

III. »La Saxe galante«. Aktionsräume und Modalitäten des sächsisch- französischen Transfers

Vielerorts war im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert der französische »gute Geschmack« maßgebend. Die Forschung hat ihn bisher für einige Bereiche in den Blick genommen und unter dem Transferkonzept untersucht¹. Der Fokus auf erfolgreiche Transfers und ihre Folge aber bedeutet eine Engführung der Betrachtung, die sozialen Modalitäten des Transfers selbst werden meist vernachlässigt. Nachdem in der vorliegenden Studie die strukturellen Herausforderungen von Migration und Integration Gegenstand gewesen sind, konnten die eigentlichen professionellen Tätigkeitsfelder der Französinen und Franzosen, mithin die Leistungen des als Kulturtransfer bezeichneten Forschungsfelds, weitgehend nur angerissen werden.

Drei wesentliche Phänomene im Umfeld des Transfers ließen sich paradigmatisch in den bisherigen Erläuterungen feststellen: erstens die Herausbildung französischer Netzwerke anhand der Untersuchung der Traubücher, zweitens die Konstitution und Bedeutung von Abhängigkeitsverhältnissen am Beispiel Charlotte de Gomberts, drittens der Einfluss der konfessionellen Zugehörigkeit auf die gesellschaftliche Integration beziehungsweise Exklusion durch die Betrachtung der katholischen und reformierten Gemeinden. Diese drei Felder – Netzwerke, Abhängigkeitsverhältnisse, Konfession – bedürfen einer eingehenden Untersuchung, die mithilfe von Fallbeispielen in den verschiedenen Bereichen ihres Wirkens systematisch geleistet werden soll.

Dabei wird der Versuch unternommen, die Transferprozesse in ihrem Erfolg – oder Misserfolg – an den jeweiligen sozialen Rahmenbedingungen zu messen: Wer hat mit welchem Aufwand und gegen welche Widerstände die beobachtbaren Transfers bewirken können? Lassen sich gescheiterte Transfers feststellen? Um genauere Aussagen treffen zu können, muss eine Reihe von Aktionskontexten der Französinen und Franzosen in den Blick genommen werden: Hofmusik, Schauspiel, Ballett, bildende Kunst, Architektur, Hofküche,

1 Exemplarisch dazu SPENLÉ, Die Dresdner Gemäldegalerie.

Sprachunterricht, Manufakturwesen, Weinbau, Handel und Militär². Insbesondere gilt es Akteurinnen und Akteure in den Blick zu nehmen, die nicht der oberen Hofschicht angehörten und von bisherigen Studien weitgehend ausgeblendet wurden. Diese kulturellen Schlüsselfiguren unterhalb der höheren Hofämter sind allenfalls vereinzelt – und dann meistens nur vom Namen her – in der bisherigen Forschung bekannt. In wenigen Fällen wird es dennoch unumgänglich sein, höhere Hofämter wie Oberhofmaler oder Landesbaumeister in die Betrachtungen einzubeziehen.

Bei der Untersuchung der Durchsetzung französischer Kulturpraktiken in Dresden spielt der in der Forschung umfassend untersuchte Begriff der Galanterie eine zentrale Rolle. Dieser wird einerseits, positiv besetzt, als erstrebenswerte, höfische Verhaltensnorm und französische Lebensart betrachtet, die sich ebenso im Erwerb sogenannter Galanteriewaren, also Luxusartikeln vornehmlich französischer Herkunft, ausdrückten. Andererseits meinte Galanterie schon im zeitgenössischen Diskurs im pejorativen Sinn Überfluss, Mätressentum und Dekadenz³. Für beide Interpretationen müssen Französinen und Franzosen im augusteischen Dresden als Akteure und Vermittler galanter Lebensweisen gel-

2 Die französischen Ärzte können nicht näher untersucht werden, da – abgesehen von ihrer namentlichen Überlieferung – zu ihrem Wirken kaum Informationen vorliegen. Es handelte sich um die Leibchirurgen Pierre Charron, Vincent-François Henry, Barthélemy Perron, Philippe Soumain, Jean Charbonnel, Trophée de Sainte-Marie. Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 892/13, fol. 35r–43r, 47r, 73r; KK HStK 1720–1765, Chirurgi (Ober-Cämmerey); SLUB Dresden, Mscr.Dresd.C.308.f, fol. 1r–7r. Zur Vernetzung von Philippe Soumain siehe [Kap. 4.2](#). Zur medizinischen Versorgung in Dresden im 18. Jahrhundert vgl. Volker KLIMPEL, *Das Dresdner Collegium medico-chirurgicum*, Frankfurt a. M. 1995. Bisweilen wurden bekannte französische Ärzte für einige Zeit nach Dresden vermittelt, etwa Jean Astruc und Jean-Louis Petit. Siehe [Kap. 2.3](#). Dass die Ärzte nicht immer mit der Bezahlung ihrer Arbeit rechnen konnten und sich zudem wegen Rufschädigung sogar beim Landesfürsten beschwerten, zeigt das Klagegedicht der Leibchirurgen Henry, Soumain und Charron über einen Patienten (ein ungenannter Geistlicher): »Si cett'abbé avoit un peu de conscience / Il eut plustost péri en gardant le silence / Et non pas attaqué la réputation / D'un Henry, d'un Soumain, du collègue Charron / Il eut par ses prières demandé l'assistance / Du ciel pour suppléer enfin à l'ignorance / Oh tems, oh siècle, oh mœurs, où loge la vertu! / Des foiblesse[s] du tems chacun est revêtu«, Satiren, [Dresden, um 1742], SLUB Dresden, Mscr.Dresd.C.1.c.3, fol. 23r.

3 Neben der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Galanteriebegriff setzten sich in den letzten beiden Jahrzehnten einige Studien verstärkt mit dem Galanteriekonzept an der Schnittstelle zu künstlerischen und höfisch-diskursiven Ausdrucksformen auseinander. Vgl. die zentralen Arbeiten von Alain VIALA, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris 2008, und Jörn STEIGERWALD, *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg 2011.

ten, die Karl Ludwig von Pöllnitz in seiner 1734 erschienenen Beschreibung des Dresdner Hofes mit dem Titel »La Saxe galante«⁴ treffend charakterisiert. Denn als Diskursbegriff meint Galanterie auch eine Ausdrucksform des Kulturtransfers. Unter ihr werden diverse Kulturpraktiken subsumiert, die sich mit den unterschiedlichen Bereichen des höfischen Lebens, über Musik und Theater hin zu Tanz, Literatur und bildender Kunst auseinandersetzen⁵.

So sehr sich die genannten französischen Akteurinnen und Akteure des galanten Dresdens auf den ersten Blick zu unterscheiden scheinen, so oft lassen sich in ihren Beispielen auch Ähnlichkeiten feststellen und Muster erkennen. Die folgenden Kapitel sind daher so strukturiert, dass nach einer einführenden Darstellung der Handelnden und der von ihnen geleisteten Transfers in den verschiedenen Bereichen (»Akteure und Transfer«) Fallbeispiele vorgestellt werden. Diese zielen nicht ausschließlich auf eine Darstellung der Tätigkeit der untersuchten Personen ab, sondern dienen der Veranschaulichung der sozialen Modalitäten des von ihnen bewirkten Transfers. Entlang der Kategorien Netzwerkbildung, Abhängigkeitsverhältnisse und Konfession wird ein Überblick der von der Fremdwahrnehmung bestimmten Lebens- und Arbeitsbedingungen der französischen Transferakteurinnen und -akteure gezeichnet.

4 Vgl. PÖLLNITZ, *La Saxe galante*.

5 Vgl. Ruth FLORACK, Rüdiger SINGER (Hg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin, Boston 2012.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

7.1 Akteure und Transfer

Im Jahr 1747 reisten der berühmte europäische Abenteurer und Schriftsteller Giacomo Casanova und sein Bruder Francesco in die kursächsische Hauptstadt. Dort wurden sie von Zanetta Farussi, ihrer Mutter, empfangen, die am sächsisch-polnischen Hof schon seit einem Jahrzehnt beim italienischen Schauspiel wirkte¹. Sechs Monate dauerte der Dresdner Aufenthalt Giacomo Casanovas, so berichtet er knapp in seiner anekdotisch verfassten Autobiografie. Wenn sich sein Bruder dem Studium von Werken der Gemäldegalerie widmete, dann versuchte er selbst sich durch Ausflüge und Theaterbesuche die Zeit zu vertreiben. Da er überdies kein Deutsch sprach und er somit enttäuscht feststellen musste, dass »les filles saxonnes n'intéressèrent que quelquefois [sa] matière avec leur froide beauté«², wandte sich seine Aufmerksamkeit eher denjenigen Personen zu, die er auch verstand. Deshalb verfasste er für die Italienische Komödie ein Theaterstück³ – und umwarb schließlich doch noch, gleichwohl vergeblich, Mademoiselle Renaud, eine Schauspielerin aus den französischen Niederlanden: »Une figurante, Hollandaise francisée, nommé Renaud, me plut beaucoup; mais mes tentatives furent vaines parce qu'elle était alors entretenue par le grand

1 »À Dresde, notre mère, enchantée de nous voir, et de nous connaître nous fit tout l'accueil que nous pouvions désirer«, Giacomo CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Bd. 1 (1725–1757), hg. von Gérard LAHOUCI, Marie-Françoise LUNA, Paris 2013, S. 671. Zu Zanetta Farussi alias Giovanna Casanovas (1708–1776) Wirken am Dresdner Theater vgl. Friedrich August O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani am polnisch-sächsischen Hofe*, in: NASG 1 (1880), S. 289–314.

2 CASANOVA, *Histoire de ma vie*, S. 672.

3 »[Q]ui plut beaucoup au roi qui aimait à rire«, *ibid.*, S. 672.

écuyer comte de Brühl auquel elle ne faisait des infidélités que pour de l'argent«⁴.

Trotz dieses »Misserfolgs«, der wohl der Grund dafür gewesen sei, dass sich während seines Dresdner Aufenthalts nichts Besonderes⁵ zugetragen habe, erschienen ihm Hof und Herrscherhaus prächtig, auch wenn ihm August III. selbst ob seines Ablehnens der Mätressenwirtschaft suspekt und so gar nicht galant vorkam: »J'ai quitté Dresde après y avoir vu la plus brillante de toutes les cours, et les arts qui y fleurissaient. Le roi Auguste n'étant point galant, je n'y ai pas vu la galanterie. Les Saxons ne sont pas de nature à l'être, principalement lorsque leur souverain ne leur en donne pas l'exemple«⁶.

Tatsächlich verfügte der Dresdner Hof der augusteischen Zeit über einen ausgedehnten Bühnen- und Musikbetrieb. Schon zuvor wurde mit der »Durchlachtigsten Zusammenkunft« im Jahr 1678 unter dem Kurfürsten Johann Georg II. eine vierwöchige Fastnachtlustbarkeit anlässlich des Zusammenkommens des albertinischen Hauses veranstaltet, in denen neben Jagden und Tierhetzen auch Maskenbälle, Bankette, Ballette, Tanzfeste, Tragödien, Komödien sowie Opern dargeboten und sogar Hochzeiten gefeiert wurden⁷. Die Tanzwissenschaftlerin Angela Rannow sieht in der »Durchlachtigsten Zusammenkunft« daher die »Maßstäbe für die höfische Repräsentationskultur des Augusteischen Zeitalters«⁸ gesetzt. Tatsächlich waren diese höfischen Divertissements vor allem dem Vorbild der französischen Festkultur nachempfunden und lassen in ihrem Umfang und anhand der beteiligten Personen erahnen, wie sich

4 Ibid. Hans Moritz Graf von Brühl (1693–1755), Bruder des Premierministers Heinrich Graf von Brühl. Vgl. SCHMIDT (Hg.), *Minister Graf Brühl*, S. 21; O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 312. Es handelt sich um Catherine Renaud, die später in Paris die beiden sächsischen Goldschmiede der Halsbandaffäre, Karl August Böhmer und Paul Bassenge, in Folge heiraten wird. Vgl. *ibid.*, S. 1293.

5 CASANOVA, *Histoire de ma vie*, S. 672.

6 Ibid. Das Galanterieverständnis Casanovas kommt u. a. in seinem Umgang mit der Ansteckung an der »französischen Krankheit« (Syphilis) zum Ausdruck: »Une galanterie attrapée chez la Creps [à Dresde] dans le mois d'octobre arrêta mon libertinage. [L]e mal que nous appelons français n'abrège pas la vie [et] ne laisse que des cicatrices. [...] Avec le même esprit les militaires se plaisent voyant les marques de leurs blessures qui témoignent leur valeur, et sont la source de leur gloire«, *ibid.* Bertrand Auerbach kam schon bei seiner Auswertung der Korrespondenz des französischen Diplomaten Eric de Chassan, der von 1667 bis 1674 in Dresden residierte, zu dem Schluss: »D'ailleurs la galanterie ne fleurissait pas à la cour de Saxe; ou bien le piétisme la couvrait«, AUERBACH, *La diplomatie française et la cour de Saxe*, S. 400.

7 Vgl. TzSCHIMMER, *Die Durchlachtigste Zusammenkunft*.

8 Angela RANNOW, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, in: *Dresdner Hefte* 95/9 (2008), S. 4–14, hier S. 5.

in den folgenden Jahrzehnten der Dresdner Bühnen- und Musikbetrieb mithilfe fremder Akteurinnen und Akteure entwickeln würde.

Denn über die sieben Jahrzehnte des hier betrachteten Untersuchungszeitraums lässt sich eine große Zahl fremder Personen in der Hofkapelle, der Oper, dem Schauspiel sowie dem Ballett beobachten. In diesen Aktionsräumen nahmen die Französinen und Franzosen, oft in Abgrenzung oder Symbiose zu Italienerinnen und Italienern, zentrale Positionen ein.

Bis 1734 war sämtliche Bühnen- und Musikpraxis dem Oberhofmarschallamt zugeordnet. Kapell- und Ballettmeister standen unter der Weisung des Oberhofmarschalls, Inhaber der höchsten Hofcharge⁹. Als der preußische Schriftsteller Karl Ludwig von Pöllnitz im ersten Jahr der Regierung Augusts III. den Dresdner Hof besuchte, erwähnte er nach der Aufzählung der diesem unterstellten Abteilungen dessen generelle Verantwortung für alle Fremden höheren Stands: »Sa [Löwendal] jurisdiction s'étend [...] aussi sur tous les étrangers de qualité, qui se trouvent à Dresde«¹⁰. Schon 1735 änderte August III. diese Verantwortlichkeiten, indem er das Amt des »Directors der königlichen Cammer- und Capell-Musique« der zweithöchsten Hofcharge, der Oberkammerlei, zuordnete¹¹. Der Inhaber dieses ebenfalls *directeur des plaisirs* genannten Amtes war für die Oberaufsicht über »sämtliche Vocal- und Instrumental-Musique, sowohl als die zum Tanz und Theatro gehörige Personen«¹² verantwortlich; eine Aufgabe, die der bisherige Direktor Pierre de Gaultier nun an den Freiherrn von Breitenbauch abgab. Dessen tatsächliche Macht war in der Realität allerdings durch den starken Einfluss der jeweiligen Leiter von Hofkapelle, Oper, Schauspiel und Ballettensemble bisweilen erheblich eingeschränkt¹³. Musiker, Schauspielerinnen, Tänzer oder Sängerinnen reizten ihre Handlungsspielräume nicht selten für Bündnisse oder den Gewinn eigener Vorteile bis zum Konfliktaustrag aus, stießen dabei mitunter aber auch an hoheitli-

9 Vgl. bspw. KK HStK 1728, o. P. Inhaber des Oberhofmarschallamtes war Woldemar von Löwendal.

10 PÖLLNITZ, *État abrégé de la cour de Saxe*, S. 64f. Der Oberhofmarschall war gemäß Pöllnitz' Beobachtung zuständig für »messieurs les gentilhommes de la Chambre, m[essieu]rs les pages, les chasseurs, la musique de la chapelle & de la Chambre, la danse, la comédie, les trompettes, les valets de pied, les Turcs, les heiduques, les coureurs«.

11 Vgl. KK HStK 1735, o. P. Musikdirektor war 1735 der Kammerherr Heinrich August von Breitenbauch, das Oberkammerherrenamt hatte Alexander Joseph Reichsgraf von Sulkowski inne.

12 Bestallungsurkunde, Dresden, 30.3.1733, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 909/9, fol. 1r.

13 Vgl. O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 298; PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 139.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

che Grenzen und konnten unter diesen – verschuldet oder nicht – verbittert leiden.

7.1.1 Hofkapelle

Als im Jahr 1717 ein Versailler Hoforganist Dresden besuchte, wäre es fast zu einem aufsehenerregenden musikalischen deutsch-französischen Wettstreit gekommen. Zugespitzt lautet die Geschichte so: Der französische Cembalist, Organist und Komponist Louis Marchand (Abb. 9), der in Paris und von 1706 bis 1713 sogar am französischen Königshof arbeitete, unternahm in dieser Zeit längere Reisen im Reich. Sein Weg führte ihn auch in die kursächsische Residenz, wo er in der Hofkapelle spielte¹⁴. Nach Versailles zurückgekehrt und etwas später bei Ludwig XIV. in Ungnade gefallen, verließ er erneut Frankreich und weilte wiederum seit einiger Zeit am Hof Augusts II., der ihm sogar eine hoch dotierte Stelle als Organist in Polen anbot¹⁵. Allerdings verkrachte sich das musikalische Wunderkind Marchand mit einer ganzen Reihe von Dresdner Hofkapellmusikern. Dies gipfelte in einem vorbereiteten Versuch der Bloßstellung Marchands: Denn als der Dresdner Kapellmeister Jean-Baptiste Volumier, der selbst für einige Zeit in Versailles gewirkt hatte und Marchand wohl allzu sehr als Konkurrenten wahrnahm, den Weimarer Konzertmeister Johann Sebas-

¹⁴ Vgl. MÄRKER, Französische Musiker, S. 77.

¹⁵ Der Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg nennt den Grund, der Marchands Verbannung aus Frankreich verursachte: »Er hatte eine Gattin, die aber sein Herz mit vielen andern Nebenliebsten theilen mußte. Als er sie in die Länge gar zu wenig achtete, und alles Geld außer dem Hause verzehrte: So zog der König die Hälfte von seinem Gehalte ein, und gab solche der Mad. Marchand. Kurz darauf mußte er nach Versailles, um sein Quartal zu spielen. Der König war in der Capelle, und hörte ihm mit Vernügen zu. Es dauerte aber nur bis zum ›Qui tollis‹ nach dessen Abspiegelung sich Marchand unsichtbar machte. Der König, welcher glaubte, daß dem Marchand etwann schlimmer geworden wäre, war sehr verwundert, als er ihn, nach angehörter Messe, in seinem Vorzimmer antraf und fragte ihn, was ihm begegnet wäre, und warum er nicht die Messe ganz ausgespielt hätte. ›Sire, antwortete Marchand, wenn meine Frau die Hälfte von meinem Gehalte hat, so kann sie auch die Hälfte von der Messe spielen‹. Dieses brachte ihm die königl. Ungnade zuwege, und war Ursache, daß er Frankreich auf einige Zeit verließ«, Friedrich Wilhelm MARPURG, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 1, Berlin 1754/1755, Stück 5, S. 451f. Zitat auch in MÄRKER, Französische Musiker, S. 78; Alexandre MARAL, La chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique, Mardaga ²2010, S. 170. Vgl. auch Étienne HÉBRARD, Un Lyonnais digne de mémoire. Louis Marchand, organiste du roi, in: Bulletin de l'Association des amis de l'orgue à Lyon-Villeurbanne 8 (1938), S. 32–41; Norbert DUFOURCQ, Pour une approche biographique de Louis Marchand (1669–1732), in: Recherches sur la musique française classique 17 (1977), S. 94–117.



Abb. 9. Louis Marchand (1669–1732), Kupferstich von Charles Dupuis, 1732. BNF, Estampes et photographies, ED-86 (1)-FOL.

tian Bach einlud, nach Dresden zu kommen, galt dies einzig dem Zweck, dass der weithin bekannte Virtuose aus Weimar Marchand einen Wettstreit auf dem Cembalo anbieten sollte, den dieser, so hoffte man, nur verlieren könnte. Sich der Gefahr ausgesetzt sehend, Bach zu unterliegen, habe sich Marchand schließlich entschieden, am Morgen des musikalischen Kräftemessens »mit der schnellen Post« zu flüchten. Damit verzichtete er ebenso auf die lukrative Organistenstelle¹⁶.

Trotz diffuser Überlieferung und hürdenreicher quellenkritischer Auseinandersetzung¹⁷ führt das Beispiel von Louis Marchand gleich mehrere Charakteristika des Dresdner Musikbetriebs unter August II. vor Augen. Erstens veranschaulicht es die Mobilität, die Musiker für Virtuosenreisen wie auch in der Suche nach Anstellung auf sich nahmen. Zweitens illustriert es die Bereitschaft des Kurfürsten-Königs, weitbekannte Musiker mit großen Summen in seinen Dienst zu nehmen. Schließlich werden dadurch, drittens, neben einem Eindruck der französischen Präsenz in Dresden ebenso etwaige Konkurrenzverhältnisse angedeutet, die zwischen den Musikern herrschen konnten.

Die Fragen nach der Konkurrenz französischer Musiker am Dresdner Hof gerieten indes meistens vor anderen Gesichtspunkten in den Hintergrund. Bisherige Untersuchungen der Hofkapelle sowie der Hofoper in der augusteischen Zeit waren fast ausschließlich musikwissenschaftlicher Art und setzten sich insbesondere mit der Aufführungspraxis und einzelnen Musikern auseinander¹⁸. Jüngst unternahm Louis Delpech eine Studie zur Musikermigration und

16 Vgl. Werner BREIG, Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie, in: Bach-Jahrbuch 84 (1998), S. 7–18; MÄRKER, Französische Musiker, insb. S. 77–81; DELPECH, Overtures à la française, S. 287–289. Die erste Erwähnung des Wettstreits lieferte mit 20 Jahren Verzögerung Johann Abraham Birnbaum: »M. Marchand, lors de son séjour à Dresde, comme M. le compositeur de la cour [Bach] était là, reçut de ce dernier, par écrit, à l'instigation et sur l'ordre de quelques grands, une invitation polie à s'essayer avec lui sur le clavecin, pour savoir quel serait le plus fort des deux, et s'engagea à s'y rendre. Le moment de la rencontre de ces deux virtuoses arriva. M. le compositeur de la cour, ainsi que ceux qui devaient servir d'arbitres, attendirent l'adversaire avec patience, mais en vain. On apprit alors qu'il avait disparu de Dresde, dès la première heure par la poste rapide«, Johann Abraham BIRNBAUM, M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen, über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des Critischen Musicus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben, [Leipzig] 1739, S. 348.

17 BREIG, Bach und Marchand, S. 18, liefert eine knappe Darstellung der bisherigen Forschungsdiskussion zur Begegnung von Bach und Marchand.

18 Vgl. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Musik am Hof Augusts II., S. 167–174; DIES., The Saxon Court of the Kingdom of Poland, S. 51–77; DIES., Musikkultur- und Musikpflege am polnisch-sächsischen Hof, in: KROLL, THOSS (Hg.), Zwei Staaten, eine Krone, S. 231–243; ÁGÚSTSSON, STOCKIGT, Records of Catholic Musicians, Actors and Dancers. Die

dem damit verbundenen »transfert musical« von Frankreich nach Nord- und Mitteldeutschland, in der er zeigen konnte, wie stark das französische Opernmodell an deutschen Höfen adaptiert wurde¹⁹. So galt auch für die Musik »das Vorbild Versailles in vielerlei Hinsicht [als] die imperative Norm«²⁰, die nicht nur die Verbreitung der Kompositionen im Ausland, sondern auch der französischen Musiker selbst hervorrief.

Michael Maul konstatiert in seiner Untersuchung des mitteldeutschen höfischen und städtischen Musikermilieus im frühen 18. Jahrhundert, dass insbesondere Hofmusiker in einem hohen Maße mobil sein mussten. Durch Empfehlungen, die der Standardform für den Erhalt eines Beschäftigungsverhältnisses entsprachen und anhand der Recommendations- und Interzessionsakten in den Archiven nachweisbar sind, kamen die Musiker zu Anstellungen, in denen sie meist vertraglich direkt an den Souverän gebunden waren²¹. Der Musikermarkt der augusteischen Zeit war von einer »beständigen Fluktuation in den Kapellen« sowie einem »regen Personalaustausch zwischen den Höfen«²² geprägt, wodurch die Verbreitung von Aufführungspraxen und Notenrepertoires von Hof zu Hof begünstigt wurde. Daneben wirkten auch in den Städten sogenannte Ratsmusiker. Deren Wechsel in eine höfische Kapelle war zwar schwierig, aber möglich; in umgekehrter Richtung sind nur wenige Beispiele bekannt und ein solcher Schritt schien wenig attraktiv²³. So sind auch Musiker französischer Herkunft im städtischen Musikmilieu nicht nachweisbar. Neben dem Herrscherhaus, das eine ganze Reihe von Personen in der Kapelle und an der Oper unterhielt, fanden Musiker zudem unabhängig von diesem bei einzelnen hohen Adligen Beschäftigung. Diese konnten sogar, wie in den Fällen der Premierminister Flemming und Brühl oder des Fürsten Radziwiłł, über eigene Kapellenensembles verfügen, in denen neben Deutschen auch Italiener und

ältere Arbeit von FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, ist nach wie vor unverzichtbar für die Untersuchung der Hofmusik in der sächsisch-polnischen Union.

19 Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*. Vgl. auch DERS., *Les musiciens français en Allemagne du Nord*; DERS., *Les motets pour la chapelle du roy*.

20 BRAUN, *Von der politischen zur kulturellen Hegemonie Frankreichs*, S. 166.

21 Vgl. Michael MAUL, *Städtisch versus höfisch. Spielregeln des Musikertransfermarktes im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel Mitteldeutschlands*, in: AMMERER u. a. (Hg.), *Präzedenz, Netzwerke und Transfers*, S. 126–133, hier S. 133.

