c. &c. 1755, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 8908.

- Fetonte*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3316265538), Sartori-Nr. 10112.
- Fetonte*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Carlo duca di Wirtemberg e Teck, &c. &c. per comando di Sua Altezza Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa regnante di Wirtemberg 1753, Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636), Sartori-Nr. 10114.
- Il giardino incantato*, Libretto, da Sua Altezza Serenissima il duca regnante di Wirtemberg. A le loro Altezze Serenissime Madame la duchessa regnante di Wirtemberg. è Madame la principessa Dorothea sposa del principe Frederico di Wirtemberg. N'ell' [!] occasione delle attenzioni che loro anno [!] dimostrate per il giorno XI. di february [1755], Ex. HStAS (Sign. A 21 Bü 636).
- Ginevra*, Libretto, Teatro della reggia città di Jesi, 1733, Sartori-Nr. 11870.
- La ingratitude punita*, Libretto, Teatro nuovo di Hay-Market. London, 1748, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313276147), Sartori-Nr. 13215.
- L'innocenza difesa nell'inganno*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, prima Vera dell'Anno 1738, Ex. A-GI (Sign. TC 10711 I), Sartori-Nr. 13313.
- L'innocenza riconosciuta*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1738, Ex. A-GI (Sign. TC 10712 I), Sartori-Nr. 13352.
- Ipermestra*, Libretto, Nuovo Teatro al Tumel-Plaz in Graz, prima Vera [!] dell' Anno 1736, Ex. A-GI (Sign. TC 135434 I), Sartori-Nr. 13554.
- Ipermestra*, Libretto, Teatro d'Hamburgo, L' Anno 1740, Ex. D-B (Sign. Nr. 2 in: Mus. T 8), Sartori-Nr. 13556.
- Irene Augusta*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, primavera dell'anno 1728, Sartori-Nr. 13648.
- L'Issipile*, Libretto, Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo [...] in Venezia, Autunno dell'Anno 1732, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3271), Sartori-Nr. 13905.
- L'Issipile*, Libretto, nella cesarea Corte [...] Vienna d'Austria, Carnevale dell'anno 1732, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S2205]), Sartori-Nr. 13906.
- Lucio Papirio dittatore*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Autunno dell'Anno 1739, Ex. A-Wn (Sign. 4130-B), Sartori-Nr. 14482.
- Lucio Vero*, Libretto, nel Teatro di Sant'Angelo [...] Venezia, carnovalè dell'anno 1735, Sartori-Nr. 14509.
- Lucio Vero, imperator di Roma*, Libretto, Regio Teatro di Hay-Market. London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313712135), Sartori-Nr. 14529.
- Meride e Selinunte*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Carnevale 1744, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3237), Sartori-Nr. 15486.
- Merope*, Libretto, Teatro Formagliari [...] In Bologna, Carnovale dell'Anno 1745, Ex. D-ERu (Sign. H58/EZ-II 938), Sartori-Nr. 15527.
- Mitridate*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1746, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331074485), Sartori-Nr. 15655.
- Motezuma*, Libretto, Teatro di Sant'Angelo [...] in Venezia, Autunno dell'Anno 1733, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 0950), Sartori-Nr. 16145.
- Le nozze d'Ercole, e d'Ebe*, Libretto, Teatro Grimani a S[an] Gio[vanni] Grisostomo [...] in Venezia, L'ultima sera del Carnevale [...] MDCCXLIV, Ex. US-Wc (Sign. ML48 [S8374]), Sartori-Nr. 16702.
- Orazio*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-381 4°), Sartori-Nr. 17339.
- Pelope*, Libretto, nel teatro ducale di Stutgart, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio di Sua Altezza Serenissima Carlo duca regnante di Wirtemberg e Tech, &c. &c. per comando di Sua Altezza

- za Serenissima Elisabetta Sofia Federica duchessa regnante di Wirtemberg 1755, Ex. D-Sl (Sign. R 18 Ver 4), Sartori-Nr. 18345.
- Porsena*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, carnevale dell'anno 1728, Sartori-Nr. 18975.
- Romilda*, Libretto, Teatro Formagliari, La primavera dell' anno MDCCXLVI, Ex. I-Rn (Sign. 40. 9.F.7.1), Sartori-Nr. 20117.
- Rosmira*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Autunno dell'Anno 1739, Ex. A-Gl (Sign. TC 135444 I), Sartori-Nr. 20199.
- Rossane*, Libretto, Teatro di S. M. B. [...] London, 1747, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CB3331074638), Sartori-Nr. 20210.
- La Semiramide riconosciuta*, Libretto, Teatro di S. M. B. London, 1748, Ex. GB-Lbl (Eighteenth Century Collections Online, Gale Document Number CW3313359747), Sartori-Nr. 21560.
- La Semiramide riconosciuta*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-368 4°), Theobald, *Opern-Stationen*, Nr. 56.
- Siface*, Libretto, Regio Ducal Teatro di Parma, primavera dell'anno 1745, Sartori-Nr. 21968.
- Siroe*, Libretto, Copenhagen, dell'Anno 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-381 4°), Sartori-Nr. 22076.
- Siroe re di Persia*, Libretto, nel nuovo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Autunno dell'Anno 1738, Ex. A-Wn (Sign. 28529-B), Sartori-Nr. 22118.
- Tamiri*, Libretto, nel Teatro di S. Angelo [...] Venezia, autunno [!] del anno 1734, Sartori-Nr. 22835.
- Temistocle*, Libretto, Teatro Grimani di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo, Carnevale 1744, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 3198), Sartori-Nr. 22939.
- Il Temistocle*, Libretto, Copenhagen, 1749, Ex. DK-Kk (Sign. 56,-381 4°), Sartori-Nr. 22940.
- Tito Vespasiano, ovvero La clemenza di Tito*, Libretto, nel pubblico teatro di Pesaro, l'autunno 1735, Ex. I-Rn (Sign. 35.10.A.2.(3)), Sartori-Nr. 23268.
- Il tradimento traditor di se stesso*, Libretto, Teatro di [...] Francesco Antonio conte di Sporck [...] Praga, l'anno 1727, Datenbank Corago: <http://corago.unibo.it/libretto/0001181168>.
- Il trionfo d'Armida*, Libretto, Teatro di S.E. Dolfin in Treviso, L' Anno 1733 nella Fiera di Autunno, Ex. I-Mb (Sign. Racc.dramm. 2611), Sartori-Nr. 23676.
- Tullo Ostilio*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1737, Ex. A-Gl (Sign. TC 10703 I), Sartori-Nr. 24114.
- Venceslao*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, [Frühjahr 1737], Ex. A-Gl (Sign. TC 135454 I und TC 10715 I), Sartori-Nr. 24475.
- La vendetta vinta dall'amore*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Autunno dell'Anno 1738, Ex. A-Gl (Sign. TC 10721 I), Sartori-Nr. 24547.
- La verità [!] nell'inganno*, Libretto, nel nuovissimo Teatro al Tummel-Plaz in Graz, Carnevale dell'Anno 1738, Ex. A-Gl (Sign. TC 10722 I), Sartori-Nr. 24684.
- La verità nell'inganno*, Libretto, Nel Nuovo Teatro di Prespurgo, Anno 1741, Ex. Sammlung Theobald, Theobald, *Opern-Stationen*, Nr. 20.
- Viriate*, Libretto, Copenhagen, nell'Anno 1750, Ex. DK-Kk (Sign. Rom. 17890 4°), Theobald, *Opern-Stationen*, Nr. 56.
- La Zoe*, Libretto, in Livorno nel Teatro da San Sebastiano, carnevale dell'anno 1746, Sartori-Nr. 25418.

5.2.4 Musikalien

Manuskripte

- Anonymus: *Digli ch'io son fedele. Del Sig.^r Pirker*, Ms.-Part. (4f.), S-SK (Sign. 494:46); RISM-Nr. 190009333.

Gluck, Christoph [Willibald]: *La Contesa Dei Numi*, Ms.-Part. und -Stn. (5 Bde.), DK-Kk (Sign. mu 6308.0660, C. I. 245, Gieddes Samling XI,12); RISM-Nr. 150205055.

Hasse, Johann Adolf: *Ciro Riconosciuto*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 216; mit Einlagen Ignaz Holzbauers und David Perez').

Jommelli, [Niccolò]: *Artaserse*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 234).
 [Ders.]: *Artaserse*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 730).
 [Ders.]: *Demofonte*, Ms.-Part. (2 Bde.; 1. Akt fehlt), D-Sl (Sign. HB XVII 241).
 [Ders.]: *Didone abbandonata*, Ms.-Part. (4 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 242).
 Ders.: *Enea nell' Lazio*, Ms.-Part. (2 Bde.), D-Sl (Sign. Cod. mus. fol. II 347).
 Ders.: *L'Ezio*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 244).
 Ders.: *Fetonte*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 245).
 [Ders.]: *La Merope*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 246).
 Ders.: *La Merope*, Ms.-Part. (3 Bde.), D-Sl (Sign. HB XVII 247).
 Ders.: *Pelope*, Ms.-Part. (2 Bde.), I-Nc (Sign. Rari 7.9.1-2); RISM-Nr. 850008648.
 [Terradellas, Domingo]: *Sei bella sei vezzosa*, Ms.-Part. (4f.), S-Skma (Sign. T-SE-R); RISM-Nr. 190019583.

Walsh-Drucke

Dudici Arie e Due Duetti All' Eccellenza Di Melusina Baronessa di Schulemburg Contessa di Walsingham, Contessa di Chesterfield Queste Composizioni di Musica Delle alme Grandi Nobile Sollievo Qual Tributo di Rispetto e d'Ammirazione Dedicata e Consacra L'Umilissimo e Devotissimo Servo Dominico Terradellas, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1432, RISM-Nr. 990064054, Ex. D-B (Sign. DMS 215 340 Rara).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Anibale in Capua, London [1746], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 37, RISM-Nr. 990026430, Ex. US-Cat (Sign. M1505 .A753 1746 F).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Bellerofonte By Sig.^r Terradellas, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1434, RISM-Nr. 990064052, Ex. D-Mbs (Sign. 4 Mus.pr.22357).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Dido By Sig.^r Hasse, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 805, RISM-Nr. 990026438.

The Favourite Songs in the Opera Call'd La Ingratitudine Punita By Sig.^r Hasse, Pergolesi, &c., London [ca. 1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 858, RISM-Nr. 990026443, Ex. US-Cat (Sign. M1505 .I547 1748 F).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Lucius Verus The Musick by M.^r Handel, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Handel Catalogue*, S. 38, Nr. 1, RISM-Nr. 990024566, Ex. D-KA (Sign. Mus. Hs. 185; URN urn:nbn:de:bsz:31-99047).

A 2d Set of The Favourite Songs in the Opera Call'd Lucius Verus The Musick by M.^r Handel, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Handel Catalogue*, S. 38f., Nr. 3, RISM-Nr. 990024567, Ex. D-KA (Sign. Mus. Hs. 185; URN urn:nbn:de:bsz:31-99050).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Mitridate No I. / No II By Sig.^r Terradellas, London [1746], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1435, RISM-Nr. 990064053 (für beide Nrn.), Ex. D-Mbs (Sign. 4^o Mus. pr. 22358).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Phaeton, London [1747], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 1166, RISM-Nr. 990048484, Ex. D-Hs (Sign. 2 in M B/2700).

The Favourite Songs in the Opera Call'd Semiramide By Sig.^r Hasse, London [1748], Printed for J[ohn] Walsh; Smith/Humphries, *Bibliography*, Nr. 818, RISM-Nr. 990026453.

Editionen

- Gluck, Christoph Willibald: *La contesa dei Numi (Kopenhagen 1749). Componimento drammatico von Pietro Metastasio bearbeitet von Thomas Clitau*, hrsg. von Daniela Philippi (= Christoph Willibald Gluck Sämtliche Werke, Abteilung III, Bd. 13), Kassel u. a. 2004.
- Terradellas, Domènec [Domingo]: *Artaserse. Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 1744*, hrsg. von Juan Bautista Otero und Isidro Olmo Castillo (= Biblioteca Terradellas, Bd. III), Barcelona 2012.

5.3 Literaturverzeichnis

- Abbate, Carolyn; Parker, Roger: *A History of Opera*, New York und London 2015.
- Agricola, Johann Friedrich; Tosi, Pier Francesco: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757.
- Allihn, Ingeborg: Art. *Berlin (Stadt), Stadt, Die musikalische Entwicklung von den Anfängen bis zum Tod Friedrichs II., Musik am Hof*, in: *MGG Online*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11613> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Angermüller, Rudolph: *Mozarts Reisen in Europa 1762–1791*, Bad Honnef 2004.
- Anonymus: Art. *Pirker, Signora*, in: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800* 12 (1987), S. 8.
- Anonymus: Art. *Royal Society of Musicians of Great Britain*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24015> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Anonymus: Art. *Stagionesystem*, in: *Sachlexikon des Musiktheaters. Praxis, Theorie, Gattungen, Orte* (2016), S. 524f.
- Anonymus: *Berichtigungen und Zusätze zu den musikalischen Almanachen auf die Jahre 1782. 1783. 1784*, in: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft*, Numero 8, Mittwochs den 23ten Febr. 1791, Sp. 57–59.
- Anonymus: *Biographische Nachrichten und Anekdoten, 1. Mariane Pirker*, in: *Magazin für Frauenzimmer*, Zwölftes Stück (Christmonat 1782), S. 1087–1089.
- Anonymus: *Kurze biographische Nachricht von F[riedrich] A[ugust] Weber in Heilbronn, einem Dilettanten im musikalischen Fache*, in: *Olla Potrida* 12/3 (1789), S. 100–117.
- Anonymus: *Mad. Birkerinn*, in: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784* (zusammen mit *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1784*), S. 40–42.
- Anonymus: *Zusätze zur Nachricht von Mariana Pirkerin. Aus weiteren handschriftlichen Nachrichten*, in: *Magazin für Frauenzimmer*, Erster Band (Februar 1783), S. 175f.
- Aspden, Suzanne: *The 'rival queans' and the play of identity in Handel's Admeto*, in: *Cambridge Opera Journal* 18/3 (2006), S. 301–331.
- Dies.: *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge u. a. 2013.
- Baravalle, Robert: *Berühmte Steirer auf der deutschen Bühne*, in: *Steirer in aller Welt*, hrsg. von Fritz Posch (= Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Sonderbd. 17), Graz 1971, S. 72–80.
- Ders.: *Geschichte des Grazer Schauspielhauses von seinen Anfängen bis auf die heutige Zeit*, in: *100 Jahre Grazer Schauspielhaus*, hrsg. von der Stadtgemeinde Graz unter Mitwirkung der Steirischen Gesellschaft zur Förderung der Künste, Graz 1925, S. 5–187.
- Barth, Johann Heinrich: *Genealogisch-Etymologisches Lexikon, Bd. 2. Latein und Französisch*, Oberhausen 2007.
- Bauer, Hans-Joachim: *Barockoper in Bayreuth* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 7), Laaber 1982.

