

CHRISTINE FISCHER

## *Die Musikaliensammlung Maria Antonias: Strategien höfischen Mäzenatentums*

### Kunst und Herrschaftspolitik

„Le Roi mort, vive le Roi. [...] Voici bien d’une autre chançon [sic], du moins l’on ne sera plus contrainte de rire de levres et chanter contre Cœur. Mais le Ton en est bien haut, et pour bien le soutenir, tous les instruments, parfaitement d’accord, doivent exactement l’accompagner, un seul faux Ton s’élève sur tous les autres; et pour charier ce pesant char quel cocher, quel attelage ne sont pas requis! [...] C’est dans cet opera, qu’il s’agit s’immortaliser [...] Je ne puis dans ce prompt changement de decoration assez admirer la divine Providance. Quelles scènes vont se presenter sur le Teathre [sic] de L’Europe! Combien des differens Roles et differens Personages!“<sup>1</sup>

Dieser aus München an Maria Antonia Walpurgis gerichtete Brief vom 13. Oktober 1763 ist keine Anleitung zur musikalischen Aufführungspraxis für die seit dem Tod ihres Schwiegervaters Friedrich August II. am 5. Oktober desselben Jahres amtierende sächsische Kurfürstin – trotz ihrer musikalischen Talente. Wie die einleitenden Worte es verdeutlichen, beschreibt der Brief die neue Regentschaft Friedrich Christians und Maria Antonias in Sachsen. Dies geschieht mit den Sprachbildern eines schwierigen Liedes und eines Szenenwechsels in der Oper, die auf den Theatern Europas gegeben wird.

Die enge Verknüpfung von Musik und Herrschaft verweist merklich auf die Bedeutung, die die künstlerische Prägung eines frühneuzeitlichen Hofes auch in aufgeklärten Zeiten für die Repräsen-

---

1 Schreiben von Anonymus/a an Maria Antonia vom 13. Oktober 1763; Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (D-Dla), Fürstennachlässe 1 (Maria Antonia), Nr. 72 b, „vertraute Briefe aus München“, vgl. Christine Fischer, *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis’ Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung*, Kassel u.a. 2004, S. 184f.: „Der König [ist] tot, es lebe der König. Hier nun also ein anderes Lied; zumindest wird man nicht mehr gezwungen sein, mit den Lippen zu lachen und gegen das Herz zu singen. Aber der Ton ist ein sehr hoher, und um ihn gut stützen zu können, müssen alle Instrumente ihn in perfekter Übereinstimmung genau begleiten, ein einziger falscher Ton erhebt sich über alle anderen; und welcher Kutscher, welcher ein Gespann sind nicht nötig, um diesen schweren Wagen zu ziehen! In dieser Oper geht es darum, sich unsterblich zu machen. Ich kann die göttliche Vorsehung in diesem Szenenwechsel nicht genug bewundern. Welche Szenen werden auf dem Theater Europas aufgeführt! Wie viele neue Rollen und wie viel neues Personal!“ [Sofern nicht anders vermerkt, sind Übersetzungen von der Autorin.]

tationspolitik der Herrschenden hatte. Diese Engführung von Kunst und Politik, sowohl in innerhöfischen wie auch in außenpolitischen Konkurrenzverhältnissen, pointiert die Rolle, die Mäzenatentum an Höfen zukam: Wenn die Politik selbst einem Auftritt auf der Opernbühne gleichkam, galt es auch umgekehrt nicht als bloßes Surplus, künstlerische Netzwerke aufzubauen, sich mit Kunstschaaffenden und anderen Mäzeninnen und Mäzenen auszutauschen, neue Dienstverhältnisse einzugehen und künstlerischen Nachwuchs zu unterstützen, auszubilden und langfristig zu binden. Vielmehr war dies so perspektiviert integrativer Bestandteil erfolgreicher Herrschaftspolitik.

## Mäzenatentum und „Jobsharing“

Maria Antonia als Besitzerin einer großen und vielschichtigen Sammlung von Musikalien in den Blick zu nehmen, bedeutet demzufolge auch eine Kontextualisierung dieser politischen Tätigkeit in der Beschreibung und Einordnung ihres Mäzenatentums vorzunehmen. Dabei gilt es nicht zu vernachlässigen, dass künstlerische Ausbildung Bestandteil der fürstlichen Erziehung war: Kindliche und jugendliche Auftritte in Konzert und Schauspiel galten als Vorbereitung der Regierungstätigkeit.<sup>2</sup> Die Kavalierstour, eine lange Reise im Erziehungsprogramm junger Adliger vor dem Herrschaftsantritt, war geprägt von kulturell repräsentativen Veranstaltungen und Sammlungsbesichtigungen und diente gleichzeitig als diplomatische Festigung internationaler Beziehungen und zur kulturellen Bildung und Ausformung des Kunstgeschmacks.

Nicht zuletzt seit Heide Wunders prägenden Schriften wird die Ausbildung zum Regieren nicht mehr als rein männliches Privileg betrachtet. Vielmehr beschreibt man ein frühneuzeitliches „Jobsharing“ in der Ehe eines grundsätzlich gleichwertigen Paares, in dem Partnerin und Partner klar definierte Rollen zukamen.<sup>3</sup> Unleugbar gab es deutlich geschlechterbasierte Unterschiede der Erziehung und Regierausbildung im Hochadel, beispielsweise bei der Kavaliersreise, die allein dem männlichen Nachwuchs vorbehalten blieb. Doch wusste man nur zu gut um die wichtige Rolle, die Frauen in Zeiten eines Interregnums oder einer Herrschaftsübernahme beim Fehlen eines männlichen Thronfolgers zukommen konnte, als dass man deren politisch-diplomatische Ausbildung zu vernachlässigen wagte: Die meisten Frauen des Hochadels hatten sich in ihrer Kindheit und Jugend alle Fähigkeiten angeeignet, die sie benötigten, um die Regierungstätigkeit, auch musikalisch, ganz oder teilweise zu übernehmen.

---

2 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 332–335.

3 Heide Wunder, „*Er ist die Sonn’, sie ist der Mond.*“ *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992; zur Übertragung in den Bereich der kulturell-höfischen Repräsentation siehe Susanne Rode-Breyman und Antje Tumat (Hrsg.), *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln 2013. Ob, wie und ab wann sich dieses Verhältnis einer Arbeitsteilung in der Ehe mit der beginnenden Aufklärung und einem aufblühenden Kulturleben abseits der Höfe änderte, wurde bisher nicht spezifisch untersucht. Das Gros der Arbeiten, die sich mit weiblichem Mäzenatentum auseinandersetzen, beziehen sich auf die Kunstgeschichte der frühen Neuzeit (z.B. Sally Anne Hickson, *Women, art, and architectural patronage in Renaissance Mantua*, Farnham 2012; Katherine A. McIver und Cynthia Stollhans (Hrsg.), *Patronage, gender and the arts in early modern Italy*, New York 2015; Maria dePrano, *Art patronage, family, and gender in Renaissance Florence*, New York 2018) oder die musikalische Salonkultur, vornehmlich des 19. Jahrhunderts (z.B. Catherine Deutsch und Caroline Giron-Panel (Hrsg.), *Pratiques musicales féminines, discours, norms, representations*, Lyon 2016; Anja Bunzel und Natasha Loges (Hrsg.), *Musical salon culture in the long nineteenth century*, Woodbridge 2019).

Die musikalische Repräsentation eines Hofes lag oft, durchaus nicht immer, in den Händen der weiblichen Hälfte des regierenden Paares. In Dresden wissen wir vom weitreichenden Einfluss auf das musikalische Leben, den Maria Josepha von Österreich als sächsische Kurfürstin ab 1719 ausübte.<sup>4</sup> Auch derjenige Maria Antonias, allerdings vor ihrer kurzen Herrschaftszeit, ist beschrieben.<sup>5</sup> Wilhelmine von Bayreuth,<sup>6</sup> zahlreiche Medici-Fürstinnen,<sup>7</sup> Anna Amalia von Weimar,<sup>8</sup> Sophie Charlotte von Preußen,<sup>9</sup> Sophie Elisabeth von Braunschweig<sup>10</sup> ebenso wie zahlreiche französische Regentinnen<sup>11</sup> sind nur einige der prominenteren Vertreterinnen, die das musikalische Hofleben der Frühen Neuzeit und Aufklärung entscheidend prägten. Selbstverständlich mag Neigung und Veranlagung ebenso wie das jeweilige Zeremoniell bei der Ausrichtung und Verteilung der Aufgaben beim einzelnen Regierungspaar Ausschlag gegeben haben. Nicht zuletzt tat dies auch die Art und Weise der gelebten Beziehung – weitreichende Zerwürfnisse konnten zu einschneidenden Veränderungen in der Aufgabenverteilung führen.<sup>12</sup>

Das Bedürfnis, sich politisch vom jeweiligen Vorgänger abzusetzen, bedeutete zudem oft einen Wandel der musikalischen Repräsentationspolitik von Generation zu Generation – gerade in Dresden ist dies hinsichtlich der Opernpflege zu beobachten: Das erst auf Initiative des späteren Friedrich August II. 1719 eingeführte stehende Opernensemble zeugt ebenso davon wie dessen Abschaffung zugunsten des französischen Schauspiels als eine der ersten Amtshandlungen Friedrich Christians 1763. Und auch beim täglichen innerhöfischen Ränkespiel um Machtpo-