22 *Ibid.*

23 Vgl. *ibid.*

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Franzosen musizierten²⁴. Franzosen wirkten in allen Instrumentengattungen und traten bisweilen als Komponisten in Erscheinung. Schon im 17. Jahrhundert arbeiteten am Dresdner Hof vereinzelt französische Musiker. Im Jahr 1664 spielten französische Violinisten gemeinsam mit deutschen Schalmeyenspielern die Tafelmusik²⁵. Aber erst unter Friedrich August I. stieg die Zahl ausländischer Instrumentalisten deutlich an. Schon während seiner Kavaliertour 1687/88 hatte der sächsische Kurfürst die Pariser Oper, die Comédie-Française und die Comédie-Italienne besucht. Unmittelbar nach seiner Regierungsübernahme im Jahr 1694 engagierte er einige französische Oboisten, die damals eine hochmoderne Instrumentengruppe darstellten und dank denen die französische Hofoper eine radikale Modernisierung erfuhr²⁶. Die Anwerbung französischer Musiker entsprach dem allgemeinen Trend an deutschen Fürstenhöfen. Auf diese Weise wurde garantiert, dass für die musikalische Begleitung französischer Opern- und Theateraufführungen Personen zuständig waren, die den dafür nötigen Stil problemlos beherrschten²⁷. Den Oboisten folgten in späteren Jahren Anstellungen einer Vielzahl von Musikern, die meistens ensembleweise, mitunter auch gemeinsam mit Tänzerinnen und Tänzern sowie Schauspielangehörigen nach Dresden kamen²⁸. Die Beschäftigungsverhältnisse konnten allerdings in ebenso großer Zahl wieder aufgelöst werden, so bspw. als zu

24 Vgl. Ulrike KOLLMAR, Gottlob Harrer, Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig, Beeskow 2006; Szymon PACZKOWSKI, Muzyka na dworze marszałka Jakuba Henryka Fleminga [Musik am Hof des Marschalls Jacob Heinrich Flemming] (1667–1728), in: Środowiska kulturotwórcze i kontakty kulturalne Wielkiego Księstwa Litewskiego od xv do xix wieku, Warschau 2009, S. 67–82; STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 18. Zum polnischen Magnaten Radziwill siehe die Studie von Irena BIENKOWSKA, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła* [Musik am Hof des Fürsten Hieronymus Florianus Radziwill], Warschau 2013, die auch eine englische Zusammenfassung enthält.

25 Vgl. *Dresdner Hoftagebücher*, 29.9.1664, HStA Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, O 04, Nr. 14; *ibid.*, K 02, Nr. 4, fol. 32r: Jacques Baudan, Jean Sardin, Jean Fervalle, Jacques Guenin, Jean-Baptiste Guenin, Antoine Mutan. Vgl. auch Mary E. FRANDSEN, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, S. 380.

26 Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 23.

27 Vgl. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 54; SCHARRER, *Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen*, S. 187f. Margret Scharrer widmet sich zwar auch Musikern französischer Herkunft in Dresden und Warschau, beschäftigt sich jedoch im Wesentlichen mit den Höfen Kurbayerns, Kurkölns, Hannovers und Wolfenbüttels beschäftigt.

28 Bspw. erreichte 1708 eine Gruppe von Musikern, Ballett- und Schauspielpersonal die sächsische Residenz. Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 23; PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 118.

Ostern des Jahres 1707 haushaltsbedingt fast alle Musiker entlassen, die meisten kurz darauf hingegen wieder angestellt wurden. Zwischen 1711 und 1717 wirkten in der Hofkapelle entsprechend zweier Orchesterlisten damit mehr als 30 Musiker. Das 1719 neu eröffnete Opernhaus neben dem Zwinger bot in seinem Orchestergraben Platz für 38 bis 41 Personen²⁹.

Der Musikwissenschaftler Louis Delpesch liefert in seiner Studie zu den »französischen Musicanten« am Dresdner Hof für die Zeit von 1694 bis 1717 detailreiche Informationen über deren Biografien und ihr Wirken an der Musikkapelle³⁰. Im Folgenden sollen daher nur wenige Protagonisten dieser Gruppe erwähnt und in ihrem Einfluss auf das Dresdner Musikleben vorgestellt werden. Einer der bedeutendsten französischen Musiker in Dresden in der Zeit Augusts II. war zweifellos der bereits erwähnte Violinist Jean-Baptiste Volumier (um 1670–1728). Vermutlich in den spanischen Niederlanden geboren, weshalb er in den Quellen bisweilen Woulmyer genannt wird³¹, wuchs er sodann in Frankreich auf und erfuhr seine musikalische Ausbildung am französischen Königshof, bevor er im Jahr 1709 für das wichtige Amt des Kapellmeisters zur kursächsischen Hofkapelle kam. Dort gestaltete er bis zu seinem Tod nahezu zwei Jahrzehnte lang das Musikleben wesentlich mit. Auch wenn Michael Märker Volumier zwar ein »unauffällig integriertes Mitglied«³² des Ensembles nennt, kamen mit ihm dennoch neue musikalische, insbesondere »französische Techniken«³³ nach Dresden. Mit Volumier entwickelte sich eine »Dresdner Geigerschule«³⁴, welche die Tradition des französischen Violinistenensembles der 1690er Jahre wieder aufnahm. Unter seiner Orchesterleitung erfuhr die Hofkapelle eine herausragende Modernisierung, seine Interpretationen orientierten sich oft an den Werken des französischen Hofkomponisten Jean-Baptiste Lully und er verkörperte sowohl in der instrumentellen Besetzung als auch im musikalischen Stil die französisch geprägte musikalische Praxis schlechthin³⁵. Der Flötist und Musiklehrer Friedrichs II., Johann Joachim Quantz (1697–1773),

29 Auf die teilweise vom König selbst unterzeichneten (»Augustus rex«) Orchesterlisten hat STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 23f., hingewiesen

30 Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*.

31 Vgl. *ibid.*, S. 299.

32 MÄRKER, *Französische Musiker*, S. 75.

33 STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 24. Vgl. auch PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 118. Volumier erhielt unter den Musikern außerdem das zweithöchste Jahresgehalt, 1200 Taler, ebenso viel wie der Kammerkompositeur Veracini und der Kammermusiker Pantaleon Hebestreit. Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 162r.

34 MÄRKER, *Französische Musiker*, S. 76.

35 Vgl. *ibid.*, S. 75 f.

beschrieb Volumier bei seinem Dresdner Aufenthalt im März 1716: »Durch die von dem damaligen Concertmeister Volumier eingeführte französische egale Art des Vortrags unterschied es [Hofkapellenensemble] sich bereits von vielen andern Orchestern«³⁶.

Unter Volumier kamen weitere französische Musiker an die sächsische Residenz, etwa der Querflötist Pierre-Gabriel Buffardin (1690–1768). Der gebürtige Provenzale, der seine erste musikalische Ausbildung in Marseille erfahren hatte, arbeitete sodann in Paris als Lehrer und war in der Folgezeit offenbar sehr mobil. Seine Reisen führten ihn beispielsweise bis nach Konstantinopel, wo er im Jahr 1710 Johann Jakob Bach Flötenunterricht erteilte. Dieser war der ältere Bruder von Johann Sebastian Bach und im Heer des schwedischen Königs Karl XII. als Oboist angestellt³⁷. 1715 nach Dresden gekommen, unterrichtete Buffardin ebenfalls den eben erwähnten Flötisten Johann Joachim Quantz, der mittlerweile selbst in der Hofkapelle angestellt war³⁸. Buffardin beherrschte wie kaum ein anderer die neuen technischen Möglichkeiten des Querflötenspiels und war einer der bedeutendsten »Vermittler der hochentwickelten Flötentechnik seines Vaterlands an Deutschland«³⁹. Durch sein Wirken

³⁶ MARPURG, Historisch-kritische Beyträge, Bd. 1, Stück 3 (1755), S. 206 (»Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen«).

³⁷ Vgl. DELPECH, Overtures à la française, S. 31f.; MÄRKER, Französische Musiker, S. 75; Philippe BEAUSSANT, Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique, Paris 1996, S. 341. KOLLPACHER-HAAS, Pierre-Gabriel Buffardin, S. 299, bezeichnet Johann Jakob als den jüngeren Bruder Johann Sebastians (er war der ältere!), verwechselt den deutschen Kaiser Karl VI. mit dem schwedischen König Karl XII. und datiert Buffardins Präsenz in Konstantinopel fälschlicherweise auf 1713 statt auf 1710.

³⁸ Vgl. *ibid.*, S. 298; PRÖLSS, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, S. 119; Hans GROSSE, Hans Rudolf JUNG (Hg.), Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, Leipzig 1972, S. 134; STOCKIGT, The Court of Saxony-Dresden, S. 19f. Quantz berichtete über Buffardin: »Ich bediente mich etwann vier Monate lang der Unterweisung des berühmten Flötenspielers Buffardin, um die rechte Eigenschaften dieses Instruments kennen zu lernen. Wir spielten nichts als geschwinde Sachen, denn hierin bestund die Stärke meines Meisters«, MARPURG, Historisch-kritische Beyträge, Bd. 1, Stück 3 (1755), S. 209 (auch wiedergegeben bei Willi KAHL, Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts, Köln, Krefeld 1948, S. 197). Quantz verfasste selbst auch ein Lehrwerk über die Querflöte, in dem Buffardin genannt wird: Johann Joachim Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert, Breslau 1780, bes. S. 24.

³⁹ KOLLPACHER-HAAS, Pierre-Gabriel Buffardin, S. 298. Vgl. auch MÄRKER, Französische Musiker, S. 75.

wurde die moderne Form der Querflöte nicht nur an der sächsischen Hofkapelle, sondern im gesamten deutschen Raum eingeführt⁴⁰.

Ab dem Jahr 1720 wirkte in Dresden zudem der französische Komponist Louis André (1682–1739). Dieser schuf zahlreiche Werke für Ballett-, Theater- und Opernaufführungen, die lange sämtlich verloren zu sein schienen. Louis Delpech gelang es, einige seiner Kompositionen wieder aufzufinden⁴¹. Über die Jahre vor seinem Dresdner Wirken ist nur wenig bekannt. Er soll zuvor an der Académie de musique in Brüssel gewirkt haben, jedenfalls erfolgte seine Anstellung, nachdem August II. den Leiter der polnischen Kapelle, den Italiener Giovanni Alberto Ristori, angewiesen hatte, einen neuen Komponisten zu suchen. Gemäß Alina Żórawska-Witkowska wirkte André ab Ostern 1721 in Warschau als Kapellmeister⁴². Allerdings hielt er sich meist in der sächsischen Residenzstadt auf, denn dort kam er ebenfalls als »compositeur de musique, machiniste et [pour] autres besoins«⁴³ zum Einsatz. Die sächsischen Hof- und Staatskalender nennen Louis André in verschiedenen Positionen, dabei wird der katholische Komponist einige Jahre lang als Kapellmeister der evangelischen Hofkirchenmusik (1729–1737) aufgeführt⁴⁴, zudem war er Komponist

40 Vgl. *ibid.* Das Jahresgehalt Buffardins war mit 500 Taler weniger als halb so hoch wie jenes des Kapellmeisters Volumier. Vgl. Reskript, Dresden, 26.11.1715, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 162r; KOLLPACHER-HAAS, Pierre-Gabriel Buffardin, S. 299. In Dresden wohnte Buffardin später am Neumarkt, im Hammischen Haus. Vgl. KDM 1740, S. 51.

41 Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 159. Noch HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik*, S. 52, beruft sich auf Fürstenaus Behauptung, die musikalische Überlieferung Andrés sei vollständig verschollen; FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 157. Zur früheren Erwähnung von André mit noch fehlerhaften Lebensdaten vgl. FORWERK, *Geschichte und Beschreibung*, S. 139.

42 Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 58f. Seit 1720 bei PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 135.

43 Befehl von August II., Warschau, 8.9.1720, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 166r. Vgl. auch *ibid.*, Loc. 383/4, fol. 279r.

44 Vgl. HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik*, S. 52. Zur Entwicklung und Bedeutung des Kapellmeisteramtes am Dresdner Hof Elisabeth ROTHMUND, »Ad utilitatem publicae et Capellae, und nicht ad privatum alicujus commodum«. Hofmusik und Hofkapellmeisteramt aus ökonomischer Sicht am Beispiel Kursachsens im 17. Jahrhundert, in: Sandra RICHTER, Guillaume GARNER (Hg.), »Eigennutz« und »Gute Ordnung«. Ökonomisierungen der Welt im 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2016, S. 257–272, hier S. 262–264. Zum Hofkapellmeisteramt vgl. Elisabeth FRITZ-HILSCHER, Wie man Hofkapellmeister wird. Akquisition und Karrieremodelle für musikalische Spitzenkräfte am Kaiserhof, in: AMMERER u. a. (Hg.), *Präzedenz, Netzwerke und Transfers*, S. 134–148, hier S. 134–138.

beim Ballet⁴⁵. Dass die Anfertigung von katholischer und lutherischer Kirchenmusik nicht an die konfessionelle Zugehörigkeit des Komponisten gekoppelt war, schlussfolgerte ebenfalls Louis Delpech in seiner Untersuchung zu den Dresdner »Musicanten«⁴⁶. Louis André war mit Suzanne Terbier verheiratet, über die leider nichts weiter bekannt ist⁴⁷. Entsprechend der Verzeichnisse der am Hof beschäftigten Katholiken umfasste der Haushalt des Ehepaars André zwei Kinder sowie eine Magd⁴⁸. Beide Kinder waren am Hofballett angestellt, der Sohn Antoine (»André le fils«⁴⁹) wird in den Besoldungslisten seit 1733 aufgeführt, 1737 avancierte er zum Tanzmeister⁵⁰. Die Tochter Catherine heiratete 1734 den Perückenmacher Martin Fontinier⁵¹. Der Trauregistereintrag von Catherine André und Martin Fontinier veranschaulicht wiederum eindrucksvoll die enge Verflechtung französischer Hofangestellter, die sich im Umkreis des Herrscherhauses befanden: Als Trauzeugen des königlichen Hofperückenmachers und der Balletttänzerin traten neben der Tänzerin Marianne Rottier, die Frau des Tanzmeisters, der einige Jahre zuvor vom König einen Weinberg in Löschwitz erworben hatte⁵², außerdem die königlichen Kammerdiener François Dupont und Jean-Baptiste de Léger auf. Letztere konnten bereits anhand der Trauregister als herrschaftsnah Hofakteure dargestellt werden⁵³.

Als Komponist war Louis André ebenfalls für die Verbreitung der Partituren zuständig, jedenfalls haben sich Auftragslisten erhalten, in denen er den Kopisten Jacques Guénin anwies, zahlreiche Stücke zu vervielfältigen. Die Titel der in Warschau aufgeführten Werke, die bei Alina Żórawska-Witkowska für die Jahre 1725 und 1726 abgedruckt sind⁵⁴, geben ein breites Spektrum der Kompositionen wieder: französische Opern, etwa »Les fêtes vénitiennes« von André Campra, dazu symphonische Choreografien wie das innovative Werk »Les caractères de la danse« von Jean-Féry Rebel, in dem die erste Tänzerin Louise de Vaurinville auf der Bühne stand. Hinzu kamen italienische Theater-

45 Bspw. KK HStK 1731, o. P.: Die Königl. Capelle und Cammer-Musique; *ibid.* 1737, o. P.: Danse.

46 Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 174.

47 Vgl. *ibid.*, S. 342.

48 Vgl. ÁGÚSTSSON, STOCKIGT, *Records of Catholic Musicians, Actors and Dancers*, S. 62.

49 Besoldungslisten, Dresden, A pr. 1733, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/4, fol. 2v.

50 *Ibid.*, fol. 67r.

51 Vgl. *ibid.*, fol. 343. Zu Martin Fontinier siehe [Kap. 11.3, Anm. 63](#).

52 Siehe [Kap. 6.3](#).

53 DA Bautzen, Traubücher, fol. 18r, 11.7.1734. Siehe auch [Kap. 4.2](#).

54 Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, S. 92–95.

musik, deutsche Instrumentalmusik, lateinische Kirchenmusik und polnische Tänze⁵⁵. Die musikalische Blüte der Hofkapelle trug dazu bei, dass Dresdner Kompositionen ihrerseits im Ausland wahrgenommen wurden. Dieser Transfer in die Gegenrichtung wird beispielsweise im »Mercure de France« sichtbar, der zwei kleinere Werke mitsamt Text und Noten abdruckte: 1730 ein Schlaflied von Jean Favier und Louis André⁵⁶, 1741 ein Trinklied (*air à boire*) wiederum von Jean Favier, der, eigentlich Ballettmeister, in diesem Fall auch als Komponist in Erscheinung tritt⁵⁷.

Die beschriebene Mischung der Dresdner Hofkapellmusik erfuhr nicht nur durch die Reisetätigkeit einer Vielzahl von Musikern zwischen Polen, Sachsen und insbesondere nach Frankreich und Italien zusätzlichen Antrieb, sondern sie war letztlich ein Resultat ausländischer Instrumentalisten am kursächsisch-polnischen Hof.

7.1.2 Oper

Der französische Universalgelehrte Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) bezeichnete in seinem »Dictionnaire de musique« das Dresdner Opernorchester unter der Leitung von Johann Adolph Hasse als das beste in ganz Europa: »Le premier orchestre de l'Europe pour le nombre et l'intelligence des symphonistes est celui de Naples; mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'orchestre de l'Opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse«⁵⁸.

Als Orchesterbegleitung waren die Musiker fester Bestandteil des Opernensembles, das neben Bühnenarchitekten, Dekorateurinnen und einigen anderen vor allem die Sängerinnen und Sänger umfasste. Letztere traten bisweilen ebenso als Tänzerinnen und Tänzer in Erscheinung. Wie im Orchestergraben war ein Großteil der Personen auf der Bühne französischer und italienischer Herkunft. Noch mehr allerdings hing die Zusammensetzung vom Geschmack

⁵⁵ Vgl. DIES., *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 60. Gedruckte Ausgaben von Motettennotenbüchern französischer und in Frankreich wirkender italienischer Komponisten befinden sich zudem noch im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek, bspw. André Campra, 1700 (Mus.2124-E-1), Paolo Lorenzani, 1693 (Mus.2021-E-1), Jean-Baptiste Lully, 1684 (Originale fehlen, Kopien aus dem 19. Jahrhundert, Mus.1827-D-1), Pierre Robert, 1684 (Mus.1718-E-1). Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 26.

⁵⁶ Vgl. *Mercure de France*, Jan. 1730, S. 127.

⁵⁷ Vgl. *ibid.*, Feb. 1741, S. 364f. »Les paroles & la musique sont de M. Favier, maître des ballets de Sa Majesté le roy de Pologne, électeur de Saxe«, *ibid.*, S. 365.

⁵⁸ ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Bd. 13: *Dictionnaire de musique*, hg. von Amalia COLLISANI, Brenno BOCCADORO, Genf 2012, S. 641.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

des Kurfürsten-Königs ab. Aus diesem Grund folgten die Opernbesetzung und Inszenierung vor allem nach 1733 italienischen Vorbildern. Im Jahr 1750 lieferten Gotthold Ephraim Lessing und Christlob Mylius zurückblickend eine Beschreibung über die untergegangene Zeit der französischen Oper und des »guten Geschmacks« in Dresden:

Die trillergewohnten Kehlen der Operisten zogen zwar viele Zuschauer und Liebhaber der Musik, des Erstaunenden und des Großen dahin, doch durch die geschickten Vorstellungen eines Belletour, Grandval, La Roque, Derval und ihrer Weiber, auch eines niedlichen Tänzers, Rottiere und Desnoyers⁵⁹, einer Duval, Rottiere und Vaurinville wurde dieser Ort allezeit ein Sammelplatz der Leute von gutem Geschmack. Die natürlichen Intermezzosänger, Beauregard und Drot, der erstere ein Tenorist, und der letztere ein Bassist, nebst der Jungfer Prache und Brunet, erweckten mehr Gelächter und Vergnügen, als der beste Harlequin. Nach dieser Leute Abdankung kam das italiänische Theater empor⁶⁰.

Da 1708 das auf dem Taschenberg befindliche Opernhaus in eine katholische Kapelle umgebaut wurde⁶¹, stand für Opernaufführungen kein adäquates Gebäude mehr zur Verfügung. Deshalb wurde ein Jahrzehnt später die Errichtung eines in unmittelbarer Nachbarschaft von Residenzschloss und Zwinger gelegenen Neubaus veranlasst⁶². Während der Oberlandbaumeister Pöppelmann den Gebäudeentwurf realisierte, waren bei dem Bau überdies die Franzosen Zacharie Longuelune als Architekt und Raymond Leplat als Innendekorateur sowie die Italiener Carlo Zucchi für die Bühnenarchitektur und Pietro

⁵⁹ Vermutlich war es die Tochter Desnoyers, Sophie-Louise-Jeanne-Françoise Desnoyers, die, in Dresden geboren (»native de Dresde en Saxe«), später die französische Nationalität erhielt und Ehefrau des Hubert Aulas wurde, »lieutenant de la maréchaussée à Montargis«, Rechnungsakten, o. O., 26.6.1764, AN, PP//162, fol. 33v.

⁶⁰ Gotthold Ephraim LESSING, Christlob MYLIUS, Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Bd. 2, Stuttgart 1750, S. 274. Vgl. auch PRÖLSS, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, S. 132.

⁶¹ Vgl. Zahlung Leplats zum Ausbau der katholischen Kapelle, Dresden, 5.2.1709, SLUB Dresden, Mscr.Dresd.App.1190, fol. 109.

⁶² »Es ist solches [Opernhaus] unter den kostbaren Gebäuden, welche von Sr. Majest. vortrefflichem Geschmack noch unsern Enkeln ein bewunderungswürdiges Zeugniß ablegen werden, nicht eines der geringsten. Unter der Aufsicht des geschickten Oberlandbaumeisters, Herrn Mattäus Daniel Pöpelmanns, wurde dasselbe im Jahr 1717 zu bauen angefangen und 1719 völlig ausgeführt. Der Platz der Wissenschaften oder sogenannte Zwinger, welcher ein Viereck bildet, mußte eine ganze Seite dazu einräumen. Dieser Ort, der zu derselben Zeit ein Sitz der Anmuth war, behielt hierdurch eine große Zierde und zog aller Fremden Augen auf sich«, LESSING, MYLIUS, Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Nr. IV: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Dresden, S. 273 f.

Ignazio Grone zur malerischen Ausgestaltung beteiligt⁶³. Die Idee der Wiederbelebung des Opernbetriebs durch die Schaffung eines eigenen Spielorts ging vermutlich auf das Drängen des Kurprinzen Friedrich August zurück, der in den 1710er Jahren auf seiner Kavaliertour eine ausgeprägte Begeisterung für die italienische Oper entwickelte.

Neben den Beschäftigten an der *Musique italienne*, deren Leiter seit 1717 Giovanni Alberto Ristori war, werden in den Hof- und Staatskalendern bis zum Tod Augusts II. an der Oper eine Reihe unter der Leitung des Komponisten Louis André stehender »musiciens vocaux françois« genannt. Unter ihnen befanden sich die schon von Marpurge genannten Sängerinnen und Sänger Marguerite-Geneviève Prache du Tilloy, Louise Dimanche, Susanne Brunet, François-Geoffroy Beauregard und Jean-David Drot⁶⁴, die August II. regelmäßig auf seinen Reisen zwischen Dresden und Warschau folgten⁶⁵. Zu den Inszenierungen des französischen Opernensembles resümiert Alina Żórawska-Witkowska:

Von einer Gruppe der *tragédies en musique* und *opéra-ballets* darf jedoch mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß sie auf der Warschauer Bühne dargeboten wurden, etwa »Armide«, »Atys« und »Thésée« von Jean-Baptiste Lully oder »L'Europe galante« von André Campra. Später wurden *opéra-divertissements* für Warschau vermutlich von L[ouis] André und J[ean] Poisson, der doch ab 1723 als Dichter aus der polnischen Kasse bezahlt wurde, geschrieben. Außer in dem kurzen Zeitraum, als das Ensemble von Deseschaliers⁶⁶ in Warschau auftrat, wurden französische Opern am Hof August II. jedoch nur bei besonderen Anlässen aufgeführt⁶⁷.

63 Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 774/5, fol. 50r; LESSING, MYLIUS, Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Nr. IV, S. 274.

64 Vgl. KK HStK 1729, o. P.: Die Königl. Capelle und Cammer-Musique; HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/4, fol. 1f.; HORN, Die Dresdner Hofkirchenmusik, S. 52.

65 Bereits im Jahr 1700 war ein vom Komponisten Renaud und Librettisten Michel-Antoine Legrand geschaffenes »Divertissement pour le retour du roi à Varsovie« in der polnischen Residenz zur Aufführung gekommen. Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie, S. 164, 266; DIES., Musik am Hof Augusts II. in Warschau, S. 169; DIES., Die Folgen der Herrschaft Augusts II. für die Musikkultur Warschaws, in: REXHEUSER (Hg.), Die Personalunionen, S. 221-238, hier S. 231; Jutta BÄUMEL, Auf dem Weg zum Thron. Die Krönungsreise Augusts des Starken, Dresden 1997, S. 202. Bis auf den Namen ist über Renaud leider nichts bekannt, auch DELPECH, Ouvertures à la française, führt ihn nicht auf. Zu Legrands Wirken in Warschau vgl. Mary Scott BURNET, Marc-Antoine Legrand. Acteur et auteur comique (1673-1728), Paris 1938, S. 9-11.

66 Zu Deseschaliers siehe Kap. 7.4.

67 ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, Musik am Hof Augusts II. in Warschau, S. 169f.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Wenn die Listen der von Jacques Guénin Mitte der 1720er Jahre erstellten Kopien diverser Partituren noch in Warschau inszenierte französische Opern aufführen, dann änderte sich das Repertoire nach 1733 an beiden Residenzen erheblich zugunsten italienischer Werke. Eine Reihe der beim verstorbenen Kurfürsten-König direkt angestellten Beschäftigten des Bühnenbetriebs wurden von August III. nicht übernommen. Die unter seiner Regentschaft angefertigten Verzeichnisse führen bis Ende der 1730er Jahre noch einige Französinnen und Franzosen auf, für Festlichkeiten wurde im Jahr 1738 in Pillnitz sogar ein sogenanntes französisches Dorf errichtet, in dem bis zu 100 Künstlerinnen und Künstler untergebracht waren, die zuvor in einem »offenen grünen Garten-Theatro« italienische Werke aufführten⁶⁸. Ab 1740 waren an der Oper ausschließlich italienische Sängerinnen und Sänger beschäftigt⁶⁹. Zum großen Angebot von Opernaufführungen trugen neben der festen Besetzung im Pöppelmannschen Opernhaus zusätzlich auftretende Opernkompanien mit eigenen Musikern, Schauspiel- und Tanzaufführungen bei, die den Hof mit illustren Gastauftritten unterhielten. Unter ihnen befand sich beispielsweise die Operntruppe von Pietro Mingotti, die 1747 eigens ein hölzernes Bühnengebäude auf dem Zwingergelände errichten ließ und neben Dresden auch in Pillnitz unter anderem Werke von Christoph Willibald Gluck inszenierte⁷⁰.