- Bebermeier, Carola: *Celeste Coltellini (1760–1828). Lebensbilder einer Sängerin und Malerin* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Bd. 4), Köln u. a. 2015.
- Beier, Mirijam: *Die Mobilität der operisti um 1750. Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (ca. 1717–1782)*, in: *Musik und Migration*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Nils Grosch (= Musik und Migration, Bd. 1), Münster 2018, S. 207–212.
- Bergan, Monika: *Ludwigsburger Frauenporträts. Biographisches aus vier Jahrhunderten*, Ludwigsburg 2006.
- Bianconi, Lorenzo; Pestelli, Giorgio (Hgg.): *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bde. 4–6*, Laaber 1990–1992 (Orig. ital. *Storia dell'opera italiana. I sistemi*, Turin 1987–1988).
- Bigler-Marschall, Ingrid: Art. *Pirker (Pircker, geb. von Geyerseck), Marianne*, in: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch 3* (1992), S. 1768.
- Bischoff, Ferdinand: *Zur Geschichte des Theaters in Graz (1574–1775)*, in: *Mittheilungen des Historischen Vereins für Steiermark XL. Heft* (1892), S. 113–134.
- Blume, Johanna E.: „*Es bedeutet viel, keinen Bart zu haben.*“ *Self-fashioning in den Briefen des Kastratensängers Giuseppe Jozzi*, in: *Frauen – Männer – Queer. Ansätze und Perspektiven aus der historischen Genderforschung*, hrsg. von Anne Conrad, Ders. und Jennifer J. Moos (= Sofie. Schriftenreihe zur Geschlechterforschung, Bd. 20), St. Ingbert 2015, S. 161–176.
- Dies.: *Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712–1844* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 257), Göttingen 2019.
- Böning, Holger: *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik* (= Presse und Geschichte. Neue Beiträge, Bd. 78), Bremen 2014.
- Boisits, Barbara: Art. *Pirker (Pircker, Pürckher), Ehepaar*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, letzte inhaltliche Änderung 6.5.2001, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pirker_Ehepaar.xml [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Borchard, Beatrix: *Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren*, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), Göttingen 2003, S. 211–241.
- Dies.: *Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas (= Musik – Kultur – Gender, Bd. 1), Köln 2006, S. 47–62.
- Dies.: *Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?*, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarbeit von Sarah Schaubberger (= Kompendien Musik, Bd. 5), Laaber 2010, S. 43–56.
- Bourdieu, Pierre: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: *Soziale Ungleichheiten*, hrsg. von Reinhard Kreckel (= Soziale Welt, Sonderbd. 2), Göttingen 1983, S. 183–198 (übersetzt von Reinhard Kreckel).
- Brandenburg, Daniel: *Die Pirkers, Gluck und das Wandertruppenwesen*, in: *Gluck und Prag*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Dems. (= Gluck-Studien, Bd. 7), Kassel u. a. 2016, S. 29–38.
- Ders.: *Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker. Künstlerleben und -alltag im Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* 74/1 (2021), S. 14–25.
- Ders. (Hrsg.) unter Mitarbeit von Mirijam Beier: *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker* (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. X, Heft 8), 2 Bde., Wien 2021.
- Ders.; Seedorf, Thomas (Hgg.): *„Per ben vestir la virtuosa.“ Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011.

- Brandenburg, Irene: Art. *Fraasi, Giulia*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24115> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Burden, Michael (Hrsg.): *London Opera Observed 1711–1844, Vol. 1. 1711–1763*, London 2013.
- Ders.: *Metastasio on the London Stage, 1728 to 1840. A Catalogue*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 40 (2007), S. III–XIX und 1–332.
- Ders.: *Regina Mingotti. Diva and Impresario at the King's Theatre London* (= Royal Musical Association Monographs, Bd. 22), Farnham 2013.
- Burney, Charles: *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789), Book IV*, London 1789, ND mit kritischen und historischen Anmerkungen, hrsg. von Frank Mercer, New York [1935].
- Caella, Michele: *Arien, Ensembles und Chöre*, in: *Händels Opern*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke (= Das Händel-Handbuch, Bd. 2/1), Laaber 2009, S. 312–355.
- Ders.: *Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold (= *Analecta musicologica*, Bd. 49), Kassel u. a. 2013, S. 171–181.
- Ders.: *Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‚Werkcharakters‘ in der Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007, S. 15–32.
- Capra, Marco: *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocenti anni, dal Farnese al Regio*, Mailand 2007.
- Carreras i Bulbena, Joseph Rafel: *Domènec Terradellas. Compositor de la XVIII centúria* (= *Estudis biogràfics i crítics de catalans ilustres*, Bd. I), Barcelona 1908.
- Charton, Anke: *Der Sänger*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Peter Hersche und Siegbert Rampe (= Handbuch der Musik des Barock, Bd. 6), Laaber 2018, S. 297–315.
- Chiarelli, Alessandra; Schmidt-Beste, Thomas Christian: Art. *Modena, Stadt, Musik am Hof der Este*, in: *MGG Online*, veröffentlicht Oktober 2017, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45794> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Chr[ysander], [Friedrich]: *Mattheson's Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 18 (2. Mai 1877), Sp. 282.
- Correoon, Hedwig: *Marianne Pirker*, in: *Schweizer Frauenheim* (17. August 1907), S. 441.
- Croll, Gerhard; Croll, Renate: *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*, Kassel u. a. 2010.
- Dahlhaus, Carl: *Dramaturgie der italienischen Oper*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, Bd. 6. *Theorien und Techniken. Bilder und Mythen*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1992, S. 75–178.
- Dean, Winton: ‚Rossane‘. *Pasticcio or Handel Opera?*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* VII (1998), S. 143–155.
- Desimone, Alison: *Strategies of Performance. Benefits, Professional Singers, and Italian Opera in the Early Eighteenth Century*, in: *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Matthew Gardner und Ders., Cambridge 2020, S. 162–184.
- Dies.; Gardner, Matthew: *Introduction*, in: ebda., S. 1–20.
- Deutsch, Otto Erich: *Handel. A Documentary Biography*, London 1955.
- Dolcet, Josep: *Entre Händel, Gluck i els Bach: Domènec Terradellas a Londres (1746–1748)*, in: *Revista Catalana de Musicologia* 7 (2014), S. 91–114.
- Drese, Volkmar: *Kirchenbücher. Historischer Abriss und Benutzungshinweise*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe und Eckart Henning, Insingen bei Rothenburg ob der Tauber ¹³2006, S. 113–118.

- Dubowy, Norbert: *Introduction*, in: *Italian Opera in Central Europe. Volume 1: Institutions and Ceremonies*, hrsg. von Melania Bucciarelli, Dems. und Reinhard Strohm (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 4), Berlin 2006, S. 1–7.
- Ders.: *Überlegungen zum Thema der Tagung*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Dems., Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 5–21.
- Duchhardt, Heinz: *Europa am Vorabend der Moderne (1650–1800)* (= *Handbuch der Geschichte Europas*, Bd. 6), Stuttgart 2003.
- Duden Familiennamen. Herkunft und Bedeutung*, bearb. von Rosa und Volker Kohlheim, Mannheim 2005.
- Dülmen, Andrea van (Hrsg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München u. a. 1992.
- Düring, Marten; Eumann, Ulrich; Stark, Martin; von Keyserlingk, Linda: *Einleitung*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Dens. (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung*, Bd. 1), Berlin 2016, S. 5–10.
- Duncker, M[ax]: *Verzeichnis der württembergischen Kirchenbücher*, Stuttgart ²1938.
- Dunkel, Franziska: *Marianne Pirker (1717–1782). Ein Opernstar verstummt*, in: *Hohenasperg. Ein deutsches Gefängnis* [Ausstellungskatalog], hrsg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart 2011, S. 54–57.
- Durante, Sergio: *Der Sänger*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1990, S. 359–415.
- Ehmer, Josef: Art. *Wiederverheiratung*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 14 (2011), Sp. 1077–1079.
- Engelbrecht, Helmut: *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 3: Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz*, Wien 1984.
- Etzemüller, Thomas: *Wer konstruiert die Biographie? Über die Rolle von Autoren, Lesern, Quellen, Texten – und des Biographierten*, in: *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden, Mainz 2018, S. 29–34.
- Fährmeir, Andreas: Art. *Bürgertum*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 2 (2005), Sp. 583–594.
- Federhofer, Hellmut: *Die Grazer Stadtpfarrmatrikeln als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Hellmut Federhofer. Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main*, Bd. 5), Hildesheim u. a. 1996, S. 263–275 (Erstveröffentlichung in der *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 45 (1954)).
- Ders.: *Musikleben in der Steiermark*, in: *Die Steiermark. Land, Leute, Leistung*, Graz 1956, S. 223–250.
- Fétiis, François-J[oseph]: Art. *Pirker (Marianne)*, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* 7 (²1875), S. 60.
- Fetz, Bernhard: *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen*, in: *Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hrsg. von Dems. unter Mitarbeit von Hannes Schweiger, Berlin u. a. 2009, S. 103–154.
- Fiedler, Herma: *German Musicians in England and their Influence to the End of the Eighteenth Century*, in: *German Life and Letters* IV/1 (1939), S. 1–15.
- Fiori, Alessandra; Roccatagliati, Alessandro: Art. *Bologna, Stadt*, in: *MGG Online*, veröffentlicht Juli 2017, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45833> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Fischer, Hans: *Geschichte des Theaters in Graz von 1736 bis 1746. Angelo und Pietro Mingotti*, Diss. masch., Universität Graz, 1936.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993 (²1999).
- Fleischmann, Krista: *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert* (= *Theatergeschichte Österreichs*, Bd. V, Heft 1), Wien 1974.

- Franco, Paola Lunetta: *Francesca Cuzzoni (1696–1778). Lo stile antico nella musica moderna*, Tesi di laurea masch., Università degli Studi di Pavia, 2001.
- Freeman, Daniel E[van]: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (= Studies in Czech Music, No. 2), Stuyvesant (New York) 1992.
- Friedrich, Margret: „Die Schülerinnen werden liebevoll behandelt – im Ganzen herrscht Zucht und Ordnung“. *Die Tätigkeit der weiblichen Schulorden in Salzburg*, in: *Geschichte der Frauenbildung und Mädchenerziehung in Österreich. Ein Überblick*, hrsg. von Ilse Brehmer und Gertrud Simon, Graz 1997, S. 108–127.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: Art. *Lobkowitz, Philipp Hyacinth*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46305> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Dies.; Maier, Elisabeth; Fastl, Christian: Art. *Lobkowitz (Lobkowicz), Familie*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, letzte inhaltliche Änderung 6.5.2001, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lobkowitz_Familie.xml [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Fröhlich, Gerhard: *Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu*, in: *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, hrsg. von Ingo Mörth und Dems., Frankfurt/Main 1994, S. 31–54.
- Fuchs-Heinritz, Werner; König, Alexandra: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz und München³2014.
- Fürstenau, Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)* (= Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil), Dresden 1862.
- Gardner, Matthew: *English Oratorio and Charity Benefits in Mid-Eighteenth-Century London*, in: *Music and the Benefit Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Dems. und Alison Clark Desimone, Cambridge 2020, S. 202–219.
- Gerber, Ernst Ludwig: Art. *Pirckerin (Josepha)*, in: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler 2 (1792)*, Sp. 149.
- Ders.: Art. *Pirker (Mariane)*, in: ebda., Sp. 149f.
- Ders.: Art. *Weber (F. A.)*, in: ebda., Sp. 771–777.
- Gerhard, Anselm: *Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Klaus Hortschansky (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 1), Hamburg und Eisenach 1991, S. 35–55.
- Gidwitz, Patricia Lewy: „Ich bin die erste Sängerin“. *Vocal profiles of two Mozart sopranos*, in: *Early Music* 19/4 (1991), S. 565–579.
- Dies.: *Vocal Profiles of Four Mozart Sopranos*, Diss. masch. University of California, Berkeley 1991.
- Gier, Albert: *Libretti. Dramaturgie und Rollentypologie*, in: *Händels Opern*, hrsg. von Arnold Jacobs-hagen und Panja Mücke (= Das Händel-Handbuch, Bd. 2/1), Laaber 2009, S. 265–281.
- Ders.: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- Glowotz, Daniel: Art. *Paradies, Pietro, Domenico*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47261> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Gottschald, Max: *Deutsche Namenskunde. Mit einer Einführung in die Familiennamenskunde* von Rudolf Schützeichel, Berlin⁶2006.
- Gottwald, Clytus: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek Stuttgart, 6. Bd. Codices musici, 2. Teil (HB XVII 29–480)*, Wiesbaden 2000.