- 
- 4 Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdner Hasse-Musikhandschriften. Die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699–1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999, S. 14f.
  - 5 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1).
  - 6 Reinhard Wiesend, „Markgräfin Wilhelmine und die Oper“, in: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Peter O. Krückmann, München u.a. 1998, S. 94–97. (Paradies des Rokoko. 2); Sabine Henze-Döhring, „Konzeption einer höfischen Musikkultur“, in: *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998*, hrsg. von Peter Niedermüller und Reinhard Wiesend, Mainz 2002, S. 97–118 (Schriften zur Musikwissenschaft. 7).
  - 7 Christina Strunck (Hrsg.), *Medici Women as Cultural Mediators (1533–1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, Milano 2011; zur musikalischen Spezifizierung siehe Christine Fischer (Hrsg.), *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625)*, Zürich 2015.
  - 8 Joachim Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach. Denk- und Handlungsräume einer ‚aufgeklärten‘ Herzogin*, Heidelberg 2003; über die Rolle Anna Amalias als Mäzenin und als „Wegbereiterin der Weimarer Klassik“ ist in der Folge dieser Publikation eine Debatte entbrannt, die biographische Erzählmuster in Frage stellte und deren kontroverse Positionen von den folgenden beiden Biographien abgesteckt werden: Joachim und Leonie Berger, *Anna Amalia von Weimar. Eine Biographie*, München 2006, Christiane Weber, *Anna Amalia. Mäzenin von Kultur und Wissenschaft*, Weimar 2008.
  - 9 Lena van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel 2015, S. 73–93. (Musiksoziologie. 19).
  - 10 Karl Wilhelm Geck, *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1992.
  - 11 Bettina Baumgärtel, „Zum Bilderstreit um die Frau im 17. Jahrhundert. Inszenierungen französischer Regentinnen“, in: *Die europäische Querelles des femmes. Geschlechterstudien seit dem 15. Jahrhundert*, hrsg. von Gisela Bock und Margarete Zimmermann, Stuttgart u.a. 1997, S. 147–182. (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung. 2).
  - 12 Vgl. Stefan Mörz, *Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors*, Stuttgart u.a. 1997, S. 77–101. Nach dem Zerwürfnis mit ihrem Mann folgten Änderungen in Zeremoniell und Repräsentation.

sitionen machten unterschiedliche künstlerische Ansichten oft mit die Zugehörigkeit zur einen oder anderen politischen Fraktion aus. Nicht nur im nationalen und internationalen Vergleich der Höfe, sondern auch innerhöfisch wurden so über Prestigekonkurrenz in Aufführungen und deren Memoriaverlängerung musikalisch Aussagen getroffen.

## Sammlungen

Sammlungen spielten in der höfischen Kultur bei der politischen Formung höfischen Mäzenatentums eine wichtige und vielfältige Rolle,<sup>13</sup> die anhand von einigen Beispielen aus Maria Antonias Musiksammlung im Folgenden beschrieben werden. So konnten sie zur Ausbildung eines kollektiven Gedächtnisses über Repertoire beitragen. Für Berlin ist dies bereits dargestellt,<sup>14</sup> und für Dresden ist Maria Josephas Erwerb der Nachlässe von Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka, Giovanni Alberto Ristori und Johann Georg Pisendel vermutlich in diesem Sinne zu deuten,<sup>15</sup> ebenso wie das – letztlich nicht umsetzbar gebliebene – Unterfangen, eine Hasse-Gesamtausgabe, wohl seiner Opern, bei Breitkopf zu drucken.<sup>16</sup> Denn Sammlungen konnten, nicht zuletzt auch über die Verbreitung durch höfisch finanzierte Drucklegung, internationale Relevanz erlangen, die über den habituellen Austausch von Manuskripten hinausging. Musiksammlungen geben somit, in Druck wie in Manuskripten, letztendlich Auskunft über die weitgespannten musikalischen Netzwerke der oder des Sammelnden. Sie konnten somit zu gleichen Teilen Ausdruck des tatsächlich bei Hofe gespielten Repertoires sein, wie auch den Austausch dokumentieren, der an Partituren und Textbüchern zwischen den Höfen, auch über Reisen, gepflegt wurde: Teile der auf der Kavaliereise Friedrich Christians kopierten Musikalien fanden ebenso Eingang in Maria Antonias Sammlung,<sup>17</sup> wie die Musikalien, die die junge Kurprinzessin als Brautausstattung vom Münchner Hof mitbrachte oder auf ihrer ausgedehnten Italienreise des Jahres 1772 anschaffte und in Auftrag gab.<sup>18</sup> Nicht zuletzt konnten bebilderte Prachtdrucke und -handschriften, die einem musikalischen Gebrauch eher fern standen, höfische Sammlungen prägen – prominentes Beispiel der Sammlung Maria Antonias sind hier sicherlich die Drucke ihrer – zumindest offiziell – selbst komponierten Opern.<sup>19</sup>

13 Vgl. z.B. Frédéric Bußmann, *Sammeln als Strategie. Die Kunstsammlungen des Prince di Conti im Paris des ausgehenden Ancien Régime*, Berlin 2010, besonders S. 109–145; Volker Bauer, Elizabeth Harding, Gerhild Scholz Williams und Mara R. Wade (Hrsg.), *Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800 / Women – Books – Courts: Knowledge and Collecting Before 180. Essays in Honor of Jill Bepler*, Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Forschungen. 151).

14 Christoph Henzel, „Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (1997), S. 9–57.

15 Landmann, *Katalog* 1999 (wie Anm. 4), S. 15.

16 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 253.

17 Vgl. Jóhannes Ágústsson, „Giovanni Alberto Ristori at the Court of Naples 1738–1740“, in: *Studi pergolesiani – Pergolesi studies* 8 (2012), S. 53–100.

18 Landmann, *Katalog* 1999 (wie Anm. 4), S. 15 f.; Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 248–263, 175–180.

19 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 248–263.

## Nutzungszwecke

Die Sammlung Maria Antonias wurde demnach unterschiedlich genutzt und auch auf diese unterschiedlichen Nutzungszwecke hin angelegt: Sie bildete zum einen Studienmaterial für ihre eigenen kompositorischen Ambitionen und wurde auch für ihre Gesangsauftritte herangezogen. Gerade die Ariensammlungen für Sopran der Münchner Zeit deuten in diese Richtung.<sup>20</sup> Andererseits zeugt die Sammlung von Maria Antonias musikalischen Aktivitäten, indem sie eigene – nur handschriftlich erhaltene – Kompositionen wie beispielsweise die frühen *Sei Arie* enthält.<sup>21</sup> Zum großen Teil sind zudem die Vertonungen ihrer Texte, die sie nicht selbst vornahm, in die Bestände eingegangen.<sup>22</sup> Somit trägt ihre Sammlung Spuren der eigenen musikalisch-ausübenden und poetischen Aktivitäten. Letztendlich liegt mit der Sammlung auch ein recht vollständiges Verzeichnis der Maria Antonia gewidmeten musikalischen Werke vor, die wie gewöhnlich bei Sammlungen Adliger großteils Eingang gefunden haben.<sup>23</sup>

Zudem wurde über die Sammlung ein spezifisches lokales Repertoire ausgebildet, indem sie Aufführungsmaterial zur Verfügung stellte und archivierte, das für Wirkungsort, soziale Stellung und Kennerschaft der Sammelnden einstand. Darin schwingen jenseits eines befestigend traditionsbildenden Charakters Züge von Neuerungen beziehungsweise Neuausrichtungen mit – wie das unten näher ausgeführte Beispiel des Gluck'schen *Orfeo* in Maria Antonias Sammlung belegen wird. Die bewusste Formung eines herrschaftlichen Repertoires und dessen Befestigung geben sich so in der Sammlung die Hand.

Ich bin bisher auf keinen eindeutigen Beleg dafür gestoßen, dass es zu einer „Besichtigung“ der Musikaliensammlung Maria Antonias gekommen ist – ähnlich wie man ganz selbstverständlich die Gemäldesammlung Augusts II. im Zuge eines Dresden-Besuches in den zeremoniellen Ablauf integrierte. Allerdings findet sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv ein Hinweis darauf, dass zumindest in einem namhaften Fall vermutlich eine Sammlungsbesichtigung angestrebt wurde. Hier schreibt der Sekretär der sächsischen Gesandtschaft am Münchner Hof namens Unger am 17. September 1772 im Auftrage Maria Antonias, die sich nach ihrer Italienreise noch am Hofe ihres Bruders, des Münchner Kurfürsten, aufhält:

„Je dois vous dire encore, Monsieur, de la part de S. A. R. Madame l'Electrice douairiere de Saxe, qu'un certain Anglois, professeur de musique, et auteur, dont Elle avoit oublié le nom, arrivera incessamment à Dresde: et que Vous devez alors le presenter à S. E. Mr. Le Marcolini, lui faire voir par Mr. De Koenig tout ce qu'il y a à Dresde en fait de musique et lui montrer la Bibliotheque de S. A. R.“<sup>24</sup>

---

20 Ebd., S. 179, 357–366.

21 Ebd., S. 245–248.

22 Ebd., S. 440–442.

23 Ebd., S. 443 f.

24 D-Dla: 10026 (Geheimes Kabinett), loc. 3292/11, „Münchner Berichte. Vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Wittwe Maria Antonia“, VI. 1772. „Ich muss ihnen, Monsieur, von Seiten Ihrer Königlichen Hoheit, der Kurfürstin von Sachsen, noch sagen, dass ein gewisser Engländer, Musikprofessor und Autor, dessen Namen sie vergessen hat, bald nach Dresden kommen wird: und Ihr müsst ihn dann dem [geheimen Rat] Marcolini

Der Engländer, dessen Namen in Vergessenheit geriet, ist heute in der Musikforschung allgegenwärtig – es war kein geringerer als Charles Burney, der 1772 in Nymphenburg Zeuge der Auführungsvorbereitungen zu Maria Antonias *Talestri* wurde. Glaubt man seinem Bericht über den Dresden-Aufenthalt, wurde Maria Antonias Plan hinsichtlich der Besichtigung der Sammlung nicht umgesetzt: Er traf weder Marcolini noch Friedrich August von König in Dresden und äußerte sich auch nicht zur Besichtigung der „Bibliothek“, vermutlich der höfischen Musiksammlung.<sup>25</sup>