Die Dresdner Oper entwickelte sich unter der Regierung Augusts III. zu einer der bedeutendsten des Reichs, ihr Opernhaus war der zentrale Ort des italienischen Lebens der Residenzstadt geworden. Das Repertoire wurde, obgleich unter der Leitung des Oberkammerherrn Löwendal, im Wesentlichen von Kapellmeister Hasse und seiner Frau, der Sängerin Faustina Hasse-Bordoni, gestaltet. Beide gaben mit Texten der Librettisten Pietro Metastasio aus Wien und Stefano Pallavicini aus Dresden der Oper ihre eigene Prägung⁷¹. Dank ihnen entwickelte sich Dresden zum »deutschen Zentrum der italienischen

⁶⁸ Hofjournal, Dresden, 12.5.1738, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3499/8, o. P. Zu den Festlichkeiten vgl. O'BYRN, Giovanna Casanova und die Comici italiani, S. 301 f.

⁶⁹ Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/4 (1733-1739), Loc. 907/5 (1740-1784), passim. Ballett und Schauspiel waren hingegen noch von Personen französischer Herkunft dominiert. Vgl. *ibid.*

⁷⁰ Vgl. STOCKIGT, The Court of Saxony-Dresden, S. 22; FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 242 f.; Nicole PREUSS, Art. »Pietro Mingotti«, in: Sächsische Biografie, 25.5.2009, [http://saebi.isgv.de/biografie/Pietro_Mingotti_\(um_1702-1759\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Pietro_Mingotti_(um_1702-1759)) (20.8.2021).

⁷¹ Vgl. O'BYRN, Giovanna Casanova und die Comici italiani, S. 300.

Oper in neapolitanischer Tradition«⁷², eine Einschätzung, die sich zweifelsohne an dem eingangs zitierten Urteil des französischen Aufklärers Rousseau anlehnt. Bei der Vorliebe für das Italienische kam es sogar vor, dass das Singpiel vom Französischen ins Italienische übertragen wurde. Dies veranschaulicht das Beispiel der an der Pariser Académie royale de musique im Dezember 1749 aufgeführten Oper »Zoroastre«. Deren Musik war von Jean-Philippe Rameau komponiert worden, ihr Libretto hatte Louis de Cahusac besorgt, aber für die Inszenierung in Dresden engagierte der sächsische Gesandten bei Ludwig XV., Graf Loß, Giacomo Casanova, um das Libretto ins Italienische zu übertragen⁷³. Für die zweifache und sehr kostspielige Aufführung bestellte man darüber hinaus den Dekorateur und Maschinisten Pietro Algeri, der die Aufführung bereits in Paris begleitet hatte, zum Einstudieren der Adaption in die kursächsische Residenz⁷⁴. »Zoroastre« enthielt vom Dresdner Tanzmeister Antoine Pitrot kreierte Balletteinlagen⁷⁵, eine Bühnenpraxis, die vom Kurfürsten-König sehr geschätzt wurde und im Unterschied zur Oper noch erheblich unter französischem Einfluss stand⁷⁶.

7.1.3 Ballett

Konzert- und Opernaufführungen wurden oft von Ballettinszenierungen begleitet. Zu den verschiedenen Divertissements, für die unter anderen Jean-Baptiste Volumier, Johann Adolph Hasse und Louis André die Kompositionen lieferten, standen Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne, die stark am französischen

⁷² RANNOU, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 12. In dieselbe Richtung zielt die der Heimatstreue verschriebene und daher nicht unkritisch zu lesende Einschätzung von Friedrich August O'Byrn, der Dresden den »vornehmste[n] Schauplatz des geschmackvollen Luxus und der edelsten Künste« nennt. Vgl. O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 300.

⁷³ »M. le comte de Loos, ambassadeur du roi de Pologne et électeur de Saxe à la cour de Versailles, m'invita en 1751 à traduire en italien un opéra français susceptible de grandes transformations et grands ballets annexés au sujet de l'opéra, et je fis choix de ›Zoroastre‹ de M. de Cahusac et Rameau. Je dus adapter les paroles à la musique des chœurs, chose difficile. Aussi la musique resta belle, mais la poésie italienne ne brillait pas«, CASANOVA, *Histoire de ma vie*, S. 642.

⁷⁴ Vgl. O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 309; SCHLECHTE (Hg.), *Das geheime politische Tagebuch*, S. 155; HStA Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, G, Nr. 61a, fol. 62, 76.

⁷⁵ Vgl. O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 310.

⁷⁶ Vgl. RANNOU, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 10.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Geschmack orientierte Choreografien präsentierten⁷⁷. Die große Zahl der am Ballett angestellten Französinen und Franzosen führt deren künstlerische Dominanz vor Augen. Schon unter den sächsischen Kurfürsten des 17. Jahrhunderts waren französische Tanzmeister angestellt⁷⁸, vor allem aber nach der Regierungsübernahme Friedrich Augusts I. 1694 entwickelte sich ein blühender am französischen Modell orientierter Ballettbetrieb⁷⁹. So war die schon an anderer Stelle erwähnte Louise de Vaurinville seit 1719⁸⁰ bereits neben einigen anderen gefeierte Tänzerin auf den Bühnen Dresdens und Warschaus.

Tanya Kevorkian weist in ihrer Studie zur Leipziger Musikkultur für die Zeit von 1650 bis 1750 auf die große Verbreitung des französischen Tanzes hin, der nicht nur am Dresdner Hoftheater, sondern eben auch in andere gesellschaftliche Sphären, bei öffentlichen Vergnügungen in den Kaffeehäusern oder Gärten der Messestadt, vordrang und sich einer großen Beliebtheit erfreute⁸¹. Damit einher ging das Interesse an Publikationen zur Tanzkunst, das sich auch auf dem Leipziger Literaturmarkt niederschlug. So wurde der französische Tanz mit einer Reihe von Büchern, die zum Teil ins Deutsche übertragen worden waren, einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In den 1710er Jahren kamen innerhalb kurzer Zeit die Werke von Louis Bonin⁸², Johann Leonhard

⁷⁷ Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 30; ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 59.

⁷⁸ Im Jahr 1620 wurde der Dresdner Tanzmeister Gabriel Möhlich zur Ausbildung nach Paris geschickt. Ab 1642 wirkten in Dresden die französischen Ballettmeister Jean Rimbautté, François d'Olivet, Charles Dumesniel (auch: du Meniel), Georg Bentley, Jacques Pilloy, François de La Marche. Vgl. RANNOU, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 4; SCHARRER, *Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen*, S. 194. Zu Jean Rimbautté vgl. Pensionsschein, 26.5.1642, BNF, Richelieu, NAF 3055, fol. 155r. Zu Charles Dumesniel Hofbücher, Dresden, 1685, HStA Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, K 02, Nr. 4, fol. 111v.

⁷⁹ Friedrich August I. entließ nach seinem Amtsantritt nahezu sämtliche am Hof angestellten Italiener. Vgl. RANNOU, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 8. FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 8, schrieb dazu: »Außer den zur Kapelle gehörenden Kapellmeistern, deutschen Sängern, Instrumentalisten u. a. wurden nur noch der Tanzmeister Charles Dumesniel sowie das Personal behalten, welches zu Instandhaltung des Opernhauses und der Theatergarderobe nothwendig war«.

⁸⁰ Vgl. KK HStK 1732-1757, Ballett; HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/2, fol. 216r; *ibid.*, Loc. 383/2, fol. 396r. Zu Louise de Vaurinville siehe [Kap. 4.3](#).

⁸¹ Vgl. KEVORKIAN, *Baroque Piety*, S. 39.

⁸² Vgl. LOUIS BONIN, *Die neueste Art zur galanten und theatralischen Tantz-Kunst*, Frankfurt a.M., Leipzig 1712.

Rost alias Meletaon⁸³ und Georg Taubert⁸⁴ heraus, das letzte als Übersetzung des französischen Standardwerkes von Raoul Feuillet's »Chorégraphie«⁸⁵. Doch neben der Literatur stammten auch im 18. Jahrhundert trotz der zunehmenden Zahl professioneller Tänzerinnen und Tänzer im Reich die Tanzmeister selbst noch oft aus Frankreich⁸⁶. Den Grund hierfür liefert Meletaon: »Zu leugnen ist es zwar nicht, daß auch Teutschland manchen guten Maître hat, hingegen sind sie so rar als die weißen Raben, und ich glaube man könnte über zwey biß drey nicht finden, welche aber doch ihre Geschicklichkeit aus Franckreich und von französischen Maîtres geholet«⁸⁷.

Das erklärt, warum in Dresden die Angehörigen des kurfürstlich-königlichen Ballettkorps und insbesondere die Tanzmeister französischer Herkunft waren. Französischer Tanz galt als Importware⁸⁸. Durch die zahlreichen Tanzmeister, die in das Reich gekommen waren, erwies sich schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, wie bei Georg Taubert erwähnt, der Besuch der königlich-französischen Ballettakademie nicht mehr in jedem Falle als notwendig⁸⁹. Der französische Tanz wurde denn auch in Deutschland unterrichtet:

83 Vgl. MELETAON, Von der Nutzbarkeit des Tantzens. Wie viel selbiges zu einer Galanten und wohlanständigen Condvite bey einem jungen Menschen und Frauenzimmer beytrage [...], Frankfurt a.M., Leipzig 1713 [ND Berlin 1996]. Zu Meletaon vgl. Marie-Thérèse MOUREY, Tanzen als Schule galanten Gebarens, in: FLORACK, SINGER (Hg.), Die Kunst der Galanterie, S. 275–300, hier S. 284.

84 Vgl. Georg TAUBERT, Rechtschaffener Tanzmeister oder gruendliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst, Leipzig 1717. Darin wird der Tanz als galante Ausdrucksform verstanden (Kap. 2: »Des sowohl galanten als theatralischen frantzösischen Tantz-Exercitii Grund-Sätze«). Zu Tauberts tänzerischem Schriftwerk vgl. Tilden RUSSELL, Theory and Practice in Eighteenth-Century Dance. The German-French Connection, Newark 2018.

85 Vgl. Raoul-Auger FEUILLET, Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, Paris 1700. Vgl. RANOW, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 8.

86 Vgl. *ibid.*

87 MELETAON, Von der Nutzbarkeit des Tantzens, S. 73. Vgl. RANOW, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 8; BONIN, Die neueste Art zur galanten und theatralischen Tantz-Kunst.

88 Vgl. RANOW, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 14.

89 »Weilen doch [...] billich als Fondateurs und Autheurs unsers heut-üblichen Kunst-Tantzens gepriesen werden, und auch bey dieser Zeit alle Nationes in den europäischen Ländern die biß dato florirende Academie roiale de dance und hohe Schule davon zu Paris frequentiren. Als wollen wir diese nachfolgende zwey curiösen Fragen erörtern, nemlich: 1. Ob ein gebohrner Frantzose besser als ein gebohrner Teutscher oder auch andere Maîtres tantze? Und: 2. Ob man diß noble Exercitium besser in Franckreich als in Teutschland lernen könne?«, TAUBERT, Rechtschaffener Tanzmeister, S. 1008.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Bleibet derhalben fest, daß bey dieser Zeit ein junger Mensch das galante und agile frantzösische Tantz-Erercitium, der es nur *honoris, motionis, recreationis* und *commendationis causa* zu treiben suchet, und nicht hauptsächlich Profession davon zu machen willens ist, eben so gut und zulänglich in Teutschland als in Franckreich lernen kann⁹⁰.

Am Dresdner Hof war eine ganze Reihe französischer Tänzerinnen und Tänzer beschäftigt, als Ballettmeister traten vor allem Nicolas Corrette⁹¹, Jean Favier⁹², Louis de Poitier (seit 1700)⁹³, Nicolas Putequin⁹⁴, Charles Duparc (seit 1709)⁹⁵ und Jean Rottier⁹⁶ in Erscheinung. In den Sächsischen Hof- und Staatskalendern sind für den Zeitraum von 1728 bis 1757 insgesamt 58 französische Tänzerinnen und Tänzer sowie sonstiges Personal (Dekorateur, Saalvorsteher, Ballettdiener etc.) aufgeführt⁹⁷. Mit ihnen folgte der Dresdner Ballettbetrieb einer »Orientierung am zeitgenössischen Tanz Frankreichs«⁹⁸, den August II. nicht nur während seiner eigenen Kavalierstour bewunderte⁹⁹, sondern auch selbst beherrscht haben soll, wie es sowohl Georg Taubert als auch Louis Bonin in ihren Lehrwerken zur Tanzkunst berichteten¹⁰⁰.

90 Ibid., S. 1016.

91 Vgl. KK HStK 1732–1757, Danse.

92 Zu Jean Favier siehe [Kap. 2.5](#).

93 Zu Louis de Poitier siehe [Kap. 7.1.3](#), [Anm. 106](#).

94 Vgl. StA Dresden, 2.1.3 Ratsarchiv, C.XXI.18f, Bd. 1, o. P.: Specificatio der sich in Dresden befindenden Mannschaft, 1704.

95 Auch »Desbargues«. Charles Duparc reiste später ebenso als Agent nach Paris und warb acht Tänzerinnen und Tänzer für das Dresdner Ballettensemble an. Vgl. FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 119; RANNOU, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 11.

96 Zu Jean Rottier siehe [Kap. 6.3](#).

97 Vgl. KK HStK, 1728–1757, Danse. Neben den Ballettmeistern waren über die Jahre hinweg besonders die ersten Tänzerinnen und Tänzer Antoine Souvirant, Louise Dimanche, Louise de Vaurinville, Antoine Pitrot, Louis Boyer, Catherine André, Manon Coudray, Georges Desnoyers, Louis Dupré für einen reibungslosen Ballettbetrieb verantwortlich. Vgl. *ibid.*

98 RANNOU, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 13.

99 Moritz Fürstenau berichtet: »[I]n Paris entzückten ihn außer den dramatischen Meisterwerken Corneille's, Racine's, Molière's u. a. die Opern Lully's und die zu jener Zeit dort im Schwunge stehenden Ballets, Divertissements und derartige Kinder der Mode und der Unterhaltung«, FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 4f. Vgl. auch RANNOU, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 6.

100 »Denn, Euer Durchlauchtigkeit unbeschreibliche Geschicklichkeit, womit Sie sowol von der sorgfältigen Natur, als mühsamen Kunst, auf eine ganz besondere Weise versehen, und welche das Welt-beruffene Paris, allwo die Geschicklichkeit gleichsam

Die Förderung des französischen Balletts in Dresden, die jene »bahnbrechenden Entwicklungen [...] des abendländischen Theatertanzes«¹⁰¹ und die französische Hofkultur vereint, sorgte für einen steten Ausbau des Dresdner Ballettensembles. Der kurfürstlich-königliche Ballettbetrieb umfasste im Jahr 1719 ein Zehntel des Gesamtetats der Musik- und Bühnenpraxis, insgesamt ca. 11 000 Taler. Die hohen Jahresgehälter waren Ausdruck einer besonderen Wertschätzung. Angela Rannow konnte zeigen, dass die Besoldung des Ballettmeisters Duparc mit jener der Kapellmeister Schmidt oder Heinichen vergleichbar war und auch die übrigen Ballettangehörigen Gehälter erhielten, die jene der meisten Oberhofmarschallamtsangestellten um ein Vielfaches überstiegen¹⁰². Wegen des Großen Nordischen Kriegs erfolgte die Bezahlung aber nur unregelmäßig, Entlassungen und Wiederbeschäftigungen waren die Regel¹⁰³. Diese von den finanziellen Rahmenbedingungen geleitete Anstellungspolitik sollte sich über den Regierungswechsel von 1733 bis zum Siebenjährigen Krieg nicht ändern.

Trotz aller Widrigkeiten bewirkten die Französinen und Franzosen in Dresden bei ihrer regen Aufführungstätigkeit neben der Adaption französischer Werke¹⁰⁴ insbesondere die Schaffung neuer, am französischen Modell orientierter Ballettinszenierungen. Die Musiker Jean-Baptiste Volumier und Louis André schufen Kompositionen, zu denen dann die Ballett- und Unterballettmeister Choreografien erstellten. Nicolas Corrette entwarf beispielsweise

ihre Residenz hat, ja, alle europäische Höfe, wo Euer Durchlaucht nur den Fuß hinsetzet, ohne Aufhören bewundern«, TAUBERT, Rechtschaffener Tanzmeister, Vorrede, o. P. »Es hat aber Teutschland nicht nur solche Künstler geboren, welche hauptsächlich von dem Tanzen sich ernehret und Profession davon gemacht, sondern es finden sich auch große Potentaten, Könige und Fürsten, die noch wol mit manchem guten Maître anbinden könnten, wo es nur der Wolstand erlaubete, unterdeßen bleibt ihnen doch der Ruhm, welcher um so viel größer seyn muß, weilen es Personen, welche diese Übung als ein galantes Exercitium getrieben. Seine Majestät der König Augustus in Polen dürfte vielen Maîtres aufzuraten geben, indem man ihn einen der Vollkommensten in diesem Exercitio preißen muß«, BONIN, Die neueste Art zur galanten und theatralischen Tantzkunst, S. 79f. Angela Rannow und Edmund Fairfax merken an, dass der Bruder von Louis Bonin selbst Tanzmeister in Dresden gewesen sei, was aufgrund fehlender Verweise leider nicht nachvollziehbar ist. Auch weitere Recherchen hierzu führten zu keinem Ergebnis. Vgl. RANNOU, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 9; Edmund FAIRFAX, Styles of Eighteenth-Century Ballet, Lanham 2003, S. 12.

101 RANNOU, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 6.

102 Vgl. *ibid.*, S. 12.

103 Vgl. *ibid.*, S. 10.

104 Etwa das Ballettstück »Le Turc généreux« aus der Oper »Les Indes galantes« von Jean-Philippe Rameau im Jahr 1758. Vgl. SKD, Deutsche Fotothek, Inv.-Nr. 1964–662, Aufnahme-Nr. FD 150 103.

Werke für die Dresdner Bühne. Auch Andrés 1725 geschaffenes Divertissement »Le triomphe de l'amour« wurde von einer Gruppe französischer Tänzerinnen und Tänzer, unter ihnen Louis Dupré und Louise Dimanche, dargestellt¹⁰⁵.

Als Ballettmeister waren einige Franzosen nicht nur für die Direktion des Ensembles und die Aufführungen verantwortlich, sondern ihnen kam darüber hinaus die Aufgabe hinzu, Ballettunterricht zu erteilen. In dieser Funktion war der 1700 nach Dresden geworbene Ballettmeister Louis de Poitier Tanzlehrer der Hofpagen. Ab 1704 war er zudem für die Unterrichtung des Kurprinzen zuständig¹⁰⁶. Seine Choreografien wurden in großer Zahl auf den Bühnen Dresdens und Warschaws aufgeführt, August II. selbst trat 1709 in der polnischen Residenz zu einem von Poitier choreografierten Werk, dem »Théâtre des plaisirs«, mit einer goldenen Sonnenmaske auf¹⁰⁷. Diese offensichtliche Verwendung der Symbolik Ludwigs XIV. führt einerseits das französische Herrschaftsmodell klar vor Augen, das bis zur eigenen Interpretation theatraler Inszenierung des Kurfürsten-Königs reichte. Andererseits wird hierdurch klar, dass auf die Herkunft französischer und insbesondere aus Paris stammender Kunsteliten anscheinend besonderer Wert gelegt wurde, denn in der Einführung dieses Werks wird Louis de Poitier als »Parisien & maître des ballets«¹⁰⁸ bezeichnet.

Wie ein Pariser Tänzer zum Ballettmeister in Dresden wird, stellt exemplarisch die Erfolgsgeschichte von Antoine Pitrot dar. Außerdem veranschaulichen die Akteurinnen und Akteure der kurfürstlich-königlichen Bühnenpraxis die hohe Verflechtung französischer Familien und ihrer Netzwerke an der Dresdner Hofbühne.

¹⁰⁵ Vgl. RANNO, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 11; ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 60.

¹⁰⁶ Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 60r. Poitier erhielt für diese Tätigkeit das stattliche Jahresgehalt von 2000 Reichstalern zuzüglich eines monatlichen Kostgelds von 120 Reichstalern und weiteren Zulagen. Vgl. *ibid.*; PRÖLLS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 115. Costantini wurde zur Werbung einer neuen Truppe 1699 nach Paris gesandt. In der Zwischenzeit garantierten die »Zellische[n] Comoedianten« die Aufführung französischer Komödien in Warschau. Vgl. WATANABE-O'KELLY, *Court Culture in Dresden*, S. 207; BÄUMEL, *Auf dem Weg zum Thron*, S. 201.

¹⁰⁷ Vgl. KELLER, »Dresden schien zu meiner Zeit ein rechtes bezaubertes Land...«, S. 63. Zu den Choreografien im Warschau der augusteischen Zeit grundlegend Maria DRABECKA, *Choreografia baletów warszawskich za Sasów [Choreografie der Warschauer Ballette für Sachsen]*, Krakau 1988.

¹⁰⁸ Angelo COSTANTINI, *Le »Théâtre des plaisirs« présenté a la Majesté de Frideric Auguste Second, roy de Pologne & électeur de Saxe, par le Sr Ange de Costantini, camerier intime, tresorier des menus plaisirs & garde de bijoux de la chambre du roy, & représenté en presance de Sa Majesté le roy de Danemarck, Dresden 1709, o. P.: Danses de la pièce.*

7.1.4 Schauspiel

Im Jahr 1721 berichtete der Franzose Fontenay recht ausführlich von der allgemeinen Karnevalekstase in Dresden, nicht unglücklich, dass diese nun vorüber sei: »Le carnaval est heureusement fini, si vous eussiez esté icy, je crois que tout magnifique [...] qu'il a esté, il vous auroit impatienté, tout le monde estoit hors de soy«¹⁰⁹. Der Dresdner Karneval, der nach 1694 einen besonderen Aufschwung erlebte und von dessen Ausmaß die Gemälde Johann Alexander Thieles eindrucksvoll Zeugnis geben¹¹⁰, vereinte viele Arten höfischer Lustbarkeiten und Divertissements. Vorbild hierfür war der venezianische Karneval, den August II. während seiner Kavaliertour kennengelernt hatte und der nun unter seiner Herrschaft Inspiration für die alljährlich in Dresden und Warschau inszenierten Festlichkeiten war¹¹¹. Neben Konzerten, Oper- und Ballettaufführungen, Maskenbällen sowie einigem mehr spielte die »Comedie«, das Schauspiel, eine wichtige Rolle. Diese – für die Frühe Neuzeit allgemein als gut erforscht geltende¹¹² – Form der Bühnenpraxis sah sich wie die Dresdner Hofmusik insbesondere mit der Durchsetzung italienischer Einflüsse konfrontiert.

In den Dresdner Hofbüchern und Hofnachrichten der 1700er bis 1730er Jahre wird für die Zeit der Karnevalsfestlichkeiten eine dichte Folge französischer und italienischer Theaterinszenierungen sichtbar. Im Jahr 1719 wurden allein im Februar sieben Mal die »französische« sowie sechs Mal die »italienische Comedie« gespielt sowie eine »kleine italiänische Oper« aufgeführt¹¹³. Insbesondere beim Besuch fremder Herrscher in Dresden waren Aufführungen der Französischen Komödie an der Tagesordnung, beispielsweise als 1709 König

¹⁰⁹ Fontenay an Hoym, Dresden, 21.2.1721, BhV Paris, ms. 2327, Nr. 23, fol. 39v–40r.

¹¹⁰ Bspw. das »Caroussel comique«, Rennen im Zwinger 1722«. Siehe Umschlagbild.

¹¹¹ Vgl. ROSSEAUX, Freiräume, S. 86. SHARP, *Pleasure and Ambition*, S. 100, schilderte bildhaft die Orientierung Augusts II. am venezianischen Vorbild: »Despite the lack of the Gallic gags, Augustus determined on a good time, especially when dressing up. »M. l'électeur s'y fit distinguer [...] par la grande magnificence de ses habits«, wrote the Frenchman on 15 January [1695]. On 21 January Augustus suffered »une grande douleur de tete«. He got rid of his hangover by wandering round the town with his entourage, dressed as a Venetian noble«.

¹¹² Einen Überblick liefert vor allem Markus Paul in seiner umfangreichen Studie zum Nürnberger Theaterleben: Markus PAUL, *Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002, S. 11–13. Zum französischen Einfluss in den deutschen Theaterhäusern vgl. BRAUN, *Von der politischen zur kulturellen Hegemonie Frankreichs*, S. 152–157.

¹¹³ Vgl. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Q.229, fol. 5r–72r, hier fol. 5r–9r.

Friedrich IV. von Dänemark oder 1728 König Friedrich Wilhelm I. von Preußen die Elbresidenz bereisten¹¹⁴.

Die Theaterstücke wurden zu Beginn der augusteischen Zeit von verschiedenen Schauspieltruppen präsentiert. Bis 1700 traten zunächst noch fremde Ensembles auf, da Kurfürst Friedrich August I. mit der Regierungsübernahme von 1694 sämtliche italienische Theatermitglieder entlassen hatte¹¹⁵. Wenn der Hof 1695 vor dem Karneval noch vergeblich auf das Eintreffen der engagierten Schauspieler aus Paris wartete, wie es den Berichten des englischen Gesandtschaftssekretärs Philippe de Plantamour zu entnehmen ist¹¹⁶, so war die Suche nach einer geeigneten Truppe im Folgejahr erfolgreich: Französische Schauspielerinnen und Schauspieler des Kurfürsten von Hannover reisten 1696 für einige Tage nach Dresden, um am sächsischen Hof Vorstellungen zu geben¹¹⁷. Auch danach lud August II. immer wieder französische *comédiens* und *comédiennes* nach Dresden und Warschau ein. Von Mai bis wahrscheinlich August

114 Zu Friedrich IV. von Dänemark vgl. SCHNITZER, *Höfische Maskeraden*, S. 155 f.; DIES., »[...] Bey dero höchsterfreulichen Anwesenheit allhier in Dresden«. Die Festlichkeiten anlässlich des Besuchs Frederiks IV. von Dänemark 1709, in: Jutta KAPPEL, Claudia BRINK (Hg.), *Mit Fortuna übers Meer. Sachsen und Dänemark. Ehen und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709)*, Berlin 2009, S. 289–301; FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 70. Zu Friedrich Wilhelm I. von Preußen: »Nachgehends war im Opern-Hause eine neu verfertigte französische Comoedie, bei welcher verschiedene Ballets getantz worden [...] [18. Januar, nach Besuch der protestantischen Messe und des Grünen Gewölbes] [Ihre Majestäten] sahen abends eine Französische Comoedie [...] [1. Feb.:] Abends war Frantzösische Comoedie und nach deren Endigung [ging] Ihro Maj[estät] von Preußen [...] bei dem Frantzösischen Ambassadeur soupiieren«, KK HStK 1728, 1729, o. P.