- Ders.: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek Stuttgart*, 6. Bd. *Codices musici*, 3. Teil (HB XVII 481–946), Wiesbaden 2004.
- Grotefeld, Hermann: *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hannover ¹⁴2007.
- Gruber, Gernot: *Die Oper der Wiener Klassik in der europäischen Musikkultur*, in: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, hrsg. von Peter Stachel und Philipp Ther (= *Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 3), Wien u. a. 2009, S. 31–40.
- H., O.: *Große Frauen in Schwaben (IV). Marianne Pirker, erste Stuttgarter Primadonna (1717–1782)*, in: *Stuttgarter Nachrichten. Beilage für die Frau* Nr. 5 (4. März 1950), S. 2.
- Hänle, S[iegfried]: *Württembergische Lustschlösser, I. Abtheilung Ludwigsburg*, Würzburg [1847].
- Hahn, Sylvia: Art. *Witwe/r*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 15 (2012), Sp. 182–189.
- Dies.: *Historische Migrationsforschung* (= *Historische Einführungen*, Bd. 11), Frankfurt am Main 2012.
- Haidlen, Richard: *Marianne Pirker. Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken* 10 (1966), S. 78–100.
- Halling, Thorsten; Fangerau, Heiner: *Netzwerke – Eine allgemeine Theorie oder die Anwendung einer Universalmetapher in den Wissenschaften?*, in: *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick*, hrsg. von Dens., Bielefeld 2009, S. 267–285.
- Handel, Norbert v.: *Habsburg in Italien. Ein historischer Spaziergang von Karl V. bis zur italienischen Kriegserklärung 1915*, Graz 2016.
- Hanke, Roland Martin: *Mops und Maurer. Betrachtungen zur Geschichte der Mopsgesellschaft. Materialien zur Freimaurerei*, Bayreuth 2009.
- Harzen-Müller, A. N.: *Marianne Pirker*, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 41 (1910), Heft 2, S. 13–15, und Heft 3, S. 25–27.
- Haslmayr, Harald: Art. *Operette, I. Problemstellung, Terminologie und historische Voraussetzungen*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13257> [zuletzt eingesehen am 25.4.2022].
- Haug-Moritz, Gabriele: *Die Zeit der katholischen Herzöge (1733–1795)*, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von Sönke Lorenz, Dieter Mertens und Volker Press, Stuttgart u. a. 1997, S. 247–271.
- Hauge, Peter: Art. *Scalabrini, Paolo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 91 (2018), S. 231–234, online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-scalabrini_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Henning, Eckart: *Familie und Gesellschaft*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe und Dems., Insingen bei Rothenburg ob der Tauber ¹³2006, S. 73–85.
- Henze-Döhring, Sabine: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009.
- Henzel, Christoph: Art. *Graun, Carl Heinrich*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49392> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Ders.: *Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation? Hofoper und Hofmusik im Spiegel der Wiener Gesandtschaftsberichte aus Berlin (1740–1780)*, in: *Die Musikforschung* 72/1 (2019), S. 2–20.
- Herr, Corinna; Strohm, Reinhard: *Introduction*, in: *Italian Opera in Central Europe. 1614–1780. Volume 3: Opera Subjects and European Relationships*, hrsg. von Norbert Dubowy, Corinna Herr und

- Alina Żórawska-Witkowska unter Mitarbeit von Dorothea Schröder (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 6), Berlin 2007, S. 1–4.
- Herr, Corinna: *Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel 2013.
- Hersche, Peter: *Die Gesellschaft. Ständeordnung und Refeudalisierung*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Dems. und Siegbert Rampe (= *Handbuch der Musik des Barock*, Bd. 6), Laaber 2018, S. 46–56.
- Hey, Alois Joseph: *Marianne Pircker*, in: *Aus dem Musikleben des Steirerlandes. Geschichtliche und biographische Skizzen zur steirischen Musikgeschichte*, hrsg. vom Steirischen Sängerbunde anlässlich der Musikausstellung 1923, Graz 1924, S. 34–40.
- Ders.: *Das Mingottische Dezennium in Graz (1736–1746). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in Graz*, Diss. masch., Universität München, 1923.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Art. *Mattheson, Johann, Biographie*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14911> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. masch., Universität Salzburg, 1972.
- Hirschmann, Wolfgang: *Italienische Opernpflege am Bayreuther Hof, der Sänger Giacomo Zaghini und die Oper Argenore der Markgräfin Wilhelmine*, in: *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 3), Köln 1995, S. 117–149.
- Hochmuth, Michael: *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse* (= *Schriften zur Kulturwissenschaft*, Bd. 21), Hamburg 1998.
- Ders.: *Chronik der Dresdner Oper. Band 2: Die Solisten*, Dresden 2004.
- Högg, Margarete: *Die Gesangkunst der Faustina Hasse und das Sängerrinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland*, Königsbrück i. Sa. 1931 (Diss. Berlin 1931).
- Holder, Dorothee: *Diva auf dem Demokratenbuckel* (13. November 1982); Zeitungsartikel ohne Angabe der Zeitung aufbewahrt im Stadtarchiv Heilbronn, Sign. ZS 12555.
- Holzer, Ernst: *Zur Biographie der Marianne Pirker*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*. Neue Folge XIV (1905), S. 234–237.
- Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann*, Vol. III, hrsg. von W. S. Lewis, Warren Hunting Smith und George L. Lam (= *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, Vol. 19), New Haven 1954 (online einseh- und durchsuchbar unter <https://walpole.library.yale.edu/collections/digital-resources/horace-walpole-correspondence>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020).
- Hornung, Maria: *Lexikon österreichischer Familiennamen*, Wien 2002.
- Huber, [Johann Ludwig]: *Etwas von meinem Lebenslauf und etwas von meiner Muse auf der Vestung. Ein kleiner Beitrag zu der selbst erlebten Geschichte meines Vaterlandes*, Stuttgart 1798.
- Hunter, David: Art. *Walsh*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22345> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Jensen, Niels Martin: *Von der Hofkapelle zum Opernorchester. Eine institutionengeschichtliche Darstellung der Königlichen Kapelle in Kopenhagen während der Zeit 1770–1874*, in: *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. Volume I: The Orchestra in Society*, hrsg. von Niels Martin Jensen und Franco Piperno (= *Musical life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 7/2), Berlin 2008, S. 527–600.
- Jones, Jeffrey Meredith: *Niccolò Jommelli. Requiem in E-flat Major, 1756. Critical Analysis and Performing Edition*, Diss. masch., The University of Texas at Austin, 2006.

- Jürgens, Ursula: *Barockoper in Hamburg 1678 bis 1738. Die Geschichte der ersten deutschen Bürgeroper*, in: *Die Hamburgische Staatsoper 1: 1678 bis 1945. Bürgeroper – Stadt-Theater – Staatsoper*, hrsg. von Max W. Busch und Peter Dannenberg, Zürich 1990, S. 13–40.
- Keller, Thomas: *Kulturtransferforschung. Grenzgänge zwischen den Kulturen*, in: *Kultur.Theorien der Gegenwart*, hrsg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg, Wiesbaden 2011, S. 106–119.
- Kepler, Ulta: *Marianne Pirker. Die Sängerin am Hofe Carl Eugens*, Mühlacker u. a. 1988.
- 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.
- Kjellberg, Erik: *Die Musik an den Höfen*, in: *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark – Finnland – Island – Norwegen – Schweden*, hrsg. von Gregor Andersson, Stuttgart und Weimar 2001, S. 87–104.
- Kleinertz, Rainer: Art. *Terradellas, Domingo*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16514> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Knapp, J[ohn] Merrill: *Handel/Lampugnani, Rossane (1743)*, in: *Göttinger Händel-Beiträge V* (1993), S. 239–243.
- Knaus, Kordula: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 69), Stuttgart 2011.
- Knoblauch zu Hatzbach, [Karl Damian Achaz] von: Art. *Pyrker, Anna Maria*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 26 (1888), S. 787–790, Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz75350.html#adbcontent> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Köllmann, Erich: *Der Mopsorden*, in: *Keramos* 50 (1970), S. 71–82.
- Koenig-Warthaussen, Gabriele von: *Die Primadonna auf dem Hohenasperg. Marianne Pirker (1717–1782)*, in: *Lebensläufe. Biographien bedeutender Persönlichkeiten*, hrsg. von Ders., Biberach 1988, S. 31–38.
- Kokole, Metoda: *Italian Operas in Ljubljana in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 263–291.
- Dies.: *Two operatic Seasons of Brothers Mingotti in Ljubljana*, in: *De musica disserenda* VIII/2 (2012), S. 57–89.
- Kolb, Fabian; Unseld, Melanie; zur Nieden, Gesa (Hgg.): *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, Mainz 2018.
- Konrad, Ulrich: *Vorwort*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Dems. in Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 27), Tutzing 2007, S. 7–9.
- Kopitzsch, Franklin: *Der Wettstreit zwischen Sprechbühne und Oper 1738 bis 1827*, in: *Die Hamburgische Staatsoper 1: 1678 bis 1945. Bürgeroper – Stadt-Theater – Staatsoper*, hrsg. von Max W. Busch und Peter Dannenberg, Zürich 1990, S. 41–50.
- Korsmeier, Claudia Maria: *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und „seine“ Komponisten. Die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 13), Eisenach 2000.
- Krauβ, Rudolf: *Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter Herzog Karls*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge* XII (1903), S. 257–283 (gekürzte Fassung: *Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter des Absolutismus*, in: *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift* 2/23 (1903), S. 344–355).
- Ders.: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908.
- Ders.: *Das Theater*, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Erster Band*, hrsg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, Eßlingen a.N. 1907, S. 485–554.

- Krause, Ralf: Art. *Leo, Leonardo*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13434> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Kreutziger-Herr, Annette: Art. *Kulturelles Handeln / Musikkulturelles Handeln*, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Ders. und Melanie Unsel, Kassel u. a. 2010, S. 320f.
- Krogh, Torben: *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, Berlin 1923.
- Krucsay, Michaela: *Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Bd. 10), Oldenburg 2015.
- Krüger, Elfriede: *Herzogin Elisabeth Sophia Friederike von Württemberg und andere Frauen am Hofe Herzog Carl Eugens*, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 51 (1997), S. 101–118.
- Kutsch, K[arl] J[osef]; Riemens, Leo unter Mitwirkung von Hansjörg Rost: Art. *Cornelini, Ludovicus*, in: *Großes Sängerlexikon* 2 (⁴2003), S. 905.
- Dies.: Art. *Pirker, Marianne*, in: *Großes Sängerlexikon* 5 (⁴2003), S. 3678.
- Leopold, Silke: *Höfische Oper und feudale Gesellschaft*, in: *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, hrsg. von Udo Bermbach und Wulf Konold (= Hamburger Beiträge zur Öffentlichen Wissenschaft, Bd. 9), Berlin 1992, S. 65–82.
- Dies.: *Mozart, die Oper und die Tradition*, in: *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer (= Facetten deutscher Literatur, Bd. 3), Bern u. a. 1992, S. 19–34.
- Dies.: *Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Ders. (= *Analecta musicologica*, Bd. 49), Kassel u. a. 2013, S. 30–39.
- Lessing, Gotthold Ephraim; Mylius, Christlob: *Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Stutgard (1750)*, abgedruckt in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien* (= Jahresgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), hrsg. von Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 9f.
- Libby, Dennis; Corneilson, Paul: Art. *Panzacchi [Pansacchi], Domenico*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, letzte Aktualisierung 31.1.2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43954> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Libočan, Václav Hájek z: *Kronyka Czeská*, [Česko] 1819.
- List, Rudolf: *Oper und Operette in Graz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ried im Innkreis 1974.
- Loehr, Maja: *Beiträge zur Ortsgeschichte von Eisenerz*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* XXV (1929), S. 129–250.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: Art. *Kolporteur*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Erstveröffentlichung online 2019, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a4988000 [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Mahling, Christoph-Hellmut: „Zu Anherbringung einiger italienischer Virtuosen“. *Ein Beispiel aus den Akten des württembergischen Hofes für die Beziehungen Deutschland-Italien im 18. Jahrhundert*, in: *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte* VIII (1973) (= *Analecta musicologica*, Bd. 12), S. 193–208.
- [Marcello, Benedetto]: *Il teatro alla moda*, [Venedig 1720].
- Markstrom, Kurt; Robinson, Michael F.: Art. *Porpora, Nicola*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Marx, Christian: *Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung. Zwischen Analysekatgorie und Metapher*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung, Bd. 1), Berlin 2016, S. 63–84.

- Marx, Hans Joachim: Art. *Cuzzoni, Francesca*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21536> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Ders.; Schröder, Dorothea: *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995.
- Mattheson, [Johann]: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, ND mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910.
- Ders.: *Philologisches Tresenspiel, als ein kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, vornehmlich aber, mittelst gescheuter Anwendung, in der Tonwissenschaft nuetzlich zu gebrauchen*, Hamburg 1752.
- Mayer, Christine: *Erziehung und Schulbildung für Mädchen*, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. II, 18. Jahrhundert: Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800*, hrsg. von Notker Hammerstein und Ulrich Herrmann, München 2005, S. 188–211.
- McVeigh, Simon: *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge ²1995.
- Mederer, Hanns-Peter: *Musikgeschichte Dänemarks*, Marburg 2012.
- Meixner, Christoph: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstags* (= Musik und Theater, Bd. 3), Sinzig 2008.
- Meyer, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Abt. II., Bd. 7, Tübingen 1997.
- Milhous, Judith; Hume, Robert D.: *Handel's London – the theatres*, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows, Cambridge 1997, S. 55–63.
- Moli Frigola, Montserrat: *Compositores e intérpretes españoles en Italia en el siglo XVIII*, in: *Cuadernos de sección. Música* 7 (1994), S. 9–126.
- Mücke, Panja: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2003.
- Müller (von Asow), Erich H[ermann]: *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1917.
- Müller, Hans-Peter: *Pierre Bourdieu. Eine systematische Einführung*, Berlin 2014.
- Münch, Paul: *Lebensformen in der Frühen Neuzeit. 1500 bis 1800*, Berlin 1998.
- Mylius, Otfried [Pseud.]: *Die Irre von Eschenau. Ein Roman aus der Zeit Herzogs Karl Eugen von Württemberg*, 2 Bde., Stuttgart 1869.
- Nägele, Reiner: Art. *Jommelli, Niccolò*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27593> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Ders.: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater 1750–1918*, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Dems. (= Jahressgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), Stuttgart 2000, S. 1–7.
- Ders.: *Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme*, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 1), Heidelberg 2018, DOI: <https://doi.org/10.17885/heup.347.479>, S. 479–535.
- Ders.: *Das Württembergische Hoforchester im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe, Volume I: The Orchestra in Society*, hrsg. von Niels Martin Jensen und Franco Piperno (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Bd. 7/2), Berlin 2008, S. 367–385.

