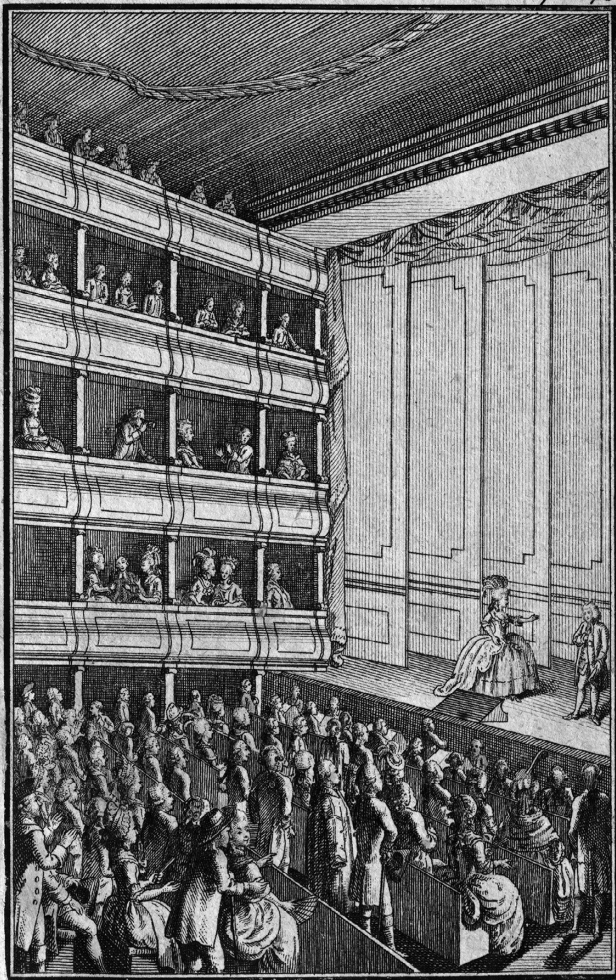


PREUSSISCHE THALIA





Rainer Theobald

PREUSSISCHE THALIA

Dokumente und Forschungen
zur Theater- und Musikgeschichte Berlins
und der ehemals preussischen Ostprovinzen

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

1. Auflage 2024

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Einbandillustration: Ludwig Devrient als Ahasver

Innenspiegel: Der Gendarmenmarkt in Berlin mit dem Komödienhaus

Druck und Bindung: Azymut, Warszawa

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag

ISBN 978–3–98859–089–3

Gewidmet
dem Andenken meiner Annedore

Vorwort

Der Autor der hier gesammelten Beschäftigungen mit vielen Facetten des Theaters begrüßt freudig den Leser und die Leserin, welche die Neigung verspüren, sich in historisch zuverlässiger Form mit künstlerischen Ereignissen bekannt machen zu lassen, mit Einblicken in die Geschichte des Theaters und bemerkenswerten Besonderheiten, die vor ihrer Niederschrift den Pauschal-Chronisten der Bühnenkunst weitgehend unbekannt geblieben waren. Im Zeitalter des modernen Regisseur-Theaters, in dem die Jahrtausende alte Kunst des Schauspiels weitgehend auf Geturne, Gebrüll und Geschlechtertausch reduziert wurde, schwindet mit der einst durch alle Gesellschaftsschichten reichenden Liebe zum Theater auch das Interesse an seiner Geschichte. Zwar erscheinen immer noch Bücher, die sich mit der Bühne beschäftigen, aber oft von Germanisten oder Musikwissenschaftlern verfasst, die bei ihren Lesern nur noch eine oberflächliche, allgemeine Kenntnis der Theatergeschichte voraussetzen, oft aus Büchern, die tradierte Erkenntnisse wiederum nur aus Büchern ihrer Vorgänger weiterreichen. Dies gilt auch für die Theatergeschichte Berlins und des übrigen Preußen, deren Erforschung im 20. Jahrhundert stets unter verstärkten politischen Einflüssen geschah. Während etwa die theaterhistorische Erforschung von London oder Paris akribisch bis in die Anfänge im Mittelalter hinabreicht, erweckte vor allem die universitäre Beschäftigung mit der Theatergeschichte Berlins eine zeitlang den Eindruck, als habe es hier vor 1919 gar kein Theater gegeben. Diese fatale Verengung der Sichtweise hat sich jedoch geändert, und in den letzten beiden Dezennien hat man sich wieder der Grundlagenforschung zugewandt und dabei auch sorgfältige Untersuchungen an den Quellen zur Geschichte des Bühnenwesens früherer Jahrhunderte in Angriff genommen.

