Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 17 (1993)

Artikel: Die Entwicklung der Dresdener Hofkapelle zum "klassischen" Orchester : ein Beitrag zur Definition dieses Phänomens

Autor: Landmann, Ortrun

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869089

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE ENTWICKLUNG DER DRESDENER HOFKAPELLE ZUM „KLASSISCHEN" ORCHESTER

Ein Beitrag zur Definition dieses Phänomens

von Ortrun Landmann

Daß die Dresdener Hofkapelle unter Heinrich Schütz, Johann Adolf Hasse, Francesco Morlacchi und Carl Maria von Weber, Carl Gottlieb Reißiger und Richard Wagner, Ernst von Schuch weithin im Blickpunkt stand und Musikgeschichte mitgestaltet hat, ist dem allgemeinen musikhistorischen Bewußtsein präsent. Daß die Glanzzeiten sich nicht mit dem Wirken der genannten Kapellmeister erschöpfen, wird dagegen weniger beachtet, und speziell im Zusammenhang mit der Wiener Klassik denkt „man" nicht an Dresden. Zur damaligen Zeit verhielt es sich anders: da zählten als Orchestererzieher und als Komponisten Johann Gottlieb Naumann und sein Nachfolger Ferdinando Paer zu den europäischen Berühmtheiten, da gehörte das Hören der Dresdener Hofkapelle – neben dem Besuch der Gemäldegalerie, des Grünen Gewölbes und der Kurfüstlich-Königlichen Bibliothek – zum Dresdener Pflichtprogramm gebildeter Europa-Reisender. So schrieb der Russe Nikolai Karamsin 1789 aus Dresden:

„Heute habe ich der Messe in der [Katholischen] Hofkirche beigewohnt. Das prächtige Gotteshaus, der rauschende und schöne, von der Orgel begleitete Gesang, ... alles erregte in mir einen angenehmen Schauer. Mir schien es, als wäre ich in einer Versammlung der Engel und hörte die Stimmen der heiligen Chöre, die den Unaussprechlichen priesen. Meine Knie beugten sich unwillkürlich, ich sank nieder und betete aus vollem Herzen."[1]

Ein musikalisch ungeschulter Orthodoxer, der Kirchenmusik nur in rein vokaler Gestalt kannte und daher alle instrumentalen Komponenten – auch den feinschimmernden Orchesterklang – unter „Orgel" subsumierte, war vom Zauber der Hofkirchenmusik so gefangen, daß er niederknien mußte.

Es erübrigt sich hier, die musikalische Umrahmung des allsonntäglichen Hochamtes näher zu beschreiben: Die Aufführung großer Messen mit Soli, Chor und Orchester war schon im frühen 18. Jahrhundert zur Tradition geworden, und sie blieb es bis zum „Dritten Reich". Im Repertoire waren außerdem zahlreiche Werke des Proprium Missae sowie – bis 1826 – die zum Beschluß der Karwoche aufgeführten großen italienischen Oratorien.

Der Maler Philipp Otto Runge schrieb im September 1801 aus Dresden: „Ich habe hier schon einige ... Bekanntschaften, mit denen ich ausschließlich umgehe. So einen Architekten, ... dann einen Musikus ... Der Musikus bringt uns Geschmack an seiner Kunst bei, wir gehen sonntags stets zum katholischen

[1] Nikolai Karamsin, *Briefe eines russischen Reisenden* [deutsch von Johann Richter. Neuausgabe], Berlin 1977, S. 119.

Gottesdienst, wobei, ohne zuviel zu sagen, vielleicht fast die schönste Kapelle der Welt ist [d. h. spielt]; wir halten unsre drei Künste gegeneinander ..."[2] Und ein Vierteljahr später schrieb er an den Vater: „Mein Freund, der Musikus [Ludwig Berger], hat auf Naumanns Tod eine Trauerkantate gesetzt, die von der hiesigen Kapelle wird aufgeführt werden; daraus ist zu schließen, daß es gewiß etwas Gutes sei, sonst würden die hiesigen Kammermusici sich eben nicht dazu hergeben, einen fremden jungen Künstler zu protegieren [!].

– Etwas unendlich Schönes ist die Musik hier in der katholischen Kirche [!]; besonders ist jetzt ein neuer Sänger angekommen, aber man vergißt Sänger, Spieler [!] und Kirche und schwebt nur mit auf den Tönen fort ..."[3]

In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Ludwig Rellstab eine mit dem Vater 1811 nach Dresden unternommene Reise: „... Die Messe in der katholischen Kirche damals unbesucht zu lassen, wäre ein Unerhörtes gewesen. Es war das vorzüglichste von Kirchenmusik, was jene Zeit kannte, zumal für die Bewohner Berlins, denen nichts Ähnliches geboten wurde. Natürlich führte mich mein Vater auch dorthin."[4]

1823 finden wir in Beethovens Konversations-Heften den Vermerk von Schindlers Hand: „man hort [sic] allgemein, daß die Hofkapelle in Dresden die beste in Europa sey."[5] Diese Aussage gehört offenbar in den Kontext einer Erörterung darüber, welchen Höfen Beethoven seine *Missa solemnis* zur Subskription anbieten könne mit Hinblick darauf, ob dort die Voraussetzungen für die Aufführung des so anspruchsvollen Werkes bestehen. Dresden kam demnach bevorzugt in Frage. (Bekanntlich konnte Beethoven dann eine eigenhändig korrigierte Partituraboschrift an den königlich sächsischen Hof verkaufen; diese wird heute in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrt.) – Anläßlich des Besuchs eines aus Dresden kommenden Fagottisten, Carl August Mittag, wird 1826 in den Konversations-Heften nochmals über die Dresdener Hofkapelle gesprochen. Karl Holz notiert stellvertretend für den Gast: „Sie sollten nach Leipzig kommen, dort Concert zu geben ... 1500 Studenten allein, die dort keine andere als Ihre Musik hören wollen. – Auch in Dresden. – Das Orchester aus 90 Personen; es ist beynahe das beste jetzt [!] – 3fache Harmonie. ...[6] – Ist auch die etatgemäße Besetzung mit 90 zu hoch bezeichnet (de facto war sie mittels der vorhandenen guten Aushilfsspieler realisierbar), so trifft doch die Angabe „3fache Harmonie" für die Hofkapelle von 1826 zu, wie die diesen Ausführungen beigegebene Tabelle zeigt. – Vom damals 76jährigen

[2] Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*. Hrsg. und kommentiert von Peter Betthausen, Berlin 1981, S. 59; lt. Anm. zu S. 59 auf S. 289 handelt es sich um den Architekten Schäfer (ohne Vornamen) und um den Musiker Ludwig Berger, der in Dresden eine Zeitlang Schüler von Johann Gottlieb Naumann war.

[3] Ebenda: S. 68. Die Kantate wurde, laut Anm. auf S. 290, im Januar 1802 in der Kreuzkirche zu Dresden aufgeführt.

[4] Ludwig Rellstab, *Aus meinem Leben*, Bd. 1, Berlin 1861, S. 126.

[5] Ludwig van Beethoven, *Konversations-Hefte*, Bd. 3. Leipzig 1983, S. 87.