- Nalbach, Daniel: *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italian Opera House*, London 1972.
- Neiiendam, Klaus: *Et clavichordbilledes historie. Den musikalske dronning Louise og de italienske operister*, in: *Danske teaterhistoriske studier*, hrsg. von Dems., [Kopenhagen] 2000, S. 57–80.
- Neuhoff, Hans; de la Motte-Haber, Helga: *Musikalische Sozialisation*, in: *Musiksoziologie*, hrsg. von Dens. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2007, S. 389–417.
- Nickisch, Reinhard M. G.: *Brief* (= Sammlung Metzler, Bd. 260), Stuttgart 1991.
- Nitschke, Christian: *Die Geschichte der Netzwerkanalyse*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung, Bd. 1), Berlin 2016, S. 11–29.
- Over, Berthold; zur Nieden, Gesa (Hgg.): *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics* (= Mainz Historical Cultural Sciences, Bd. 45), Bielefeld 2021.
- Pancino, Livia: Art. *Venedig. Von 1560 bis 1797*, in: *MGG Online*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13994> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Pegah, Rashid-S.: *Musikalische Unterhaltung in Porto Mantovano und ein böhmischer Lautenspieler in Berlin. Notizen zu Interpreten Vivaldis*, in: *Studi vivaldiani* 12 (2012), S. 37–51.
- Perutková, Jana: *Vienna Kärntnertheater Singers in the Letters from Georg Adam Hoffmann to Count Johann Adam von Questenberg. Italian Opera Singers in Moravian Sources c. 1720–1740 (Part II)*, in: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchange*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 275–292.
- Pfeilsticker, Walther: *Neues württembergisches Dienerbuch, Erster Band Hof – Regierung – Verwaltung*, Stuttgart 1957.
- Pfister, Ulrich; Bräuer, Helmut: Art. *Unterschichten*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 13 (2011), Sp. 1089–1095.
- Ders.; Fahrmeir, Andreas: Art. *Sozialstruktur*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 12 (2010), Sp. 271–279.
- Philippi, Daniela: *Vorwort*, in: *Christoph Willibald Gluck. La contesa dei Numi. Componimento drammatico von Pietro Metastasio bearbeitet von Thomas Clitau*, hrsg. von Ders. (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Abteilung III, Bd. 13), Kassel u. a. 2004, S. VII–XII.
- Piperno, Franco: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Bd. 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1990, S. 15–79.
- Pirchegger, Hans: *Geschichte der Steiermark 1740–1919 und die Kultur- und Wirtschaftsgeschichte 1500–1919*, Graz u. a. 1934.
- Polin, Giovanni: Art. *Mingotti*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 74 (2010), S. 622–627, online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_%28Dizionario-Biografico%29/ [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Polko, Elise: *Die Nachtigall vom Hohenasperg*, in: *Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung* XIV/14 (8. April 1868), S. 109f. (engl. Übersetzung: *The Nightingale of Hohenasperg*, in: *Appleton's Journal of Literature, Science, and Art* II/26 (25. September 1869), S. 164–166).
- Pollerus, Christine: *Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert*, Diss. masch., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2005.
- Dies.; Haslmayr, Harald: *Die Grätzerische Pallas. Zum Musikleben in Graz im 18. Jahrhundert*, in: *Steiermark. Wandel einer Landschaft im langen 18. Jahrhundert*, hrsg. von Harald Heppner und Nikolaus Reisinger (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 12), Wien u. a. 2006, S. 345–374.

- Pyta, Wolfram: VII. *Biographisches Arbeiten als Methode. 1. Geschichtswissenschaft*, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 331–338.
- Radics, P[eter]: von: *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters, Erster Teil*, Laibach 1912.
- Rampe, Siegbert: *Musik bei Hof*, in: *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, hrsg. von Peter Hersche und Dems. (= Handbuch der Musik des Barock, Bd. 6), Laaber 2018, S. 126–144.
- Rasch, Rudolf: *Basic Concepts*, in: *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues. Bibliography*, hrsg. von Dems. (= Musical life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, The Circulation of Music, Vol. I), Berlin 2005, S. 13–46.
- Redlich, P. Virgil: *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639–1810. Bd. I: Text der Matrikel* (= Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst, Bd. V), Salzburg 1933.
- Rehbein, Boike; Saalman, Gernot: *Kapital (capital)*, in: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein, Stuttgart und Weimar 2009, S. 134–140.
- Reimer, Erich: *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 112), Wilhelmshaven 1991.
- Reisinger, Elisabeth: *Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure*, in: *Die Musikforschung* 71/1 (2018), S. 3–18.
- Rippe, Wolfgang: *Leichenpredigten und Totenzettel*, in: *Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung*, hrsg. von Dems. und Eckart Henning, Insingen bei Rothenburg ob der Tauber ¹³2006, S. 124–130.
- Ricci, Corrado: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888 (ND Bologna 1965).
- Rice, Paul F.: *Venanzio Rauzzini in Britain. Castrato, Composer, and Cultural Leader* (= Eastman Studies in Music, Bd. 125), Rochester (N.Y.) u. a. 2015.
- Riemann, Hugo: Art. *Pirker, Marianne*, in: *Musik-Lexikon* 1882, S. 704; ²1884, S. 704; ³1887, S. 757f.; ⁴1894, S. 821; ⁵1900, S. 869; ⁶1905, S. 1016; ⁷1909, S. 1089; ⁸1916, S. 853; ⁹1919, S. 905; ¹⁰1922, S. 983; ¹¹1929, S. 1396; ¹²1961, Bd. 2 Personen L–Z, S. 412.
- Robinson, Michael F.; Maffei, Fabiola; Garibbo, Rossella: Art. *Lampugnani, Giovanni Battista (ii)*, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15926> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Rode-Breyman, Susanne: *Einleitung*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Ders. (= Musik – Kultur – Gender, Bd. 3), Köln u. a. 2007, S. 1–7.
- Rosselli, John: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992.
- Rottensteiner, Gudrun: *Von Graz aus in die weite Welt. Marianne Pirker (1717–1782) – eine „Prima Donna Tedesca“*, in: *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850*, hrsg. von Elke Hammer-Luza und Elisabeth Schöggel-Ernst (= Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, Bd. 82), Graz 2017, S. 159–170.
- Runge, Anita: III.2. *Wissenschaftliche Biographik*, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 113–121.
- Saal, Wolfgang (Hrsg.): *Der Mops – ein Kunstwerk*, Trier und Berlin 2008.
- Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994.
- Schauer, Eberhard: *Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte*, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Reiner Nägele (= Jahressgabe 2000 der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V.), Stuttgart 2000, S. 11–83.
- Schiedermair, Ludwig: *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper*, Leipzig 1908.

- Schillinger-Praßl, Christa: „Die jungen Fräulein in allen guten Sitten und Tugenden zu unterweisen“
Die weiblichen Schulorden in Österreich in der Frühen Neuzeit, in: *Geschichte der Frauenbildung und Mädchenerziehung in Österreich. Ein Überblick*, hrsg. von Ilse Brehmer und Gertrud Simon, Graz 1997, S. 92–102.
- Dies.: „Wer seine Tochter etwas lernen lassen will“*. Die Schullandschaft im 18. Jahrhundert (am Beispiel der Steiermark)*, in: ebda., S. 162–166.
- Schmid, Manfred Hermann: *Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 11–30.
- Schmidt-Hensel, Roland Dieter: „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*“. *Johann Adolf Hasses ‚Opere serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Teil I. Darstellung, Teil II. Werk-, Quellen- und Aufführungsverzeichnis* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 19), Göttingen 2009.
- Schneider, Herbert; Wiesend, Reinhard: *Einleitung*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Dens. (= *Geschichte der Oper*, Bd. 2), Laaber 2006, S. IX–XIV.
- Schneider, L[ouis]: *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Gesammelte Schriften und Schicksale* I/II. *Acht Bände in vier Bänden*, Hildesheim u. a. 1972, ND der Ausgabe Stuttgart 1839, Erster Band, Erster Teil 1791.
- Schütze, Johann Friedrich: *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794.
- Schukraft, Harald: *Kleine Geschichte des Hauses Württemberg*, Tübingen 2006.
- Schulte Beerbühl, Margrit; Vögele, Jörg: *Räumliche Konstruktion und soziale Normen in Handlungszusammenhängen des 18. Jahrhunderts*, in: *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick*, hrsg. von Heiner Fangerau und Thorsten Halling, Bielefeld 2009, S. 93–110.
- Schweiger, Hannes: ‚*Biographiewürdigkeit*‘, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 32–36.
- Schwingel, Markus: *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg 2018.
- Scouten, Arthur H. (Hrsg.): *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part 3: 1729–1747*, 2 Bde., Carbondale (Illinois) 1961.
- Seedorf, Thomas: Art. *Marianne Pirker*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28122> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Ders.: „*Wie ein gutgemachts kleid*“. *Überlegungen zu einer mehrdeutigen Metapher (nebst einigen Randbemerkungen zu Mozart)*, in: „*Per ben vestir la virtuosa*“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (= *Forum Musikwissenschaft*, Bd. 6), hrsg. von Daniel Brandenburg und Dems., Schliengen 2011, S. 11–21.
- Selfridge-Field, Eleanor: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres. 1660–1760*, Stanford 2007.
- Siegert, Christine: *Zum Pasticcio-Problem*, in: *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine*, hrsg. von Thomas Betzwieser (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 31), Würzburg 2016, S. 155–166.
- Sittard, Josef: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Zweiter Band 1733–1793*, Stuttgart 1891.
- Skalická, Marie: *Die Sänger der italienischen Oper in Prag 1724–1735*, in: *De musica disputationes pragenses* II (1974), S. 147–169.
- Smith, W[illiam] C.; Humphries, Ch[arles]: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the Years 1721–1766*, London 1968.

- Ders. zusammen mit Charles Humphries: *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions*, Oxford ²1970.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, in: *Divadelní Revue* 2 (2015), S. 139–152.
- Spulak, Roswitha: *Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks*, in: *Die Musikforschung* 40/4 (1987), S. 345–349.
- Stone Jr., George Winchester (Hrsg.): *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part 4: 1747–1776*, 3 Bde., Carbondale (Illinois) 1962.
- Strohm, Reinhard: Argippo in „Germania“, in: *Studi Vivaldiani* 8 (2008), S. 111–127.
- Ders.: Art. *Dramma per musica, 18. Jahrhundert (Opera seria), Bedeutung in Europa*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48082> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Ders.: *Darstellung, Aktion und Interesse in der höfischen Opernkunst*, in: *Händel-Jahrbuch* 49 (2003), S. 13–26.
- Ders.: *Europäische Pendleroper. Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne*, in: *Gluck und Prag*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= *Gluck-Studien*, Bd. 7), Kassel u. a. 2016, S. 13–27.
- Ders.: *Italian Operisti North of the Alps c. 1700–c. 1750*, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hrsg. von Dems. (= *Speculum musicae*, Bd. 8), Turnhout 2001, S. 1–59.
- Ders.: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, 2 Teile (= *Analecta musicologica*, Bd. 16), Köln 1976.
- Ders.: *Metastasio at Hamburg. Newly-Identified Opera Scores of the Mingotti Company. With a Postscript on Ercole nell'Indie*, in: *Il canto di Metastasio. Atti del Convegno di studi Venezia 1999*, hrsg. von Maria Giovanna Miggiani (= *Bibliotheca musica bononiensis*, Bd. 3), Bologna 2004, S. 541–571.
- Ders.: *North Italian operisti in the Light of New Musical Sources*, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 421–438.
- Ders.: *The Operas of Antonio Vivaldi* (= *Studi di musica Veneta. Quaderni Vivaldiani*, Bd. 13), 2 Bde., Florenz 2008.
- Suppan, Wolfgang: Art. *Pirker Franz Josef Karl und Marianne*, in: *Steirisches Musiklexikon* (²2009), S. 521.
- Talbot, Michael: *Thomas Vincent (1723–1798). Oboist, Composer, and Entrepreneur*, in: *British Music, Musicians and Institutions, c. 1630–1800. Essays in Honor of Harry Diack Johnstone*, hrsg. von Peter Lynan und Julian Rushton, Woodbridge 2021, S. 54–71.
- Taylor, Carole: *From Losses to Lawsuit. Patronage of the Italian Opera in London by Lord Middlesex, 1739–45*, in: *Music & Letters* 68/1 (1987), S. 1–25.
- Tegen, Martin: *Die Nationaloper als königliche Institution*, in: *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. Volume I: The Orchestra in Society*, hrsg. von Niels Martin Jensen und Franco Piperno (= *Musical life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Bd. 7/2), Berlin 2008, S. 187–195.
- Thaler, Manfred Josef: *Das Salzburger Domkapitel in der Frühen Neuzeit (1514 bis 1806). Verfassung und Zusammensetzung* (= *Wissenschaft und Religion*, Bd. 24), Frankfurt a.M. u. a. 2011.
- Theobald, Rainer: *Die Opern-Stageioni der Brüder Mingotti 1730–1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Wien 2015.

