MATERIALIEN DES ITW BERN



Helena Langewitz

Oper – Garten – Lustschloss

Natur im Musiktheater und die Gartenanlage der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen im 18. Jahrhundert

CHRONOS

Materialien des ITW Bern, Bd. 21

Herausgegeben von Andreas Kotte
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Helena Langewitz

Oper – Garten – Lustschloss

Natur im Musiktheater und die Gartenanlage der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen im 18. Jahrhundert

CHRONOS

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Baden-Württemberg

STAATLICHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN

CC BY NC ND

Informationen zum Verlagsprogramm
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Alessandro Galli Bibiena: Entwurf einer Gartendekoration mit zentraler Brunnenanlage, o. J. Feder aquarelliert, 26, 9 x 42, 6 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35238 Z.

© 2024 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1726-8
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1726

Inhalt

Einführung *9*

1 Der Hof in der Schwetzinger Sommerresidenz *27*
Zu den unterschiedlichen Funktionen des Schlosses und der Sommerresidenz 27
Vom Dorf zur Stadt? Ortschaft im Wandel 32
Lustschloss und -garten Schwetzingen 35
Carl Theodor und Elisabeth Augusta in Schwetzingen 40
Der Kurfürst als «vornehmster Particulier» auf dem Lande 44
«Divertissemens champêtres» in der sommerlichen Gegenwelt 49

2 Musiktheaterpraxis im Spannungsgefüge zwischen Residenz und Campagne *55*
Der «Palais du plaisir» in Mannheim und
das «kleine, aber bequeme» Schwetzinger Theater 57
Das Libretto als Quelle, Anlässe und Auftraggeberschaft 72
Gattungen für das Jagd- und Lustschloss 80
Naturschauplätze in den Libretti und Dekorationsentwürfen
für die kurpfälzische Hofbühne 91
Wildnis, Landschaft und Garten in den Mannheimer und
Schwetzinger Opern 98

3 Die Gartenanlage bis zum Ende der Mannheimer Regierungszeit von Carl Theodor und Elisabeth Augusta *141*
Die Gartenanlage ab 1753 146
Überarbeitung, Erweiterung und Ausstattung des Gartens ab 1761 157
Das Gartentheater beim Apollotempel 163
Landschaftliche Gartengestaltung 169
Zu den Ausstattungselementen Skulptur und Tempel
aus Sicht der Oper 175
«[D]e la création de Charles-Théodore»? Auftraggeberschaft und
Repräsentation der Kurfürstengatten im Garten 185
Gartenrezeptionen 198

4 Naturdarstellungen in den Opern zwischen 1753 und 1759 *205*
Von unbewohnten Inseln und Wäldern –
Wildnis in der Natur 205
Der Wald als wechselhafter Schauplatz in *Il figlio delle selve* 1753 205
Die angenehme Insel als Paradox in *L'isola disabitata* 1754 215
Komische und tragische Wälder in *Il Don Chisciotte* 1755 219
Von der unbewohnten Gegend zur fruchtbaren Landschaft
in *Le nozze d'Arianna* 1756 225
Die Faszination für unbewohnte Gegenden 229
Die Versprechen der Landschaften 233
Landschaft und befreite Gesellschaft in *Leucippo* 1757 233
Mythologische und rustikale Landschaft 237
Gartenszenerien 238
Der Garten als Prospekt und Standessymbol in *J Cinesi* 1756 238
Städtischer Nutzgarten versus ländliche Gegend
in *Il filosofo di campagna* 1756 241
Der Garten als Inselreich in *Cythère assiégée* 1759 245
Gartendiversität 248
Wechselseitige Perspektivierung von Oper, Garten,
Jagd- und Lustschloss 250
Weibliche und männliche Naturräume 256

5 Naturdarstellungen in den Opern zwischen 1771 und 1776 *267*
Kurzes Comeback der Wildnis 267
Neue Wälder für *Il figlio delle selve* 1771 und
der Einbezug des Waldes in die Landschaft 267
Die ländlichen Gegenden nehmen überhand 271
Ideelle Hirtenlandschaft in der Frisierstube in
L'amore artigiano 1772 271
Die Landschaft als Gegenstand der Betrachtung
in *La contadina in corte* 1772 274
Ein klingendes Landschaftsgemälde in *Amor vincitore* 1774 278
Landschaftsausblick in *La festa della rosa* 1776 280
Des «ächten Schäfers überdrüßig»:
Die Landschaften und ihre Bewohner 283
Alte und neue Lustgartenentwürfe und ihre Nutzungen 285
Zauberinsel Garten als überholtes Modell in *L'isola d'Alcina* 1773 285
Reflexion höfischen Verhaltens auf dem Sommersitz
in *L'Assemblèa* 1773 288
Antikischer Palastgarten in *Alceste* 1775 290
Infragestellung und Erweiterung der herkömmlichen
Lustgartenszenerie 292

«Dans le style de la nature»: Wechselseitige Perspektivierung von Oper, Garten und Lustschloss 294
Wirkungsdimensionen von «campagna ridente» und Garten 298
Der Garten als «sprechender» Prospekt und als Zone der Begegnung unterschiedlicher Stände 300

6 Der Schwetzinger Schlossgarten als Theater- und Festraum im Sommer 1775 *307*
Die bedrohte und gerettete Kurpfalz als Vorbild für Mattia Verazis *L'Arcadia conservata* 309
Musikalische Aspekte Arkadiens 315
Apollo- und Vestatempel innerhalb des Schauplatzes Natur 322
Das Gartenfest als Impulsgeber? Die Förderung der deutschen Sprache in der Kurpfalz und das Singspiel *Günther von Schwarzburg* 1777 327

7 «Du bist die Sonn, die Blumen wir»: Metaphorische Verflechtungen von Staat und Garten *337*

Fazit *345*

Dank 353

Anhang 356
Abbildungsverzeichnis 391
Notenbeispiele 397
Abkürzungen 398
Literatur 399



Abb. 1: Wiegand Schäffer: Medaille zu Ehren von CAR[L] PHIL[IPP] THEODOR, 1739.

Einführung

Das Bild eines wohlgeordneten Gartens, von der aufgehenden Sonne beschienen, ziert den Revers der Medaille (Abb. 1), deren Avers den Pfalzgrafen, Herzog von Sulzbach und angehenden Kurfürsten Carl Philipp Theodor (1724–1799) im Alter von 15 Jahren wiedergibt – drei Jahre vor seinem Regierungsantritt.[1] Die den Himmel überspannende Umschrift «OMNIBUS UT PROSIT» verweist auf die mit Carl Theodors bevorstehender Regentschaft verknüpfte Hoffnung auf das Wohlergehen aller.[2] Der Garten vereint mit Wasserspielen, symmetrisch angelegten Parterreflächen und einer in die Landschaft hinausweisenden Allee wesentliche Elemente des geometrisch angelegten Barockgartens.[3] Er versinnbildlicht einerseits die auf Carl Theodors zukünftige Aufgaben abgestimmte Erziehung, die ihn zu einer guten Regentschaft, der «Herrschens-Kunst», befähigen soll.[4] Andererseits steht die Gartenanlage für die gesellschaftliche Ordnung im Staat, deren verschiedene Bestandteile als «Muster des Zusammenlebens» wiedergegeben werden.[5] In dem hier repräsentierten Gartenstaat scheint sich die Rollenverteilung weitgehend noch so zu gestalten, wie es Daniel Caspar von Lohenstein 1689 in seinem Roman *Grossmüthiger Feld-Herr Arminius* formuliert: «im Garten eines Reichs sind Unterthanen Gewächse / der Fuerst die Sonne».[6] Garten und Natur metaphorisch für das Staatsgebilde oder die Gesellschaft fruchtbar zu machen, erweist sich dabei als längst etablierter, bereits in der antiken Geschichtsschreibung sowie in der Bibel angewandter Kunstgriff.[7]

1 Seit dem Tod seines Vaters Herzog Johann Christian von Sulzbach im Jahr 1733 war Carl Theodor nicht nur Herzog von Sulzbach, sondern er stand gleichzeitig auch als präsumtiver Erbe des Kurfürsten Carl Philipp fest. Vgl. Mörz 1991, S. 17. An die Regierung seines Stammlandes gelangte er jedoch erst mit Erlangung der Volljährigkeit 1742.

2 «Auf dass es allen wohlergehe.» Alle Übersetzungen sind, sofern nicht anders vermerkt, von der Autorin.

3 Anneliese Stemper deutet die Möglichkeit an, dass dem auf der Medaille wiedergegebenen Gartenausschnitt eine Ansicht des Hofgartens in der sulzbachischen Residenz zum Vorbild diente. Vgl. Stemper 1997, S. 472.

4 Zur Symbolkraft von Gartendarstellungen in Bezug auf die Herrschaft eines Fürsten Vgl. Jöchner 2001, S. 58. Heinz-Joachim Schulzki deutet die Gartendarstellung auf der Medaille als Anspielung auf die Erziehung des jungen Fürsten. Vgl. Schulzki 1999, S. 20.

5 Demandt 1978, S. 107. Zum metaphorischen und symbolischen Gehalt von Gärten vgl. auch Nelle 2005.

6 Lohenstein 1973, Bd. 2, S. 781.

7 Vgl. Tabarasi 2007, S. 354.

Zum Zeitpunkt der Medaillenprägung war in keiner Weise absehbar, dass die Gartenthematik eng mit dem Wirken des späteren Kurfürsten und seiner Gattin Kurfürstin Elisabeth Augusta verknüpft sein würde: 1753, elf Jahre nach dem 1742 erfolgten Regierungsantritt, begann die Neuanlage eines weitläufigen Gartens bei ihrem in der Schwetzinger Sommerresidenz gelegenen Jagd- und Lustschloss. Dessen Ausgestaltung sollte im Auftrag des Kurfürsten auch dann noch weiterverfolgt werden, als er 1778 nach dem Tod von Kurfürst Maximilian III. Joseph und dem Erbanfall Bayerns seine Residenz nach München verlegte. Noch zu Lebzeiten des Kurfürsten, im Jahr 1795, wurde der Garten, den einige Zeitgenossen zum paradiesischen Abbild der Pfalz stilisierten, zu einem «Churpfälz[isch]en Monument» erklärt.[8]

Die erste ausführliche, einem grösseren Adressatenkreis zugängliche Beschreibung des Schlossgartens wurde samt einem Gartenplan 1769 in den *Etrennes palatines* veröffentlicht.[9] Diese handliche Publikation enthält unter anderem die Sehenswürdigkeiten in Mannheim und Umgebung, weshalb sie etwa von Bildungsreisenden, welche die Residenzstadt Mannheim seit den 1760er-Jahren zunehmend aufsuchten, gerne herangezogen wurde.[10] Neben einer Beschreibung unterschiedlicher Bereiche der Schwetzinger Gartenanlage liefert die Publikation auch Anhaltspunkte zur Genese des Gartens sowie zum Verständnis der programmatischen Ausrichtung bestimmter Abschnitte. Insbesondere für externe Besucher erwies sich eine solche Beschreibung als unerlässlich, da sich Urte Stobbe zufolge «die Bedeutung von Gärten dem Betrachter in der Regel nicht von selbst erschließt».[11]

Umso drängender stellt sich die Frage, welche Hinweise zum Verständnis und zur Rezeption der Gartenanlage den Zeitgenossen vor der 1769 veröffentlichten Beschreibung gegeben waren. Dies gilt gerade auch für die Mitglieder des Hofes, welche sich während der Sommermonate üblicherweise in Schwetzingen aufhielten. In diesem Zusammenhang erweist sich die Tatsache von zentraler Bedeutung, dass im Sommer 1753, zeitgleich mit dem Beginn der Neuanlage des Gartens, das von Nicolas de Pigage neu erbaute Schwetzinger Theater eröffnet wurde. Im Zuschauerraum mit Naturmotiven dekoriert, thematisierten die dort aufgeführten Opern auffallend häufig Naturszenerien. Diese werden in den Operntextbüchern beschrieben, im Bühnenbild visualisiert und in der Musik zum Klingen gebracht. Die räumliche Nähe zwischen der gestalteten

8 Vgl. Klein, Denkmal, 1775, S. 24. Die Bezeichnung des Gartens als «Churpfälz[isch]es Monument» rührt von dem für weite Teile der Gartengestaltung verantwortlichen Gartenarchitekten Nicolas de Pigage und stammt aus dem *Protocollum commissionale* einer Schlossgartenbegehung, in deren Rahmen 1795 die Massnahmen zum Erhalt der Gartengestalt festgehalten wurden. Vgl. Troll 2012, S. 207. Das *Protocollum commissionale* dient auch den heutigen Erhaltungs- und Wiederherstellungsmassnahmen im Schlossgarten als unentbehrliche Quelle und stellt die Grundlage des heutigen *Parkpflegewerks* dar. Vgl. Wertz, Leitlinien, 2007.

9 Etrennes palatines 1769, o. S. Die im Jahr zuvor erschienene Ausgabe des Werkleins war wesentlich kürzer und enthielt keinen Plan der Gartenanlage.

10 Zur Rolle Mannheims als Ziel für Bildungsreisende vgl. Pelker 2002, S. 9.

11 Stobbe 2012, S. 382.

Natur im Aussenraum und der künstlich hergestellten im Theater legt nahe, von einer inhaltlichen Korrespondenz auszugehen.[12]

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es zu zeigen, dass der Musiktheaterpraxis in Schwetzingen zentrale Bedeutung in der semantischen Besetzung der Gartenanlage zukommt. Ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen Gartenanlage und Theaterbühne suggeriert die in den *Etrennes palatines* enthaltene Gartenbeschreibung, indem sie den Begriff der Dekoration einbringt, um die Effekte der Gartenbegehung zu schildern: «[…] à chaque instant on a le plaisir de changer de lieu & de décoration.»[13] «Decoration» bezeichnet dem von Johann Heinrich Zedler herausgegebenen, im 18. Jahrhundert häufig frequentierten *Universal-Lexicon* zufolge sowohl «jedwede Auszierung» in den Bereichen Baukunst und Garten als auch die «gemahlten Scenen, Veränderungen, und Machinen» auf der Opernbühne.[14] Zu den Naturschauplätzen im Musiktheater der Zeit gehörten neben Gartenszenerien – den am häufigsten dargestellten Pleinairszenen – auch Landschaften und Wildnisse.[15] Dementsprechend ist davon auszugehen, dass zeitgenössische Besucher Analogien zwischen aufwendig gestalteten fürstlichen Gartenanlagen und vergleichbaren Räumen auf der Opernbühne erkannten und thematische Verknüpfungen herstellten.[16] Der reisende Musikgelehrte Charles Burney etwa beschreibt den Schwetzinger Garten unter dem Eindruck der unmittelbar zuvor besuchten Aufführung von *La contadina in corte*: «Wenn man in Schwetzingen des Sommers aus der Oper kommt, und in den churfürstl. Garten geht», schreibt er 1772, werde man der «ausserordentlich schön[en]» Anlage gewahr.[17] Die Hör- und Seherfahrung, die Burney in der Operetta giocosa per musica gemacht hatte, dürfte ihn in besonderer Weise auf den Besuch des Gartens eingestimmt und sich auf dessen Rezeption ausgewirkt haben, denn in dieser Oper treten wiederholt emphatische Naturschilderungen auf und ein Garten wird zuletzt als Ort der Versöhnung zwischen den Konfliktparteien inszeniert.[18] Die Wechselbeziehungen zwischen Operninszenierung und Gartenperzeption war in beide Richtungen offen: Besonders aussagekräftige Ausstattungselemente wurden durchaus auf die Bühne zurücktransferiert und höfische Gärten zu besonderen Anlässen selbst zum Theater.[19]

12 Vgl. Leopold 2004, S. 58. Bärbel Pelker erläutert die «Einbeziehung der arkadischen Umgebung der Sommerresidenz» in den Opernspielplan unter anderem anhand der Analogien zwischen den Dekorationsmotiven der «wilde[n] Gegend» und des «angelegten Garten[s]» mit seiner Zusammenführung von französischem und englischem Stil. Pelker 2009, S. 206 f.

13 Etrennes palatines 1769, o. S.

14 Zedler, Art. Decoration, 1734, Sp. 373.

15 Vgl. Viale-Ferrero 1991, S. 42. Vgl. Viale-Ferrero 2001, S. 621.Vgl. Groenewold 1940, S. 5.

16 Das Prinzip der Analogie in ihrer Wirksamkeit für unser Denken ist speziell untersucht worden in Hofstadter/Sander 2014.

17 Burney 1773, S. 75.

18 La contadina in corte o. J. Detailliertere Angaben zu den Schauplätzen finden sich in Tab. 5 im Anhang. Ein vergleichbares Phänomen hat John Rice am Beispiel des Tempels der Nacht in Peter von Brauns niederösterreichischer Garten- und Schlossanlage Schönau nachgewiesen. In der Rezeption des Tempels spielten die in Wiener Theatern gesammelten Seherfahrungen der Besucher eine entscheidende Rolle. Vgl. Rice 2006, S. 159–180.

19 Schröder 1990; Schröder 1993; La Gorce 1996; Oggionni 1997; Ball-Krückmann 2020, S. 532 f.; Ball-Krückmann 2009.

Das intermediale Bezugssystem, in das der Garten eingebunden war, erschöpfte sich jedoch keineswegs in formalen Analogien zwischen Bühne und Garten sowie seiner künstlichen Nachbildung im Bühnenbild. Auch literarische Texte generierten Anregungen für die Gestaltung und Perzeption von Gärten. Vom Schwetzinger Lustschloss mit seiner Gartenanlage 1771 heisst es im Mannheimer *Glücks-Calender*, er sei «ehemals durch die Einbildungskraft der Poeten erschaffen» worden.[20] Die von Dichtern imaginierten Gärten und Landschaften konnten einerseits dazu anregen, diese in der Realität nachzubilden, andererseits trugen sie dazu bei, in realen Anlagen gleichsam literarische Qualitäten zu erkennen. Nicht zuletzt vermittelten die entsprechende Lektüre und Beschreibungen existierender Gartenanlagen ein Begriffsinstrumentarium, mithilfe dessen die Leser und Gartenbesucher ihre Sinneseindrücke benennen und einordnen konnten.[21] Ein durch Literatur etablierter Rahmen der Naturbeschreibung war so fest verankert, dass die Kriterien, die sich für die Beschreibung europäischer Parklandschaften etabliert hatten, von den Entdeckern der «Neuen Welt» auf die dortigen exotischen Landstriche übertragen wurden.[22] Auch Ideen zu neuen Anlagelösungen wurden nicht selten durch Dichtung vermittelt, während sich umgekehrt neuartige Elemente im Bereich der Gartengestaltung inspirierend auf die Bühnenpraktiker und -dichter auswirkten, indem diese die Interaktionsmöglichkeiten der Figuren sowie das Spektrum der zwischenmenschlichen Begegnungen in den fiktiven Bühnengärten entsprechend adaptierten.[23] So kann etwa die Entstehung des Landschaftsgartens nicht zuletzt als Ergebnis vielfältiger intermedialer Transferprozesse verstanden werden.[24]
Neben den bereits genannten medialen Interdependenzen, die zur Reflexion über den Garten anregen, interessiert das Handeln der Figuren in den Naturräumen und ihr Sprechen über diese. Es erlaubt Rückschlüsse darauf, mit welchen Naturkonzepten das Publikum in Berührung kam. Ob ein Stück darauf abzielte, den Schauplatz der Wildnis als Schreckensbild oder als Sehnsuchtsort darzustellen, wird erst daran erkennbar, wie die *dramatis personae* sich zu ihr äussern und mit ihr verfahren.[25] Laut dem Philosophen Hartmut Böhme finden wir in «den Sprechweisen über Natur […] nicht die Natur selbst, sondern Verständigungsformen über diese».[26] Das Verhalten zu bestimmten Naturszenerien sowie ihre Adressierung durch die Bühnenfiguren implizieren demnach auch, welchen Stellenwert unterschiedlichen Naturzuständen im Hinblick auf die gesellschaftliche Ordnung zukommt. Welches Naturbild Opernbühne und Garten jeweils vermittelten und welches Verständnis daran geknüpft war, lag in der Hand von Kurfürst und Kurfürstin, die als Initiatoren und Mäzene des ausgeführten Repertoires und der Gartenanlage fungierten.

20 Glücks-Calender 1771, S. 142.
21 Vgl. Keller 2000.
22 Vgl. Schülting 1997, S. 45.
23 Vgl. Groenewold 1940, S. 82; Brown 1984, S. 52, 54.
24 Vgl. Lauterbach 2012.
25 Zur Bandbreite natürlicher Schauplätze zwischen *locus horribilis* und *locus amoenus* und ihre Wahrnehmung durch die *dramatis personae* vgl. Garber 1974.
26 Böhme 2002, S. 433.

Untersuchungsgegenstand, Vorgehen und Quellenkorpus

Für die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Opernrepertoire und Gartenkunst bieten Lustschloss und -garten der Sommerresidenz Schwetzingen ideale Voraussetzungen, da Konzeption und Gestaltung des Gartens mit dem Einsetzen der Musiktheaterpflege im neu erbauten Schwetzinger Theater zeitlich zusammenfallen – Gartengenese und Opernrepertoire sind über weite Strecken diachron verfolgbar.[27] Zudem erweist sich als günstig, dass die Libretti aus der Zeit von Carl Theodors und Elisabeth Augustas Regentschaft, die einen wesentlichen Bestandteil des Quellenkorpus bilden, weitgehend vollständig erhalten sind.[28]

Die Untersuchung beginnt mit dem Jahr 1753 und damit mit der ersten Gestaltungsphase des Gartens, die sich bis 1761 erstreckt und vom Hofgärtner von Zweibrücken Johann Ludwig Petri und seinem Schwager Ludwig Wilhelm Köllner realisiert wurde.[29] In etwa parallel dazu lässt sich eine erste Phase der Schwetzinger Musiktheaterpflege konstatieren, die sich bis ins Jahr 1759 erstreckt. Während der zweiten Phase der Gartenentwicklung, die mit der Planung der Orangerie 1761 begann und in welcher der Architekt Nicolas de Pigage 1762 zum Gartendirektor ernannt wurde, spielte man keine Opern in Schwetzingen. Erst im Sommer 1771 erfolgten wieder regelmässig Opernaufführungen während der Schwetzinger Sommermonate. Die zweite Phase der Musiktheaterpflege fällt dabei etwa mit der dritten der Gartenentwicklung zusammen, die 1774 im Zuge der Um- und Neugestaltung des Gartens im Stil des englischen Landschaftsgartens einsetzte.[30]

Die chronologische Betrachtung des Opernrepertoires erlaubt es, den Wandel der auf die Natur bezogenen ideellen Konzepte in den Opern herauszuarbeiten. Die Zusammenführung mit den Befunden zur annähernd zeitgleich sich abzeichnenden Gartenentwicklung vermeidet den in vergleichbaren Untersuchungen anzutreffenden Fehler, die in den Opernlibretti vorgegebenen Natur- und Ausstattungsmotive mit einem Erscheinungsbild des Gartens abzugleichen, das zum Zeitpunkt der jeweiligen Operninszenierung noch gar nicht realisiert war.[31]

Die kurpfälzischen Libretti enthalten insgesamt reiches Material, das für die vorliegende Untersuchung für die Zeit der regelmässigen Opernproduktionen 1748 bis zum Wegzug des kurpfälzischen Hofes 1778 nutzbar gemacht wird: Neben Szenenanweisungen natürlicher Szenerien von Gärten und Landschaften sind es die Texte der Bühnenfiguren, in denen sie sich zu Naturszenerien beschreibend und interpretierend äussern.

27 An anderen fürstlichen Höfen wie Wien, Dresden und Stuttgart war es üblich, zwischen unterschiedlichen Lust- und Jagdschlössern zu wechseln.

28 Vgl. Herrmann 1984.

29 Vgl. Reisinger 2008, S. 74.

30 Vgl. Heber 1986, S. 466; Schmitt 2016, S. 127; Reisinger 2008, S. 74. Reisinger schlägt an anderer Stelle vor, die dritte Phase bereits 1773 anzusetzen. Vgl. Reisinger 2008, S. 96.

31 Eine Vorgehensweise, die inhaltliche Kongruenzen feststellt, ohne den zeitlichen Rahmen zu berücksichtigen, findet sich bei Fehrle-Burger 1977. Verallgemeinernd erklärt auch Silke Leopold das «gleichsam arkadische Schwetzingen mit seinem herrlichen Park zum ideellen Schauplatz aller dort gespielten Opern». Leopold 2004, S. 58.

Die in der Forschung bisher erst vereinzelt berücksichtigten Bühnenbildentwürfe mit Natur- und Gartenmotiven der am kurpfälzischen Hof tätigen Theaterarchitekten und -maler werden in dieser Arbeit erstmals in grösserem Umfang versammelt. Sie offenbaren eine grosse Bandbreite unterschiedlicher Lösungen für Natur- und Gartenszenerien und werden vor dem Hintergrund der Frage untersucht, wie sich Text und Bild zueinander verhalten. Welche in den Szenenbeschreibungen genannten Elemente werden in welcher Form in die Bühnenbildentwürfe aufgenommen? Wie wandelt sich das Erscheinungsbild von Natur auf der kurpfälzischen Bühne im untersuchten Zeitraum? In welchem Kontext können die Naturbilder verortet werden und lassen sich Aussagen zur intendierten Wirkung treffen?
Die Ergebnisse der Schauplatzanalyse werden mit dem Fokus auf die in Schwetzingen aufgeführten Opern anhand der Aussagen der Figuren daraufhin untersucht, wie die Naturszenerien genutzt und funktionalisiert wurden. Im Zentrum stehen dabei die Libretti mit Naturschauplätzen, die für die Aufführung in Schwetzingen neu verfasst, auf der Grundlage einer bestehenden Textvorlage wesentlich bearbeitet oder neu gedruckt wurden. In den 1750er-Jahren sind dies primär die von Ignaz Holzbauer neu vertonten Libretti, die zumeist Überarbeitungen existenter Texte darstellen oder von Hoflibrettist Mattia Verazi neu verfasst wurden. Bei den ab den 1770er-Jahren aufgeführten Opern konzentrieren sich die Ausführungen auf die Beispiele, die entweder ausschliesslich oder zuerst in Schwetzingen zur Aufführung gelangten, bevor sie in Mannheim nachgespielt wurden.
Zeitgenössische Beschreibungen von Garten, Schloss und Sommerresidenz in der Reiseliteratur, in Stadtführern, Lotterieempfehlungen, Lobschriften etc., aber auch Gesandtschaftsberichte sowie die persönliche Korrespondenz von Hofmitgliedern und Gästen eröffnen demgegenüber eine Perspektive auf die Darstellung und Wahrnehmung von Lustschloss und -garten Schwetzingen und vermitteln Anhaltspunkte dafür, welche Aspekte als besonders bemerkenswert angesehen wurden, wie der Raum erlebt und auf welche Referenzen aus Mythologie und Geschichte zurückgriffen wurde, um das Erscheinungsbild idealisierend zu überhöhen. Ergänzend dazu werden Gartenpläne und -ansichten herangezogen, ebenso wie Porträts von Kurfürstin und Kurfürst. Texte und Bildmaterialien zum Schwetzinger Garten werden im Hinblick auf die Frage ausgewertet, inwiefern sich die allmählich realisierte Gartenanlage zu den Naturschauplätzen in den Opern in Bezug setzen lässt.
Basierend auf diesem umfangreichen Quellenkorpus sowie der entsprechenden Forschungsliteratur werden die mit bestimmten Naturzuständen verknüpften Zuschreibungen und die verschiedenen Funktionen von Garten und Natur sowohl hinsichtlich der auf der Opernbühne gegebenen fiktiven Situationen als auch in der Realität untersucht.

Analysemodell der drei Naturzustände

Die hier verfolgte Engführung von Naturdarstellungen auf der Opernbühne mit der Entstehung und Weiterentwicklung einer Gartenanlage erfordert ein Analysemodell, das die Vergleichbarkeit beider Gegenstandsbereiche durch übertragbare Kategorien erhöht. Letztere sollten zudem möglichst nah an der zeitgenössischen Terminologie

orientiert sein. Die Beschreibung des Schwetzinger Schlossgartens in den *Etrennes palatines* verwendet die Begriffe «sauvage», «champêtre» und «cultivé», um die unterschiedlichen Stile in den verschiedenen Partien der Anlage zu charakterisieren, und hebt lobend hervor, dass sie in einem ausgewogenen Verhältnis zusammengeführt worden seien.[32] Diese Kategorien unterscheiden zwischen den drei grundlegenden Naturzuständen Wildnis, Landschaft und Garten, die wiederum dem Konzept der *hierarchy of natures* des Gartenkunsthistorikers John Dixon Hunt zugrunde liegen.[33] Etwa zeitgleich mit Claudia Lazzaro wies Hunt auf das in der Renaissance verbreitete, an Cicero angelehnte Verständnis einer zweiten oder anderen Natur der Kulturlandschaft hin, auf dem aufbauend der Garten als dritte Natur bezeichnet wurde.[34] In seiner Schrift *De natura deorum* erwähnt Cicero das menschliche Potenzial, mit den eigenen Händen die Landschaft zu bewirtschaften, um «in rerum natura quasi alteram naturam efficere».[35] Im Gefolge von Cicero brachten die Theoretiker Jacopo Bonfadio und Bartolomeo Taegio im 16. Jahrhundert den Begriff einer dritten Natur für den Garten ins Spiel.[36] Die genannten Naturzustände ergänzt Hunt in seinem Kategoriensystem der *hierarchy of natures* um den ersten Naturzustand des quasi Gegebenen, den Urzustand der Natur als Wildnis.[37] Während der primäre Naturzustand keine Eingriffe des Menschen in seine Gestalt aufweise, bezeichne der sekundäre die urbar gemachte Natur der Kulturlandschaft einschliesslich der Anlage von Strassen, Häfen usw., der tertiäre Zustand die Gestaltung der Natur nach ästhetischen Gesichtspunkten, wie sie im Garten in Erscheinung trete.[38] «If the third nature of gardens is an ordering or formal rectification of a second, ‹natural› landscape, then it took a knowledge and experience of each, not to mention of their respective differences from the first nature, to appreciate the other.»[39] Idealerweise wurden die Repräsentationen der unterschiedlichen Naturzustände – wie in Schwetzingen – dem Prinzip der Abwechslung folgend in ein und derselben Gartenanlage vereint.[40]

Das Kategoriensystem der drei Naturzustände erwies sich darüber hinaus auch hinsichtlich einer gattungsübergreifenden Untersuchung der natürlichen Szenerien in den Opern als geeignet. Bisherige in der Musiktheaterforschung vorgeschlagene Schemata zur Kategorisierung von Handlungsschauplätzen beziehen sich zumeist recht einseitig auf eine Gattung – Dramma per musica beziehungsweise Opera buffa – oder erweisen sich entweder als zu ungenau oder aber als zu eng gefasst und spezifisch, weshalb sie

32 Vgl. Etrennes palatines 1769, o. S.
33 Vgl. Hunt 1992.
34 Vgl. Lazzaro 1990, S. 9 f. Zum Garten als dritter Natur vgl. auch Jöchner 2001, S. 18 f.
35 Cicero 1996, 2. Buch, V. 152, S. 214: «mitten in der Natur gewissermaßen eine zweite Natur zu schaffen». Cicero 1996, 2. Buch, V. 152, S. 215. Zu Ciceros Werk vgl. auch Glacken 1967, S. 145 f.
36 Jacopo Bonfadio bringt den Garten als dritte Natur in einem Brief von 1541 und Bartolomeo Taegio in seiner Abhandlung *La Villa* aus dem Jahr 1559 zur Sprache. Vgl. Lazzaro 1990, S. 9 f.
37 Vgl. Hunt 1992, S. 197.
38 Vgl. hierzu auch Glacken 1967, S. 146.
39 Hunt 1992, S. 205.
40 Vgl. Lazzaro 1990, S. 18 f.

auf die gleichzeitig stattfindende Untersuchung des Gartens nicht uneingeschränkt übertragbar sind.[41]

Dichte Beschreibung, Heterotopie und Habitus – methodischer und theoretischer Rahmen

Für die Zusammenführung der Gegenstandsbereiche Garten und Oper erwies sich eine interdisziplinäre Herangehensweise als zielführend, wie sie in jüngerer Vergangenheit im Bereich der Musiktheaterforschung zunehmend fruchtbar gemacht wird.[42] Forschungsansätze, welche Musiktheater und seine Akteure eingebunden in den gesellschaftlichen und politischen Kontext der Zeit untersuchen, sind zudem in der Lage, das über die Opernbühne hinausreichende System unterschiedlicher Verweise und die vielfältigen Beziehungsgeflechte offenzulegen. Dies haben jüngst Untersuchungen zur Musiktheaterpraxis an den Höfen in Dresden, Wien, München und Berlin gezeigt.[43]
Die methodische Herangehensweise orientiert sich an den Maximen der im weitesten Sinne als kulturwissenschaftlich zu verstehenden «dichten Beschreibung» des Ethnologen Clifford Geertz. In Anlehnung an Max Weber versteht Geertz Kultur als ein Gewebe von Bedeutungen, das der Mensch selbst gesponnen hat und in das er zugleich mit eingewirkt ist. Zugleich begreift er Kultur als «ineinandergreifende Systeme auslegbarer Zeichen», die nicht als «Instanz [funktionieren], der gesellschaftliche Ereignisse, Verhaltensweisen, Institutionen oder Prozesse kausal zugeordnet werden könnten», sondern vielmehr als «ein Kontext, ein Rahmen, in dem sie verständlich – nämlich dicht – beschreibbar sind».[44] Dabei wird die das kulturelle Gewebe untersuchende Wissenschaft, die «nach Bedeutungen sucht», von der Gesetzmässigkeiten suchenden experimentellen Wissenschaft abgegrenzt.[45] Deren aus der Erhebung von Daten resultierende «dünne» Beschreibung steht der von Geertz als «dicht» verstandenen Beschreibung gegenüber. Thomas Sokoll beschreibt die «dichte Beschreibung» als

> eine methodische Operation, die an eine bestimmte Vorstellung von Kultur und Gesellschaft gekoppelt ist [… und darauf abzielt,] Kultur als Kontext darzustellen, indem sie

41 Willem Sutherland orientiert sich bei der Bildung der Bühnenbildkategorien an der von dem Jesuitenpater Claude-François Ménestrier Ende des 17. Jahrhunderts am Beispiel der französischen Oper entwickelten Einteilung unterschiedlicher Bühnenszenerien, die im Bereich der natürlichen Pleinair-Szenen jedoch nur eine Unterscheidung von Landschaft und Garten kennt. Vgl. Sutherland 2000. Die von Mary Hunter vorgeschlagenen natürlichen Aussenraumkategorien «landscape», «garden» oder «Gothic environments» weisen alle ein mehr oder weniger stark in die Natur eingreifendes Handeln der Menschen auf. Hunter 1991, S. 94. Susanne Rode-Breymann wiederum benennt mit dem Garten als «dem Palast nahe[m] Naturraum» und dem Wald beziehungsweise dem Feld, die «für die vom Hof entfernte Natur» stünden, zwei gegensätzliche Naturschauplätze. Rode-Breymann 2010, S. 365 f.

42 Telesko 2017; Scharrer/Lass/Müller 2020.

43 Exemplarisch seien folgende Untersuchungen genannt: Henze-Döhring 2000; Mücke 2003; Werr 2006; Fischer 2007; Werr 2010; Rode-Breymann 2010; van der Hoven 2015.

44 Vgl. Geertz 1987, S. 21.

45 Ebd., S. 9.

> einzelne soziale Tatbestände in ihrer Bedeutung im gesellschaftlichen Zusammenhang entfaltet, der selbst wiederum nur als mehrschichtiger Bedeutungszusammenhang faßbar ist.[46]

Auf den hier im Zentrum stehenden Gegenstand angewendet bedeutet dies, dass die Untersuchung der Wechselwirkung von Musiktheaterrepertoire und Gartengestaltung unter Berücksichtigung des übergeordneten gesellschaftlichen Kontextes der Sommerresidenz erfolgt. Dies zielt einerseits darauf ab, «Bedeutungsstrukturen» herauszuarbeiten und sie bezogen auf ihre «gesellschaftlichen Grundlage und Tragweite» zu bestimmen und einzuordnen.[47] Andererseits wird der Versuch unternommen, den auf Garten und Natur bezogenen «sozialen Diskurs», wie er in den Opernlibretti auftritt, nachzuzeichnen und Umbrüche zu identifizieren.[48]
Das zwischen Jagd- und Lustschloss Schwetzingen sowie der Mannheimer Residenz bestehende Spannungsverhältnis hatte erheblichen Einfluss sowohl auf die Spielplangestaltung als auch auf das künstlerische Konzept der Gartenanlage. Durch die Situierung auf dem Lande war die Sommerresidenz nicht nur geografisch und räumlich von Mannheim unterschieden, sondern auch in Bezug auf das darin verfolgte kulturelle Handeln: Für den kleineren Hofstaat herrschte ein reduziertes Zeremoniell und man ging anderen Beschäftigungen nach als in der Residenz.
Zu untersuchen gilt es demnach auch, welchen Beitrag das Schwetzinger Repertoire, das sich unter anderem hinsichtlich der jeweils gewählten Gattungen und der dargestellten Schauplätze von dem Mannheimer unterschied, zur Wahrnehmung des Lustschlosses beitrug.[49] Ausgehend von der Annahme, dass der Aufenthalt in Mannheim für einen Grossteil des Hofstaats die Regel war und als gewöhnlich wahrgenommen wurde, kam der Sommerresidenz Schwetzingen die Bedeutung einer Ausnahme, eines anderen Ortes zu, einer Heterotopie im Sinne des Philosophen Michel Foucault.[50]
In Abgrenzung von den Utopien, die «Plazierungen ohne wirklichen Ort [… sind und] wesentlich unwirkliche Räume» darstellen,[51] definiert Foucault Heterotopien als

> wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewißermassen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.[52]

46 Sokoll 1997, S. 249. Hervorhebung im Original.
47 Geertz 1987, S. 15.
48 Vgl. ebd., S. 28.
49 Zu den in Schwetzingen gespielten Gattungen vgl. Walter 1898, S. 106 f., 153; Stahl 1940, S. 243.
50 Zur Gegenüberstellung des Normalen und des «sozial Imaginären» in Form der Heterotopie vgl. Warning 2009, S. 14.
51 Foucault 1991, S. 68.
52 Ebd.

Damit sind die Heterotopien den «künstlichen Paradiesen» verwandt, die Florian Nelle sowohl im Theater des Barock als auch im englischen Landschaftsgarten festmachen konnte. «Visionen einer besseren Welt vermittelnd, [hätten diese] aber anders als die Utopien ganz ausdrücklich einen Ort im Hier und Jetzt.»[53] Für Nelles Verständnis der sinnlich erfahrbaren künstlichen Paradiese entscheidend ist, dass diese nicht im luftleeren Raum existieren, sondern «das Versprechen der Glückseligkeit an konkrete Dinge» wie beispielsweise die «Herrschaft eines bestimmten Fürsten» binden.[54] Obwohl sie von flüchtiger Natur sind, wirken die künstlichen Paradiese auf die Gesellschaft zurück und dienen dieser als «Modelle zur Orientierung und Organisation».[55]

Den Garten bezeichnet Foucault als älteste Heterotopie. Durch unterschiedliche, nebeneinander gelagerte Abschnitte könne im Garten ein Abbild der gesamten Welt als Mikrokosmos wiedergegeben werden.[56] Einem *theatrum mundi* vergleichbar, konnten im Garten als einem Ort der Schau zudem komplexe Ordnungen wissenschaftlicher, pflanzenkundlicher, aber auch gesellschaftlich-sozialer Natur vereinfachend und ordnend-schematisierend repräsentiert werden.[57] Das Potenzial, mehrere voneinander unterschiedene Orte auf derselben Lokalität hervorzubringen, teilt die Gartenkunst mit (Musik-)Theateraufführungen, in denen Foucault das Potenzial erkennt, «an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind».[58]

Zwar wurde bemerkt, dass die «Konzeptualisierung der Heterotopie-Idee bei einem sonst so systematischen und schulbildenden Denker wie Michel Foucault bemerkenswert assoziativ geschieht», aber vielleicht liegt darin auch ihr Potenzial, Anknüpfungspunkte für unterschiedliche Forschungsdisziplinen zu bieten und sich an die speziellen Bedürfnisse kulturell-medialer und literarischer Forschung anzupassen.[59]

Im Unterschied zu den Gärten ist die Theaterbühne in der Lage, unterschiedliche Orte nicht nur neben-, sondern auch in zeitlicher Abfolge nacheinander zu produzieren.[60] Diese Orte, Innen- wie Aussenräume, knüpfen entweder an die Lebenswelt der Zuschauer an oder exponieren solche, die diesen gänzlich fremd scheinen, indem sie in andere historische Zeiten verlegt oder in geografischer Ferne angesiedelt sind. Nicht zuletzt deshalb wurden Opern und Theater aus damaliger Sicht als Reiseersatz oder

53 Nelle 2005, S. 10.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 12.

56 Eine Betrachtung des Gartens als «Gegenort» beziehungsweise als «Realität gewordene Utopie» hat sich in der Forschung zur Gartenkunstgeschichte etabliert. Vgl. Schweizer 2008, S. 18; Kremer 2012, S. 429.

57 Zur Bedeutung der Schau, «théa», von der sich der Begriff der Theatralität ableitet, in Bezug auf gesellschaftliches Verhalten und zur Differenzierung von Theater und Theatralität vgl. Kotte 2002. In seinem *Théâtre des plans et jardinages* vereint Claude Mollet unterschiedliche Pläne und Entwürfe in Buchform mit Überblickscharakter. Vgl. Lauterbach 2007.

58 Foucault 1991 S. 70.

59 Tafazoli/Gray 2012, S. 7. Zur Einordnung und Genese des Begriffs der Heterotopie in Foucaults Werk vgl. Chlada 2005. Vgl. Warning 2009; Elia-Borer et al. 2013.

60 Zu den unterschiedlichen Theater- und Bühnenräumen vgl. Kotte 2020.

Zeitmaschine verstanden.[61] Orientiert an den Vorbildern der Musiktheaterbühne sowie der Mannigfaltigkeit der Natur wurde auch den Gärten das Vermögen zugeschrieben, das Erleben anderer Räume zu ermöglichen, gleichsam «alle Orte und alle Zeiten» zu repräsentieren, wie es in einer illustrierten Beschreibung des von dem Maler und Bühnenbildner Louis Carrogis für den Herzog von Chartres entworfenen Park Monceau (1773–1779) heisst.[62]

> Si l'on peut faire d'un Jardin pittoresque un pays d'illusions, pourquoi s'y refuser? On ne s'amuse que d'illusions; si la liberté les guide, que l'Art les dirige, & l'on ne s'éloignera jamais de la nature. La nature est variée suivant les climats; essayons, par des moyens illusoires, de varier aussi les climats, ou plutôt de faire oublier celui où nous sommes; transportons, dans nos Jardins, les changements de Scene des Opéra [sic]; faisons-y voir, en réalité, ce que les plus habiles Peintres pourroient y offrir en décorations, *tous les temps & tous les lieux*.[63]

Theaterbühne und Garten bergen demnach beide das Potenzial, ihren Besuchern andere als die bekannten Räume zu offenbaren. Indem diese auf der Theater- und Opernbühne zudem an Handlungen gebunden sind, erleben die Zuschauer stellvertretend durch die Sängerinnen und Schauspieler darüber hinaus zu ihrem Alltag alternative Handlungs- und Erfahrungsmöglichkeiten.[64]

Mit Foucaults Konzept der Heterotopien und Nelles Verständnis der künstlichen Paradiese verknüpft ist die Frage ihrer gesellschaftlichen Relevanz. Wie wirkten sich die jeweils entworfenen anderen Räume auf bestimmte Gesellschaftsschichten, ihre Konzepte von Herrschaft, aber auch von Gesellschaft und sozialer Gemeinschaft aus? Bezogen auf Fürst und Fürstin sowie die Mitglieder der höfischen Gesellschaft gilt es zu fragen, ob diese ihr Verhalten beziehungsweise die ihrem Stand angemessene Haltung an den «anderen Räumen» ausrichteten und diese gegebenenfalls anpassten. Vor dem Hintergrund dieser Fragen soll Pierre Bourdieus Konzept des Habitus, das als «Kernstück» seiner «Soziologie der sozialen Praxis» gilt, als weiteres theoretisches Modell Erwähnung finden.[65] Bei der Verwendung des Habitusbegriffs beruft sich Bourdieu auf Erwin Panofsky, der sich seinerseits auf eine Begriffsdefinition des Scholastikers Thomas von Aquin stützt. Letzterer hatte den von Aristoteles in seiner Kategorienschrift geprägten Begriff der *hexis* in das lateinische *habitus* übertragen. Seinem Verständnis

61 Vgl. Hulfeld 2007, S. 18. Das aktualisierende Aufbereiten von Geschichte mit theatralen Mitteln wurde in jüngerer Zeit unter anderem im Diskurs um das Theater des Reenactments wieder aufgenommen. Vgl. Roselt/Otto 2012.

62 Vgl. Oostveld 2011, S. 167.

63 Carmontelle 1779, S. 4.

64 Vgl. Schraffl 2014. Wie ephemere Heterotopien durch die Behauptung eines Als-ob und entsprechende Handlungen geschaffen werden, erläutert Foucault am Beispiel des kindlichen Spiels, wo bekannte Objekte oder Einrichtungsgegenstände eine andere Funktion erhalten. Vgl. Foucault 2014, S. 10. Zum Begriff des Als-ob im Bereich der Schauspielkunst siehe das Kapitel zur Interaktion in Kotte 2005, S. 118–120.

65 Krais/Gebauer 2014, S. 5.

zufolge unterscheidet sich die «Haltung» vom aktuellen Zustand dadurch, dass sie «bleibender und dauerhafter ist».[66] Bourdieu definiert Habitus in Anlehnung an die von Noam Chomsky geprägte generative Grammatik «als ein System verinnerlichter Muster […], die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen».[67] Der so verstandene Habitus, welcher der «‹habitude›, […] Gewohnheit», nahesteht, wirkt sich auf die Zugehörigkeit des Einzelnen zu einer gesellschaftlichen Gruppe aus, deren Mitglieder eine bestimmte Haltung einnehmen.[68]

> Da er [der Habitus] ein erworbenes System von Erzeugungsschemata ist, können mit dem Habitus alle Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen, und nur diese, frei hervorgebracht werden, die innerhalb der Grenzen der besonderen Bedingungen seiner eigenen Hervorbringung liegen. […] Womit er] der unvorhergesehenen Neuschöpfung ebenso fern [steht] wie der simplen mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.[69]

Ein spezifisches Merkmal des Habitus ist demnach seine Anpassungsfähigkeit und die Flexibilität seiner Hervorbringung in variablen, aber wohl definierten Grenzen.[70] In dem von Bourdieu festgelegten Sinne zeigt das Konzept des Habitus Verbindungen zum Begriff des «decorum», den Johann Heinrich Zedler in seinem *Universal-Lexicon* mit «Wohlanständigkeit oder Wohlstand» ins Deutsche überträgt.

> Wir nennen […] den Wohlstand diejenige Einrichtung des äusserlichen und indifferenten Thuns und Lassens, welche nach den Regeln geschiehet, die durch die Mode und Gewohnheit derjenigen Menschen, die in einerley Stand mit uns leben, eingeführet worden, damit wir ihnen gefallen mögen.[71]

Durch den hier eingenommenen Fokus auf die spezifische Situation der gesellschaftlichen Bedingungen des Lustschlosses und der Sommerresidenz lässt sich Bourdieus Habituskonzept insbesondere in Bezug auf das *habiter*, das Wohnen, und dessen Implikationen anwenden. Bourdieu definiert den sozialen Raum «als eine Struktur des Nebeneinanders von sozialen Positionen», der sich innerhalb des physischen Raums realisiere.[72] Menschen würden durch den Ort, an dem sie sich als soziale Akteure dauerhaft aufhalten, das Domizil, geprägt. Dieses gebe durch seine Beschaffenheit Auskunft über Stand und Status seines Bewohners innerhalb der Gesellschaft. Demnach dient der Begriff des Ortes nicht allein der konkreten Verortung einer Person, sondern auch der Bestimmung ihrer Position im sozialen Gefüge.

66 Vgl. Aristoteles 2006, S. 19.
67 Bourdieu 1974, S. 143.
68 Bourdieu/Wacquant 2013, S. 154.
69 Bourdieu 1993, S. 102 f.
70 Vgl. Krais/Gebauer 2002, S. 5 f.
71 Zedler, Art. Wohlanständigkeit, 1748, Sp. 83.
72 Bourdieu 1991, S. 26.

> Der Ort, topos, kann zum einen in absoluten Begriffen definiert werden als die Stelle, an der ein Akteur oder ein Gegenstand situiert ist, «seinen Platz hat», existiert, kurz: als Lokalisation, zum anderen in relativer, relationaler Sicht als Position, als Stellung innerhalb einer Rangordnung.[73]

Durch die Inbesitznahme und das Bewohnen eines Ortes und seiner spezifischen Gestaltung vollziehe sich die Aneignung von Raum: «Der angeeignete Raum ist einer der Orte, an denen Macht sich bestätigt und vollzieht, und zwar in ihrer sicher subtilsten Form: der symbolischen Gewalt als nicht wahrgenommener Gewalt».[74] Dem architektonisch gestalteten Raum komme dabei eine besondere Bedeutung zu, da seine Wirkung sich direkt auf den Leib sowie das Befinden seines Besuchers auswirke. Im Hinblick auf das Lustschloss lässt sich daraus die Frage ableiten, wie die beispielsweise durch die Zeremonialliteratur geprägten Vorstellungen eines für den Sommeraufenthalt als adäquat angesehenen Verhaltens in Schwetzingen realisiert wurden. Nicht zuletzt stellt sich die Frage, inwiefern die in den Opern dargestellten Themenbereiche einen Beitrag zur Modellierung des auf dem Lustschloss und in der Sommerresidenz ausgeprägten Habitus leisteten.

Forschungsstand

Die Untersuchung des Wechselverhältnisses zwischen Garten und Oper am Beispiel des Schwetzinger Lustschlosses kann auf einem umfassenden Forschungsstand aufbauen. Auf die theatralen Gestaltungsprinzipien und Wirkmechanismen sowohl für die französischen als auch für die nach pittoresken Gesichtspunkten angelegten englischen Gärten und deren enge Verzahnung mit der (Musik-)Theaterbühne hat die Forschung wiederholt hingewiesen.[75] Besondere Aufmerksamkeit erfuhren dabei analoge Gestaltungsprinzipien in frühneuzeitlichen Gartenanlagen und der zentralperspektivisch aufgebauten Kulissenbühne des 17. und 18. Jahrhunderts, die mit den Heckentheatern auch ein Äquivalent im Freien besassen.[76] Die auf der Bühne in der Dekoration mit Kulissen wiedergegebenen Gärten folgten vielfach ebenfalls dem Prinzip zentralperspektivischer und symmetrischer Anlage.[77] Allerdings sind inhaltliche und dramaturgische Aspekte, die Aufschluss über die spezifische Funktion von Garten- und Landschaftsszenerien im Musiktheater geben könnten, in der Forschung noch nicht eingehend untersucht worden. So weist Leslie Ellen Brown den «landscape garden» auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts recht allgemein als «a flexible symbol for emotional and psychological meaning» aus.[78] Vergleichsweise häufig wird dem Garten ausserdem die Funktion zugeschrieben, einen vom Zeremoniell weitgehend befreiten Rückzugsort darzustel-

73 Ebd.
74 Ebd., S. 27.
75 Zur Wechselwirkung zwischen Theaterbühne und Gartenanlage vgl. Gregor 1925; Baumgart 1978; Hunt 1993; Amodeo 2004; Vogt 2004; Haß 2005, S. 348–359; Oostveldt 2011; Langewitz 2015.
76 Vgl. Meyer 1934; Bussadori 1986; Roland Michel 1993; Cazzato/Fagiolo/Giusti 1995.
77 Schröder 1990, S. 239; Viale-Ferrero 1991; Bauer 1998.
78 Brown 1984, S. 54. Aus Browns Text geht nicht eindeutig hervor, was sie unter dem Begriff des Landschaftsgartens versteht, dessen Auftreten sie sowohl in der italienischen als auch in der französischen Oper verortet.

len, der für die heimliche Begegnung Liebender oder die kontemplative Betrachtung Einzelner vorgesehen war.[79] Wenig Raum haben in der bisherigen Debatte die unterschiedlichen Darstellungen von Wildnis und Landschaft hinsichtlich ihrer funktionalen und dramaturgischen Aspekte eingenommen.[80] Im Zusammenhang mit der Analyse von Handlungen in Naturräumen scheint dabei insbesondere der Einbezug von Ergebnissen (musik)theaterwissenschaftlicher und gartenkunsthistorischer Forschung zur sozialen Aneignung sowie zu Funktion und Nutzung von realen Gärten aussichtsreich.[81]
Im Gegensatz dazu sind die historische Entwicklung der Sommerresidenz sowie die Anlage von Schloss und Garten Schwetzingen umfänglich aufgearbeitet.[82] Auch die Musik- und Theaterpraxis am kurpfälzischen Hof ist in fundierter, ihre vielfältigen Aspekte berücksichtigender Weise erforscht. Gleiches gilt für den Garten und die unterschiedlichen Aspekte seiner Gestaltung wie etwa die skulpturale Ausstattung.[83] In Detailstudien wurden zudem einzelne Bereiche des Gartens, wie etwa die Wohnarchitektur des Badhauses und seine Gartenanlage, untersucht.[84] Während das Schaffen des unter anderem für die Gartenanlage und das Theater in Schwetzingen massgeblich verantwortlichen Architekten Nicolas de Pigage umfassend aufgearbeitet wurde, wurde Johann Ludwig Petris Konzeption des ersten Zustands der Gartenanlage erst in jüngerer Zeit zunehmend gewürdigt.[85]
Im Zuge der semantischen Deutung der Gartenanlage wurde wiederholt auf deren Stellvertreterfunktion sowohl in Bezug auf reale als auch auf fiktive Räume hingewiesen. Sie wurde als Repräsentation der «Wiederkehr des Goldenen Zeitalters durch Metamorphose»,[86] als Arkadien im Sinne Vergils,[87] als Abbild des Paradieses gedeutet, das auf die Kurpfalz zurückverweise.[88] Die Statuen der Flüsse Donau und Rhein gaben ausserdem Anlass, den Garten als Mikrokosmos der Pfalz beziehungsweise, unter Einbezug der Moschee, des Merkurtempels und des römischen Wasserkastells, als Abbild der Welt zu deuten.[89]
Vor dem Hintergrund der Deutung höfischer Gartenanlagen als Medien fürstlicher Repräsentation und der ihnen immanenten Bildprogramme als bildgewordener Ausdruck ihres Herrschaftsverständnisses wurde auch die Schwetzinger Anlage wiederholt auf Carl Theodors Verständnis kurfürstlicher Regentschaft hin untersucht.[90] Wurde in der älteren Forschung die Ansicht vertreten, dass «die Person des Landesherrn [in der Ikonografie des Gartens] vollständig hinter der Schöpfung» zurücktrete und seit der

79 Vgl. Viale-Ferrero 1991, S. 42; Schröder 1990, S. 239.
80 Vgl. Viale-Ferrero 1991, S. 42 f.; Greisenegger-Georgila 2011.
81 Zur Relevanz der Aspekte von Nutzung und Funktion in der gartenkunsthistorischen Forschung vgl. Schweizer 2008; Berger 2007; Berger 2013; Kolesch 2006, S. 105–117; Palm 2004.
82 Martin 1933; Fuchs 1975.
83 Fuchs/Reisinger 2008; Schmitt 2016.
84 Wagner, In seinem Paradiese, 2009; Zenkert 2015 und 2018.
85 Heber 1986; Schmitt 2016.
86 Gamer 1979, S. 24. Eine vergleichbare Darstellung findet sich auch bei Stupperich 2012, S. 62.
87 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 245; Troll 2014.
88 Stupperich 2012, S. 69.
89 Vgl. Förderer/Troll/Schmitt 2009, S. 69.
90 Pečar/Zaunstöck 2015.

Errichtung des Apollotempels «die Vorstellungen des fortschrittlichen Bürgertums: Vernunft, rationale Wissenschaft, Zivilisation, Humanität, Toleranz, allgemeine Wohlfahrt die Themen» der Gartenbauwerke bestimmen würden, identifizierte die Forschung den Garten in jüngerer Zeit zunehmend als «*de[n]* Ort der Selbstinszenierung als Kurfürst der Pfalz».[91] In Anlehnung an Wolfram Martini beschreibt etwa Michael Niedermeier, wie Garten und Landschaft auch in Schwetzingen als Projektions- und Memorialräume eingesetzt wurden.[92] Er macht ausserdem plausibel, dass die im Garten platzierten Kleinarchitekturen, *fabriques* genannt, als «Denkmäler eigener (fiktiver) Herrscherabstammung» eingesetzt wurden.[93] Den Aspekt der Herrschaftslegitimation hebt auch Marcus Köhler hervor: «Anhand der Monumente wird sie [die Pfälzer Geschichte] als eine lineare Entwicklung folgerichtiger und aufeinander aufbauender Schritte dargestellt, an deren Ende eine reflektierte und damit gute Herrschaft steht, nämlich die Carl Theodors».[94] So wurden etwa zufällige frühgeschichtliche Funde auf dem Areal des Gartens aus dem Jahr 1765 im Sinne einer weit zurückreichenden Genealogie des Herrscherhauses interpretiert.[95] Die Fragen, inwiefern auch Kurfürstin Elisabeth Augusta eine Rolle für die Konzeption der Anlage gespielt haben könnte und in welcher Weise sich ihr Wirken in den Ausstattungselementen des Gartens spiegelt, standen bisher nicht im Fokus der Forschung. Sie werden im Folgenden wiederholt adressiert. Bei der Verknüpfung der auf der Opernbühne präsenten Naturbilder wird auch auf Monika Scholls Anregung reagiert, bei zukünftiger Forschung zum Schlossgarten vermehrt den damaligen ideengeschichtlichen und philosophischen Kontext zu berücksichtigen.[96] Tatsächlich waren im Zuge der fortschreitenden Gestaltung der Anlage auch die ihr zugrunde liegenden Konzepte dem Wandel unterworfen, was wiederum, wie Stupperich gezeigt hat, bedingte, dass auch die im Garten anzutreffenden Motive unterschiedlich eingeordnet werden können.[97] Die diachrone Betrachtungsweise der vorliegenden Arbeit veranschaulicht das Prozesshafte, die vielfältigen Transformationen in der Gartenanlage. Mit Michael Hesse ist zu fragen, ob dieser Wandel als Kultivierungsprozess zu denken ist. Er versteht die Bauweise der antikisierenden Parkbauten mit ihrer «Zweizonigkeit» als Vergegenwärtigung geschichtlicher Prozesse.[98] Die Deutung des Gartens als Versinnbildlichung der «‹Bezähmung des Wilden›» und die Identifizierung der «Kultivierung der Natur» als Leitmotiv durch Monika Scholl[99] bilden einen auffallenden Kontrast zu dem von Silke Leopold vertretenen Verständnis der inhaltlichen Zielrichtung der im Schwetzinger Theater gespielten Opern, in denen sie neben «Menschwerdung durch Erkenntnis» auch Zivilisationskritik als wiederkeh-

91 Gamer 1979, S. 25; Niedermeier 2009, S. 116 [6]. Barbara Brähler sucht im Garten nach Hinweisen auf Carl Theodors Persönlichkeit. Vgl. Brähler 2006, S. 91.
92 Martini 2000, S. 9 f. Vgl. Niedermeier, Semantik, 2012, S. 327.
93 Vgl. Niedermeier 2009, S. 219.
94 Köhler 2012, S. 88.
95 Vgl. Hensen 2012.
96 Vgl. Scholl 2006, S. 147.
97 Vgl. Stupperich 2012, S. 68.
98 Vgl. Hesse 2012, S. 96.
99 Scholl 2006, S. 143.

rendes inhaltliches Motiv identifiziert.[100] Es gilt demnach auch zu untersuchen, ob in Garten und Oper tatsächlich die hier angedeuteten divergierenden Blicke auf Kultivierungsprozesse und -zustände vertreten wurden oder ob sich auch Übereinstimmungen in den jeweiligen Konzepten aufzeigen lassen.

Die Musiktheaterpraxis des kurpfälzischen Hofes ist breit erforscht. Grundlegende Überblicksdarstellungen zur dortigen Theater- und Opernpraxis und zu deren unterschiedlichen Spielstätten in Mannheim und Schwetzingen werden von detaillierten Repertoire- und Quellenstudien flankiert.[101] Auch übergreifende Phänomene wie das Hoftheater als Institution sowie die Bestrebungen zur Verankerung einer deutschsprachigen stehenden Bühne wurden bereits eingehend untersucht.[102] Dabei stellen die um 1900 verfassten Arbeiten zu Musik und Theater am kurpfälzischen Hof des Mannheimer Historikers Friedrich Walter eine unverzichtbare Grundlage dar, da relevantes Quellenmaterial im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.[103] Walter leistete basierend auf dem umfangreichen Librettobestand und im Rückgriff auf Aufführungsbelege unter anderem aus dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Journal des Hoffouriers Franz Hazard eine Rekonstruktion des kurpfälzischen Musiktheaterrepertoires.[104] Bereits zu Walters Zeit wiesen das Aktenmaterial zur Hofmusik und die einstmals reichhaltige Musikaliensammlung jedoch umfangreiche Lücken auf.[105] Weiteres Quellenmaterial, Autografe und Abschriften gingen infolge der Auslagerung von Kunst-, Bibliotheks- und Archivmaterialien im Hinblick auf das bevorstehende Bombardement Mannheims während des Zweiten Weltkriegs verloren und gelangten nur teilweise wieder ans Licht.[106]

Bärbel Pelkers Untersuchungen zur Organisation und Struktur der Mannheimer Hofkapelle und die von ihr erstellten Spielplanchroniken des kurpfälzischen Hofopernbetriebs dienen auch dieser Arbeit als wertvolle Grundlage.[107] Detailstudien und Aufsätze liegen ausserdem zum Schwetzinger Schlosstheater, dem (Theater-)Architekten Alessandro Galli Bibiena, der Bühnenbildnerfamilie Quaglio und dem Mannheimer Ballettwesen vor.[108] Motivische Anleihen der (Musik-)Theaterbühne beim Garten wurden anhand

100 Vgl. Leopold 2004, S. 58, 61. Pelker schliesst sich dieser Sichtweise an. Vgl. Pelker 2009, S. 206.

101 Walter 1898; Walter 1899; Baker 1994; Corneilson, Opera at Mannheim, 1992; Corneilson, Oper am kurfürstlichen Hof, 1992; Leopold/Pelker 2004.

102 Vgl. Daniel 1995; Pflicht 1976.

103 Zur Relevanz von Walters quellenbasierten Arbeiten in Bezug auf das kurpfälzische Hofleben vgl. Mörz 1991, S. 9.

104 Die bei Hazard wiedergegebenen Aufführungsdaten und -zeiten eines Grossteils der im Zeitraum zwischen 1769 und 1777 gespielten Opern, Theateraufführungen und musikalischen Akademien wurden von Walter in Auszügen transkribiert. Vgl. Walter, Repertoire nach dem Tagebuch. Einige wenige Passagen sind auch wiedergegeben bei Speyer 1922.

105 Vgl. Walter 1899, Bd. 2, S. 162, 197.

106 Wesentliche Bestandteile der Theatersammlung wurden den Reiss-Engelhorn-Museen 1973 zum Kauf angeboten. Sie waren nicht, wie lange angenommen, einem Brand des Mannheimer Schlosskellers 1944 zum Opfer gefallen. Vgl. Homering 1998, S. 35 f., Anm. 7; Wolf, Path to Manuscripts, 2002; Wolf, Manuscripts from Mannheim, 2002.

107 Pelker 1992; Pelker 1994; Pelker 2002; Pelker, Chronologie, 2004; Pelker, Opernrepertoire, 2004; Pelker 2011; Pelker 2018.

108 Kleeberg 1923; Freund 1924; Scholderer 2004; Glanz 1991; Niehaus 1956; Dahms 1992.

der Schwetzinger Parkbauten herausgearbeitet.[109] Während also umfangreiche Literatur zu Garten und Opernpraxis in Schwetzingen existiert, wurde die Frage, welche Naturbilder darüber hinaus in Mannheim generiert wurden und wie sich diese zu den in Schwetzingen produzierten verhalten, bisher nicht erörtert.

Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel werden die gesellschaftlichen Bedingungen herausgearbeitet, die den Aufenthalt des Kurfürsten und der Kurfürstin sowie des kurpfälzischen Hofes auf dem Lustschloss unter anderem hinsichtlich des repräsentativen Anspruchs prägten. Grundlage hierfür bieten einerseits zeitgenössische architekturtheoretische Definitionen von Maison de plaisance und Lustschloss sowie zeitgenössische Beschreibungen von Schloss und Ortschaft Schwetzingen, anhand deren sich Aussagen zu Funktion und Nutzung ableiten lassen. Von leitendem Interesse ist dabei nicht zuletzt die Frage, wie Carl Theodor und Elisabeth Augusta ihr jeweiliges Verhältnis zur Sommerresidenz gestalteten und öffentlichkeitswirksam verbreiten liessen.

Das zweite Kapitel beinhaltet einen allgemeinen Überblick über die Rahmenbedingungen der kurpfälzischen Musiktheaterpraxis und vermittelt zentrale Unterscheidungsmerkmale der Mannheimer und der Schwetzinger Spielstätte hinsichtlich des Repertoires und der gewählten Gattungen, der Auftraggeberschaft sowie der jeweiligen Gewichtung der unterschiedlichen Naturschauplätze. Zur Debatte steht dabei die Frage, welche Varianten der Szenerien «Wildnis», «Landschaft» und «Garten» die Schauplatzbeschreibungen in den Libretti aufweisen. Anhand der Bühnenbildentwürfe der am kurpfälzischen Hof tätigen Bühnenbildner werden zudem die unterschiedlichen Möglichkeiten bei der bildkünstlerischen Umsetzung der Natur- und Gartenmotive eruiert.

Kapitel drei schildert die Entwicklung des Gartens von 1753 bis zum Wegzug des Hofes nach München 1778. Besonderes Gewicht wird auf die Frage gelegt, inwiefern einzelne Ausstattungsmotive im Garten Anknüpfungspunkte zum Dekorationswesen der Oper aufweisen und welche Inszenierungsstrategien angewendet wurden, um die Kurfürstengatten im Garten zu repräsentieren und ihren Anteil an der Realisierung zu vermitteln.

Die Untersuchung der Naturschauplätze und ihrer dramaturgischen Einbindung in die Opernhandlungen der in den 1750er- beziehungsweise 1770er-Jahren auf der Bühne des Schwetzinger Theaters zur Aufführung gebrachten Stücke ist Gegenstand des vierten und fünften Kapitels. Die beiden Kapitel leisten eine Zusammenführung der aus der Opernanalyse gewonnenen Ergebnisse mit den Entwicklungen des Gartens.

Das sechste Kapitel hat die einzige während der Regentschaft des Kurfürstenpaares auf dem Treillagentheater beim Apollotempel überlieferte Musiktheateraufführung zum Gegenstand: die im Rahmen eines Gartenfestes 1775 anlässlich der Genesung des Kurfürsten aufgeführte Azione teatrale *L'Arcadia conservata*. Von Hofdichter Mattia

109 Annette Frese diskutiert die mögliche Zuschreibung von Bühnenbildentwürfen aus den Federn der kurpfälzischen Hoftheatralarchitekten Stephan Schenck und Lorenzo Quaglio auf der Grundlage der Dekorationsbeschreibungen. Vgl. Frese 2004.

Verazi verfasst, erklang diese zu Musik von Ignaz Holzbauer und Niccolò Jommelli. Für die Herangehensweise ist die Frage leitend, inwiefern sich im Gartenfest und in der Azione teatrale bereits die gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen abzeichneten, die sich in der zunehmend favorisierten deutschsprachigen Literatur, aber auch in einem an aufgeklärte Werte angepassten Herrschaftsverständnis niederschlagen sollten. Am Beispiel des im Januar 1777 in Mannheim aufgeführten Singspiels *Günther von Schwarzburg* wird dargelegt, in welcher Form die im Rahmen des Gartenfestes etablierten gesellschaftlichen Werte und herrschaftlichen Tugenden auch in die Residenz übernommen wurden.

Im siebten Kapitel wird der Garten als Metapher für die Kurpfalz als prosperierenden Staat fruchtbar gemacht. Besonderes Gewicht wird dabei auf die Frage gelegt, wie diese Metapher an die in Veränderung befindlichen Ideale von Natur und Natürlichkeit, Gartengestaltung und Gesellschaft angepasst wurde.

1 Der Hof in der Schwetzinger Sommerresidenz

In diesem Kapitel werden die historische Funktion und Nutzung des Schwetzinger Schlosses und der Sommerresidenz betrachtet. Von besonderem Interesse für die folgenden Ausführungen ist dabei einerseits die Frage, wie die Ortschaft im Zusammenhang mit der Anwesenheit des Hofes durch die Zeitgenossen wahrgenommen und beschrieben wurde. Im Rückgriff auf zeitgenössische Quellen werden dahingehend zunächst die unterschiedlichen Bezeichnungen für Schloss, Garten und Ortschaft ausgewertet.[1] Andererseits ist von Interesse, welche Erwartungen Kurfürst und Kurfürstin sowie die anwesenden Hofmitglieder an den sommerlichen Aufenthalt hatten und wie sie diesen gestalteten.

Zu den unterschiedlichen Funktionen des Schlosses und der Sommerresidenz

«Schwetzingen, Schwätzingen, Schwertzingen» wird im 36. Band von Zedlers *Universal-Lexicon*, der im ersten Jahr von Carl Theodors Regierung als Kurfürst, 1743, erschien, als ein «schönes Lust- und Jagd-Schloß nebst einem Flecken, in der Unter-Pfalz in dem Walde, die Schwätzingerhaid genannt» bezeichnet.[2] In Bezug auf Carl Theodors Vorgänger im Amt Carl Philipp wird bemerkt, das Schwetzingen «[v]on dem ohnlängst verstorbenen Churfürsten […] trefflich renoviret worden [war], und […] sich derselbe wegen der schönen Jagden öffters daselbst aufzuhalten» pflegte.[3] Die Bezeichnung von Schloss Schwetzingen als Jagdschloss findet während Carl Theodors Regentschaft bis Mitte der 1750er-Jahre in unterschiedlichen Zusammenhängen weiterhin Verwendung. Der *Chur-Pfältzische Hoff- und Staats-Calender*, das seit 1748 in der Hochbuchdruckerei erscheinende offizielle Mitteilungsorgan des Hofes, gibt unter dem Stichwort «Anmerckungen» die Weisung zur Einhaltung der liturgischen Pflichten bis ins Jahr 1755 mit dem Zusatz an: wenn «sich Durchläuchtigste Herrschafft auf Dero Jagd-Schloß zu Schwet-

1 Dem Staatstheoretiker Friedrich Carl von Moser zufolge ist es unerlässlich, sich einen Begriff von dem jeweils Bezeichneten zu machen, da mit «jedem demselben gewisse besondere Rechte und Ceremoniel-Vorzüge verbunden seynd». Moser 1755, S. 252.

2 Zedler, Art. Schwetzingen, 1743, Sp. 487.

3 Ebd.

zingen» befinden.[4] Ab der Ausgabe des Jahres 1756 wird der Aufenthalt in Schwetzingen weniger spezifisch mit den Worten «[b]efindet sich Durchleuchtigste Herrschafft zu Schwetzingen» umschrieben.[5] In diesem Zusammenhang bezeichnend ist, dass 1755 der kurfürstliche Beschluss gefällt wurde, das nahe bei Düsseldorf gelegene Schloss Benrath durch Oberbaudirektor Nicolas de Pigage neu errichten zu lassen, was den Eindruck erweckt, dass Schwetzingens bisherige Funktion auf diesen Ort übertragen wurde. Benrath wurde durch die Verbindung mit einem Jagdstern auch visuell deutlich nachvollziehbar der Charakter eines Jagdsitzes verliehen.[6] Dasselbe gestalterische Motiv des Jagdsterns war auch im Zusammenhang mit der geplanten Neugestaltung und -anlage von Schloss und Garten in Schwetzingen erörtert, aber bereits im Jahr 1749 fallen gelassen worden.[7]
Die für Schwetzingen angemessene Kleidung wurde zunächst ebenfalls auf den Aufenthalt auf dem Jagdschloss abgestimmt, da die Hofgesellschaft dem von Moser geschilderten Usus folgte: «Auf Jagd-Häusern trägt sich der ganze Hof (wie bekannt ist) in grünen Kleidern.»[8] Entsprechend berichtet die 1738 erschienene Druckschrift *Amusemens des eaux de Schwalbach*, dass man in Schwetzingen «que des habits verds fort simples» trage.[9] Diese Tradition wurde auch noch während der Anfangsjahre von Carl Theodors Regentschaft aufrechterhalten, denn der kursächsische Gesandte Christian Ludwig von Hagedorn, der sich in den Jahren 1745/46 in der Kurpfalz aufhielt, berichtet, dass man in Schwetzingen in grüner Uniform zu erscheinen hatte, eine Vorgabe, die auch für die Damen galt.[10]
Selbst als die Bezeichnung des Schlosses nicht mehr explizit auf den Jagdgebrauch hinwies, wurde es nach wie vor für unterschiedliche Arten des Jagdvergnügens in Anspruch genommen.[11] Der Hof veranstaltete im näheren Umfeld der Ortschaft Wildschwein- und Hirschjagden sowie Wasserjagden auf dem Neckar.[12] Nicht zuletzt

4 Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats-Calender 1748, S. A4r. Auch der Artilleriemajor und Festungsbaumeister G. W. de L'Angé verwendet für Schloss Schwetzingen in der offiziellen Korrespondenz von 1752 den Begriff des Jagdschlosses. Vgl. Martin 1933, S. 424.

5 Bedauerlicherweise war just der Jahrgang 1756 des Hof- und Staatskalenders weder in der Heidelberger Universitätsbibliothek noch in der Theatersammlung der Reiss-Engelhorn-Museen vorhanden. Im *Almanach electoral palatin*, dem französischen Äquivalent zum *Hoff- und Staats-Calender*, wird 1756 aber die Formulierung «Lorsque la Cour est à Schwetzingen» gewählt, die der im Hof- und Staatskalender ab 1757 verwendeten Angabe «Befindet sich Durchleuchtigste Herrschafft zu Schwetzingen» entspricht. Almanach electoral palatin 1756, o. S.

6 Vgl. Uerscheln, Schloss Benrath, 2006, S. 19.

7 Vgl. Reisinger 2008, S. 64–66. Schwetzingen hatte bereits in der Zeit vor Carl Philipps Regentschaft als Jagdsitz gedient. Vgl. dazu Martin 1933, S. 6, 8.

8 Moser 1755, S. 269.

9 Amusemens des eaux de Schwalbach 1738, S. 319. Die Jagduniform in der Kurpfalz zur Zeit Carl Theodors war in Grün gehalten, silbern bestickt und mit Goldlitzen versehen. Vgl. Richter, Elisabeth Auguste, 1999, S. 29 f. und Anm. 12, S. 31.

10 Vgl. Walter 1923, Sp. 135. Die Vorschrift, einfache Kleider zu tragen, ist möglicherweise auch auf die beschränkten Raumverhältnisse im Schloss zurückzuführen. Vgl. Fuchs 2008, S. 30.

11 Vgl. Hepp 1999, S. 143.

12 Vgl. Richter, Elisabeth Auguste, 1999, S. 30; Hepp 1999, S. 145. Bei einer Wasserjagd auf dem Neckar im Jahr 1764 wurde das Gebiet, auf dem das Wild einen Berg herabgetrieben werden sollte, wie eine Gartenanlage gestaltet. Vgl. Mörz 1998, S. 53. 1765 plante man eine Hirschjagd auf einer Rheininsel bei Ketsch. Vgl. Hermann Freiherr von Wachtendonck am 20. 8. 1765, D-Mhsa, Gesandtschaft Wien

weist auch eine von dem Zeichner und Kupferstecher Barthélemy de la Rocque 1758 angefertigte Druckgrafik der Ortschaft, in deren Vordergrund er eine Hetzjagd darstellt, Schwetzingens Funktion als Jagdschloss aus.[13] Obwohl dieses fürstliche Vergnügen zunehmend in die Kritik geriet und die Landbevölkerung in unterschiedlicher Hinsicht unter der «Jagdlust» des Landesherrn litt und sich wiederholt beschwerte, wollten weder Carl Theodor noch Elisabeth Augusta darauf verzichten.[14] Noch im Jahr 1779 beschreibt August Wilhelm Iffland eine aufwendige Jagd bei Schwetzingen, von der sich zwei Ansichten von Abel Schlicht erhalten haben.[15]

Die Deklaration Schwetzingens als Jagdsitz geriet aber im Verlauf der Nutzung und Umgestaltung von Schloss und Ortschaft zunehmend in den Hintergrund. Dagegen erwies sich die Bezeichnung «Lustschloss», die für Schwetzingen ebenfalls bereits in dem zitierten Eintrag aus Zedlers *Universal-Lexicon* Verwendung fand, weitgehend konstant in Gebrauch.[16] Der den Nutzungsaspekt des Schlosses um weitere Facetten bereichernde Begriff des Lustschlosses fand auch leicht variiert in der Bezeichnung «maison de plaisance» beziehungsweise, ins Deutsche übertragen, «Lusthaus» Verwendung.[17] Beide Termini finden auch in der Korrespondenz der Besucher Schwetzingens sowie in der der gehobenen Hofbediensteten ihren Niederschlag.[18] Nicht zuletzt lässt sich die Bezeichnung in verschiedenen Druckerzeugnissen festmachen. In den *Etrennes palatines* wird Schloss Schwetzingen als «maison de plaisance» bezeichnet; dasselbe gilt für eine weitere zwischen 1770 und 1774 in französischer und deutscher Sprache jährlich erscheinende Mannheimer Publikation, den für den Gebrauch der kurpfälzischen Lotterie vorgesehenen *Almanach de bonne fortune*.[19] Das deutsch-

Nr. 674. Im Oktober 1771 berichtet der kurpfälzische Minister Heinrich Anton Freiherr von Beckers in einem Schreiben über ein «schweinsjagen beÿ Schwetzingen». Vgl. Heinrich Anton Freiherr von Beckers am 10. (?) 10. 1771, D-Mhsa, Bayerische Gesandtschaft Berlin 149. Für besonderes Amüsement dürfte eine Wildschweinjagd aus dem Jahr 1754 gedient haben, bei der die Tiere Figuren der Commedia dell'Arte auf dem Rücken trugen: «Ce qui frappa le plus les Spectateurs, c'étoit une trouppe de Sangliers, sur lesquels étoient montées des figures représentant les principaux personnages de la Comedie Italienne.» Riaucour am 24. 11. 1754, in: Riaucour, Andreas von: Des Legations-Raths von Riaucour Abschickung an den Chur-Pfälzischen Hof und dessen daselbst geführte Negociation betr., 31 Bände, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2622–2638, 1748–1778, hier D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2623, fol. 424v. Bei der Jagd wurden insgesamt 330 Wildschweine und 100 Füchse getötet. Von Riaucour wurde in späteren Jahren während der Sommermonate oftmals durch einen Sekretär vertreten, der mit «Zapffe», bisweilen auch «Zapfe» unterzeichnete.

13 Vgl. de la Rocque 1758.

14 Hepp 1999, S. 147 f.

15 Vgl. Hepp 1999, S. 144.

16 Zedler, Art. Schwetzingen, 1743, Sp. 487.

17 Zur synonymen Verwendung der Begriffe Maison de plaisance und Lusthaus vgl. Großmann/Kras 1997, S. 249.

18 Vgl. Voltaire 1975, S. 1011. Vgl. auch Heinrich Anton Freiherr von Beckers am 10. (?) 10. 1771, D-Mhsa, Bayerische Gesandtschaft Berlin 149.

19 Etrennes palatines 1769, o. S. Im Almanach ist von «les maisons de plaisance» die Rede. Die Erwähnung unter anderem von «bains modernes dans le gout des Anciens» und «théatres-champêtres» erweist, dass mit «den» Lusthäusern in erster Linie Schwetzingen gemeint war. Almanach de bonne fortune 1770, S. 149; Almanach de bonne fortune 1771, S. 130; Almanach de bonne fortune 1772, S. 146. Vgl. auch Veitenheimer 1996, S. 157 f.

sprachige Pendant, der *Glücks-Calender für und durch die Chur-Pfälzische Lotterie*, übersetzt den Begriff «maisons de plaisance» mit «Lustschlößer».[20] Als «château de plaisance» betitelt 1781 auch der Reiseführer *Description de ce qu'il y a d'interessant et de curieux dans la Residence de Mannheim et les villes principales du Palatinat* Schloss Schwetzingen.[21] Die Bezeichnung von Schloss Schwetzingen als Lustschloss respektive Maison de plaisance erschloss den Zeitgenossen durch die mit dem Begriff verknüpften Zuschreibungen die Bedeutung eines sommerlichen Gegenorts zur Mannheimer Residenz.[22]

Spätestens seit Mitte der 1750er-Jahre fand im Zusammenhang mit Schwetzingen auch der Begriff der Sommerresidenz zunehmend Verwendung. Der Konferenzminister Hermann Arnold Freiherr von Wachtendonck-Germenseel berichtet etwa im Oktober 1756, dass der Hof «die Sommer Residenz zu Schwetzingen» verlassen habe.[23] Dieselbe Bezeichnung wählte auch Carl Theodor in der von ihm persönlich unterzeichneten «Urkunde über die Erhebung Schwetzingens zum Marktflecken» vom 17. Oktober 1759.[24] Die ab 1767 regelmässig erscheinende *Mannheimer Zeitung* und die bereits erwähnte *Description de ce qu'il y a d'intéressant* wählen für Schwetzingen die Bezeichnung «Résidence électorale pendant l'été».[25] Residenz meint dem Staatswissenschaftler Friedrich Carl von Moser zufolge die «ordentliche, beständige Wohnung des Regenten an dem Ort, wo der eigentliche Sitz des Hofs und der Collegien ist».[26] Glichen sich die Mannheim und Schwetzingen zugeschriebenen Funktionen demnach zunehmend an? Diesbezüglich schien es vielversprechend, die differenzierende Beschreibung in den *Etrennes palatines* zu berücksichtigen. Schwetzingen wird darin als «Maison de plaisance […] où réside la Cour pendant l'Été» definiert und der «Résidence Electorale de Mannheim» gegenübergestellt.[27] Eine ähnliche Unterscheidung legt der Titel der 1784 erschienenen *Kurzen Beschreibung der Städte Mannheim, Heidelberg, Frankenthal, Lautern, der Lustschlösser Schwezingen und Oggersheim* nahe, die im entsprechenden Abschnitt weiter differenziert wird: Die Ortschaft Schwetzingen wird als «[k]urfürstliche Sommer-Residenz» bezeichnet, das dort befindliche Schloss als «Lustschloss» und die dazugehörende Gartenanlage als «Lustgarten».[28] Unter dem

20 Glücks-Calender 1771, S. 142.

21 Description 1781, S. 83.

22 Als «anderer Ort» ist die Maison de plaisance der römischen Villa vergleichbar, die als der Stadt (und dem vermeintlich lasterhaften Leben dort) entgegengesetzt betrachtet wurde. Vgl. Ackerman 1990.

23 Hermann Arnold Freiherr von Wachtendonck-Germenseel am 18. 10. 1756, D-Mhsa, GS Berlin 139.

24 Blank 1979, S. 129.

25 Zur *Mannheimer Zeitung* vgl. Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 9; Description 1781, S. 83. Die Neuauflage der *Description* weicht bei der Beschreibung Schwetzingens lediglich geringfügig von der früheren Ausgabe ab, indem beispielsweise einzelne Wörter ausgetauscht werden. Vgl. Description 1789.

26 Moser 1755, S. 252.

27 Etrennes palatines 1770, o. S.

28 Kurze Beschreibung 1784, S. 68. Die Schwetzingen betreffende Beschreibung folgt im Wesentlichen der aus den *Etrennes palatines*. Darin werden «la *ville* de Mannheim et […] ses *environs*» einander gegenübergestellt; in der *Description* erfolgt eine vergleichbare Unterscheidung von «la *residence* de Mannheim et les *villes principales* du Palatinat». Etrennes palatines 1769; Description 1781. Hervorhebung der Autorin. Förderer und Troll subsumieren unter dem Begriff Sommerresidenz Schloss,



Abb. 2: Christian Mayer: Charta Palatina*, Ausschnitt, 1774–1776.*

Begriff der Sommerresidenz wird in den angeführten Zeugnissen demnach das gesamte Erscheinungsbild der Ortschaft Schwetzingen samt Schloss- und Gartenanlage zusammengefasst. Er signalisiert zuallererst die Anwesenheit des Fürsten, der in Schwetzingen seine «Sommer Sejours» abhielt.[29] Wenngleich auch von Schwetzingen aus regiert wurde sowie Mandate und Verordnungen erlassen wurden, kam der Ortschaft in der zeitgenössischen Wahrnehmung nicht dieselbe politisch-administrative Funktion zu wie der Residenz Mannheim.[30]

Bildlicher Ausdruck des Unterschieds zwischen der Stadt Mannheim und dem Schwetzinger Lustschloss bietet die vom kurfürstlichen Hofastronomen Christian Mayer Mitte der 1770er-Jahre angefertigte *Charta Palatina* (Abb. 2), die die räumliche Situierung der Schwetzinger Schloss- und Gartenanlage sowie der Ortschaft und ihre Anbindung an die Residenz vor Augen führt. Auch veranschaulicht der gewählte Ausschnitt den räumlichen Bezug zur ehemaligen Residenz des Kurfürsten Carl Philipp, Heidelberg.

Garten und historische Altstadt, jedoch ohne auf die besondere Funktion von Lustschloss und Garten Bezug zu nehmen. Vgl. Förderer/Troll 2009, S. 75.

29 Wachtendonck am 3. 6. 1756, D-Mhsa, GS Berlin 139.

30 Zu Lustschlössern mit Verwaltungsfunktion, wie sie beispielsweise auch Schloss Brühl in Kur-Köln zukam, vgl. Lass 2006, S. 22 und S. 25, Anm. 71. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das von mir dargestellte zeitgenössische Verständnis der Sommerresidenz von dem unter anderem von Ralf Richard Wagner vertretenen. Vgl. Wagner 2006; Wagner, Sommerhauptstadt, 2009.

Vom Dorf zur Stadt? Ortschaft im Wandel

Der regelmässige Aufenthalt des Hofes hatte tief greifende Veränderungen für die Struktur des Ortes und für die Bevölkerung zur Folge. Der Enteignungsplan (Abb. 3) gibt die im Umbruch befindliche zukünftige Sommerresidenz wieder. Aktuelle und zukünftige Besitzverhältnisse sind in dem Plan ebenso repräsentiert wie das alte Dorf und die geplante Neugestaltung von Ortschaft, Schloss und Garten. Letzterer sollte teilweise auf dem bisherigen Ackerland realisiert werden. Durch die nach- und übereinander aufgetragenen Zustände der entstehenden Sommerresidenz erscheint der Enteignungsplan gleichsam als Palimpsest einer gegenseitigen Durchdringung von realem und idealem Zustand der Sommerresidenz.[31] Gleichzeitig veranschaulicht der Plan den Prozess der Transformation eines sekundären Naturzustands der Kulturlandschaft in einen tertiären des Gartens, dessen die frühere Anlage um ein Vielfaches übersteigendes Ausmass durch die Einzeichnung der vorgesehenen Alleen bereits greifbar wird.
Insbesondere durch die sukzessive Expansion der zum Schloss gehörigen kurfürstlichen Gartenanlage und die Anlage der Strassen verkleinerten sich die landwirtschaftlich genutzten Flächen zusehends.[32] Man ging deshalb dazu über, die verbleibenden Ackerflächen intensiver zu bewirtschaften und nach zusätzlichen Einnahmequellen für die Bevölkerung zu suchen, zum Beispiel im Bereich der Pflege der für die Seidenraupenzucht benötigten Maulbeerbäume, die in einer Allee zwischen Heidelberg und Schwetzingen angepflanzt worden waren, und mit dem Anbau von Tabak.[33] Da die beengten Wohnverhältnisse in Schloss und Gesandtenhaus es erforderlich machten, Teile des Hofstaats bei Schwetzinger Bürgern unterzubringen, trug der Hof auch zur Förderung des Gast- und Wirtsgewerbes bei.[34] Im Jahr 1758 beispielsweise wurden 234 Höflinge im Ort untergebracht.[35] Mit dem zunehmenden Ausbau der Ortschaft scheint sich die Unterbringungssituation verbessert zu haben, denn Burney schätzt die Anzahl Personen, die dem Kurfürsten 1772 nach Schwetzingen folgten und dort auf seine Kosten wohnen würden, auf 1500.[36] Gleichwohl konnte aus Platzgründen nicht der gesamte Hofstaat im Schloss, im Gesandtenhaus und bei den Bewohnern des Dorfes unterkommen. Manche Kabinettsmitglieder der Geheimen Konferenz, die zu den engsten Mitarbeitern des Kurfürsten gehörten, sowie die anderen zuständigen Minister hatten bisweilen zwischen Mannheim und Schwetzingen zu pendeln.[37]

31 Unter einem Palimpsest versteht man ursprünglich eine Pergamenthandschrift, die, nachdem eine alte Beschriftung abgekratzt worden war, erneut beschrieben wurde. Durch geeignete Verfahren kann der vergangene Text unter dem neueren wieder sichtbar gemacht werden. Zur Bedeutung des Palimpsests als philologischer Metapher vgl. Assmann 2009, S. 18.
32 Vgl. Martin 1933, S. 44.
33 Vgl. de la Rocque 1758.
34 Vgl. Martin 1933, S. 402 f.
35 Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 19.
36 Vgl. Burney 1773, S. 75 f.
37 Zum Wesen des Kabinetts und der Geheimen Konferenz und ihrer Mitglieder vgl. Mörz 1991, S. 103–109. Zu deren Reisetätigkeit vgl. Wagner 2006, S. 19.



Abb. 3: Enteignungsplan Schwetzingen, 1748–1760.

Um die Bedeutung Schwetzingens zu heben und die Zugänglichkeit zu verbessern, wurde die verkehrstechnische Anbindung an die Umgebung vorangetrieben. Nachdem die Strassen vor dem Schloss bereits Mitte der 1740er-Jahre gepflastert worden waren, begann der Ausbau des Strassennetzes zeitgleich mit der Planung des Marktplatzes, er wurde jedoch erst zwischen 1768 und 1770 zum Abschluss gebracht.[38] Schliesslich konnte die Sommerresidenz über die Verbindungsstrasse zwischen Mannheim und Schwetzingen mit der Kutsche in etwa drei Stunden erreicht werden.[39]
Auch auf Schwetzingen trifft zu, was der Zeremonialtheoretiker Julius Bernhard von Rohr am Beispiel des in «Hubertusburg» umbenannten und zur Herbstresidenz erklärten kursächsischen Schlosses in Wermsdorf ausführte: Im Zuge der Ansiedlung des Hofes würden «die elendesten Dörffer in schöne Städte» verwandelt.[40] Wesentlicher Bestandteil von Carl Theodors Vorhaben, aus Schwetzingen eine Stadt zu machen, war die Anlage eines Marktplatzes, dessen Planung noch unter Oberbaumeister Alessandro Galli Bibiena erfolgt war.[41] 1758 wird die Ortschaft von dem Kupferstecher Barthélemy de la Rocque als «bourg», Marktflecken, bezeichnet.[42] Die offizielle Marktverleihung erfolgte am 17. Oktober 1759 durch den Kurfürsten und hatte zur Folge, dass in Schwetzingen regelmässig Wochen- und Jahrmärkte abgehalten wurden.[43] In dem panegyrischen «Hirthen-Gespräch» *Das Blühende Schwetzingen* werden die Vorteile beschrieben, die Schwetzingen daraus erwachsen sollten: Neben «Güldne[n] Jahr» sollte die Marktverleihung die Wettbewerbsfähigkeit der Ortschaft erhöhen, damit diese «mit vielen deren Städten […] in Vergleichung tretten» könne.[44] Carl Theodors Ansinnen, Schwetzingen zur «Stadt» zu machen, scheint sich den Zeitgenossen allerdings nur bedingt mitgeteilt zu haben, sie bezeichnen die Ortschaft nach wie vor als «Dorf».[45] Erst 1833 wird Schwetzingen offiziell zur Stadt erhoben.[46]
Die Bedeutung der Anwesenheit des Hofes für Schwetzingen wird in dem erwähnten «Hirthen-Gespräch» idealisiert dargestellt, der Kurfürst als «[d]urchleüchtigste Sonne» bezeichnet, die in den «Feldern» Schwetzingens wohne.[47] Mit dem Auftreten der Menalcas, Corydon, Tityrus und Damoetas genannten Hirten wird zugleich auf Vergils

38 Vgl. Martin 1933, S. 41, 45.
39 Die Angabe der Fahrtdauer ist zeitgenössischen Publikationen entnommen. Vgl. Etrennes palatines 1769; Kurze Beschreibung 1784, S. 68.
40 Rohr 1733, S. 84. Kurprinz Friedrich August II., zeitweilig König von Polen, nutzte die Ortschaft Hubertusburg als Herbstresidenz. Vgl. dazu Jöchner 2001, S. 64.
41 Vgl. Martin 1933, S. 42, 400–403.
42 Vgl. de la Rocque 1758.
43 Vgl. Maier 1903, Sp. 195. Zur Marktverleihung vgl. Blank 1979, S. 129–132, ist ausserdem eine Abschrift der «Urkunde über die Erhebung Schwetzingens zum Marktflecken» wiedergegeben. Die Ortschaft war demnach berechtigt, einen Wochenmarkt und zweimal im Jahr einen Jahrmarkt abzuhalten, was ihr regelmässige Einnahmen bescheren sollte.
44 Das Blühende Schwetzingen, o. S. Weder der Verfasser noch die Darsteller des Hirtengedichts sind bekannt. Zum Schwetzinger Hirtengespräch und seiner Bedeutung in Bezug auf die Marktverleihung siehe Maier 1903, Sp. 195 f. Maiers Beitrag beinhaltet auch den gesamten transkribierten Text. Eine aktuelle Transkription ist wiedergegeben bei Kümper 2020, S. 173–181.
45 Leopold Mozart am 19. 7. 1963, in: Mozart 1962, S. 80; Schubart 1806, S. 130.
46 Vgl. Blank 1979, S. 184.
47 Das Blühende Schwetzingen, o. S.

Hirtengedichte, die *Bucolica*, angespielt.[48] Unter Bezugnahme auf Gott Saturn, der in Vergils *Aeneis* «dem rohen Geschlecht, […] / Ordnung schenkte, Gesetze verlieh» und dadurch das «goldene Alter» hervorbrachte, wird überhöhend auch auf Carl Theodors Wirken in Schwetzingen, unter anderem auf die Marktverleihung, Bezug genommen, womit ein Beitrag zur Wiederkehr des goldenen Zeitalters geleistet war.[49]

Lustschloss und -garten Schwetzingen

Die besonderen Qualitäten des sommerlichen Aufenthalts in Schwetzingen erfahren in dem erwähnten «Hirten-Gespräch» eine pittoreske Schilderung:

> O wohl beglücktes Schwetzingen / Schönste unter denen Lands-Nymphen / Du allein gefallen hast / Deinen Churfürsten vor allen / Weil sie schlagen allzumalen / hier auf die Sommer-Pallast / Pflegen hier zu residiern / Wie auch zu divertieren, / hier haben sie ausgerast.[50]

Mit der Bezugnahme auf die Lage des Schwetzinger Lustschlosses auf dem Lande, die auf den Sommer begrenzte Aufenthaltsdauer und seine Bedeutung als Ort der Erholung und des Vergnügens benennen die Verse wesentliche Kriterien für das zeitgenössische Verständnis von Lusthäusern und -schlössern. Dies geht aus der entsprechenden Definition in dem 1691 publizierten *Cours d'architecture* des Architekten und Architekturtheoretikers Augustin-Charles d'Aviler hervor, dessen Pariser Ausgabe von 1710 sich auch in der Bibliothek Carl Philipps befand, die von Carl Theodor übernommen wurde.[51]

> Maison de Plaisance; c'est à la Campagne, le Château d'un Seigneur, ou la *Maison* d'un Particulier, qui sert de sejour agreable pendant la belle saison, à cause de la propreté de ses Apartements & de l'embellissement de ses Jardins. Elle est ainsi nommée, parcequ'elle est plutôt destinée au *Plaisir*, qu'au profit de celui qui la possede.[52]

Auch fünfzig Jahre später charakterisiert der Architekturtheoretiker Johann Friedrich Penther «Lust-Haus, Maison de Plaisance, *Casino*» in seinem *Lexicon architectonicum* als «ein Gebäude aufm Lande, auch wohl nur in einem Garten, welches nicht gewöhnlich bewohnt wird, sondern nur dann und wann in Sommer-Tagen zum Abtrit, um eine Veränderung zu haben, und frische Lufft zu schöpfen».[53] Als in einer fruchtbaren und vielfältig beschaffenen Landschaft befindlich schildert auch de la Rocque die Ortschaft in seiner *Vue Generale de Schwetzingen*. Diese sei «environné de tous cotés de bois et

48 Vgl. Maier 1903, Sp. 195.
49 Vergil 2007, 8. Gesang, V. 321–324; Das Blühende Schwetzingen, o. S.
50 Das Blühende Schwetzingen, o. S.
51 Zu den architektur- und theatertheoretischen Schriften in der kurfürstlichen Bibliothek vgl. Glanz 1991, S. 16.
52 D'Aviler 1691, S. 656. Dieselbe Definition findet sich in der 1710er-Ausgabe, S. 676 f.
53 Penther 1744, S. 99 f.

de hameaux, entrecoupé de rivières et de belles fertiles plaines, il [?] y croit en abondance de toutes Sortes de grains, de fruits et de légumes, sur-tout beaucoup de tabac, et qui est le meilleur du Palatinat».[54]

Während Penther als ausschlaggebendes Kriterium für das Lusthaus betrachtet, dass dieses nur ab und zu besucht werde, findet sich bei Julius Bernhard von Rohr 1733 in dieser Hinsicht eine Differenzierung für den Gebrauch der Lusthäuser. Er unterscheidet zwischen solchen, «die sie [die Hoch-Fürstlichen Herrschafften] alle Jahre zu gewissen Zeiten zu besuchen pflegen [… und anderen], die nur bißweilen besucht werden».[55] Demnach ist, was die zeitliche Dauer des Aufenthaltes im Lusthaus anbelangt, nicht wesentlich, dass die Herrschaften sich dort nur kurz, sondern dass sie sich nicht ständig dort aufhalten. Dies trifft auch auf den Aufenthalt des kurfürstlichen Hofes in Schwetzingen zu, der dort in der Regel für die Zeit zwischen Mai und Oktober weilte. D'Aviler und Penther vertreten beide die Ansicht, dass Umfang, Gestaltung und Ausstattung keinen Einfluss auf die Funktion der Maison de plaisance haben. Bei d'Aviler fallen sowohl das Schloss eines «Seigneur» als auch das Haus «d'un Particulier», also eines Privatmannes, unter den Überbegriff der Maison de plaisance und Penther zufolge sind «Größe, Kostbarkeit und architectonische Auszierung» im Wesentlichen von der Finanzkraft und der «Bau-Lust» des jeweiligen Besitzers abhängig.[56]

Aufgabe und Funktion der Maison de plaisance als eines angenehme Abwechslung vom geregelten Alltag versprechenden Aufenthaltsorts sollten idealerweise auch durch ihren Bau vermittelt werden.[57] Der Architekt und Architekturtheoretiker Jacques-François Blondel führt dies in seiner zwei Bände umfassenden Schrift *De la distribution des maisons de plaisance* von 1737/38 am Beispiel des in Versailles gelegenen Lustschlosses Trianon aus. Seine Schrift sollte sich im Bereich des Schwetzinger Schlosses unter anderem auf die Gestaltung der Baderäume der Kurfürstin durch den kurpfälzischen Oberbaudirektor Nicolas de Pigage auswirken.[58]

> Tous ces petits appartements étant destinés au délassement de l'esprit, on ne doit rien négliger pour en rendre la décoration enjouée & galante. C'est là que le génie peut prendre l'effor & s'abandonner à la vivacité de ses caprices, au lieu que dans les appartemens de parade, il doit se resserrer dans les regles les plus exactes de la bienseance & du bon goût […].[59]

54 De la Rocque 1758.

55 Rohr 1733, S. 85.

56 D'Aviler 1691, S. 656; Penther 1744, S. 100.

57 Bautypologische Merkmale werden in der architekturtheoretischen Debatte um das Lusthaus vergleichsweise spät für relevant erachtet. Vgl. Krause 1996, S. 8 f. Die im Umfeld der Académie royale d'architecture geführte Debatte darum, welche Aspekte beim Bau einer Maison de plaisance zu beachten seien, befasst sich mit den Begriffen «distribution» (Raumaufteilung), «commodité» (Bequemlichkeit), «convenance» (Angemessenheit) und «beauté» (Schönheit in Bezug auf den Zusammenklang des Lusthauses mit der Umgebung). Vgl. Großmann/Kras 1997, S. 256.

58 Vgl. Fuchs 1975, S. 34 f.

59 Blondel 1737, S. 87. Penther verweist in seinem Lexikonartikel auch auf Blondels Werk. Vgl. Penther 1744, S. 100.

Das durch ein strenges Zeremoniell geregelte Raumerleben in den «appartemens de parade» dient Blondel als notwendiger Gegensatz, um die freie Entfaltung des Geistes im Umfeld der Maison de plaisance zu schildern, in der auch die verspielte und galante Dekoration zur Entspannung des Geistes beitragen solle. Begünstigt werde diese durch die unmittelbare Korrespondenz der Maison de plaisance mit einem Garten.[60] Dies verschaffe seinen Besuchern den Genuss von Einsamkeit und Frische: «[D]e cette piece [dem Caffé-Zimmer] vous sortés dans le Jardin pour y profiter de la solitude & de la fraicheur qu'offre une allée.»[61] Im Garten selbst trügen Alleen, der aufrechte Wuchs bestimmter Pflanzen und Baumsorten sowie die aufspringenden Gewässer der Fontänen dazu bei, den Besuchern darüber hinaus «gayeté» zu vermitteln:[62]

> Les Fontaines sont de toutes les décorations des Jardins celles qui leur donnent le plus de gayeté; elles semblent même leur prêter de la vie: le brillant éclat de leurs eaux, & le bruit que forment leur rejaillissement & leur chute, réveillent dans la solitude des promenades; & souvent aussi leur murmure & leur fraîcheur invitent à venir chercher de l'ombre auprès d'elles, pour s'y reposer.[63]

In seinem 1753 erschienenen *Essai sur l'architecture* schreibt auch der jesuitische Architekturtheoretiker Marc-Antoine Laugier dem Element Wasser im Kontext des Gartens eine solche Wirkung zu und bemerkt, dass sich hier die Gelegenheit biete, in frischer Luft «frei zu atmen».[64]

Allerdings hat sich im deutschsprachigen Raum, wie Heiko Lass dargestellt hat, im Unterschied zu Frankreich weder in der Theorie noch in der Praxis ein für das Lustschloss idealer Bautyp herausgebildet, sondern es wurde wesentlich durch die im Vergleich zur Residenz unterschiedliche Funktion bestimmt.[65] Vor diesem Hintergrund scheint ein Blick auf die zeitgenössische Wahrnehmung von Schloss Schwetzingen lohnenswert. Dem Juristen Johann Friedrich von Uffenbach zufolge, der im Zuge seiner 1731 unternommenen Reise auch in Schwetzingen haltmachte, hat das dort befindliche Schloss «nichts Regelmäßiges nach der Baukunst […], wie denn auch der äußerliche Pracht wohl hingehet und es mehr einem adelichen mittelmäßigen Schloße, als einer churfürstlichen Wohnung gleichet».[66]

Das nach dem Pfälzischen Erbfolgekrieg (1688–1697) durch Kurfürst Johann Wilhelm wieder aufgebaute und unter seinem Nachfolger Carl Philipp fertiggestellte Schloss gewann offenbar auch im Zuge der während Carl Theodors und Elisabeth Augustas Regentschaft vorgenommenen Umbauarbeiten in seiner Wahrnehmung durch die

60 Bereits in d'Avilers früher Definition der Maison de plaisance ist ein dazugehöriger Garten vorgesehen. Vgl. d'Aviler 1691, S. 656.
61 Blondel 1737, S. 88.
62 Vgl. Blondel 1737, S. 97; Blondel 1738, S. 18.
63 Blondel 1738, S. 18.
64 Laugier 1989, S. 191.
65 Vgl. Lass 2006, insbesondere Kapitel II.
66 Uffenbach, Johann Friedrich von: Kleine Reis-Beschreibung einer Spazierfahrt durch die Pfalz anno 1731, zitiert nach Arnim 1928, Sp. 158.

Zeitgenossen wenig hinzu.[67] Die Erweiterungen des bestehenden Schlossbaus fielen bescheiden aus und erfolgten erst, nachdem die Pläne für einen Neubau 1760 endgültig begraben worden waren. Zwischen 1760 und 1770 wurde lediglich ein Kabinett für Elisabeth Augusta und nach 1780 eines für Carl Theodor hinzugefügt.[68] Carl Ludwig Fuchs zufolge entsprach das Schloss auch hinsichtlich der Distribution der Räume nicht den Erwartungen an ein Lustschloss des 18. Jahrhunderts.[69] Der Zeitgenosse de la Rocque scheint sich daran jedoch nicht gestört zu haben. Ganz im Gegenteil hebt er die Vorzüge der Innenraumgestaltung im Vergleich mit der äusserlichen Schlichtheit des Schlosses als bemerkenswert hervor: «Le chateau électorale […] n'a pas beaucoup d'aparance en dehors: cependant intérierement les apartement [sic] Sont très-bien distribués et fort commodes.»[70] Die Tapeten in den Appartements, die vielfach die Grundfarbe grün aufwiesen und mit Blumenmustern versehen waren, sowie Laternen und Wandarme aus bemaltem Blech mit vegetabilischen Elementen vergegenwärtigten den Garten auch im Innenraum des Schlosses.[71] Allegorische Schnitzereien in den Lisenen der Spiegel nahmen ausserdem auf die Verbindung von Landleben und Musik Bezug.
Julius Bernhard von Rohr schreibt, dass sich bei den Lusthäusern oftmals die schönsten Gartenanlagen befinden würden.[72] Die inhaltliche und räumliche Korrespondenz des Schlosses mit dem Garten war auch für die zunehmende Wahrnehmung Schloss Schwetzingens als Maison de plaisance ausschlaggebend.[73] In späterer Zeit scheint der Gartenanlage zudem die Aufgabe zugekommen zu sein, den wenig überzeugenden Eindruck des Schlosses zu kompensieren, das «ancien & sans apparence» sei, wohingegen auf die Gärten bezogen bemerkt wird, «[c]e qu'on remarque surtout».[74] Das Motiv, dass ein Garten das wenig beeindruckende Erscheinungsbild eines Schlosses wettzumachen habe, findet sich auch in der Rezeption der bei Hannover gelegenen «Maison de Plaisir» Herrenhausen und dem kaiserlichen «Lusthaus» von Kaiser Leopold I. und seinen Söhnen Joseph und Karl, der Favorita auf der Wieden in Wien.[75] Beide Schlösser wur-

67 Vgl. die Charakterisierungen in den Etrennes palatines 1769, o. S., und der Description 1781, S. 83.
68 Vgl. Fuchs 1975.
69 Vgl. ebd., S. 31. Obwohl man bestrebt war, in der Raumaufteilung ein Abbild des Mannheimer Schlosses zu erreichen, erschwerte es die beengte Raumsituation im Schwetzinger Schloss gerade in den ersten Jahren nach Carl Theodors Regierungsantritt, die höfische Etikette aufrecht zu erhalten. Vgl. Fuchs 1975, S. 17.
70 De la Rocque 1758.
71 Vgl. Fuchs 1975, S. 47.
72 Vgl. Rohr 1733, S. 87.
73 Für gewöhnlich waren nämlich bei Jagdhäusern keine ausgreifenden Gartenanlagen zu finden. Vgl. Lass 2006, S. 24.
74 Vgl. Etrennes palatines 1769, o. S. Eine vergleichende Beschreibung des «Jardin de Plaisance» findet sich in der Description 1781, S. 83: «Ce qu'il y a de plus rare dans ce château de plaisance, sont les jardins.»
75 Zu Herrenhausen siehe Bredekamp 2012. Die Bezeichnung «Maison de Plaisir d'Herrenhausen de S. A. Electorale de Brunswic Luneburg» trägt ein um 1708 datierter kolorierter Kupferstich, auf dem die Herrenhauser Anlage wiedergegeben wird. Der Plan ist abgebildet in Bredekamp 2012, S. 20. Zur Favorita auf der Wieden vgl. Schlöss 1979, S. 58–70.

den zeitgenössischen Aussagen zufolge als der herrschaftlichen Repräsentation nicht angemessen betrachtet, den Gärten jedoch umso mehr Ausstrahlungskraft attestiert.[76] Die Schwetzinger Gartenanlage war zudem ausschlaggebend für die Funktion des Lustschlosses, seinen Besuchern Erholung und Vergnügen zu ermöglichen. In den *Etrennes palatines* aus dem Jahr 1769 liest man diesbezüglich: «[…] cet endroit [est] destiné […] au plaisir, à la recréation, à l'agrément de la vie.»[77] In etwa zeitgleich charakterisiert der Jesuitenpater François-Joseph Desbillons ihn als Ort der Erholung für Carl Theodor.[78] Als Umgebung, in der er und die Seinen ihre Sorgen niederlegen könnten, beschreibt der Kurfürst selbst die dem Garten zukommende Aufgabe auf einem 1771 von ihm gestifteten und im Garten aufgestellten Gedenkstein, den ein Plan der Schwetzinger Gartenanlage mit dem für sie typischen Zirkel ziert: «CAROLUS THEODORUS / DEPONENDIS CURIS / SIBI SUISQUE / LUDENDO FECIT / MONUM. H. P. / MDCCLXXI».[79]

Die Anlage einer ausgreifenden Gartenanlage beim Lustschloss bedeutete nicht zuletzt ein wesentliches Kriterium für die Unterscheidung von der Residenz. Schon allein die räumlichen Kapazitäten, die sich in Mannheim für die Anlage eines Gartens boten, waren gemessen an den in Schwetzingen gegebenen bescheiden. Ein Ausschnitt aus Joseph Anton Baertels' idealisiertem Stadtplan von 1758 (Abb. 4) veranschaulicht die begrenzten Möglichkeiten in den oftmals fortifikatorisch befestigten Residenzstädten, wie sie Mannheim zum damaligen Zeitpunkt darstellte.[80]

Die in den *Etrennes palatines* wiedergegebene Beurteilung der öffentlich zugänglichen Mannheimer Festungsgärten fällt wenig positiv aus: «Le Jardin attaché à ce Palais […] construit dans les Fortifications, n'est pas considerable: il est permis à tout le monde d'y aller se promener.»[81] Eine etwas detailliertere Schilderung der Gartengestaltung findet sich in der nach dem Wegzug des Hofes erschienenen *Description*: «Ce château est […] orné par derrière, de petits parterres, & de bosquets agréables plantés sur les fortifications. Chacun peut librement s'y promener.»[82] Die Beschreibung der Mannheimer Festungsgärten, die neben einem Orangerie- und Blumengarten auch Nutzgärten integrierten, fällt demnach im Vergleich mit der des Schwetzinger Schlossgartens äusserst knapp aus.[83]

76 Vgl. Schwarz 1898, S. 25. Auch auf der Favorita auf der Wieden, die Ralf Richard Wagner als eine Schwetzingen vergleichbare Sommerresidenz heranzieht, galt im Übrigen ein reduziertes Zeremoniell. Vgl. Wagner, Sommerresidenz, 2009, S. 19. Angaben zu dem auf der Favorita herrschenden reduzierten Zeremoniell finden sich bei Schwarz 1898, S. 25, 60 f.

77 Etrennes palatines 1769, o. S.

78 Vgl. Wiegand 1999, S. 163.

79 Zitiert nach Martin 1933, S. 173. «Carl Theodor / hat dem sich Erholen von Geschäften / für sich und die Seinen / dieses Monument gesetzt / in seinen Mussestunden / 1771.» Weitere Angaben zum Gedenkstein finden sich bei Reisinger 2008, S. 142.

80 Zum Realitätsgehalt von Baertels' Stadtplan vgl. Heber 1986, S. 193. Zur Problematik von Gartenanlagen in fortifizierten Residenzstädten vgl. Jöchner 2001, S. 16.

81 Etrennes palatines 1770, o. S.

82 Description 1781, S. 9 f.

83 Eine kurze Beschreibung des Mannheimer Festungsgartens, in der die einzelnen Bestandteile summarisch aufgeführt werden, findet sich in Troll 2013, S. 366.