115 Vgl. PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 113. Zum Phänomen der wandernden Schauspieltruppen vgl. Daniel BRANDENBURG, *Wandertruppen als künstlerisches Netzwerk im 18. Jahrhundert. Das Zeugnis der Pirker-Korrespondenz*, in: AMMERER u. a. (Hg.), *Präzedenz, Netzwerke und Transfers*, S. 36–44.

116 »[O]n dit que les comédiens que nous attendons de Paris ne veulent point venir icy«, Plantamour an Vernon, Dresden, 8.1.1695, zit. nach SHARP, *Pleasure and Ambition*, S. 100. Der aus Chalon in Burgund stammende Philippe de Plantamour (um 1664–um 1733) war seiner protestantischen Religion wegen nach England geflohen, wo er zunächst als Sekretär in den diplomatischen Dienst aufgenommen wurde und sodann für den englischen Gesandten in Berlin tätig war. Im Jahr 1699 wurde er selbst zum Gesandten bestellt, bis er 1703 in sächsisch-polnische Dienste übertrat und unter August II. zum Geheimen Kriegsrat ernannt wurde. Er war verheiratet mit Susanne Perode, aus der Ehe gingen die Kinder Philippe-André de Plantamour (1715–nach 1745), Offizier in sächsischen Diensten, und Philippine hervor. Vgl. HStA Dresden, 11321 Generalkriegsgericht, Nr. 12077, fol. 1f. Zur diplomatischen Tätigkeit Plantamours vgl. SHARP, *Pleasure and Ambition*, S. 275.

117 Vgl. FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 9.

1699 weilte das Ensemble von Denis Nanteuil in Dresden¹¹⁸, im November und Dezember desselben Jahres wurden insgesamt 14 französische Komödien aufgeführt¹¹⁹. Im Jahr darauf wirkte eine französische Komödientruppe unter Jean Fonpré, vermutlich bis 1704, am sächsisch-polnischen Hof¹²⁰.

August II. beabsichtigte indes eine eigene Schauspieltruppe für das Dresdner Hoftheater aufzubauen, weshalb er schon 1697 den Italiener Angelo Costantini¹²¹ damit beauftragt hatte, nach geeigneten Schauspielerinnen und Schauspielern an anderen Höfen Ausschau zu halten. Im Mai 1700 reiste Costantini mit einer Truppe von 93 Personen von Paris nach Warschau, darunter Schauspieler, Sänger, Tänzer, Dekorateurs, Maschinisten und Garderobiere mit ihren Familien. Eine ausführliche Übersicht des Reiseverlaufs und der nötigen Kosten zeugt von den hochwertigen und zum Teil goldbesetzten Kostümen und zahlreichen Dekorationselementen, die er für die Aufführungen der Theaterstücke beispielsweise von Molière, Racine, Montfleury, Crébillon und Corneille aus Paris mitbrachte¹²². Im Jahr 1708 folgte das Engagement einer weiteren Schauspieltruppe unter der Leitung des Franzosen Michel de Villedieu¹²³.

In den nächsten zwei Jahrzehnten kamen weitere französische wie italienische Schauspielerinnen und Schauspieler, meistens als Ensemble, nach Dresden. Die *comédie italienne* spielte neben der *comédie française* eine bedeutende Rolle im Dresdner Theaterleben. In den Hofnachrichten (wie für 1719 bereits gezeigt)

118 Vgl. *ibid.*, S. 22.

119 Vgl. BÄUMEL, Auf dem Weg zum Thron, S. 202; FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 22.

120 Vgl. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, The Saxon Court of the Kingdom of Poland, S. 53.

121 Angelo Costantini (1653–1729) war seit 1697 am Dresdner Hof als Direktor und erster Schauspieler des italienischen Theaters tätig. In dieser Funktion reiste er von 1697 bis 1701 mehrmals nach Paris. Bis 1697 hatte er im Théâtre-Italien in Paris gewirkt. Als Dresdner Theaterdirektor verfasste er eigene Stücke, u. a. »Le théâtre des plaisirs« (1709). 1719 verließ er Dresden und wirkte in anderen europäischen Hauptstädten, bevor er in Verona verstarb. Vgl. Katy SCHLEGEL, Art. »Angelo Costantini«, in: Sächsische Biografie, 11.5.2005, [http://saebi.isgv.de/biografie/Angelo_Costantini_\(1653-1729\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Angelo_Costantini_(1653-1729)) (23.8.2021). Costantini wurde einige Zeit auf dem Königstein inhaftiert, 1708 allerdings wieder entlassen und in sächsischen Dienst gesetzt. Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 895/1, fol. 17r.

122 Vgl. *ibid.*, Loc. 383/3, fol. 1r–9r. Vorausgegangen waren Instruktionen (Warschau, 8.5./28.4.1699), *ibid.*, Loc. 895/1, fol. 2r. Zu Costantinis Theatertätigkeit vgl. BÄUMEL, Auf dem Weg zum Thron, S. 201; STASZEWSKI, August III., S. 100. Die Truppe setzte sich aus einem Direktor, 13 Schauspielern und Sängern, 18 Schauspielerinnen und Sängerinnen, 8 Tänzern und 7 Tänzerinnen, 3 Musikern, 11 Personen für Maske, Kostüm und Bühnenmaschinerie, einem Koch und 32 weiteren Familienmitgliedern und Dienerschaft zusammen. Vgl. RANNO, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 10.

123 Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 84r. Siehe dazu auch Kap. 7.4.

waren in der Regierungszeit Augusts II. die Inszenierungen vieler italienischsprachiger Werke verzeichnet. Die neuere Forschung kam dennoch zu dem Schluss, dass das französischsprachige Hoftheater die italienischen Stücke dominierte¹²⁴. Diese im Wesentlichen auf der älteren Forschung beruhende Ansicht gründet neben dem irreführenden Argument der Entlassung italienischer Schauspieler (die bei den Lasten des Großen Nordischen Kriegs nämlich aus Kosten- und eben nicht aus Geschmacksgründen erfolgte) auf dem Verweis, dass das moderne italienische Drama als Theatergenre neben Italien selbst vor allem auch in Paris einen zentralen Ort hatte¹²⁵. Tatsächlich kamen 1716 ein Ensemble der *Commedia dell'arte* unter der Leitung von Tommaso Ristori aus Venedig nach Dresden, das in der kursächsischen Residenzstadt seinen hauptsächlichsten Aufenthalt hatte¹²⁶. Ristori war nicht zum ersten Mal in Sachsen, schon unter Kurfürst Johann Georg III. (1680–1691) hatte er mit einer Truppe für einige Zeit am Dresdner Hof gewirkt¹²⁷. Unter dessen Sohn August II. war seine Theatertruppe, die *Comici italiani*, ein vielbeachtetes Künstlerensemble, das neben ihren französischen Bühnenkollegen, wie Friedrich August O'Byrn feststellte, für viele Jahre das Dresdner Bühnenleben prägte:

¹²⁴ Vgl. Lorenz Friedrich BECK, Peter WIEGAND, *Französisch als Hof- und Verwaltungssprache*, in: *Passage Frankreich – Sachsen*, S. 120–129, hier S. 123.

¹²⁵ Vgl. O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 292, 303. Robert Prölss' Betonung des französischen Theaters unter August II. ist kritisch zu sehen, er blendet die italienischen Akteure nahezu vollständig aus und beruft sich allgemein auf kaum verifizierbare Vorlieben des Kurfürsten-Königs: »Obschon nicht unempfindlich für die Vorzüge italienischer Kunst, sprachen ihn doch die beweglicheren, gefälligeren Formen des französischen Geistes ungleich unmittelbarer an – und sie waren es vorzugsweise, welche er nun auf seinen Hof zu übertragen bemüht war«, PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 111.

¹²⁶ Vgl. Befehl an Costantini, Warschau, 6.2.1715, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/1, fol. 4r–5r. Vgl. dazu STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 23; O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 294. Bedeutende italienische Künstler waren neben dem Direktor Tommaso Ristori (1658–nach 1733) seine Frau Catarina Ristori, deren Tochter Maria und Sohn Giovanni Alberto, außerdem Carlo Malucelli, Filippo und Rosalia de Fantasia, Carlo Marchesetti, Letzterer in der Rolle des Arlecchino. Vgl. *ibid.*, S. 293. Giovanni Alberto Ristori war späterer Kapellmeister am Dresdner Hof. Vgl. Christian FASTL, Art. »Ristori, Tommaso«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon Online*, 6.5.2001, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Ristori_Tommaso.xml (20.8.2021).

¹²⁷ »[L]'honneur que j'ai eu de servir pendant quelque tems le sérénissime électeur Jean-George grand-père de S[on] A[ltesse] r[oyale] et électoral avec une troupe de comédiens italiens non seulement en Saxe, mais aussi dans ses voyages d'Hollande«, Ristori [an unbekannt], Dresden, 1715, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/1, fol. 23r.

Wenn auch König August II. persönlich dem französischen Schauspieler, das er gleichzeitig mit dem italienischen an seinem Hofe unterhielt, den Vorzug gab, so litten doch die *comici italiani* keineswegs unter der persönlichen Geschmacksrichtung des Souveräns, vielmehr erfreuten sie sich immerfort seiner Gunst¹²⁸.

Tatsächlich waren für den Unterhalt des Theaterbetriebs erhebliche Summen notwendig. Schon für die Werbung sowie die Begleichung der Reisekosten von Ristoris Schauspielgesellschaft waren 4000 Reichstaler aufgewendet worden¹²⁹. Ebenso kostspielig war die Ausstattung (Kleidung, Bühnendekoration etc.) des französischen Theaters in Dresden. Unter den vielen teuren und hochwertigen Stoffen und Kostümen, die Nicolas de Montargon 1718 aus Paris an den sächsischen Hof schicken ließ, befanden sich sehr wahrscheinlich auch Komödienkleider¹³⁰. Zwei Jahre später, 1720, wurden für »31 frantzösische Comedien« Zahlungen in Höhe von 3470 Reichstalern verzeichnet¹³¹. Nicht immer konnten diese Kosten beglichen werden, die Löhne waren wegen der überschuldeten Staatskasse nicht ausgezahlt und nachträgliche Besoldungszahlungen um die Hälfte gemindert worden¹³². Manche scheinen gar keinen Lohn erhalten zu haben, wie das Beispiel des Schauspielers du Rocher vor Augen führt. Wegen der ausbleibenden Zahlungen vonseiten des Premierministers Flemming drohte du Rocher, sich an den König zu wenden:

128 O'BYRN, Giovanna Casanova und die Comici italiani, S. 294. Weiter heißt es bei ihm bzgl. des Unterschieds zu den wesentlich geachteteren Musikern und vor allem Operisten: »Spuren, dass auch das italienische Schauspiel sich des so tief und so praktisch eingreifenden Interesses seitens des Hofes zu erfreuen gehabt habe, als die Oper, liegen nicht vor. Es ist nicht glaubwürdig, dass in einer Zeit, wo der Schauspieler durch die Kluft der Standesvorurtheile und sogar der Religion von der übrigen Menschheit noch geschieden gehalten wurde, der Hof zu Gunsten der *comici italiani* die Ausnahme wiederholt hätte, welche er aus Rücksicht auf die Höhe des Kunststandpunktes, den die Sänger, obwohl diese auch Bühnenkünstler waren, in seinen Augen einnahmen, denselben ganz exceptionell einräumte. Von Proben der Schauspieler in den königlichen Zimmern ist nie eine Erwähnung und von einer Protektion, wie sie die Operisten genossen, keine Spur zu finden. Der Hof und die Hofgesellschaft sahen die *comici italiani* nur immer auf der Bühne«, *ibid.*, S. 299.

129 Vgl. *ibid.*, S. 292. In den Folgejahren waren die Kosten zur Unterhaltung von Ristoris Theatertruppe (Unterkunft etc.) erheblich. Vgl. Befehl von August II. an Volmar, Warschau, 15.7.1724, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/2, fol. 198r.

130 Vgl. O'BYRN, Giovanna Casanova und die Comici italiani, S. 299, Anm. 10. Siehe auch Kap. 2.4.

131 Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 149.

132 Vgl. PRÖLSS, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, S. 116 f.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Votre Exsailance me permettra, cÿ [s'il] lui plaît, de luÿ écrire ces ligne[s], pour Vous supplier, Monseigneur, de me fere la grâce de me paier le cin[qu] cents florin[s] qui me sont du[s] touchant mille écus espesse que ie [j'ai] donné à Varsovie au sieur Vrete par orde de Vostre Exsailance pour fere venir ma famille dont elle n'an a resut [n'en a reçu] que mille visdale par ordre de Vostre Exsailance. [J']ai les taimoins et les papiers qui prouve[nt] cete vesrites [vérité], ie suis persuadé, Monseigneur, que vous cerié fâché que le roy fût informé de la chose, ie suis isi cents [sans] avoir un sout et ci Vostre Exsailance antre cÿ trois et catre iour[s] me veut fere paier deux cent visdalle[s], il n'an ce ra [sera] iamais parlé, ie suis à soumission de Vostre Exsailance, très humble et très obéisant serviteur du Rocher¹³³.

Das Schreiben du Rochers, das zwar einerseits die typischen Formeln der Unterwürfigkeitsbezeugungen aufweist, führt andererseits überdeutlich die Drohung an, bei einer höheren Instanz, nämlich dem König, zu klagen, zu dem der Schreiber Kontakt zu haben vorgibt. Diese Drohung kann somit auch als Zeugnis für ein eventuell bestehendes direktes Abhängigkeitsverhältnis vom Souverän verstanden werden. Vermutlich hatte du Rocher mit seinem Schreiben Erfolg, jedenfalls wirkte er bis 1725 gelegentlich für den Hof, was seine weitere Korrespondenz mit dem Grafen Flemming zeigt¹³⁴.

In seiner Position als Schauspieldirektor war der Kontakt du Rochers zu Inhabern hoher Hofämter, auch zum Kurfürsten-König selbst, wahrscheinlich. Ein vergleichbarer Fall ist für den Franzosen Jean Poisson nachweisbar. Dieser war 1714 nach Dresden gekommen, wo er als zentraler Akteur im französischen Theaterleben Dresdens und Warschaus hervorragend vernetzt war und in seinem Amt als Schauspieldirektor und Hofpoet eine Vielzahl von Bühnenwerken schuf¹³⁵. Mit einigen Schauspielerinnen und Schauspielern reiste er insbesondere nach 1721 häufig zwischen Dresden und Warschau hin und her. Oft jedoch begleitete den König nur ein Teil des Theaterensembles nach Polen, da auch am kurprinzlichen Hof in Dresden Vorführungen gegeben wurden¹³⁶. Für das Vermählungsfest der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich mit dem Kurprinzen Friedrich August im Jahr 1719 arrangierte Jean Poisson Vorführun-

¹³³ Du Rocher [an Flemming?], Dresden, 1. März [1713?], BNF, Richelieu, NAF 3055, fol. 167r-168r.

¹³⁴ Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 702/5, o. P.

¹³⁵ Jean Poisson (1666-1728) war Sohn des Pariser Schauspielers und Theaterdichters Raymond Poisson. Vgl. FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 145 f. In Paris ist 1733 auch ein gewisser Poisson als Komödiendichter bekannt. Ob es sich um denselben handelt, bleibt jedoch fraglich. Vgl. Journal de la cour & de Paris, S. 73, 95.

¹³⁶ Vgl. RANNOU, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 13; FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 145 f.

gen¹³⁷, außerdem schrieb er eine Reihe von Libretti für diverse musikalische Bühnenerwerke, darunter »Les quatre saisons«¹³⁸, »Mirtil«¹³⁹, »Le triomphe de la richesse«¹⁴⁰ und »Le triomphe de la vertu«¹⁴¹. Im Vorwort des als Divertissement bezeichneten Werkes »Les quatre saisons« macht Poisson auf die große Zahl ausgezeichnet Französisch sprechender Personen am sächsischen Hof aufmerksam:

On ne parle ici que des rôles & des ballets, car pour les chœurs & l'orchestre, on s'est servi de tous les pensionnaires, françois & autres, dont le nombre monte à plus de cent personnes. [...] Ces illustres acteurs sçavent la plus part la musique. Aucun d'eux n'ignore la délicatesse de la langue françoise, & tous enfin s'acquittent si parfaitement de leurs rôles, qu'on a quelque lieu de croire, qu'il seroit très difficile, de trouver dans une autre cour autant de personnes de ce rang capables de représenter ainsi un semblable divertissement françois¹⁴².

»Les quatre saisons« ist darüber hinaus ein hervorragendes Beispiel für den Transfer französischer Theaterpraxis. Die sich darin wiederfindende perfekte Adaption französischer Theaterkomposition, in Form eines »ballet à entrées« mit französischsprachigem Libretto und viergeteilter Struktur¹⁴³, brachte sechzig singende und tanzende Hofangehörige auf die Bühne. Als Graf Hoym im Sommer 1730 der Pariser Sängerin Le Maure schrieb, sie werde sich in Dresden »comme au milieu de Paris«¹⁴⁴ fühlen, dann ist sein Vergleich bei einer so

137 Vgl. O'BYRN, Giovanna Casanova und die Comici italiani, S. 294. Zur Hochzeit vgl. Elisabeth MIKOSCH, Court Dress and Ceremony in the Age of the Baroque. The Royal/Imperial Wedding of 1719 in Dresden: A Case Study, New York 1999.

138 Musik von Schmidt, Ballett von Caspar Duparc (auch Charles Desbargues). Vgl. SLUB Dresden, Mus.2154-F-1; Jean POISSON, Les quatre saisons. Divertissement de musique & de dance, pour célébrer le mariage de Son Altesse royale de Pologne & électorale de Saxe, Dresden 1719; FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters, Bd. 2, S. 146.

139 Musik von Louis André, Ballett von Caspar Duparc (auch Charles Desbargues). Vgl. SLUB Dresden, Lit.Gall.A.190,20; Jean POISSON, Mirtil. Pastorale en musique, ornée de ballets; représentée par les pensionnaires dans les Plaisirs du roy, Dresden 1721, o. P. (Avertissement).

140 Musik von Louis André, Ballett von Jean Favier, 1727. Vgl. SLUB Dresden, Mscr.Dresd.e.91.z. Poisson, Triomphe de la richesse, 1727, o. P. (Avertissement).

141 Vgl. *ibid.*, Mscr.Dresd.Oc.82.f, Poisson, Divertissement pour le retour de Sa Majesté, o. J.

142 POISSON, Les quatres saisons, o. P. (Avertissement).

143 Vgl. BECKER-GLAUCH, Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste, S. 108.

144 Siehe Einleitung, Abschnitt »Fragestellung«

gewaltigen Zahl französischsprachiger Höflinge nicht völlig unbegründet. Daher kam auch Helen Watanabe-O’Kelly für den Dresdner Hof zu dem Schluss: »If the aim of every German nobleman was to exhibit the polish and speak the language of the French court, clearly Dresden had succeeded in its aims better than most«¹⁴⁵. Französisch war also nicht nur als eine wesentliche Sprache des Hofes, sondern auch als Bühnensprache allgegenwärtig.

Neben August II., der bisweilen selbst direkte Instruktionen beispielsweise zur Besetzung der Französischen Komödie vorgab¹⁴⁶ oder die Werksentwürfe von Jean Poisson modifizierte¹⁴⁷, waren auch der Kurprinz Friedrich August¹⁴⁸, wie dessen Halbbruder Maurice de Saxe, an der Förderung des Dresdner Theaters beteiligt. Letzterer versuchte bei seinen Reisen zwischen Dresden und Paris französische Künstler für den sächsisch-polnischen Hof zu werben. Als das Schauspielerehepaar Favart, das für einige Zeit in der Truppe gewirkt hatte, die Maurice de Saxe in Belgien selbst unterhielt¹⁴⁹, bankrott war und sich im Juni 1749 nach Paris zurückzog, erhielt Justine Favart (die Ehefrau, mit der Maurice außerdem selbst eine amouröse Beziehung unterhalten hatte¹⁵⁰) von dem französischen Marschall das Angebot einer Vermittlung ihres Sohns an den Dresdner Hof. Sie lehnte jedoch ab¹⁵¹ und schrieb ihrem Mann: »Le maréchal est tou-

145 WATABABE-O’KELLY, *Court Culture in Dresden*, S. 209.

146 Etwa die Aufzeichnungen Augusts II. zur Zusammensetzung »[p]our les commedies francesse: 2 rois, 2 ammoreus, 4 assiestens, 2 commikes, 2 reines, 2 ammoreusse[s], 4 assistantes, 2 commikes, - qui serves le teatres«, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2097/52, fol. 1r.

147 Etwa als Jean Poisson ihm 1718 die Entwürfe für zwei Divertissements in Dresden zusandte. Das eine sollte »dans le manège des écuries«, »dans un lieu couvert, et aux bougies [...] ou l’on peut se rendre du chatteau par une gallerie couverte« stattfinden, *ibid.*, Loc. 1386/1, fol. 15–23, hier fol. 15r, 21v.

148 Vgl. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 60. Der Kurprinz Friedrich August protegierte viele Schauspielerinnen und Schauspieler. Das geht aus einer Auflistung hervor, die er an Watzdorf schickte und in welcher er um Gehaltserhöhungen für die Komödiantin Abeille (»la fille«), den Schauspieler Favier, den Ballettmeister Jean Favier und André (»le fils«) ersucht. Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 395r.

149 Vgl. DINAUX, *Théâtre du maréchal de Saxe en Belgique*, S. 81. Aufgeführt wurde etwa die komische Oper »Cythère assiégée« aus dem Jahr 1748 der »comédiens de S.A.S. monseigneur le comte de Saxe«, Charles-Simon FAVART, *Cythère assiégée*, représentée à Bruxelles pour la première fois le 7 juillet 1748, o. O. o. D.

150 Vgl. DINAUX, *Théâtre du maréchal de Saxe en Belgique*, S. 94. Jules Mathorez schreibt diesbezüglich: »Le maréchal de Löwendal, comme son compagnon d’armes Maurice de Saxe, aimait les femmes de théâtre«, MATHOREZ, *Les étrangers en France*, S. 409.

151 Vgl. DINAUX, *Théâtre du maréchal de Saxe en Belgique*, S. 94.

jours furieux contre moi; mais cela m'est égal. [...] Je viens d'apprendre à ta mère et à ta sœur que M. le maréchal voulait remplacer la petite Rivière¹⁵²; et, pour cet effet, il m'a fait dire qu'il m'aimait plus que jamais«¹⁵³.

Favarts Beispiel zeigt neben der Vermittlung im Umfeld der sächsisch-französischen Akteure überdies die Bereitschaft – oder eben nicht – zu einer hohen Mobilität. Ganze Truppen konnten für den Dresdner Hof engagiert werden. Hinzu kam, dass alte und neue Theaterakteurinnen und -akteure Beziehungsnetzwerke ausbildeten und dadurch die nationale Abgrenzung zwischen französischen und italienischen Hofpersonal nicht immer durchbrachen.

Nach dem Tod Augusts II. und der Regierungsübernahme seines Sohnes ihm Jahr 1733 hatte das italienische Schauspiel – wie auch die Musik – wieder mehr Aufmerksamkeit erfahren¹⁵⁴. Agenten wurden erneut nach Italien gesandt, um geeignete Personen anzuwerben, die neben der französischen die italienische Bühnenpraxis in Dresden stärken sollten¹⁵⁵.

Wenn Angela Rannow zu Recht darauf hinweist, dass die kurfürstlich-königliche Hofkapelle, die Oper, das Ballett und das Schauspiel mit allen Nebengewerken schon im Jahr 1719 ein »hochkarätiges Künstlerensemble [...] wie es nur wenige europäischen Hauptstädte aufweisen konnten«¹⁵⁶, so kann diese Feststellung auf die gesamte augusteische Zeit erweitert werden. Französische Akteurinnen und Akteure innerhalb dieser Gruppe waren Garanten der Adaption und (Neu-)Interpretation französischer Bühnen- und Musikpraxis. Während die Mitglieder der Hofkapelle ganz in Abhängigkeit des Zeitgeschmacks der Kurfürsten-Könige mal Franzosen, mal Italiener waren, existierten an Oper und Schauspiel für die meiste Zeit jeweils parallele nationale Truppen. Das Ballett hingegen sollte immer französisch geprägt bleiben.

¹⁵² Es handelt sich höchstwahrscheinlich um die Tänzerin und Schauspielerin Manon Rivière. Vgl. KK HStK 1748–1757.

¹⁵³ Zit. nach DINAUX, *Théâtre du maréchal de Saxe en Belgique*, S. 95.

¹⁵⁴ Noch kurz vor der Regierungsübernahme Augusts III. wurde fast das gesamte italienische Theaterpersonal entlassen. Vgl. O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 292–295.

¹⁵⁵ Andrea Bertoldi sollte in Italien noch fehlende Charakterkünstler anwerben. Vgl. *ibid.*, S. 297. Zu Bertoldis Familie vgl. ROSSEAU, *Freiräume*, S. 138; SCHMIDT (Hg.), *Minister Graf Brühl*, S. 67, 351.

¹⁵⁶ RANNOW, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 11.

7.2 Studien- und Virtuosenreisen zwischen Polen-Sachsen, Frankreich und Italien

Dem Komponisten Jan Dismas Zelenka, der im Jahr 1712 August II. gebeten hatte, zur Erlangung von »gutem Geschmack« nach Frankreich und für die weitere Ausbildung kirchenmusikalischen Stils nach Italien reisen zu dürfen¹⁵⁷, folgten eine Reihe weiterer Musiker. Zwischen 1714 und 1718 verbrachte der am sächsischen Hof beschäftigte Komponist Johann Georg Pisendel (1687–1755) längere Aufenthalte im Ausland, zunächst reiste er nach Frankreich, um dann längere Zeit in verschiedenen italienischen Städten zu verbringen. Dabei baute der spätere Dresdner Konzertmeister (ab 1728) ein ausgezeichnetes Netzwerk auf, zu dem auch Antonio Vivaldi zählte, dessen Schüler Pisendel 1716 gewesen war. Auf seinen Reisen erwarb Pisendel für die Dresdner Hofkapelle eine Vielzahl von Kompositionen, etwa 1718, als er in Wien sechs Opernpartituren von Jean-Baptiste Lully beschaffte¹⁵⁸.