- Ders.: *Die Preßburger Oper von 1741. Zum Spielplan der Truppe Pietro Mingottis*, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 25 (1972), S. 72–81.
- Ther, Philipp: *Einleitung. Das Musiktheater als Zugang zu einer Gesellschafts- und Kulturgeschichte Europas*, in: *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, hrsg. von Sven Oliver Müller, Dems., Jutta Toelle und Gesa zur Nieden (= Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 5), Wien u. a. 2010, S. 9–24.
- Thomsen-Fürst, Rüdiger: *Die Musik am markgräfllich badischen Hof in Karlsruhe (1715–1803)*, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 1), Heidelberg 2018, S. 139–183, DOI: <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479>.
- Tintori, Giampiero; Schito, Maria Maddalena: *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Cuneo 1998.
- Uhlig, Wolfgang; Zahlten, Johannes: *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, Stuttgart 2005.
- Unsel, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Bd. 3), Köln u. a. 2014.
- Dies.: *VII. Biographisches Arbeiten als Methode. 4. Musikwissenschaft*, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart u. a. 2009, S. 358–365.
- Veil, Hildegard: *Die Gefangene vom Hohen-Asperg*, in: *Der Schwabenspiegel* 30/11 (17. März 1936), S. 83.
- Venturi, Fulvio: *L'opera lirica a Livorno 1658–1847. Dal Teatro di San Sebastiano al Rossini*, Livorno 2004.
- [Volmari, Beate]: *Nachtigall im Käfig. Der Fall Marianne Pirker*, in: *Angeklagt! Außergewöhnliche Kriminalfälle in Schwaben*, hrsg. von Steffen Pross und Ders., Stuttgart 2005, S. 62–69 und 153.
- Voss, Steffen; Marx, Hans Joachim; Heyink, Rainer; Stephenson, Kurt: *Art. Hamburg, Stadt, Konzertwesen*, in: *MGG Online*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13993> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Wagner, Günther: *Art. Urspringer, Franz Xaver (Kajetan Florian)*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/371340> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016.
- Ders.: *Die Oper als europäische Gattung*, in: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, hrsg. von Peter Stachel und Philipp Ther (= Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 3), Wien u. a. 2009, S. 11–30.
- Ders.: *Wandernde Operntruppen – Reisende, oder Migranten?*, unpublizierter Vortrag gehalten im Rahmen der *31st Slovene Music Days* 2016 in Ljubljana.
- Walther, Gerrit: *Art. Hundehaltung*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Erstveröffentlichung online 2019, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_282569 [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Weber, Gernot: *Das 18. Jahrhundert – Eschenau im Zeitalter des Absolutismus*, in: *Obersulm. Sechs Dörfer – eine Gemeinde*, hrsg. von der Gemeinde Obersulm, Obersulm 1997, S. 199–223.
- Weber, William: *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914*, in: *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, hrsg. von Dems., Bloomington und Indianapolis 2004, S. 3–24.
- Wiel, Taddeo: *I teatri musicali veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800) con prefazione dell'autore*, Venedig 1897.

- Wiesend, Reinhard: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Hinführung*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Dems. (= Geschichte der Oper, Bd. 2), Laaber 2006, S. 1–8.
- Ders.: *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung – Form und Satztechnik – Inhaltsdarstellung. Mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern* (= Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 8), Tutzing 1984.
- Ders.: *Tonartendisposition und Rollenhierarchie in Hasses Opern*, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“* (Siena 1983), hrsg. von Friedrich Lippmann (= Analecta musicologica, Bd. 25), Laaber 1987, S. 223–231.
- Wiggermann, Karl-Friedrich: Art. *Passion Week/Holy Week*, in: *Religion Past and Present*, Erstveröffentlichung online 2011, http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_SIM_11346 [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Wolf, Adam: Art. *Lobkowitz, Georg Christian Fürst von*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 19 (1884), S. 50, Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd122236300.html#adbcontent> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Wolf, Norbert Richard: *Geschichte des Akademischen Gymnasiums*, in: *350 Jahre Akademisches Gymnasium Salzburg 1617–1967*, [Salzburg 1967], S. 24–34.
- Woodfield, Ian: *Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance* (= Cambridge Studies in Opera), Cambridge 2001.
- Woyke, Saskia Maria: *Faustina Bordoni. Biographie, Vokalprofil, Rezeption*, Frankfurt am Main 2010.
- Dies., Losleben, Katrin; Mösch, Stephan; Mungen, Anno: *Einleitung*, in: *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 28), hrsg. von Dens., Würzburg 2017, S. 7–12.
- Zsovár, Judit: *Insights into the Early Years of Vienna's First Public Opera House. Farinella at the Kärntnertheater, 1730–1732*, in: *Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1917)*, hrsg. von Cristina Scuderi und Ingeborg Zechner (= Musik: Forschung und Wissenschaft, Bd. 6), Münster u. a. 2019, S. 37–53.
- Zur Nieden, Gesa: *Frühneuzeitliche Musikermigration nach Italien. Fragen, Verflechtungen und Forschungsgebiete einer europäischen Kulturgeschichtsschreibung der Musik*, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel*, hrsg. von Anne-Madeleine Goulet und Ders. (= Analecta musicologica, Bd. 52), Kassel u. a. 2015, S. 9–30.

5.4 Digitale Ressourcen

- Corago. *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, Datenbank, <http://corago.unibo.it/>, DOI: <http://dx.doi.org/10.6092/UNIBO/CORAGO> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Forschungsstelle für Personalschriften. *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Datenbanken, <http://www.personalschriften.de> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- HAW-Forschungsstelle *Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert*, Musikerdatenbank, <https://www.haw.uni-heidelberg.de/forschung/forschungsstellen/hofmusik/hofmusik-musiker.de.html> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- The Italian Opera Aria on the London Stage 1705–1801*, Datenbank von Michael Burden und Christopher Chowrimootoo, <http://italianaria.bodleian.ox.ac.uk/> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].
- Quell'usignolo. *Le site des premiers interprètes baroques et classiques*, Verzeichnis von Sängerbiografien, <http://www.quellusignolo.fr/sopranos/pirker.html> [zuletzt eingesehen am 16.7.2020].

6 Anhang

6.1 Marianne Pirker in Venedig: Das Gesangspersonal der Produktionen am Teatro San Giovanni Grisostomo

In der folgenden Tabelle sind die Sänger und Sängerinnen und Produktionen verzeichnet, die in den *stagioni autunno* 1743 und *carnevale* 1743/44 am Teatro San Giovanni Grisostomo engagiert waren bzw. aufgeführt wurden. Die Produktionen erscheinen in der chronologischen Reihenfolge ihrer Aufführung. Die Namen der Sänger und Sängerinnen entsprechen nicht den Schreibweisen in den Libretti, sondern wurden vereinheitlicht. Die Schreibweise der Rollennamen wurde dagegen aus den jeweiligen Textbüchern übernommen.

	<i>Arsace (autunno)</i>	<i>Meride e Selinunte (carnevale)</i>	<i>Temistocle (carnevale)</i>	<i>Artaserse (carnevale)</i>	<i>Le nozze d'Ercole e d'Ebe (carnevale)</i>
Caterina Aschieri	Statira	/	/	/	/
Catarina Fumagalli	/	Ericlea	Aspasia	Mandane	Ebe
Marianne Pirker	Rosmiri	Areta	Rossane	Semira	Giunone
Giovanni Carestini	Arsace	/	/	/	/
Ventura Rocchetti	/	Meride	Serse	Arbace	Ercole
Giuseppe Jozzi	Mitrane	/	/	/	/
Margherita Giacomazzi	/	Selinunte	Lisimaco	Artaserse	Giove
Cristoforo del Rosso	Artabano	Dionisio	Temistocle	Artabano	/
Lorenzo Peruzzi	Megabise	Nicandro	Sebaste	Megabise	/
Marc'Antonio Mareschi	/	Timocrate	/	/	/
Giovanna Rossi	/	/	Neocle	/	/

**6.2 Benefizkonzerte in den seasons 1746/47 und 1747/48 für den
Fund for the Support of Decay'd Musicians and Their Families
im Londoner King's Theatre**

Beide Texte entsprechen den jeweiligen im *General Advertiser* abgedruckten Anzeigen. Die originalen Hervorhebungen (etwa durch Kursivierung) wurden übernommen, der Zeilenfall dagegen nicht. Nur die Gliederung des Textes wurde beibehalten. Der Text für das Konzert am 14. April 1747 entspricht den im *General Advertiser* am 27., 28. und 31. März sowie am 2., 4., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 13. und 14. April 1747 abgedruckten Anzeigen.

6.2.1 Programm nach dem *General Advertiser* für das Konzert am 14. April 1747

*For the Benefit and Increase of a FUND establish'd for the Support of Decay'd MUSI-
CIANS, or their Families.*

AT the KING's THEATRE in the HAY-MARKET, on Tuesday, April the 14th, will
be perform'd an Entertainment of Vocal and Instrumental MUSICK, as follows.

FIRST PART.

Overture dell Fetonte.

Rassembro un Passagiero [!], in Mitridate, sung by Signor Triulzi.

Bella Consola, in Scipione, sung by Signor Ciacchi.

Se Spuntan Vezzose, in Mitridate, sung by Signora Pirker.

Concerto by Signor Cervetto.

Cara nel dirti Addio, in Anibale in Capua, sung by Signor Reginelli.

O Placido il Mare, in Siroe, sung by Signora Casarini.

SECOND PART.

Concerto by Carbonell.

O Sleep, in Semele, sung by Signor Frasi.

Che [!] *Finger non sa*, in Mitridate, sung by Signor Ciacchi.

Quando ti acquisto, in Mitridate, sung by Signor Reginelli.

Se del comun Periglio, in Anibali [!], sung by Signora Perker [!].

Concerto by Mr. Miller.

La Dove, in Admetus, sung by Signor [!] Casarini.

Duetto. *Perdon* [!] *Amato Bene*, compos'd by Signor Terradelas [!], sung by Signora
Pirker and Signor Triulzi.

THIRD PART.

Concerto by Mr. Vincent.

L'empia mia Stella, in Anibale, sung by Signor Reginelli.

To Song and Dance, in Samson, sung by Signora Frasi.

Per quell' istesso Labro [!], in Mitridate, sung by Signor Triulzi.

Dica il Falso, in Rossane, sung by Signora Casarini.

A Grand Concerto of Mr. Handel's.

In Seno a chi l'accede [!], in Fetonte, sung by Signor Reginelli.

Coro in Mitridate.

Pit and Boxes to be put together, and no Persons to be adm'tted without Tickets, which will be delivered that Day, at the Office in the Hay-Market, at Half a Guinea each.

Gallery Five Shillings.

The Gallery will be open'd at Four o'Clock. Pit and Boxes at Five.

To begin exactly at Six o'Clock.

The Tickets delivered to the Subscribers to this Charity will admit one Person into any Part of the House.

6.2.2 Programm nach dem *General Advertiser* für das Konzert am 5. April 1748

For the Benefit and Increase of a FUND established for the Support of Decay'd Musicians or their Families.

AT the KING's THEATRE in the Hay-Market, on Tuesday, April 5, will be perform'd an Entertainment of Vocal and Instrumental

M U S I C K.

FIRST PART.

A New Overture, Composed by Signor Paradies.

D'Ogni Amator, in L'Ingratitudine Punita, sung by Signor Ciacchi.

Son Confusa Pastorella, in L'Ingratitudine Punita, by Signora Pirkir [!].

Rasserena il mest [!] *Ciglio*, in Artamene, sung by Signora Galli.

Concerto by Signor Pasqualino.

Se Fosse il mio Diletto, Compos'd by Sig. Hasse, sung by Sig. Reginelli.

Leon Cacciato, in Solva¹ in Scipione, sung by Signora Casarini.

SECOND PART.

Concerto by Mr. Carbonell.

Heart, thou Seat of soft Delight, in Acis and Galatea, by Signora Frasi.

Vivi non ti contendo no, in L'Ingratitudine Punita, sung by Sig. Ciacchi.

Vuoi Saper se tu mi piaci, compos'd by Sig. Hasse, sung by Sig. Reginelli.

Perder L' Amico, in Enrico, sung by Signora Pirkir [!].

Concerto by Mr. Miller.

A me ritornate Speranze piu Care, in Enrico, sung by Signora Casarini.

Passagier [!] *che su la Sponda*, by Sig. Hasse, sung by Sig. Reginelli.

1 Gemeint ist die Arie „Leon cacciato in selva“, die in London 1742 in *Scipione in Cartagine* sowie 1748 in *Enrico* aufgeführt wurde. Dies ergibt sich aus der Suche nach dieser Arie in dem Projekt *The Italian Opera Aria on the London Stage 1705–1801* von Michael Burden und Christopher Chowrimootoo (<http://italianaria.bodleian.ox.ac.uk/>, zuletzt eingesehen am 16.7.2020).

THIRD PART.

Concerto by Mr. Vincent.

O' inespettata [!] *Sorte*, by Signor Veracina [!], sung by Signora Galli.

The Prince unable to conceal his Pain, in Alexander's Feast, by Sig. Frasi.

Come, ever smiling Liberty, in Judas Maccabeus, by Signora Casarini.

Che quel Cor, by Signor. [!] Hasse, sung by Signor Reginelli.

A Grand Concerto of Mr. Handel's.

Pit and Boxes to be put together, and no Persons to be admitted without Tickets, which will be delivered that Day, at the Office in the Hay-Market, at Half a Guinea each.

Gallery Five Shillings.

The Gallery will be open'd at Four o'clock [!], Pit and Boxes at Five.

To begin exactly at Six o'Clock.

Note, The Tickets delivered to the Subscribers to this Charity, will admit one Person into any Part of the House.

6.3 Mopsordensgruppe aus Porzellan, Landesmuseum Mainz

Mopsordensgruppe, um 1760, Porzellan, farbig staffiert, Goldstaffage,
H. 23,5 cm x B. 21,5 cm x T. 16,0 cm,
GDKE, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. KH 1998/180 (Foto: Ursula Rudischer)



<https://rlp.museum-digital.de/object/31>, zuletzt eingesehen am 24.7.2022

Für die Erteilung einer kostenlosen Reproduktionsgenehmigung gebührt dem Landesmuseum Mainz Dank.

6.4 Bemalung des Clavichord-Innendeckels im Lolland-Falsters stiftsmuseum in Maribo

Die Abbildungsgenehmigung wurde dankenswerter Weise von Kasper H. Søsted vom Lolland-Falsters stiftsmuseum in Maribo erteilt. Das Clavichord wird dort unter der Inventarnummer 1.010 geführt. Die Fotos stammen von Nicolai Elvers Østenlund.