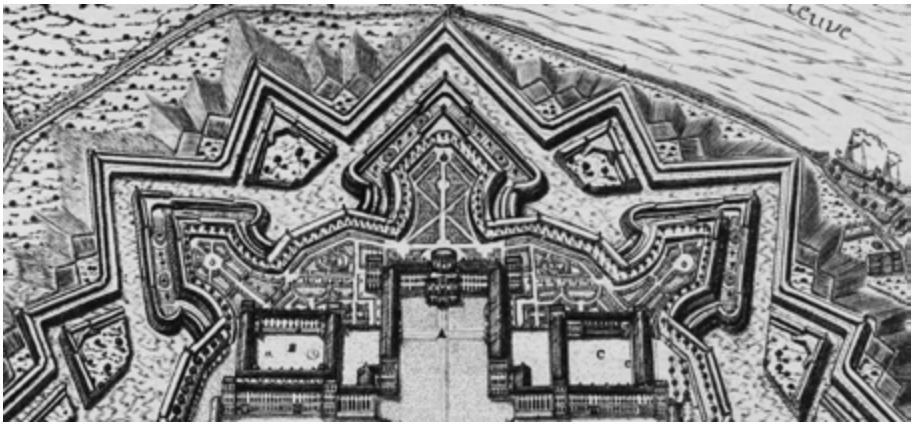


Abb. 4: Joseph Anton Baertels: Idealisierter Plan von Mannheim mit der hinter dem Schloss gelegenen Gartenanlage, um 1758, Ausschnitt.

Wiltrud Heber zufolge finden in den archivalischen Quellen zu den Gärten in erster Linie Unterhaltsarbeiten Erwähnung, Figurenschmuck für die Mannheimer Gartenanlage wird nicht genannt.[84] Der vergleichende Blick auf die finanziellen Mittel, die für die Mannheimer und die Schwetzinger Gartenanlagen aufgewendet wurden, macht zudem überdeutlich, dass der Schlossgarten des Sommersitzes im Fokus des ästhetisch-gestalterischen Interesses stand. Während sich der jährliche Gesamtbetrag für die Gartenkosten in Mannheim auf 5000 Gulden belief, veranschlagte man 23 300 Gulden für die Schwetzinger Lust- und Nutzgärten.[85] Hier konnte eine Gartenanlage verwirklicht werden, die die bei Moser beschriebene Doppelfunktion erfüllen konnte, gleichzeitig der Prachtvergrösserung und der Unterhaltung der Hofgesellschaft zu dienen.[86]

Carl Theodor und Elisabeth Augusta in Schwetzingen

Ein Blick auf die Wohnverhältnisse des kurfürstlichen Paares im Schwetzinger Schloss während der ersten Zeit ihrer Regentschaft vermittelt einen Eindruck des jeweiligen herrschaftlichen Selbstverständnisses der beiden Ehepartner. Elisabeth Augusta übernahm «als Erbin der Kurpfalz das Appartement des verstorbenen Kurfürsten [Carl Philipp, ihr Grossvater] und behauptete so selbst in der Wohnsituation ihren Rang und ihre Stellung», wie Carl Ludwig Fuchs bemerkte.[87] Auch bezüglich der repräsentati-

84 Vgl. Heber 1986, S. 192.
85 Ebd.
86 Vgl. Moser 1755, S. 388.
87 Fuchs 2008, S. 20.

ven und standesgemässen Möblierung und Ausstattung übertraf der für sie bestrittene Aufwand den für Carl Theodors Räumlichkeiten, der sich zudem mit einer kleineren Anzahl Räume begnügen musste.[88] Erst zwischen 1761 und 1776 erhielten Kurfürst und Kurfürstin im Zuge der Renovierungsarbeiten im gesamten Bereich des Corps de logis eine gleichberechtigte Raumfolge.

Elisabeth Augustas Ansinnen, sich in Schwetzingen als eigentliche Erbin der Kurwürde zu inszenieren, lässt sich auch an einem Mitte der 1750er-Jahre von Johann Georg Ziesenis angefertigten repräsentativen Hüftbild der Kurfürstin ablesen, das sie vor dem Schwetzinger Schloss auf der einen und einer landschaftlichen Gegend auf der anderen Seite zeigt (Abb. 6).[89] Die Wiedergabe der Kurfürstin vor diesem Hintergrund lässt das von Annette Dorgerloh beschriebene Bestreben weiblicher Adliger und Fürstinnen erkennen, sich vor einer landschaftlichen Kulisse mit Wiedererkennungswert porträtieren zu lassen, um sich diese für die Betrachter sichtbar anzueignen.[90]

Ziesenis' Gemälde variiert ein weiteres Porträt der Kurfürstin, auf dem sie vor einer nicht näher identifizierbaren Landschaft gezeigt wird.[91] Dieses bildet zugleich das Gegenstück zu einem Hüftbild Carl Theodors, ebenfalls von Ziesenis (Abb. 5), das ihn mit den Attributen Feldherrenstab und Orden ausgestattet vor der Mannheimer Stadtsilhouette mit dem Residenzschloss wiedergibt.[92] Dieselbe vom Rhein aus gesehene Schauseite der Stadt war zugleich eines der zentralen Bühnenbildmotive in der Pantomime allégorique *L'allégresse du jour*, mit der 1754 die Freude über Carl Theodors Genesung von einer Krankheit auf die Bühne gebracht wurde.[93]

Die einander ergänzenden Gemälde eröffnen eine Lesart, der zufolge dem Kurfürsten die Residenz, der Kurfürstin jedoch das Jagd- und Lustschloss beziehungsweise die Sommerresidenz zugeordnet sind. In ähnlicher Weise lässt sich die Dualität Kurfürst – Stadt und Kurfürstin – Land bereits in einem Doppelporträt Jan Frans van Douvens festmachen, das die Vorvorgänger im Amt, Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna Maria Luisa de' Medici als Kurfürst und Kurfürstin im Jahr 1708 zeigt. Während Johann Wilhelm die Herrschaftsattribute und Verweise auf Kultur zugeordnet sind, malt van Douven die Kurfürstin umgeben von natürlichen Elementen vor einem Ausblick in eine italienische Landschaft mit Zypressen und verweist damit zugleich auf ihre Herkunft.[94]

Elisabeth Augusta wird von Ziesenis in einem mit Goldfaden kunstvoll verzierten und mit kostbaren Steinen besetzten Kleid gemalt, zu dem sie auffälligen Schmuck trägt.

88 Vgl. ebd., S. 28.

89 Vgl. Schrader 1995, S. 183, Kat.-Nr. 85 b und die entsprechende Abb. 79 im Abbildungsteil. Siehe ausserdem die Wiedergabe des Porträts in Bahns 1979, Kat.-Nr. 30, S. 74.

90 Dorgerloh 2009.

91 Vgl. die Abbildung des Porträts in Bahns 1979, Kat.-Nr. 106, S. 90.

92 Vgl. Bahns 1979, Kat.-Nr. 29, S. 61 und 74.

93 Vgl. dazu Langewitz 2013.

94 Vgl. Windisch 2019, S. 67 und die Abbildung des in den Uffizien befindlichen Doppelporträts auf Tafel 9, S. 129. Windisch zufolge veranschaulicht das Gemälde gleichzeitig die durch die Heirat erfolgte Rangerhöhung der Medici. Vgl. Windisch 2019, S. 68. Auf die Gegenwart der Medici, die gemeinsam mit ihrem Gatten ebenfalls Jagden von Schwetzingen aus unternahm, verweist heute noch das den rechten Pfeiler des Eingangsportals zum Schloss bekrönende Wappen der Familie mit den «palle», den stilisierten Goldäpfeln aus dem Garten der Hesperiden.



Abb. 5: Johann Georg Ziesenis: Kurfürst Carl Theodor vor einer Stadtansicht Mannheims, um 1755, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, G 1053.



Abb. 6: Johann Georg Ziesenis: Elisabeth Augusta vor dem Schwetzinger Schloss mit Landschaft, um 1750-55, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, G 947.

Mit der linken Hand fasst sie das hermelinbesetzte Revers des blauen als Staatsrobe dienenden Samtmantels (Abb. 6). Ihre Rechte hat Elisabeth Augusta auf den Kurhut gelegt, den Reichsapfel lässig mit Daumen und Zeigefinger umfassend. Position und Haltung ihrer Hand stellen, abgesehen von ihrer konkreten Verortung in Schwetzingen, eine entscheidende Entwicklung im Vergleich zur erwähnten Vorlage von Ziesenis dar, in der Elisabeth Augusta mit der rechten Hand auf ihren Gemahl verweist, der im dazugehörigen Porträt (Abb. 5) vergegenwärtigt ist. Meines Wissens ist dieses Gemälde das einzige von Elisabeth Augusta, in dem sie sich den Kurhut so selbstbewusst aneignet und unmissverständlich klarmacht, welcher Rang ihr als Erbin der Kurwürde in Schwetzingen gebührt. Von Carl Theodor ist darüber hinaus aus dieser Zeit kein vergleichbares Porträt überliefert, das ihn vor einer Ansicht von Schloss oder Garten Schwetzingen wiedergibt. Erst in späterer Zeit lässt er sich mit dem Schwetzinger Apollotempel im Hintergrund porträtieren (siehe Abb. 77).

Der Kurfürst als «vornehmster Particulier» auf dem Lande

In Schwetzingen hatte bereits Carl Philipp ein für die Zeit des sommerlichen Aufenthalts in Schwetzingen geltendes reduziertes Zeremoniell etabliert. Dass er dadurch «allenthalben mehr Freyheit und ungezwungenes Wesen» förderte, wie von Rohr formulierte, hatten seine Enkelin Elisabeth Augusta und Carl Theodor, der 1734 neunjährig an Carl Philipps Hof gelangt war, also bereits vorgelebt bekommen.[95] Bereits selbst zur Konvention geworden, hatte «das Konzept des freien, von gesellschaftlichen, insbesondere höfischen Konventionen unabhängigen Lebens auf dem Lande», wie Katharina Krause in ihrer Arbeit zur französischen Maison de plaisance schreibt, offenbar nichts an Attraktivität eingebüsst.[96]

In der 1738 erschienenen, Pierre-Joseph de Solignac zugeschriebenen Publikation *Amusemens des eaux de Schwalbach* wird vermerkt: «Si l'on est […] à Schwetzingen, la liberté y est encore plus grande qu'à Manheim.»[97] Der Autor, der gemeinsam mit anderen Gästen des Kurfürsten zu einer kleinen Jagd nach Schwetzingen eingeladen worden war, berichtet ausserdem, dass dieser im Schwetzinger Umfeld einen Wandel vom Staats- zum Privatmann vollziehe: «L'Electeur dit qu'il est chez lui lorsqu'il est à Schwetzingen; il se dépouille de toute sa grandeur, pour laisser à chacun une liberté entière.»[98] Der Kurfürst legte demnach seinen herrschaftlichen Status in Schwetzingen buchstäblich ab und suggerierte so den Anwesenden eine zumindest vordergründige Gleichheit. Solignac berichtet ausserdem, dass man in Schwetzingen beinahe vollständig darauf verzichtet habe, das Schwert zu tragen. Der dadurch geförderte friedliche Umgang gehört ebenfalls zu den Merkmalen, die einen Aufenthalt im Jagd- und

95 Rohr 1733, S. 859. Auch Jagdschlösser dienten der Erholung, vgl. Lass 2006, S. 44.
96 Krause 1996, S. 23.
97 Amusemens des eaux de Schwalbach 1738, S. 307.
98 Ebd., S. 319.

Lustschloss kennzeichnen.[99] In diesem Umfeld und unter den geschilderten Aufenthaltsbedingungen habe sich der Kurfürst vergnügt: «C'est là où S. A. E. [Son Altesse Electorale] se plait surtout.»[100] Weitere Schilderungen in den *Amusemens des eaux de Schwalbach* lassen vermuten, dass die Gesellschaft zu Carl Philipps Zeit nicht zuletzt aufgrund der wenig komfortablen Wohnverhältnisse vornehmlich männlich gewesen war.[101] Da sich auch während Carl Theodors und Elisabeth Augustas Regentschaft lediglich ein verkleinerter Hofstaat in Schwetzingen einfand, lässt sich der von Bourdieu im Zusammenhang mit dem Habituskonzept beschriebene «Klubeffekt» ein Stück weit auf die Aufenthaltsbedingungen im Jagd- und Lustschloss übertragen. Dass nur ein beschränkter Personenkreis Zugang zum Klub hat, führt Bourdieu zufolge dazu, dass er sich räumlich betrachtet von seiner Umgebung wie eine Insel abhebt. Für die im Klub befindlichen Menschen bedeutet dies eine

> dauerhafte […] Zusammenfassung innerhalb desselben Raumes […] von Personen und Dingen, die sich darin ähneln, daß sie sich von der großen Masse unterscheiden, denen gemein ist, nicht gemein zu sein – in dem Maße, wie sie de jure […] oder de facto […] all jene ausschließen, die nicht alle erwünschten Eigenschaften oder die eine der unerwünschten Eigenschaften aufweisen.[102]

Einhergehend mit dem reduzierten Zeremoniell in Schwetzingen, war dem Kurfürsten daran gelegen, ein von der Residenz unterschiedenes herrschaftliches Selbstverständnis zu vermitteln.[103] Die Beschreibung einer Begegnung zwischen dem musikinteressierten Publizisten und Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart und dem Kurfürsten in dessen Badhaus aus den 1770er-Jahren scheint dem älteren Bericht von Solignac aus Schwetzingen auffallend ähnlich: «Er [Carl Theodor] hatte beinah allen Glanz, jede Miene der zweifelnden Hoheit […] abgelegt und schien nur guter Mensch und liebenswürdiger Gesellschafter zu seyn.»[104] Er setzte demnach seine in der Residenz eingenommene Position im sozialen Gefüge im Umfeld Schwetzingens herab und wollte hier nicht an dessen Spitze, sondern «im Schooße seiner getreuen Unterthanen» – wie es in der ebenfalls von Schubart zwischen 1774 und 1778 herausgegebenen *Deutschen Chronik* heisst – wahrgenommen werden.[105] Dass sich Carl Theodor damit zugleich im Rahmen der Konvention bewegte, verdeutlicht Moser, indem er schreibt, dass der Fürst,

99 Vgl. Rohr 1733, S. 84.
100 Amusemens des eaux de Schwalbach 1738, S. 318.
101 Da selbst die besseren Zimmer zu klein gewesen seien, um den Damen den nötigen Komfort und die Möglichkeit zu bieten, sich darin zu entkleiden, mussten sie zum Übernachten oftmals nach Mannheim zurückkehren. Ihr Aufenthalt habe sich deshalb zumeist auf Versammlungen beschränkt, bei denen die Teilnahme aufgrund des Zeremoniells auch für die Damen verpflichtend war. Vgl. Amusemens des eaux de Schwalbach 1738, S. 319.
102 Bourdieu 1991, S. 32.
103 Zum Zeremoniell in Schwetzingen vgl. Mörz 1991, S. 95.
104 Schubart 1839, S. 151.
105 50. Stück, 19. 9. 1774, in: Schubart 1975, Bd. 1, S. 395.



Abb. 7: Johann Georg Ziesenis: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, 1757.

während er in «der Residenz als Haupt seines Volcks und in dem Glanz der angebohrnen oder erlangten Würde» erscheine, auf dem Land «der vornehmste Particulier» sei.[106] Zwei Ende der 1750er-Jahre ebenfalls von Johann Georg Ziesenis angefertigte Porträtgemälde (Abb. 7 und 8) des kurfürstlichen Paares in Schwetzingen und Mannheim illustrieren, wie präzise Kurfürst und Kurfürstin zwischen den an den jeweiligen Aufenthaltsort und Wirkbereich gekoppelten Rollenverständnissen zu unterscheiden wussten.[107]

Carl Theodor wird in der Robe de Chambre in seinem Schwetzinger Kabinett dargestellt.[108] Seine ungezwungene Haltung und die Kleidung – in einen blauen Hausmantel gehüllt, sitzt er mit übereinandergeschlagenen Beinen an einem Tisch, die Strümpfe sind nicht befestigt und die Füsse stecken in Pantoffeln – betonen das «häusliche Umfeld» respektive den privaten Rückzugsraum des Fürsten. Mit der bedacht drapierten Lässig-

106 Moser 1754, S. 274.

107 Beide Gemälde werden im Katalogteil von Bahns 1979, unter 178a und 50, S. 106, 182, wiedergegeben. Vgl. hierzu auch die Interpretation von Barbara Grotkamp, die jedoch nicht auf die gezielte doppelte Inszenierung Bezug nimmt. Grotkamp 1979, S. 47 f.

108 Zur fürstlichen Hauskleidung vgl. Hesse 1999, S. 117.



Abb. 8: Johann Georg Ziesenis: Porträt der Kurfürstin Elisabeth Augusta von der Pfalz, 1759.

keit seiner Kleidung, die sich auf seine Haltung zu übertragen scheint, wirkt diese als Kostüm, das dem im Lustschloss gepflegten Habitus Ausdruck verleiht.[109] Hier lässt sich an Bourdieus Beobachtung anknüpfen, dass die Art und Weise, mit der der Inhaber eines Domizils sein Verhalten gestaltet, zusätzlich zur Wahrnehmung des Ortes beitrage. Es «ist der Habitus, der das Habitat macht, in dem Sinne, daß er bestimmte Präferenzen für einen mehr oder weniger adäquaten Gebrauch des Habitats ausbildet».[110] Das Ensemble der Objekte, die auf Ziesenis' Porträt um Carl Theodor herum verteilt sind, verweist darüber hinaus auf die Tätigkeiten und das Unterhaltungsprogramm während des ländlichen Aufenthalts: Musik und Musizieren, geselliges Spiel, Lektüre, Musse und Genuss. In seiner Linken hält Carl Theodor eine Flöte, deren Rohr auf Notenblätter verweist sowie auf das Cello im linken Vordergrund, dessen Spiel er nebst dem der

109 Die Kleidung beziehungsweise das Kostüm wird als Bestandteil des verkörperten Habitus verstanden. Der für ihre Studie zentrale Begriff der Kostümierung respektive des Kostüms, das «in einem ganz konkreten Sinn Körper, Geschlecht, Stand und Spielstil» erzeugt, weist zudem Charakteristika von Bourdieus Konzeptualisierung des Habitus auf. Vgl. dazu Hochholdinger-Reiterer 2014, S. 51.

110 Bourdieu 1991, S. 32.

Flöte pflegte.[111] Lena van der Hoven hat am Beispiel des Flöte spielenden Monarchen Friedrich II. ausgeführt, wie dieser über die Wahl dieses Soloinstruments auch in der Musik seine fürstliche Führungsrolle beibehielt, ganz im Gegensatz zu seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II., der mit dem Cello ein Instrument wählte, das sich in den Gesamtklang einfügt.[112] Über die Wahl der dargestellten Instrumente präsentierte sich Carl Theodor demnach als sowohl der (musikalischen) Führung mächtiger Herrscher als auch als Musiker, der an dem durch das Zusammenspiel mehrerer Instrumente gemeinsam erzeugten Klang interessiert war. Die goldene Tischuhr, eine *mystérieuse*, auf der Chronos dargestellt wird, erinnert daran, dass auch die angenehmen Stunden in Schwetzingen gezählt waren.[113] Eine als Eingang in eine Bibliothek gestaltete Tapetentür suggeriert das Vorhandensein umfangreicher Literaturbestände. Lektüre galt ebenso wie das Musizieren oder der Aufenthalt im Freien als bevorzugte Beschäftigung auf dem Lustschloss.[114] Durch das relativ hoch gesetzte Fenster links oberhalb des Tisches fällt Licht auf die Szenerie. Es fungiert damit in erster Linie als Lichtquelle, eröffnet jedoch nicht die Möglichkeit, die dahinter gelegene Umgebung zu betrachten. Zwischen dem Fenster und einem bewegt erscheinenden Vorhang hängt ein Hirschlauf an einer mit einem Nagel befestigten Kordel herab, der an Schwetzingens Nutzung als Jagdschloss erinnert.[115] Ein Porträt Elisabeth Augustas, das Ähnlichkeit mit früheren Gemälden der jungen Kurfürstin von Ziesenis nach Vorlagen des Malers Georg Desmarées aufweist, ist über der Tapetentür angebracht.[116]

Im Gegenstück (Abb. 8) zu Carl Theodors Porträt, das die Kurfürstin im Seidenkleid vor einem Spinnrad mit einer Garnhaspel in einem privaten Gemach im Mannheimer Schloss wiedergibt, wird ebenfalls auf die Motivik des «Häuslichen» Bezug genommen.[117] Ein Tasteninstrument mit aufgeschlagenem Notenheft verweist auch hier auf die Musizierpraxis sowie auf die Musikalität der Kurfürstin, die eine geübte Cembalospielerin war.[118] Sie lässt sich im Umfeld der bestimmte Tätigkeiten repräsentierenden Objekte inszenieren, darunter ebenfalls Bücher. Direkt über ihrem Haupt ist ein Porträt Carl Theodors als Feldherr in Harnisch mit Ordensband wiedergegeben, das ihn von

111 Vgl. Burney 1773, S. 75.

112 Vgl. van der Hoven 2015, S. 172–176.

113 Ein rotierendes Gegengewicht rief bei der als *mystérieuse* bezeichneten Uhr die Zeigerbewegung hervor. Vgl. Wagner, Kurfürst Carl Theodor, 1999, S. 22.

114 Bärbel Pelker weist darauf hin, dass das Bücherregal eine Tapetentür tarnt. Vgl. Pelker 2018, S. 244, 246. Zum Stellenwert der Lektüre in der Maison de plaisance vgl. das Libretto Das Einsame *Lust-Hauß deß Lucullo*, 1698, «Innhalt».

115 Auf die Dekoration des Hirschlaufs weist Wagner hin. Vgl. Wagner 1999, S. 22.

116 Vgl etwa die Wiedergabe des Porträts in Bahns 1979, Kat.-Nr. 330, S. 67, 142.

117 Zu dem Gemälde vgl. unter anderem Schrader 1995, Kat.-Nr. 115 sowie Abb. 105.

118 Vgl. Jan Philipp van der Schlichtens Porträt, das Elisabeth Augusta am Spinett im Verein mit ihren Schwestern Franziska Dorothea und Maria Anna beim Musizieren zeigt. Carl Theodor, der in Form eines Porträts ebenfalls gegenwärtig ist, ist das an ein Tasteninstrument angelehnte Cello zugeordnet. Vgl. die Wiedergabe des Porträts in Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, Kat.-Nr. 1.3.2, S. 23.

einem in den Bildrahmen integrierten Kurhut gekrönt bei der Ausübung seiner Regentschaftspflichten wiedergibt.[119]
Beide Gemälde stellen Kurfürst und Kurfürstin an ihrem jeweiligen Rückzugsort dar, an dem sie zugleich mit ihrer repräsentativen Kleidung auch das politische Amt ablegten. Politische Pflichten und fürstliche Repräsentation sind in das Bild im Bild verbannt sowie auf den jeweiligen Ehepartner übertragen, der in Kleidung posierend dargestellt wird, die Amt und Rang deutlich zum Ausdruck bringen: ein junger Kurfürst als oberster Feldherr, die Kurfürstin in aufwendigem Kleid, beide in einen roten Hermelinmantel gehüllt. Ziesenis' kunstvolle Komposition führt dem Betrachter die Inszenierung vor Augen, die sowohl die häuslich-privaten Tätigkeiten und die Hingabe an unterschiedliche Unterhaltungsformen betraf als auch die öffentliche Repräsentation im Vollzug von zwei unterschiedlichen Rollenvorgaben, die die Fürsten abhängig vom repräsentativen Stellenwert ihrer jeweiligen Umgebung zu erfüllen hatten.

«Divertissemens champêtres» in der sommerlichen Gegenwelt

Das erwähnte Hirtenspiel *Das Blühende Schwetzingen* von 1759 nennt Ausruhen und Sichvergnügen als wesentliche Beschäftigungen der Hofgesellschaft in Schwetzingen. Ganz im Sinne des französischen Malers und Gartenkünstlers Louis Carmontelle wurde auch das Unterhaltungsprogramm in Schwetzingen gestaltet: «Il nous faut des plaisirs à la campagne. Malgré les charmes que la nature peut y offrir, il faut que nous y trouvions la bonne chere, la chasse, le jeu, les concerts, les spectacles.»[120] Neben festlichen Veranstaltungen im Freien und der Jagd bereicherten auch in Schwetzingen «differens sort d'amusemans, Spectacles, musiques, promenades» das sommerliche Unterhaltungsprogramm, wie es in einem Bericht aus dem Jahr 1765 heisst.[121]
Ausführlich wird 1774 in der von Christian Friedrich Daniel Schubart herausgegebenen *Deutschen Chronik*, die zu den auflagenstärksten Zeitschriften im deutschen Sprachraum zählte, von dem vielfältigen Unterhaltungsprogramm Carl Theodors «in seinem Paradiese Schwetzingen» berichtet:[122]

119 Dieses Gemälde scheint eine Variante eines ebenfalls von Ziesenis um 1755 angefertigten Gemäldes darzustellen. Haltung, Blickrichtung, Harnisch samt übereinstimmend gestalteter Ellbogenpartie sowie der mit Hermelin verbrämte rote Samtmantel stimmen überein. Während Carl Theodor in dem Schwetzinger Bild-im-Bild jedoch ein rotes Ordensband trägt, schmückt ihn auf der vermuteten Vorlage die Ordenskette des Hubertus-Ordens. Vgl. Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, Kat.-Nr. 4.6.1, S. 267 f.

120 Carmontelle 1779, S. 4.

121 Konferenzminister und Obristkämmerer Hermann Freiherr von Wachtendonck am 20. 8. 1765, D-Mhsa, Gesandtschaft Wien, Nr. 674, o. Pag. Voltaire schildert das mannigfaltige Unterhaltungsprogramm in Schwetzingen, das französisches und italienisches Schauspiel, grosse italienische Oper, Opera buffa, Ballette, grosse Tafeln und Konversation beinhalte. Vgl. Voltaire 1975, S. 1011. Zum allgemeinen Unterhaltungsprogramm auf Lustschlössern vgl. auch Rohr 1733, S. 859.

122 Vgl. Hinrichsen 2006, Sp. 68. 1775 erschien die *Deutsche Chronik* mit einer Auflage von 1600 Exemplaren.

> Spatziergänge in seinem Zaubergarten, Leserey in den besten Schrifften verschiedener Sprachen, Unterhaltung mit Leuten von Geschmack, Sitte und Gelehrsamkeit und alle Abend Musik im Badhause, oder Concert, oder Oper, welsch, französisch und – dem Himmel sey's gedankt! auch deutsch; das ist ohngefähr der simple Kreiß, in den die Zeit dieses weisen und guten Fürsten eingeschränkt ist.[123]

Auch die Kurfürstin suchte in Schwetzingen zumindest in der Anfangszeit vordergründig das Vergnügen. So liess Elisabeth Augusta ihren Schwager Clemens August von Bayern 1748 wissen, dass sie sich in Schwetzingen wie eine Königin divertiere und ihr der Aufenthalt «plaisir» bereite.[124] Im selben Sommer begab man sich anlässlich des Geburtstages der jüngsten Schwester der Kurfürstin, Maria Franziska Dorothea Christine von Sulzbach, nach einem Diner und dem Besuch der französischen Komödie auf ein Feld in der Nähe, auf dem ein Zelt aufgeschlagen worden war, unter dem man soupierte. Feuerwerk und Ball rundeten das Fest ab.[125]
Neben den Ehrentagen der kurfürstlichen Verwandtschaft gab der Besuch fürstlicher Gäste wiederholt Anlass, Divertissements in Schwetzingen zu veranstalten. Dabei bevorzugte man Thematiken, bei denen ein Bezug zum ländlichen Umfeld gegeben war. So erfolgte die Verquickung von Landleben und höfischem Divertissement einem Bericht Christian Ludwig von Hagedorns zufolge durch den Einbezug einer landwirtschaftlichen Maschine, die üblicherweise zum Transport der Orangenbäume eingesetzt wurde. Im Rahmen eines Balles wurde sie zur Kutsche umfunktioniert, die von sechs Kammerherren gezogen und von einem siebten gelenkt wurde und der Beförderung einiger Hofdamen diente. Danach kam die Maschine als Plattform für einen Ball zum Einsatz, der «bien champêtre» gewesen sei.[126] Bei einer anderen Gelegenheit soll die Kurfürstin zur Einführung in einen Ball als Göttin Ceres mit ihren Hofdamen auf einem Erntewagen getanzt haben.[127]
Konnte man den in Schwetzingen anwesenden Gästen weder Musik noch «spectacles» bieten, bedauerte dies die Kurfürstin ausdrücklich.[128] Da ein Grossteil der ländlichen Vergnügungen im Aussenraum stattfand, war deren Gelingen abhängig von geeigneter Witterung. Kälte, aber auch grosse Hitze sowie starker Regenfall konnten dem geplanten vergnüglichen Aufenthalt während der «belle saison» zuwiderlaufen.[129]
Ausflüge in die ländliche Umgebung wurden ergänzt durch die vielfältige Inanspruchnahme des Gartens. Hier wurde getafelt, wie es für den Besuch des Prinzen Heinrich von Preussen 1751 belegt ist, zu besonderen Gelegenheiten wurde der Garten illuminiert

123 50. Stück, 19. 9. 1774, in: Schubart 1975, Bd. 1, S. 396.
124 Vgl. Elisabeth Augusta am 26. 5. 1748, D-Mgha, Korrespondenzakten 820/II, Pag. 211.
125 Vgl. Riaucour am 19. 6. 1748, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2622, fol. 191r.
126 Walter 1923, Sp. 135.
127 Vgl. Fuchs 2008, S. 43.
128 Elisabeth Augusta am 30. 10. 1765, D-Mgha, Korrespondenzakten 820/I, fol. 33v.
129 Elisabeth Augusta am 8. 10. 1743, D-Mgha, Korrespondenzakten 820/II, Pag. 108. Elisabeth Augusta am 23. 8. 1765, D-Mgha, Korrespondenzakten 820/I, o. Pag. Elisabeth Augusta am 21. 6. 1769, D-Mgha, Korrespondenzakten 820/I, o. Pag.

und mit Feuerwerk festlich inszeniert.[130] Selbstverständlich diente er zudem als Ort für Promenaden, die Carl Theodor mit seinen fürstlichen Gästen unternahm.[131] Bei der Ankunft wichtiger Besucher legte man besonderen Wert auf ein gepflegtes Erscheinungsbild der Gartenanlage. Als Elisabeth Augusta, die 1769 das Oggersheimer Schloss als ihre eigene Sommerresidenz in Besitz genommen hatte, ihren Besuch in Schwetzingen im Jahr 1770 ankündigte, veranlasste der Kurfürst, «qu'on redoublât de soin pour la propreté des Allées du jardin».[132] Im Zuge einer nach dem Kaffee für die Kurfürstin veranstalteten Promenade, an der der gesamte anwesende Hofstaat teilnahm, wurde der Garten aus unterschiedlichen Perspektiven in Augenschein genommen.[133] «Msgr. L'Electeur et les Cavaliers et les Dames qui se trouvent ici, l' [Elisabeth Augusta] accompagnerent a cette promenade que l'on fit partie par terre et partie par eau».[134] Das Schwetzinger Kanalsystem war mit Booten befahrbar, denen das dreieckige Bassin in der Nähe des Botaniktempels als Anlegestelle (siehe Abb. 69) diente und die dank der Installation von Drehbrücken ungehindert durch die Gartenanlage hindurchgleiten konnten.[135] Der Parkspaziergang gehörte, wie Doris Kolesch gezeigt hat, ebenfalls zu den Bereichen erlernter höfischer Praxis.[136] Während die geführte Begehung einer Gartenanlage den Erwartungen der Zeitgenossen entsprach, war es eine gesonderte Bemerkung in den Gesandtschaftsberichten wert, wenn sich der Kurfürst einmal ohne Begleitung alleine mit einem prominenten Gast zur Promenade begab.[137] Dass Carl Theodor seine Gartenführungen gerade auch denjenigen Gästen zuteilwerden liess, die die Anlage bereits gut kannten, verdeutlicht, wie sehr ihm daran gelegen war, deren Gedeihen vorzuführen. Er bestimmte, welches die schönsten Partien des Gartens waren. Diese zeigte Carl Theodor dem Kurfürsten von Mainz Emmerich Joseph 1776, gefolgt vom ganzen Hof, bei einer Promenade, die beim Badhaus des Kurfürsten endete:

> Arrivé au Pavillon des bains les deux Electeurs y trouverent Mad[e] L'Electrice et les Dames de la Cour et de la Ville, et l'Académie de Musique commenca immédiatement après dans un bosquet voisin pendant le quelle on distribua les refraichissemens les plus exquis.[138]

Die hier beschriebene musikalische Inszenierung eines festlichen Zusammentreffens im Garten markierte einerseits die Präsenz der Kurfürstengatten im Garten. Andererseits

130 Riaucour am 16. 7. 1751, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2622, fol. 248 v–249r. Vgl. Zapffe am 24. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2828, fol. 124v.

131 Zapffe am 11. 8. 1764, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2625, fol. 521v–522v; Zapffe am 1. 9. 1773, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2627, fol. 257r.

132 Zapffe am 22. 9. 1770, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2626, fol. 340.

133 Zu unterschiedlichen Arten des Promenierens vgl. Schaier 2006, S. 360.

134 Zapffe am 22. 9. 1770, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2626, fol. 340v.

135 Vgl. Reisinger 2008, S. 100. Die Angabe bei Schaier, dass Seefeste in Schwetzingen stattgefunden hätten, ist irreführend. Schaier beruft sich auf eine Stelle in einer Publikation von Albert Baur, wo dieser nur allgemein über die an Höfen übliche kulturelle Praxis des Veranstaltens von Bootsfahrten und Seefesten schreibt. Vgl. Schaier 2006, S. 360; Baur 1994, S. 33.

136 Vgl. Kolesch 2006, S. 105–117.

137 Riaucour am 11. 8. 1764, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2625, fol. 522v.

138 Zapffe am 1. 6. 1776, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 342r.

ermöglichte sie den Gästen «eine sinnliche Wahrnehmung der Musik im Kontext der Gartenwelt».[139] Die musikalische Imitation künstlicher Naturgeräusche, wie das Plätschern einer Wasserfontäne oder die Interaktion mit dem Gemurmel der künstlichen Quellen, trug darüber hinaus zu einem gesteigerten Naturerleben bei.[140]

Insulare Räume im Garten und in der Musik

Wiederholt heben zeitgenössische Wahrnehmungszeugnisse der Sommerresidenz Schwetzingen auf den Vergleich mit einer Insel beziehungsweise mit einem anderen, nicht der Realität angehörenden Raum ab. Christian Friedrich Daniel Schubart assoziiert Ortschaft und Schlossgarten während der Anwesenheit des Kurfürsten mit einer von musikalischem Klang durchdrungenen «Zauberinsel».

> Wenn der Churfürst in Schwetzingen war, und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte; so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten.[141]

An anderer Stelle beschreibt er die buchstäbliche Verwandlung Schwetzingens in die Kulisse eines mythisch-entrückten musikalischen Schauspiels durch die Musik:

> Nichts konnte auffallender, überraschender seyn, als wenn ein Freund der Harmonie nach Schwetzingen kam, zur Zeit, da sich der Kurfürst daselbst aufhielt. Man glaubte durch Zauberei in eine Insel versetzt zu sein, wo alles Ton ist, wo Nixen, Sylphen, Gnomen und Salamander Wasser-, Luft-, Erd- und Feuermelodien durcheinanderjagen, und dadurch die wundervollste Symphonie bilden.[142]

Auch Charles Burney erlebt das sommerliche Schwetzingen während der Anwesenheit des Hofes als von einem nicht enden wollenden Soundtrack erfüllt: «Einem jeden, der des Sommers durch die Gassen von Schwetzingen geht, muß es gänzlich von einer Colonie von Musikanten bewohnt zu seyn scheinen, die ihre Profession beständig ausüben.»[143] Neben der Musik, die Sommerresidenz und Garten zu akustisch von ihrer Umgebung abgehobenen Räumen in Form von stilisierten Inseln werden liess, gewann der Garten selbst zunehmend das Erscheinungsbild eines insularen Raums. Dies erfolgte wesentlich durch die Einfassung der an das Schloss angrenzenden Gartenanlage mit Kanälen. In Egidius Verhelsts Gartenplan von 1769 (siehe Abb. 82) tritt die dadurch erzielte Abhebung von der umgebenden Landschaft visuell besonders gut nachvollziehbar zutage. Motivisch wurde damit auch an die Frühzeit der Schlossanlage angeknüpft, die 1350 als

139 Kremer 2012, S. 432.
140 Vgl. Cessac 2006.
141 Schubart 1806, S. 130.
142 Schubart 1839, S. 152. Burneys Schilderung von Schwetzingen war Schubart bekannt.
143 Burney 1773, S. 76.

kleine ritterliche Wasserburg auf einer Insel im zweitgeteilten Leimbach situiert war.[144] Zu Kurfürst Carl Ludwigs Zeit, der das im Dreissigjährigen Krieg zerstörte Schloss wieder aufgebaut hatte, war der Garten über eine Zugbrücke zugänglich, was den Eindruck, einen «anderen Raum» im Sinne Foucaults zu betreten, verstärkt haben dürfte.[145] Das im Zuge des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688–1697) erneut zerstörte Schloss wurde von den Kurfürsten Johann Wilhelm und später Carl Philipp wieder aufgebaut. Die Gartenanlage war dem Schloss inzwischen angegliedert worden (siehe Enteignungsplan, Abb. 3). Die während Carl Theodors Regierungszeit geplanten und angelegten Kanäle sind bereits auf de Pigages Idealplan von 1762 (siehe Abb. 62) ersichtlich. Bis 1776 wurden zudem sechs über die Kanäle führende Holzbrücken errichtet, die neben Bootsfahrten dazu beitrugen, das für die Inselbildung unerlässliche Element des Wassers zu inszenieren.[146] Die Gartenanlage selbst vereinte in sich mehrere insular gestaltete Bereiche. Das rechteckige Orangerieparterre war von Kanälen umgeben und über Brücken zugänglich, den von Wasser umgebenen Bereich des Wiesentälchens bezeichnete de Pigage 1774 wörtlich als Insel.[147] Mit Wasserspielen versehene Gartenbereiche können Christian Quaeitzsch zufolge ebenfalls als «stilisierte Inseln» verstanden werden.[148]

Es lässt sich festhalten, dass die räumliche Situierung der Sommerresidenz auf dem Lande in nicht allzu weiter Distanz zur Residenz, die unmittelbare Korrespondenz mit einer zunehmend aufwendig gestalteten Gartenanlage, der Aufenthalt für einen begrenzten Zeitraum, die Anwesenheit eines verkleinerten Hofstaates, ein reduziertes, Standesunterschiede weniger stark betonendes Zeremoniell das Schloss von Funktion und Nutzung her als Lustschloss auswiesen. Die genannten Parameter zielten darauf ab, den Besuchern ein Befinden zu ermöglichen, das sich wesentlich von dem gewohnten, beispielsweise in der Residenz erlebten unterschied, unter anderem indem sie Lustschloss und Sommerresidenz als Orte wahrnahmen, die sich insular vom Alltag abzuheben schienen. Mittels der Vorgabe eines spezifischen, auf den Aufenthalt in der Sommerresidenz festgelegten Habitus des gepflegten Understatements sowie der Hervorhebung der Besonderheiten des ländlichen Umfeldes stellte sich Schwetzingen für die Besucher als «anderer Raum» im Sinne der foucaultschen Heterotopien dar. Dieses differente Zustandsgefühl wurde nicht en passant erreicht, sondern musste kunstvoll hergestellt und zum Beispiel durch die zur Schau gestellte Vereinfachung performativ hervorgebracht werden. Das Ideal eines von Heiterkeit und Freiheit geprägten Zustandes resultiert demnach nicht allein aus der Aufgabe (höfischer) Konventionen in der Sommerresidenz, sondern ist zugleich Konsequenz der paradoxen Verpflichtung, die Nichtkonvention als neue Konvention auszugeben.

144 Vgl. Fuchs 2008, S. 11.
145 Vgl. ebd., S. 15. Zur Funktion der Zugbrücke als Erfahrung des Übergangs beziehungsweise der Schwelle vgl. Hoppe 2013.
146 Vgl. Heber 1986, S. 468.
147 Vgl. ebd., S. 436.
148 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 47.

2 Musiktheaterpraxis im Spannungsgefüge zwischen Residenz und Campagne

Die kosten- und aufwandsintensive Förderung der Künste und Wissenschaften diente frühneuzeitlichen Fürsten als wesentlicher Bestandteil der Repräsentation bekanntlich insbesondere dazu, das eigene Ansehen im Wettstreit mit anderen europäischen Höfen als herausragend zu behaupten. Im Bereich des höfischen Musiktheaters waren für das Renommee neben dem Prestige der für den Hof tätigen Sängerinnen und Sänger die Bühnenarchitekten sowie die Ergebnisse ihrer Arbeit, Komponisten, Umfang und Qualität der Hofkapelle sowie das aufgeführte Repertoire ausschlaggebend für die Strahlkraft einer bestimmten Regentschaft. Daneben galten auch die repräsentative Gestaltung des Opern- oder Theaterhauses als relevante Parameter für die Aussenwahrnehmung der künstlerischen Ambitionen und der Potenz eines Hofes auf dem Gebiet des Musiktheaters. Adressaten der landesherrlichen Bemühungen in den Bereichen Kunst, Musik und Architektur sowie ihrer medialen Aufbereitung und Verbreitung waren im Wesentlichen die Standesgenossen, weshalb «[h]öfischer Aufwand […] die außenpolitische Stellung des Landes» manifestierte.[1] Die Möglichkeit, mit den Mitteln des Musiktheaters für Eindruck zu sorgen, erkannten auch Carl Theodor und Elisabeth Augusta.

Infolge der Österreichischen Erbfolgekriege (1740–1748) wurde der Regierungsantritt des jungen Kurfürstenpaares Carl Theodor und Elisabeth Augusta 1743 von einem strikten Sparregime flankiert, das auch den Bereich der dramatischen Künste betraf. Infolgedessen setzte eine regelmässige Opernpflege erst 1748 ein.[2] Begünstigt wurde diese durch eine umfangreiche Erbschaft der bereits 1741 verstorbenen Witwe von Kurfürst Johann Wilhelm, Anna Maria Luisa de' Medici, die der Kurfürst jedoch erst sieben Jahre später antreten konnte.[3] Das explizit für die Finanzierung des Musiklebens bestimmte Erbe der «mediceischen Stiftung» ermöglichte die neuerliche Einstudierung und Ausstattung von Opern sowie Investitionen in die Hofkapelle.[4] Die über die Jahre erarbeitete Qualität der Mannheimer Hofkapelle sollte zunehmend zum Ansehen des kurpfälzischen Hofes beitragen und Carl Theodors Status als einer von neun für die Kaiserwahl des Heiligen Römischen Reichs verantwortlichen Kurfürsten innerhalb

1 Lass 2006, S. 14.
2 Vgl. Daniel 1995, S. 87.
3 Vgl. Reisinger 2008, S. 63 f.
4 Die Verfügung Anna Maria de' Medicis sah vor, dass für die «Kapellen Musik» jährlich 52 000 Gulden bereitgestellt wurden. Vgl. Pelker 2002, S. 22 f., 32.

des politischen Machtgefüges des alten Reiches stärken.[5] Galt die Mannheimer Hofkapelle bereits Anfang der 1760er-Jahre als eine der besten im deutschsprachigen Raum, beschreibt Paul Corneilson die 1770er-Jahre im Bereich des Musiktheaters als «a culmination of a thirty-year tradition».[6] Darüber hinaus trug die Vielfalt des Mannheimer Spielplans wesentlich zum Renommee des Musiklebens am Hof bei, an dem man Schubart zufolge «seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte», wie es sonst an keinem anderen Ort möglich gewesen sei.[7]
Repräsentative Anlässe für die Opernaufführungen boten zumeist die Namens- und Geburtstage des Kurfürstenpaares am St.-Karls-Tag, dem 4. November, beziehungsweise am St.-Elisabethen-Tag, dem 19. Dezember, sowie an Carl Theodors Geburtstag am 11. Dezember und an dem von Elisabeth Augusta am 17. Januar.[8] Im Rahmen der mehrere Tage andauernden Festlichkeiten bildeten die Opernaufführungen Höhepunkte des Festgeschehens. Während die Opernsaison zunächst mit dem Geburtstag der Kurfürstin eröffnet wurde und sich über die Karnevals- bis zur Fastenzeit erstreckte, spielte man ab der Eröffnung einer zweiten Spielstätte in Schwetzingen 1753 auch im Sommer regelmässig Opern. Seit diesem Jahr wurde die Winterspielzeit zudem bereits mit der Aufführung einer grossen Oper anlässlich von Carl Theodors Namenstag in Mannheim eröffnet und dauerte von November bis Anfang Mai. Wiederholungen der Opernaufführung erfolgten zu den Geburts- oder Namenstagen des Kurfürstenpaares und während der Karnevalszeit jeweils am Sonntag.[9] Im Sommerhalbjahr, zwischen Mai und Oktober, diente das Schwetzinger Theater als Spielstätte. Zwar gaben auch die Namens- und Geburtstage der Verwandtschaft aus Zweibrücken, wie Namens- und Geburtstag Maria Franziskas, der jüngsten Schwester der Kurfürstin, am 9. März und am 16. Juni sowie die Ehrentage ihres Gemahls, Friedrich Michael von Zweibrücken, am 27. Februar und am 5. März Anlass für festliche Veranstaltungen, in deren Rahmen gelegentlich auch Opern aufgeführt wurden.[10] Vom Aspekt des Prestiges her rangierten diese in der Festhierarchie jedoch weit unterhalb der kurfürstlichen Ehrentage, weshalb sie nicht in den Librettodrucken ausgewiesen wurden. Dass die Geburtstagsfeier Maria Franziskas während des sommerlichen Aufenthalts in Schwetzingen während

5 Vgl. Corneilson 1997, S. 68. Nach dem Erbanfall Bayerns 1777 war Carl Theodor zudem nach dem Kaiser beziehungsweise der Kaiserin in Wien und dem preussischen König der mächtigste Fürst.
6 Vgl. Pelker 2002, S. 17 f. Leopold Mozart charakterisiert das Orchester bereits 1763 als das beste in Deutschland. Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 7.
7 Schubart 1806, S. 130. Die Liste der Komponisten, deren Musik während 30 Jahren Musiktheaterpflege in Mannheim, Schwetzingen und Oggersheim zu hören war, ist eindrucksvoll; sie umfasst neben den Opern der kurpfälzischen Hofkomponisten Carlo Grua und später Ignaz Holzbauer Werke ihrer Zeitgenossen Niccolò Jommelli, Johann Adolf Hasse, Tommaso Traetta, Baldassare Galuppi, Francisco Javier García, Gian Francesco de Majo, François-André Danican Philidor, Antonio Sacchini, Johann Christian Bach, Antonio Salieri, Giuseppe Gazzaniga, André Ernest Modeste Grétry, Giovanni Paisiello und Anton Schweitzer.
8 Vgl. Schwarz-Düser 1999.
9 Vgl. Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 11. Zu den Hoffesten und ihren Auswirkungen auf das kurpfälzische Musik-, Theater- und Opernleben siehe auch Pelker 1994. Vgl. die Angaben in den Etrennes palatines 1768, o. S.
10 Vgl. Pelker 1994, S. 31.

der 1750er-Jahre regelmässig auch eine Opernaufführung vorsah, lässt sich demnach lediglich aus weiteren Quellen wie den Gesandtschaftsberichten erschliessen. Dasselbe gilt für die Ehrentage von am Mannheimer Hof weilenden fürstlichen Gästen sowie den Feiern anlässlich ihres Erscheinens am Hofe.[11]
Der den Zeitraum zwischen 1748 und 1777 umfassende Spielplan der kurpfälzischen Hofopernbühne (siehe Tab. 5 im Anhang) verschafft einen Überblick über die aufgeführten Opern, ihre Librettisten und Komponisten. Ausserdem werden der jeweilige Aufführungsort sowie Auftraggeber und Anlass angegeben.
Ausgehend von einem Vergleich der als höfische Repräsentationsräume zu begreifenden Spielstätten in Mannheim und Schwetzingen, verfolgt dieses Kapitel einerseits das Ziel, einen Einblick in wesentliche Abläufe und Usancen der kurpfälzischen Musiktheaterpraxis zu geben und deren Wandel nachzuzeichnen. Andererseits soll es zeigen, mit welchen Mitteln das Opernwesen in Schwetzingen auf die besonderen Bedingungen des Lustschlosses abgestimmt wurde und inwiefern sich die Naturschauplätze in den Opern in diesen spezifischen Kontext einfügten und von den in Mannheim präsentierten unterschieden.

Der «Palais du plaisir» in Mannheim und das «kleine, aber bequeme» Schwetzinger Theater

Die zwischen 1737 und 1741 im Auftrag von Kurfürst Carl Philipp unter der Leitung von Oberbaumeister Alessandro Galli Bibiena errichtete Salle d'Opéra war im nordwestlichen Querflügel des Mannheimer Schlosses untergebracht. Dieser noch in Carl Philipps Auftrag gebaute Schlossflügel bot zusätzlich Raum für die französische Komödie, den Ballsaal sowie die Schlosskapelle. Der linke Schlossflügel hingegen blieb bis einige Jahre nach Carl Theodors Regierungsantritt unausgeführt.[12] Eröffnet wurde der Opernsaal 1742 anlässlich der Doppelhochzeit des zukünftigen Kurfürsten Carl Theodor mit seiner Grosscousine Elisabeth Augusta von Pfalz-Sulzbach sowie deren jüngerer Schwester Maria Anna mit Herzog Clemens Franz von Bayern. Der Librettodruck des eigens für den Anlass von Giovanni Claudio Pasquini neu verfassten und vom kurpfälzischen Hofkapellmeister Carlo Pietro Grua vertonten Dramma per musica *Meride* erwähnt beide Ereignisse – die Eröffnung des Opernsaals sowie die Doppelhochzeit – auf dem Titelblatt:

> DA RAPPRESENTARSI / NELL'APERTURA DEL NUOVO GRAN / TEATRO DELLA RESIDENZA PALATINA. / PER COMANDO DELLA / SERENISSIMA ALTEZZA ELETTORALE. […] IN OCCASIONE DELLE FELICISSIME NOZZE / DE SERENISSIMI PRINCIPI / CARLO FILIPPO TEODORO / DUCA DI SULZBACH. &c. / E / MARIA ELISABETTA AUGUSTA / PRINCIPESSA

11 Vgl. Schwarz-Düser 1999, S. 175.
12 Vgl. Etrennes palatines 1770, o. S.

> DI SULZBACH; / E DI / CLEMENTE FRANCESCO / DUCA DI BAVIERA. &c. / E / MARIA ANNA GIOSEPPA. / ALTRA PRINCIPESSA DI SULZBACH.[13]

Der Anlass der Doppelhochzeit sollte die Rezeption der Salle d'Opéra nachhaltig prägen, wie der zwei Jahrzehnte später veröffentlichte Eintrag in den *Etrennes palatines* verdeutlicht: «Le [sic] premier Opera qu'on y représenta, ce fut le 17. Janv. 1742. à l'occasion de deux Augustes Mariages, celebrés en même temps.»[14]
In unmittelbarer Nähe des Regierungs- und Machtzentrums des Schlosses verortet, war auch im Opernsaal selbst alles auf die Anwesenheit und die herausgehobene Stellung des Fürsten ausgerichtet.[15] Die in der repräsentativen Opera seria verhandelten Sujets, die handelnden Figuren sowie ihre künstlerische und musikalische Umsetzung waren als Bestandteile des Zeremoniells auf die Besonderheiten der höfischen Gesellschaft ausgerichtet. Dem Zeremoniell kam in den Worten des Zeremonialtheoretikers Julius Bernhard von Rohr folgende Funktion zu:

> Das Staats-Ceremoniel schreibet den äusserlichen Handlungen der Regenten, oder derer, die ihre Personen vorstellen, eine gewisse Weise der Wohlanständigkeit vor, damit sie hierdurch ihre Ehre und Ansehen bey ihren Unterthanen und Bedienten, bey ihren Hoch-Fürstlichen Anverwandten und bey andern Mitregenten entweder erhalten, oder noch vermehren und vergrössern.[16]

Als wirksames Mittel zur Ästhetisierung von Politik spiegelten insbesondere die Drammi per musica manche Aspekte der höfischen Gesellschaft und wurden von Rohr zufolge – das haben sie mit den Gärten gemeinsam – als Repräsentation eines Staates in verkleinertem Massstab, als «kleine Republic», gedeutet:[17]

> Die Opera ist gleichsam eine Assemblee, darinnen in einer gewissen Ordnung ein Concert gehalten, und dabey getanzet wird. Alle, die zu der Opera gehören, repraesentiren gleichsam eine kleine Republic, und machen bißweilen, als wie in Franckreich und Italien, wohl ein paar hundert Personen aus, einige singen, andere tantzen, wiederum andere spielen auf verschiedenen Instrumenten.[18]

Auch die Zuschauer waren dem Zeremoniell unterworfen, was in einer an ihrem Stand sowie an den unterschiedlichen Hierarchien ausgerichteten Sitzordnung sowie der unterschiedlichen Beschaffenheit der Sitzgelegenheiten sichtbaren Ausdruck fand.[19]

13 Meride 1742.
14 Etrennes palatines 1768.
15 Vgl. Corneilson 1997, S. 68. Zur Inszenierung des Fürsten im Opernhaus durch eine geeignete Platzierung vgl. auch Krückmann 2003 sowie Werr 2010, S. 10.
16 Von Rohr 1733, S. 1.
17 Vgl. Pietschmann 2016.
18 Von Rohr 1733, S. 796 f.; Pietschmann 2016, S. 158.
19 Die unterschiedliche Beschaffenheit der Sitzgelegenheiten in Komfort und Farbe machten beispielsweise den Zuschauern am Wiener Kaiserhof ihren Rang sicht- und spürbar. Vgl. Sommer-Mathis 2006.

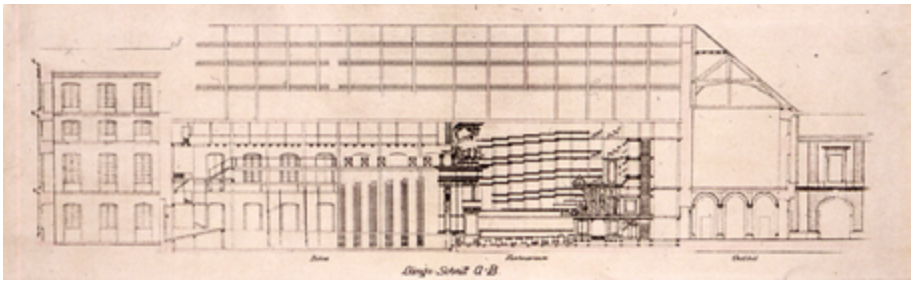


Abb. 9: Das kurfürstliche Opernhaus im Mannheimer Schloss, Längsschnitt, o. J.

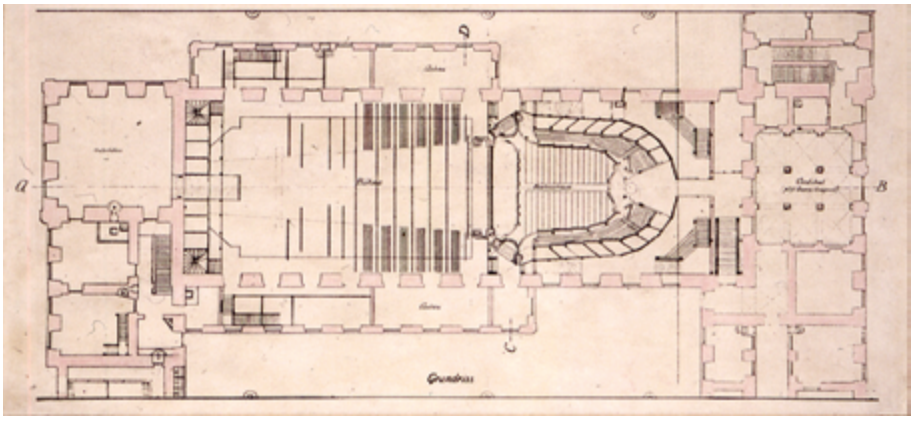


Abb. 10: Das kurfürstliche Opernhaus im Mannheimer Schloss, Grundriss, o. J.

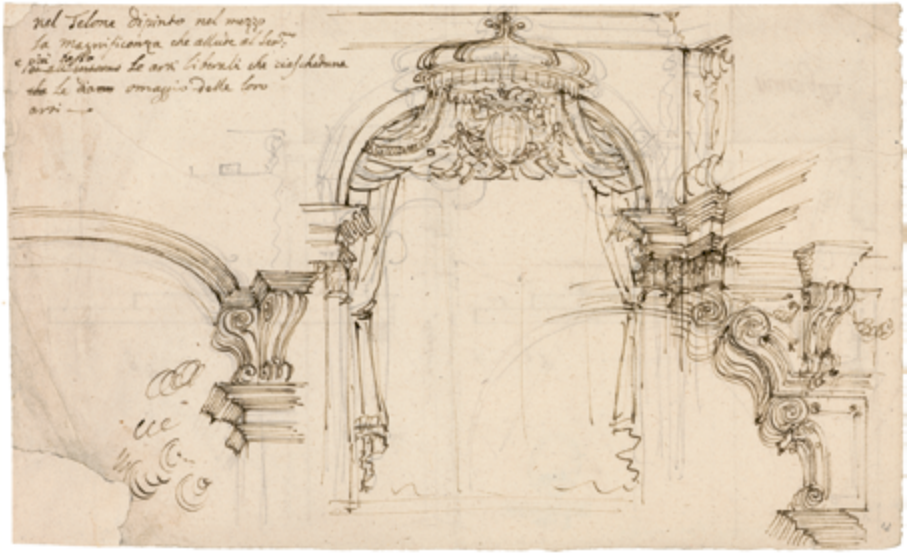


Abb. 11: Alessandro Galli Bibiena: Entwurf für die Rahmung der kurfürstlichen Hofloge im Mannheimer Schlossopernhaus, o. J.

In dem glockenförmig gestalteten Mannheimer Zuschauerraum war die kurfürstliche Loge über dem in mehreren Stufen ansteigenden Parterre noble mittig in der Höhe des ersten Ranges, über dem vier weitere folgten, angebracht (Abb. 9 und 10) und sollte aufwendig dekoriert werden, wie eine Entwurfszeichnung Galli Bibienas (Abb. 11) veranschaulicht.

Der französische Architekt Pierre Patte beschreibt den in Weiss gehaltenen, mit goldenen Verzierungen geschmückten Opernsaal in seinem 1782 erschienenen *Essai sur l'architecture théatrale* als «un des plus magnifiques de l'Allemagne».[20] Er bemängelt allerdings, dass Sicht und Akustik lediglich in der Herrscherloge optimal seien, von einem Grossteil der seitlichen Plätze jedoch weder die Dekorationen gesehen noch die Sänger gehört werden könnten. Die Gesandten anderer europäischer Höfe waren in dieser Hinsicht privilegiert, da sie Plätze in der Nähe der Fürstenloge zugewiesen bekamen, von denen aus sie eine besonders gute Sicht auf die Bühne hatten und dank der Raumakustik ein günstiges Hörerlebnis geniessen konnten.[21] Das dahinterstehende Kalkül liegt auf der Hand: sie konnten positiv über die Aufführung an den heimatlichen Hof berichten.

Neben der räumlichen Disposition und visuellen Hervorhebung wurde die Präsenz des kurfürstlichen Paares auch auditiv vermittelt. Der herrschaftlich konnotierte Klang von Pauken und Trompeten begleitete gemeinsam mit dem bisweilen ertönenden Jubel der übrigen Zuschauer Carl Theodors und Elisabeth Augustas Auftritt und markierte die Herrscherloge akustisch als zweite Bühne.[22] Die Anwesenheit des kurfürstlichen Herrscherpaars und des Hofes galt als notwendige Voraussetzung, um die Opernaufführung in Mannheim nebst der Vielfalt szenischer Dekorationen, exzellenter Musik und einem vortrefflichen Orchester zu einem der «brillantesten und majestätischsten Ereignisse ganz Europas» zu machen:

> L'étendue de cette Salle [la Salle d'Opéra], son Architecture, & la richesse de ses embellissements la rendent digne d'étre vue. Lorsqu'on représente des Opera [sic] dans cette Salle, on peut assurer que c'est un des plus brillants & des plus majestueux spectacles de l'Europe. La magnificence de la Salle, la beauté & la varieté des Decorations, l'excellence de la Musique, la bonté de l'Orchestre, la présence des Souverains & de toute la Cour, l'affluence du monde, le concours des Etrangers font de ce lieu le Palais du Plaisir & de la Pompe.[23]

20 Vgl. Corneilson 1997, S. 67. Vgl. auch Patte 1782, S. [9]6–100, hier S. [9]9 und die Abbildung des darin wiedergegebenen Grundrisses des Mannheimer Opernsaals im Illustrationsteil.

21 Vgl. Walter 1898, S. 104.

22 Hoffourier Hazard beschreibt in den Jahren 1771/72 wie der Hofstaat von Elisabeth Augustas Vorzimmer aus zum Opernhaus gelangte. Vgl. Walter 1898, S. 104. Vgl. auch den Beitrag Schubarts aus dem Jahr 1775, in dem er den zugleich feierlichen und rührenden Eindruck beschreibt, den der die Ankunft des Kurfürsten begleitende Klang bei ihm als Zuhörer hervorruft, 18. Stück, 2. 3. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 140. Zu den unterschiedlichen Varianten der Hervorhebung siehe Kotte 2005, S. 21–31. Zur zeremoniellen Dimension des Trompetenklangs sowie zum akustischen Herrschercode der Trompete vgl. Mücke, Trompeten, 2006, S. 72; van der Hoven 2015, S. 64 f., 127.

23 Etrennes palatines 1770, o. S.

Die Beschreibung vermittelt den Eindruck, dass der Verfasser selbst einer der Aufführungen in dem zum Palast überhöhten Opernsaal beigewohnt habe. Er vergegenwärtigt seiner Leserschaft den «erlebten» im Unterschied zum physikalisch vorhandenen Raum, der im Rahmen der Aufführung performativ hervorgebracht wird.[24]
Die Angaben dazu, wer bei welcher Gelegenheit Zugang zu den «spectacles» hatte, sind unterschiedlich. Einem 1750 verfassten Bericht eines Marquis de Fousseuse, Baron von Montmorency, ist zu entnehmen, dass sowohl die im Opernsaal als auch die im Saal der Comédie française aufgeführten Stücke ausnahmslos der kostenfreien Unterhaltung des Hofes dienten.[25] Die Formulierung eines Augenzeugen aus dem Jahr 1750 «keiner, der Zutritt habe, brauche zu zahlen» macht deutlich, dass die Zugänglichkeit gleichwohl keineswegs für alle gegeben war.[26] In den Ende der 1760er- und zu Beginn der 1770er-Jahre erschienenen Druckerzeugnissen dagegen wird jeweils darauf hingewiesen, dass der Zugang zu den Theatern sowohl für die Untertanen als auch für «Fremde» unentgeltlich sei.[27] Auch ist bekannt, dass es den Damen der Bürgerschaft zu Beginn der 1770er-Jahre gestattet war, im vierten Rang der Oper beizuwohnen und die übrigen Besucher im fünften Rang untergebracht waren.[28] Auch der ab Anfang der 1770er-Jahre an der Hofoper wirkende Bassist Ludwig Fischer erinnert sich, dass während des Karnevals freier Zugang zum Opernhaus «für alle Stände» bestanden habe.[29] Aufgrund der angeführten Zeitzeugnisse kann davon ausgegangen werden, dass die Öffnung des Opernhauses für ein grösseres und diverseres Publikum nach dessen Umbau durch Lorenzo Quaglio sicherlich gegeben war, während sich für die Zeit davor diesbezüglich nur wenig belastbare Aussagen machen lassen. Quaglio hatte den von Galli Bibiena gestalteten Opernsaal 1767/68 renoviert, im Zuschauerbereich um zusätzliche Sitzgelegenheiten erweitert und um Garderoben ergänzt.[30] Das Fassungsvermögen des vergrösserten Zuschauerraums wird von Pierre Patte auf 2000 Personen geschätzt, dem Musikgelehrten Burney werden 1772 vonseiten des Hofes gar über 5000 mögliche Besucher angegeben.[31] Da Burney, der während seines Mannheimbesuchs auch ein Exemplar der *Etrennes palatines* konsultierte, die Residenz jedoch im Sommer und damit zu einem Zeitpunkt aufsuchte, zu dem der Hof in Schwetzingen weilte, hatte

24 Zu den unterschiedlichen Konzeptionen von Raum siehe Roselt 2008, S. 68. Zum Erleben performativ hervorgebrachter Räume vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 58–60. Zu einem «Palast» stilisiert und zugleich als eines der «längsten und breitesten der Welt» beschrieben wurde auch das im selben Jahr eingeweihte frei stehende Berliner Opernhaus König Friedrichs II., wodurch das Moment des Wettstreits zwischen den Höfen verdeutlicht wird. Vgl. van der Hoven 2015, S. 118 f.
25 Vgl. Glanz 1991, S. 61.
26 Zitiert nach ebd. Zur Zugänglichkeit zur Mannheimer Opernbühne vgl. auch Daniel 1995, S. 97.
27 Vgl. Burney 1773, S. 75 f. Die *Etrennes palatines* berichten Folgendes zum Zugang zu den «spectacles»: «L'entrée de tous ses Spectacles est libre, & on s'empresse à témoigner à tous les Etrangers la considération qu'on doit à leur rang, & à leur naissance». Etrennes palatines 1769, o. S.
28 Vgl. Walter 1898, S. 104.
29 Zitiert nach Corneilson 1997, S. 80, Anm. 10. Zu Fischer vgl. Corneilson 2002, S. 376.
30 Vgl. Corneilson 1997, S. 63.
31 Vgl. Patte 1782, S. 99; Burney 1773, S. 72.

im Mannheimer Opernsaal, den er als das «grösseste[…] und splendideste[…] Theater von Europa» schildert, keine Aufführung erlebt.[32]

Die Spielstätte des Lustschlosses

Das 1752/53, gut zehn Jahre nach dem Mannheimer Opernsaal, erbaute Theater in Schwetzingen gehört zu den ersten baulichen Erweiterungsmassnahmen von Carl Theodor und Elisabeth Augusta im Umfeld ihres Lustschlosses und zeugt davon, welche Relevanz sie den darstellenden Künsten auch in der Sommerresidenz beimassen.[33] Die Formulierung des Bauauftrags an den zum damaligen Zeitpunkt als Oberbaudirektor betitelten Architekten Nicolas de Pigage verdeutlicht, dass mit der Schwetzinger Spielstätte ein Anspruch verknüpft war, der sich von dem in der Residenz verfolgten wesentlich unterschied. Im Mai 1752 wird de Pigage beauftragt, eine «nouvelle maison de Comedie […], qui soit propre a y jouer des Pastorelles», zu errichten.[34] Noch im Jahr 1747 hatte der Wunsch bestanden, dass Alessandro Galli Bibiena in Schwetzingen ein kleines, für die Aufführung französischer Komödien geeignetes Theater erbauen sollte.[35] Offenbar hatte sich in der Zwischenzeit der Anspruch an die inhaltliche Ausrichtung der Spielstätte des Jagd- und Lustschlosses gewandelt. War zu Baubeginn im Juni 1752 noch geplant gewesen, das Theater bis Anfang August in nutzbarem Zustand zu errichten, konnte es erst im Juni des darauffolgenden Jahres sowohl grösser als auch in anderer Gestalt, als ursprünglich geplant, zum ersten Mal bespielt werden.[36] Heute gilt das zumindest im Bereich des restaurierten Zuschauerraums erhaltene Theater als ältestes existierendes Rangtheater Europas.[37]

Durch seine Lage hinter dem nördlichen Zirkelbau erschloss sich die Existenz des Schwetzinger Theaters den Besuchern erst auf den zweiten Blick. Eine zwischen dem Abschluss des Zirkelhauses und dem Theaterbau errichtete Blendfassade vermittelte zudem den Eindruck, dass dieser den Blicken der Gartenbesucher geradezu absichtlich entzogen werden sollte. Das darauf angebrachte, heute nicht mehr vorhandene Freskogemälde Nicolas de Pigages eröffnete die Aussicht auf den Eingang in eine Halle.[38]

32 Vgl. Burney 1773, S. 72. Dies gilt auch für die Angaben, die Burney zu den für die Mannheimer Inszenierungen und Aufführungen aufgewendeten Geldmitteln macht. Burney verdanken wir nicht zuletzt den Hinweis darauf, dass in den *Etrennes palatines* einiges geschönt beziehungsweise in einem Zustand der Perfektion dargestellt wurde, der noch keineswegs überall erreicht war. So beherbergte etwa die Mannheimer Hofbibliothek keineswegs die in den *Etrennes palatines* angegebenen 40 000 Manuskripte, wie der Bibliothekar Andreas Lamey Burney gestehen musste. Vgl. Burney 1773, S. 67.

33 Die folgenden Ausführungen zum Schwetzinger Theater basieren auf Kleeberg 1923; Freund 1924; Sommerfeld 1927; Heber 1996; Frese 2004. Kleeberg hat für seine Dissertation die Masse des Schwetzinger Theaters und der Maschinerie aufgenommen und in insgesamt 17 heute nur noch teilweise auffindbare Pläne übertragen.

34 «Etat de la depense a faire pour construire une nouvelle maison de Comedie a Schwetzingen» vom 20. 5. 1752, D-Gla, 221/51, fol. [4r].

35 Vgl. Martin 1933, S. 96; Heber 1986, S. 365. Ob und an welcher Stelle das Theater existiert hat, ist bis heute nicht bekannt.

36 Vgl. Martin 1933, S. 98; Scholl 2004, S. 269.

37 Vgl. Pelker, Zeitzeugen berichten, 2004, S. 388; Scholl 2004, S. 301.

38 Vgl. Martin 1933, S. 106. Weitere Angaben zu dem Freskogemälde finden sich unter anderem bei Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 271 f. Zu dem auf der 1938 abgebrochenen Blendfassade

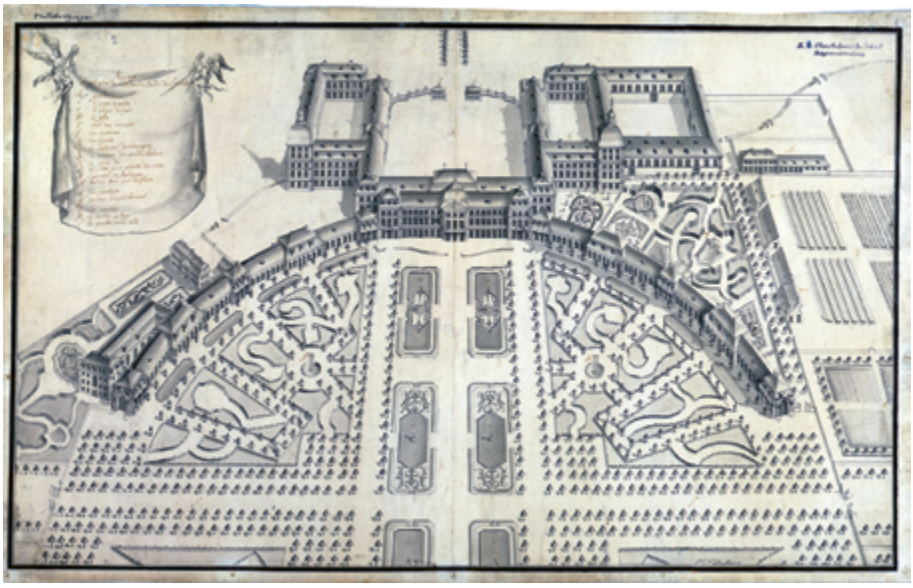


Abb. 12: Josef Kieser: Schwetzinger Gartenplan mit einem Schlossentwurf Balthasar Neumanns, um 1753.

Aus Josef Kiesers Idealplan eines Schlossneubaus in Schwetzingen aus dem Jahr 1753 (Abb. 12) ist die räumliche Situation des hinter dem vom Betrachter aus gesehen linken Zirkelgebäude gelegenen Theaters mit seinem T-förmigen Grundriss ersichtlich. Die Bühne ist in dem das Gebäude zum Garten hin abschliessenden Querriegel untergebracht. Die vom Schloss unabhängige Lage des Theatergebäudes erwies sich einerseits aus Brandschutzgründen geeignet, andererseits befanden sich die Grundstücke auf der Gartenseite des Zirkelbaus zum Zeitpunkt der Errichtung des Theaters noch nicht in kurfürstlichem Besitz.[39] Nicht zuletzt stand auch die Platzierung des zum damaligen Zeitpunkt geplanten Schlossneubaus noch nicht fest, als de Pigage mit dem Neubau des Theaters beauftragt wurde. So blieben mehrere Optionen für dessen spätere Realisierung offen. Während der dem Theater vorgelagerte Flügelbau der Orangerie bereits seit 1750 vorhanden war, wurde erst im Zuge der Neuplanung der Gartenanlage entschieden, wo das viertelkreisförmige Gebäude errichtet werden sollte.[40]
De Pigages Pläne des Theaterinnenraums geben unterschiedliche Ansichten von Bühne und Zuschauerraum (Abb. 13, 14 und 15) wieder.

angebrachten Freskogemälde; vgl. auch Blank 1979, S. 175, Anm. 1. Otto Kleebergs «Lageplan» des Theaters veranschaulicht die Situierung der Blendfassade. Er ist wiedergegeben in Pelker, Zeitzeugen berichten 2004, S. 311.

39 Vgl. Scholl 2004, S. 300; Kleeberg 1923, S. 16; Pelker, Zeitzeugen berichten, 2004, S. 311.

40 Zur Platzierung des Orangeriebaus vgl. Heber 1986, S. 401.

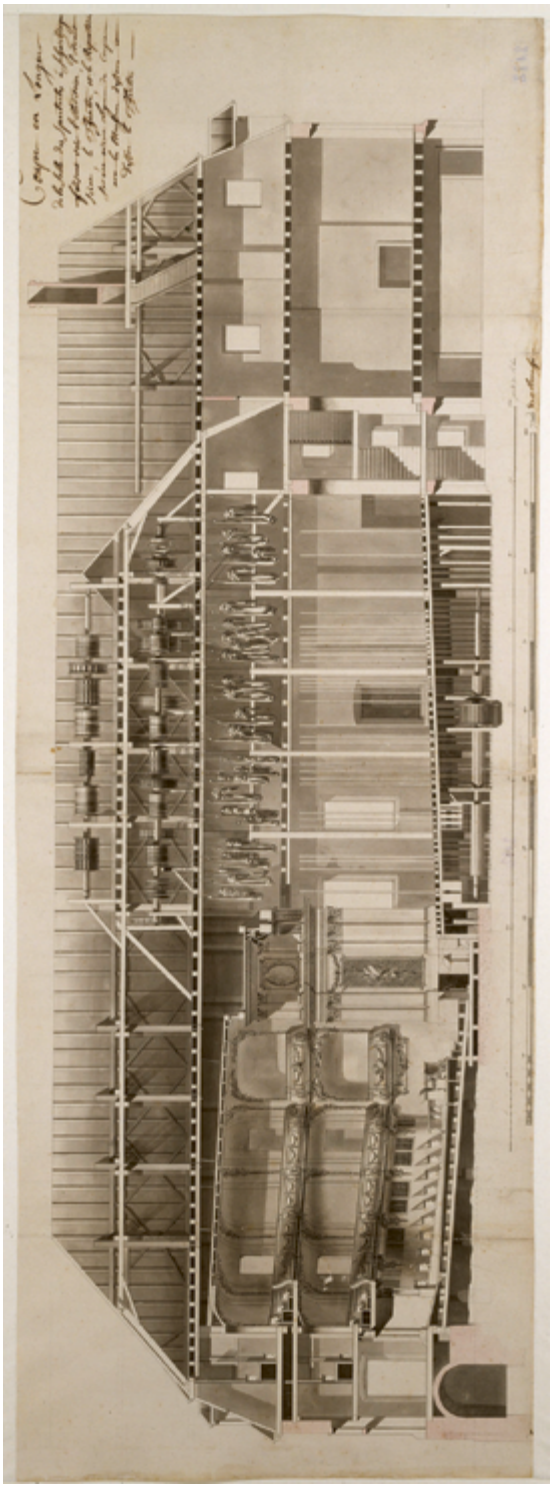


Abb. 13: Nicolas de Pigage: Schwetzingen, Theater, Längsschnitt, um 1755.

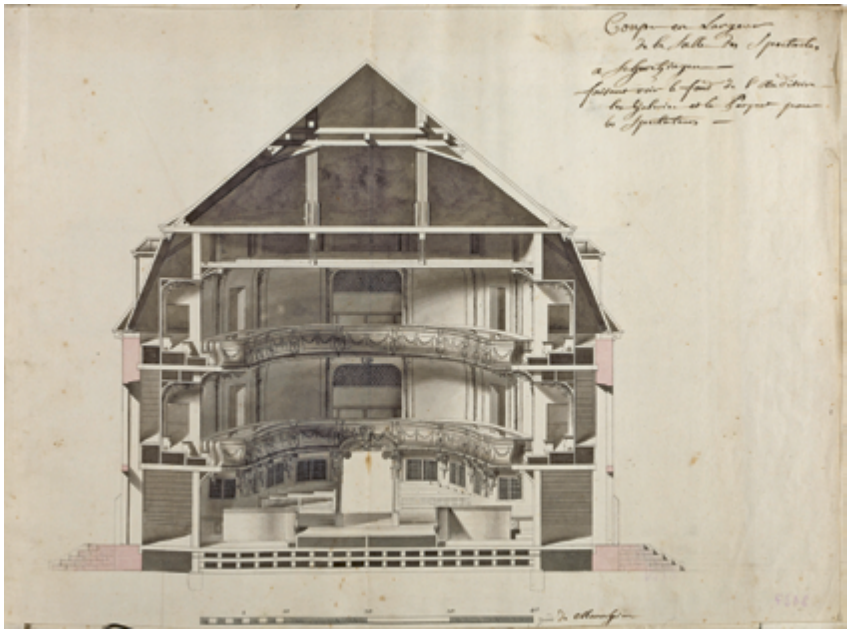


Abb. 14: Nicolas de Pigage: Schwetzingen, Theater, Querschnitt durch den Zuschauerraum, um 1755.

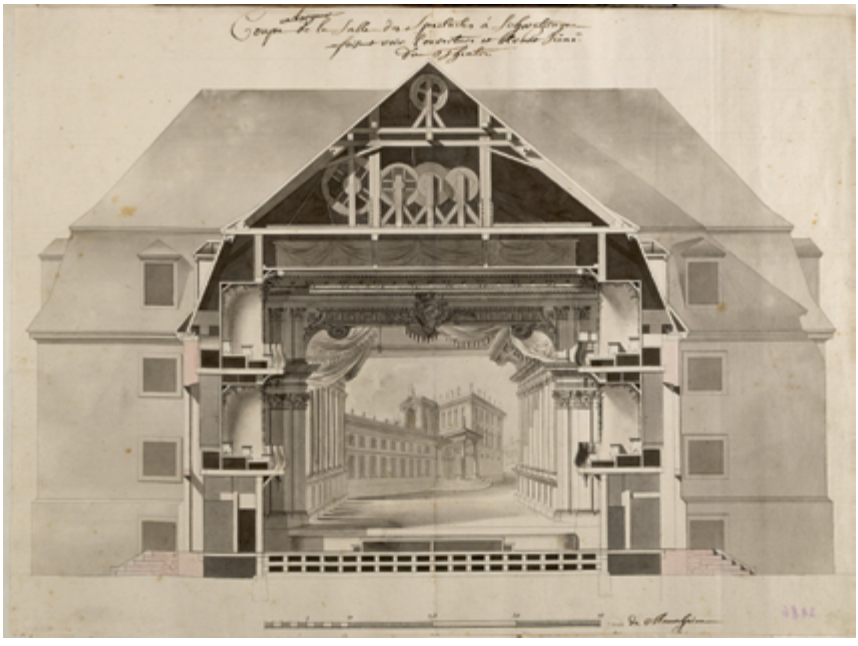


Abb. 15: Nicolas de Pigage: Schwetzingen, Theater, Querschnitt durch den Bühnenraum, um 1755.

Die Pläne veranschaulichen im Bereich der Innenraumdekoration vermutlich den Zustand, in welchem sich das Gebäude nach der Fertigstellung zu Beginn der 1750er-Jahre befand.[41] Wiltrud Heber geht davon aus, dass die Zeichnungen als Stichvorlagen für die von de Pigage geplante Publikation *Architecture Palatine* gefertigt wurden, die seit 1769 geplant war.[42] Dafür würde sprechen, dass de Pigage die für das Schwetzinger Opernrepertoire unpassende Bühnendekoration eines repräsentativen Stadt- oder Palastgebäudes für die Bühnenansicht wählte (Abb. 15).
Über dem Parterre erheben sich zwei Ränge, in denen sich je eine Mittelloge befindet. Kurfürst und Kurfürstin nutzten jedoch Sitzgelegenheiten, die vor den Bankreihen des Parterres bereitgestellt waren und in de Pigages Plan ebenfalls eingezeichnet sind. Die Sitzordnung, welche sowohl der am Hofe Friedrichs II. als auch der gelegentlich im kursächsischen Opernhaus im Dresdner Zwinger eingenommenen vergleichbar ist, begünstigte einerseits das unmittelbare Verfolgen des Bühnengeschehens, andererseits ermöglichte es, (räumliche) Nähe zu den auf sechzehn auf beiden Seiten des Mittelgangs aufgestellten Bänken im Parterre platzierten Zuschauern zu suggerieren.[43] Deutlich tritt damit der Unterschied zum Mannheimer Opernsaal zutage, wo die in der Loge untergebrachten Kurfürstengatten mit ihrer buchstäblichen Erhabenheit über dem Parterre Distanz signalisierten.[44] Für repräsentativere Anlässe war auch in Schwetzingen die Möglichkeit gegeben, im Mittelgang einen roten Läufer auszurollen, der Carl Theodor und Elisabeth Augusta einen ihrem Rang entsprechenden Auftritt ermöglichte.[45] Ihre herrschaftlichen Sitzplätze waren zudem mittels eines mit goldenen Borten und Fransen besetzten Teppichs hervorgehoben.[46]
Die frühesten heute noch erkennbaren Gestaltungselemente des Innenraums stammen aus der Zeit nach dem ersten Umbau des Theaters ab Anfang der 1760er-Jahre. 1761 errichtete man einen Verbindungsgang zwischen dem nördlichen Zirkelgebäude und dem im hinteren Teil des Gebäudes gelegenen, 1763/64 vervollständigten Kulissenmagazin, um einen vor der Witterung geschützten Kulissentransport zu ermöglichen. 1762 genehmigte der Kurfürst zudem einen Anbau an das Theater, der neben dem (Kulissen-) Magazin der Einrichtung eines Repetitionssaals, eines Foyers, zweier grosser Logen

41 Vgl. Heber 1996, S. 43; Scholl 2004, S. 264.
42 Vgl. Heber 1996, S. 43.
43 Mücke 2003, S. 74. Die Schwetzinger Sitzbänke werden in zwei Inventaren aus den Jahren 1754 und 1759 genannt. Ein Foto von Anfang des 20. Jahrhunderts zeigt zu beiden Seiten des Mittelgangs neun Reihen gepolsterte hölzerne Sitzbänke à 51 Sitzplätze. Pelker vermutet, dass die Zunahme der dadurch geschaffenen Sitzplätze auf Veränderungen bei Veranstaltungen in den Jahren 1823 und 1840 zurückzuführen sind. Vgl. Pelker, Zeitzeugen berichten, 2004, S. 308. Der zweibrückische Maler Johann Christian Mannlich berichtet in einer Anekdote, wie der in Schwetzingen weilende Komponist Christoph Willibald Gluck 1774 das Privileg genossen habe, direkt hinter den kurfürstlichen Sesseln im Parkett Platz zu nehmen. Vgl. Mannlich 1913, S. 305 f.
44 Zum Aspekt der bescheideneren herrschaftlichen Repräsentation in Schwetzingen verglichen mit Mannheim siehe auch Pelker 2009, S. 207.
45 Vgl. Pelker, Zeitzeugen berichten, 2004, S. 349. Bei den Renovierungsarbeiten von 1937 wurde der Mittelgang aufgegeben.
46 Vgl. Pelker, Chronologie, 2004, S. 403.

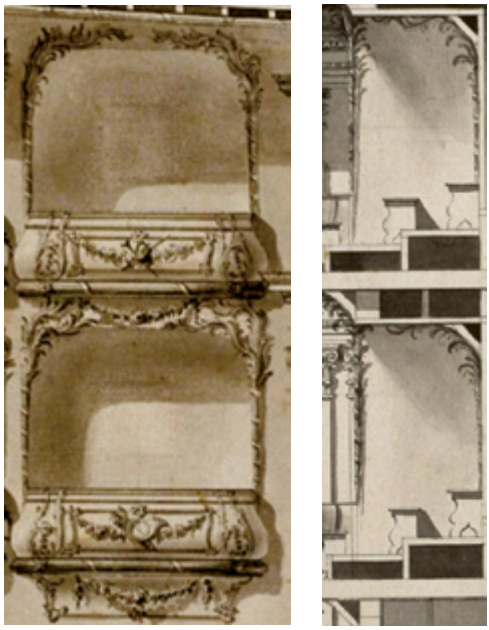


Abb. 16: Nicolas de Pigage: Pflanzliche Ornamente und Jagdmotive auf den Balkonbrüstungen und Logen, Details.

und von Garderoben Platz bot.[47] Dadurch schuf man weitere Sitzplätze und einen neuen, repräsentativeren Eingangsbereich für die Besucher, die nun entweder durch einen mit dem linken Orangerieflügel verbundenen Verbindungsgang oder durch den zur Ortschaft gelegenen Gesandtschaftsgarten ins Foyer gelangten.[48] Die Umbauarbeiten im Bereich des Zuschauerraums und des Foyers sprechen dafür, dass man, wie in Mannheim, das Theater einer grösseren Öffentlichkeit zugänglich zu machen gedachte.[49] Bei einem weiteren Umbau 1771 wurden die auf Längs- und Querschnitt (Abb. 13 und 14) hinter den Sitzplätzen auf den Rängen sichtbaren Rückwände durchbrochen und so nach hinten weitere Sitzplätze geschaffen.[50]

Die Dekoration des Zuschauerraums im ersten Bauzustand des Theaters weist mit der Darstellung von Pflanzenranken und Jagdutensilien (Abb. 16) zwei Motivbereiche auf, die sich für die Funktion des Jagd- und Lustschlosses, aber auch für das Stoffgebiet der Pastorale, das laut Bauauftrag auf der Schwetzinger Bühne in besonderer Weise vertreten sein sollte, als relevant erweisen. Die in seine Pläne eingezeichneten Blumen- und Blattornamente sowie Blätterstauden beziehungsweise Palmbäume, die sich an den Rückwänden der Ränge emporranken und die Balkonbrüstungen schmücken,

47 Vgl. Scholl 2004, S. 257, S. 300. Der erwähnte Anbau hinter dem Theater fällt zeitlich mit der von Voltaires Sekretär Cosimo Collini inszenierten Aufführung von Voltaires *Olimpie* zusammen, die, dem Kurfürsten gewidmet, im Herbst in Schwetzingen erfolgte und für deren Realisierung ein brennender Scheiterhaufen vorgesehen war. Vgl. Pelker, Zeitzeugen berichten, 2004, S. 395.

48 Vgl. Scholl 2004, S. 272.

49 Zur zunehmenden Bedeutung der Anlage von grosszügigen Eingangsbereichen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts vgl. Matthes 1995, S. 136–139.

50 Vgl. Heber 1996, S. 44.

vergegenwärtigen auch im Innenraum die ländliche Umgebung des Theaters. Auf den seitlich angebrachten Balkonen verwies die Darstellung von Jagdhörnern zusätzlich auf die Funktion des Jagdschlosses. Ausgeführt wurden die jeweiligen Ornamente jedoch in vereinfachter Form.[51]

Im Zuge der während der 1760er-Jahre stattfindenden Umbauarbeiten am Schwetzinger Theater wurde auch die Innendekoration des Zuschauerraums im klassizistischen Stil neu gestaltet.[52] Die vegetabilischen Motive wurden dabei weitgehend durch Dekorationen mit Faunmasken (Abb. 17) und Löwenköpfen (Abb. 18) ersetzt.[53] Damit einhergehend erlangte der allgemeine Bezug zum natürlichen Aussenraum den Charakter eines Verweises auf das Arkadische, dessen durch die griechische Mythologie geprägter Naturraum unter anderem als durch Faune oder Satyrn besetzt galt, deren Anführer Pan war.[54] Auch für das ab 1762 geplante Heckentheater war zunächst die Ausschmückung mit Satyrn vorgesehen, wie ein Auftragsschreiben an Hofbildhauer Peter Anton von Verschaffelt von 1766 belegt.[55] Ihre Ausführung hätte zu einer auffälligen visuellen Korrespondenz zwischen dem Theater im Innenraum und dem Heckentheater im Garten hergestellt. Faun- oder Panmotive fanden jedoch auch an anderen Orten Eingang in die Gartengestalt, beispielsweise im Eingangsbereich einer ins Untergeschoss des Minervatempels hinabführenden Treppe (siehe Abb. 75) sowie in Form einer auf einem künstlichen Felsen platzierten Syrinx blasenden Skulptur.[56]

Im Bereich der Brüstungsverkleidung nahmen parallel verlaufende weisse Bänder, die in Schlaufen um Knäufe herum gelegt waren und unter stilisierten Tuchgehängen hindurchgeführt wurden, den Platz der Blütengirlanden ein und verliehen dem Zuschauerraum ein antikisierendes Erscheinungsbild.[57] Von dem in marmorierten Blau- und Gelbtönen gefassten Proszeniumsbereich, welcher teilweise vergoldet und bronziert war, übernahm de Pigage die dekorative Ausgestaltung des ersten Bauzustandes, indem er die aus Blattwerk gebildeten Girlanden und den Schmuck der Trompeterlogen mit unterschiedlichen Instrumenten in die neue Farbgebung integrierte.[58]

Der Innenraum des Theaters war mit in die Konstruktion einbezogenen Resonanzräumen so gestaltet, dass er der Akustik förderlich war. Beispielsweise diente im

51 Vgl. die Abbildungen 30 und 31 in Frese 2004, S. 267. Die auf de Pigages Plänen erkennbare Dekoration mit Jagdhörnern wurde bei Restaurierungsarbeiten von 1971 wieder sichtbar gemacht.

52 Vgl. Scholl 2004, S. 270 f.

53 Zur neuen Innenraumdekoration vgl. Scholl 2004, S. 276.

54 «Heimisch wohnten in diesem Hain einst Faune und Nymphen, / Männer dazu aus Stämmen, aus harter Eiche geboren, / Roh und ohne Gesetz, nicht kundig, die Stiere zu jochen, / Nicht, sich Vorrat zu sammeln und das Erworbne zu wahren, / Sondern es nährt sie der Zweig und der Jagd mühselige Arbeit. / Kam da als erster Saturn aus den Himmelshöhn des Olympus, / Fliehend Jupiters Waffen, verbannt aus entrissener Herrschaft, / Der dem rohen Geschlecht, das auf hohen Gebirgen zerstreut war, / Ordnung schenkte, Gesetze verlieh, und nannte die Landschaft / Latium, bergendes Land, weil dort er sich sicher verborgen. / Unter diesem Gebieter erschien das goldene Alter, / Wie man erzählt, so friedlich beherrscht er in Ruhe die Völker.» Vergil 2007, 8. Gesang, V. 314–325. Vgl. auch Uerscheln 2007.

55 Vgl. Martin 1933, S. 196.

56 Vgl. Gruben 2007. Auch im kurfürstlichen Badhaus wird dieses Motiv vielfach vergegenwärtigt.

57 Vgl. Abb. 46 in Frese 2004, S. 277.

58 Vgl. Scholl 2004, S. 278.



Abb. 17: Theater Schwetzingen, Faunmaske.



Abb. 18: Theater Schwetzingen, Löwenkopf.

Bereich des Orchestergrabens ein unter dem Holzfussboden gelegener Hohlraum als Resonanz- und Klangverstärker für das in Schwetzingen im Vergleich mit der Residenz kleiner besetzte Orchester.[59] In der Sommerresidenz beanspruchte das Kurfürstenpaar lediglich etwa die Hälfte der Hofmusiker, vornehmlich die jüngeren Mitglieder der Hofkapelle.[60] Zugleich waren es «die besten Instrumentisten […, die] mit dem Hofe zu Schwetzingen» weilten, wie Burney festhält.[61] Die Hofgesellschaft wurde demnach in Schwetzingen, ähnlich wie dies für die Aufenthalte des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August III. in seiner Herbstresidenz Hubertusburg belegt ist, von einem im Umfang reduzierten, jedoch qualitativ hochwertigen Orchester unterhalten.[62]

Die 1762 unter de Pigage um eine Hinterbühne erweiterte Bühne des Theaters weist nach der sogenannten Nullgasse zwischen Bühnenöffnung und erstem Kulissensatz fünf Gassen auf, die jeweils zwischen einem Satz von drei Kulissen angelegt sind.[63] Ausserdem wies die Bühne zwei Freifahrten – über die ganze Bühnenbreite verlaufende Schlitze für die Kulissenwechsel – sowie fünf Versenkungen (vier kleinere auf den Bühnenseiten und eine grössere in der Mitte) auf und war mit einem Souffleurkasten

59 Vgl. ebd., S. 301.

60 Vgl. Pelker 2002, S. 12; Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 22. Auch folgte dem Hof lediglich ein Teil der Ballett- und Schauspielertruppe nach Schwetzingen.

61 Burney 1773, S. 67. In Schwetzingen erhielten die Hofmusiker, die bei Bürgern des Ortes untergebracht waren, Kostgeld und Logis, den aus Mannheim Anreisenden wurde das Fahrgeld ersetzt. Vgl. Pelker 2002, S. 29.

62 Vgl. Mücke, Festopern, 2006.

63 Scholderer bemerkt, dass sich die Kulissen in vier Gruppen zu drei und eine zu einer Kulisse gliederten. Vgl. Scholderer 2004, S. 159.

und versenkbarer Rampenbeleuchtung ausgestattet. Die Maschinerie befand sich auf dem neuesten Stand der Zeit und war im Jahr 1775 wegen eindringender Feuchtigkeit bereits zweimal erneuert worden. Unter der Bühne befand sich der Keller mit der Untermaschinerie, unter anderem dem zentralen Wellbaum. Oberhalb der Bühne fanden sich Bühnengalerie und Seitenbühne sowie die über drei Stockwerke verteilte Obermaschinerie, die im Schnür- und Spitzboden im zweiten und dritten Obergeschoss untergebracht waren.[64] Die bühnentechnische Einrichtung, einschliesslich der pro Vorstellung zur Verfügung stehenden Soffitten, ermöglichte vier bis acht Bilder und Verwandlungen während einer Aufführung.[65]

Ein am Ende der Hinterbühne angebrachtes Tor erlaubte einen Zugang zur Bühne aus dem hinter dem Theater gelegenen Gesandtenhausgarten. Das Tor findet meines Wissens erstmals in einem von Gartendirektor Johann Michael Zeyher und Johann Georg Rieger 1824 publizierten Schwetzinger Gartenführer Erwähnung: «[…] im Hintergrunde der Bühne ist ein großes Fenster, welches die Aussicht in einen Theil des Gartens gewährt, und die prunkvollsten Darstellungen leicht macht.»[66] Abgesehen von einem ohne Quellennachweis angegebenen Bericht einer Britin aus den 1830er-Jahren, die den durch die Öffnung herstellbaren Einbezug der Natur «mit einem Gebüsch, das, so oft die Szene es verlangt, die Natur vorspiegelt», erwähnt, ist mir kein weiteres Zeugnis einer derartigen Nutzung bekannt.[67] Vermutlich wurden Auftritte mit aufwendigen «macchine» und einer Vielzahl von Statisten, wie sie beispielsweise in den Libretti von *Il Don Chisciotte* (1755) und *Le nozze d'Arianna* (1756) gefordert werden, über besagtes Tor realisiert. Der Einbezug des realen Gartens als natürlicher Prospekt scheint mir dagegen weniger wahrscheinlich. Zunächst gilt es zu bedenken, dass die Sicht der im Parterre befindlichen Zuschauer in den hinter dem Theater gelegenen Gesandtenhausgarten aufgrund der erhöhten Lage des Fensters am Ende des zur Bühnenrückseite hin ansteigenden, 34 Meter langen Bühnenbodens äusserst eingeschränkt gewesen sein dürfte. Gleichzeitig muss man sich die Frage stellen, ab welchem Zeitpunkt sich hinter dem Theater überhaupt ein prospektwürdiger Ausblick befand. Nicht zuletzt verwundert es, dass weder die Libretti, die für die Schwetzinger Aufführungen teilweise erheblich überarbeitet wurden, noch die Gesandtschaftsberichte ein solches den realen Garten einbeziehendes Aufführungsereignis beschreiben. Am benachbarten Hof Herzog Carl Eugens beispielsweise wurde im Ludwigsburger Theater der Übergang zwischen Bühne und Garten über eine Öffnung am Bühnenende 1763 eindrücklich in Szene gesetzt und das Ereignis in einem Festbericht festgehalten.[68]

64 Vgl. ebd., S. 159; Sommerfeld 1927, S. 20, nach Pelker, Zeitzeugen berichten, 2004, S. 329.

65 Vgl. Scholderer 2004, S. 169. In seinem Beitrag lotet Hans-Joachim Scholderer, gestützt auf überliefertes Planmaterial sowie die Szenenanweisungen der Libretti, die Möglichkeiten der bühnentechnischen Realisierung der aufgeführten Stücke Mitte der 1750er-Jahre aus.

66 Zeyher/Rieger 1997, S. 173 f.; Walter 1898, S. 106; Frese 2004, S. 183.

67 Stahl 1940, S. 241. Stahl führt keinen Beleg für das Zitat an.

68 Vgl. Calella 2001, S. 65. Dem Festbericht ist zu entnehmen, dass während der Ludwigsburger Aufführung von Giampetro Tagliazucchis und Niccolò Jommellis *Il trionfo d'amore* am Ende der Bühne ein Vorhang aufgezogen wurde, der den Blick in die Ferne eröffnete. Eine von dort aus gezündete

Wahrnehmungszeugnisse, zeitgenössische Beschreibungen und Bezeichnungen des Schwetzinger Theaters fallen im Vergleich mit denen des Mannheimer Opernsaals, dessen Funktion und Nutzung vergleichsweise einheitlich rezipiert und vermittelt wurden, sowohl diverser als auch bescheidener aus. Der sächsische Gesandte Graf Andreas von Riaucour beschreibt das Schwetzinger Theater als eines der schönsten seiner Art.[69] Knapp zwanzig Jahre später charakterisiert Charles Burney das Theater als «zwar nur klein, aber bequem».[70]

Die allgemeine, unterschiedliche (musik)theatrale Formate berücksichtigende Bezeichnung «Salle des Spectacles», mit der de Pigage seine Theaterpläne versieht (Abb. 13–15), greifen auch die *Etrennes palatines* ab der zweiten Ausgabe von 1769 auf.[71] Die Ausgabe des Vorjahrs bezeichnete das Theater noch als «Salle de la Comédie Françoise», was vermutlich auf die Repertoirepraxis der 1760er-Jahre zurückzuführen ist, in deren Rahmen die Schwetzinger Bühne vornehmlich der Aufführung französischer Komödien und deutscher Sprechtheaterstücke diente.[72] In den Plänen des Schwetzinger Gartens des Zeichners und Kartografen Georges-Louis Le Rouge, die dieser in seinen zwischen 1775 und 1789 veröffentlichten *Jardins anglo-chinois à la mode* publizierte, wird das eingezeichnete Theatergebäude im Übersichtsplan als «opéra», in einem der Detailpläne jedoch als «comédie» bezeichnet.[73]

Neben der Tatsache, dass in den *Etrennes palatines* fälschlicherweise das Jahr 1751 als Erbauungsjahr für das Theater angegeben wird, vermitteln auch die weiteren, sich auf die architektonische Beschaffenheit des Raums beschränkenden Ausführungen des Verfassers den Eindruck, dass dieser keiner Aufführung in Schwetzingen beigewohnt hatte.

> Cette salle bâtie en 1751 dans un goût élégant, fait beaucoup d'honneur à Mr. de Pigage qui en est l'Architecte. On estime particulierement la coupe de ce théâtre, les galleries portées en l'air par encorebellement, les proportions & l'architecture de l'ouverture & du proscenium.[74]

Rakete löste ein Feuerwerk aus, indem sie auf einen hinter dem Schloss auf einem Gerüst befestigten Feuerwerkskörper traf.

69 Vgl. Walters Transkription des Berichts von 22. 7. 1755, D-Mh40, NL FW, Nr. 680. Riaucour sandte mit seinem Schreiben auch einen heute verlorenen Plan des Theaters an den heimatlichen Hof in Dresden. Bereits zum Zeitpunkt von Walters Recherchen fand sich dieser nicht mehr in der Akte Riaucours.

70 Burney 1773, S. 72.

71 «[S]alle de spectacles». Etrennes palatines 1769, o. S.

72 Etrennes palatines 1768, o. S.

73 Vgl. die Abbildungen 44 und 45 der Pläne in Cereghini 2004.

74 Etrennes palatines 1769, o. S. Die Beschreibung des Theaters in den *Etrennes palatines* von 1770 stimmt mit denen in den Ausgaben von 1768 und 1769 überein. Beschreibungen, die auf der zitierten Passage aus den *Etrennes palatines* basieren, finden sich bis ins Jahr 1789 in annähernd gleicher Form in unterschiedlichen Publikationen wieder. Nicht zuletzt daran lässt sich die über die Kurpfalz hinausweisende Relevanz des Taschenkalenders belegen. In der *Litteratur- und Theater-Zeitung* wird dieser in einem Eintrag zu Schwetzingen vom 7. 11. 1778 explizit als Quelle genannt. Vgl. Litteratur- und Theater-Zeitung 1978, S. 718. Auch eine Beschreibung des Schwetzinger Theaters in der *Description* stützt sich zum grössten Teil auf die *Etrennes palatines*. Sie enthält jedoch eine markante fehlerhafte Abweichung von der Vorlage, denn sie verortet das Theater auf der falschen Seite und im linken

Auffallend zurückhaltend und vage nehmen sich diese Zeilen aus, die bis in die 1780er-Jahre hinein in anderen Druckschriften wiederaufgenommen wurden – gerade im Vergleich mit der in derselben Ausgabe wiedergegebenen emphatischen Beschreibung des Mannheimer Opernsaals als «Palast des Vergnügens und des Pompes». Der Inszenierungsaufwand in Schwetzingen ist Burney zufolge im Vergleich mit dem in der Mannheimer Salle d'Opéra betriebenen «ganz unbeträchtlich» gewesen.[75] Darüber hinaus werden in den *Etrennes palatines* weder Angaben zu den Zugangsbedingungen gemacht, noch erfolgt ein Hinweis auf den Rang des Theaters, verglichen mit anderen europäischen Opern- und Theaterhäusern. Dies bestärkt die Annahme, dass sowohl das Theater als auch die Aufführungen im Umfeld der Maison de plaisance dezidiert weniger auf Repräsentation ausgerichtet waren als in Mannheim. Auch diesbezüglich ist Schwetzingen der Herbstresidenz Augusts des Starken und seines Sohnes Kurfürst-König Friedrich August vergleichbar, wo, wie Panja Mücke gezeigt hat, die *repraesentatio maiestatis* im Hintergrund stand und die aufgeführten Opern als Fürstenspiegel kaum greifbar werden.[76]

Das Libretto als Quelle, Anlässe und Auftraggeberschaft

Von der ab 1748 aufblühenden Opernpflege am kurpfälzischen Hof geben die erhaltenen, im Auftrag des Hofes gedruckten Opernlibretti ein anschauliches Zeugnis.[77] Die im Oktav- und weniger häufig im Quartformat hergestellten Libretti wurden im Vorfeld einer Aufführung gedruckt und waren für den Hofstaat mit einem vergoldeten Schnitt versehen sowie in Samt oder Seide gebunden.[78] Als Schmuck enthielten sie oftmals Vignetten mit floralen Motiven und Mustern, abhängig von der jeweiligen Druckerei in späterer Zeit auch kleinere Szenen.[79] Die Vergabe der Libretti in Mannheim erfolgte im kurfürstlichen Antichambre an die ansässigen und fremden Kavaliere gratis, während die übrigen Opernbesucher diese käuflich zu erwerben hatten.[80] Die Gesandten anderer europäischer Höfe legten ihren Berichten, die hin und wieder auch kurze Beschreibungen der Opernaufführungen enthielten, oftmals die im Auftrag des Hofes

Zirkelgebäude. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass sich der Hof zum Zeitpunkt der Publikation kaum noch in Schwetzingen aufhielt und damit nicht nur die gesellschaftliche Funktion des vom Schloss aus gesehen linken (südlichen) Zirkelgebäudes hinfällig wurde, sondern die Türen des Theaters grösstenteils geschlossen blieben. Vgl. Description 1781, S. 83.

75 Burney 1773, S. 72.

76 Vgl. Mücke 2003, S. 52.

77 Zur Rolle des Librettos als Dokument und Quelle vgl. Gier 1998. Vgl. Theobald 2002.

78 Vgl. Walter 1898, Anhang, S. 338. Im Jahr 1770 druckte die Akademiebuchdruckerei rund 3000 Libretti.

79 Zu den Druckereien und Verlagen in der Residenzstadt vgl. Veitenheimer 1996.

80 Im deutschen Textbuch zu *Alessandro* 1766 beispielsweise ist vermerkt, «daß die teutschen und französischen Operabücher nebst denen Programmatibus oder gänzlicher Erläuterung der Bedeutungen deren Ballets dermalen bei der verwitt. Hofbuchbinderin Frau Loerinck neben dem Gasthaus zum Prinz Carl am Paradeplatz für 20 Kreuzer das Stück brochiert zu haben seien». Zitiert nach Walter 1898, S. 338.

gedruckten Libretti bei.[81] Diese unterrichteten den empfangenden Hof unter anderem über den für die Musiktheateraufführung betriebenen Aufwand. Umgekehrt wurde auch der kurpfälzische Hof vermittels seiner in Amsterdam über Berlin bis Mailand stationierten Gesandten, Minister und Agenten über politische, gesellschaftliche und kulturelle Neuigkeiten informiert.[82]

Die Libretti enthalten zumeist Angaben zu Titel und Gattung einer Oper, die offizielle Auftraggeberschaft, den Aufführungsanlass, das Jahr der Aufführung, den Druckort sowie die beteiligten Autoren, Bühnenbildner und Sänger*innen sowie weitere Mitwirkende. Die Angaben zu Balletten und ihren Choreografen, Bühnendekorationen und -verwandlungen vervollständigen die Informationen. Bemerkenswerterweise wird in den kurpfälzischen Librettodrucken nicht zwischen den einzelnen Aufführungsstätten differenziert. Der einmaligen Formulierung «nel teatro elettorale» beziehungsweise «so auf dem / Churfürstl. THEATRO / aufgeführet / in Mannheim» steht die zumeist verwendete allgemeine Bezeichnung «Alla corte elettorale palatina» beziehungsweise «an dem Hof ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz» gegenüber.[83] Eine Ausnahme stellt das Libretto der 1775 aufgeführten Azione teatrale *L'Arcadia conservata* dar, in dem explizit auf den Aufführungsort, das Schwetzinger Gartentheater beim Apollotempel, hingewiesen wird.[84] Demnach vermittelten die kurpfälzischen Libretti, anders etwa als die des königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hofes in Dresden, welche die verschiedenen Spielstätten auf den Titelblättern auswiesen, eine stärkere Einheitlichkeit, die sich insbesondere auf den kurpfälzischen Hof als Veranstalter bezog.[85]

Die Libretti dienten dem Publikum als Orientierungshilfe zu Inhalt und Entwicklung der Opernhandlung, weshalb den Übersetzungen aus dem italienischen Original ins Deutsche und in einigen Fällen – besonders häufig während der 1760er-Jahre – auch ins Französische eine wichtige Rolle zukam.[86] Wurden die Übersetzungen gerade zu Beginn der Opernpraxis oftmals im selben Buch mit abgedruckt, lagen diese später oftmals als separate Drucke vor. Dem der Handlung vorangestellten *Argomento* kam die Aufgabe zu, das «zum Verständnis einer dramatischen Handlung notwendige Vorwissen» zu vermitteln.[87] Es bot dem Dichter die Möglichkeit, ein Grusswort an den Leser zu entrichten und seine Intention beim Verfassen des Textes sowie dessen Quellen zu erläutern.

81 Beispielsweise legte der sächsische Gesandtschaftssekretär Zapffe einem seiner Berichte das Libretto von *L'Arcadia conservata* bei. Vgl. Zapffe am 24. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, Bl. 126.

82 Vgl. Pelker 2010.

83 J Cinesi 1756; Die Chineser 1756.

84 Vgl. L'Arcadia conservata o. J.

85 Zur Situation in Dresden vgl. die Titelangaben der aufgeführten Libretti in Mücke 2003, S. 310–314, die die Aufführungsstätten jeweils spezifizieren und unter anderem zwischen dem Theater am Zwinger und dem in Hubertusburg unterscheiden.

86 Die Titel der französischen Übersetzungen sind ersichtlich aus Corneilson: Catalog of Mannheim Librettos, in: Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 340–365, und Veitenheimer 1996.

87 Gier 2012, S. 25. Zum Argomento in den kurpfälzischen Libretti vgl. Walter 1898, S. 338.

Als Vorlage für die Opernhandlung dienten Stoffe aus der antiken Mythologie und der Geschichte, die im Hinblick auf gesellschaftliche oder politische Geschehnisse, die den eigenen Hof betrafen, angepasst wurden. Diese Vorgehensweise zielte Erich Reimer zufolge darauf ab, «die gegenwärtige politisch-gesellschaftliche Realität zu interpretieren, und zwar indem sie einerseits ein bestimmtes Leitbild des Fürsten ästhetisch vermittelte und andererseits die Dynastie historisch legitimierte».[88] Wie andere europäische Höfe auch orientierte sich der kurpfälzische Hof im Bereich der musikdramatischen Dichtung am Vorbild des ab 1730 am Wiener Kaiserhof unter Kaiser Karl VI. tätigen Hofpoeten Pietro Trapassi Metastasio. Seine Operntexte wurden von etlichen Komponisten bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus vertont. Sie dominierten auch den Mannheimer Spielplan zwischen 1748 und 1758 und erneut ab Mitte der 1760er-Jahre.[89] Metastasio war Mitglied der in Rom ansässigen Accademia dell'Arcadia, einem Zusammenschluss männlicher und weiblicher Dichter, Musiker, Literaten, die sich unter anderem dem Ziel verschrieben hatten, das Musiktheater abseits des barocken Pomps zu erneuern. Die Akademiemitglieder vertraten die Überzeugung, dass Literatur ein probates Mittel darstelle, um den Fürsten erstrebenswerte Tugendideale zu vermitteln. Metastasio leistete einen wesentlichen Beitrag zur nachhaltigen literarischen Etablierung bestimmter Herrschertugenden, die einerseits von den Zuschauern idealisierend auf den anwesenden Regenten übertragen werden konnten, andererseits diesem als Leitbild für sein Handeln dienen sollten.[90] Seine Texte wurden zumeist den Ansprüchen und Bedürfnissen des eigenen Hofes entsprechend überarbeitet und gekürzt. Im Libretto zu dem 1749 in Mannheim aufgeführten Dramma per musica *L'Olimpiade* heisst es diesbezüglich: «Kürtze halber, werden einige Versen, so mit zweyen " bezeichnet, ausgelassen, man thut sie aber der Ursachen beydrucken, auf daß der Leser ein so geschicktes Werck vollkommen habe».[91] Demnach wurde auch der nicht vertonte Text im Druck wiedergegeben. Der Kommentar verdeutlicht exemplarisch, dass sich das Libretto nicht nur an das Opernpublikum, sondern zugleich an eine Leserschaft richtete, die das Werk auch unabhängig von der Aufführung quasi als Lesedrama rezipierte.[92] Librettist am kurpfälzischen Hof war seit 1756 Mattia Verazi, ebenfalls Mitglied der Accademia dell'Arcadia, der sich als Erneuerer der Oper verstand.[93] Ab 1762 bekleidete er ausserdem das Amt eines Privatsekretärs des Kurfürsten und nahm diplomatische Aufträge wahr.[94] Neben dem Verfassen eigener Texte kam ihm auch die Aufgabe zu, bereits existierende, von anderswo importierte Libretti «der hiesigen Schaubühne gemäss» einzurichten, beispielsweise, indem er etwa 1772 das auf einer Librettovorlage Metastasios basierende Dramma per musica *Temistocle* «mit neuen Arien, Duetten

88 Vgl. Reimer 1991, S. 108.
89 Vgl. Baker 1994, S. 404.
90 Vgl. Hilscher 2000.
91 Olimpiade [1749], S. 11. Ähnlich gestaltet sich der entsprechende Wortlaut in *La clemenza di Tito* 1748. Vgl. La clemenza di Tito 1748, S. 5.
92 Zum Libretto als Lesetext vgl. Hartmann 2017, S. 14–18.
93 Vgl. McClymonds 1995.
94 Vgl. Baker 1994, S. 81. Zwar erwähnt Baker archivalische Quellen, denen zufolge sich Rückschlüsse auf Verazis diplomatische Aufträge ergeben, genauere Angaben fehlen jedoch.

und Finalen» bereicherte und damit einhergehend dem lokalen Geschmack anpasste.[95] Gelegentlich werden seine Überarbeitungen wie in dem Libretto zu *L'Endimione* genau ausgewiesen: «Nella seconda parte dalla scena V. fino al Coro fu aggiunto al soggetto principale un nuovo episodio.»[96] Erläuternde Hinweise zum Aufführungsanlass, die jedoch im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend seltener wurden, verfasste Verazi neu.[97] Die genannten Beispiele sind Abbild seines Bestrebens, eine «Modifizierung, Erweiterung und allmähliche Überwindung des dramaturgischen Modells des Dramma per musica P. Metastasios» zu erwirken.[98] Sowohl anhand seiner Überarbeitungen als auch am Beispiel seiner eigenen Texte offenbart sich sein von Marita Petzold McClymonds identifizierter Anspruch nach «variety, verisimilitude, and action», die er durch die Opernhandlung und die Charaktere zu vermitteln gedachte.[99] Um die affektive Wirkung auf die Zuschauer zu erhöhen, strebte er nach Stringenz im Handlungsablauf und einer sinnstiftenden Verbindung der Künste – die Ballette beispielsweise wurden in einigen seiner Dramen durch die Handlung motiviert. Welche Relevanz er dem Ineinandergreifen von Musik und dramatischer Handlung beimass, äussert sich in seinen detaillierten Schilderungen der bestimmte Handlungssequenzen begleitenden Musik. In der Eröffnungssymphonie der 1764 gespielten Oper *Ifigenia in Tauride* etwa werden die einzelnen programmatischen Punkte genau beschrieben:

> Man eröffnet die Schaubühne gleich bey angehender Symphonie welche das Sausen eines erschrecklich tobenden Ungewitters ausdrucket, der mit den dickesten Wolcken überzogene Himmel bricht in ein entsetzlichen, mit Hagel und donnerenden Blitzen vermischten Platz-Regen aus. Das durch stürmende Winde aufgebrachte Meer stosset ungeheure Wellen […]. Bey dem Andante der Musique zertheilet sich das Gewölck, das Meer wird ruhiger, in dem sich der Himmel auskläret.»[100]

Für mit der Musiktheaterbühne vertraute Leser barg das Libretto durch die Beschreibungen der Musik demzufolge sogar die Qualitäten eines imaginativen Hördramas.