Weiterhin unternahm im Jahr 1714 eine Gruppe von Mitgliedern der Hofkapelle eine Reise nach Frankreich. Hierbei erwarb vermutlich der Oboist des Musikensembles, Johann Christoph Richter, ein neuartiges Instrument und brachte es schließlich mit nach Dresden: Es handelte sich um die Liebesoboe (*hautbois d'amour*), die in der Barockmusik und insbesondere bei Georg Philipp Telemann und Johann Sebastian Bach weite Verbreitung fand, bevor sie in der Klassik kaum noch verwendet wurde¹⁵⁹. Für einen anderen Instrumentenkauf reiste im folgenden Jahr der Kapellmeister Jean-Baptiste Volumier nach Cremona. Dort besorgte er mehrere Violinen, Bratschen und Violoncelli beim berühmten Geigenbauer Antonio Stradivari, vermutlich um der Hofkapelle einen homogeneren Klang zu geben¹⁶⁰.

Wenn einzelne Dresdner Hofkapellmitglieder für Konzerte ins Ausland reisten, dann standen sie nicht nur für die Virtuosität des eigenen Musikensembles, sondern sie traten zugleich als musikalische Repräsentanten des säch-

¹⁵⁷ Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 27; HORN, KOLHASE, *Zelenka-Dokumentation*, Bd. 1, S. 103, Nr. 2. Siehe auch [Kap. 1.1](#).

¹⁵⁸ Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 26f.; Kai KÖPP, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 81–105.

¹⁵⁹ Vgl. MÄRKER, *Französische Musiker*, S. 76; Hans-Joachim SCHULZE, *Johann Sebastian Bachs Konzerte. Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien* 6 (1981), S. 9–26, hier S. 14.

¹⁶⁰ Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 24; Zbigniew ZAWADZKI, *Korespondencja dworu Króla Augusta II Sasa z Mistrzem Antonio Stradivari [Korrespondenz des Hofes von König August II. mit Meister Antonio Stradivari]*, in: *Ruch muzyczny* VII/20 (1963), S. 12.

sisch-polnischen Kurfürsten-Königs auf. Die Monatszeitschrift »Mercure de France« berichtet von der Parisreise Pierre-Gabriel Buffardins im April 1726. Dieser musizierte in der *salle des Cent-Suisses* im Tuilerienschloss im Rahmen der von dem Komponisten Anne Danican Philidor (1681–1728) begründeten Reihe der *Concerts spirituels*, die an kirchlichen Feiertagen stattfanden: »Le sieur Buffardin, originaire de Provence, & musicien du roi de Pologne, a joué plusieurs fois des concerts sur sa flûte traversière, avec toute la précision, la vivacité & la justesse imaginable«¹⁶¹.

Solche Konzertreisen kamen eher selten vor, erst zehn Jahre später trat Buffardin, so eine weitere Erwähnung im »Mercure de France« vom Juni 1737, erneut in Paris auf, wo er als »ordinaire de la musique du roy de Pologne, électeur de Saxe« das Pariser Publikum begeisterte – und zwar mit einem »concerto de flûte qui fut généralement applaudi«¹⁶². Spätere Auftritte Buffardins in Versailles wurden von Johann Adolph Hasse und Faustina Hasse-Bordoni begleitet. Bei einem der Konzerte im Salon der Dauphine war sogar Ludwig XV. anwesend, der dem Hofkapellmeister und der Sängerin kostbare Geschenke überreichte: Hasse erhielt eine emaillierte und goldene Tabatière sowie 80 Louisdor, Faustina Hasse-Bordoni einen Diamantenkopfschmuck, ein emailliertes Etui mit Goldrand sowie eine Uhr¹⁶³. Die venezianische Mezzosopranistin war die wohl bekannteste Sängerin im kursächsisch-polnischen Opernbetrieb und steht stellvertretend für eine Reihe italienischer und französischer Sängerinnen am Hof¹⁶⁴, während Musiker der Kapelle ausschließlich Männer waren. Im August 1750 verließ das Opernehepaar Frankreich und kehrte nach Dresden zurück, worüber Johann Georg Pisendel seinen Kollegen Georg Philipp Telemann – wohl nicht ohne spitzzüngige Verärgerung zwischen den Zeilen – informierte: »Daß Herr OberCapellM[eiste]r Haß nebst seiner Frau ohnlängst in Franckreich gewesen und mit großer Ehr u[nd] Ruhm hier wieder eingetroffen, wird wol bekannt seyn«¹⁶⁵.

Während Reisen in das französische und italienische Ausland für das Gros der Hofkapellmusiker eher seltener stattfanden, bedingten die sächsisch-polnische Union und der damit verbundene häufige Aufenthalt der Kurfürsten-

161 *Mercure de France*, A pr. 1726, S. 843f. Neben Buffardin waren die berühmten französischen Musiker François Rébel, François Francoeur und Michel Blavet anwesend.

162 *Ibid.*, Juni 1737, S. 1209.

163 Vgl. DUSSIEUX, SOULIÉ (Hg.), *Mémoires du duc de Luynes*, Bd. 10, S. 303.

164 Neben Faustina Hasse-Bordoni auch Louise Dimanche, die zugleich Balletttänzerin war. Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 60; DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 132.

165 Pisendel an Telemann, o. O., [Nov./Dez.] 1750, GROSSE, JUNG (Hg.), *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, S. 355, Nr. 118.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Könige in Warschau eine relativ hohe Mobilität der Kapell- und Opernbeschäftigten zwischen Elbe und Weichsel. Dort standen für die Musiker verschiedene französische Kompositionswerke auf dem Programm: *opéra-ballet*, *ballet*, *comédie-ballet*, *comédie-lyrique*, *divertissements*, *fragments* und *pièces d'agrément*¹⁶⁶. Die besondere Stellung Dresdens kommt dadurch zum Ausdruck, dass selbst die neben der Dresdner Hofkapelle für die Warschauer Residenz geschaffene und größtenteils mit deutschen Musikern besetzte »Pohlnische Capelle« gleichfalls für längere Zeit in der kursächsischen Hauptstadt wirkte. Deshalb resümiert Alina Żórawska-Witkowska: »[I]t was likewise in Dresden that the members of the Pohnische Capelle resided – although the ensemble was financed from the Polish treasury, the musicians were German and had their families in Saxony«¹⁶⁷.

Die Reisen von Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle nach Frankreich und Italien hingegen dienten nicht nur der Ausbildung, dem Instrumentenkauf und -studium sowie der Netzwerkbildung, sondern sie trugen auch zum Ansehen des Orchesters bei und wirkten als musikalische Repräsentanten einer von zahllosen Einflüssen geprägten europäischen Residenz. Der Umfang der französischen Musiker am Hof von Dresden war vor allem unter der Regentschaft Augusts II. erheblich. Nach dem Tod des Kapellmeisters Jean-Baptiste Volumier im Herbst 1728 verlor die »französische Fraktion«¹⁶⁸ indes zunehmend an Einfluss, zumal neben den deutschen Ensemblemitgliedern auch immer mehr Italiener im höfischen Musikleben engagiert wurden.

7.3 Bloß keine Italiener! Konkurrenz und »vermischter Geschmack«

Wenn schon im 17. Jahrhundert einige Italiener in der kurfürstlich-sächsischen Hofkapelle beschäftigt waren¹⁶⁹, dann setzte sich dies auch während der Orchesterleitung Volumiers und der mit ihm einhergehenden französischen

¹⁶⁶ Vgl. ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 58.

¹⁶⁷ DIES., *Between Dresden and Warsaw*, S. 10.

¹⁶⁸ LANDMANN, *Zu den Dresdner Hofnotisten*, S. 17f. Vgl. auch STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 29. Der wenige Monate vor Volumier verstorbene Kapellmeister Johann Christoph Schmidt (1664-1728) hatte ebenso den französischen Einfluss in der Hofkapelle befördert.

¹⁶⁹ Vgl. *Reisepässe für italienische Musiker, 1659/1660*, HStA Dresden, 10024 Geheimer Rat, Loc. 8298/7, fol. 52r-57r. Mary Frandsen betont die rege Reisetätigkeit italienischer Musiker in Dresden zur Mitte des 17. Jahrhunderts: »In the period between February 1657 and October 1662, a number of musicians, both Italian and German, arrived at the Dresden court. Some would remain there for many years, while others would disap-

Prägung des Ensembles fort. Neben namhaften deutschen Musikern wie Heinrich Schütz (1585–1672) wurde das Kapell- sowie Vizekapellmeisteramt oft mit italienischen und französischen Ausländern besetzt¹⁷⁰. Für mitteldeutsche Höfe war dies lange Zeit keineswegs selbstverständlich, da die Musiker auch für höfische Kirchenmusik herangezogen wurden und daher katholische Ausländer an protestantischen Höfen in der Regel nicht infrage kamen¹⁷¹. Die neueren Studien von Louis Delpech und Mary Frandsen zeigen, in welchem Maße der Dresdner Hof hierbei eine Ausnahme darstellte¹⁷². Die Ankunft italienischer Musiker war allerdings bei Franzosen wie Deutschen nicht immer willkommen, Konflikte über Stil und Instrumentenbegleitung waren nicht selten und neben persönlichen Befindlichkeiten oft über die nationale Zugehörigkeit definiert. Ein Beispiel dafür ist der Dresdner Hofopernskandal vom Februar 1720, der sogar zu einer Aussetzung des Spielbetriebs führte. Vorausgegangen waren wahrscheinlich schon im Vorjahr einige Unstimmigkeiten, doch der Streit kumulierte schließlich in der Diskussion um die musikalische Begleitung einer italienischen Arie bei den Proben zu der Oper »Flavio Crispo« des Kapellmeisters Johann David Heinichen (1683–1729). Der Kastrat Senesino warf dem Konzertmeister Volumier vor, zu hart gespielt zu haben. Die Reaktion des Kurfürsten-Königs war drastisch: Er entließ kurzerhand sämtliche italienischen Musiker, die allerdings wenig später von Georg Friedrich Händel für die Londoner Oper engagiert wurden¹⁷³. Kurprinz Friedrich August, der stets ausländische, insbesondere aber italienische Instrumentalisten protegiert hatte¹⁷⁴, setzte sich beim Kabinettsminister Graf Watzdorf ausdrücklich für die Italiener ein:

Je vous ai déjà marqué avec une parfaite confiance, combien j'ai à cœur que les musiciens engagés au service du roy soient traités suivant la teneur de

pear after a brief period of service. [S]ome of these musicians were likely recruited by members of the Hofkapelle. Extant travel passes indicate that travel between Dresden and Italy was frequent during these years. [...] These trips quickly began to bear musical fruit, particularly in the form of castrati«, FRANDSEN, *Crossing Confessional Boundaries*, S. 50.

¹⁷⁰ Vgl. *ibid.*, S. 53 f.

¹⁷¹ Vgl. MAUL, *Städtisch versus höfisch*, S. 130.

¹⁷² Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*; FRANDSEN, *Crossing Confessional Boundaries*.

¹⁷³ Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 26; DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 132; HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik*, S. 51.

¹⁷⁴ Vgl. Alina ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku [Polnische Musikreisende. Vier Studien zur Geschichte der Musikkultur im 17. und 18. Jahrhundert]*, Warschau 1992, S. 91.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

leurs contracts; il m'est depuis revenu, que Schmidt¹⁷⁵ a chicané He[i]nichen¹⁷⁶ à l'égard d'un concert de sa production, et comme j'apprends qu'il en pourroit arriver autant aux musiciens, qui sont de même que luy sous ma protection, et que je vous ai fort recommandés, je vous prie, Monsieur, d'assouvir de pareilles chicanes par votre autorité, et de prévenir sur tout celles qui par Schmidt et Volumier se pourroient tramer contre les s[ieu]rs Lotti et Veraccini à leur arrivée à Dresden, afin qu'un chacun soit satisfait de ses conventions¹⁷⁷.

Der von dem der französischen Fraktion zugehörigen Kapellmeister Schmidt schikanierte Kapellmeister Heinichen, der einige Jahre in Italien, vor allem in Venedig gelebt hatte, war zur selben Zeit nach Dresden gekommen wie der florentinische Komponist und Violinist Francesco Maria Veracini (1690–1768). Letzterer erreichte die kursächsische Residenz in Begleitung einer ganzen Operntruppe¹⁷⁸, was schließlich dazu führte, dass bereits 1730 nahezu sämtliche Sängerinnen und Sänger aus Italien stammten. Dass ein Jahr später das berühmte Ehepaar Johann Adolph Hasse und Faustina Hasse-Bordonni Dresden erreichte¹⁷⁹, ist ein klarer Hinweis für die Verstärkung des italienischen Einflusses in der Umbruchszeit von August II. zu August III. Ebenso geben Verzeichnisse katholischer Hofangehöriger¹⁸⁰ sowie Besoldungslisten dieser Jahre¹⁸¹ über die Engagements einer ganzen Reihe von italienischen Musikern sowie Sängerinnen und Sängern Auskunft. Die Lagerkämpfe zwischen italienischen und französischen Fraktionen an der Hofkapelle ließen in der Folgezeit kaum nach, jedenfalls beschwerte sich noch drei Jahrzehnte später der Komponist Johann Georg Pisendel, der schon die Auseinandersetzungen der 1720er Jahre erlebt hatte, bei Georg Philipp Telemann über die italienischen Hofkapellmusiker:

175 Der »ältere« Kapellmeister Johann Christoph Schmidt. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 123–131, hingegen zählt diesen nach musikalischen Kriterien ebenso zur französischen Fraktion.

176 Der »jüngere« Kapellmeister Johann David Heinichen hatte, bevor er 1716 nach Dresden kam, mehrere Jahre in Italien gelebt. Vgl. *ibid.*, S. 122–127.

177 Kurprinz Friedrich August an Watzdorff, Dresden, um 1720, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 394r.

178 Vgl. STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 23.

179 Vgl. *ibid.*, S. 29f. Beide blieben bis 1764 in Dresden, *ibid.*, S. 37.

180 Vgl. ÁGÚSTSSON, STOCKIGT, *Records of Catholic Musicians, Actors and Dancers*, insb. S. 60.

181 Listen mit italienischen Musikern von 1722–1780 bspw. in HStA Dresden, 10036 Finanzarchiv, Loc. 32751, Rep. 52, Gen. Nr. 849.

[E]ins habe dennoch vergeßen, zu sagen, daß ich aus alter Treuherzigkeit und da mir die wahre Freundschaft 1000 Mal zugeschworen worden, Herrn Haßen um Gottes Willen gebethen, daß er keine Italiäner mehr in die Orchestre setzen wolle. Nicht als wenn ich an ihren Spihln was auszusezen e[xempli] g[ratia] in Solis oder Concerten, nur allein deßwegen daß sie niemals gewohnt Subject zu seyn, sondern vielmehr selbst dirigiren, dahero auch kein Ernst in der Execution, mithin ohne auf andere zu hören spihlen wenn und wie sie wollen etc. Er nahm es aber heimlich übel auf und verhezte wider mich fast alle Italiäner, daran mir aber wenig gelegen¹⁸².

Der wachsende Einfluss der italienischen Oper und schließlich die Italienzugewandtheit des ab 1733 regierenden neuen Herrscherpaares, August III. und Maria Antonia von Österreich, hatte die Verhältnisse in der Hofkapelle und der Oper zugunsten einer zunehmenden Zahl von Italienern verändert¹⁸³.

In der Folge kam es zur Herausbildung einer Musik neuen Typs. Wenn schon für Ingrid Kollpacher-Haas der Flötist Pierre-Gabriel Buffardin ein ausgezeichnetes Beispiel für die »vollendete Assimilierung französischer, italienischer und deutscher Elemente«¹⁸⁴ war, so tritt für das Zusammentreffen unterschiedlicher Musikstile zur Herausbildung von neuen »goûts réunis«¹⁸⁵ vor allem der eben erwähnte Johann Georg Pisendel in Erscheinung. Er nahm erfolgreiche Konzepte des französischen und italienischen Stils auf und entwickelte daraus eine musikalische Innovation, die von Johann Joachim Quantz als »vermischter Geschmack« bezeichnet wurde. So sei das Dresdner Hofkapellorchester »unter der Anführung des [...] Concertmeisters Pisendel, durch die Einführung eines *vermischten Geschmacks*, immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht worden; daß ich auf allen meinen künftigen Reisen kein besseres gehört habe«¹⁸⁶.

Diese musikalische Integration von verschiedenen Stilen zu einem neuen habe, so Quantz, ihren Grund einerseits in der Bewunderung für italienische und französische Musik und deren anfängliche Imitation, andererseits in der

¹⁸² Pisendel an Telemann, Dresden, 3.6.1752, GROSSE, JUNG (Hg.), Georg Philipp Telemann. Briefwechsel, S. 361 f. Vgl. auch STOCKIGT, The Court of Saxony-Dresden, S. 36.

¹⁸³ Für die Untersuchung italienischer Musik am sächsisch-polnischen Hof siehe v. a. HORN, Die Dresdner Hofkirchenmusik, insb. S. 40–58, 119–209, und ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Muzyczne podróże krolewiczów polskich, insb. Kap. 3 (»Italienisches Opernensemble von Kurprinz Friedrich August, 1711–1720«) und Kap. 4 (»Kurprinz Friedrich Christian in Italien, 1738–1740«).

¹⁸⁴ KOLLPACHER-HAAS, Pierre-Gabriel Buffardin, S. 305 f.

¹⁸⁵ DELPECH, Ouvertures à la française, S. 118.

¹⁸⁶ MARPURG, Historisch-kritische Beyträge, Bd. 1, Stück 3 (1755), S. 197–250, hier S. 206 (Hervorh. Ch. G.). Vgl. auch ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, The Saxon Court of the Kingdom of Poland, S. 58.

Abwendung und vermeintlichen Ignoranz der Musiker dieser Länder voneinander und von den deutschen Kompositionen. Ausgesprochen kritisch betrachtet Quantz daher die Entstehung dieses »vermischten Geschmacks« in seinem »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen«:

Es ist bekannt, daß an verschiedenen deutschen Höfen, als in Wien, Dresden, Berlin, Hannover, München, Anspach, u. a. m., schon von hundert Jahren her, italiänische und französische Componisten, Sänger und Instrumentisten in Diensten gestanden sind, und Opern aufgeführt haben. Es ist bekannt, daß einige große Herren viele von ihren Tonkünstlern nach Italien und Frankreich haben reisen lassen, und daß [...] viele der Verbesserer des Geschmacks der Deutschen entweder eines oder beyde dieser Länder besucht haben. Diese haben also sowohl von dem einen, als von dem andern den Geschmack angenommen, und eine solche *Vermischung* getroffen, welche sie fähig gemacht hat, nicht nur deutsche, sondern auch italiänische, französische, und engländische Opern und andere Singspiele, eine jede in ihrer Sprache und Geschmacks, zu componiren und mit großem Beyfalle aufzuführen. Weder von den italiänischen noch französischen Tonkünstlern kann man dergleichen sagen. Nicht daß es ihnen am Talente dazu fehlte: sondern weil sie sich wenig Mühe geben, fremde Sprachen zu erlernen; weil sie allzusehr von Vorurtheilen eingenommen sind; und weil sie sich nicht überreden können, daß außer ihnen, und, ohne ihre Sprache, etwas Gutes in der Singmusik hervorgebracht werden könne¹⁸⁷.

Im selben Tonfall wie Quantz schrieb der kursächsische Konzertmeister Pisendel an seinen Bekannten Telemann über die »Welschen«, also zusammenfassend über Italiener und Franzosen, und kam zu einem wenig schmeichelhaften Urteil:

Mein Schluß ist schon längst, daß ein Welscher schon vom Mutterleib an, noch in folio, ehe es so mit ihm zur Blüte oder Frucht gekommen, arglistig, falsch, dückisch u[nd] interessiert ist, weiln er so schon empfangen und geböhren wird: will man ohne comparais das an sich getreue Thier, einen Hund sich vorstellen, der so gar sein gut Naturell vergißt, wenn es auf das Intered [Vorteil] ankommt u[nd] sich deßwegen mit allen seines Geschlechts herumpeißt: so ist revera [in der Tat] ein Welscher mit seinem heucheln u[nd] schmeicheln, insonderh. wenn es aufs Intered anköm¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Johann Joachim Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, S. 331 f. (Hervorh. Ch. G.). Vgl. auch STOCKIGT, The Court of Saxony-Dresden, S. 30. LANDMANN, Zu den Dresdner Hofnotisten, S. 18, verwendet diesen Begriff ebenfalls, allerdings ohne auf dessen Ursprung bei Quantz hinzuweisen.

¹⁸⁸ Pisendel an Telemann, Dresden, 16.4.1749, GROSSE, JUNG (Hg.), Georg Philipp Telemann. Briefwechsel, S. 349, Nr. 117.

Von dieser äußerst geringschätzigen, von nationalen Stereotypen aufgeladenen Beurteilung der Italiener und Franzosen leitete Pisendel die Notwendigkeit der Vereinigung von Lebhaftigkeit auf der einen Seite und Zärtlichkeit auf der anderen ab. Während der französische Stil von tänzerischen Melodien und Ouvertüren wie bei Lully geprägt ist, bedeutet italienischer Stil vielmehr eine Fokussierung auf Gesangsstücke sowie spritzig-virtuose Elemente. Hinzu kamen am Dresdner Hof die für deutsche Kompositionen typische Polyphonie und Kontrapunktik sowie Elemente der polnischen Folklore¹⁸⁹. All dies ergebe schließlich, so Pisendel, eine vollendete musikalische Komposition:

[U]nsere welsche Nation inclinirt von Natur mehr zu Dolcezza der Music, so gar daß sie sich oft hüten muß, nicht dadurch in eine Schläfrigkeit zu verfallen, die meisten Ausländer hergegen incliniren von Natur allzuviel zur Vivacitet der Music, wodurch sie gar leicht in Barbarismum degeneriren. Wenn aber selbige sich die Mühe geben wollten, uns unsere Tendresse der Music zu rauben, und mit ihrer gewöhnlichen Lebhaftigkeit zu vermischen, so würde ein Tertium herauskommen, das aller Welt gefiele¹⁹⁰.

Bei dem »vermischten Geschmack«, eben jenem »Tertium«, handelte es sich explizit nicht um eine Vermischung von Stilen. Der Musikwissenschaftler Rainer Bayreuther fasst zusammen: »Es werden im ›vermischten Geschmack‹ mithin Erfolgsstrategien eklektisch vermischt, nicht Stile«¹⁹¹. Dabei geht er von einer »strukturellen Eklektik des galanten Geschmacksbegriffs«¹⁹² aus und spricht von einem Normierungsvorgang nationaler Stile, die der Geschmacksbildung dienen¹⁹³. Diese Aneignung insbesondere französischer und italienischer Stilfiguren für die Schaffung von Neuem, nämlich jenes an der Dresdner Hofkapelle entwickelten »vermischten Geschmacks«, kann paradigmatisch für den geleisteten Kulturtransfer begriffen werden. Dieser geht, wie das Beispiel von Quantz' Musikschaffen zeigt, nicht von der reinen Übernahme fremdkultureller Praktiken aus, sondern deren Verflechtung mit weiteren Praktiken und, in diesem Falle, der Kreation neuer musikalischer Formen. Dass die Herausbil-

189 Vgl. Szymon PACZKOWSKI, *Polish Style in the Music of Johann Sebastian Bach*, London 2017, S. 20f.; Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 2008, S. 19–23.

190 Pisendel an Telemann, o. O., [Nov./Dez.] 1750, GROSSE, JUNG (Hg.), *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, S. 355, Nr. 118. Pisendel zitiert hier einen in Heinichens »Generalbass« angeführten italienischen Musiker, *ibid.*, S. 389.

191 Rainer BAYREUTHER, *Perspektiven des Begriffs für die Erforschung der Musik um 1700*, in: DERS. (Hg.), *Musikalische Norm um 1700*, Berlin, New York 2010, S. 5–62, hier S. 36.

192 *Ibid.*

193 Vgl. *ibid.*; Steven ZOHN, *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008, S. 3–5.

derung innovativer kultureller Praktiken von sozialen Spannungen begleitet werden konnte, veranschaulichen die Auseinandersetzungen zwischen Volumier, Veracini, Heinichen und Schmidt.

7.4 Eine »Bande französischer Comoedianten« für das kurfürstliche »plaisir«

Louis Delpech konnte in seiner Studie zu den »französischen Musicanten« eindrucksvoll zeigen, dass Musikermigration ebenso an die Reisetätigkeit verwandter Berufsgruppen gekoppelt war. Dies lässt sich an dem großen Opernensemble des Franzosen Louis Deseschaliers beobachten, das im Jahr 1700 nach Warschau reiste¹⁹⁴. Gleiche Beobachtungen können auch für die Theatergruppen von Charles de La Haye, genannt Romainville, und Michel de Villedieu¹⁹⁵ angestellt werden. Letzterer kam ein paar Jahre nach Deseschaliers, im Januar 1709, nach Sachsen. Delpech zufolge war deren Anstellung für die Dresdner Bühnenpraxis von besonderer Bedeutung: »Les troupes de Romainville et de Villedieu représentent [...] un nœud particulièrement important, à l'intersection de nombreux réseaux français, hollandais, anglais et allemands, sur lesquels se sont greffés, à différentes échelles, les circulations de musiciens et de sources musicales«¹⁹⁶. Französische Musikpraxis gelang mit ihr an den Dresdner Hof und sorgte für die Verbreitung französischer Kompositionen und Instrumentenkunst in Sachsen.

Villedieus Schauspielgesellschaft war aber mehr als ein bloßer Katalysator musikalischer Aufführungen. Sie verschaffte der französischen Komödie über

¹⁹⁴ Dieses Ensemble umfasste 13 Schauspieler, 18 Schauspielerinnen, 8 Tänzer, 7 Tänzerinnen, 3 Musiker, 8 Angestellte (*gagistes*) und 32 Dienstpersonen. Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 64r–87r; Max FUCHS, *La vie théâtrale en Provence, au XVIII^e siècle. Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris 1933 [ND Genf 1976], S. 215; PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 118; FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 29, 47, 180; ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *The Saxon Court of the Kingdom of Poland*, S. 53; DIES., *Muzyka na dworze Augusta II w Waszawie*, S. 465–467.

¹⁹⁵ Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 45f. Michel de Villedieu (gest. 1718) steht für die Vernetzung von Schauspielfamilien, da sowohl Angehörige der Familie seiner Mutter (Devilliers, auch: Duvilly, Dovilly) und seiner Frau (Rozanges) in seiner Truppe wirkten. Knappe Angaben zu seinem Werdegang bei FUCHS, *La vie théâtrale en Provence*, S. 205. Villedieus Vernetzung wird u. a. in den Ehebüchern der Dresdner katholischen Gemeinde sichtbar. Er war, gemeinsam mit seinem Kollegen d'Erval, Trauzeugen bspw. für den Diener Antoine Gouion und die aus Böhmen stammende Anna Maria Nich. Vgl. DA Bautzen, *Traubücher 1713*, fol. 3r.