## Mäzenatentum

Alle diese Aspekte der Nutzung und Bedeutung der Sammlung Maria Antonias bleiben somit Ausdruck höfischen Mäzenatentums von Musik, das weit über Initiierung und Unterstützung einzelner Kompositionen, Musikerinnen und Musiker oder Komponisten und Komponistinnen hinausgeht. Vielmehr schließt es gemäß der für das Musikmäzenatentum der Frühen Neuzeit angewandten Definition all jene kulturellen Beziehungen ein, „die zwei Personen unterschiedlicher Positionierung miteinander verbindet und in denen Leistungen erbracht werden.“<sup>26</sup> Gekennzeichnet ist eine solche Beziehung, wie es Ulrich Oevermann ohne feste zeitliche Rückbindung beschrieben hat, im „theoretischen Modell der Symmetrie der Wechselseitigkeit in der doppelten Asymmetrie der Abhängigkeit zwischen den beiden Sphären der Erzeugung des Neuen“:<sup>27</sup> eine Abhängigkeit der oder des künstlerisch Schaffenden von der, auch materiellen, Gunst des Dienstgebers oder der -geberin. Und andererseits eine Abhängigkeit der Mäzenatin oder des Mäzens von der qualitativ hochstehenden kulturellen Repräsentation durch den Günstling. In dieser weiten Definition schließt Kulturmäzenatentum für die Frühe Neuzeit somit professionell angeleitete eigene künstlerische Tätigkeit, eigene oder als solche ausgegebene Werke, Akademiegründungen, Protektion von Künstlerinnen und Künstlern und von künstlerischem Nachwuchs, Sammlungstätigkeit, Reisen oder Austausch in Familiennetzwerken, Memoriaverlängerung der eigenen künstlerischen Hofkultur und vieles mehr ein. In seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen, die sich im Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft zusehends veränderten (beispielsweise durch Subskriptionskonzepte sowie neue Formen der Verbreitung und des Verkaufs von Musik), bleibt es aber immer zielgerichtet auf eine Mehrung und Befestigung, ein Erinnerbar-Machen von Stellung und Ansehen der Mäzenin oder des Mäzens ausgerichtet. Zudem ist es im höfischen Leben der Frühen Neuzeit in allen diesen Aspekten – wie Claudius Sittig beschrieben hat – Ausdruck

---

vorstellen, dass er ihn über [den directeur de plaisir] Monsieur De König all das sehen lässt, was es in Dresden in Bezug auf Musik gibt, und ihm die Bibliothek Ihrer Königlichen Hoheit zeigt.“

25 Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, hrsg. von Christoph Hust, Kassel 2003, S. 12–38. Die faktische Verlässlichkeit von Burney's Reiseberichten wurde bereits verschiedentlich angezweifelt, auch hinsichtlich seines Dresden-Aufenthaltes, vgl. z.B. Patricia Howard, „Did Burney Blunder?“, in: *Musical Times* 139 (1998), S. 29–31.

26 Katrin Losleben, *Musik – Macht – Patronage. Kulturförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689)*, Köln 2012, S. 77.

27 Ulrich Oevermann, „Für eine neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage“, in: *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Berlin 2007, S. 13–23, hier S. 22.

von Konkurrenzverhältnissen auf verschiedenen Ebenen: zunächst innerhöfisch und darüber hinaus auch im Sinne eines Prestigewettbewerbs zwischen unterschiedlichen Höfen. In beiden Fällen wird das kulturelle Leben, darunter die Musik, als Ausdruck symbolischer Konkurrenz verschiedener Ausprägungstypen beschreibbar gemacht, die für die Klassifizierung der Beispiele aus Maria Antonias Sammlung im Folgenden herangezogen werden – natürlich im Bewusstsein, dass sich diese Kategorisierungen inhaltlich überlappen.<sup>28</sup>

## Maria Antonias Stellung

Zwischenhöfische Konkurrenz war für Maria Antonia aufgrund ihrer Stellung als Kurprinzessin und dann, nach nur kurzer Regierungszeit, als zunächst mitregierende Kurfürstin Mutter während der längsten Zeit ihres Lebens außerhalb des Regierungsstatus kein direktes Einflussfeld. Innerhöfische Konkurrenzen, die besonders zu den Geschwistern Friedrich Christians angelegt waren, wurden dagegen in ihrer frühen Dresdner Zeit prägend: Als Kurprinzessin hatte sie, wie ihr Mann im *Geheimen politischen Tagebuch* festhält, gegen die Machenschaften ihrer Schwiegermutter Maria Josepha anzugehen. Diese bevorzugte die Brüder Friedrich Christians, Xaver und Karl, für den polnischen Thron und verweigerte es dem Kurprinzenpaar deswegen erfolgreich, das Königspaar auf Reisen nach Warschau zu begleiten:

„la mamman avait dit que je pouvait bien me promener en carosse, pendant que ma princesse se promenait à pied avec le monde, puisqu'elle croyait que j'engraissais trop, parceque je faisais trop peu mouvement. Ce discours du vieux comte me suffit pour juger que celle qui lui l'avait teni / pouvait peut-être ne pas être trop charmée non de la tendresse que j'avais pour mon cher coeur, mais de l'intime amitié que j'avais pour la princesse et de la bonne intelligence qui régnaît entre nous indépendamment de ce que nous nous devons comme mari et femme et qu'elle cherche peut-être petit à petit par des moments innocents à y mettre quelque obstacle, à quoi je ne donnerai jamais les mains et que je maintiendrai toujours, à quel prix que ce dût être.“<sup>29</sup>

Friedrich Christian macht im Tagebuch verschiedentlich die Strategie seiner Mutter Maria Josephas von Österreich aus, mit übler Nachrede und Beleidigungen einen Keil zwischen das

---

28 Claudius Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600*, Berlin u. a. 2010, S. 76–90.

29 Horst Schlechte, *Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751 bis 1757*, Weimar 1992, S. 104, Eintrag zum 11. August 1751. „Mutter hatte gesagt, dass ich gut in der Kutsche spazieren fahren könne, während meine Prinzessin mit der Welt spazieren geht, denn sie dachte, ich werde zu dick, weil ich mich zu wenig bewege. Diese Rede des alten Grafen [Brühl] genügt mir, zu beurteilen, dass diejenige, für die er sie gehalten hatte, vielleicht nicht zu angetan war von der engen Freundschaft, die ich für die Prinzessin hege und von dem großen Verständnis, das zwischen uns herrscht, unabhängig von dem, was wir uns als Mann und Frau schulden[;] und dass sie vielleicht nach und nach unschuldige Mittel sucht, um uns Hindernisse in den Weg zu legen, dem werde ich niemals die Hand reichen und ich werde es [Zärtlichkeit etc.] immer aufrecht erhalten, welchen Preis es auch kosten mag.“

Kurprinzenpaar zu treiben. Maria Josepha war es, der, Ortrun Landmann zufolge, die Hoheit in Sachen musikalischer Repräsentation durch Oper am kursächsischen und königlich polnischen Hof oblag.<sup>30</sup> Dass darum auch Musik als Grund der Zerwürfnisse zwischen Kurprinzenpaar sowie der Kurfürstin und Königin genannt ist, mag kaum verwundern. Um welchen Vorfall es sich genau gehandelt haben mag in diesem Jahr 1756, in dem sich die politische Stellung des Kurprinzenpaares bei Hofe bereits gefestigt hatte, ist bisher ungeklärt: „Depuis l'histoire à cause de la musique la reine nous battit froid fort longtemps. J'en fus un peu fâché, parce que nous ne le méritions pas.“<sup>31</sup> In der späteren Administrationszeit mit Xaver scheint Maria Antonias Einfluss bald zurückgegangen zu sein. Die Verlagerung ihrer Interessen hin zu den Bildenden Künsten, auch was die eigene künstlerische Tätigkeit angeht, scheint mit der Gründung der Akademie der Bildenden Künste in diesem Lebensabschnitt einherzugehen. Doch wie schon zu ihrer Zeit als Kurprinzessin waren ihre Einflussmöglichkeiten politisch wie kulturell eingeschränkt. In diesen Konstellationen ein eigenes kulturell-repräsentatives Profil zu entwickeln, war schwierig. Wir wissen von den Ansätzen einer Gegenkultur, die das Kurprinzenpaar mit Aufführungen deutscher und französischer Komödien im eigens dafür eingerichteten Theater im kurprinzlichen Reithaus prägte,<sup>32</sup> und eigenen Gelehrtenkreisen, die im Sinne des frühen Klassizismus die künstlerischen und gesellschaftlichen Diskussionsthemen im Umfeld des Paares formten: Gottsched, Bianconi, Winkelmann, Mengs, nicht zuletzt auch Hasse sind hier wichtige Namen. Diesen Kreis musikalisch genau „dingfest“ bzw. „klangfest“ zu machen, bleibt schwierig.<sup>33</sup>

## Beispiele

In Erwartung der Ergebnisse des Dresdner Hofmusik-Projekts zu Inventaren und Sammlung Maria Antonias, die sicher ein übergreifenderes und umfassenderes Bild der Sammlungsbestände und ihrer Geschichte zeichnen können,<sup>34</sup> werde ich im Folgenden abschließend einige Beispiele aus Maria Antonias Sammlung im Sinne ihres Mäzenatentums kontextualisieren und in das System der symbolischen Konkurrenz über Kultur einordnen.

30 Landmann, *Katalog* 1999 (wie Anm. 4), S. 14 f.

31 Horst Schlechte, *Tagebuch Friedrich Christian* 1992 (wie Anm. 29), S. 326, Eintrag zum 29. Oktober 1756: „Nach der Geschichte wegen der Musik hat uns die Königin sehr lange kalt abgefertigt. Ich war darüber ein wenig erzürnt, weil wir das nicht verdienen.“

32 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 353–356.

33 Ebd., S. 242–245, sowie Christine Fischer, „Musikalischer Klassizismus? – Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 135–148 (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V., Jahrbuch 2004).