Anlässe und Auftraggeberschaft

Abgesehen von der gelegentlichen Nennung eines eher allgemeinen Anlasses wie dem Karneval oder besonders prestigeträchtigen dynastischen Ereignissen wie der Fürstenhochzeit im Jahr 1769, werden, wie erwähnt, zumeist die Ehrentage des Kurfürstenpaares als Anlass angegeben, die vielfach eng an die Auftraggeberschaft gekoppelt sind (siehe Tab. 3 im Anhang). Carl Theodor fungierte als Auftraggeber für die anlässlich

95 Themistocles 1772, Inhalt.
96 L'Endimione o. J. «Im zweiten Teil, von Szene V. bis zum Chor, wurde dem Hauptthema eine neue Episode hinzugefügt.»
97 Beispielsweise nimmt der von Verazi verfasste Schlussgesang in dem 1769 aufgeführten Dramma per musica *Adriano in Siria* auf die Vermählung von Friedrich August von Sachsen mit Amalie Auguste von Zweibrücken Bezug.
98 Dubowy 2006, Sp. 1425.
99 McClymonds 1995, S. 119.
100 Iphigenia in Tauris 1764, S. 20 f.

von Elisabeth Augustas Geburtstagen (1748–1750, 1753) und ihrem Namenstag (1771) aufgeführten Opern. Seine Nennung als Auftraggeber erfolgt zudem bei Opern, die entweder in anderem Zusammenhang aufgeführt wurden, wie dem Karneval (1751, 1770), oder die ohne einen im Librettodruck ausgewiesenen Anlass erfolgten. Dazu gehören eine vermutlich in der Residenz gespielte Farsetta in musica (1758) sowie ein Grossteil der nachweislich ausschliesslich in Schwetzingen aufgeführten Opern (1753–1756, 1772) und diejenigen, die sowohl in der Sommerresidenz als auch in der Residenz gespielt wurden (1771, 1772).[101] Während Carl Theodor für ein vergleichsweise grosses Gattungsspektrum als Auftraggeber fungierte, erfolgte die Nennung Elisabeth Augustas als Auftraggeberin ausschliesslich anlässlich der zum Namenstag des Kurfürsten aufgeführten repräsentativen Drammi per musica (1751, 1753, 1754, 1756–1760, 1762, 1764, 1766, 1768) sowie des ersten in der Residenz aufgeführten Dramma giocoso *La buona figliuola* (1769).[102] Nachdem Carl Theodor bereits während der 1750er-Jahre als offizieller Auftraggeber der in der Residenz gespielten Drammi per musica eher im Hintergrund stand, wird ab dem Eröffnungsjahr des Schwetzinger Theaters 1753 bis Ende der 1760er-Jahre ausschliesslich Elisabeth Augusta als deren Auftraggeberin genannt. In den in der Sommerresidenz aufgeführten Opern hingegen tritt der Kurfürst regelmässig als Auftraggeber auf. Die hier gespielten Opern wiesen oftmals kleinere Gattungsformate auf und favorisierten gerade in den 1750er-Jahren vielfach pastorale Stoffe, wodurch sie den Anspruch des Kurfürsten bedienten, im Lustschloss den Habitus des «vornehmsten particulier» zu pflegen. Nach 1773 wird Carl Theodor nicht mehr als offizieller Auftraggeber in den Librettodrucken genannt und sein Namenstag wird nur noch einmal im Zusammenhang mit der Aufführung eines der rar gewordenen Drammi per musica als Anlass angegeben (1775). Dies erweckt den Eindruck, als habe der Kurfürst dezidiert als fürstlicher Anlass- und Auftraggeber für Opernaufführungen in den Hintergrund treten wollen.

Zwar muss die Angabe der Auftraggeberschaft nicht zwingend mit dem tatsächlichen Einfluss von Kurfürst und Kurfürstin auf die Gestaltung des Opernrepertoires zum jeweiligen Zeitpunkt übereinstimmen, doch entspricht sie tendenziell der Wahrnehmung der Zeitgenossen. Eine tatsächliche Übereinstimmung zwischen Auftraggeber und aufgeführtem Werk ist beispielsweise für die Inszenierung von Niccolò Jommellis *Artaserse* im Rahmen des Karnevals 1751 gegeben. Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Carl Theodor um den Erwerb einer Partiturabschrift bemüht, die der pfalz-bayerische Ministerpräsident in Rom Giovanni Antonio Coltrolini in seinem Auftrag erstehen sollte.[103] Gleichzeitig entspricht der Zeitraum, in dem Elisabeth Augusta im Zusammenhang mit den vornehmlich gespielten Drammi per musica sowie mit der Inszenierung von *La buona figliuola* (1769) als Auftraggeberin genannt wird, auch ihrer Rolle als treibende Kraft im Bereich

101 Vgl. *Il filosofo convinto in amore* (1753), *Il figlio delle selve* (1753), *L'Isola disabitata* (1754), *Il Don Chisciotte* (1755), *Le nozze d'Arianna* (1756), *Il filosofo di campagna* (1756/71), *Leucippo* (1757), *Le nozze* (1757), *L'isola d'amore* (1771), *L'amore artigiano* (1772), *La contadina in corte* (1772), *La fiera di Venezia* (1772).

102 La buona figliuola [1769]; Das Gute Mägdchen [1769].

103 Vgl. Sandberger 1918.

der «Spectacles de la Cour», zu denen Ende der 1760er-Jahre die «Opéra italien», «Comédie Francoise», «Académie de Musique» – Konzertveranstaltungen im Rittersaal des Mannheimer Schlosses, bei denen vokale und instrumentale Musik dargeboten wurde – und «Bals Masqués» gehörten.[104] Sowohl die Berichte des französischen Gesandten in Mannheim Franz Freiherr von Zuckmantel aus dem Jahr 1754 als auch die des sächsischen Gesandten Graf Andreas von Riaucour von 1758 legen die Sichtweise nahe, dass Carl Theodor seiner Gattin bei deren Gestaltung weitgehend freie Hand liess.[105] Elisabeth Augustas erwachender Gestaltungswille in künstlerischen Dingen lässt sich bereits 1746/47 nachweisen, als sie ihren Gatten dazu drängte, eine französische Komödie fest am Hof zu installieren, für deren Erhalt sie sich auch während der 1750er-Jahre erfolgreich einsetzte.[106] Da der nach dem Regierungsantritt 1743 eingeleitete Sparkurs nicht Elisabeth Augustas Vorstellung einer angemessenen Repräsentation entsprach, versuchte sie gemeinsam mit ihrem Schwager Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken den dafür verantwortlichen Premierminister und früheren Erzieher Carl Theodors Albert Joseph Marquis d'Ittre aus seiner Position zu verdrängen, was ihr im Jahr 1750 auch gelang. Dies hatte unter anderem zur Folge, dass Carl Theodor die Schatullgelder Elisabeth Augustas beinahe auf das Doppelte erhöhte und ihren Gestaltungsspielraum somit vergrösserte.[107] Ihren Einfluss machte sie auch dadurch geltend, dass die Kurfürstin ihren Günstlingen zu Leitungspositionen in der Organisation der Hoffestlichkeiten verhalf.[108] Ebenfalls 1750 wurde ein Jugendfreund Carl Theodors, Freiherr Matthäus von Vieregg, auf Betreiben Elisabeth Augustas seines Amtes als Intendant der Hofmusik enthoben und anstatt seiner der von ihr begünstigte Carl Christian Freiherr von Eberstein eingesetzt.[109] Als Eberstein seine Tätigkeit 1764 niederlegen musste, regelte der Sopranist Mariano Lena, der bereits seit 1757 als Musik- und Operndirektor fungiert hatte und danach zum Unterintendanten befördert worden war, bis 1769 in Absprache mit der ihn begünstigenden Kurfürstin die Geschäfte weitgehend selbständig.[110] Ihr Ehrgeiz im kulturellen Bereich wirkte sich sogar auf politischer Ebene aus, als sie sich 1754 weigerte, die Ballettmeister François André Bouqueton und Louis Auguste Rey, die bereits beim Kölner Kurfürst-Erzbischof Clemens August unter Vertrag standen, nach einem Gastauftritt in Mannheim an den Kölner Hof zurückkehren zu lassen.[111] Das dadurch belastete Verhältnis zwischen den

104 Die Übersicht über die «spectacles» ist den *Etrennes palatines* von 1768, o. S., entnommen. Der Einflussnahme von Kurfürst und Kurfürstin auf die «spectacles» widmete sich insbesondere Mörz 2002.

105 Vgl. Mörz 2002, S. 35.

106 Vgl. ebd., 37.

107 Vgl. ebd., S. 37 f.

108 Vgl. ebd., S. 38.

109 Vgl. Walter 1898, S. 199; Mörz 2002, S. 38.

110 Mörz 2002, S. 38, 41. Vgl. auch Daniel 1995, S. 92. Lena war ausserdem der Gesanglehrer der Kurfürstin gewesen. Zu den Aufgaben des Hofmusik- und Operndirektors gehörten die Regelung der Finanzen, die Verwaltung der Inventarien der Instrumente, der Dekorationen, der Kleidung und anderes mehr. Darüber informiert ein Reskript vom 27. 4. 1757 über Mario Lenas Ernennung zum Direktor, das bei Walter 1898, S. 346, wiedergegeben wird.

111 Der sogenannte Tänzerstreit führte dazu, dass die zwischen Clemens August und Carl Theodor laufenden Verhandlungen bezüglich einer gemeinsamen Position bei der Wahl des zukünftigen Joseph II.

beiden Kurfürsten konnte erst im Winter 1755/56 mit einer zeitweiligen Entlassung der Tänzer aus kurpfälzischen Diensten geklärt werden.
Gegen Ende der 1760er-Jahre scheint jedoch Carl Theodor zunehmend bestrebt gewesen zu sein, die Gestaltung der «spectacles» wieder an sich zu nehmen. Gleichzeitig wurden nach dem Vorbild der Einsparungen am Hofe von Kaiser Joseph II. in Wien 1768 zumindest die Geburtstagsfeierlichkeiten des Kurfürstenpaares auf Weisung von Carl Theodor aufgrund der hohen Kosten eingestellt.[112] 1769 setzte der Kurfürst den altgedienten und angeblich tauben Militär Joseph Maria Freiherr von Pagnozzi als Hofmusikintendanten ein, ohne seine Gattin davon in Kenntnis zu setzen, im Jahr darauf habe Carl Theodor ihr, berichtet der Gesandte Riaucour, die Leitung der «spectacles» dann vollständig «entrissen».[113] Zu von Pagnozzis ersten Aufgaben gehörte es, der von der Kurfürstin favorisierten französischen Schauspieltruppe ihre Entlassung bis Ostern 1771 bekannt zu geben.[114]
Zur Beschneidung des Handlungsspielraums der Kurfürstin im künstlerischen Bereich trat etwa zur selben Zeit eine räumliche Distanzierung der Ehegatten. Nachdem Carl Theodor Elisabeth Augusta zu Beginn des Jahres 1768 das Schloss ihres verstorbenen Schwagers Friedrich Michael in Oggersheim geschenkt hatte, verbrachte sie ihre Sommer weitgehend dort und sorgte auch hier für ein ihren Vorstellungen angemessenes Unterhaltungsprogramm.[115]
1769 wurde mit Carlo Goldonis und Niccolò Piccinnis Dramma giocoso *La buona figliuola* erstmals eine Opera buffa zu einem offiziellen Anlass in der Residenz aufgeführt. Diese in jüngerer Zeit breit erforschte sentimentale Oper hatte nach ihrer Uraufführung in Rom 1760 einen Siegeszug in Europa angetreten und war bereits in Dresden sowie am preussischen Königshof aufgeführt worden.[116] Die italienische Opera buffa hatte ab etwa Mitte der 1740er-Jahre von Venedig ausgehend auch im übrigen Europa Verbreitung gefunden. Am preussischen Königshof in Berlin, am Wiener Kaiserhof unter Maria Theresia und Joseph II., am Dresdner und am Münchener Hof sowie nicht zuletzt an demjenigen des Fürsten Nikolaus Esterházy, wurde sie zunehmend gerne aufgeführt und auch zu repräsentativen Anlässen gespielt.[117] Im Zuge des Transfers von den öffentlichen italieni-

zum römischen König massiv erschwert wurden. Vgl. Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 15; Mörz 2002, S. 39. Zu den politischen Auswirkungen des «Tänzerstreits» siehe auch Walter 1904; Olbrich 1966, S. 224–231.

112 Vgl. Schwarz-Düser 1999, S. 175, 179. Die Feiern der noch aufwendiger begangenen Namenstage beider Ehegatten behielt man jedoch bei und Elisabeth Augusta liess es sich nicht nehmen, ab 1769 auch den Tag ihres zweiten Namens am 3. August auf ihrem Sommersitz Oggersheim zu feiern.

113 Vgl. die Abschrift von Riaucours Schreiben am 13. 1. 1770 in Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 373, und Mörz 2002, S. 41.

114 Vgl. Riaucour am 27. 10. 1770, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2626, fol. 397v.

115 Vgl. Lochner 1960, S. 61–63; Kurze Beschreibung 1784, S. 72. Das 1761 geborene gemeinsame Kind von Carl Theodor und Elisabeth Augusta war kurz nach der Geburt gestorben und der Kurfürstin war von einer weiteren Schwangerschaft abgeraten worden. 1769 gebar Maria Josepha Seiffert, ehemalige Tänzerin am kurfürstlichen Hofballett und Geliebte des Kurfürsten, den ersten überlebenden Sohn Carl Theodors, Karl August. Dieser Umstand dürfte die Ehegatten noch weiter voneinander entfernt haben.

116 Vgl. Castelvecchi 2013; Henze-Döhring 2012, S. 137; Hochmuth 1998.

117 Vgl. die Spielpläne in Hochmuth 1998 und Böhmer 1999.

schen Theatern an die Höfe wurden die Opern jedoch, wie Untersuchungen aus der jüngeren Zeit dargelegt haben, im Hinblick auf den jeweiligen Kontext sorgfältig bearbeitet und beispielsweise allzu derbe oder frivole Passagen gestrichen oder umgearbeitet sowie Dialektpassagen in die italienische Hochsprache übertragen.[118] In Mannheim wurden komische italienische Opern jeweils als zweites Musiktheaterwerk an den Namenstagen von Carl Theodor und Elisabeth Augustas am 4. und 19. November gespielt.[119]
Die Opernaufführungen in Mannheim wiesen allgemein eine grössere Kontinuität auf als die in Schwetzingen aufgeführten (siehe Tab. 3 im Anhang). Während der 1760er-Jahre wurden in Schwetzingen keine Opern aufgeführt, die durch einen entsprechenden Librettodruck belegt wären. Die dortige Bühne wurde jedoch für andere Veranstaltungen genutzt, unter anderem für die szenische Realisierung von Voltaires Tragédie *Olimpie* im Jahr 1762.[120] Ausserdem wurden französische und in seltenen Fällen auch deutsche Schauspiele aufgeführt.[121] Neben der Aufführung von Balletten und der Veranstaltung musikalischer Akademien im Zirkelsaal gibt es zudem Hinweise auf eine nicht näher bekannte Opernaufführung im Jahr 1764 sowie eine Probe des ersten Akts von Christoph Willibald Glucks *Alceste* 1769.[122] Die Schwetzinger Opernflaute während der 1760er-Jahre lässt sich zum einen auf die Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) zurückführen. Zwar hatte Carl Theodor die Beteiligung seines Landes an den kriegerischen Handlungen auf die Einhaltung seiner vertraglichen Verpflichtung gegenüber Frankreich und dem preussischen König beschränkt, gleichwohl hatte der Krieg auch am kurpfälzischen Hof einen verstärkten Sparkurs zur Folge.[123] Anders als König Friedrich II., dessen Einmarsch in Sachsen Ende August 1756 den Krieg ausgelöst hatte und dessen Opernhaus während des Kriegs geschlossen blieb, waren Carl Theodor und Elisabeth Augusta bestrebt, wenigstens die repräsentativen Festlichkeiten in Mannheim aufrechtzuerhalten.[124] In der Sommerresidenz verzichtete man jedoch weitgehend auf Opernaufführungen und der Kurfürst hatte der «calamitosen Zeiten» wegen auch das Veranstalten von öffentlichen Bällen, «Lustbarkeiten» und Komödien untersagt.[125] Für den allgemein sichtbaren Bereich der landesherrlichen Repräsentation galt dieser Spardruck jedoch offenbar nicht: 1764 erfolgte, obwohl die finanzielle Lage des kurpfälzischen Hofes nach Kriegsende nach wie vor prekär war, die kostspielige

118 Vgl. Schraffl, Kulturtransfer, 2020; Schraffl, Italian Opera, 2020; Siegert 2009; Grempler 2015.
119 Vgl. Pelker 1994, S. 33.
120 Carl Theodor informierte den Dichter im Vorfeld der Aufführung von dessen Olimpie 1762 in Schwetzingen über den Fortgang der Proben und die Besetzung. Vgl. Walter 1898, S. 247.
121 Folgende Theateraufführungen aus dem Zeitraum sind bekannt: Jean Racines (?) *Britannicus* 1768 und Thomas Corneilles *Le Comte d'Essex* 1770. Ebenfalls im Sommer 1770 spielte Theobald Marchands Wandertruppe Cornelius von Ayrenhoffs *Postzug* und Louis Sébastien Merciers *Deserteur* in Schwetzingen. Angaben nach Pelker, Chronologie, 2004, S. 394–398.
122 Vgl. Pelker, Chronologie, 2004, S. 396 f.
123 Preussen stellte Carl Theodor das 1741 vertraglich vorgesehene Reichskontingent, Frankreich ein Hilfskorps zur Verfügung. Vgl. Kreutz 1999, S. 220; Buddruss 1999, S. 226.
124 Vgl. van der Hoven 2015, S. 129; Walter 1898, S. 134.
125 Vgl. Walter 1898, S. 134. Die Kosten einer Opernaufführung beliefen sich alleine im Bereich des Kerzenverbrauchs auf ein Jahresgehalt von Ignaz Holzbauer. Vgl. Pelker, Chronologie, 2004, S. 395.

Einstudierung einer Karnevalsoper und die Veranstaltung einer Jagd.[126] Das Aufrechterhalten der repräsentativen Feierlichkeiten dürfte in der Residenz insbesondere dazu gedient haben, eine gewisse Stabilität zu suggerieren.
Abgesehen von den Sparmassnahmen erschwerten auch praktische Gründe Operninszenierungen in Schwetzingen: Das dort befindliche Theater wurde 1762 und 1764/65 umgebaut. Darüber hinaus entfielen ab 1760 die Feiern anlässlich von Maria Franziskas Geburtstag, in deren Rahmen die Opernaufführungen oftmals erfolgt waren. Sie war während der Abwesenheit ihres Gatten Friedrich Michael von Zweibrücken aus der Liaison mit einem Schauspieler schwanger geworden und wurde danach vom gesellschaftlichen Leben am Hof ausgeschlossen.[127] Nicht zuletzt schien das Veranstalten von Lustbarkeiten besonders im Sommer 1761 in höchstem Masse unangebracht, weil der von Elisabeth Augusta in Schwetzingen zur Welt gebrachte lang ersehnte Thronerbe Franz Joseph Ludwig kurz nach der Geburt verstorben war.[128]

Gattungen für das Jagd- und Lustschloss

Wenn wir unser Augenmerk auf die in Schwetzingen und Mannheim aufgeführten Gattungen richten, wird deutlich ersichtlich, dass in der Residenz bis 1769 bevorzugt Drammi per musica gespielt wurden (siehe Tab. 3 im Anhang). Demgegenüber weisen die in Schwetzingen aufgeführten Opern in ihren Gattungsbezeichnungen ein weit grösseres Spektrum auf.[129] Die Aufführung der Favola pastorale *Leucippo* ausserhalb der eigentlichen Opernsaison erfolgte im Mai 1752 in Mannheim aus dem besonderen Anlass der Rückkehr der kurfürstlichen Ehegatten von einer Reise in die Herzogtümer Sulzbach und Neuburg.[130] Ab dem Folgejahr, in welchem das Schwetzinger Theater eröffnete, wurden Opern dieser Gattung bis zum Ende der 1750er-Jahre ausschliesslich in der Sommerresidenz gegeben. Neben Favole pastorali wurden bis 1759 in Schwetzingen Intermezzi per musica, eine Opera serioridicola, ein Dramma giocoso, eine Festa teatrale sowie eine Opéra comique aufgeführt; ab 1771 erfolgte mit der Aufführung von Drammi giocosi, Azioni comice, einem Divertimento per musica, Operetten – ins Deutsche übertragene französische Opéras comiques –, einer Azione teatrale, einer Azione drammatica sowie zwei Favole pastorali ein ähnlich diverses Programm.
Wurden die Opern in den 1750er-Jahren oftmals eigens für die Aufführung in Schwetzingen neu komponiert, spielte man mit Ausnahme der Azione teatrale *L'Arcadia conservata* ab Mai 1771 grösstenteils bereits anderswo aufgeführte Opern nach.[131] Mit den

126 Walter 1898, S. 134.
127 Vgl. Mörz 1991, S. 48. Aufgrund ihres Fehltritts wurde Maria Franziska zuletzt nach Sulzbach verbannt.
128 Vgl. Mörz 1991, S. 33.
129 Auf die unterschiedliche Spielplangestaltung in Residenz und Sommerresidenz wies bereits Walter hin. Allerdings hat er sich vornehmlich auf die in Schwetzingen aufgeführten komischen Opern als Unterscheidungskriterium bezogen. Vgl. Walter 1898, S. 106 f., 153.
130 Vgl. Rolli/Meyer/I. F. 1999, S. 91.
131 Vgl. Martin 1933, S. 98; Scholl 2004, S. 257.

(geplanten) Wiederaufnahmen von *Il figlio delle selve*, *Il filosofo di campagna* und *Il filosofo convinto in amore* im Sommer 1771 wurde zudem an den Schwetzinger Spielplan der 1750er-Jahre angeknüpft. Dadurch, dass nun drei bis vier Opern pro Sommeraufenthalt gegeben wurden, die man in den folgenden Jahren oftmals wiederholte, scheint das sommerliche Programm insgesamt beliebiger und weniger konsequent an einem Konzept orientiert, als während der 1750er-Jahre.[132] Die Verteilung der Opern zwischen den Spielstätten Mannheim, Schwetzingen und Oggersheim gestaltete sich darüber hinaus zunehmend durchlässig, sodass das Programm nicht mehr so passgenau auf den Sommeraufenthalt zugeschnitten scheint. Bereits in den 1750er-Jahren gelangte mit *Leucippo* eine Oper nach Schwetzingen, die zuvor in Mannheim gespielt worden war. In umgekehrter Richtung fanden damals jedoch keine Übernahmen statt.[133] Ab 1771 führte man in Schwetzingen sechs Opern auf, die zuvor in Mannheim oder Oggersheim gegeben worden waren, zwei wurden aus der Sommerresidenz nach Mannheim übernommen. Insgesamt wurden von den zwischen 1753 und 1776 in Schwetzingen aufgeführten Opern demnach acht zuerst in Mannheim vor- und in Schwetzingen nachgespielt, aber lediglich drei nach der Aufführung in Schwetzingen in die Residenz übernommen.

Auch hinsichtlich der komischen Musiktheatergattungen lässt sich eine zunehmende Annäherung im Repertoire der Spielstätten von Residenz und Lustschloss konstatieren. Ernste Opern wurden jedoch nach wie vor, mit Ausnahme des Singspiels *Alceste*, ausschliesslich in der Residenz gegeben. Darüber hinaus gilt es zu beachten, dass in Residenz und Sommerresidenz nicht grundsätzlich dieselben komischen Opern gegeben wurden. *La contadina in corte* beispielsweise wurde lediglich in Schwetzingen aufgeführt. Dies dürfte auf ein inhaltliches Motiv der Opernhandlung zurückzuführen sein, die den Werdegang eines Bauernmädchens schildert, der durch die Heirat mit einem Adligen die Überwindung ihres Standes gelingt. Hierin unterscheidet sich die Handlung von vergleichbaren Stoffen, wie sie in *La buona figliuola* und *L'incognita perseguitata* gegeben sind, die beide auch in Mannheim aufgeführt wurden. In beiden Opern erweisen sich die tugendhaften Mädchen von vermeintlich niederer beziehungsweise unbekannter Herkunft schliesslich doch als von Geburt an adelig und dem bevorzugten Heiratskandidaten vom Stand her ebenbürtig. Bekanntlich bestand eine Besonderheit von Carlo Goldonis Umarbeitung von Samuel Richardsons Briefroman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) in einen Opernstoff darin, aus der Dienstmagd eine Gärtnerin zu machen, die sich jedoch im Verlauf des Stückes als Adlige entpuppt.[134] Elisabeth Augusta hingegen verfolgte auf ihrem Sommersitz Oggersheim weiterhin ein an pastoralen Stoffen ausgerichtetes Programm. Am Augustentag, an dem sie

132 Die Zunahme der Opernaufführungen ist unter anderem auf die Entlassung der französischen Schauspieltruppe zurückzuführen, die eine Programmlücke hinterliess, der man neben Opernaufführungen auch mit der Veranstaltung von «académies de musique» begegnete. Vgl. Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 375.

133 Möglicherweise wurde auch *Il filosofo convinto in amore* vor der Schwetzinger Aufführung bereits in Mannheim gespielt. Vgl. Richter 2004, S. 92.

134 Vgl. Castelvecchi 2013, S. 20.

ihren zweiten Namen zu feiern pflegte, wurden unter anderem ländliche musikalische Schauspiele gegeben.[135]

Auch bei dem für eine Inszenierung betriebenen Aufwand an Mitteln differenzierte der Hof weiterhin konsequent zwischen den in Residenz und Sommerresidenz aufgeführten Opern. Charles Burney etwa berichtet von einer beeindruckenden Anzahl Komparsen und Figuranten auf der Schwetzinger Theaterbühne, betont aber gleichzeitig, dass die dort aufgeführten Opern im Vergleich mit den in der Residenz realisierten inszenatorisch «ganz unbeträchtlich» seien.[136] Damit bezieht er sich in erster Linie auf die Drammi per musica, über die beispielweise auch in den sächsischen Gesandtschaftsberichten eher berichtet wurde.[137]

Gerade in den ersten Jahren bevorzugte man im Umfeld des Schwetzinger Jagd- und Lustschlosses demnach einfacher zu realisierende Musiktheatergattungen. Das Theater war von Oberbaudirektor Nicolas de Pigage, wie bereits erwähnt, mit der Vorgabe geplant und errichtet worden, dass es sich dazu eigne, Pastoralen aufzuführen.[138] Für die Pastorale ist der Naturraum als Schauplatz von grundlegender Bedeutung, der Wald als Szenerie mit ihr genuin verknüpft.[139] Es verwundert dementsprechend wenig, dass das Schwetzinger Theater im Sommer 1753 erstmals mit einer Favola pastorale bespielt wurde, die in der Regelung der sommerlichen Divertissements als «Pastorelle» bezeichnet wurde und die die Wälder bereits im Titel trägt: *Il figlio delle selve*.[140] Auch die in den Folgejahren zur Aufführung gebrachten Stoffe wiesen einen deutlichen Bezug zur Natur auf (siehe Tab. 5 im Anhang). Das Holzbauer im Anschluss an die erfolgreiche Aufführung von *Il figlio delle selve* am 26. Juli 1753 ausgestellte Anstellungsdekret – er wurde Vizekapellmeister neben Johann Stamitz – veranschaulicht, dass die Gattung der Pastorale explizit von der grossen Oper, dem Dramma per musica, differenziert wurde. Holzbauer wird darin zum Verfassen der Musik für die «Sang undt jnstrumenten music beÿ denen opera und Pastorelles» verpflichtet.[141]

Die von der Forschung bisher zu wenig beachtete Relevanz, welche die Auftraggeber der Identifizierung eines pastoralen Konzepts und einer thematischen Korrespondenz von Zuschauerraum, Bühnendekoration, Handlung und Musik beimassen, wird auch daran deutlich, dass die Schwetzinger Fassung von *Il figlio delle selve*, die auf einer bereits mehrfach vertonten älteren Librettovorlage basierte, erstmals die Gattungsbezeichnung Favola pastorale per musica trägt. Die handschriftliche Partitur des Kom-

135 Vgl. Mörz 1997, S. 101.

136 Burney 1773, S. 72.

137 Zu den die Mannheimer Opernaufführungen betreffenden Gesandtschaftsberichten vgl. Corneilson, Oper am kurfürstlichen Hof, 1992, S. 121.

138 Vgl. «Etat de la depense pour construire une nouvelle maison de Comedie a Schwetzingen» vom 20. 5. 1752, D-Gla, 221/51, fol. 4r.

139 Augustin-Charles d'Aviler fordert in seiner 1691 erschienenen architekturtheoretischen Schrift unter dem Eintrag «Scene» «des forêts pour les pastorales». D'Aviler 1755, S. 329.

140 Abgesehen von der «Pastorelle», die laut der Regelung alle 14 Tage gegeben werden sollte, waren zweimal die Woche französisches Schauspiel und einmal wöchentlich italienisches Schauspiel in Mannheim vorgesehen. Vgl. Zapffe am 22. 7. 1753, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2623, fol. 239v. Der Bericht in Auszügen zitiert bei Pelker 1994, S. 38.

141 Ignaz Holzbauers Anstellungsdekret vom 26. 7. 1753, D-KAg, 77/1656, zitiert bei Pelker 2002, S. 14.



Abb. 19: Sebastiano Serlio: Scena satirica, 1600.

ponisten ist zudem mit der Bezeichnung «Pastorale / Pastorella» versehen.[142] Diese Gattungsbezeichnung ist für das bisher erschlossene Œuvre Holzbauers im Bereich des Musiktheaters einmalig, was zusätzlich dafür spricht, dass der Auftrag an Holzbauer explizit die Vorgabe enthielt, diesem Genre zu entsprechen.[143] Abgesehen von *Il figlio delle selve* trägt nur noch die 1757 in der Sommerresidenz aufgeführte Oper *Leucippo* offiziell die Gattungsbezeichnung Favola pastorale. In den Kostümrechnungen für die Oper *L'isola disabitata*, die im Libretto als Azione per musica bezeichnet wird, findet sich jedoch ebenfalls der Terminus «Pastorelle / Pastorel».[144] Ausschlaggebend für die Zuordnung der Azione per musica zu dieser Gattung dürfte hier, wie in den anderen Beispielen auch, die Wahl der Natur als Handlungsort sein. Das an ein naturräumliches Setting gebundene Verständnis der Pastorale geht bekanntlich auf die Charakterisierung der *scena satirica* durch den italienischen Architekturtheoretiker und Architekten Sebastiano Serlio in seinem *Secondo libro di prospettiva* in Anleh-

142 Vgl. Dubowy 2002, S. 328.
143 Vgl. die Aufstellung von Holzbauers Kompositionen samt Gattungsangabe in Pelker 2003, Sp. 267 f.; Pelker 2000.
144 D-KAg, 77/9693.

nung an Vitruv zurück.[145] Für die Ausstattung der Szenerie sieht er «arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori, & fontane» sowie «alcune capanne alla rustica» vor, die auch in seiner entsprechenden Illustration wiedergegeben sind (Abb. 19).[146] Vitruv beschreibt die Szenerie seinerseits als mit «baum und gesteud / finstere hölen und gebirg / und aller hand wildnuß / unnd gewechs unnd außgelegter garten zierung Opus Topiarium genant» ausgestattet.[147] Bemerkenswert ist, dass in seiner Schilderung sowohl der erste Naturzustand der Wildnis als auch der mit dem Terminus «Opus Topiarium» bezeichnete dritte der Gartenkunst vertreten sind. Serlios Beschreibung hingegen umfasst in erster Linie den ersten und den zweiten Naturzustand.
Die von Serlio beziehungsweise Vitruv etablierte Zuordnung von Bühnenbildmotiven zu bestimmten Stoffbereichen des Dramas ist noch in der Schrift *Des représentations en musique anciennes et modernes* des französischen Jesuitenpaters und Kenners der Pariser Bühnenpraxis zur Zeit Ludwigs XIV., Claude-François Ménestrier, von 1681 gegenwärtig.[148] Unter elf verschiedenen Raumkategorien sieht er für das die räumliche Sphäre «Les Rustiques ou Champétres» repräsentierende Bühnenbild unendlich viele Varianten der Ausstattung gegeben, die sich unter den ersten und den zweiten Naturzustand, Wildnis und Landschaft, subsumieren lassen:

> toutes sortes de païsages, des Montagnes, des Vallées, des Rochers, des Camps, des Solitudes, des Forets, des Prairies, des Grottes, des Villages, des Hameaux, des Fêtes rustiques. La campagne selon les quatre Saisons couverte de Neige, de Fleurs, de Verdure, de Fruits, des Ruisseaux, des Bocages, des Colines, des Vignes, des Rivages, &c.[149]

Den dritten Naturzustand der Gärten allerdings ordnet Ménestrier im Unterschied zu Vitruv der herrschaftlichen Sphäre «Les Royales» zu.
Bemerkenswert scheint mir zudem, dass er den für die Theaterbühne seiner Zeit grundlegenden Bestandteil der szenischen Ausstattung, «scènes», auf die seiner Ansicht nach ursprünglichste Form des Theaterspiels von Weinlesern und Schäfern im Grünen im Schatten der Bäume zurückführt. In seiner 1682 erschienenen Schrift *Des ballets anciens et modernes* interpretiert er die beliebte Praxis des französischen Königshofs und Adels, Aufführungen in Alleen und auf Heckentheatern ihrer Landhäuser zu veranstalten, als zeitgemässe Neuauflage dieser bereits bei den alten Griechen etablierten Form der Freilichtaufführungen.

145 Serlio 1600, fol. 51r–51v.
146 Ebd., fol. 51r.
147 Vitruvius 1548, 5. Buch, 8. Kapitel, o. S. Am Ende des Kapitels werden die Fachbegriffe erläutert, darunter Opus Topiarium, worunter Folgendes zu verstehen sei: «so man in Gärten mancherley gewechs schön außlegt oder außteilet».
148 Zu Ménestriers Kategorisierung nach den einzelnen Stoffbereichen der dramatischen Vorlage vgl. Zielske 1965, S. 40.
149 Vgl. Ménestrier 1681, S. 172. Obwohl Ménestrier 15 oder 16 Raumkategorien ankündigt, die sich unbegrenzt kombinieren liessen, führt er lediglich elf auf: «Les Celestes», «Les Sacrées», «Les Militaires», «Les Rustiques ou Champétres», «Les Maritimes», «Les Royales», «Les Civiles», «Les Historiques», «Les Poëtiques», «Les Magiques», «Les Academiques». Ebd., S. 171–173.

> [P]arce que les premieres pieces de Theatre furent des divertissemens de Vandangeurs & de Bergers, qui chantoient & dansoient sous des feüillées, & c'est de l'ombre que faisoient ces feuilles & ces verdures, que les Grecs leur donnerent le nom de *Scenes* […]. C'est ainsi qu'on a fait servir en diverses occasions les allées & les palissades des Jardins pour des representations faites dans des maisons de Campagne. Il y a un Theatre de cette sorte dans le Jardin des Tuilleries.[150]

Als Bewohner und Handlungsträger der satirischen Szenerie zählt Serlio «Satiri», «Ninfe», «Sirene», «diversi monstri», «animali strani», «pastori», «pescatori» auf; abgesehen von Hirten und Fischern demnach primär Figuren mythologischen Ursprungs.[151] Die in seiner Illustration wiedergegebenen einfachen Hütten lassen auf die Bewohnbarkeit der Szenerie schliessen (siehe Abb. 19).
Im 18. Jahrhundert, lässt der entsprechende Eintrag «Pastorale» respektive «Schäfer-Spiel» in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* vermuten, findet sich bereits ein erweitertes Verständnis des für die pastorale Szenerie geeigneten weltlichen Personals: Zedler subsumiert unter «allerley Gattungen von Landleuten» neben Schäfern, «Satyri» und Nymphen auch «Bauersleute, Jäger, Fischer, Gärtner, Ackerleute».[152] Die hier für die Pastorale in Betracht gezogenen Handlungsträger haben im Wesentlichen gemeinsam, dass sie ihren Beruf im Freien, auf dem Feld, im Wald, auf dem Fluss oder See, im Garten ausüben.
Vermittels der bei Zedler genannten Figuren sowie der mit ihren beruflichen Tätigkeiten in Verbindung stehenden Naturräume ergibt sich zugleich eine gewisse Schnittmenge mit den komischen Opern, die in Schwetzingen ebenfalls regelmässig aufgeführt wurden. Diese beleuchten zwar zum Teil andere Aspekte der Natur und hinterfragen bestimmte Topoi der Naturdarstellung, es finden sich in ihnen aber ebenfalls idealisierende Naturbeschreibungen. Die Verbindung von Komischem und Natur galt zudem auch für das «Satyrische Drama», in welchem dem Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer zufolge «so wol der Inhalt als die Ausführung […] auf etwas lustiges ab[zielte]».[153] Mit dem Verweis auf Vitruvs Beschreibung der *scena satirica* erläutert er die Situierung der erforderlichen Schauplätze, die «allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Hölen der Satyren» zu verorten seien.[154] Über die Figur der Satyrn, deren Chor einen wesentlichen Bestandteil des Dramas ausmachte und die einen hedonistischen Lebenswandel versinnbildlichte, lassen sich motivische Bezüge zur späteren Innenraumausstattung des Schwetzinger Theaters und zu den in den Schwetzinger Opern auftretenden Figuren herstellen.[155] In der «heitere[n] Grundstimmung» der Pastoraldramen der Renaissance und der darin wiedergegebenen «verspielte[n] pastorale[n] Gemeinschaft» erkennt Silke Leopold weitere Gemeinsamkeiten mit der Anlage der

150 Ménestrier 1682, S. 213.
151 Serlio 1600, S. 51v.
152 Zedler, Art. Pastorale, 1740, Sp. 1265 f.
153 Sulzer, Art. Satyrisches Drama, 1774, S. 1001.
154 Ebd.
155 Vgl. Middendorf 2000.

Opera buffa.[156] Anknüpfungspunkte zwischen beiden Gattungen macht Reinhard Strohm zudem in den Bereichen aus, in denen es um eine positive Bewertung der Gemeinschaft geht, die sich von der besonders pointiert dargestellten Individualität in der Opera seria abgrenzen lässt.[157] Neben diesem Aspekt war seit den Erneuerungsbestrebungen der italienischen Literatur und damit einhergehend des Librettos als Grundlage des Dramma per musica im Umfeld der Accademia dell'Arcadia an die Pastorale zudem die Vorstellung geknüpft, über sie einen Zustand von Einfachheit und Natürlichkeit (zurück) zu erlangen.[158] Um diesem Bestreben Ausdruck zu verleihen, trafen sich die Mitglieder der Accademia einfach gekleidet, zur Hirtengemeinschaft stilisiert, in den Gärten Roms, um über Dichtung, Literatur und die eigenen Werke zu debattieren.[159] Damit illustrierten die arkadischen und notabene intellektuellen Hirten, wie sich über eine im Naturraum angesiedelte bukolische Dichtung eine Rollenhaltung demonstrieren liess, die sich von einer im höfischen Umfeld ausgebildeten herrschaftlich-heroischen unterschied, welche dem tragischen Genre zuzurechnen war.[160] Conrad Wiedemann bezeichnet dementsprechend «heroische Herrschaft – arkadische Gesellschaft [… als das] klassische Bezugspaar».[161] Durch die Wahl der Versammlungsorte zeigte die literarische Hirtengemeinde auch, dass es nicht unbedingt der Landschaft bedurfte, um ein adäquat empfundenes Umfeld zu suggerieren, sondern dass man auch mit einem zu einer idyllischen Umgebung überhöhten Garten vorliebnehmen konnte. Mit dem Anspruch, Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit in den musikalischen Dramen darzustellen, sind zugleich auch thematische Motive angesprochen, die ab etwa Mitte des 18. Jahrhunderts unter anderem über Faktur und Darstellungsstil der Opera buffa eine unmittelbare Wirkung auf die Gemüter der Zuschauer entfalten sollten. Dieselben Ideale prägten im selben Zeitraum die sogenannten Reformbestrebungen in den darstellenden Künsten.[162]

Der schriftstellernde Kunstkritiker und mit der Opernpraxis des preussischen Königshofes unter König Friedrich II. vertraute Francesco Algarotti etwa lobt den «natürlichen eleganten Styl der Serva Padrona» und glaubt, in den Intermezzi und Operetten «Bild und Spuhr der Wahrheit» zu entdecken.[163]

> Die Haupteigenschaft der Musik, der Ausdruck, herrschet in selbigen [Intermezzi und Operetten] noch weit mehr als in andern musicalischen Compositionen, vielleicht weil man darin, wegen der gewöhnlichen Mittelmäßigkeit der Sänger, die Geheimnisse der

156 Leopold 1984, S. 88.
157 Vgl. Strohm 2006, S. 248. Kompositorisch zeugen davon die vergleichsweise häufig auftretenden Ensembles.
158 Vgl. ebd., S. 48.
159 Vgl. Ehrmann-Herfort 2010. Zu den von der Arcadia angelegten und aufgesuchten Gärten vgl. auch Dixon 2006.
160 Vgl. Wiedemann 1977, S. 107.
161 Ebd., S. 108.
162 Vgl. Strohm 2006, S. 253; Brandenburg 2011.
163 Algarotti 1769, S. 251 f.

> Kunst und Reichthümer der Wissenschaft nicht so anbringen kann, als man sonst wohl thun würde […].[164]

Anders als es Algarottis Zitat hier nahelegt, waren die Ausführenden der Opera buffa an den Höfen hochprofessionell. Am Hofe Friedrichs II. wurden die Buffo- und Intermezzopartien eigens von ausgewiesenen Spezialisten in diesem Fach interpretiert, deren Gagen kaum hinter denen der für die grosse Oper engagierten Sänger und Sängerinnen zurückstanden, am kurpfälzischen Hof realisierten die Partien dieselben Gesangssolisten, die auch in der Opera seria sangen.[165]
Sulzer versprach sich von den französischen und deutschen Operetten «von gemäßigten sittlichen Inhalt», dass durch die Vereinigung von Musik und Poesie «eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiehls entstehen» würde.[166] Er nennt Gottlieb Ephraim Heermanns *Rosenfest*, eine deutsche Übertragung von Charles-Simon Favarts *La Rosière de Salenci* – die in Schwetzingen 1776 unter dem Titel *La festa della rosa* wiederum in einer von Verazi erarbeiteten Übertragung ins Italienische gespielt wurde – als gelungenes Beispiel für die an die Operette geknüpfte Hoffnung auf eine Erneuerung und damit einhergehende «Veredelung» der Gattung:

> Seit kurzem hat man versucht die Operette, die anfänglich blos comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entstehet izt allmählig ein ganz neues musicalisches Drama […]. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigten sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und den niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hofnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das Rosenfest von Hrn. Herman, der Aerndtekranz, und einige andere Stüke von unserm Weiße, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nihmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben.[167]

Mit der Erweiterung der bestehenden Gattungen um eine mittlere sollte nicht allein eine Annäherung zwischen hoher, tragischer Opera seria und derbem Intermezzo bewirkt werden, sondern implizit auch eine der Stände. Da der Stoff der Operetten in erster Linie «aus dem Leben des Landvolkes» gewonnen werden sollte, liegt es auf der Hand, hierfür ländliche Szenerien im Bühnenbild zu verwenden.
Neben Stefan Kunze, der die «introduzione» unter anderem in den Libretti Goldonis und deren Vertonungen vielfach im Umfeld eines *locus amoenus* verortet, erkennt auch Daniel Brandenburg die oftmals inmitten einer Gartendekoration vorgetragene «liedhafte, idyllisch-arkadische Eröffnungsarie» als typisches Stilelement der Opera

164 Ebd., S. 252.
165 Vgl. Henze-Döhring 2012, S. 126 f.
166 Sulzer, Art. Operetten, 1774, S. 852.
167 Ebd., S. 851 f.

buffa.[168] Als «Ausdruck von Glückseligkeit auf dem Land» verstand der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt die deutschen komischen Opern seiner Zeit.[169] Während die komischen Opern André Ernest Modeste Grétrys seiner Einschätzung zufolge auf «edle Einfalt» abzielten, verbänden die Opern von Johann Adam Hiller «Hoheit und bäurische Einfalt, sanftes und comisches Wesen» zu einer Einheit.[170]

Wiederholt ist das Bestreben der Autoren zu erkennen, in der Operette durch die Amalgamierung der besten Eigenschaften verschiedener Gattungen eine «neue» Musiktheatergattung zu entdecken. Dass jeder die Lieder und Arien dieser Opern, «ohne eben ein Virtuos von Profeßion zu seyn, gut singen könnte», sah Sulzer dafür als ausschlaggebend an, dass diese «von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet» würden und damit auch eine gegenseitige klangliche Durchdringung der einzelnen Stände möglich machten.[171] Die Gestaltung des Repertoires in Schwetzingen führte unter anderem durch die Integration von Operetten dazu, dass hier eine Unterhaltungsform am Hof aufgenommen wurde, die zuvor durch Wandertruppen Verbreitung gefunden hatte und bevorzugt durch ein bürgerliches Publikum rezipiert worden war.[172]

Ein weiterer nicht zu unterschätzender Aspekt der Wirkungen, die man sich von der Aufführung komischer Opern versprach, bestand in der Annahme, dass diese sich positiv auf das Befinden des Publikums auswirkten. Im Vorwort seiner Operette *Das Milchmädgen und die beiden Jäger* gibt der in Mannheim tätige Verleger und Buchhändler Christian Friedrich Schwan, dessen Übertragungen französischer Opéras comiques ins Deutsche auch auf der kurpfälzischen Opernbühne gespielt wurden, an, mit diesen seine «Landsleute […] belustigen» zu wollen.[173] Auch Sulzer erkennt den positiven Effekt, den Erheiterung und Lachen auf das Wohlbefinden der Zuschauer hätten: «Da das Lachen auch seinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen, sowol der Gesundheit als dem Gemüthe sehr zuträglich ist; so würde man nicht wol thun, wenn man der Musik die Beförderung desselben verbiethen wollte».[174] Dass «freundliche[s] Lachen» – im Zuschauerraum – eine «die Fehler der Welt» verbessernde Wirkung habe, findet sogar auf einem für das Mannheimer Opernhaus konzipierten Vorhangentwurf von Franz Anton von Leydensdorff aus dem Jahr 1772 Eingang (siehe Abb. 78): «sIC hILARl rIsV MUnDi CorrIgItVr error».[175] Ein vergleichbarer Sinnspruch sollte, wie ein entsprechender Entwurf des zeitweilig vom kurpfälzischen Hof geförderten Architekten

168 Zum Wesen der «introduzione» in der Opera buffa, beispielsweise in *La buona figliuola* und *Il filosofo di campagna* sowie weiteren Gemeinschaftswerken von Goldoni und Galuppi, vgl. Kunze 1986, S. 167 f. Brandenburg 2001, S. 133.

169 Reichardt 1974, S. 125.

170 Reichardt 1774, S. 22.

171 Sulzer, Art. Operetten, 1774, S. 852.

172 Betzwieser 1999; Schneider 2002.

173 Schwan 1771, S. [6].

174 Sulzer, Art. Operetten, 1774, S. 851.

175 «So, durch freundliches Lachen, korrigiert sich der Irrtum der Welt.» Aus dem Chronogramm von Leydendorffs Vorhangentwurf lässt sich die Jahreszahl der Anfertigung, 1772, herauslesen. Vgl. Bachler 1972, S. 50.

Peter Joseph Krahe nahelegt, über dem Bühnenportal eines neu zu errichtenden Komödienhauses angebracht werden, das er im Auftrag von Kurfürst Clemens Wenzeslaus von Trier 1786/87 plante: RIDENDO. CORRIGO. MORES».[176] Krahes Auftraggeber in Koblenz kannte das in Schwetzingen gespielte Repertoire, da er regelmässig bei Carl Theodor in der Sommerresidenz zu Gast war.
Da das Lachen als hör- und sichtbarer Ausdruck der Erheiterung ebenfalls der höfischen Affektkontrolle unterworfen und reglementiert war, dürfte die zunächst wesentlich aufs Lustschloss beschränkte Aufführung von Opere buffe einerseits auf die weniger grosse Öffentlichkeit, andererseits auf die in Schwetzingen herrschende freiere Lebensart mit reduziertem Zeremoniell zurückzuführen sein.[177] Die komischen Opern leisteten damit im Sinne Ingrid Schraffls einen Beitrag zu dem mit dem Aufenthalt auf dem Land verbundenen Bestreben, einen Zustand von Unbeschwertheit zu erlangen:

> [D]ie *drammi giocosi* vermitteln durch ihre leichten, spielerischen Handlungen, ihre Verkleidungs- und Festszenen, ihre Burle, Überraschungen und *lieti fini* sowie die dazu erklingende lebendige, fröhliche Musik ein besonders leichtes, sorgenlos schwebendes Lebensgefühl.[178]

Wie Eckart Schörle gezeigt hat, war darüber hinaus entscheidend, mit wem man über was lachte.[179] Dementsprechend kann auch die Nichtübernahme bestimmter Opern aus Schwetzingen nach Mannheim ein Hinweis darauf sein, dass man mit dem dort ebenfalls zugelassenen bürgerlichen Publikum eben nicht darüber lachen wollte, dass der Bäuerin in *La contadina in corte* aufgrund ihrer Tugendhaftigkeit die Überwindung ihres Standes gelingt und ihre besonderen Eigenschaften sie auch vor den am Hof sozialisierten Mitgliedern der Gesellschaft auszeichnen.
Bisher wurde die programmatische und gattungsbezogene Trennung zwischen der Mannheimer und der Schwetzinger Spielstätte in der Forschung vornehmlich als Alleinstellungsmerkmal der Spielplanpolitik Carl Theodors und Elisabeth Augustas gesehen.[180] Im Folgenden soll deshalb anhand einzelner Schlaglichter auf die Praxis anderer europäischer Höfe eruiert werden, wie diese mit den Residenz und Lustschloss betreffenden unterschiedlichen Ansprüchen in Bezug auf die Spielplanprogrammatik umgingen.
Wie Susanne Rode-Breymann dargestellt hat, war es am Wiener Kaiserhof bereits zur Regierungszeit von Kaiser Leopold I. üblich, die Gattung eines Musiktheaterwerks und dessen Aufführungsort auf den Aufführungsanlass abzustimmen.[181] Im Umfeld der Münchener Kurfürsten Max Emanuel und Carl Albrecht, seines Sohns, wurden pastorale Stoffe ausschliesslich in den wittelsbachischen Schlössern ausserhalb der Residenz aufgeführt.[182] Gattungsbezeichnungen und Werktitel einiger der auf dem Sommersitz

176 «Durch Lachen. Verbessere ich. Die Sitten.» Es ist gut möglich, dass mit dem Zitat auf Horaz' *Sermones* angespielt wird. Eine Abbildung des Plans findet sich bei Brommer/Krümmel 2012, S. 128.
177 Schörle 2007, S. 164 f.
178 Schraffl 2014, S. 371.
179 Vgl. Schörle 2007, S. 168, 174.
180 Vgl. Leopold 2004, S. 58; Pelker 2009.
181 Vgl. Rode-Breymann 2010.
182 Vgl. Werr 2010, S. 189.

Nymphenburg gespielten Opern lassen zudem darauf schliessen, dass mit ihrer Aufführung ein inhaltlicher Bezug zur ländlichen Umgebung hergestellt werden sollte.[183] Ein Bruder Carl Albrechts, der Kurfürst-Erzbischof von Köln, Clemens August, liess in seiner unweit Bonn gelegenen Sommerresidenz Poppelsdorf ebenfalls Opern mit ländlichen Sujets aufführen.[184] Darüber hinaus wurden auch an seinem in Bonn residierenden Hof Opere buffe gegeben.[185] Etwa zeitgleich mit Carl Theodor und Elisabeth Augusta verfolgte auch der preussische König Friedrich II. unterschiedliche Spielplanpolitiken für seine Theater. Ab 1748 liess er in seinem Potsdamer Stadtschlosstheater bevorzugt Intermezzi per musica und seit 1754 gezielt auch Opere buffe aufführen.[186] Nach dem durch den Siebenjährigen Krieg bedingten Unterbruch des Spielbetriebs wurden im Karneval 1763/64 auch im Berliner Schlosstheater vorübergehend Opere buffe aufgeführt. Das im Neuen Palais in Potsdam eingerichtete Theater wurde ab 1768 ebenfalls für dieses Repertoire genutzt.[187] Im Rahmen der Sommerlustbarkeiten hatte der König zwischen 1744 und 1755 ausserdem verschiedene Pasticci aufführen lassen, die in Bezug auf das repräsentative Musiktheater während der Karnevalszeit für Abwechslung sorgen sollten.[188]

Erwähnt sei auch Herzog Carl Eugen, dessen in Stuttgart und Ludwigsburg beheimateter Hof in einem produktiven Konkurrenzverhältnis zum kurpfälzischen stand.[189] In seinem bei Stuttgart gelegenen Jagd- und Lustschloss Solitude, wo der Herzog zwischen 1764 und 1775 regelmässig seine Sommer verbrachte, wurden seit der Fertigstellung des dort befindlichen Theaters 1766 ebenfalls Opere buffe gespielt. Diese Gattung bevorzugte man danach auch für Aufführungen auf den übrigen Landsitzen des Herzogs.[190] Selbst die Bühnendekorationen, die in Carl Eugens Nebenresidenzen im Rahmen von Opernaufführungen zum Einsatz kamen, lassen in ihrer Ausführung das Streben nach einem zunehmenden Realismus im Bereich der Naturimitation erkennen.[191]

Nicht zuletzt führt auch Christine Siegert die Aufführungen komischer italienischer Opern in Schloss Süttör am esterházyschen Hof mit einem Verweis auf eine vergleichbare Praxis am Hofe des Grossherzogs Pietro Leopoldo, des späteren Kaisers Leopold II., in Poggio a Caiano bei Florenz ebenfalls auf das Wesen der Sommerresidenz zurück.[192]

183 Vgl. ebd., S. 271–296. Max Emanuel verlieh dem von seiner Mutter Henriette Adelaide als sommerliche *villa suburbana* gestalteten Nymphenburger Schloss den Anschein eines Inselreichs und stattete es mit eindrucksvollen Wasserspielen aus. Vgl. Bach 2007, S. 64–68.

184 Vgl. Riepe 2006, S. 165.

185 Vgl. ebd., S. 151, Anm. 17.

186 Vgl. Henze-Döhring 2012, S. 125–144. Potsdam avancierte von der Nebenresidenz zum Hauptsitz, Sanssouci wurde ab 1747 zur Sommerresidenz.

187 Henze-Döhring 2012, S. 137, 140. Der Innenraum dieses Theaters ist zudem ebenfalls mit vegetabilischen Motiven wie Palmen und Blumengirlanden geschmückt sowie mit applizierten Gitterstrukturen, die an Volieren erinnern.

188 Vgl. van der Hoven/Wald-Fuhrmann 2013, S. 162 f.

189 Während Carl Theodor den Herzog auf seinem Lustschloss Solitude besuchte, war Carl Eugen gemäss den sächsischen Gesandtschaftsberichten von Graf Andreas von Riaucour bei Aufführungen der Mannheimer Hofoper zugegen. Vgl. Riaucour am 24. 11. 1754, D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2623, fol. 422v.

190 Vgl. Berger 1997, S. 38.

191 Freundlicher Hinweis von Holger Schumacher.

192 Vgl. Siegert 2009, S. 85.

Der kurze Abschnitt über die musiktheatrale Gattungspolitik anderer Höfe veranschaulicht, dass sich die Programmwahl in den Lustschlössern vielfach dezidiert von derjenigen in den Residenzen unterscheiden lässt. Dass Carl Theodor für die in Schwetzingen gespielten Opern oftmals als Auftraggeber fungierte, lässt sich wie erwähnt auf sein dort verfolgtes Rollenideal zurückführen, in der Sommerresidenz gezielt eine andere und dabei weniger repräsentative Haltung an den Tag zu legen als in der Mannheimer Residenz.

Naturschauplätze in den Libretti und Dekorationsentwürfen für die kurpfälzische Hofbühne

Eines der wesentlichen Ziele des Bühnenbildes sowie der mit theatralen Mitteln hergestellten «anderen Räume» erläutert Johann Heinrich Zedler damit, dass sie den Zuschauern erweiterte Erlebnisdimensionen bieten:

> Die Oper ist, wie gesagt, eine bezauberte Gegend. Es ist das Land der Verwandlungen. Man siehet da die allerschleunigsten. […] Der Reisende ist daselbst der Mühe überhoben, das Land durchzuziehen; die Länder reisen da vor seinen Augen. Hier kan man, ohne von der Stelle zu weichen, von einem Ende der Erden bis zum andern; von der Hölle zum [sic] Elysischen Feldern kommen. Wird euch in einer abscheulichen Einöde die Zeit lang? Ihr dürfft nur pfeiffen; so befindet ihr euch im Götter-Saale.[193]

Ganz ähnlich äussert sich Francesco Algarotti in seinem 1755 erstmals erschienenen Traktat *Saggio sopra l'Opera in musica*, der zu den einflussreichsten opernästhetischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört, zu den Aufgaben des Bühnenbildes: «Die Decoration […] bestimmet den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elysäischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird.»[194] Noch in der *Encyclopédie* werden 1782 die bei Zedler und Algarotti genannten Funktionen der buchstäblichen Horizonterweiterung und des fiktiven Reisens als grundlegend für das Mittel der «décoration» in der Oper genannt. Dieser falle es zu, «[de] représenter le lieu de la scène, & arracher le spectateur d'un local réel pour le transporter dans un local feint».[195] Dass diese Form des Reiseersatzes für den grössten Teil des damaligen Publikums einen besonders reizvollen Aspekt darstellte, wird unter anderem daran deutlich, dass selbst die in vielen Bereichen unvergleichlich privilegierte Kurfürstin – im Gegensatz zu ihrem Gatten, der zweimal nach Rom reiste – während ihres ganzen Lebens nicht weiter kam als bis in die Niederlande, nach Den Haag.[196]

193 Zedler, Art. Singespiel, 1743, Sp. 1666.
194 Algarotti 1769, S. 273 f. Der zitierte Abschnitt entspricht der italienischen Erstfassung von 1755. Vgl. Algarotti 1755, S. 23.
195 Jaucourt 1782, S. 438. Zu den Funktionen der Komödie als Reiseersatz siehe auch Hulfeld 2007, S. 18.
196 Vgl. Ebersold 1999; Mörz 1997, S. 75.

Wohin die fiktive Reise jeweils ging, bestimmte zunächst das Libretto mit den Angaben zu den einzelnen Schauplätzen. Die nach Marvin Carlson als «locational didascalia» bezeichneten Szenenanweisungen geben die örtlich-räumlichen Rahmenbedingungen für die Bühnenhandlung sowie ihre Nutzung durch die Figuren vor.[197]
Eine Übersicht über die Szenenanweisungen der zwischen 1748 und 1777 gedruckten kurpfälzischen Libretti mit Naturschauplätzen vermitteln zwei tabellarische Aufstellungen (siehe Tab. 4 und 5) für die Mannheimer und die Schwetzinger Spielstätte im Anhang dieser Arbeit. Die Tabellen enthalten darüber hinaus Angaben zu den verantwortlichen Bühnenbildnern, zur Gesamtzahl der Dekorationen sowie zur geografischen Verortung des Handlungsortes.[198] Die Szenenanweisungen sind in der Originalsprache, zumeist Italienisch, sowie in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Wiederaufnahmen sowie Übernahmen von Opern von einer Spielstätte in eine andere, sind durch die in Klammern gesetzte Angabe von Aufführungsjahr und -ort gekennzeichnet.
Vergleicht man die Szenenanweisungen, fällt auf, dass die Beschreibungen der Naturschauplätze unterschiedlich ausführlich formuliert sind. Abhängig vom Autor variieren auch die für die Inszenierung der Schauplätze eingesetzten szenischen Mittel. Während die Natur- und Gartenentwürfe in den Libretti Metastasios eher statisch, quasi als Gemälde, angelegt sind, konzipierte der kurpfälzische Hoflibrettist Mattia Verazi nicht nur in Bewegung befindliche Naturszenerien, sondern ihm war auch daran gelegen, Verläufe von Naturereignissen nachvollziehbar als «Naturschauspiele» beziehungsweise -katastrophen zu gestalten. Verazis Bestreben, die Zuschauer affektiv zu erschüttern, illustrieren exemplarisch das für den kurpfälzischen Hof neu verfasste Libretto *Le nozze d'Arianna* sowie das bearbeitete Libretto von *Ifigenia in Tauride*, in denen Verazi spektakuläre Naturverwandlungen vorsah.[199] Welche Macht Naturereignisse haben konnten, war dem zeitgenössischen Publikum von der Nachricht des verheerenden Erdbebens von Lissabon am 1. November 1755 sehr wohl bekannt und die Folgen eines Sturms sowie die Ursachen eines Waldbrandes, wie sie in *Ifigenia in Tauride* dargestellt werden, war durch die zunehmende Auslichtung der Wälder und deren Übernutzung ein vergleichsweise realistisches Szenario.[200]

Konzeption und Umsetzung von Naturschauplätzen – zum Dekorationswesen am kurpfälzischen Hof

Die Varianz in der Beschreibung wiederkehrender Topoi ging einher mit dem Anspruch an eine adäquate Umsetzung der Vorgaben durch die Bühnenarchitekten und -maler, denen die Szenenanweisungen als Vorlage für ihre Dekorationsentwürfe dienten. Sowohl die Librettisten als auch die Bühnenbildner fungierten dementsprechend als «Künstler»

197 Zu den ortsbezogenen Szenenanweisungen vgl. Carlson 1991, S. 28.
198 Die tabellarische Aufstellung der in Schwetzingen aufgeführten Opern basiert auf Bärbel Pelkers Spielplanrekonstruktionen: Pelker 1992, S. 219–258; Pelker, Chronologie, 2004; Pelker, Opernrepertoire, 2004.
199 Vgl. hierzu die Ausführungen in den Kapiteln «Das Libretto als Quelle, Anlässe und Auftraggeberschaft» und «Von der unbewohnten Gegend zur fruchtbaren Landschaft in Le nozze d'Arianna 1756».
200 Vgl. Lichti 2017.

im Sinne des von August Wilhelm Schlegel 1799 veröffentlichten Gesprächs über die Malerei *Die Gemälde*. Schlegel zufolge könnten die Künstler «die landschaftliche Natur nur durch Wahl und Zusammenstellung verbessern, nicht an sich überhöhen. Dagegen leiht er [der Künstler] dem Anschauer seinen erhöhten Sinn für sie, oder vielmehr er stellt den allgemeinen Sinn her, wie er ursprünglich beschaffen ist. Er lehrt uns sehen.»[201] Auf den Tätigkeitsbereich des Librettisten übertragen bedeutet dies, dass er «Wahl und Zusammenstellung» der genannten landschaftlichen Elemente so zu beschreiben hatte, dass sie den Bühnenarchitekten und -malern als Anregung dienen konnten, mithilfe deren sie Prospekt, Seitenkulissen und frei platzierbare Versatzstücke gestalten und realisieren konnten. Bezogen auf die Leserschaft seines Textes bewirkt die Schilderung des Librettisten, dass sie eine lebendige Vorstellung der dargestellten Natur entwickeln konnte. Zusätzlich versah der Librettist die landschaftliche Szenerie vermittels der Handlung und der Aussagen der Protagonisten mit Attributen, die bestimmte Qualitäten der Landschaftsbilder hervorhoben, welche sich vor den Zuschauern im Theater, aber auch vor dem inneren Auge der Leser auftaten. Librettisten und Bühnenbildnern kam demnach in Anlehnung an Schlegel die Aufgabe zu, die Rezipienten ihrer Arbeit in die Kunst der Natur- und Landschaftsbetrachtung sowie -wahrnehmung einzuführen. Sie lehrten ihr Publikum damit nicht nur das reale Sehen, sondern auch das Imaginieren von Landschaften und darin stattfindenden adäquaten Handlungen.

Der Prozess von der «Erfindung» eines Bühnenbildes auf der Grundlage des Librettotextes bis hin zu seiner Umsetzung lässt sich am Beispiel eines Schreibens des kurpfälzischen Bühnenarchitekten Lorenzo Quaglio aus dem Jahr 1762 nachvollziehen. Anschaulich schildert er den mit der Ausstattung der Schauspiele einhergehenden Aufwand, «bei dergleichen Exhibition […] die jedesmaligen Veränderungen der Schaubühne zu erfinden, ins kleine auf das Papier aufzuzeichnen, von danne ins groß denen Malern vorzulegen, auch im Fall der Not mit zu malen, endlich jedes an gehörigen Ort zu setzen und einzurichten, [als] eine Tag und Nacht andauernde, ihn [Quaglio] in kurzer Zeit zu Grund richtende Arbeit».[202] Darüber hinaus waren die Theaterarchitekten, namentlich Quaglio, auch in den Prozess der Inszenierung eingebunden, wie der bei Wolfgang Niehaus wiedergegebene Austausch zwischen Sohn und Vater Mozart über die Schiffbruchszene in Wolfgang Amadeus Mozarts Opera seria *Idomeneo* verdeutlicht, die 1781 im Münchner Residenztheater realisiert werden sollte.[203]

Zwei Verzeichnisse des Bühnenbildfundus des Mannheimer Nationaltheaters aus den Jahren 1778 und 1780 geben einen Eindruck von dessen Dekorationsbestand nach der Übersiedlung des Hofes nach München.[204] Der Fundus integrierte neben Neuanfertigungen vermutlich auch die von der Hofoper übernommenen Bestände, weshalb die angeführten Bühnenbilder veranschaulichen, welche Varianz innerhalb

201 Zitiert nach Noll 2012, S. 27.
202 Zitiert nach Walter 1898, S. 174.
203 Vgl. Niehaus 1956, S. 24. Die Entscheidung, ob König Idomeneo sich in der Schiffbruchsszene alleine auf einen Felsen retten durfte oder aber seinem Stand entsprechend mit seinem Gefolge an Land zu gehen hatte, wurde schliesslich Lorenzo Quaglio überlassen.
204 Sommerfeld 1927, S. 48 f.

einzelner Naturkategorien gegeben war und mit welchen Elementen diese ausgestattet waren.[205] Nachweislich aus Schwetzingen übernommen wurden unter anderem eine Bauerndorfdekoration, ein Bauernzimmer und ein Dorfvorhang.[206] Deren Integration in den Mannheimer Bestand war möglich, da die Bühnenbildsets nach dem Umbau des Schwetzinger Theaters 1762 sowohl in der Sommerresidenz als auch in Mannheim genutzt werden konnten.[207]

Wie auch an anderen Höfen üblich, wurde am kurpfälzischen Hof ressourcensparend gearbeitet, indem bestehende Dekorationen nicht nur wieder eingesetzt, sondern darüber hinaus den Vorgaben beziehungsweise den ästhetischen Erwartungen entsprechend umgearbeitet und bei Bedarf ergänzt wurden.[208] Demnach ist davon auszugehen, dass die in den Verzeichnissen angegebenen Bezeichnungen der Bühnendekorationen nicht zwingend mit denjenigen übereinstimmen, mit denen sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung versehen worden waren.

Der Kategorie Garten zuzuordnen sind sowohl Bühnenbilder, die Ansichten von Gärten oder einzelne Abschnitte einer Gartenanlage darstellen, als auch solche, welche ein Gartenmotiv in den Innenraum verlagern, wie das «Blumenzimmer» oder der mit dem Aussenraum optisch korrespondierende «Gartensaal».[209] Die konkretisierende Bezeichnung von Dekorationen mit Gartenmotiven, die zum Teil auch aus der frühen Zeit des Nationaltheaters datieren, als «Satyrgarten», «[t]ransparente Nixengrotte», «Palmgarten, für die ‹Zauberflöte›», «Blumengarten, für die ‹Zauberzither›», «Comoediengarten», «illuminierter Garten» weisen die differenzierte Wiedergabe bestimmter Pflanzensorten und Ausstattungselemente aus und geben Auskunft über die tageszeitliche Nutzung sowie ihre gattungsspezifische Eignung.[210]

Unterschiedliche Ansichten von landschaftlichen Szenerien werden anhand der Bühnenbild- und Prospektbezeichnungen «Kornfeld» und «Bauerndorf» deutlich; «neuer Wald» und «Felsen» können sowohl im Zusammenhang mit einer Landschafts- als auch mit einer Wildnisdekoration Verwendung gefunden haben.[211] Die Rückprospekte versammelten nicht nur weitere Landschaftsbestandteile wie eine Allee, hohle Felsen beziehungsweise einen Berg, sondern vermittelten gleichzeitig unterschiedliche Naturstimmungen sowie Tages- und Nachtzeiten, etwa «Nachtluft und Mondschein», «Donnerwetter» und Gewitter.[212]

205 Kurt Sommerfeld weist darauf hin, dass die Hinweise auf die Herkunft der jeweiligen Bühnenbilder sehr spärlich seien, da die Vorlagen für die Umarbeitungen durch Giulio Quaglio nur selten ausgewiesen werden. Vgl. Sommerfeld, S. 36, 51–55.

206 Sommerfeld 1927, S. 50, 53.

207 Frese 2004, S. 181; Walter 1898, S. 177 f., Anm. 177; Sommerfeld 1927, S. 12, 48 f., 55.

208 Zu einer entsprechenden Praxis am preussischen Königshof vgl. Rasche 1999. Auch am Hofe Herzog Carl Eugens war es Usus, bestehende Kulissenteile zu überarbeiten und zu übermalen. Vgl. Esser 1998; Scholderer 1998; Sommerfeld 1927, S. 50, 55.

209 Sommerfeld 1927, S. 52.

210 Ebd.

211 Ebd., S. 36, 52 f. Kurt Sommerfeld zufolge liessen sich aus den einzelnen Bestandteilen 16 unterschiedliche Landschaftsszenerien bilden.

212 Ebd., S. 53.

Ebenfalls aus dem Bestand des Mannheimer Nationaltheaters sind für die Zeit nach 1798 Versatz- oder Freistücke mit Naturmotiven belegt, die vermutlich teilweise bereits aus älteren Beständen der kurpfälzischen Hofoper stammten.

> Bäume mancherley Art – Waldbaum – Waldbaum mit Ast – krummer Baum – der große Baum – zweystämmigter, zweyarmiger Baum – Bäumchen – der dicke alte Stamm – Orangeriebäume. […] der große Tannenbaum – Traubenbaum – die große neue Linde – Palmen – Cypressen […,] Staudenbusch – kleiner Busch – schwarzer Busch – Blumengebüsche – blauer Busch.
> Felsen und Felsenspitzen. […] Pyramiden – Stangen – Pallisaden – Schranken – eiserne Gartengitter – Grabsteine – Mauerwände – ein Verhack – Steine und Gras vor einem Busch […].[213]

Diese insbesondere im Bereich der «Wald- und Felsenszenerien» besonders vielfältig ausfallenden Freistücke konnten auf der Bühne nach Belieben platziert werden und trugen massgeblich dazu bei, einen dreidimensionalen Raumeindruck zu vermitteln und Natur- und Gartendarstellungen plastisch und variabel zu gestalten.[214] Gerade bei im Naturraum häufig auftretenden Tempel- oder Grottendekorationen kam auch den ausgeschnittenen «Lappentücher[n]» oder Zwischenhängern eine die Plastizität der Räume steigernde Wirkung zu.[215]
Während der Regentschaft von Carl Theodor und Elisabeth Augustas waren am kurpfälzischen Hof verschiedene Bühnenmaler und -architekten beschäftigt: Alessandro Galli Bibiena, Stephan Schenck, Lorenzo Quaglio und mehrere Mitglieder der Familie Quaglio. Stephan Schenck trat die Nachfolge des am 5. Mai 1748 verstorbenen Theatralarchitekten Alessandro Galli Bibiena an.[216] Dieser entstammte der renommierten Bühnenbildnerdynastie der Galli Bibiena, welche die Entwicklung des Dekorationswesens im 18. Jahrhundert massgeblich prägte. Schenck, der am kurpfälzischen Hof unter Galli Bibiena bereits seit 1743 als Hofmaler tätig war, wird in einer Aufstellung über Malerarbeiten für die Bühne aus dem Jahr 1749 gemeinsam mit Philipp Brinckmann und Johann Joseph Baumann noch als Maler bezeichnet.[217] Als «Theatral-Architect» erscheint Schenck dann ab 1750 sowohl in den Libretti als auch im offiziellen Mitteilungsorgan des Hofes, dem jährlich erscheinenden *Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender*.[218] In den Libretti wird er bis 1757 als Erfinder der Dekorationen angegeben. Schenck starb zu Beginn des Jahres 1758 nach längerer Krankheit und wurde am 4. Januar begraben.[219] Sein Nachfolger wurde Lorenzo Quaglio, dessen

213 Ebd., S. 45.
214 Ebd.
215 Vgl. ebd., S. 46.
216 Angabe nach Glanz 1991, S. 39, 54.
217 Vgl. die Wiedergabe der Rechnung in Martin 1933, S. 99.
218 Vgl. die französischsprachige Ausgabe des Hofkalenders Almanach électoral palatin 1750.
219 Angaben nach Teutsch 2004, S. 178.

Tätigkeit für den Hof in Mannheim ab August desselben Jahres nachgewiesen ist.[220] Dieser erhielt durch weitere Familienmitglieder Unterstützung, unter anderem Martino, der nach Theatermaler Baumanns Tod 1764 für kurze Zeit am kurpfälzischen Hof beschäftigt war. Giuseppe beziehungsweise Joseph Quaglio, der ebenfalls bereits in Mannheim tätig war, wurde im Juni 1770 zum «Hoff Theater- und Architectur Mahler» ernannt.[221] In seinen späteren Arbeiten für die Münchener Bühne erkennt Wolfgang Niehaus die Ausbildung eines realistischen Landschaftsstils sowie eine Vorliebe für exotische Landschaften.[222] Lorenzo Quaglio zog 1784 nach München, wo der Hof bereits seit 1778 weilte. Giulio Quaglio, der seit 1783/84 in Mannheim als Theatermaler und bald darauf als Theaterarchitekt wirkte, wurde 1799 zu Lorenzos Nachfolger bestimmt.[223] 1801 übernahm Giuseppe das Amt des Hoftheaterarchitekten von Giulio. Entwurfszeichnungen und Aquarelle der am kurpfälzischen Hof tätigen Theatermaler und -architekten Galli Bibiena, Schenck und den Mitgliedern der Familie Quaglio haben sich unter anderem in der Graphischen Sammlung München und im Deutschen Theatermuseum in München erhalten. Sie vermitteln einen Eindruck davon, welche Ausprägungen Wildnis, Landschaft und Garten auf der Bühne erfuhren und wie einzelne Motive einem stilistischen Wandel unterzogen wurden. Während das Deutsche Theatermuseum das Innsbrucker Skizzenbuch Alessandro Galli Bibienas sowie die Sammlung der Familie Quaglio aufbewahrt, finden sich im Bestand der Graphischen Sammlung München umfangreiche Konvolute mit Entwürfen der Familie Galli Bibiena und die überlieferten Entwürfe Stephan Schencks.[224] Von ursprünglich sieben Bänden mit Entwürfen der Familienmitglieder der Familie Bibiena und anderer Künstler, die in den Besitz der Bibiena übergegangen waren, haben sich drei in der Graphischen Sammlung erhalten.[225] Die um 1750 entstandenen Bände sind von besonderem Interesse, da sie den am Hofe beschäftigen Bühnenbildnern als Ideenlieferanten dienten und darüber hinaus zu den Objekten gehörten, welche in der Schausammlung im Schloss von Interessierten konsultiert werden konnten. Nicht zuletzt gaben sie dem Hof die allgemeine Veranlassung, Zeichnungen zu sammeln und deren Bestand auszubauen. Schenck, der durch die gemeinsame Arbeit mit den Entwürfen Galli Bibienas vertraut war, orientierte sich in seinen eigenen Arbeiten bisweilen sehr eng an den bei Bibiena wiedergegebenen Entwürfen. Aus diesem Grund werden diese im folgenden Abschnitt gelegentlich ebenfalls hinzugezogen. Von den zwei ursprünglich vorhandenen Bänden mit Arbeiten von Stephan Schenck hat sich einer erhalten.[226] Die darin aufbewahrten

220 Zur Tätigkeit der Quaglios für den kurpfälzischen und kurbayerischen Hof vgl. ebenfalls Teutsch 2004 sowie Niehaus 1956.
221 Teutsch 2004, S. 179.
222 Vgl. Niehaus 1956, S. 59.
223 Vgl. Teutsch 2004, S. 180.
224 Vgl. Angelaeas 2010, S. 19 und Anm. 37 und 39. Das *Innsbrucker Skizzenbuch* enthält Entwürfe Alessandro Galli Bibienas aus der Zeit, als der Künstler am Hofe Kurfürst Carl Philipps von der Pfalz-Neuburg zwischen 1716 und 1718 in Innsbruck weilte. Es ist vollständig digitalisiert und online einsehbar. Vgl. auch De Ponte 2010.
225 Zur Rolle der Bibiena-Bände für die Graphische Sammlung vgl. Semff/Zeitler 2008, S. 49–51.
226 Vgl. dazu ebd., S. 50.



Abb. 20: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu L'Issipile, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35188 Z.

Zeichnungen werden im Rahmen dieser Arbeit teilweise erstmals veröffentlicht. Bühnenbildentwürfe der Mitglieder der Familie Quaglio haben sich sowohl in der Staatlichen Graphischen Sammlung als auch im Deutschen Theatermuseum in München erhalten, deren Zuordnung zu bestimmten Familienmitgliedern erweist sich jedoch nach wie vor als Herausforderung.[227]

Unter Zuhilfenahme der Angaben in den Libretti konnte ich einige der überlieferten Bühnenbildentwürfe bestimmten musiktheatralen Werken zuweisen. Diese sorgfältig ausgeführte kolorierte Zeichnung aus dem Schenck-Album (Abb. 20) etwa hatte Alexandra Glanz aufgrund des darauf wiedergegebenen Hafenmotivs der Inszenierung von *Ifigenia in Tauride* (1751) zugeordnet. Die Berücksichtigung von Szenen- und Regieanweisung sowie die genaue Betrachtung der detailliert gestalteten Figurenkonstellation auf dem Schiff lassen das Blatt jedoch eindeutig als Illustrierung der Schlüsselszene aus *L'Issipile* (1754) identifizieren.[228]

Die Szenenanweisung «Lido del mare con navi di Learco, e ponte, per cui si ascende ad una di esse. Da un lato rovine del Tempio di Venere: dall'altro rovine d'un antico

227 Alexandra Glanz hat darauf hingewiesen, dass sich manche Blätter von Julius Quaglio noch im Bibiena-Bestand befinden. Daneben sollten Stephan Schenck und Nicolas de Pigage als Verfasser von Szenerien Beachtung finden, die bisher Bibiena zugeschrieben wurden. Unter anderem Blatt Nr. 35 256 aus dem Bibiena-Bestand Glanz 1991, S. 13 und Anm. 14 und 15. Zu den Münchener Arbeiten von Giuseppes Sohn Simon Quaglio sowie zum Bühnenbildwesen am Münchner Hoftheater vgl. Hübner 2016.

228 Vgl. Glanz 1991, S. 119.

porto di Lenno» ermöglicht zudem einen Nachvollzug der in dem Bühnenbildentwurf wiedergegebenen historischen Bauten:[229] Während es sich bei den Ruinen des Gebäudes auf der linken Seite um den Venustempel handelt, stellt der gotisierende Torbogen auf der rechten Seite ein Überbleibsel des alten Hafens von Lemnos dar, hinter dem die Stadt selbst zu erkennen ist. Andererseits lässt die Regieanweisung Rückschlüsse auf die dargestellte Szene im dritten Akt zu: «Learchus erscheinet auf dem hintern Theil des Schiffs, haltend mit der lincken den gefesselten Thoantes bey dem Arm, und mit der rechten einen Dolch im Begriff, ihme das Hertz zu durchstachen.»[230] Der Entwurf ist demnach auch ein einmaliges Zeugnis dafür, wie gewissenhaft die Anweisungen des Librettisten durch die Bühnenarchitekten umgesetzt wurden. Bei einem Grossteil der vom kurpfälzischen Opernwesen zeugenden Dekorationsentwürfen fehlen jedoch Hinweise auf Handlungselemente wie Anzahl und Konstellation der Figuren sowie die durch sie ausgeführten Handlungen. Dementsprechend zielt die folgende Zusammenführung der textlichen und zeichnerischen Entwürfe von Naturschauplätzen in erster Linie darauf ab, einen Überblick über wiederkehrende, mit den Naturschauplätzen Wildnis, Landschaft und Garten im Zusammenhang stehende theatrale Raumsituationen zu geben und zu illustrieren.

Wildnis, Landschaft und Garten in den Mannheimer und Schwetzinger Opern

Die Beschreibungen der Naturschauplätze in den Libretti (siehe Tab. 4 und 5) habe ich, John Dixon Hunts Kategorienschema der *hierarchy of natures* folgend, den drei grundlegenden, in der Einführung genannten Naturzuständen Wildnis (W), Landschaft (L) und Garten (G) zugeordnet, deren jeweilige Merkmale und Gestaltung ich im Folgenden genauer ausführen werde. Gewässer, insbesondere die Meeresküste, wurden nur dann in die Übersicht aufgenommen, wenn sie in eine Landschaftsszenerie eingebettet sind oder daran unmittelbar anschliessen.
Während die Bestimmung von G aufgrund der entsprechenden Bezeichnungen «giardino» beziehungsweise «deliziosa» weitgehend eindeutig möglich war, konnte die Abgrenzung von W und L oftmals nicht eindeutig erfolgen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass zwischen diesen beiden Naturzuständen oftmals eine Art Übergangszone besteht, die sowohl von Menschenhand ungestaltete Bereiche als auch gestaltete enthält. Fehlen im Libretto weitere Hinweise darauf, dass eine für das Bühnenbild geforderte Naturdarstellung eindeutig dem Zustand der Wildnis zuzuordnen ist, habe ich sie als Mischtyp W/L gekennzeichnet.

229 L'Issipile 1754, o. S. Da die Anweisung im italienischen Original ausführlicher ist, greife ich an dieser Stelle darauf zurück. Die deutsche Übersetzung lautet: «Uffer des Meers mit denen Schiffen des Learchus, zur Seithen zerfallene Mauren des Tempels der Venus, und Merckmahlen des alten Havens von Lemnos.» Hysipile 1754, o. S.

230 Hysipile 1754, III, 7, S. 114.

Die Kategorisierung der Naturschauplätze zielt einerseits darauf ab, die Bandbreite an räumlichen Szenerien innerhalb einer Kategorie aufzuzeigen, andererseits bietet sie die Basis für eine Untersuchung der Differenzen zwischen den in Mannheim und in Schwetzingen gezeigten Naturszenerien. Nicht zuletzt stellt die Einteilung die Voraussetzung für die Analysen in den Folgekapiteln dar, in denen die Naturschauplätze im Handlungszusammenhang der Schwetzinger Opern betrachtet und auf mögliche Korrespondenzen mit der Gartengestaltung sowie in Bezug auf die ideellen Ansprüche an das Lustschloss befragt werden.

Grundsätzlich gilt es, bezogen auf die Naturschauplätze für die repräsentativen Opere serie in Mannheim und diejenigen geringeren Formats in Schwetzingen einige Unterschiede zu beachten. Im Rahmen der nach dem Prinzip der Abwechslung gestalteten Bühnenbilder der Opera seria bildeten Naturdarstellungen lediglich ein mögliches Dekorationsmotiv. Sie wechselten mit Innenraumdekorationen oder prunkhaften, von Architekturen dominierten Aussenraumdekorationen ab. Gerade in Bezug auf die Mannheimer Opern sei angemerkt, dass die in den Libretti angegebenen Bühnenbildsujets aufgrund der zumeist am Aktende aufgeführten Ballette um weitere ergänzt wurden. Von insgesamt 16 Bühnenbildwechseln berichtet etwa der sächsische Gesandte Graf Andreas von Riaucour in Bezug auf die Aufführung der Oper *Ifigenia in Tauride* 1762, in deren Rahmen mehrere Ballette gegeben wurden.[231] Die Szenare der Ballette veranschaulichen, dass durch diese auch Garten- und Landschaftsdekorationen auf die Bühne gelangten, die teilweise in anderen, auch exotischeren geografischen Regionen als die Opernhandlung verortet waren.[232] Opern, wie das 1760 realisierte Dramma per musica *Cajo Fabrizo*, deren Dekorationsvorgaben keine Naturschauplätze vorsahen, konnten dementsprechend durch die Bühnenbilder für die Ballette um solche erweitert werden; dies legt etwa der Titel des in der genannten Oper eingebundenen Balletts *Il fauno amoroso* nahe, der eine landschaftliche Szenerie vermuten lässt.[233]

Auch war der im Rahmen der Mannheimer Opernhandlungen vergegenwärtigte Radius, innerhalb dessen die mit dem Hof assoziierten Schauplätze auf der Bühne repräsentiert wurden, deutlich weiter gefasst. Die in der Salle d'Opéra gezeigten Opernstoffe waren zudem grösstenteils in oder bei einer Stadt beziehungsweise der Residenz eines Monarchen verortet. Es wurde demnach auf der Bühne ein räumliches Ambiente vergegenwärtigt, welches den an den repräsentativen Gehalt von Räumen gebundenen

231 Vgl. die entsprechende Passage in Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 100, Anm. 38.

232 Dies illustrieren beispielsweise die Gartendekorationen der 1758 im Rahmen der Oper Nitteti aufgeführten Ballette *Thamangul Chef des Tartares* und *Ulisse Roi d'Ithaque*. Während das erste Ballett ein «prächtiges Schloß mit einem kleinen erhabenen Garten, so mit Wohnungen umgeben», fordert, in dem «Indianerinnen» mit unterschiedlichen Arbeiten beschäftigt sind, gelangt im zweiten der prächtige Garten der Zauberin Circe auf die Bühne, in dem sich «erbärmliches Aechtzen, und klägliches Seufzen, […] aus denen den Garten auszierenden Statuen hören lasset», welche die von der Zauberin verwandelten Inselbesucher darstellen. BALLET PANTOMIME. /–/ Erstes BALLET / Der / Großmüthige TARTAR und Zweytere PANTOMIME /–/ Heroisches Ballet. /–/ ULISSES / König zu ITHACA, in: Nittetis 1758, o. S.

233 Angaben in Caius Fabritius 1760, o. S.

zeremoniellen Aufführungskontext der Mannheimer Residenz reflektierte. Die Räume boten darüber hinaus einen geeigneten Rahmen für die Darstellung des idealisierten Handelns eines tugendhaften, auf das Wohl des Staates bedachten Regenten. Im Unterschied dazu wurden in Schwetzingen mehrere Opern aufgeführt, die ausschliesslich im Freien und innerhalb natürlicher Aussenraumdarstellungen spielten, darunter *Il figlio delle selve*, *L'isola disabitata*, *Le nozze d'Arianna*, *Leucippo*, *L'Endimione*, *Amor vincitore*. Nur wenige dieser «Freilichtopern» für den Innenraum wurden in Mannheim aufgeführt und dies, abgesehen von *Leucippo*, erst ab Beginn der 1770er-Jahre. Ein weiteres, von der Forschung bisher nicht beachtetes Unterscheidungsmerkmal zwischen den in Residenz und Sommerresidenz gespielten Opern besteht in dem Umstand, dass unbewohnte, in der Wildnis angesiedelte Schauplätze zunächst ausschliesslich in Schwetzingen auf die Bühne gelangten. Erst 1771 wurde mit der Übernahme von *Il figlio delle selve* auch in Mannheim eine Wildnisdekoration gezeigt. Die musiktheatrale Repräsentation von explizit als unbewohnt bezeichneten Gegenden war demnach ein die Schwetzinger Spielplanpraxis der 1750er-Jahre auszeichnendes Spezifikum. Diese Räume vergegenwärtigten zudem die räumliche Sphäre, welche den ausgeprägtesten Kontrast zu den höfischen Repräsentationsräumen auf der Mannheimer Bühne bildete. Zugleich griffen sie den Anspruch an das Lustschloss auf, einen anderen, weitgehend natürlichen Raum darzustellen.

Wildnis

Explizit ausgewiesen wird die «Wildnuß» ausschliesslich in der deutschen Übersetzung von *Il figlio delle selve*. Als ausschlaggebendes Kriterium für eine Zuordnung zum ersten Naturzustand diente mir deshalb der ergänzende Hinweis, dass die Gegenden als von Menschenhand weitgehend unberührt gekennzeichnet werden. Darauf lassen die Bezeichnungen «disabitato» («unbewohnt») beziehungsweise «deserto» («öde», «verlassen», aber auch «unbewohnt») schliessen. Auch wenn die Wildnisse häufig im Wald angesiedelt sind, welcher Mercedes Viale-Ferrero zufolge «das Bild der unberührten Natur» repräsentiert, können auch Felsen, Berge und Grotten sowie Gewässer und Inseln das Erscheinungsbild unbewohnter Gegenden charakterisieren.[234] Beispiele für beide Motive beinhalten die in Schwetzingen aufgeführten Opern *Il figlio delle selve*, der erste Akt von *Il Don Chisciotte*, *L'isola disabitata* und *Le nozze d'Arianna*. Mehrere aquarellierte Bühnenbildentwürfe aus einem der Klebebände der Galli Bibiena führen die genannten Naturelemente Felsen, Grotten, Wälder, Gewässer etc. zusammen, präsentieren diese jedoch jeweils in individueller Anordnung.

Im ersten Beispiel (Abb. 21) befindet sich linkerhand eine mit Bäumen bewachsene Felsengrotte. Dahinter wird ein kleiner Wasserfall sichtbar, der sich in einen horizontal verlaufenden Bach ergiesst, dessen Lauf sich in den rechts angrenzenden Wald fortsetzt. Verschiedene Baumgruppen sind so arrangiert, dass sie die durch den Weg angedeutete Sichtachse von der Seite her verstellen. Dadurch wird der Blick ans Ende

234 Viale-Ferrero 1991, S. 58. Greisenegger-Georgila zählt Wald, Felsen und Meer zu den Wildnis repräsentierenden Naturschauplätzen der Oper. Vgl. Greisenegger-Georgila 2011.



Abb. 21: Galli Bibiena: Dekorationsentwurf zu einem Tal mit Felsen, Berg und Wald, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35252 Z.



Abb. 22: Galli Bibiena: Dekorationsentwurf zu einem Tal mit Felsen und Wald, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35251 Z.

des Tals behindert, und dessen Tiefenerstreckung ist nicht absehbar. Überragt wird die im Bildvordergrund angeordnete Felsengrotte von einem sich im Hintergrund erhebenden Bergmassiv. Ein blauer, von Wolkenstreifen durchzogener Himmel überwölbt die Szenerie. Ein weiterer Entwurf aus dem Galli-Bibiena-Album (Abb. 22) vergegenwärtigt eine gänzlich andere Lösung des Arrangements der natürlichen Elemente Wald und Felsen.[235] Abgesehen davon, dass die Seitenverhältnisse von Wald und Felsen umgedreht wurden, erzielt das Blatt durch die Verstellung der Sichtachse mit dem über die Bildmitte hinaus eingerückten Felsen eine andere Wirkung des Wegverlaufes und der suggerierten Tiefe. Der Fels weist zudem vielfältigere Durchbrechungen mit Grotten und Höhlen auf. Die eingezeichneten Ziffern markieren die unterschiedlichen Bühnenbildelemente wie Seitenkulissen und Zwischenhänger.
In beiden Bühnenbildentwürfen ist ein in den Bildhintergrund führender Weg angedeutet, der darauf schliessen lässt, dass der in der Zeichnung evozierte Naturzustand nicht vollkommen als von Menschenhand unberührt anzusehen ist, sondern vielmehr eine Übergangszone zwischen Landschaft und Wildnis bildet. Dementsprechend stellen sich Assoziationen ein zu den in den Drammi per musica *L'Olimpiade* und *Sofonisba* sowie in der Azione comica *L'isola d'amore* geforderten bergigen Gegenden mit bewaldetem Tal, die eine zumindest teilweise Erschliessung des Waldes nahelegen.
Zwei von Hofmaler Philipp Brinckmann angefertigte Waldschluchten finden in einer «Specification» über das Reparieren und die Neuanfertigung von Szenen vom 7. Oktober 1748 Erwähnung.[236] Kurt Martin gibt an, dass die darin genannten Arbeiten sich allesamt auf ein bisher nicht identifiziertes «kleine[s] Theatro» in Schwetzingen beziehen würden.[237] Dies mag bezüglich der Arbeiten an einem Vorhang, am Proszeniumsschmuck sowie an einer Loge auch zutreffen. Da in der Spezifikation neben den erwähnten Waldschluchten jedoch auch die für das Schwetzinger Repertoire untypische Dekoration eines Feldlagers mit Zelten und Kriegsgerät sowie verschiedene Elemente einer Stadtansicht aufgezählt werden, spricht einiges dafür, dass die Bühnenbilder im Hinblick auf die Ausstattung von *L'Olimpiade* angefertigt wurden, die am 17. Januar 1749 in Mannheim Premiere haben sollte.[238] Die für den ersten Schauplatz der Oper vorgegebene Waldschlucht könnte vermittels zweier hintereinander gestaffelter Naturräume realisiert worden sein, von denen der vordere Abschnitt «eben» gestaltet war, wie es in der Spezifikation heisst, und der dahinter gelegene als dessen Fortsetzung in die zunehmend ansteigende Schlucht hineinführte. Noch in der in Schwetzingen 1772 und Oggersheim drei Jahre zuvor vergegenwärtigten Inseldekoration der Oper *L'isola d'amore* wird ein von Bäumen beschattetes Tal entworfen, in dessen Tiefe sich ein Gebirge erhebt.

235 Vgl. auch das Blatt D-Mstgs, Inv.-Nr. 35194 Z, das in der Aufteilung weitgehend mit dem hier beschriebenen Blatt übereinstimmt, in Ausführung und Kolorierung jedoch D-Mstgs, Inv.-Nr. 35252 Z vergleichbar ist.

236 D-KAg, 77/1307, wiedergegeben in Martin 1933, S. 99. Vgl. auch Heber 1986, S. 365.

237 Zitiert nach Martin 1933, S. 99.

238 Der im Mai 1748 verstorbene Galli Bibiena scheidet als Verantwortlicher für die Konzeption und Ausführung der Ausstattung aus.



Abb. 23: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einer mit Felsgrotten ausgestatteten Wasserlandschaft, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-028 Z.



Abb. 24: Quaglio: Meeresufer mit Felslandschaft, D-Mth, Inv.-Nr. IX Slg. Q., Nr. 96 (ID 49650).

Das in den Entwürfen Bibienas (Abb. 21 und 22) präsente Motiv der Felsengrotte zeichnet sich durch eine erstaunliche Langlebigkeit aus. Es tritt Mitte der 1770er-Jahre in der bekannten Kombination mit Wald, Felsen beziehungsweise Berg etwa in den Szenenanweisungen zu *L'Endimione* und *Zemira, e Azor* auf; im zuletzt genannten Beispiel bemerkenswerterweise im Zusammenhang mit einem Garten.[239]
Auch von Alessandro Galli Bibienas Nachfolgern haben sich vergleichbare landschaftliche Szenerien mit Grotten erhalten. Von Stephan Schenck sind drei Entwürfe mit Grottenmotiven überliefert, die alle in irgendeiner Form mit Gewässern kombiniert werden.[240] Sie könnten demnach als Bestandteil einer Inseldekoration fungiert haben, wie sie die Szenenanweisungen für *L'isola disabitata*, *Le nozze d'Arianna* und implizit auch für den auf der Insel Lesbos verorteten Waldschauplatz in *Il figlio delle selve* vorgeben. Dieser Entwurf Schencks (Abb. 23) zeigt aus Felsen gebildete Bögen, welche den Blick auf eine Ebene öffnen, die mit palmenartigen Gewächsen bestückt ist – möglicherweise ein Entwurf für die in *L'isola disabitata* geforderte Ausschmückung der Insel mit «di strane piante, di capricciose grotte, e di fiorite cespuglj».[241]
Auch unter den Bühnenbildentwürfen der Mitglieder der Familie Quaglio finden sich Grottenmotive. Dieser Entwurf von einigen mit Kletterpflanzen überzogenen Felsdurchbrüchen an einer Meeresbucht (Abb. 24) könnte etwa im Hinblick auf die Ausstattung des zweiten Teils von *L'Endimione* angefertigt worden sein, deren Szenenanweisung «Felsen, umgeben von Bäumen, mit Blick auf das im Hintergrund befindliche Meer» fordert.
Ein weiterer Entwurf Lorenzo Quaglios (Abb. 25) führt Wald und Meeresufer zusammen und gibt damit eine Situation wieder, die beispielweise auch für die naturräumliche Situation in *Il figlio delle selve* ausschlaggebend ist. Der auf dem Dekorationsentwurf wiedergegebene Strand wird auf beiden Seiten von Baumkulissen eingefasst, die einen mit Felsen durchsetzten, Wildnis suggerierenden Mischwald wiedergeben. Vor dem Hintergrund eines von Tritonen bevölkerten Meeres ist eine vorgeblich schwimmende Maschine im Begriff anzulanden. Meines Erachtens stellt die hier vergegenwärtigte Szene die Ankunft des Titelhelden des Balletts *Ulisse Roi d'Ithaque* an den Gestaden von Circes Zauberinsel dar, das im November 1758 im Rahmen der Oper *Nitteti* als zweites Ballett aufgeführt wurde.[242] Die Ausstattung der Oper dürfte damit zu den ersten Arbeiten des seit Sommer 1758 in Mannheim angestellten Quaglio gehören.[243]

239 Zemira, e Azor [1776].
240 Vgl. die Blätter D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-111 Z und D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-170 Z.
241 Frese zieht in Betracht, dass der Dekorationsentwurf abgesehen von *L'isola disabitata* auch für *Il figlio delle selve* oder *Le nozze d'Arianna* vorgesehen gewesen sein könnte. Dies halte ich jedoch für unwahrscheinlich, da in *Il figlio delle selve* ein Wald gefordert wird und in *Le nozze d'Arianna* eine vollkommen unwirtliche Gegend am Meeresufer. Vgl. Frese 2004, S. 198.
242 Zweytere PANTOMIME /–/ Heroisches Ballet. /–/ ULISSES / König zu ITHACA / o. S. /, in: Nittetis 1758, o. S.
243 Im Textbuch findet sich die diesbezügliche Angabe: «Die neue Decorationen des Schau-Spiels, und der Ballets seynd von der Erfindung des Herrn Laurentii Quaglio.» Ebd., o. S.



Abb. 25: Lorenzo Quaglio: Ballettszene zur Ballettpantomime Ulisse *1758, D-Mth, Inv.-Nr. IX Slg. Q., Nr. 633 (ID 49663).*

> Die Schaubühne stellet ein Gestade vor, hinter welchem man das Meer in der Ferne siehet. […] Ulisses, vor welchem die Boots-Knecht auf Delphinen sitzender [sic] herkommen, langet auf einem Triumphwaagen an. Das Meer ist mit Tritonen, und Meer Göttinen bedeckt, welche mit ihrem Gesang, See-Muschelen und gebogenen Hörner, ein annehmliches Concert machen.[244]

Die von Circe bereits zu Bildsäulen verwandelten Reisegefährten des Ulisses, die der Held, «um sich der Gegend und Gelegenheit der Insul […] zu erkundigen», zuvor ausgesendet hatte, haben auf beiden Seiten der Bühne Aufstellung genommen.[245]
Für das zeitgenössische Publikum scheint es keineswegs der Illusion abträglich gewesen zu sein, wenn etwa in einem als «unbewohnt» deklarierten Waldbereich Zeichen menschlicher Erschliessung vorhanden waren. Beispielsweise ist die eigentlich in der Einöde der Sierra Morena verortete Waldszene in *Il Don Chisciotte* mit einer «fontana rustica» und Sitzgelegenheiten ausgestattet. Ein dieser Vorgabe entsprechender in den Felsen gehauener Brunnen bildet das zentrale Motiv eines weiteren Bühnenbildentwurfs aus dem Schenck-Album, der einen vornehmlich aus Nadelbäumen bestehenden Wald mit einem Felsen kombiniert (Abb. 26).

244 Ebd., o. S.
245 Ebd.



Abb. 26: Stephan Schenck: Bewaldeter Felsen mit Fontana rustica und Steintreppe, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-113 Z.

Die Wasserstrahlen werden in asymmetrischen und unterschiedlich hoch geführten Bögen geworfen, wodurch das für dieses Bühnenbild offenbar ausschlaggebende naturnahe Setting zusätzlich betont wird. Eine von zwei kurzen, aus massivem Felsgestein gehauenen Pfeilern flankierte Treppe führt hinter den Berg.

Landschaft

Der italienische Begriff für Landschaft, «campagna», findet in den Librettotexten in unterschiedlichen Kontexten Verwendung. Er wird von den zeitgenössischen Übersetzern variantenreich mit «angenehme Gegend», «ländliche Gegend», «Feld», «angenehme Felder» ins Deutsche übertragen – kein einziges Mal jedoch findet der Begriff «Landschaft» Verwendung. Dieser sollte erst im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend die Bedeutung des heute gängigen Verständnisses eines «optisch erfaßten, schönen Naturraum[s]» erhalten.[246] Der in den deutschen Übersetzungen häufiger anzutreffende Begriff der «Gegend» ist semantisch dem englischen «country» verwandt und bezeich-

246 Müller 1977, S. 9.

net «das Gegenüberliegende» beziehungsweise das «jemandem gegenüberliegende, überschaubare Land».[247] Zeitgenössische Bedeutungsdimensionen des französischen Begriffs «campagne», welche denen des italienischen «campagna» in etwa vergleichbar sind, definiert der entsprechende Eintrag in Zedlers *Universal-Lexicon*:

> CAMPAGNE, ist ein französisches Wort, und hat in geographischen Dingen unterschiedene Bedeutungen. Bisweilen heißet es so viel, als eine Ebene, da man bis an den Horizont sehen kan. […]
> CAMPAGNE, wird auch von einem Lande gebraucht, welches taugt angebauet und gepflügt zu werden; wenn es auch gleich keinen so ebenen Boden, sondern Höhen und Tiefen hat, ein Feld. […]
> CAMPAGNE, nimmt man ferner in der Bedeutung, darinne die Lateiner das Wort Rus gebrauchen, das heißt, ein Feld, oder das Land, wenn es nämlich einer Stadt entgegen gesetzt wird. So sagt man: Une Maison de Campagne, ein Landhaus; les gens de Campagne, die Landleute; être à la Campagne, auf dem Lande seyn.[248]

Auch die militärische Komponente des «campagne»-Begriffs kommt bei Zedler zur Sprache: «Campagne, Feld-Zug, expeditio, heißt diejenige Zeit, zu welcher die Armeen im Felde stehen».[249] Die unterschiedlichen Bedeutungsvarianten von «campagne» als einer bis an den Horizont überblickbaren Ebene, als landwirtschaftlich genutztes Gebiet, als Gegensatz zur Stadt sowie als Feldlagerszenario sind auch in den Opern regelmässig anzutreffen, werden jedoch abhängig von der Gattung unterschiedlich gewichtet. Wenn ich im Folgenden von «Landschaft» spreche, beziehe ich mich auf zeitgenössische Verständnisformen des Begriffs «campagne».
Die in den Szenenanweisungen angesprochenen Ausstattungselemente der Landschaft entsprechen weitgehend denjenigen, welche in der Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als unerlässlich für die Komposition von Natur- oder Landschaftsgemälden galten. Der Theoretiker Gerard de Lairesse nennt in seinem *Groot Schilderboek* unter anderem folgende: «ein schattichtes Wäldchen / dicke Thier-Gärten, und klare Wasser-Bäche, Stein-Felsen, Fontainen, himmelhohe Berge, und jähe tieffe Thäler».[250] Die mit Bedacht ausgewählten und jeweils in «veränderliche[…] Zusammen-Ordnung» gebrachten «vielerley Objecten, als Waldungen mit Prospecten, darinnen sich das Gesicht verlieret, Felsen, Wasser-Ströhme und Wasser-Fälle, grüne Felder, und dergleichen mehr» sorgten für die Varianz des Motivs.[251] Abhängig sowohl von den angesprochenen Ausstattungselementen, aber auch von den im Naturraum agierenden Figuren und ihren Tätigkeiten wurden die durch deren Zusammenstellung komponierten Landschaften unterschiedlichen Stilen zugeordnet. Für den hier im Fokus stehenden Zeitraum finden

247 Kluge, Art. Gegend, 2002, S. 338.
248 Zedler, Art. Campagne, 1754, Sp. 1330. Zedler gibt an, sich beim dritten hier wiedergegebenen Eintrag auf (Antoine-Augustin Bruzen de La) Martinière zu beziehen.
249 Zedler, Art. Campagne, 1733, Sp. 445.
250 Lairesse 1729, S. 104.
251 Ebd.

sich entsprechende Typologien etwa bei Sulzer oder bei dem ehemaligen sächsischen Gesandten Christian Ludwig von Hagedorn, der Mitte der 1740er-Jahre vom kurpfälzischen Hof in Mannheim und Schwetzingen nach Dresden berichtet hatte und dort 1764 zum Generaldirektor der Sächsischen Kunstsammlungen und der Kunstakademie ernannt worden war. Von Hagedorn unterscheidet in seinen 1762 veröffentlichten *Gedanken über die Mahlerey* zwischen einem heroischen und einem «landmässigen» Stil.[252] Auch Sulzer differenziert, von Hagedorn vergleichbar, die heroischen und die pastoralen Landschaften voneinander. Während Ausstattungselemente, die architektonische Zeugnisse vergangener Kulturen wie Tempel, Grabmäler, Ruinen etc. darstellen, eher dem heroischen Stil zuzuordnen sind, spricht die Darstellung von einfachen Hütten und Herden für eine Zuordnung zum pastoralen Stil. Bezogen auf die Opernbühne bedeutet dies, dass heroische Landschaften mit den sie motivierenden, auf antiken Stoffen basierenden Handlungen und Figuren zunächst den auf der Mannheimer Opernbühne inszenierten Opere serie vorbehalten waren, während die pastoralen Landschaften, in denen Figuren aus der antiken Mythologie verkehrten, vor allem der Schwetzinger Sphäre zuzuordnen sind.
Aufgrund der Problematik, dass die gemalten Landschaften vielfach nicht einem Stil allein zuzuordnen waren, favorisierten von Hagedorn und Sulzer eine Mischung beider Stile, die ebenfalls für die Opernbühne relevant ist. Bei Sulzer kommt zudem eine «Mittelgattung» zur Sprache, welche zwischen den von Roger de Piles definierten Gattungen der Landschaftsmalerei des «Heroischen» und der «Hirtenstüke» angesiedelt sei und die «hauptsächlich Scenen aus dem Geschäffte-treibenden bürgerlichen Leben vorstellt»,[253] ein insbesondere für die Drammi giocosi geeignetes Umfeld.
Ruinenlandschaften bildeten seit Beginn der neu aufblühenden Mannheimer Opernpraxis ab 1748 ein wiederkehrendes Motiv der landschaftlichen Bühnendekorationen, zunächst vor allem in der Mannheimer Salle d'Opéra. Für die Ausstattung von *L'Olimpiade* ist eine Dekoration mit ruinösen Überresten eines antiken Hippodroms vorgesehen, welche bereits von Efeu und anderen wilden Pflanzen überwachsen sind (ähnlich der in Abb. 27 wiedergegebenen Situation). In *L'Issipile* wiederum bildet unter anderem ein abgelegener Ort zwischen Stadt und Meeresufer den Schauplatz, der mit Zypressen sowie antiken Grabmälern versehen ist.
Von Schenck, der für die Ausstattung der genannten Opern zuständig war, haben sich mehrere Studien zu unterschiedlich stark vom Verfall gekennzeichneten Säulen, Urnen, Obelisken und Resten antiker Gebäude erhalten. Die hier wiedergegebenen Beispiele (Abb. 27–29) vermitteln zudem einen Eindruck von der Einbindung der Ruinen in landschaftliche Szenerien.
Auch wenn die überlieferten Entwürfe der Familie Quaglio die Ruinenthematik vermehrt im Zusammenhang mit Gartendarstellungen aufnehmen, belegen die Szenenanweisungen aus dem Zeitraum ihrer Tätigkeit am kurpfälzischen Hof nach wie vor den Gebrauch von Ruinen und damit ausgestatteten Ruinenlandschaften.[254] In dem Dramma

252 Hagedorn 1762, S. 358.
253 Sulzer, Art. Landschaft, 1774, S. [676].
254 Vgl. etwa Giuseppe Quaglios Entwurf für den zweiten Akt der *Zauberflöte*, wiedergegeben in Frese 2004, S. 236.



Abb. 27: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf mit Ruinen und landschaftlichen Elementen, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-110 Z.

per musica *Catone in Utica* verortet die Szenenanweisung ein antikes Aquädukt an einem von Bäumen umgebenen «luogo ombroso», der in *Lucio Silla* vergegenwärtigte Schauplatz eines «recinto solitario» ist mit Bäumen sowie Teilen verfallener Gebäude versehen. Die Repräsentation von Ruinen innerhalb von Landschaften im Rahmen der Opere serie dürfte dabei wesentlich dazu gedient haben, die Anciennität der antiken Gegenden visuell zu beglaubigen.

Ruinenszenerien finden sich ab den 1770er-Jahren zudem auch in den Drammi giocosi. Ein Beispiel hierfür stellt die Oper *L'incognita perseguitata* dar, in der ein abgelegener, mit antiken Ruinen gestalteter Ort gefordert wird. Mary Hunter sieht die Zusammenführung von Landschaft und Ruinen im Bühnenbild der Opera buffa in enger Verbindung mit Edmund Burkes Vorstellung des Erhabenen und bezeichnet solche Szenerien als «gothic environments».[255] Ihnen komme unter anderem die Aufgabe zu, den Verfall antiker beziehungsweise historischer Architekturen und deren erneute Aneignung durch die Natur zu vergegenwärtigen (Abb. 27–29). Mit Ruinen ausgestattete Landschaften wurden nicht zuletzt für ikonografische Anspielungen auf Arkadien dienstbar gemacht.[256] Bemerkenswerterweise haftete auch Ruinen von realen antiken Stätten in der Wahrnehmung der Zeitgenossen etwas derart Theaterhaftes an, dass sie diese der Bühnensphäre zuordneten und sie als Dekorationen beschrieben, wie Sigrid

255 Hunter 1991, S. 99.
256 Vgl. Brand 2006. Vgl. auch Maisak 1981.



Abb. 28: Stephan Schenck: Studie zu einem Dekorationsentwurf einer Landschaft mit Ruinen und Tempelanlagen, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-184 Z.



Abb. 29: Stephan Schenck: Entwurf für Seitenkulissen (?) mit von Pflanzen überwuchertem, ruinösem Torbogen, Säulen und Obelisk, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-126 Z.

de Jong gezeigt hat.[257] Ihre künstliche Nachbildung und Einbindung in die Anlage von Landschaftsgärten sieht Günther Hartmann im Zusammenhang mit dem Bedürfnis, Anklänge an die römische Campagna im Kleinformat zu schaffen.[258]

Während Ruinenlandschaften sowohl in Pastoralen, Opere buffe und Opere serie gefordert werden konnten, war das Auftreten von Feldlagerdekorationen auf die Drammi per musica beschränkt. Auf der Bühne der Residenz treten sie zumeist im Zusammenhang mit Belagerungsszenerien auf, unter anderem in *L'Issipile* und *Sofonisba*. Mehrere Entwürfe für Feldlagerdekorationen haben sich im Schenck-Album erhalten, darunter eine Skizze, welche eine Feldlagersituation am Meeresufer verortet und sie mit Laubbäumen ausstattet (Abb. 30). Die im Hintergrund aufgehende Sonne legt einen Zusammenhang mit der Ausstattung von *L'Issipile* nahe, deren Szenenanweisung den Zusatz «sole che spunta» enthält.[259]

Ein besonders prominentes Beispiel für einen pastoralen Landschaftsentwurf beinhaltet das Dramma per musica *L'Olimpiade*. Die Szenenanweisung vermittelt einerseits die von Zedler genannte Bedeutung von *campagna* als einer sich bis an den Horizont erstreckenden Ebene, andererseits exponiert sie den Gegensatz zwischen Land und Stadt durch die im Prospekt vergegenwärtigte Stadt Olympia.[260] Ein Dekorationsentwurf Stephan Schencks (Abb. 31), der insbesondere bei der Ausstattung der späteren Inszenierung der Oper 1756 federführend war, enthält wesentliche Ausstattungselemente der für *L'Olimpiade* geforderten Landschaft: Berge, ein mit Schäferhütten bestücktes Feld, Fluss, Brücke und die Aussicht auf eine Stadt (siehe den in Tab. 5 im Anhang wiedergegebenen Text).