¹⁹⁶ DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 48.

viele Jahre hinweg eine feste Bühne an den kurfürstlich-königlichen Höfen in Dresden und Warschau und war für einige Zeit das Gesicht neuerer sächsisch-französischer Theaterkompositionen, vor allem aus der Feder Jean Poissons. Die Geschichte ihres Dresdner Wirkens habe, so ist sich auch noch die neueste Forschung einig gewesen, im Jahr 1709 begonnen¹⁹⁷. Nämlich nachdem sie im Vorjahr in den Spanischen Niederlanden dem polnischen König begegnet war. Seit 1707 hatte die Truppe um Villedieu auf den Theaterbühnen der wallonischen Stadt Mons gestanden, in der sich August II. für die Belagerung der Festung von Lille – Frankreich war zu diesem Zeitpunkt Gegner der Allianz von Reich, Großbritannien und den Generalstaaten – aufgehalten hatte¹⁹⁸. Er engagierte die Truppe unverzüglich für seinen Hof. Tatsächlich lässt sich aber anhand von im französischen Nationalarchiv befindlichen kurfürstlichen Entlassungsschreiben nachweisen, dass Villedieus Theatergesellschaft schon vor 1706 in Dresden gewirkt haben muss. In den erhaltenen Pensionsscheinen werden neun Schauspielerinnen und Schauspieler erwähnt, hinzu kamen in zwei Fällen deren Familien. Der Kammermeister wurde im Frühjahr 1705 angewiesen, den »Besoldungs-Rest auf die Leipziger Oster-Messe des nechstkommenden 1706ten Jahres«¹⁹⁹ folgenden Personen auszuzahlen:

dem gewesenen französischen Comoedianten Andriss [...]
 der gewesenen französische[n] Comoediantin Champelos [...]
 dem gewesenen französischen Comoedianten Villedieu, nebst seinem Weibe
 und Schwester [...]
 dem gewesenen französischen Comoedianten Dovilly [...]
 dem gewesenen französischen Comoedianten La Chapelle [...]
 dem gewesenen französischen Comoedianten La Gerrière [...]
 der gewesenen französische[n] Comoediantin Romainville²⁰⁰ [...] et sa famille [...]
 denen gewesenen französischen Comoedianten Surlis, Vater und Sohn²⁰¹.

197 Vgl. *ibid.*, S. 285.

198 Vgl. Jan FRANSEN, *Les comédiens français en Hollande au xvii^e et xviii^e siècle*, Paris 1925 [ND Genf 1978], S. 178; DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 44.

199 BNF, Richelieu, NAF 3055, fol. 156r.

200 Vermutlich war es ihr Ehemann, Charles de La Haye, genannt Romainville, der im Jahr 1704 in Dresden verstorben war. Georges Monval beschrieb ihn wie folgt: »[Romainville est un] excellent acteur pour les rôles de roy et pour le grand comique, surtout pour les rôles de Molière. Il n'a jamais joué à Paris«, Georges MONVAL, *Lettres au »Mercure« sur Molière, sa vie, ses œuvres et les comédiens de son temps*, Paris 1887, S. 89.

201 BNF, Richelieu, NAF 3055, fol. 156r (Andriss), 157r (Champelos), 159r (Villedieu), 160r (Dovilly), 161r (La Chapelle), 162r (la Gerrière), 163r (Romainville), 164r (Surlis).

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Die Schauspieler Villedieu, Romainville und Surlis blieben nach ihrer Entlassung aus den sächsisch-polnischen Diensten offenbar zusammen, denn sie tauchten mit einigen anderen zwei Jahre später in eben genannter Schauspieltruppe von Mons wieder auf. Von dort brachen sie zum Jahresende 1708 mit sechs weiteren Schauspielern beziehungsweise Sängern sowie ihren Familien nach Kursachsen auf²⁰². Hierfür erhielt diese »Bande französischer Comoedianten«²⁰³ von August II. einen Pass mit einem Befehl an sämtliche »hohe[n] und niedere[n] Obrigkeiten [...], obgedachte Bande, so in zwanzig Personen bestehet, nebst bey sich habenden Kleidern, Coffres und andere zubehöriige Geräthe auch Leuten, aller Orten sehen und ungehindert passiren [zu lassen]«²⁰⁴. Außerdem ließ der sächsische Kurfürst dem Direktor Villedieu und seiner Truppe 3000 Reichstaler für die Reisekosten auszahlen. Der kursächsische Gesandte in Den Haag, Freiherr von Gersdorf²⁰⁵, wurde in die Anwerbung eingebunden und händigte der Truppe bei ihrer Durchreise noch einmal die gleiche Summe zur Deckung aller Kosten aus²⁰⁶. In der Convention zwischen August II. und den »französischen Comoedianten« waren im Wesentlichen Besoldungs- und Unterkunftsgelder geregelt und es wurde festgesetzt, unter welchen Bedingungen die Schauspielerinnen und Schauspieler Aufführungen am Hof zu garantieren hatten. Zudem sah die Vereinbarung vor, dass Villedieus Theatertruppe zwar auf eigene (Reise- und Unterkunfts-)Kosten, aber auch zu eigenem Gewinn, zu Messezeiten in Leipzig auftreten dürfte, sofern am Hof für sie keine Verwendung bestünde. Der Hof selbst solle bei dieser Gelegen-

²⁰² Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 66r. Die Liste der Schauspieler ist auch abgedruckt bei DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 44. Insgesamt bestand die Truppe aus 20 Personen. Das waren 8 Schauspieler, 6 Schauspielerinnen, 4 Violinisten, 1 Dekorateur sowie 1 Souffleur. Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 71r. Verschiedene Angaben hierzu finden sich bei Angela Rannow, die sich wiederum auf Informationen aus der älteren Studie Fürstenaus über das Dresdner Theater bezieht: RANNOW, *Tanz am Hofe Augusts des Starken*, S. 10; PRÖLLS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 118. Eine namentliche Auflistung führen beiden allerdings nicht an, die Zahlen weichen ab von den Angaben in HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 161r: 9 Schauspieler, 4 Schauspielerinnen, 4 Tänzer, 4 Musiker.

²⁰³ Reisepass, Abtei Loos bei Lille, 14.11.1708, *ibid.*, Loc. 383/4, fol. 83r.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Wolf Abraham Freiherr von Gersdorf (1662–1719) war seit 1702 sächsischer Gesandter in Den Haag. Vgl. MATZKE, *Gesandtschaftswesen*, S. 337 f.

²⁰⁶ Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 84r.

heit 50 Billets kostenfrei erhalten²⁰⁷. Das Pendeln zwischen Leipzig und Dresden steht hierbei paradigmatisch für die große Reisetätigkeit vormoderner Theatertruppen. Diese waren von einer »durch den Beruf bedingte[n] ständige[n] Mobilität«²⁰⁸ geprägt. Ihr Auftreten vor dem Leipziger Bürgertum und den Messebesuchern sowie dem vorwiegend adlig geprägten höfischen Publikum in Dresden bedeutete für sie ein Hin und Her zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Sphären, wodurch sie einem permanenten »Wechselbad schichtenspezifischer Normenkontrollen ausgesetzt«²⁰⁹ waren.

Noch bei Vertragsaufbereitung bat der Direktor der »Devilledieu-Bande« ausdrücklich um das Engagement dreier neuer Schauspieler, nämlich Belletour (auch als Sänger), Chalons und La Martinière, dem August II. entsprach, wodurch die Truppe auf 20 Personen anwuchs²¹⁰. Es blieb allerdings nicht bei diesen drei hinzukommenden Schauspielern. Die Truppe entließ und engagierte neue Personen, sofern die dafür nötigen Aufwendungen im Rahmen des Gesamtbudgets von 10 000 Taler blieben, die der Kurfürst-König zu ihrer Unterhaltung jährlich zur Verfügung stellte²¹¹. Es konnte daher laut Vertrag passieren, dass von August II. nicht goutierte Personen oder Theaterdarsteller, die aus eigenem Willen gehen wollten, ersetzt werden mussten²¹². Aus diesem Grund reiste Michel de Villedieu schon im Herbst 1709, also erst einige Monate nach Ankunft seiner Truppe am sächsisch-polnischen Hof, mit der Absicht nach Frankreich, dort neue Bühnendarstellerinnen und -darsteller zu werben, worüber der entsprechende Reisepass Auskunft gibt:

207 »Le roy permet de représenter aux foires de Leipsig à leur profit, en cas que Sa Maj[es]té n'en eût pas même besoin. Mais qu'alors la troupe aura elle-même soin du théâtre, des logemens et des chandelles à ses dépens, et qu'elle soit néanmoins obligée de donner toujours gratis cinquante billets pour la cour«, Convention, Abtei Loos bei Lille, 14.11.1708, *ibid.*, fol. 72.

208 PAUL, Reichsstadt und Schauspiel, S. 167.

209 *Ibid.*

210 Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 72r. Zitat: fol. 76r.

211 »Si Sa Majesté veut bien leur accorder un fond de dix mille écus courrans par an, ils prendront encore d'autres sujets pour la musique et pour la danse, et leur fourniront tous les habits nécessaires pour le spectacle, ainsi Sa Majesté ne sera nullement importunée là-dessus, et toutes les pièces d'agrémens seront représentées, et ils se chargent, moyennant laditte somme, d'entretenir toujours la troupe complete, et mesme de renvoyer les sujets qui ne plairont pas à Sa Majesté et d'en faire venir d'autres pour les remplacer«, *ibid.*, fol. 66v.

212 »[S]i en cas l'une ou l'autre personne n'aggreoit pas à Sa Maj[es]té, la bande sera obligée d'en faire venir une autre capable à la place«, *ibid.*, fol. 71v.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

Friedrich August König in Pohlen [...] füget hiermit zu wissen, welchergestalt Vorzeiger dieses, Michel Villedieu, befehliget sey zu dero Troupe franzüsischer Comoedianten noch einige geschickte Acteurs auszusuchen und mit sich anher zubringen, wenn denn der selbe zu seinem desto sicheren Fortkommen um Ertheilung eines gewöhnlichen Paßbriefes allerunterth[änig]st angesuchet. [...] Als gelanget der selben an alle [...] was Standes und Würden sie sind, [...] ermeldten Villedieu so Wohl denenjenigen Acteurs so er künfftig mit zurück bringen wird, aller Orthen frey und ungehindert passiren zu laßen, auch ihnen zu ihrem Fortkommen allen beförderlichen Willen zu erweisen²¹³.

Begleitet wurde Villedieu von Louis de Rozanges, der mit ihm im vorhergehenden Winter von Lille nach Dresden gekommen war. Dieser hatte zuvor August II. um sein Ausscheiden aus dem sächsischen Dienst gebeten und kehrte nun nach Frankreich zurück²¹⁴.

Das Schauspielensemble von Michel de Villedieu wuchs in der Folgezeit weiter an. Er selbst trat in den Stücken als Pierrot beziehungsweise Harlequin auf²¹⁵. Besondere Aufmerksamkeit des Publikums erhielt die Schauspielerin Élisabeth Duparc, die Ehefrau des mit ihr nach Dresden gekommenen Ballettmeisters Charles Duparc²¹⁶. Auf dem bei ihrer Ankunft in Dresden hergerichteten »kleine[n] Theatrum bey der Redoute allernächst von des Geh[eimen] Cämmeriers Litkens Wohnung«²¹⁷ spielte die »Devilledieu-Bande« Werke Molières

²¹³ Reisepass für Villedieu, Dresden, 7.10.1709, HStA Dresden, 12881 Genealogica, Nr. 5896, fol. 44.

²¹⁴ »Louis de Rozanges quittant le service de S[a] M[ajesté] et s'en retournant en France«, *ibid.*, fol. 42r. August II. hat ihm zu diesem Zweck einen Pass ausgestellt, darin heißt es außerdem: »Louis Rozanges so bißanhero unter dero Troupe franzüsischer Comoedianten in Diensten sich befunden, derselben aber auf sein beschehenes allerunterth[änig]stes Suchen hie wieder erlaßen werden, um Ertheilung eines Paßbriefes zu Fortsetzung seiner vorhabenden Rückreise nach Frankreich allergehorsamst angelanget. S[eine] Königl. Majestät auch solchem Suchen in Gnaden stattgegeben«, *ibid.*, fol. 44v.

²¹⁵ Vgl. *ibid.*, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 159r. Personen waren: [Michel de] Villedieu, Mad. Villedieu, Belletour, Mad. Belletour, Mlle Romainville, Mlle Sourli, La Rocque, Mlle La Rocque, Derval [d'Erval], Mlle Derval, Poisson, Mlle Poisson, Prevos, Mlle Tourteville, Dumont, Mad. Dumont, Herman, Fulque, Clavell, Mad. Clavell, La Dros [Drot]. Die Gehaltslisten *ibid.*, fol. 155r–159r, 161r.

²¹⁶ Auch »Desbargues«. Und der Vorname bisweilen fälschlich »Caspar«. Vgl. FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 49; BECKER-GLAUCH, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste*, S. 29; FUCHS, *La vie théâtrale en Provence*, S. 81; PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 118.

²¹⁷ Zit. nach O'BYRN, *Giovanna Casanova und die Comici italiani*, S. 292.

und anderer klassischer französischer Autoren²¹⁸. Für die Aufführungen gab es eine spezielle Billetverordnung: die »Conditions des abonnements & prix des places pour la Comédie française«²¹⁹. Neben Preisregelungen für Einheimische und Fremde mit und ohne Abonnement verrät diese die Anzahl der Vorstellungen: »Il y aura deux représentations par semaine ou huit représentations par mois, pour le moins«²²⁰. Abgesehen von den Spielzeiten in Leipzig und Urlaubsaufenthalten, die nicht die Regel waren, aber dann häufig für längere Zeit genehmigt wurden, hatte die Französische Komödie also einen dichten Spielplan. Über die dargebotenen Stücke konnten wegen mangelnder Überlieferung leider keine über die bisher getroffenen Aussagen hinausgehenden Erkenntnisse gewonnen werden²²¹.

Nach Villedieus Tod im Jahr 1718 traten die französischen Schauspielerinnen und Schauspieler noch bis zum Ende der Regierungszeit Augusts II. auf der Dresdner Hofbühne auf. In den Hof- und Staatskalendern sind bis zur Mitte der 1730er Jahre Marie Villedieu mit einer Schwester verzeichnet, vermutlich handelt es sich dabei um zwei Töchter des Theaterdirektors²²². Das französische Schauspiel fand neben dem Hof nun auch weitere Verbreitung in adligen Privattheatern und auf bürgerlichen Bühnen²²³.

Die »Bande französischer Comoedianten« von Michel de Villedieu veranschaulicht, in welchem Maße August II. in die Besetzung des Theaters selbst aktiv eingriff. Die Schauspielerinnen und Schauspieler, von denen einige schon wenige Jahre zuvor am Dresdner Hof aufgetreten waren, wurden 1708 auf seine Initiative hin angestellt und mussten für den Fall ihrer freiwilligen Rückkehr nach Frankreich bei ihm um Entlassung ersuchen, wie das Beispiel von Louis de Rozanges zeigte. Insgesamt stehen die am Schauspiel beschäftigten Personen für eine hochmobile Gruppe fremder Hofangehöriger, die in der Gunst des Landesfürsten stehend den Transfer französischer Hofkultur nach Sachsen repräsentierte.

²¹⁸ Der Hinweis auf Molière findet sich bei MONVAL, *Lettres au »Mercure« sur Molière*, S. 89.

²¹⁹ HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/1, fol. 283r.

²²⁰ Vgl. *ibid.*, fol. 283v, Nr. VIII.

²²¹ Genauere Informationen zu den dargestellten französischen Werken liegen erst später, etwa ab dem Jahr 1736 vor. Vgl. *ibid.*, 10006 Oberhofmarschallamt, G Nr. 35, fol. 1v-3.

²²² Vgl. KK HStK 1708-1733; DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 46.

²²³ Vgl. Romy PETRICK, *Dresdens bürgerliches Musik- und Theaterleben im 18. Jahrhundert*, Marburg 2011, S. 238-241.

7.5 Ein Ballettmeister auf Abwegen: Antoine Pitrot

Wenn unter August II. zahlreiche Personen aus Frankreich nach Dresden gekommen waren, so bedeutete dies keinesfalls nur eine einseitige Künstlermigration. Denn die rege, im Besonderen von Französisinnen und Franzosen geprägte Bühnenpraxis in Dresden, die sich über die augusteische Zeit am sächsisch-polnischen Hof etablierte, führte umgekehrt zu einer erhöhten Aufmerksamkeit für die dort wirkenden Künstler an anderen Höfen. Für das französische Beispiel wurde dies von der seit 1747 bestehenden dynastischen Verbindung beider Höfe unterstützt. Aus diesem Grund reisten die am kurfürstlich-königlichen Ballett beschäftigten Tänzerinnen Marie Favier²²⁴ und Manon Rivière²²⁵ nach Paris, wo sie im Juni 1751 unter anderem in der Comédie-Française auftraten:

M[esdemoiselle]les Rivière & Favier, de la Comédie du roi de Pologne, électeur de Saxe, continuent à danser à notre Théâtre françois. Nous avons parlé plus d'une fois des grâces de M[ademoiselle] Rivière; nous nous reprochons de n'avoir pas rendu justice au talent de M[ademoiselle] Favier, qui a beaucoup d'oreille, & la jambe très-brillante.²²⁶

Marie Favier war die Tochter des schon im Umfeld von Maurice de Saxe erwähnten Jean Favier, der seit 1719 in Dresden als Tänzer engagiert und nach Charles Duparcs Tod im Jahr 1722 zum Ballettmeister ernannt wurde²²⁷. 1754 bereiste Jean Favier, der unterdessen Pensionär des Ballettensembles war, die französische Hauptstadt. Hierfür begleiteten ihn seine Tochter Marie Favier ebenso wie sein Nachfolger im Amt des Ballettmeisters und Direktors der Dresdner Ballettakademie, Antoine Pitrot.

²²⁴ Marie Favier (geb. 1733) war die Tochter des Ballettmeisters Jean Favier und Barbara Jéracs. Vgl. DA Bautzen, Taufbücher 1733, fol. 41r; Traubücher 1719, fol. 4r; KK HStK 1751, S. 22.

²²⁵ Ibid., und [Kap. 7.1.4, Anm. 152](#).

²²⁶ Mercure de France, Juni 1751, S. 160.

²²⁷ Vgl. RANNOV, Tanz am Hofe Augusts des Starken, S. 13; PRÖLSS, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, S. 135. Zuvor war Jean Favier in Versailles schon Tanzmeister der Dauphine Maria Anna Christine (1660–1690), in Dresden wohnte er in Schlossnähe, nämlich in der Großen Brüdergasse im Lichtwerischen Hause. Als Ballettmeister arbeitete er eng mit den Hofkompositoren zusammen, 1731 schuf er etwa für Hasses Oper »Cleofide« die Tanzeinlagen. Vgl. KDM 1740, S. 72; SCHARRER, Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen, S. 141, 290. Vermutlich handelt es sich um denselben Favier, der 1703/04 in Paris Tanzunterricht gab. Vgl. Zahlungsbeleg, Paris, 24.12.1703, AN, MC/ET/VIII/869, o. P. Zum Umfeld von Maurice de Saxe siehe [Kap. 2.5](#).

Antoine Pitrot war ein glänzender Tänzer mit hervorragendem Ruf²²⁸. Der kursächsische Hof erfuhr rasch von seinen künstlerischen Fertigkeiten, da er an der Pariser Académie royale de musique bereits für Aufsehen gesorgt hatte. Ein Brief des Privatsekretärs des Grafen Brühl, Isaac-Daniel Fallon, an einen ungenannt bleibenden Bekannten des Tänzers weist auf die Anordnung Augusts III. an den kursächsischen Gesandten Graf Loß in Paris hin, Pitrot anzuwerben:

Sachant, Monsieur, que vous connoisserez estimer le s[ieu]r Pitro [...], dont on a loué les talens et l'habilité à la cour, S[on] E[xcellence] souhaiteroit que vous proposassiez au dit s[ieu]r Pitro, de venir passer ici le carnaval prochain, afin d'y exercer son talent [...], dont il ne sauroit mériter l'approbation sans fruit. De la manière dont mad[ame] de St. George André en a parlé ici, il ne peut que la remporter, et en ce cas on lui feroit les conditions fort ambles s'il étoit d'humeur à se fixer à la cour. Du moins pour quelques années. Vous sentez bien, Monsieur, qu'en suposant, contre toute vraisemblance, qu'il ne fût pas selon les idées de L[eurs] M[essieurs], il n'en souffriroit aucun dommage d'ailleurs, et que par conséquent, il ne court pas le moindre risque d'entreprendre le petit trajet. Le ministre aiant fait écrire en conséquence des ordres du roi, à S[on] E[xcellence] m[onsieur] le comte de Loss, sur le même sujet²²⁹.

Im Jahr 1746 nach Dresden geworben, war Antoine Pitrot zunächst als erster Tänzer im kurfürstlich-königlichen Ballettensemble beschäftigt²³⁰. In den nächsten Jahren reiste er allerdings an zahlreiche europäische Höfe. Gustav Zechmeister weist auf mehrere seiner Wiener Aufenthalte hin und Floyd Kersey Grave betont Pitrots hohe Reisetätigkeit, die ihn von Dresden aus nach Paris führte²³¹. Von Zeitgenossen wird neben seiner hervorragenden Tanzkunst und der Vielzahl seiner Choreografien der extravagante Lebensstil sowie seine

²²⁸ Antoine-Bonaventure Pitrot (1727–nach 1792) aus Marseille. Er wird beschrieben als »[l'un] des plus célèbres danseurs de l'Europe, un aplomb fixe et déterminé avec la précision la plus juste, des attitudes nobles et variées, et un beau développement de bras méritèrent à ce danseur des applaudissements unanimes«, zit. nach Jean-Philippe VAN AELBROUCK (Hg.), Dictionnaire des danseurs. Chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830, Lüttich 1994, S. 201.

²²⁹ Fallon [an unbekannt], Dresden, 17.11.1745, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/1, fol. 230. Zu Fallon vgl. SCHMIDT (Hg.), Minister Graf Brühl, S. 28.

²³⁰ Die Passnotiz in den Gesandtschaftsunterlagen führt (fälschlicherweise?) den Namen Pierre an: »Pierre Pitrot, premier danseur au service de Sa Maj[esté] le roy de Pologne, électeur de Saxe, qui va avec sa femme en Saxe«, Pass für Pierre [Antoine] Pitrot, o. O., 13.11.1746, AAE, 117 CP/36, fol. 139r. Möglicherweise erreichte er 1747 Dresden und wurde erst 1748 Mitglied des Ballettensembles. Vgl. Robert-Aloys MOOSER, Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle, Bd. 2: L'époque glorieuse de Catherine II (1762–1796), Genf 1951, S. 172.

²³¹ Vgl. Gustav ZECHMEISTER, Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776, Graz, Wien, Köln 1971, S. 223; Floyd Kersey GRAVE, Bal-

Eitelkeit betont, was seine Ehefrau Louise Régis dazu veranlasst haben könnte, auf Annullierung der Ehe zu klagen²³². Gotthold Ephraim Lessing und Christlob Mylius urteilten in ihrer ersten deutschen Theaterzeitschrift bewundernd und spitzzüngig zugleich über Pitrot: »Mons[ieur] Pietro, ein Franzose, ist Solotänzer. Er ist zu den ernsthaften Charakter vollkommen aufgelegt. Seine Bewegung eines Fußes läßt ihm schon vortrefflich [sic]. Sein feines Gesicht giebt ihm sehr viele Anmuth. Er tanzt schön: aber er weis es auch«²³³.

Ebenfalls berichtete der französische Gesandte am sächsisch-polnischen Hof, der Marquis Galéan des Issarts, in seiner Korrespondenz mit dem Kurprinzen Friedrich Christian von den Aufführungen des Tänzers und seiner Bühnenpartnerin Catherine André²³⁴: »Pitro et la St. George se surpassent dans un ballet sérieux du dernier beau, j'ay avoué au roy que je n'en avois jamais vu de plus parfait, de plus long et de mieux exécuté«²³⁵. Zugleich schien Pitrots Ehrgeiz seiner Gesundheit nicht zuträglich. In der Konkurrenz zum ersten Tänzer Lensi²³⁶ aufgegeben, spuckte er bei einer Pillnitzer Aufführung schließlich Blut, was August III. veranlasste, ihm Ruhe zu verordnen, da er jemand sei, den er behalten wolle (»c'est un homme à conserver«)²³⁷.

let Music from the Mannheim Court, Teil I, Madison 1996, S. XIII. Zur französischen Wahrnehmung von Pitrots exzentrischem Charakter vgl. Susan Leigh FOSTER, *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indianapolis 1996, S. 287 f., 291 f.

²³² Vgl. GRAVE, *Ballet Music*, S. X; Max FUCHS, *Les danseurs des théâtres de provinces au XVIII^e siècle*, in: *Archives internationales de la danse* 3/1 (1935), S. 29–31, hier S. 29. Die Klage von Louise Régis befindet sich in *Mémoire pour Antoine-Bonaventure Pitrot, maître des ballets et premier danseur de la Comédie-Italienne, contre Louise Régis, dite Rey, sa femme, soi-disante fille majeure, aussi première danseuse à ladite Comédie*, Paris 1765.

²³³ LESSING, MYLIUS, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, S. 281 f.

²³⁴ Auch Catherine de Saint-Georges (durch Heirat). Vgl. *ibid.*, S. 282.

²³⁵ Galéan des Issarts an Friedrich Christian, Warschau, 20.11.1748, HStA Dresden, 12527 Fürstennachlass Friedrich Christian (1722–1763), Nr. 115, o. P.

²³⁶ Dominique Lensi war Italiener und unter Favier sowie später unter Pitrot erster Tänzer am kurfürstlich-königlichen Ballett. Vgl. KK HStK 1748, S. 19; LESSING, MYLIUS, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, S. 282.

²³⁷ »[P]itro crache du sang, et si Lenci étoit icy, Pitro, qui veut absolument être aussi léger et aussi vigoureux que luy, deviendroit bientôt la victime de ses prétentions. Il a juré qu'il ne danseroit plus que le sérieux mais les serments qu'on fait étant malade sont ordinairement mal observés en santé, le roy m'a fait l'honneur de me dire qu'il ordonneroit que Pitro fût traité avec un peu de sévérité et que sa conduite fût examinée, c'est un homme à conserver«, Galéan des Issarts an Friedrich Christian, Pillnitz, 13.8.1748, HStA Dresden, 12527 Fürstennachlass Friedrich Christian (1722–1763), Nr. 115, o. P.