34 Siehe den Vortrag von Nina Eichholz „Cataloghi, numeri, Schräncke und Fächer. Zu den historischen Inventaren der Dresdner Königlichen Privat-Musikaliensammlung“ an der Dresdner Hofmusik-Tagung 2016 sowie Nastasja Gandolfo, „Die Bedeutung der italienischen Kammerkantate für Maria Antonia Walpurgis von Bayern als Interpretin und Sammlerin von 1747 bis 1763“ in diesem Band.



Porporas *Semiramide riconosciuta*<sup>35</sup>

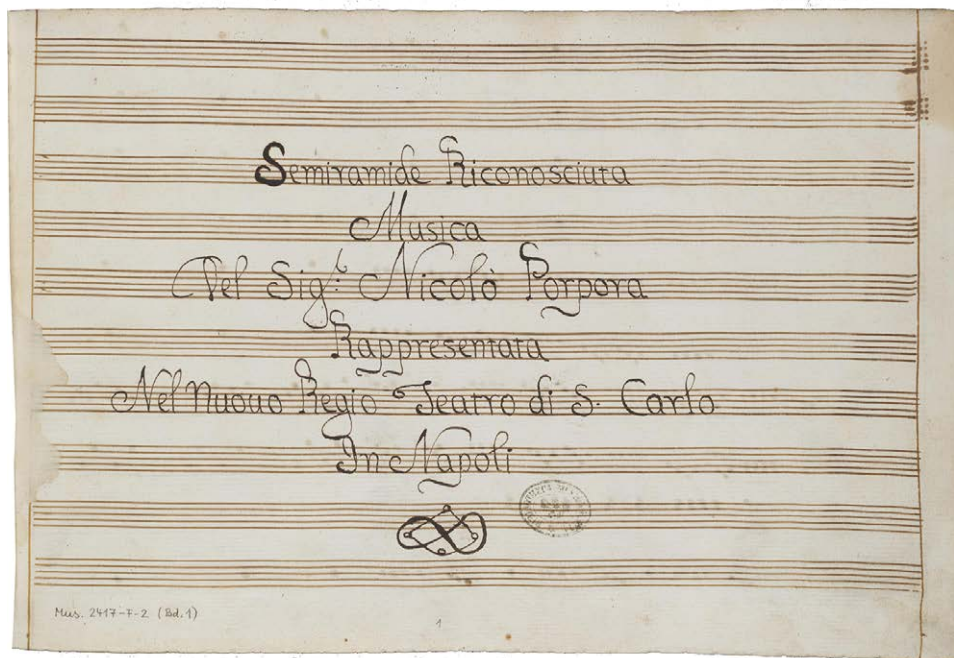


Abb. 1: Nicolò Porpora, *Semiramide Riconosciuta*, D-Dl: Mus.2417-F-2, Titelblatt

Die Partitur von Nicolò Porporas Oper *Semiramide riconosciuta* (vgl. Abb. 1) gelangte, wie Jóhanes Ágústsson beschrieben hat, über Friedrich Christian in die Sammlung Maria Antonias: Porporas Oper wurde in Neapel zur gleichen Zeit wie *Temistocle* des langjährigen Dresdners Giovanni Alberto Ristori geprobt. Friedrich Christian hielt sich zu dieser Zeit in Neapel auf, weshalb sich eine persönliche Bekanntschaft ergeben haben könnte – und zudem Spekulationen auf einen Posten Porporas in Dresden, wo 1747 bereits sein *dramma comico Filandro* anlässlich des ersten Dresdner Geburtstags Maria Antonias aufgeführt worden war.<sup>36</sup> Wir wissen, dass diese möglichen Absichten Porporas trotz eines Aufenthalts in Dresden und einer Anstellung bei Hofe nicht von Erfolg gekrönt waren:

„Der Herr *Porpora* [...] soll [...] gänzlich ausgestrichen seyn, daß wir [...] einen] guten alten Sänger-Meister [...] verlohren; dieser wurde von einigen *Ital:* Sängern sehr postirt, daß er anfänglich eine *Opera* nachgehends auch etliche *Messen* aufgeführt, mehrere aber wurden weiter nicht verlanget: so gieng es auch mit seinem *informiren* im Singen, da alle vornehme ihn zum Meister haben wollten, gar bald aber wieder aufhörten, so gar daß er, weiln er gar nichts zu thun gehabt, sich auswarts aufgehalten und sein Geld etliche Jahr lang sich nachschicken laßen.“<sup>37</sup>

35 Nicolò Porpora, *Semiramide riconosciuta*, D-Dl: Mus.2417-F-2; verzeichnet in *Catalogo Dei Libri di Musica con i numeri negri*, D-Dl: Bibl.Arch.IIIHb,Vol.787.e und *Catalogo della Musica, e de' Libretti di S.A.R. Maria Antonia*, D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787.g,3. (Kopie: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787.h).

36 Ágústsson, *Giovanni Alberto Ristori*, 2012 (wie Anm.17).

37 Schreiben Johann Georg Pisendels an Georg Philipp Telemann vom 3. Juni 1752, vgl. Georg Philipp Telemann,

Vielleicht lassen sich die offenen Fragen um das Auftauchen und Verschwinden Porporas am Dresdner Hof Anfang der 1750er Jahre auch aus der Konstellation innerhöfischer Konkurrenz der nach Dresden gekommenen, ehrgeizigen Kurprinzeßin und der musikalisch ihr Hoheitsgebiet absteckenden Maria Josepha erklären: Pisendel, der sich in seinem Briefwechsel sehr beschwichtigend über den Ruhm der Dresdner Anstellung Porporas äußert, stand zu diesem Zeitpunkt bereits lange in Dresdner Diensten.<sup>38</sup> Vielleicht war es also eine als zu groß empfundene Nähe zum Kurprinzenpaar, die jenseits von einer oft beschriebenen Konkurrenzposition zu Johann Adolf Hasse Porporas Dresdner Jahre erschwerte? Das bleibt jedoch Spekulation. Wie genau die musikalische Geschichte des Kurprinzenpaares samt der künstlerischen und politischen Ausbildungswege der beiden in die Sammlung eingeschrieben ist, bleibt eine offene Forschungsfrage.

### Hasse und musikalisches Spektakel

Die Partituren von Johann Adolf Hasses *Solimano* und *Ezio* in ihren Dresdner Fassungen sind nicht im Sammlungsverzeichnis Maria Antonias enthalten, dagegen in demjenigen Augusts III.<sup>39</sup> Bei den beiden Opern handelt es sich um die am aufwendigsten inszenierten, spektakulärsten Produktionen der Dresdner Hasse-Jahre.<sup>40</sup> Zum Aufzug in *Ezio*, der sich bereits zu Anfang der Oper nach wenigen Minuten zu einem halbstündigen szenischen Großereignis entwickelt, noch bevor eine sinnvolle Handlungssituation etabliert werden konnte, ist zudem ein Druck erschienen, der dieses Inszenierungselement in Form der Auflistung der am Triumphzug teilnehmenden Gruppen über die Grenzen des höfischen Publikums der Aufführungen hinaus verbreitete.<sup>41</sup> Hasse greift mit seiner Musik das spektakuläre Element der Szene auf, wie sich beispielsweise an der Arie der Fulvia „Ah, s'io respiro, e parlo“ aus der 10. Szene des dritten Aktes ablesen lässt:

Der Arienanfang ist in Metastasios Originallibretto von 1730 mit anderem Wortlaut gestaltet. „Ah! Non son'io che parlo“<sup>42</sup> erscheint in der Dresdner Fassung abgewandelt zu „Ah s'io respiro, e parlo“.<sup>43</sup> Damit rückt der Atem als Brücke zwischen Statik und Bewegung, zwischen Leben und Tod in den Fokus. Auf die Rolle der Fulvia bezogen charakterisiert dies die emotionale Verfasstheit der Protagonistin, die aus Schmerz innerlich leblos und voller Todessehnsucht erscheint, äußerlich jedoch – sehr lebendig – die Arie vorträgt:

---

*Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 362; vgl. Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003, S. 37 f. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. 4); Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 153 f.

38 Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 114–142.

39 D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787g,3 (Kopie: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787h).

40 Christine Fischer, „Rückkehr der Visualität? Perspektiven auf das Dresdner Opernjahr 1756“, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hrsg. von Nicola Gess, Tina Hartmann und Dominika Hens, Paderborn 2015, S. 183–205.

41 Anonym, *Anzeige des überaus prächtigen Aufzugs im Triumph bey der Opera Ezio, nach allen seinen Beschaffenheiten, zum Dreßdner Anzeiger No. 5*, [Dresden um 1755].

42 Pietro Metastasio, „Ezio“ [Wien 1730], in: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. von Bruno Brunelli, Bd. 1, Milano 1943, S. 191–253, hier S. 250.

43 [Pietro Metastasio], *Ezio. Dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro della Regia Elettoral Corte di Dresda*, Dresda 1755.

„Ah s'io respiro, e parlo,  
È il barbaro dolore,  
Che parla nel mio core,  
Che respirar lo fa.

Non cura il ciel tiranno  
L'affanno,  
In cui mi vedo:  
Un fulmine gli chiedo,  
E un fulmine non à.“<sup>44</sup>

Übergang Recitativo accompagnato / Arie (Takt 1–4), Einsatz Oboe solo

Lento

ed io re - spi-ro?

atacca l'Aria

Arie (Takt 30–34), Orchesterüberleitung und Einsatz der Singstimme

Ah S'io re - spi - ro, e par-lo

*ff* *p*

Johann Adolf Hasse, *Ezio*, Dresden 1755, 3. Akt, 10. Szene, Arie der Fulvia  
Einsatz von Solo-Oboe und Sopransolo auf „Ah, s'io respiro“ nach D-Dl: Mus.2477-F-7.