Im Vordergrund zeigt die Skizze eine rustikale Brückenkonstruktion über einem Fluss, wahrscheinlich die geforderte aus Ästen errichtete Brücke über den Alfeo. Der aus dem rechts gelegenen Felsentor führende Weg über die Brücke wird als Auftrittsmöglichkeit gedient haben. An beiden Seiten der Blattes erheben sich Felswände, zwischen denen auf der linken Flussseite einfache Hütten verteilt sind. Dahinter ragen hohe Gewächse und Bäume auf, die den Hintergrund teilweise verdecken. In der Ferne werden weitere Häuser angedeutet – möglicherweise die Ausläufer einer Stadt, in diesem Fall Olympias.

Im Zusammenhang mit ihrer landwirtschaftlichen Erschliessung werden ländliche Gegenden vor allem im Rahmen der Drammi giocosi gezeigt. Eine entsprechende Nutzung weisen etwa die Dekorationselemente bestellte Felder, Obstbäume sowie rustikale Gerätschaften und Bauernhäuser aus. Mary Hunter schreibt der oftmals zu Beginn einer Opera buffa auftretenden, von ihr als «large expanse of countryside» beschriebenen und als «landscape» definierten Gegend die Aufgabe zu, die Ausdehnung des Handlungsschauplatzes zu veranschaulichen.[261]

257 Vgl. De Jong 2011.

258 Vgl. Hartmann 1981.

259 «Die Sonne kommt heraus.» In den Klebebänden der Galli Bibiena findet sich ein vergleichbarer Entwurf, der als Vorbild gedient haben könnte.

260 Mercedes Viale-Ferrero zufolge suggeriert Metastasios sprachlicher Entwurf eine geeignete Vorlage für die Realisierung einer Landschaftsvedute auf der Bühne. Vgl. Viale-Ferrero 1991, S. 89.

261 Hunter 1993, S. 94.



Abb. 30: Stephan Schenck: Feldlagerszene am Meer mit aufgehender Sonne, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-131 Z.

Weitere Funktionen des rustikalen Schauplatzes lassen sich anhand der für *Il filosofo di campagna* vorgesehenen Dekoration eines Bauernhauses auf dem Feld veranschaulichen. Unter Berücksichtigung eines vorangehenden Bühnenbildes, welches das Leben in der Stadt vergegenwärtigt, kommt der Szenerie erneut die Aufgabe zu, einen idealisierenden Gegenentwurf zur Stadt vorzustellen. Andererseits veranschaulicht die Szenerie auch den Besitz eines der Protagonisten, des explizit als reich bezeichneten Bauern Nardo, der abgesehen von dem als Wohnhaus dienenden Bauernhaus möglicherweise auch eine geräumige, mit landwirtschaftlichen Gerätschaften ausgestattete Scheune zu seinem Eigentum zählen durfte. Eine solche ist auf einem Entwurf im Schenck-Album wiedergegeben (Abb. 32).
Die inhaltlichen Motive Eigentum und Stand vergegenwärtigt auch eine weitere Skizze Schencks (Abb. 33) mit landschaftlichem Sujet, in der er die Fassade eines kleinen Palazzo mit einem einfachen Häuschen zusammenführt. Hinter diesem lässt eine ausladende Blätterkrone auf einen angrenzenden Garten schliessen. Die unterschiedlich gestalteten Hausfassaden lassen erkennen, dass deren jeweilige Bewohner nicht demselben Stand angehören. Giesskanne und Spaten sind zwar in erster Linie als Attribute eines Gärtners beziehungsweise einer Gärtnerin bekannt, können aber auch einen Bauern begleiten.[262] Der Entwurf verdient auch deshalb besonderes Interesse, weil er

262 Aufgrund der neben dem Hauseingang platzierten Gerätschaften Giesskanne und Spaten hat Annette Frese vorgeschlagen, den Entwurf der Inszenierung von *Le nozze* (1757) zuzuordnen. Vgl. Frese 2004, S. 197. Allerdings ist bisher nicht erwiesen, dass die Oper, von der zwar ein Librettodruck, jedoch kein Aufführungsnachweis erhalten ist, tatsächlich aufgeführt wurde. Der Bauer Nardo in *Il*

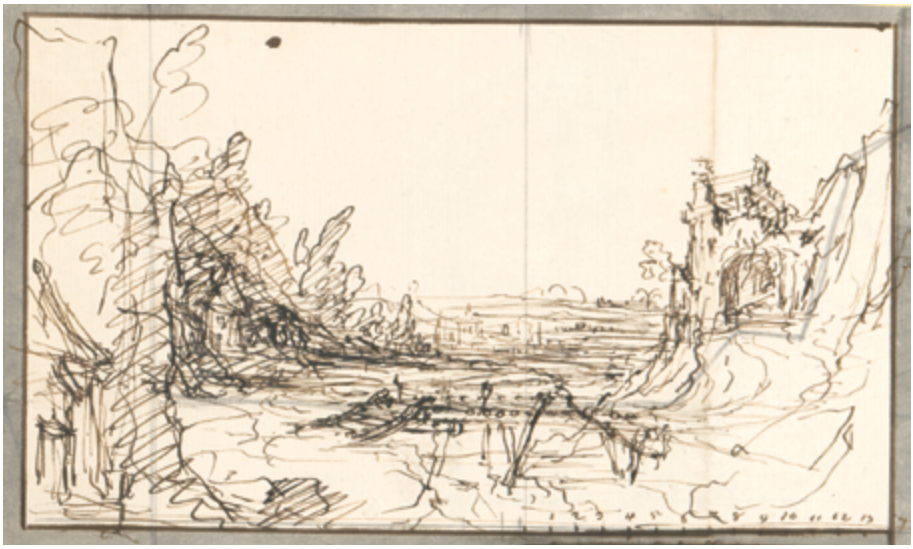


Abb. 31: Stephan Schenck: Landschaftsentwurf mit Fluss und Brücke sowie Schäferhütten für L'Olimpiade *(1749 und 1756), D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-107 Z.*

zu den wenigen gehört, die einen Hinweis auf die Aufführungspraxis geben, in diesem Fall dürfte der Kronleuchter im Bühnenportal als Beleuchtungsquelle gedient haben. Während die Kombination aus Palast und ländlichem Gebäude auch die Ausstattung der ländlichen Szenerie in *L'amante di tutte* bestimmt, sind in *La buona figliuola* vor einem Hügel angeordnete «angenehme» Felder mit Bäumen für das Bühnenbild bestimmend. Die Ausstattung mit Hirtenhütten bestimmt das Erscheinungsbild der Landschaft in dem Dramma giocoso *L'incognita perseguitata*. Bauernhäuser dienen als seitliche Kulissen der Dekoration von *La contadina in corte*, die zusätzlich die Ausstattung mit Fruchtbäumen fordert. Die Darstellung einer damit vergleichbaren ländlichen Szenerie mit mehreren Bauernhäusern hat sich in einem Entwurf von Lorenzo Quaglio in Form einer aufwendig ausgeführten aquarellierten Zeichnung (Abb. 34) erhalten. Die Szenenanweisung zur ländlichen Szenerie in *La festa della rosa* informiert zudem über arbeitende Bauernfiguranten, die das grossformatige Landschaftsgemälde gleich einem Tableau vivant beleben.

Idealisierte, von landwirtschaftlicher Kultivierung unabhängige Landschaften, die quasi um ihrer selbst willen präsentiert werden, haben in erster Linie in Opern mit mythologischen Stoffen ihren Ort, angefangen bei der Pastorale *Leucippo* über die mit Weinstöcken ausgestattete Insellandschaft in *Le nozze d'Arianna* bis hin zu *Amor vincitore* und *L'Endimione*.

filosofo di campagna überhöht seinen Spaten als Zepter. Vgl. das Kapitel «Städtischer Nutzgarten versus ländliche Gegend in *Il filosofo di campagna* 1756».



Abb. 32: Stephan Schenck: Entwurf zu einem Wohnhaus und Scheune mit landwirtschaftlichen Geräten, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-179 Z.



Abb. 33: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einer klassizistischen Palastfassade und angrenzendem einfachem Häuschen, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-181 Z.



Abb. 34: Lorenzo Quaglio: Rustikale Behausungen in einer Landschaft, D-Mstgs, Inv.-Nr. H.M. VII, 32 30748.

Gegenden, die ihrer Beschreibung nach ebenfalls landschaftlich beschaffen sind, jedoch nicht explizit als «campagna» bezeichnet werden, sind ebenfalls in die Betrachtung mit einzubeziehen. Dazu gehören etwa die angenehme Gegend beim Hafen von Livorno (*Gli stravaganti*), aber auch Orte, die dem Verständnis eines Weite und Offenheit suggerierenden Naturraumes entgegengesetzt zu sein scheinen. Diesbezüglich sind von ihrer Ausdehnung her begrenzte Räume zu nennen, wie der «sito ombroso» in *Nitteti*, von dem aus hinter dem Nil gelegene Gärten erblickt werden können, oder der «Recinto solitario» in *Lucio Silla*, der einen Ausblick auf den hinter dem Tiber verorteten, von einem Tempel geschmückten Berg Quirinal generiert.
In Kombination mit einem Ausblick auf das Meer werden Landschaften in *L'isola d'Alcina* und *L'isola d'amore* gefordert.

Garten

Gartendekorationen gehörten etwa in den zahlreichen Mannheimer Vertonungen zugrunde liegenden Libretti Metastasios zu den am häufigsten geforderten Schauplätzen.[263] Sie wurden sowohl auf der Mannheimer als auch auf der Schwetzinger

263 Vgl. Bauer 1998; Viale-Ferrero 2001, S. 621.

Opernbühne inszeniert. Allgemeinere Bezeichnungen, wie «giardino» oder «deliziosa», die zumeist mit «Garten» ins Deutsche übertragen wurden, stehen Beschreibungen gegenüber, die den Garten präziser verorten und konkrete Anhaltspunkte zu seiner Anlage und Ausstattung vermitteln.[264]

Auf der Bühne der Residenz gehören insbesondere die Lustgärten von Anfang an zu einem wiederkehrenden Bestandteil der Operndekorationen. Während der 1750er- und 1760er-Jahre werden sie als ins Freie verlegte fürstliche Repräsentationsräume ausschliesslich im Zusammenhang mit der herrschaftlichen Sphäre der Drammi per musica vergegenwärtigt. Die bei Zedler genannten Ausstattungselemente des Lustgartens besitzen auch für die Opernbühne Gültigkeit, dessen Dekorationen ebenfalls mit «Hecken, Spalieren, Spatzier- und Bogen-Gängen, Bind-Werck, Parterren oder Lust-Stücken, Blumen, Statuen, Fontainen, und andern, mehr zur Lust als zum Nutzen dienenden Dingen besetzet» sind.[265]

In den Szenenanweisungen kommen konkrete Ausstattungsdetails und -motive vergleichsweise selten zur Sprache, weshalb es gerade bei diesem Motiv weitgehend dem Gutdünken der jeweiligen Bühnenarchitekten überlassen worden zu sein scheint, wie diese unter Berücksichtigung des zeitgenössischen und lokalen Geschmacks zu gestalten waren.

Der in Winkelperspektive angelegte Entwurf für eine Gartendekoration aus dem Schenck-Album in Abb. 35 vereint zahlreiche der genannten Gestaltungs- und Ausstattungselemente.

Auf der unteren Ebene findet sich ein in den Boden eingelassenes Brunnenbassin in Kleeblattform, in dessen Zentrum eine Gruppe spielender Putten und ein zentraler, nach oben schiessender Wasserstrahl angeordnet sind. Büsten auf Postamenten schmücken einen seitlich der Brunnenszene wiedergegebenen Laubengang, der in Form von zusammenhängenden grünen Pavillons gestaltet ist. Zum Betrachter hin wird der Bereich von zwei vorgelagerten Treppenläufen eingefasst, auf deren Postamenten Sphingen lagern. Im Bühnenhintergrund führt eine nach unten hin ausschwingende Freitreppe auf ein ebenfalls aus vegetabilischem Material gebildetes Portal zu, hinter dem eine Palastfassade sichtbar wird. Seitlich wird das Portal von einer regelmässig gepflanzten, aus Zypressen gebildeten Boskettpartie flankiert. Darüber hinaus ist in diesem Entwurf auch das Gestaltungselement der Allee wiedergegeben. Aus Laubbäumen gebildet, verläuft sie oberhalb einer Wandnische mit Statue diagonal zum Boskett.

Elemente, die darüber hinaus in den Libretti erwähnt werden, sind Blumen und Orangenbäume, vermutlich Kübelpflanzen (*La buona figliuola*), Urnen (*Alceste*), Pyramide und Grabmal (*Il finto spettro*), Sitzgelegenheiten sowie ein mit einer Inschrift versehener Brunnen (*L'isola d'Alcina*) und ein Thron (*Zemira, e Azor*). Die sichtbare Korrespondenz einer Gartenlage mit einer Menagerie mit Wildtieren, wie sie in dem

264 Auch zahlreiche Szenenbeschreibungen der während der 1770er-Jahre realisierten komischen Opern fallen mit der schlichten Bezeichnung «giardino» (zum Beispiel *L'isola d'amore*, 1772, *L'amore artigiano*, 1772, *L'Assemblèa*, 1773) recht marginal aus.

265 Zedler, Art. Lust-Garten, 1738, Sp. 1254.



Abb. 35: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für eine Gartenanlage vor einem Palast, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-66 Z.

Dramma per musica *Adriano in Siria* gefordert wird, ist auf der kurpfälzischen Opernbühne einmalig.

Im Schwetzinger Theater gelangten Gartendekorationen erst ab 1756 auf die Bühne, jedoch nicht unbedingt in Form fürstlicher Lustgärten. Der im Rahmen des Dramma giocoso *Il filosofo di campagna* geforderte «giardino» etwa erweist sich im Handlungszusammenhang als städtischer Nutzgarten und exponiert damit einen deutlichen Kontrast zu den kunstvollen Prunkgärten auf der Bühne der Mannheimer Salle d'Opéra. Eine exotischere Dimension birgt die Gartendekoration in dem Componimento drammatico *J Cinesi*, die laut Szenenanweisung aus einem chinesischen Zimmer erblickt wird. Erst mit der Opéra comique *Cythère assiégée* gelangte auch in der Sommerresidenz eine typische, mit Terrassen, Kaskaden etc. versehene Lustgartendekoration auf die Bühne.

Der Begriff des «parco» kommt erstmals 1776 im Rahmen der Szenenanweisung von *Il finto spettro* zum Einsatz. Vom Lustgarten unterschieden, bedeutete «Park» laut Christian Cay Lorenz Hirschfeld

> gemeiniglich bey uns einen bey einem fürstlichen oder andern grössern Garten abgesonderten Platz für das Wild, das gehegt wird, eine Wildbahn. In dieser eingeschränkten Be-

> deutung wird hier [bei den Engländern] das Wort nicht gebraucht; man versteht vielmehr darunter einen Garten von grösserem als gewöhnlichem Umfang und von einer edlen natürlichen Anlage, oder vielmehr eine durch die Kunst verschönerte Landschaft.[266]

Die Szenenanweisungen und Bühnenbildentwürfe lassen erkennen, dass sich die Lustgartenszenerien vielfach auf gebaute Architekturen beziehen – dies gilt auch noch für das 1777 aufgeführte Singspiel *Günther von Schwarzburg*, in welchem die Dekoration von einem «Garten an Rudolfs Palast» vorgesehen ist. Auch in einigen der komischen Opern werden Gärten einem herrschaftlichen Gebäude zugeordnet, wie beispielsweise in der sentimentalen Oper *La buona figliuola*, in welcher ein mit kostbaren Zitruspflanzen ausgestatteter «giardino delizioso» vor dem Palast des Marchese im Prospekt vorgesehen ist oder in *La secchia rapita*, wo die Gärten unmittelbar an die Wohnung des Grafen Culagna angrenzen.

Auch wenn die Grundsituation der auf der Bühne repräsentierten Gartenanlagen oftmals ähnlich ist, unterscheiden sich die jeweils suggerierten Perspektiven auf den Garten und deren Ausrichtung auf die korrespondierende Architektur oftmals erheblich voneinander. In den Jahren 1748 und 1750 werden mit *La clemenza di Tito* und *Demofoonte* Gärten auf die Mannheimer Bühne gebracht, die unmittelbar an eine Galerie beziehungsweise an Palasträume angrenzen. Die Bezeichnung «corrispondente a» impliziert dabei eine Blickbeziehung aus einer Galerie in den Garten oder vom Garten aus auf die sich anschliessenden Appartements. Beide Situationen lassen sich anhand zweier Entwürfe aus dem Bibiena-Album veranschaulichen. Die als «Atrio con sala che introduce al Giardino» bezeichnete Skizze (Abb. 36) schafft einen durch die Architektur gerahmten Ausblick auf eine Gartenanlage, die in diesem Beispiel jedoch lediglich mit wenigen Strichen angedeutet ist. Der untere Raumabschnitt ist mit einem Wandbrunnen geschmückt, hinter dem eine Treppe zu einer Galerie hinaufführt. Die auf dem Geländer platzierten Kübelpflanzen schaffen eine Verbindung zur Begrünung des dahinter im Aussenraum angrenzenden Gartens. Den Betrachtern vermittelt die Anordnung den Eindruck, aus einem Innenraum ins Grüne zu blicken. Eine vergleichbare Situation ist für die Gartendekoration von *Alessandro nell'Indie* gegeben, allerdings impliziert die Szenenanweisung, dass der Saal sich hier zu ebener Erde befindet und entsprechend einen grosszügigeren Ausblick in den Garten gewährt. Auch in *La contadina in corte* grenzen die Gärten an einen ebenerdigen Gartensaal an. Interessanterweise ersetzt Verazi in seiner Bearbeitung von *La clemenza di Tito* im Hinblick auf eine neue Vertonung des Librettos durch Ignaz Holzbauer 1757 den Gartenausblick im zweiten Akt durch ein «Atrio del tempio della Fortuna virile in vista del Tevere».[267] Möglicherweise referiert er damit auf Giovanni Battista Piranesis ab

266 Hirschfeld 1777, S. 55.

267 La clemenza di Tito 1757, II, 6: «Der Vorhoff des Tempels der Fortuna Virilis im Angesicht der Tiber»; Des Titi Gütigkeit 1757.



Abb. 36: Alessandro Galli Bibiena: «Atrio con sala che introduce al Giardino», Dekorationsentwurf, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41255 Z.

den späten 1740er-Jahren veröffentlichte *Vedute di Roma*, unter denen sich auch eine Ansicht des genannten Tempels befindet.[268]

In diesem Entwurf Galli Bibienas (Abb. 37) wird die Perspektive im Vergleich zum vorigen Beispiel umgekehrt, indem die Betrachter aus den Gärten auf das Schlossgebäude blicken. Die Gartenanlage auf den Terrassen vor dem Schloss kann als Anspielung auf die besondere Anlageform der «hängenden» beziehungsweise terrassierten Gärten verstanden werden. Ein prominentes Beispiel für diese erhöht und zumeist gestuft angelegten Gartenanlagen stellt der Bühnenbildstich von Alessandros Bruder Giuseppe Galli Bibiena für die Inszenierung der Teichtheateraufführung der Festa teatrale *L'Angelica vincitrice d'Alcina* 1716 in Wien dar, die er gemeinsam mit dem Vater Ferdinando ausstattete.[269] Das Auftreten dieser Gartenform war zunächst den Drammi per musica (*Demofoonte*, *Lucio Silla*) vorbehalten, mit *L'incognita perseguitata* wurde sie jedoch auch für das Dramma giocoso fruchtbar gemacht.

Innerhalb einer Palastarchitektur verortet werden die Gartenanlagen in *Artaserse*, *L'Ifigenia* und *Demetrio*. Ein Entwurf aus dem Schenck-Album (Abb. 38) gibt einen

268 Vgl. die Abbildung von Giovanni Battista Piranesis *Veduta del Tempio della Fortuna virile. Oggi S. Maria Egizziaca degli Armeni* in Wilton-Ely 1995, Bd. 1, Abb. 162, S. 205. 1756 waren in den vierbändigen *Antichità Romane* von Piranesi zudem verschiedene Ansichten des Tempels und seiner Konstruktion erschienen. Vgl. die Abbildungen 520–523 in Wilton-Ely 1995, S. 574–577.

269 Vgl. Biberger, Johann Ulrich nach Giuseppe Galli Bibiena: Veduta dell' ISOLE FORTUNATE / con trasparenze deliziose, / e d'orti pensili de' SACRI ALLORI, in: Pariati 1716.



Abb. 37: Alessandro Galli Bibiena: «Giardino», Dekorationsentwurf mit dem Motiv der hängenden Gärten, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41265 Zr.

Abschnitt eines solchen in einer weitläufigen Palastanlage verorteten Gartens wieder. Das Blatt versammelt die für Lustgartenszenerien typischen Ausstattungselemente Statuen, Grotten und Springbrunnen, welche beispielsweise im Libretto von *L'Ifigenia* auch explizit genannt werden.[270] Zwar werden auf der Skizze die Alleen nicht ausgeführt, jedoch sprechen die angedeuteten unterschiedlichen Zugänge zum Garten ebenfalls für die Nähe des Entwurfs zu *L'Ifigenia*. In den Seitenkulissen fortgesetzt, könnten diese während einer längeren Szenenabfolge (Szenen 8 bis 14) im zweiten Akt des Dramma per musica zum Einsatz gekommen sein, in der verschiedene Figuren den Garten aus unterschiedlichen Richtungen kommend betreten und ihn an anderen Stellen wieder verlassen.

270 Sowohl in Bezug auf Gestaltung und Anlage der den Garten umgebenden Gebäude als auch im Hinblick auf die Ausstattungselemente der Gartenanlage weist der Entwurf frappante Ähnlichkeiten mit einem der Familie Galli Bibiena zugeschriebenen Blatt auf, das in Wien aufbewahrt wird. Vgl. Hadamowsky 1962, S. 46 und Abb. 104.



Abb. 38: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einem von Palastgebäuden umgebenen Garten mit Parterres und Wasserspielen, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-53 Z.

Umgekehrt verhält es sich mit dem «einsamen Lusthaus» in der Oper *Ifigenia in Tauride*, das von den königlichen Gärten umgeben wird und somit die typische Situation einer Maison de plaisance vergegenwärtigt. In diesem Fall bildet die Architektur das Zentrum der vermutlich zentralsymmetrisch davor angelegten Gartendekoration. Eine vergleichbare Szenerie dürfte für *Antigona* gegolten haben, deren Szenenanweisung «Deliziosa» mit «Lust-Schloß» übersetzt wird.
Die Szenenanweisungen aus den Opern *Nitteti* und *Adriano in Siria* suggerieren darüber hinaus Ausblicke auf entfernt, jenseits eines Flusses gelegene Gartenanlagen, die im letzteren Beispiel mit einer ländlichen Gegend kombiniert werden.
In der Gartendekoration von *Günther von Schwarzburg* wird erstmals der Ausblick *aus* einem Garten in die umliegende Gegend – den Main sowie die Stadt Sachsenhausen – thematisiert. Bemerkenswert ist diese Gartenkonzeption auch insofern, als sie mit der in einer Grotte angebrachten Darstellung der vor dem römischen Feldherrn Varus fliehenden Fürstin Thusnelda auch ein spezifisches Bildprogramm beinhaltet. Bereits in der im Jahr zuvor aufgeführten Azione drammatica *Il finto spettro* vermittelt die Szenenanweisung zu einem als Memorialraum gestalteten Gartenabschnitt genauestens die einzelnen Bestandteile der Ausführung und deren Bedeutung, darunter eine Pyramide, «sù cui si vede in chiaroscuro grigio, rappresentante un basso rilievo di marmo, l'effigie dalla defonta

consorte di Don Alonso».[271] Beide Beispiele illustrieren, dass die Librettolektüre für die Zeitgenossen vor oder während der Aufführung für das Verständnis gerade solch ausdifferenzierter Bühnendekorationen unerlässlich war.

Im Rahmen der Opera buffa gelangen auch bürgerliche oder zumindest städtisches Flair vermittelnde Gartendekorationen zur Darstellung, beispielsweise in dem 1772 aufgeführten Dramma giocoso *La fiera di Venezia*. Dieses sieht mit Tischen ausgestattete Gartenlauben am Meeresufer sowie die hinter einem Wasserarm erscheinende Stadtvedute Venedigs vor.

Vergleichsweise selten lassen die Szenenanweisungen Rückschlüsse darauf zu, in welcher Form sich die für die Gartenanlagen des Barock und des Rokoko wesentlichen Gestaltungselemente Parterre und Boskett in den fiktiven Gartenanlagen wiederfinden und wie sie sich zueinander verhalten. Die Ausstattung der Bühnengärten mit Parterres (siehe unter anderem Abb. 38) scheint selbstverständlich gewesen zu sein, da sie in den Textbüchern kein einziges Mal explizit genannt wird. Auch die Boskette werden nur in Einzelfällen adressiert, finden sich jedoch regelmässig in den Bühnenbildentwürfen. Dieser halbseitig ausgeführte aquarellierte Entwurf aus dem Schenck-Album (Abb. 39) gibt eine klassisch geometrische Anlage mit Parterrezone wieder. Durch das mit einer weiblichen Figur geschmückte linksseitige Bühnen- oder Gartenportal wird der Blick des Betrachters auf den dahinter gelegenen Garten gelenkt, dessen Parterre mit einem zentral vor einem Springbrunnen gelegenen Boulingrin sowie einem seitlich davon gelegenen Beet mit floralem Muster ausgestattet ist. Einen gewissen Tiefensog entfaltet der Entwurf durch die Fortführung der zentralen Achse vermittels der hinter dem Brunnen anschliessenden Allee.

Für die aus Baumpflanzungen realisierten Gestaltungselemente Boskett und Allee haben sich im Galli-Bibiena-Album sowohl die Skizze eines halbkreisförmig um einen Brunnen angeordneten «Boschetto» (Abb. 40) als auch der Entwurf für eine mit Vasen geschmückte Allee (Abb. 41) überliefert. Die Einzeichnung der hintereinander in die Bühnentiefe gestaffelten Kulissen sowie der Schmuckelemente der «vasi» in den Bühnengrundriss erlaubt Einblick in die mögliche Realisierung der Bühnendekoration.

Neben aus luftigem, zum Teil bewachsenem Lattenwerk gebildeten Pavillons gehören auch weitläufige Brunnenanlagen zum Repertoire der wiederholt verwendeten Motive in den Entwürfen der kurpfälzischen Bühnenarchitekten. In dieser Skizze Schencks (Abb. 42) lassen sich die Seitenkulissen, die abwechselnd als grüne Pavillonarchitekturen und als aus Lattenwerk gebildete Säulen gestaltet sind, besonders deutlich von der im Rückprospekt wiedergegebenen Lustgartenszenerie unterscheiden.[272] Die Seitenkulissen fungieren in diesem Beispiel als Rahmen, durch den der Blick des Betrachters auf eine Brunnenanlage geleitet wird, der eine als Broderie gestaltete Parterrefläche vorgelagert ist. Die von einem zentralen Pavillonbau gekrönte Anlage ist auf unterschiedlichen Ebenen angelegt und wird von einem weitläufigen Boskettbereich hinterfangen. Ein

271 «[…] auf dem in Grisaille-Malerei ein Basrelief aus Marmor zu sehen ist, das das Bildnis der verstorbenen Gemahlin von Don Alonso darstellt.»

272 Auch für dieses Motiv dürften die Zeichnungen aus dem Bestand der Galli Bibiena Vorbildfunktion gehabt haben. Vgl. die Abbildungen 52 K, 68, 69, 85 in Glanz 1991.

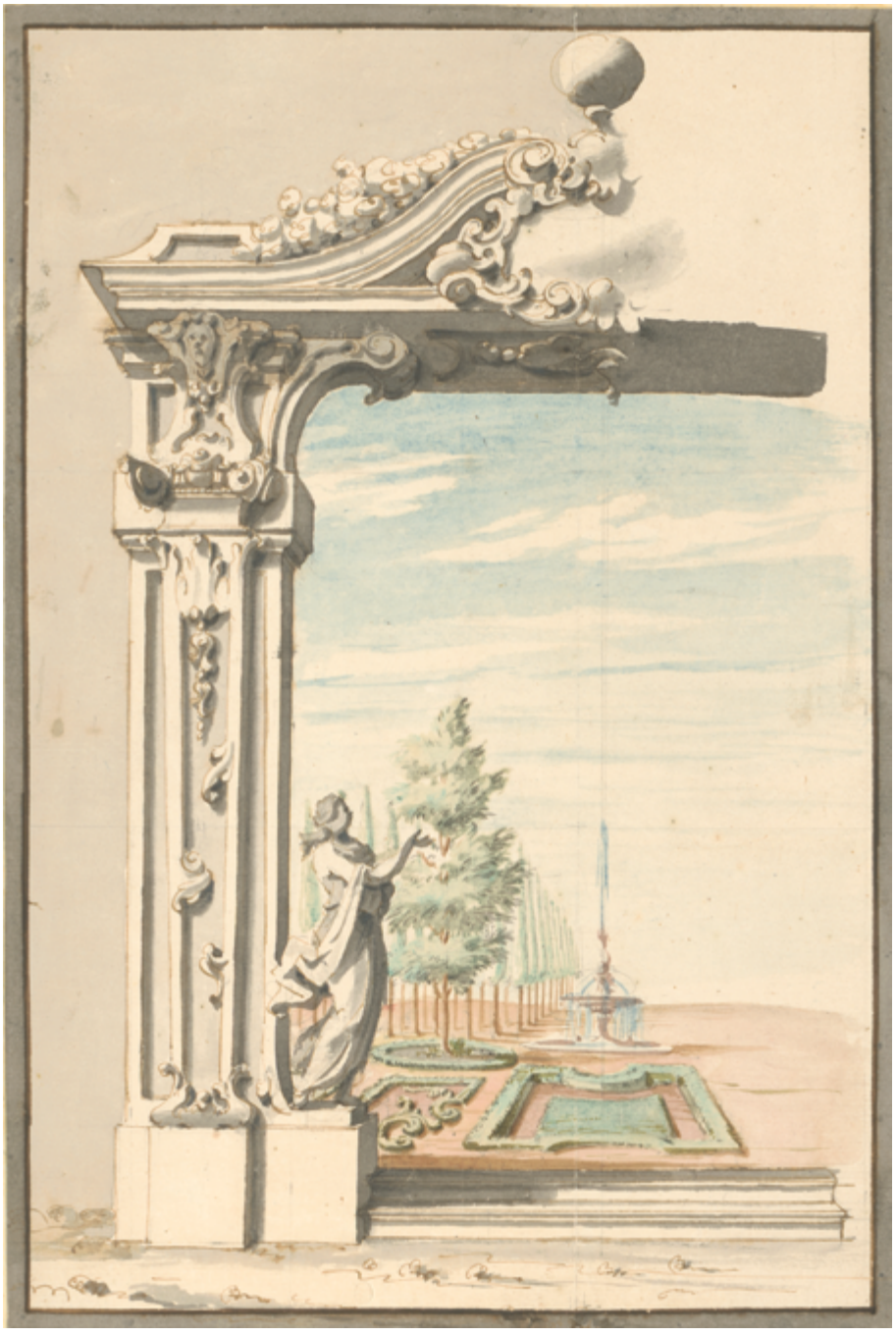


Abb. 39: Stephan Schenck: Linksseitiger Dekorationsentwurf eines Gartens mit rahmendem Portal, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-3 Z.



Abb. 40: Alessandro Galli Bibiena: Dekorationsentwurf für ein halbkreisförmig angelegtes «Boschetto» hinter einem zentralen Brunnen, Ausschnitt, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41262 Zr.

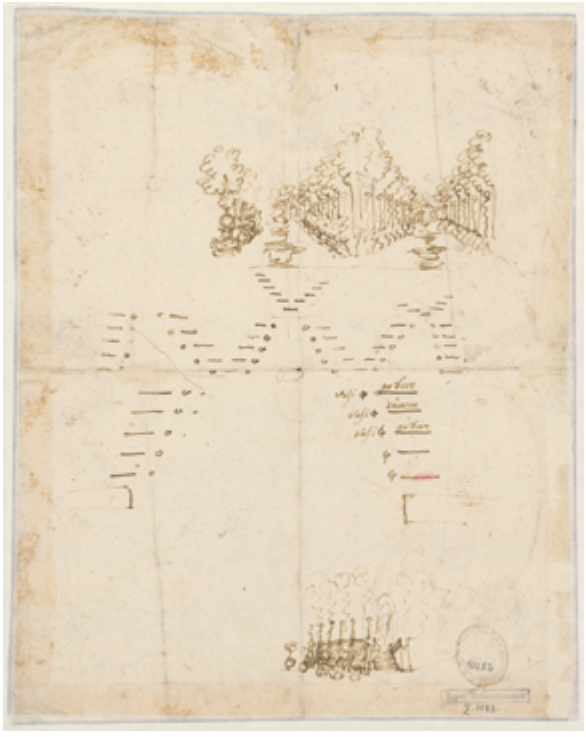


Abb. 41: Alessandro Galli Bibiena: Dekorationsentwurf für die Anlage von Alleen auf der Bühne sowie die Aufstellung der Kulissen, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41252 Z.

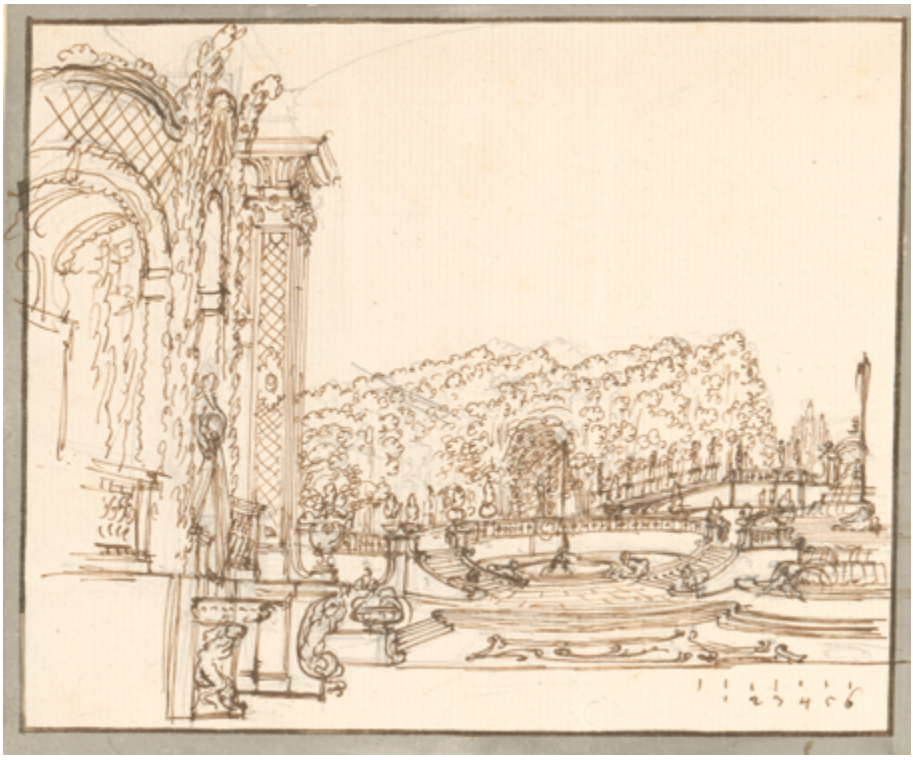


Abb. 42: Stephan Schenck: Linksseitiger Dekorationsentwurf für einen Garten mit Portal und Brunnenanlage, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-64 Z.

bemerkenswertes Detail stellen die vorgeblich durch den Wind bewegten Strahlen im linken Brunnenbassin dar, welche den Charakter der Aussenraumszenerie betonen.
Schencks Skizze weist bezüglich der Ausstellungselemente auffallend viele Übereinstimmungen mit diesem Dekorationsentwurf für eine Lustgartenszenerie aus dem Bestand Alessandro Galli Bibienas auf (Abb. 43). Auch hier rahmen Portale aus bewachsenen Treillagen, die auf steinernen, mit Satyrn als Trägerfiguren geschmückten Sockeln aufgebracht sind, den Ausblick auf eine Gartenanlage, in der die mit Fontänen versehene Brunnenarchitektur als zentrales Element fungiert. Der Garten ist erneut auf mehreren Ebenen angelegt, die durch Treppen verbunden sind, und wird in dahinter gelegene Boskette überführt. Im Vergleich mit Schencks Skizze fällt die Reduktion der Ausstattungselemente auf, wie die Vereinheitlichung der Seitenkulissen sowie die Konzentration auf einen zentralen Brunnen, der das Herzstück der Anlage bildet und von deutlich kleineren, erhöht angebrachten Brunnen flankiert wird. Die unterschiedlichen Bereiche, wie die kunstvoll gestalteten Broderieparterres, welche die Brunnenanlage von beiden Seiten einfassen, sind wiederum detailliert und mit grosser Sorgfalt ausgeführt.

Auf der zentralen Brunnenschale erkennt man eine sich abstützende Figur, zu der sich eine weitere hockende Figur herabbeugt. Zwei Wasserstrahlen schiessen hoch aus dem Becken auf. Eine weitere kauernde Figur befindet sich unter der Brunnenschale, über deren Rand das Wasser in ein kleeblattförmiges Bassin läuft. Über dem Brunnen erhebt sich eine als Pavillonarchitektur gestaltete Gloriette. Weibliche Statuen schmücken das Geländer, welches die oberste Ebene einfasst. Aloen und kleine Zypressenbäumchen in Kübeln zieren darüber die Brunnen- und Treppenarchitektur. Auf der oberen Ebene bildet eine sich in den Bildhintergrund erstreckende Boskettanlage den sichtbaren Abschluss des Gartens respektive den Übergang zum Park. Mit der in diesem Lustgartenentwurf dominanten Terrassenanlage mit Wasserspielen, dem zentralen, figürlich ausgestatteten Brunnen, den angedeuteten Pavillons werden Ausstattungselemente versammelt, die für die als Garten gestaltete Insel Kythera in *Cythère assiégée* massgebend sind. Für Venus als Beherrscherin dieses Garteneilands würde zudem der Delphinschmuck auf den rahmenden Säulen sprechen. Nicht zuletzt spielt auch in der Gartendekoration der Zauberinnenoper *L'isola d'Alcina* ein zentraler Brunnen eine entscheidende Rolle und die Ausstattungselemente dürften wesentlich mit den auf dem Entwurf (Abb. 43) wiedergegebenen übereinstimmen.

Diesbezüglich ist bemerkenswert, dass im Deutschen Theatermuseum in München ein J(oseph) Quaglio gezeichneter Dekorationsentwurf (Abb. 44) überliefert ist, der der Grunddisposition von Alessandro Galli Bibienas Entwurf (Abb. 43) offensichtlich folgt. Lediglich in einigen Details davon abweichend beziehungsweise mit neuen Akzenten versehen, offenbart das Blatt, dass sich das Motiv dieser symmetrisch angelegten Barockgartenanlage anhaltender Beliebtheit erfreute.[273] Quaglio führt die seitliche Rahmung durch die Säulen fort, indem er die Szenerie mit einem Laubbogen überfängt. Zum Betrachter hin ergänzt er die Motivik der Seitenkulissen mit Wandbrunnen, die menschlichen Skulpturen als Postamente dienen. Zudem versieht er die Wände des Brunnens und der Mauern mit Strukturen, wodurch diese den Eindruck einer Grottierung vermitteln und naturnäher scheinen.

Boskette, die im Zusammenhang mit Gartenanlagen auch auf zahlreichen weiteren kurpfälzischen Gartenentwürfen wiedergegeben sind, werden in den Libretti lediglich zweimal explizit erwähnt: in den Drammi per musica *L'Issipile* und *Ippolito ed Aricia*. *L'Issipile* ist zugleich die einzige von Stephan Schenck ausgestattete Oper, in der Garten und Wald in einer nächtlichen Szene zusammenführt werden.[274] Dementspre-

273 Nicht zuletzt wäre es angebracht zu diskutieren, ob der Galli Bibiena zugeschriebene Entwurf (Abb. 43) nicht ebenfalls mit einem der Mitglieder der Familie Quaglio in Zusammenhang zu bringen ist. Dafür würde u.a. die Gestaltung sowie die Ausrichtung der Boskettbäume sprechen, die in diesem Entwurf (Abb. 44) wie in anderen Zeichnungen der Quaglios oftmals zum Betrachter hin spitz zulaufen (Abb. 52), bei Galli Bibiena und Schenck jedoch eher flächig, den vorherrschenden Achsen der Gartenanlage folgend (Abb. 35 und Abb. 37), dargestellt sind.

274 Eher unwahrscheinlich scheint mir, dass es sich bei dem Entwurf, wie Annette Frese vermutet, um eine Dekoration zur wahrscheinlich 1757 realisierten Oper *Le nozze* handelt, die ebenfalls eine nächtliche Gartenszene fordert. Einerseits wird Schenck nicht, wie sonst üblich, im Libretto als Verantwortlicher für die Ausstattung genannt. Zudem ist unsicher, ob er zur Ausführung noch in der Lage war, da er Anfang Januar 1758 nach langer Krankheit verstarb. Andererseits werden keinerlei Vorgaben zur



Abb. 43: Alessandro Galli Bibiena: Entwurf einer Gartendekoration mit zentraler Brunnenanlage, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35238 Z.



Abb. 44: Joseph Quaglio: Entwurf einer Gartendekoration mit zentraler Brunnenanlage, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q Nr. 131 (ID 49636).

chend scheint mir wahrscheinlich, dass dieser «Notte» übertitelte Bühnenbildentwurf Schencks (Abb. 45) mit der Inszenierung dieser Oper im Zusammenhang steht.
Linkerhand werden abwechselnd gestaffelt erhöhte Rundbrunnen oder Vasen sowie hoch aufragende rustizierte Mauerpfeiler wiedergegeben. Rechterhand und im Prospekt erblickt man einen Laubwald, der im Vordergrund aus kleineren Baumgruppierungen formiert wird.[275] Zwischen beiden Bereichen vermittelt eine Treppe, die von einer höher gelegenen Ebene – möglicherweise einer durch die Laubbäume angedeuteten Gartenterrasse – in die Gehölzzone hinabführt. Schencks Entwurf weicht insofern von der Szenenanweisung ab, als er die beidseitige Flankierung des Wäldchens durch die Gartenanlage zugunsten einer klaren Gliederung in einen architektonisch gestalteten und einen natürlich gewachsenen Bereich aufgibt. Diese Disposition ermöglicht es zum einen, dass die Auftritte der Figuren von den Zuschauern eindeutig der Palastgegend beziehungsweise dem Waldbereich zugeordnet werden können, zum anderen erhöht sie die unterschiedlichen Möglichkeiten des Sichverbergens, zu dem das Wäldchen im Rahmen der Handlung in erster Linie dient.[276]
Eine von der räumlichen Disposition her umgekehrte Situation vermittelt ein den Vordergrund des Bühnenbildes dominierender Wald in *Ippolito ed Aricia*, in dessen Hintergrund ein der Diana «geheiligter Lust-Garthen» zu erkennen ist. Interessanterweise weist das Libretto, das Paul Corneilson zufolge abgesehen von einer Arie identisch mit Carlo Innocenzo Frugonis Vorlage aus demselben Jahr sein soll, bei genauerem Hinsehen im Bereich der Dekorationsbeschreibungen weitere Differenzen auf: zum einen wird Dianas Tempel für die Mannheimer Version von einem Wald umgeben.[277] Zum anderen wird das Verhältnis des soeben erwähnten, Diana geheiligten Gartens zum Boskett umgedreht: Während die Parmenser Version einen «Gran Giardino delizioso Sacro a Diana, che introduce a i Boschi di Aricia» vorsieht, wird dieser in der Mannheimer Version zur «Foresta d'Aricia con veduta in prospetto di delizioso giardino consacrato a Diana».[278]

Gestaltung der Szenerie gemacht, die beispielsweise auf das Vorhandensein eines Bosketts schliessen liessen. Vgl. die biografischen Angaben zu Stephan Schenck bei Teutsch 2004, S. 178. Eine weitere nächtliche Gartendekoration, für die Schenck verantwortlich zeichnet, weist das Dramma per musica *Artaserse* auf: «Real Giardino nel Palazzo de' Rè di Persia. Notte con Luna». Auch in dieser Szenenanweisung findet sich kein Hinweis auf das Vorhandensein eines Bosketts. Dagegen spricht ausserdem, dass Schenck in dem hier besprochenen Entwurf keinen die Szene erhellenden Mond wiedergibt. Vgl. Artaserse 1751.

275 Die Zahlen informieren über die Positionierung der entsprechenden Dekorationsstücke auf der Bühne.

276 Vgl. etwa die Szenenanweisungen für den zweiten Akt: «Esce dal Bosco», «Torna nel bosco», «va agitata per la scena cercando il figlio», «Va verso il bosco». L'Issipile 1754, II, 1. Im Verlauf der sich im Wald abspielenden Handlung wird Learco an einen Baum gebunden (II, 5), wozu einer der im rechten Vordergrund stehenden einzelnen Bäume gedient haben könnte. An dem an der vordersten Bildkante befindlichen Baum kann man schemenhaft eine Figur erkennen, die sich an ihn lehnt; auch am rechten Bildrand ist in der mit Bleistift ausgeführten Vorzeichnung eine Figur zu erkennen.

277 Vgl. Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 91. Bei Carlo Innocenzo Frugoni lautet die entsprechende Szenenangabe «Tempio magnifico di Diana». Vgl. Ippolito, Parma 1759, S. xiii.

278 Ippolito, Parma 1759, S. xiii. – «Grosser, der Diana geweihter herrlicher Garten, der zu den Wäldern der Diana führt.»



Abb. 45: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für eine nächtliche Gartenszenerie, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-140 Z.



Abb. 46: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für eine aus mehreren Baumgruppen gebildete Boskettanlage vor einem Palastflügel, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-183 Z.

Ein weiterer, teilweise kolorierter Bühnenbildentwurf Schencks (Abb. 46) arrangiert unterschiedlich umfangreich gebildete Gehölzzonen im Vordergrund einer Szenerie zu einem Boskett. Der durch die Baumgruppen gewährte Anblick eines konvex gebogenen Galeriegebäudes, dem ein Denkmal vorgelagert ist, erinnert entfernt an die Ansicht eines der Schwetzinger Zirkelgebäude.
Vergleicht man die Bühnenbildentwürfe mit Boskettmotiven aus dem Schenck-Album mit denen der Mitglieder der Familie Quaglio, so fällt auf, dass die Charakterisierung der Bäume und Baumgruppen in den Entwürfen der Quaglios, abgesehen von dem auf Circes Insel wiedergegebenen Mischwald (siehe Abb. 25), weniger individuell ausgeführt ist und die Boskette häufig als formgebendes Gestaltungselement zum Einsatz kommen, beispielsweise als Allee.
Von diesem Gestaltungsprinzip dürfte der Bühnenbildentwurf im vierten Akt der Azione teatrale *Zemira, e Azor* abgewichen sein, für den ein bewaldeter und felsiger Ort innerhalb eines Gartens vorgesehen ist und damit Wildnis und Landschaft zugeschriebene Elemente vergegenwärtigt.
Einige Bühnenbildentwürfe der Quaglios sind mit einem zentralen Torbogen oder Laubengang versehen, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Gartenszenerie in hintereinander gelagerte Gartenzonen unterteilt ist. In diesem Entwurf (Abb. 47) wird der Raum zusätzlich in eine linke und eine rechte Bildhälfte unterteilt. Dies könnte einerseits dem Zweck gedient haben, unterschiedliche Lösungsvorschläge für die Ausstattung und Gestaltung in einem Blatt anzubringen.[279] Andererseits besteht die Möglichkeit, dass der Entwurf sich auf eine der wenigen Szenenanweisungen bezieht, die für beide Bühnenseiten unterschiedliche Ausführungen vorsieht. Für *L'isola d'amore* beispielsweise wird folgende Szenerie entworfen: «Das Ufer des Meers, festlich gezieret. Ein groser Bogen von Rosen und grünem Laubwerk in der Mitte. Ein Vorhof auf der einen Seite hinter dem Bogen. Vor dem Bogen auf der andern Seite die Aussicht eines Tempels mit einem Altar und dem Bildnis der Liebe.» Bei dem Tempel dürfte es sich um denselben handeln, der wenige Szenen später im Zusammenhang mit einem kleinen Wäldchen gefordert wird. Dieser ist mit einem Bildnis der Liebe sowie mit einem des Bacchus ausgestattet. Dementsprechend wäre es denkbar, dass die links hinter den vordersten Bögen sichtbaren Zypressen den Anfang des Wäldchens andeuten und die Szenerie des Tempels in den – hier nicht ausgeführten – Seitenkulissen zum Betrachter hin fortgesetzt wird. Die mittig platzierte Barke mit Baldachin, die durch das Portal erblickt werden kann, deutet auf einen schmalen, nach rechts sichtbar verlaufenden Wasserarm hin, der einen Ausläufer des Meeres darstellen könnte.

279 Vgl. Frese 2004, S. 238.

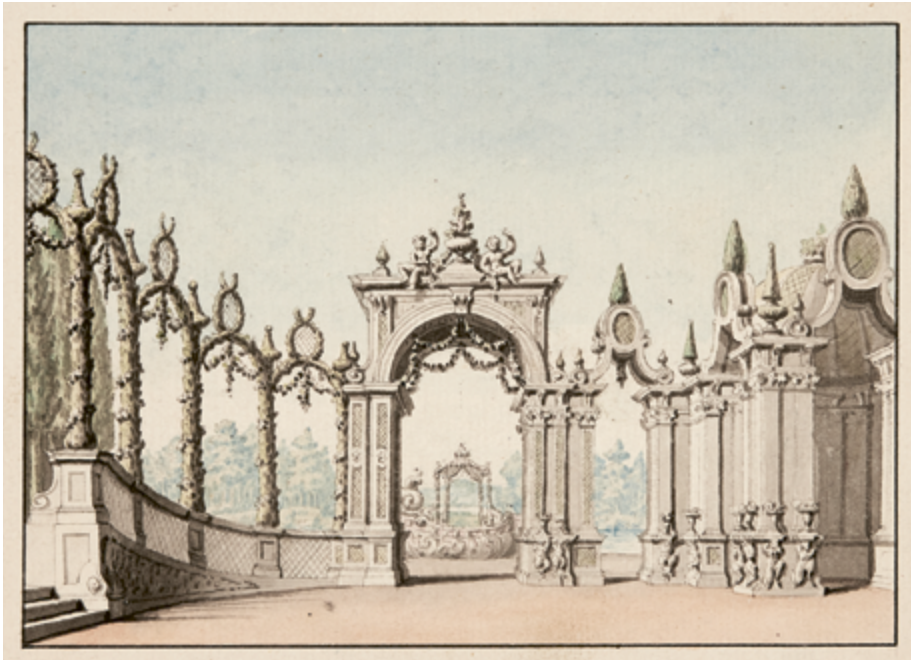


Abb. 47: Quaglio: aus vegetabilischem Material gebildete Bögen und Portal mit Durchblick auf eine Landschaft und Gewässer, D-Mth, Inv.-Nr. IX Slg. Q., Nr. 129 (ID 49651).

Tempel und Denkmäler innerhalb von Natur- und Gartenszenerien

Regelmässig verorten die Szenenanweisungen Tempeldekorationen innerhalb von natürlich beschaffenen Umgebungen oder geben an, dass pflanzliches Material zu ihrem Schmuck verwendet wird. Der Vorhof des Bacchustempels in *L'Issipile* beispielsweise wird mit Weinreben und -blättern dekoriert beschrieben: «Atrio del Tempio di Bacco, festivamente adorno di festoni, di pampini pendenti dagli Archi, e ravvolti alle Colonne di esso: fra le quali vari simulacri di Satiri, Sileni e Bassaridi.»[280] Das Atrium des Dianatempels in *Leucippo* sollte mit Zypressen ausgestattet werden.

Abgesehen von einer gartenähnlichen Dekoration in *Alessandro nell'Indie*, die einen kleinen Bacchustempel als Ausstattungselement fordert und einem transparenten Amortempel, der für die Lustgartendekoration in *Cythère assiégée* vorgesehen ist, sind die Tempelbauten zumeist innerhalb von heilig deklarierten Wäldchen oder Landschaftsszenerien angelegt. Der Jupitertempel in *L'Olimpiade* beispielsweise

280 L'Issipile 1754, I, 1. «Ein Vorhoff des Tempels Bachi mit Wein-Laub, und Bild-Säulen von Satyren und Bassariden geziehret» beziehungsweise «Ein Vorhoff des Tempels Bachi, mit Laubwerck und abhangenden Reben und denen Bögen, auch umwundenen Saulen gezieret, zwischen welchen verschiedene Bild-Saulen von Satyren, Silenen und Aassariden [sic] stehen». Hysipile 1754, Veränderungen der Schaubühne, I, 1.



Abb. 48: Stephan Schenck: Auf der rechten Seite zeigt der Entwurf einen offenen Rundtempel korinthischer Säulenordnung, umgeben von einer Balustrade mit weiblichen Figuren und Opferfeuer, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-022 Z.

steht in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Hain, dessen Bestand an wilden Olivenbäumen angepflanzt wurde, wie es in der deutschen Übersetzung des Librettos präzisierend heisst. Da auch der Zweck ihrer Kultivierung beschrieben wird – die zu Kronen gewundenen Zweige der Bäume sollen den Siegern als Schmuck dienen –, erhält das geforderte Wäldchen die Bedeutung eines Nutzwaldes. Ähnlich verhält es sich mit *L'Issipile* und *Ippolito ed Aricia*, in denen zwei Diana geheiligte Wäldchen zur Darstellung gelangen. Im zweiten Beispiel geht der reinen Boskettdarstellung eine Dekoration voraus, in der ein herrlicher Dianatempel von Wald umgeben gezeigt wird. Ein weiterer Dianatempel wird 1764 im Rahmen von *Ifigenia in Tauride* vergegenwärtigt, wiederum eingebettet in eine Walddekoration; dasselbe gilt für den erwähnten Bacchus und Amor geweihten Tempel in *L'isola d'amore*.

Tempelentwürfe und dazu passende Ausstattungen finden sich sowohl in den überlieferten Bühnenbildentwürfen aus dem Schenck-Album als auch unter denen der Familie Quaglio. Besonders häufig erhalten haben sich Entwürfe antikisierender Rundtempel. Dieser Entwurf eines Monopteros von Schenck (Abb. 48) zeigt einen von einer Terrasse umgebenen Tempelbau, dessen Balustrade mit bewegt scheinenden weiblichen Figuren geschmückt ist. Davor wird ein auf einem Altar brennendes Opferfeuer gezeigt. Die verschiedenen Treppen sowie das auf dem Altar brennende Rauchopfer erinnern entfernt an die Szenenanweisung im dritten Akt von *L'Olimpiade*.

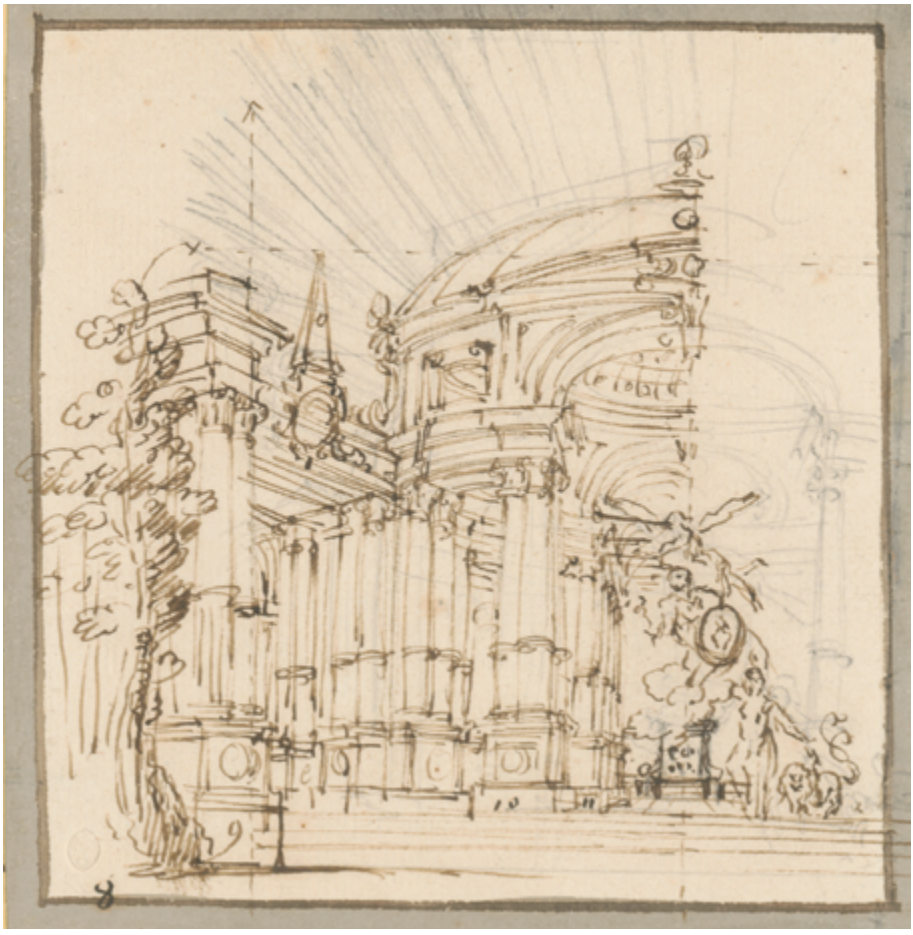


Abb. 49: Stephan Schenck: Entwurf für die Schlussszene von L'allégresse du jour*, in der das Porträt des Kurfürsten in den «Temple d'Immortalité» gelangt, begleitet von den Allegorien Victoire, Renommée und Force, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-156 Z.*

In einem weiteren Entwurf Schencks für einen Rundtempel (Abb. 49) deutet die im Bildvordergrund angegebene Baumkulisse die Umgebung eines Hains an. Die eingezeichneten Zahlen weisen auf die Platzierung der Kulissen, des vermutlich ausgeschnittenen Zwischenhängers (10) sowie des Prospekts (11) hin. Da die Zählung erst bei acht beginnt, ist davon auszugehen, dass die seitlichen Baum- und Waldkulissen sich bis zum Bühnenportal fortsetzten. Aufgrund der angedeuteten Inschrift des Rundaltars sowie der umgebenden Figurengruppe konnte ich den Entwurf der Pantomime allégorique *L'allégresse du jour* zuordnen, die 1754 anlässlich der Genesung Carl Theodors im Auftrag Elisabeth Augustas aufgeführt wurde.[281] Die Zeichnung gibt den Moment wieder,

281 L'Allegresse Du Jour 1754.



Abb. 50: Giuseppe (?) Quaglio: Rundtempel in Parkszenerie, D-Mstgs, Inv.-Nr. 39002 Z.

in dem der durch ein Porträt in Medaillonform versinnbildlichte Kurfürst infolge eines Beschlusses der olympischen Götter in den Rang der Unsterblichen aufgenommen wird und in den «Temple de l'immortalité» gelangt. Mithilfe der Szenenbeschreibung lassen sich zudem bestimmte gestalterische Details sowie die einzelnen Figuren identifizieren:

> On lit ces mots dans un pied d'Estal au dessous de l'Electeur & qui s'adressent aux Peuples [gemeint sind die um die Gesundheit ihres Herrschers bangenden Mannheimer Bürger]. / LE CIEL VOUS L'A RENDU. / L'Electeur est accompagné de la Victoire & de la Renomée qui sont en l'air, & de la Force qui est à ses côtés avec son Lion.[282]

282 Ebd., o. S.



Abb. 51: Giuseppe Quaglio: Dekorationsentwurf für einen Tempel mit Anklängen an den Minervatempel innerhalb einer Boskettszenerie, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q., 154 (ID 35155).

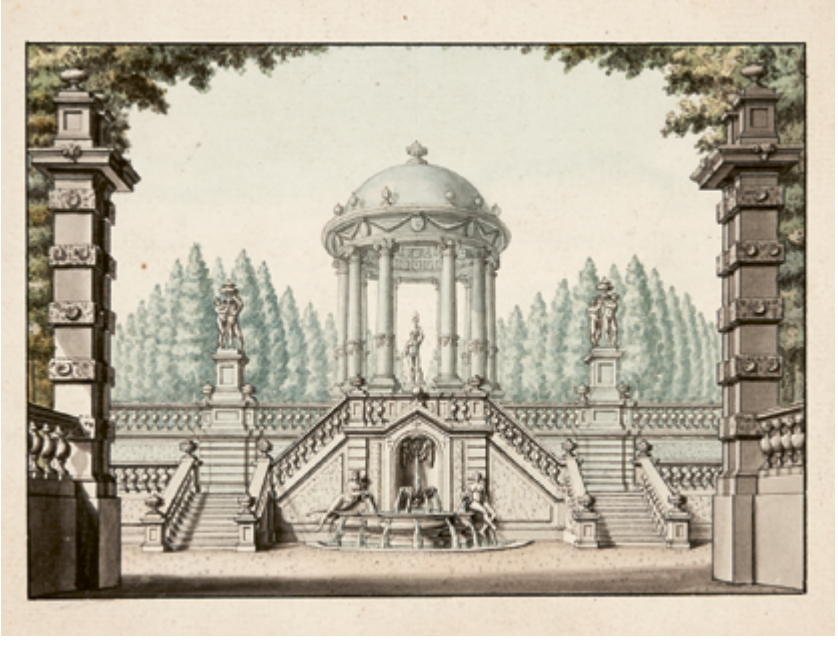


Abb. 52: Quaglio: Dekorationsentwurf für eine Variation des Apollotempels innerhalb einer Parkszenerie, D-Mth, Inv.-Nr. IX Slg. Q., Nr. 61 (ID 49658).

Die über dem Altar schwebenden, vermutlich durch eine Wolkenmaschine gestützten Figuren stellen die geflügelte und Trompete blasende Fama sowie die das Medaillon haltende Allegorie des Sieges dar. Die dem Tempel seitlich vorgelagerten Bäume dürften die irdische Zone Mannheims repräsentieren, innerhalb der das kurpfälzische Volk mit den übrigen Göttern zusammentrifft, um mit Tänzen die Freude über die Genesung ihres Fürsten zum Ausdruck zu bringen.
Dieser Entwurf eines Rundtempels mit einer Statue von Giuseppe (?) Quaglio (Abb. 50) ist in eine Park- oder Landschaftsszenerie eingebettet und enthält somit Anklänge an den nach pittoresken Prinzipien angelegten Landschaftsgarten, für den die Ausstattung mit Tempelbauten ein typisches Merkmal war.[283] Hirschfeld unterstreicht, dass es das Verdienst der Briten gewesen sei, «die Gebäude in Form der Tempel des Alterthums [nach dem Vorbild der Römer] zuerst in die Gärten wieder eingeführt» zu haben.[284]
Ab den späten 1760er-Jahren sollten im Schwetzinger Schlossgarten ebenfalls Tempelbauten entstehen – darunter Minerva- und Apollotempel –, deren Anlage auffallende Ähnlichkeiten mit einigen der von der Familie Quaglio für die Bühne entworfenen Modellen aufweisen. Der Entwurf von Giuseppe Quaglio in Abb. 51 beispielsweise weist mit seiner Einbindung in ein Wäldchen, der offenen Cella, den vier Säulen korinthischer Ordnung, den vier zum Tempel hinaufführenden Stufen sowie der erhöhten Lage deutlich erkennbare Anklänge an den Schwetzinger Minervatempel auf.
Gleichzeitig sind durch die halbkreisförmige Gestaltung der Cella als Apsis, den Schmuck des vorgelagerten Treppenaufgangs mit Blumengirlanden haltenden weiblichen Figuren und nicht zuletzt durch die zentrale Skulptur, die keine Ähnlichkeit mit der Schwetzinger Minervafigur besitzt, eindeutige Abweichungen gegeben. Die mittig platzierte nackte Figur steht deutlich erhöht auf einem Sockel und hält in der linken Hand einen Bogen, während die Rechte gen Himmel erhoben ist. Sie weist Ähnlichkeit auf zu einer Figur, die auf einem weiteren Bühnenbildentwurf der Quaglios (Abb. 52) wiedergegeben ist. Dieser nimmt in unterschiedlicher Hinsicht Bezug auf den Apollotempel im Schlossgarten (siehe Abb. 65–67): Von der erhöhten Platzierung des Tempels über die Säulenordnung und die Gestaltung der kassettierten Kuppeldecke bis hin zum Aufgreifen der Wasserthematik mit dem Wandbrunnen, dessen mittleres Becken von zwei Najaden flankiert wird, sind Ähnlichkeiten mit dem Schwetzinger Vorbild gegeben. Zwischen den hier mit Gebinden versehenen Säulen wird die Figur erkennbar, die im Unterschied zum vorigen Beispiel seitenverkehrt gezeigt wird und eine Fackel in der erhobenen Hand trägt. Auch wenn Apoll bisweilen ebenfalls mit Bogen ausgestattet dargestellt wird, weckt die Kombination von Fackel und Bogen insbesondere Assoziationen entweder zu Amor oder der «Diana lucifer», wie sie beispielsweise in Joachim Sandrarts *Iconologia deorum* gezeigt und beschrieben wird.[285]

283 Vgl. Lauterbach 2012, S. 3 f.
284 Hirschfeld 1985, Bd. 3 [Bd. 1], S. 61.
285 Brennende Fackel und Bogen sind Ripa zufolge die Attribute der «Forza d'Amore»: «Cupido con l'ali alle spalle, con l'arco in mano, & le saette in mano, & con la faietra al fianco, la mano sinistra alzata verso il Cielo, donde scendono alcune fiamme di fuoco, insieme con molte saette spezzate, che gli piouano intorno da tutte le bande, mostrandosi così, che Amore può tanto che rompe la forza



Abb. 53: Angelo I. Quaglio nach Joseph (?) Quaglio: Variation des Minervatempels innerhalb einer Boskettszenerie, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q., 398 (ID 49648).

Zwar ist die Giuseppe (?) Quaglios Rundtempel schmückende Skulptur (siehe Abb. 50) nur schemenhaft ausgeführt, doch lässt sich auch bei ihr eine erhobene Hand identifizieren, weshalb es möglich ist, dass es sich dabei um dieselbe göttliche Figur handelt. Die Beispiele machen deutlich, dass davon auszugehen ist, dass die Tempel auf der Bühne abhängig vom Handlungskontext als unterschiedlichen Gottheiten geweiht inszeniert wurden.

In manchen Bühnenbildentwürfen wird ausserdem ganz auf die Wiedergabe einer den Tempelbau zierenden Figur verzichtet, wie in einem erneut den Minervatempel variierenden Entwurf der Quaglios (Abb. 53).

Auch wenn der ursprüngliche Zusammenhang der in den Park eingebundenen Tempelbauten für die mit ihnen vertrauten Opernbesucher erkennbar gewesen sein dürfte, wurden auch die bekannten Vorbilder auf der Bühne in neue dramaturgische und inhaltliche Zusammenhänge gebracht. Für die Zuschauer entfaltete sich dadurch ein reizvolles Wechselspiel zwischen Bekanntem und Neuem. Dafür, dass, wie bereits erwähnt, bestehende Tempeldekorationen im Bühnenfundus umgewidmet wurden,

di Giove, & incende tutto il mondo.» Ripa 1603, S. 171. Zu den Attributen Bogen und Fackel für Diana vgl. Sandrart 1680, S. 38 f. sowie die entsprechenden Abbildungen auf Platte D.



Abb. 54: Stephan Schenck: Halbseitiger Entwurf für eine Boskett- oder Waldszenerie mit einem Denkmal, das mit einer zentralen, antik gewandeten Kriegerfigur sowie mehreren Büsten und einem Obelisken ausgestattet ist, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-24 Z.

spricht auch die Diskrepanz zwischen den in den kurpfälzischen Libretti angegebenen Gottheiten, denen die Tempel geweiht waren – vielfach Diana, in wenigen Fällen auch Amor oder Bacchus –, und den im Fundus des Mannheimer Nationaltheaters aus den Jahren 1778 und 1780 befindlichen «Jupiter-, Blumen-, Sonnen- und Bellonatempel[n]» und «Zeustempel».[286]

Nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass auch andere religiöse Kultstätten und Denkmäler in naturnahen Szenerien verortet waren. Dazu gehört der dem liceischen Jupiter gewidmete Altar in *Leucippo*, der auf einer grossen Lichtung innerhalb eines «bosco sacro» platziert werden sollte, wodurch dieser die Bedeutung eines sakralen Raums erhielt. Ein vergleichbares Setting hat sich aus der Feder Schencks (Abb. 54) erhalten. In seinem Entwurf erscheint eine mit einem Kriegerdenkmal ausstattete Waldlichtung und erhält dadurch die Bedeutung eines Memorialortes. Für eine Kultivierung des Wäldchens durch Menschenhand spricht abgesehen von dem Denkmal gleichzeitig auch der regelmässige Wuchs der den auf die Lichtung axial zuführenden Weg säumenden Laubbäume, die hinter den einander umwindenden Bäumen anschliessen. Die Gestalt

286 Sommerfeld 1927, S. 53.

des Baumes links im Vordergrund hingegen, dessen abgebrochener Aststumpf sowie das Gestrüpp, das hinter dem Baumstamm emporwächst, suggerieren gleichzeitig, dass es sich um den Abschnitt eines wenig beziehungsweise nur teilweise kultivierten Waldstückes handelt. Diesen Eindruck unterstützen neben der unebenmässigen Beschaffenheit des Bodens auch die in dem Entwurf zentral platzierten, einander umwindenden Bäume, deren dem Denkmal zugeneigte Blätterkronen Schatten spenden. Der Obelisk verstärkt den Eindruck einer Gedenk- oder Grabstätte innerhalb der Natur, vergleichbar der in *L'Issipile* geforderten Situation eines abgelegenen Ortes, der mit Zypressen sowie mit den Grabmälern der antiken Könige von Lemnos geschmückt ist.
Der auf einem reich geschmückten Sockel angebrachte, allseitig zugängliche Obelisk in einem anderen Entwurf aus dem Schenck-Album (siehe Abb. 48, links) verleiht dem vermutlich ebenfalls innerhalb einer Landschaftsdekoration zu platzierenden Ausstattungselement eine Memoria stiftende Funktion.[287] Unter dem Bildnis einer pastoral gewandeten Frau ist ein an zwei gekreuzten Speeren befestigtes Vlies zu erkennen, in dem Feld daneben ein Helm – möglicherweise handelt es sich auch hierbei um ein dem Andenken von Kriegern gewidmetes Denkmal.

287 Zu den unterschiedlichen Varianten der Ausstattung von Gärten mit Grabstätten vgl. Winter 2018.

3 Die Gartenanlage bis zum Ende der Mannheimer Regierungszeit von Carl Theodor und Elisabeth Augusta

Das unter Kurfürst Johann Wilhelm, dem Gatten Anna Maria Luisa de' Medicis, wieder errichtete und umgestaltete Schloss Schwetzingen wurde nach seinem Tod 1716 unter seinem Bruder und Nachfolger Carl Philipp fertiggestellt.[1] Auf Letzteren geht auch die Gartenanlage zurück, die dem jungen Kurfürstenpaar, Carl Theodor und Elisabeth Augusta als Grundlage für die Neugestaltung diente. Sie entstand im Zusammenhang mit dem Bau eines dem Schloss gegenüberliegenden Orangeriegebäudes, das zwischen 1718 und 1728 nach Plänen von Alessandro Galli Bibiena einschliesslich eines südlichen Verbindungsgangs zum Schloss, der Galerie, vollendet worden war (Abb. 55).[2] Auf der dem Verbindungsgang gegenüberliegenden Seite wird der Garten von zwei parallel verlaufenden Baumreihen sowie einer Umfassungsmauer begrenzt.[3]

Aus dem Enteignungsplan (Abb. 56, siehe auch Abb. 3) ist sowohl die Anlage von Schloss, Orangerie und dem die beiden Bauten verbindenden Gebäude ersichtlich als auch der sich dazwischen aufspannende «alte Lustgarten» aus Carl Philipps Zeit. «[S]chier wie ein kleiner Wald bestellet» war der kleine, aber zeitgemässe Garten dem Reisenden Johann Friedrich Uffenbach zufolge, der 1731 Schwetzingen besuchte und auf die grosse Anzahl «italienische[r] Gewächse und Bäume» Bezug nahm, die im Sommer als Kübelpflanzen im Freien aufgestellt waren.[4] Dazwischen waren überlebensgrosse, vergoldete Statuen zu sehen.[5] Ausserdem erwähnt Uffenbach die Höhe des Wasserstrahls in dem zentral gelegenen Bassin von 40 Schuh sowie die dazu erforderliche Technik.[6] Kurfürst Carl Philipp scheint dem Garten eine für die Wahrnehmung seines laut Zedler «trefflich» renovierten Lust- und Jagdschlosses ausschlaggebende Wirkung beigemessen zu haben.[7] Eine mit Mannheim und Schwetzingen die Hauptstätten seines Wirkens verherrlichende Druckgrafik (Abb. 57) stellt Carl Philipp vor der Gartenfront des Schwetzinger Schlosses mit der Fontäne und einigen der an der Mittelallee gelegenen Beetkompartimente dar.[8] Die den ovalen Rahmen des kurfürstlichen Porträts

1 Vgl. Fuchs 2008, S. 14–17.
2 Vgl. Wertz 1999, S. 59 f. Zum Bau der alten Orangerie und des Gartens vgl. auch Martin 1933, S. 90–95, 133–137.
3 Die Mauer wird erwähnt bei Schmitt 2016, S. 124.
4 Arnim 1928, Sp. 158. Vgl. Heber 1986, S. 401.
5 Ebd.
6 Der «beau Jet d'eau» findet in den *Amusemens des eaux de Schwalbach* ebenfalls Erwähnung. Amusemens des eaux de Schwalbach 1738, S. 319.
7 Zedler, Art. Schwetzingen, 1743, Sp. 487.
8 Vgl. auch die Abgaben bei Werner 2006, S. 10.

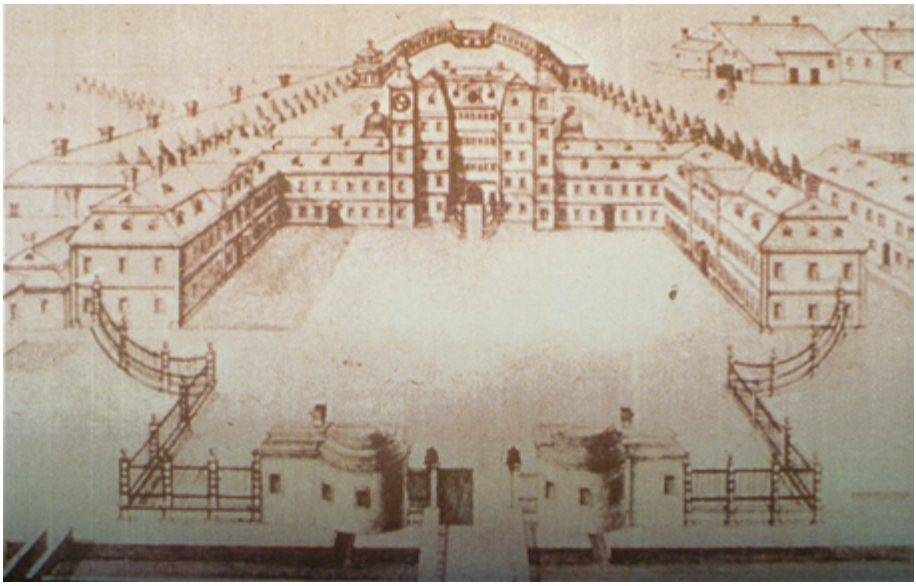


Abb. 55: Unbekannte Hand: Ansicht des Schlosses mit Garten und Orangerie, erste Hälfte 18. Jahrhundert.

umwindende Girlande aus Früchten und Blumen vergegenwärtigt einige der botanischen Schätze, die im Garten beziehungsweise in der Orangerie kultiviert wurden.[9] Als Vorlage für den Schwetzingen betreffenden Ausschnitt der Druckgrafik diente vermutlich ein in Schloss Sünching befindliches Gemälde (Abb. 58), auf dem nicht nur die Fontäne sowie die im Parterre aufgestellten Kübelpflanzen, sondern neben marmorweiss gehaltenen Statuen auch die bei Uffenbach erwähnten vergoldeten Exemplare deutlich zu erkennen sind.[10]

Die unter Carl Philipp entstandene Anlage des Gartens wird oftmals mit der eines italienischen «giardino segreto» verglichen.[11] Der Mannheimer Hofbibliothekar Theodor von Traitteur beschreibt ihn 1802 als im «le notrischen Geschmack» angelegt.[12] Dabei bleibt unklar, welche Gartenelemente er als im Stile André Le Nôtres, des Gartenarchitekten des französischen Königs Ludwig XIV. und Schöpfers unter anderem der Versailler Gartenanlage, anspielt. Wahrscheinlich bezieht sich der aus der Warte des beginnenden 19. Jahrhunderts auf die Anfänge des Schwetzinger Gartens zurückblickende Traitteur

9 Zu den Beständen von Orangerien vgl. Wimmer 1999. In dem Beitrag findet sich unter anderem auch eine Abbildung des Adamsapfels, der einen Bestandteil der Girlande ausmacht.

10 Mein Dank geht an dieser Stelle an Dr. Ralf Richard Wagner, der mich auf das Gemälde aufmerksam gemacht hat.

11 Vgl. Martin 1933, S. 137; Heber 1986, S. 400; Reisinger 2008, S. 61. Zum Wesen des «Giardino segreto» vgl. Venturi 1993.

12 Vgl. Traitteur 1802, S. 55.

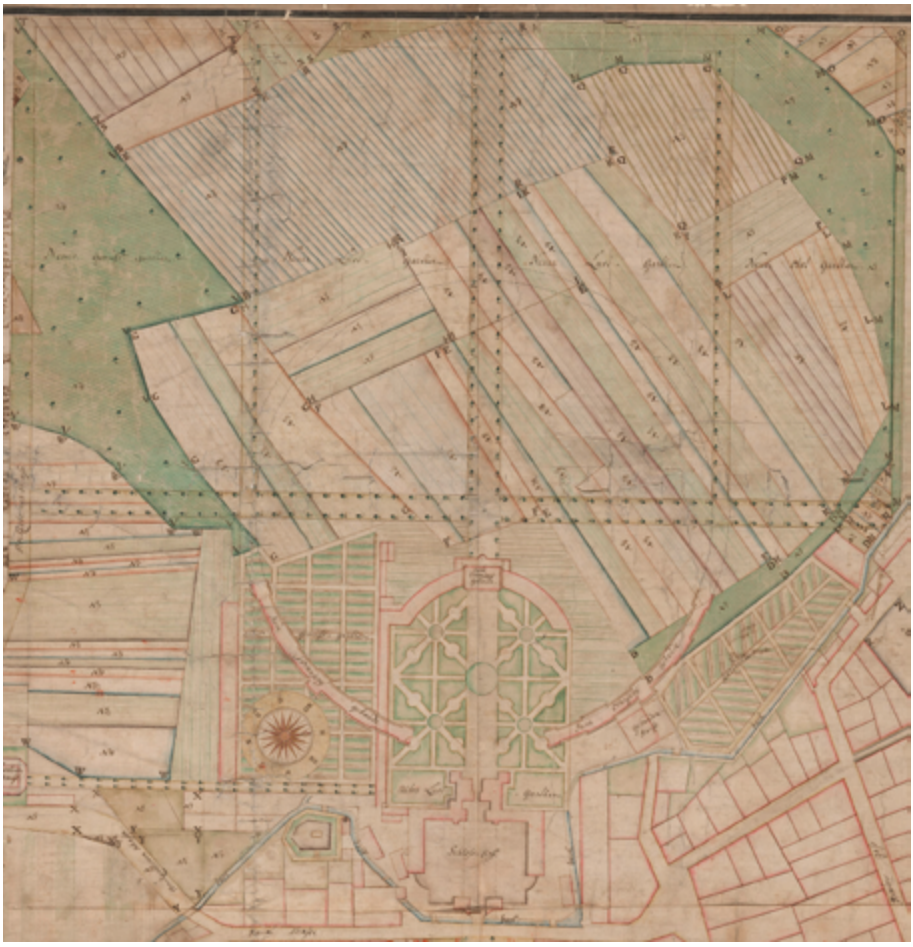


Abb. 56: Enteignungsplan Schwetzingen, Ausschnitt, 1748–1760.

auf die geometrische Anlage unter anderem im Bereich der Parterregestaltung, die vielfach mit der «französischen» Gartenkunst gleichgesetzt wurde.
Die Um- und Neugestaltung des Gartens unter dem jungen Kurfürstenpaar setzte im Jahr 1753 nach einem Plan des zweibrückischen Hofgärtners Johann Ludwig Petri ein. Dieser war auf Empfehlung von Herzog Christian IV. von Zweibrücken an den kurpfälzischen Hof gelangt. 1755 übernahm er nach dem Tod von Johann Baptist Mourian dessen Amt als Oberhofgärtner in Schwetzingen, das er bis zu seinem Entlassungsgesuch im Februar 1758 innehatte.[13] Die erste Phase der Gartengestaltung endete, als auch sein Schwager und Gehilfe, Ludwig Wilhelm Koellner, der seit Mai 1755 als

13 Vgl. Heber 1986, S. 402 f. Zum Gärtner Petri und seinen verschiedenen Tätigkeiten vgl. Lohmeyer 1937.



Abb. 57: Kurfürst Carl Philipp vor einer Ansicht Schloss Schwetzingens vom Garten her, Kupferstich, Ausschnitt, um 1725.

Hofgärtner in Schwetzingen arbeitete, 1761 den Hof verliess und Nicolas de Pigage mit der Weiterentwicklung und Erweiterung der Anlage beauftragt wurde.[14]
In Zweibrücken, wo Petri die meiste Zeit verbrachte, war er währenddessen weiterhin als Hofgärtner tätig.[15] Darüber hinaus war er zwischen 1752 und 1756 auch in Oggersheim beschäftigt, wo er im Auftrag von Herzog Christians Bruder Friedrich Michael, dem Schwager des Kurfürstenpaares, den Garten erweiterte und umgestaltete. Bei der Oggersheimer Gartenanlage wurde jedoch ein gänzlich anderes Konzept verfolgt als in Schwetzingen. Hier hatte Petri seinen Entwurf auf einen im chinesischen Stil gestalteten Pavillon auszurichten, der sowohl als Point de vue als auch als Belvedere diente. Darüber hinaus war er beauftragt, eine Badhausanlage oder Eremitage mit einzuplanen.[16] In Petris Arbeiten erkennt Karl Lohmeyer einen Stil des Übergangs zur landschaftlichen

14 Vgl. Heber 1986, S. 402.
15 Vgl. ebd.
16 Vgl. Lochner 1960, S. 81.



Abb. 58: Kurfürst Carl Philipp vor einer Ansicht von Schloss und Garten Schwetzingen, um 1728.

Gestaltung von Gärten und erläutert am Beispiel von Schloss Jägersburg seine Fähigkeit, Lustschloss, Garten und Umgebung in einmaliger Art und Weise zu verbinden.[17] Gerade während der 1750er-Jahre bemühte sich Elisabeth Augusta gemeinsam mit ihrem am Mannheimer Hof weilenden Schwager Friedrich Michael darum, den re-

17 Lohmeyer 1937, S. 9.

präsentativen Charakter des Hoflebens zu steigern, unter anderem indem sie aktiv die Entwicklung der «spectacles» gestaltete. Dementsprechend wäre es zumindest verwunderlich, wenn sie nicht auch bei der für das repräsentative Erscheinungsbild des Lustschlosses ausschlaggebenden Gartengestaltung ein Wort mitzureden gehabt hätte. Dass sie in dieser Hinsicht eigenen Gestaltungswillen bewies, verdeutlicht ihr späteres Engagement beim Garten von Schloss Oggersheim, das sie nach Friedrich Michaels Tod 1768 von ihrem Gatten geschenkt bekam und als Sommerresidenz nutzte. Nicht zuletzt machen der von ihr in Ziesenis' Porträt (siehe Abb. 6) zum Ausdruck gebrachte Anspruch auf Schwetzingen, ihre Aneignung der Räumlichkeiten des Vorgänger-Kurfürsten im Lustschloss und die damit einhergehenden Wohnverhältnisse während der ersten Phase der Gartengestaltung eine Beteiligung auch an der Konzeption der in der Gartenanlage wiedergegebenen Inhalte wahrscheinlich.

Die Gartenanlage ab 1753

Der 1748 von Carl Theodor in Auftrag gegebene nördliche Zirkelbau nach einem Entwurf von Alessandro Galli Bibiena wirkte gestaltgebend auf jegliche zukünftige Garten- und Schlossgestaltung.[18] Dies umso mehr, nachdem ein in Betracht gezogener Schlossneubau unter der Leitung des Architekten Nicolas de Pigage, welcher der Sommerresidenz auch architektonisch ein angemessenes Ansehen verliehen hätte, nicht realisiert wurde.[19]

Petri hatte sich 1752 einen Überblick über das umzugestaltende Gebiet verschafft und gemeinsam mit dem Architekten Franz Wilhelm Rabaliatti unterschiedliche Möglichkeiten für die Platzierung des mit dem ersten Zirkelbau korrespondierenden zweiten Flügels erörtert. Ein entsprechendes Gutachten wurde dem Kurfürsten, begleitet von einem zwei unterschiedliche Varianten visualisierenden Plan (Abb. 59), im Januar 1753 übergeben.[20] Rabaliattis Vorschlag, das neue Zirkelgebäude unter Einbezug des vorhandenen Schlossbaus zu realisieren, wurde entsprochen und der Bauauftrag am 8. Juni 1753 an ihn erteilt. Anders als der bereits bestehende Zirkelbau sollte dieser keine Orangerie beherbergen, sondern war für die Unterbringung der Gesellschaftsräume bestehend aus Spiel-, Tanz- und Speisesaal vorgesehen.[21] Die Fertigstellung des zweiten Zirkelbaus, der über einen Abschnitt des verbliebenen alten Verbindungsgangs mit dem Schlossbau verbunden wurde, erfolgte unter Nicolas de Pigages Leitung im

18 Claus Reisinger geht davon aus, dass zunächst die Anlage eines in die Landschaft hinausweisenden Jagdsterns geplant war und dass dieser Form entsprechend zuerst vier zu einem Kreis zusammengefügte viertelkreisförmige Segmente vorgesehen waren, in deren Mitte ein Schlossbau platziert werden sollte. Vgl. Reisinger 2008, S. 64–66.

19 Vgl. ebd., S. 66–68. Das Vorhaben kam wahrscheinlich aufgrund der dafür kalkulierten Kosten und des erwähnten Schlossneubaus in Benrath, der ab 1755 vorgesehen war, nicht zur Ausführung. Vgl. Uerscheln, Schloss Benrath, 2006, S. 19.

20 Vgl. Martin 1933, S. 112 f.

21 Vgl. Fuchs 2008, S. 40–43; Etrennes palatines 1769, o. S.

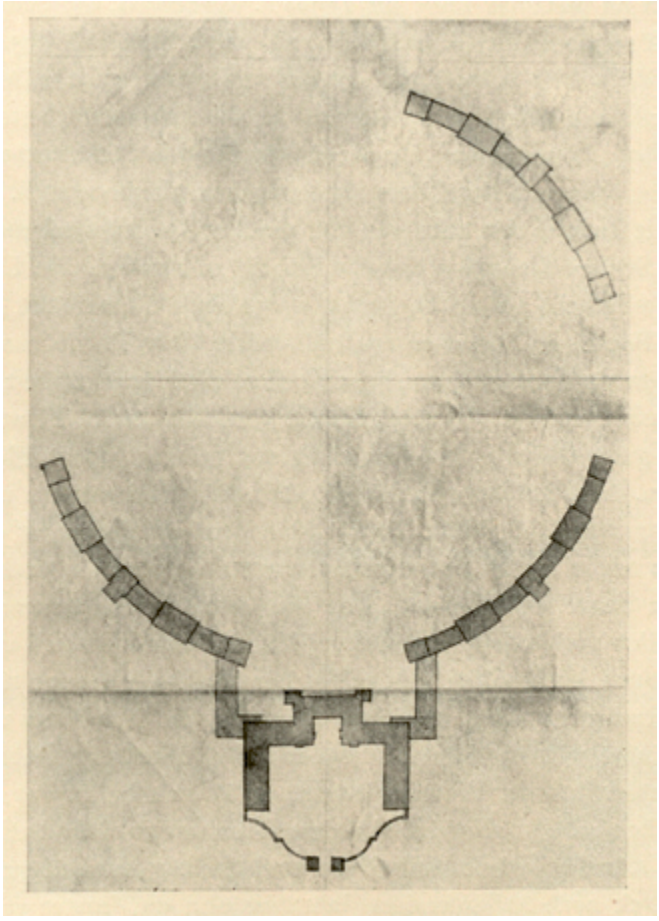


Abb. 59: Franz Wilhelm Rabaliatti: Projekt für die Situation des zweiten Zirkelhauses, 1753.

August 1755.[22] Beide Festsäle versah Giuseppe Antonio Albuccio mit stuckierten Dekorationen, die die Jagd thematisieren.[23]
Ausgerichtet an der durch die Zirkelgebäude vorgegebenen räumlichen Situation entwirft Petri eine sich in ost-westlicher Richtung erstreckende Gartenanlage. Der von ihm vorgelegte Idealplan (Abb. 60) wird am 28. Mai 1753 genehmigt. Sein Gartenentwurf zeigt Parallelen zu den vom Gartentheoretiker Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville in *La théorie et la pratique du jardinage* formulierten formalen und stilistischen Vorga-

22 In diesem Abschnitt des alten Gangs wurden 1866 Zeichnungen von Hirschen entdeckt, die etwa zwischen 1710 und 1720 entstanden sein dürften und die einen weiteren Hinweis auf die frühere Funktion des Schlosses geben. Vgl. Martin 1933, S. 95.

23 Vgl. Heber 1986, S. 293.

ben.[24] Im Bereich der Farbgestaltung der Broderien wählte Petri jedoch einen eigenen Ansatz.[25] D'Argenvilles 1709 in zwei Teilen erstmals erschienenes Werk wurde 1713 in einer erweiterten Ausgabe in vier Teilen erneut aufgelegt. Abgesehen von weiteren französischen Ausgaben erschien *La théorie et la pratique du jardinage* bis zum Jahr 1761 in verschiedenen deutschen Übersetzungen. Auch nachdem der Landschaftsgarten nach englischem Vorbild im deutschen Sprachgebiet Einzug gehalten hatte, wussten die Zeitgenossen die «Universalität» von d'Argenvilles Aussagen zur Gartenkunst nach wie vor zu schätzen. Stefan Schweizer schreibt dem Werk die Bedeutung einer die «Gattung ‹Gartenkunst› maßgeblich etablierenden Theorie» zu.[26] D'Argenville hatte ausserdem wesentlichen Anteil daran, dass das Ansehen der Gärtner aufgrund ihres tätigkeitsspezifischen Wissens zunahm. Besser als ein Architekt könne ein Gärtner abschätzen, ob sich ein bestimmtes Gebiet für eine Gartenanlage eigne und wie sich das Verhältnis zwischen einem Bauwerk und dem sich darauf beziehenden Garten zu gestalten habe.[27]

Auch Petri war sich offenbar seiner Rolle als «dessinateur», als Entwerfer, von Gartenanlagen bewusst, was sein 1781 datiertes Porträt von Johann Caspar Pitz nahelegt, auf welchem er mit Gartenplan und Zirkel, den auf seine konzipierende Tätigkeit verweisenden Attributen, zu sehen ist.[28] Sein Schwetzinger Gartenplan (Abb. 60) veranschaulicht dieses Selbstverständnis ebenfalls. Zugunsten einer symmetrischen Gartenanlage verzichtet Petri in seinem Plan sowohl auf eine der Realität entsprechende Wiedergabe des Schlossbaus als auch auf die Einzeichnung der bereits bestehenden Bauten des Gesandten- und des Theaterhauses, die sich hinter dem nördlichen Zirkelgebäude befanden.[29] Die Zirkelgebäude scheinen daher losgelöst vom Schlossbau und auch dort von Bosketten hinterfangen, wo bereits Architekturen vorhanden waren. Durch die Umkehrung des gewohnten Verhältnisses von Schlossbau, Flügelbauten und Garten in Petris Plan wirkt die Architektur zugleich eher dem Garten zugeordnet, anstatt den Eindruck zu erwecken, dass der Garten sich auf das Schlossgebäude beziehe.[30] Die genannten Merkmale betonen die Selbständigkeit des Entwurfs, der so auch unabhängig vom Schwetzinger Kontext als gelungener Riss des Gärtners angesehen werden kann.

Petri führt den aus den beiden Zirkelbauten formierten Halbkreis vermittels zweier viertelkreisförmiger, aus mit Draht gebundenem Lattenwerk gefertigter Bogengänge, der «berceaux de treillage», zum Kreis fort.[31] Sie wurden mit wildem Wein berankt.[32]

24 Vgl. Wertz, Wasserkunst, 2007, S. 86.
25 Zu Petris Farbgestaltung vgl. Hansmann 2009, S. 265.
26 Schweizer 2013, S. 293, 281.
27 Vgl. ebd., S. 289 f.
28 Vgl. die Wiedergabe des Porträts unter anderem in Wertz 2016, S. 123.
29 Vgl. Martin 1933, S. 141.
30 Horst Bredekamp beobachtete ein analoges Ordnungsprinzip in den in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angefertigten Plänen der Herrenhauser Lustgartenanlage. Vgl. Bredekamp 2012, S. 23, 26. Josef Kieser wählt für seinen ebenfalls um 1753 entstandenen Idealplan (siehe Abb. 12) denselben Blickwinkel auf das Schloss wie Petri. Die in der Folgezeit entstandenen Pläne platzieren das Schloss jedoch an der Unterseite des Gartens.
31 Zur Konstruktion der «berceaux de treillage» vgl. Uerscheln/Kalusok 2009, S. 67, 287.
32 Zur Berankung der Schwetzinger Berceaux vgl. Schmitt 2016, S. 131.

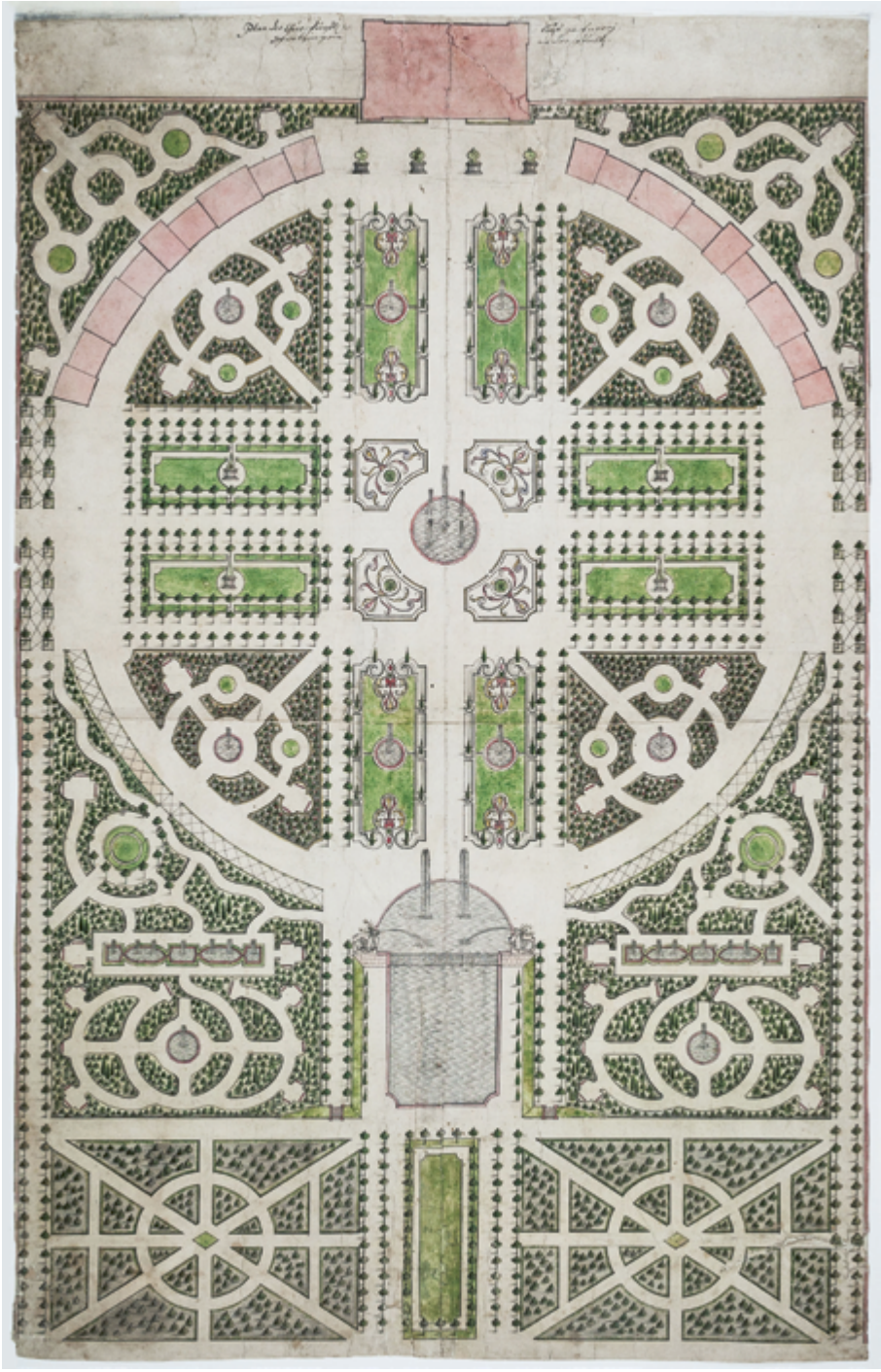


Abb. 60: Johann Ludwig Petri: Idealplan der Schwetzinger Gartenanlage, 1753.

Die primäre Perspektive auf eine Gartenanlage entfaltet sich d'Argenville zufolge aus dem Schloss beziehungsweise von der davor gelegenen Terrasse aus.[33] Von diesem Standpunkt aus bietet Petris Plan einen Ausblick über die seitlich von Boskettzonen gerahmten ornamental gestalteten Parterreflächen und den dahinterliegenden Hirschbrunnen mit dem anschliessenden, tiefer gelegenen Spiegelbassin. Dahinter schliesst ein schmaler, von umlaufenden Baumreihen gerahmter und durch seitliche Baumalleen gesäumter Rasenteppich, ein «Parterre à l'Angloise», den Garten nach Westen hin ab. Kunstvoll gestaltete Parterreflächen sind innerhalb des Kreises symmetrisch beiderseits der Mittelachse angeordnet; die Querachse ist mit weniger aufwendigen Parterres geschmückt. Das Zentrum der vier rechteckig angelegten Flächen am Eingang und am Ausgang des Zwickels bilden jeweils Bassins mit springenden Wassern, auch die vier mit filigranen Mustern ausgestatteten Beete in der Mitte des Zirkels umgeben ein Becken, in dessen Mitte ein Wasserstrahl hoch aufschiesst und um das herum vier kleinere Strahlen angeordnet sind. Auch aus den das Schloss flankierenden Zirkelbauten konnte auf den Garten geblickt werden: Von den jeweiligen Mitteltrakten aus wurde der Blick entlang der diagonalen Schneisen durch die mit Fontänen geschmückten Buschwerke über die mit floralen Mustern gestalteten Zwickel sowie das mittig gelegene Rundbassin bis in die hinter den Berceaux gelegenen Boskettzonen geführt.

Boskette

Einen wichtigen Teil seines Gartenentwurfs widmet Petri dem Thema des Waldes in Form der detaillierten Ausgestaltung unterschiedlich beschaffener Boskettzonen. D'Argenville betont deren grundlegende Bedeutung insbesondere für das Landhaus: «une Maison de Campagne sans Bois, est défectueuse en une de ses principales parties».[34] Ohne Wälder und Boskette, die den umfangreichsten Schmuck der Gartenanlage darstellen würden, könne ein Garten nicht als gelungen bezeichnet werden. Zu den insgesamt sechs verschiedenen waldartigen Formen zählt er unter anderem die hochgewachsenen «Forets ou grands Bois de haute futaïe», die er als «brutes & champêtres» bezeichnet und die lediglich auf dem Land oder in grossen Parks angemessen und mit sternförmigen Alleen durchzogen seien.[35] Die in den Gärten am häufigsten anzutreffenden, besonders schönen und kostbaren Boskette seien jedoch die mittelhoch gewachsenen «Bosquets découverts à compartiment». Diese würden, den Parterres vergleichbar, einen Überblick erlauben und die Kommunikation der unterschiedlichen raumbildenden Massnahmen nachvollziehbar machen. Besonderes Lob erfahren die aufgrund ihres langsamen Wuchses selten anzutreffenden immergrünen «bois verds» bei d'Argenville.[36] Auch hebt er die besondere Eignung von Eiben, Pinien, Zypressen unter anderem zur Bildung von Bosketten, Alleen und Palisaden hervor.[37]

33 Zur zentralen Perspektive auf den Garten vgl. Schweizer 2013, S. 290.
34 D'Argenville 1713, S. 63.
35 Ebd., S. 64.
36 Ebd., S. 66.
37 Vgl. ebd., S. 167 f. D'Argenville betont die Besonderheit der für sein Werk angefertigten illustrierenden Kupfertafeln zu den unterschiedlichen Boskettformen, da in anderen Abhandlungen zur

Der erkennbaren Wiedergabe der Baumsignaturen lässt Petri in seinem Entwurf grosse Sorgfalt zukommen. Auch unabhängig von d'Argenvilles Standardwerk scheint Petri ein genuines Interesse an der sorgfältigen Planung und Ausführung von Boskettbereichen gehabt zu haben. So zeigt er auch bei seinem Entwurf für die Gestaltung der Parkanlage von Schloss Jägersburg für Herzog Friedrich Christian IV. eine Vorliebe für Boskettanlagen.[38] Diese offenbart sich nicht zuletzt bei der das Badhaus umgebenden «petite foret, artistement plantée», des Oggersheimer «Jardin de plaisance», die in der 1768er-Ausgabe der *Etrennes palatines* eigens hervorgehoben wird.[39]
Petri gibt den vier als «Bosquet découvert» – dicht gepflanzten, niedrig wachsenden Büschen, die von schmalen Hecken eingefasst werden – ausgebildeten Zwickeln in seinem Plan dieselbe symmetrische Form. Die Zwickel sind jeweils mit zwei kleeblattförmigen mit Bänken versehenen Kabinetten sowie mit einem runden Bassin und zwei kreisförmigen Grünflächen ausgestattet, die über ein Wegesystem verbunden sind. Eine ähnliche, etwas weniger dichte Bepflanzung weisen auch die zwei querrechteckigen, abgesenkten Boskette auf, die den Abschluss des Gartens bilden und die in einer «étoile»-Form angelegt sind. Auch hier finden sich gerade und kreisförmig geführte Wege.
Die genannten Boskettbereiche unterscheiden sich sowohl hinsichtlich der Bepflanzung als auch durch die Wegführung von den hinter den Zirkelgebäuden angrenzenden Boskettzonen und den an die Bogengänge anschliessenden Partien. In diesen suggeriert Petris Entwurf einen Mischwald aus farblich heller gefassten Laubbäumen, die von Eiben und Tannen durchsetzt sind. Dem Prinzip der «variété» folgend, sieht Petri eine unregelmässig gestaltete Pflanzung vor, im Hinblick auf welche sich linkes und rechtes Boskett ausserdem nicht spiegeln lassen.[40] Da die flächenmässig grössten, als Mischwald gestalteten Partien den beiden beim Bassin verorteten Hirschskulpturen zugeordnet sind, kommt ihnen vermutlich die Aufgabe zu, den Wald als Versteck des Wildes und als Ort der Jagd zu repräsentieren. Die in den übrigen Bosketten variierend aufgegriffene Kreisform ist in diesem Bereich ausserdem weniger deutlich erkennbar und die Wege oberhalb der mehrteiligen ebenerdig angelegten Brunnensequenz verlaufen weitgehend wellenförmig. Eine solche die jeweiligen Gegebenheiten des Gevierts berücksichtigende Wegführung gilt einerseits als Merkmal der Rokokoboskette, andererseits als typisches Element in Petris Arbeiten.[41] Petris Vorliebe für die Anlage von Schlängelwegen sollte auch die Wegführung seines Verwandten Friedrich Ludwig von Sckell prägen.[42]
Augustin-Charles d'Aviler, dessen Ausführungen zur Gartengestaltung d'Argenville in vielen Punkten folgt, bemerkt zu den Bosketten: «Die Lust-Wälder pflanzet man entweder / oder machet sie aus schon stehenden Wäldern / welches ein grosser Vortheil

Gartenkunst bevorzugt Parterres dargestellt würden. Gleichwohl werden auf den Kupfertafeln keine Nadelbäume wiedergegeben. Vgl. ebd., S. 66.

38 Vgl. Lohmeyer 1937, S. 122, 128 f.

39 Etrennes palatines 1768, o. S.

40 Zu den Prinzipien «symmetrie» und «variété» bei d'Argenville vgl. Wimmer 1989, S. 126.

41 Vgl. Dennerlein 1981, S. 104 f.

42 Zur wellen- oder bogenförmigen Linienführung bei Petri vgl. Lohmeyer 1937, S. 11, 128, sowie Lochner 1960, S. 57.

ist / wenn man sie eben haben kan / weil man auf die anderen lange Jahre warten muß.»[43] Da in Schwetzingen die Anlage der Boskette noch erfolgen musste, scheint nachvollziehbar, dass der Kurfürst Petri, einhergehend mit seiner Zustimmung zu dessen Gartenentwurf, drängte, die Planierung des Geländes sowie das Setzen der Bäume noch im selben Jahr zu beginnen.[44] Im November 1753 bestellte Petri in Haarlem «2400 Linden verschiedener Grösse, […] Rüster, Akazien, Eschen, Goldregen» sowie Obstbäume «wie Äpfel, Birnen, Kirschen und Pfirsiche», mit denen er Lust- und Nutzgarten zu bestücken gedachte.[45] Diese wurden per Schiff geliefert und nach der Überwinterung in Düsseldorf im Frühjahr 1754 nach Schwetzingen transportiert.[46] Während die Linden für die Anlage der Alleen benötigt wurden, mögen die übrigen Laubbäume, blühenden Sträucher und Bäume auch für die Anlage der Boskette vorgesehen gewesen sein. Die Anlage der Boskette wurde jedoch erst mit de Pigage weiterverfolgt, unter dessen Leitung auch Nadelbäume in den Boskettbereichen angepflanzt wurden.[47]

Wasserkünste, skulpturale Ausstattung und Schmuck

«Fontänen springenden Wassers» tragen d'Aviler zufolge massgeblich dazu bei, die Gärten zu «beseelen».[48] Für den zentralen, sich von den Zirkelbauten bis zum Hirschbassin erstreckenden Bereich des Gartens sah Petri unterschiedlich gestaltete Wasserspiele vor (vgl. Abb. 60). Zu den vier kleineren Bassins in den waldartig gestalteten dreieckigen Zwickeln im Parterrebereich existiert ein separater, von 1754 datierender Plan.[49]

Dem am Ausgang des Kreisparterres befindlichen lang gestreckten Bassin kommt die Aufgabe zu, die Schlossfassade zu spiegeln und damit gleichzeitig eine visuell erfassbare Symmetrie zwischen Ein- und Ausgang des Parterres zu schaffen. Zu beiden Seiten des Spiegelbassins war die Aufstellung zweier einander gegenüberliegender wasserspeiender Hirsche geplant, die jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt, 1767, realisiert wurde.[50]

Die in den Boskettbereichen vorgesehenen Wasserspiele werden über die den Kreis auf der Höhe des Mittelrisalits der Zirkelgebäude durchschneidenden Diagonalen sowohl auf das Mittelbassin als auch aufeinander bezogen. Durch die differenzierende Gestaltung der Höhe der jeweiligen Wasserstrahlen vermittelt Petri eine gewisse Hierarchie. Während die Strahlen der in den Boskettzwickeln platzierten Fontänen etwa gleich hoch sind wie die hinter den an die Berceaux anschliessenden Bosketts gelegenen Brunnenbecken, wird der hohe mittlere Strahl des zentralen Beckens von den beiden Strahlen im vorderen Bereich des Hirschbeckens noch übertroffen. Dies trägt dazu bei, die Aufmerksamkeit der Betrachter auf das Ensemble mit den Hirschskulpturen

43 Vgl. d'Aviler 1725, S. 217.
44 Vgl. Heber 1986, S. 401.
45 Ebd., S. 401 f.
46 Vgl. Martin 1933, S. 142.
47 Zur Gestaltung der Boskette im Schwetzinger Schlossgarten vgl. Troll 2016, S. 151.
48 Zitiert nach Wimmer 1989, S. 120.
49 Der Plan ist abgebildet in Martin 1933, S. 144.
50 Vgl. Troll 2016, S. 156.

zu lenken. Diese sind zur Sichtachse quer ausgerichtet und richten ihren Wasserstrahl von der Seite her in einem Bogen zur Mitte des halbrunden Bassins. Am niedrigsten setzt Petri die Wasserstrahlen der je sieben Fontänen in den flachen, unterschiedlich geformten und aneinandergereihten Wasserbecken in den seitlich an das Hirschbassin anschliessenden Bosketten an, wodurch sie den Charakter einer stilisierten, durch den Wald verlaufenden Quelle erhalten.

In Petris Entwurf ist nur eine äusserst reduzierte Ausstattung mit Werken der Bildhauerkunst gegeben. In den Rasenstücken, welche die den Zirkel durchschneidende Querallee betonen, sind je in der Mitte auf Postamenten platzierte Pyramiden erkennbar. Vier Deckelvasen sind auf der Terrasse vor dem Schloss zur Aufstellung vorgesehen, deren Anfertigung durch Hofbildhauer Peter Anton von Verschaffelt jedoch erst 1762 beauftragt wurde.[51] Sie repräsentieren die vier in Ovids *Metamorphosen* beschriebenen Weltzeitalter. Ovid zufolge entstand zunächst das goldene Geschlecht, das ohne Gesetze friedlich im immerwährenden Frühling lebte und sich von den Früchten der Erde ernährte. Dem darauffolgenden silbernen Geschlecht brachte Jupiter die vier Jahreszeiten, die die Menschen nötigten, Schutz in Hütten und Grotten zu suchen und ihre Nahrung der Erde durch Arbeit abzugewinnen. Das eherne Geschlecht schliesslich griff zu den Waffen, war jedoch noch nicht frevelhaft. Erst die Menschen des eisernen Geschlechts kannten keine Tugend mehr und trachteten selbst den eigenen Familienmitgliedern nach dem Leben.[52] Das fünfte Zeitalter, das in der vierten Ekloge von Vergils *Bucolica* als die Wiederkehr des goldenen Zeitalters unter einer friedlichen Herrschaft evoziert wird, findet keine entsprechende Darstellung im Schlossgarten und ist Monika Scholl zufolge durch den Garten selbst symbolisiert.[53] Auf die Wiederkehr des goldenen Zeitalters unter der Regentschaft Carl Theodors wurde, wie erwähnt, mit Bezug auf Vergils *Bucolica* auch in dem 1759 aufgeführten «Hirthen-Gespräch» *Das Blühende Schwetzingen* angespielt.[54]

Als Symbol für das frühlingshafte goldene Zeitalter galt der «pomo d'oro», Frucht der Zitruspflanze, die als immergrüne Pflanze zugleich Früchte trägt und blüht. Herkules hatte die Goldäpfel im Rahmen der ihm von König Eurystheus gestellten zwölf Aufgaben mit einer List aus den Gärten der Hesperiden geraubt.[55] Ihre Kultivierung in den höfischen Orangerien versinnbildlichte deshalb die Überwindung der Natur respektive eines für das Gedeihen der Pflanzen ungünstigen klimatischen Umfeldes. Der Stellenwert der Zitruspflanzen in der Herrscherrepräsentation, die symbolisch für die herkulischen Tugenden und die Bewältigung des unmöglich Scheinenden durch die Fürsten stand, ist auch aus der erwähnten Porträtdarstellung Carl Philipps (siehe

51 Vgl. Reisinger 2008, S. 84.
52 Vgl. Ovid 2010, 1. Buch, V. 89–150.
53 Vgl. Vergil 2008, 4. Ekloge, V. 6–10. Vgl. Scholl 2006, S. 133.
54 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.
55 Zu den Aufgaben des Herkules in einer zeitgenössischen Interpretation vgl. Hederich, Art. Hercvles, 1770, Sp. 1244. Die Statue des Herkules Farnese, der in seiner rechten Hand die drei gestohlenen Orangen auf dem Rücken verbirgt, gehörte zu den ersten Statuen, um deren Abguss sich Carl Theodors Vorvorgänger, Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, 1707 bemühte. Vgl. Kunze 2007, S. 113.