Die strengen Konditionen seines im März 1754 vereinbarten neuen Arbeitsvertrags waren daher wahrscheinlich die Konsequenz seines Verhaltens bei Hof. Darin wird Pitrot mit einer immerhin stattlichen jährlichen Besoldung von 4000 Taler zwar zum »maître des ballets et premier danseur et maître de l'Académie«²³⁸ ernannt, es wird aber vereinbart, dass er erstens nie eine Erhöhung der Besoldung verlange, zweitens, sich mit der ihm zur Verfügung gestellten Ausstattung begnüge, drittens ohne Widerrede den Anweisungen des Königs Folge leiste und viertens niemals ohne dessen ausdrückliche Erlaubnis Sachsen verlasse²³⁹. Zugleich werden ihm 1000 Taler zusätzlich vergütet, um im Dienst des Königs Reisen nach Frankreich zu unternehmen, wobei er wiederum ohne die Zustimmung Augusts III. nirgendwo auftreten durfte:

[L]e roi m'accorde l'augmentation de mille écus principalement dans l'intention que je fasse à mes propres fraix les voyages que je serai obligé de faire en France pour le service de Sa Majesté, je promets de ne pas rester absent au-delà de mon congé, de ne jamais chercher à m'engager ailleurs, ni de danser sur aucun théâtre étranger sans permission de Sa Majesté. En foi de quoi j'ai signé le présent contrat de ma propre main, et me soumetts à des punitions très rigoureuses en cas de contravention²⁴⁰.

Vergleicht man diesen Vertrag mit jenem des ein Jahr zuvor angestellten französischen Ballettdirektors Rémy-Étienne Le Brun, welcher in Paris von Antoine Pitrot selbst engagiert worden war, so scheinen die Auflagen des Kurfürsten-Königs ungewöhnlich scharf²⁴¹. Dennoch bedeutete Pitrots Beförderung zum Ballettmeister und Akademiedirektor für ihn einen erheblichen Karriereaufstieg. Er hatte sich nun endgültig zum Nachfolger des alternden Ballettmeisters Jean Favier aufgeschwungen²⁴².

Kurz nach seiner Ernennung reiste Pitrot gemeinsam mit Favier und dessen Tochter Marie für einige Monate nach Paris. Pitrots Aufführung in der Académie royale de musique, von welcher der »Mercure de France« berichtete, war ein großer Erfolg: »Les mêmes comédiens donnent les ›Jardins chinois‹, ballet de M[onsieur] Pitro, compositeur des ballets de l'Opéra de Dresde; cette nou-

²³⁸ Arbeitsvertrag für Pitrot, Dresden, 1.3.1754, *ibid.*, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 217r. Vgl. auch KK HStK 1754, Ballet.

²³⁹ Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 217r-218r.

²⁴⁰ *Ibid.*, fol. 217v-218r.

²⁴¹ Vgl. Arbeitsvertrag für Le Brun, Dresden, 1.12.1752, *ibid.*, fol. 208f. In diesem Vertrag ist an keiner Stelle die Rede von Auflagen. Reisegelder in Höhe von 700 Taler wurden ihm ohne weitere Bedingungen gewährt. Vgl. *ibid.*, fol. 208r.

²⁴² In den Staatskalendern wird Favier weiterhin an erster Stelle als Ballettmeister geführt, de facto hat allerdings Pitrot die Leitung des Ballettkorps übernommen. Vgl. KK HStK 1754, S. 24; *ibid.* 1756, S. 26.

veauté nous paroît avoir un fort grand succès«²⁴³. Der Aufenthalt der drei Dresdner Ballettmitglieder entwickelte sich jedoch zu einer diplomatischen Affäre, als Antoine Pitrot die Gelegenheit nutzte, vermeintlich fern der kurfürstlichen Kontrolle mit der Tochter des pensionierten Hoftänzers Favier für kurze Zeit in der Stadt unterzutauchen. Ob es sich hierbei wirklich um eine Entführung handelte, wie der sächsische Legationssekretär Samuel Gottfried Spinhirn berichtet, für die er Pitrots »esprit de libertinage«²⁴⁴ verantwortlich macht, oder beide im Einvernehmen schlicht durchgebrannt sind, bleibt unklar. Jedenfalls gelangte der von Jean Favier gemeldete Vorfall nicht nur auf den Tisch des sächsischen Legationssekretärs, sondern sogar auf jenen des französischen Außenministers Argenson, der die Angelegenheit dem Pariser Polizeipräfekten weiterleitete. Die Folge war die Verhaftung der beiden und deren Überführung in die Gefängnisse For-l'Évêque und Sainte-Pélagie, wo sie bis auf weitere Anordnung der sächsischen Behörden festgesetzt wurden²⁴⁵. In weiteren Briefen aus Dresden wird indes über Pitrot und Favier wohlwollend berichtet. In einem seiner Briefe notiert der Premierminister Brühl am Rand schließlich: »Il [August III.] n'en est pas fâché puisqu'ils exercent par là leur talent«²⁴⁶. Ihre Freilassung folgte kurze Zeit darauf und im Juli tanzte Pitrot in der französischen Hauptstadt wieder vor Publikum. Nach Dresden und Warschau zurückgekehrt, glänzte Pitrot in der Folgezeit zu zahlreichen eigenen Ballettkompositionen, die nicht nur in den beiden sächsisch-polnischen Residenzen, sondern auch an anderen Höfen zur Aufführung kamen²⁴⁷. Der polnisch-litauische Mäzen Hieronymus Florianus Radziwiłł warb 1754 ebenfalls um Pitrot, blieb jedoch erfolglos²⁴⁸, vielleicht auch, da August III. seine Besoldung mehrmals erhöhte und ihm einige Gratifikationsgelder gewährte²⁴⁹. Bis 1757 jedenfalls ist Antoine Pitrots Wirken am sächsisch-polnischen Hof bekannt, in den folgenden Jahren bleibt sein Verbleib am Dresdner Hof unklar, er taucht in den Quellen erst wieder 1765 in Paris auf²⁵⁰.

243 Mercure de France, Juli 1754, S. 167.

244 Spinhirn an Brühl, Paris, 23.3.1754, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2740/5, fol. 163r.

245 Vgl. *ibid.*, fol. 161r–163r.

246 Brühl an Spinhirn, Dresden, 6.4.1754, *ibid.*, fol. 184v.

247 Vgl. FAIRFAX, *Styles of Eighteenth-Century Ballet*, S. 302; FOSTER, *Choreography & Narrative*, S. 48–50.

248 Vgl. BIENKOWSKA, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, S. 39.

249 Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/5, fol. 107r, 117r, 134r, 170r, 176r, 242r.

250 Vgl. Antoine-Jean-Baptiste-Abraham D'ORIGNY, *Annales du Théâtre-Italien*, Bd. 2, Paris 1788, S. 33. Eventuell hielt er sich während des Siebenjährigen Kriegs auch einige

Das Engagement des offenbar exzentrischen Antoine Pitrot zeigt die Bereitschaft Augusts III., einen trotz seines nonkonformen Verhaltens weithin gerühmten Bühnenakteur mit viel Geld am Hof zu halten. Die hohe Reisetätigkeit dieses in der unmittelbaren Abhängigkeit vom Kurfürsten-König stehenden Tänzers und die Berichte über ihn trugen zur Verbreitung der Reputation als Kunstmetropole bei, die der Dresdner Hof in Europa genoss.

7.6 Familien am Rande der Prekarität

Das allgemeine Ansehen Dresdens hatte für die Akteurinnen und Akteure im Musik- und Theaterbetrieb allerdings auch seine Schattenseiten. Zum einen konnten nicht selten Besoldungen verzögert oder nur zum Teil ausgezahlt werden, zum anderen bedeutete für einige Hofbeschäftigte und insbesondere deren Familien das altersbedingte Ausscheiden aus dem Amt oder der Tod des am Hof tätigen Ehepartners ein nicht selten von Krankheit begleitetes Leben in prekären Verhältnissen.

Als der Querflötist Pierre-Gabriel Buffardin wegen Magenbeschwerden und Schwindels im März 1749 bei August III. um seine Entlassung bat und ihm diese kurz darauf gewährt wurde, bedeutete dies für seine Familie die Rückkehr nach Paris. August III. versprach ihm eine Pension von 700 Taler, deren Auszahlung allerdings über die sächsischen Gesandten in Paris erfolgte und erfahrungsgemäß unzuverlässig war²⁵¹. Dennoch scheint nach der Rückkehr seine Existenz nicht ohne einigen Besitz gewesen zu sein, wie ein 1768 nach seinem Tod verfasstes Inventar zeigt²⁵². Andere Personen befanden sich in schwierigeren Verhältnissen.

Ein Beispiel hierfür ist die Familie des französischen Violoncellisten und Kopisten Jean-Baptiste Prache du Tilloy. Dessen Wirken ist gut überliefert, vor allem Louis Delpech hat den aus Paris stammenden Prache du Tilloy bezüglich der Bedeutung seiner Tätigkeit an der Hofkapelle und vor allem im Rahmen der Kopistenarbeit vorgestellt²⁵³. Ortrun Landmann identifizierte ihn, der für die

Zeit in Brüssel auf, wo sein jüngerer Bruder ebenfalls Ballettmeister war. Vgl. FUCHS, *Les danseurs des théâtres de provinces*, S. 29.

²⁵¹ Vgl. Buffardin an August III., Dresden, 8.3.1748, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/5, fol. 160r, 178r. Vgl. KOLLPACHER-HAAS, Pierre-Gabriel Buffardin, S. 302f.

²⁵² Vgl. Nachlassinventar, Paris, 28.1.1768, AN Paris, MC/ET/LXXVIII/758, o. P.

²⁵³ Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 162f.; LANDMANN, *Zu den Dresdner Hofnotisten*, S. 16, 18, 25; STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 27. Zur Herkunft: Parisien de nation, HStA Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, K 02, Nr. 4, fol. 90r; *ibid.*, 12881 *Genealogica*, Nr. 4016.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

»musique françoise«²⁵⁴ die Notenblätter lieferte, als Vertreter der »französi- schen Schreibschule in Dresden«²⁵⁵. Der von ihm beförderte Musiktransfer wurde jedoch von schwierigen sozialen und finanziellen Rahmenbedingungen geprägt. Die an August II. gerichteten Schreiben von ihm und seiner Frau Mar- guerite-Geneviève Prache de Tilloy geben eindrücklich Auskunft über die wirt- schaftlichen Herausforderungen von Musikerfamilien im augusteischen Dres- den.

1699 nach Dresden gekommen, wurde Prache de Tilloy rasch festes Ensemblemitglied der Hofkapelle, wo er für drei Jahrzehnte als Violoncellist beschäftigt war. Hinzu kam seine Tätigkeit der Vervielfältigung unzähliger Notenstücke für die Hofkapelle, worüber er in einem vermutlich um 1720 ver- fassten Schreiben an den Kabinettsminister Graf von Watzdorf²⁵⁶ Auskunft gibt:

Quand le roy avoit un Opéra françois et une Comédie; j'aurois 29 escus 8 gros par mois; pour escrire la musique françoise nécessaire dans les grandes et petites pièces d'agrémens; ou autres divertissemens; et l'on me fournissoit le papier et toute chose à part.

Il y a dix ans et plus; que le roy a repris des plaisirs françois et a formé un orchestre; j'ay reçu comme plusieurs autres; musicien de l'orchestre moyen- nant 300 escus de gages par année, et comme il manquait une personne pour escrire la musique françoise pour les divertissemens de la Comédie et que je m'entends à cela mieux qu'un autre monsieur, le baron de Mordaxt m'a pro- posé si je voulois faire ce second employ; que j'ay accepté; comme le roy estoit alors en Pologne, mes gages n'ont point esté réglé n'y couché sur l'estat de Votre Excellence; mais on m'a dit de travailler toujours sans m'inquiéter et que l'on me payeroit mes ouvrages à part jusqu'à ce que mes gages soient réglé[s]: sur la bonne foy des promesse[s]; j'ay toujours travaillé, etourny toutes les musiques nécessaire[s] aux pièces d'agrémens; le tout à mes dépens[es] et suivant le mémoire que j'ay produit: j'ay demandé plusieurs fois mon payement et que l'on fixe mes gages; l'on m'a toujours remis d'une année à l'autre; jusqu'aujourd'hui que je me vois hors d'estat de ne plus faire d'avance²⁵⁷.

²⁵⁴ Ibid., 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 174r.

²⁵⁵ Ebenso war Johann George Kremmler ein (von Prache de Tilloy beeinflusster) Notist mit französisch gefärbtem Stil. Nach Prache de Tilloy kam es zu einem Schrift- bildwechsel hin zum italienischen Stil. Vgl. LANDMANN, Zu den Dresdner Hofnotisten, S. 16.

²⁵⁶ Christoph Heinrich Graf von Watzdorf (1670–1729) war Geheimer Rat, Generalak- zisedirektor und Kabinettsminister sowie als Mäzen und Musikaliensammler tätig. Vgl. SCHNEIDER, Christian Heinrich von Watzdorf als Musikmäzen.

²⁵⁷ Prache de Tilloy an Watzdorf [Dresden, um 1720], HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 174.

Nach über zehn Jahren unvergüteter Kopistenarbeit und zahlreichen Vertröstungen unterbrach Jean-Baptiste Prache du Tilloy nun seine Arbeit in der Hoffnung, bald den längst versprochenen Lohn zu erhalten, der sich mittlerweile auf 3520 Taler belief. Für die Opern-, Chor- und Orchestermusik habe er, so berichtet der offensichtlich empörte Musiker weiter, 15 560 Zeilen auf 843 Blättern festgehalten, wobei er sämtliche Kosten für Papier, Tinte, Federn, Kerzen und anderes selbst getragen habe²⁵⁸. Seine Verärgerung findet im weiteren Verlauf des Briefs noch schärferen Ausdruck:

Il y a près de six mois que je travaille comme un esclave; col[li]é à une table; nuit et jour, dont j'en suis tombé malade d'un heresipel [Erysipel] sur la jambe par deux reprises ce qui me fait courir de grand risque [...]. Votre Excellence peut bien concevoir par ce seul divertissement; combien il m'en coûte pour tous les autres contenus dans mon mémoire, car enfin ce papier de musique coûte bien de l'argent. Le roy qui est juste et Votre Excellence très équitable ne voudroient assurément pas que je me ruine et que j'aye tant travaillé pour rien²⁵⁹.

Auch wenn er, für den frühneuzeitlichen Höfling typisch, keinen Zweifel am Gerechtigkeitssinn des Königs und des adressierten Vorgesetzten zum Ausdruck bringt, verschleiert er nicht die Unzufriedenheit mit jenen Arbeitsbedingungen, die ihn in eine finanzielle und gesundheitliche Notlage brachten. Die Nähe vieler Hofangehöriger zum Herrscher sowie die direkte Abhängigkeit von diesem ist Vor- und Nachteil gleichermaßen: Einerseits war die Auszahlung von Mitteln offenbar an Augusts II. Anwesenheit geknüpft; wenn er sich in Warschau oder anderswo aufhielt, konnten Zahlungen nicht immer gewährleistet werden. Dies war trotz seiner Präsenz sowieso dann der Fall, wenn schlicht das Geld fehlte, was angesichts der hohen Staatsausgaben oft genug vorkam²⁶⁰. Andererseits bot die Nähe zum Herrscher, wie das Beispiel von Prache du Til-

²⁵⁸ Vgl. *ibid.*, fol. 174v–175r

²⁵⁹ *Ibid.*, fol. 175r.

²⁶⁰ Zur Staatsverschuldung unter August II. lässt die Forschung noch einige Fragen offen. Vgl. Werner PLUMPE, Ein historisches Lehrstück von Staatsverschuldung und Finanzpolitik. Das kursächsische Rétablissement von 1763, in: Otto DEPENHEUER (Hg.), Staatssanierung durch Enteignung? Legitimation und Grenzen staatlichen Zugriffs auf das Vermögen seiner Bürger, Berlin, Heidelberg 2014, S. 7–22, hier S. 14; Michael WALTHER, Oper. Geschichte einer Institution, Stuttgart 2016, S. 212–214; Jochen VÖTSCH, Von Haushaltslöchern und Schuldenmanagement. Ein Blick auf die »kreative« Kassenführung zur Zeit Augusts des Starken, in: *Dresdner Kunstblätter* 45/2 (2001), S. 57–65. Zur Staatsverschuldung unter August III. vgl. Frank METASCH, Auf dem Weg in den Bankrott. Die sächsischen Staatsschulden unter Heinrich Graf von Brühl, in: Ute C. KOCH, Cristina RUGGERO (Hg.), Heinrich Graf von Brühl (1700–1763). Ein sächsischer Mäzen in Europa, Dresden 2017, S. 35–50.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

loy zeigt, auch die Möglichkeit, sich an diesen selbst oder stellvertretend an die oberen Hofbehörden zu wenden²⁶¹. In einem weiteren Schreiben betonte der Musiker ausdrücklich die Hoffnung, dass seine Bitte beim König vorgetragen werde²⁶². Dass sich der französische Kopist damit Gehör verschaffen konnte, zeigen die Zahlungen, die im Mai 1720 angewiesen wurden. In monatlichen Raten von 100 Taler wurden ihm 1500 Taler – also weniger als die Hälfte seiner Forderung – erstattet, hinzu kam eine zusätzliche Pension von jährlich 200 Taler²⁶³. Damit war ihm zunächst geholfen und in den folgenden Jahren scheint sich die Situation wieder gebessert zu haben, bevor im Jahr 1733 erneut Bittschreiben, nun an August III., auftauchen. Diese stammen von der Hand Marguerite-Geneviève Prache du Tilloy, die für sich und ihren Mann nach 34 Jahren Dienst um eine Pension ersuchte. Beide waren mit dem Regierungswechsel entlassen worden und der Gesundheitszustand von Jean-Baptiste hatte sich zusehends verschlechtert. Auch eine noch von August II. gewährte Reise nach Berlin, wo sein Leiden gelindert werden sollte, blieb erfolglos²⁶⁴. Einige Monate später wandte sich Marguerite erneut an August III. In untertänigstem Ton beschrieb sie die Gnade, Güte und Barmherzigkeit des Königs und bat um eine Pension, die zwar anderen Beschäftigten der Musik und der Oper, aber eben nicht ihnen bewilligt worden war:

[Nous espérons] qu'elle daignera se laisser toucher à nos prières et à nos larmes, en nous accordant par Sa Générosité quelque petite pension dont nous puissions subsister et être à l'abri de la misère, représentant en toute humilité que nous avons été pendant 34 ans au service du feu roy de glorieuse mémoire, n'ayant point joui du bénéfice accordé par Votre Majesté à ceux et celles de nos camarades qui sont partis²⁶⁵.

Die Armut verschärfte sich, als der Musiker gänzlich von der Erkrankung gelähmt gewesen zu sein scheint und auch ein Verlassen Dresdens nicht mehr

261 Dass er sich mit diesem Brief ebenfalls direkt an den König wandte, wird klar, wenn er schreibt: »[J]'ose espérer de la justice équitable de Votre Excellence qu'elle ne voudra pas que j'interrompe d'avantage Sa Majesté [...]. Prache de Tilloy, musicien du roy«, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 175v.

262 »Comme j'espère qu'Elle [Seine Exzellenz, d. h. Watzdorf] aura eu la bonté d'en vouloir faire lecture«, *ibid.*, fol. 176r.

263 Vgl. *ibid.*, Loc. 383/4, fol. 269r–270r; *ibid.*, 10006 Oberhofmarschallamt, K II, Nr. 6, fol. 3v–4r.

264 Vgl. Prache du Tilloy an August III., Dresden, 7.7.1733, *ibid.*, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/1, fol. 89r.

265 Marguerite Prache du Tilloy an August III., Dresden, 4.12.1733, *ibid.*, fol. 45r.

möglich war²⁶⁶. Dieses Anliegen wurde am letzten Dezembertag 1733 dem polnischen König vorgetragen, doch erneut blieb das Ansuchen um königliche Gnade ohne Antwort. Deshalb wandte Madame Prache du Tilloy sich im Mai 1734 vorerst zum letzten Mal an den König. In ihrem Schreiben berichtete sie vom Tod ihres Mannes und erneuerte die Bitte um eine »demie pension«, wie sie anderen entlassenen Personen gewährt worden war, um sich nach Frankreich zurückzuziehen: »Je me vois aujourd’huy sans appuy, sans ressource et sans consolation. [...] J’espère de la générosité de Votre Majesté qu’elle voudra bien m’accorder la même grâce pour pouvoir me retirer«²⁶⁷. Das entsprechende Antwortschreiben vom 25. Juni enthält schließlich das kurze Urteil: »Abgeschlagen«²⁶⁸.

Weitere Akten des Geheimen Ratskollegiums, des Stadt- sowie des Appellationsgerichts geben in den folgenden Monaten Auskunft über ein Gerichtsverfahren, das nunmehr gegen die Musikerwitwe angestrebt wurde. Zusammengefasst lassen sich Gründe und Verlauf dieses Prozesses etwa so darstellen: Marguerite-Geneviève Prache du Tilloy habe sich nach dem Tod ihres Mannes seines Erbes bemächtigt, was dem von ihm ausgefertigten Testament entgegenstand, in dem er seine in Frankreich wohnhaften Vettern als Erben einsetzte²⁶⁹. Aus diesem Grund ging die Dresdner Gerichtsbarkeit nun zum einen gegen die Witwe vor. Zum anderen fochten die Behörden das Testament an, da entsprechend dem Heimfallrecht²⁷⁰ ein Vermögensabfluss ins Ausland befürchtet wurde und »so theuer Erbschaft, welche nach Frankreich bekannter maßen nicht verabfolget werden kann, dem Fisco sehr gefallen«²⁷¹ würde. Marguerite-Geneviève Prache de Tilloy wurde in der Folge verhaftet; ihre Schreiben an August III., in denen sie um Freilassung und Überlassung des Erbes bat²⁷², wur-

266 »[T]riste et déplorable état auquel est réduit mon mary, qui [a] perdu des bras et des jambes n’ayant plus maintenant que des notions d’enfance avec une difficulté inexprimable de s’ennoncer, enfin accablé de toutes sortes d’infirmités qui le mettent dans l’impossibilité de pouvoir désormais gagner sa vie, ni même sortir des États de Votre Majesté«, *ibid.*

267 Marguerite Prache du Tilloy an August III., Dresden, 31.5.1734, *ibid.*, fol. 171r.

268 Marguerite Prache du Tilloy an August III., Dresden, 25.7.1734, *ibid.*, fol. 170r.

269 Vgl. Prozessakten, Dresden, 6.8.1734, *ibid.*, 10084 Appellationsgericht, Nr. 3919, fol. 1. Zum Testament *ibid.*, fol. 2f.

270 Siehe dazu [Kap. 2.1](#) mit [Anm. 23](#).

271 HStA Dresden, 10084 Appellationsgericht, Nr. 3919, fol. 1v.

272 Vgl. Prozessakten, Dresden 25.8.1734, *ibid.*, 10684 Stadtgericht Dresden, Nr. 1872, fol. 1. Hier befindet sich ebenfalls eine von der Witwe angefertigte Vermögensaufstellung. Vgl. Prozessakten, Dresden, 26.8.1734, *ibid.*, fol. 5r-7r.

7. Oper und Hofkapelle, Theater und Tanz

den schließlich dennoch positiv beantwortet, da das Vermögen, so die Meinung des Geheimen Ratskollegiums, vernachlässigenswert klein war:

[Die Witwe Prache du Tilloy hat um] Verabfolgung derer vorhandenen geringschätzigen Effecten inständig gebeten. Wie auch diese Prachische Verlaßenschaft, unsers Fiscis wegen, gänzlich außer Anspruch, vielmehr dieselbe, so viel davon alhier vorhanden, eingangs ermeldter verwittibten Prache verabfolgen, mithin auch dieselbe von dem habenden Arrest befreyen zu laßen, aus Gnaden gemeynet sind²⁷³.

Ab Oktober 1734 ist Marguerite-Geneviève Prache du Tilloy in Dresden nicht mehr nachweisbar, vermutlich erfolgte ihr Fortgang nach Paris unmittelbar. Erst im Jahr 1737 taucht sie erneut in den Akten auf, als sie mit ihrem Dresdner Anwalt Badius über Rechnungen verhandelte und ihm einige Bücher aus Paris zukommen ließ²⁷⁴.

Ihr Beispiel war höchstwahrscheinlich kein Einzelfall. Ähnliche Schreiben gingen beim Kurfürsten-König von anderen ehemaligen Angestellten bei Oper, Kapelle, Ballett und Schauspiel ein. Mitunter handelte es sich um Witwer und Witwen, aber auch ganze Familien wandten sich an den Herrscher, um zur Bestreitung ihres Unterhalts um eine Pension anzusuchen. Ein besonderer Bruch war hierbei das Jahr 1733, als August III. zahlreiche Personen aus dem Hofdienst entließ, die folglich mittellos blieben.

Bittschreiben vom Hofkompositeur Louis André und vom Ballettmeister Nicolas Corrette führen bei aller üblicher und übertreibender Rhetorik dennoch die offensichtliche Not vor Augen, in die einzelne Akteure geraten konnten. Die direkte Abhängigkeit vom Herrscher bedeutete zugleich die Gefahr des Verlusts der Anstellung, wenn dieser starb. In einem von viel Pathos getragenen Gesuch von Louis André an August III. beschrieb der Komponist seine familiäre Not und bat um seine Anstellung für die französische Musik, für die er schon vierzehn Jahre tätig war:

C'est une famille entière, toute en pleurs, plongé dans la plus affreuse tristesse, qui se jette à vos pieds, pour implorer votre clémence: c'est une femme qui vous redemande son mary; des enfans qui vous supplient humblement, de leur redonner leur père, et c'est un mary et un père, qui vous conjure avec respect, de le rendre à sa femme et à ses enfans. J'ose me flatter, que Votre

²⁷³ Miltitz an Kammerkollegium, Dresden, 22.9.1734, *ibid.*, 10025 Geheimes Konsilium, Loc. 5561/14, fol. 2. Das gleiche Schreiben befindet sich *ibid.*, 10084 Appellationsgericht, Nr. 3918, fol. 21, und 3919, fol. 85r–86r. Unterzeichnet ist der Beschluss von Alexander von Miltitz (1657–1738), der seit 1733 Vorsitzender des Geheimen Ratskollegiums war. Vgl. ZEDLER, *Großes Universal-Lexicon*, Bd. 21, Sp. 249–253.