In den Rahmen dieser Tendenz gehören auch die hier vorgestellten Aufsätze, Betrachtungen und Beschreibungen aus der Theater- und Musikgeschichte Berlins und preußischer Ostprovinzen, die sich jeweils mit Phänomenen befassen, welche der Aufzeichnung wert erschienen, weil sie Fakten zeigten, die bis dahin auch dem historisch interessierten Fachpublikum unbekannt geblieben waren. Da die Foren für theaterhistorische Abhandlungen immer klein waren und es noch heute sind, mußte der Autor in die Zeitschriften und Jahrbücher der unterschiedlichsten Disziplinen ausweichen, um ein Publikum für die Vorstellung seriöser Forschungsergebnisse zu finden. Die Druckorte reichten vom Museums-Organ über Periodika der unterschiedlichsten Disziplinen und lokalhistorische Jahrbücher bis zur Fachzeitschrift für Antiquariatsbuchhändler. Da die Beiträge sich nicht, wie so oft, mit

der Neubewertung bekannter Tatsachen beschäftigen, sondern fast durchweg bis dahin unbekannte Quellen zur Kenntnis bringen, waren sie kaum der Gefahr ausgesetzt, schnell überholt zu werden.

Dies konnte den Verfasser ermutigen, eine sinnvoll begrenzte Auswahl der Ergebnisse von mehr als fünfzig Jahren theaterhistorischer Forschung aus ihrer Diaspora zu holen und zu einem illustrierten Buch zusammenzufügen. Sie sind also hier endlich an ihren eigentlichen Bestimmungsort gelangt, teilweise leicht überarbeitet, ergänzt und aktualisiert, aber in ihrer sprachlichen Form und Aussage weitgehend unverändert. Dies gilt auch vereinzelt für heute geänderte Orthographie. Auch auf nachträgliches Gendern wurde verzichtet. Wo im Text nicht ausdrücklich das Genus betont wird, sind stets alle Genera gemeint. Für die Anordnung im Band erschien die inhaltlich chronologische Abfolge am geeignetsten. Daher mischen sich unter Texte aus den letzten Jahren auch Aufsätze, die vor rund fünf Jahrzehnten noch in der Studentenzeit des Autors entstanden sind. Lediglich der umfangreiche Beitrag über das Königsberger Stadttheater ist ganz neu und wird hier erstmals gedruckt. Zu einem großen Teil neu ist auch das reiche Abbildungsmaterial, das hier weniger der »Illustration« als der Information dienen soll. Wo nicht anders angegeben, stammen alle Abbildungen aus der Sammlung des Verfassers. Einblicke in dieses sehr umfangreiche Archiv gewähren die verschiedenen Folgen der »Bibliographischen Mitteilungen aus der Theatersammlung Rainer Theobald«, die auf der Website der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. (www.theatergeschichte.org) einzusehen sind.

Großen Dank habe ich nach verschiedenen Seiten auszusprechen. Die mühevollen typographischen Vereinheitlichungen der historischen Texte sowie das gesamte Layout des Bandes lag wieder in den Händen meiner Kollegin Stefanie Löhr, die bereits zwei frühere Bücher von mir mustergültig gestaltet hat. Dem verdienstvollen Vorstand der traditionsreichen Gesellschaft für Theatergeschichte, insbesondere Stephan Dörschel und Frank-Rüdiger Berger, verdanke ich nicht nur die Anregung zu dieser Anthologie, sondern auch die entscheidende »Geburtshilfe« in Form eines erheblichen indirekten Druckkostenzuschusses. Nicht weniger bin ich dem Wehrhahn Verlag in Hannover zu Dank verpflichtet für seine freundliche Bereitschaft, den Band in sein Programm literatur- und theatergeschichtlicher Neu- und Wiederentdeckungen einst gefeierter Persönlichkeiten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aufzunehmen.