6.4.1 Abbildung des gesamten Clavichords



6.4.2 Ausschnitt: Die Gruppe der Musiker und Musikerinnen



6.5 Übersicht über die Erstaufführungen von Opern am württembergischen Hof 1750–1756

Die beiden folgenden Tabellen zeigen die durch Libretti nachgewiesenen Opernaufführungen am württembergischen Hof während Marianne Pirkers Anstellung (1750–1756). Alle erhaltenen Libretti beziehen sich auf die jeweilige Erstaufführung in Württemberg und geben als Anlass bzw. Aufführungsdatum entweder den Geburtstag der Herzogin am 30. August an oder verweisen auf den Karneval (1751 und 1752) bzw. auf den Geburtstag des Herzogs am 11. Februar (ab 1753). Die erste Tabelle enthält die Sängerbesetzung der jeweiligen Aufführungen bis zum Karneval 1753 unter den Oberkapellmeistern Brescianello bzw. Ignaz Holzbauer, die zweite bietet eine Übersicht über die württembergischen Opern-Erstaufführungen ab der Verpflichtung Niccolò Jommellis (August 1753) bis zum Ende von Pirkers Anstellung aufgrund ihrer Verhaftung (September 1756). Die Namen der Sänger und Sängerinnen wurden normalisiert, die Schreibweisen der jeweiligen Partien aus den Libretti übernommen.

6.5.1 Aufführungen August 1750–Karneval 1753

	Stefano Leonardi	Marianne Pirker	Kajetan Neusinger	Giuseppe Jozzi	Luisa Peruzzi	Antonio Casati	Christoph Hager	Giuseppe Paganelli	Pietro Serafini	Rosalie Holzbauer	Franz Joseph Trebrer	Giuseppe Sidotti
<i>Artaserse</i> (Aug. 1750)	Artaserse (primo uomo)	Mandane (prima donna)	Artabano (tenore)	Arbace (secondo uomo)	Semira (seconda donna)	Megabise (ultima parte)	/	/	/	/	/	/
<i>Ezio</i> (Karneval 1751)	/	Fulvia (prima donna)	Valentiniano III (tenore)	Ezio (primo uomo)	Onoria (seconda donna)	/	Massimo (secondo uomo)	Varo (ultima parte)	/	/	/	/
<i>La Didone abbandonata</i> (Aug. 1751)	/	Didone (prima donna)	Osmida (ultima parte)	Enea (primo uomo)	Selene (seconda donna)	/	Jarba (tenore)	Adrasto (ultima parte)	Araspe (secondo uomo)	/	/	/
<i>Il Ciro riconosciuto</i> (Karneval 1752)	/	Mandane (prima donna)	Astiage (primo tenore)	Ciro (primo uomo)	/	/	Cambise (secondo tenore)	Arpago (secondo uomo)	/	Arpalice (seconda donna)	Mitridate (ultima parte)	/
<i>L'Alessandro nell'Indie</i> (Aug. 1752)	/	Cleofide (prima donna)	Alessandro (tenore)	Poro (primo uomo)	/	/	/	Timogene (ultima parte)	/	Erissena (seconda donna)	/	Gandarte (secondo uomo)
<i>Fetonte</i> (Feb. 1753)	/	Libia (prima donna)	Il Sole (tenore)	Epaso (primo uomo)	/	/	Merobe (tenore)	Arbace (tenore)	/	Teone (seconda donna)	Proteo (ultima parte)	Fetonte (secondo uomo)

6.5.2 Aufführungen August 1753–August 1756

	Marianne Pirker	Kajetan Neusinger	Giuseppe Jozzi	Luisa Peruzzi	Christoph Hager	Giuseppe Paganelli	Aloysia Pirker	Giovanni Bellardi	Francesco Bozzi	Francesco Guerrieri
<i>La clemenza di Tito</i> (Aug. 1753)	Vitellia (prima donna)	/	Sesto (primo uomo)	/	Tito Vespasiano (tenore)	Publio (ultima parte)	Servilia (seconda donna)	Annio (secondo uomo)	/	/
<i>Il Catone in Utica</i> (Aug. 1754)	Marzia (prima donna)	/	Cesare (primo uomo)	/	Catone (tenore)	Fulvio (ultima parte)	Emilia (seconda donna)	/	Arbace (secondo uomo)	/
<i>Pelope</i> (Feb. 1755)	Ippodamia (prima donna)	Nettuno (ultima parte)	Pelope (primo uomo)	/	Toante (tenore)	Cidippo (ultima parte)	Erifile (seconda donna)	/	Argiro (ultima parte)	Fenicio (secondo uomo)
<i>Il giardino incantato</i> (Feb. 1755)	beteiligt	beteiligt	beteiligt	beteiligt	Il Mago („primo tenore“)	beteiligt	beteiligt	/	beteiligt	beteiligt
<i>Enea nel Lazio</i> (Aug. 1755)	Lavinia (prima donna)	/	Enea (primo uomo)	/	Latino (tenore)	Mezenzio (ultima parte)	Giturna (seconda donna)	/	Aceste (ultima parte)	Turno (secondo uomo)
<i>Artaserse</i> (Aug. 1756)	Mandane (prima donna)	/	Arbace (secondo uomo)	/	Artabano (tenore)	/	Semira (seconda donna)	/	Megabise (ultima parte)	Artaserse (primo uomo)

6.6 Artikel Stuttgarter Zeitungen zu den Feierlichkeiten anlässlich der herzoglichen Geburtstage in den Jahren 1751 und 1755

Die beiden folgenden Zeitungsartikel stammen aus den Stuttgarter Zeitungen *Das Merckwürdigste von Politischen Neuigkeiten* vom 7. September 1751, Nro. 72, Dienstags (HStAS unter der Signatur A 21 Bü 147) sowie aus den *Privilegirten Stuttgarter Zeitungen* vom 18. Februar 1755, Nro. 14, Dienstags (HStAS unter der Signatur A 21 Bü 146). Der Zeilenfall wird nicht berücksichtigt. Ebenso wird der Unterschied im Druckbild einzelner in lateinischer Schrift statt in Fraktur gedruckten Worte nicht wiedergegeben.

6.6.1 Zeitungsartikel zu den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags der Herzogin Elisabeth Friederike Sophie von Württemberg 1751

Teutschland. Stutgart, vom 4. Sept. An letztverwichenem Montag ware der hohe Geburths-Tag der regierenden Frau Herzogin Hoch-Fürstl. Durchl. an welchem Höchst-Dieselbe das 19de Jahr Dero ruhmvollen Alters höchstbeglückt zuruck gelegt haben. Zu solenner Begehung desselben wurden zerschiedene Festivitäten angestellt, welche 5. Tag lang fürgedauert haben. Montags als an dem hohen Geburts Tag selbsten kamen samtliche allhier anwesende so wol fremde als einheimische Stands-Persone[n], Gesandte, Ministres, Cavaliers, auch alle Officiers von denen Regimentern, in grosser Galla nach Hofe. Mittags waren grosse Tafeln und zwar die Fürstliche im Ritter-Saal zu 34. zwey Marschalls-Tafeln jede zu 24. und eine Bey-Tafel zu 18. Couverts: Wozu mit Trompeten und Paucken das Zeichen gegeben, und mit Marschalls-Stäben servirt worden. Nach geendigter Tafel wurde der Caffee in der regierenden Frau Herzogin Hoch-Fürstl. Durchl. Zimmern genommen, und hernachmals eben auch allda Abends Assemblée gehalten und gespielt: Die Dames erschienen hirbey in grosser Anzahl und en Robbes, und gegen 10. Uhr setzte man sich in bunten Reyhen zur Tafel, wovon die Fürstliche mit 26. die beede Marschalls-Tafeln jede mit 24. und wiederm eine Bey-Tafel mit 18. Couverts gedeckt ware. Andern Tags wurden abermalen grosse Tafeln gehalten, wie Tags zuvor, und Abends auf dem Lust-Haus in dem dasigen grossen Opern-Saal, die neue Opera: *Didone abandonnata* aufgeführt: welche um halb 6. Uhr mit einem Prologue, so auf die gegenwärtige Fete ins besondere eingerichtet ware, den Anfang genommen, und bis Nachts um 12. Uhr gedauert hat. Es bestunde selbige aus 10. sehr künstlich und schön ausgearbeiteten Haupt-Veränderungen, welche nebst denen kostbaren Kleidungen der agirenden Personen ein prächtiges Aussehen machten. Das Orchester ware mit etlich und 70. Personen besetzt, und die Menge der Zuschauer, worunter viele Fremde von Distinction gewesen, so groß, daß ohngeachtet des grossen Raums viele keinen Platz mehr gefunden. Nach geendigter Opera begaben Sich gnädigste Herrschafften mit einem zahlreichen Gefolge von Dames und Cavaliers wiederum nach Hofe, allwo eine Fürstl. Tafel zu 30. und eine Marschalls-Tafel zu 24. Couverts servirt ware. Mittwochs darauf wurde Mittags an einer Fürstl. Tafel zu 26. und einer Marschalls-Tafel zu 30. Couverts gespeißt: und Abends in dem Ritter-Saal Ball en Masque gehalten:

Nach diesem aber verfügten Sich gnädigste Herrschafften nebst dem gesamten Hof auf den Neuenbau. Der dasige grosse Saal nebst denen darinn befindlichen 12. Säulen ware von oben bis unten en Grottesque von Dufftsteinen, Muscheln, Schnecken und anderem ausgezieret, und mit vielen tausend Amplen illuminirt. An denen Wandungen desselben sahe man 21. Nichen, wovon Neune mit Cascaden, deren jede 5. Wasser-Fälle hatte, auf gleiche Art ausgearbeitet, die übrige aber mit Orange-Bäumen besetzt gewesen. Die daselbst errichtete figurirte Tafel stunde in der Mitte zwischen denen Säulen zu 64. Couverts. Auf derselben sahe man ein grosses Baßin etlich und 50. Schuh lang mit 11. Wasser-Maschinen, welches mit einem von sehr vielen Wax-Amplen beleuchteten Parterre eingefast ware. Donnerstags Mittags wurden wiederum 2. grosse Tafeln, und zwar die Fürstl. zu 24. und die Marschalls-Tafel zu 28. Couverts gehalten; Abends ware in dem Opern-Saal welcher der Architectur nach innwendig illuminirt gewesen, Ball en Masque. Und auf der Fürstl. Loge eine figurirte Tafel zu 18. in denen beeden Neben-Logen der Länge nach 2. Tafeln jede zu 24. und noch 2. andere Bey-Tafeln. Freytags Mittags wurden die Tafeln, wie Tags zuvor servirt, Abends darauf die vorbenannte Opera zum 2tenmal repräsentirt, und nachdeme auf solche Art damit der Beschluß an denen bisherigen Festivitäten gemacht worden, so sind des Herrn Herzogs Hoch-Fürstl. Durchl. vorgestern Nachmittag nebst Dero Durchlauchtigsten Frau Gemahlin, des Herrn Marggrafen Carl Augusts von Baden-Durlach und der beeden Prinzen Louis und Friderichs Hoch-Fürstl. Durchl. Durchl. Durchl. und des regierenden Herrn Grafen von Oetingen Wallersteins Excell. unter einem grossen Gefolg von Dames und Cavaliers, wiederum von hier nach Ludwigsburg abgegangen. Der Chur-Fürstl. Sächsische Geheimde Rath und Gesandte am Chur-Fürstl. Bayrischen Hof, Herr Graf von Vizthum, welcher nebst Seiner Frau Gemahlin Sich einige Tage allhier aufgehalten und vorerwehnten Festivitäten zum Theil mit angewohnt, ist an letztverwichenem Mittwoch und der anhero abgeordnete Chur-Fürstl. Cöllnisch und Teutschmeisterische Gesandte Herr Commandeur Baron von Riethheim gestern wiederum von hier abgereyßt. Desgleichen sind auch viele fremde Cavaliers, welche diese Zeit über an dem hiesigen Hoch-Fürstl. Hof gewesen, seit etlichen Tagen wiederum von hier abgegangen.

6.6.2 Zeitungsartikel zu den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags des Herzogs Carl Eugen von Württemberg 1755

Teutschland. Stutgart, vom 16. Febr. An lezt verwichenem Montag ist unter andern vielen Fremden auch der Herr Graf von Oehringen allhier eingetroffen. Abends wurde die neue Opera Pelope zu samtllich anwesender Herrschafften höchstem Vergnügen und mit allgemeinem Applaudissement aufgeführt, indeme die Musique vortrefflich, samtlliche Decorationen schön und wohl ausgearbeitet, und die dabey vorkommende Maschinen sehr künstlich eingerichtet sind; auch unter anderem 8. lebendige Pferde zum Vorschein kommen, und ein Gefecht mit Menschen und wilden Thieren, deßgleichen ein Aufzug von mehr als 300. Comparsen von allerley Gattungen dabey gesehen wird. Dienstags darauf ist die Regierende Fürstin von Hohenzollern-Hechingen allhier angelant. Und da