[6] Ebenda, Bd. 9, Leipzig 1988, S. 139.

sächsischen König wird in demselben Gespräch berichtet, daß er noch täglich eine Stunde lang am Klavier aus der Partitur spiele.[7]

Doch zurück zum Jahr 1789: Ein Vierteljahr vor Karamsin hatte Mozart in Dresden geweilt, als er auf seiner Reise nach Berlin und Potsdam begriffen war. Dieser nicht geplante Aufenthalt sollte sich als erfolgreichste Station der ganzen Reise erweisen: Hof, Adel und bürgerliche Gesellschaft feierten den Interpreten wie den hier längst wohlbekannten Komponisten; Kurfürst Friedrich August III. ließ Mozart ein wirklich fürstliches Honorar zukommen. Für Mozart wäre eine Anstellung bei der Dresdener Hofkapelle ein Glücksfall gewesen; daß mit einer Kapellmeistervakanz damals aber nicht zu rechnen war, wußte Mozart sehr gut. Somit werfen seine negativen Äußerungen zum Dresdener höfischen Musizier-Niveau (siehe seine Briefe an Konstanze) doch wohl mehr Licht auf seine eigene damalige Befindlichkeit als auf den Gegenstand seines Urteils.[8]

Eine Fülle von akten- und notenarchivalischem Material im Sächsischen Hauptstaatsarchiv bzw. in der Sächsischen Landesbibliothek ermutigt dazu, anhand des Beispiels Dresden einige signifikante Aspekte zum Thema „klassisches Orchester" in Thesenform herauszufiltern und diese dann zum einen durch Zitate aus jenen Akten zu unterlegen, welche ganz konkret Orchesterbildungs-Politik demonstrieren, zum anderen diese Aspekte mit Hinweisen auf Werke führender Dresdener Komponisten deren engen Konnex mit der Entwicklung in Wien zu veranschaulichen.

I

Die Dresdener „klassische" Entwicklung basierte auf folgender Ausgangsposition. Ähnlich den Kurfürsten von der Pfalz, aber über wesentlich längere Zeiträume als diese, waren die in Dresden residierenden Kurfürsten und Könige von Sachsen (zwischen 1697 und 1763 zugleich Könige von Polen) äußerst begütert, vor allem aufgrund des erzgebirgischen Bergbaus, später auch durch den Verkauf des Meißener Porzellans und überhaupt dank des Kurfürstentums Sachsen, das bis 1815 zu den größten und reichsten deutschen Ländern zählte, aber auch nach seiner in Wien beschlossenen Amputation eines der wirtschaftlich führenden blieb. Das starke Interesse der Wettiner an Wissenschaft und Kunst, durch die Jahrhunderte hin verfolgbar und für die wirtschaftliche Entwicklung des Landes von immenser Bedeutung, kam nicht zuletzt der Residenz zugute. Kurfürstliche Gründungen wie die der Hofbibliothek 1556 (heute: Sächsische Landesbibliothek), der Kunstkammer 1560 (ab 1723 von August dem Starken schon in Spezialmuseen aufgeteilt; heute: Staatliche Kunstsammlungen) und der ältesten von ihnen, der Hofkapelle 1548, drücken der Stadt noch heute ihren Stempel auf.

[7] Ebenda, S. 140.

[8] Ortrun Landmann, „Dresden und Mozart, Mozart und Dresden – eine Quellenbetrachtung", in: Mozart-Jahrbuch 1991, Kassel, Basel usw., 1992, S. 385ff.

Bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts (man denke: der Schatten von Heinrich Schütz war noch präsent) wurde die Hofkapelle auf das moderne Instrumentarium umorientiert. Die italienische Violinenfamilie löste die Gambenfamilie ab, an die Stelle der Blockflöten, Zinken, Pommern und dergleichen traten die in Frankreich zur Blüte gebrachten Instrumente Querflöte, Oboe, Fagott und Horn (Trompeten und Pauken holte die Kapelle sich im Bedarfsfall von der Gruppe der Hoftrompeter; Blockflöten waren auch weiterhin noch längere Zeit im Gebrauch, wurden aber nun als Nebeninstrument der Querflötisten gesehen). Hiermit einher ging eine zweifache Beeinflussung der Kapellentwicklung: An wesentlichen Pulten der Streicher saßen von nun an häufig italienische oder italienisch ausgebildete Musiker, an denen der Bläser Franzosen. Doch gab es auch konträre Fälle: So war der erste Konzertmeister im modernen Sinne der französisch geschulte Niederländer Johann Baptist Woulmyer, genannt Volumier, und ab 1738 glänzte in Dresden ein Zweig der italienischen Familie Besozzi über drei Generationen mit virtuosem Oboenspiel. Neben Italienern und Franzosen dominierten Deutsche, vor allem sächsische Landeskinder, gefolgt von einem bemerkenswerten Prozentsatz an Böhmen.[9]

Woulmyer (Konzertmeister 1709–1728) hat die allgemeine Orchesterdisziplin und speziell den einheitlichen Bogenstrich eingeführt, der damals Bewunderung erregte. Sein langjähriger Pultgenosse und Nachfolger Johann Georg Pisendel (engagiert 1712, gestorben 1755) vereinigte in sich wohl wie kein anderer damals die Vorzüge des französischen „goût" und des italienischen „gusto". Wenn einer seiner nachmals berühmten Zöglinge, Johann Joachim Quantz, in seiner Flötenschule so souverän den „vermischten oder deutschen Geschmack" behandeln konnte, so war dies wohl besonders auf Pisendels Lehre und auf die Vorbildwirkung der Dresdener Kapelle zurückzuführen (es sei daran erinnert, daß Quantz etwa 23 Jahre lang in Dresden angestellt war, bevor er 1741 nach Berlin ging).

Georg Philipp Telemann, der bereits 1718[10] der Dresdener Kapelle attestierte, daß bei ihr „die Delicatesse Welschlandes, und Franckreichs Lebhafftigkeit, als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt", nahm diese ihre Ambivalenz sichtlich als etwas Besonderes wahr. Johann Adam Hillers – wenngleich wesentlich später formulierte – Bemerkung, die den einheitlichen Auf- und Abstrich der Dresdener Streicher einem „verborgenen Mechanismus" zugutehalten möchte, betrifft ebenfalls die Dresdener Kapelle.[11]

[9] Zdeňka Pilková: „Böhmische Musiker am Dresdner Hof zur Zeit Zelenkas", in: *Zelenka-Studien* I, hrsg. v. Thomas Kohlhase unter Mitarbeit v. Hubert Unverricht, Kassel, Basel usw., 1993 (=Musik des Ostens 14). (Dieselbe Verf. bereitet eine das gesamte 18. Jahrhundert betreffende Veröffentlichung zu dem gleichen Thema vor.)

[10] Georg Philipp Telemann, *Lebens-Lauff ... Entworffen In Franckfurth am Mayn d. 10. Sept. A. 1718.* In: J. Mattheson, Grosse General-Baß-Schule, Hamburg (1719). S. 173; S. 170.