Abb. 61: Gegenüberstellung der Hirsche am Spiegelbassin in der Ausführung von Peter Anton von Verschaffelt, 1762, und in dem von Johann Ludwig Petri 1753 geplanten Zustand.

Abb. 57 und 58) ersichtlich.[56] Die aus der Orangerie stammenden Kübelpflanzen gibt Petri an den quer zum Schloss liegenden seitlichen Rändern des Kreisparterres wieder. Dadurch lässt sich auch das Parterre als symbolisch aufgeladener Repräsentationsraum des goldenen Zeitalters interpretieren.[57]

Da Petri die bereits vorhandenen Skulpturen in seinem Plan nicht berücksichtigt, sondern als figürliche Skulpturen lediglich die neu geplanten Hirsche mit einbezieht, scheinen diese für das dem Garten zugrunde liegende Konzept von zentraler Bedeutung gewesen zu sein. Auch wenn sich die Wiedergabe von Tieren innerhalb der Gartenanlage im Rahmen der Konvention bewegte – d'Argenville empfiehlt eine an das «natürliche» Umfeld angepasste Ausstattung mit Skulpturen –, stellt das Hirschmotiv als Bestandteil einer Jagdszene eines der eingängigsten Motive dar, mit dem der Aspekt eines Jagdschlosses betont wurde.[58] Nicht zuletzt wurden die von von Verschaffelt realisierten Hirschskulpturen seitens der Forschung als Hinweis auf den Aktäonmythos interpretiert.[59] Von dem jagdbegeisterten Jüngling Aktäon, der Diana nackt beim Baden in einer Grotte überraschte, berichtet Ovid im dritten Buch seiner *Metamorphosen*. Die Göttin verwandelte ihn zur Strafe in einen Hirsch, der von seinen eigenen Hunden gejagt und zerrissen wird.[60] Wesentlich eindeutiger als in Schwetzingen wurde das Motiv beispielsweise in der Brunnenanlage im Garten der Reggia di Caserta aufgegriffen, bei der Aktäon in Jünglingsgestalt mit Hirschkopf von einer Hundemeute verfolgt darstellt wird.[61]

Mit den sich in den Hirsch verbeissenden Hunden stellt von Verschaffelts Realisierung der Hirschskulpturen (Abb. 61, links) eine Konkretisierung hinsichtlich des Aktäonmythos dar, denn in Petris Vorlage (Abb. 61, rechts) wird das Tier lediglich mit einem Netz gefangen wiedergegeben. Mit Petris Entwurf kann jedoch erneut eine Verbindung zum Mythos des Herkules erkannt werden, dem als Drittes aufgetragen wurde, die Kerynitische Hirschkuh lebendig zu fangen.[62] Der Fang dieser der Diana heiligen Hirschkuh,

56 Zur Bedeutung und Implikation von Orangerien im höfischen Umfeld vgl. Gröschel 1999.
57 Zur Platzierung der Kübelpflanzen vgl. Martin 1933, S. 149.
58 Vgl. Wiener 2012, S. 36; Lass 2006, S. 32, 40.
59 Vgl. Snoek 2006.
60 Ovid 2010, 3. Buch, V. 138–252.
61 Lauterbach 2010, Abb. 10, S. 105.
62 Vgl. Hederich, Art. Hercvles, 1770, Sp. 1243 f.



die eherne Hufe und goldene, bisweilen als Geweih dargestellte Hörner besass, hätte die Bezähmung der Wildnis thematisiert, anstatt deren Zerstörung.
Abgesehen von den bei Petri wiedergegebenen Skulpturen wurden aus der früheren Gartenanlage Carl Philipps Ausstattungselemente übernommen. Dazu gehören unter anderem die vergoldeten Bleistatuen der böotischen und der arkadischen Atalante von Heinrich Charrasky, die sich heute auf der Schlossterrasse befinden.[63] Sie verstärken den Bezug zur Jagd und verleihen diesem Vergnügen eine betont weibliche Komponente. Die Statue der arkadischen Atalante, dem Mythos nach eine jagdbegeisterte Jungfrau, stützt sich auf den Kopf des erlegten Kalydonischen Ebers, der von Diana respektive Artemis gesandt worden war, um Unheil über das Land von König Oineus zu bringen, und den Atalante als Erste verwundete.[64] Ihr Gegenstück, die böotische Atalante, trägt einen Köcher mit Pfeilen auf dem Rücken und hält einen der drei goldenen Äpfel in der Hand, die Hippomenes von Venus erhalten hatte, um die an Schnelligkeit überlegene Jungfrau im Wettlauf zu überwinden und dadurch für sich zu gewinnen.[65] Auch in diesem Motiv ist demnach ein Bezug zur Orangerie gegeben.
Lässt die Zusammenschau von Petris Gartenplan, dem vorhandenen und dem geplanten Ausstattungsprogramm Rückschlüsse auf die dem Garten von den Auftraggebern zugedachte Funktion zu? Funktion wird Sascha Winter zufolge definiert als

> eine vom Auftraggeber vorgegebene Aufgabenstellung, die einem gartenkünstlerischen Entwurf und der künstlerischen Ausstattung des Gartens zu Grunde gelegt wurde und die späterhin den ästhetischen und sozialen Wahrnehmungsrahmen des Gartenkunstwerkes vorgab.[66]

63 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 56. 1737 werden insgesamt sechs vergoldete Statuen erwähnt, die sich im Garten befinden. Vgl. Martin 1933, S. 136. Die arkadische Atalante sollte gemeinsam mit ihrem Geliebten Meleager in der Ausführung von Verschaffelts auch auf der Südterrasse des Benrather Schlosses einen Platz zugewiesen bekommen. Vgl. die Abbildung in Uerscheln, Schloss Benrath, 2006, S. 18, und die Erläuterung im Beitrag Uerscheln, Geschichtliche Daten, 2006, S. 176.
64 Vgl. Pirl 1999, S. 15.
65 Während des Wettkampfs liess er sie nacheinander fallen, um Atalante vom Laufen abzulenken. Vgl. Hederich, Art. Atalanta, 1770, Sp. 455. Beide Atalantenstatuen aus dem Schwetzinger Schlossgarten finden sich abgebildet bei Reisinger 2008, S. 61.
66 Winter 2012, S. 207.

Auch wenn, wie Winter schreibt, die Funktion keineswegs mit der Perzeption des Gartens gleichzusetzen ist, da Gartenanlagen «prinzipiell als polyfunktionale und ‹heterotope› Werke der Kunst verstanden werden», lassen sich doch aus dem bisher Gesagten einige Punkte herausgreifen, die einen Interpretationsansatz bieten.[67] Vor dem Hintergrund der inhaltlichen Ausrichtung des Schlosses auf die Jagd, die sich bis 1755 auch in der offiziellen funktionalen Bezeichnung äusserte, betonen die vorgesehenen unterschiedlichen Repräsentationen des Waldes und die geplanten Skulpturen der in Netzen gefangenen Hirsche die bereits mit den beiden Atalanten vergegenwärtigte Bedeutung der Jagd und des weiblichen Jagdgeschicks.

Die Arbeiten am Garten und erste Rezeptionszeugnisse

Die Arbeiten für den Bau des zweiten Orangerieflügels und die Vorbereitungen für die Anlage des Gartens verliefen nach der Genehmigung beider Vorhaben in etwa parallel. Der Schlossgärtner Jean Baptiste Mourian erhielt am 30. Juli 1753 den Auftrag, den Garten zwischen dem neu zu erstellenden Zirkelgebäude und der Orangerie zu räumen, damit für die Materialien, die für den Bau erforderlich waren, ausreichend Platz geschaffen und die Steine verlegt werden konnten.[68] Zudem wurde mit der Enteignung der Äcker, deren Fläche wegen der geplanten Ost-West-Ausrichtung des Gartens benötigt wurde, begonnen sowie mit der Planierung des Geländes.[69] Um die Pflanzung einer Allee vom Schloss in Richtung Ketscher Wald vornehmen zu können, forderte Petri im Oktober 1753 den Abriss des alten Orangeriegebäudes, das bereits baufällig geworden war.[70] Durch den von Carl Theodor am 16. November 1753 genehmigten teilweisen Abriss wurde auch das angrenzende Haus des Gärtners Mourian zerstört.[71] Dies führte auf der Gartenseite des Schlosses zu einer grösseren offenen Fläche, die durch die beiden Zirkelgebäude und die treillagierten Bogengänge eingefasst werden sollte. Für die Herstellung der Bogengänge wurden bereits 1754 Holzlatten bestellt, weshalb Wiltrud Heber davon ausgeht, dass ihre Ausführung zu den ersten Gestaltungsmassnahmen des Parterres zählte.[72] Ab Mitte Juli 1754 konnte ein Nutzgarten eingerichtet werden, für dessen Anlage man den Untertanen wiederum ein Stück Land entzog.[73] Bereits im August 1754 war ausserdem die grosse Fontäne, die mit Tuffsteinen aus Neckarletz fundamentiert werden sollte, von Petri ausgesteckt und ausgegraben worden. Die in Petris Plan ebenfalls vorgesehenen, das zentrale Becken umgebenden kleineren Bassins kamen in geänderter Form zur Ausführung.[74] Die Arbeiten in Schwetzingen kamen allerdings 1756 weitgehend zum Erliegen. Während Petris Anstellung

67 Ebd.
68 Vgl. Martin 1933, S. 114.
69 Vgl. ebd., S. 153, 142.
70 Vgl. ebd., S. 147, 142. Die Pflanzen aus der alten Orangerie konnten in das nördliche Zirkelhaus gebracht werden.
71 Vgl. ebd., S. 95.
72 Vgl. Heber 1995, S. 215. Uta Schmitt gibt an, dass die Bogengänge 1756 errichtet wurden. Vgl. Schmitt 2016, S. 132.
73 Vgl. Martin 1933, S. 110, 142.
74 Vgl. ebd., S. 145 f.

waren Uta Schmitt zufolge lediglich die Anlage der «Bassins im Parterre, ein Teil der Alleen und die Laubengänge» ausgeführt worden.[75] Im Jahr von Petris Abgang vom Hof, 1758, werden in einer von dem Zeichner und Kupferstecher Barthélemy de la Rocque angefertigten *Vue Generale de Schwetzingen* folgende Bestandteile des Gartens aufgezählt: «le jardin contient Six grandes pièces de parterre à compartement de gazon, quatre grandes pièces de bosquets à fleurs, de grands berceaux, des boulaingrins, des jets d'eau, et différens bosquets à l'angloise, accompagnés de deux grands jardins potagers et fruitiers».[76] Auffallend ist, dass de la Rocque die beiden Bogengänge, Boulingrins, Boskette und Wasserspiele recht unbestimmt aufzählt und nur sechs Rasenparterres erwähnt. Da er darüber hinaus einen Gemüse- und einen Fruchtgarten nennt, die geplanten Ausstattungselemente des Hirschbassins und der Deckelvasen jedoch nicht zur Sprache bringt, beruht seine Beschreibung eher auf dem Stand der Ausführung bzw. den Schilderungen des Hofes als auf der Kenntnis von Petris Plan.

Überarbeitung, Erweiterung und Ausstattung des Gartens ab 1761

Das Vorhaben, einen Schlossneubau zu errichten, wurde 1761 endgültig begraben, weshalb man in der Folgezeit neben Renovierungsarbeiten insbesondere Komfort und Ausstattung betreffende Arbeiten am bestehenden Schloss vornahm.[77] Die unter Petri begonnene Gartenanlage wurde unter der Leitung des Architekten Nicolas de Pigage überarbeitet und erweitert.[78] Er wurde 1762 zum Gartendirektor ernannt und legte, vermutlich damit im Zusammenhang stehend, einen Idealplan der überarbeiteten und erweiterten Gartenanlage (Abb. 62) vor.[79]

Auch die Ausstattung bereits bestehender und neuer Gartenabschnitte mit Skulpturen und Kleinarchitekturen wurde ab 1761 sukzessive in Angriff genommen. Sie adressierten das Sujet eines ausgewählten Bereichs, waren jedoch nicht eindeutig lesbar, sondern konnten mehrfach codiert sein.[80] 1761 erhielt de Pigage den Auftrag, ein neues Orangeriegebäude samt einem diesem vorgelagerten Garten anzulegen. Dieser Orangeriebereich, dem auch das Boskett mit dem Gartentheater zuzurechnen ist, grenzt nördlich an die von Johann Ludwig Petri gestaltete Gartenanlage an. Mit der Verlegung der Orangeriepflanzen in das neue Orangeriegebäude um 1762/63 herum konnten auch die Arbeiten am zentralen Lustgarten wieder aufgenommen werden.[81]

75 Schmitt 2016, S. 125.
76 De la Rocque 1758.
77 Vgl. Fuchs 1975, S. 38 f.; Fuchs 2008, S. 20. Zudem wurde das Schloss umgestaltet, indem es mit einem neuen Küchenflügel und einem dazwischenliegenden Verbindungstrakt zum Schlossflügel sowie zu weiteren Wirtschaftsgebäuden ausgestattet wurde.
78 Vgl. Heber 1986, S. 423.
79 Vgl. ebd., S. 422, 437.
80 Vgl. Scholl 2006, S. 125; Niedermeier 2017, S. 231.
81 Vgl. Schmitt 2009, S. 6; Wertz 1999, S. 67.

Noch 1764 monierte de Pigage jedoch den rudimentären Zustand des Parterres, dessen Anlage dringend erforderlich sei.[82]

Im Folgenden werde ich die Entwicklungen des Gartens unter de Pigages Leitung lediglich kursorisch nachzeichnen, wobei die bis zum Wegzug des Hofes 1778 geplanten und ausgeführten Arbeiten am Garten und an seinen Schmuckbauten das Zentrum bilden.[83] Dementsprechend kommt der Bau der etwa 1779–1781 erstellten römischen Ruine beziehungsweise des römischen Wasserkastells nur am Rande zur Sprache, die Moscheeanlage im Bereich des früher als türkischer Garten bezeichneten Abschnitts, welche erst 1782 gefasst wurde, wird lediglich gestreift.[84] Dasselbe gilt für die dahinterliegende Anlage des Merkurtempels, dessen Gestaltung als Ruine und Denkmal sich erst 1787 konkretisierte.

Ausgehend von de Pigages Entwürfen der Gartenanlage soll zunächst kurz zusammengefasst werden, welche Neuerungen sich im Vergleich mit Petris Plan ergeben und welche gestalterischen Momente erhalten blieben. Wie de Pigages Idealplan (Abb. 62) zeigt, sollte der Garten auf beiden Seiten der bereits von Petri begonnenen Anlage sowie in die Tiefe ausgreifend erweitert werden. Erweiterungen sah de Pigage ausserdem dort vor, wo der Garten zur Umgebung hin abschloss, sowie südlich des bereits vorhandenen Gemüsegartens.

Während de Pigage die Grundstruktur des von Petri angelegten Zirkels mit dem diagonalen Wegsystem im Wesentlichen beibehält, stellt sein Verzicht auf die Boskettanteile in den Parterrezwickeln einen wesentlichen Unterschied zu Petris Plan dar. Waldartig beschaffene Gebiete sieht de Pigage erst in den hinter den Berceaux des Zirkels anschliessenden, als Boskette «à l'angloise» bezeichneten künstlichen Waldbereichen vor. Diese werden zudem anders unterteilt und strukturiert sowie in westlicher Richtung verlängert. Beim Betrachten von de Pigages Boskettentwürfen fällt ausserdem auf, dass er diese Partien im Vergleich zu Petri weniger detailliert gestaltet. Eine vergleichbare, wenn nicht noch genauere Ausdifferenzierung einzelner Pflanzen findet sich dagegen in seinem um 1783 zu datierenden Gartenplan (siehe Abb. 69).[85] Möglicherweise hat sich der junge Friedrich Ludwig von Sckell, der zwischen 1773 und 1776 auf Studienreisen nach Frankreich und England geschickt worden war und de Pigage bei der Auswahl und Anordnung unterschiedlicher Pflanzensorten unterstützte, bei der zeichnerischen Ausführung der Pflanzen im Plan eingebracht.[86]

Im Bereich des Abschlusses des Zirkels nach Westen hin sah de Pigage eine weitere für die bisherige Aussage des Gartens massgebliche Änderung vor: In seinem Plan ersetzte er das Hirschbassin durch einen Rundbrunnen. De Pigage war seit Mitte der

82 Vgl. Heber 1995, S. 204.

83 Ausführliche Besprechungen der Gartenentwicklung finden sich bei Martin 1933, Heber 1986, Heber 1995 und Reisinger 2008. Einen kompakten Überblick vermittelt auch hier Schmitt 2016. Die Wohnarchitektur des Badhauses wurde von Ralf Richard Wagner umfassend aufgearbeitet. Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009; Wagner 2014. Der zum Badhaus gehörige Privatgarten des Kurfürsten wurde von Astrid Zenkert eingehend analysiert. Vgl. Zenkert 2015; Zenkert 2018.

84 Zu den Daten der Moschee vgl. Reisinger 2008, S. 182 f.

85 Zur Autorschaft des Plans vgl. die Ausführungen im Kapitel «Landschaftliche Gartengestaltung».

86 Vgl. Reisinger 2008, S. 98; Martin 1933, S. 150.

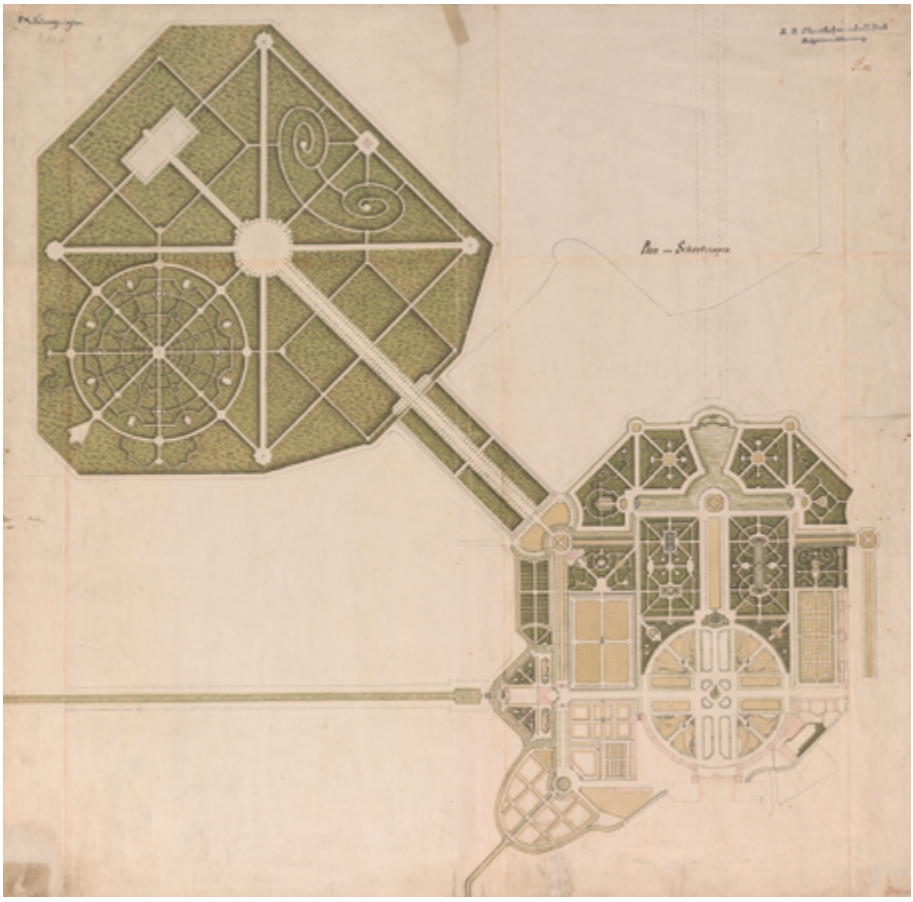


Abb. 62: Nicolas de Pigage: Idealplan für den Schwetzinger Garten, 1762.

1750er-Jahre damit befasst, im Zusammenhang mit der Benrather Maison de plaisance einen auf die Jagd ausgerichteten Ort zu schaffen. Es ist demnach vorstellbar, dass er die Schwetzinger Maison de plaisance von der Benrather Schloss- und Gartenanlage programmatisch dezidiert unterschieden wissen wollte und in Schwetzingen danach strebte, andere inhaltliche Akzente zu setzen. Wie ein heute verschollener, um 1766/67 angefertigter Ausführungsplan (Abb. 63) von de Pigages Hand zeigt, wurde seinem Vorschlag jedoch nicht entsprochen – das Hirschbassin wurde, wenn auch in etwas anderer Form ausgeführt, beibehalten.[87] Demnach sollte der Jagdbezug des Schlosses auch in der Überarbeitung der Gartengestalt präsent bleiben.

Auffallend an de Pigages 1762er-Plan ist die Wiedergabe einer zum weitläufigen Jagdpark erweiterten Anlage eines als Java respektive als Sternallee bezeichneten

87 Zur Freilegung der ehemaligen Struktur des 1767 angelegten Hirschbassins vgl. Troll 2016, S. 155 f.

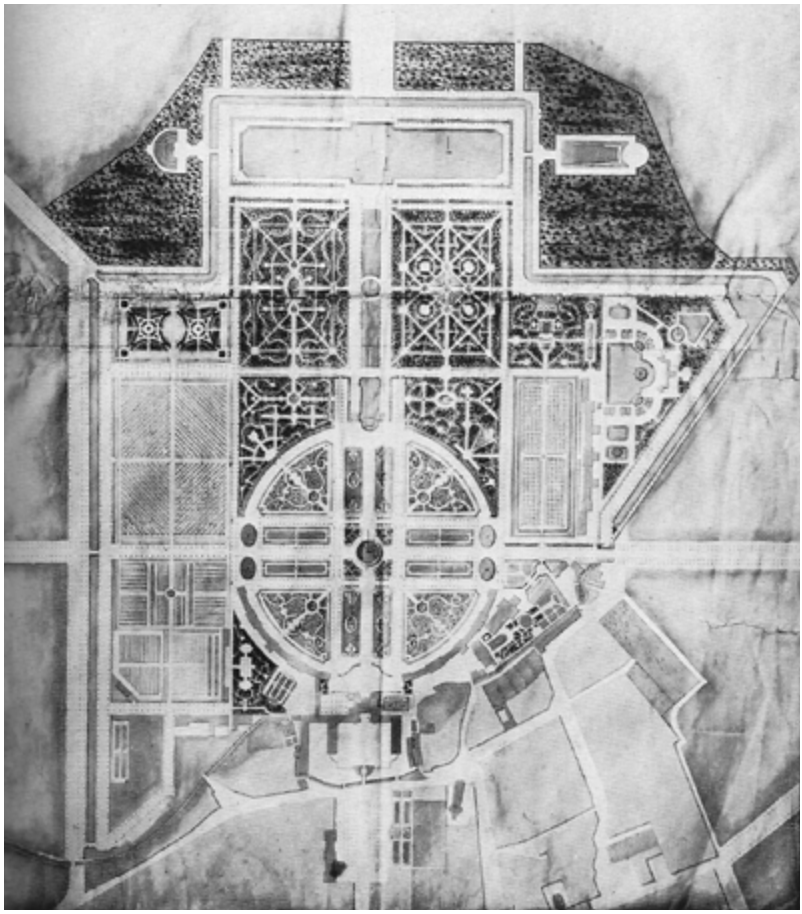


Abb. 63: Nicolas de Pigage: «Stuttgarter» Gartenplan, 1766/67, verschollen, Ausschnitt.

Waldstücks, das durch eine in südwestlicher Richtung verlaufende doppelte Kastanienallee mit dem Garten verbunden werden sollte.[88] Dieser im nördlichen Ausläufer der Schwetzinger Hardt entstandene Waldbereich war von unterschiedlichen Wegen durchzogen, der die stilisierten Boskette im Lustgarten vom Ausmass her um ein Vielfaches übertrifft. Angelegt wurde dieser Bereich, welcher nie zu der in de Pigages Plan vorgesehenen Vollendung und Ausdehnung gelangen sollte, bereits 1757/58.[89] Gemeinsam mit dem im Norden daran angrenzenden Bereich der von dem Hofklarinettisten Johann Michael Quallenberg 1757 entworfenen Schneckenallee dienten

88 Vgl. Kresin 2020.
89 Vgl. Martin 1933, S. 155.



Abb. 64: C. Heilmann: Enteignungsplan, 1766.

diese erschlossenen Waldbereiche der Hofgesellschaft als Vergnügungspark.[90] Die Ausstattung der Sternallee mit Tischen und Bänken sowie zum Teil chinesisch anmutenden Canapés ermöglichte einen angenehmen Aufenthalt, zu dem der ab 1759 eingerichtete Ausschank noch zusätzlich beitrug. Mit einer Bretterwand eingefasst, wurden der Bereich der Sternallee sowie die angrenzenden Waldbezirke ab 1770 «zu einem Wildpark ausgebaut».[91] Wie wichtig de Pigage der Einbezug eines Waldstückes in die Gartenanlage gelegen war, veranschaulicht sein argumentatives Vorgehen, mit dem er den Kurfürsten neben der Erweiterung der Sternallee als «petit parc» auch vom Kauf des Ketscher Waldes zu überzeugen suchte. De Pigage, der offensichtlich einschätzen konnte, wie sehr dem Kurfürst an einer wohlwollenden Beurteilung des Gartens gelegen war, veranschaulicht die aus seiner Sicht notwendige Ergänzung 1770 am Beispiel der angeblichen Verwunderung eines fremden Besuchers, eines «étranger», über die ihm ins Auge fallende Unvollkommenheit des Gartens.[92] Dieser werde sich fragen, warum man denn den grossen dem Garten gegenüberliegenden Wald diesem nicht angeschlossen habe, um ihn zum Park zu erweitern. Mit dem Hinweis darauf, dass infolgedessen jedes Mal aufs Neue erklärt werden müsse, dass dieser Wald nicht

90 Vgl. die Abbildung in Kresin 2020, S. 136.
91 Ebd., S. 150.
92 Siehe die Transkription des «Pro Memoria» vom 7. 1. 1770 bei Heber 1986, S. 429–431.

im Besitz des Kurfürsten befindlich sei und man der Grenzlinie habe folgen müssen, verdeutlicht de Pigage seinem Auftraggeber, dass das Erscheinungsbild des Gartens ohne verbundenes Waldstück als Zeugnis mangelnden Durchsetzungsvermögens Carl Theodors gewertet würde. In die Landschaft eingezeichnet, stellen Umfang, Beschaffenheit und Struktur des Gartens demnach auch ein Abbild von Carl Theodors mehr oder weniger erfolgreichen Expansionsbestrebungen dar.[93]

Der in de Pigages Idealplan (Abb. 62) hinter dem Rundbrunnen anschliessende «tapis vert» führt in der Verlängerung der zentralen Achse auf ein diese Partie des Gartens begrenzendes Bassin zu, das nach beiden Seiten und in die Verlängerung der Hauptachse ausgreift. Sowohl das Bassin als auch die dieses umgebenden Boskettpartien werden, wie die Pläne von 1766/67 (Abb. 63) und 1783 (siehe Abb. 69) zeigen, in der Folge vereinfacht geplant und ausgeführt.

Abgesehen von der Verlängerung nach Westen sollte der Garten auch auf beiden Seiten der bereits bestehenden Anlage, den «Parties latérales», erweitert werden.[94] Nördlich von dem bestehenden Garten war die Anlage des neuen, lang gezogenen Orangeriegebäudes sowie der diesem vorgelagerten symmetrisch angelegten Parterrezonen geplant. Im Westen schliesst das Boskett an, in dem das Gartentheater mit den typischen Heckenkulissen und dem amphitheatralischen Zuschauerraum angelegt werden sollte. De Pigage knüpfte an die Orangerieanlage die Erwartung, dass diese die gesamte Gartenanlage nicht nur bedeutend vergrössern und verschönern, sondern gleichzeitig deren angenehmste und wohlüberlegteste Partie darstellen werde.[95] Burney schildet die Orangerie als eine der grössten ihrer Zeit und selbst die in Versailles befindliche übertreffend.[96]

In der linken «partie latérale» war in dem Boskett, welches dem Gartentheaterboskett gegenüberliegt, die Anlage eines türkischen Gartens vorgesehen.[97] Deutlich sichtbar ist ausserdem ein von de Pigage bereits zu diesem Zeitpunkt vorgesehenes Kanalsystem, das einen grossen Teil des Gartens umgibt und das vom Leimbach gespeist werden sollte.

Nördlich von der Orangerie wurde eine Menagerie geplant, für deren Anlage im Idealplan ein längsrechteckiger Streifen ausgespart worden war und deren Anlage erst auf de Pigages Plan von 1766/67 genauer ausgeführt ist. Obwohl ihr Abriss bereits 1776/77 geplant war, weil sie durch eine Baumschule ersetzt werden sollte, ist sie noch auf de Pigages Plan von 1783 (siehe Abb. 69) eingezeichnet.[98] In der Ausgabe der *Etrennes palatines* aus dem Jahr 1768 ist davon die Rede, dass man in der Menagerie «plusi-

93 Claus Reisinger hat darauf hingewiesen, dass grosse Teile des begehrten Gebiets dem Bistum Speyer gehörten, das wahrscheinlich nicht bereit war zu verkaufen. Vgl. Reisinger 2008, S. 91.

94 Etrennes palatines 1769, o. S.

95 Vgl. Martin 1933, S. 149.

96 Burney 1773, S. 75.

97 1779 sollte de Pigage dort einen rechteckigen Hof anlegen, den er als «cloître» bezeichnete, was Reisinger zufolge möglicherweise auf eine bei d'Argenville beschriebene Hofform zurückzuführen ist. Vgl. Reisinger 2008, S. 101, Anm. 70.

98 Vgl. ebd., S. 104 f.

eurs animaux étrangers» betrachten könne.[99] Dokumentiert ist neben der Haltung von Federvieh jedoch lediglich die von Gämsen über einen kurzen Zeitabschnitt.[100]
Für die Erweiterung des Gartens wurde erneut in mehreren Etappen Land enteignet, das sich im Besitz der Schwetzinger Bürgerinnen und Bürger befand, darunter unter anderem die 1763 nördlich des Orangeriebereichs für die Anlage der Menagerie benötigten Grundstücke.[101] Weitere Grundstücke wurden in den Jahren 1764/65 für die geplante westliche Erweiterung mit weiteren Boskettpartien und einem den Garten abschliessenden Bassin enteignet.[102] Die Situation ist auf einem von Feldvermesser C. Heilmann angefertigten Enteignungsplan von Mitte Februar 1766 (Abb. 64) ersichtlich.[103]
1767 wurden auf der Nord- und Südseite im Zuge der geplanten Erweiterung im landschaftlichen Stil zum dritten Mal Grundstücke enteignet. In der Verlängerung der Querallee des Kreisparterres ist auf Heilmanns Plan der Ansatz einer Allee eingezeichnet, für deren Realisierung einige kleinere Häuser und die alte Kaserne abgerissen wurden.[104] Im September 1768 beauftragte der Kurfürst de Pigage, im Nordwesten der Anlage eine Baumschule anzulegen. Das dafür benötigte Gebiet wurde durch den Tausch von Feldern erworben.[105]

Das Gartentheater beim Apollotempel

Die in dem westlich an den Orangeriebereich anschliessenden Wäldchen zu realisierende Gartentheateranlage findet bei de Pigage erstmals am 20. Juli 1761 Erwähnung.[106] Es ist davon auszugehen, dass der zunächst als «theatre champêtre» bezeichnete Theaterraum im Freien dazu gedacht war, das auf pastorale Szenerien und Sujets ausgerichtete inhaltliche Programm der 1750er-Jahre in noch konsequenterer Form fortzuführen.[107] Für diese Annahme spricht zudem, dass noch im Jahr 1766 ein Flöte blasender und ein tanzender Satyr beziehungsweise Faun als Proszeniumsschmuck vorgesehen waren, die jedoch nicht zur Ausführung kamen.[108] Ihre Aufstellung war auf beiden Seiten des Prosze-

99 Etrennes palatines 1768, o. S.
100 Zum Tierbestand in der Schwetzinger Menagerie vgl. Paust 1996, S. 139. Rechnungen, die Rückschlüsse auf Lieferungen von Vögeln aus Holland zulassen, liegen bereits seit Herbst 1762 vor. Vgl. Martin 1933, S. 151 f.
101 In einem Schreiben an die Hofkammer verlangen Schwetzinger Bürger Ersatz für Äcker, die für das Gebiet der Menagerie hinzugezogen worden waren. Vgl. Paust 1996, S. 140.
102 Vgl. Heber 1986, S. 427.
103 Vgl. Martin 1933, S. 153.
104 Vgl. Heber 1986, S. 428.
105 Vgl. ebd., S. 429.
106 Vgl. ebd., S. 485. Das in Schwetzingen realisierte Gartentheater entspricht dem zweiten Typus von insgesamt drei Ausprägungen von im Garten realisierten Spielstätten, die Rudolf Meyer identifizieren konnte, dem Heckentheater. Dieses ist «aus lebendigem Laubwerk nach dem Kulissenschema der barocken Bühne angepflanzt, mit einem amphitheatralischen, aus Erde aufgeschütteten und festgemauerten Zuschauerraum». Meyer 1934, S. 23.
107 Vgl. die Transkription der entsprechenden Stelle bei Heber 1986, S. 423.
108 Der genaue Wortlaut entsprechenden Auftrags an von Verschaffelt ist wiedergegeben in Martin 1933, S. 196.



Abb. 65: Egidius Verhelst: Gartentheater mit Apollotempel. Kupferstich aus François-Joseph Terrasse Desbillons: Fabulae Aesopiae*, Bd. 1, Mannheim 1768.*

niums geplant und hätte dem Gartentheater nicht nur zu einem durchaus «silvanischen» Erscheinungsbild verholfen, sondern zugleich eine Korrespondenz zur Dekoration im Zuschauerraum des Schwetzinger Theaters hergestellt.[109] Bereits im Sommer 1762 waren die Arbeiten am Theater so weit fortgeschritten, dass man die aus Treillagen gebildeten halben Bogengänge errichten konnte, die den Zuschauerraum umgeben sollten (siehe Abb. 67).[110] Diese waren in späterer Zeit mit «vigne vierge» und Linden berankt.[111] Auf den Felsen, aus denen die Szenen im Prospekt gebildet werden sollten, wurde ein Belvedere errichtet, für das de Pigage bei Bildhauer Johann Matthäus van den Branden acht Kapitelle ionischer Ordnung bestellte.[112] Der den architektonischen Prospekt bekrönende Apollotempel wird erstmals in einer 1765/66 zwischen de Pigage und von Verschaffelt geschlossenen Vereinbarung zum Figurenprogramm von Belvedere und Naturtheater genannt.[113] In der Spezifikation findet ausserdem eine sich gerade in Arbeit befindende Gruppe von zwei Najaden, Quellnymphen, Erwähnung, die sich auf eine Urne stützen,

109 Eine «silvanische», auf den Wald anspielende Bauweise wird erwähnt bei Lass 2006, S. 32.
110 Vgl. Heber 1986, S. 485. Eine mit der Begrenzung des Zuschauerraums vergleichbare Treillagenkonstruktion findet sich im Bereich des Badhauses.
111 Vgl. den entsprechenden Passus der Transkription des *Protocollum commissionale* in Reisinger 2008, S. 231.
112 Vgl. Heber 1986, S. 486.
113 Vgl. ebd.



Abb. 66: Wilhelm von Kobell: Ansicht des Theaters mit den aus Treillagen gebildeten Proszenien, um 1791.

aus der symbolisch das Wasser des Dichterquells Hippokrene entspringt und sich in der Folge als Kaskade über eine siebenstufige Wassertreppe ergiesst.[114] Im Apollotempel selbst kam die aus Marmor gefertigte Statue des Gottes von von Verschaffelt zu stehen.[115]
Eine frühe Darstellung des idealisierten Gartentheaters vermittelt eine von Egidius Verhelst für die Ausgabe von François-Joseph Terrasse Desbillons' *Fabulae Aesopiae* von 1768 angefertigte Kupfertafel (Abb. 65).[116] Verhelst richtet den Fokus seiner Darstellung auf die Bühne des Theaters, das mit dem von Laubbäumen gerahmten Apollotempel im Prospekt, der von Quellnymphen gehaltenen Urne, aus welcher sich eine Quelle ergiesst, sowie den die Spielfläche säumenden Heckenkulissen die wesentlichen Elemente der Gartentheaterbühne in vereinfachter Form wiedergibt.
Die Kulissenfunktion der Hecken tritt in späteren Darstellungen des Gartentheaters zunehmend in den Hintergrund.[117] In Wilhelm von Kobells aquarellierter Federzeichnung aus dem Jahr 1791 (Abb. 66) etwa wurde deren rechteckiger Zuschnitt bereits zugunsten von ausgewachsenen Bäumen aufgegeben. Die nuancierte Farbgebung lässt die ehemaligen Hecken zudem vermehrt wie gemalte Waldkulissen für die Bühne im Innenraum erscheinen.[118]
Die bei Kobell wiedergegebenen direkt an den die Spielfläche säumenden Weg angrenzenden jungen Tannen überragen auf einer von Carl von Graimberg zeichnerisch festgehaltenen Ansicht des Gartentheaters, welche 1825 publiziert wurde und 1828 unter anderem in Thomas Alfried Legers Schlossgartenführer erschien, den Apollotempel eindrücklich (Abb. 67).[119] Zudem tritt durch den gewählten Ausschnitt des von den beiden Proszeniumskonstruktionen gerahmten, in einen Mischwald eingebetteten Tempelaufbaus das Moment der Bühnenhaftigkeit in den Hintergrund. Auch die Bildunterschrift erwähnt die Theateranlage mit keinem Wort, sondern hebt neben dem Tempel lediglich auf den «bois d'Apollon» ab. Den Gartenbesuchern des frühen 19. Jahrhunderts scheint die vormalige Nutzung der Anlage zum Theaterspiel bereits fremd geworden zu sein. Das Staunen darüber drückt sich nicht zuletzt in den Ausführungen des seit 1806 als Gartendirektor fungierenden Johann Michael Zeyher aus, der in seinem Gartenführer erläutert, dass der «Vorplatz des Tempels […] ursprünglich nach damahliger Sitte […] wirklich für theatralische Vorstellungen angepflanzt» worden war.[120]
Am Beispiel der bildkünstlerischen Darstellungen des Apollotempels lässt sich exemplarisch verfolgen, wie die mit ikonischen Ausstattungselementen versehenen Gartenabschnitte zunehmend als Vorbild für malerische Stimmungsbilder an Bedeutung gewannen. Von Carl Kuntz wurde 1795 eine Serie mit Veduten des Schlossgartens veröffentlicht.[121]

114 Zur Gestaltung der Kaskade siehe Zech 2008, S. 195–197.
115 1768 informieren die *Etrennes palatines* über die Arbeiten an diesem Apoll geweihten Tempel im Hintergrund des grünen Theaters. Etrennes palatines 1768, o. S.
116 Vgl. Desbillons 1768. Die Ausgabe wurde durch 16 Kupferstiche von Egidius Verhelst bereichert.
117 Vgl. hierzu die Ausführungen in Langewitz 2023 (im Druck).
118 Vgl. etwa die Abbildung einer Walddekoration von Johann Oswald Harms in Greisenegger-Georgila 2011, S. 63.
119 Vgl. Graimberg 1825, o. S.; Leger 1828, o. S. Vgl. auch Heber 1995, S. 242.
120 Zeyher/Römer 1809, S. 28.
121 Vgl. Zobel-Klein 2004.

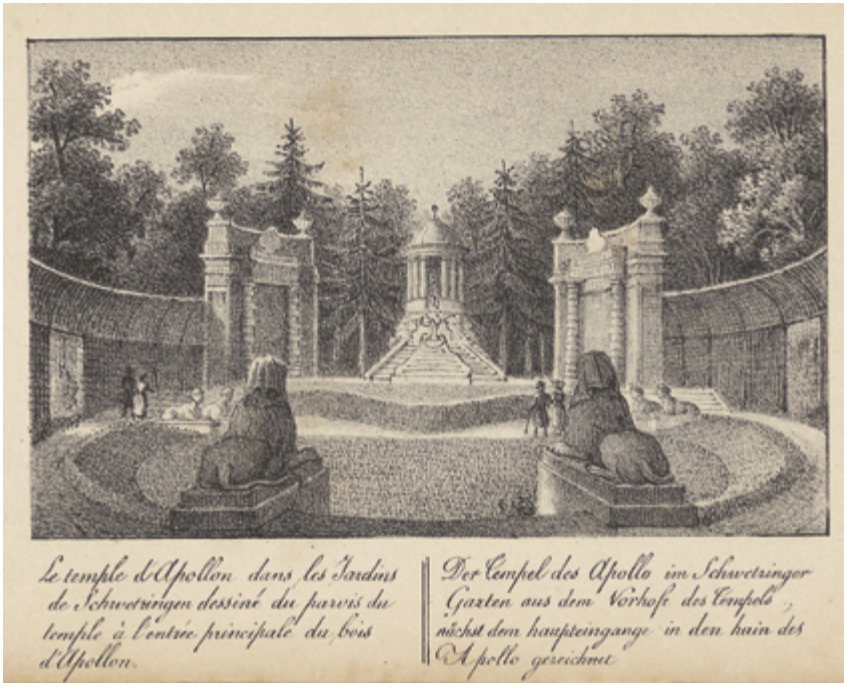


Abb. 67: Carl von Graimberg: «Le temple d'Apollon». Ansicht des Naturtheaters mit Proszenium und Apollotempel, 1825.

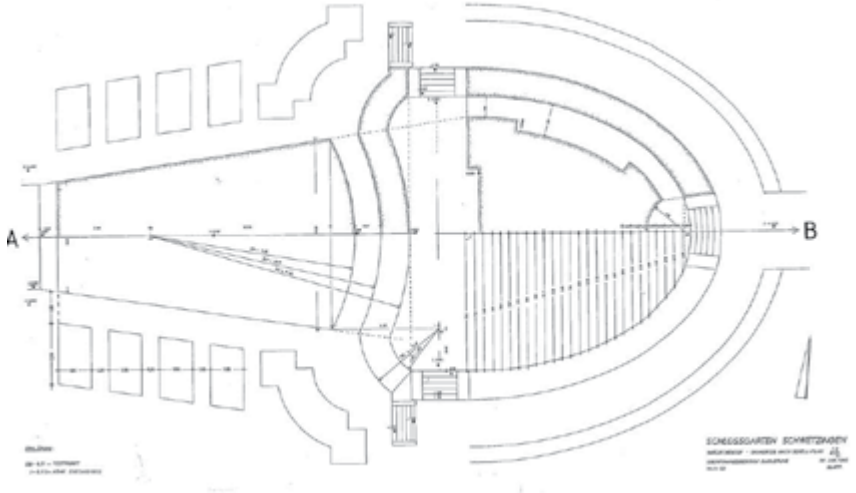


Abb. 68: Hubert Wolfgang Wertz: Grundriss des Naturtheaters nach dem Plan von Nicolas de Pigage, 1783, und Grabungsfunden, Massstab 1:50.

Die im Querformat angefertigten Ansichten von Kuntz, der bezeichnenderweise ein Schüler des ebenfalls als Bühnenbildner tätigen Angelo III. Quaglios war, zeigen darüber hinaus Möglichkeiten der Anknüpfung an den Bühnenbildprospekt und die Dekorationsentwürfe der Familie Quaglio, die Ausstattungselemente des Schlossgartens variierend aufgreifen.
Deutlich erkennbar sind sowohl bei Kobell (Abb. 66) als auch bei Graimberg (Abb. 67) die Holzkonstruktionen der fünf bis sechs Meter hohen Proszenien des Gartentheaters. Die den bekrönenden Aufbau tragenden Säulen waren an manchen Stellen durch Eisenkonstruktionen verstärkt.[122]
Der Wiederherstellung der Gesamtstruktur des heutigen Gartentheaters liegt dieser Gartentheaterplan von Hubert Wolfgang Wertz (Abb. 68) zugrunde, der einerseits auf de Pigages 1783 datiertem Gesamtplan der Gartenanlage, andererseits auf Grabungsfunden aus dem Jahr 1983 basiert.
Im Zuge der Wiederherstellung wurden die Geländehöhen nivelliert und Rasenteppiche neu angelegt.[123] Der in einer Senke gelegene Zuschauerraum ist 10,3 Meter tief und 13,5 Meter breit und fällt zur Bühne hin leicht ab. Spielfläche, Parterre und Erdwall sind von einem Grasteppich überzogen, auf den sich die angegebenen Masse beziehen.
Dem Zuschauerraum gegenüber liegt eine trapezförmige Spielfläche, die sich zwischen vier paarweise angeordneten Heckenkulissen aufspannt und zum Apollotempel leicht ansteigt. Gemessen an ihrer jeweils tiefsten und breitesten Ausdehnung, nimmt die Bühne, einschliesslich der zum Publikum gewölbten Rampe, eine Tiefe von ungefähr 17 Metern und eine Breite von ungefähr 11 Metern ein. Der Orchestergraben vor der Bühne ist heute als Kiesfläche gestaltet.
Drei Treppen, die sich je rechts und links an der Stirnseite des Zuschauerraums und in der Mitte beim Eingang des Theaters befinden, führen aus dem vertieften Parterre zu einem auf Bodenniveau gelegenen Umgehungsweg. Sie sind mit sechs von Hofbildhauer von Verschaffelt gearbeiteten Sphingen besetzt, von den vier vom Künstler ursprünglich als Repräsentantinnen von Musik, Tanz, Komödie und Tragödie intendiert waren und dementsprechend ein gattungsübergreifendes Programm versprachen.[124] Ihr Blick ist auf die Bühne beziehungsweise in den Zuschauerraum gerichtet, weshalb sie gleichzeitig als Zuschauerinnen und als Wächterinnen des Übertritts vom Theater in den Garten erscheinen. Am hinteren Rand der Bühne führen zwei Treppen entlang der Kaskade zum Apollotempel hinauf.
Bei der Wiederherstellung verzichtete man aus Kostengründen auf die Rekonstruktion der treillagierten Wände des Zuschauerraums, an deren Stelle 1990 Hainbuchen gepflanzt wurden.[125] Auch die Gestaltung von Stufen als Sitzgelegenheiten, die anstelle des heute vorhandenen Walls um den Zuschauerraum herum verliefen, konnte nicht realisiert werden.[126]

122 Vgl. Heber 1995, S. 246.
123 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 41.
124 Vgl. Reisinger 2008, S. 133.
125 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 41.
126 Freundlicher Hinweis von Hubert Wolfgang Wertz.

Landschaftliche Gartengestaltung

Im Jahr 1774 setzt im Zusammenhang mit der Umgestaltung einiger Partien im landschaftlichen Stil die dritte Phase der Gartengestaltung ein.[127] Damit einhergehend entstand die Idee, ein Arboretum beziehungsweise in de Pigages Worten «ein lebendes Lexikon der Gartenbäume und -büsche» zu schaffen.[128] Das hierfür vorgesehene Gebiet entfaltete sich auf einem schmalen Geländestreifen zwischen dem Mannheimer Tor und dem am Ende des Menagerieabschnitts befindlichen dreieckigen Teich, der an die umliegenden Felder, die sogenannte Campagne angrenzte.[129] Dadurch, dass dieser Abschnitt nach aussen hin mit einem zweiten Kanal begrenzt wurde, erhielt er die Gestalt einer Insel, in deren Mitte ein Wiesentälchen angelegt wurde. Die Arbeiten daran begannen bereits im selben Jahr. Von de Pigage als «jardin sauvage» bezeichnet, stellt das Arboretum mit dem Wiesentälchen den ersten Abschnitt im Stil des englischen Landschaftsgartens dar.[130] Zwischen 1778 und 1780 erfolgte der Bau des Botaniktempels im äusseren Bereich des Arboretums auf der Höhe des dreieckigen Menageriebassins. Von seinen Stufen aus betrachtet, weist das Gelände des Wiesentälchens unterschiedliche Bodenniveaus auf, weshalb man Reisinger zufolge «eine Staffelung von sanften Hängen, die sich hintereinander von den Seiten her in das Tälchen vorschieben», wahrnehmen könne.[131] Indem de Pigage die Sichtachse vom Tempel aus mit aus Bäumen und Büschen komponierten Gruppen, «clumps», verstellt, erschliesst sich den Betrachtern die Ausdehnung der Insel jedoch nur bedingt. Damit wählte de Pigage für seinen «wilden» Gartenabschnitt eine Kompositionsweise, die auf der Bühne für die Darstellung von Landschafts- und Wildnisszenerien bereits seit längerem Usus war, wie die Bühnenbildentwürfe Galli Bibienas und Stephan Schencks veranschaulichen (Abb. 21 und 22).
Seitlich des Botaniktempels entstand seit 1779 an der Aussenseite des Gartens ausserdem die später als römisches Wasserkastell bezeichnete Ruinenarchitektur. Diese schwingt in einen halbkreisförmigen Arm eines Aquädukts aus – auch dieses ein bereits von der Opernbühne her bekanntes Motiv (*Catone in Utica*, 1770). Über einen seiner zwei weiteren Arme wird das Wasser vom Wasserwerk hertransportiert und ermöglicht einen kaskadenartigen Wasserfall vom Hauptbau ausgehend. Bei Grabungsarbeiten 1777 stiess man in diesem Bereich auf Gräber, deren Existenz auf eine Schlacht zwischen Römern und Germanen zurückgeführt wurde. Zum Andenken der vermeintlichen Gefallenen wurde ein Obelisk aufgestellt, der von einem Weinberg umgeben war.[132]
Zeitgleich mit der Planung des Arboretums entstand das Vorhaben, auch in dem hinter dem Bereich des Apollotempels in westlicher Richtung anschliessenden Gebiet «plantages Sauvages» anzulegen.[133] Im selben Kontext ist von dem zwischen Apollotempel und

127 Vgl. Heber 1986, S. 466; Schmitt 2016, S. 127.
128 Zitiert nach Reisinger 2008, S. 96.
129 Vgl. Heber 1986, S. 436.
130 Vgl. Reisinger 2008, S. 96.
131 Ebd.
132 Vgl. ebd.
133 Heber 1986, S. 437; Reisinger 2008, S. 96 f.

grossem See gelegenen Abschnitt von einer «partie sauvage dans le style de la nature» die Rede.[134] Diese gedachte man mit «Tuffs von Bäumen und blühenden Sträuchern» zu bepflanzen.[135] Die landschaftlich gestalteten Partien bezeichnete de Pigage zusammenfassend als «Grand jardin anglois».[136] Sie sollten gemeinsam mit der zwischen Moschee und Merkurtempel gelegenen Partie das Erscheinungsbild des Gartens vervollkommnen und dem Vorwurf vorbeugen, dass de Pigages Gartenanlage zu regelmässig sei.[137]
In den *Etrennes palatines* wird ausserdem ein «bois chempêtre» beschrieben, der hinter dem abschliessenden Bassin anschliesse und mit Statuen geschmückt sei.[138] Nicht zuletzt findet eine dort befindliche Fruchtbaumschule Erwähnung. In späterer Zeit wurde auch der Bereich hinter dem abschliessenden Querbassin im englischen Landschaftsgartenstil gestaltet, indem die hintere Einfassung des Bassins durchbrochen und ein in die landschaftliche Partie hineinragender Weiher mit naturähnlicher Einfassung geschaffen wurde. Die angestrebte Gestaltung ist ebenfalls in dem um 1783 von de Pigage erstellten Plan (Abb. 69) festgehalten.
Der Plan ist weder signiert noch datiert, wurde aber von Wiltrud Heber bereits 1995 de Pigage zugeschrieben und nicht wie bisher dem ihm nach seinem Tod 1796 im Amt nachfolgenden Friedrich Ludwig von Sckell.[139] Heber gründet ihre Zuschreibung sowohl auf der Farbgebung als auch auf dem Stil des in grau-brauner Tusche und Feder gehaltenen Plans, einer flächigen Kolorierung, beispielsweise für die Kennzeichnung von Boskettbereichen sowie der Angabe des Massstabs in «Pieds» und in der Handschrift de Pigages. Von Sckell dagegen habe gerade bei den Bäumen eine naturnahe Darstellung bevorzugt und seine Pläne in herbstlichen Farbtönen koloriert; darüber hinaus finden sich keine französischen Wörter in seinen Werken. Franz Hallbaum, welcher den Plan 1927 erstmals von Sckell zugeschrieben hatte, stützte seine Zuordnung neben der Einzeichnung des Baumschlages im Wesentlichen auf die von von Sckell in seinen *Beiträgen zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber* 1818 formulierten ästhetischen Richtlinien seines Schaffens.[140] Darüber hinaus bezog er sich auf das von von Sckells Neffen Carl August zur zweiten Ausgabe der *Beiträge* von 1825 verfasste Vorwort, dessen Aussagen zu den Schwetzinger Verdiensten seines Onkels jedoch nicht verifiziert werden konnten, sowie von Sckells Bewerbungsschreiben auf de Pigages Stelle vom 22. November 1796. In diesem beansprucht von Sckell das Verdienst, die Gartenanlage im «natürlichen Gartengeschmack» fortgesetzt und alle neueren Gartenpartien sowohl gezeichnet als auch ausgeführt zu haben, allein für sich.[141] Dass Selbstaussagen nicht unbedingt die verlässlichsten Quellen sind, ist bekannt – auch de Pigage nahm es im Übrigen nicht immer ganz genau mit seinem Anteil an der Schwetzinger Schlossgar-

134 Reisinger 2008, Anm. 57, S. 93.
135 Ebd., S. 97.
136 Zitiert nach ebd., S. 97.
137 Vgl. ebd., S. 104.
138 Ertrennes palatines 1769, o. S.
139 Vgl. Heber 1995, S. 197–204.
140 Vgl. Hallbaum 1927; von Sckell 1818.
141 Zitiert nach Hallbaum 1927, S. 105. Auch die Anlagen im landschaftlichen Stil schreibt Hallbaum von Sckell zu. Vgl. Hallbaum 1927, S. 122. Vgl. auch Reisinger 2008, S. 116 f.

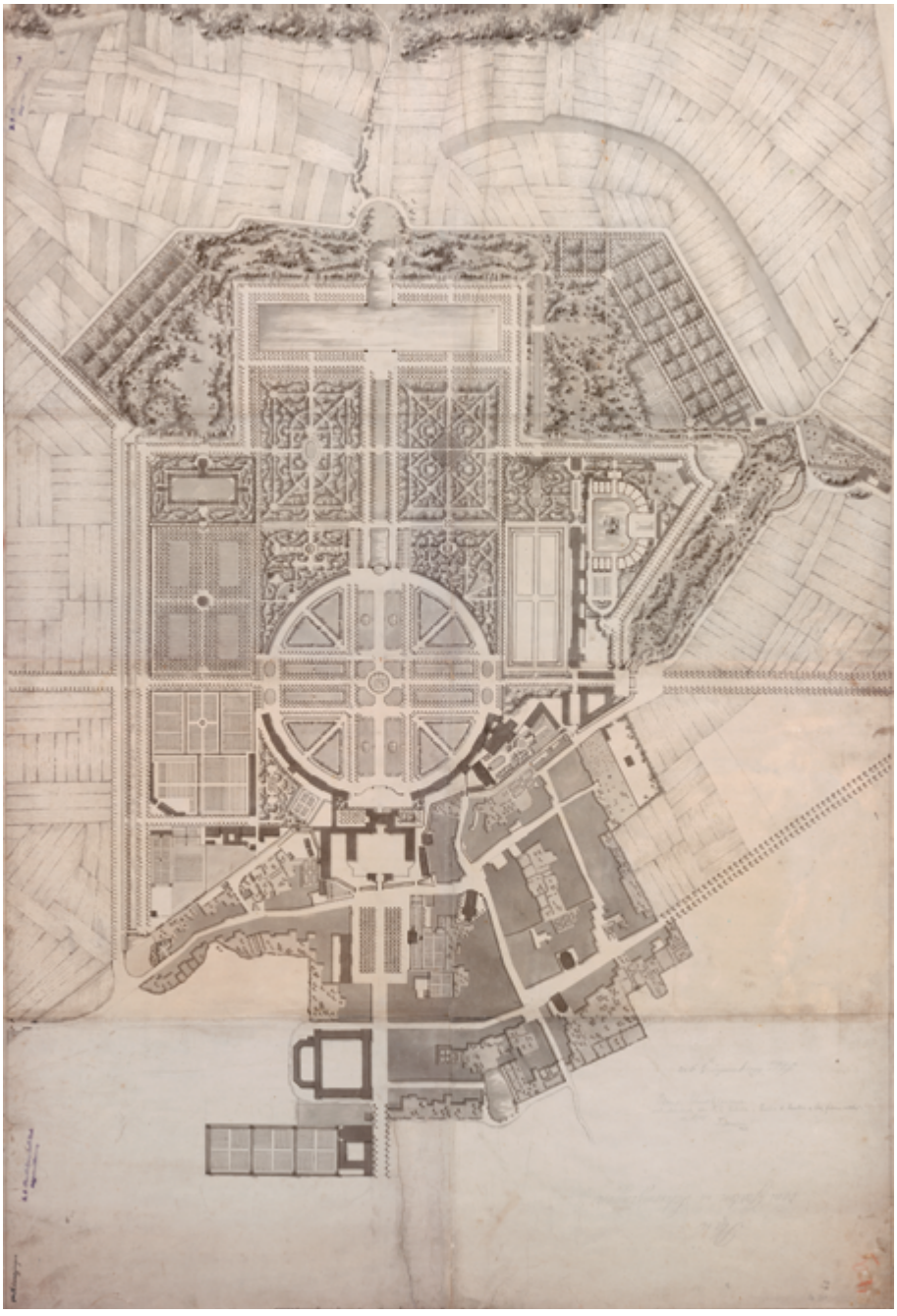


Abb. 69: Nicolas de Pigage: Gartenplan Schwetzingen, Orangerieboskett mit Gartentheater und Apollotempel, Badhausbereich, oberer Abschnitt der Menagerie, um 1783.

tenanlage.[142] Hebers Argumentation aufnehmend, führte Claus Reisinger weitere Argumente und Belege an, die für de Pigages und gegen von Sckells Autorschaft sprechen. In Briefen aus dem Zeitraum der Plananfertigung bezeichnet sich de Pigage gegenüber der Pariser Académie royale d'architecture als Verfechter des «neuen freien Stils» in der Gartenkunst.[143] Ein weiteres Schreiben bezeugt sein Bestreben, in Schwetzingen formalen und freien Stil in einem «gemischten Stil» miteinander zu kombinieren.[144] 1781 kündigte de Pigage der Académie gar eine Abhandlung zum englischen Landschaftsgarten an.[145] Aufgrund der Aufforderung der Académie an de Pigage, einen aussagekräftigen Gartenplan einzureichen, geht Reisinger davon aus, dass der erwähnte Plan einen Entwurf hierfür darstellt.[146] Da Hebers und Reisingers Zuschreibungen bisher nicht wiederlegt wurden, schliesse ich mich ihrer Deutung an.
Der Pflegeaufwand für die «wild» gestalteten landschaftlichen Partien wurde 1795 samt dem Ziel, den Eindruck einer gemalten Landschaft zu fördern, bemerkenswert genau beschrieben. Im Wortlaut heisst es zu der seitlich und hinter dem quer verlaufenden Bassin an den Merkurtempel anschliessenden Gartenpartie:

> Die reizende Mahlerische bilder und aussichten, die diese Anlage darbietet, sollten mit vieler Sorgfalt erhalten werden, um so mehr, da diese mit gar weniger Kösten verbunden seyen: Nur jezuweilen wo sich die gruppen verwirren, so sie wechselseitig ihre hinter grunde decken oder dem bild selbst nachtheilig werden müßte, durch aushauen und ausstämmen nachgeholfen werden.[147]

Freilicht-Landschaftsgemälde im Pavillon d'optique

Oberhalb der Menagerie und quer zum Theaterboskett liegt die Badhausanlage des Kurfürsten (Abb. 70). Das Badhaus, welches als einzige neue Wohnarchitektur im Bereich der Schwetzinger Schloss- und Gartenanlage gilt, wird 1769 erstmals erwähnt.[148] In den *Etrennes palatines* wird die Anlage zunächst als Eremitage beziehungsweise «Thermes Théodoriques» bezeichnet.[149] Interessanterweise findet sich demnach für Schwetzingen eine mit Oggersheim vergleichbare Verwendung des Begriffs der Eremitage als Bezeichnung für ein Badhaus. Unter de Pigage erbaut, um 1772 fertiggestellt und ab 1773 be-

142 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel «‹[D]e la création de Charles-Théodore?› Auftraggeberschaft und Repräsentation der Kurfürstengatten im Garten».
143 Zitiert nach Reisinger 2008, S. 119.
144 Zitiert nach ebd., S. 118.
145 Vgl. Heber 1986, S. 33.
146 Vgl. Reisinger 2008, S. 118.
147 Zitiert nach ebd., S. 231. Das 1795 während einer mehrere Tage dauernden Begehung verfasste *Protocollum commissionale* legte Art und Weise sowie Umfang der Instandhaltungsarbeiten in den verschiedenen Bereichen des Schwetzinger Gartens angesichts der angespannten finanziellen Lage des Hofes fest.
148 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 59.
149 Vgl. Etrennes palatines 1769, o. S. Zur Badhausanlage vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, hier S. 59.

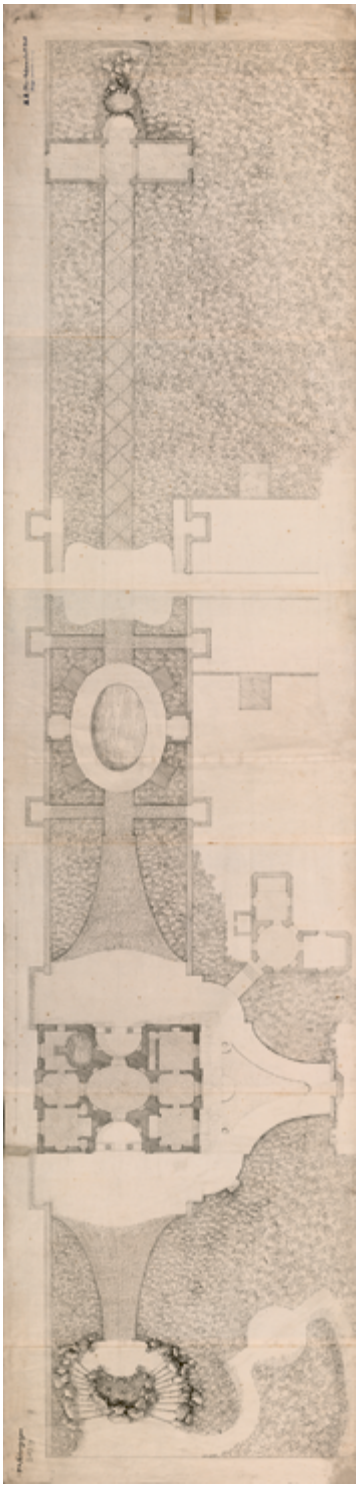


Abb. 70: Nicolas de Pigage: Badhausplan, o. J.



Abb. 71: Blick auf die am Ende des Treillagenganges gelegene Grotte mit dem dahinter angebrachten Landschaftsfresko.

wohnbar, diente das mit einem schmalen «jardin particulier» ausgestattete Badhaus dem Kurfürsten als Rückzugsort.[150] Es war wesentlich kostbarer als das Schloss ausgestattet.[151] Aus dem Badhaus konnte in nördlicher Richtung durch einen sich trichterförmig zum Betrachter hin öffnenden Laubengang über den Brunnen der wasserspeienden Vögel und einen offenen Platz hinweg bis zu dem am Ende des Bogengangs befindlichen Pavillon d'optique geblickt werden, wie de Pigages Badhausplan (Abb. 70) veranschaulicht.
Auf einer viertelkreisförmig nach aussen gewölbten Wand befindet sich darin ein «perspectivisches Gemählde von einer Landschaft […], das, wenn oben die Sonnenstrahlen einfallen, und man sich in den gehörigen Abstand stellt, einem die Aussicht in eine vortreffliche, mit Gewässern, Bergen und Thälern abwechslende würkliche Landschaft zu eröffnen scheint» (Abb. 71), wie Gottfried von Rotenstein in einem Brief aus dem Jahr 1785 festhält.[152] Die Landschaft beschreiben die Schwarzburg-Rudolstädtischen Prinzen in ihrem Reisetagebuch aus dem Jahr 1790 darüber hinaus als «offene und lachende Gegend».[153]
Die kunstvolle Anlage der Grotte verhält sich wie ein Passepartout zu der dahinter gelegenen Illusionsmalerei einer Landschaft und suggeriert dem Betrachter, auf diese zu blicken. Der Entwurf der Szenerie weist dabei gewisse Parallelen zu einer Badeszene auf, die sowohl auf der Opernbühne als auch in Frankenthaler Porzellan vergegenwärtigt wurde: die bei Ovid im Zusammenhang mit dem Aktäonmythos beschriebene Grotte, in der Diana nach der Jagd zu baden pflegte.

> Dort war ein Tal, dicht bewachsen mit Kiefern und spitzen Zypressen; es hieß Gargaphie und war der hochgeschürzten Diana heilig. In seinem hintersten Winkel liegt, von Wald

150 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 60 f.; Reisinger 2008 S. 89.
151 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 67.
152 Rotenstein 1791, Brief vom 23. Mai 1785, S. 138.
153 Ketelhodt 2004, S. 77.

> umgeben, eine Grotte, die nicht künstlich ausgestaltet ist. Die Natur hatte in freier Schöpferlaune ein Kunstwerk vorgetäuscht, denn aus lebendem Bimsstein und leichtem Tuff hatte sie einen gewachsenen Bogen gespannt. Rechts plätschert ein Quell […]. Ein grasbewachsenes Ufer umsäumt sein breites Becken.[154]

Augenscheinlich konnte aus der Grotte heraus das ganze fiktive Tal betrachtet werden. Insbesondere das erwähnte grasbewachsene Ufer weist eine Übereinstimmung mit der Grottengestaltung in Schwetzingen auf, wo aus Metall gebildete Grashalme samt lebenden Farnen das Bild von unten rahmen. Der verdunkelte, auf die Grotte im Pavillon d'optique zuführende Gang einschliesslich der leichten Wölbung des Gemäldes entspricht dem Prinzip des Guckkastens.[155] So erstaunt es wenig, dass die im Pavillon d'optique wiedergegebene Szenerie einer angeblich natürlichen Grotte zugleich Anknüpfungspunkte zu den von den Bühnenarchitekten und -malern Stephan Schenck und Mitgliedern der Familie Quaglio angefertigten Bühnenbildentwürfen mit Grottenmotiven aufweisen, die Durchblicke auf die sich dahinter befindenden Landschaften ermöglichen (siehe Abb. 23 und 24). De Pigage, der das Theater in Schwetzingen gebaut und die Bühnenmaschinerie mehrfach überholt hatte, dürfte sich auch von der Bühnensituation für die Anlage des Perspektivs im Badhaus inspiriert haben lassen. Die Anbringung des Freskos auf einer gewölbten Wand zeigt ebenfalls Parallelen zur Opernbühne, etwa zu dem zwischen 1741 und 1755 bespielten hölzernen Theater in der kursächsischen Herbstresidenz Hubertusburg, das mit einem Rundhorizont versehen war.[156] Von einem ephemeren, auf der kurpfälzischen Opernbühne regelmässig wiederkehrenden szenischen Motiv avancierte die Grotte demnach zu einem fest verankerten Element im kurfürstlichen Badhausgarten.
Weitere durch verdunkelnde Anlagen geführte Blickachsen sind im Schlossgarten ausserdem seitlich des Spiegelbassins in den am Ende des Kreisparterres gelegenen Bogengängen zu finden, die ebenfalls eine «kanalisierte» Blickführung auf die hinter der Anlage gelegenen Landschaftsausschnitte vermittelten. Nicht zuletzt ergibt sich zwischen Badhausanlage und Apollotempel eine Korrespondenz durch eine verbindende Blickachse, auf die in der *Description* 1789 verwiesen wird.[157]

Zu den Ausstattungselementen Skulptur und Tempel aus Sicht der Oper

In den 1760er-Jahren kam es zur sukzessiven Realisierung des zum Teil bereits in Petris Plan vorgesehenen figürlichen Schmucks des Gartens. Wie erwähnt wurden 1762 unter anderem die Sandsteinvasen der vier Weltzeitalter und die Hirschgruppe bei von

154 Ovid 2010, 3. Buch, V. 155–165.
155 Vgl. Kaufhold 2006, S. 36–39.
156 Vgl. Mücke, Festopern, 2006, S. 99. Eine Abbildung des Theatergrundrisses befindet sich in Hochmuth 2020, S. 166.
157 «Au pied de cette hauteur [gemeint ist der Apollotempel], on voit à droite le bain». Description 1789, S. 132.

Verschaffelt in Auftrag gegeben. In einem weiteren, 1766 abgeschlossenen Vertrag über die skulpturale Ausstattung der Hauptachse wird der Bildhauer aufgefordert, die vom Kurfürsten bereits im vorangegangenen Jahr festgelegten – uns heute leider nicht mehr bekannten – Themen beizubehalten.[158] Neben der Anfertigung der vier auf der Mauer zum grossen Teich zu platzierenden Elemente, einer Gruppe für die grosse Fontäne, der Najaden für den Apollotempel, Büsten, Statuen und Vasen wurde von Verschaffelt ebenfalls verpflichtet, die antiken Grössen Alexander, Mithridates, Titus und Mark Aurel nach den in Mannheim befindlichen Antikenabgüssen zu schaffen.

Aussagekraft und Relevanz der im Schlossgarten versammelten Skulpturen wurden von der Forschung unterschiedlich eingeschätzt. Der Ansicht, dass Aufstellung und Kombination der Skulpturen vergleichsweise zufällig, einer in den Aussenraum verlagerten musealen Sammlung vergleichbar erfolgt sei, steht die Annahme gegenüber, dass sowohl die Platzierung der Schmuckbauten als auch die der Skulpturen einem übergeordneten Konzept folgten.[159] Welchen Stellenwert Carl Theodor ganz allgemein einer angemessenen skulpturalen Ausstattung beimass, verdeutlicht die Tatsache, dass er die Skulpturen aufgrund der prekären finanziellen Lage des Staatshaushaltes nach dem Siebenjährigen Krieg aus seiner Privatschatulle finanzierte.[160] Die eigens für den Schlossgarten angefertigten Skulpturen wurden mit angekauften und solchen aus dem bereits vorhandenen Bestand ergänzt. 1767 beispielsweise sollten Skulpturen aus der Düsseldorfer Galerie in den Schlossgarten überführt werden.[161] Auch aus dem Nachlass des ehemaligen polnischen Königs Stanislaus Lescynski erwarb man zwischen 1766 und 1769 eine Ariongruppe, die für die Aufstellung im Mittelbassin des Kreisparterres überarbeitet wurde.[162] Die Verzierung der im Parterre verteilten unterschiedlich grossen Bassins mit bronzierten Bleifiguren wird in den *Etrennes palatines* von 1769 zwar summarisch erwähnt, ihr Programm jedoch nicht erläutert.[163] Hier bleibt zu fragen, ob der Autor, der andere, insbesondere die von von Verschaffelt für Schwetzingen gearbeiteten Skulpturen samt ihrem Schöpfer nennt, die zentrale Figur des Arion nicht erkannt hat oder ob deren Bedeutung eher von untergeordnetem Interesse war.[164] Jedenfalls spricht die Nichterwähnung der Figur eher dafür, dass Arion für die fürstliche Repräsentation Carl Theodors nicht die zentrale Rolle zukam, welche Monika Scholl ihm zugeschrieben hat.[165]

158 Vgl. Scholl 2006, S. 128. Die Vereinbarung ist wiedergegeben bei Martin 1933, S. 328–332.

159 Als Vertreter der ersten Meinung sind Ferdinand Werner und Claus Reisinger zu nennen. Vgl. Werner 1999, S. 66, 69, und Reisinger 2008, S. 225 f. Monika Scholl und Michael Niedermeier vertreten die zweite Ansicht. Vgl. Scholl 2006, S. 131; Niedermeier, Archäologie, 2012, S. 222.

160 Vgl. Heber 1986, S. 428.

161 Vgl. Martin 1933, S. 340.

162 Vgl. Scholl 2006.

163 «Au centre de ce Parterre il y a un grand bassin rond de cent pieds de diametre, & quatre autres ovales moins grands situés dans les quatre plus grands compartiments. Tous ces bassins sont ornés de groupes de plomb bronzé dont s'élancent des jets d'eau: ces groupes sont d'un ouvrage dont on fait du cas.» Etrennes palatines 1769, o. S.

164 Vgl. ebd.

165 Vgl. Scholl 2006.

Dies führt unweigerlich zur Frage, in welchem Ausmass die Gartenbesucher die dargestellten Figuren überhaupt identifizieren konnten. Was dies anbelangt, moniert Hirschfeld in seiner *Theorie der Gartenkunst*, dass bei den meisten Menschen die

> Begriffe von der Fabel des Alterthums […] so unzulänglich und so schwankend, ihre Bekanntschaft mit den Vorstellungen der Dichter […] so gering [seien], daß auch die glücklichsten Nachahmungen der Gartenkunst, ohne den innern Sinn zu berühren, vor ihnen vorüberschwinden, und nur ein bloßes Schauspiel für das Auge bleiben.[166]

Die Opernbühne spielte auch für diesen Aspekt der Gartenrezeption eine entscheidende Rolle, indem sie mit bestimmten historischen Personen oder mythologischen Figuren einhergehende Inhalte vermittelte. Denn im Bühnenbild gehörten Nachbildungen antiker beziehungsweise antikisierende Statuen und Götterfiguren ebenfalls zur Ausstattung von repräsentativen Palast- und Gartendekorationen, wie die Szenenweisungen in den Libretti, aber auch die Bühnenbildentwürfe der am kurpfälzischen Hof tätigen Bühnenbildner veranschaulichen (siehe die Bühnenbildentwürfe mit Gartenmotiven im zweiten Kapitel). Sie wurden in die Seitenkulissen und den Abschlussprospekt integriert, konnten aber auch als Versatzdekorationen nach Belieben auf der Spielfläche platziert werden. Erhalten haben sich unterschiedliche Varianten für solche zweidimensional beschaffenen Skulpturen im Bereich der Bühnendekoration in den historischen Theatern Ludwigsburg, Český Krumlov, Drottningholm und Gripsholm.[167]
Innerhalb von Gartendekorationen dienten Skulpturen, aber auch Vasen oftmals der rhythmisierenden Dynamisierung von Fluchten, wie sie in Alleedekorationen gegeben sind, oder als Schmuck für Brunnen- oder Tempelanlagen (siehe die entsprechenden Bühnenbildentwürfe, insbesondere Abb. 38 und 41).
Als Vorlagen dienten sowohl den kurpfälzischen Theatermalern als auch den angehenden Bildhauern von Verschaffelts «Academie de Sculpturs» bis 1766 die im Saal der Theatermaler aufgestellten Abgüsse nach Antiken.[168] Diese wurden später in dem 1769 eingerichteten Antikensaal untergebracht.[169] Bereits für das Schwetzinger Theater Alessandro Galli Bibienas, das de Pigages Neubau von 1753 vorausging, wurden von Hofmaler Johann Joseph Baumann 1748 passend zum Programm des Lustschlosses eine Flora- und eine Ceresstatue gemalt.[170] Hofmaler Philipp Brinkmann fertigte zudem für die Bühne einen mit einer wasserspritzenden Figur versehenen Brunnen an – Motive demnach, die sich für Gartendekorationen besonders eigneten.[171]
Am Beispiel der Gartenskulpturen lässt sich das Wechselspiel zwischen fiktiven Gartenentwürfen auf der Bühne und der realen Gartengestaltung nachvollziehen. Jérôme de La Gorce hat am Beispiel eines Bühnenbildentwurfs von Carlo Vigarani für den Prolog von

166 Hirschfeld 1985, Bd. 3 [Bd. 1], S. 138.
167 Vgl. die Abbildungen in Slavko 2001, S. 7, 22 f.; Stribolt 2002.
168 Vgl. Kunze 2007, S. 116.
169 Vgl. ebd., S. 115 f.
170 Vgl. Martin 1933, S. 99.
171 Vgl. ebd.

Thésée 1675, in dem er die Versailler Allée royale aufgriff und mit Statuen versah, nachgewiesen, in welcher Weise die Bühnendekoration inspirierend auf das 1684 in Auftrag gegebene, reale Ausstattungsprogramm der Allee wirkte.[172] Demnach kam der Bühne in vergleichbaren Fällen auch die Funktion eines dreidimensionalen Experimentierraumes zu, mithilfe dessen sich räumliche Lösungen erproben liessen.
Darüber hinaus vermittelten Bühnenbild und Opernhandlung auch notwendige inhaltliche Anhaltspunkte, die für das Verständnis von Skulpturen notwendig waren. Johann Georg Sulzer schildert das inhaltliche Wechselspiel zwischen Opernaufführung und der Betrachtung von Statuen am Beispiel ihrer Denkmalfunktion, die in ihren Betrachtern «empfindungsvolle Vorstellungen» zu wecken vermöge.[173] Wenn der Betrachter einer eine historische Figur darstellenden Skulptur diese mit der Thematik einer zuvor gesehenen Opernhandlung in Verbindung bringen könne, werde der Eindruck, welchen die Opernaufführung in ihm hinterlassen habe, unmittelbar wieder wachgerufen.[174] Indem die Vorbilder für die skulpturale Ausstattung auf der Mannheimer Opernbühne idealisierend vergegenwärtigt wurden, gaben sie den Zuschauern, die zugleich auch Gartenbesucher waren, einen Bezugsrahmen vor, mithilfe dessen sie sich die Tugenden vergegenwärtigen konnten, die mithilfe der Büsten historischer und mythologischer Persönlichkeiten repräsentiert wurden. Dieses potenzielle Wechselspiel lässt sich exemplarisch an der Alexander-Büste erläutern. Mit der Ausführung beauftragt wurde von Verschaffelt 1766, just in dem Jahr, in dem in Mannheim Metastasios *Alessandro nell'Indie* in einer Vertonung Gian Francesco de Majos inszeniert wurde, einer Oper, die dem Grossmut des siegreichen Feldherrn Alexander eine Bühne bot und deren Beliebtheit seit ihrer Uraufführung 1730 an europäischen Hofbühnen ungebrochen war.[175]
Friedrich Schiller, der den Mannheimer Antikensaal aus eigener Anschauung kannte, widmet der Statuenbetrachtung im Umfeld eines Gartens die Eröffnungsszene seines in der *Rheinischen Thalia* veröffentlichten *Don Karlos*-Fragments.[176] Vor dem Hintergrund des königlichen Lustgartens von Aranjuez vollzieht sich folgende Szene:

> Karlos kommt langsam und in Gedanken versenkt aus dunkeln Boskagen, seine zerstörte Gestalt verräth den Kampf seiner Seele […]. Der Zufall führt ihn vor die Statue der Biblis und des Kannus [sic], er bleibt nachdenkend davor stehen – indem hört man hinter der Szene eine ländliche Musik von Flöten und Hoboen, die sich allmählig in der Entfernung verliert. Der Prinz verläßt die Statue in großer Bewegung, man sieht Traurigkeit und Wut in seinen Gebärden abwechseln, er rennt heftig auf und nieder, und fällt zuletzt matt auf ein Kanapee.[177]

172 La Gorce 1996, S. 136 f.
173 Sulzer, Art. Denkmal, 1771, S. 238.
174 Vgl. Sulzer, Art. Oper, 1774, S. 850.
175 Vgl. Alessandro nell'Indie, in: Sartori, Bd. 1, 1990, S. 72–90.
176 Homering/Braun 2007; Schiller 1785.
177 Schiller 1785, I, 1, S. 101. Die Figurengruppe von Byblis und Kaunos sollte in den folgenden Publikationen von *Don Karlos* keine Rolle mehr spielen.

Nicht ohne Grund wählt Schiller die Gruppe von Byblis und Kaunos, die er in Mannheim kennengelernt hatte.[178] Die Gruppe versinnbildlicht die Liebe einer Schwester zu ihrem Bruder und damit eine Art der Zueignung, die, vergleichbar derjenigen von Don Carlos zu seiner Stiefmutter Elisabeth, «sich ohne Aufhören an der Gränzmauer der Natur zerschlägt».[179] Die von Schiller vorgesehene musikalische Untermalung der Szene mit pastoralen Klängen dient der auditiven Vergegenwärtigung der Landschaft. Die dadurch vermittelten Assoziationen zum unbeschwerten Aufenthalt auf dem Lande stehen im krassen Widerspruch zu den Empfindungen des aus einem dunklen Wäldchen tretenden Infanten, der die Aussage der Skulpturengruppe offenbar auf sich selbst bezieht.
Mythologie und Ikonografie der Antike waren zudem auch Bestandteil des Unterrichtsangebots an den grossen Akademien.[180] Anton Klein, der seit 1774 eine Stelle als Professor der Weltweisheiten und schönen Künste am kurpfälzischen Hof innehatte, erklärt es zum Ziel seines Unterrichts, seinen Studenten «die ganze Göttergeschichte nach etlichen Kupferstichen» nahezubringen, und verfasste für Unterrichtszwecke eigens eine Mythologie.[181]
Übersteigert wurde die Idee, sich durch die Betrachtung einer Statue den von ihr repräsentierten Werten annähern zu können, durch die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitete Vorstellung, Skulpturen oder auch Werke der Malerei im Zuge der Betrachtung quasi als belebt wahrnehmen zu können.[182] Schummrige Beleuchtung mit Rauchentwicklung, aber auch bestimmte theatrale Mittel erwiesen sich als geeignet, um diesen Eindruck zu erwecken. Im Rahmen fiktiver kultischer Handlungen auf der Opernbühne wurde den Skulpturen, wie es für die Erzählung des Bildhauers Pygmalion paradigmatisch ist, Leben eingehaucht, sodass sie sprechen und sich bewegen konnten.[183]
Für den Schwetzinger Schlossgarten veranschaulichen die 1791 veröffentlichten Bemerkungen des Publizisten Wilhelm Ludwig Wekhrlin zu seinem Besuch im Garten die Bereitschaft der gebildeten Besucher, entsprechend auf das durch die Skulpturen offerierte Assoziationsangebot zu reagieren: «Die Fantasie weilt vor den Bildsäulen der Alten, und jedes ihrer Ideale wird in uns lebendig.»[184]

Theatrale Aspekte des Minervatempels

Abgesehen vom Skulpturenschmuck fanden in den 1760er-Jahren auch Staffagebauten in Form von Tempeln innerhalb der Gartenanlage zunehmend Berücksichtigung. Neben dem Apollotempel, dessen szenische Funktion durch seine unmittelbare Verbindung zur Gartentheaterbühne offensichtlich ist, wies auch der Minervatempel (Abb. 79) theatrale Aspekte auf. Führt man sich die spezifischen Modi der Tempeldarstellung auf der Opernbühne vor Augen, lassen sich einerseits Überschneidungen bezogen auf

178 Homering/Braun 2007.
179 Schiller 1785, S. 97 f.
180 Vgl. Kunze 2007, S. 114.
181 Klein, Etwas zur Aufmunterung, 1775.
182 Bätschmann 1985.
183 Vgl. dazu Langewitz 2018.
184 Wekhrlin 1791, S. 51.

Anlage und Kompositionsprinzipien des Baus erkennen, andererseits Elemente im Schmuck der Gebäude identifizieren, welche den Tempel im Lichte pseudoantikischer Opferkulte erscheinen lassen, die damals auf der Opernbühne hoch im Kurs standen.[185] So sind bildkünstlerische Anspielungen auf den Opferkult etwa in dem unter dem Giebelrelief gelegenen Fries durch die Darstellung von Opfergeräten wie Messer, Beil und Opferschale repräsentiert, die sich auf beiden Seiten der mittig platzierten leeren Schrifttafel befinden (siehe Abb. 81).

Sie bilden ein Pendant zu den vergoldeten Bukranien, die sowohl an den Wänden seitlich-oberhalb einer Statue der Minerva als auch auf den runden aus Marmor gebildeten Opferaltären angebracht sind und auf Opfertiere verweisen (Abb. 72).[186]

Ochsen als Opfertiere werden von Benjamin Hederich in seinem im 18. Jahrhundert weit verbreiteten mythologischen Lexikon in erster Linie dem Kult der Minerva zugeordnet, während Sandrart sie im Zusammenhang mit dem Dianakult sieht.[187] Sandrart führt aus, dass, als man an den Kultstätten der Diana keine Menschenopfer mehr ausführte, diese durch die Opferung von Tieren ersetzt wurden. Diese waren zunächst Hinden, danach Ochsen, deren Geweihe beziehungsweise Hörner im Tempel oder dessen Vorhof aufgehängt wurden.[188] Demnach weist Sandrarts Ausführung zum Dianakult inhaltliche Überschneidungen zur Dekoration des Schwetzinger Minervatempels auf. Wie ein entsprechender Bühnenbildentwurf Stephan Schencks mit einem Tiermonument nahelegt (Abb. 73), fanden Ochsen und Stiere, aber auch Bukranien als Bühnendekorationselemente – möglicherweise im Zusammenhang mit Tempelszenen – Verwendung. In der Umgebung des in eine landschaftliche Szenerie eingebundenen Tierdenkmals weisen Säulenreste, Urnen, aber auch ein umgefallenes Joch auf die Anciennität des Ensembles hin.

In Zusammenhang mit der Inszenierung kultischer Handlungen soll der unter dem Haupttempel gelegene Raum zur Sprache kommen, der von der Rückseite des Minervatempels aus zugänglich und mit einem Gittertor verschlossen ist (Abb. 75). Sowohl die Deckenhöhe als auch die Ausstattung des Raums mit steinernen Bänken weisen darauf hin, dass er betreten und genutzt werden konnte.[189] Das durch die durchgebrochenen Seitenmauern einfallende Licht ermöglicht zudem eine schummrige Beleuchtung (Abb. 74).[190]

Der Eingang in den unteren Raum wird von beiden Seiten von zu stilisierten Felsen geschichteten Tuffsteinbrocken flankiert. Das Giebelfeld wird von einer Faunmaske geziert und vermittelt den Eindruck eines Tempels im Tempel. Aufgrund des gehörnten männlichen Kopfes brachte Eva-Maria Gruben diesen rückseitigen Tempelbereich mit dem in einer Höhle befindlichen Heiligtum des Pan in Verbindung, das am Fusse der

185 Vgl. Strohm 2007.
186 Martin 1933, S. 221.
187 Vgl. Hederich, Art. Minerva, 1770, Sp. 1634.
188 Vgl. Sandrart 1680, S. 37.
189 Vgl. Martin 1933, S. 222.
190 Vgl. ebd.; Heber 1986, S. 564.



Abb. 72: Innenraum des Minervatempels mit der Skulptur der Minerva und mit Bukranien geschmückten stilisierten Opferaltären oder Vasensockeln.



Abb. 73: Stephan Schenck: Bühnenbildentwurf mit Tiermonument auf der linken Seite und Joch im Vordergrund, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-21 Z.

Akropolis von Athen, auf der sich die Kultstätte der Pallas Athene befand, eingerichtet worden war.[191]

Es ist gut möglich, dass den zeitgenössischen Gartenbesuchern diese Verbindung bekannt war. Für die im Umfeld des Hofes sozialisierten Besucher weckte der Anblick des Tempels mit einem oberen repräsentativen und einem unteren, mit okkulten Handlungen verbundenen Raum aber mit Sicherheit auch Assoziationen zur Opernbühne, auf der sie unterschiedliche Tempelbereiche und -räume sowie ihre Funktionalisierung kennenlernten. 1764 etwa wurde das Mannheimer Opernpublikum im Rahmen der Handlung von *Ifigenia in Tauride* mit einem fiktiven der Göttin Diana zugeschriebenen Opferkult vertraut gemacht. Unterschiedliche Ansichten und Nutzungsszenarien ihres Heiligtums wurden im Zuge der Handlung vergegenwärtigt. Während der erste Akt den von einem heiligen Wald umgebenen «vordere[n] Theil des Dianen Tempels von aussen her rechter Hand» zeigt, endet die Oper mit der Darstellung einer Innenansicht desselben Gebäudes, das zuletzt Feuer fängt und in rauchende Trümmer zerfällt: «Der innere Theil eines grosen sehr prächtigen Tempels, welcher der Diana geweihet. Ein herrlicher Altar in der Mitte ohne Bildnuß der Gottheit.»[192] Das hier fehlende Bildnis der Göttin wurde jedoch noch vor der Zerstörung des Tempels in dem unter dem Tempel gelegenen Gemäuer, aus dem ein «heimliche[r] Weg» ins Freie führt, wirkungsvoll in Szene gesetzt.[193]

> Die Grufft des Dianen Tempels, welche eine weitwendigr [sic] tieffe Höhl vorstellet, von dunckelem Schimmer brennender Lampen erleuchtet, welche die zur Zierath herum liegende Geheimnuß volle Sphynxen herabhangend halten.
> Der heilige Dreyfuß in der Mitte vor dem fatalen Bild der dreyförmigen Göttin welches zu Vollführung des grausamen Opfers dahin gebracht worden. Eine Treppe auf der einen Seite, auf welcher man in den Tempel hinauf gehet. Ein dunckeler Vorhoff auf der anderen, wo die Waffen, und der Raub der elendig geschlachteten Menschen aufbehalten werden.[194]

Ein Bühnenbildentwurf Joseph Quaglios mit einem unterirdischen Gewölbe (Abb. 76), das auf einen im Hintergrund gelegenen, hell erleuchteten Raum zuführt, vereint einige der in der Szenenanweisung von *Ifigenia in Tauride* genannten Elemente. Die darin wiedergegebene Weitläufigkeit des Gemäuers, die fackelhaltenden Sphingen, Grabmäler, von denen das rechte mit einer Rüstung und einem Helm versehen ist, vermitteln eine Vorstellung von einer möglichen szenischen Realisation.

Die Vorbereitung des Opfers, das die Protagonistin Iphigenia an einem der auf der Insel gelandeten Griechen, ihrem Bruder Orest oder dessen Freund Pilades, vollziehen muss, wird aufwendig inszeniert. Gemeinsam mit dem König der Insel, Thoantes,

191 Gruben 2007, S. 48, Anm. 54. Ein weiteres Höhlenheiligtum des Pan befand sich unter dem Palatin. Der römische Kult des Gottes soll von König Evander aus Arkadien importiert worden sein.

192 Ifigenia in Tauride 1764, «Abänderungen der Schau-Bühne», o. S.; Iphigenia in Tauris 1764, III, 9, S. 181.

193 Iphigenia in Tauris 1764, III, 6, S. 177.

194 Ebd., III, 3, S. 147.



Abb. 74: Blick auf eine der Fensternischen im Kellergewölbe des Minervatempels.



Abb. 75: Tiefer gelegter Eingang zum Untergeschoss an der Rückseite des Minervatempels.

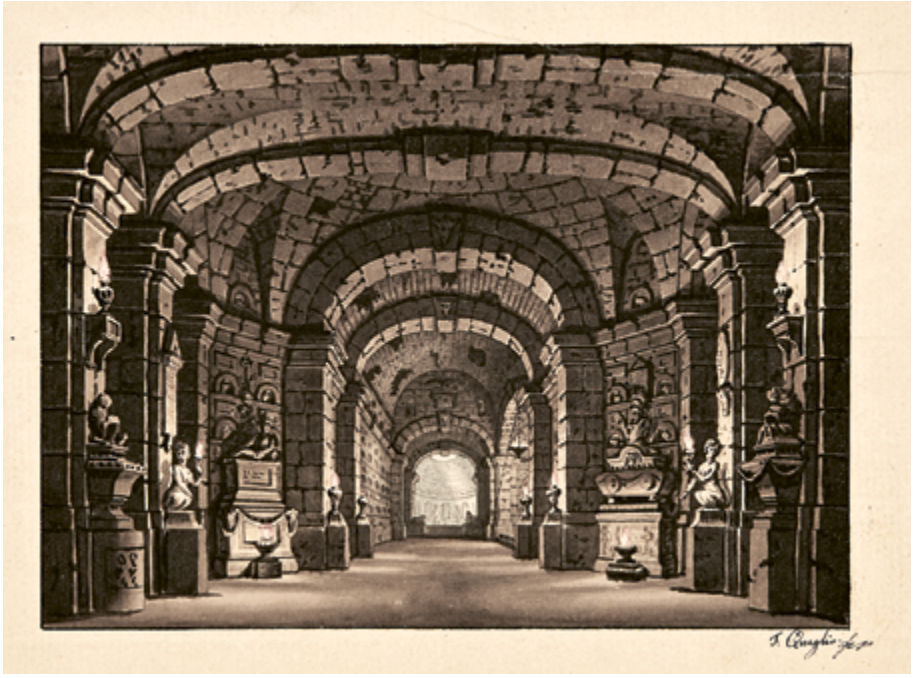


Abb. 76: Joseph (Giuseppe) Quaglio: Unterirdisches Gewölbe mit Grabmälern, Sphingen und Beleuchtung.

betritt sie im Schein brennender Fackeln die Gruft. Während ein Chor den Einzug der Opfer begleitet, halten die Götzendiener goldene Schüsseln mit Opferinstrumenten. Nachdem das Feuer auf dem Dreifuss entzündet worden ist, wird der von Iphigenia zum Opfer bestimmte Orest mit der Totenbinde und einem weissen Mantel ausgestattet. Im letzten Augenblick wird Iphigenia, die bereits zum Schlag mit dem Beil ausgeholt hat, zurückgehalten und erkennt ihren Bruder. Das Menschenopfer wird somit verhindert. Demnach waren die Kenner der Opernbühne auch über den Gebrauch der im Tempelfries (siehe Abb. 81) bildlich vergegenwärtigten Opfergeräte informiert. Einen anschaulichen Eindruck von solchen Opferrequisiten vermitteln entsprechende von Francesco Ponte angefertigte Entwürfe – darunter Beil und Messer –, welche sich im Vestiarium zu der 1756 am kursächsischen Hof in Dresden inszenierten Oper *L'Olimpiade* erhalten haben.[195]

Obwohl in der Mannheimer *Ifigenia in Tauride* der Göttin Diana geopfert wird, weist die Ausstattung der Gruft bei Quaglio mit den buchstäblich für Beleuchtung sorgenden Sphingen gleichzeitig Anklänge an den Minervakult auf. Minerva kann Sandrart zufolge auch als Verkörperung der Isis verstanden werden, die mit den Sphingen und ihrer arkanen Bedeutung verbunden ist.[196] Demnach wurden sowohl auf der Opernbühne als

195 Vgl. die Abbildung in Schlechte 2000, S. 52, sowie den entsprechenden Katalogeintrag auf S. 282.
196 Sandrart 1680, S. 127.

auch im Schlossgarten Zuschreibungen zum Kult und zu den Attributen bestimmter Göttergestalten mit dem Ziel wirkungsvoller Inszenierung zunehmend verquickt und weniger eindeutig voneinander unterscheidbar. Ob der Unterbau des Minervatempels ebenfalls als Raum für (inszenierte) kultische Handlungen gedient hat, ist nicht bekannt.[197] Unabhängig von einer tatsächlichen Nutzung dürfte allerdings allein die Gegenwart des Unterraums bei den mit der Opernbühne vertrauten Gartenbesuchern dazu angeregt haben, vergleichbare Szenen zu imaginieren.

«[D]e la création de Charles-Théodore»? Auftraggeberschaft und Repräsentation der Kurfürstengatten im Garten

Zwischen den Ausgaben der *Etrennes palatines* der Jahre 1768 und 1769 vollzieht sich bezüglich der Beschreibung der Schwetzinger Gartenanlage ein entscheidender Wandel. Dieser wird im Vergleich mit der jeweiligen Beschreibung der Gartenanlage von Schloss Oggersheim besonders deutlich.

In der früheren Ausgabe nimmt der Eintrag zu Schwetzingen lediglich eine gute halbe Seite ein, auf der die Anlage des «Jardin vaste & agréable» und seine Ausstattung mit «de Statues, de bassins, de parterres, de berceaux & de bosquets» kursorisch aufzählt werden.[198] Nach dem Hinweis, dass man noch daran arbeite, den Garten zu verschönern, wird schliesslich eine ausführlichere Besprechung für das Jahr darauf angekündigt. Die Ausführungen zum Oggersheimer «Jardin de plaisance» in derselben Ausgabe der *Etrennes palatines* sind deutlich detaillierter und emphatischer: Der Garten sei mit Statuen, Parterres, Bassins, schönen Alleen, einem schönen Berceaux und einer Grotte ausgestattet. Daneben werden das Belvedere des «Salon Chinois» und der aus diesem mögliche Ausblick sowie die «Maison des Bains» auf knapp zwei Seiten beschrieben.[199]

In der 1769 gedruckten Ausgabe der *Etrennes palatines* kehrt sich das Verhältnis jedoch um: Während die Erörterungen zu Schloss und Garten Oggersheim – Letzterer wird nur noch als «jardin», nicht mehr als Lustgarten bezeichnet – auf eine gute Seite gekürzt wurden, nimmt der Eintrag zu Schwetzingen mit einer systematisch aufgebauten, an den einzelnen Bereichen des Gartens orientierten Beschreibung ganze acht Seiten ein. Ergänzend enthält die Ausgabe, wie erwähnt, einen Gartenplan von Hofkupferstecher Egidius Verhelst (siehe Abb. 82), was die Anschaulichkeit um ein Vielfaches erhöht. Beachtenswert erscheint mir zudem, dass die Lustschlösser personalisiert werden: Der Beschreibung des Oggersheimer Gartens geht eine Bemerkung voran, die diesen dem Wirkbereich Elisabeth Augustas zurechnet: «S. A. S. Mad. l'Electrice qui a fait des embellissements qui annoncent la magnificence & le goût.»[200] Ohne Kenntnis der ersten

197 Die räumliche Disposition würde sogar die Aufstellung einer Statue beziehungsweise eines Dreifusses ermöglichen, da dem Eingang gegenüber eine Nische liegt.
198 Etrennes palatines 1768, o. S.
199 Ebd., o. S.
200 Etrennes palatines 1769, o. S.

Ausgabe der *Etrennes palatines* kann der Passus in dem Sinne verstanden werden, dass die Anlage des Gartens auf die Initiative der Kurfürstin zurückgehe.[201] Zum Schwetzinger Garten heisst es in der Wortwahl vergleichbar, dass dieser «[l]ieu delicieux annonce la magnificence du Souverain [Carl Theodor], & l'habileté & le goût de l'Architecte».[202] Die Gartenanlage wird allein als Schöpfung des Kurfürsten ausgegeben: «[Les jardins] sont nouveaux & de la création de Charles-Théodore.»[203] In Schwetzingen – das verdeutlichen die zitierten Passagen unmissverständlich – gehören die ständige Anwesenheit sowie der Einfluss der Kurfürstin der Vergangenheit an. Auch Petris wesentlicher Beitrag zum Erscheinungsbild der Gartenanlage wird stillschweigend übergangen, die Leistung des «dessein» sowie der Ausführung werden als de Pigages alleiniges Verdienst ausgegeben.[204] Für de Pigage sollte sich das Verschweigen von Petris Anteilen an der Gartengestaltung jedoch nicht ausschliesslich als Vorteil erweisen. In Hirschfelds die landschaftliche Gartenkunst favorisierender Abhandlung *Theorie der Gartenkunst* heisst es, dass «zu einer Zeit, da der englische Geschmack schon überall bekannt war […], der Anleger [der Schwetzinger Gartenanlage], Herr von Pigage, churfürstlicher Oberbaudirector, ein Franzose, […] davon nichts gewußt zu haben» scheint.[205] Hirschfeld geht demnach davon aus, dass auch die Anlage des zentralen, nach geometrischen Prinzipien gestalteten Bereichs der Anlage einzig auf de Pigage zurückgehe.
Carl Theodor wird 1771 auch im *Glücks-Calender* als alleiniger Veranlasser der Gartenanlage genannt:

> Die Lustschlößer des regierenden Herrn sind diejenigen bezaubernde Orte, […] die der Pracht und Geschmack **Carl Theodors** so gut ins Werk zusetzen wußte: Was er nicht selbst erschuf, hat er auf solche Art verschönert, daß man an allem, was man nur siehet, Sein Werk antrift: Buschwerke von hundert und hundert Arten, überaus große Thiergärten, Gärten von allen Arten, neue Bäder nach dem Geschmacke der Alten, Lustgärten, Pomeranzen und Obstgärten, natürliche Schaubühnen, Teiche, Bildsäulen, kurz: Alles was nur die Natur und Kunst hervorbringen können, siehet man hier in der bewundernswürdigsten Verschiedenheit vereiniget […].[206]

Mit dem 1768 gestifteten und im südlichen grossen Boskett aufgestellten Denkmalstein brachte Carl Theodor sich einmal mehr als Schöpfer und Gönner des Gartens ein. Die Inschrift auf der Vorderseite des Denkmalsteins verweist auf antike Urnen und Knochen, die bei der Planierung des Gebiets entdeckt worden waren und als Begräbnisbeigaben einer frühzeitlichen Schlacht zwischen Römern und Germanen gedeutet wurden.

201 Lochner etwa weist mit Bezug auf die *Etrennes palatines* darauf hin, dass die Anlage bereits durch Friedrich Michael in den genannten Zustand gelangt sei. Vgl. Lochner 1960, S. 64, 86.
202 Etrennes palatines 1769, o. S.
203 Ebd.
204 «Ces Jardins sont du dessein de Mr. de Pigage Directeur des Batiments, & ont été éxécutés sous ses ordres.» Etrennes palatines 1769, o. S. Wie erwähnt ging von Sckell ähnlich vor, als er nach de Pigages Tod die landschaftliche Gestaltung im Wesentlichen sich selbst zuschrieb.
205 Hirschfeld 1985, Bd. 5 [Bd. 2], S. 344.
206 Glücks-Calender 1771, S. 142 f. Hervorhebung im Original.

Auf der Rückseite des Denkmalsteins wird Carl Theodor als derjenige beschrieben, der für die Künste des Friedens als den Freuden seines Lebens dieses Gebiet, also den Garten, habe anlegen und das Denkmal errichten lassen.

> MARTIS ET MORTIS / ROMANOR. AC TEUTONUM / AREA / INVENTIS ARMIS / URNIS ET OSSIBUS / INSTRUMENTISQUE ALIIS / AN. MDCCLXV DETECTA. // PACIS ARTIBUS / VITAE SUAE DELICIIS / AEQUATO VII. PED. SOLO / VINDICAVIT / CAR. THEODORUS EL. / ET M. H. P. C. [Monumentum hoc ponere curavit] / MDCCLXVIII.[207]

Ganz im Sinne des Kurfürsten rapportieren die *Etrennes palatines* aus den Jahren 1769 und 1770 die Bedeutung dieses «Monuments» und erläutern den Gegensatz zwischen der historischen Relevanz des Gebietes als Schlachtfeld und der aktuellen, der zufolge der Garten dem Vergnügen, der Erholung und den angenehmen Seiten des Lebens gewidmet sei:

> [O]n trouve un monument dont les Inscriptions latines attestent qu'en travaillant en 1765 à applanir cette partie du Jardin, on y déterra une quantité prodigieuse d'urnes, de vases […]; ce qui a paru donner lieu à la conjecture que cet endroit destiné aujourd'hui au plaisir, à la recréation, à l'agrément de la vie, servit autrefois de champ de bataille à la fureur des Romains & des Germains sur les bords du Rhin.[208]

Der Denkmalstein verweist damit einerseits auf die Anciennität der Anlage, andererseits auf Transformation und Umwidmung der Schwetzinger Anlage durch die Vision und gestaltende Kraft des Kurfürsten.
Vor dem Hintergrund, dass sowohl die Ausstattung des Gartens wie die Publikationsorgane dazu genutzt wurden, den Kurfürsten als Spiritus Rector der Anlage zu inszenieren, erscheint auch der Kauf der Oggersheimer Schloss- und Gartenanlage und deren Schenkung an Elisabeth Augusta in einem anderen Licht. Nach dem Ableben von Elisabeth Augustas Schwager Friedrich Michael im Spätsommer 1767 hatte Carl Theodor dessen vormaligen Besitz in Oggersheim samt Hofgut am 4. Dezember 1767 erworben. Im Februar des darauffolgenden Jahres schenkte er diesen seiner Gattin, die das Schloss als Sommersitz bereits im Juli 1768 bezog.[209] Die im selben Jahr vorbereitete und 1769 veröffentlichte Ausgabe der *Etrennes palatines* nennt, wie erwähnt, Carl Theodor erstmals als Schöpfer der Schwetzinger Anlage und bespricht diese ausführlich.[210] Wenn man berücksichtigt, dass der Kurfürst seiner Gattin im selben Jahr auch die inoffizielle

207 Zitiert nach Reisinger 2008, S. 140. «Ein Schauplatz / des tödlichen Kampfes / zwischen Römern und Deutschen / ist anhand von Waffenfunden / und anhand von Urnen und Knochen / und anderen Gerätschaften / im Jahr 1765 entdeckt worden. // Ein Gebiet des Friedens hat für die Künste, / die Freuden seines Lebens, / Kurfürst Carl Theodor, / nachdem der Boden sieben Fuss hoch abgetragen worden war, / geschaffen und dieses Denkmal setzen lassen. 1768.»

208 Etrennes palatines 1769, o. S.

209 Angaben nach Lochner 1960, S. 61–63. Eingeweiht wurde der Sommersitz mit einer «fête champêtre» am 6. 7. 1768. Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 124.

210 Vgl. Etrennes palatines 1769, o. S.

Leitung der «spectacles» entzog und sie zum letzten Mal als Auftraggeberin einer Oper in Erscheinung trat, dürfte die zuvor erfolgte Schenkung der Oggersheimer Besitztümer weniger als altruistische Geste denn als Akt der Verdrängung gesehen werden.[211] Der Erwerb der Arionfigur sowie ihre Installation im zentralen Bassin des Kreisparterres erfolgten etwa zeitgleich mit Carl Theodors Bestrebungen, die Einflussnahme und Präsenz Elisabeth Augustas in unterschiedlicher Hinsicht zu beschneiden. Folgt man Monika Scholls Deutung der Arionfigur als Allegorisierung von Carl Theodors Selbstverständnis als den Musen zugewandter Fürst, kann ihre prominente Platzierung auch als Mittel verstanden werden, mit dem der Kurfürst seine «Herrschaft über den Raum», um mit Bourdieu zu sprechen, erneut demonstrierte.[212] Er hätte damit das Herz des zuvor eher weiblich geprägten Bereichs der Anlage besetzt.

Kurfürst und Kurfürstin als Apoll und Minerva im Schlossgarten?

Die vorgängig geschilderte sukzessive Vereinnahmung unterschiedlicher Bereiche des Gartens für Carl Theodors Sendungsbewusstsein ging einher mit seiner zunehmenden Überblendung mit Apoll, dessen Tempel im Schlossgarten zur Ikone des kurfürstlichen Selbstverständnisses erhoben wurde. Seit Beginn der 1760er-Jahre lassen sich die Bestrebungen Carl Theodors erkennen, sich als irdischen Stellvertreter Apolls inszenieren zu lassen. Dem Sonnengott werden in Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon zahlreiche Aufgabenbereiche und Verdienste zugeschrieben, unter anderem in den Bereichen Poesie, Musik und Wahrsagekunst; zudem galt er als Vorsteher der neun Musen.[213] Hederichs umfangreicher Eintrag schliesst mit der Bemerkung, dass «der Deutungen von dem Apollo so wenig ein Ende werden, als man alle Wirkungen der Sonne wird bemerken können».[214] In Bezug auf das kurfürstliche Wirken wurden insbesondere diejenigen Zuschreibungen herangezogen, die auf eine Huldigung der Künste und der Weisheit verweisen.

Bereits 1762 trat Apoll in Carl Theodors unmittelbarem Umfeld auf, als der Maler Wilhelm Lambert Krahe ihn im Kreise seiner Musen in einem Deckengemälde im östlichen Benrather Gartensaal vergegenwärtigte.[215] Im selben Jahr gab de Pigage für den zukünftigen Apollotempel bei van den Branden acht Kapitelle ionischer Ordnung in Auftrag, die dem Sonnengott zugeordnet sind. Die Realisierung einer die Leier schlagenden Apollostatue im Tempel wurde 1765/66 beschlossen.[216] Damit wird sowohl die musikalische als auch die ordnende Seite des Gottes betont, der laut Hederich «ein

211 Inge Zacher sieht ein vergleichbares Motiv hinter Carl Theodors Ambitionen, seine Gattin 1765 als Erbin seines Herzogtums Jülich-Berg einzusetzen. Zu einem Zeitpunkt, als Schloss Oggersheim noch nicht greifbar war, hätte sich dadurch für Elisabeth Augusta die Möglichkeit eröffnet, eine eigene Hofhaltung fern von Mannheim und Schwetzingen zu etablieren. Vgl. Zacher 1999, hier S. 79.

212 Vgl. Scholl 2006; Bourdieu 1991, S. 30.

213 Vgl. Hederich, Art. Apollo, 1770, Sp. 333.

214 Ebd., Sp. 347.

215 Vgl. Uerscheln, Geschichtliche Daten, 2006, S. 176. Abgebildet wird das Gemälde in Uerscheln, Schloss Benrath, 2006, S. 34 f.

216 Vgl. Heber 1986, S. 486.

Musicus [sei], weil die Sonne in allem eine so gute Harmonie und Ordnung hält, als ein Musicus in seiner Musik».[217]
Die Gleichsetzung des Kurfürsten mit dem Musengott beruhte dabei unter anderem auf seinen Ambitionen zur Gründung und Förderung von Akademien in den 1760er-Jahren. Auf der Rückseite einer auf die Gründung der Akademie der Wissenschaften im Jahr 1763 Bezug nehmenden Medaille wird Apoll erhöht auf einem Felsen mittig zwischen den Flussgöttern Rhein und Neckar präsentiert.[218] Sie wurde gemeinsam mit dem nach rechts gewendeten Konterfei des Kurfürsten auch auf der Titelseite des ersten Bandes der von der Akademie herausgegebenen *Acta Academiae Theodoro-Palatinae* aus dem Jahr 1766 abgebildet – der Bezug zwischen Kurfürst und Apoll oder Phoebus wird so hervorgehoben.[219]
Ein gewisser Apoll, der unter dem heiligen Namen Palatinus an dem Ort herrsche, wo Rhein und Neckar zusammenfliessen – gemeint ist Mannheim –, begegnet uns wieder in der Fabel des *Avis exul* von dem jesuitischen Aufklärungsgegner und Gegenspieler Voltaires François-Joseph Terrasse Desbillons. Sein eigenes Schicksal des Verbannten vergleicht Desbillons darin mit einem Vogel, der in der von Carl Theodor beherrschten Gegend Zuflucht findet und dem es in Schwetzingen wieder möglich wird, fröhliche Gesänge anzustimmen.

> Der Vogel wußte, daß dort [in Mannheim] Apollo herrschte unter dem heiligen Namen «Palatinus». […] Dort solle er bequem wohnen und im herrlichen Schwetzinger Garten, – er [Apoll beziehungsweise Carl Theodor] selbst pflegte sich dort zu erholen – der von allen Köstlichkeiten, die Mühe und Kunst gewähren können, überfließt, frei umherfliegen und Wald, Haine und Quellen mit fröhlichem Gesang erfüllen.[220]

Die von Verhelst für die Ausgabe von Desbillons' *Fabulae Aesopiae* von 1768 angefertigte Kupfertafel (siehe Abb. 65) nimmt das Motiv des Vogels im Schwetzinger Schlossgarten auf.[221]
Vor dem aus Heckentheater und Apollotempel gebildeten Hintergrund trinkt der Vogel aus einem realiter nicht vorhandenen Brunnen das inspirierende Wasser der Hippokrene. Die Inschrift «Apollini Palatino Sacrum» – dem pfälzischen Apoll respektive dem Apollo palatinus heilig – weist auf den Kurfürsten als Widmungsträger der Aus-

217 Hederich, Art. Apollo, 1770, Sp. 345 f. Am Rande sei bemerkt, dass der auf Johann Georg Mentzels Titelkupfer zu Hederichs Lexikon wiedergegebene Apoll die Leier, wie der deshalb verspottete Schwetzinger Apoll, im rechten Arm hält. Im Lexikonartikel selbst wird jedoch im Zuge der Abbildungsbeschreibungen darauf hingewiesen, dass der Gott unter anderem so dargestellt werde, dass er «in der rechten Hand Pfeile, Bogen und Köcher, in der linken aber eine Cithar oder Leyer hatte». Hederich, Art. Apollo, 1770, Sp. 339.
218 Vgl. Spannagel 2007, S. 25. Eine weitere Beschreibung und eine Abbildung der Münze finden sich bei Schulzki 1999, S. 446.
219 Vgl. Abb. 56 sowie den kurzen Beschreibungstext von Michael J. Klein in *Der Pfälzer Apoll* 2007, S. 75 f.
220 Übersetzung zitiert nach Wiegand 1999, S. 163.
221 Vgl. Desbillons 1768. Zu Desbillons *Avis exul* siehe Spannagel 2007.

gabe hin und unterstreicht dessen ideelle Verbindung zum Apollotempel.[222] Diese wurde erneut in einem 1769 von Johann Peter Hoffmeister gemalten ganzfigurigen Porträt (Abb. 77) des Kurfürsten aufgegriffen, auf dem Carl Theodor vor einem Ausblick auf den Apollotempel mit Kaskade dargestellt wird.[223]

In einen blauen Samtanzug gekleidet, lehnt sich Carl Theodor lässig an einen rot gepolsterten Fauteuil. Die linke Hand hat er oberhalb des Degens in seiner Hosentasche vergraben, in der Rechten hält er seine Kopfbedeckung. Der mit Hermelin ausgeschlagene Mantel sowie die auf ein Kissen gebettete Kurkrone als Insignien seines Kurfürstenstatus sind scheinbar achtlos auf einem Tischchen hinter ihm abgelegt. Carl Theodor ist mit Schärpenband, dem Stern des St.-Hubertus-Ordens, dem kurpfälzischen Hausorden, sowie dem Abzeichen des 1768 ins Leben gerufenen Löwenordens geschmückt.[224] Auf Schwetzingen in seiner Funktion als Lustschloss verweist der oberhalb des Tischbeins angebrachte geschnitzte Satyrkopf, die dahinter wiedergegebene doppelte Säulenordnung sowie die schwere Vorhangdraperie lassen das Gemälde gleichwohl als repräsentatives Porträt erscheinen. Der Ausblick auf den vereinfacht wiedergegebenen Apollotempel kann einerseits als reale Verortung des Kurfürsten in Schwetzingen verstanden werden, andererseits versinnbildlicht der Tempel die aufgeklärten Werte, welche für Carl Theodors kurfürstliches Selbstverständnis als Förderer der Wissenschaften und Künste ausschlaggebend waren.