an solchem Tag das hohe Geburts-Fest unsers Regierenden Herrn Herzogs Hoch-Fürstl. Durchl. gewesen, so ist der gantze Hof in grosser Galla erschienen. Höchstdieselbe haben gegen Mittag von denen anwesenden Königl. Französischen, Hoch-Fürstl. Baaden-Durlachischen und der ältern verwittibten Frau Herzogin zu Kirchheim Hoch-Fürstl. Durchl. Hherra Gesandten, auch denen Hohen Gräflich und andern fremden Stands-Personen, denen hiesigen Hherra Ministres, Generals, Chefs, Maitres, Cavaliers und Officiers der samtlichen Fürstlichen Regimenter, welche sich en Corps präsentirt haben, die unterthänigste Gratulations-Complimenten gnädigst angenommen, und nachdeme ein gleiches bey der Regierenden Frau Herzogin Hoch-Fürstl. Durchl. in Unterthänigkeit beobachtet, und hierauf zur Tafel gepaukt und geblasen worden, Sich nebst denen übrigen anwesenden Fürstl. Personen unter Vortretung eines zahlreichen Hofes und des Herrn Geheimden Rathes u. Ober-Hof-Marschalls Baron von Wallbronn Excellenz, wie auch der Herrn Geheimden Rath und Hof-Marschalls Baron von Seckendorff mit Marschalls-Stäben zur Tafel, welche aus 34. Couverts bestanden begeben: ausser welcher noch 2. Marschalls-Tafeln, jede zu 26. eine Cavaliers-Tafel zu 30. auch eine Bey-Tafel zu 18. Couverts servirt worden. Nachts ware öffentliche Redoute auf dem grossen Opern-Saal, allwo die Logen von oben bis unten mit grün gemahltem Laubwerck und Blumen-Cränzen, welche den Hoch-Fürstlichen Namen mit dem Fürsten-Hut repräsentirten, decorirt, und mit vielen tausend Amplen und Wachs-Lichtern beleuchtet gewesen. Gnädigste hohe Herrschafften speißten allda auf denen Fürstlichen und Neben-Logen mit 47. Paaren Dames und Cavaliers in bunten Reyhen: Mittlerweile wurde zu einer von des Regierenden Herrn Herzogs Hoch-Fürstl. Durchl. angestellten Masquerade das Erforderliche auf dem Theatro hinter dem Vorhang präparirt: Und als nach geendigter Tafel das Parterre von samtllich anwesenden Masquen, denen man die obere Logen angewiesen, geraumet worden: so hörte man von der Fürstlichen Cammer, und Hof-Musique, welche in denen Logen neben dem Theatro sich inzwischen verdeckt gehalten, ohnversehens eine Symphonie aufführen, und sahe alsdann einen Zauberer vermittelst einer Machinen, welche nicht vermerckt werden konnte, von oben in der Lufft auf das Amphitheatre herunter fahren, und in einer daselbst befindlichen Oeffnung versencken: Zu gleicher Zeit aber Feuer aus der Erden ausgehen, und diesen Zauberer wiederum aufsteigen, welcher sich über die besondere Würckung seiner Magischen Künste und den Ort, wohin er vermittelst derselben gebracht worden, verwunderte: Er wurde da durch veranlaßt, einen weitem Versuch zu thun, worauf sich das Theatre geöffnet, und einen schönen mit etlich und 80. Orange-Bäumen und Piramiden besetzten Garten, in welchem sich zerschiedene Gärtner befanden, vorstellte. Durch den glücklichen Fortgang seiner Unternehmungen, wurde er bewogen, zu verlangen, daß diese Bäume reden, und das Lob der Wald-Götter besingen sollten: sie schwiegen aber stille, bis er durch seine Einsicht errathen hatte, daß sie solches allein zu Ehren der Regierenden Frau Hertzogin und der Prinzeßin Hoch-Fürstl Durchl. Durchl. verrichten wollten: worauf er sie durch den abermahligen Gebrauch seiner Künste in Bewegung setzte. Diese Orange-Bäume und Piramiden, in welch ersteren sich des Herrn Hertzogs und Printz Friderichs Hoch-Fürstl. Durchl. Durchl. auch der regierende Fürst von Hohenzollern-Hechingen, der Herr Graf von Oetingen Wallerstein und noch etlich und 40. andere Cavaliers, in letztern aber gegen 30. Cammer Virtuosen und andern Vocalisten befanden,

erhuben sich während einer Symphonie von ihrer Stelle und rangirten sich unter Anweisung dererjenigen, welche die Gärtner dabey vorstellten, in einer kurtzen Zeit theils auf dem Parterre theils auf dem Theatro, so, daß der Länge und Querre nach Alleen formirt wurden, worinnen man bequem hin und wieder gehen konnte. Der Zauberer invitirte alsdann die Fürstl. und andere Dames, welche diese ganze Vorstellung von denen Logen aus mit ansahen, in seinen Garten zu kommen und von denen Früchten seiner Bäume zu geniessen. Dieses geschahe, und gleichwie selbige insgesamt bey dieser Gelegenheit ein Bouquet nebst ansehnlichen Präsenten bekommen sollten, so haben Sie auch solches nach und nach auf denen Bäumen gefunden, indeme einem jeden derselben ein von dieser Fete gedrucktes Buch, worauf der Namen der Dame, vor welche selbiges gehörte, geschrieben ware, beygelegt gewesen. Als man Sich wiederum in die Logen retirirt hatte, so wurde von denen auf vorgedachte Art masquirten Musicis zerschiedene Arien, Duetten und Chör abgesungen: Der Zauberer applicirte alsdann nochmalen seine Kunst, worauf er verschwunden, die Orange-Bäum sich geöffnet und samtliche so wohl Fürstl. Personen, als Hherrs Cavaliers Sich heraus begeben haben. Die Bäume wurden hernach gleichbalden weggeräumt und die Redoute noch bis Morgens um 4. Uhr fortgesetzt. Mittwochs ware abermalen Galla, mittags grosse Tafeln im Ritter-Saal und in denen daran befindlichen Zimmern, worzu das Zeichen mit Trompeten und Paucken gegeben worden. Während der Tafel hörte man eine angenehme Musique von Trompeten und Waldhorn: Abends ist Cour-Tag, und hierauf Machinen-Tafel in bunten Reyhen gewesen. Donnerstags sind wegen der noch anwesenden vielen Fremden wiederum grosse Tafeln, und nachts öffentliche Redouten gehalten worden. Vorgestern hat man die neue Opera Pelope zum zweytenmal aufgeführt. Gestern Nachts ware die letzte Redoute, deren auch des Herrn Marggrafen von Bayreuth Hochf. Durchl. angewohnt haben, indeme Höchst Dieselbe einige Stunden vorhero von Bayreuth aus auf Dero Ruckreise nacher Avignon allhier eingetroffen.

6.7 Überblick über Karrierestationen und Aufenthaltsorte Marianne Pirkers

6.7.1 Chronologischer Überblick

Herbst- <i>stagione</i> 1736 – Frühjahrs- <i>stagione</i> 1740	Graz, Mingotti'sche Ensembles
Sommer 1740	Hamburg, Ensemble Angelo Mingottis
Herbst 1740	Berlin, Ensemble Angelo Mingottis (vermutlich)
Zwischenaufenthalt	Graz (u. a. Taufe der 3. Tochter Maria Ludovika am 1. April 1741)
Sommer – Herbst 1741	Pressburg/Bratislava, Ensemble Pietro Mingottis
Zwischenaufenthalt	Graz
Karneval 1742	Laibach/Ljubljana, Mitglied im Ensemble Pietro Mingottis
Zwischenaufenthalte	Graz, Wien (Mai 1743)
Herbst- <i>stagione</i> 1743 – Karnevals- <i>stagione</i> 1743/44	Venedig, Teatro San Giovanni Grisostomo
Karnevals- <i>stagione</i> 1744/45	Bologna, Teatro Formagliari
Frühjahrs- <i>stagione</i> 1745	Parma, Teatro Ducale
Zwischenaufenthalte	Bologna, Modena
Karnevals- <i>stagione</i> 1745/46	Livorno, Teatro di San Sebastiano
Frühjahrs- <i>stagione</i> 1746	Bologna, Teatro Formagliari
<i>season</i> 1746/47 – <i>season</i> 1747/48	London, King's Theatre
Herbst 1748	Hamburg, Ensemble Pietro Mingottis
Winter und Frühjahr 1748/49	Kopenhagen, Ensemble Pietro Mingottis
Mai – Juli 1749	Aufenthalt am württembergischen Hof (Stuttgart und Ludwigsburg)
Sommer – Winter 1749/50	Kopenhagen, Ensemble Pietro Mingottis
1750–1756	Württembergischer Hof (inkl. Italienreise Februar – Juni 1753 nach Ancona, Rom, Neapel, Florenz, Livorno, Genua, Mailand, Bozen)

6.7.2 Kartografische Darstellung (inkl. bekannter Reiserouten)



Die Karte wurde mit der Software Palladio (<http://hdlab.stanford.edu/palladio/>) erstellt.

7 Personenregister

Marianne Pirker wird als grundlegende Protagonistin des Bandes in diesem Register nicht eigens aufgenommen.

- Agricola, Johann Friedrich 33
Ahlefeldt, Bendix von 145
Alberti, Giuseppe 76, 78–79
Alberti, Giuseppe Nicola 59
Amorevoli, Angelo Maria 99
Antinori, Luigi 56
Araia, Francesco 58
Aschieri, Caterina 82, 293
- Baden, Markgraf August Georg Simpert von 175
Baden-Durlach, Markgraf Karl Friedrich von 175, 198
Baravalle, Robert 37
Barba, Daniele 76
Bartoli (Sprachlehrer) 134
Battaglini, Domenico 65
Belardi, Giovanni 201–202, 301
Bernardi, Francesco (detto il Senesino) 98, 116, 124
Bernasconi, Andrea 82
Bertelli, Antonia 91
Bianchini, Giovanni Battista (detto Tittarella) 172, 175–176, 200–201
Bianconi, Lorenzo 16
Borchard, Beatrix 26
Bordoni, Faustina 16, 64, 70, 98, 112, 224–226, 230, 238, 240–242, 247, 252, 255, 263
Borosini, Francesco 54, 106–107, 111–112, 118, 163–164, 267
Borosini, Rosa 107
Bourdieu, Pierre 23
Bozzi, Francesco 191, 201, 203–204, 301
Brambilla, Maria Camati (detta la Farinella) 55, 57
Brandenburg-Bayreuth, Markgraf Georg Wilhelm von 39
Brandenburg-Bayreuth, Markgräfin Wilhelmine von 71, 193, 198
Brandenburg-Bayreuth, Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie von; siehe: Württemberg, Herzogin Elisabeth Friederike Sophie von
- Brescianello, Giuseppe Antonio 187–189, 196, 299
Brockes, Barthold Heinrich d. J. 134, 146
Brockes (Familie) 146
Brockes, Maria Anna 146
Broschi, Carlo (detto Farinelli) 16, 98
Buini, Rosalba 87
Burney, Charles 33, 99, 106–109, 111, 118, 120–122, 129, 225, 238, 242, 255
- Canini, Settimio 95
Carestini, Giovanni 82, 293
Carlani, Carlo 86
Casarini, Domenica 62, 106–107, 112, 115, 116, 118, 123–124, 126–128, 131, 144, 222–223, 263, 294–296
Casati, Antonio 134, 136, 138, 143, 147, 153, 156, 160, 162, 179–182, 192–195, 300
Celli, Costanza 86
Cesari, Giovanni Antonio 68–69, 71, 192
Champigny, Charles Joseph François d'Annecy, Chevalier de 135–136, 142, 259
Chiarini, Pietro 82
Christensen, Magnus 184
Churfeld, Franz von 163
Ciacchi, Giuseppe 94, 106–107, 110, 113, 118, 126, 294–295
Cibber, Susannah 106
Collet, Mr. (Violinist) 115, 128
Compstoff, Giuseppe 89
Conti, Nicola 88
Cooper, William 177
Cope, James 145, 151
Cornelius, Lodovico 179–182
Costa, Rosa 166, 171, 176–185
Cotta, Carl Christian 211
Cotta, Christiana Henriette 210
Cotta, Christoph Friedrich 209–210
Croll, Gerhard 93
Crosa, Francesco 93, 113

- Cuzzoni, Francesca 16, 64, 68–73, 95, 98, 112, 164–165, 167–168, 173–174, 188, 224–226, 238–243, 255, 263, 265–267
- Dall'Abaco, Joseph Marie Clemens 168
- Dalla Vecchia, Carlo 78
- Dänemark, Christian VI., König von 147
- Dänemark, Christian VII., König von 152
- Dänemark, Frederick V., König von 147, 150
- Dänemark, Louisa, Königin von 147–152, 154, 156, 158, 162, 184–185
- Darbes, Francesco 176
- Della Stella, Giovanna 66, 76–77, 147, 164–165, 168–169, 192, 266–267
- Denzio, Antonio 53, 55
- Dolcet, Josep 94–95
- Doria, Giorgio 85
- Eber, Johann Adam 34–35, 39, 42–44, 167, 170, 175, 209, 258, 260
- Eber, Susanna Maria 35, 39, 42–45, 167, 170, 209, 258
- Elisi, Filippo 87
- Elmi, Agata 88
- Emiliani, Sebastiano 89
- Enßlin, Johann Balthasar 190, 204
- Fabris, Jacopo 74, 150, 184, 266
- Fabis, Susanna (geb. Jeffreys) 74, 150, 266
- Fantechi, Giovan Paolo 88–89
- Färber, Zacharias 210
- Farnese, Elisabetta 86
- Farnese, Familie 86
- Feo, Francesco 52
- Fétiş, François-Joseph 34
- Fetz, Bernhard 24, 26
- Fiorillo, Ignazio 151
- Flora, Margarita 78–79
- Franckenberger, Maria Johanna 189
- Frasi, Giulia 106–107, 114, 116, 118, 123, 126, 222–223, 294–296
- Fumagalli, Catarina 82–83, 88, 293
- Gabrieli, Matthias 190
- Galeazzi, Antonio 56
- Galli, Caterina 116, 118–120, 124, 126, 131, 144, 223, 295–296
- Galuppi, Baldassare 81, 99, 123, 129, 144, 157, 181–182, 198, 222, 228
- Ganassetti, Bartolo 85
- Garrick, David 106
- Gasparini, Giovanna 65
- Gerardini, Maddalena (detta la Selarina) 76–77
- Gerber, Ernst Ludwig 33
- Giacomazzi, Margherita 82–83, 93, 95, 168, 293
- Giacomelli, Geminiano 62
- Girò, Anna 57, 65
- Gluck, Christoph Willibald 29, 87, 93, 99, 106, 134, 136, 154, 158, 160, 162, 174, 221, 253
- Gordon, Mr. (Violoncellist) 117
- Gottwald, Clytus 227
- Graun, Carl Heinrich 73–74, 193–194, 228
- Greiner, Johann Martialis 201
- Grimani (Familie) 81
- Großbritannien, Anne, Königin von 97
- Großbritannien, Georg I., König von 97
- Großbritannien und Irland, Georg II., König von 121
- Großbritannien, Irland und Hannover, Amelia Sophie, Prinzessin von 121
- Gualazoni, Giuseppe 87
- Guerrieri, Francesco 191, 203–204, 301
- Hager, Christoph 55, 134, 135–136, 138, 140, 143–144, 146, 153, 156, 160, 162, 164, 190–191, 195, 198–199, 202–204, 262, 300–301
- Haidlen, Richard 29, 34, 43–44, 51, 207–208, 214
- Händel, Georg Friedrich 55, 98–99, 110, 112, 120–121, 126, 144, 150, 184, 222, 263, 294, 296
- Haslang, Graf Joseph Xaver 135, 141, 143, 260
- Hasse, Johann Adolf 56, 62, 108, 125–126, 128–129, 137–138, 181–182, 198, 223–224, 228–229, 243, 247, 252, 295–296
- Heidegger, John James 98
- Hessen-Darmstadt, Prinz Philipp von 56–57, 259
- Hessen-Kassel, Maria von Großbritannien, Irland und Hannover, Landgräfin von 169
- Hey, Alois Joseph 29
- Hoffmann, Georg Adam 55
- Holzbauer, Ignaz 188, 190, 196, 198–199, 201, 229, 299