44 Metastasio, *Ezio*, 1755 (wie Anm. 42), III.10: „Ach, wenn ich atme und rede, / ist es der grausame Schmerz, / der in meinem Herzen redet / und es atmen lässt. / Der tyrannische Himmel / kümmert sich nicht um den Kummer, / in dem ich mich sehe: / Ich bitte ihn um einen Blitzschlag, / aber er hat keinen Blitz.“

Über den Text hinaus wird auch musikalisch das Augenmerk auf den Atem gerichtet: Die überlange Haltenote zu Beginn der instrumentalen Einleitung in der Oboe und später zu Beginn des Gesangseinsatzes verweist deutlich auf dieses Textwort (vgl. Notenbeispiel 1). So betrachtet, wird die Arie zu einem Kräftemessen zwischen menschlichem Klang der Stimme – in diesem Falle der Sopranistin Teresa Albuzzi Todeschini<sup>45</sup> – und mechanisch entstandenem, instrumentalem Oboenklang, erzeugt von Carlo Besozzi, dem Oboisten des Dresdner Hoforchesters.<sup>46</sup> Johann Christian Trömer bzw. Jean Chretien Toucement (geboren 1697 in Dresden) berichtet unter dem Pseudonym Deutsch-François in seinen Beschreibungen des Dresdner Hoflebens,<sup>47</sup> auch zur Wirkung dieser Arie aus *Ezio* auf das Publikum:

„Die Ihre Engel-Stimm Sie aht so excellir,  
 Daß Sie mit allerstärckst von Hautbois certir.  
 Mit diese sie thu steigk biß in die Wolck ihnauß,  
 Ey wie iß alles still, mehr still als wie ehn' Mauß.  
 Monsieur Besozzi iß, der sie accompagnir,  
 Der sein künstligk Papa so klücklick imitir.  
 [...]
 Wenn sie die Trillo schlagk, man wird reckt ankst und bangk,  
 Man denck, sie werd bleib weck, sie triller kraußam langk,  
 [...]
 In Welschland ick wehß nit, was da vor Athem iß?  
 Sie muß viel längker seyn wie bey die Deusche iß.“<sup>48</sup>

Die Bewunderung beim Zuhören, der Effekt des *meraviglia* wird hier hervorgerufen von der Virtuosität der Sängerin, die mit dem überlangen Atemstrom die körperlich vorgegebene menschliche Bedingtheit zu überschreiten scheint. Mit der beherrschenden, nach unten gerichteten Linieneinführung sowie Vorhalten und Seufzern wird nicht nur der Schmerz als beherrschender Affekt des Textes klanglich ausgemalt. Auch das Viertelkontinuum in der Basslinie gibt uns, verknüpft mit der musikalischen Fokussierung auf den Atem in langen Haltenoten einen Einblick in die

45 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Leipzig 1971 [1862], S. 282.

46 Geoffrey Burgess und Bruce Haynes, *The Oboe*, New Haven u.a. 2004, S. 81 f. (The Yale Musical Instrument Series).

47 Vgl. David Paisey, „A Dresden Opera-Goer in 1756: „Johann Christian Trömer, called *Der Deutsch-Franzos*“, in: *Music and Bibliography. Essays in Honour of Alex Hyatt King*, hrsg. von Oliver Neighbour, New York u.a. 1980, S. 69–88; Gerhard Dünnhaupt, „Johann Christian Trömer (1697–1756)“, in: *Personalbibliographien zu den Druckern des Barock*, hrsg. von Gerhard Dünnhaupt, Bd. 6, *Speer-Zincgref*, Stuttgart 1993, S. 4083–4102. (Hiersemanns bibliographische Handbücher. 9.6).

48 Deutschfranzosß [Johann Christian Trömer], *Was / in die kanse Welt es iß nock nit kescheh, / Was / kehn Mensch in sein Leb er aht ehmal keseh, / Was / In Historiebuck niemand er aht keleß, / Das / diese Carneval man aht keseh su / Dreß / Von / OPER EZIO / all Decorations, / Von / kostbar schön Aufßugk / ehn klehn Description, / An die Fest / MARDI GRAS / als die wird celebrir, / Die Deuschfranzosß / soumis / er thu das presentir*, Dresden 1755; zur Einordnung des Deutschfranzosen als Quelle zum Dresdner Opernleben, vgl. Fischer, *Rückkehr der Visualität?* 2015 (wie Anm. 39).

Art und Weise, wie Hasse musikalisch auf die Opposition von Mensch und Maschine im Opernspektakel reagierte: Mit der Demonstration absoluter Kontrolle über Körper und Technik in der musikalischen Virtuosität. Die Musik stand somit der beeindruckenden Wirkung der ebenfalls auf dem Konkurrenzspiel von Mensch und Technik beruhenden Bühnenmaschinerie in nichts nach,<sup>49</sup> trat vielmehr in einen gleichberechtigten Dialog mit ihr.

Friedrich Christian sprach sich in seinem *Geheimen politischen Tagebuch* explizit gegen kostenverschlingende Inszenierungspraktiken gerade bei Bühnenwerken aus.<sup>50</sup> Er und mit ihm Maria Antonia müssen diese Opernproduktionen angesichts der finanziellen Lage des Staates kritisch betrachtet haben. Auch hinsichtlich ihres Zieles einer beschwichtigend geführten Außenpolitik, die Frieden und damit das Wohl der Untertanen anstrebte, mögen sie dabei in Sorge geraten sein, denn die *Ezio*-Inszenierung verfehlte ihre Wirkung nicht: Dass deren Prachtentfaltung als überhöfische Konkurrenz verstanden wurden, zeigt sich in den Briefen Friedrich II. an seine Schwester Wilhelmine von Bayreuth. Hier kommentiert der Preußische König den Dresdner *Ezio*, indem er den Mangel an Innerlichkeit beklagt, den diese Prunkproduktionen mit sich ziehen:

„In Dresden wurde in diesem Jahre die Oper ‚Ezio‘ mit ungeheurem Aufwand aufgeführt. Die Statisten bestanden aus 620 Personen; zu Ezios Triumphzug allein waren zwei Grenadier-Kompagnien vom Brühlschen Regiment mit ihren Offizieren in römischer Tracht und zwei Schwadronen Chevauxlegers vom Regiment Rutkowski in gleichem Aufzug aufgeboden [...] Diese Oper macht in ganz Deutschland Aufsehen; man erzählt sich Wunderdinge von ihr. Ich muß gestehen, daß ich ein richtiges Heer auf der Bühne nicht liebe und trotz gewisser Ähnlichkeiten der Maultiere mit den Herren Sopransängern ihre Stimme zu mißtönig finde, um sie bei ein- und derselben Aufführung zusammenwirken zu lassen. An diesen sächsischen Schauspielen zeigt sich das Verlangen der Leute, daß man zu ihren Augen, nicht zu ihren Herzen spricht.“<sup>51</sup>

Wenig später, im März 1755, sollte Friedrich II. seinen eigenen *Ezio* in der Vertonung Carl Heinrich Grauns auf die Bühne bringen (dessen Partitur in der Sammlung Maria Antonias verzeichnet ist). Kurz darauf standen sein Heer und auch er selbst in Dresden und zerstörten die kulturelle Pracht, an der sich durch Konkurrenz getrieben sein eigenes Hofleben so lange ausgerichtet hatte.

Der Hassesche *Ezio* ist in Maria Antonias Sammlungsverzeichnissen nicht aufgelistet, ebenso nicht der ebenfalls spektakuläre Vorgänger *Solimano*, obwohl eine Abschrift von der Hand Peter Augusts, ihres Sekretärs für die Musikalien, in Dresden existiert.<sup>52</sup> Die Partituren tauchen allein im Sammlungsverzeichnis Augusts III. auf. Andererseits weiß man aber, dass Maria Antonia sich Stimmensätze zu kompletten Hasse-Opern von Peter August kopieren ließ – vermutlich um sich selbst von Kammermusikerinnen und -musikern begleiten zu lassen.<sup>53</sup> Zudem erbat sie sich spä-

---

49 Vgl. Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt 2006, S. 85–95.

50 Schlechte, *Tagebuch Friedrich Christian* 1992 (wie Anm. 29), S. 33.

51 Brief Friedrichs des Großen an Wilhelmine von Bayreuth vom 29. Januar 1755, vgl. Gustav Berthold Volz, *Briefe der Königszeit 1740-1758*, Berlin u. a. 1926, S. 287–288. (Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth. 2), S. 287 f.

52 D-DI: Mus.2477-F-70.

53 Landmann, *Katalog* 1999 (wie Anm. 4), S. 16.

ter in München mehrmals Abschriften von Opern, darunter Hasses *Il re pastore*, im Jahr 1755 in Hubertusburg aufgeführt.<sup>54</sup> Die Abschrift wurde möglicherweise nie ausgeführt, jedenfalls ist sie nicht in ihren Sammlungsverzeichnissen auffindbar.

Das „Fehlen“ vieler Hasse-Opernpartituren in Maria Antonias Sammlung mag auf ihre höfische Stellung „in zweiter Reihe“ zurückgehen oder in Überlieferungsbedingten Zufällen begründet liegen: Ein Ausgliedern doppelt vorhandener Serien von Opernpartituren aus den höfischen Beständen vor dem Anlegen der Verzeichnisse wäre denkbar, zumal in Hamburg Hasse-Musikalien aus den Beständen Maria Antonias verifiziert wurden – allerdings frühere Hasse-Opern, zum Teil noch in Kopien aus ihrer Münchner Zeit.<sup>55</sup> Ist dennoch die Nicht-Integration in ihre höfische Sammlung als bewusster Schritt in Betracht zu ziehen, als mögliche Form der Ablehnung einer ihr möglicherweise nicht entsprechenden Art der Produktion? Wir befinden uns auf dem Gebiet der Spekulation.