Und somit sind die ersten drei Kriterien für das klassische Orchester bereits formulierbar:

These 1: Erforderlich ist das moderne, ausgewogene *Instrumentarium*.

These 2: *Italienische und französische Einflüsse* müssen eine Verbindung eingegangen sein.

These 3: Durch den Konzertmeister muß eine sorgfältige spieltechnische (und auch interpretatorische) *Disziplinierung* erfolgt sein.

Die folgenden Thesen bedürfen der Einzelerläuterung.

Schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts entfiel für die Dresdener Hofkapell-Mitglieder die Verpflichtung, „sich auf allen ihnen kundigen Instrumenten gebrauchen zu lassen" (wie es in Anstellungsurkunden des 17. Jahrhunderts heißt).[12] Statt dessen hatten sie sich auf ein Standardinstrument zu spezialisieren, auf welchem sie zunehmend perfekt sein mußten – und perfekt wurden. Nebeninstrumente wie Viola d'amore, Oboe d'amore, Chalumeau blieben davon unberührt; sie hatten keine „Planstellen" und blieben daher Spezialisten vorbehalten, die hauptamtlich ein anderes, aber möglichst verwandtes Instrument spielten. – Für alle sogenannten Pfeifer bei Hof, Stadt und Militär ist es dagegen bis ins 20. Jahrhundert hinein Tradition geblieben, all-round-Kenntnisse zu erwerben und zu nutzen (man vergleiche zum Beispiel die Lebenserinnerungen von Fritz Busch[13]).

These 4: Die Musiker müssen sich auf ein *einziges Instrument* beschränken dürfen und dieses möglichst *virtuos* beherrschen.

Die Dresdener Kapelle war seit Beginn ihrer Existenz an das Zusammenwirken mit Sängern gewöhnt. Der italienische Belcanto-Gesang hatte während der Amtszeit von Heinrich Schütz in Dresden Einzug gehalten. Im 18. Jahrhundert, unter der Leitung von Johann David Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann Adolf Hasse, Giovanni Alberto Ristori und Nicola Porpora wurde er allgegenwärtig. Bedeutende Kastraten und Primadonnen wirkten auf der Opernbühne und im Hofkonzert, die Kastraten setzten Maßstäbe auch in der Kirchenmusikpraxis. Von ihnen lernten die Instrumentisten das Singen. Nochmals sei Telemann zitiert: Das „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen".[14] Bekannt war dieser Grundsatz wohl allenthalben, doch selten so praxisbestimmend wie bei der Dresdener Kapelle. Kein „cantabile", kein „animato" ohne diese Voraussetzung und ebenso wenig ein sensibel-anschmiegsames Begleiten von vokalen oder instrumentalen Solostimmen!

[11] Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784 (Reprint: Leipzig 1979), S. 193.

[12] Ortrun Landmann, „The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach", in: *Early Music* 17 (1989), S. 19 und S. 30 (Fußnote 8).

[13] Fritz Busch: *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich 1949 (bzw. Berlin 1971).

[14] Vgl. Anm. 10.

These 5: Der Einfluß hoher *Gesangskultur* ist von Bedeutung für Spielweise und Begleitkunst eines Orchesters.

Allein alles bisher Erwähnte reicht nicht zur Erfüllung der Kriterien für ein Orchester, wenn nicht eine entsprechende Besetzungsstärke hinzukommt.[15] Auch hier dürfte Dresden eine Spitzenposition ebenso früh erreicht wie seither gehalten haben, vor allem, was die Ausgewogenheit der einzelnen Instrumentengruppen und was die Kontinuität der Entwicklung betrifft.[16] Zu bemerken ist ferner, daß sowohl selten ein Orchestermitglied in fremde Dienste überwechselte als auch der unter Hasse erlangte Umfang des Orchesters im wesentlichen genügte, bis unter Morlacchi und Weber der Sprung zu moderner Orchesterstärke gelang. Planstellen für 2 Klarinetten kamen 1795 hinzu, für 2 Trompeten und Pauken 1816. Der Weg wurde frei für Wagner, als 1841 ein Harfenist und drei Posaunisten ihre Anstellung erhielten (ein hauptamtlicher Tubaspieler folgte 1862). Und als schließlich Richard Strauss die Besetzungszahlen für das Orchester seiner *Elektra* festlegte, war Dresden den Uraufführungs-Anforderungen gewachsen.

These 6: Zum klassischen Orchester gehört eine gewisse *Besetzungsstärke*, verbunden mit einem günstigen Verhältnis der Instrumentengruppen zueinander und mit geringem Personalwechsel.

Am Dresdener Hof stand die „Capell- und Cammermusique" an der Spitze eines im übrigen breit und vielfältig organisierten Systems: Neben den mit kaiserlichen Privilegien ausgestatteten Hoftrompetern, die, wie an anderen Höfen auch, ihre sogenannten „musikalischen" Spieler bei Bedarf an die Kapelle ausliehen, gab es die Hof- und die Jagdpfeifer, die zuständig waren für Hofbälle, Tafel- und Schauspielmusiken und für das „Aufwarten" bei Jagdvergnügungen; August der Starke (reg. 1694–1733) unterhielt außerdem noch eine „Kleine oder Pohlnische Cammer Musique", die ihm namentlich nach Polen zu folgen hatte, wenn er dort residierte. Hinzu kamen hervorragende Gruppen sogenannter Oboisten bei verschiedenen Militärformationen. Alle diese „Pfeifer"-Gruppen, notfalls ergänzt durch die Stadtpfeifer, stellten ein zahlen- und leistungsstarkes Potential dar sowohl für Aushilfs- und Zusatzdienste in der großen Kapelle als auch für Nachwuchs-Kandidaten. Wer sich zunächst unentgeltlich und über längere Zeit im Kapelldienst bewährt hatte, konnte den Sprung zum Cammer-Musicus schaffen. Öfter war erst hiermit die

[15] Siehe beigedruckte Tabelle.

[16] Das Stichwort „Generalbaß" wird in den vorliegenden Erörterungen absichtlich ausgespart. Es dürfte evident sein, daß ein Orchesterklang, je voller und je besser ausbalanciert er ist, die Continuo-Gruppe überflüssig macht. Nun hat aber einerseits die Überwindung der akkordischen Baß-Ausfüllung von Frankreich her schon frühzeitig auch in der Kammermusik eingesetzt; andererseits hielt man gerade in Dresden besonders lange an der Mitwirkung des Cembalos in der Oper fest. Hier ist offenbar ein Funktionswechsel zu konstatieren: Der Beitrag des Basso continuo zum Vollklang entfällt, die Rolle des Direktionsinstruments bleibt. Vom Cembalo aus koordiniert der Kapellmeister Sänger und Orchester, welches vom Concertmeister „angeführt" wird. – Vgl. auch Abschnitt III des vorliegenden Referats.