Rainer Theobald

Inhalt

Noverres Anfänge in Berlin	11
Zur Geschichte des Balletts an der Hofoper Friedrichs des Großen	
Adels-, Schul- und Wander-Oper.....	38
Beispiele für Formen und Stoffe des schlesischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert	
»Melpomenens und Thaliens Günstling«.....	70
Zum 200. Todestag des Schauspielers Heinrich Gottfried Koch	
Das »Französische Komödienhaus«.....	102
Zu den Legenden um einen friderizianischen Theaterbau	
Sisyphus zwischen Steinen und Sternen.....	116
Briefe des ersten Berliner Generalintendanten Carl Graf von Brühl	
Schinkels falscher Don Carlos	133
Die interdisziplinäre Beantwortung einer kunstwissenschaftlichen Frage	
Ludwig Devrient als »Ewiger Jude«.....	137
Carl Theodor Ottmers Bau der »Singakademie« in Berlin.....	144
Grabbes Berliner Jahr.....	165
Nestroy am Alexanderplatz	168
Die Berliner Erstaufführung von »Zu ebener Erde und erster Stock«	
Der General-Ignorant der Königlichen Schauspiele	183
oder Wie man Wissenschaft ohne Wissen betreiben kann	
»Man liebt ja dort lange Abende«.....	196
Eine Glanzperiode des Königsberger Stadttheaters in Briefen an Max Staegemann	
»Vehse redivivus«: ein Sozialdemokrat	274
Max Reinhardt im Metropoltheater.....	281
Max Reinhardts farbiges Venedig.....	288
Ein kleiner Beitrag zum Shakespeare-Jahr	
»Biographie eines Theaters«	296
Eine Rezension	
»Zeitgenössischer Stich«.....	299
Grundsätzliches zum Umgang mit theaterhistorischen Bilddokumenten	
Bildnachweis	313
Verzeichnis der eigenen Veröffentlichungen.....	314



Antoine Pesne: Tanz im Park mit Zuschauern

Noverres Anfänge in Berlin

Zur Geschichte des Balletts an der Hofoper Friedrichs des Großen

»Nach der ganz Europa umfassenden Wirksamkeit Noverres, seiner Schüler und unmittelbaren Nachfolger besteht kein Zweifel mehr, daß das Ballett neben die Oper und das Drama als gleichberechtigte theatralische Kunst getreten ist.« So lautet eine Bilanz zum Wirken des Choreographen Jean-Georges Noverre (1727–1810) in einer neueren Arbeit über das *Ballet d'action* in der Geschichte des Bühnentanzes.¹ Der Autor konstatiert zu Beginn seines Buches, daß »eine detaillierte Verfolgung« von Noverres Lebensweg nicht mehr unternommen zu werden brauche, da inzwischen genügend eingehende Forschungen hierzu vorlägen. Angesichts der notorischen Dürftigkeit biographischer Daten zu historischen Tänzer-Persönlichkeiten muß in der Tat die Fülle von Abhandlungen über Jean-Georges Noverre geradezu opulent erscheinen. Das Wirken dieses aus heutiger Sicht wohl bedeutendsten Choreographen des 18. Jahrhunderts hat, hauptsächlich aufgrund seiner kunsttheoretischen Schriften, schon seit dem 19. Jahrhundert eine sonst kaum jemals zu beobachtende Vielzahl von musik- und tanzhistorischen Interpretationen, Kommentaren und Quellenpublikationen gezeitigt. Eine der wichtigsten Veröffentlichungen der Noverre-Literatur erschien allerdings erst vor zwei Jahrzehnten: Mehr als 200 Jahre nach der von J. J. C. Bode und G. E. Lessing besorgten einzigen deutschen Ausgabe (Hamburg 1769) von Noverres choreologischem Hauptwerk, den *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (Stuttgart und Lyon 1760), wurde endlich ein kommentierter Neudruck der deutschen Fassung veranstaltet. So verdienstvoll diese Edition als solche ist, die der Leipziger Tanzhistoriker Kurt Petermann herausgegeben und mit ausführlichem Nachwort sowie mit Werkverzeichnis, Bibliographie und Register versehen hat², so zeigt sich doch bei näherer Beschäftigung mit dem kritischen Apparat eine Reihe von eklatanten Mängeln und Seltsamkeiten, die symptomatisch sind für die traditionellen Schwächen der biographischen Noverre-Forschung: fehlender theaterhistorischer Überblick, Schwanken des Urteils je nach der gerade benutzten Sekundärliteratur, unpräzise Aussagen aufgrund unzureichender Kenntnis, Auswertung und Nachweise der Quellen³. Die Tatsache, daß Petermanns Edition dennoch zu den gründlichsten neueren Veröffentlichungen über Noverre gezählt werden muß, verdeutlicht den Zustand der Forschung über den großen Neuschöpfer des *Ballet d'action*, die nicht einmal im biographischen Umriß und in der grundlegenden Werkinterpretation ein klares Bild zu schaffen vermag.