²⁷⁴ Vgl. Prache du Tilloy an Badius, Paris, 2.7.1737 und 25.8.1737, HStA Dresden, 10025 Geheimes Konsilium, Loc. 5561/14, fol. 41 f.

Altesse royale voudra bien rappeler le peu de talens que j'ay pour la composition de la musique. Ce ressouvenir joint à sa clémence, en laquelle j'ai tout espoir, me fait espérer que je ne paroîtray point tout à fait inutile à son service, la musique françoise étant plus convenable qu'aucune autre pour les ballets, et ayant eû l'honneur d'y travailler seul, depuis près de quatorze ans que j'ay l'avantage de servir cette cour²⁷⁵.

Die Bitte Andrés war zwar erfolgreich, er behielt seine Anstellung als »französischer Componist« am Hof aber nur mit erheblichen Abstrichen: Ab 1734 musste er hinnehmen, statt mit der bisherigen Jahresbesoldung von 1200 Taler nur noch mit »4 bis 500 thlr gerne zufrieden seyn²⁷⁶« zu sollen. Derart drastische Gehaltskürzungen erfuhr nicht nur er, sondern ebenso weitere Hofangestellte, wie beispielsweise die Stellenbesetzungen im Ballett nach der Regierungsübernahme Augusts III. zeigen. Dem Tanzmeister Nicolas Corrette wurden anstelle der bisherigen 1200 nur noch 300 Taler Jahresbesoldung gewährt, hinzu kam nochmals dieselbe Summe aus der bisherigen Gage seiner unlängst verstorbenen Frau, »damit er seine Kinder desto beßer erziehen könne«²⁷⁷. Innerhalb des nächsten Jahres verfasste Corrette drei Schreiben an den neuen sächsisch-polnischen Herrscher, in denen er um »seine völlige Pension wieder reichen zu laßen bittet«²⁷⁸. Zwar wies er immer wieder auf die ärmliche Situation hin, in welche er und seine Kinder nach dem Verlust von Frau und Anstellung unter August II. gerieten²⁷⁹, die Rückkehr zur bisherigen Besoldung wurde allerdings jedes Mal abgelehnt und erst 1737 wurde für ihn wieder eine geringe Zulage von jährlich 100 Taler verfügt²⁸⁰.

Die Beispiele der Familien Prache du Tilloy, André und Corrette zeigen, wie die Existenz von Hofangestellten erheblich durch das Abhängigkeitsverhältnis vom Herrscher bestimmt war. Neben der familiären Unterstützung war es vor allem die Gewährung einer Pension, die ein Leben außerhalb der Armut sicherstellte. Im Umkehrschluss war es eben nicht nur der Verlust von Angehörigen, der die eigene finanzielle Absicherung bedrohte, sondern die an eine bestimmte Person gebundene Beschäftigung, die bei einem Regierungswechsel aufgelöst werden konnte und unter Umständen neu verhandelt werden musste. Das Jahr 1733 war damit ein Schlüsseljahr für viele Hofangehörige, die mit der

²⁷⁵ Louis André an August III., Dresden, um 1733, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/1, fol. 243r.

²⁷⁶ Bericht von Breitenbauch, Krakau, 11.2.1734, *ibid.*, fol. 156r.

²⁷⁷ *Ibid.*, fol. 156v.

²⁷⁸ Corrette an August III., Dresden, 2.8.1734, *ibid.*, fol. 193r.

²⁷⁹ »[M]oy et mes enfans à la dernière misère«, *ibid.*, fol. 194v.

²⁸⁰ Vgl. *ibid.*, fol. 173r (Dresden, 15.7.1734), 179v–181r (Dresden, 19.8.1734), fol. 194r–195r (Dresden, 12.2.1735); *ibid.*, Loc. 907/4, fol. 2v.

Machtübernahme Augusts III. entweder einer mittelfristig sicheren Zukunft entgegensehen konnten oder eine aufgrund ihrer Entlassung aus dem Dienst drohende Mittellosigkeit fürchten mussten.

Es lässt sich an den hier vorgestellten Fällen überdies ein weiterer Mechanismus der Machtverteilung am Dresdner Hof ausmachen: die Ausbreitung der Herrschaft auf andere Instanzen des kurfürstlich-königlichen Machtgefüges. Hauptadressat der betroffenen, in Notlagen geratenen Personen war zwar der Herrscher selbst, an den sie sich häufig direkt wandten. Allerdings lässt sich darüber hinaus beobachten, dass weitere hohe Hofangehörige oder Hofbeamten nicht nur in die Entscheidungsprozesse eingebunden waren, sondern selbst als Vertreter des Souveräns als Adressaten der Bittgesuche auftauchten. Diese Repräsentationsfunktion deckt sich mit der Beobachtung Leonhard Horowskis, dass der Herrscher zwar staatliche Macht verkörperte, diese allerdings längst nicht auf ihm allein beruhte, sondern auf einem Gremium, das in der Regel aus Räten und Ministern bestand. Für das ludovizianische Frankreich schlussfolgert Horowski:

So ist es gewiß auch dieser Mechanismus, für den man am ehesten noch den Begriff des Absolutismus reklamieren mag: er beschrieb dann nicht länger eine nachweisbar so nicht realisierte Herrschaftspraxis, wohl aber einen zur symbolischen Selbstvergrößerung sowohl des Monarchen als auch seiner von ihm gar nicht mehr trennbar zu denkenden privilegierten Entourage notwendigen Modus der Darstellung von Herrschaft²⁸¹.

Die Übertragung auf das augusteische Sachsen zeigt entlang der oben dargestellten Schreiben von Musikern und Tänzern, dass diese sich in prekären Situationen neben dem Kurfürsten auch an Geheime Räte²⁸² oder Kabinettsminister wandten. Einer auch für das sächsische Beispiel zu Recht kaum noch gültigen, aber lange Zeit verwendeten sogenannten absolutistischen Machtentfaltung, die sich an der Dresdner Residenz zeigen würde²⁸³, ist damit das Prinzip der auf Eliten aufbauenden bürokratischen Herrschaft entgegenzusetzen.

Die an höhere Hofbeamte wie auch in den oben genannten Fällen an August III. selbst gerichteten Petitionen von Bühnenkünstlerinnen und -künstlern erwähnen oft die Not der ganzen Familie. Deren Unterhalt konnte in erhebliche Spannung geraten, wenn ein Verwandter die Anstellung bei Hofe verlor. Neben diesen fanden jedoch mit zunehmendem Aufenthalt oft auch die

²⁸¹ HOROWSKI, Hof und Absolutismus, S. 167.

²⁸² Zur Bedeutung des kursächsischen Geheimen Rats für die vormoderne Staatlichkeit Sachsens siehe HEINKER, Die Bürde des Amtes, insb. S. 99–122, 211–215.

²⁸³ Vgl. GIEROWSKI, Ein Herrscher – zwei Staaten, S. 131.

Kinder eine Beschäftigung am Hof. Ganze Familien nahmen am Dresdner Bühnenleben teil.

7.7 Französische Theater- und Musikerfamilien

Die Zahl der Personen, die in den Bereichen von Musik, Oper, Komödie und Ballett wirkten, wuchs in der augusteischen Zeit erheblich an. Sie wurden zumeist von höheren Hofeliten und dem Kurfürsten-König selbst angestellt und hatten zu diesem oft zumindest einen mittelbaren Zugang. Die Vergrößerung des Bühnenpersonals fußte nicht nur auf einer Anwerbung geeigneter Personen im Ausland, sondern ebenso auf einer Rekrutierung aus den bereits ansässigen Familien der am Hof beschäftigten Bühnenkünstlerinnen und -künstler.

Im Juli 1741 erreichte August III. beispielsweise ein Gesuch des französischen Musikers François de Francine. Dieser war der Cousin der am Hof beschäftigten Tänzerin Catherine André²⁸⁴, von deren Tanzkünsten bereits der französische Gesandte Galéan des Issarts nach Versailles berichtete²⁸⁵. Offenbar schon in Dresden, wandte sich Francine also an den polnischen König und berief sich in seinem Anstellungsgesuch direkt auf seine bekannte Cousine:

Sire, François de Francine, cousin germain de Catherine André, voyant que sa parante avoit le bonheur d'entrer au service du plus grand et plus digne prince, s'est fait une gloire de la joindre en ces pays, dans l'espérance d'avoir l'honneur de sacrifier sa vie au service de Votre Majesté. Le suppliant, Sire, ayant eu l'avantage de faire ses études pour la musique, se prosterne aux pieds de Votre Majesté pour La supplier de vouloir [...] ordonner qu'il puisse entrer dans Sa Chapelle²⁸⁶.

Francines Gesuch war erfolgreich, er wirkte als Violinist über zwei Jahrzehnte hinweg bis in die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg in der Hofkapelle, wo er

²⁸⁴ In manchen Quellen ist sie auch als Catherine de Saint-Georges zu finden, weshalb sie in der Forschung bisweilen Catherine (de) Saint-Georges-André genannt wird. Der französische Botschafter nennt sie mal »madame André«, mal »la St. George«. Vgl. Galéan des Issarts an Friedrich Christian, Warschau, 4.8.1748 und 12.10.1748, HStA Dresden, 12527 Fürstennachlass Friedrich Christian (1722–1763), Nr. 115, o. P.; Alina ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, Warschau und seine musikalische Identität in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert (die so genannten Sachsenzeiten), in: Musicological Annual, 40/1–2 (2004), S. 149–164, hier S. 159; DIES., Muzyczne podróże krolewiczów polskich, S. 91; DRABECKA, Choreografia baletów warszawskich za Sasów, S. 57.

²⁸⁵ Siehe Kap. 7.5.

²⁸⁶ François de Francine an August III., Dresden, 17.7.1741, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/5, fol. 54r.

sicher auch bei den Aufführungen der ihm verwandten Tänzerin musizierte (»so die Balette vorspielt«²⁸⁷). Zu den weiter oben dargestellten professionellen Netzwerken traten also solche familiärer Art hinzu²⁸⁸, die sich in bestimmten Bereichen am Hof ausbildeten. Dazu gehörten bühnenpraktische Tätigkeiten, in die auffallend zahlreich untereinander verwandte Personen eingebunden wurden. Neben dem eben vorgestellten Cousin der Tänzerin Catherine André, die ihrerseits wiederum Tochter des Kapellmeisters Louis André war, tauchen in den Quellen andere Hinweise auf, die zeigen, wie familiäre Beziehungen zu Anstellungen im höfischen Musik- und Theaterleben geführt haben. Für die meisten Fälle sind allerdings keine derart aufschlussreichen Bittschreiben wie bei François de Francine überliefert. Vermutlich liegt dies zum einen daran, dass die Personen bereits in Dresden waren, zum anderen war neben der mit einem Vertragsdokument manifestierten Anstellung von Gruppen für Einzelpersonen hingegen das Aufsetzen von Verträgen nicht die Regel. Oft handelte es sich hierbei zudem um die beiläufige Anstellung von Kindern und damit gewissermaßen die Herausbildung generationenüberspannender Netzwerke.

Eine ganze Reihe von französischen Familien wirkte am sächsisch-polnischen Hof in mehreren Generationen. In den verschiedenen Dokumenten werden neben den Eltern und Kindern bisweilen auch Brüder oder Schwestern sowie Neffen oder Nichten genannt. Der Sohn des Violoncellisten Robert du Houlondel »le père«, Jean-Baptiste-Joseph du Houlondel »le fils«, war am selben Instrument in der Hofkapelle angestellt²⁸⁹. Gleiches galt für den Querflötisten Pierre Le Conte, der seit 1709 in der Hofkapelle wirkte. Dessen Sohn war dort ebenfalls als Fagottist tätig. Die Tochter beziehungsweise Schwester der beiden, Marie-Catherine Le Conte, heiratete im Jahr 1710 zudem den Tanzmeister Louis de Poitier²⁹⁰. In den Dresdner Ehematrikeln der katholischen Gemeinde taucht diese Trauung zwar nicht auf, da sie aus unbekanntem Grund

²⁸⁷ Zit. nach ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *Between Dresden and Warsaw*, S. 19. Zu François de Francine (auch: Francini): KK HStK 1765, S. 63; POPPE u. a. (Hg.), *Schranck No: II*, S. 46; PRÖLSS, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, S. 212.

²⁸⁸ Zu den professionellen Netzwerken siehe [Kap. 4.4](#).

²⁸⁹ Vgl. HStA Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, K 02, Nr. 5, fol. 87v–88r, 91v, 92v (Jean-Baptiste-Joseph du Houlondel, autrement dit la France le fils); 10025 Geheimes Konsilium, Loc. 4636/1, fol. 229 (Houlondel Sen[ior] [...] Houlondel Jun[ior]). Ausführlicher zum Wirken der bei Louis Delpesch »du Hautlondel« genannten Familie: DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 46–49; STOCKIGT, *The Court of Saxony-Dresden*, S. 28.

²⁹⁰ Vgl. HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4, fol. 110r. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 102, vermutet eine Verwandtschaft zwischen Pierre Le Conte und Louis Le Conte, Musiker am hannoverschen Hof. Zur Hochzeit vgl. Trauregisterauszug, Teschen, 13.5.1710, AN, MC/ET/LIII/188, o. P. In den Hochzeitsdokumenten wird die Namensvariante »Le conte (de) David« verzeichnet, *ibid.*

im böhmischen Tetschen begangen wurde. Allerdings lässt sich in ihnen abbilden, wie sich ganze Familien miteinander vernetzten und eine Reihe von Positionen im höfischen Bühnenleben besetzten. So verheirateten sich in den 1710er bis 1730er Jahren französische Familien vielfach untereinander, darunter die Familien Derval, Romainville, Le Sage, Houlondel, Belletour, Beauregard, Poisson, du Rocher, Grandval, La Roque und Rozanges. Deren Angehörige traten überdies jeweils als Trauzeugen auf²⁹¹. Das Beziehungsgeflecht zwischen den Familien konnte sehr komplex werden: Beispielsweise war im Jahr 1711 der Hofpoet Jean Poisson Trauzeuge bei der Hochzeit des Sängers Pierre Belletour und der Schauspielerin Élisabeth Romainville, Poissons Tochter Maria Anna wiederum heiratete 1717 den Musiker François-Geoffroy Beauregard, die Trauzeugen waren der Schauspieldirektor Michel de Villedieu und der Schauspieler Barthélemy Derval. Letzterer war seit 1710 seinerseits mit der Schwester von Élisabeth Romainville, Charlotte, verheiratet²⁹².

Dass einige dieser Familien bereits seit früherer Zeit bekannt waren, ist wahrscheinlich. Dies war gerade dann der Fall, wenn ganze Truppen gemeinsam für den Dienst in Dresden engagiert wurden. Das oben vorgestellte Beispiel Michel de Villedieus zeigt die bereits bestehende Verbindung einzelner Akteure vor ihrem Wirken am sächsisch-polnischen Hof²⁹³. Wie das in gleicher Weise bereits für Musiker gelten konnte, stellte Louis Delpesch an einigen Franzosen der hannoverschen und der kursächsischen Hofkapellen überzeugend dar²⁹⁴. Noch zu der Regierungszeit Augusts II. wurden die Ehen französischer Bühnenakteurinnen und -akteure hauptsächlich untereinander geschlossen. Dies lag vermutlich an der konfessionellen und sprachlichen Homogenität, denn es ist davon auszugehen, dass viele der Französisinnen und Franzosen kaum Deutsch sprachen und verstanden²⁹⁵. Nach 1733 lässt sich allerdings beobachten, wie diese innerfranzösischen Hochzeiten vermehrt interkulturellen Verbindungen Platz machten. Es kam nun häufiger zu Ehen von französischen Bühnenakteurinnen und -akteuren mit Personen deutscher²⁹⁶ und – wenn auch

²⁹¹ Vgl. DA Bautzen, Traubücher, fol. 2, 3v, 6v, 13r, 19r.

²⁹² Vgl. *ibid.*, fol. 2r, 3v. Beide waren die Töchter des Schauspielerpaars Romainville, die mit der Truppe Villedieus nach Dresden kamen. Die Mutter war mit beiden Töchtern allerdings schon einmal vor 1705 in Dresden angestellt. Vgl. Quittung von Romainville »mère«, Dresden, 31.3.1705, BNF, Richelieu, NAF 3055, fol. 163.

²⁹³ Siehe Kap. 7.3.

²⁹⁴ Vgl. DELPECH, *Ouvertures à la française*, S. 39–55.

²⁹⁵ Louis Delpesch trifft diese Feststellung gleichfalls für Hannover. Vgl. *ibid.*, S. 119.

²⁹⁶ Antoine Souviran und Anna Dorothea Leipoldin, 22.9.1746, DA Bautzen, Traubücher, fol. 68r.

in geringem Umfang – italienischer²⁹⁷ Herkunft, welche sogar gemischtkonfessionell sein konnten²⁹⁸. Darin drückt sich eine zunehmende Veränderung der relativ homogenen französischen Familiennetze im Theatermilieu aus, die Louis Delpech für die Musiker als Zeichen einer Integration in städtische Sozialräume auffasst: »Il y a donc une réelle porosité entre le monde relativement clos des cours et un univers social beaucoup plus large, dans lequel les musiciens français engagés par les cours peuvent aussi venir jouer un rôle important«²⁹⁹.

Die Netzwerke gingen indes über die eigene Stadt hinaus und erstreckten sich neben den Verwandten und Bekannten in den französischen Herkunftsregionen bis hin zu Personen, die auf den (Hof-)Bühnen anderer Residenzen des Reichs angestellt waren. Zu diesen wurde der Kontakt nicht allein über Korrespondenzen aufrechterhalten, sondern ebenso über Reisen, für die vom Kurfürsten Urlaub gewährt werden musste. Diese temporäre Freistellung von Bühnenkünstlern war keine Seltenheit und ist in der Ausstellung von Reisepässen nachvollziehbar. Das Fehlen vollständiger Passlisten in den Archiven lässt zwar keine eindeutigen quantitativen Ergebnisse zu den Reisen zu, einige erhaltene Pässe vermitteln aber dennoch einen Eindruck von der Normalität ihrer Ausstellung und der allgemeinen Mobilität des Bühnenpersonals³⁰⁰. Die französische Schauspielerin Marie-Henriette Duclos erhielt beispielsweise im Jahr 1729 einen dreimonatigen Urlaub, um zu ihrem Mann nach München zu reisen³⁰¹, allerdings unter der strengen Auflage einer Rückkehr am Ende dieser Zeit:

²⁹⁷ Pierre-Gabriel Buffardin und Anna Chiaveri, 24.4.1747, *ibid.*, fol. 69v. Paulo Carezana und Marianne Belletour, 15.2.1746, *ibid.*, fol. 65v. Der Befund einer geringen Vernetzung (anhand der Traumatrikel) wurde bereits in [Kap. 4.2](#) vorgestellt.

²⁹⁸ Nicolas-Pierre Belletour (kath.) und Christiane Charlotte Bergerin (luth.), 14.1.1742, *ibid.*, fol. 47r.

²⁹⁹ DELPECH, *Les musiciens français en Allemagne du Nord*, Abs. 29.

³⁰⁰ Der Ballettmeister Jean Favier erhielt bspw. 1735, ohne Entsendung als Agent, »seiner Gesundheit wegen [...] allergnädigste Erlaubniß [sich] in dem Königreiche Franckreich aufzuhalten, um mehro aber wiederum anhero zu Verrichtung seiner Dienste zu zu kehren willens ist«, Pass für Jean Favier, Dresden, 30.9.1735, HStA Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, I, Nr. 74, fol. 109r. Er und sein Bruder François Favier reisten zuvor noch nach Berlin. Vgl. Pass, Dresden, 6.10.1735, *ibid.*, fol. 146v. Barthélemy Derval erhielt 1726 die Erlaubnis, für vier Monate zu verreisen: »Derval soit qu'il veuille se distraire de l'amour, soit qu'il croit qu'un autre air le guérira de son mal hypochondriaque«, Poisson an Gaultier, Dresden, 27.4.1726, *ibid.*, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3349/1, o. P.

³⁰¹ Das Ehepaar Duclos hatte zwei Kinder, die bei der Mutter in Dresden lebten. Vgl. *ibid.*, 10025 Geheimes Konsilium, Loc. 4636/1, fol. 487v–488r. Später wohnte diese offenbar in Frankreich, da sie (oder ihre Tochter?) 1748 die französische Nationalität erhielt. Vgl. Rechnungsakten, o. O., 20.2.1748, AN, PP//162, fol. 10r.; Tochter des »Théodore Duclos, native de Dresde en Saxe«, *ibid.*, O/1/92, fol. 538.

Comme donc il n'y aura rien à faire pour les plaisirs pendant quelque temps, la Duclos souhaiteroit de profiter de cet intervalle, pour aller voir son mary qui est à Munich. [...] Mais afin d'avoir de quoy s'opposer à la volonté de son mary, supposé que la fantaisie luy prit de vouloir la retenir, elle me laisseroit un revers, par lequel elle s'engageroit expressément, et dans les termes les plus forts, de revenir à Dresden au bout des trois mois de congé³⁰².

Einerseits führt das Ehepaar Duclos vor Augen, dass Schauspielerfamilien über eine größere Distanz hinweg an mehreren Höfen getrennt beschäftigt sein konnten. Andererseits zeigen die vorangegangenen Beispiele der französischen Familien, die den höfischen Dresdner Bühnen- und Musikbetrieb prägten, wie erheblich sie die Hofbühne belagerten³⁰³. Die herausgearbeiteten Familienverbindungen und das Beschaffen von Posten für Verwandte der folgenden Generation sind Ausdruck der Strategie, möglichst viele Personen des eigenen familiären Netzwerks am Hof in Stellung bringen, um einerseits die eigene finanzielle Situation zu verbessern und andererseits, viel wichtiger, soziales Kapital anzusammeln. Die Verbesserung des Kontakts zu entscheidenden Schlüsselpersonen der höfischen Mittel- und Oberschicht zu erhalten, war unabdingbar für den Zugang zum Herrscherhaus und den von diesem gewährten Privilegien.

Die kurfürstlich-königliche Hofbühne in Dresden wurde in der augusteischen Zeit von einer großen Zahl von Französinen und Franzosen bespielt: Zu Theater- und Ballettensembles kamen Opernakteurinnen und -akteure sowie eine Reihe von Musikern. Letztere erwarben auf Reisen nach Frankreich und Italien Instrumente für die Dresdner Bühnenpraxis. Zudem vertraten sie bei ihren Auftritten im Ausland künstlerisch die Dresdner Hofmusik und agierten damit als Repräsentanten des sächsisch-polnischen Herrschers. Die Zusammenarbeit mit italienischen und deutschen Hofkapellmitgliedern war indes nicht immer reibungsfrei. Konkurrenzverhältnisse zwischen den nationalen Fraktionen entluden sich nicht nur im Instrumentenspiel, sondern konnten durchaus handgreif-

³⁰² Gaultier an August II., Dresden, 15.6.1729, HStA Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3349/14, fol. 5v–6r. Zum ausdrücklichen Befehl Augusts II. bzgl. der Rückkehrversicherung vgl. Thioly an Gaultier, Warschau, 22.6.1729, *ibid.*, fol. 9v; Gaultier an Thioly, Dresden, 16.7.1729, *ibid.*, fol. 16r. Thioly war neben Bellegarde (siehe Kap. 2.3) eine Schlüsselfigur im Kontakt mit Turin. Über ihn kamen weitere Personen nach Dresden, auch aus Frankreich, bspw. im Januar 1728 der Baron François de Blonay, dessen Tätigkeit in der sächsischen Residenzstadt allerdings unklar ist. Vgl. *ibid.*, Loc. 896/11, fol. 78r. Thioly wurde in Danzig als Sohn französischer Eltern geboren. Vgl. BNF, Arsenal, ms. 3212, fol. 141v.

³⁰³ Das Bild ist angelehnt an die langfristige »Belagerung« des Versailler Hofes durch Adelsclans, die über 150 Jahre hinweg dieselben Hofchargen quasi erblich besetzten. Vgl. HOROWSKI, Die Belagerung des Thrones.

lich werden. Nachdem der Violinist und Konzertmeister Jean-Baptiste Volumier, der den französischen Stil in Dresden prägte und unter dem die Hofkapelle zu einem der besten Ensembles Europas aufstieg, im Jahr 1728 verstorben war, erfuhr die sogenannte französische Fraktion zugunsten zahlreicher Italiener und Deutscher eine Schwächung.

In der Folge kam es zur Herausbildung des »vermischten Geschmacks«, der verschiedene Stile vereinte und durch die Methoden der Übernahme, Adaption und Interpretation musikalische Transferprozesse par excellence darstellt. Während die Italiener in der Musik vor allem nach der Regierungsübernahme Augusts III. im Jahr 1733 die Oberhand in der Hofkapelle gewannen, konnte sich die *comédie française* neben der *comédie italienne* im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts weiterhin behaupten. Schon die Theatertruppe von Michel de Villedieu brachte unter August II. in großer Zahl französische Stücke nach Dresden und führte die vom kurfürstlich-königlichen Hofpoeten Jean Poisson geschaffenen Werke auf.

Musiker, Opernsängerinnen und -sänger sowie Schauspieltruppen konnten von Agenten, aber auch vom Herrscher selbst auf seinen Reisen angeworben werden. Auffällig ist, wie hochgradig abhängig die hochmobilen Bühnenakteurinnen und -akteure vom Kunstgeschmack des Landesherrn waren. Mit dem Regierungswechsel von 1733 und der Italienzugewandtheit des neuen Kurfürstenpaares sahen sich eine ganze Reihe von Französisinnen und Franzosen in der Hofkapelle und beim Schauspiel mit Entlassungen konfrontiert. In manchen Fällen waren aber auch schlicht ausbleibende Gehaltszahlungen, Arbeitsunfähigkeit oder – schlimmer – der Tod von hofbeschäftigten Familienangehörigen Wege in die prekäre Mittellosigkeit. Dabei fällt auf, dass nicht allein der Landesherr als Adressat von Bittschreiben auftrat, sondern diese an verschiedene hohe Hofangestellte gerichtet werden konnten. Professionelle und familiäre Netzwerke waren – neben der künstlerischen Fertigkeit – Garanten eines einigermaßen zukunftsfesten Einkommens. Neben dem epochenübergreifenden Phänomen des Übergangs beruflicher Praxis von einer Generation in die nächste bildeten sich im Umfeld des Herrscherhofes daher zudem Netzwerke französischer Hofbühnenakteurinnen und -akteure aus, die in gewisser Weise eine Belagerung der Bühne darstellten.