Festlegung des Musikers auf dasjenige Instrument verbunden, für welches er unter Vertrag genommen wurde, fortan aber ohne weiteren Wechsel.[17]

Besetzungszahlen der Dresdener Hofkapelle

	1756	1765	1770	1775	1780	1785	1791	1795	1800	1805	1810	1819	1823	1826
Conc.-Mstr.	Cattaneo	Lehneis				ab 82:Babbi						Polledro		Rolla
Vl	19	17	16	16+3[1]	17	17	20	20	20	19	21	21	19	20
vla	4	4[2]	4[2]	4[2]	4	4	6	6	4	4	4	5	5	6
vlc	3	3	4	3	2	4	4	3	4	5	3	5	5	5
cb	2	3	3	3	4	5	4	4	4	4	4	5	5	5
org	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
fl	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3	3	4	5	5
ob	5	4	4	4	5	4	5	4	3	3	3	5	5	5
cl	–	–	–	–	–	–	–	2	2	2	2	5	5	6
fag	6	4	4	4+1[1]	3	4	4	4	4	4	4	4	5	6
cor	3	2	3	2	3	3	4	4	4	4	4	6	6	6
tr/timp	–[3]	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	2/–	2/–	3/1
sonstige	1 Pantaleon													
	1 vladg	1 liut	dito	dito	dito	dito	dito	dito	dito	dito	dito	–	–	–
Ober-Cpm.	1[5]	„1“	dito	dito	dito	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Capellm.	–	–	1[8]	–	1[10]	1	3[11]	3	3	3[14]	1[15]	2[17]	2	2
Ki.-Comp.	4[6]	2[7]	2	4[9]	3	3	–	1[12]	1	–	1	} 1	} 1	1
Mus.-Mstr.	–	–	–	–	–	–	–	–	1[13]	1	1[16]			1[18]
Summe	48+5	45+2	44+3	46+4	44+4	46+4	53+3	53+4	51+5	51+4	51+3	64+3	64+3	70+4
Notisten	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4+2[4]	dito	4	4	5

1 = Supernumerarier
2 davon der erste zugl. Compositeur
3 bis 1815 von Hoftrompetern wahrgenommen
4 = „Praedicat“
5 J. A. Hasse
6 Breunich, Butz, Porpora, Schürer
7 Schürer, J. G. Naumann
8 Fischietti
9 Schürer, Naumann, Schuster, Seydelmann
10 Naumann
11 Naumann, Schuster, Seydelmann
12 V. Rastelli
13 Gestewitz
14 Schuster, Seydelmann, Paer
15 Schuster
16 F. A. Schubert
17 Morlacchi, C. M. v. Weber
18 H. Marschner

These 7: Ein reiches Reservoir von Musikern, die teils von Mitgliedern des Orchesters ausgebildet sind, teils dessen Praxis durch Aushilfemusizieren kennenlernen, tragen zur Qualität des Nachwuchses und zur Homogenität des Orchesters bei.

Nicht zuletzt hatte die Dresdener Hofkapelle immer wieder Kapellmeister, die neue Impulse vermittelten und auch ihrerseits sich von der Kapelle beein-

[17] Daß diese Beschränkung auf ein Instrument auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht allerorts selbstverständlich war, zeigt z.B. die vita Antonin Rejchas: Rejcha wirkte in Bonn als Geiger und zugleich im Kölner Theaterorchester als Flötist (MGG XI, 1963, Sp.146).

flussen ließen: im 18. Jahrhundert vor allem Heinichen, Hasse und Naumann. Dank Naumann entging das Orchester einer Stagnation oder gar rückläufigen Entwicklung, die nach dem für Sachsen unglücklichen Ausgang des Siebenjährigen Krieges und dem Abschied Hasses keineswegs ausgeschlossen war. Naumann, Schüler Tartinis und des Padre Martini, als Opernkomponist und als Orchesterreformator gleichermaßen gefragt, kam in Stockholm mit Werken Glucks und Grétrys in Berührung und gelangte dadurch zu einem neuen „vermischten" Stil, der selbst Joseph Haydns Bewunderung weckte. Naumann dankte Haydn, indem er mit seiner Klopstock-Kantate *Vater unser* auf Haydns *Schöpfung* antwortete. – Obgleich Freimaurer wie Mozart und dessen Genie zu erkennen bereit, entwickelte Naumann zu Mozart keine persönlichen Kontakte – vielleicht, weil Mozart ihm, aus welchen Gründen auch immer, offenbar sehr reserviert begegnete.[18]

These 8: *Kapellmeister* und Orchester können einander fördern und weiterentwickeln; beiderseits hohe Befähigung vorausgesetzt, fördert die Aufführung *anspruchsvoller Werke* den Standard des Orchesters.

Seit dem frühen 18. Jahrhundert umfaßte der Kapelldienst die drei Bereiche Katholische Kirchenmusik (als quantitativ dominierenden, qualitativ anspruchsvollen Sektor), Italienische Oper (saisongebunden) und höfische Kammermusik (ohne festen Plan über das Jahr verteilt). In allen drei Bereichen kam es ab 1765, zunächst erzwungenermaßen, zur Neuorientierung. Gab man in der Oper aus Kostengründen die Seria Hasseschen Zuschnitts auf zugunsten der Opera buffa, so bedeutete dies keineswegs eine allgemeine Verflachung, sondern vor allem eine Modernisierung. Im Bereich der Instrumentalmusik gewann die Wiener Entwicklung laufend an Einfluß, wobei das persönliche Interesse des Kurfürsten und seiner Familie wohl ausschlaggebend war, die Orientierung der hauseigenen Komponisten aber in die gleiche Richtung ging. Hier seien die mit Klavierkompositionen hervorgetretenen Organisten Peter August und Christlieb Siegmund Binder genannt, dazu Naumanns Schüler und Kollegen Joseph Schuster und Franz Seydelmann, die als Komponisten über ihr Pflichtpensum hinaus auch auf dem Gebiet des mitteldeutschen Singspiels tätig waren und hier besonders durch anspruchsvolle Behandlung des Orchesters Eigenes vorzuweisen haben.[19] – Auch die Kirchenmusik vollzieht die neue stilistische Entwicklung mit. Hasse selbst setzt am Ende seines

[18] Siehe Anm. 3. Außerdem dies., „Eine menge von figaro und Don Juan. Mozart in der kurfürstlichen Residenz Dresden", in: *Mozart in Kursachsen*, hrsg. v. Brigitte Richter und Ursula Oehme, Leipzig 1991. – Johann Gottlieb Naumann, umworben u.a. von den Höfen in Schwerin, Brandenburg-Schwedt, Stockholm und Kopenhagen, wurde besonders in Berlin favorisiert. Die Liaison Reichardt-Berlin war offenbar beiderseits nicht glücklich, so daß Reichardt sie schließlich löste. 1789 bewarben sich nacheinander Mozart und Dittersdorf um dessen Amtsnachfolge, beide vergeblich. Naumann wurde sie angeboten; der aber blieb in Dresden.

[19] Hier sei generell auf Literatur zu Schuster, Seydelmann und zum sog. norddeutschen Singspiel verwiesen, speziell auf die einschlägigen Arbeiten Richard Engländers und auf Thomas Bauman, *North German opera in the age of Goethe*, Cambridge etc. 1985.

Lebens noch einmal Maßstäbe mit drei großen Messen, die er für die Dresdener Kapelle schreibt – in der Tat Probiersteine, auch für seine Nachfolger!