Um wieviel schlechter sieht es da erst aus, wenn man sich einmal über einen bestimmten Lebensabschnitt des Künstlers näher unterrichten will – zum Beispiel über die Anfänge Noverres als Tänzer im Berliner Opern-Ensemble Friedrichs des Großen. Verfolgt man die Angaben darüber in den Noverre-Biographien seit 1882, als in London die erste größere Arbeit über den Ballettmeister erschien⁴, so findet man diese Berliner Episode jeweils in zwei bis vier Sätzen abgehandelt, die deutlich machen, daß es dem betreffenden Historiker zu mühsam erschien, hier systematische Quellenforschung zu betreiben, um das Dunkel jener frühen Jahre durch gesicherte Erkenntnisse aufzuhellen. Dabei müßten doch gerade die ersten Jahre der Theaterpraxis eines später so gefeierten, einflußreichen Künstlers für die Forschung von eminentem Interesse sein, und dies um so mehr, als die Praxis Noverres als Tänzer nach allgemeinem Konsens auffallend kurz währte und daher all seine späteren pädagogischen Bemühungen, seine Analysen und Lehren zur Bewegung und Empfindung des Tänzers, im wesentlichen auf den Erfahrungen dieser Jahre fußen mußten.

Überprüfen wir also zunächst, was die Biographen Noverres über die ersten vier Jahre seiner Bühnenwirksamkeit zu berichten wissen. Charles Edwin Noverre schreibt 1882 in *The Life and Works of the Chevalier Noverre*: »In August, 1743, the young Noverre made his début before the Court of Louis XV., at Fontainebleau. Here he received an indifferent welcome; but in no way discouraged, he was soon afterwards residing at Berlin, where in a very short time he made himself a general favourite. Frederick the Great, and especially his brother, Prince Henry of Prussia, received him most affectionately. But Noverre could not overcome his dislike to the very rigid way in which the Royal Festivities were there conducted, nor his dissatisfaction at the little enterprise displayed in theatrical productions. In 1747 he returned to France.«⁵ Bereits ohne nähere Information über die tatsächlichen Vorgänge läßt sich erkennen, daß hier Wahrheit mit Dichtung vermischt ist. Aus englischer Sicht mußte es natürlich das rauhe, bekanntermaßen stets militärische Gebaren am preußischen Hof sein, das den jungen französischen Tänzer⁶ abstieß, obwohl er es in »sehr kurzer Zeit« zum »general favourite« gebracht hatte! Solche rein spekulativen Folgerungen und Mutmaßungen begleiten das Noverre-Schrifttum bis in die Gegenwart.⁷