- Holzbauer, Rosalie 95, 135–136, 190–191, 196, 198–199, 204, 300
- Howe, Mary Sophie Charlotte 135, 141, 260
- Huber, Johann Ludwig 208
- Hume, Robert D. 130
- Humphries, Charles 222
- Jommelli, Niccolò 188, 192, 194–195, 199, 201–204, 208, 226–229, 243, 245, 249–250, 252, 299
- Jozi, Giuseppe 28, 33, 42–44, 50, 82, 86–87, 92–95, 106–107, 114, 117, 127, 129–130, 157, 165–166, 170–172, 176–177, 179–185, 190–194, 196, 198–204, 259, 263, 267, 293, 300–301
- Juel, Christiane Henriette 150–151, 261
- Juel, Karl 151, 261
- Kayser, Margaretha Susanna 33
- Killinger, Anna Elisabeth Ernestine von 214
- Killinger, Georg Friedrich von 214
- Knobelsdorff, Georg Wenzelslaus von 74
- Knoblauch zu Hatzbach, Karl Damian Achaz von 32, 36–37
- Kokole, Metoda 52
- Köln, Kurfürst Clemens August von 168–169
- Kosch, Wilhelm 34
- Krauß, Rudolf 29, 32–34, 36, 43, 214
- Kuenburg, Graf Franz Ferdinand von 47–48
- Lampugnani, Giovanni Battista 108, 110, 129, 224
- Lapis, Sante 130
- Laschi, Anna 93
- Laschi, Filippo 93
- Leo, Leonardo 87
- Leonardi, Stefano 193–195, 300
- Lessing, Gotthold Ephraim 194
- Lobkowitz, Georg Christian von 85–86, 260
- Lobkowitz, Philipp Hyacinth von 87
- Lockman, John 109, 111
- Loli, Dorothea 65
- Lopresti, Rocco di 163
- Losleben, Katrin 230
- Lothringen, Franz Stephan von, Kaiser Franz I. Stephan 88
- Lully, Jean-Baptiste 109
- Malegiac, Cavalier (möglicherweise ein Pseudonym) 108
- Manelli, Francesca 191
- Marcello, Benedetto 64
- Marchi, Giovanni Francesco Maria 58
- Mareschi, Marc'Antonio 82, 293
- Martens, Jakob Nikolaus 146
- Masi, Maria (detta la Mariuccia oder la Morsarina; verh. Giura) 84, 92, 133–136, 138, 143, 152–153, 156, 160, 162–164, 166, 179–181, 182–185
- Mattheson, Johann 33, 69–71, 73–74, 134
- Mayer, Katharina (gen. Catterl) 55, 66, 91, 266
- Mazzera, Michelangelo Boccardi di 54
- Mazzoni, Anna Maria 95
- Medici, Anna 89
- Mellini, Grazia 147
- Metastasio, Pietro 82–83, 87, 158, 228
- Michieli, Giovanni 65
- Milhaus, Judith 130
- Miller, Massimiliano 55, 57
- Mingotti, Angelo 60, 62–63, 68–73, 77, 79, 91, 93, 132, 306
- Mingotti, Brüder 29, 36, 38, 59–63, 65–66, 68, 71, 74, 77, 91, 188, 266
- Mingotti, Pietro 29, 59–61, 63, 72, 75, 77–79, 119, 132–134, 137, 142, 146–147, 152, 157–158, 161–163, 165–167, 170–171, 174–175, 177–180, 184–185, 192, 218–219, 258–259, 263–264, 266–267, 306
- Mingotti, Regina (geb. Valentini) 41, 64–65, 95, 157, 162, 179
- Minucciani, Chiara (detta la Lucchesina) 88
- Mocenigo Querini, Elena 200
- Mochi, Raffaello 89
- Molteni, Benedetta 76, 78–79
- Monticelli, Angelo Maria 99
- Monticelli, Felice (detto Novelli) 87
- Montolieu, Friedrich Karl Freiherr von 172
- Mösch, Stephan 230
- Mozart, Wolfgang Amadeus 90
- Mücke, Panja 231, 235
- Müller, Carl (Pseudonym: Otfrid Mylius) 15, 208
- Müller, Erich Hermann 139
- Mungen, Anno 230
- Mylius, Christlob 194

- Negri, Domenico 179–182, 184
 Neiiendam, Klaus 184–185
 Neusinger, Kajetan 163, 172, 176, 188, 190,
 193–194, 198–199, 203–204, 300–301
 Nicolini, Marianino 57
- Österreich, Maria Theresia, Erzherzogin von,
 Kaiserin 75, 79, 164, 207
- Paganelli, Giuseppe 190, 192, 195, 198–199,
 202–204, 300–301
 Palma, Mr. (Sänger) 114, 117, 127
 Panzacchi, Domenico 89
 Paradis, Pier Domenico 107–109, 111, 295
 Perez, David 229
 Perillo, Salvatore 209
 Perini, Giuseppe 95
 Peruzzi, Lorenzo 82, 293
 Peruzzi, Luisa 172, 174, 176, 185, 188, 190,
 193–194, 198, 203–204, 300–301
 Peruzzi, Teresa (detta la Denzia) 65
 Pestelli, Giorgio 16
 Philipp (Diener der Pirkers) 130, 146, 162,
 169, 175, 258
 Philippi, Daniela 253
 Pieri, Pietro 201
 Pillati, Cattarina 90
 Pinacci, Giovanni Battista 88
 Pinto, Sibilla 118–120, 126
 Pirker, Aloysia 36, 42, 66, 90, 170, 191–192,
 202–204, 209, 227, 258, 301
 Pirker, Anna Rosina 47–48
 Pirker, Franz 26–29, 31, 33, 37–38, 42, 44–
 55, 58–61, 65–71, 73–77, 84, 90–94, 96–97,
 107, 119–120, 129–130, 132–134, 136, 139,
 141–143, 148, 151, 153–156, 163, 165, 167–
 172, 174, 176–177, 181–182, 185, 191, 199–
 201, 205–215, 218–220, 258, 260–262, 264–
 265, 267
 Pirker, Gioseffa Susanna (geb. Geiereck) 26,
 37, 46, 50–59, 66, 136, 259
 Pirker, Maria Ludovika Aloysia 67–68, 75, 90
 Pirker, Maria Victoria 44, 66, 90–92, 161 191,
 210, 258, 266
 Pirker, Michael 47–48
 Pirker, Rosalia 36, 42, 44, 66, 90, 170, 209–
 210, 258
 Polko, Elise 15
- Poma, Giuseppe 87
 Pompeati, Angelo 157
 Pompeati, Teresa 134–136, 138, 140, 142–143,
 145, 151, 153, 156–158, 162, 259
 Porpora, Nicola 83–84
 Porta, Giovanni 55
 Preußen, Friedrich II., König von 74, 193
- Quantz, Johann Joachim 238
 Questenberg, Graf Johann Adam von 55
 Quin, James 106
 Quinault, Philippe 109
- Rantzau-Ascheberg, Schack Carl von 166, 261
 Realy (Londoner Vermieter der Pirkers) 129,
 141, 143, 155
 Reginelli, Nicola Sabino 106–107, 112–114,
 116–119, 125–127, 131, 156, 172, 222–223,
 254, 294–296
 Reich, Georg Matthäus 205–206, 208–209
 Reütterin, Teresa 33
 Rich, John 98
 Riemann, Hugo 34
 Ristorini, Luigi 192
 Rocchetti, Ventura 56, 82–83, 293
 Rolli, Paolo Antonio 107
 Romani, Angela 76–79, 179–182
 Rossi, Giovanna 78–79, 82, 293
 Rosso, Cristoforo del 82
 Rottensteiner, Gudrun 29, 34
 Ruoff, Johanna Dorothea 189
 Russland, Katharina II., Kaiserin von 207
- Sackville, Charles, Earl of Middlesex 98–100,
 107, 113, 129, 130, 133, 141, 177
 Salvi, Antonio 82
 Saurau, Grafen (Familie) 67
 Scalabrini, Paolo 78, 136, 147, 153, 165–167,
 171, 181, 185, 264
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 213
 Schuster, Giuseppe 95
 Schütze, Johann Friedrich 137, 256
 Schweiger, Hannes 24
 Seedorf, Thomas 34
 Segalini, Adelaide 95
 Selliers, Joseph Carl 54
 Serafini, Pietro 195, 300
 Sibia, Saverio 201

- Sidotti, Giuseppe 199, 300
 Sigismondo, Giuseppe 229
 Sittard, Josef 29
 Smith, William C. 222
 Solenthal, Heinrich Friedrich Baron von 151, 260
 Spanien, Philipp V., König von 86
 Sporck, Graf Franz Anton von 52
 Stötzel, Johann Georg 190
 Strohm, Reinhard 55
- Tagliavini, Rosa 86
 Tartini, Giuseppe 84, 213
 Tearelli, Girolima 86
 Tedeschina (Tänzerin) 92
 Terradellas, Domingo 83, 93–95, 107–108, 112–113, 153–154, 156–157, 21, 223–224, 241–242, 253–254, 294
 Tessarin, Sig. (Violinist) 117
 Theobald, Rainer 76
 Titley, Sir Walter 151
 Tosi, Pier Francesco 238
 Trebrer, Franz Joseph 190, 198–199, 300
 Trivulzio, Giovanni 94, 106–107, 110, 113, 118, 294
 Troas, Mr. (Musiker) 115, 128
 Turcotti, Maria Giustina 87, 91–92, 134–136, 138, 142, 144–148, 151, 153, 156, 159–160, 162, 168, 185, 266
 Turcotti, Raffaele 91–92, 161, 192, 195, 199, 228, 266
- Unseld, Melanie 25
 Urspringer, Albert Anton 50
 Urspringer, Franz 50–51
 Urspringer, Maria Margaretha (geb. Tallard) 51
 Uttini, Elisabetta 62
- Vanneschi, Francesco 99, 107, 171
 Vendramin, Pietro 80, 82, 260
 Veroni, Alessandro 86
 Vincent, Thomas 225, 237, 294, 296
 Vinci, Leonardo 154
- Vivaldi, Antonio 55, 57
 Voogd, Nathanael 177
- Wagensperg, Grafen von (Familie) 67
 Wales, Frederick Lewis, Prince of 97
 Wallbrunn, Ferdinand Reinhard Freiherr von 170
 Walpole, Horace 110
 Walsh (publisher) 108, 153–154, 218, 221–223, 225, 232–233, 235, 237–242, 244–245, 252–255, 263
 Walsh, John d. Ä. 221
 Walsh, John d. J. 221
 Waltz, Mr. (Sänger) 115, 128
 Wangner, Johannes 190, 204
 Weber, Friedrich August 212–213
 Werner, Franz 134, 143, 156, 159–160
 Woyke, Saskia Maria 230
 Württemberg, Herzog Carl Alexander von 186–187
 Württemberg, Herzog Carl Eugen von 15, 87, 163, 170, 172–173, 185–190, 192–193, 195, 196, 198, 201–203, 205–207, 228, 260, 299, 303
 Württemberg, Herzog Eberhard Ludwig von 186–187
 Württemberg, Herzogin Elisabeth Friederike Sophie von 163, 172–173, 176, 186, 190, 193, 195–196, 201, 203, 205, 207, 260, 299, 302
 Württemberg, Herzogin Friederike Sophie Dorothee 203
 Württemberg, Herzogin Maria Augusta von 203, 227
 Württemberg, Herzog Friedrich Eugen von 203
 Wych, Sir Cyrill 265
- Zaghini, Giacomo 68–71
 Zamparelli, Dionisio 89
 Zanuchi, Angiola 57
 Zeno, Apostolo 82
 Zoppis, Francesco 63

Bereits erschienen

Herausgegeben von Detlef Altenburg

Band 1

Detlef Altenburg | Beate Agnes Schmidt (Hrsg.)

Musik und Theater um 1800

Konzeptionen – Aufführungspraxis – Rezeption

435 Seiten

Band 2

Thomas Radecke

Theatermusik – Musiktheater

Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800

504 Seiten

Band 3

Christoph Meixner

Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages

608 Seiten

Band 4

Axel Schröter

Musik zu den Schauspielen von August von Kotzebue

Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters

339 Seiten

Band 5

Beate Agnes Schmidt

Musik in Goethes ›Faust‹

Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis

516 Seiten

Band 6

Axel Schröter

Der historische Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar

Katalog

727 Seiten

Band 7

Cornelia Brockmann

Instrumentalmusik in Weimar um 1800

Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen

435 Seiten

Band 8

Cornelia Brockmann (Hrsg.)

Der Weimarer »Katalog über Noten für Instrumentalmusik um 1775«

Faksimile, Edition und Kommentar

391 Seiten

Band 9

Julia Stadter

Der Brief im Spiegel der Künste

Briefmotive und Bühnenbriefe in Malerei, Literatur und Musiktheater

534 Seiten

Band 10

Hannah Lütkenhöner

Eduard Lassens Musik zu Goethes Faust op. 57

Studien zur Konzeption, zu den Bühnenfassungen und zur Rezeption

232 Seiten

Band 11

Detlef Altenburg | Arnold Jacobshagen | Arne Langer | Jürgen Maehder | Saskia Woyke (Hrsg.)

Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons

290 Seiten

Herausgegeben von Panja Mücke, Beate Agnes Schmidt und Antje Tumat

Neue Folge, Band 12

Marianne Pirker

Karriere einer Sängerin im 18. Jahrhundert

318 Seiten