These 9: *Vielseitigkeit* und Vorwärtsgerichtetheit der aufgeführten *Werke* kommen der Entwicklung eines Orchesters zugute.

Nochmals sei ein Zeitzeuge zitiert. 1796 schrieb der schwedische Gesandte am Wiener Hof, Fredrick Samuel Silverstolpe, nach der Rückkehr von einem Besuch in Dresden: „Wenn man Naumanns Kapelle in Dresden gehört hat, ist man ziemlich difficil gegenüber Virtuosen. ... In Dresden hörte ich vielleicht zum ersten Mal Musik richtig aufführen. Das Orchester spielte durchgängig auf eine Weise, die die einzige sein sollte, die man sich vorstellen kann. Ich gab auf das Genaueste auf die Ausführung acht. In den schnellsten Sechzehnteln wurden alle Bogenstriche in jeder Stimme gleichmäßig ... geführt ... Sicher ist, daß der Klang völlig einheitlich war ...".[20]

Fünfundzwanzig Jahre zuvor, 1771, hatte Johann Friedrich Reichardt in der Dresdener Hofkirche Hasses *Te Deum* in D-dur hören können, welches zur Einweihung der Kirche 1751 komponiert worden war, und er äußerte sich begeistert über Werk und Wiedergabe.[21] Das Wiederholen von Aufführungen wurzelt wohl im staggione-Betrieb der Oper, das Beibehalten eines Stücks über mehrere Jahre im Programm wohl in der Praxis der Wandertruppen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt sich der Aufbau eines Repertoires auch in den stehenden Opernhäusern nördlich der Alpen durch; in Dresden gilt dies außerdem für die Hofkirchenmusik. Die Aufführung zumal von Hasses Werken wird zur Tradition, Oratorien und Messen seiner Nachfolger schließen sich an.[22] Die Darbietungen werden von Mal zu Mal perfekter. Und so sei hier abgeschlossen mit der

These 10: Zum leistungsfähigen „klassischen" Orchester gehört auch *ein Repertoire von häufiger aufgeführten* und daher interpretatorisch gründlich beherrschten *Werken*.

[20] Zitiert nach R. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* ... (vgl. Anm. 18), S. 126f.

[21] Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* II, Frankfurt und Leipzig 1776, S. 118: „Die Ausübung der Instrumente ist ziemlich gleich und rein, und man erkennt noch an den hiesigen Kapellisten die Zuchtmeisterhand des großen Haße, besonders bey Aufführung seiner eignen Stücke, welches an großen Festtägen geschieht. [NB: Reichardt berichtete zu einer Zeit, da die Folgen des Siebenjährigen Krieges noch nicht völlig überwunden waren und J. G. Naumann sich als großer Orchestererzieher soeben erst durchzusetzen begann.] – In der vorigen Woche hörte ich sein [=Hasses] berühmtes Te Deum laudamus etc. Ich habe selten etwas gehört, was mehr Wirkung that, als dieses schöne Stück; es ist nur die Ausführung eines vnisoni [sic], der das Thema ausmacht, und den hernach die Stimmen zur Begleitung behalten bis fast ans Ende, wo man auf einmal glaubt, eine Fuge zu hören ..., es ist aber nur ein imitirender Satz, der hier von großer Wirkung ist, und den Schluß sehr feurig macht. – Es ist in diesem Stück bey weitem nicht die Arbeit ... die in der Graunschen Composition desselben ist, noch weniger die ... Arbeit der Händelischen Composition desselben, aber es thut ungleich mehr Wirkung, als diese beyde."

[22] Vgl. u.a. Ortrun Landmann, „Zur Pflege des metastasianischen Passions-Oratoriums in der Katholischen Hofkirche zu Dresden", ins Polnische übers., in: Akademia Musyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Katedra Wokalystiki: Zeszyty Naukowe Nr. 40, Wrocław 1985.

II

Das reichhaltige Aktenmaterial zu Musik und Theater am kursächsischen Hof, aufbewahrt im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, gibt über die Entwicklung der Kapelle nach 1763 besonders detailliert Auskunft. „Vorträge" des Directeur des plaisirs (des Chefs der Kapelle) an den Kurfürsten Friedrich August III. (bis 1768 an dessen Onkel Xaver als Administrator) behandeln alle Kapellangelegenheiten, zunächst überwiegend Gesuche der Musiker um Zulagen zu den seit Kriegsende drastisch gekürzten Gehältern sowie Stellenbesetzungsfragen. Merkwürdigerweise spielt die Meinung der Kapellmeister in diesen schriftlichen Vorgängen keine Rolle; man wird aber diesbezügliche Absprachen des Directeur mit dem jeweiligen Kapellmeister voraussetzen dürfen.[23] Zwischen die „Vorträge" und die kurfürstlichen „Resolutiones" und „Verfügungen" schieben sich Gutachten aus der Kanzlei des Geheimen Cabinetts, d.h. des obersten Ministeriums. Und da auch der Directeur seinen Rang bei den Oberchargen des Hofes hatte, wird deutlich, wie hoch angebunden die Angelegenheiten von Kapelle und Theater in Dresden waren.

Richard Engländer hat sowohl in seiner Naumann-Monographie (1922) als auch in seiner Studie zur Instrumentalmusik in Dresden zur Zeit der Wiener Klassik (1956)[24] aus den genannten Akten zitiert. Nach Ansicht der Verfasserin schlußfolgert er daraus aber wesentlich eingeschränktere Verhältnisse, als sie wohl der Kapell-Wirklichkeit entsprachen. Der Directeur Herr von Koenig hielt es offenbar für gut, die Probleme recht drastisch darzustellen, um ihre Lösung als sehr dringlich erscheinen zu lassen. In so kleiner Besetzung, wie sie vom Prager Ständetheater noch für 1796 überliefert ist (nämlich 3 Prim-, 4 Sekundgeigen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß und die Bläser paarweise)[25] dürfte die Dresdener Kapelle bei Kirchen- wie Operndiensten wohl niemals angetreten sein! Mängel in der regulären Besetzung der Stellen ließen sich, wie schon erwähnt, durch das Prinzip der unbezahlten Aushilfen oder der Supernumerarkräfte (niedrig honorierter Anwärter auf Stellen) ausgleichen. Die in der Sächsischen Landesbibliothek erhaltenen Stimmenmaterialien aus Oper und Kirche belegen den Besetzungsstandard zur Genüge.[26]

[23] Dieser Umstand gilt für die gesamte Zeit, während welcher „Vorträge" des Directeur (später: Generaldirectors der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters) und kurfürstlich-königliche Beschlüsse dazu nachweisbar sind, also von ca. 1764 bis 1918.

[24] Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist*, Leipzig 1922. – Ders., *Die Dresdener Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala–Wiesbaden 1956 (= Uppsala Universitets Arskrift 5).

[25] Siehe Alfred Einstein, *Lebensläufe deutscher Musiker* III/IV: Adalbert Gyrowetz, Leipzig 1915, S. 128 (Anm. 4).