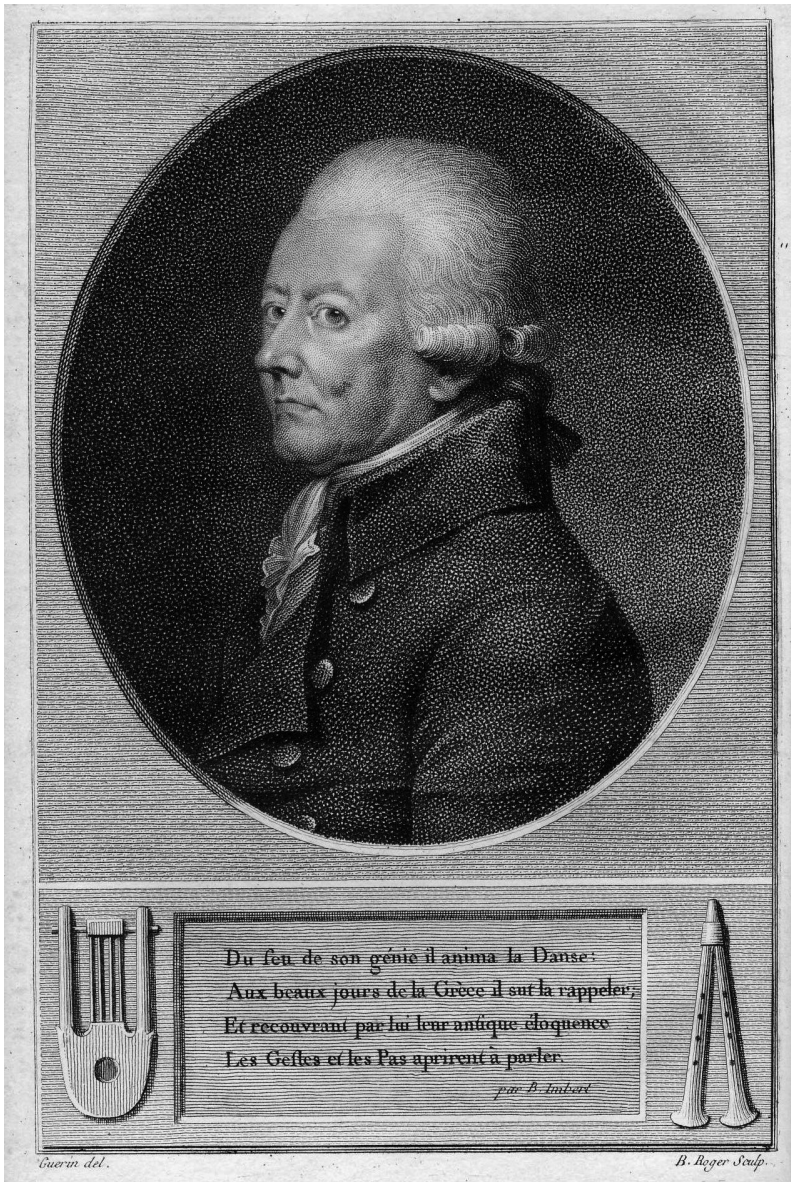
Hans Niedecken hat sich in seiner Dissertation 1914 erstmals wissenschaftlich mit dem Leben und Werk Noverres beschäftigt, doch seine musikhistorische Arbeit vermag über die Berliner Jahre des Künstlers nichts Neues beizubringen.⁸ Auch Andrei Levinson, der 1915 mit sicherem Blick Noverres Gestalt in ihrer Größe und in ihren Schwächen zeichnet⁹, eilt über die Jahre 1744 bis 1747 in einem Nebensatz hinweg. Noch 1950 herrscht in der nun endlich gründlichen und umfassenden,

aber keineswegs fehlerfreien Noverre-Biographie Deryck Lynhams¹⁰ weitgehende Ungewißheit über des Tänzers Anfänge in Berlin. Immerhin weiß Lynham bereits über die näheren Umstände von Noverres Engagement zu berichten, und er nennt vier Opern, bei denen er Noverres Mitwirkung als sicher oder wahrscheinlich bezeichnet. Doch die Zeitpunkte von Beginn und Ende der Berliner Tätigkeit des Künstlers blieben Lynham ebenso unbekannt wie dessen Stellung und Aufgaben an der Hofoper Friedrichs des Großen.¹¹ Pierre Tugal in seiner 1959 erschienenen Noverre-Monographie¹² erwähnt das Berliner Engagement in einem einzigen Satz und fügt hinzu: »Über diese ganze Periode seines Lebens ist wenig bekannt.« Manfred Krügers anfangs zitierte, 1963 erschienene Arbeit über Noverres Einfluß auf die Ballettgestaltung verzichtet, wie gesagt, von vornherein auf alle biographischen Forschungen. Die Tanz-Historikerin Friderica Derra de Moroda gibt 1976 im Rahmen ihrer Untersuchungen zum *Ballet d'action*¹³ zu erkennen, daß sie trotz Lynhams Veröffentlichung so gut wie nichts über Noverres Frühzeit weiß: »Von Noverre als Tänzer hören wir erst in Berlin ... Hier finden wir 1747 den Namen Noverre im Corps de ballet, aber nicht als Solotänzer, wie einige Autoren behaupten. Wir wissen nichts weiteres über Noverre als Tänzer, da weder er noch irgendein Dokument darüber Auskunft gibt.«¹⁴ Petermann schließlich übernimmt nun all dieses Nichtwissen, beklagt das gänzliche Fehlen von Vergleichsmöglichkeiten zwischen Noverres tänzerischer Praxis und seinen choreologischen Arbeiten, ergeht sich in Mutmaßungen über die Ursachen für die schnelle Aufgabe seiner aktiven Tänzerlaufbahn und gelangt zu dem Schluß, daß Noverre sich so früh der Choreographie zugewandt habe, weil er als aktiver Tänzer erfolg- und bedeutungslos gewesen sei.