Das Motiv des Apollotempels wird 1772 erneut von Franz Anton von Leydensdorff in einem Entwurf für einen Schmuckvorhang für die Mannheimer Hofoper (Abb. 78) wieder aufgenommen.[225]

Chronos hebt eine üppige Vorhangdraperie empor und enthüllt dabei ein Bild, auf dem der Apollotempel zum strahlenden Ausgangspunkt einer kunstvoll geführten, durch die Wolken abgefederten Bewegung wird, in die Apoll mit der Leier, der in einem Porträtmedaillon vergegenwärtigte Kurfürst, samt Minerva, den Musen, den Repräsentantinnen der Wissenschaften und der Künste, sowie dem geflügelten Pferd Pegasus eingebunden sind. Zwei Flussstatuen sind in Arbeit, denen vermutlich die Aufgabe zukommt, die fiktive Szene am doppelten Ufer Mannheims zu verorten. Mit den kulissenartig gestalteten Laubbäumen rechts im Bild tritt ausserdem die Landschaft mit ins Bild, wodurch Bezüge zur idealisierten arkadischen Landschaft eröffnet werden. Das Motiv der Erleuchtung im Zusammenhang mit Apoll wird in dem zeitgleich mit Leydensdorffs Vorhangentwurf fertiggestellten Badhaus im zentralen Ovalsaal mit dem

222 Martin Spannagel macht darauf aufmerksam, dass mit den verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten zugleich auf Carl Theodor als pfälzischen Apoll und den antiken Apollo auf dem Palatin Bezug genommen wird. Vgl. Spannagel 2007, S. 25. Zum Kurfürsten als Widmungsträger der Ausgabe vgl. Wiegand 1999, S. 163.

223 Vgl. Hofmann 1999, S. 70. das Porträt wurde für den kurpfälzischen Gesandten in Paris, Carl Graf von Sickingen, angefertigt. Die hier wiedergegebene Darstellung ist eine von Hoffmeister eigenhändig angefertigte verkleinerte Kopie des Gemäldes. Eine weitere Kopie befindet sich im Schwetzinger Schloss.

224 Zu den Orden des Kurfürstenpaares vgl. Reiblich 1999.

225 Vgl. Homering 1999, S. 352. Homering vermutet, dass der Vorhang realisiert wurde. Eine ausführliche Beschreibung des Vorhangs findet sich in Bachler 1972, S. 49–51.

Deckengemälde «Aurora vertreibt die Nacht» von Nicolas Guibal aufgenommen.[226] Das Gemälde stellt die Göttin der Morgenröte dar, die den von Apoll gelenkten Sonnenwagen begleitet, während der Morgenstern mit seiner Fackel den Weg weist und die Nacht zurückdrängt. Damit wird Bezug auf die von Hederich beschriebene Fähigkeit Apolls genommen, in Gestalt der Sonne die Nacht aufzulösen und als hellstes Gestirn den Glanz der übrigen Himmelskörper zu mindern.
Zum Musenführer wird der Kurfürst selbst in der Inschrift «Carolus Theodorus Musagetes» ernannt, die eine anlässlich der Einrichtung einer Stiftung zur finanziellen Absicherung der Akademie der Wissenschaften 1773 geprägte Medaille zierte.[227] Nicht ohne leise Ironie tritt das Motiv auch bei Schubart auf, wenn er 1774 feststellt, dass Apoll und seinen Begleiterinnen Mannheim als geeigneter Aufenthaltsort erscheinen müsse, unter anderem aufgrund der Griechenland ähnlichen klimatischen Bedingungen.[228]
Im Zusammenhang mit der Überblendung von Carl Theodor und Apoll scheint es vielversprechend, einen Blick auf Christoph Willibald Glucks Tragedia per musica *Alceste* zu werfen, deren erster Akt am 25. Juli 1769 in Anwesenheit des Kurfürsten und des gesamten Hofstaates in Schwetzingen geprobt wurde.[229] Obwohl der sächsische Gesandte eine Wiederaufnahme der Oper im folgenden Karneval in Mannheim ankündigt, sind weder ein Librettodruck noch ein Hinweis auf eine entsprechende Aufführung überliefert.[230] Es ist möglich, dass die Aufführung der ganzen Oper unter anderem aufgrund der Neuheiten in Glucks Musik ausblieb, wie Silke Leopold vermutet.[231] Betrachtet man jedoch die für die dritte Szene des ersten Akts geforderte Bühnendekoration «Tempio d'Apollo con statua colossale del Nume, Ara, e Tripode» und deren folgende Inszenierung, bietet sich eine weitere Erklärung an.[232] In besagter Szene flehen Alceste, die Gattin des sterbenskranken thessalischen Königs von Pherai Admetos, das Volk und der Apollopriester den Gott in dem ihm geweihten Tempel um Mitleid an. Tatsächlich manifestiert sich Apoll durch eine ihn repräsentierende Statue, aus der heraus er verkündet, dass das Leben des Königs nur dann gerettet werden könne, wenn ein anderer sich für ihn opfere. Alceste beschliesst daraufhin, für ihren Gatten zu sterben.

226 Vgl. die Ausführungen zu dem Gemälde von Wagner, der unter anderem verschiedene Vorzeichnungen für das Gemälde diskutiert und einen Entwurf erwähnt, auf dem Apoll im vierspännigen Himmelswagen anstelle der Morgenröte auftrat. Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 148–152; Schubart 1839, S. 158; Reisinger 2008, S. 162 f.

227 Vgl. Spannagel 2007, S. 26.

228 54. Stück, 3. 10. 1774, in: Schubart 1975, Bd. 1, S. 431.

229 Vgl. die Transkription des Berichts in Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 372 f.

230 Mit dem Hinweis auf einen in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Katalog, in dem mit dem Mannheimer Hof in Verbindung stehende Werke aufgeführt sind, macht Eugene Wolf plausibel, dass die Musik von Glucks *Alceste* in Mannheim vorhanden war. Vgl. Wolf 2002, S. 184–194.

231 Vgl. Leopold 2004, S. 68. Leopold schreibt, dass es sich um eine Aufführung der Oper gehandelt habe, wobei das von Riaucour verwendete Verb «répéter» vielmehr auf eine Probe hinweist. Für Aufführungen verwendet Riaucour in seiner Korrespondenz konsequent den Begriff der «représentation» beziehungsweise des «représenter» einer Oper. Vgl. die Transkriptionen seiner die Oper betreffenden Gesandtenberichte bei Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 372–394.

232 Gluck 2005, S. LXXXIII. «Der Tempel des Apollo mit einer riesigen Statue des Gottes, Altar und Dreifuss.»



Abb. 77: Johann Peter Hoffmeister: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor mit dem Schwetzinger Apollotempel, um 1770.



Abb. 78: Franz Anton von Leydensdorff: Schmuckvorhang für das Mannheimer Hofopernhaus, 1772.

Die Inszenierung dieser Szenen hätte die Möglichkeit eröffnet, den Schwetzinger Apollotempel auch auf der Bühne darzustellen – entsprechende Bühnenbildentwürfe der Familie Quaglio (siehe etwa Abb. 52) existierten.[233] In einer Phase, in der der Kurfürst jedoch darum bemüht war, Apoll sowie den für ihn stehenden Tempel für die Repräsentation seiner tugendhaften Regierungswerte zu beanspruchen, kann die Darstellung eines unerbittlichen Gottes, wie sie in Glucks Oper gefordert war, nicht mit seinen Intentionen übereingestimmt haben. Sechs Jahre später wird der Alkestis-Stoff in Schwetzingen erneut aufgenommen. In Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers *Alceste* tritt Apoll jedoch lediglich vermittels eines Berichts in Erscheinung, und dies nicht als Schreckensbringer, sondern als Freund des Königs.

Elisabeth Augusta als Minerva

Einer der «plus célébres Artistes de Mannheim», der am kurpfälzischen Hof beschäftigte Maler Joseph Fratrel, greift in der seiner 1770 veröffentlichten Schrift *La Cire alliée avec L'Huile* vorangestellten Widmung die Analogiesetzung von Kurfürst und Apoll im Schwetzinger Rundtempel ebenfalls auf.[234] Aber auch das Wirken der Kurfürstin sieht er mittels eines Tempels im Garten versinnbildlicht. Fratrel bringt die Apoll und Minerva geweihten Tempelbauten in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Kurfürstenpaar und ihrem mit dem Versuch, sich gegenseitig zu überbieten, einhergehenden Engagement für die Künste und Wissenschaften, als deren Monumente er sie versteht.[235]

> On a érigé dans les Bosquets de Schwetzingen une petite Rotonde de l'Ordre Ionique à APOLLON: & à MINERVE un Temple quarré ouvert en Pérystile du plus pur Corinthien. Il n'y a personne qui sous ces beaux noms simboliques ne reconnoisse nos AUGUSTES MAITRES. Les Sciences & les Arts qu'ils distinguent & protégent à l'envie l'un de l'autre, ont eu recours à cette Apotéose déguisée pour offrir un encens publique â des SOUVERAINS qu'ils chérissent, soulager leur propre reconnoissance, & en laisser à la posterité la plus reculée des Monumens qui éternissent CHARLES THEODORE, & ELISABETH AUGUSTE.[236]

Der Minervatempel (Abb. 79) wurde im Zeitraum zwischen 1768 und 1773 errichtet und liegt im älteren, ursprünglich von Petri konzipierten Bereich des Gartens, in der linken Angloise.[237]

Hofbildhauer Peter Anton von Verschaffelt überarbeitete eine bereits von Gabriel de Grupello noch unter Kurfürst Johann Wilhelm begonnene Skulptur, die 1767 nach Schwetzingen gelangt war und, mit den Minerva zugeschriebenen Attributen ver-

233 Zum Schwetzinger Schlossgarten als vielseitigem Motiv der Bühnenbildgestaltung vgl. Frese 2004, S. 186–191.
234 Etrennes palatines 1769, o. S. Fratrel war zuvor am Hof des 1766 verstorbenen polnischen Exkönigs Stanislaus Leszczynski als Hofmaler beschäftigt gewesen.
235 Vgl. Fratrel 1770.
236 Ebd., o. S.
237 Vgl. Heber 1986, S. 429.



Abb. 79: Minervatempel mit vorgelagertem Brunnenbassin.

vollständigt, in der Cella des Tempels zur Aufstellung gelangte. Zu den Füssen der ursprünglich einen Ölzweig haltenden Statue sitzt eine Eule.
Im Zeitraum von Anfang bis Mitte der 1760er-Jahre hatte derselbe Künstler eine Büste angefertigt, die Elisabeth Augusta als Personifikation der Minerva mit Gorgoneion, Helm und Federbusch zeigt.[238] Als Attribut für die Weisheit ist der Helm zusätzlich mit einer plastisch gestalteten Sphinx geschmückt. Zudem sind Entwurfsskizzen von Verschaffelts für Standbilder der Kurfürstin überliefert, die sie ebenfalls mit der typischen Ausstattung und den Attributen der Göttin, Lanze, Schild sowie Helm mit Federbusch vergegenwärtigen.[239] Die symbolische Verbindung zwischen Minerva und der Kurfürstin stellte demnach nicht nur für Fratrel eine Selbstverständlichkeit dar. Sie war, wie in seiner Widmung deutlich wird, in erster Linie ihren die Kultur und Wissenschaften fördernden Ambitionen geschuldet. Minerva galt dem Kupferstecher und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart zufolge bei den «Alten» als «Göttin der Klugheit und Erfinderin aller Künste».[240] Darüber hinaus sei sie als «eine Erfinderin aller weiblichen Tugenden / als spinnen, nähen, künstlich wircken / auch aller weiblichen Verrichtungen der Häuslichkeit oder Oeconomie» sowie als ein «Symbolum eines langwirigen studii» zu betrachten.[241] In seiner Illustration des Erscheinungsbildes der Göttin nimmt Sandrart die Darstellung eines römischen Basreliefs auf, das Minerva inmitten der Künste und weiblichen Tugenden zeigt (Abb. 80). Dieses weist auffällige Ähnlichkeiten mit dem von Hofbildhauer Franz Conrad Linck für den Minervatempel realisierten Tympanon (Abb. 81) auf.

238 Vgl. Hofmann 1982, S. 129 f., Kat.-Nr. 134.
239 Vgl. ebd., S. 150–154, besonders S. 151; Gesche 1976, S. 49 f., Kat.-Nr. 38, 38a.
240 Sandrart 1680, S. 126.
241 Ebd., «Kurtze Erklärung», Ausführungen zu Platte N, o. S.

Am Beispiel eines der ebenfalls von Linck für den Schwetzinger Merkurtempel geschaffenen Reliefs hat Michael Niedermeier nachgewiesen, dass sich dieser an Illustrationen antiker römischer Basreliefs aus Pietro Santo Bartolis Werk *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* orientiert hatte, welches von Sandrarts Neffen Johann Jacob vom Italienischen ins Deutsche übertragen worden war.[242] Die darin wiedergegebenen Illustrationen der «Palladis Artes» weisen ebenfalls Anknüpfungspunkte zum Schwetzinger Minervatempel auf; als unmittelbare Vorlage für Linck muss aber die bei Joachim Sandrart wiedergegebene Illustration (Abb. 80) angesehen werden, was der Forschung bisher nicht bekannt war.[243]
Im Hinblick auf die angestrebten Aussagen zum Garten wandelte Linck die Vorlage aus Sandrart jedoch ab. In beiden Darstellungen bildet die sitzende, behelmte Minerva mit ihrem Medusenschild das Zentrum. Der Schild versinnbildlicht Sandrart zufolge, dass «die Tugend viel Widerwärtigkeiten zu gedulten und auszustehen» habe.[244] Das darin eingewirkte Gold stehe für den göttlichen Glanz, durch welchen den Menschen Erkenntnis zuteilwerde.[245]
Zum anderen widmet sich Minerva in beiden Illustrationen dem Studium eines Plans, der ihr jeweils von zwei Frauen zur Beurteilung präsentiert wird. Im Hinblick auf die Anpassung des Motivs an den Schwetzinger Kontext gibt Linck auf diesem einen Gartenplan der Anlage wieder.[246] Sowohl Entwurf und Planung als auch die Ausführung der Gartenanlage werden direkt mit der Göttin in Verbindung gebracht. Die Thematik der Gartenkunst wird auch bei den übrigen weiblichen Figuren, ihren Tätigkeiten und den wiedergegebenen Gegenständen aufgegriffen. Auf der vom Betrachter aus rechten Seite der Göttin erfolgt die Visualisierung des Konzeptionsprozesses sowie der landschaftlichen Voraussetzungen einer felsigen Gegend mit Wasserquellen sowie Überresten antiker Architekturen. Die Figuren im Rücken der Göttin stehen mit Spaten, Pflanzentopf und einer gerade in der Anfertigung befindlichen Büste bereit, um hier einen Garten anzulegen und angemessen auszustatten. Demnach thematisiert das Tympanon das Motiv der Kultivierung, die bevorstehende Umwandlung eines zweiten in einen dritten Naturzustand. Hirschfeld zeigte sich in seiner *Theorie der Gartenkunst* von Minervas auf die Gartenkunst bezogener Darstellung in Schwetzingen irritiert:

> Ueber dem Eingang des ersten [des Minervatempels] […] erscheint die Göttinn auf einem Wagen; die Kunst überreicht ihr den Plan des Gartens, den sie billigt und auszuführen befiehlt. Eine sonderbare Idee! Man weiß indessen, daß diese Göttin nie eine Gartenkennerin gewesen.[247]

242 Vgl. Niedermeier 2017, S. 234.
243 Vgl. Bartoli 1692. In Johann Jacob Sandrarts Nachlass befand sich auch ein Teil der Kunstsammlung seines Onkels Joachim. Vgl. Hagen/Tacke 2005, S. 428 f.
244 Sandrart 1680, «Kurtze Erklärung», Ausführungen zu Platte N, o. S.
245 Ebd., S. 127.
246 Vgl. Zeyher/Rieger 1997, S. 98; Martin 1933, S. 220. Zu Konrad Linck als Urheber des Giebelreliefs vgl. auch Heber 1986, S. 561.
247 Hirschfeld 1985, Bd. 5 [Bd. 2], S. 345.



Abb. 80: Joachim Sandrart: Minerva, 1680, Ausschnitt, Platte N.



Abb. 81: Franz Conrad Linck: Giebelrelief des Minervatempels.

Die Sichtweise Hirschfelds, der über den Entstehungskontext des Gartens vermutlich höchstens punktuell unterrichtet war, tradierte ein Befremden gegenüber dem Giebelrelief, das beispielsweise an den Beschreibungen in den ersten Gartenführern abzulesen ist. Der spätere Gartendirektor Johann Michael Zeyher, der gemeinsam mit Georg Christian Römer 1809 die *Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen* veröffentlichte, übernimmt Hirschfelds Beschreibung und damit unter anderem auch seine unzutreffende

Beobachtung, Minerva sitze auf einem Wagen, wörtlich.[248] In einer späteren Ausgabe des Gartenführers bezeichnet Zeyher die Tugenden und Künste sogar als ihre «Jünger».[249] Hirschfelds Charakterisierung des Minervatempels, die dargelegte Imagekampagne um Carl Theodor als Alter Ego Apolls sowie als Spiritus Rector der Gartenanlage haben andere Perspektiven auf die Aussagen des Tempels, der damals in seiner Funktion als Stellvertreter für Elisabeth Augustas mäzenatisches Wirken anerkannt war, weitgehend verdeckt. Dass der Tempel in einem Bereich der Gartenanlage Aufstellung fand, dessen Konzeption durch Petri auf die Zeit verweist, in der die Kurfürstin in der Sommerresidenz eine weitaus relevantere Rolle gespielt hatte, unterstreicht seine Verbindung zu Elisabeth Augusta zusätzlich.

Gartenrezeptionen

Ab etwa 1767 war Schwetzingen aufgrund der Fertigstellung des Strassensystems, welches die Ortschaft an die Umgebung anband, gut zu erreichen.[250] In diesem Zeitraum erhielt der Schwetzinger Schlossgarten auch zunehmend öffentliche Präsenz durch die erwähnten gedruckten Schrift- und Bildquellen, die auf eine breitere Rezeption angelegt waren.

Der in der Ausgabe der *Etrennes palatines* von 1769 wiedergegebene Plan der Schwetzinger Anlage von Egidius Verhelst (Abb. 82) stellt das erste der Öffentlichkeit zugängliche Anschauungsmaterial der Anlage dar. Bis zur Publikation eines weiteren Gesamtplans des Gartens und einzelner Detailansichten in den *Jardins anglo-chinois à la mode ou Détails des nouveaux jardins à la mode* des Zeichners und Kartografen Georges Louis Le Rouge, die zwischen 1775 und 1789 publiziert wurden, war Verhelsts Plan zudem der einzige, der von einer breiteren Öffentlichkeit konsultiert werden konnte.[251] Dementsprechend kommen sowohl dem Plan als auch der flankierenden Beschreibung des Gartens in den *Etrennes palatines* eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

Verhelsts Illustration orientiert sich weitgehend an de Pigages sogenanntem Stuttgarter Plan von 1766/67 (siehe Abb. 63). Noch deutlicher als die Vorlage hebt Verhelst in seinem Plan auf die Darstellung unterschiedlicher Naturzustände des in die umliegende Ackerlandschaft eingebetteten Gartens ab. Dadurch gelangt auch die Repräsentation unterschiedlicher Naturzustände *im* Garten zu besonderer Geltung, die sich vermittels der «divers aspects, tels que le contraste du sauvage, du champêtre & du cultivé» äussere.[252] Gleichsam als Bühne erscheint der Garten, wenn auf die vielfältigen Orts- und

248 Zeyher/Römer 1809, S. 45.
249 Zeyher/Rieger 1997, S. 98.
250 Vgl. Martin 1933, S. 45.
251 In Le Rouges Werk findet sich eine Zusammenstellung von Gartenansichten, die vornehmlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Für ihn war die Neuheit der Gärten nicht allein durch deren innovativen Charakter gegeben, sondern vielmehr dadurch, dass sie das Potenzial besassen, die Einbildungskraft zu beflügeln. Die bei ihm wiedergegebenen Ansichten von Schwetzingen orientieren sich ebenfalls an dem Plan von 1766/67. Vgl. Cereghini 2004, S. 58 f.
252 Etrennes palatines 1769, o. S.

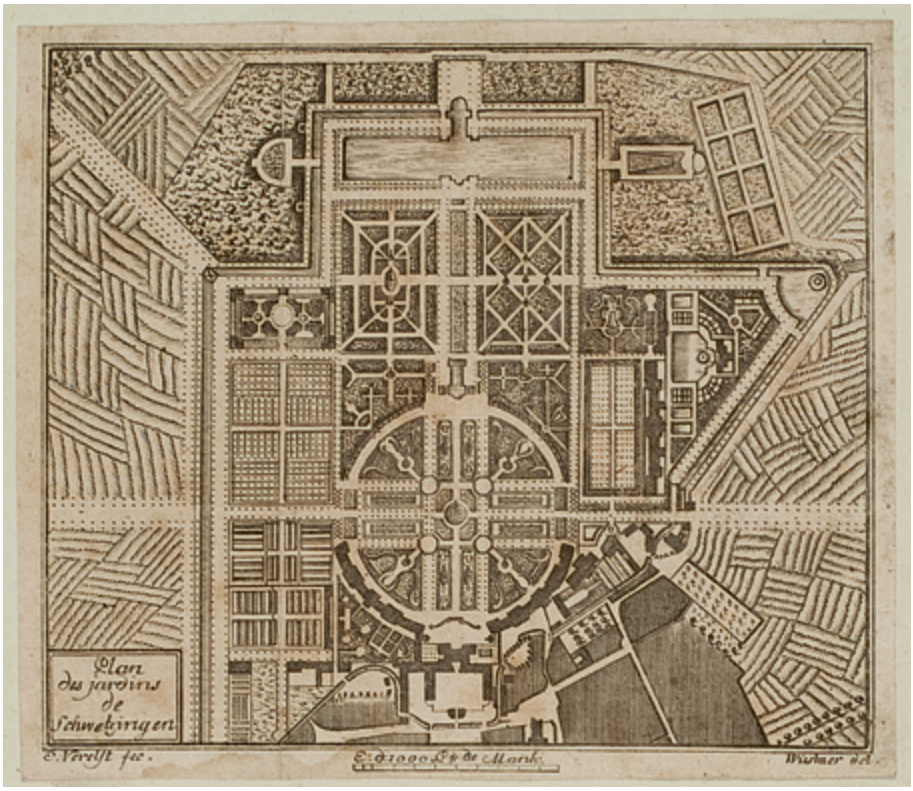


Abb. 82: Egidius Verhelst: Plan des jardins de Schwetzingen*, 1769.*

Dekorationswechsel hingewiesen wird, die die Anlage des Gartens biete: «[À] chaque instant on a le plaisir de changer de lieu & de décoration, & de trouver toujours de nouveaux objets à contempler.»[253] Abgehoben wird ausserdem auf das Erleben entgegengesetzter Raumdimensionen von Weite und Enge, die durch eine Blickführung möglich werde, die einerseits in die ausserhalb des Gartens gelegene Ferne abziele, andererseits den Blick auf die Begrenzungen innerhalb des Gartens lenke: «[D]'un coté la vue s'echàppant au dehors sur l'horizon, perce au lointain jusqu'à des Forets & à des montagnes, de l'autre plus resserrée elle jouit du spectacle d'un beau portique de verdure orné de statues.»[254] Durch den in die Ferne schweifenden Blick der Gartenbesucher werden die beschriebenen Wälder und Berge der ausserhalb gelegenen Landschaft dem Garten quasi angegliedert. Neben der Aufzählung bereits bestehender Elemente wie des Apollotempels, des ersten Gedenksteins, der «Thermes Théodoriques», Carl Theodors Badhausanlage, wird in der Gartenschilderung wiederholt darauf hingewiesen, dass der Bericht lediglich den

253 Ebd.
254 Ebd.

Status quo der Gartenanlage wiedergebe und die Arbeiten, beispielsweise im Bereich des Minervatempels oder am grossen Teich, noch nicht abgeschlossen seien.[255] Auch werden weitere geplante Aspekte der Gartengestaltung genannt, die nie oder nur teilweise realisiert werden sollten, darunter ein Cupidotempel sowie die vier von von Verschaffelt noch zu erstellenden Statuen von Donau, Rhein, Maas und Mosel, von denen jedoch nur zwei ausgeführt wurden. Ein Grossteil der Dekorationselemente wie Vasen, Pyramiden, Statuen und ihre Platzierung werden lediglich zusammenfassend aufgezählt. Die von von Verschaffelt angefertigten Hirschskulpturen vor dem «bassin en cascade» sowie die auf der daran anschliessenden Terrasse platzierten Figuren der vier Elemente hingegen werden ausführlicher erläutert.[256] Mit geringfügigen Anpassungen blieb die in den *Etrennes palatines* wiedergegebene Beschreibung des Gartens, die in andere Schlossgartenschilderungen aufgenommen wurde, bis in die 1780er-Jahre präsent und vermittelte zuletzt ein Erscheinungsbild des Gartens, das längst überholt war.

Beschreibung und Ansichtsmaterial des Gartens in den *Etrennes palatines* legen die Vermutung nahe, dass der Garten Reisenden und anderen Besuchern weitgehend offenstand. Dies würde auch dem allgemeinen Usus der damaligen Zeit entsprechen.[257] Im Gegensatz jedoch zu den Mannheimer Festungsgärten, zu denen die *Etrennes palatines* explizit anmerken, «il est permis à tout le monde d'y aller se promener», werden zu Schwetzingen keine diesbezüglichen Angaben gemacht.[258] Auch sonst sind aus der Zeit von Carl Theodors Mannheimer Regentschaft genauere Regelungen zur Zugänglichkeit des Schlossgartens bisher nicht bekannt.

Aus Carl Philipps Zeit berichtet Uffenbach 1731, dass er das Schloss aufgrund der Anwesenheit des Hofes nicht habe besichtigen können, ihm der Besuch des Gartens jedoch offengestanden habe.[259] Gleichwohl war der Garten nicht ohne Weiteres zu betreten – bereits 1726 hatte man Tore gefordert, um diesen überall sicher abgesperrt zu wissen.[260] Auch danach bemühte man sich, den Zugang zu unterschiedlichen Abschnitten des Gartens, beispielsweise zum Gemüsegarten, vermittels Mauern und Toren vor ungebetenen Besuchern zu schützen.[261] Auch de Pigage nennt unter den Arbeiten, die zwischen 1761 und 1776 im Bereich des Gartens vorgenommen wurden, eine beachtliche Anzahl Mauern, die bestimmte Bereiche des Gartens abschirmen würden, sowie Holzzäune, die man um den Garten herumgezogen habe.[262] Seit den späten 1760er-Jahren war der Garten zudem von Kanälen eingefasst, die immerhin so viel Wasser führten, dass sie schiffbar und damit nicht so leicht zu überwinden waren. Sie sind auf Verhelsts Plan (Abb. 82) wiedergegeben. Nicht zuletzt waren die an der grossen Querallee angebrachten Portale,

255 Der unbekannte Autor beruft sich auf eine angeblich bereits gedruckte «Description des Jardins de Schwetzingen», die meines Wissens bis heute noch nicht wiederentdeckt wurde.
256 Die Kaskade ist nicht erhalten. Vgl. Zech 2008, S. 195.
257 Vgl. Berger 2013, S. 66–69.
258 Etrennes palatines 1769, o. S.
259 Vgl. Arnim 1928, Sp. 158.
260 Vgl. Martin 1933, S. 146.
261 Vgl. ebd.
262 Vgl. die Transkription von de Pigages *Information sur les dépenses en Bâtimens de la Cour* in Heber 1986, S. 468.

welche als Haupteingänge in den Garten dienten, durch eiserne Tore verschliessbar, an denen Wächterhäuschen positioniert waren.[263] Trotzdem war es keineswegs unmöglich, die Begrenzung zu umgehen, denn der sächsische Gesandte von Riaucour berichtet im Juni 1774, dass der Kurfürst bei einem morgendlichen Spaziergang im Garten überfallen und ausgeraubt worden sei.[264] Weitere von Riaucour mitgeteilte Begebenheiten, in denen er von unvorhergesehenen Begegnungen des Kurfürsten mit seinen Untertanen im Garten berichtet, scheinen meines Erachtens jedoch weniger auf die öffentliche Zugänglichkeit des Gartens hinzuweisen als vielmehr darauf, dass die Begegnung mit Untertanen dort eben nicht auf der Tagesordnung stand und daher erwähnenswert war.[265]
Gästen und offiziellen Besuchern des Hofes wie beispielsweise der Familie Mozart, die Schwetzingen im Rahmen der von Leopold Mozart mit seinen Kindern 1763 unternommenen Wunderkindreise besuchte, oder auch dem Musikgelehrten Burney stand der Garten offen.
Weitere Hinweise auf eine öffentliche Gartennutzung sind danach meines Wissens vornehmlich erst aus den Jahren nach dem Wegzug des Hofes bekannt.[266] Erst eine aus dem Jahr 1787 stammende Parkordnung gibt darüber Auskunft, dass der Garten der Öffentlichkeit zu bestimmten Bedingungen und festgelegten Zeiten unter der Aufsicht von Parkwächtern offenstand.[267]

Beschreibung und Metaphorisierung des Gartens

Der Journalist und Schriftsteller Wilhelm Ludwig Wekhrlin beklagt in seinen 1791 herausgegebenen *Paragrafen*, ganz im Sinne Johann Joachim Winckelmanns, den Verlust der «reizende[n] Religion der Griechen», an die er sich im Schwetzinger Garten erinnert fühle.[268] Beim Betrachten der Tempel Minervas und Apolls empfindet er einen «heiligen Schauer», er lobt den Reichtum an Bildsäulen und erwähnt den englischen Park, der den Eindruck des Gartens mit seinem «schöne[n] Chaos» vollende.[269] Sich auf die «allgemeine» Kritik beziehend, dass der Schwetzinger Schlossgarten, der Versailler Gartenanlage vergleichbar, «dem Akerbau zu viel Land entzöge», entgegnet Wekhrlin, dass nur durch eine entsprechende Ausdehnung gewährleistet werden könne, dass die Ausstattungsgegenstände nach dem Vorbild der Malerei angeordnet erscheinen würden.[270] Nur so erreiche der Schwetzinger Garten die Qualitäten «eines der erhabensten, der prächtigsten Gemählde, welches die Natur durch die Kunst ausführen lies. Ihn mus

263 Vgl. Martin 1933, S. 164; Etrennes palatines 1769, o. S. Im Frühjahr 1775 sollten bei dem nach Mannheim weisenden Eingang Tore eingesetzt werden, die sich bereits an anderer Stelle im Einsatz befunden hatten. Vgl. Heber 1986, S. 435.
264 Riaucour am 28. 6. 1774, wiedergegeben bei Mörz 1991, S. 19.
265 Vgl. Mörz 1991, S. 19, 29.
266 Zu den Besucherzeugnissen der Sommerresidenz vgl. Martin 1933, S. 172–174. Vgl. Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 28.
267 Die Gartenordnung ist zusammengefasst und wiedergegeben bei Reisinger 2008, S. 108 f., Anm. 83. Darin wird unter anderem festgelegt, dass die Bauern mit ihren Fuhrwerken nicht durch den Park fahren dürfen.
268 Wekhrlin 1791, S. 52.
269 Ebd., S. 52, 54.
270 Ebd., S. 56 f.

man sehen, um sich in elyseische Gefühle zu versetzen, um sich einen Begrif von den Hesperiden zu machen.»[271] Wekhrlins Ausführungen zum Schlossgarten veranschaulichen eindrücklich die von John Dixon Hunt für die pittoreske Gartenkunst beobachtete intermediale Wechselwirkung zwischen Lektüre, Malerei sowie Betrachtung und Erleben realer Gartenanlagen.[272] Die enge Verwobenheit von Gartengestaltung und -wahrnehmung mit poetischer Dichtung und literarischen Beschreibungen tritt anhand von Wekhrlins Beschreibungen ebenfalls zutage.

> Der Zauber geht so weit, daß man, mit etwas Einbildungskraft und dem Ovid in der Hand, sich in die Feenwelt versetzt glaubt. Man glaubt, in jenem goldenen Jahrhundert zu wandeln, wo die Götter unter den Menschen wohnten, sich mit ihnen unterhielten, und sie über die Mühseligkeiten des Lebens trösteten.[273]

Wekhrlin legt in diesem Zitat offen, dass seine Kenntnisse von Ovids *Metamorphosen* sich bestimmend auf seine Wahrnehmung auswirken: Er betrachtet den Garten aus der Perspektive von Literatur und Malerei und erkennt das in ihm wieder, was er sich aufgrund seiner Vorkenntnisse vorstellen konnte. Damit wendet er bei der Betrachtung des Gartens Techniken an, die auch für die Bildbetrachtung als relevant angesehen wurden.[274]
Indem Wekhrlin den Schwetzinger Garten zum Leitbild ernennt, das dem Gartenbesucher ermögliche, sich eine Vorstellung von den durch die Mythologie geprägten fiktiven Orten zu machen, kommt hier zugleich zum Tragen, was Henry Home 1762 in seinen *Elements of Criticism* beschreibt. Home hält darin die Beobachtung fest, dass die Paradiesvorstellungen der Menschen von ihnen bekannten Garten- und Landschaftsdarstellungen überlagert würden.[275] Auch exotische Landschaften, denen die Entdecker der «Neuen Welt» begegneten, wurden von den Reisenden unter Zuhilfenahme von Kriterien beschrieben, die sich bei der Anlage europäischer Parklandschaften etabliert hatten.[276] Der französische Seefahrer und Schriftsteller Louis Antoine de Bougainville etwa fühlte sich in eine rokokohafte Szenerie des goldenen Zeitalters versetzt, als er die Insel Tahiti betrat.[277]
Dem Musiktheater kam, wie bereits im Zusammenhang mit den im Garten präsenten Skulpturen erläutert, bei der Vermittlung und Auffrischung mythologischer Kenntnisse eine wesentliche Rolle zu. Eine Beschreibung des Schwetzinger Gartens, die in dem zwischen 1770 und 1772 jährlich erschienenen kurpfälzischen *Almanach de bonne fortune* veröffentlicht wurde, gibt an, dass die Anlage der Imagination der Dichter entsprungen sei. Auch die emphatische versifizierte Schilderung erweckt den Eindruck, an den Texten des Drame lyrique orientiert zu sein.

271 Ebd., S. 57.
272 Vgl. Hunt 1993.
273 Wekhrlin 1791, S. 51.
274 Noll 2012.
275 Vgl. Termeer 2011, S. 215 f.
276 Vgl. Schülting 1997, S. 45.
277 Vgl. Koebner 2000, S. 240.



Abb. 83: Jean Cotelle: Blick in eines der Versailler Kabinette mit sitzender Diana, umgeben von ihren Nymphen, o. J.

> Lorsqu'on est une fois dans ces aimables lieux / L'on se croit transporté dans le séjour des Dieux. / L'air doux & frais qu'on y respire, / Est formé des soupirs de Flore & de Zéphire. / Qui folâtrent parmi les fleurs; / Et les oiseaux par leurs tendres ramages, / Viennent encore augmenter les douceurs / Dont on jouit dans ces divins bocages.[278]

Als «lieux enchantés» wird die kurfürstliche Maison de plaisance einschliesslich ihrer Gartenanlage im *Almanach de bonne fortune* beziehungsweise im *Glücks-Calender* beschrieben, die die Besucher den «reste de l'univers» vergessen liessen.[279] Das Erleben des Gartens würde «die Seele […] da eine Wollust [empfinden lassen], die alles andere in unserm Gedächtniß auslöschet».[280] Begleitet von dem Wunsch, «immer da leben zu können», verlasse man diesen Ort nur mit «Widerwillen».[281]
Indem die Verse den Garten und seine Boskette zum quasigöttlichen Aufenthaltsort überhöhen, wecken sie Assoziationen zu Gemälden Jean Cotelles, welche dieser im Auftrag von Ludwig XIV. von der Versailler Gartenanlage anfertigte (Abb. 83). Sie formulieren die Anwesenheit mythologischen Personals im Garten bildkünstlerisch aus. Der Auftrag an Cotelle erfolgte 1688, zu einem Zeitpunkt, als sich der französische König intensiv mit der Aufgabe auseinandersetzte, eine Anleitung zur Begehung seiner Gartenanlage, die *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, zu verfassen.[282] Die fertigen Gemälde Cotelles wurden in der Galerie des Grand Trianon untergebracht und ergänzten das Bemühen des Sonnenkönigs, den Besuchern die Interpretation und Rezeption seiner Gärten vorzugeben.
Die in den Gemälden realisierte Zusammenführung von Fabel beziehungsweise Mythos, Handlung und natürlichem Hintergrund ist für einen Grossteil der Opern bestimmend, die im Theater des Schwetzinger Lustschlosses aufgeführt wurden. Abhängig vom Stück wurden unterschiedliche Aspekte von Natur und Garten vermittels der intermedialen Verschränkung im Musiktheater hervorgehoben. Die Opernaufführungen in Schwetzingen lassen sich vor dem Hintergrund, dass die Rezeption von Gärten wesentlich durch Lektüre vorgegeben war, als Beitrag dazu verstehen, die Rezeption von Gärten zu begleiten und immer neue Perspektiven auf sie und die darin enthaltenen Elemente zu generieren.

278 Almanach de bonne fortune 1772, S. 147.
279 Almanach de bonne fortune 1770, S. 149 f.
280 Glücks-Calender 1771, S. 144.
281 Ebd.
282 Ludwig XIV. fertigte zwischen 1789 und 1705 sechs verschiedene Manuskripte und Versionen der *Manière de montrer les Jardins de Versailles* an. Vgl. Salmon 2007, S. 2–43.

4 Naturdarstellungen in den Opern zwischen 1753 und 1759

In die nachfolgende Untersuchung der in Schwetzingen aufgeführten Opern werden diejenigen aufgenommen, die einen Natur- oder Gartenschauplatz aufweisen und deren Aufführung in Schwetzingen belegt oder zumindest wahrscheinlich ist.[1] Von diesen Opern ist lediglich bei *Il figlio delle selve* die Komposition erhalten.
Basierend auf den Ergebnissen der Auswertung der Naturschauplätze im zweiten Kapitel zielen die Untersuchungen in diesem und dem folgenden Kapitel darauf ab, die Szenenanweisungen um die Angaben im Haupttext zu ergänzen und damit einhergehend die Wahrnehmung und Beurteilung der Naturschauplätze durch die Protagonisten zu untersuchen. Die Besprechung der einzelnen Beispiele ist an den in der jeweiligen Oper dominanten Naturräumen Wildnis, Landschaft und Garten orientiert und folgt dabei der Chronologie der Aufführungsereignisse. Zuletzt werden die Ergebnisse der Schauplatzanalyse mit der Entwicklung und den unterschiedlichen Bedeutungsnuancen von Garten und Sommerresidenz zusammengeführt.
Bei den Namen der *dramatis personae* greife ich auf die in den originalen italienischen und französischen Libretti angegebenen Namen zurück, ausser bei aus der Mythologie bekannten Figuren, bei denen ich die heute übliche deutsche Schreibweise verwende.

Von unbewohnten Inseln und Wäldern – Wildnis in der Natur

Der Wald als wechselhafter Schauplatz in *Il figlio delle selve* 1753

Am 15. Juni 1753 wurde das von Nicolas de Pigage erbaute Schwetzinger Theater mit der drei Akte umfassenden Favola pastorale per musica *Il figlio delle selve* von Ignaz Holzbauer auf ein bearbeitetes Libretto von Carlo Sigismondo Capece nachweislich zum ersten Mal bespielt.[2] Die Aufführung erfolgte anlässlich des Geburtstags der

1 Für das Dramma giocoso per musica *Le nozze* von Baldassare Galuppi und Carlo Goldoni, das in der von Leopold und Pelker herausgegebenen Publikation ebenfalls aufgeführt wird, ist bisher lediglich erwiesen, dass es 1757 gedruckt wurde, nicht aber, ob und wo eine Aufführung erfolgte. Vgl. die Angaben zu *Le nozze* in Leopold/Pelker 2004, S. 104.

2 Zapffe am 17. 6. 1753, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2623, fol. 215r–215v; Il figlio delle selve 1753; Der Sohn der Wildnuß 1753; Holzbauer, Il figlio delle selve 1753.

jüngsten Schwester Elisabeth Augustas, Maria Franziska, und wurde am 19. August sowie am 2. September wiederholt.

Die Ursprungsfassung von Capeces Libretto geht auf das Jahr 1687 zurück. Das Libretto war ausserordentlich beliebt und wurde einschliesslich der Schwetzinger Aufführung ungefähr 25-mal vertont.[3] Capece wurde vermutlich aufgrund seiner Autorschaft von *Il figlio delle selve* 1692 unter dem Namen Metisto Olbiano in die Accademia dell'Arcadia in Rom aufgenommen.[4] Als unmittelbare Vorlage diente der Schwetzinger Fassung eine Bearbeitung für eine Aufführung im italienischen Lugo aus dem Jahr 1718.[5] Dieser lag wiederum ein römischer Librettodruck von 1708 zugrunde, der wahrscheinlich vom Komponisten und Operntextdichter Giuseppe Maria Buini überarbeitet worden war, unter anderem im Hinblick auf eine Straffung der Handlung.[6] Die Libretti aus Lugo und aus Schwetzingen weisen dieselbe Anzahl und Konstellation der Figuren auf, ausserdem ist in beiden Fassungen als einzige Bühnendekoration ein Wald vorgesehen.[7] Abgesehen von einigen Details in der Textgestaltung besteht ein wesentlicher Unterschied beider Fassungen in der Gattungsbezeichnung. Während die Fassung aus Lugo als «divertimento per musica» bezeichnet worden war, betitelte man die kurpfälzische als «Favola pastorale». Damit wies die Gattungsbezeichnung das Stück als geeignet für die Aufführung im Sommertheater beim Jagd- beziehungsweise Lustschloss aus. Gleichzeitig entspricht sie der Dekorationsbeschreibung «Boschereccia con Grotte e con Fonti», die gewissermassen die Grundausstattung der *scena satirica* (Abb. 19) bildet.[8]

Der Handlung gehen folgende Ereignisse voraus, über die das *Argomento* informiert: Auf der Flucht vor dem Tyrannen und Usurpator Rodaspes erleiden der ehemalige König der Insel Lesbos, Teramene, seine Gattin Arsinda und sein Sohn Lisarco Schiffbruch und werden voneinander getrennt. Vater und Sohn verstecken sich in den unbewohnten Wäldern der Insel und leben in einer Höhle. Während fünfzehn Jahren wird Lisarco hier unter dem Namen Ferindo von seinem Vater aufgezogen. Hirten beobachten die beiden lediglich mit Fellen bekleideten Waldbewohner bei dem Versuch, Rinder aus einer Herde zu stehlen, und verbreiten das Gerücht, dass im Wald Ungeheuer leben würden. Die «junge, unerfahrene Printzessin» Elmira, die nach dem Tod ihres Vaters Rodaspes den Thron bestiegen hatte, beschliesst daraufhin, diese zu jagen.[9] Die ehemalige Königin Arsinda hatte währenddessen die Nachricht ihres Todes verbreiten lassen und sich als Mann verkleidet unter dem Namen Sergesto an Elmiras

3 Dubowy 2002.

4 Zu den Zielen der Accademia dell'Arcadia vgl. Ehrmann-Herfort 2010, S. 161–172. Zu Sigismondo Capeces Rolle in der Accademia dell'Arcadia vgl. Markuszewska 2008. Aneta Markuszewska danke ich dafür, dass sie mir ihr Manuskript zur Verfügung gestellt hat.

5 Il figlio delle selve 1718.

6 Buini hat unter anderem den Text einer Arie von Agostino Piovenes *Tamerlano* verwendet, der in Schwetzingen drei neue Verse hinzugefügt werden. Vgl. Dubowy 2002, S. 320.

7 Vgl. ebd., S. 329.

8 In der deutschen Übersetzung wird die Szenerie um Felsen erweitert: «Wald, mit Felßen, Höhlen, und Wasser-Quellen.» Der Sohn der Wildnuß 1753, I, 1, S. 1.

9 Ebd., S. [4].

Hof begeben. Sie begleitet die junge Königin gemeinsam mit Elmiras Hofdame Lucilla und Jägern in den Wald.
Zu Beginn der Handlung führt Elmira den Wald als gefahrenvollen, geradezu antipastoralen Ort ein. Sie erläutert, dass «diese Wälder von denen Hirthen verabscheuet werden; daß ein allgemeines Entsetzen die Einwöhner aus den umliegenden Höffen, und Wohnungen vertreibe, Zeit dem der Ruff entstanden, wie um diese Gegend wilde Ungeheuer sich öffters sehen lassen».[10] Gleichzeitig erscheinen die Wälder durch Elmiras Anrufung der Diana, von der sie sich Jagdglück erbittet, als traditioneller Raum der adligen Jagd.
Die Wildnis beinhaltet für Elmira zunächst das Versprechen, ein von der Gegenwart der Menschen noch unverdorbener Ort zu sein. Infolge einer von dem ehemaligen Herrscherpaar angezettelten Verschwörung muss sie jedoch erkennen, dass selbst «in den entlegendesten Wildnussen [sic] kein Unschuld mehr anzutreffen» sei und sich «Hinterlist und Betrug» auch hier angesiedelt hätten.[11] Trotz allem bettet sie sich in einem Moment grösster Verunsicherung vertrauensvoll auf den Waldboden zum Schlafen: «Unter grosser Eichen schatten / Leg ich hier auf grünen Matten / Leib und Herz zu ruhen hin.»[12] Durch ihre Figur wird eine Sicht auf den Wald vermittelt, die Personen zu eigen ist, die sich nicht ständig in ihm aufhalten (müssen).
Damit steht sie im Gegensetz zur Schilderung der Wildnis durch den ehemaligen König Teramene, welcher den Wald bisher nicht verlassen konnte, ohne Gefahr zu laufen, von Rodaspes' Häschern doch noch aufgegriffen zu werden. Zwar ist sich Teramene bewusst, dass der Wald der Ort seiner Rettung ist, er beklagt aber gleichzeitig, dass er seine Tage «in diesen Wälderen in Klippen, und Höhlen unter wilden Bestien […] unglückselig» zuzubringen habe.[13] Er befürchtet, dass die Umgebung des Waldes auf die darin lebenden Menschen abfärbe und sie allmählich selbst in Ungeheuer verwandle. Anders als sein Vater, der als König am Hofe einen hohen Standard an Kultiviertheit erfahren hatte, kennt Ferindo andere Menschen und Städte nur vom Hörensagen. Der Wald ersetzt ihm, wie bereits der Stücktitel erkennen lässt, die Mutter: «Andere Elteren kenne ich nicht, als den Vatter, und diesen Wald.»[14] Die Höhle, die im Italienischen variantenreich als «speloncha», «speco» und «grotta» bezeichnet wird, «aus welcher ich zum erstenmahl des Tages-Licht erblicket», erscheint ihm gleichsam als Geburtsstätte.[15] Ferindos Wahrnehmung des Waldes als vertrauter Ort bildet einen deutlichen Gegensatz zu derjenigen Lucillas. Ihre Figur wird mit den Worten «Wer führet mich auf sichre Weegen? / Ach! Ich bin ganz in der Irr» eingeführt.[16] Lediglich die als Mann verkleidete Arsinda, welche sich mit dem Ziel in den Wald begibt, ihren Gatten zu fin-

10 Ebd., I, 1, S. 1 f.
11 Ebd., III, 1, S. 43.
12 Ebd., III, 7, S. 53.
13 Ebd., I, 3, S. 4.
14 Ebd., I, 5, S. 7. «Non altri Genitori io riconosco, / Che il Padre, e questo Bosco.» Il figlio delle selve 1753, I, 5, S. 8.
15 Der Sohn der Wildnuß 1753, I, 5, S. 6.
16 Ebd.

den und die Regentschaft wiederzuerlangen, scheint von der Erscheinung des Waldes unbeeindruckt zu sein.

Die Äusserungen der Figuren zu den unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi der Wildnis geben Einblick in die Bandbreite der dramaturgischen Funktionen der Waldszenerie. Die im Zuge dessen verhandelten Betrachtungsweisen des Waldes als Schutzraum beziehungsweise Gefängnis, sowohl als angsteinflössender *locus horribilis* als auch als *locus amoenus* und nicht zuletzt als abenteuerliches und sportliches Be(s)tätigungsfeld für Jäger*innen bilden wiederkehrende Topoi auch in den Opern der Folgejahre.[17]Abhängig von den bisherigen Erfahrungen der Figuren mit der Wildnis und ihrer Vertrautheit mit der Zivilisation tritt der Wald im Rahmen der Handlung als wandelbare, im wahrsten Sinne des Wortes «zwielichtige» Kulisse in Erscheinung. Dass die Walddekoration dabei nicht als starre Projektionsfläche dient, ist der Verwandlung geschuldet, die die Figuren selbst in diesem Umfeld erfahren. Am deutlichsten sichtbar tritt die Transformation an Ferindo zutage, der sich selbst als «unschuldiges» Kind bezeichnet, das leicht zu hintergehen sei.[18] Seine Naivität in Hinsicht auf andere Menschen ist so ausgeprägt, dass sich der von Lucilla als «semplicetto» bezeichnete Jüngling erst einmal die Existenz eines weiteren Geschlechts, das der Frauen, erklären lassen muss.[19] Die Hofdame, die in der Tradition der komischen Figur beziehungsweise der klugen Dienerin stehend zwischen den Vertretern der höfisch geprägten Gesellschaft und den Waldbewohnern vermittelt, lässt Ferindo auch wissen, dass Mann und Frau trotz der zwischen ihnen bestehenden Unterschiede in Eintracht miteinander leben können und dass aus ihrer Verbindung sogar Leben entspringe. Die Begegnungen mit seiner Mutter und Elmira machen Ferindo zudem mit einer bisher ungekannten Vielfalt an Affekten bekannt: der Liebe sowie Eifer- und Rachsucht. Es ist demnach im Wesentlichen dem weiblichen Einfluss zuzuschreiben, dass er neue Empfindungen kennen- und schliesslich auch beherrschen und damit einhergehend kultivieren lernt. Erst die Frauen ermöglichen es Ferindo, seine Verbundenheit mit der Wildnis und den Wäldern aufzugeben und Teil einer menschlichen Gemeinschaft zu werden – auch deshalb war der Stoff besonders beliebt bei weiblichen Auftraggeberinnen beziehungsweise für weibliche Adressatinnen.[20] Da Ferindos unterschiedliche Empfindungen dazu beitragen, sich seiner menschlichen Natur bewusst zu werden, spricht Norbert Dubowy in diesem Zusammenhang von einer «éducation sentimentale».[21]

Auch Elmira wiederfährt im Wald eine Transformation von einer Anhängerin der keuschen Diana zu einer liebenden Frau, ein in der frühen Pastorale besonders beliebter

17 Zu einigen der genannten Funktionen siehe Viale-Ferrero 1991, S. 42: «Der ‹Wald› ist ein geheimnisvoller Ort, an dem man sich verirrt (im eigentlichen und übertragenen Sinn) und der Angst einflößt.» Zu den unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen von *locus amoenus* und *locus horribilis* siehe Garber 1974.

18 Vgl. Der Sohn der Wildnuß 1753, I, 5, S. 8.

19 Il figlio delle selve 1753, I, 9, S. 20.

20 Siehe hierzu auch die Ausführungen im Kapitel «Weibliche und männliche Naturräume».

21 Vgl. Dubowy 2002, S. 326.

Topos.[22] Ihre idealisierende Sicht auf den Wald überträgt Elmira zugleich auf Ferindo, in dessen «[w]ilde[m] Angesicht» sie etwas «Annehmliches» entdeckt und dem sie «unschuldige Einfalt» attestiert.[23] Indem sie ihn zum edlen Wilden stilisiert, kann sie in ihm keine «Falschheit» entdecken, weshalb Elmira es auch für wahrscheinlich hält, dass er ihr die Treue bewahren könnte.[24]

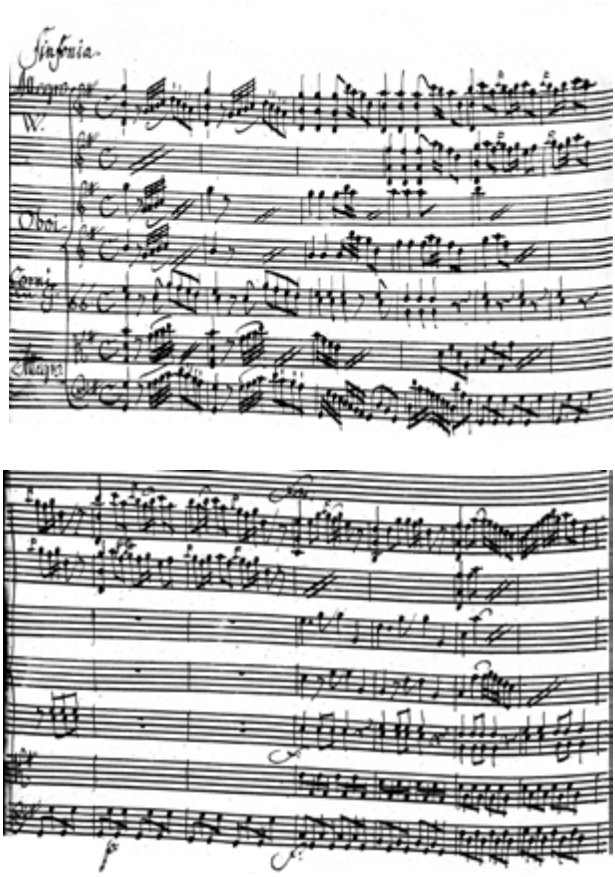
Nachdem das alte Herrscherpaar Teramene und Arsinda erneut zueinandergefunden und die Macht wiedererlangt hat und das junge, zukünftige Herrscherpaar sich seiner Zuneigung versichert hat, versöhnen sich die einzelnen Parteien untereinander. So wird es möglich, dass das Stück mit einer Retablierung eines pastoral gefärbten positiven Bildes vom Wald schliesst. Dementsprechend ist die Relevanz eines von unbekannter Hand neu verfassten Schlusschors für die Schwetzinger Produktion, die von der bisherigen Forschung nicht erkannt wurde, deutlich hervorzuheben. Denn er führt zu einer wesentlichen inhaltlichen Verschiebung im Vergleich zu den vorausgegangenen Konnotationen der Wälder, indem darin die Umdeutung der vermeintlich von Ungeheuern bevölkerten «inabitate selve» zu den «care selve fortunate» erfolgt. Dies manifestiert sich in der Feststellung, dass der rechtmässige König sich in den Wäldern aufhalte, weshalb diese zuletzt zum Ort des Friedens erklärt werden:[25] «Froher Tag! Beglückte Stunden! / Angenehmster Götter-Wald! / In dir haben wir gefunden / Fried und Königs Aufenthalt.»[26]

Der Wald in der Musik

Die drei Sätze umfassende *Sinfonia* führt musikalisch in die Waldgegend ein. Die Tonarten G- und C-Dur bringen Einfachheit und Naturverbundenheit zum Ausdruck. So vermittle die Tonart G-Dur dem Kenner der kurpfälzischen Musiktheaterpraxis und Publizisten Christian Friedrich Daniel Schubart zufolge «[a]lles *Ländliche, Idyllen-* und *Eklogenmässige*, jede ruhige und befriedigte *Leidenschaft*, jede[n] *zärtliche[n] Dank* für aufrichtige *Freundschaft* und *treue Liebe*».[27] Eine abwechslungsreiche Rhythmisierung, rasche Läufe sowie eine insgesamt hohe Virtuosität signalisieren jedoch gleich zu Beginn den bevorstehenden Aufruhr im Wald (Notenbeispiel 1).

Die Instrumentierung mit Oboen und insbesondere mit Hörnern verweist als akustisches Zeichen auf den Wald und die Jagd, die bevorzugte adlige Tätigkeit in diesem Umfeld.[28] Auf den engen Bezug zwischen dem Horn und der Jagd im deutschsprachigen Raum weist Schubart ebenfalls hin: «Unsere edle Nation brauchte diess Instrument sehr frühe

22 Vgl. Dubowy 1996, S. 186.
23 Der Sohn der Wildnuß 1753, I, 7, S. 12 f.
24 Ebd., I, 7, S. 14.
25 «Unbewohnte Wälder»; «liebe, glückliche Wälder».
26 Der Sohn der Wildnuß 1753, III, letzter Auftritt, S. 64. Im italienischen Original findet sich der vergötternde Aspekt der Wälder, wie er in der Übertragung ins Deutsche aufscheint, nicht: «Lieto giorno, avventuroso: / Care selve fortunate: / In un punto a noi recate / E la pace, e il nostro Re.» Il figlio delle selve 1753, III, scena ultima, S. 77.
27 Schubart 1806, S. 380. Hervorhebung im Original.
28 Vgl. Monelle 2006, S. 36.



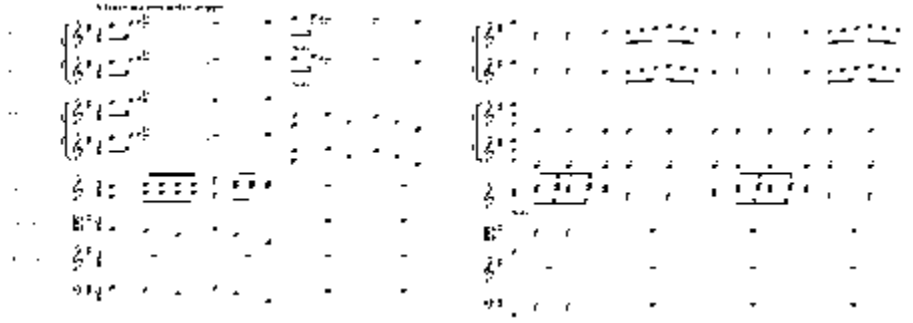
Notenbeispiel 1: Ignaz Holzbauer: Il figlio delle selve*, Sinfonia, T. 1–12.*

zur Jagd; daher es auch den Nahmen Waldhorn bekam.»[29] Der Hornklang übe zudem eine unmittelbare Wirkung auf die Fauna des Waldes aus:

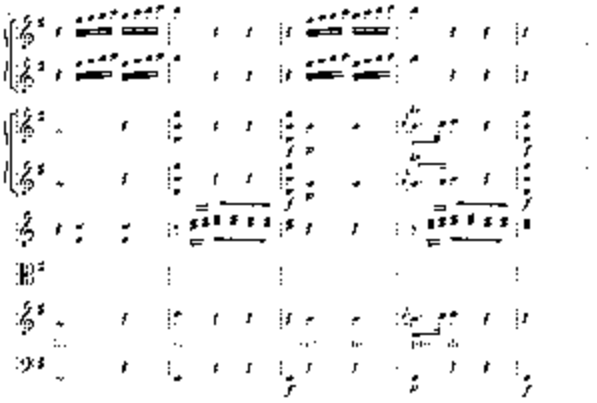
> Was das Bewundernswürdigste ist, so bringt eben diess Instrument, vorzugsweise vor allen andern, die grösste Wirkung auf die Thierwelt hervor. Ein Wald voll Thiere stutzt und horcht, wenn das volltönende Horn angeblasen wird. Die Hirsche legen sich an den Quell und lauschen […] und die Schweinemutter legt sich dabey in süssen Schlaf, und lässt sich von ihren Ferkeln unter dreyachtels Tact die Zitzen aussaugen.[30]

Im Kontext des Musiktheaters kam dem Horn die Aufgabe zu, die auf der Bühne nicht umsetzbare Darstellung des Jagdgeschehens auditiv zu vergegenwärtigen. Eine Funktion, die dem Instrument bereits im Rahmen der frühneuzeitlichen Schauspielmusik

29 Schubart 1806, S. 312.
30 Ebd., S. 313.



Notenbeispiel 2: Ignaz Holzbauer: Il figlio delle selve*, Arie der Elmira, I, 2, T. 1–4, 13–16.*



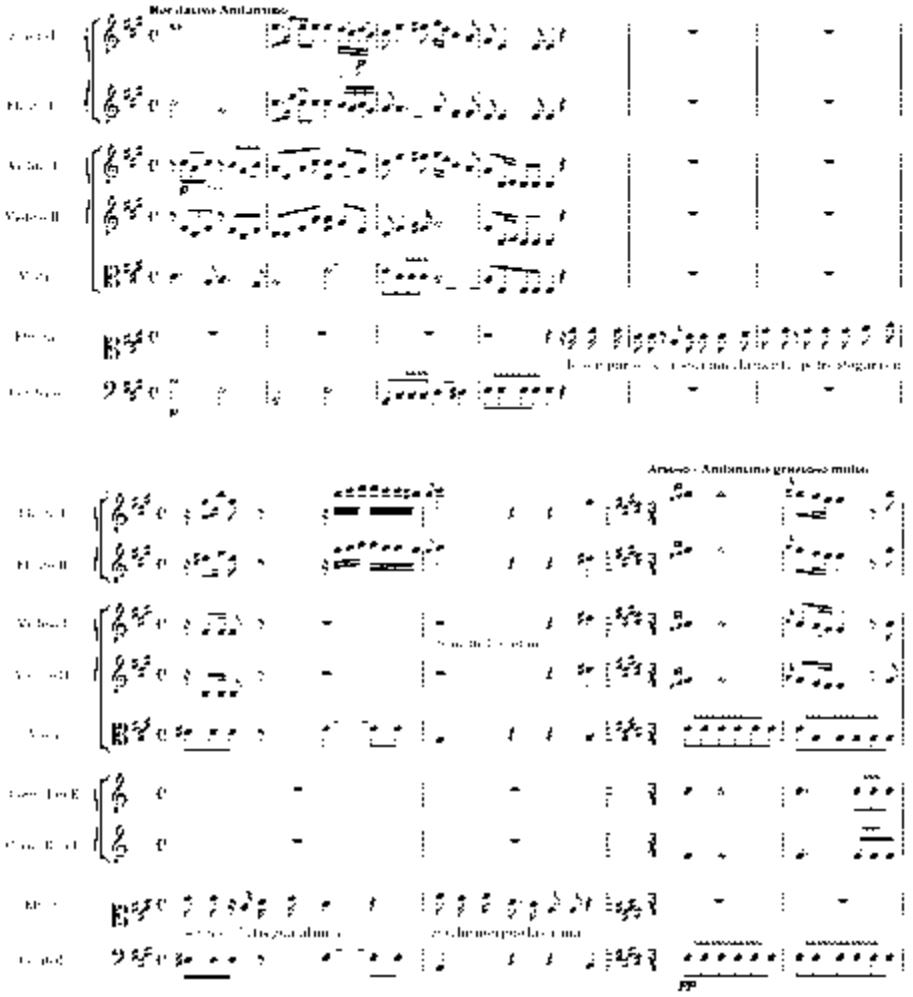
Notenbeispiel 3: Hornmotive in der Arie der Elmira aus Il figlio delle selve*, I, 2, T. 83–87. Die Instrumente sind dieselben wie im oberen Beispiel.*

zukam.[31] Waren die Hornstimmen in der *Sinfonia* eher als Bestandteil des gesamten Orchesterklanges zu vernehmen, so treten sie im A-Teil von Elmiras erster Arie, die sie im Morgengrauen voller Ungeduld auf den Beginn der Jagd singt, mit kurzen, oftmals aus punktierten Achteln gebildeten Einwürfen auch solistisch hervor (Notenbeispiel 2, T. 13–16). Der Hornklang signalisiert dabei den Zeitpunkt des Jagdbeginns und gleichzeitig die dafür typische Tageszeit, den frühen Morgen.[32] Auch diese Arie steht in G-Dur und ist, abgesehen vom B-Teil, im 3/4-Takt verfasst. Die Tempobezeichnung «Allegro, mà non molto troppo» sieht ein gemässigt rasches Tempo vor.

Der Arie geht ein kurzes Rezitativ voraus, in dem Elmira klarstellt, dass sie nicht Amor folge, sondern eine Anhängerin der Diana sei. In ihrer Arie selbst antizipiert sie die erfolgreiche Jagd, die ihr mit dem Beistand der Göttin zuteilwerde, und sieht sich bereits die wilden Tiere in den schattigen Wäldern ausnehmen: «Vo sperar, che ancora

31 Scheitler 2014, S. 37 f.

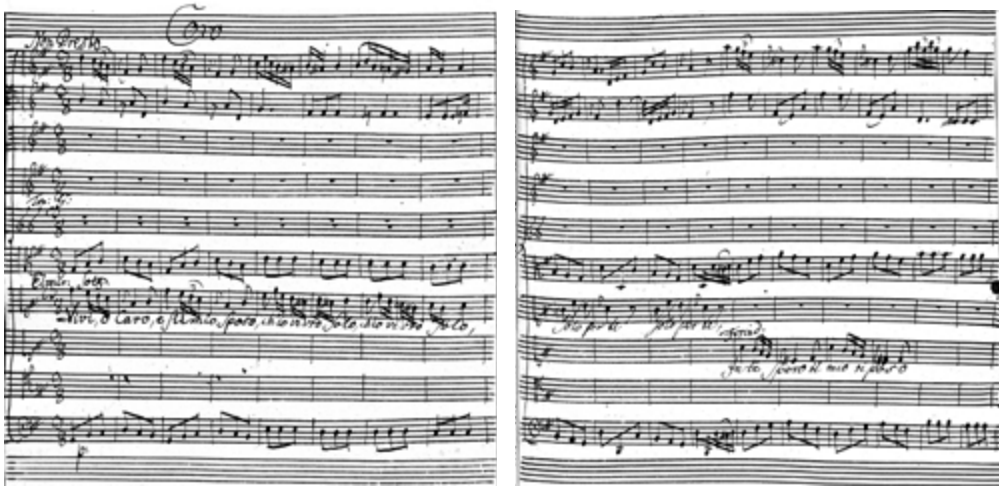
32 Zu der durch den Hornklang suggerierten Tageszeit vgl. Monelle 2006, S. 68.



Notenbeispiel 4: Arioso *der Elmira aus* Il figlio delle selve*, III, 7, T. 1–6, 19–22*.

un giorno / Alla Dea farò ritorno, / Cento prede offrendo a lei. // Già suenar penso le Belve / Per le folte ombrose Selve / Se tu meco, o Diana, sei.»[33] Bei der Nennung der Beutestücke, die Elmira der Göttin darzubringen gedenkt, sollte sie sich zeigen, lassen sich die Hörner ebenfalls mit einem Motiv vernehmen, das zunächst ohne jegliche Begleitung, dann im Wechselgesang mit den Violinen und Flöten erschallt (Notenbeispiel 3).

33 Il figlio delle selve 1753, I, 1, S. 3. «Mein Herz hoffet, und verspricht, / Mich mit reicher Beuth zu sehen / Vor der Göttin Füssen stehen: // Ich acht kein Gefahre nicht; / Wann Diana mir zur Seiten, / Mit dem grösten Wild zu streiten.» Der Sohn der Wildnuß 1753, I, 2, S. 53.



Notenbeispiel 5: Das den Coro *einleitende Duett von Elmira und Ferindo aus* Il figlio delle selve*, III, scena ultima, T. 1–18.*

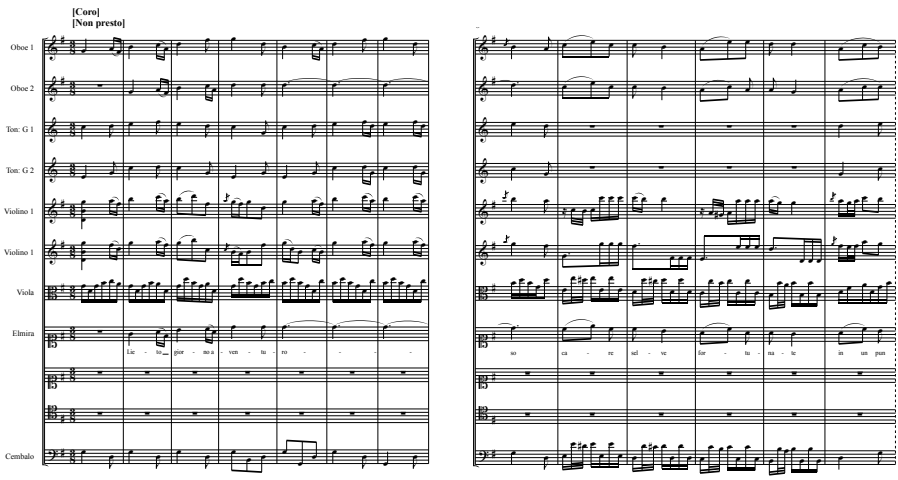
Die in Elmiras Arie ebenfalls erklingende Flöte beschreibt Johann Friedrich Reichardt neben Horn, Oboe und Fagott als gleichermassen geeignet für die Erzeugung eines pastoralen Klangs und empfiehlt ihren Einsatz gerade im Zusammenhang mit der Begleitung von «lieblichen, und völlig sanften Gesängen».[34]

Sie kommt auch in einer weiteren Szene Elmiras im dritten Akt zum Einsatz und betont hier die Facette des lieblichen Ortes im auditiven Erscheinungsbild des Waldes. Ihre vertrauensvolle Hingabe an die Natur vermittelt sich in ihrem *Arioso* in E-Dur, das durch ein *Recitativo accompagnato* eingeleitet wird (Notenbeispiel 4). So erklingen Hörner und Flöten, wenn sich die junge Königin, den Text «Verdi erbette in voi riposo il mio fianco ed il mio cor» singend, darauf vorbereitet, kurz auf dem Waldboden zu ruhen.[35] Mit der Tempobezeichnung *Andantino* versehen, vermitteln der gedämpfte Streicherklang, die «ondeggiando» gespielten Achtel in Bass-, Viola- und Hornstimmen im 3/4-Takt sowie die wiederkehrenden, zwei Takte umfassenden Phrasen mit ihren absteigenden Figuren ein beruhigendes Element. Der Moment des Einschlummerns selbst wird durch den plötzlichen Abbruch des Instrumentalspiels gekennzeichnet.

Bevor sich die Gesellschaft der Stadt zuwendet, wo die erneute Thronbesteigung Teramenes und Arsindas bevorsteht, werden die Wälder im abschliessenden Chor verherrlicht und zum friedlichen Herrschaftsort überhöht. Eingeführt wird der Schlusschor mit einem Duett von Elmira und Ferindo. Elmiras Eheversprechen orientiert sich noch ansatzweise an der Librettovorlage von 1718: «Leb Ferindo! süsses Leben! / Mein

34 Reichardt 1777, S. 273.

35 Il figlio delle selve 1753, III, 7.



Notenbeispiel 6: Coro *aus* Il figlio delle selve*, III, scena ultima, T. 43–55*.

Gemahl, mein Herrscher sey»,[36] während Ferindos Antwort «Du kannst mir Vergnügen geben / Dir bewahr ich meine Treu» neu verfasst ist.[37] Lediglich die Streicher begleiten diesen intimen Moment des Liebesversprechens, wobei die Gesangsstimmen abwechselnd meist *unisono* mit den ersten Geigen geführt werden (Notenbeispiel 5).
Auf den Text «Lieto giorno avventuroso, care selve fortunate, a un punto a noi recate e la pace e il nostro Rè» setzen die volle Orchesterbesetzung sowie die zum Chor vereinten Ensemblemitglieder ein (Notenbeispiel 6).[38] Obwohl in der Partitur lediglich das System der Sopranstimme (Elmira) ausgeführt wird und die zwei darunter gelegenen Systeme leer gelassen sind, ist anzunehmen, dass die Sängerinnen und Sänger ihre Stimmen analog zu den weitgehend in Terzen geführten Instrumentalstimmen ergänzten.
Für den Schlusschor wählt Holzbauer dieselbe Tonart wie für die *Sinfonia*: G-Dur stellt demnach den tonartlichen Rahmen für die gesamte Oper dar. Anders als in der rhythmisch bewegten Eingangssymphonie vermitteln die Tempobezeichnung «non presto» und das bei Schubart erwähnte 3/8-Metrum, das dem für musikalische Jagdtopoi oft verwendeten 6/8-Takt verwandt ist, nun die Hörszenerie eines befriedeten Waldes.[39]

36 Der Sohn der Wildnuß 1753, III, letzter Auftritt, S. 64.
37 Ebd.
38 Il figlio delle selve 1753, III, scena ultima, S. 77. «Froher Tag! Beglückte Stunden! / Angenehmster Götter-Wald! In dir haben wir gefunden / Fried und Königs Aufenthalt.» Der Sohn der Wildnuß 1753, III, letzter Auftritt, S. 64.
39 Vgl. Monelle 2006, S. 44.

Die angenehme Insel als Paradox in *L'isola disabitata* 1754

Anlässlich des 30. Geburtstags Maria Franziskas führte man am 15. Juni 1754 Pietro Trapassi Metastasios Azione per musica *L'isola disabitata* mit Musik von Ignaz Holzbauer auf.[40] Wiederholungen der Aufführung fanden am 23. und 30. Juni sowie am 31. Juli statt.

Auch wenn das Libretto die Gattungsbezeichnung Azione per musica trägt, wurde die Oper offenbar ebenfalls als «Pastorelle» verstanden, wie die Kostümrechnungen nahelegen.[41] Nicht nur deshalb ist sie der Favola pastorale aus dem Vorjahr vergleichbar, sondern auch hinsichtlich der Parallelen, die sich zwischen den Handlungen von *L'isola disabitata* und *Il figlio delle selve* sowie den darin dominanten Figurenkonstellationen ergeben, weshalb Norbert Dubowy diese als «Schwesterwerke» bezeichnet.[42] Die Azione teatrale stellt quasi das weibliche Gegenstück zu *Il figlio delle selve* dar.

Im Gegensatz zum Vorlagelibretto Metastasios, das aus 13 in einen Akt zusammengefassten Szenen besteht, ist die Schwetzinger Fassung in einen ersten, sechs Szenen umfassenden und einen zweiten Teil aufgeteilt, der sieben Szenen zählt. Die Zweiteilung des Werks geschah wahrscheinlich, um den Balletten der «maestri de' balletti» François André Bouqueton und Louis Auguste Rey Raum zu bieten, die im Libretto genannt werden.

Das *Argomento* führt die Vorgeschichte der Handlung aus, der zufolge Gernando, seine Gemahlin Costanza und deren jüngere Schwester Silvia auf einer Schiffsreise nach Indien von einem schweren Seesturm heimgesucht werden. Um sich zu erholen, machen sie auf einer Insel Rast. Während Costanza und Silvia in einer Höhle schlafen, wird Gernando von Seeräubern überfallen und verschleppt. Das Schiff, das die Protagonisten zur Insel gebracht hat, nimmt die Verfolgung der Seeräuber auf, deren Fährte es rasch verliert, und setzt seine ursprüngliche Route schliesslich ohne die Schwestern fort. Fortan bestreiten Costanza und Silvia dreizehn Jahre lang ihr Leben auf der Insel, wo sie sich von Kräutern und Pflanzen ernähren. Nach seiner Freilassung aus der Sklaverei begibt sich Gernando gemeinsam mit seinem Gefährten Enrico auf die Insel, um die Schwestern zu suchen. Silvia, die sich zunächst vor den Männern fürchtet, verliebt sich in Enrico. Als Gernando einen Stein entdeckt, in den Costanza ihr unglückseliges Schicksal eingemeisselt hat, glaubt er, sie sei gestorben, und beschliesst, sein Leben künftig auf der Insel zu verbringen. Als sich die Ehepartner schliesslich doch begegnen, fassen sie den Entschluss, gemeinsam die Insel zu verlassen.

Die Wahrnehmung der Aufenthaltsbedingungen auf dieser als «sehr angenehme[n] Gegend» charakterisierten unbewohnten Insel, die «mit fremden Bäumen, von der Natur gantz besonders geziehret [und] mit wundersamen Höhlen, blühenden Gebüsch»

40 L'isola disabitata 1754; Die unbewohnte Insul 1754. Abgesehen von einer Arie, die sich in einer gesonderten Abschrift erhalten hat, gilt Holzbauers Musik zu *L'isola disabitata* als verschollen. Die Arie der Silvia «Non sò dir se pena sìa» ist erhalten in D-B, N. Mus. BP 482.

41 D-KAg, 77/9693. Siehe auch das Kapitel «Gattungen für das Jagd- und Lustschloss».

42 Dubowy 2002, S. 330.

ausgestattet sei, durch die Schwestern könnte unterschiedlicher nicht sein.[43] Erneut werden anhand von zwei Protagonistinnen, die unterschiedliche Erfahrungen mitbringen, die Vorzüge und Nachteile der Wildnis verhandelt.
Zu Costanzas Befinden, die, in Pelze gehüllt und mit Blättern und Blumen geschmückt, mithilfe eines zerbrochenen Degens folgende Worte in einen Felsen einritzt, steht die «angenehme» Inselgestalt in vollkommenem Kontrast:[44]

> An diesem / frembden Gestatt / hat ihre unglückseelige / Tage geendet / die / von dem Verräther Gernando / verlassene Constantia / Freund! / der du vorüber gehest, / wann du kein Tyger Hertze hegest räche, / oder beweine doch … das Unglück, / so mich quälet noch.[45]

Costanzas Botschaft, deren letzte Worte noch nicht ausgeführt sind, fordert den Lesenden beziehungsweise die Zuschauerin auf, sich mit ihr zu solidarisieren. Ohne Hoffnung, das Vaterland jemals wiederzusehen, beschreibt sie ihr bitteres Leben in dem «incognito terreno», das vom Empfinden von Verrat und Verlust begleitet wird.[46] Costanzas jüngere Schwester Silvia hingegen erlebt sich verbunden mit der Umgebung dieser «isoletta ridente», auf der ein Reh ihre liebste Freundin sei:[47]

> Diese angenehme Insul ist unser Reich: das zahme Wild unsere Unterthanen: beyde die Erde, und das Meer geben uns genugsame Nahrung: die Bäume schützen uns wider die brennende Sonnen-Hitz: vor der grimmigen Kälte decken uns die hohle Klippen: weder Gewalt, noch Gesätze umschräncken unseren Willen.[48]

Die Insel tritt als Umfeld in Erscheinung, das geradezu als Neuauflage des goldenen Zeitalters erscheint und ideale Bedingungen für ein autonomes Leben bietet. Ohne selbst von Gewalt bedroht oder in der eigenen Freiheit beschränkt zu werden, imaginiert Silvia ein System «sanfter» Herrschaft über dieses überschaubare Reich.
Die Wissenschaften, schönen Künste sowie die Sitten und Gebräuche der Europäer, die Costanza entbehrt und die in ihren Augen eine lebenswerte Umgebung ausmachen, haben für das junge Mädchen keinerlei Bedeutung. Silvia fürchtet sich vielmehr vor den andernorts beheimateten Männern, die Costanza als «weit boßhaffter als die wildeste[n] Bestien» schildert.[49] Gleichwohl ist es wiederum die Liebe zu Enrico, die auch die naturverbundene Silvia schliesslich dazu motiviert, die Insel zu verlassen.
Die Schilderungen der hinzukommenden Männer, die die Insel mit den Augen von Fremden betrachten, bringen weitere ihrer landschaftlichen Facetten ans Licht. Durch Enrico erfährt das Publikum beispielsweise, dass diese bewaldet und von einem spru-

43 Die unbewohnte Insul 1754, I, 1, S. [9].
44 L'isola disabitata 1754, I, 1, S. 2.
45 Die unbewohnte Insul 1754, I, 1, S. 10 f.
46 L'isola disabitata 1754, I, 1, S. 2. «Unbekanntes Land.»
47 Ebd., I, 2, S. 5. «Heiteres Inselchen.»
48 Die unbewohnte Insul 1754, I, 2, S. 14 f.
49 Ebd., I, 2, S. 17.

delnden Quell durchzogen ist.[50] Zu dieser Szenerie passend wird die Freundschaft zwischen Enrico und Gernando mit dem Bild der füreinander sorgenden Landschaftselemente Baum und Bach verglichen, die die Vorstellung einer fürsorglichen Natur bestätigen, die Silvia mit ihrer Inselbeschreibung eingeführt hat.[51]

Der Name der Protagonistin Costanza, die mit insgesamt drei auf die Azione per musica verteilten Arien und einem Duett in der Rollenhierarchie im Vordergrund steht, gibt zugleich auch das Credo für den vor der Abreise gesungenen Schlusschor vor:[52] «Wann sich der Himmel will verduncklen. / Und euch das Glück entgegen ist / So lasset nur die Hoffnung funcklen / Trotz aller Ränck und böser List, / Das Glück ermüth; wird letzt veracht / Beständigkeit den Lorbeer tragt.»[53]

Die Zusammenschau der Angaben zur Bühnendekoration und der im Text geschilderten landschaftlichen Beschaffenheit der Insel ergibt das Bild eines übersichtlichen Ortes mit einer lieblichen Flora und einer domestizierten Fauna, dessen Umgrenzung durch den Ausblick auf das Meer erfahrbar wird. Silvia schätzt die Überschaubarkeit der Insel und erlebt diese ganz im Sinne eines «hortus conclusus», der nach ihren eigenen Vorstellungen genutzt und bewohnt werden kann. Ihre Figur verleiht der Sehnsucht nach einem einfachen und freien Leben im Einklang mit der Natur Ausdruck und rückt sie somit in die Nähe der Schäfer in der literarischen Pastorale.[54]

Über die Rolle der älteren und vor allem zivilisationserfahreneren Schwester schreibt Jacques Joly: «Costanza nous apprend l'impossibilité pour un être civilisé d'oublier les délices de la vie en société!»,[55] ein Diktum, das gleichermassen für Teramene aus *Il figlio delle selve* gilt. Die Insel fungiert aus Costanzas Perspektive als Gegenbild sowohl zu einer zivilisierten Gesellschaft als auch zu einer sozialen Gemeinschaft. Indem Costanza versucht, auf der unbewohnten Insel etwas Bleibendes zu schaffen, schreibt sie der «incognita terra» ihre Anwesenheit ein. In den in den Felsen geritzten Zeilen bezeichnet sie sich als «Costanza abbandonata», wodurch sich eine Analogie mit dem Schicksal der auf Naxos von ihrem Geliebten Theseus zurückgelassenen mythologischen Figur Ariadne ergibt.

Als Gernando den bearbeiteten Stein zum Anlass nimmt, trauernd Costanzas zu gedenken, wird er von dem Wunsch erfüllt, die Insel mit ihren Sinnen zu erleben. Damit erfüllt der einfache Fels gleich zwei wesentliche Funktionen, die der Schweizer Ästhetiker Johann Georg Sulzer dem Denkmal in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* als Aufgabe zuweist: die Erweckung «empfindungsvolle[r] Vorstellungen von den

50 Vgl. ebd. 1754, II, 2, S. 39.
51 Vgl. ebd., I, 5, S. 27.
52 Ein Duett von Costanza und Gernando in der *scena ultima*, in der die beiden ihre Liebe und die Verbindung von Vergnügen und Treue besingen, wurde für die Schwetzinger Fassung neu verfasst. In der spanischen Librettovariante fehlt es.
53 Die unbewohnte Insul 1754, II, letzter Auftritt, S. 64. Im deutschen Libretto fehlt die Angabe des Chors für den letzten Abschnitt.
54 Zur Pastorale siehe Jung 1980, S. 230.
55 Joly 1978, S. 273.

Personen […], zu deren Andenken es gesetzt ist», und die gleichzeitige Ermunterung zu einem «Verdienst».[56]

Zusammengenommen spiegeln die Vorzüge eines abgeschiedenen und freien Lebens im Einklang mit Flora und Fauna, das unmittelbare Erleben des Wandels der Jahreszeiten, die mit der Maison de plaisance verknüpften Idealvorstellungen.[57]

Dies wurde nicht nur in Schwetzingen so gesehen: Ein Blick auf die Inszenierungsgeschichte von *L'isola disabitata* im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Schwetzinger Aufführung macht deutlich, dass der Stoff bevorzugt für Aufführungen auf Sommersitzen respektive in Sommerresidenzen herangezogen wurde. Metastasio verfasste das Libretto von *L'isola disabitata*, in dem er den aktuellen Stand seines Könnens abgebildet sah, für eine Aufführung in Aranjuez im Jahr zuvor, das dem spanischen Königshaus als Sommerresidenz diente und dessen Palast unter dem spanischen König Ferdinand VI. fertiggestellt worden war.[58] Mit Musik von Giuseppe Bonno erfolgte die Aufführung 1753 anlässlich des Namenstages Ferdinands VI. unter der Leitung des berühmten Kastraten Carlo Broschi detto Farinelli und diente gleichzeitig der Eröffnung des Real Domestico Teatro di Aranjuez.[59]

Dieselbe Oper sollte ausserdem im September 1754 im Rahmen eines Festes zur Aufführung gelangen, das Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen in Schloss Hof an der March in Niederösterreich, dem ehemaligen Sommersitz Prinz Eugens von Savoyen, zu Ehren des österreichischen Kaiserpaars Maria Theresia und Franz I. Stephan von Lothringen veranstaltete.[60] Im Sommer darauf wurde das Werk in der Vertonung Francesco Antonio Uttinis 1755 in Drottningholm aufgeführt, dem sommerlichen Lustschloss der schwedischen Königin Lovisa Ulrika, Schwester Friedrichs II.[61]

Es liegt nahe zu vermuten, dass das Bild der per se lieblichen Insel wie auch die Sehnsucht nach Kultur, Zivilisation und menschlicher Gesellschaft, die durch Costanza beredten Ausdruck findet, für das Umfeld der Lustschlösser innerhalb der Sommerresidenzen als stimmig angesehen wurden. Deren aufwendig gestaltete Gartenanlagen stellten nach dem damaligen Verständnis eine ideale Verbindung zwischen Natur und Kunst dar und wiesen damit einen Ausweg aus dem Dilemma, sich zwischen Natur (Wildnis) und Kunst (Zivilisation) entscheiden zu müssen.

56 Sulzer, Art. Denkmal, 1771, S. 238.
57 Vgl. die Angaben in Kapitel 1.
58 Zu Metastasios Einschätzung seines Librettos vgl. Joly 1978, S. 267.
59 Sommer-Mathis 2001, S. 308. Zur Eröffnung des Theaters vgl. das Vorwort von Carlo Broschi Farinelli in der Librettoausgabe. L'isola disabitata 1753.
60 Vgl. Berger 2007, S. 315.
61 Beijer 1981, S. 191.

Komische und tragische Wälder in *Il Don Chisciotte* 1755

Eine Wildnisszenerie stand auch im Folgejahr wieder auf dem Programm der Sommerresidenz. Anlässlich des Geburtstags Maria Franziskas wurde am 15. Juni 1755 die von Ignaz Holzbauer neu komponierte Opera serioridicola *Il Don Chisciotte* aufgeführt und am 27. Juli wiederholt.[62] Zwei Ballette François André Bouquetons und Louis Auguste Reys rundeten die Vorstellung ab. Erstmals kommen in dem von de Pigage neu erbauten Opernhaus mit den von Stephan Schenck geschaffenen Dekorationen drei unterschiedliche Bühnenbilder zum Einsatz.[63]

Obwohl der Librettist nicht namentlich erwähnt wird, erweist sich das Schwetzinger Libretto als intensive Überarbeitung einer Vorlage, die einer Zusammenarbeit der am kaiserlichen Hof in Wien beschäftigten Poeten Apostolo Zeno und Pietro Pariati zugeschrieben wird.[64] Deren Tragicommedia *Don Chisciotte in Sierra Morena*, die mit Musik von Francesco Bartolomeo Conti im Rahmen des Karnevals 1719 am österreichischen Kaiserhof in Wien zur Aufführung gelangte, basiert auf verschiedenen Episoden aus Miguel de Cervantes' *Don Quijote*.[65]

Für die Schwetzinger Fassung wurde die ursprünglich in fünf Akte unterteilte Oper auf drei reduziert. Darin stimmt das Schwetzinger Libretto mit einer ebenfalls auf die Wiener Tragicommedia zurückgehende *Intermezzo*-Fassung von *Il Don Chisciotte della Mancia* überein, die 1728 und 1734 in Lissabon gedruckt wurde und in der man die Zahl der Darsteller auf sechs begrenzte sowie den Text erheblich kürzte.[66] Ein Grossteil der oftmals erheblich gekürzten Rezitativtexte der Schwetzinger Fassung ist der Wiener Vorlage entnommen. Auch bezüglich des Handlungsablaufs und der Rollenvielfalt sind zahlreiche Eingriffe in die Textgestalt zu verzeichnen. Drei der ursprünglich elf Rollen wurden gestrichen, sodass acht zentrale Figuren übrigblieben. Auch wurden ganze Szenen sowie einzelne Textabschnitte grosszügig gestrichen sowie Textteile innerhalb von Szenen umgestellt. Mehrheitlich wurden die Arientexte mit einem ähnlichen Inhalt neu verfasst. Von den Arien und Ensemblestücken wurden lediglich Don Chisciottes Arie «Corro incontro a le squadre de' Mori» und das Duett zwischen Sancio Panza und der Magd Maritorne «Va pure in buon ora» übernommen.[67] Auch in der Schwetzinger

62 Il Don Chisciotte 1755; Donquischott de la Manche 1755. Ignaz Holzbauers Partitur gilt als verschollen.

63 Vgl. Leopold 2004, S. 60.

64 Briefstellen Zenos lassen darauf schliessen, dass zwar die allgemeine Dichtung von *Don Chisciotte in Sierra Morena* 1719 auf ihn zurückgeht, dass Pariati jedoch für die komischen Sequenzen im Libretto zuständig war. Vgl. Kunze 1968, S. 81, 92, Anm. 13. 2015 ist folgende kritische Edition des Wiener Librettos von 1719 erschienen, in der das Schwetzinger Libretto ebenfalls Erwähnung findet: Zeno/Pariati 2019, S. XXXV.

65 Vgl. Conti 1982. Biancamaria Brumana weist darauf hin, dass die Version von Pariati und Zeno auf einem venezianischen Libretto von Marco Morosino basiert, das mit Musik von Carlo Fedeli-Sajon 1680 im Teatro di Canal Regio di Venezia aufgeführt wurde. Vgl. Brumana 1993.

66 Vgl. Kunze 1968, S. 87 f.

67 Vgl. Die Arie des Don Chisciotte in Conti 1982, I, 3, S. 33–39, und die Arie des Don Chisciotte in: Il Don Chisciotte 1755, I, 1, S. 8. Vgl. das Duett von Maritorne und Sancio in: Conti 1982, II, 8, S. 135–161, und das Duett von Maritorne und Sancio in: Il Don Chisciotte 1755, I, 12, S. 48 f.

Fassung blieb die Handlungssequenz von *Don Chisciotte in Sierra Morena* erhalten, welche die am häufigsten für Librettobearbeitungen von Cervantes' Romanvorlage verwendete Episode darstellt.[68]

Für die Sierra Morena – «ein Klumpen, oder Zusammenhang mehreren Bergen […], zwischen welchen, viele angenehme von der Natur schön gestaltete Gegenden und Lagen sich befinden» – ist das Erscheinungsbild wilder Natur konstitutiv.[69] Meine Ausführungen beschränken sich weitgehend auf die den ersten Akt bestimmende Szenerie, die Dekorationen für die folgenden Akte sehen keine weiteren natürlichen Aussenraumdekorationen vor. Dem Handlungsverlauf folgend, der darstellt, wie Don Chisciotte von seinem Freund Lope mit einer List aus der unbewohnten Gegend «in das [sic] benachbarte Orth und von da nach Hauß zuruck» gebracht wird, visualisiert das Bühnenbild die etappenweise Rückführung Don Chisciottes in die Zivilisation vermittels der Schauplätze Wald, Dorfwirtschaft und Innenhof eines beleuchteten Wirtshauses.[70]

In dem ausgesprochen ausführlichen und mit zahlreichen Fussnoten versehenen *Argomento* wird explizit darauf hingewiesen, dass die «ernsthafftere[n] Theile dieses Gedichts […] nur als kleine Ausschweiffung- und Veränderungen zu betrachten» seien, die komischen Anteile also überwiegen.[71] Für diejenigen, «welche vielleicht dieses Buch nicht gelesen haben», wird ausgeführt, dass Don Chisciotte durch das Lesen von Romanen und Heldentaten gänzlich den Verstand verloren habe.[72] Don Chisciotte, der in die Welt der Abenteuer aufgebrochen sei, um Gerechtigkeit durchzusetzen und Ruhm zu erlangen, habe den Bauern Sancio Panza mit dem Versprechen als Waffenträger gewinnen können, ihn zum Statthalter einer von ihm eroberten Insel zu machen. Das Bauernmädchen Aldonza, das in der Nähe von Don Chisciottes Heimatdorf lebt, erklärt der selbst ernannte Ritter zu seiner Angebeteten Dulcinea von Tobosa. Da er seine Liebe jedoch nicht erwidert glaubt, zieht sich Don Chisciotte nach dem Vorbild wahrer Ritter «an einen unbewohnten Orth» in der Sierra Morena zurück.[73] In denselben Bergen hält sich auch Cardenio auf, der davon ausgeht, seine Geliebte Lucinda an seinen Freund, den andalusischen Prinzen Fernando, verloren zu haben. Dieser hatte trotz des Wissens um die Zuneigung Cardenios zu Lucinda bei ihrem Vater um ihre Hand angehalten. Lucinda, die Cardenios Liebe erwiderte, war daraufhin aus dem väterlichen Haus in die Sierra Morena geflohen. Auch die betrogene Geliebte des Prinzen Fernando, Dorotea, hatte sich aus Abscheu vor den Menschen in den Wald begeben.

Räumlicher Bezugspunkt für die Entfaltung der Handlung, die sich «zum Theil in Sierra Morena, Theils aber in dasiger Gegend» entwickle, bleibt die Gebirgslandschaft.[74] Der natürliche Schauplatz stellt einen «Wald an dem Bug eines Bergs mit Felsen, und der

68 Vgl. Kunze 1968, S. 76.
69 Donquischott de la Manche 1755, o. S.
70 Ebd., o. S.
71 Ebd., o. S.
72 Vgl. ebd., o. S.
73 Ebd., o. S.
74 Ebd., o. S.

Oeffnung einer gangbahren Höhlen; ein Spring-Bronnen mit Bäncken umgeben», dar (siehe Abb. 26).[75]

Vor diesem Hintergrund setzt die Handlung ein. Während Don Chisciotte zunächst die im Wald herrschende Stille kommentiert, beklagt der von Hunger geplagte Sancio, dass er, obwohl sie «Tag und Nacht die Wälder, ungeheuere Klippen, Thäler, und Berge […] durch rennen» würden, seine «zur Statthalterey versprochene Insul niehmalen zu Gesicht» bekomme.[76] Davon ungerührt entbietet Don Chisciotte den «bäurische[n] Gottheiten dieses Waldes […,] Nympfen und Wasser-Göttinnen» seinen Gruss: eine Reminiszenz an die traditionell im Wald beheimateten mythologischen Figuren, die etwa von Serlio für die *scena satirica* aufgezählt werden.[77] Wenig später erleidet Don Chisciotte einen Wahnsinnsanfall und «laufft mit dem Kopff wider die Bäume und gebärdet sich gantz unsinnig».[78] Dabei singt er eine Arie, in der im Stile der Commedia all'improvviso Elemente unterschiedlicher Stoffgebiete durcheinandergewürfelt werden:[79] «Ich bestürme die Mohren, zertrenn ihre Schaaren. / Betracht, wie der Beer den Berg herab schleichet. / Auf! tantzet ihr Hirten in Reihen und Paaren. / Seht, wie Diana zum Bad heraus steiget.»[80] Gekoppelt an den Wahnsinnsanfall parodiert die quasi zusammenhangslose Aufzählung im Wald hausender wilder Tiere, musik- und tanzfreudiger Hirten und der (vor den Blicken Aktäons) dem Bade entsteigenden Diana für die Pastorale und den Handlungsort Wald konstitutive Topoi.

Weitere Perspektiven auf den Wald werden durch die sich ebenfalls darin aufhaltenden ernsten Charaktere eröffnet.[81] Der von der Liebe vermeintlich enttäuschte Cardenio beschliesst «von Stund an ein grausames Leben in dieser Einöde bitterer, als der Todt selbsten zu führen».[82] Auch die von ihrem Geliebten betrogene Dorotea hat sich in die «einsame[n] Wälder» zurückgezogen, wo ihr das Betrachten «der wildesten Bestien» angenehmer scheint als die Gesellschaft «treulose[r] Menschen».[83] Sowohl Cardenio als auch Dorotea empfinden den Einsamkeit versprechenden Aufenthalt im Wald als geeignet, um ihren Liebesschmerz zu beklagen. Die Aussicht auf Versöhnung mit ihren Geliebten erhöht jedoch rasch ihre Bereitschaft, diesen Ort zu verlassen.

Anders als in den Wald- und Wildnisdarstellungen in den Opern der Jahre zuvor ist der Aufenthalt in den unzugänglichen Gebieten in *Il Don Chisciotte* jeweils selbst gewählt und der Rückzug der Figuren von der Gesellschaft erfolgt aufgrund von realen oder

75 Ebd., I, 1, S. 4.
76 Ebd., I, 1, S. 6.
77 Ebd., I, 1, S. 8. Im italienischen Libretto ruft Don Chisciotte lediglich die «[r]ustici Dei di questa selva» an. Il Don Chisciotte 1755, I, 1, S. 4. Die Übersetzung übernimmt hier also gleichzeitig eine erläuternde Funktion.
78 Donquischott de la Manche 1755, I, 1, S. 12. Zu dieser Szenenanweisung findet sich im italienischen Libretto kein Pendant.
79 Zu Wahnsinnsanfällen in der Commedia all'improvviso vgl. Hauck 2012, S. 108 f.
80 Donquischott de la Manche 1755, I, 1, S. 12.
81 Der Autor bemerkt im *Argomento*, dass man die «Agirende Persohnen» danach ausgesucht habe, dass sie den von Cervantes ersonnenen Charakteren entsprechen. Vgl. Donquischott de la Manche 1755, o. S.
82 Ebd., I, 3, S. 17.
83 Ebd., I, 4, S. 18.

vermeintlichen Enttäuschungen in Liebesdingen. Erneut weist jedoch erfüllte Liebe den Weg aus der unbewohnten Natur zurück in kultiviertere Gebiete und in die Gesellschaft. Verkörpert durch mythologische Figuren, die dem Wald zugeschrieben werden, tritt dieser auch im Umfeld der dem dritten Akt zugeordneten Dekoration eines Wirtshauses in Erscheinung. Der als Zauberer Merlin verkleidete Sancio wird von «satiri» begleitet, die in der deutschen Übersetzung als Waldgötter bezeichnet werden.

> Bey dem Thon eines barbarischen Marsch, von Pfeiffen, Flauten, und Hautbois &c. Siehet man eine Machin anrucken, welche oben ein gefliegeltes Pferdt, unten aber einen Karch, dessen Räder denen Wind-Mühl-Flügelen gleichen, vorstellet. / Sancio, als Heren-Meister Merlino gekleidet, sitzet auf dem Pferdt. Die Machine wird von Wald-Göttern begleitet, und gezogen, welche zum Theil mit Streit-Kolben bewaffnet, zum Theil Pfeiffen, Waldhörner und andere Blaß-Instrumenten tragen.[84]

Der Klang des Marsches und die Instrumente, die die Satyrn bei sich tragen, verweisen auf das pastorale Umfeld des Waldes als Ort ihrer Herkunft. Dasselbe gilt für das Waldhorn, das Don Chisciotte von einem ebenfalls von zwei Satyrn begleiteten Herold überreicht wird. Unter der Auflage, ins Horn zu stossen, sollte er bereit sein, den Kampf gegen den Riesen Panda Filando aufzunehmen, erhält Don Chisciotte darüber hinaus ein Kartell und einen Streitkolben.[85] Vergleichbar den Hornsignalen, mit denen der Beginn sowie die einzelnen Stadien der Jagd auditiv vernehmbar vermittelt werden, signalisiert der Hornklang in diesem Zusammenhang den Auftakt zum Kampf.[86] Der sichtbare Einbezug des Instruments in die Handlung und seine Inszenierung auf der Bühne lassen dem Horn auch in *Il Don Chisciotte* eine besondere Relevanz zukommen.
Verschiedene Aspekte und Praktiken der Jagdkunst werden darüber hinaus in der Handlung vermittelt. Schaudernd erinnert sich Sancio, wie der Wirt und seine Gäste ihn, nachdem er gemeinsam mit Don Chisciotte die Zeche geprellt hatte, vom Esel gezogen und «auf eine Bett-Decke gelegt, und so lustig und geschwind in die Lufft geprellet, daß ohneracht alles seines Schreyens und ausstossenden Klagens, sie nicht aufhöreten ihn zu wippen, biß sie gäntzlich ermüthet waren».[87] Sein Erleben schildert Sancio in einer Arie:

> Wann mir von weithem einfallen nur will / Jenes verteuffelte Spiel mit der Decken / Stockt der Verstand, alle Sinnen stehn still / Es frirt mir das Herz in dem Leibe vor Schrecken. / Es deucht mich ich fühlete, wie man mich schnelle, / Wie man mich Hauß hoch

84 Ebd., III, 3, S. 100.
85 Vgl. ebd., III, 3, S. 103. Bei einem Kartell handelt es sich um eine schriftliche Auffoderung zum Duell.
86 Döbel 1754, Teil 2, S. 87. Zu den verschiedenen Hornrufen vgl. Monelle 2006, S. 36.
87 Donquischott de la Manche 1755, o. S. Der Librettist bezieht sich mit seinen Schilderungen auf eine Begebenheit, die Cervantes im 17. Kapitel ausführt, allerdings mit dem feinen Unterschied, dass bei ihm von einer Burg die Rede ist und der Vorgang nicht als «Prellen» bezeichnet wird, ein Begriff, der sich von den Jagdgebräuchen ableitet. Vgl. Cervantes 2008, S. 136–146.

in die Lufft hinein prelle / Dann steh ich im Zweiffel, weiß selbsten offt nicht / Ob mirs in Wahrheit nit also geschicht.[88]

Welche Relevanz der unbekannte Bearbeiter dieser bereits in Cervantes' Roman vorhandenen Szene beigemessen haben muss, lässt sich einerseits daran ablesen, dass die Schwetzinger Version wortreicher gestaltetet ist als die Wiener Vorlage von 1719, andererseits daran, dass die zitierte deutsche Übersetzung noch ausführlicher als das italienische Original ausfällt:

Wien 1719, Arie des Sancio Panza	*Schwetzingen 1755, Arie des Sancio Panza, A-Teil*
Mi ricordo che ho sofferta	Quando avvien, che mi rammenti
La Diabolica coperta	Di quel gioco maledetto:
Che balzommi in su e in giù.	Perdo tutti i sentimenti,
Non vò più volar senz ali	Mi si gela il cor nel petto,
Ne più far salti mortali	E mi par fin di sentire
ne l'errante servitù.[89]	Quelle scosse, e non so dire,
	Se sia dubbio, o verità.[90]

Im höfisch geprägten Kontext der Kurpfalz entfaltete das von Sancio beschriebene Prellen eine spezifische Bedeutung. Denn insbesondere während Carl Philipps Regierungszeit stand das sogenannte Fuchsprellen hoch im Kurs. Dabei wurden Füchse oder andere kleinere Tiere von den Prellern, Damen und Herren des Hofes, mit Tüchern oder Strickleitern wieder und wieder in die Luft geworfen.[91] In den *Amusemens des eaux de Schwalbach* wird neben der Ausdauer, mit der das Prellen betrieben wurde, auch beschrieben, wie ungerührt die Damen dem Vergnügen beiwohnten und kein Mitleid mit den Füchsen kannten.[92] Für besonderes Amüsement dürfte deshalb einerseits die Schilderung des Prellens aus der Sicht eines Opfers in *Il Don Chisciotte* gesorgt haben, andererseits der Umstand, dass diese Art des Jagdvergnügens zum Zeitpunkt der Aufführung bereits als veraltet galt.

Als Gejagter begegnet uns Sancio auch im zweiten Akt, wenn er von der liebestollen Magd Maritorne gehetzt wird und sich auf einen Baum flüchtet. Über Maritornes Text «[i]hr angenehme Westen-Winde / Sagt, wo ich mein Schätzgen finde? […] Ihr Wald-Vögelein, die ihr singet, / Sagt doch, wo mein Liebgen sey?» werden zum einen die in Pastorale wie Opera seria beliebten «zefiri», die bereits im ewigen Frühling des

88 Donquischott de la Manche 1755, I, 2, S. 15.

89 Conti 1982, I, 4, S. 41–43. – „Ich erinnere mich, dass ich die teuflische Decke zu spüren bekommen habe, die mich auf- und abspringen liess. Weder werde ich jemals wieder ohne Flügel fliegen, noch Purzelbäume schlagen in der herumirrenden Knechtschaft."

90 Il Don Chisciotte, I, 2, S. 10. – Vgl. Die deutsche Übersetzung aus Don Quichott 1755, I, 2, S. 15.

91 Vgl. Hepp 1999, S. 142.

92 Amusemens des eaux de Schwalbach 1738, S. 292–294.

ovidschen goldenen Zeitalters wehten und in der Oper als Überbringer von Liebesbotschaften unerlässlich waren, zum anderen die zwitschernden Waldvögel als Inbegriff einer Natursprache verballhornt.[93] Am Beispiel der Figur Maritornes werden auch weitere Aspekte von «Natürlichkeit» ausgeleuchtet. Ihre Naturverbundenheit findet sowohl beredten Ausdruck darin, dass sie Kräuter pflückend dargestellt wird, als auch in ihren Aussagen über sich selbst, in denen sie sich als Verkörperung des «Seins» in Abgrenzung vom «Schein» beschreibt.

> Siehe; bin ich doch nicht verstellt. Mein Haar ist nicht gefärbt; meine Augbrauen decken keine entlehnte Schwärtze; die Schmincke macht mir keinen weißen Halß; noch übermahlet meine Wangen der spanische Anstrich mit betrüglichen Roßen; um einen geschmeidigen Leib zu erzwingen, so presse ich mich nicht biß zu Ausbleibung des Athems; mich vergrössern nicht die Höhe der Absätze; ich bin wahrhafftig von Natur, so, wie du mich siehest.[94]

Während Maritornes Schilderung einerseits darauf abzielt, das höfische Schönheitsideal zu hinterfragen, können ihre Worte auch als impliziter Hinweis auf die sich im Bereich der Schauspielkunst etwa zur selben Zeit entfaltende Debatte eines «natürlicheren» Spiels und Aussehens der Schauspielerinnen und Schauspieler verstanden werden.[95] Indem Maritornes Betragen insgesamt nicht der höfischen Etikette entsprach, wird ihr Appell zu mehr Natürlichkeit jedoch vor allem als komisches Element aufgefasst worden sein.

Ein selbstreflexiver Umgang mit den herrschenden Idealen sowie mit der Gattung Oper an sich erfolgt auch in der letzten Szene, in der Sancio voraussagt, dass es vom irrenden Ritter sogar musikalische Schauspiele geben werde. In dem abschliessenden Chor werden diejenigen besungen, welche wie Don Chisciotte von sich selbst zu überzeugt seien.[96] «Es ist nicht Donquischott allein / Ein Narr, den ihr hier sehet, / Ein mancher der sich viel bild ein / Ihm wohl zur Seithen gehet. // Noch mehr, als einem, glaubt die Welt, / Vor ihm der Rang gebühret; / Der nur ein Schöps bey vielem Geld / Mit schlechtrem Wiz gezieret.»[97]

Durch die wiederholte Parodie pastoraler Topoi und Sancios zuletzt als «ein Gelächter und Spott der Zauberey» entlarvter Wunsch nach einer «vacante[n] Insul» werden traditionelle Vorstellungen idealisierter Naturräume sowie die an die Insel geknüpfte Vorstellung des selbstbestimmten Statthaltens hinterfragt.[98]

93 Donquischott de la Manche 1755, II, 12, S. 92 f. Vgl. Ovid 2010, 1. Buch, V. 107 f.
94 Donquischott de la Manche 1755, II, 12, S. 90 f.
95 Zur angesprochenen Problematik vgl. Heeg 2000.
96 Die Bezugnahme auf die Kunstform, in der der *Don Quijote*-Stoff dargestellt wurde, scheint ein typisches Merkmal für den Umgang mit der Materie zu sein. In der *Intermezzi*-Fassung von 1728 wurde die Darbietung ebenfalls mit dem Hinweis auf die dramatische Gattung beschlossen. Auch stimmt der Text des Schlusschors in der Fassung der *Intermezzi* und der der Schwetzinger Bearbeitung überein. Vgl. Kunze 1968, S. 87.
97 Donquischott de la Manche 1755, III, Letzter Auftritt, S. 116.
98 Ebd., III, 5, S. 111.

Von der unbewohnten Gegend zur fruchtbaren Landschaft in *Le nozze d'Arianna* 1756

Am 29. August 1756 erfolgte die Aufführung der vier Szenen umfassenden Festa teatrale *Le nozze d'Arianna* von Mattia Verazi und Ignaz Holzbauer anlässlich der Anwesenheit des Augsburger Fürstbischofs Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt.[99] Am Ende der Festa teatrale findet sich der Hinweis auf ein Ballett. Verazi war in Mannheim insbesondere als Verfasser und Bearbeiter von Texten, die den Opern Niccolò Jommellis zugrunde lagen, bereits bekannt. Das Libretto weist ihn als Mitglied der Accademia dell'Arcadia, namentlich als «Römisch Arcadischen Hirthen und Accademico Quirino ed Infecondo» aus. Der Textdichter sollte im November desselben Jahres am kurpfälzischen Hof als Hofpoet angestellt werden.

Verazi gibt im *Argomento* an, dass er der auf dem Mythos von Theseus und Ariadne basierenden «Fabel» einige wahrscheinliche Begebenheiten hinzugefügt habe, um dem Schauspiel grössere Annehmlichkeit zu verleihen.

Theseus, der den kretischen Minotaurus besiegt hatte, raubte Fedra und Ariadne, die Töchter des Minos, König von Kreta, nachdem ihm Letztere den Weg aus dem Labyrinth gewiesen hatte. Auf der Überfahrt nach Athen nötigt sie ein Seesturm, auf der Insel Naxos einen Zwischenhalt einzulegen. Nachdem Bacchus Theseus im Traum befohlen hat, Ariadne zu verlassen, segelt dieser schweren Herzens davon.[100] Von ihrem Geliebten auf der Insel zurückgelassen, findet sich Ariadne zusammen mit ihrer Schwester an einem einsamen Strand wieder. Als sie sich in die Wellen stürzen möchte, zieht sich das Meer vor ihr zurück. Bacchus, der indessen erfolgreich von einem Eroberungszug aus dem orientalischen Indien heimgekehrt ist, erklärt Ariadne zu seiner Gattin, während er Phaedra zu Theseus' Frau bestimmt.

Wie die ausführlichen Szenenanweisungen zu den Bühnenverwandlungen veranschaulichen, scheint Verazi ein besonderes Augenmerk auf Naturdarstellungen gelegt zu haben. Zunächst verortet er die Handlung innerhalb der Wildnisszenerie einer unwirtlichen Inselgegend: «Eine unbewohnte Insul, stellet einen ungeheuren [orrido] Felsen an dem Meer vor, wo man das Schiff des Teseus in Bereitschafft siehet, sich von dem Ufer zu entfernen.»[101] Am Ufer beklagt Ariadne ihre Einsamkeit: «[V]on allen Menschen verlassen, was soll ich Unglückselige in dieser abscheulichen Wildnuß, in diesen ungeheuren Stein-Felßen immer anfangen?»[102] Während Phaedra ihre Schwester bemitleidet, lassen sich eine laute Sinfonie sowie «Geschrey» und «Getöß» hören.[103] Der mit Weinreben, Trauben und Efeu bekränzte Bacchus fährt auf einem Triumphwagen herein, der von je zwei Panthern und Tigern gezogen wird. In Bacchus' Gefolge finden sich neben orien-

99 Le nozze d'Arianna 1756; Die Vermählung der Arianna 1756. Holzbauers Musik zu *Le nozze d'Arianna* gilt als nicht erhalten.

100 An dieser Stelle stimmt die im Vorwort angegebene Zusammenfassung nicht mit der späteren Entwicklung der Handlung überein.

101 Vgl. Die Vermählung der Arianna 1756, S. [8].

102 Ebd., 2, S. 13.

103 Ebd., 2, S. 17.

talischen Sklaven in Ketten Bacchantinnen in langen offenen Kleidern mit wirrem Haar, die brennende Fackeln und Spiesse halten, sowie ebenfalls mit Weinreben bekränzte Satyrn und Waldgötter, die unter anderem Weinschläuche auf dem Rücken tragen und mit Hörnern, Zimbeln, Trommeln und Pauken herumspringen und gemeinsam singen. Der Chor kündet von Bacchus' Macht, die Natur zu verwandeln.