[26] Vgl. u.a. Ortrun Landmann, „Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek", in: *Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit*, Laaber 1987 (= Analecta Musicologica XXV). – Ein Katalog des in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrten Dresdener Opernarchivs befindet sich in Vorbereitung.

Es wurde schon angedeutet: Nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges und der Verurteilung Sachsens zu ungeheuren Zahlungen an Preußen war die finanzielle Situation am Dresdener Hof prekär. Die Gehälter der Kapellmitglieder wurden enorm reduziert (ein Plan „pro futuro" legte einen allmählichen Wiederanstieg fest) und überhaupt nur zögernd ausgezahlt. Insgesamt blieb aber der Kapelle eine so tödliche Talfahrt erspart, wie die Wiener sie durchmachen mußte; sie erlitt auch nicht die künstlerische Stagnation, der die Berliner zeitweilig ausgesetzt war, und schon gar nicht war ihr – wie der Mannheimer – ein Ende beschieden. Erstaunlicherweise blieb es jetzt, wie zuvor und danach, eine Ausnahme, wenn ein Kapellmitglied ein anderweitiges Fortkommen suchte.

Aus den „Vorträgen" geht hervor, daß der Directeur mit menschlicher Wärme um seine Untergebenen besorgt war. Eine Zeitlang rangierten soziale Aspekte vor solchen der Qualität, welch letztere dann, möglichst verträglich mit den ersteren, rasch wieder in den Vordergrund rückten. Beginnen wir bei den Zitaten mit den *Geigern*.

Am 6. Dezember 1776 stellt von Koenig die Überalterung mehrerer Violinisten fest. „... Fickler ... [ist] seine Dienste fernerhin zu verrichten zwar willig und bereit ..., von mir aber, nachdem ich befunden, daß er bey der heutig raschen Musique [!] nicht mehr fort kommen konnte, ... von aller Dienstleistung dispensiret worden, weil, so bald nur eine Violine in der Musique zurück bleibet, die Accuratesse in der Execution derselben auf einmal ganz wegfällt, und folglich die neben einem so alt und schwachen Musico stehende Violinisten in der Mensur nothwendig irrig gemacht werden müßen." Der Directeur erbittet die Pensionierung dreier alter Geiger (die de facto längst durch Supernumerarier abgelöst worden sind), die Beförderung zweier Supernumerarier zu Kammermusikern und die Bestätigung zweier neuer Supernumerarkräfte, letztere aus den Reihen der Jagdpfeifer des Hofes; den Vorschlägen wird im großen und ganzen stattgegeben.[27]

Unter dem 24. September 1774 innerhalb dieser Jahre heißt es: „Da nun der *Contra-baß* bey einem Orchestre ein wichtiges und gleichwohl sehr beschwerliches Instrument ist, auf welches sich wenig Leute appliciren, und bey welchem man selten ein Subjectum findet, welches auf demselben excelliret; so wäre meines unterthänigsten Erachtens sowohl nöthig als rathsam, bey Ew. Churfürstl. Durchl: Orchestre zu diesem Instrument einen geschickten jungen Menschen anzuziehen, zumal, da alle drey Contra-bassisten ... bereits in gewißen Jahren stehen, und ich mich öfters in der Verlegenheit sehe, den einen oder den andern auf einige Zeit vom Dienst zu dispensiren. – In dieser Absicht erkühne ich mich ... vorzutragen, daß ... der Hof=Pfeiffer Johann Wilhelm Petermann und der Stadt-Pfeiffer, Christian Hänsch, um eine Supernumerar-Contre-Violon-Stelle submissest ansuchen. – Ersterer ist zwar

[27] Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 910/V, Bl. 114f.

nicht ungeschickt, aber auch nicht der jüngste, und wann er ... mehrere Jahre auf den Tod eines der drey Contra-bassisten warten müste, so würde er dann, wann er ... in die Würcklichkeit einrückte, bereits so bey Jahren seyn, daß sich Ew:Churfürstl: Durchl: keine lange Dienste von ihm zu versprechen haben würden. Dahingegen oberwähnter Hänsch, welcher das Glück genoßen, sich vor Höchstdenenselben in Pillniz hören zu laßen, ein junger Mensch von 26. Jahren ist, welcher auf dem Contra-bass eine seltene und vorzügliche Geschicklichkeit besizet, und mit gröster [!] Nuzen bey dem Orchestre künftig zu gebrauchen seyn wird." (Leider starb der so warm empfohlene Hänsch bald danach an der Schwindsucht; Petermann dagegen wurde in die Hofkapelle aufgenommen.)[28]

Anfang 1789 hatte der Directeur sich für die Anstellung eines jungen *Flötisten* verwendet. Als aber Johann Friedrich Prinz zufällig auf der Durchreise vor dem Kurfürsten gespielt und offenbar von diesem selbst ein spontanes Engagementsangebot erhalten und auch angenommen hatte, konnte von Koenig am 17. April nur noch wie folgt reagieren: „Nachdem, seit ... Einreichung meines ... Vortrags vom 4ten März dieses Jahres, statt des darinne zum dritten Flautraversisten ... vorgeschlagenen Jagd=Pfeifers, Häne, auf Ew: Churfürstl: Durchl: Höchstmündlichen Befehl, der Flautraversist, Johann Friedrich Prinz, der Anciennetaet von Goezeln unbeschadet, mit einem Jahres=Gehalte von 600 rl, in Höchstdero Dienste angenommen ... worden", bittet der Directeur, obwohl das für Prinz ausgesetzte Gehalt eigentlich gar nicht verfügbar sei, diesem „als einem Ausländer [d.h. Nicht-Sachsen] zu deßen Reise und hiesig neuer Einrichtung zu verwendenden und ihm sehr lästig fallenden Kosten" durch Erlaß der üblichen Antrittsabgaben entgegenzukommen. – Mit Prinz gewann die Kapelle für zweieinhalb Jahrzehnte ein herausragendes Mitglied; der erwähnte Carl Christoph Hä(h)ne bekam seine Anstellung als dritter Kapell-Flötist 1796.[29]

Etwa um dieselbe Zeit (25.3.1789) empfahl von Koenig „den jungen *Oboisten*, Johann Friedrich Ludwig Zimmermann, welcher gegenwärtig, um seinen Unterhalt zu haben, als Jagd=Pfeifer dienet, zum Supernumerair=Oboisten, mit einem interims Gehalte von 120 rl. ... Er ist nicht allein ein Schüler des ältern Richters, sondern der alte Besozzi hat ihn selbst vor seiner Kranckheit ... unterrichtet, wie ich ihn dann auch ... im Oratorio, als auch außerdem in der Kirche, wann einer von denen Oboisten kranck gewesen, die Dienste mit habe verrichten laßen. Da er aber bey denen Jagd=Pfeifern bald die Oboe, bald die Flöte blasen muß, beyde Instrumente aber einen andern Ansaz erfordern, folglich in der Länge sein guter Ton und seine Embouchure leiden würden; So möchte es nötig seyn, diesen jungen Menschen, so bald möglich, von denen Jagd=Pfeifern gänzlich wegzunehmen, damit er sich sodann bloß der Oboe ...

[28] Ebenda, Bl. 9ff. – Hänschs am 13.9.1775 erfolgter Tod wird in demselben Band auf Bl. 315 vermerkt.