Im Sinne Claudius Sittigs jedenfalls haben wir es bei diesen beiden einführenden Beispielen, bei Nicolò Porporas *Semiramide riconosciuta* und bei Johann Adolf Hasses *Ezio*, mit den Ergebnissen eines „Valuation contest“ im symbolischen Modus kultureller Prestigekonkurrenz zu tun:<sup>56</sup> einem Wettstreit um die Bedeutung musikalischer Werke bei Hofe (diejenigen eines bestimmten Komponisten, Nicolò Popora, oder der spektakulären Opernkultur), in den Maria Antonia, wie ihre Sammlung es belegt, verwickelt war – das erste innerhöfisch, das andere zwischenhöfisch angelegt. Und in beiden Fällen tragen die Sammlungen und ihre Geschichte deutliche Spuren dieser Konkurrenz.

### *Trionfo*-Prachtdruck

Im April 1756 erschien der Druck von Maria Antonias erster Oper *Il trionfo della fedeltà* bei Breitkopf in Leipzig (vgl. Abb. 2). Somit stellte die Kurprinzessin ihre 1754 – zu einem Zeitpunkt als der Hof in Warschau weilte – in Dresden uraufgeführte Pastorale in einer denkwürdigen Ausgabe weiten Publikumskreisen zur Verfügung: Vermutlich auf Vermittlung Johann Christoph Gottscheds, der selbst eine deutsche Übersetzung angefertigt hatte, kam der Druck bei Breitkopf zustande und wurde in der Musikpresse weithin rezensiert.<sup>57</sup> Er erregte nicht nur wegen der künstlerischen Geschicklichkeit und vielseitigen Bildung Maria Antonias Aufsehen, die als Urheberin von Text und Musik auftrat, sondern auch wegen eines neuen Typendruck-Verfahrens für Noten, das in der Partitur erstmals in großem Umfang zur Anwendung kam.<sup>58</sup> Mögen im Jahr zuvor die Aufführungen des *Ezio* im Großen Opernhaus am Zwinger ganz Deutschland in Aufregung versetzt haben, so tat es dieser Druck in neuer Prachtentfaltung und in der öffentlichen

54 D-Dl: 10026 (Geheimes Kabinett), loc. 3292/11, „Münchener Berichte. Vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Wittwe Maria Antonia“, VII. 1773, 23. Mai und 4. Juni 1773.

55 Johann Adolf Hasse, *Alfonso* (Auszüge), D-HsND VI 2924 (Nr. 1-27) <https://opac.rism.info/search?id=451500623>; ders., *Arminio* (Auszüge), D-Hs ND VI 2925 (Nr. 1-24) <https://opac.rism.info/search?id=451500598>; ders., *Demetrio* (Akt 1 und 2), D-Hs ND VI 2936, <https://opac.rism.info/search?id=450056429>.

56 Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen* 2010 (wie Anm. 28), S. 77–80.

57 Estelle Joubert, „Maria Antonia of Saxony and the Emergence of Music Analysis in Opera Criticism“, in: *Cambridge Opera Journal* 25 (2013), S. 37–73.

58 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 248–263.

Resonanz weit über höfische Kreise hinaus wohl in noch höherem Masse. Und mit den erhaltenen Verteilungslisten für die Drucke lässt sich belegen, dass Maria Antonia die Prachtpartitur bewusst als Mittel der politischen Geschenkkultur und der Eigenpromotion als gelehrte Herrscherin einsetzte.<sup>59</sup>



Abb. 2: E[rmelinda]. T[alea]. P[astorella]. A[rcade]. [Maria Antonia Walpurgis], *Il trionfo della fedeltà. Dramma pastorale per musica*, Leipzig 1756, D-Dl: Mus.3119.F.501, Titelblatt

Gerade im Hinblick auf das nicht fertig gestellte Stichwerk für die Vermählungs-Festlichkeiten von 1719,<sup>60</sup> vielleicht auch im Hinblick auf den Versuch des Kurfürstenpaares, mit dem Druck zum *Ezio*-Umzug Aufsehen rund um die Opernrepräsentation des Dresdner Hofes zu erregen, setzte sich Maria Antonia mit ihrer Prachtpartitur deutlich ab. Sie wählte neue Medien der Regierungspropaganda über Musik und erreichte ein unweit größeres, wenn auch vermutlich ein anders gelagertes Publikum als die Generation ihrer Schwiegereltern.<sup>61</sup> Maria Antonia setzte damit ein Zeichen für ihre Regierungstätigkeit aus einer aufklärerischen und künstlerisch klassizistisch orientierten Bildung heraus – und wohlgerne mit Aufführungen, die unter Aufwendung mini-

59 Ebda., S. 414–419; Claudia Schnitzer, *Constellatio Felix. Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden. Katalog der Zeichnungen und Druckgraphiken*, Dresden 2014.

60 Vgl. u.a. Barbara Marx, „Disziplinierte Räume. Die visuelle Formatierung Dresdens unter König August dem Starken“, in: *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, hrsg. von Gert Melville, Köln u.a. 2005, S. 177–206.

61 Estelle Joubert, „Performing Sovereignty, Sounding Autonomy. Political Representation in the Operas of Maria Antonia of Saxony“, in: *Music and Letters* 96,3 (2015), S. 344–389.

malster Mittel und kaum mit Nachhall abseits der großen höfischen Bühnen stattgefunden hatten.<sup>62</sup>

Was Claudius Sittig im Zusammenhang der Typen symbolischer Konkurrenzen im kulturellen Wettstreit der Höfe als „expansionary contest“ beschreibt, bei dem die Ausweitung der Verbreitung der eigenen unter Einschränkung der Verbreitung des fremden Auswirkungskreises angestrebt wird, trifft hier zentral zu.<sup>63</sup> Maria Antonia hatte den Schritt in die mediale und ökonomisierte Zukunft des Musikmarktes gewagt, in eine neue Form der Memoriaverlängerung. Und die Bedeutung der handschriftlichen Sammlungsbestände wandelt sich mit diesem Schritt ebenfalls: von der Aufführungsgrundlage und Repertoireokumentation zur potentiellen Druckvorlage.<sup>64</sup> Übrigens schlossen sich die Bemühungen um die Hasse-Druck-Ausgabe direkt der Drucklegung von *Il trionfo* an. Auch das musikalische Zerwürfnis mit Maria Josepha fiel in diese Zeit. Kausale Verknüpfungen ließen sich konstruieren.

Ein weiterer Schritt in die Richtung der Neuerungen höfischen Mäzenatentums ist dabei Maria Antonias Umgang mit ihrem eigenen Schaffen. Sie überträgt die lange Tradition höfischer Stilisierung von Herrschenden in der Kunst, vor allem aber die künstlerische Tätigkeit des Hochadels in neue, öffentlichkeitswirksame Formen. Wie geschickt sie dabei Tradition und Neuerung zu verknüpfen wusste, belegt nicht zuletzt die höfische Kultur des diplomatischen Schenkens, in die sie ihre Partiturdruke einbettet.<sup>65</sup> Doch diese Neuerungen höfischen Mäzenatentums hinsichtlich der eigenen Autorschaft betrieb Maria Antonia nicht nur im Bereich der Oper und der aufwendigen Drucklegung, sondern auch hinsichtlich der Kleinformen: Die Kantatentexte Maria Antonias fanden mit und jenseits von Drucklegungen eine weite Verbreitung.<sup>66</sup>

### Neuaustrichtung des Geschmacks

Maria Antonia befand sich vor und nach ihrer ausgedehnten Italienreise im Jahre 1772 am Hof ihres kurfürstlichen Bruders in München. Sie dehnte ihren Aufenthalt nach der Reise lange aus und genoss das lebhafteste Musikleben vor Ort ebenso wie den Malunterricht bei Georges Desmarées. Aus Italien hatte sie Gaetano Guadagni mitgebracht, der 1762 in Wien als Altkastrat in der Titelrolle von Glucks *Orfeo* aufgetreten war. 1770 hatte er in London eine Mischfassung des Werks mit diversen Ergänzungen und Einlagen, unter anderem von Johann Christian Bach, eigenen Kompositionen und solchen von Pietro Alessandro Guglielmi, zur Aufführung gebracht.<sup>67</sup> Maria Antonia nutzte in

62 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 372–380.

63 Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen* 2010 (wie Anm. 28), S. 88–90.

64 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 259–263; Ortrun Landmann, „Breitkopf’s Music Trade as Reflected in the Holdings of the Sächsische Landesbibliothek“, in: *Bach Perspectives* 2 (1996), S. 169–179; für den Übergang in autonome Selbstkonzepte in den Opern Maria Antonias in dieser Zeit eines soziologischen Paradigmenwechsels siehe Estelle Joubert, „Performing Sovereignty, Sounding Autonomy: Political Representation in the Operas of Maria Antonia of Saxony“, in: *Music & Letters* 96,3 (2015), S. 344–389.

65 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 339–349, 411–419.

66 Ebda. (wie Anm. 1), S. 83–91, 263, 440–442; Nastasja Gandolfo, „Le cantate da camera di Carl Heinrich Graun“, in: *Fonti musicali italiane* 14 (2009), S. 57–89.

67 Daniel Heartz, „From Garrick to Gluck. The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 94 (1967/1968), S. 111–127; Paolo Cattelan, „Altri Orfei di Gaetano Guadagni. Dai pasticci al nuovo „Orfeo“ di Bertoni (Venezia 1776)“, in: Ranieri de’ Calzabigi, Ferdinando



München ihre Möglichkeiten zur Beeinflussung von Opernspielplänen, die sich ihr in Dresden wohl kaum boten, und programmierte im Karneval des Jahres 1773 eine Version des Gluck'schen *Orfeo*, in der Guadagni erneut die Hauptrolle übernahm (vgl. Abb. 3).<sup>68</sup> Das im Sächsischen Staatsarchiv Dresden erhaltene *Journal* des Aufenthalts beschreibt die Aufführung dieser zweiten Karnevalsoper auf Initiative Maria Antonias als ungewöhnlich.<sup>69</sup> Wie schon die von Guadagni aufgeführte Londoner Fassung enthält auch die in München entstandene Dresdner Partitur breitflächige Ergänzungen von Domenico Fischietti und Josef Mislivicek sowie aus anderen Gluckoperen.