Wenn somit nach mehr als 200 Veröffentlichungen¹⁵, die sich in drei Jahrhunderten mit Jean-Georges Noverre beschäftigten, noch immer konstatiert wird, daß kaum Fakten über die ersten Jahre seiner Bühnentätigkeit bekannt seien – eines Engagements bei einem der vortrefflichsten Opern- und Ballett-Ensembles, die zu dieser Zeit an einem der Höfe Europas zu finden waren –, dann muß die Ursache solchen Defizits wohl methodologischer Art sein. Bekanntlich erfüllte um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Ballett eine Art »Dessert«-Funktion in der Aufführungsfolge des Theaterabends. Seine Aufgabe bestand darin, als *Divertissement* die Zwischenakte zu kennzeichnen und zu überbrücken, wobei möglichst nach jedem Aktschluß Motive oder optische Elemente der vorhergegangenen Handlung in tänzerischen Einzel- und Gruppenbewegungen wieder aufgenommen werden sollten, um die von der Handlung erregten – oder gelangweilten – Gemüter durch musikalisch-optische Harmonie, durch rhythmisch bewegte Bilder zu besänftigen und zu zerstreuen. Das Ballett war weder eine abendfüllende musikalisch-pantomimische Handlung noch ein integrierender Bestandteil der Oper, sondern nur ein formaler Bestandteil der Aufführung. Wer also hier nach Quellen zur Ballett-

geschichte suchen will, muß sich mit der Aufführungspraxis der Oper befassen. Schaut man beispielsweise lediglich in das Register von Louis Schneiders *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*¹⁶, einem der wichtigsten Quellenwerke zur preußischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, so wird man Noverres Namen dort vergeblich suchen. Dennoch findet er sich im Text (S. 114 sowie Beilagen S. 51), und zwar bei der Aufzählung des Ballettpersonals, das Schneider in gedruckten Libretti fand. Diese meist zweisprachigen Textbücher bilden, wie die Lektüre von Schneiders Chronik zeigt, eine wesentliche Basis für seine Kenntnis von Daten und Personalien. Die Auswertung früher Textbücher zu Opern und Singspielen gehört seit dem 19. Jahrhundert zur musikwissenschaftlichen Methodik, während ihre Nutzung für die Theaterwissenschaft, ihre Behandlung als Auführungsdokumente, noch heute längst nicht in ausreichendem Maße stattfindet. Dabei waren die Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts weder als Musikdrucke noch als literarische Erzeugnisse konzipiert, sondern sie stellten regelrechte »Programmhefte« dar, die im Theater verkauft oder verteilt wurden und dem anwesenden Publikum ein Maximum an Informationen zur bevorstehenden Aufführung bieten sollten, viel mehr als ein bloßer Theaterzettel: Im Idealfall enthält ein Libretto des 18. Jahrhunderts den kompletten Text der Gesänge und Rezitative sowie die Szenenanweisungen, ferner Ort und Datum der Aufführung, Angaben über den Autor und den Komponisten, den Bühnenbildner, die Besetzung der Rollen und – die vorkommenden Ballett-Einlagen mit ihrem Personal. Selbst in fachkundig bearbeiteten Libretto-Katalogen aus neuester Zeit werden zuweilen solche wichtigen Personal-Informationen noch unterschlagen, weil der bearbeitende Bibliothekar sie für unwesentlich hält.¹⁷

Wenn die Libretti aber Angaben zum Ballett enthalten, so kann der Historiker hier viel mehr Aufschluß erwarten als in irgendwelchen Hofmarschallamts- oder Rentkammer-Akten, die von den Forschern immer gern anvisiert werden, aber doch in der Regel nur trockene, wenig aussagekräftige Engagements- und Besoldungsfragen behandeln. Auf den einfachen Gedanken, die in Frage kommenden Libretti systematisch zu überprüfen, scheint bis heute kaum einer der vielen Noverre-Biographen gekommen zu sein.¹⁸ Dabei läßt sich auf diesem Wege eine recht klare Vorstellung von der Tätigkeit gewinnen, die der spätere »Shakespeare des Balletts«¹⁹ in den ersten Jahren seiner Laufbahn als Mitglied einer französischen Ballettgruppe am preußischen Hof auszuüben hatte. Die Ergebnisse meiner Forschungen in dieser Richtung seien im folgenden, ohne weitere methodologische oder musikwissenschaftliche Erörterung, als bloße Faktensammlung zusammengefaßt und, soweit notwendig, quellenkundlich belegt. Die Verpflichtung einer Ballett-Truppe als unverzichtbarer Bestandteil eines Opernbetriebs gehörte zu den ersten Forderungen, die Friedrich II. im Rahmen seiner Pläne zur Wiedererrichtung einer