[29] Ebenda, Loc. 911/X, Bl. 32.

wiedmen, und noch weiter den Unterricht des alten Besozzi, wozu sich selbiger gegen mich offerirt, zu Nuzen machen könne."[30]

An vorzüglichen Oboisten war man in Dresden stets besonders interessiert. Dies mag sogar der Grund sein dafür, daß Stellen für zwei Klarinettisten erst sehr spät, nämlich 1794, in den Etat aufgenommen wurden. (Die Brüder Rothe als erste Stelleninhaber kamen, man möchte sagen: „natürlich", aus den Reihen der Militärmusiker; sie waren so hervorragend, daß sie ihrem Instrument sofort auch bei den Dresdener Hauskomponisten eine besondere Geltung verschafften. Als Carl Maria von Weber 1817 nach Dresden kam, war die romantische Klarinetten-Cantilene dort jedenfalls wohlbekannt.) Unter den Oboisten ragten Antonio Besozzi und sein Sohn Carlo hervor; gegenüber anderen Kammermusikern genossen sie spürbare Privilegien. Auch ein Deutscher erwarb sich damals internationales Renommee: Johann Christian Fischer, seit 1755 als Jagdpfeifer am Dresdener Hof nachgewiesen, von 1765 bis 1773 als Kapell-Oboist. Er begab sich mit Unterstützung des Hofes auf Reisen, von denen er schließlich nicht zurückkehrte. Man entließ ihn, knüpfte aber mittels Interventionen eines Diplomaten neue Verbindungen zu ihm an, weil man es gern gesehen hätte, die beiden führenden Oboisten ihrer Zeit als Kapellmitglieder zu haben. Fischer zog es vor, in London zu bleiben. Der Dresdener Hof sah sich, wie wir gesehen haben, nach anderen jungen Talenten um.[31]

In entsprechender Weise hatte sich der Directeur schon am 5.10.1776 für den *Hornisten* George Peter Hummel verwandt, damals Supernumerarspieler und, um des Einkommens willen, Militäroboist. Hummel habe, „weil er als Hauboiste die Trompete blasen müßen, und bey diesem Instrumente in der Ferne [=Zukunft] die zum Waldhorn nöthige Embouchûre völlig verdorben haben würde, bereits vor einiger Zeit seine Dimission bey mehrerwehnter Garde genommen", könne aber von 120 Talern pro Jahr umso weniger leben, als „auch alhier mit Unterricht des Waldhornes, als eines Instrumentes, worauf sich fast niemand appliciret, nichts zu verdienen ist." – Nun sei ihm in der kgl. schwedischen Kapelle eine Stelle mit 400 Talern angeboten worden. Von Koenig erbittet daher eine Zulage für Hummel, um diesen für Dresden zu halten aufgrund seiner „Talente und der Geschicklichkeit, ... worinne er den Waldhornisten Hampel bey weiten übertrif[f]t", wie auch wegen „dermaliger Seltenheit solcher Subjecte, die sich diesem Instrumente mit glücklichem Erfolge gewidmet haben".[32] – Hummel wurde demzufolge um 180 Taler auf ein Jahresgehalt von 300 Talern erhöht. Und er blieb und wirkte in der Kapelle bis 1797.[33]

[30] Ebenda, Bl. 26vff.

[31] Ebenda, Loc. 910/V, Bl. 44–52. – Die biographischen Angaben in den Fischer betreffenden Artikeln von MGG und New Grove erfahren hierdurch eine Ergänzung und Präzisierung.

[32] Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 910/V, Bl. 89f.

[33] Über die Dauer von Zugehörigkeiten zur Kapelle informiert auch der jährlich erschienene Churfürstlich Sächsische Hof- und Staats-Calender, Leipzig.

Ähnlich galt die beständige Fürsorge damals allen Instrumenten des Orchesters und ihren Vertretern. Hervorgehoben sei lediglich noch eine Debatte zur Position des *Konzertmeisters*.

Am 10. Mai 1789 meldete der Directeur, daß der 10-Jahres-Vertrag des derzeitigen Konzertmeisters Cristoforo Babbi 1792 auslaufen werde. Babbi habe bereits vorteilhafte auswärtige Angebote erhalten, wolle jedoch gern in Dresden bleiben, sofern er hier eine unbefristete Anstellung erhalten und seine Familie endlich zu sich holen könne. Er gehe in das „41ste Jahr seines Alters ..." – der Directeur rät zu rascher Entscheidung, „weil der Plaz eines tüchtigen Concertmeisters sehr schwer zu ersezen ist, und vielleicht Jahr und Tag vergehen können, ehe man ein solches Subjectum ausfindig machen würde. Babbi hat übrigens den Ruff des besten Concertmeisters. Das Orchestre ist gegenwärtig an ihn gewohnt, er selbst kennt nunmehro vollkommen den hiesigen Geschmack [!], welches überhaupt und zumahl bey der Haßischen Music [!] sehr nöthig und nüzlich ist [!]. Über dieses muß ich ihm das Zeugnis geben, daß er in seinem Dienste unverdroßen und, so abmüdend er auch an sich ist, da er, um das Orchestre gehörig zusammen zu halten, mit doppelter Stärcke spielen muß, selbigen dennoch unermüdet mit gleichem Feuer fortsezet. – Wie sehr das Orchestre, seitdem es Babbi führet, sowohl an Accuratesse als an Execution zugenommen, ist Ew.Churfürstl:Duchl: vollkommen bekannt ..."[34]

Babbi ist rund drei Jahrzehnte in seiner Position wirksam gewesen, darin etwa seinem Vor-Vor-Vorgänger Pisendel vergleichbar. Seine Nachfolger wurden Giovanni Battista Polledro, Antonio Rolla (also nochmals zwei Italiener) und Karol Lipińsky, der seinerzeit als ernstester Konkurrent Paganinis galt und auf jeden Fall noch einmal die italienische Schule vermittelte. Danach gelangten Deutsche auf den ersten Platz der Kapelle.

Mit der bloßen Besetzung der Stellen durch sehr gute Musiker war es indessen nicht getan. Sorgfalt galt auch den benutzten Instrumenten. Immer wieder tauchen Rechnungen auf über Reparaturen und Neuanfertigung von Instrumenten. Bemerkenswerterweise werden gleich nach dem Siebenjährigen Krieg, also in pekuniär ungünstigster Zeit, zwei neue Hörner in Auftrag gegeben. Directeur von Koenig trägt dem Prinzen-Administrator Xaver am 8. April 1768 vor: „Ew. Königl. Hoheit habe übrigens submissest vortragen sollen, daß die neuen zu vielen Tonen [!] eingerichteten Waldhörner, deren Fertigung von HöchstDenenselben bereits am 9ten Febr. des 1765. Jahres anbefohlen, und welche vor 36. Ducaten accordiret worden, nunmehro erst vollendet sind. Da aber zu dieser Waldhörner Conservation zwey Futterals desto unentbehrlicher seyn, weil sie bald da bald dorthin transportiret werden müßen, diese Futterals aber 24.rl -. kosten sollen", so versichert sich der Directeur zunächst des herrschaftlichen Einverständnisses, welches indessen nicht ausbleibt.[35]

[34] Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 911/X, Bl. 52f.
[35] Ebenda, Loc. 910/I, Bl. 274.