> Laß die Instrumenten [sic] schallen / Trommel, Hörner, Seitenklang, / Macht durch fröhliges Gesang / Berg und Thäler wiederhallen, / So die Wort zurücke geben. […] Lieb, und Bachus sollen leben. / […] Quellen, Flüsse, Ebne, Hügel, / Euch mit vollen Reben deckt, / Welche Bachus selbst gesteckt, Laßt dem muntern Geist den Zügel / Trinckt frisch den Safft der Reben.[104]

Um Ariadne seine göttliche Kraft und seine Liebe zu beweisen, führt Bacchus vor ihren Augen die Transformation der Felsen in eine sich begrünende Landschaft vor.

> Es veränderet sich geling [sic] der Schau-Platz, und werden die entsetzlichen Felsen durch Krafft des Bachi in eine lachende angenehme, und lustige Gegend verwandlet, so durchaus mit Weinstöcken, zeitigen Trauben und grünen Weinreben gezieret, an welchen sich der Epheu verwundersam in die Höhe hinauf schlinget. Man endecket das Meer von Weitem.[105]

Doch damit nicht genug. Indem Bacchus unter Anrufung Neptuns in der Folge einen Seesturm heraufbeschwört, demonstriert er auch seine Macht über die Elemente: «Es entstehet ein Ungewitter mit Verdunckelung der Schau-Bühne, Erscheinung schwartzer Wolcken, empörung [sic] des Meeres, mit untermischtem Regen und Kisselen, Zischen der Winden, Krachen des Donners und Donnerstrahlen.»[106] Dieses sowohl optisch als auch auditiv eindrucksvolle Naturschauspiel kommentiert Bacchus mit seinem Gesang.[107]

> Es verfinstere sich der Himmel das aufgebrachte Meer gehe in seinen Felßen sich schaumend zu zerschmetteren. Stürme, und Platzregen, Blitzen, und Donnerstrahlen brechet aus in entsetzliches Prasselen. Und ihr bis an die Wolcken euch auftürmende Wellen, gefährliche Wirbelen und mit ungestümen Sausen wütende Nord-Winde machet in tieffester Finsternuß das Ufer gantz gräßlich erschütteren.[108]

Detailliert beschreibt Bacchus die Erscheinungen einzelner Naturphänomene und ihren Verlauf, wodurch er deren eindrückliche und bedrohliche Wirkungen vermittelt.

104 Ebd., 3, S. 19 f.
105 Ebd., 3, S. 22.
106 Ebd., 3, S. 29.
107 Mit der möglichen Realisierung der Verwandlungen auf der Schwetzinger Bühne hat sich Hans-Joachim Scholderer befasst. Vgl. Scholderer 2004, S. 155–176.
108 Die Vermählung der Arianna 1756, 3, S. 29 f.

Nachdem Theseus mit seinem arg in Mitleidenschaft gezogenen Schiff erneut auf der Insel angelandet ist, kehren ruhige Wellen sowie nach den Nordwinden die süssen Zephire zurück und die Natur zeigt wieder ein freundliches Gesicht: «Die Ungestüme des Meeres höret auf, die Wolcken zertheilen sich, das Theatrum heitert sich auf, und es erscheinet der Regen-Bogen an dem Himmel.»[109] Bacchus übergibt Theseus unter diesen versöhnlichen Vorzeichen Phaedra zur Gattin, woraufhin Theseus bekennt, dass er diese ohnehin schon immer bevorzugt habe. Die Festa teatrale endet mit der in Aussicht stehenden Vermählung von Bacchus und Ariadne, während die Figuren konstatieren, dass die Liebe ohne Schmerzen ein schlechtes Vergnügen sei: «Wer nicht bey der Lieb mag leiden, / Dem verspricht sie schlechte Freuden, / Wo kein Sorg sich meldet an.»[110] Die ersten beiden Szenen dieser kurzen Festa teatrale stehen im Zeichen der Verzweiflung von Ariadne vor dem trostlosen Hintergrund einer unbewohnten Felslandschaft und des Meeres.[111] Mit dem Erscheinen von Bacchus und seinem Wirken erfolgte die mehrmalige Veränderung des natürlichen Schauplatzes. Dem in jeder Hinsicht als potent dargestellten Gott sind die Natur und die Elemente untertan. Damit unterscheidet sich die Präsentation von Natur in dieser Oper massgeblich von der in *Il figlio delle selve*, *L'isola disabitata* und *Il Don Chisciotte*, welche ein statisches Erscheinungsbild der Wildnis vorsahen. Einzig die von Musik begleiteten Schilderungen der Protagonisten liessen den Naturschauplatz in jeweils anderem Licht erscheinen. In *Le nozze d'Arianna* dient Bacchus' für Ariadne empfundene Liebe als Motor für die sich vor den Augen der Zuschauer vollziehende Transformation der unwirtlichen Gegend in eine fruchtbare Landschaft.

In keinem anderen der Schwetzinger Libretti der 1750er-Jahre wird Wettererscheinungen eine mit *Le nozze d'Arianna* vergleichbare Bühne bereitet. Verazi betont die theatralen Qualitäten des Naturschauspiels zusätzlich, indem er den Begriff des «Theatrums» im Sinne eines Schauplatzes verwendet, während die Theaterbühne als «Schau-Bühne» bezeichnet wird. Mithilfe der Schwetzinger Verwandlungsmaschinerie sowie der akustische Naturphänomene nachahmenden Donner- und Windmaschinen wird Natur als Ereignis inszeniert und verliert ihre statische Prospektfunktion. Mit Florian Nelle gesprochen wird dadurch der «Blick auf die Natur als Schauspiel» eingeübt.[112] Wie erwähnt, konzipierte Verazi 1764 für die Mannheimer Bühne mit der wiederum auf einem mythologischen Stoff basierenden Oper *Ifigenia in Tauride* ein weiteres Naturspektakel. Insbesondere die darin enthaltene Dekoration des Diana geheiligten Waldes weist im Vergleich mit der Librettovorlage von Benedetto Antonio Pasqualigo Aspekte einer Neukonzeption auf, indem sie nicht statisch, sondern ebenfalls belebt erscheint.[113] Die Szenenanweisungen im Libretto geben minutiös

109 Ebd., 3, S. 31.
110 Ebd., 4, S. 38.
111 Zum Felsmotiv auf der Musiktheaterbühne und dessen Verwandlungspotenzial vgl. Greisenegger-Georgila 2011, S. 125 f.
112 Nelle 2005, S. 107.
113 Pasqualigos Libretto sah einen statischen, den Dianatempel umgebenden «Bosco sacro» vor. Vgl. sein von Giuseppe Maria Orlandini in Musik gesetztes Libretto, Ifigenia in Tauride 1719, und von

vor, wie dem Wald zunächst durch einen Sturm, in dem einzelne Bäume hin- und hergeworfen und schliesslich entwurzelt werden, dann durch eine Feuersbrunst übel mitgespielt wird.[114] Gian Francesco de Majos Vertonung des Librettos ist genauestens auf das Bühnengeschehen abgestimmt und lässt vermuten, dass das Zusammenspiel von Bühnenbild und Musik für den von Verazi bezweckten «inorridito sguardo» der Zuschauer eindrücklich gewesen sein dürfte.[115] Es ist demnach naheliegend zu vermuten, dass auch Holzbauers verlorene Musik für *Le nozze d'Arianna* wesentlich zur akustischen Vermittlung des Naturspektakels auf der Schwetzinger Bühne beigetragen und seine Eindrücklichkeit gesteigert hat.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den für *Le nozze d'Arianna* und *Ifigenia in Tauride* von Mattia Verazi konzipierten Naturspektakeln ist in ihrer jeweiligen Konsequenz gegeben. Während das Dramma per musica mit einem Bild der Zerstörung endet, mündet die in Schwetzingen aufgeführte Oper in einen idealisierten, von einem Regenbogen überspannten Landschaftsausblick. Damit illustriert die Bühnendekoration die positive Wendung, die mit dem Eingreifen von Bacchus und der Verwandlung der vormals als «deserta» bezeichneten wüsten Insel in eine kultivierte Gegend erfolgt. Gleichzeitig bedient das auch auf das Naturbild bezogene Happy Ending die spezifischen, mit dem Aufenthalt auf dem Lustschloss verknüpften Erwartungen von Erheiterung und Kurzweil.

Auf der Handlungsebene stellt das Motiv der auf einer Insel zurückgelassenen Schwestern Ariadne und Phaedra eine Parallele zu *L'isola disabitata* dar. Entgegen Verazis im *Argomento* formulierter Ankündigung, dass Theseus bei seiner heimlichen Abreise von Naxos «die Phedra mit sich davon» führe, verbleibt diese in der Opernhandlung bei Ariadne, wodurch sich die Vergleichbarkeit mit *L'isola disabitata* zusätzlich erhöht.[116] Bekanntlich finden die Handlungen von *Le nozze d'Arianna* und *L'isola disabitata* jedoch zu unterschiedlichen Lösungen. Während Costanzas Treue – möglicherweise auch aus Mangel weiterer männlicher Bewerber auf der einsamen Insel – aufrechterhalten und schlussendlich durch die Wiedervereinigung mit dem Gatten belohnt wird, findet in *Le nozze d'Arianna* ein von Bacchus eingefädelter Partnertausch statt, der eine von allen Beteiligten akzeptierte neue Ordnung in der angenehmen und fruchtbaren Landschaft etabliert.

Die Verwandlung eines unwirtlich scheinenden Naturschauplatzes in eine zum Verweilen einladende Kulturlandschaft, eines primären in einen sekundären Naturzustand, lässt sich unter Berücksichtigung des Aufführungskontextes durchaus als Anspielung auf die in Schwetzingen geplanten und teilweise bereits erfolgten Veränderungen sehen.[117]

Leonardo Vinci vertont, Ifigenia in Tauride 1725. Vgl. hierzu auch die Ausführungen im Kapitel «Das Libretto als Quelle, Anlässe und Auftraggeberschaft».

114 Iphigenia in Tauris 1764, I, 1, S. 20 f.

115 Ifigenia in Tauride 1764, III, 11, S. 134. Vgl. Majo 1996. Für eine musikalische Aspekte betreffende Analyse der Oper siehe Baker 1994, S. 278–350. Zur Inszenierung des Waldes auf der Opernbühne, unter anderem durch Verazi, vgl. Langewitz 2023 (im Druck).

116 Die Vermählung der Arianna 1756, S. A2r.

117 Im Aufführungsjahr von *Le nozze d'Arianna* waren die am Garten vorgenommenen Arbeiten minimal. Vgl. Schmitt 2009, S. 9.

Die Faszination für unbewohnte Gegenden

Inseln und Wälder als Schauplätze der Wildnis

Seit dem Beginn der Musiktheaterpflege im neu erbauten Schwetzinger Theater ab 1753 wurden in vier aufeinanderfolgenden Jahren unbewohnte Gegenden auf der Bühne vorgestellt. Dieser in John Dixon Hunts System der *hierarchy of natures* als primär bezeichnete Naturzustand wird in Form von unberührten Wäldern (*Il figlio delle selve*, *Il Don Chisciotte*) und in der von Inseln (*L'isola disabitata*, *Le nozze d'Arianna*) auf die Bühne gebracht. Verortet werden die Schauplätze in geografischen Regionen, die für das Opernpublikum in der Realität nur in Ausnahmefällen zu erreichen waren: in den Bergen der Sierra Morena, auf den Inseln Lesbos und Naxos und einer unbekannten Insel im Indischen Ozean. Der Wald als Aufenthaltsort für die sich in der Wildnis aufhaltenden Figuren wird in den genannten Beispielen tendenziell eher den Männern zugeordnet, die Inseln den Frauen. Gleichwohl unterscheiden sich die Erscheinungsformen der Inseln zunächst erheblich voneinander: der lieblichen Insel Costanzas und Silvias steht die zunächst aus «inabitate rupi» gebildete unwirtliche Insel Naxos für Ariadne und Phaedra gegenüber, die erst später eine annehmliche Gestalt erhält. Das gestaltende Eingreifen der Menschen in die Natur ist in den Repräsentationen ursprünglicher Natur nur vereinzelt erkennbar, etwa an dem von Costanza begonnenen Denkmalfelsen in *L'isola disabitata*.

Die als Wohnstätten dienenden Grotten und Höhlen evozieren auch auf die Figuren bezogen einen primären Naturzustand, der als Gegenfolie zu einer organisierten, weiterentwickelten und kultivierten menschlichen Gesellschaft dient. Dem Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld zufolge seien Grotten im «ersten Weltalter Wohnungen der Menschen [gewesen], wie sie es noch bey Völkerschaften sind, die in der Kindheit leben».[118] Seine Beschreibung verdeutlicht zudem die mit den Lebensaltern parallelisierte Vorstellung einer fortschreitenden Weiterentwicklung der westlichen Gesellschaft. Daraus ergeben sich die in den Opern geschilderten Konflikte, wenn in ihrer Entwicklung bereits weiter fortgeschrittene Figuren in der Wildnis leben müssen. Die in den besprochenen Opern nach aussen hin abgeschlossenen Welten der Insel und Wälder, aus denen es kein selbstbestimmtes Entrinnen gibt, schaffen damit ideale Voraussetzungen dafür, das Interagieren einer überschaubaren Anzahl Figuren mit dem sie umgebenden Naturraum sowie ihr räumliches Erleben wie unter einem Brennglas gebündelt darzustellen. Während die Lebensbedingungen in der Wildnis aus der Perspektive der mit der Zivilisation vertrauten Figuren – Teramene und Costanza – als entbehrungsreich und einsam geschildert und von der Befürchtung begleitet wird, dass die unkultivierte Umgebung auf die Menschen abfärbe und sie in den Zustand wilder Tiere versetze, gehen die «Naturkinder» – Ferindo und Silvia – darin auf. Vermittels der zum Teil gegensätzlichen Charakterisierung durch die Figuren weisen die auf der Schwetzinger Bühne dargestellten Inseln und Wälder selbst in ein und derselben Oper

118 Hirschfeld 1985, Bd. 3 [Bd. 1], S. 84.

unterschiedliche Dimensionen auf. Sie können demnach nicht als Entitäten begriffen werden, wie Ottmar Ette am Beispiel insularer Räume ausführt:

> Um eine Insel zu verstehen, muss man sie – zumindest potentiell – […] als ein Eiland [begreifen], das in sich mehrere Inseln birgt und auf mobile Art wie auf den unterschiedlichsten […] Ebenen mit vielen anderen Inseln verbunden ist.[119]

Die für die Zuschauer sichtbare Inszenierung der Ankunft respektive der Abfahrt eines Schiffes in *L'isola disabitata* und *Le nozze d'Arianna* dient, abhängig vom Handlungskontext, entweder als Bild für die Visualisierung von Verzweiflung oder Hoffnung der auf der Insel befindlichen Figuren. Ohne das Transportmittel Schiff waren sie dem Inseldasein ausgeliefert. Eine einmal entdeckte Insel wiederzufinden, glich bis ins 18. Jahrhundert hinein einem Glücksspiel. Obwohl sich die Breitengrade bereits vergleichsweise früh ermitteln liessen, erwies sich die exakte Bestimmung der Längengrade als grosse Herausforderung und erschwerte es bis in die 1730er-Jahre hinein, die geografische Lage von Inseln in der Weite der Weltmeere genau zu bestimmen.[120] Die Reise auf dem Schiff, das Foucault als «ein schaukelndes Stück Raum […], ein[en] Ort ohne Ort […, als] die Heterotopie schlechthin» bezeichnet, birgt dabei nicht nur das Versprechen, eine neue und bessere Welt zu entdecken, sondern eben auch dasjenige, in die vertraute Umgebung zurückkehren zu können.[121]
Welche positiven Erwartungen an die Insel geknüpft waren, wird abgesehen von den Schilderungen der naturnahen Charaktere auch deutlich an Sancio Panzas Charakterisierung der «vacanten Insul», welche ihm von Don Chisciotte als Lohn für seine Dienste versprochen wird. Neben den persönlichen Hoffnungen und Erwartungen der Menschen, die das Erscheinungsbild der Insel formen, stellt auch die Vorstellung, dort selbstbestimmt handeln und gestalten zu können, eine wesentliche Motivation für ihre Eroberung dar.
Die Repräsentation unterschiedlich gestalteter Wildnisszenerien auf der Schwetzinger Opernbühne kann zudem als Vorgang einer fiktiven Aneignung verstanden werden in dem Sinne, wie sie Jean-Jacques Rousseaus Romanheldin in seinem 1761 herausgegebenen Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* in Bezug auf die Anlage eines Gartens schildert.

> Auf den Gipfeln der Berge, in der Tiefe der Wälder, auf menschenleeren Inseln breitet sie [die Natur] ihre eindrucksvollsten Reize aus. Wer sie liebt und doch nicht so weit gehen kann, um sie aufzusuchen, ist genötigt, ihr Gewalt anzutun, sie gewissermaßen zu zwingen, daß sie komme und bei ihm wohne.[122]

119 Ette 2011, S. 21.
120 In der 1667 publizierten *History of the Royal Society of London* wurde die Entdeckung neuer Landstriche an die Erfindung einer zuverlässigen Methode der Längenmessung geknüpft. Erst knapp hundert Jahre später jedoch war der «Chronometer», der ab den späten 1730er-Jahren zur Längengradmessung entwickelt wurde, einsatzbereit. Mit ihm wurde die exakte Bestimmung der geografischen Lage von Inseln möglich. Vgl. Despoix 2009, S. 19–21.
121 Foucault 1991, S. 72.
122 Rousseau 1988, S. 500.

Schildert die Protagonistin hier die Zusammenstellung eines Gartens durch die Entnahme und Verpflanzung einzelner Elemente aus der freien Natur, so kann das Wildnis repräsentierende Bühnenbild angesichts der noch unvollständigen Gartenanlage ebenfalls als Ersatz angesehen werden.
In welchem Zusammenhang wurde die unkultivierte Umgebung mit der Charakterisierung der sich in der Wildnis aufhaltenden Figuren gesehen?
Einen Eindruck von der zeitgenössischen Vorstellung von Wildnis vermittelt der Eintrag «wild» in Zedlers *Universal-Lexicon* erläutert, der den Begriff im Wesentlichen vom Wald ableitet:

> Wild, ein Wort von einem weitläufftigen Verstande, und das von dem Worte: Wald, herzuleiten ist. Denn, weil ein Wald eben nicht der Ort ist, wo eine wohlanständige Sittsamkeit ihre Wohnung auffschlagen kann; so pfleget man alles, was unbändig, rauh, eigensinnig, ungezogen, unfreundlich, und vor sich nach eigenem Gefallen zu leben geneigt ist, wild zu nennen.[123]

In den Opern wird durch die als mit der Natur verbunden gekennzeichneten Figuren Ferindo und Silvia insbesondere der Aspekt des «vor sich nach eigenem Gefallen zu leben» hervorgehoben, für den Jüngling trifft zudem die Charakterisierung des ursprünglichen und unkultivierten Benehmens zu, das er erst nach und nach abzulegen gewillt ist. Selbst für die verkörpernde Darstellung der Sänger und Schauspielerinnen spielte der dargestellte Naturzustand eine Rolle dafür, wie sie auf der Bühne agierten. Ein von dem Rechtsgelehrten Andrea Perrucci verfasster, 1699 veröffentlichter Schauspieltraktat gibt darüber Auskunft, dass die weiblichen Charakere, wenn sie sich auf der Bühne in Gesellschaft befanden, aus Gründen des Dekorums nur wenig von ihrem Haus wegbegeben, wenn sie allein waren, sich frei bewegen durften; agierten sie innerhalb der Kulisse Wald, könnten sie sich sogar einer «rustic freedom» erfreuen.[124]
Ihre Naturverbundenheit sowie den durch sie repräsentierten ersten Naturzustand bringen auch die Namen der Figuren Silvia und Ferindo zum Ausdruck. Auf die Wortsemantik des italienischen «ferino» – zu Deutsch «raubtierhaft» –, die im Namen Ferindo angelegt ist, wird von der Figur der Elmira explizit Bezug genommen: «[…] so gar den Nahmen hast du von einem wilden Thier.»[125] Auch der Name Silvia verweist auf die Unerfahrenheit des Mädchens, denn das lateinische Wort «silva» wird sowohl mit Wald als auch mit «reiches, noch unbenutztes Material» beziehungsweise «noch ungeordnete Masse» übersetzt.[126] Die Namensgebung von Ferindo und Silvia legt demnach eine Sichtweise nahe, der zufolge diese noch nicht als vollständig sozialisierte Individuen zu betrachten sind, zumal Silvia die Gesellschaft der Tiere der der Menschen zunächst vorzieht. Beide Figuren stehen zu Beginn der Opern am Anfang eines Lern- und Erfahrungsprozesses. Mit einem erweiterten Verständnis von Kultur lässt sich der

123 Zedler, Art. Wild, 1748, Sp. 681.
124 Perucci 2008, S. 63.
125 Der Sohn der Wildnuß 1753, I, 7, S. 13.
126 Georges, Art. Silva, 2013, Sp. 4402.

daran im Handlungsverlauf anschliessende Zugewinn an Erfahrung und Wissen einem menschlichen Kultivierungsprozess zuordnen, der den zeitgenössischen Vorstellungen entsprach. Hatte «cultura» im Altertum «den Anbau und die Pflege der landwirtschaftlichen Nutzpflanzen» bezeichnet, setzte Cicero die «cultura animi» mit der Philosophie gleich; bei Horaz wiederum fand der Begriff der «cultura» hinsichtlich der moralischen Besserung des Menschen Verwendung.[127] Im 18. Jahrhundert schliesslich verband man mit dem Begriff den angesprochenen Prozess einer Kultivierung des Menschen, der sich aus einfachen Verhältnissen zu einer «höhere[n] Gesittung» erhebt.[128]

Liebe als Exitstrategie

Der Prozess der Kultivierung wird bei Ferindo und Silvia durch die Begegnung mit bisher unbekannten Menschen und besonders mit dem anderen Geschlecht eingeläutet. Ihr dadurch massgeblich erweitertes Gefühlsspektrum schliesst nun auch die Liebesempfindung mit ein, die Ferindo und Silvia bewegt, ihr gewohntes Umfeld zu verlassen. Ferindo kann erst durch das Zusammentreffen mit seiner Mutter und der zu ihr gefassten Zuneigung erkennen, dass er ein Menschen- und kein Waldkind ist.
Auch in *Il Don Chisciotte* ermöglicht es die Empfindung erfüllter Liebe den Figuren – abgesehen vom Titelhelden und seinem Knecht selbst –, der Einöde den Rücken zuzukehren. Darüber hinaus fungiert die Liebesempfindung gleichsam als Schlüssel, der den Figuren Zutritt zur menschlichen und vermittels ihrer positiven Gefühle auch zur zivilisierten Gesellschaft verschafft. Der Affekt der Liebe wird dabei als Naturmacht dargestellt, die sich auf den Inseln und durch die Wälder Bahn bricht und dem die Betroffenen wehrlos ausgeliefert sind. Theseus, der Ariadne gegenüber deren Schwester Phaedra bevorzugt und damit – im Sinne von Bacchus – liebt, stellt fest, dass

> die Liebe eine unerforschliche Macht ist, welche nicht zu bezwingen, da die entwaffnete Vernunfft der gewaltigen Empörung unserer schwürigen Neigungen sich vergebens widersetzet, […] so ist ein gegen unsern Willen begangener Fehler ja keine grosse Verwürckung.[129]

Die in den Opern vorgestellten Konzepte wahrhaftig empfundener Neigung als natürliche Macht waren dem höfischen Konzept galanter Liebe entgegengesetzt.[130]
Die Frage, ob die Konfrontation des höfischen Publikums mit Vorbildern, welche die Belohnung der Liebe nach der Neigung des Herzens vermittelten sowie die Leidenschaften als Naturgewalten vergegenwärtigten, denen die Figuren widerstandslos ausgeliefert waren und die anders als im Mannheimer Dramma per musica der Staatsräson untergeordnet werden mussten, lässt sich selbstverständlich nicht *en détail* beantworten. Jedoch sprechen einige Anhaltspunkte dafür, dass die auf dem Lande herrschende «rustic freedom», die durch die weniger stark ausgeprägte zeremonielle Regulierung im Umfeld des Lustschlosses begünstigt wurde, auch diesen Bereich betraf. Deutlich

127 Vgl. hierzu Demandt 1978, S. 112 f.
128 Ebd., S. 113.
129 Die Vermählung der Arianna 1756, 4, S. 34 f.
130 Vgl. Borchmeyer 2006.

geht das aus Julius Bernhard von Rohrs Warnung hervor, sich auf dem Lande nicht unbedacht in «schlüpfrige Gefahr» zu bringen:

> Die Bequemlichkeiten die man allda [auf dem Lande] hat, ohne Argwohn und Verdacht abgesondert, mit einander spatzieren zu gehen, und sich bißweilen an abgesonderten Oertern zu finden, giebt offt zu großer Freyheit Gelegenheit. Die Lufft, das schöne Wetter, die Anmuth der Felder reitzt alles zur Lust an, und ein Hertz, welches hiezu geneigt, und bereits durch die Verwirrungen der Welt verführt ist, befindet sich in einer schlüpffrigen Gefahr, welche einen so dann offt in jähes Stürtzen fallen läst.[131]

Ein Brief Elisabeth Augustas an ihren Schwager Clemens von Bayern, in dem sie eines heimlichen Treffens im Schlossgarten sowie in einem verschlossenen Boudoir gedachte, legen nahe, dass die erotische Komponente für die kurfürstlichen Gatten im Umfeld des Schwetzinger Lustschlosses ebenfalls von Relevanz war.[132]

Die Versprechen der Landschaften

Landschaft und befreite Gesellschaft in *Leucippo* 1757

Im Jahr 1757 diente der Geburtstag von Maria Franziska als Anlass für die Aufführung der Favola pastorale per musica *Leucippo* am 15. Juni.[133] Das Libretto stammte von dem ehemaligen kaiserlichen Hofpoeten und Verfasser der Mannheimer Hochzeitsoper von 1742 Giovanni Claudio Pasquini, der zu diesem Zeitpunkt am Dresdner Hof tätig war.[134] Vertont hatte den Text der sächsische Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse. Nach der Uraufführung am 7. Oktober 1747 in der Herbstresidenz Hubertusburg anlässlich des Geburtstages des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August III. war die Favola pastorale in Dresden auch als Karnevalsoper gegeben worden, was für diese Gattung ungewöhnlich ist.[135] In der Folge wurde die Favola pastorale an verschiedenen europäischen Höfen nachgespielt, darunter Wolfenbüttel, Wien, Warschau und Berlin.[136] Am kurpfälzischen Hof führte man *Leucippo* erstmals 1752 auf. Dass eine Favola pastorale auf der Bühne der Residenz gespielt wurde, kam auch in Mannheim äusserst selten vor und ist in diesem Fall auf den Anlass der Rückkehr des Kurfürsten als erfreuliches Ereignis zurückzuführen.
Für die Schwetzinger Aufführung wurde das Libretto überarbeitet und im Auftrag des Kurfürsten neu gedruckt. Die für den Neudruck vorgenommenen Änderungen

131 Von Rohr 1728, S. 515.
132 Brief Elisabeth Augustas an ihren Schwager Clemens von Bayern aus dem Jahr 1743, in dem sie unter anderem eines Treffens im Schwetzinger Schlossgarten und in einem verschlossenen Boudoir gedachte. Vgl. Mörz 1991, S. 31.
133 Leucippo 1757; Leucippus 1752.
134 Vgl. Mellace 2014.
135 Vgl. Mücke 2003, S. 159.
136 Angaben zu den aufführenden Höfen ebenfalls nach Mellace 2014.

und Ergänzungen betreffen in erster Linie eine Ausdifferenzierung der dargestellten Liebesempfindungen.[137]

Das *Argomento* erläutert die Vorgeschichte der Handlung: Leucippo, der Sohn des vornehmen thessalischen Schäfers Narete, wurde im Kindesalter von dem amphrysischen Schäfer Delio entführt, welcher fürchtete, dass der Knabe einst sein Nebenbuhler werde. Unter dem Namen Aristeo wird er in Arkadien von einem Freund Delios, dem Diana-Priester, aufgezogen. Als Jüngling verliebt sich Leucippo in Dafne, die jedoch bereits für die Dienste im Tempel der Diana bestimmt ist und sich deshalb der Keuschheit verpflichten muss. Delio, der seinerseits darum bemüht ist, die Gunst Dafnes zu gewinnen, trifft gleichzeitig mit Narete in Arkadien ein. Der nach seinem Sohn suchende Narete wird von den arkadischen Schäfern zum Nachfolger des verstorbenen Diana-Priesters gewählt. Als Leucippos verbotene Liebe zu Dafne entdeckt wird, verhilft Narete ihm zur Flucht. Leucippo lebt daraufhin «so verborgen, daß keinem Menschen, als seinem besten Freunde, dem Nuntes, etwas darvon wissend war», in einem dem liceischen Jupiter geheiligten Wald.[138] Auf dem Vorplatz von dessen Tempel wird er schliesslich entdeckt und zum Tode verurteilt, denn lediglich Priester und ihre Kinder dürfen diesen Raum betreten. Erst als Dafne sich für ihren Geliebten opfern möchte, gesteht Delio seine Tat und Leucippo, der als Naretes Sohn erkannt wird, entgeht der Strafe.

Die allgemeine Angabe zum Handlungsort lautet: «Der Schau-Platz ist in Arcadien, in einem, dem liceischen Jupiter geheiligten Wald; und denen daran stossenden Gegenden».[139] Mit «Jupiter Lycaeus» war, so erfahren wir aus Joachim Sandrarts 1680 erschienenen *Iconologia deorum*, «der Berge / Wälder und Hayne Gott», Pan, gemeint.[140] Insbesondere in Arkadien sei dieser «wie die vornehmsten Götter verehrt» worden.[141] Im ersten Akt bestimmt der «äusserliche Vorhoff vom Dianen-Tempel, der mit Cypressen ausgezieret ist», den Schauplatz.[142] Da dem «Jupiter Lycaeus» laut Sandrart sowohl auf dem Berg Palatin in Rom als auch im parthenischen Wald ein Tempel geweiht gewesen war, dürfte es sich bei dem im zweiten Akt geforderten «geheiligte[n] Wald, nebst einem grossen Platz in Prospect, worauf des Liceischen Jupiters Altar stehet», um eine dieser geweihten Stätten gehandelt haben.[143]

Vor dem Hintergrund des Dianatempels nimmt Leucippos geplante Flucht aus Arkadien ihren Anfang. Er vergleicht sein vergebliches Werben um Dafne mit dem Endymions, der die Göttin der Wälder und der Jagd, Diana, zunächst ebenfalls unerwidert liebte – eine Anspielung auf einen der beliebtesten Pastoraltopoi.[144] Diana wird während einer unter der Anleitung des Naretes vollzogenen heiligen Handlung von den Schäfern als

137 In der sechsten Szene des zweiten Akts wurde für Narete eine ganze Szene eingeschoben, in der er seiner Tochter die Liebe und das damit zusammenhängende Vergehen Leucippos erklärt. Vgl. Leucippo 1757, II, 6, S. 54–56.
138 Leucippus 1752, S. [5].
139 Ebd., S. [6].
140 Vgl. Sandrart 1680, S. 48.
141 Ebd.
142 Leucippus 1752, I, 1 S. 9.
143 Ebd., II, 1, S. 31.
144 Vgl. Forment 2008.

Göttin beschrieben, die kein Mitleid mit den Liebenden kenne und die Menschen einschränke: «Du weist, sie blendet das Gesichte, / Und macht der Augen Glanz zunichte, / Und legt indessen unsern Füssen / Die allerschwersten Fesseln an.»[145]
Im zweiten Akt dient der erwähnte heilige Wald mit dem Altar des liceischen Jupiter als Hintergrund für Leucippos und Dafnes Verabschiedung voneinander.[146] Leucippos Freund Nuntes gesteht Climene, Tochter des Narete und noch unerkannte Schwester des Leucippo, an derselben Stelle seine Liebe. Climene beschliesst daraufhin, sich immer dann an den Fluss zu begeben, wenn Nuntes ebenfalls dort ist, sodass sich ihre Blicke nicht direkt, sondern über die Spiegelung im Wasser begegnen. «So offt du an den hellen Flüssen, / Die Heerde Wasser läst geniessen, / So komm ich auch mit meiner Heerde, / Und will nicht ferne von dir seyn. // Besiehst du dich hernach im Bach, / So seh ich dir darinnen nach.»[147] In ihrer Arie entwirft die Figur der Climene ein für pastorale Liebeshandlungen ideales landschaftliches Umfeld und verweist mit dem Motiv der Schäferin am Gewässer auf eine für die Gattung typische Szene. Gleichzeitig dient der Text ihrer Arie dramaturgisch als Ankündigung des Landschaftsprospektes im dritten Akt, der einen Fluss mit Wasserfall, ein offenes, vermutlich bis an den Horizont reichendes Feld sowie ein aus Lorbeerbäumen gebildetes Wäldchen als Ausstattungselemente zusammenführt: «Ein offenes Feld, an den Ufer des Flusses Ladon. Auf einer Seit siehet man, wie dieser Fluß gähe herab fällt, auf der andern aber eine angenehme Gegend von Lorbeer-Bäumen.»[148] Hier offenbart Dafne vor ganz Arkadien ihre Liebe zu Leucippo, um gemeinsam mit ihm bestraft zu werden. Delio gesteht daraufhin sein Vergehen und legt die verwandtschaftlichen Beziehungen der Figuren offen. Die Favola pastorale endet mit der glücklichen Zusammenführung der auseinandergerissenen Familie und mit einem Chor auf den beglückten Schäfer.

> Die Götter lassen in den Wegen, / Worauf sie uns zu führen pflegen, / Bey aller ihrer wahren Klarheit, / Uns nur ein dunckles Wesen sehn. // Schien dieser Schäfer nicht wie Plagen, / Des Schicksals überhäufft zu tragen? / Und gleichwohl wird man keinen finden, / Dem leicht so wohl, als ihm geschehn.[149]

In *Leucippo* wird erstmals das durch verschiedene Vegetationszonen geprägte und von Schäfern bevölkerte mythologische Arkadien als genuines Umfeld der Pastorale evoziert. Unterschiedlich beschaffene Gegenden fügen sich durch die Handlung zu einem Ganzen zusammen. Das Zentrum dieses Gebiets bildet ein dem Pan geweihter Wald, an den einerseits ein boskettartiger, mit Zypressen ausgestatteter Tempelbereich der Diana sowie eine von einem Fluss durchzogene Landschaft anschliessen. Der

145 Leucippus 1752, I, 2, S. 15. Mit dem Vorgang des Blendens wird hier vermutlich auf eine Episode Bezug genommen, in der Pallas Athene von Teiresias beim Bade überrascht wird und ihm zur Strafe das Augenlicht nimmt. Tereisias' Schicksal wird daraufhin mit dem des Aktäon verglichen. Vgl. Moog-Grünewald 2008, S. 25.
146 Leucippus 1752, II, 1, S. 31.
147 Ebd., II, 7, S. 48 f.
148 Ebd., III, 1, S. 57.
149 Ebd., III, letzter Auftritt, S. 86.

Dianatempel auf der einen und der Altar des liceischen Jupiter auf der anderen Seite weisen die entsprechenden Gebiete als sakrale Räume aus, die von bestimmten Gottheiten besetzt sind.[150] Sowohl der Zugang zu diesen Bezirken als auch der Aufenthalt darin sind streng reglementiert und werden von den verantwortlichen Priestern verwaltet. Gerade weil sich nur ausgewählte Personen darin aufhalten dürfen, eignen sich die heiligen Bereiche auch als Schutzräume, innerhalb deren man sich wie Leucippo von der Aussenwelt vergleichsweise unbehelligt aufhalten kann. Durch die mit diesen Räumen verknüpften strengen Gesetze und die lebensbedrohlichen Konsequenzen, die ein Aufenthalt darin für Unbefugte mit sich bringt, entfalten sie eine abweisende bis abschreckende Wirkung. Sowohl den arkadischen Bürgern als auch dem Publikum vermitteln sie dadurch eine gewisse Ehrfurcht vor vergleichbaren Räumen. Mit *Leucippo* wurden auf der Schwetzinger Bühne erstmals in stilisierte Waldbereiche eingebettete Tempelbauten vergegenwärtigt, die Szenerien antizipieren, welche mit Minerva- und Apollotempel ab den 1760er-Jahren im Bereich der Boskettzonen des Schlossgartens geplant und nach und nach realisiert werden sollten. Abgesehen von ihrer Aufgabe, «den Naturplätzen ein mehr edles Ansehen» zu verschaffen, wie es bei Christian Cay Lorenz Hirschfeld heisst, besassen die Bereiche für die mit der Opernbühne vertrauten Besucher demnach noch die Komponente einer heiligen Stätte.[151]

Erst vor dem Bühnenbildprospekt einer explizit als «offen» bezeichneten Gegend, die von einem Fluss durchzogen ist und an die ein «angenehmes» Lorbeerwäldchen anschliesst, erfolgt die Wendung zu einer mit der Pastorale verknüpften Vorstellung einer durch gegenseitige Zuneigung und friedliches Zusammenleben geprägten Gesellschaft. Diese wird durch den Beweis der menschlichen Grösse der Bewohner Arkadiens und ihrer Liebesbereitschaft bestätigt. Der Wechsel von der Wald- zur Landschaftsszenerie mit weitem Himmel im Bühnenbild dürfte den Zuschauern den Eindruck einer buchstäblichen Erhellung der Dekoration vermittelt und damit einhergehend die Wahrnehmung erzeugt haben, ans Licht zu treten. Bezeichnenderweise erfolgen die Versöhnung, die Zusammenführung der Liebespaare Dafne mit Leucippo und seiner Schwester Climene mit Nuntes sowie die Wiedervereinigung der Familienmitglieder damit in einer Gegend, die einerseits durch ihre Anlage visuell Offenheit und unumschränkte Freiheit vermittelt, andererseits nicht bereits durch einen Gott oder eine Göttin besetzt ist, deren Willen sich die arkadische Gesellschaft zu unterwerfen hat. Damit impliziert das abschliessende Bild auch, dass es in der Hand der Menschen selbst liegt, eine lebenswerte Gesellschaft zu gestalten.

150 Vgl. dazu auch die Ausführungen in Langewitz 2023 (im Druck).
151 Hirschfeld 1985, Bd. 3 [Bd. 1], S. 61.

Mythologische und rustikale Landschaft

Der in *Leucippo* im Sommer 1757 vorgestellten Landschaft ist das Versprechen eingeschrieben, ein Raum zu sein, innerhalb dessen eine soziale und menschliche Gemeinschaft realisiert werden kann, deren Mitglieder sich ohne göttliche beziehungsweise religiöse Restriktionen begegnen können. Darüber hinaus erfahren die Neigungen der Figuren sowie die sich daraus ergebenden Verbindungen vor diesem Hintergrund eine Bestätigung, die dem Naturbild im Hintergrund entsprechenden, natürlichen Empfindungen werden damit als berechtigt qualifiziert. Die Bestandteile Feld, Fluss mit Wasserfall und Lorbeerwald sollten im Bühnenbild so zusammengestellt werden, dass die durch sie repräsentierte Gegend «offen» wirkte, also einen Blick in die Weite erlaubte. Bereits in den Jahren zuvor waren im Rahmen der Aufführungen von *Il filosofo di campagna*, *Le nozze d'Arianna* und *J Cinesi* unterschiedlich beschaffene und funktionalisierte Landschaften auf die Schwetzinger Bühne gelangt. In allen genannten Opern gewinnt die Landschaft durch die Kontrastierung mit anderen Naturschauplätzen Kontur und lässt ihre jeweilige Beschaffenheit und Funktion sowie die damit verbundenen Zuschreibungen dem Publikum augenfällig werden.

Die mit Quellen, Flüssen sowie mit Weinreben bedeckten Hügeln ausgestattete landschaftliche Gegend in *Le nozze d'Arianna* 1756 sollte den Eindruck einer «angenehmen, und lustigen Gegend» erwecken.[152] Begleitet vom Gesang der Bacchus-Anhänger erscheint die Landschaft gleichsam als Einladung zu gemeinsamer Ausgelassenheit sowie als pittoresker Hintergrund für Lebenslust und Liebesfreude. Die Aktionen und Äusserungen der handelnden Figuren verweisen auf einen positiven gesellschaftlichen Zustand und einen hoffnungsfrohen Ausblick in die Zukunft.

Eine ähnliche Funktion kommt dem als «Bauren-Hauß auf dem Feld» bezeichneten Landschaftsentwurf innerhalb des ebenfalls im Sommer 1756 realisierten Dramma giocoso per musica *Il filosofo di campagna* zu.[153] Im Unterschied zu den zuvor genannten Beispielen ist die Landschaft dieses Dramma giocoso nicht mythologischen Ursprungs, sondern wird innerhalb einer Gegend verortet, die der landwirtschaftlichen Nutzung dient. Gleichwohl verleiht der von dem Liebespaares Nardo und Lesbina angestimmte Gesang ihrer rustikalen Umgebung den Anschein, ein wahrer *locus amoenus* zu sein. Der idealisierenden Darstellung eines beschaulichen Lebens auf dem Lande kommt in dem Dramma giocoso eine ähnliche Bedeutung zu wie den «zahlreichen Romane[n], die von fernen Ländern oder von fernen Zeiten erzählten», indem sie eine der Lebenswelt des höfischen Opernpublikums entgegengesetzte Welt entwarfen.[154] Die zeitgenössische Bauern- und Hirtendichtung zielte auf den Entwurf von «Gegenbildern» zur eigenen gesellschaftlichen Situation ab, wie Friedrich Sengle festgehalten hat: «Nicht auf Abbilder der realen Gesellschaft, sondern auf Gegenbilder kommt es an, auf Idealbilder mit den verschiedensten Zielrichtungen politischer und weltanschaulicher

152 Vgl. Die Vermählung der Arianna 1756, 3, S. 19 f., 22.
153 Siehe Kapitel «Städtischer Nutzgarten versus ländliche Gegend in *Il filosofo di campagna* 1756».
154 Sengle 1976, S. 434.

Art.»[155] Indem die bäuerlichen Protagonisten in *Il filosofo di campagna* zudem mit der Figur des Schäfers beziehungsweise der Hirtin überblendet werden, können sie einer bukolischen Sphäre zugeordnet werden.[156] Die solcherart projizierten Gegenbilder gingen einher mit unterschiedlichen Vorstellungen von (gesellschaftlicher) «Freiheit» und entfalteten vor dem Hintergrund einer weniger rigiden Anwendung des Zeremoniells in der Sommerresidenz eine besondere Wirkung. Darüber hinaus war der sich in Schwetzingen aufhaltenden Hofgesellschaft auch das ländliche Ambiente vertraut, da der Garten und die Ortschaft ebenfalls in landwirtschaftlich genutzte Gebiete eingebettet waren (Egidius Verhelsts *Plan des jardins de Schwetzingen* veranschaulicht dies auf beeindruckende Weise, siehe Abb. 82).

Gartenszenerien

Der Garten als Prospekt und Standessymbol in *J Cinesi* 1756

Holzbauers Vertonung des Componimento per musica *J Cinesi* auf der Grundlage eines bearbeiteten Textes Metastasios gelangte im Frühjahr 1756 mit grosser Wahrscheinlichkeit in Schwetzingen zur Aufführung.[157] Ein dem Libretto beigefügtes Sonett nimmt Bezug auf die ersehnte Rückkehr des Kurfürsten nach Mannheim am 12. Mai, nachdem er sich länger in Düsseldorf aufgehalten hatte.[158]
Die ursprüngliche Fassung von *J Cinesi* war als «Componimento drammatico che introduce ad un ballo Cinese» mit Musik von Antonio Caldara 1735 ohne einen eigenen Titel am Wiener Kaiserhof aufgeführt worden. Die junge Erzherzogin und spätere Kaiserin Maria Theresia hatte in der Aufführung als Darstellerin einer der drei weiblichen Protagonistinnen mitgewirkt.[159] In einer von 1751 datierenden Bearbeitung des Librettos,

155 Ebd., S. 436.

156 Zu den unterschiedlichen Wesensmerkmalen der bukolischen Dichtung und der Georgika siehe Garber 1976.

157 J Cinesi 1756; Die Chineser 1756. Holzbauers Komposition ist verschollen. Bärbel Pelker und Silke Leopold halten die Aufführung von J Cinesi im Mai 1756 in Schwetzingen für wahrscheinlich – auch aufgrund eines dem Libretto vorangestellten italienischen Sonetts, das auf die Rückkehr des Kurfürsten aus Düsseldorf anspielt, die kurz zuvor erfolgt war. Bemerkenswert ist jedoch die bereits erwähnte, in der deutschen Übersetzung des Librettos gewählte Bezeichnung des Aufführungsortes, «so auf dem Churfürstl. Theatro aufgeführet in Mannheim An 1756», die auf eine Aufführung in Mannheim hinzuweisen scheint. Auch die italienische Bezeichnung «nel teatro elettorale» ist im Vergleich mit anderen kurpfälzischen Librettodrucken einmalig. Hier bezieht sich die Angabe zu Mannheim jedoch eindeutig auf den Druckort. Eine Aufführung in Schwetzingen ist demnach durchaus vorstellbar. Zu den Reisen des Kurfürsten vgl. Rolli/Meyer/I. F. 1999.

158 Da der Hof erst am 4. Juni nach Schwetzingen aufbrach, um dort den Sommer zu verbringen, ist eine Aufführung von J Cinesi dort noch im Mai, wie von Pelker und Leopold angenommen, recht unwahrscheinlich. Vgl. Angaben bei Pelker, Chronologie, 2004, S. 393. Bereits vor der Abreise des Hofes sollen jedoch Ende Mai zwei musikalische Akademien im Schwetzinger Tanzsaal stattgefunden haben. Zur Abreise des Hofes vgl. das Schreiben Zapffes am 5. 6. 1756, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2623, fol. 231.

159 Vgl. Croll 1958, S. V.

das im Hinblick auf eine Aufführung in Aranjuez vor dem spanischen Königshof von Nicola Conforto in Musik gesetzt wurde, erweiterte Metastasio das Personal um eine männliche Figur.[160] Als Componimento drammatico bezeichnet und unter dem Titel *Le Cinesi* gelangte dieselbe Textvorlage mit den vier Darstellern schliesslich in einer Vertonung Christoph Willibald Glucks 1754 im Rahmen des bereits erwähnten Festes in Schloss Hof gemeinsam mit Bonnos *L'isola disabitata* zur Aufführung.[161] Diese Version wurde für die Schwetzinger Librettofassung von *J Cinesi* erneut bearbeitet. Es ist mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die Bearbeitung der Textvorlage für den kurpfälzischen Hof auf Mattia Verazi zurückgeht, der für dieselbe Sommerspielzeit auch das Libretto zu *Le nozze d'Arianna* verfasste. Neben dem Titel betrafen die Änderungen und Ergänzungen des Librettos auch Rollengestaltung und Dekoration. Um ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis herzustellen, wurde die dritte weibliche Rolle der Tangia durch eine zweite Männerrolle, den chinesischen Edelmann Suenvango, ersetzt. Gleichzeitig ändern sich die verwandtschaftlichen Beziehungen der Figuren insofern, als sich in der kurpfälzischen Fassung mit Lisinga und Sivene sowie mit Suenvango und Silango ein Schwestern- und ein Bruderpaar gegenüberstehen. Durch die Liebesbeziehungen von Lisinga und Suenvango sowie Silango und Sivene sind die Geschwisterpaare auch untereinander verbunden.
Bezüglich der Dekorationsvorgabe scheint es mir im Schwetzinger Kontext bemerkenswert, dass die Innenraumdekoration im chinesischen Stil der Schloss Hofer Vorlage – deren Gestaltung mit durchscheinenden Gläsern und Prismen besonders eindrücklich ausgefallen sein soll – für die kurpfälzische Inszenierung um einen Gartenausblick ergänzt wurde.[162]

> Es stellet die Schau-Bühne einige auf den Garten gehende Zimmer, in dem Hauß beyder Damen, vor, welche auf Chinesische Art gezieret, und mit drey Thüren versehen; eine in der Mitten, wodurch man aus dem Garten in ersagte Zimmer gehet, die andere Zwey führen auf zwey neben Zimmer, aus welcher hernach Lisinga und Sivene heraus tretten.[163]

Gleich zu Beginn der Handlung wird der Garten ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Zuschauer gerückt, wenn sich Silango und Suenvango unerlaubterweise Zutritt zum Wohnbereich der Frauen verschaffen. Im weiteren Handlungsverlauf beschränkt sich die Funktion der Gartendekoration jedoch darauf, einen pittoresken Hintergrund für die Diskussion europäischer musikdramatischer Gattungen zu bilden.
Auf der Suche nach einer vergnüglichen Unterhaltung, die zugleich lustig, unschuldig und neu sein sollte, werden die Gattungen des Tragischen, des Komischen und der Pastorale thematisiert und jeweils anhand einer Theater-auf-dem-Theater-Szene exemplifiziert.

160 Vgl. ebd.
161 Vgl. ebd. Vgl. auch den entsprechenden Eintrag der Gluck-Gesamtausgabe, www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-17-00-0, 22. 11. 2014. Vgl. die Ausführungen im Kapitel «Die angenehme Insel als Paradox in *L'isola disabitata* 1754».
162 Zur Rezeption der Schloss Hofer Produktion vgl. Croll 1958, S. 15. Vgl. auch Le Cinesi 1754.
163 Die Chineser 1756, S. [4].

Vor dem Hintergrund der verfolgten Fragestellung sind natürlich die Erörterungen zur Pastorale besonders interessant.[164] Der Gattung wird attestiert, dass sie im Unterschied zum Tragischen den Vorteil habe, unschuldig und natürlich zu sein.[165] Als Beispiel wird eine Szene aus Metastasios Dramma per musica *L'Olimpiade* herangezogen, das dem kurpfälzischen Publikum in einer Vertonung Baldassare Galuppis aus dem Jahr 1749 bereits bekannt war und das im November des Aufführungsjahres von *J Cinesi* wieder aufgenommen wurde.[166] Ausführlich schildert Sivene den pastoralen Schauplatz:

> Es solle die Schau-Bühne einen angenehmen Thal vorstellen. Rings herum seye ein mit Maßholderern und Lorbeern dicht bepflanzter Bezirck. Hier und dort siehet man bey grosserem Raum durch die Bäume schlechte Schäffers-Hütten von weitem. Allhier vor dem Spiegel eines klaren Spring-Brunnen schmückt sich das Haupt mit Blumen, die eben so unschuldig, als schöne Schäfferin Licoris.[167]

Eindeutig rekurriert die Imagination der räumlichen Beschaffenheit des Schauplatzes auf Serlios *scena satirica*. Der von Sivene als Darstellerin der schönen Hirtin in der Folge zur Schau gestellte naive Habitus, dessen Motiv die «reine Unschuld verflossener Zeiten» sei, vervollständigt die pastorale Szene.[168] Silango bringt sich als Schäfer Tirsi, der vergeblich um die Gunst Licoris' wirbt, in die Szene ein. Licoris' Vorschlag, die Liebe in Frieden zu lassen und zu den Schafen und Herden zurückzukehren, beendet die Szene. Suenvangos kritische Frage, wo das besungene Tal der schönen Unschuldigen denn zu finden sei, weist der Szenerie schliesslich die Bedeutung eines Wunschbildes zu. In der abschliessenden Debatte über die Vor- und Nachteile der unterschiedlichen Gattungen stellt man einhellig fest, dass die Pastorale zwar Vergnügen bereite, jedoch zu wenig Abwechslungsreiches an «tüchtiger Materie» biete:[169] «Allezeit von Hütten und Heerden zu reden, lasset forchten, daß solches nicht die Quelle der Wohlredenheit in die Länge vertrockne» – kurz, dass es auf Dauer langweile.[170] Weil auch das tragische und das komische Genre nicht restlos zu überzeugen vermögen, beschliesst man, in europäischen Kleidern zu tanzen. Im Schlusschor werden die unschuldigen Vergnügen des Tanzens und Singens gelobt: «Nur singen, nur tantzen sey heut unsre Lust. / Laßt Unschuld, und Freude sich zärtlich umfangen.»[171]

Der exotische Hintergrund eines chinesischen Zimmers dient der imaginierten Szenerie einer idyllischen europäischen Landschaft für eine pastorale Handlungssequenz als Rahmen. Der dadurch evozierte Kontrast zwischen Innen- und Aussenraum, China und Europa trägt dazu bei, das vertraute Setting zu hinterfragen und die damit verbundenen Ideale zu kritisieren. Dass ein solcher rein fiktiver Landschaftsentwurf auf der Bühne

164 Vgl. ebd., S. 15.
165 Vgl. ebd., S. 18.
166 Siehe Tab. 4 im Anhang.
167 Ebd., S. 29 f.
168 Ebd., S. 20.
169 Ebd., S. 47.
170 Ebd., S. 47 f.
171 Ebd., S. 53.

durch den Gesang und das Spiel der Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne in Betracht gezogen wurde, verdeutlicht, dass die Opernmacher – insbesondere Metastasio – davon ausgehen konnten, dass das Publikum sich ein passendes Setting vor das innere Auge rufen konnte.
Die in *J Cinesi* vorgestellte Debatte unterschiedlicher Gattungen kann gleichzeitig auch als Plädoyer für die Zusammenführung ihrer jeweils besten Eigenschaften verstanden werden, wie sie Metastasio in *L'Olimpiade* realisiert sah.[172]
Beim kurpfälzischen Publikum dürfte die im Bühnenbild geforderte Anordnung eines dekorativen Ausblicks aus dem Innenraum in einen Garten zudem Assoziationen zum südlichen Zirkelgebäude geweckt haben, das zum Zeitpunkt der Aufführung bereits seit einem Jahr fertiggestellt war. Hier unterhielt sich der Hof mit unterschiedlichen Spielen, musikalischen Akademien, innerhalb deren sowohl instrumentale Stücke als auch solche mit vokalen Partien dargebracht wurden, und mit Tanz und konnte in den Garten hinausblicken. Anders als für den Oggersheimer Garten, in dem Friedrich Michael von Zweibrücken, Maria Franziskas Gatte und Schwager des Kurfürstenpaares, Anfang der 1750er-Jahre eine «Chinoise», ein chinesisches Lusthäuschen, errichten liess, sind vergleichbare Vorhaben im Schwetzinger Schlossgarten nicht bekannt.[173] Fünf im chinesischen Stil verzierte «Bänke und Sofas», die Johann Michael Quallenberg für einen Rasenplatz innerhalb der Sternallee anfertigen liess, gelangten ausserdem erst 1759 zur Aufstellung.[174] Ob und in welcher Form die exotische Ausrichtung des Bühnenbildes auch den dahinter gelegenen Garten betraf, geht aus der Szenenanweisung nicht hervor. Jedoch dürfte das davor gelegene «chinesisch» gestaltete Zimmer ohnehin auch den Garten mit einer entsprechenden Note versehen haben. Das den Opernbesuchern Vertraute wird nicht wie bei den in den Vorjahren in Schwetzingen aufgeführten Opern aus der Wildnis heraus ins Auge gefasst, sondern aus der Perspektive einer anderen, dem höfischen Publikum durch ihre Kunstschätze und Gartenanlagen bekannten, hoch angesehenen Kultur einer *Città della Cina*.[175]

Städtischer Nutzgarten versus ländliche Gegend in *Il filosofo di campagna* 1756

Im selben Sommer 1756 führte man am 22. August das Dramma giocoso per musica *Il filosofo di campagna* von Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi anlässlich des Aufenthalts des Fürstbischofs von Augsburg Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt

172 Vgl. Leopold 2010, S. 142 f. Von dem Anliegen Metastasios, die drei Gattungen zu vereinen, zeugt auch sein dem Libretto von *L'isola disabitata* beigelegtes Sendschreiben an Farinelli, in dem er seinen Freund über die Vorzüge des Werkleins informiert. Dieses beinhalte Überraschendes im Sujet, Neuheit der Charaktere und veranlasse ohne grosses Theater zum Weinen, wie es auch zum Lachen anrege, ohne dass es komisch sei. Vgl. Joly 1978, S. 267.
173 Vgl. Lochner 1960, S. 59 f.
174 Kresin 2020, S. 137.
175 J Cinesi 1756, o. S. «Stadt in China».

auf.[176] Das Dramma giocoso, das am 26. Oktober 1754 in Venedig im Theater San Samuele uraufgeführt worden war, stellte einen ersten Höhepunkt der Zusammenarbeit von Goldoni und Galuppi dar und wurde in Europa mehr als achtzigmal einstudiert.[177] Goldoni hatte sich insbesondere im Bereich des Sprechtheaters für eine Reform stark gemacht, bei der er in Anlehnung an die französischen Komödien Molières das Ziel verfolgte, den durch Improvisation gekennzeichneten Aufführungsstil der Commedia dell'Arte durch eine «commedia di carattere» zu ersetzen. Zugleich war ihm an einem «natürlicheren» Aufführungsstil gelegen, der jedoch weitgehend durch den Text des Autors vorgegeben sein sollte.[178]

Zwei der insgesamt vier verschiedenen Dekorationen vergegenwärtigten ein naturnahes Umfeld und dienen dazu, die Vor- und Nachteile, die ein Leben in der Stadt respektive auf dem Lande mit sich bringt, zu erörtern: ein Garten und ein «Bauren-Hauß auf dem Feld». Darüber hinaus sind pflanzliche Metaphern in Bezug auf Empfinden und Handeln der Figuren in *Il filosofo di campagna* von grosser Bedeutung.[179]

Während die Städterin Eugenia Rinaldo liebt, der von königlicher Abstammung ist, hat ihr Vater Don Tritemio bereits den reichen Bauern Nardo als Gatten für seine Tochter ausersehen. Als dieser bei Don Tritemio erscheint, um seine Braut kennenzulernen, empfängt ihn jedoch Eugenias Dienerin Lesbina. Diese gibt sich als ihre Herrin aus und Nardo findet Gefallen an ihr. Im Glauben, dass Nardo die echte Eugenia heiraten wolle, versucht Rinaldo, diesen von seinen Hochzeitsplänen abzubringen, was ihm auch fast gelingt. Zuletzt jedoch finden die Liebespaare Rinaldo und Eugenia sowie Lesbina und Nardo zueinander und Don Tritemio, der es ebenfalls auf Lesbina abgesehen hatte, muss mit Nardos Base, der Bäuerin Lena, vorliebnehmen.

Die Handlung des Dramma giocoso wird in dem städtischen «Garten in dem Hauß deß Don Tritemio» eröffnet. Während Eugenia einen Jasminzweig und ihre Dienerin Lesbina eine Rose in der Hand halten, besingen sie die Liebe sowie die rasch vergehende Schönheit der Frau.[180] Lesbina versucht Don Tritemio «durch die Blume» mitzuteilen, dass das zarte und in der Stadt gewachsene Kräutlein seiner Tochter einen Mann von ihrem Stand verdiene, nicht aber einen Bauern. Mittels der Metaphern des Brechens, Essens und Verwelkens verschiedener Nutzpflanzen wie Salat, Rettich, Chicorée («cicorie») und am Beispiel appetitlicher Früchte verhandeln Don Tritemio und Lesbina die verschiedenen Stadien der Schönheit einer Frau in den wechselnden Jahreszeiten ihres Alters und debattieren über das Verhältnis zwischen Frauen und Männern. Lesbina beteuert, sich eher als Salat zu den wilden Disteln auf die Wiese zu gesellen als ihre Blätter von einem Alten – gemeint ist Don Tritemio – brechen zu lassen. Allein «eines jungen Hirtens Hand» dürfe sich ihr nähern.[181]

176 Il filosofo di campagna [1756]; Der Weltweise auf dem Land 1756.
177 Vgl. Brandenburg 2001, S. 126.
178 Vgl. Kotte 2013, S. 279–281; Boaglio 2007.
179 Vgl. Der Weltweise auf dem Land 1756, S. [3].
180 Ebd., I, 1, S. [1].
181 Ebd., I, 2, S. 15.

Dieser Hirte manifestiert sich in der Gestalt des Bauern Nardo. Er stilisiert die von ihm bewirtschafteten landschaftlichen Flächen zu seinem Herrschaftsgebiet: «O meine gebenedeyte Spathe […]; du bist der Scepter, und diese Felder seynd mein Reich.»[182] Um keinen Preis möchte er seine landwirtschaftlichen Geräte gegen das städtische Vergnügen eines Schauspiels eintauschen. Die Stadt als Lebensort zieht er auch deshalb nicht in Betracht, weil es dort unüblich sei, dass ein Mann seine Frau liebe.[183] Auch Nardos Base Lena zeigt sich glücklich, dem Bauernstand anzugehören, und bezeichnet sich als Schäferin.[184] Das vergebliche Streben der Menschen nach der Überwindung ihres Standes vergleicht Nardo mit der Birnenernte: Wer sich auf der Jagd nach immer grösseren Früchten ganz hinauf in den Baum begebe, liege am Ende wieder unten, weil der Ast gebrochen sei.[185] Als Nardo erfährt, dass Lesbina eigentlich eine Dienerin ist, nimmt er deshalb keinen Anstoss daran, denn unabhängig von ihrem Stand bleibe eine Frau eine Frau.
Vor dem inmitten des Feldes platzierten Bauernhaus geben sich Lesbina und Nardo ihr Eheversprechen, dem alleine Cupido beiwohnen soll:

> Nardus: Ihr Wald-Vögelein, die ihr singet, / Eines um das andere springet, / Euch zum Zeugen ruff ich an, / Meiner treuen Liebes-Flamm. // Bäume, Pflanzen, Kräuter, Blumen, / Die ihr liebet nur im stummen, / Den Verlobten zeigt die Spur, / Wie man liebt nach der Natur. // Lesbina: Mich deucht, ich hör das Lerchlein schlagen: / Lieb das Männlein jederzeit. // Nardus: Erd und Wasser zugleich sagen: / Der Mann sey nur deine Freud. // Lesbina: Das Schwälblein, welches munter flieget. / Schnell sich durch die Lufft hin bieget. / Suchet seinen Gegenstand. // Nardus: Der Ulmen-Baum und die Reben / So sich zärtlich stets umgeben, / Legen uns die Treu zur Hand. // Lesbina: Ich bin das Schwälblein; / Du sollst mein Männgen seyn. / Nardus: Ich will o schöne Reben, / dein Ulmen-Baum abgeben. // Lesbina: Getreues Schwälblein / Komm dann, ich bin allein. // Nardus: Mich thu umgeben, / Verliebte Reben // Beyde: O süsse Liebes-Band! / Beglückter Menschen-Stand! / Seele der Welt.[186]

Die Natur wird als Zeugin des Liebesversprechens des Bauern und der Dienerin angerufen, Flora und Fauna sowie die Elemente dienen als Vorbilder für einen liebevollen Umgang zwischen Mann und Frau in der Ehe. Quasi als Emblem der idealen Verbindung wird das Bild der von einer Rebe umschlungenen Ulme bemüht und als Abbild liebender Verbundenheit ausgelegt. Die Oper endet mit der Versöhnung von Vater und Tochter und der Anerkennung der unterschiedlichen Liebesverbindungen.
Der städtische Nutzgarten zu Beginn der Oper erscheint als Ort, der ein reiches Arsenal an Pflanzenmetaphern bereithält, mithilfe deren Frauen und Männer charakterisiert und ihre Beziehung zueinander dargestellt werden können. Die Zuschreibungen, mit denen Lesbina und Don Tritemio die Blumen und essbaren Pflanzen versehen, können

182 Ebd., I, 5, S. 26.
183 Vgl. ebd., I, 6, S. 31.
184 Vgl. Il filosofo di campagna 1756, II, 16, S. 50.
185 Der Weltweise auf dem Land 1756, I, 7, S. 34.
186 Ebd., III, 9, S. 175–177.

zugleich als Referenz auf eine codierte Blumensprache verstanden werden.[187] Das kultivierte Land beziehungsweise die Landschaft, innerhalb deren die Naturhochzeit zwischen der klugen Dienerin und dem weltweisen Bauern vollzogen wird, dient dagegen als idealisiertes Abbild «wahrer», empfindsamer Liebe ohne Kalkül zwischen gleichberechtigten Ehepartnern. Stadt und Land werden mittels der unterschiedlichen Naturzustände und der durch sie repräsentierten Formen von Eheverbindungen – eine geplante arrangierte Heirat auf der einen Seite, eine Liebeshochzeit auf der anderen – gegeneinander ins Feld geführt.

Goldoni, der mit der Erläuterung der Vorzüge des Lebens und Liebens auf dem Lande eine Thematik wieder aufgreift, die bereits seine 1752 verfassten Libretti geprägt hatte, führt in *Il filosofo di campagna* eine gegenseitige Durchdringung arkadischer Hirtenlandschaft und des Landlebens der Bauern herbei.[188] Besonders deutlich wird dies an der Figur des selbstgenügsamen Nardo, der das Leben auf dem Lande dem in der Stadt vorzieht und in dessen Worten der Acker als Regentschaftsgebiet quasi als Neuauflage der begehrten Inseln erscheint, wie sie in *Il Don Chisciotte* vergegenwärtigt werden. Die idealisierende Selbstzuschreibung seiner Nichte, die sich als Schäferin bezeichnet, ist dabei zum einen als «Etikett [zu verstehen], das den Träger dazu berechtigt, sich in dem Naturraum zu bewegen», wie Norbert Dubowy in anderem Zusammenhang schreibt.[189] Zum anderen wird an der Umdeutung der Bäuerin zur Schäferin deutlich, dass der Bauernstand als Modell für den zeitgemässen Schäfer zunehmend attraktiv scheint und gleichzeitig als lebensnäher angesehen wird.

Im Verlauf des Dramma giocoso werden Nardos philosophische Grundsätze zunehmend greifbar. Er schätzt die wohlverdiente Musse nach der Arbeit, befürwortet die Überwindung der Leidenschaft durch die Vernunft und geht davon aus, dass Stand und Abstammung Zufall seien.[190] Tugendhaftigkeit bezeichnet er als wertvoll, den Hausfrieden als seine höchste «Welt-Weisheit»; nicht zuletzt schreibt er dem Volk die Fähigkeit zu, selbst über die Weltweisheit zu urteilen.[191] Die in *Il filosofo di campagna* vermittelten Werte sowie die durch Nardo vertretene Nivellierung der Bedeutung von Rangunterschieden regte Alfred Noe zufolge durch eine «Konfrontation verschiedener Gesellschaftsschichten […] zur Thematisierung der Standesunterschiede» an.[192] Trotzdem ist das Standesmerkmal gerade für Lesbina ein Argument dafür, Don Tritemio seine unpassende Bräutigamswahl für seine Tochter vorzuhalten. Nicht zuletzt scheint die selbstgenügsame Art des weltweisen Bauern, der dem vergeblichen Streben der Menschen nach der Überwindung ihres Standes eine ganze Arie widmet, die bestehenden Unterschiede eher zu bestätigen als zu hinterfragen. Die Überhöhung des Landlebens sowie der Lobpreis seiner angenehmen Seiten dürften das im Schwetzinger Lustschloss durch den Hofstaat verfolgte Selbstverständnis jedoch bedient haben.

187 Zur Blumensprache vgl. Dorgerloh 2012, S. 220.
188 Zu den Libretti, die das Landleben thematisieren, vgl. Brandenburg 2001, S. 120.
189 Dubowy 1996, S. 174.
190 Vgl. Der Weltweise auf dem Land 1756, II, 5, S. 25; ebd., II, 12, S. 105; ebd., II, 14, S. 115 f.
191 Der Weltweise auf dem Land 1756, II, 13, S. 107.
192 Noe, Doctor Carolus Goldoni, 2007, S. 54.

Der Garten als Inselreich in *Cythère assiégée* 1759

Die elf Szenen umfassende Opéra comique *Cythère assiégée* von Christoph Willibald Gluck wurde am 24. Juni 1759 anlässlich der Hochzeit von Franz Carl Freiherrn von Hompesch-Bollheim mit Antonia von Hack aufgeführt. Im selben Frühjahr wurde *Cythère assiégée* auch am Wiener Burgtheater gegeben.[193] Die Textfassungen beider Libretti stellen eine Überarbeitung des 1748 für eine Brüsseler Aufführung verfassten Textbuches Charles-Simon Favarts und Barthélemy-Christophe Fagans *Le pouvoir de l'Amour ou Le siège de Cythère* dar.

In der Opéra comique werden gattungskonform gesprochene Passagen und neu komponierte Gesangsstücke zusammengeführt, worauf die ergänzende Bezeichnung «mélée d'ariettes» verweist.[194] Ihre Aufführung in Schwetzingen erfolgte durch die am kurpfälzischen Hof engagierte französische Schauspieltruppe, die gleichzeitig auch für die Realisierung der darin enthaltenen Ballette verantwortlich war.

Das überlieferte Textbuch von *Cythère assiégée* ermöglicht einen einzigartigen Einblick in die Aufführungspraxis in Schwetzingen in Bezug auf die Arbeitsweise der Comédiens français. Es enthält Angaben zu den Tänzerinnen und Tänzern, den Darstellern und Einträge zu den Choreografien sowie zu den Requisiten.[195]

Das Bühnenbild zu Beginn der Opéra comique stellt eine Festungsanlage auf der Insel Kythera dar, in deren Mitte der Palast der Liebe schwach zu erkennen ist: «Le Théatre représente les Murs & Fortifications de Cythére, au milieu desquelles on entrevoit le Palais de l'Amour.»[196]

Die Nymphen Daphné und Cloé sowie weitere Nymphen und Hirten feiern gemeinsam mit den übrigen Bewohnern der Insel ein Fest zu Ehren von Adonis. Plötzlicher Kriegslärm bereitet dem Fest jedoch ein jähes Ende. Mars hat den skythischen Soldaten befohlen, ihn zu rächen und alle Liebenden auszulöschen, weil die über Kythera befehligende Venus ihn mit Adonis betrogen habe. Zum Klang militärischer Instrumente

193 Eine Verbindung nach Wien und zum Komponisten Gluck bestand über Holzbauer, der ihn Ende Februar 1758 in Wien besuchte. In den späten 1740er-Jahren waren Gluck und Holzbauer zur selben Zeit als Komponisten am Wiener Burgtheater verpflichtet gewesen. Vgl. Pelker 2000, S. X.

194 Vgl. Gier 1998, S. 104. Vgl. auch Müller-Lindenberg 2006, Teilband 1, S. 9.

195 Cythère assiégée 1759. Das Libretto gehört zu einem der wenigen Zeugnisse der Aufführungspraxis am kurpfälzischen Hof während Carl Theodors Regentschaft, da es mit zahlreichen handschriftlich hinzugefügten Anmerkungen versehen und über weite Teile wie ein Regiebuch geführt ist. Die Eintragungen geben Auskunft zu Besetzung, Requisiten und Kostümen, Bühnenbildwechseln sowie zur Choreografie und zum Zusammenspiel von Musik und Szene. Nicht zuletzt informiert der Text auch über die Bearbeitung des vorgegebenen Textes während der szenischen Arbeit. Die Darsteller*innen werden nach ihrer Tätigkeit unterschieden: «actrices», «dansantes» und «figurantes». Genannt werden ausserdem sechs von Kindern dargestellte «Amours». Der szenische Ablauf und die Verwandlungen werden mit folgenden oder ähnlichen Eintragungen erläutert: «Quand on leve le Rideau les choristes s'avancent», «on danse» etc. Als Ausdruck seiner Zufriedenheit mit der Aufführung von *Cythère assiégée* liess der Kurfürst Gluck ein Fass Wein schenken. Vgl. Burney 1773, S. 212 f. Der Bräutigam, der in den Jahren 1758/59 an der kurpfälzischen Botschaft in Paris tätig war, sollte sich knapp zwei Jahrzehnte später für die Gründung einer deutschsprachigen Bühne einsetzen. Vgl. Mörz 1991, S. 149; Stengel 1993, S. 80.

196 Cythère assiégée 1759, S. [3].

marschiert ein skythisches Korps über das Theater und deren Heerführer Brontés ruft zum Kampf auf.
Carite erkundigt sich von der Festung herab, ob die Kämpfer glauben würden, mit Hass in Kythera eindringen zu können, und erklärt, dass es angezeigt sei zu kapitulieren. Während der skythische Chor Rache schwört, besingt der Chor der Nymphen Amors Macht.
Der Soldat Olgar wird als Erster durch die Schönheit der Daphné und ihr Vergnügungsversprechen unterworfen. Ein Tanz der Nymphen schlägt die restlichen Skythen in die Flucht. Schliesslich gibt auch der kampfeslustige Brontés auf, beeindruckt von Cloé. Olgar und Daphné, Brontés und Cloé sowie eine weitere Nymphe und ein Soldat, Carite und Barbarin bekennen sich zueinander. Gemeinsam feiert man den wiedererlangten Frieden und die Wiederkehr Amors, durch dessen Anwesenheit und Macht der Ort sich zum Gefallen der Liebenden verzaubere. «Ce Dieu [Amour] va par sa puissance, / Enchanter ces lieux cheris / Ces sons flatteurs à nos cœurs attendris / Annoncent sa présence.»[197]
Aus der in sich zusammenfallenden Befestigungsanlage entsteht ein Lustgarten, der mit Kaskaden versehen und mit Terrassen und Berceaux ausgestattet ist, in denen kleine Amoretten Blumengirlanden halten. Ausserdem werden die Zuschauer eines transparenten, Amor geweihten Tempels gewahr.

> Les fortifications de Cythére tombent, & font place, à un séjour délicieux, embelli par des Terrasses, orné de Cascades, & de Berceaux, ou plusieurs Amours dispersés, soutiennent des Guirlandes de fleurs; ce coup d'œil agréable & varié, conduit à un Temple transparent, qui est celui de l'Amour.[198]

In diesem Lustgarten feiern die Nymphen und Bewohner Kytheras zusammen mit den zur Liebe bekehrten Skythen ihren Triumph und erfreuen sich mannigfacher Vergnügungen sowie der Freiheit: «Cloé: Ici, mille plaisirs, / Suivent nos desirs, / Et pour toujours, / Embelissent nos jours, / Daphne: A tous les instans / Carite: L'on voit éclore / Olgar: De Zéphir, & de Flore, / Brontes: Les Dons charmans. // Choeur: Tout rit en ces lieux, / Tout est enchanté, / Tout peint à nos yeux La Liberté».[199]
Cythère assiégée erweist sich als ideale Stückwahl für eine Aufführung anlässlich einer Hochzeitsfeier im Lustschloss Schwetzingen, das durch die Anwesenheit des Brautpaares auch real zum Aufenthaltsort der Liebe avancierte. Vermittels der Personifizierung der Liebe in Gott Amor demonstriert die Handlung dessen Potenzial, Hass und kriegerische Absichten zu überwinden. Für die Liebenden wandelt sich die Umgebung, die Festung weicht dem Garten, der einer neuen, durch Amors Macht gestifteten Gemeinschaft zugeordnet ist und einen Ort des Friedens und der Freiheit symbolisiert.

197 Air der Cloé, Cythère assiégée 1759, 11, S. 53.
198 Cythère assiégée 1759, 11, S. 53.
199 Air der Cloé, Ensemble von Daphne, Carite, Olgar und Brontés, Chœur, Cythère assiégée, 11, S. 54.

Der im Garten befindliche, durchscheinende Amortempel vermittelt eine Vorstellung dieses Affekts, die in der Natur ubiquitär gegenwärtig, jedoch auch flüchtig ist.
Die den Garten als «séjour délicieux» idealisierenden Zeilen in der letzten Szene der Opéra comique lassen sich ohne Weiteres generalisierend auf die Gartengestalt übertragen; die genannten Ausstattungselemente fanden mit Berceaux und Terrassen zumindest teilweise in der Schwetzinger Anlage bereits eine Entsprechung.[200] Zugleich sind es auch die Elemente, die typischerweise in den Bühnenbildentwürfen vorhanden sind. In der Opernpraxis war es üblich, dem Publikum in einem passenden Stückkontext vertraute Ansichten einer ihnen bekannten Stadt oder Gartenanlage zu präsentieren und diese vermittels Handlung und Musik neu zu verorten respektive zu verherrlichen. Abgesehen von den Bühnenbildern der Quaglios, die typische Elemente des Schwetzinger Schlossgartens zitieren, legen unter anderem auch die Bühnenbildentwürfe der Brüder Galliari ein solches Verfahren nahe.[201] Es ist demnach vorstellbar, dass der Schlussprospekt von *Cythère assiégée* eine idealisierte Ansicht des Schlossgartens, womöglich des Kreisparterres, wiedergab, dessen Laubengänge zu den ersten ausgeführten Massnahmen im Schlossgarten gehörten und in dem im Sommer Kübelpflanzen aus der Orangerie aufgestellt waren. Nicht zuletzt war das Motiv eines Cupidotempels Ende der 1760er-Jahre auch für den nördlichen, direkt an den Zirkel anschliessenden Boskettbereich «à l'angloise» geplant, der jedoch nicht zur Ausführung kam.[202]
Die als Handlungsschauplatz dienende Insel der Venus war seit der literarischen Schilderung Kytheras in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* von 1499 eng mit der Vorstellung eines Gartens verknüpft. In der Traumerzählung des Jünglings Poliphil muss dieser, um gemeinsam mit seiner Geliebten Polia nach Kythera zu gelangen, unterschiedliche Gegenden, etwa einen fürchterlichen Wald, überwinden. Nach den bestandenen Prüfungen wird er gemeinsam mit Polia von Amor zur Insel gebracht, die in seiner Beschreibung in mehreren kreisförmig angeordneten Gartensegmenten als Idealisierung eines *hortus conclusus* in Erscheinung tritt.[203] Garten und Inselgestalt überlagern sich demnach in der Vorstellung von Kythera gegenseitig.
Der Kytheramythos veranlasste Gartenkünstler wiederholt dazu, die Liebesinsel in Gärten nachzubilden. Der wittelsbachische Kurfürst Max Emanuel etwa liess gegenüber von Schloss Schleissheim eine künstliche Insel anlegen, die Kythera repräsentierte. Das darauf errichtete Schloss Lustheim war das Hochzeitsgeschenk für seine Gattin Maria Antonia.[204] Die Fahrt zu der Insel auf einem Lustschiff sollte dabei die Fahrt nach Kythera symbolisieren.[205] Auf der vom Schloss abgewandten Seite wurden zudem zwei halbkreisförmige Kolonnaden errichtet, denen eine ähnliche Nutzung wie

200 Bereits 1754 hatte man mit der Ausführung der grossen Bogengänge begonnen. Vgl. Heber 1995, S. 215.
201 Oggionni 1997. Zur Stadt Hamburg auf der Opernbühne vgl. Schröder 1998, S. 174–176.
202 Vgl. Heber 1986, S. 461. In den *Etrennes palatines* wird über das Vorhaben, den Tempel zu errichten, berichtet. Vgl. Etrennes palatines 1769, o. S.
203 Vgl. Wimmer 1989, S. 34–47. Zur ideengeschichtlichen Bedeutung Kytheras vgl. Dickhaut 2012.
204 Vgl. Kurz 1993, S. 161.
205 Vgl. Schaier 2006, S. 360.

den Schwetzinger Zirkelbauten zukam: in ihnen waren unter anderem Orangerien und Festräume untergebracht.[206]
Dass die Form des Schwetzinger Kreisparterres in Verbindung mit den ursprünglich als Orangeriegebäude konzipierten Zirkelbauten im gebildeten Besucher die Assoziation mit der mythischen Gestalt Kytheras wachrufe, hat unter anderem Géza Hajós dargelegt.[207] In der Mitte des Schwetzinger Kreisparterres befand sich ein noch während Petris Wirken in Schwetzingen ausgehobener Rundbrunnen. Dieser war 1759 noch nicht durch Plastiken und Figuren besetzt, die eine bestimmte Zuschreibung festlegten.[208] Dementsprechend konnte er im Zusammenhang mit der Kytherathematik auch als Venusbrunnen gedeutet werden, der sich in Colonnas Beschreibung im Mittelpunkt des Inselgartens befand.
Während des Sommers war das Schwetzinger Parterre, wie bereits erwähnt, mit Kübelpflanzen aus der Orangerie bestückt. Die daran hängenden «Goldäpfel» verweisen im Zusammenhang mit der poetischen Deutung Kytheras als Herrschaftsgebiet der Venus auf die Liebesgöttin. Diese gewann den ebenfalls von den Göttinnen Juno und Athene begehrten goldenen Apfel von Paris, nachdem sie ihm Helena zur Frau versprochen hatte. Auf der Opernbühne war dieser Zusammenhang spätestens seit der anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit Margarita Teresa von Spanien 1664 verfassten Festa teatrale *Il pomo d'oro* bekannt, die durch Librettodrucke und die diesen beigefügten Druckgrafiken der Bühnendekorationen Ludovico Burnacinis weite Verbreitung fand.[209]
Bildkünstlerisch aufgegriffen wurde das Motiv des Parismythos im Zusammenhang mit einer Orangerie beispielsweise auch in einem der Gemälde, die der Historienmaler Jean Cotelle im Auftrag Ludwigs XIV. von den Versailler Gartenanlagen anfertigte. Es zeigt die Orangerie aus dem Blickwinkel des davor gelegenen Brunnenbassins, auf dem er die Szene der von Paris auf dem Wasserweg entführten Helena wiedergibt.[210]

Gartendiversität

Gartenszenerien werden auf der Schwetzinger Opernbühne erst ab 1756, drei Jahre nach der Eröffnung des Theaters, realisiert. Demnach erfolgte die musiktheatrale Vergegenwärtigung von Gärten im Kontext der Sommerresidenz zu einem Zeitpunkt, als erste Abschnitte der realen Gartenanlage wie die Nutzgärten, aber auch die das

206 Auf die mögliche Vorbildfunktion der Lustheimer Galeriegebäude für die Schwetzinger Zirkelgebäude weist Heber hin. Vgl. Heber 1986, S. 295.
207 Vgl. Hajós 2009. Vgl. auch Niedermeier 2009, S. 225.
208 Vgl. Heber 1995, S. 212 f. Heber schreibt den Wasserspielplan de Pigage zu und datiert seine Entstehung auf 1765. Hubert Wolfgang Wertz dagegen schliesst sich Martins Datierung auf 1754 an und betrachtet demnach Petri als seinen Urheber. Vgl. Wertz, Wasserkunst, 2007, S. 86; Martin 1933, S. 145.
209 Vgl. Seifert 1974. Die Oper wurde schliesslich erst 1668 anlässlich des Geburtstags von Margarita Teresa aufgeführt. Vgl. Sbarra 1965.
210 Das von Jean Cotelle 1688/89 geschaffene Gemälde *Vue de l'Orangerie et du château avec l'enlèvement d'Hélène* ist wiedergegeben in Salmon 2007, S. 5.

Kreisparterre einfassenden Bogengänge bereits vorhanden waren und das zukünftige Potenzial des Gartens durch die freien Flächen bereits erahnbar war.
In den inszenierten Opern *Il filosofo di campagna*, *J Cinesi* und *Cythère assiégée* werden nicht nur völlig unterschiedliche Bilder von Gärten gefordert, sondern auch ihre jeweiligen Nutzungen und Funktionen sind verschieden.
Der in *Il filosofo di campagna* thematisierte Nutzgarten versinnbildlicht im Rahmen des Dramma giocoso das zielgerichtete, auf einen kalkulierbaren Ertrag abzielende Handeln der in der Stadt lebenden Menschen, in deren Gesellschaft selbst Eheverbindungen dem Prinzip der Berechnung folgen. Er funktioniert dabei als sinnfälliges Gegenbild zum Land, wo die Liebesverbindungen (angeblich) auf wahrer Zuneigung beruhen.
Als Begegnungsraum einer freien, durch Amor gestifteten Gemeinschaft fungiert der Garten überdies in *Cythère assiégée*, womit er als Gegenbild zur vorangehenden, Abgeschlossenheit suggerierenden Festung dient. Gleichwohl ist der kytherische Inselgarten an bestimmte Zugangsbedingungen geknüpft. Hier hat nur Zugang, der wie Poliphil bereit ist, die Wildnis oder wie die skythischen Soldaten zerstörerische Intentionen hinter sich zu lassen, wodurch der Garten als Enklave für einige wenige Auserwählte, als *hortus conclusus*, erscheint. Damit dürften Konzeption und bühnenbildnerische Umsetzung der kytherischen Garteninsel der geplanten Gestalt sowie der Intention des Schwetzinger Schlossgartens am nächsten gekommen sein. Marcus Termeer zufolge ist die Überblendung von Inselgestalt und Garten typisch für die Vorstellung eines idealisierten lieblichen Raums.

> Die Imaginationen von Räumen einer idealschönen Natur seit dem antiken Arkadien verorten den locus amoenus als abgegrenzte Insel inmitten der Wildnis des locus terribilis. Die Wildnis ist obligatorisch. Sie muss durchquert, überwunden werden, um zum ‹lieblichen Ort› zu gelangen. Diese Wildnis kann das Meer sein, häufiger aber ist sie Wald oder Wüste […]. Der ‹liebliche› Ort ist ein hortus conclusus, nicht zuletzt in seiner Realisierung als umfriedeter, ummauerter Garten.[211]

Die semantische Verknüpfung von Insel- und Gartengestalt hatte sowohl in der Deutungsgeschichte des Gartens als auch auf der Musiktheaterbühne Tradition. Erinnert sei hier an höfische Teichtheateraufführungen, wie sie unter anderem in Buen Retiro, Versailles und in der kaiserlichen Favorita auf der Wieden realisiert wurden.[212] In ihrem Rahmen wurden wiederholt schwimmende Inseln in der Gestalt von Lustgärten realisiert und als weibliche Herrschaftsgebiete deklariert. Neben Venus fungierten Zauberinnen wie Alcina oder Circe als Gebieterinnen über die Inseln. Für die Aufführung des *Ballets du Palais d'Alcine* im Rahmen der 1664 realisierten, mit *Les plaisirs de l'Île enchantée* betitelten Festveranstaltung in den Versailler Gärten des französischen Königs Ludwig XIV. konzipierte Carlo Vigarani eine solche Zauberinsel. Derselbe Künstler

211 Termeer 2011, S. 209.
212 Zur Inselgestalt auf der Musiktheaterbühne im Rahmen von Gartentheateraufführungen vgl. Langewitz 2020.

entwarf 1675, über zehn Jahre später, die Dekoration einer weiteren «île enchantée» für die Inszenierung von Jean-Baptiste Lullys und Quinaults *Thésée*, im Wesentlichen bestehend aus einer sich scheinbar ins Unendliche erstreckenden Heckenallee. Diese gestaltete Vigarani, am Vorbild Versailles orientiert, indem er sie

> durch gewölbte Kabinette und Lauben gliederte, welche er mit Büsten und Vasen schmückte. […] Der Bühnenbildner setzte so Insel- und Gartenraum gleich. […] Dies unterstützt den Eindruck, dass die Insellage für ihn [Vigarani] eher einen mentalen Zustand hedonistischer Isolation als eine räumliche Situation darstellte: Als Heimstätte der plaisirs enchantées [sic] war das festliche Eiland ein Gegenmodell zur Welt alltäglicher Pflicht.[213]

Christian Quaeitzsch sieht die musiktheatralen Inseldarstellungen auf der Bühne im unmittelbaren Zusammenhang mit den späteren Konzeptionen der Lustorte Marly und Trianon, die dem König als Orte der Erholung dienen sollten und in denen der Umgang mit dem Zeremoniell ebenfalls gelockert war.[214] Die semantische Überlagerung von Gartenanlage, Inselgestalt und darin verorteten Opernstoffen hat Elaine Sisman auch im Zusammenhang mit der Aufführung von Joseph Haydns *L'isola disabitata* im ungarischen Esterházy dargelegt.[215] Die zum Garten Eden stilisierte Gartenanlage von Prinz Nikolaus von Esterházy war darüber hinaus sowohl mit dem Inselreich der Alcina assoziiert als auch mit dem der Calypso.[216] Die auch in Schwetzingen thematisierte und inszenierte gegenseitige Überlagerung von Garten- und Inselgestalt dürfte die Wahrnehmung des Lustschlosses und seiner Umgebung als einem von der Realität abgehobenen Raum massgeblich gefördert haben.

Wechselseitige Perspektivierung von Oper, Garten, Jagd- und Lustschloss

Die Zusammenschau der Ergebnisse dieses Kapitels sowie der vorangehenden Kapitel verdeutlicht, dass Opernpraxis, Gartenanlage und der im Umfeld des Jagd- und Lustschlosses gepflegte Habitus ineinandergreifen: In der Sommerresidenz wurde ein dezidiert auf Natur und Natürlichkeit ausgerichteter Lebensstil mit pastoraler Haltung gepflegt. Dies zeigt sich im Bereich der Opernpraxis am Theaterbau, der sich laut Bauauftrag dezidiert zur Aufführung von Pastoralen eignen sollte, über dessen Ausstattung mit Motiven, die auf die Natur und die Jagd anspielten, bis hin zur Gattungswahl und der damit einhergehenden Bevorzugung pastoraler Stoffe gerade zu Beginn der Schwetzinger Opernpflege. Insbesondere die im Umfeld un- und teilkultivierter Natur angesiedelten Opernhandlungen evozierten Vorstellungen eines Lebens, das im grösstmöglichen Kontrast zum gewohnten Alltag der höfischen Zuschauer stand. Damit trugen auch die Opern

213 Quaeitzsch 2010, S. 48.
214 Vgl. ebd.
215 Vgl. Sisman 2014.
216 Vgl. ebd., S. 27.

einen wesentlichen Anteil dazu bei, eine Lebensart und einen Zustand zu fördern, die sich von der in der Residenz gepflegten unterschieden und neue oder zumindest andere Erfahrungen möglich machten. Die in den Opern geforderten natürlichen Schauplätze dürften dabei im Sinne des von Blondel im Umfeld der Maison de plaisance als essenziell angesehenen «délassement» gewirkt haben, indem sie einen stellvertretenden Nachvollzug etwa eines innerhalb einer Walddekoration möglichen «rustic freedom» ermöglichten.[217] Dadurch, dass einige der Opern ausschliesslich im Freien spielten, wurde die Devise des «à la campagne»-Seins in den Innenraum des Theaters hinein erweitert.

Darüber hinaus wurde im Rahmen der Opern das poetologische Regelwerk einzelner Gattungen hinterfragt und unter anderem vermittels komödiantischer Elemente eine Distanzierung vom Geschehen ermöglicht, Elemente, die für das in der Residenz bevorzugte, auf die Wahrung des Dekorums ausgerichtete Dramma per musica nicht vorgesehen waren.

Die während der 1750er-Jahre in Schwetzingen gespielten Opern gelangten im Umfeld einer sich fortwährend im Umbruch befindlichen Gartenanlage zur Aufführung. Jahr für Jahr fanden die Besucher des Jagd- und Lustschlosses, wenn die Arbeiten nicht gerade stagnierten, die Gestalt des Aussenraums in einem neuen Zustand vor.[218] Die Anlage, die Petri auf dem Papier entworfen hatte, gedieh nur zögerlich und manche Abschnitte wurden teilweise gar nicht oder anders als von ihm geplant ausgeführt. Es ist zudem davon auszugehen, dass nicht alle Besucher der Sommerresidenz den Gartenplan kannten und damit einhergehend lediglich eine vage Vorstellung davon besassen, wie die Anlage hinter dem Lustschloss aussehen sollte, wenn sie fertiggestellt wäre. Die sich auf dem Gebiet der späteren Gartenanlage vollziehenden Prozesse des Überwindens der veralteten Anlage samt den sie begrenzenden Gebäuden sowie der Realisierung einer neuen, ausgreifenderen Gartengestalt auf vormaligen Ackerflächen zeigt eine überraschende Korrespondenz mit den auf der Opernbühne dargestellten Natur- und Landschaftsentwürfen. Während zwischen 1753 und 1756 der erste Naturzustand unbewohnter Wildnis in unterschiedlichen Facetten zur Darstellung gelangte und stets in dessen Überwindung mündete, folgten nach und nach weitere Ausprägungen von Landschaft und Garten, die in der Darstellung des hoch kultivierten Inselgartens von Kythera gipfelten. Somit fungierte das Schwetzinger Theater aus seiner versteckten Lage heraus als Produktionsstätte von Szenerien unterschiedlicher Naturzustände und bot einen Reflexionsraum, innerhalb dessen der jeweilige Stellenwert von Zivilisation, Gesellschaft und sozialer Gemeinschaft verhandelt werden konnte. Die unterschiedlichen ästhetischen Facetten der Naturschauplätze stellten darüber hinaus einen inhaltlichen Bezug zur landschaftlichen Umgebung des Lustschlosses her und trugen dazu bei, den im Entstehen begriffenen Schlossgarten in immer neuem Licht erscheinen zu lassen. Durch die Bandbreite der auf der Bühne repräsentierten Naturszenerien – ein undurchdringlicher Wald, eine liebliche oder eine furchtbare Insel, eine angenehme

217 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel «Die Faszination für unbewohnte Gegenden».

218 Claus Reisinger weist darauf hin, dass Schwetzingen während vieler Jahre das Bild einer Baustelle bot. Vgl. Reisinger 2008, S. 142.

Landschaft, ein idealschöner Lustgarten – wurde das Publikum für immer neue Aspekte von Natur innerhalb des realen Gartens sensibilisiert.
Der gedankliche Transfer der im Theater inszenierten Naturschauplätze auf bestimmte Gartenbereiche wurde dadurch begünstigt, dass die in den Dekorationsbeschreibungen vorgegebenen Wildnisse und Landschaften teilweise weit weniger wild realisiert worden sein dürften, als der gesungene Text der Figuren vermuten lassen würde.
In *Il figlio delle selve* beispielsweise finden die titelgebenden unbewohnten «selve» zwar im Haupttext vielfach Erwähnung, in der für die Realisierung der Dekoration relevanten Szenenanweisung ist jedoch von einer «Boschereccia» die Rede. Während mit dem Begriff des «bosco» eine mehr oder weniger umfangreiche Gruppierung von Gehölzen wie Bäumen und Sträuchern gemeint ist, wird unter dem auf das lateinische «silva» zurückgehenden Begriff «selva» auch eine grosse Anzahl ungleichartiger Elemente verstanden, die an einem überschaubaren Ort zusammengedrängt sind.[219]
Noch knapp zwanzig Jahre später lässt sich am Beispiel von *La contadina in corte* beobachten, dass das Auftreten der Wildnis abgemildert wird, indem der «Bosco» zum «Boschetto» schrumpft, einem grösstenteils kultivierten Wäldchen von nicht allzu grosser Ausdehnung, wie es sich auch innerhalb eines Gartens befinden kann.[220]
Dasselbe Verfahren lässt sich auch bei Requisiten und Kostüm festmachen. Innerhalb einer im Wald verorteten Szenensequenz im zweiten Akt von *Il figlio delle selve* fordert Königin Arsinda ihren Gatten Teramene, der laut Libretto fünfzehn Jahre in einer Höhle im Wald zugebracht hatte, dazu auf, schriftlich kundzutun, dass er noch lebt.[221] Wenig später betritt Teramene mit dem gewünschten Schreiben die Bühne, das er in seiner Höhle unter Zuhilfenahme von Papier und Schreibwerkzeug verfasst haben muss.[222]
Darüber hinaus trugen die Darsteller verwilderter Menschen, anders als es die Ausführungen im Librettotext vermuten lassen würden, stets Zeichen ihrer kultivierten Vergangenheit als Ausdruck ihres Dekorums mit sich, worüber die erhaltenen Rechnungen zum Kostüm von *L'Isola disabitata* Auskunft geben. So waren Rock und Schleppe der älteren Schwester Costanza «mit beltz gemahlt sambt denen darzu gehörigen bläteren gemahlt und außstaffirt» und die der jüngeren Schwester Silvia ebenfalls mit Blättern, aber auch «mit Harmelin» verziert, einem Material also, das eher mit herrschaftlicher Repräsentation als mit der einfachen Inselwelt in Einklang gebracht werden kann.[223]
Die in den Opern dargestellten Naturmotive nehmen zunehmend Ausstattungselemente vorweg, welche in den ab den frühen 1760er-Jahren entstehenden Bereichen des Gartens realisiert werden sollten. Diese vergegenwärtigten Jörg Gamer und Monika Scholl

219 Vgl. Bòsco, in: GDLI, S. 322 f.
220 Boschetto, in: GDLI, S. 322.
221 Vgl. Il figlio delle selve 1753, II, 2, S. 32.
222 Vgl. ebd., II, 6, S. 41. Die Szenen werden auch bei der Wiederaufnahme von *Il figlio delle selve* 1771 nicht modifiziert.
223 D-KAg, 77/9693, o. fol. Die Bevorzugung von Natürlichkeit, die mit einer Reduktion des Aufwandes verbunden war, förderte Wolfgang Heribert von Dalberg in der Zeit nach dem Hoftheater am Mannheimer Nationaltheater. Beispielsweise riet er seinen Schauspielerinnen 1786 vom Gebrauch roten Puders ab, er sei aus der Mode gekommen und sei zu den Erfindungen zu zählen, durch die Eitelkeit Natur entstelle. Vgl. Walter 1899, S. 451.

zufolge Kultivierungsprozesse, enthielten aber auch Hinweise zur jeweiligen Funktion eines Gartenabschnitts.[224] In Anbetracht des zeit-, kosten- und arbeitsintensiven Prozesses, den die Realisierung einer Gartenanlage erforderte, bot das Bühnenbild eine vergleichsweise einfache Möglichkeit, dem Publikum Eindrücke einer vollendeten Gartengestalt zu vermitteln. Durch die Opernhandlungen konnten bestimmten Garten- und Landschaftsszenerien zudem Deutungen eingeschrieben werden, welche im Garten selbst, wenn auch weniger eindeutig auslegbar, beispielsweise durch ein Figurenprogramm transportiert werden konnten. Den Wildnis- und Landschaftsbühnenbildern kam damit ähnliche Funktion zu wie den gemalten Ausblicken in Gartenanlagen. Zwar hatte bereits d'Argenville in seinem 1709 erstmals erschienenen und 1713 erweiterten Werk *La théorie et la pratique du jardinage* empfohlen, die mithilfe von Trompe-l'œil-Malerei gemalten Aussichten zugunsten des echten Einbezugs der Landschaft zu vernachlässigen, gleichwohl legte der Architekt und Theoretiker Nicolas Le Camus de Mézières seinen Lesern noch in dem 1780 erschienenen Werk *Le génie de l'architecture ou L'analogie de cet art avec nos sensations* nahe, eine mangelnde Aussicht mit den Mitteln der Malerei und Perspektive durch ein idealisierendes Gemälde zu ersetzen.[225]

Am Beispiel von *Il figlio delle selve* soll im Folgenden exemplarisch dargelegt werden, inwiefern die Musiktheaterhandlung als übergeordneter Kommentar auf die sich im Garten vollziehenden Gestaltungsprozesse verstanden werden kann. Knapp drei Wochen vor der Premiere hatte der Kurfürst Johann Ludwig Petris Gartenplan genehmigt. Zwar waren Ausrichtung und Gestaltung der zukünftigen Gartenanlage festgelegt, doch entsprach die Anlage in der Realität noch weitgehend dem Zustand, in welchem Kurfürst Carl Philipp den Garten hinterlassen hatte. Dies visualisiert eine Montage des Enteignungsplans (siehe Abb. 3) mit den bereits beziehungsweise noch vorhandenen architektonischen Elementen und Petris Idealplan (Abb. 60), wodurch der Zustand der Anlage zum Zeitpunkt der Premiere von *Il figlio delle selve* und deren Überlagerung mit der idealen zukünftigen Gestalt zusammengeführt werden (Abb. 84).[226]

Zwischen der Premiere und der zweiten Aufführung von *Il figlio delle selve* erfolgten die ersten Massnahmen zur Umgestaltung des Gartens. Am 22. Juli notiert der sächsische Gesandte, dass man mit den Arbeiten begonnen habe.[227] In etwa gleichzeitig wird mit der Enteignung der benötigten Grundstücke begonnen, der zwischen dem neu zu erstellenden Zirkelgebäude und der Orangerie befindliche Platz geräumt und das Gelände planiert.[228] Die erste Aufführung erfolgte also zu einem Zeitpunkt, der den Übergang zwischen überholtem Zustand und zukünftiger Gestalt der Schwetzinger Gartenanlage markiert: Während die bisherige Gestalt von Garten und Schloss

224 Vgl. Gamer 1979; Scholl 2006. Den Prozess einer «Metamorphose der Natur zur von Kunst und Wissenschaft bestimmten fruchtbaren Kulturlandschaft Pfalz» sieht auch Reinhard Stupperich im Garten repräsentiert. Stupperich 2012, S. 62.

225 Vgl. Schweizer 2013, S. 287; Le Camus de Mézières 1780. Die entsprechende Passage ist bezogen auf das Perspektiv im Badhaus des Kurfürsten, wiedergegeben in Reisinger 2008, S. 172.

226 Gesandtenhaus und Theatergebäude wurden aus dem 1766/67 entstandenen Gartenplan de Pigages (Abb. 63) ergänzt.

227 Riaucour am 22. 7. 1753, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2623, fol. 239.

228 Martin 1933, S. 153, 114, 142.

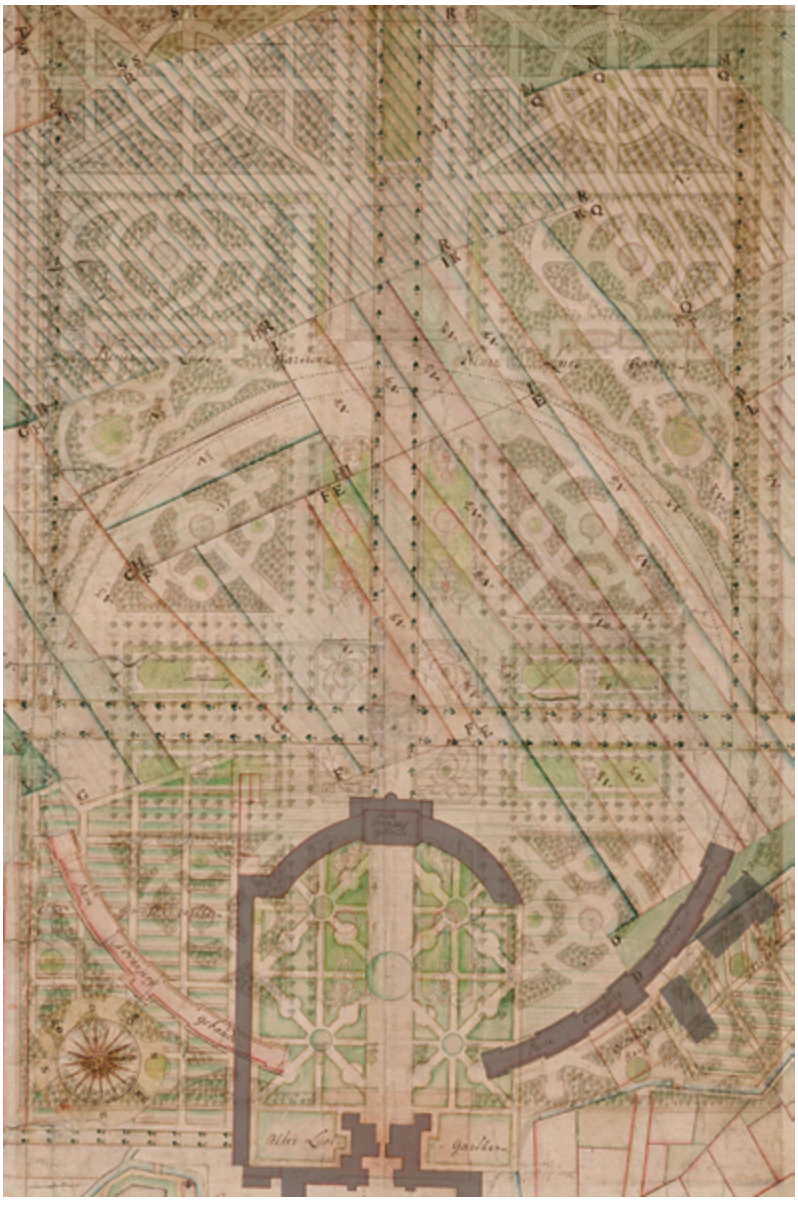


Abb. 84: Realer Zustand (Gebäude hellgrau eingezeichnet) und zukünftige Vision von Schloss und Garten im Bereich der von Petri vorgesehenen Gartenanlage zum Zeitpunkt der ersten Aufführung von Il figlio delle selve *1753*.

noch sichtbar war, konnte die geplante mithilfe von Petris Plan bereits imaginiert werden. Daraus ergibt sich eine unübersehbare Parallele zur letzten Szene der Favola pastorale, in der die erneute Thronbesteigung von Teramene und Arsinda und damit einhergehend eine Wiederherstellung der alten Ordnung bevorsteht, gleichzeitig aber ihre Nachfolge mit dem jungen Paar ebenfalls bereits festgelegt ist. Dieses zukünftige Herrscherpaar verkörpert die vielversprechende Verbindung einer begnadeten Jägerin und eines gelehrigen Naturkindes, die beide dem Raum Wald und dem Naturgegebenen in besonderer Weise zugetan sind. Mit ihnen steht damit implizit die Möglichkeit eines neuen Herrschaftsmodells im Raum, das beispielsweise hinsichtlich der Ablehnung von Verstellung anderen sozialen Werten den Vorzug gibt.
Vergleicht man die Situation des fiktiven zukünftigen Herrscherpaares mit der des Kurfürstenpaares in Schwetzingen, ergeben sich weitere Anknüpfungspunkte. Carl Theodor und Elisabeth Augusta regierten zwar bereits seit über zehn Jahren, hatten aber bei ihrem Jagd- und Lustschloss mit Ausnahme des ersten Zirkelbaus und des Theaters bisher erst wenig Gelegenheit gehabt, Schloss und Garten nach ihren Vorstellungen zu gestalten und der Gegend ihre Präsenz einzuschreiben. Die Neuanlage eines umfangreichen Gartens barg das Versprechen, die Aneignung auch visuell nachvollziehbar zu gestalten.
Die erwähnte positive (Um-)Deutung der Wälder in *Il figlio delle selve* kann darüber hinaus auch auf die Ortschaft Schwetzingen bezogen werden, die in Zedlers Lexikon 1746 noch in unmittelbarer Nähe zu einem als «Schwätzingerhaid» bezeichneten Wald verortet wird.[229] Gleichzeitig vermittelt die Handlung der Favola pastorale einen Neubeginn, wodurch der Wald als Ausgangsort für eine raumgreifende Zivilisation sowie eine fortschreitende Kultivierung im Sinne des Rechts- und Geschichtsphilosophen Giambattista Vico in seiner 1744 erschienenen Schrift *La scienza nuova* erscheint: «Dies ist die Entwicklung der menschlichen Dinge: erst waren die Wälder, dann die Hütten, dann die Städte und zuletzt die Akademien.»[230] Das gestaltende Eingreifen der Menschen führt zur Überwindung des ersten Naturzustandes und macht den Wald damit zum Ursprungsort für Kultur, weshalb, wie Robert Pogue Harrison gezeigt hat, Gründungsmythen bedeutender Städte oftmals dort zu verorten sind.[231]
Die Bühnendekorationen veranschaulichen diesen Transformationsprozess, weshalb sie auch als Erweiterungen der real vorhandenen Gartengestalt angesehen werden können. Durch den Bühnenbildwechsel folgten unterschiedliche Naturzustände unmittelbar aufeinander, wodurch die Transformation eines Naturzustands in den nächsten in kürzester Zeit umgesetzt werden konnte. Als Auslöser dieser Metamorphose wirkte etwa in *Le nozze d'Arianna* machtvolles (göttliches) Eingreifen in die Natur, das den Übergang von einem unkultivierten in einen kultivierten Naturzustand in einem Vorher-nachher-Vergleich unmittelbar nachvollziehbar gestaltete.

229 Zedler, Art. Schwetzingen, 1743, Sp. 487.
230 Vico 2000, Buch 1, 2. Abteilung, S. 100.
231 Vgl. Harrison 1992, S. 16 f.

Weibliche und männliche Naturräume

Die Wildnis weicht in *Le nozze d'Arianna* auf Bacchus' Befehl einer fruchtbaren Landschaft, deren Weinreben der Gott «selbst gesteckt» habe. Dies führt zu der Frage, inwiefern göttliches und personifiziertes Wirken auf die Natur jeweils von einem Gott respektive einer Göttin besetzt waren und ob sich diese mit dem kurfürstlichen Ehegatten in Beziehung setzen lassen.[232] Dass es keineswegs unangebracht ist, die durch Bacchus' herbeigeführte Kultivierung auch im Hinblick auf das gestaltende Vermögen des Fürsten zu betrachten, legt eine Denkmalschrift nahe, die der Professor der Weltweisheiten und schönen Künste Anton Klein 1775 verfasste. Darin hält er fest, dass unter Carl Theodors Regierung «die Elemente sich [hätten] biegen» müssen und «der Erdboden […] eine andere Gestalt» angenommen habe.[233] Wie sehr dem Kurfürsten daran gelegen war, gerade für die Gestaltung des Schwetzinger Schlossgartens als massgeblicher Ideengeber wahrgenommen zu werden, offenbart die erwähnte PR-Kampagne ab den späten 1760er-Jahren.[234] Sie erschwert es bis heute, den Anteilen Elisabeth Augustas an der Gartengestaltung gerecht zu werden. Neben Bacchus findet mit dem als Jupiter Lycaeus bezeichneten Pan, dem ein Abschnitt der arkadischen Wälder in *Leucippo* gewidmet ist, ein weiterer Protagonist Erwähnung, der regelmässig von männlichen Gartenentwerfern bemüht wurde.[235]

Abgesehen von den genannten mit dem Raum des Waldes beziehungsweise der Landschaft assoziierten Göttergestalten werden vermittels der Schwetzinger Opernszenerien und -handlungen vergleichsweise häufig weibliche Natur- und Herrschaftsgebiete thematisiert.

Als eindeutig weiblich geprägt erscheint im Handlungszusammenhang einerseits das wiederkehrende Motiv der Insel, welche von Frauen besetzt ist, wie in *L'isola disabitata*, *Le nozze d'Arianna* und *Cythère assiégée*. Andererseits werden auch die blühenden und fruchtbaren Landschaften und Gärten, die sich im Verlauf der Handlungen von *Le nozze d'Arianna* und *Cythère assiégée* einstellen und den Triumph der Liebe versinnbildlichen, mit Frauen assoziiert, die Insel Kythera explizit mit der Göttin Venus.

In Verbindung mit dem Wald tritt am häufigsten Diana als «Vorsteherin derer Jagden und Wege» in Erscheinung, welcher «die Brunnen, die Wiesen und die Wälder» heilig waren, wie es bei Zedler heisst.[236] Visuell nachvollziehbar geschieht dies, wenn eine Kultstätte auf die Göttin verweist. Häufiger sind die Hinweise jedoch im Text zu finden, wenn der Schauplatz des Waldes die Figuren zu Assoziationen mit der Göttin motiviert; erinnert sei in diesem Zusammenhang an Don Chisciotte, der auf die beim Baden überraschte Göttin in Beug auf den Aktäonmythos anspielt. Auch vermittels der Tempeldienerin Dafne in *Leucippo* sowie der jagdbegeisterten jungen Königin

232 Die Vermählung der Arianna 1756, 3, S. 20.
233 Klein, Denkmal, 1775, S. 24.
234 Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel «‹[D]e la création de Charles-Théodore›? Auftraggeberschaft und Repräsentation der Kurfürstengatten im Garten».
235 Vgl. Dorgerloh 2012, S. 221.
236 Zedler, Art. Diana, 1734, Sp. 764, 762.

Elmira in *Il figlio delle selve* wird ein Bezug zur Jagdgöttin und ihrem machtvollen Handeln hergestellt. Auf die handlungsrelevante Rolle der Elmira in *Il figlio delle selve* nimmt ein Widmungsschreiben in einem aus dem Jahr 1695 durch die Mitglieder der Accademia femminile del Cimento in Livorno initiierten Librettodruck an die Patronin der Accademia, Violante Beatrice von Bayern, Bezug.[237] Ausgehend von Elmira, die imstande sei, den titelgebenden «figlio delle selve» aus der Gefahr zu bergen, heben die Verfasserinnen auf die Bedeutung weiblicher Macht im Weltgeschehen ab. Die Geschichte des Librettos offenbart, dass dieses bevorzugt von Frauen herangezogen und als relevant für die Adressierung ihrer Interessen angesehen wurde. Bereits die erste Fassung der damals noch als Dramma per musica bezeichneten von Cosimo Bani vertonten Oper war 1687 einer Frau gewidmet: Maria Antonia von Österreich, der Tochter Kaiser Leopolds I., die 1685 den bayerischen Kurfürsten und Wittelsbacher Max Emanuel geehelicht hatte.[238] Die jüngere Schwester des Kurfürsten und besagte Vorsteherin der Accademia femminile del Cimento, Violante Beatrice, war die Gattin Ferdinands III. Medici und fungierte in dieser Position als «cerimoniera di corte» und als Mäzenin.[239] Über diesen in der Frühgeschichte des Librettos betont wittelsbachischen Bezug hinaus eröffnet sich über die Schwester Ferdinands III., Anna Maria Luisa de' Medici, eine Perspektive auf die Kurpfalz. Als Gattin von Kurfürst Johann Wilhelm hatte sie in Düsseldorf bis 1716 als Patronin und Kunstsammlerin gewirkt. Nicht zuletzt war auch die 1708 gedruckte Librettofassung, die zehn Jahre später vermutlich von Buini für eine Aufführung in Lugo bearbeitet worden war und der Schwetzinger Fassung zugrunde lag, erneut einer Frau gewidmet, der Enkelin und Namensvetterin der ehemaligen Königin von Polen, Marie Casimire.[240] Hier fungierte die Aufführung gleichzeitig als «introduzione» zu einem «ballo di Diana», wodurch der Bezug zur Jagdgöttin noch zusätzlich betont wird.[241] Auch wenn bei der Schwetzinger Produktion Carl Theodor als offizieller Auftraggeber fungierte, erfolgte die erste Aufführung der Oper, wie bereits erwähnt, anlässlich des Geburtstags der jüngsten Schwester Elisabeth Augustas Maria Franziska; dasselbe gilt für die Inszenierungen von *L'isola disabitata*, *Il Don Chisciotte* und *Leucippo*.