Abb. 3: Christoph Willibald Gluck u. a., *Orfeo ed Euridice*, D-Dl: Mus.3030-F-13, Titelblatt

Trotz dieser Einschübe, die Züge von Konzessionen an den althergebrachten Koloraturgeschmack italienischer Hofoper tragen, scheint der Erfolg der Aufführung gefährdet gewesen zu sein:

„Cette auguste Princesse qui s'étoit fort intéressée au succes de l'opera Orphée a distribué de belles boëtes d'or à différentes personnes del'orchestre, qui l'ont fait a réüssir – mais cela reste entre nous.“<sup>70</sup>

---

Bertoni, *Orfeo ed Euridice. Partitura autografa in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo*, hrsg. von Paolo Cattelan, Milano 1983, S. IX–CXXXIX; Patricia Howard, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, Oxford 2014.

68 Moritz Fürstenau, „Gluck's Orpheus in München 1773“, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 4 (1872), S. 218–224; R[ichard]. Engländer, „Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775“, in: *Gluck-Jahrbuch* 2 (1915), S. 27–55; Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 173–175.

69 Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10026 (Geheimes Kabinett), loc. 3292/11, „Münchener Berichte. Vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Wittwe Maria Antonia“, VII. 1773, Eintrag zum 3. Februar.

70 Engländer, *Münchener Orfeo-Aufführungen* 1915 (wie Anm. 68), S. 30, Anm. 2; er bezieht sich dabei auf den

Was auch immer es tatsächlich auf sich hatte mit dem Erfolg des *Orfeo* in München, ein stilistisches Wagnis scheint es gewesen zu sein, diese Oper, deren Uraufführung ja bereits zwölf Jahre zurücklag, selbst in abgewandelter Gestalt zu präsentieren.<sup>71</sup> Die Aufnahme der Gluck-Produktion scheint dem Journal zufolge durchwachsen gewesen zu sein: Die Musik passe eher zur Kar- als zur Karnevalszeit, wurde befunden.<sup>72</sup>

In der Terminologie Claudius Sittigs handelte es sich um einen bewusst eingegangenen Erneuerungswettbewerb im Zusammenhang symbolischer Kommunikation, einen „innovation contest“ auf dem Gebiet der Musik:<sup>73</sup> Hier werden bewusst Neuerungen gesetzt, um Althergebrachtes zu überbieten. Dafür spricht auch, dass Maria Antonia sich – wahrscheinlich über ihre Italienreise – bis in ihr letztes Lebensjahrzehnt hinein über musikalische Entwicklungen in Italien auf dem Laufenden gehalten hat, wie die Opernkompositionen di Majos, Johann Christian Bachs, Anfossis, Piccinis, Guglielmis, Sartis, Sacchinis und Jommellis, die sich in ihrer Sammlung fanden, belegen.<sup>74</sup> Eine Aufführungsentention konnte zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Sammlungsmotivation gelten – mit der Ausnahme von Glucks *Orfeo*. Hier scheint vielmehr Maria Antonias Bestreben, sich in Italien niederzulassen, der Motivationshintergrund gewesen zu sein, der diese Form ihres mäzenatischen Handelns erklärt: im Sinne einer Nachfolge Christinas von Schweden schwebte ihr eine Hofhaltung in Rom umgeben von Künstlerinnen und Künstlern sowie Intellektuellen vor.<sup>75</sup> Aus finanziellen Gründen ließ sich dieses Vorhaben nicht verwirklichen.

### Persönliche Förderung

Das letzte hier gegebene Beispiel von Maria Antonias musikförderndem Wirken lässt sich wohl am konventionellsten in die Bedeutung des Begriffs Mäzenatentum einbinden: Die persönliche Unterstützung, die sie dem aus Blasewitz stammenden Johann Gottlieb Naumann als Komponist zukommen ließ.<sup>76</sup>

---

Journaleintrag vom 11. Februar in Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10026 (Geheimes Kabinett), loc. 3292/11, „Münchener Berichte. Vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Wittwe Maria Antonia“, VII. 1773: „Diese erlauchte Prinzessin, die sich sehr für den Erfolg der Oper Orphée einsetzte, verteilte wunderschöne goldene Dosen an verschiedene Leute im Orchester, die dafür sorgten, dass es ein Erfolg wurde – aber das unter uns.“

71 Engländer, *Münchener Orfeo-Aufführungen* 1915 (wie Anm. 68), S. 29–32.

72 Ebda., S. 29–32; Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10026 (Geheimes Kabinett), loc. 3292/11, „Münchener Berichte. Vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Wittwe Maria Antonia“, VII. 1773, Eintrag zum 7. Februar.

73 Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen* 2010 (wie Anm. 28), S. 84–88.

74 Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 175–180

75 Ebda., S. 399–411.

76 Dresdner Geschichtsverein e.V. (Hrsg.), *Johann Gottlieb Naumann – Komponist in vorromantischer Zeit*, Dresden 2001 (Dresdner Hefte. Beiträge zu Kulturgeschichte. 66); Kerstin Hagemeyer, „Über Naumann, den guten Menschen und großen Künstler“. Ausstellung anlässlich des 200. Todestages des Kurfürstlich Sächsischen Hofkapellmeisters Johann Gottlieb Naumann, Dresden 2001. (Schriftenreihe der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). 5); Katrin Bemann, *Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801). Ein Beitrag zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte*, Hamburg 2008. (Studien zur Musikwissenschaft. 13); Kornél Magvas, *Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis. Johann Gottlieb Naumann und das Dresdner Liedschaffen im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Beeskow 2008. (ortusstudien. 5).

Auf der Station Padua seines ersten Italienaufenthaltes lernt Naumann 1762 die Hasses und den restlichen Kreis Maria Antonias um Giovanni Ferrandini kennen. Ihre Empfehlungen bringen ihm nach einer von Maria Antonia abgenommenen Probe im Jahr 1764 die Anstellung als „Kirchencompositeur“ am Dresdner Hof. 1768 komponiert er die Hochzeitsoper für Friedrich August III., den ältesten Sohn Maria Antonias und Friedrich Christians, *La clemenza di Tito*.<sup>77</sup> 1772 begleitet er Maria Antonia auf ihrem Weg nach Italien an den Münchner Hof.



Abb. 4: Johann Gottlieb Naumann, *Cantata per festeggiare il 29. Agosto 1772 felicissimo Giorno Natalizio di Sua Altezza Serenissima l'Eletrice di Baviera ec. Poesia di E[rmelinda]: T[alea]: P[astorella]: A[rcade]: Musica di Giovanni Amadeo Nauman* (»Doppo un lungo letargo«), D-Dl: Mus.3480-L-3, Titelblatt

In München sangen Maria Antonia und Guadagni am 29. August 1772 eine Festkantate Naumanns, die anlässlich des Geburtstags der bayerischen Kurfürstin, Friedrich Christians Schwester, in Auftrag gegeben worden war – auf einen Text Maria Antonias (vgl. Abb. 4).<sup>78</sup> Zudem sorgte die sächsische Kurfürstin-Witwe für weitere Naumann-Aufführungen in München, darunter seine Oper *Il villano geloso*.<sup>79</sup> Die für München bestellte Abschrift wurde, den Verzeichnissen zufolge, nicht in die Sammlung der Kurfürstinwitwe integriert.

77 D-Dl: Mus.3480-F-3; nicht in den Sammlungsverzeichnissen Maria Antonias.

78 Vgl. Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10026 (Geheimes Kabinett), loc. 3292/11, „Münchner Berichte. Vom Legationssekretär Unger an die Kurfürstin Wittve Maria Antonia“, VI. 1772, Eintrag zum 30. August. Glückwunschkantaten zu Geburtstagen ihrer Familie, bei deren Aufführungen sie auch selbst auftrat, waren bereits in Maria Antonias früher Dresdner Zeit eines ihrer künstlerischen Betätigungsfelder, vgl. Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 263–266. Die Dresdner Partitur trägt die Signatur Mus.3480-L-3, ein Eintrag findet sich im späten Sammlungsverzeichnis Maria Antonias D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb.,Vol.787g,3 (Kopie: Bibl. Arch.III.Hb.,Vol.787h).