Es folgen laufend Verhandlungen über neue Bögen, neue Instrumente und, wie gesagt, über Reparaturen; dazu Abrechnungsvermerke wie die folgenden: „26.–.–. dem Tischler-Meister Müller, 25. Pulte und 22. Leuchter vor das Orchestre, zur Cammer-Music, weil die alten unbrauchbar geworden, zu ferttigen". – Der Kapelldiener Werner wird laut halbjährlicher Abrechnung entlohnt, „das Concert-Clavessin" sowie „sämtliche musicalische Instrumente und Pulte zu denen Kirchen= und Cammer=Musiquen hin und her zu tragen" (das besonders erwähnte „große Opern Clavessin" und die im Opernhaus benutzten Pulte waren offenbar standortgebunden).[36]

Die hieraus zu gewinnenden Rückschlüsse z.B. über die Besetzungsstärke bei Hofkonzerten und über die Dienstpraxis der Dresdener Kapelle ganz allgemein sind bisher noch nicht annähernd ausgeschöpft worden, wie die gesamte Kapellgeschichte noch der gründlichen Aufarbeitung bedarf.

III

Die bereits oben in These 8 angedeutete Wechselwirkung zwischen der Entwicklung von Orchester und Komposition ließe sich nun anhand des in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrten reichen Fundus erweisen, speziell an großbesetzter Kirchenmusik und an Bühnenwerken. Systematische Betrachtungen und Analysen sind im hier vorgegebenen Rahmen jedoch nicht unterzubringen. Während den Teilnehmern des Basler Symposiums mit Proben vom Tonband (es waren z.T. unveröffentlichte Mitschnitte von Konzerten der Sächsischen Staatskapelle, die sich zunehmend ihrem alten Erbe widmet) einige Merkmale Dresdener Komponierens akustisch demonstriert werden konnten, sei zu diesem Thema das folgende verbal mehr angedeutet als erklärt, jedoch ein Abschluß für die vorliegenden Ausführungen gefunden.

1. Johann Adolf H a s s e : *Te Deum* D-dur (komponiert 1751 zur Einweihung der neuen Dresdener Hofkirche). Das Werk – siehe Ausführungen zu These 10 sowie Anmerkung 15 – wurde berühmt durch eine ostinate Begleitfigur. Obwohl die Orgel durchgehend mitwirkt, hat sie keine echte Generalbaßfunktion mehr; Orchester, Chor und Soli sind in ein dichtes, wenn auch z.T. geringstimmiges, Gewebe gefaßt, und zumal der Ostinato verbietet eine akkordische Ausfüllung. (Bereits das Requiem D-dur von Jan Dismas Zelenka, 1733 für August den Starken geschrieben, ist in der Opulenz seiner Besetzung und mit seinem – besonders im Eingangssatz – geradezu sinfonischen Zuschnitt geeignet, von einem Apparat in moderner Besetzungsstärke aufgeführt zu werden; eine Continuo-Gruppe muß dabei klanglich untergehen, und sie wirkt streckenweise auch wirklich entbehrlich.)

2. Johann Gottlieb N a u m a n n : Te *Deum* D-dur (Dresden, 1778). Hasses Ostinato wird bewußt zitiert und erneut als Klammer für das Werkganze

[36] Ebenda, Loc. 910/V, Bl. 171v (Herbst 1777) bzw. Bl. 67v (Frühjahr 1776)

verwendet. Naumann weist dem Orchester breiteren Raum zu als Hasse. Sein Chorsatz kommt gegen Ende der Fuge „In te Domine speravi" (Mittelteil des 3. Satzes) demjenigen Mozarts in der *Entführung* nahe. Dem Orchester wird echte Orchesteridiomatik zugewiesen, etwa in einer virtuos aufwärts schiessenden Passage der Ersten Violinen, denen ein dynamisch plötzlich stark zurückgenommener Abstieg folgt (ebenfalls 3. Satz, Chortext: „Miserere nostri Domine"). Ein ähnliches crescendo und subito piano finden wir im 1. Satz der Sinfonie Nr. 2 von Ludwig van Beethoven, T. 37–38 (u.ö.) – komponiert 1802. In Dresden begegnet es uns erneut 1816 im 2. Thema der Ouverture zur *Capricciosa pentita* von Francesco Morlacchi.

3. Johann Adolf H a s s e : *Missa ultima* g-moll (1783). Der 1. Satz des Gloria, verglichen mit dem entsprechenden Satz in Joseph Haydns sog. *Pauken-Messe,* legt nahe, daß Hasses Werk für Haydns viel später komponierte sechs letzten Messen von Bedeutung gewesen sein muß. Hasse baut alle acht Sätze des Gloria auf einem besonderen Motiv, einer charakteristischen Spielfigur, auf und schafft dadurch Ruhe innerhalb der Vielfalt. Chorsätze geraten gelegentlich zu Klangflächen, während das eigentliche musikalische Geschehen dem Orchester anheimfällt, und Blasinstrumente werden obligat und in farbenreichem Wechsel eingesetzt. – Hasse hat seine Messen von 1779, 1780 und 1783 in Venedig ohne Auftrag geschrieben, aber ausdrücklich für die Dresdener Kapelle bestimmt und mit ungewöhnlich vielen Ausführungsanweisungen versehen. Er wußte, was er seinem Orchester abverlangen konnte.

4. Ferdinando P a e r : Die Ouverture zu *Leonora* (Dresden, 1804), bemerkenswert durch die Einbeziehung des Leit- (Personal-) Motivs der Titelgestalt, zeigt eine äußerst moderne Orchestersatztechnik (Führung von Flöte und Fagott im zweifachen Oktavabstand und ähnliche „Registrierungen"). Bereits diese Ouverture macht deutlich, daß Beethoven für Paer genug Respekt aufbrachte, um ihn hinsichtlich seiner eigenen *Leonore* um Rat zu fragen.

5. Francesco M o r l a c c h i : Ouverture zu *La Capricciosa pentita* (Dresden, 1816). Ebenfalls kompositionstechnisch auf der Höhe seiner Zeit, läßt Morlacchi die Streicher singen und die Bläser glänzen – speziell Oboe und Klarinette in virtuosen Passagen (die bei der Wiederholung in der Darbietung der Staatskapelle veritabel ausgeziert werden!). Ein besonders hübscher Einfall: Zu Beginn und auch zu Beginn der Reprise (die sich im weiteren Verlauf nur als Vorbereitung auf einen strettaartigen Schlußteil erweist) hat die Pauke ein Solo, vermutlich zur Charakterisierung der *Capricciosa*.

Mit Morlacchi wird, stilistisch gesehen, die „Klassik" in Dresden schon wieder verlassen. Auch Morlacchi verhilft, gleich seinem Kollegen Weber, in Dresden jener Orchester-„Romantik" zum Durchbruch, die in den reifen Bühnenwerken Naumanns bereits vorbereitet worden war.