Jean Georges Noverre, Kupferstich von G. Roger nach Pierre Narcisse Guérin. 1804.

höfischen Musik- und Theaterkultur in Berlin stellte, nachdem er 1740 den Thron Preußens bestiegen hatte. Schon im August 1742, also noch vor Fertigstellung des neuen Opernhauses Unter den Linden, waren die ersten Tänzer aus Paris eingetroffen, darunter der Ballettmeister Michel Poitiers (auch: Poitier) mit seiner Geliebten, der Primaballerina Cathérine Roland; ferner Marianne Cochois (auch: Cauchoy) mit ihrem Bruder und ihrer älteren Schwester Babet, der späteren Marquise d'Argens, einer geistreichen und charmanten, umfassend gebildeten Schauspielerin und Tänzerin. Bei der Eröffnung des Theaters mit Grauns Oper *Cesare e Cleopatra* füllten sie mit Pas de deux und Pas de trois die Divertissements nach den Aktschlüssen. In der Folgezeit verlangte Poitiers aus berechtigten künstlerischen Erwägungen das Engagement eines kompletten Corps de ballet, und als der sparsame König die Absicht äußerte, dieses von Fall zu Fall aus Dilettanten, jungen Berliner Bürgersleuten, ergänzen zu wollen (die Kosten für den Opernhausbau, die Dekorationen und die hochrangigen Sänger hatten bereits erhebliche Mittel verschlungen), fühlte Poitiers seine Kunst profaniert; er machte seinem Verdruß durch schlechtes Benehmen Luft, so daß er bereits im August 1743 in Ungnade entlassen wurde. Er reiste ab, nahm aber Demoiselle Roland mit, sehr zum Bedauern des Königs, der die schöne Ballerina in einem anonymen Artikel in der Spenerischen Zeitung als »eine der größten Tänzerinnen von Europa« bezeichnete. Es wurde nun der preußische Gesandte am französischen Hof, Monsieur de Chambrier, beauftragt, in Paris unverzüglich für Ersatz zu sorgen. Schon im folgenden Monat gelang es ihm, den Solotänzer Jean-Barthélémy Lany (1718–1786) als neuen Ballettmeister zu gewinnen, im Verein mit seinen beiden Schwestern als Tänzerinnen. Bezüglich ihrer Aufgaben und Gagen schreibt Chambrier am 15. Oktober 1743 an den König: »... à savoir: Lany en qualité de maitre de ballet et de premier danseur et aux appointemenis de deux mille écus par chaque année ... Madeleine Lany pour danser seule à l'opéra et Charlotte Lany pour danser dans les prologues et dans les ballets aux appointements de mille écus pour les deux chaque année.«

Lany durfte nun auch das unter Poitiers so unzureichend gewesene Corps de Ballet durch Engagement weiterer Mitglieder auffüllen, so daß die künftig übliche Stärke von 18 bis 20 Tänzern erreicht wurde. Schon die ersten drei Künstler, die er für das Berliner Hoftheater verpflichtete, rechtfertigten das Vertrauen in seine Fähigkeit, den qualitativen Ansprüchen des Königs zu genügen: Außer Lanys Schwestern Louise-Madeleine und Charlotte wurde der 16jährige Jean-Georges Noverre engagiert, der nach Ausbildung durch den großen Louis Dupré (1697–1774) erst im Juni desselben Jahres sein tänzerisches Debüt am Théâtre de la Foire bestanden hatte. Von dem bedeutenden, damals bereits namhaften Lany an den Hof des Königs von Preußen mitgenommen zu werden war für den Anfänger Noverre sicher nicht, wie Petermann meint, »ein weniger attraktives Angebot«, sondern