79 D-Dl: Mus.3480-F-517; nicht in den Sammlungsverzeichnissen Maria Antonias.

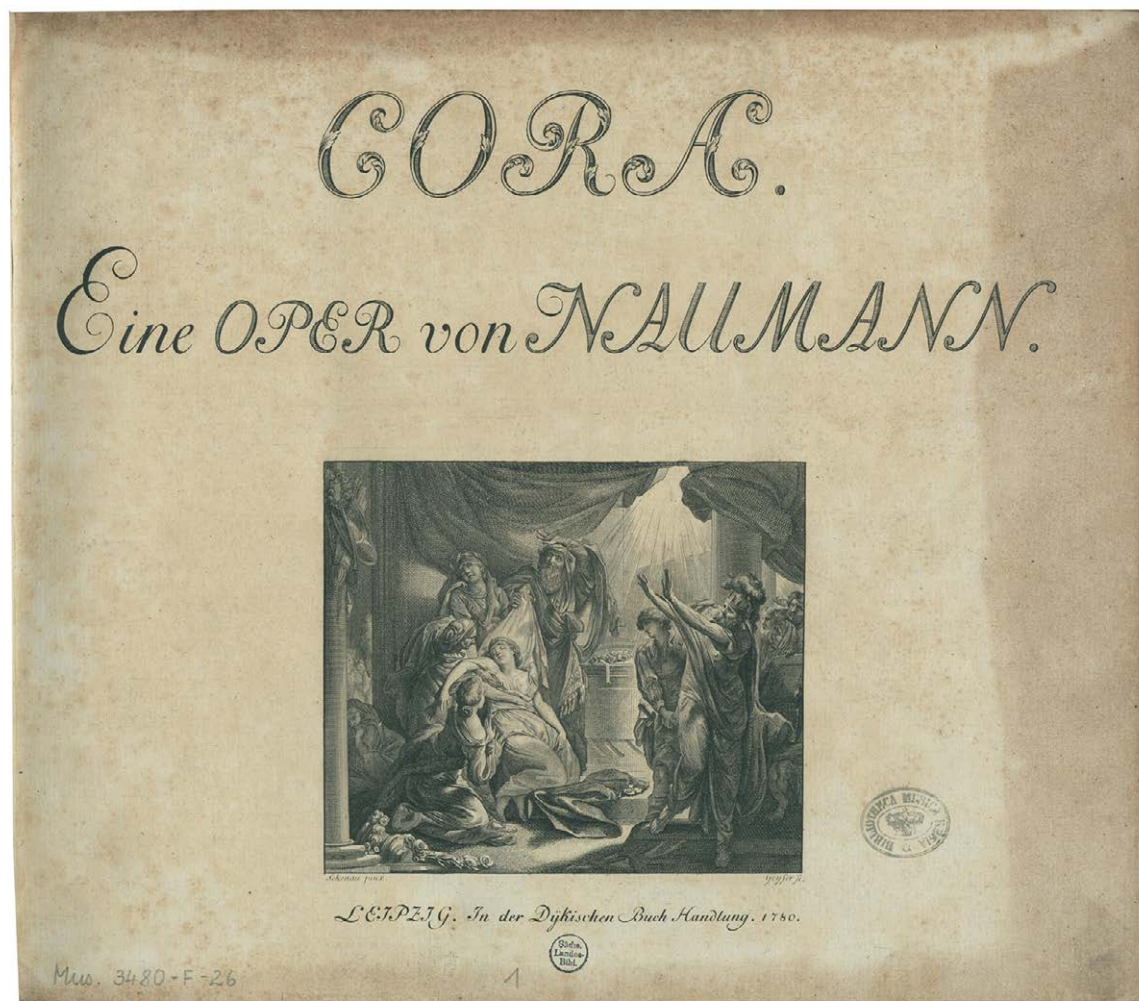


Abb. 5.1: Johann Gottlieb Naumann, *Cora. Eine Oper*, Leipzig 1780, D-Dl: Mus.3480.F.26, Titelblatt

Noch im Todesjahr Maria Antonias, 1780, erschien in der Dykschen Buchhandlung in Leipzig die deutsche Übersetzung der Naumann-Oper *Cora*, die auf Schwedisch für den Stockholmer Hof Gustavs II. entstanden war. Übersetzung und Drucklegung führten zu einem weitreichenden Erfolg der Oper im deutschen Sprachgebiet (vgl. Abb. 5.1). Und wieder hatte sich Maria Antonia als Mäzenin eingeschaltet – diesmal in einem Subskriptionsverfahren, das die Drucklegung ermöglichte: in der Liste der „Beförderer des Werks durch Vorauszahlung“ ist sie an erster Stelle genannt (vgl. Abb. 5.2). Und alle sechs Exemplare ihrer Subskription sind im letzten Verzeichnis aufgelistet.<sup>80</sup>

Bis zuletzt blieb sie demnach zeitgemäßen Formen musikalischen Mäzenatentums gegenüber offen – und proklamierte damit nicht zuletzt noch einmal eine Zugehörigkeit des ehemaligen „Kirchencompositeurs“ Naumann zum Dresdner Hof. Damit legte sie im Kampf um den Besitz eines Symbols im von Claudius Sittig beschriebenen „propriety contest“ noch einmal mäzenatisches Handeln an den Tag.<sup>81</sup>

80 Zur Bedeutung des Drucks als Datierungsindiz für den letzten Sammlungskatalog Maria Antonias, vgl. Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 178; D-Dl: Mus.3480-F-26.

81 Sittig, *Kulturelle Konkurrenzen* 2010 (wie Anm. 28), S. 80–84.

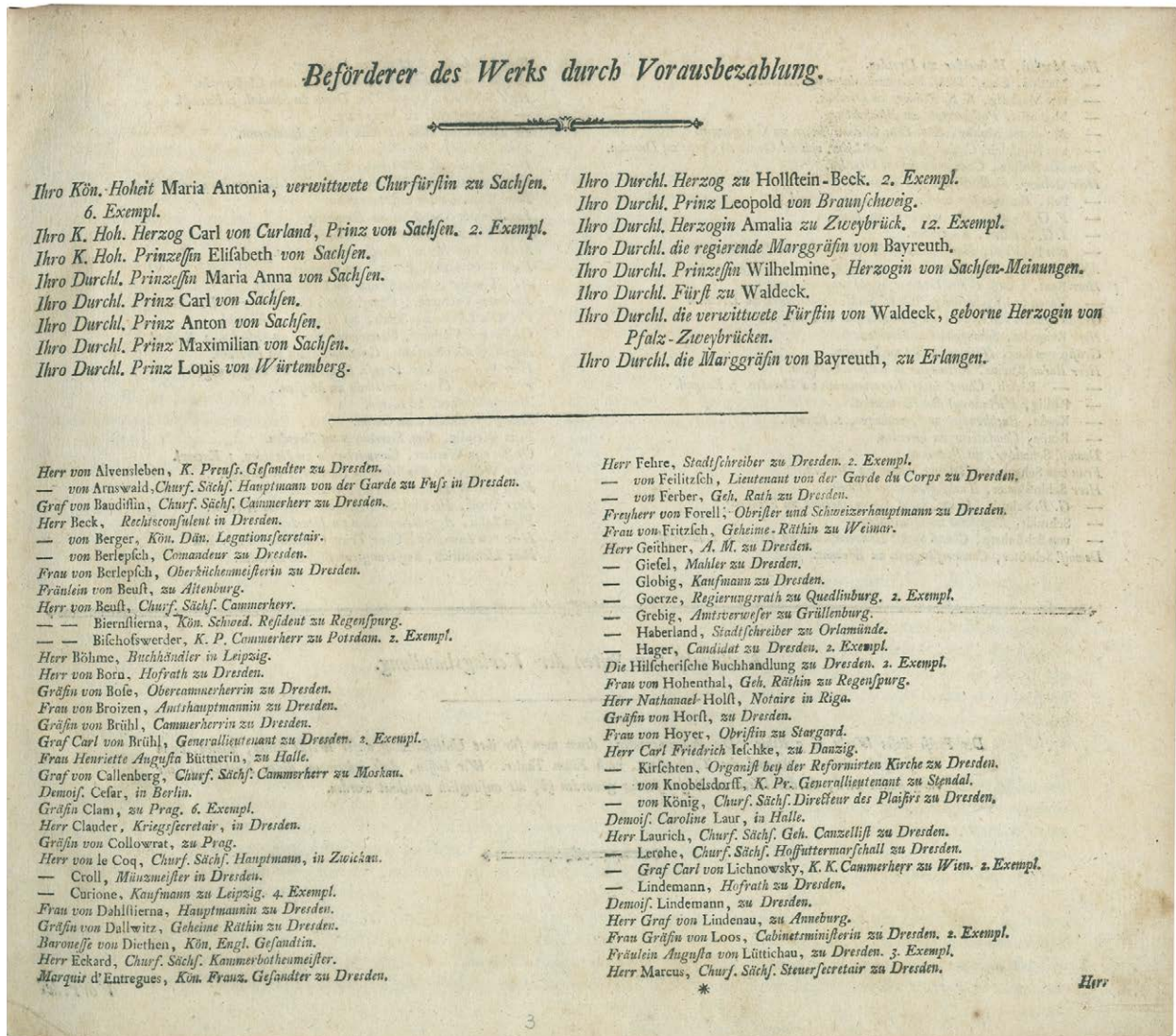


Abb. 5.2: Johann Gottlieb Naumann, *Cora. Eine Oper*, Leipzig 1780, D-DI: Mus.3480.F.26, Subskribentenliste (erste Seite)

Maria Antonia als Musikmäzenin hat vielfältig agiert: Am konventionellsten wohl in der Förderung und Anstellung von wichtigen Künstler- und Künstlerinnenpersönlichkeiten, mit denen sie in vielen Fällen in engen Austausch trat – über künstlerische Themen, besonders in den Kreisen des kurprinzlichen Palais am Taschenberg, und im Unterricht bei Hofkünstlern. Eingebettet in ein Netzwerk von Intellektuellen hat sie zudem ihr eigenes Künstlerintertum – mäzenatisch – inszeniert und schließlich auch die Verlagerung mäzenatischer Strukturen über höfische Kreise hinaus befördert und mitgetragen – mit den Aspekten des Wettbewerbs um Inbesitznahme, Neuerung, Ausdehnung und Bewertung der musikalischen Akteurinnen und Akteure. Sie hat in der Neuerung mäzenatischer Formen und auch in der stilistischen Ausrichtung des Dresdner Hofes entscheidende Impulse gesetzt und ihre künstlerische Kennerschaft bis zuletzt politisch instrumentalisiert. Doch der Auftritt auf der großen europäischen Bühne hat sich für Maria Antonia nicht in dem Masse, das sie sich erwartet hatte, verwirklichen lassen: zumindest nicht in der Rolle der *prima donna*, die ihr vorschwebte und die sie – auch über die Musik – für sich zu schaffen versuchte. Inhalt und musikalischer Stoff für diesen Auftritt sowie ihr gekonntes Handeln mit Men-

schen und Musik wären dafür bereit gewesen – davon zeugt bis heute ihre Musikaliensammlung; allein das entsprechende europäische Publikum stellte sich durch den unerwarteten Tod ihres Mannes, des Kurfürsten Friedrich Christian, im Dezember 1763 nur kurzfristig ein.<sup>82</sup>

---

82 Zur Selbstreflexion ihrer politischen Rolle im Briefwechsel mit Friedrich dem Großen, vgl. Fischer, *Instrumentierte Visionen* 2004 (wie Anm. 1), S. 340–346.