Welche tragende Rolle weibliche Figuren in den ersten Jahren der Schwetzinger Musiktheaterpraxis spielten, soll exemplarisch anhand der ersten zwei in Schwetzingen aufgeführten Opern mit Naturthematik erläutert werden: *Il figlio delle selve* und *L'isola disabitata*.

237 Vgl. Il figlio delle selve 1695. Vgl. auch Markuszewska 2008.

238 Mit der Dichtung von *Il figlio delle selve* war Capece nicht zum ersten Mal für die bayerischen Wittelsbacher tätig. Er hatte bereits 1683 ein Lobgedicht auf den bayerischen Kurfürsten verfasst und anlässlich der Hochzeit von Max Emanuel und Maria Antonia das Dramma per musica *L'Amor vince fortuna* geschrieben. Vgl. Strohm 2007, S. 13; Dubowy 2003, S. 18.

239 Vgl. Spinelli 2010.

240 Die Aufführung erfolgte 1708 im Palazzo Zuccari in Rom. Vgl. Markuszewska 2008, S. 1. Capece war zugleich als Sekretär der ehemaligen polnischen Königin Maria Casimira tätig. Vgl. Dubowy 2002, S. 319.

241 Vgl. Dubowy 2002, S. 319.

Mit drei Rollen finden sich die Frauen in der Favola pastorale *Il figlio delle selve* gegenüber zwei männlichen Rollen in der Überzahl. Zwar ist der Titelheld am häufigsten zu hören: Neben einem Terzett, das er gemeinsam mit seinen Eltern singt, bestreitet er gemeinsam mit Elmira ein in den *Coro* einleitendes Duett, solistisch tritt er darüber hinaus mit vier Arien und zwei einfacheren Cavaten in Erscheinung. Jedoch nimmt Elmira hinsichtlich der fünf anspruchsvolleren solistisch vorgetragenen Arien sowie eines *Arioso* den anderen Rollen gegenüber eine Vorrangstellung ein (Tab. 1). Die Arienverteilung bildet somit Elmiras zentrale Rolle für den Verlauf der Handlung sowie die Menschwerdung des jungen Waldkindes Ferindo ab. Besetzt war sie mit der zum damaligen Zeitpunkt am kurpfälzischen Hof als *Prima donna* fungierenden Sängerin Rosa Bleckmann (ehemals Gabrielli).[242]

Tab. 1: Verteilung der Arien, Duette und Ensemblestücke in Il figlio delle selve

	Akt 1		Akt 2		Akt 3	
Interlocutori	Arie(n)	*Recitativo accompagnato*, Cavaten, Ensembles	Arie(n)	*Recitativo accompagnato*, Cavaten, Ensembles	Arie(n)	*Recitativo accompagnato*, Cavaten, Ensembles
Elmira	2	–	1	–	2	*Recitativo accompagnato*, *Arioso*, *Coro*
Ferindo	1	1 Cavata	2	2 *Recitativi con stromenti*, 1 *Recitativo con stromenti a due*, 1 Cavata	1	Terzett, *Coro*
Teramene	2	*Recitativo con stromenti*, Duett	1		1	Terzett, *Coro*
Arsinda	1	Duett	2	*Recitativo con stromenti a due*	–	Terzett, *Coro*
Lucilla	–	2 Cavate	1		1	*Coro*

Im Jahr darauf interpretierte Rosa Bleckmann auch die Rolle der älteren Schwester Costanza in *L'isola disabitata*. Die Textvorlage zu dieser Oper, deren Musik nicht erhalten ist, lässt darauf schliessen, dass sie als einzige Figur zwei Arien zu singen hatte (Tab. 2). Dementsprechend führte auch hier eine Frau die Rollenhierarchie an.

242 Vgl. Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 59 f. Auch bei der Wiederaufnahme 1771 interpretierte die Rolle der Elmira die damals wichtigste Sängerin am Hof, Dorothea Wendling.

Tab. 2: Verteilung der Arien, Duette und Ensemblestücke in L'isola disabitata

Interlocutori	Akt I	Akt 2	Insgesamt
Costanza	2 Arien	1 und 1 Duett	3 Arien und 1 Duett
Gernandus	1 Arie	1 Duett	1 Arie, 1 Duett
Silvia	1 Arie	1 Arie	2 Arien
Henricus	1 Arie	1 Arie	2 Arien

Vor dem Hintergrund, dass sich Elisabeth Augusta in Schwetzingen als rechtmässige Erbin der Kurfürstenwürde inszenieren liess, legen die Widmungsgeschichte des Librettos von *Il figlio delle selve* sowie die Bevorzugung weiblicher Akteure die Annahme nahe, dass sie auch das Repertoire weiblich gewichtet wissen wollte und dass sie auch bei der Gestaltung des sommerlichen Spielplans mitzureden hatte. Auch die häufigen Referenzen an Diana sprechen für eine Einflussnahme der Kurfürstin, die sich, wie andere adlige Damen und Fürstinnen auch, als Personifikation der Göttin des Waldes und der Jagd porträtieren liess.[243] Im Gegensatz zu der eigentlichen Adressatin der vier erwähnten Opernaufführungen, ihrer jüngsten Schwester Maria Franziska, war Elisabeth Augusta diesem explizit höfischen, lediglich der Herrschaft zustehenden Vergnügen ausgesprochen zugetan.[244] Bereits um 1736 hatte sich die angehende Kurfürstin von dem Maler Georges Desmarées als Personifizierung der Jagdgöttin (Abb. 85) malen lassen. Ausgestattet mit den fürs Jagen unerlässlichen Utensilien Bogen, Pfeilen und Köcher sowie einem an ihr emporspringenden Jagdhund verweist das Attribut der Mondsichel in Elisabeth Augustas Frisur auch auf Dianas zusätzliche Bedeutung als Mondgöttin.[245]

Während Diana, deren Personifikation im 16. Jahrhundert populär geworden war, zunächst für keusche Weiblichkeit stand, wurde ihr Konterfei zunehmend auch für die Versinnbildlichung einer Liebenden beispielsweise im Zusammenhang mit dem Mythos des Endymion dienstbar gemacht.

Anspielungen auf Diana waren auch in Jagd- und Lusthäusern vielfach präsent. In der Venaria Reale, einem umfangreichen Jagd- und Lustschloss des Herzogs von Savoyen und Königs von Sizilien und, von Rohr zufolge, einem «von den schönsten Pallästen und Land-Häusern», wurden auf zehn grossen Tafeln unterschiedliche im Zusammenhang mit ihrem Mythos stehende Begebenheiten dargestellt.[246] Darunter befand sich zum einen eine Darstellung der Aktäonepisode, die mit dem Sinnspruch «Chi voul [sic] troppo veder, vede il suo male, wer gerne zu viel sehen will, siehet gemeiniglich sein eigen Unglück» versehen war.[247] Zedler, der von Rohrs Beschreibung grösstenteils wortwörtlich übernimmt, berichtet ausserdem von einem weiteren Beispiel, einer sinnbildlichen

243 Polleross 1997.

244 Der Gelehrte Felix Andreas Öfele bemerkte, dass Maria Franziska im Unterschied zu ihren Schwestern der Jagd abgeneigt war. Vgl. Richter 1999, S. 27.

245 Vgl. Richter 1999.

246 Von Rohr 1733, S. 88.

247 Ebd., S. 89.

Darstellung Dianas «mit ihren Nymphen in einem Armenischen Lust-Wald, wo sie ein grimmig Tiger-Thier mit einem listigen Netz gefangen hält mit der Beyschrifft: piu che la forza un bell inganno e in pregio, ein artiger Betrug ist schätzbarer als eine offenbahre Gewalt».[248] Damit wird auf eine weitere im höfischen Kontext offenbar mit Diana assoziierte Fähigkeit angespielt: das Erreichen eines Ziels durch Klugheit und List. Von Herzogin Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, der zweiten Gattin des Begründers der Venaria Reale, Carlo Emanuele II di Savoia, ist eine Büste des Tessiner Bildhauers Bernardo Falconi aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts erhalten, die sie als Diana beziehungsweise Venus zeigt. Die Herzogin galt bei den Zeitgenossen auch als «Diana non favolosa della Regal Venaria», also als Verkörperung der Diana in Fleisch und Blut.[249] Die Personifizierung von Diana durch die Fürstinnen stand, wie Friedrich Polleross gezeigt hat, für deren Anspruch auf (Mit-)Regentschaft und gilt als «Sinnbild selbständiger weiblicher Herrschaft».[250] Im Zusammenhang mit Elisabeth Augusta ist die wiederholte Inanspruchnahme Dianas, auch nachdem sie bereits verheiratet war, ebenfalls weniger als Repräsentation von Keuschheit zu verstehen denn als Ausdruck ihres Willens, auf die kulturellen und politischen Angelegenheiten des Hofes Einfluss zu nehmen.[251] In dem von Nicolas de Pigage zwischen 1756 und 1763 neu errichteten Schloss Benrath verweisen die im Umfeld des als Jagdsitz konzipierten Baus allgegenwärtigen Anspielungen auf die Jagdgöttin gleichzeitig auf das Wirken der Kurfürstin.[252] Die wiederholte Überblendung Dianas mit dem Konterfei der Kurfürstin spricht für Elisabeth Augustas Ansinnen, sowohl die Fähigkeiten und Tugenden der Göttin für sich in Anspruch zu nehmen als auch das Jagd- und Lustschloss visuell erkennbar zu besetzen. Ein von dem später zum Hofstuckateur berufenen Giuseppe Antonio Pozzi stuckiertes Porträtmedaillon der Kurfürstin im Kuppelsaal des Benrather Schlosses zeigt Elisabeth Augusta mit dem für die Göttin stehenden Attribut der Sichel im Haar.[253] Damit ist eine Analogie zu der von Peter Anton von Verschaffelt angefertigten Skulptur an der dem Garten zugewandten Südfassade des Schlosses gegeben.[254] In seiner Ausführung entsteigt Diana in unmittelbarer Nähe eines von Hunden niedergerungenen Hirsches ihrem Jagdwagen – eine erneute Anspielung auf den Aktäonmythos.[255] Die folgenreiche Begegnung zwischen Aktäon und Diana wurde ausserdem in einer von dem kurpfälzischen Hofbildhauer Franz Conrad Linck entworfenen Figurengruppe in Frankenthaler Porzellan (Abb. 86) repräsentiert.

248 Zedler, Art. Veneria Reale, 1745, Sp. 1323.
249 Vgl. den Katalogeintrag von Bertolotto 2007, S. 173.
250 Polleross 1997, S. 799.
251 Susan Richter zufolge bildet Diana mit ihrer Keuschheit das Gegenbild zur wilden Natur, über die sie herrscht. In dieser Funktion deutet sie auch das frühe Gemälde der unverheirateten Elisabeth Augusta als Diana. Vgl. Richter, Churpfälzische Jaegerey, 1999, S. 27.
252 Zur Raumfolge in Benrath vgl. Mörz 1998, S. 81.
253 Zu den Dianamotiven in Schloss Benrath und entsprechenden Abbildungen siehe Zacher 1999, S. 76–80.
254 Vgl. auch Mismahl 2019.
255 Snoek, der ebenfalls auf das Benrath und Schwetzingen verbindende Motiv der Metamorphose des Aktäon hinweist, deutet es im Hinblick auf das Vorhandensein von freimaurerischen Elementen im Schwetzinger Garten. Vgl. Snoek 2006, S. 169 f.



Abb. 85: Georges Desmarées: Elisabeth Augusta als Jagdgöttin Diana, um 1736.

Während die beim Bade überraschte Diana mit einem Tuch in der rechten Hand ihre Scham bedeckt, hält sie in der linken die Schale, mit der sie kurz zuvor das Wasser auf Aktäon schleuderte, um ihn zu strafen. Der Jäger wird in seiner beginnenden Transformation mit spriessendem Hirschgeweih verewigt. Das Entstehungsjahr der Porzellangruppe Lincks, 1762, fällt mit dem Auftrag an von Verschaffelt zusammen, die wasserspeienden Hirsche für den Schwetzinger Schlossgarten anzufertigen, und lässt die ungebrochene Beliebtheit der Thematik erkennen. 1776 nimmt Linck das Motiv auf dem Relieffries einer für den Schwetzinger Schlossgarten bestimmten Vase erneut auf. Diese fand im Kreisparterre in der Nähe des Arionsbassins Aufstellung.[256] Ihr Gegenstück bildet eine Vase, auf der Dianas liebevolle Verbindung zu Endymion dargestellt wird.[257]
Elisabeth Augustas Bestreben, in Benrath Präsenz zu markieren, beschränkte sich indes nicht auf den künstlerisch-repräsentativen Bereich. Sie bemühte sich zudem Mitte der 1750er-Jahre erfolgreich darum, ihre Nachfolge in den niederrheinischen Herzogtümern Jülich und Berg zu sichern, auf die auch der präsumtive Nachfolger Carl Theodors, Herzog Christian IV., ein Auge geworfen hatte. Dieser erklärte jedoch im Juli 1756 offiziell seinen Verzicht. Nachdem auch die Vertreter an den Höfen Versailles und Wien ein Jahr später der Erbfolgeregelung zugestimmt hatten, sicherte selbst König Friedrich II. 1763 Elisabeth Augusta im Rahmen des Friedens von Hubertusburg zu, ihre Ansprüche zu unterstützen. Wie Stefan Mörz betont, hätte Benrath beim vorzeitigen Tod des Kurfürsten die Residenz Elisabeth Augustas werden können.[258]
Anders als in Benrath ist die Jagdgöttin in der Schwetzinger Gartenanlage Sigrid Schwenk zufolge lediglich durch einige wenige auf sie verweisende Attribute präsent sowie, wie meine Ausführungen verdeutlicht haben, durch die diversen Anspielungen auf ihre Verehrung in den im Schwetzinger Theater aufgeführten Opern.[259] Folgt man der Annahme, dass die Kurfürstin sich abhängig vom Kontext selbst als kurpfälzische «nicht märchenhafte Diana» verstand – um die Bezeichnung der Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours aufzugreifen –, so wird der Unterschied zwischen Benrath und Schwetzingen betreffend die reale Präsenz Elisabeth Augustas vor Ort augenfällig. Benötigte die Kurfürstin in dem von ihr beanspruchten Benrath aufgrund ihrer räumlichen Abwesenheit eine leicht identifizierbare Stellvertreterin, war sie in Schwetzingen, zumindest bis zum Ende der 1760er-Jahre, regelmässig selbst präsent. Die Vergegenwärtigung der Göttin beispielsweise in einer Gartenskulptur hätte hier zu einer Dopplung geführt. So aber überblickte die Kurfürstin aus den von ihr im Schloss beanspruchten und bezogenen Räumen die Gartenanlage und implizierte damit eine Sichtbeziehung, der zufolge sie diejenige war, für die der Garten realisiert wurde. Zumindest in Petris Entwurf kamen in diesem Garten die der Diana zugeschriebenen stilisierten Waldzonen besonders zur Geltung. Unterschiedlich beschaffene Boskettpartien umfangen und durchdringen den

256 Werhahn 1999, S. 295.
257 Vgl. ebd., S. 292–294. Bei der Formgebung und der Gestaltung der Ornamente orientierte sich Linck an Vasen Francesco Carabellis.
258 Zu Elisabeth Augustas Bestreben, sich die Nachfolge in den jülisch-bergischen Herzogtümern zu sichern, vgl. Mörz 1997, S. 49–51.
259 Vgl. Schwenk 1999, S. 95.



Abb. 86: Franz Conrad Linck: Porzellangruppe des in Verwandlung begriffenen Aktäon mit der ihre Blösse bedeckenden Diana in naturnaher Szenerie, um 1762.

Garten und nehmen einen Grossteil seiner Fläche ein. Auf ehemaligem Ackerland angepflanzt, bedeutet die Zusammenführung vieler Bäume zum Wald einen aufwendig zu erreichenden Rückschritt zu einer Repräsentation des ersten Naturzustandes, da bei der Anlage von Bosketten der Faktor Zeit eine noch entscheidendere Rolle spielte als bei den kunstvoll gestalteten Parterres. Die geplanten Hirschskulpturen verweisen zudem auf Dianas machtvolles Handeln und die Folgen, die das Übertreten der von ihr vorgegebenen Regeln und Herrschaftsgebiete nach sich zog.[260]

260 Die Präsenz von Elementen, die in Zusammenhang unter anderem mit Diana gebracht werden können, lasse auf weibliche Autorschaft in einem Garten schliessen. Vgl. Dorgerloh 2012, S. 225. Jan A. M. Snoek deutet die Hirschskulpturen als Hinweise auf den durch Diana initiierten Metamorphoseprozess des Aktäon, der durch den Verlust seiner Menschengestalt und infolgedessen seinen irdischen Tod auf eine neue Bewusstseinsstufe gelangt. An das Porträt der Kurfürstin als Diana und ihre entspre-

Für das Verständnis des Schwetzinger Kreisparterres als zentraler Bereich des Gartens bietet sich der Einbezug einer weiteren Göttin und ihres Herrschaftsgebietes an: Venus und die von ihr beherrschte Insel Kythera. Venus «war die Göttinn der Liebe und aller derer Ergötzlichkeiten, welche in derselben zu seyn geglaubet werden», und dazu die schönste aller Göttinnen, wie Benjamin Hederich schreibt.[261] Sie sei «auf einer Muschel zuerst in die Insel Cythera, von da aber nach Cypern gekommen […], da denn, wo sie mit ihren Füßen hintrat, Gras und Bluhmen hervor brachen».[262] Ihre unmittelbare Wirkung auf die Flora dürfte mit dafür verantwortlich sein, dass ihr Erscheinen auf der Opernbühne seit Lodovico Ottavio Burnacinis entsprechendem Bühnenbildmotiv für die Inszenierung von *Il pomo d'oro* am Wiener Kaiserhof 1666 beziehungsweise 1668 oftmals in Verbindung mit einem verführerischen Lustgarten erfolgte, der auf seine Betrachter überwältigend wirkte.[263]

Die im Rahmen der Inszenierung von *Cythère assiégée* 1759 auf der Schwetzinger Opernbühne vergegenwärtigte Insel Kythera wird von Colonna, wie bereits dargelegt, in seiner *Hypnerotomachia Poliphili* als kreisrund gefasster Garten in Inselgestalt beschrieben, in deren Mittelpunkt sich ein Brunnen befindet. Die für das Parterre gewählte Form des Kreises weckte Géza Hajós zufolge bei den gebildeten Gartenbesuchern ohnehin Assoziationen zu Venus' Inselgarten.[264] Mit Blick auf das Wirken der Göttin lassen sich die Schwetzinger Zirkelgebäude, die während des ersten Dezenniums der Gartennutzung auch als Orangerien dienten, als Sinnbild für weiblich hervorgebrachten, immerwährenden Frühling betrachten. Eine solche Interpretation erweist sich im Hinblick auf die künstlerische Repräsentation von Fürstinnen als durchaus plausibel. Ein Porträt, das Elisabeth Augustas Vorgängerin in Schwetzingen, Maria de' Medici, mit einem blühenden Orangenzweig in der Hand zeigt, wird von Laura Windisch denn auch nicht allein als Verweis auf ihre toskanische Herkunft und den Namen Medici gedeutet, sondern zugleich als Referenz auf den Mythos der Hesperiden.[265] Diese hüteten in einem erlesenen Garten einen Baum mit goldenen Äpfeln, denen ewige Jugend und Fruchtbarkeit zugeschrieben wurde und die sich im Besitz der Venus befanden.

In Anbetracht der in den Opern häufig thematisierten weiblich – auch durch Venus – besetzten Natur- und Gartenräume bietet sich eine Lesart der Schwetzinger Gartenanlage im ersten Jahrzehnt seiner Entstehung an, welche diese als ein Ineinandergreifen zweier für unterschiedliche weibliche Tugenden und Fähigkeiten stehende Herrschaftsgebiete begreift. Im Zentrum der Anlage wäre demnach die Repräsentation des Inselreichs der Fruchtbarkeit und Liebeserfüllung versprechenden Göttin Venus zu finden, der in der Mythologie die Entstehung der Erde zugeschrieben wird. Dieser Bereich sollte in Schwetzingen von künstlichen Waldgebieten umgeben werden, in welchen die

chenden Repräsentationen in Benrath erinnernd, weist er auf Elisabeth Augustas mögliche Rolle bei der Gartengestaltung hin. Vgl. Snoek 2006, S. 169 f.

261 Hederich, Art. Venus, 1770, Sp. 2438.

262 Ebd.

263 Vgl. hierzu Langewitz 2015.

264 Vgl. Hajós 2009. Hartmut Troll deutet den Garten grundsätzlich unter dem Aspekt des goldenen Zeitalters. Vgl. Troll 2013, S. 367 f.

265 Vgl. Windisch 2019, S. 112–114.

keusche Göttin Diana herrscht, die ihre Gesetze mit eisernem Willen gegen männliche Eindringlinge verteidigt. Vor dem skizzierten Hintergrund liessen sich demnach auch die im Kreisparterre und im Wegsystem angelegten Symbole als eine Zusammenführung von Venus- und Dianasymbolik deuten. Der aus den beiden Zirkelgebäuden gebildete Halbkreis, der bei de la Rocque 1758 explizit als «demi-lune» bezeichnet wird, würde in dieser Interpretation von dem stilisierten Handspiegelsymbol der Venus überlagert.[266] Beide Symbole waren den Zeitgenossen aus ihrem Alltag vertraut, da den Göttergestalten und personifizierten Planetengestalten Sol, Luna [Diana], Mars, Merkur, Jupiter, Venus, Saturn die Wochentage zugeordnet waren und sie entsprechend symbolisiert wurden.

Bisher gaben die in Petris Plan dominanten Formen von Kreis und Kreuz Anlass zu einer christlich-religiösen Deutung sowie zu einer Interpretation des Gartens als Medium freimaurerischer Symbolik.[267] Demgegenüber deutet Michael Niedermeier das im Garten angelegte Zeichensystem als Hinweis auf die Vorstellungswelt der Jesuiten, deren Symbolsprache oftmals auf dieselben Quellen wie die der Freimaurer und Illuminaten zurückgehe.[268] Die von mir eingebrachte Möglichkeit der Interpretation der im Schwetzinger Garten durch Wege und Schneisen angelegten Symbole der Göttinnen Diana und Venus erweitert das Spektrum möglicher Deutungen um eine weitere Facette, die sich unmittelbar aus dem Themenkreis der kurfürstlichen Kunstausübung ergibt.

Die Schwetzinger Gartenanlage der 1750er-Jahre wäre demnach, um Claus Reisingers Argumentation fortzuführen, in Verbindung mit den Anklängen an die Herrschaftsgebiete von Diana und Venus auch als das Ergebnis der weiblichen Einflussnahme Elisabeth Augustas anzusehen.[269] In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass in den 1760er-Jahren in der südlich an das Kreisparterre anschliessenden Angloise ein Minerva geweihter Tempel errichtet wurde, einer Göttin, die nicht nur mit weiblicher Autorschaft im Garten in Verbindung gebracht werden kann, sondern die im zeitgenössischen Verständnis als weitere Personifikation Elisabeth Augustas fungierte.[270] Von den Zeitgenossen ohnehin als Symbol für Elisabeth Augustas mäzenatisches Wirken interpretiert, dürfte der Minervatempel demnach auch auf ihr Wirken im zentralen Bereich des Gartens verweisen.

266 De la Rocque 1758.

267 Snoek begründet seine Auslegung damit, dass im unmittelbaren Umfeld der Kurfürsten praktizierende Freimaurer wirkten und Carl Theodor selbst, zwei heute nicht mehr konsultierbaren Briefstellen zufolge, Mitglied einer Loge gewesen sein soll. Vgl. Snoek 2006, S. 161 f. Snoeks Sichtweise blieb nicht unangefochten. Vgl. Reisinger 2008, S. 207–210.

268 Vgl. Niedermeier 2009, S. 220.

269 Claus Reisinger weist darauf hin, dass Elisabeth Augusta ihren Einfluss auf die Gartengestaltung mit der Hinwendung zu Oggersheim einbüsste und man erst ab etwa 1767 von Carl Theodors hauptsächlicher Autorschaft ausgehen könne. Vgl. Reisinger 2008, S. 211.

270 Zur Rolle Minervas in Bezug auf weibliche Autorschaft im Garten vgl. Dorgerloh 2012, S. 225. Vgl. ausserdem meine diesbezüglichen Ausführungen in Kapitel 3.

5 Naturdarstellungen in den Opern zwischen 1771 und 1776

Als Grundlage für die folgende Besprechung dienen wiederum vornehmlich Opernlibretti, die mindestens einen Natur- oder Gartenschauplatz aufweisen und die nachweislich einer Aufführung in Schwetzingen zugrunde lagen. Ausführlicher besprochen werden die Opern, deren Aufführung auf Initiative des Hofes lediglich in Schwetzingen erfolgte, was sich unter anderem an einem eigens für die Aufführung angefertigten Librettodruck ablesen lässt.[1] Eine Ausnahme bildet die Besprechung von *Il figlio delle selve*. Das Libretto wurde für die Wiederaufnahme um eine Naturdekoration erweitert, weshalb sich ein Vergleich mit der knapp zwanzig Jahre alten Vorlage in besonderer Weise anbietet. Opern, die vor oder nach der Aufführung in Schwetzingen auch in Mannheim oder Oggersheim gezeigt wurden, werden lediglich in der abschliessenden Diskussion der Naturschauplätze mit einbezogen.

Kurzes Comeback der Wildnis

Neue Wälder für *Il figlio delle selve* 1771 und der Einbezug des Waldes in die Landschaft

Il figlio delle selve wurde am 14., 21. und 30. Juli 1771 in einer überarbeiteten Fassung in Schwetzingen aufgeführt.[2] Für die Wiederaufnahme der Oper sind einerseits praktikable Gründe anzunehmen: Holzbauers Komposition war bereits vorhanden und musste lediglich angepasst werden, dasselbe galt für die Walddekorationen. Andererseits legen die ebenfalls geplanten Wiederaufnahmen von *Il filosofo in amore* und *Il filosofo di campagna*, deren Libretti im Hinblick auf die erneute Aufführung zum Teil bearbeitet

1 Der Sänger Ludwig Fischer erinnert sich, dass die Aufführung von *Das Milchmädgen und die beiden Jäger* im Sommer 1774 in Absprache mit dem Intendanten als Überraschung für den Kurfürsten erfolgte. Aufgrund des beachtlichen Erfolgs der mit der Sopranistin Barbara Strasser, dem Tenor Franz Hartig und Fischer besetzten Inszenierung hätten sie später auch *Der Fassbinder* (1774) und *Das redende Gemälde* (1776) aufgeführt. Der entsprechende Ausschnitt aus der Autobiografie Ludwig Fischers wird zitiert in Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 126. Vgl. dazu auch Pelker, Chronologie, 2004, S. 401. *Das Milchmädgen und die beiden Jäger* lag seit 1772 auch in der Sammlung «Komische Opern für die Churpfälzische Schaubühne» vor. Vgl. Veitenheimer 1996, S. 166, 169.

2 Il figlio delle selve [1771].

und neu gedruckt wurden, die Vermutung nahe, dass mit den Opern an die vergangene Aufführungstradition angeknüpft werden sollte.[3]

Am Beispiel des bearbeiteten Librettos von *Il figlio delle selve* möchte ich im Folgenden zunächst auf inhaltliche Modifizierungen bei der Rollengestaltung und danach auf solche zu sprechen kommen, die die natürlichen Schauplätze betreffen. Bei der Überarbeitung handelt es sich im Wesentlichen um Kürzungen und Umstellungen bestimmter Textteile sowie Erweiterungen von Szenen durch einen nicht namentlich genannten Bearbeiter, bei dem es sich jedoch wahrscheinlich um Mattia Verazi handelt. Eine Individualisierung der Rollenprofile lässt sich unter anderem für die Figur des Waldkindes Ferindo feststellen. Die für seine Rolle typische Naivität wird 1771 verstärkt herausgearbeitet, was sich exemplarisch an der vierten Szene des ersten Akts belegen lässt. In der ersten Fassung gibt Ferindo zunächst an, dass er einen ihm unbekannten, schrecklichen Klang gehört habe, und fragt den Vater, was es damit auf sich hat. Unmittelbar danach führt er selbst aus, dass dieser von den Jagdhörnern stammen muss, die er in dieser abgelegenen Gegend noch nicht gehört habe.[4] Die jüngere Fassung der Oper hingegen belässt Ferindo in seiner Unwissenheit, indem die Zeilen gestrichen werden, mit denen er seine Frage selbst beantwortet. Dadurch gewinnt die Charakterisierung des unbedarften Wildlings an Stringenz.[5]

Zugleich erhält die Figur der jungen Königin Elmira ein empfindsameres Profil, was die zehnte Szene des dritten Akts besonders deutlich zeigt. Nachdem Ferindo seiner Mutter Arsinda das Schwert, mit dem sie die schlafende Elmira töten wollte, entwunden hat und in der Hand hält, glaubt die Erwachende in Ferindo den Attentäter zu erkennen. Da Mutter, Sohn und Vater im Folgenden jedoch dazu schweigen, wer den Angriff geplant hat, sieht sich Elmira gezwungen, die gesamte Familie zum Tode zu verurteilen. In der früheren Fassung ihrer Arie reagiert Elmira auf die vermeintliche Verschwörung der gesamten Familie mit Empörung und Wut und setzt ihren affektiven Zustand mit dem Bild eines Schiffes im Seesturm gleich. Dieser in der barocken Opernpraxis häufig verwendete Arientyp, der einen Affektzustand mit einem über die eigentliche Situation hinausgreifenden Gleichnis beschreibt, lässt wenig Spielraum für einen individualisierten Gefühlsausdruck.[6] 1771 wird die Gleichnisarie durch eine Arie ersetzt, in der Elmira sich unmittelbar auf die dramatische Situation bezieht und ihre unterschiedlichen Gefühle zum Ausdruck bringt: Während Elmira Arsinda und

3 Das Libretto von *Il filosofo di campagna* beispielsweise wurde in unterschiedlicher Hinsicht bearbeitet. Die explizite Unterteilung in «Ernsthafte» («parti serie») und «Kurtzweilige» («parti buffe») Partien etwa wird in der späteren Fassung aufgehoben. Das Nebeneinander von Ernsthaftem und Komischem hatte sich in der Zwischenzeit offensichtlich etabliert. Ausserdem sind Kürzungen einzelner Repliken und ganzer Arien nachzuweisen. Unter anderem diejenige der Lena aus *Il filosofo di campagna* 1753, I, 6, S. 36. Abgesehen von Änderungen zu Beginn der Szene bleibt Nardos und Lesbinas Liebeslob im Angesicht der Natur bestehen. Vgl. Il filosofo di campagna o. J., III, 8, S. 68 f.

4 «O Padre! […] Qual strepito improvviso / Fu quel, ch'io non conosco; Onde poc'anzi il Bosco / Intesi risuonar? / De Caccaciatori il corno / Fu quello, il suon, / e in si remota parte / E' questo il primo dì, ch'io l'ascoltai.» Il figlio delle selve 1753, I, 4, S. 5 f.

5 Vgl. Il figlio delle selve [1771], I, 4, S. 10.

6 Zur Gleichnisarie siehe Zauft 2008.

Teramene gegenüber Wut und Kränkung empfindet, begegnet sie Ferindo nach wie vor mit Zuneigung. Er bringt sie schliesslich auch dazu, an ihrem Vorhaben zu zweifeln.

> Perfidi, sì morrete: / Tacete, io non v'ascolto […] / Ma pur quel volto – oh Dio! / Disarma il mio-rigor. […] // Invan pietà mi chiede / Un'empia, un traditor […] … / Ma già vacilla, e cede / Lo sdegno, ed il furor. […] / Ah quel sembiante, oh Dio! […] / Disarma il mio-rigor.[7]

Die Blicke, die Elmira laut der ebenfalls neu hinzugefügten Szenenanweisung jeweils Ferindo oder seinen Eltern zuwirft, machen zudem nachvollziehbar, an wen sich ihre Worte richten. Die Ferindo gegenüber zum Ausdruck gebrachte Empathie veranschaulicht einen Gesinnungswechsel, der sich zwischen den beiden Aufführungen von *Il figlio delle selve* vollzogen und dazu geführt hat, zunehmend mehr Menschlichkeit auf der Opernbühne darzustellen. Dies mag zum einen auf ein gewandeltes Ideal in Dichtung und Schauspielkunst zurückzuführen sein, die sich einer empfindsameren Darstellung von Natürlichkeit verpflichtet sahen.[8] Zum anderen gewannen die «Humanitätsideale der Aufklärung» in der Kurpfalz der 1770er-Jahre vermehrt an Relevanz.[9] Dies äusserte sich unter anderem im Bereich der Bestrafung eines Vergehens durch eine Milderung der Folter und einen eingeschränkten Einsatz der Todesstrafe. Im *Glücks-Calender* aus dem Jahr der Aufführung wird die «Menschlichkeit» direkt an die Person des Kurfürsten geknüpft, der all seine Unternehmungen auf «das Wohl und den Vortheil des Unterthanen» ausrichte.[10] Das sich wandelnde geistige und gesellschaftliche Klima sowie die auch in der Theaterpraxis aufkommenden Ideale trugen dazu bei, die Figuren in ihrem Gefühlsspektrum präziser zu fassen und von ihrem barocken Duktus zu befreien.

Auch im Bereich der Szenenanweisungen ist eine bemerkenswerte Neuerung festzustellen. Findet sich zu Beginn und gegen Ende der Favola pastorale dieselbe Dekorationsbeschreibung wie in der früheren Version – «Boschereccia, con grotte e fonti» –, entfalten sich die dazwischenliegenden Szenen vor dem Hintergrund einer neuen Walddekoration: «Interna parte di folto, ed oscuro bosco».[11] Die Protagonisten geraten augenscheinlich tiefer ins Dickicht des Waldes hinein. Demnach wird die in der ersten Fassung der Oper primär aufgrund seiner unterschiedlichen Wahrnehmungen durch die Protagonisten erzeugte Vielgestaltigkeit des Waldes 1753 in der späteren Fassung durch eine zweite Walddekoration auch visuell transportiert. Der mit Wasserquellen und Felsen ausgestatteten Waldszenerie steht eine vermutlich lediglich aus Bäumen gebildete, unzugängliche gegenüber. Diese Dualität desselben Schauplatzes bringt möglicherweise auch die Sehnsucht nach unberührten, wilden Landstrichen in der Realität zum Ausdruck: Seit den

7 Il figlio delle selve [1771], III, 10, S. 52. «Ihr Heimtückischen, ja, ihr sollt sterben: Schweigt, ich höre euch nicht […]. Aber dieses Angesicht, oh Gott! Entwaffnet meine Strenge. […] Vergeblich bittet ihr, eine Gottlose und ein Verräter, mich um Mitleid […]. Aber schon wanken und weichen Empörung und Wut. […] Ach dieses Antlitz, oh Gott! Entwaffnet meine Strenge.»

8 Vgl. Heeg 2000.

9 Mörz 1991, S. 406.

10 Glücks-Calender 1771, S. 145.

11 Il figlio delle selve [1771], I, 1–6, S. 2–16 und ab III, 6, S. 46; Il figlio delle selve [1771], I, 7, S. 16. «Das Innere eines dichten und finsteren Waldes».

späten 1760er-Jahren hatten sich die kurpfälzischen Waldbestände drastisch verringert, was der Bevölkerung, abgesehen vom Erscheinungsbild der Landschaft, insbesondere durch die steigenden Holzpreise unmittelbar spürbar geworden war.[12]
Seit der Aufführung von *Il figlio delle selve* zur Eröffnung des Schwetzinger Theaters 1753 hatte sich die an das Theater unmittelbar angrenzende Umgebung ebenfalls stark gewandelt: Der auf der Bühne evozierten Wildnis stand der in der Zwischenzeit angelegte Garten gegenüber. Zu diesem ergeben sich über das Themenfeld des Waldes offensichtliche Anknüpfungspunkte zum fiktiven Opernschauplatz. Die Boskettgestaltung im Schlossgarten war zwischenzeitlich wesentlich ausgestalteter und differenzierter geworden. In einer im Aufführungsjahr publizierten Druckschrift ist subsumierend von «Buschwerke[n] von hundert und hundert Arten» die Rede, die sich in Schwetzingen finden würden.[13] Nicolas de Pigage hatte 1764 mehrere Vorschläge für die weitere Gestaltung des Gartens einschliesslich unterschiedlicher Wald- und Baumpartien vorgelegt. Darin unterscheidet er zwischen den direkt an die Bogengänge des Zirkels anschliessenden «bosquet[s] à L'angloise», den dahinter gelegenen längsrechteckigen «grands bosquets» sowie den «forrets et les hayes», die die gesamten Gärten umgeben sollten.[14] Die genauen Bezeichnungen veranschaulichen, dass de Pigage die Gestaltung des Geländes mit unterschiedlich beschaffenen Boskettformen, Hecken und waldartigen Gebieten genau durchdacht hatte. Die Gartenbesucher sollten, je weiter sie sich vom Zentrum aus der Peripherie des Gartens näherten, zunehmend in «wildere» Waldpartien geraten. Die jeweilige Beschaffenheit der unterschiedlichen Gehölzgruppen werden in einem Reiseführer aus dem Jahr 1784, nun ins Deutsche übertragen, folgendermassen differenziert: «auf englische Art eingerichtete kleine Buschwerke», die «großen Buschwerke» und «Lustgehölze» sowie Hecken.[15]
Mit Opern, die der aktualisierten Fassung von *Il figlio delle selve* vergleichbar unterschiedlich beschaffene Wildnis- und Waldszenerien vorstellten, konnte das Publikum zu einer differenzierenden Wahrnehmung auch im Bereich der Boskettpartien herangeführt werden.
Weitere Varianten im Bereich der Walddekorationen finden sich, allerdings ohne den Zusatz, «disabitato», unbewohnt, zu sein, mit der allgemeinen Bezeichnung «bosco» in dem ebenfalls im Sommer 1771 aufgeführten Dramma giocoso *La buona figliuola* sowie in der im Jahr darauf aufgeführten Azione comica *Gli stravaganti*. In der zuletzt genannten Azione comica treten die verschiedenen Qualitäten der Natur erneut vermittels der Figuren in Erscheinung, die sich ihre Umgebung auditiv und visuell erschliessen: Sie vernehmen Stille, die sowohl beruhigend als auch beängstigend wirken kann, sowie Geräusche, die durch den Wind im Geäst verursacht werden.[16] Die

12 Vgl. Langewitz 2023 (im Druck).
13 Glücks-Calender 1771, S. 143.
14 De Pigage am 24. 7. 1764, GLA 213/110, zitiert nach Heber 1986, S. 426.
15 Kurze Beschreibung 1784, S. 70 f.
16 Gli stravaganti 1771, II, 5–8. Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Langewitz 2023 (im Druck).

Empfindungen, die die Figuren dem Wald entgegenbringen, sind etwa so disparat wie die in *Il figlio delle selve* geschilderten.
Weitere Hinweise auf die Beschaffenheit des Waldes werden in derselben Oper unter anderem dadurch gegeben, dass unterschiedliche Gehölzsorten wie die «stolze Buche», Erle und Eiche genannt werden.[17] Angaben zu weiteren Ausstattungselementen der jeweiligen Wälder mit rustikalem Brunnen, einzelnen Bäumen oder Hütten werden in der Operetta giocosa *La contadina in corte* sowie in der Operette *Das Milchmädgen und die beiden Jäger* gemacht. Weitere Walddekorationen werden in Verbindung mit Tempelbauten (siehe etwa Abb. 50, 51 und 53), die für bestimmte Gottheiten stehen, in der Azione comica *L'isola d'amore* oder der Azione teatrale *L'Arcadia conservata* gezeigt. Nicht eigenständig, sondern als Bestandteil einer Landschaft oder eines Gartens werden Waldzonen in den Bühnendekorationen von *Amor vincitore* und *Zemira, e Azor* gefordert. Integriert in das bereits als Landschaft oder Garten bezeichnete Gebiet trägt der Wald als Repräsentant der Wildnis zu einer Steigerung der in der Landschaftsmalerei geforderten Vielfalt bei.[18]
Die für die in den 1750er-Jahren in der Sommerresidenz aufgeführten Opern bemerkenswerte Vorliebe für die Darstellung einer von Menschenhand unberührten, «unbewohnten» Natur gestaltet sich zwanzig Jahre später, abgesehen von der Wiederaufnahme von *Il figlio delle selve*, deutlich weniger ausgeprägt. Einzig die in der Azione drammatica *L'Endimione* beschriebenen Merkmale des Waldes scheinen sich teilweise auf eine weitgehend unkultivierte Szenerie zu beziehen, wenn zuletzt eine «foresta, con montuosa nel fondo» samt einer Höhle gefordert wird.[19] In dieser Oper wird zudem ein Weg beschritten, der sich von dem bereits bekannten, aus der Wildnis in kultiviertere Gegenden führenden unterscheidet: von der mit Bäumen, Grotten und Wasserfällen ausgestatteten ländlichen Gegend über die von Bäumen umgebenen Felsen, in deren Hintergrund sich das Meer zeigt, gelangen die Figuren in die erwähnte Waldgegend mit Gebirge, also in zunehmend weniger erschlossene Gegenden.

Die ländlichen Gegenden nehmen überhand

Ideelle Hirtenlandschaft in der Frisierstube in *L'amore artigiano* 1772

Das drei Akte umfassende Dramma giocoso per musica *L'amore artigiano* von Florian Leopold Gassmann auf ein Libretto von Carlo Goldoni wurde in Schwetzingen am 24. und 31. Mai, am 11. Juni sowie am 16. August 1772 aufgeführt.[20] Einmalig wiederaufgenommen wurde die Oper am 10. Juli 1774.

17 Der Protagonist wählt die «stolze Buche», um den Namen seiner Geliebten in ihren Stamm zu ritzen, weiter gelangen Erle und Eiche zur Sprache.
18 Vgl. Sulzer, Art. Landschaft, 1774, S. [676].
19 L'Endimione, Parte II, Szene 4. «Wald, mit einer Gebirgslandschaft im Hintergrund».
20 L'amore artigiano, o. J.; Die Liebe unter den Handwerksleuten 1772.

Auch wenn lediglich eines der Bühnenbilder einer Naturszenerie entspricht – die Dekoration eines nicht näher bezeichneten «giardino» –, finden sich im Haupttext Anklänge an eine pastorale Landschaft, wie ich im Folgenden kurz ausführe.
Bei aufziehender Morgenröte erwarten die Schneiderin Rosina und die Haubensteckerin Angiolina an den Fenstern ihrer Häuser Giannino, den beide lieben und als ihr Sonnenlicht bezeichnen. Eifersüchtig beobachtet von Angiolina bringt Giannino Rosina auf seiner Zither ein Ständchen dar. Rosinas Vater Bernardo, ein Schuhmacher, ist gegen die Verbindung seiner Tochter mit Giannino, da dieser ihr als Tischler kein sorgenfreies Leben garantieren könne. Besser kann er sich den jungen, jedoch dem Trinken zugeneigten Schlosser Titta als Schwiegersohn vorstellen, der Rosina ebenfalls zur Frau begehrt. Die verwitwete Madama Costanza, für die alle Handwerker der Stadt arbeiten, ist in ihren Kammerdiener Giro, einen Franzosen und ehemaligen Sänger, verliebt. Während er sie zurechtmacht, besingt er die Tuilerien und stellt ihr eine Schäferszene vor. Er entwirft eine landschaftliche Szenerie, vor deren Hintergrund er Costanza als Hirtin und sich selbst als Cupido auftreten lässt: «Il vous faut placer, die Scene ist ein gros Païsage, und sie liegen der Länge nach auf einem Gazon. Tout à l'entour brüllet ein Chor von Bestien, und Personen, sie sind eine Bergere, und ich bin der kleine Cupido.»[21] Giros landschaftliche Imagination bemüht die mit der Hirtendichtung verknüpften Topoi einer inmitten ihrer Herde ruhenden Schäferin, die jedoch anstatt aus Schafen aus brüllenden Bestien besteht, während sich ihr der kleine Liebesgott nähert. Seine überzogene Schilderung wendet die rustikale Szene jedoch ins Lächerliche. Die erheiternde Wirkung wird für das Publikum zusätzlich dadurch gesteigert, dass Madama Costanza sich davon ganz ergriffen zeigt, in die von Giro herbeigerufene Szenerie eintaucht und ihren Part mimt. In Kürze weist sie typische Anzeichen von Verliebtheit auf: «[E]r macht mich zärtlich, mein Herz ist ganz zerflossen, ich weiß nicht mehr wo ich bin.»[22] Erneut zieht Giro ein Naturbild heran, wenn er das Bepudern von Madama Costanzas Frisur nach der neuesten Mode mit dem Verteilen des Taus «sur un gaçon fleuri» vergleicht.[23] Auf diese Szene trifft zu, was Ingrid Schraffl als ein spezifisches Merkmal der Opera buffa identifiziert hat, die «Mimicry als Imagination». Sie bezeichnet «Szenen, die der Vorstellung einer fiktiven Figur entspringen und deren Vermittlung in erster Linie narrativ (also verbal) vollzogen wird, unabhängig davon, ob dabei die Narration mit darstellerischen Mitteln ausgeschmückt und mit in direkter Rede wiedergegebenen Dialogen durchsetzt wird» als «imaginierte Szenen».[24] In *L'amore artigiano* hält die Landschaft mit ihrer Flora und Fauna gleichsam Einzug in die Frisierstube und bildet den imaginierten Hintergrund für Giros und Costanzas Annäherung. Indem Giro nicht nur ein französischer Landsmann ist, sondern zugleich stets Französisch und Italienisch vermischt, für das Leben in Paris schwärmt und teilweise «lächerliche Gebärden» auszuführen hat, erscheint er als gänzlich verkünstelter

21 Die Liebe unter den Handwerksleuten 1772, I, 11, S. 27.
22 Ebd., I, 11, S. 28.
23 Ebd., II, 7, S. 61.
24 Schraffl 2014, S. 216.

Charakter auf der Bühne.[25] Dementsprechend entbehrt auch die von ihm entworfene Schäferszene weder der Künstlich- noch der Lächerlichkeit, erfüllt jedoch ihren Zweck: Im pastoral besetzten Raum der Landschaft angesiedelt, in dem Standesunterschiede als weit weniger relevant als in der Stadt beziehungsweise am Hof galten, können sich die Madama und ihr Diener in den Rollen einer Schäferin und des Amor unabhängig von ihrem Stand annähern. Auf einer über den unmittelbaren Handlungsbezug hinausgreifenden Ebene ermöglicht die Szene implizit auch eine Gattungsreflexion, wodurch sie der ähnlich aufgebauten Szene, ebenfalls mit einem fiktiven Landschaftsentwurf, in *J Cinesi* vergleichbar wird. Auch in diesem Stück wird die Gattung der Pastorale anhand einer an Metastasios *L'Olimpiade* orientierten Spiel-im-Spiel-Szene exemplifiziert, im Unterschied zu der in *L'amore artigiano* aber nicht durch komische Mittel demontiert, sondern von den anderen Figuren analysiert und kritisiert.[26] Selbstverständlich konnte gerade das auf Naturdarstellungen besonders «spezialisierte» Schwetzinger Publikum das Vorbild der Szene als Produkt höfisch-adliger Fiktion identifizieren und dürfte sich umso mehr über diese der eigenen gesellschaftlichen Sphäre zuzuordnenden Parodie erfreut haben. Bei den titelgebenden Handwerkern besitzt dagegen unverstellte Natürlichkeit einen grösseren Wert. Angiolina beispielsweise gibt sich rechtschaffen, indem sie sich nicht bereit zeigt, ihre Gefühle und Absichten taktisch zu verbergen: «Verstellen kann ich mich nicht; es ist auch keine Gefahr, daß mir jemahl die Lust ankommen solle, diese große Tugend zu lernen; meine Aufrichtigkeit schätze ich über alles.»[27] Ganz ähnlich wie bereits in *Il Don Chisciotte* werden höfisch konnotierte Schönheitsideale und Verhaltensweisen hinterfragt und durch ein «ehrlicheres» Ideal kontrastiert, das hier aber schon wesentlich ernster zu nehmen ist als knapp zwanzig Jahre zuvor. Dieselbe Stossrichtung weist auch die im selben Sommer aufgeführte Oper *La contadina in corte* auf, in der die Figur der an den Hof geholten Bäuerin Sandrina das Begehren des Adels nach grösster Natürlichkeit verkörpert.[28]

Der Alltag der Handwerker ist zudem weniger von schöngeistigem verbalem Austausch als von unterschiedlichen Spielarten des Rivalisierens und Streitens geprägt.[29] Dies findet seinen Ausdruck unter anderem in Handgreiflichkeiten und wird als Klangkulisse auch durch das Wetthämmern der männlichen Protagonisten hörbar.

Ein Garten bildet den Hintergrund für die zuletzt erfolgende Verlobung Rosinas und Gianninos sowie für die Versöhnung der verschiedenen Parteien untereinander. Madama Costanza offeriert den beiden die nötige Aussteuer und wohnt der Verlobung als Zeugin bei. Auch Bernardo gibt der Verlobung seinen Segen, als er erfährt, dass die finanziellen Angelegenheiten bereits geregelt sind. Im selben Umfeld wird auch die Heirat von Angiolina und Titta beschlossen. Nicht zuletzt steht auch die Hochzeit von

25 Die Liebe unter den Handwerksleuten 1772, I, 11, S. 25.

26 Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel «Der Garten als Prospekt und Standessymbol in *J Cinesi* 1756».

27 Die Liebe unter den Handwerksleuten 1772, II, 12, S. 69.

28 Vgl. die Ausführungen im Kapitel «Die Landschaft als Gegenstand der Betrachtung in *La contadina in corte*».

29 Zum Motiv und zu den unterschiedlichen Varianten des Agons in der Opera buffa vgl. Schraffl 2014, S. 127–175.

Madama Constanza und Giro kurz bevor, deren Verbindung via den fiktiven Raum der Landschaft angebahnt wurde. Die Oper endet mit den guten Wünschen für die Hochzeitswilligen: «Es leben, die sich heute noch vermählen! / Und denen, die getreu sich Herz für Herze wählen. / Vergönn das Geschicke / Stets fröhliche Blicke / Sie halten fern von Zänkerei, / Einander beständige Treu.»[30] Der nicht näher beschriebene Garten wird dem Wohnbereich der Madama Costanza zugeordnet, weshalb er ausserhalb der räumlichen Sphäre verortet wird, zu der der arbeitende Stand per se Zugang hat. Ausserhalb des Alltags der Handwerker gelegen, eröffnet der Garten ihnen somit einen Raum, in dem sie Vorstellungs- und Handlungsweisen kennenlernen dürfen, die ihnen – so lässt es zumindest die Handlung vermuten – bisher wenig vertraut waren. Während Konflikte einen nicht geringen Bestandteil ihres Alltags ausgemacht haben, imaginieren sie im Rahmen kunstvoll kultivierter Natur ein Leben in friedlicher Eintracht und die andauernde liebevolle Verbindung treuer Ehepartner. Dementsprechend besitzt der Garten in zweierlei Hinsicht heterotopische Qualität. Einerseits, indem ein Grossteil der Figuren ihren gewohnten Habitus ablegen und einen anderen erproben kann, andererseits, indem die verschiedenen Stände in diesem Raum aufeinandertreffen und im gemeinsamen Abschlusschor hörbar vereint werden.

Die Landschaft als Gegenstand der Betrachtung in *La contadina in corte* 1772

Die von Antonio Sacchini auf einen Text von Niccolò Tassi komponierte zweiteilige Operetta giocosa per musica *La contadina in corte* wurde im Juni, am 19. und 26. Juli, dem 9. August sowie am 20. September 1772 in Schwetzingen aufgeführt.[31]
Ein idyllisches Tableau des Landlebens eröffnet die Operetta. Vor dem Hintergrund einer «Campagna, con alberi fruttiferi. Nel fondo una collina. Su i lati alcune rustiche abitazioni» sind die Bauernmädchen Sandrina und Tancia mit Spinnen beschäftigt, während der Bauer Berto, Sandrinas Liebhaber, Früchte erntet.[32] Jagdhörner kündigen die Ankunft des Baron Ruggiero an, der seine auf dem Lande gelegenen Wälder aufsucht, um darin zu jagen. Er beobachtet Sandrina dabei, wie sie sich in der Umgebung eines «Boschetto, con fontana rustica da un lato» im Wasserspiegel betrachtet und sich über ihre harte Arbeit beklagt.[33] Der Baron bittet Sandrina, an der er «schöne Einfachheit» und «liebenswürdige Unschuld» schätzt, mit an seinen Hof zu kommen, da er sie heiraten möchte.[34] Denn auch wenn die Wälder schön seien, habe Sandrina die Stadt verdient.[35] Um ihrem arbeitsamen Leben zu entkommen, stimmt Sandrina Ruggieros

30 Die Liebe unter den Handwerksleuten 1772, III, letzter Auftritt, S. 96.
31 La contadina in corte o. J.
32 Ebd., I, 1, S. 5. «Ländliche Gegend, mit Obstbäumen. Im Hintergrund ein Hügel. Auf den Seiten einige bäuerliche Behausungen.»
33 Ebd., I, 4, S. 14. «Wäldchen, mit ländlichem Brunnen auf einer Seite.»
34 «Bella semplicità! Cara innocenza!» Ebd., I, 9, S. 20.
35 Vgl. ebd., I, 9, S. 21.

Vorschlag zu und verabschiedet sich von der ihr lieb gewordenen Landschaft mit ihren grünen Feldern und Wäldern: «Verdi campi, care selve, / Più fra voi non ò da star. / Le capanne in vaghe soglie, / E le rozze in ricche spoglie / S'àvran presto da cangiar.»[36] Da Sandrina nicht für die Wälder geboren sei, wird Berto aufgefordert, sie ziehen zu lassen.[37] Sandrina, Tancia und Ruggiero lassen das Amor beherbergende Land und die Stadt hochleben: «Viva Amor, che fra le selve / Fa trovare una beltà. / Viva Amor, che i colli onora: / Viva sempre la città.»[38]

Im Palast trauert Sandrina, sich im Spiegel eines Frisiertisches betrachtend, ihrem alten Leben nach.[39] Beengt durch die ungewohnte und kostbare Kleidung glaubt Sandrina zu erkennen, dass das Leben am Hofe zu Unrecht verherrlicht wird. Ruggiero, der zuversichtlich ist, dass sie sich daran gewöhnen werde, erklärt ihr, wie sie den Fächer handhaben soll, um ihre Affekte auszudrücken. Bei dem schlussendlich vergeblichen Versuch, Sandrina zur Rückkehr zu bewegen, malt Berto die Vorzüge des Landes gegenüber der Stadt aus: «I nostri fiori / Aspersi di ruggiada, / Vaglion più delle gemme; e queste lane / Guardan più il freddo delle ricche vesti. / Le menzogne, i pretesti, / Le visite, i saluti / Fra noi son nomi vani; e val più assai / La nostra libertà, / Che 'l più ricco tesor della città.»[40] Taubenetzte Blumen werden von Berto gegen Edelsteine ins Feld geführt, er hebt die Vorzüge wärmender Wolle gegenüber der kostbaren Kleidung hervor. Nicht zuletzt herrsche auf dem Land Freiheit, während in der Stadt Falschheit an der Tagesordnung sei.

In einer «Sala terrena corrispondente a giardino» stellt die als Mann verkleidete Tancia Sandrinas Treue auf die Probe, indem sie ihr schmeichelt, eine «Delizia delle selve, onor de' boschi», eine besonders angenehme Erscheinung der Wälder, zu sein.[41] Sandrina bleibt jedoch standhaft und beweist damit ihr gutes Herz. Sie nimmt sich vor, ihre Einfachheit auch am Hofe beizubehalten: «Semplice io nacqui, o caro: / Son semplicetta ancora: / E vuò serbare ognora / La mia semplicità.»[42] Mit tausend Scudi überzeugt der Baron Berto schliesslich, statt Sandrina Tancia zu heiraten. Im gemeinsam vorgetragenen Schlusschor werden die Wälder sowie die Bleibenden und die Scheidenden besungen, die Amor alle zufrieden gemacht habe: «Vivan li boschi,

36 Ebd., I, Finale, S. 25. «Grüne Felder, teure Wälder, // Unter euch darf ich nicht mehr weilen. Bald werden sich die Hütten in anmutige Schwellen [Gebäude] und die groben in prunkvolle Gewänder wandeln.»

37 Vgl. ebd., I, Finale, S. 27.

38 Ebd., I, Finale, S. 28. «Es lebe Amor, der in den Wäldern eine Schöne finden liess. Es lebe Amor, dessen Anwesenheit die Hügel ehrt, es lebe auf ewig die Stadt.»

39 Die Szenenanweisung lautet: «Camera nel palazzo di Ruggiero, con toletta». Ebd., II, 3, S. 32. «Zimmer in Ruggieros Palast mit Frisiergelegenheit.»

40 Ebd., II, 5, S. 40 f. «Unsere taubenetzten Blumen sind wertvoller als Edelsteine; und diese Wolle bewahrt mehr vor der Kälte als diese prunkvollen Kleider. Die Lügen und Ausflüchte, die Visiten und Empfehlungen sind bei uns bedeutungslos; dafür wiegt unsere Freiheit mehr als der grösste Schatz der Stadt.»

41 «Ebenerdiger Saal, mit Ausblick auf den Garten.» Ebd., II, 10, S. 49. «Wonne und Ehre der Wälder.» Diese Szene, in der sich die Darstellerin in Männerkleidung zeigen muss, wurde sowohl in Wien als auch in London, wo die Oper etwa zur selben Zeit gezeigt wurde, so verändert, dass keine Travestie nötig war. Vgl. Rice 2000, S. 102.

42 La contadina in corte o. J., II, scena ultima, S. 52. «Einfach bin ich geboren, Geliebter, und bin es noch: Meine Einfachheit will ich mir allzeit bewahren.»

vivan le selve; / Viva chi resta, viva chi và. / Più non s'odan querele, e lamenti: / Viva amor, che contentici fà.»[43]
Die Aussöhnung der unterschiedlichen Interessenparteien, eine Zusammenführung der Repräsentanten von Land- und Stadtleben erfolgt erneut vor dem Hintergrundprospekt eines Gartens.
Die einzelnen Bühnenbilder, die neben Landschaft und Wald eine auf den Palast zuführende Strasse – «Strada, con veduta del palazzo di Ruggiero» – sowie die Innenräume des Palastes darstellen, veranschaulichen die einzelnen Stationen von Sandrinas Umzug vom Land in die Stadt, vom Aussen- in den Innenraum.[44] Dass Sandrina diesen Weg einschlägt und aufgrund materieller Erwägungen in die Heirat mit dem Baron einwilligt, ist untypisch für die Opera buffa, in der, wie Mary Hunter schreibt, die Liebe zwischen zwei Figuren «always turns out to be socially appropriate», sich also als standesgemäss herausstelle.[45] Mit *La contadina in corte* jedoch gelangte die Überwindung des eigenen Standes durch Heirat auf die Bühne, das auf das Erbe der neapolitanischen Intermezzi verweise, wie John Rice bemerkt hat, und ausserdem in *L'amore artigiano* bereits eine Umsetzung erfahren hatte.[46]
Zweimal wird das Bild des Spiegels bemüht, um Momente der Selbstreflexion Sandrinas über sich und ihre jeweilige Umgebung für die Zuschauer kenntlich zu machen. Zunächst dient die reflektierende Wasseroberfläche des Brunnens als natürlicher Spiegel, in dem sie sich betrachtet und ihre Lebenssituation analysiert. Dem Effekt eines getönten und leicht konvex gebogenen Claude-Glases vergleichbar, das Maler oder Liebhaber der Landschaft nutzten, um einen gemäldehaften Ausschnitt ihrer Umgebung zu betrachten, erscheint ein Ausschnitt der Sandrina umgebenden Natur gebündelt auf der durch den Brunnenrand gerahmten Wasseroberfläche.[47] Der Moment der Selbstreflexion, in dem Sandrina sich als Bestandteil der Landschaft sehen und ihre Rolle darin überdenken kann, wird damit für die Zuschauer in eine illustrative szenische Situation überführt. Kontrastiert wird diese Situation mit der Spiegelszene im Palast, innerhalb deren Sandrina ihre Rolle in dem neuen Umfeld hinterfragt. Nicht nur die ungewohnte Kleidung, auch die Kunst der Verstellung und des modifizierten Ausdrucks der Affekte durch den Fächer, die als grundlegende höfische Fertigkeiten angesehen werden, sind Sandrina fremd. Indem sie jedoch angibt, die Sprache des Fächers erlernen zu wollen, greift die Szene gewissermassen dem Verhalten bürgerlicher Damen von «bon ton» gegen Ende des 18. Jahrhunderts vor, die höfisch konnotierte Verhaltensweisen nachahmten, um gesellschaftlich vorteilhaftere Positionen zu erlangen.[48] Das massgebliche Ziel ihrer Bemühungen bestand, der Handlung von *La contadina in corte* nicht unähnlich, darin, den eigenen Stand durch Heirat zu überwinden. Dasselbe Motiv ist in der

43 Ebd., II, scena ultima, S. 54. «Es leben die Wälder; es leben die Bleibenden und die Scheidenden. Es werden kein Streit und keine Klagen mehr gehört, Amor hat sie alle zufrieden gemacht.»
44 La contadina in corte o. J., II, 1, S. 29.
45 Hunter 1991, S. 98. Vgl. dazu auch Rice 2000, S. 99.
46 Vgl. Rice 2000, S. 99.
47 Zum Gebrauch des Claude Glass vgl. Hartmann 1981, S. 30, und Nelle 2005, S. 149 f.
48 Vgl. Kotte 2013, S. 369 f.

Vorlage von Goldonis Libretto zu der besonders beliebten Oper *La buona figliuola* – in Mannheim erstmals 1769 aufgeführt und danach auch in Schwetzingen gespielt –, Samuel Richardsons *Pamela, or Virtue Rewarded*, enthalten. Goldoni änderte die ursprüngliche Handlung jedoch so ab, dass im Verlauf der Handlung die adelige Herkunft der Protagonistin entdeckt wird und der eigentliche Clou der standesübergreifenden Liebesbeziehung, die in eine Ehe einmündet, obsolet wird.[49]

Interessanterweise erfolgt in *La contadina in corte* auch eine Engführung der durch die Schauplätze repräsentierten Naturzustände und ihrer Bewohner: Zwar sind sich alle *dramatis personae* über die Vorzüge der Natur, namentlich der Wälder, einig. Gleichwohl wird an der Bemerkung, dass Sandrina nicht für die Wälder geboren und in der Stadt besser aufgehoben sei, deutlich, dass die Art und Weise der Inanspruchnahme der Natur sich abhängig vom Stand gestaltet. Ruggiero sieht in Sandrina offenbar eine verkappte Städterin und nicht eine Bäuerin. Berto und Tancia hingegen werden als wahrhaftig dem Bauernstand zugehörig identifiziert und das Land einschliesslich der Wälder als der ihrem Stand angemessene ständige Aufenthaltsort deklariert. Sandrinas Figur verdeutlicht mit ihrem Entschluss, an den Hof beziehungsweise in die Stadt zu gehen, dass die ästhetischen Reize der Landschaft, die angebliche moralische Überlegenheit ihrer Bewohner und die dort herrschenden Freiheiten die Annehmlichkeiten des Lebens am Hofe nicht aufwiegen können. Anhand der Figur des Barons Ruggiero wird zudem deutlich, dass der Landbesitz es besser gestellten Personen ermöglicht, Landschaft und Wald wahlweise für einen begrenzten Zeitraum aufzusuchen. Während Tancia, Berto und zunächst auch Sandrina auf dem Land arbeiten, geht Ruggiero dort dem adligen Privileg der Jagd nach – die Beute, die er heimführt, ist Sandrina. Die domestizierte Natur des Gartens, die in der Operetta zuletzt als Hintergrund für eine Versöhnung dient, kann als Metapher für Sandrina verstanden werden, die in ihrer Figur die einander entgegengesetzt scheinenden Welten von Land und Stadt, von Natur und Kunst vereint.[50] Im übertragenen Sinne ist die erfolgreiche Überführung der Bäuerin an den Hof mit dem von Carl Theodor realisierten Vorhaben parallelisierbar, sich die «Landnymphe» Schwetzingen anzueignen und die Landschaft zu kultivieren.

Während des Aufenthalts im Lustschloss konnte die höfische Gesellschaft die in der Operetta aufgezeigten Vorteile von Stadt- und Landleben in ihrer vorteilhaftesten Kombination erleben. Für sie entfiel die anstrengende Pflicht, die Landschaft selbst zu bewirtschaften; gleichwohl rezipierten sie die arbeitende Landbevölkerung als lebendige Staffage, als Teil eines pittoresken Prospektes beim Blick aus Lustschloss und -garten auf die Landschaft und bei ihren Ausflügen in die Umgebung.

49 Vgl. Als wahr und «natürlich» dargestellte Liebe erweist sich in den Handlungen der Opere buffe zumeist auch als sozial angemessen. Vgl. Hunter 1991, S. 98.

50 Obwohl zwischenzeitlich der Eindruck entsteht, dass mit der angeblichen Falschheit in der Stadt beziehungsweise am Hof und der Freiheit auf dem Lande die bekannten Zuschreibungen wiederholt werden, werden die entsprechenden Schreck- und Wunschbilder nicht unhinterfragt bedient. Vielmehr scheint hier eine Zusammenführung der gegensätzlichen Bilder zu erfolgen. Zum Antagonismus Land – Stadt als Wunsch- beziehungsweise Schreckbild vgl. Sengle 1976, S. 448.

Ein klingendes Landschaftsgemälde in *Amor vincitore* 1774

Die von Hoflibrettist Mattia Verazi verfasste und von Johann Christian Bach vertonte, einen Akt umfassende Azione teatrale per musica *Amor vincitore* wurde am 11. August 1774 in Schwetzingen aufgeführt. Wiederholungen erfolgten am 4. und 8. September.[51]

Die Handlung der Azione teatrale scheint ganz auf das Lob einer idealschönen Landschaft ausgerichtet zu sein, deren Elemente ausführlich beschrieben werden. Besonders reizvoll dürfte die Landschaftsschilderung auch deshalb gewirkt haben, weil einen Monat zuvor, am 10. Juli 1774, die Wiederaufnahme von *L'amore artigiano* erfolgt war, die die vom Sänger und Diener der Madama Constanza ersonnene ironisch gebrochene Schäferszene enthielt.

Anders als die später in London aufgeführte Kantate weist die für die Schwetzinger Produktion gewählte Gattungsbezeichnung «Azione teatrale» auf eine Inszenierung hin, die abgesehen von der Ausstattung mit einem Bühnenbild auch ein in die Handlung eingebundenes Ballett vorsah.[52] Die Szenerie ist mit einem Wald, begrüntem Hügel sowie Felsen samt einem Brunnen ausgestattet: «La scena si finge in un'amena campagna. Verdeggiante collina in prospetto. Bosco da una parte; rupi con fontana rustica dall'altra.»[53] Die Nymphe Dalisa besingt im Wechsel mit dem Chor die sie umgebende Landschaft, in der kein Schmerz zu finden sei und Frieden sowie Zufriedenheit herrschen würden: «Care piante, colli ameni, / Da voi lungi sta il tormento: / Quì la pace, ed il contento / Fanno il core rallegrar.»[54] Dalisa preist den einsamen grünen Wald, Berge und Hügel und die unschuldigen Wohnstätten. In sicherer Distanz zu Gott Amor erfreut sie sich des Friedens in ihrem Herzen, der mit Blumen bedeckten Wiesen sowie der mit Kräutern überzogenen Hügel und stimmt eine Arie auf den Gesang der Winde an.

In derselben Landschaft hält sich auch der Jäger Alcidoro auf, der jedoch unglücklich verliebt zu sein glaubt. Seine Liebe zu Dalisa sei ohne Aussicht, erwidert zu werden. Er ruft Quelle, Wald und Berg an, damit sie der Geliebten von seinem Schmerz berichten mögen. Der Chor fordert die murmelnden Wellen auf, Alcidoros Klage zu begleiten, die Lüfte sollen Dalisa zum Mitleid bewegen.

Sogleich empfindet Dalisa eine unbekannte Hitze, die ihr Herz entzündet. Sie lässt sich bei der Quelle nieder, um zu ruhen.[55] An dieser Stelle erfolgt nun eine zur damaligen Zeit sehr moderne Zusammenführung der Handlung der Azione teatrale mit einer Balletteinlage: Nymphen, die vor Amor flüchten, verstecken sich im Unterholz. Cupido

51 Amor vincitore o. J.

52 Vgl. Bach 1987, S. viii.

53 Amor vincitore o. J., S. [3]. «Die Handlung spielt in einer angenehmen Landschaft. Begrünter Hügel im Hintergrund. Auf der einen Seite ein Wald; auf der anderen Felsen mit einem ländlichen Brunnen.»

54 Ebd., S. 6. «Liebe Pflanzen, liebliche Hügel, der Schmerz ist weit von euch entfernt: Hier lassen der Friede und die Zufriedenheit das Herz frohlocken.»

55 Ebd., S. 9. An dieser Stelle vollzieht sich ein Begriffswechsel von der in der Dekorationsbeschreibung angegebenen «rustica fontana» hin zum «rustico fonte», also einem ländlichen Quell: «Si pone a sedere presso il rustico fonte.»

beziehungsweise Amor verwundet die schlafende Dalisa mit seinem Pfeil, woraufhin die Nymphen gemeinsam mit den «Piaceri» fröhliche Tänze aufführen.
Als Dalisa dem hinzutretenden Alcidoro im Traum ihre Liebe gesteht, erkennt er, dass seine Treue belohnt wurde. Gemeinsam freuen sie sich über ihre Liebe und ihr Glück. Im Schlusschor wird Amors Sieg besungen: «Viva il Dio, cui tutto serve / Quanto abbraccia il ciel, la terra. / Che se l'arco, e i dardi afferra, / Fin de' Numi è vincitor.»[56]
Alle Elemente, die für eine angenehme Landschaft als unentbehrlich gelten – ein mit Kräutern überzogener grüner Hügel, blumenreiche Wiesen, ein Einsamkeit versprechender Wald, ein ländlicher Brunnen, unschuldige Wohnstätten –, werden nacheinander aufgezählt. Sie stellen zugleich Varianten der bereits von Vitruv klassifizierten *scena satirica* dar. Die Szenerie ist in unterschiedliche Bereiche unterteilt: Der Wald auf der einen Seite der Bühne steht den mit einer «fontana rustica» versehenen Felsen gegenüber, verbunden werden sie durch einen grünen Hügel, der möglicherweise die im Gesang beschworene blühende Wiese integriert.
Alcidoros vom Liebesleid geprägte Wahrnehmung der Landschaft und sein Bedürfnis nach Interaktion mit seiner Umgebung vermitteln eine Vorstellung von Natur als Resonanzraum, die Stimmungen und Empfindungen aufnimmt und weiterträgt. Seine Auffassung steht dabei im Kontrast zu Dalisas Rezeptionshaltung, die in der Oper quasi als professionelle Betrachterin der Landschaft inszeniert wird. Neben deren Vorzügen beschreibt Dalisa auch die idealerweise mit ihrer Betrachtung einhergehenden Wirkungen auf das Gemüt. Mit Alcidoros und Dalisas Vereinigung im Liebesglück vor dem Landschaftsprospekt wird die Natur zum Herrschaftsgebiet des Liebesgottes deklariert. Auch hier ist demnach eine Parallele zu der von Amor beherrschten imaginierten Landschaftsszene aus *L'amore artigiano* gegeben.
Die von Dichter Verazi entworfene idealisierte Landschaft erweist sich als Umgebung, in der die mythologischen Figuren, von den alltäglichen Pflichten befreit, sich ganz in die Betrachtung und sinnliche Wahrnehmung ihrer verschiedenen Komponenten versenken können. Diese «amena campagna» wird in der Zusammenführung von Bild, Sprache beziehungsweise Gesang und Musik tatsächlich als «Landschaft» im Sinne Joachim Ritters greifbar, der die Herauslösung der ländlichen Gegend aus ihrer Nutzung als Notwendigkeit definiert hat, um sie «im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch» zu vergegenwärtigen.[57] Damit steht die Naturschilderung in *Amor vincitore* in deutlichem Kontrast beispielsweise zu der in *La contadina in corte* aufgegriffenen Thematik der Landflucht der Protagonistin, die ihr Leben als Bäuerin zurücklässt, um an den Annehmlichkeiten eines Lebens am Hofe teilhaben zu können.

56 Ebd., S. 15. «Hoch lebe der Gott, dem alles dient, was der Himmel und die Erde umfassen. Greift er zu Pfeil und Bogen, so besiegt er selbst die Götter.»
57 Ritter 1974, S. 150.

Landschaftsausblick in *La festa della rosa* 1776

Die vier Akte umfassende Pastorale per musica *La festa della rosa* gelangte am 14. Juli und 1. September 1776 in Schwetzingen zur Aufführung.[58] Mattia Verazi versteht seine Übertragung von Masson de Pezays und André Ernest Modeste Grétrys Pastorale *La rosière de Salency* ins Italienische als «versione libera» beziehungsweise als eine Paraphrase der Vorlage, die alles intakt lasse, was der ursprüngliche Verfasser der Handlung sich ausgedacht habe.[59] Dies lässt sich im Grossen und Ganzen auch auf die für die Handlung erforderlichen Schauplätze übertragen.[60]
Nach der Azione teatrale *Zemira, e Azor*, die auf Jean-François Marmontels und Grétrys *Zémire et Azor* basiert und die im selben Sommer in Schwetzingen aufgeführt wurde, stellte *La festa della rosa* bereits die zweite Übertragung eines französischsprachigen Werks ins Italienische durch Verazi dar.
In der der Handlung vorangestellten Inhaltsangabe wird der Brauch des Dorfes Salency erläutert, demzufolge dem Mädchen, das sich in besonderer Weise durch Tugendhaftigkeit auszeichne, einmal im Jahr durch den Dorfherrn eine Rose verliehen wird. Die erste Dekoration der Handlung, die im Dorf Salency und dessen Umgebung spielt, zeigt den mit Bäumen versehenen Hauptplatz des Dorfes, an den das mit grünen Zweigen und Blumengirlanden festlich geschmückte Haus des alten Bauern Berto angrenzt:

> Piazza principale del villaggio, con alberi all'intorno. Da un lato la casa di Berto, [vecchio contadino], padre della Rosiera. Tutta la facciata della sua rustica dimora è festivamente adorna di verdeggianti rami, e di leggiadre ghirlande di fiori, sormontate da una bianca, svolazzante bandiera.[61]

Lauretta, die Tochter Bertos soll die Rose in diesem Jahr erhalten. Sie ist glücklich mit Tognino liiert, den sich auch Berto gut als Schwiegersohn vorstellen kann, weshalb er den Vorsteher des Dorfes – «Il Signor del villaggio» –, der ebenfalls um Laurettas Hand anhält, zurückweist. Gekränkt beauftragt dieser daraufhin Lucilla und Nina, die jede für sich auch die Rose zu erlangen wünschen, Lauretta und Tognino zu belauschen. Er fordert die beiden auf, die Begegnung, bei der sich Lauretta und Tognino ihrer gegenseitigen Zuneigung versichert haben, als Gegenbeweis zu Laurettas Tugendhaftigkeit im ganzen Dorf zu verbreiten. Über die abweisende Art der Freundinnen verwundert

58 La festa della rosa o. J.
59 «L'autor della presente versione, che più propriamente può chiamarsi parafrasi, lasciando tutto intero a chi è dovuto il merito della prima invenzione del soggetto.» La festa della rosa o. J., S. [7 f.]. «Der Autor der vorliegenden Fassung, die man eher als Paraphrase bezeichnet sollte, überlässt alles gänzlich demjenigen, dem das Verdienst der ursprünglichen Erfindung des Sujets zukommt.»
60 Vgl. Grétry/Favart 1775. In dieser Version werden ausserdem die Gesangsstimmen als Musikdruck wiedergegeben.
61 La festa della rosa o. J., I, 1, S. 11. «Hauptplatz des Dorfes, von Bäumen umgeben. Auf der einen Seite ist das Haus von Berto, einem alten Bauern und Vater der ‹Rosiera›. Die gesamte Fassade seines ländlichen Hauses ist festlich mit grünen Zweigen und anmutigen Blumengirlanden geschmückt, darüber eine weisse, flatternde Fahne.»

fragt sich Lauretta, ob der Neid nun auch auf dem Lande zu finden sei: «Si conosce / Forse l'invidia rea nel fondo ancora / Delle nostre campagne?»[62] Trotz des Protests der Bewohner von Salency veranlasst der Dorfvorsteher, die an Laurettas Haus angebrachten Dekorationen zu entfernen. Tognino versichert der verängstigten Lauretta, dass ihre Liebe kein Verbrechern sei: «Non è delitto amor.»[63] Während eines aufziehenden Unwetters macht er sich auf den Weg, um dem Herrn der Ortschaft, dem «Monsignore», von den Intrigen des Dorfvorstehers zu berichten. Berto freut sich indessen an der erwachenden Liebe seiner Tochter: «A quell'etade, in cui comincia un core / Di naturale amore / Gli stimoli a provar.»[64] Als er jedoch von dem angeblichen Vorfall unterrichtet wird, verstösst er Lauretta augenblicklich. Der Dorfvorsteher stellt Berto in Aussicht, dass Lauretta die Rose doch noch gewinnen könne, wenn er ihm seine Tochter zur Frau gebe. Seine Behauptung, dass Tognino bei dem Versuch, während des Gewitters überzusetzen, ertrunken sei, wird durch den hinzutretenden Müller Nardo richtiggestellt, der selbst von Tognino vor dem Ertrinken gerettet wurde. Er kündigt zudem die Ankunft des Monsignore an, der Lauretta die Rose persönlich zu übergeben plane.
Vor dem Hintergrund einer lieblichen Landschaft hält Tognino Lauretta, die ihn für tot hält, im letzten Moment davon ab, sich ins Wasser zu stürzen.

> Amena campagna, con una riviera in prospetto. Contadini sull'opposta sponda, che s'occupano a riparare i danni cagionati dalla violenza del temporale. Alte montagne nel fondo. La riviera è anteriormente a manca dominata da un picciol poggio, che le sovrasta, e che non è per altro così elevato come altra pratticabil collina, che sull'opposto lido si scorge.[65]

Die Bauern treten hier nicht eigentlich als handelnde Figuren in Erscheinung, sondern als Staffagefiguren, welche die im Bühnenbild vorgestellte Landschaft um den Aspekt der arbeitenden Landbevölkerung erweitern. Als Träger von mit Blumen geschmückten Bögen und grünen Zweigen, aus denen ein Blätterbaldachin errichtet werden soll, unter dem das Rosenmädchen gekrönt wird, werden sie danach in die Komposition des Schlussbildes mit einbezogen und beteiligen sich auch am Gesang. Der Monsignore verkündet, dass die zarte Liebe kein Fehler sei, und rügt den Dorfvorsteher für seinen Amtsmissbrauch. Nachdem Berto Tognino seine Tochter zur Braut gegeben hat, fordert der Monsignore alle auf, in fröhlichen Tänzen und Gesängen Amor zu feiern. Daraufhin führt er Lauretta zum Thron, wo er sich neben sie setzt. Die Bauern und Dorfbewohnerinnen ordnen ihre tragbaren Bögen so an, dass hinter dem in der

62 Ebd., I, 8, S. 30. «Ist der üble Neid nun vielleicht auch in unserer Gegend bekannt?»
63 Ebd., II, 1, S. 44. «Die Liebe ist kein Vergehen.»
64 Ebd., II, 2, S. 50. «In diesem Alter, wenn ein Herz beginnt die ersten Reize der natürlichen Liebe zu empfinden.»
65 Ebd., III, 1, S. 68. «Angenehme Gegend mit Aussicht auf eine Flusslandschaft. Auf dem gegenüberliegenden Ufer sind Bauern damit beschäftigt, die durch das Unwetter hervorgerufenen Schäden zu beseitigen. Hohe Berge im Hintergrund. Der Fluss wird im Vordergrund links von einem kleinen Hügel überragt, der nicht so hoch ist wie der auf der anderen Seite des Ufers befindliche begehbare Hügel.»

Mitte angebrachten Thron halbkreisförmige Laubengänge entstehen. Amors Kraft und die Wirkung der Liebe auf Mensch und Tier, insbesondere auf die Hirten, sowie ihre Qualität als Ursprung und Quelle des Lebens sind Gegenstand des Schlussgesangs.

> Tutti: Fonte, e sorgente / Di vita è amor: / Chi non lo sente / Non vive ancor. // Lucilla: Per lui li garruli, / Canori augelli / Il nido formansi / Sugli arboscelli. // Nardo: I pesci guizzano / Nell'onde allor, / Che de' suoi stimoli / Senton l'ardor. // […] Berto: Per lui le timide / Fugaci belve / Lasciano intrepide / L' amiche selve. // Nina: Di tigre indomita / Per lui talor / Nel sen si modera / L'ira, e il furor. // […] Tognino: Va lieto a pascere / Per lui gli armenti / Ne' dì più ardenti / Spesso il pastor. // Lauretta: Perchè al suo bene / Così più libero / Spiegar le pene / Spera del cor.[66]

Die Pastorale per musica endet mit einem Tutti, in dem das Rosenfest als Fest der Liebe deklariert wird: «La festa della rosa / È quella dell'amor.»[67]
In der letzten Szene wird vor dem pittoresken Hintergrund der Landschaft und den mit Blumen geschmückten Laubengängen die Liebe als transformierende Kraft besungen, die selbst auf die wilden Tiere eine bezähmende Wirkung ausübe. Die durch die Liebe erfolgende Transformation wird auf der Bühne anhand der sich vor den Augen des Publikums vollziehenden Verwandlung des zweiten Naturzustands der Landschaft in den dritten eines Gartens ebenfalls illustriert. Durch die choreografierte Anordnung der die grünen Bögen tragenden Bauern formiert sich das Bild eines ephemeren Gartens mit Landschaftsausblick und damit einhergehend eine Szenerie, die dem Anblick ausgewählter Bereiche des Schwetzinger Schlossgartens vergleichbar gewesen sein dürfte. In *La festa della rosa* gelangt mit dem Verhalten des Monsignore ausserdem das Motiv eines Menschen zur Darstellung, der sich aus seiner mächtigen Position heraus persönlich für das Wohl seiner Mitmenschen einsetzt. Damit steht seine Figur in deutlichem Kontrast zu der des Dorfvorstehers, der die ihm anvertraute Verantwortung gegenüber der Landbevölkerung missbraucht. Seine Rolle entspricht damit den Figuren im bürgerlichen Drama, deren berechnendes und manipulatives Handeln implizit die Möglichkeit eröffnete, das Verhalten des Adels oder der am Hof Beschäftigten zu kritisieren und den Fürsten als umso verantwortungsvoller darzustellen, beispielsweise indem er die zuvor bestehende Ordnung wiederherstellt.[68] Das Bestreben der Landesfürsten, auf der Bühne als «Menschenfreunde» gezeigt zu werden, wurde angesichts der Französischen Revolution besonders virulent, wie Andreas Kotte am Beispiel von Christian Friedrich Traugott

66 Ebd., III, 5, S. 90 f. «Quelle und Ursprung des Lebens ist die Liebe. Wer sie nicht verspürt, lebt noch nicht. // Wegen ihr bauen die zwitschernden Singvögel ihr Nest auf den Bäumen. // Die Fische schnellen aus den Wellen dann, denn sie spüren die Glut ihrer Reize. // […] Wegen ihr verlassen die scheuen, wilden Tiere unerschrocken die ihnen vertrauten Wälder. // Des ungezähmten Tigers Zorn und Wut wird gemässigt. // […] Froh führt der Hirte wegen ihr selbst an heissen Tagen seine Herden zum Grasen. // Weil er hofft, seiner Liebsten so freier von den Schmerzen seines Herzens berichten zu können.»

67 Ebd., III, 5, S. 92. «Das Rosenfest ist das Fest der Liebe.»

68 Vgl. Krause 1982, S. 170 f.

Voigts *Der Fürst als Mensch* von 1792 dargestellt hat.[69] Auslöser für den Wunsch des Fürsten, das Land zu bereisen, ist bei Voigt bemerkenswerterweise ein Gemälde mit einer «ländliche[n] Szene». In dieser erkennt der Fürst einen «Anblick, der Herzen von Eis und Stein, selbst die Herzen meiner Hofmarschälle zu schmelzen vermöchte», was ihn bewegt, die darin repräsentierte heiter-zufriedene Landbevölkerung und deren Lebensumstände vor Ort persönlich kennenzulernen.[70] Das Land wird damit als geeignete Umgebung deklariert, um eine direkte Begegnung zwischen Untertanen und Fürst zu fördern. Der Fürst, der seine Reise incognito, «als Mensch», antritt, um gegen Unrecht vorzugehen, setzt dafür bewusst den eigenen Status herab.[71]
Auch in *La festa della rosa* wird der Konflikt durch das Auftreten des Monsignore beigelegt und die ländliche Feier erfolgt vor dem durch die grünen Bögen eingefassten Prospekt der Landschaft. Über das Motiv des titelgebenden Rosenfestes ergibt sich eine Verbindung zum Schwetzinger Schlossgarten, in dem bereits zu Carl Theodors Zeit jährlich ein Rosenfest gefeiert worden sein soll.[72] Eine Ausgabe des Festes aus späterer Zeit schildert J. G. Rieger, der Koautor des gemeinsam mit Gartendirektor Zeyher 1824 veröffentlichten Schlossgartenführers, in seinem im selben Jahr erschienenen Roman *Das Rosenfest am Pfingst-Montage in Schwetzingen*.[73] Rieger zufolge bot das Rosenfest dem Volk die Gelegenheit, den Schlossgarten als ein neues Arkadien zu erleben.[74]

Des «ächten Schäfers überdrüßig»: Die Landschaften und ihre Bewohner

Die in den 1770er-Jahren in Schwetzingen aufgeführten Opern spiegeln hinsichtlich der Naturschauplätze rein quantitativ eine zunehmende Vorliebe für ländliche beziehungsweise landschaftliche Darstellungen. Manche dieser Opern rücken die dargestellten Schauplätze in (be)greifbare Nähe des Publikums, indem sie mit der Schwetzinger Landschaft vergleichbare Elemente aufweisen oder wie die französische Ortschaft Salency in *La festa della rosa* konkret zu verorten sind. Dadurch unterscheiden sie sich von einem Grossteil der während der 1750er-Jahre inszenierten Stücke, die zumeist in räumlicher Ferne vom Aufführungsort angesiedelt waren. Dem Prinzip der

69 Vgl. Kotte 1989.
70 Der Fürst als Mensch. Ein Schauspiel in drei Aufzügen. Von F. V. Halberstadt 1792, II, 5, S. [39], unveröffentlichte Transkription.
71 Voigt 1792, II, 5, S. [42].
72 Vgl. Rieger 1824. Pelker gibt den 7. Mai 1756 als Geburtsstunde für das jährlich wiederkehrende Rosenfest im Schwetzinger Schlossgarten an. Vgl. Pelker, Chronologie, 2004, S. 393. Dieses Datum konnte ich bei meinen Recherchen weder in den sächsischen Gesandtenberichten aus dem entsprechenden Sommer noch im Hof- und Staatskalender, noch im Nachlass Walter auffinden. Leider konnte mir auch Frau Pelker auf meine Nachfragen keine weitere Auskunft dazu erteilen. Zapffe schreibt ausserdem, dass der Hof erst am 4. 6. 1756 nach Schwetzingen aufgebrochen sei, vgl. Zapffe am 5. 6. 1756, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2623, fol. 231. Vgl. Almanach electoral palatin 1756. Vgl. Walter, Friedrich: Mannheimer Messen und Maifeste in früherer Zeit, DE-Mh40, NL FW, Nr. 253.
73 Vgl. Rieger 1824, S. 32.
74 Vgl. ebd., S. 65.

Abwechslung folgend, werden Landschaftsdekorationen nun wiederholt kontrastierend mit einer Palast- oder Gartenansicht oder der Dekoration eines Dorfplatzes eingesetzt, weshalb ihre besonderen Qualitäten wie in *La contadina in corte* und *La festa della rosa* umso deutlicher in Erscheinung treten. Durch die Handlung wird das Land mit den Attributen der Unschuld und Unverdorbenheit seiner Bewohner belegt. Dabei ist ein Transfer der während der 1750er-Jahre primär noch der Wildnis zugeschriebenen Eigenschaften auf die Landschaft zu beobachten: Während Elmira in *Il figlio delle selve* den unbewohnten Wäldern die Erwartung entgegenbrachte, ohne «Hinterlist und Betrug» zu sein, zeigt sich Lauretta über den Neid ihrer Freundinnen überrascht, da solche niederen Empfindungen auf dem Land unüblich zu sein scheinen.
Die Schilderungen des Landlebens der einfachen Bevölkerung in den Opern sind einerseits zunehmend von einer realistischen Darstellung der Arbeitsbedingungen geprägt, indem die harte körperliche Arbeit und die Armut der Bauern verbalisiert werden. Andererseits dient der immer wieder erfolgende Verweis auf die auf dem Land angeblich vorhandene (Bewegungs- und Handlungs-)Freiheit als Kriterium, einen positiven Mehrwert des Landlebens gegenüber dem Aufenthalt im Palast beziehungsweise der Stadt zu evozieren, wo man sein Verhalten dem Zeremoniell unterzuordnen hatte. Während selbst die eigenen Affekte in der Umgebung des Palastes modifiziert in die Sprache des Fächers zu übertragen sind und Verstellung dazu gehört, scheint Dorfbewohnern und Handwerkern diese weitgehend fremd zu sein, da sie ihre Empfindungen unmittelbar mitteilen. Auch wenn dadurch zunächst die seit Salomon Gessners *Idyllen* von 1756 auch im deutschen Sprachraum erneut gefestigte Polarität von moralisch verwerflichem Stadtleben und unschuldig-ehrlichem Landleben aufscheint, die beispielsweise auch in *Il filosofo di campagna* vertreten wird, verlieren diese Zuschreibungen durch die Handlung und die Motive der Protagonistin von *La contadina in corte* zunehmend an Eindeutigkeit.[75] Die subtile Hinterfragung der Idealisierung des Landlebens lässt dabei ein ähnliches Vorgehen erkennen, wie es Johann Wolfgang Goethe in seinem 1774 erstmals publizierten Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* wählte. Der Dichter hatte in dieses Werk Textstellen aus Gessners *Idyllen* montiert, deren das Landleben beschönigende Ausrichtung von Werther zunehmend infrage gestellt und als unzulänglich beklagt wird.[76] Die Handlung von *La contadina in corte* geht jedoch über die reine Kritik hinaus, indem sie Lösungen abseits des Freitods anbietet: Mit der Überführung des Bauernmädchens an den Hof werden auch die an ihre Figur geknüpften Tugenden der Aufrichtigkeit und der natürlichen Schönheit in die Stadt transferiert und am Hof implementiert. Damit versinnbildlicht ihr Umzug in die Stadt sowohl einen Kultivierungs- als auch einen Austauschprozess, durch den sowohl der Hof als auch der durch Sandrina verkörperte Bauernstand eine Wandlung zum Besseren erfahren und die Standesgrenzen gelockert werden.

75 Zur Polarität von Stadt- und Landleben, wie sie in den bürgerlichen Dramen August von Kotzebues nachwirkte, vgl. Krause 1982, S. 183–193.

76 Vgl. Mannack 1993, S. 209.

Die zunehmende Einbettung von «Scenen aus dem Geschäffte treibenden bürgerlichen Leben» in eine landschaftliche Umgebung in den Opern entspricht der von Sulzer angesprochenen «Mittelgattung» der Landschaftsmalerei, welche er zwischen der Gattungen des «Heroischen» und der der «Hirtenstüke» verortet.[77] Somit spiegelt das in Schwetzingen aufgeführte Repertoire einen Wandel, den der Philologe Christian Adolph Klotz in seiner zwischen 1767 und 1771 herausgegebenen *Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften* im Eintrag «Schäferoperette» folgendermassen schildert: «[D]a wir des ächten Schäfers überdrüßig geworden, so ist an seine Stelle ein Mittelding von Schäfer und Landmann gekommen.»[78] Als Idealbesetzung des von Klotz erwähnten neuen «mittleren» Figurentyps kann erneut der selbstgenügsame, dem Philosophieren zugewandte Bauer Nardo aus dem 1756 und 1771 in Schwetzingen aufgeführten Dramma giocoso *Il filosofo di campagna* genannt werden, dessen ebenfalls als Bäuerin arbeitende Base die Überlappung der beiden Figurentypen sogar explizit macht, wenn sie sich selbst als Nymphe oder Hirtin bezeichnet. Auch Sulzer bemerkt in seinem Eintrag zur «Operette», dass das durch Bauern und Handwerker vertretene «Landvolk» vor dem Hintergrund der rustikalen Landschaft und den an sie angegliederten Bauernhäusern, Hütten oder Dörfern zunehmend zum bevorzugt Agierenden avanciert sei.[79] Die Erweiterung des Kreises der bisher in der ländlichen Gegend hauptsächlich agierenden Figuren der Hirten um «allerley Gattungen von Landleuten», wie sie Zedler bereits 1743 mit der Pastorale in Zusammenhang brachte, ist auch als Bemühung zu verstehen, der bereits in *J Cinesi* beklagten geringen Varianz des pastoralen Topos Abhilfe zu schaffen.[80] Dies nicht zuletzt, weil den ländlichen Sittengemälden ein hoher Wert im Bereich der sittlich-moralischen Erziehung beigemessen wurde.[81]

Alte und neue Lustgartenentwürfe und ihre Nutzungen

Zauberinsel Garten als überholtes Modell in *L'isola d'Alcina* 1773

Die Aufführungen von Giovanni Bertatis und Giuseppe Gazzanigas Dramma giocoso per musica in drei Akten *L'isola d'Alcina* in Schwetzingen erfolgten am 2. Mai, dem 13. Juni sowie am 5. September 1773.[82] Der in adligen Kreisen beliebte Stoff der Zauberin Alcina, die den Ritter Ruggiero zunächst in ihren Bann zieht, dann aber von ihm verlassen wird, war dem Publikum der kurpfälzischen Hofschaubühne in besonderer Weise präsent, da am 5. November des Jahres zuvor Étienne Laucherys Ballett *Roger*

77 Sulzer, Art. Landschaft, 1774, S. [676].
78 Klotz 1770, S. 669. Auch das Konzept des «edlen Wilden» wird im Zuge der Umwandlung auf die Landbevölkerung übertragen. Vgl. Hartmann 1981, S. 80 f.
79 Sulzer, Art. Operetten, 1774, S. 852.
80 Zedler, Art. Pastorale, 1740, Sp. 1265 f.; vgl. Die Chineser 1756, S. 47 f. Vgl. hiezu auch das Kapitel «Gattungen für das Jagd- und Lustschloss».
81 Vgl. Noll 2012, S. 42.
82 L'isola d'Alcina o. J.; Die Insel der Alcine 1773.

dans l'isle d'Alcine im Rahmen einer Opernaufführung gegeben worden war.[83] Das Ballett, welches die Befreiung der Ritter Ruggiero und Astolfo aus den Fängen der Zauberin zum Sujet hat, hielt sich vergleichsweise eng an die Vorlage des Ariost und vergegenwärtigte auch die magische Komponente von Alcinas Insel auf der Bühne. Demgegenüber beschränkt sich das Zauberhafte in der grösstenteils im Aussenraum angelegten Handlung des Dramma giocoso im Wesentlichen auf die annehmlichen landschaftlichen Partien der im Ozean gelegenen Insel Alcinas und deren Garten. Nicht Ruggiero sucht die Insel im Zuge der Handlung auf, sondern Fremde, die sich bald bei den Bewohnerinnen vergewissern, ob tatsächlich die Alcina des Ariost gemeint sei und damit auf die dem Publikum weitgehend bekannte Vorlage der Opernhandlung rekurrieren. An- und Abreise der Fremden auf Alcinas Insel markieren Anfang und Ende der Opernhandlung. Dazwischen eröffnen unterschiedlich beschaffene Landschafts- und Gartendekorationen Einblicke in die vielfältige Beschaffenheit der Inselnatur.

Mit dem Schiff gelangen der Franzose La Rose, der Engländer James, der Spanier Don Lopez und der Italiener Brunoro an Land, das sich als «angenehmer Ort an dem Ufer des Meeres der Insel der Alcine» erweist.[84] Die Ankömmlinge sind betört von der schönen Insel, auf der alles heiter ist, süsse Lüfte gehen, Blumen duften, Lüftchen singen, Grillen tönen, kurz, alles zum Verweilen einlädt. Hier wolle man sich, sofern der schöne Ort bewohnt sei, ein paar Tage von der Arbeit ausruhen.[85] Die Reisenden, welche sich ausserhalb der Erdkugel zu befinden wähnen, lassen sich vom Säuseln des Windes einschläfern. Geweckt werden sie von Alcinas Hofdamen Lesbia und Clizia, die sie darüber aufklären, dass es auf Alcinas Insel weder Sorgen noch Schmerzen gebe, da hier «der Ort des Vergnügens» sei.[86]

Alcina erwartet ihre Gäste in einem «prächtige[n] Garten, in dessen Mitte ein Springbronnen, bei welchem folgende Worte in Stein gehauen sind: Wer allen Verdruß vergessen, und wieder frölig werden will, trinke von dieser Quelle.»[87] Voller Ehrfurcht betrachten die vier Reisenden Alcinas Garten und zählen die Elemente der kunstvollen Anlage auf: «Kräuter, Blumen, Pflanzen, Bäume, / Gäng, Fontainen, Rasen, Räume, / Haben Kunst hier angebracht / Und Natur erst schön gemacht.»[88] Man beschliesst, sich hier mit Tanzen, Spielen und Singen zu erfreuen.

In einer «[a]ngenehme[n] Gegend an dem Ufer des Meers» sitzt Alcina mit ihren vier Verehrern, die die Liebe und das Vergnügen besingen, im Schatten der Bäume.[89] Ein Schiff bringt den deutschen Baron Brikbrak ans Land, der seine Freunde sucht. Lesbia und Clizia bitten ihn, seine Kameraden zu befreien, da sich beide inzwischen in einen der Fremden verliebt haben und mit diesen zu fliehen gedenken. Alcinas Vorahnung, dass «ein schweres Unglück mir / Auf der schönen Insel hier / Alle Lust und Freud

83 Vgl. Walter 1898, S. 162; Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 111 f.
84 Die Insel der Alcine 1773, I, 1, S. [4].
85 «Che bell'isola è mai questa! […] Se abitato è il bel soggiorno, / Quà potremo qualche giorno / Dai travagli riposar.» L'isola d'Alcina, I, 1, S. 6.
86 Die Insel der Alcine 1773, I, 2, S. 9.
87 Ebd., I, 12, S. 23.
88 Ebd., I, 12, S. 24 f.
89 Ebd., II, 3, S. 34.

entreißt», erfüllt sich kurz darauf.[90] Sie vermag die Reiselustigen, die das Schiff besteigen, weder festzuhalten noch einzuschüchtern. Das Erscheinen der Zauberin auf einem von Drachen gezogenen Wagen, mit dem sie die Fliehenden zu verfolgen gedenkt, wird mit einem Lachen quittiert. Die Oper endet vor diesem Hintergrund mit Alcinas entsprechend lächerlich wirkender Drohung, die Fliehenden zittern zu lassen. Indem auch in *L'isola d'Alcina* Insel- und Gartengestalt zusammenfallen, weist die Oper eine auffallende Gemeinsamkeit mit den bisher auf der Schwetzinger Opernbühne gezeigten Stoffen auf, die Inseln in Gartenform thematisieren, etwa *Cythère assiégée*. Dass Alcinas kultivierte Insel darüber hinaus auch malerisch-landschaftlich gestaltete Partien beinhaltet, ist als Resonanz auf die aktuelle Gartenmode zu verstehen. Auch in dieser Oper ist die Insel wie in *L'isola disabitata*, *Le nozze d'Arianna* und *Cythère assiégée* weiblich konnotiert.

Die Charakterisierung der Insel durch die Fremden, die sich beim Betreten des Eilands Raum und Zeit enthoben und dazu eingeladen fühlen, sich für einige Tage von der Arbeit zu erholen, lassen diesen Ort als Prototyp einer Heterotopie erscheinen. Damit einhergehend werden in der Oper zentrale Aufgaben des Lustschlosses benannt sowie die damit im Zusammenhang stehenden Divertissements Singen, Tanzen und Spielen adressiert. Eingebettet in die angenehmen Landstriche am Meeresufer bildet ein überwältigend schöner Garten das Herzstück der Insel. Dem in der Mitte des Gartens befindlichen Brunnen ist das Versprechen eingeschrieben, Vergessen und Freude zu schenken, wodurch das übergreifende Programm von Alcinas Insel in Worte gefasst wird. Einerseits fühlt man sich bei der Inschrift an die Beschreibung des 1768 im Schwetzinger Garten platzierten Denkmalsteins in den *Etrennes palatines* erinnert, der zufolge der Garten dem Vergnügen, der Erholung und der Lebensfreude diene.[91] Das Versprechen, mit dem Genuss des Wassers vollkommene Amnesie zu erlangen, steht andererseits jedoch in auffälligem Kontrast zur eigentlichen Funktion von Denkmälern, die auf der Opernbühne beispielsweise mit Costanzas Denkmalfelsen in *L'isola disabitata* vergegenwärtigt wurde. Die mit der Brunneninschrift vermittelte Aufforderung an die Betrachter, zu vergessen, verkehrt die eigentliche Aufgabe des Denkmals in sein Gegenteil, indem sie diesem die Funktion eines «Vergissmals» zuschreibt. Damit wird jedoch die Funktion des Lustgartens adressiert, seinen Besuchern eine Auszeit von ihren alltäglichen Pflichten und Sorgen zu ermöglichen – ähnlich, wie es der *Glücks-Calender* mit Bezug auf Schwetzingen erläutert.[92]

Zwei wesentliche Faktoren unterscheiden die Versprechungen von Alcinas Insel und den damit einhergehenden angenehmen Aufenthalt von den gesellschaftlichen Bedingungen des Lustschlosses und führen schliesslich zu deren Untergang: selbstbestimmtes Handeln sowie persönliche Freiheit der sich darin Aufhaltenden.

Mit ihrem letzten Auftritt auf einem geflügelten Drachen als Requisit einer als veraltet angesehenen barocken Operntradition disqualifiziert sich die Zauberin als ernstzuneh-

90 Ebd., II, 14, S. 54.

91 Vgl. Etrennes palatines 1769, o. S.

92 Glücks-Calender 1771, S. 144. Vgl. auch Kapitel «Beschreibung und Metaphorisierung des Gartens».

mende Figur endgültig. Das Zauberhafte ihrer Welt, einschliesslich des Gartens, sowie ihr herrischer Drohgestus werden als überholt und artifiziell blossgestellt, das weibliche Herrschaftsgebiet zur Lachnummer degradiert. Gleichzeitig wird das machtvolle Wirken der Zauberin, die ihre Umgebung so zu gestalten weiss, dass sie ihre Besucher überwältigt und gegenüber ihren Reizen widerstandslos macht, ad absurdum geführt. Nicht zuletzt führt die Handlung auf der idealschönen Insel nicht nur zur Dekonstruktion der glückseligen, alle menschlichen Bedürfnisse und Wünsche erfüllenden Insel, sondern stellt auch das Motiv eines aufwendig gestalteten und kostbar ausgestatteten Gartens infrage.

Reflexion höfischen Verhaltens auf dem Sommersitz in *L'Assemblèa* 1773

Ebenfalls im Sommer 1773 gelangte die Operetta comica *L'Assemblèa* in zwei Teilen von Pietro Alessandro Guglielmi auf einen Text von Giovan Gualberto Bottarelli nach Carlo Goldonis *Conversazione* zur Aufführung.[93] Die Vorstellungen erfolgten am 8. August und 19. September 1773; wiederaufgenommen wurde die Operetta comica im Jahr 1775 am 14. Mai, 6. August und am 3. September.

Vermittels der in der Art von Konversationsstücken verfassten Operetta wurden unterschiedliche Darstellungen von geselligem Beisammensein und Themen mit mehr oder weniger grosser gesellschaftlicher Relevanz diskutiert.[94] Als bemerkenswert erweist sich, dass neben einem Garten, der im zweiten Teil der Operetta gefordert wird, weitere Räume auf der Bühne dargestellt werden, die mit dem gesellschaftlichen Leben in der Schwetzinger Sommerresidenz in Verbindung gebracht werden können: neben einer «Sala d'assemblèa» eine Galerie, ein Kabinett, ein Vorzimmer und zuletzt ein festlich erleuchteter Saal für eine Veranstaltung mit Ball.[95] Die Tätigkeiten und Unterhaltungsformen, die in diesen Räumen dargeboten werden, waren den Schwetzinger Zuschauern ebenfalls bekannt.

In der «Sala d'assemblèa» der verwitweten Madama Lindora erfreuen sich die Hausherrin, ihre Nichte Nice und deren Liebhaber Filiberto, Lucrezia, eine Freundin der Madama, der Reisende Giacinto, Fabio, ein armer Adliger und Sandrino, ein reicher Herr von niederer Herkunft, des Beisammenseins in ausgewählter Gesellschaft und des Gefühls der Freiheit. Nach einem gemeinsamen Mahl bereitet Madama Lindora das Spiel vor. Im Versammlungssaal beschliesst man, sich die Zeit bis zum Mittagessen mit einer Partie «L'Ombre» zu dritt und einem «Picchetto», einem Piquet-Spiel, zu zweit zu vertreiben. Fabiano, der sich dabei nicht fair verhält, wird zum Duell gefordert, was er als «Gentiluomo» jedoch zurückweist. Danach geht die Gesellschaft zu Tisch.

93 L'Assemblèa o. J., D-HEu, G 2811/3 RES.
94 Poloni 2001.
95 L'Assemblèa o. J., I, 1, S. [5]. «Versammlungssaal im Haus der Madama Lindora.»

Dem Garten werden im Verlauf der Handlung unterschiedliche Nutzungen zuteil. Während Filiberto Nice im Garten seine Liebe gesteht, erscheint Sandrino der Ort geeignet, um Lucrezia mit seinen Tanz- und Gesangskünsten zu beeindrucken. Sein Wunsch, mit ihr ein Menuett zu tanzen, dient hier als Hinweis auf den durch seinen Reichtum erlangten Anspruch auf einen vornehmlich adlig konnotierten Tanz. Fabio sucht den Garten auf, um ungestört nachdenken zu können. Keine der Figuren nimmt jedoch in irgendeiner Weise explizit Bezug auf ihre Umgebung.

In einem «Salone illuminato, per festa di ballo. Sedie all'intorno» reichen Diener Kaffee, während die geplanten Hochzeiten von Nice und Filiberto sowie die von Lindora und Giacinto bekannt gegeben werden.[96] Zur Unterhaltung bietet man die Szene der «Cleopatra appassionata» unter der Beteiligung der Rollen Marc Antonios, Cäsars und des Volks dar. Der Vorschlag, etwas im pathetischen Ton vorzutragen, wird mit der Begründung abgelehnt, dass man fröhlich bleiben wolle. Demnach wird auch hier dem mit dem Lustschloss verbundenen Grundgedanken Ausdruck verliehen, einen heiteren Gemütszustand zu erlangen und das Pathos der Opera seria in diesem Umfeld zu vermeiden.

Nach verschiedenen musikalischen Beiträgen, auch in deutscher Sprache, wird zuletzt die süsse Herrschaft Amors besungen. Da bereits alle vereint seien, wird der Gesang jedoch unterbrochen und es wird beschlossen, zum Tanz überzugehen. Der Abschlusschor auf die gelungene «assemblèa», die Brautleute sowie die Hochzeit führt ohne Unterbrechung in den Tanz über: «Viva! sì, viva quest'assemblèa! / Vivano i suoni! Vivano i canti! / Vivan gli sposi! Vivan gli amanti! / Vivan le nozze! Viva l'amor!».[97]

Gesellschaftsspiel, musikalische Darbietungen und Ball gehörten zu den Formen des Divertissements, die auch in Schwetzingen auf der Tagesordnung standen. Die räumliche Disposition im südlichen Schwetzinger Zirkelgebäude, mit dem lang gestreckten, zwischen Spiel- und Speisesaal befindlichen Ballsaal, erlaubte eine Abfolge von Tafel, Gesellschaftsspielen, Gesangsdarbietungen und Tanz in ähnlicher Form, wie sie in *L'Assemblèa* dargestellt wird.[98] Im Rahmen der darin ebenfalls abgehaltenen musikalischen Akademien gelangte ein abwechslungsreiches Programm zur Aufführung, das aus unterschiedlichen Arien, Solokonzerten und Sinfonien zusammengestellt war, währenddessen sich die höfische Gesellschaft an kleinen Tischen mit unterschiedlichen Kartenspielen unterhielt.[99] Ein Inventar von 1759 gibt darüber Auskunft, dass der Schwetzinger Spielsaal so eingerichtet war, dass die in *L'Assemblèa* erwähnten Spiele «L'Omber», eines der anspruchsvolleren Spiele, die am kurpfälzischen Hofe gepflegt wurden, sowie «Piquet» beziehungsweise «Picchetto» gespielt werden konnten.[100] Mit

96 Ebd., II, 9, S. 44. «Ein für das Ballfest erleuchteter Salon. Ringsherum Sitzgelegenheiten.»

97 Ebd., II, 9, S. 55. «Es lebe, ja, es lebe diese Zusammenkunft hoch! Hoch leben die Klänge, die Gesänge! Hoch leben die Brautleute, hoch lebe das Liebespaar! Hoch leben die Vermählungen! Hoch lebe die Liebe!»

98 Zur räumlichen Disposition vgl. Fuchs 2008, S. 42.

99 Über eine am 12. Mai 1785 im Mannheimer Rittersaal abgehaltene Akademie, während der die Kurfürstinnen Elisabeth Augusta und Maria Anna von Bayern Lomber spielten, berichtet Gottfried von Rotenstein. Sein Bericht ist wiedergegeben bei Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 23.

100 Vgl. Pelker, Sommer in der Campagne, 2004, S. 23. Zum Inventar von 1759 vgl. Martin 1933, S. 124.

dem zuletzt genannten Spiel ergibt sich zugleich ein Bezug zu dem Divertimento per musica *Il giuoco di picchetto* von Gaetano Martinelli und Niccolò Jommelli, das zwischen 1773 und 1775 nachweislich neunmal in Schwetzingen aufgeführt wurde und somit das Lebensgefühl auf dem Sommersitz wesentlich mitprägte.[101] Im Rahmen der Einheitsdekoration eines mit einem Cembalo ausgestatteten Innenraums stellt das Divertimento per musica im Wesentlichen dar, wie eine weibliche und zwei männliche Figuren sich über eine kurzweilige Unterhaltungsform beraten. Auch in diesem Beispiel führt der Weg zum abschliessenden Tanz über verschiedene Gesangsdarbietungen, die Diskussion über Gattungskonventionen sowie Gesellschaftsspiele. In diesem Sinne können sowohl die Inszenierung von *L'Assemblèa* als auch diejenige von *Il giuoco di picchetto* als Reflexionen des dem Lustschloss eigenen kulturellen Handelns verstanden werden.

Antikischer Palastgarten in *Alceste* 1775

Eine von den bisherigen Gartendarstellungen verschiedene Variante für den Entwurf beziehungsweise die Ausstattung von Gartendekorationen bietet die Dekoration eines antikischen Gartens in Anton Schweizers und Christoph Martin Wielands Singspiel in fünf Aufzügen *Alceste*.[102] Die Aufführungen fanden am 13. und am 20. August 1775 mit grosser Resonanz in Schwetzingen statt.

In ihrem Zimmer erfährt Alceste, dass ihr Gatte, König Admet, nur dann vor dem Tod gerettet werden kann, wenn jemand anderes für ihn zu sterben bereit sei. Nachdem sie beschlossen hat, dieses Opfer auf sich zu nehmen, begegnet der daraufhin von einer tödlichen Krankheit genesene Admet seiner Gattin in einem «auf Säulen ruhende[n] Vorsaal an dem Zimmer der Alceste».[103] Diese versichert dem verzweifelten König, dass sie gerne für ihn sterbe, und gemahnt ihn an seine herrscherlichen Pflichten gegenüber seinem Volk. Nachdem sich die Kinder von der Mutter verabschiedet haben, stirbt Alceste.

«Ein mit Urnen und Bildsäulen besetzter Garten», hinter dem «in einiger Entfernung ein Theil des königlichen Palasts auf Dorischen Säulen ruhend» sichtbar wird, veranlasst Admets Freund Herkules, der an den Hof gelangt ist, sich an das «frohe […] Thal, / Wo einst der Gott des Lichts / In Schäfertracht Admetens Heerden führte, / Und seines Götterstands entsetzt / Die angenommne Menschheit zierte!», zu erinnern.[104] Über das Vorgefallene unterrichtet, beschliesst Herkules, Alceste aus der Unterwelt zurückzuholen. In einem Tempel in Admets Palast rufen Alcestes Schwester Parthenia, Admet und der Chor der Hausgenossen die «heil'gen unnennbaren Mächte» an und bitten sie, das

101 Il giuoco di picchetto o. J. Im Libretto sind Aufführungsmonat und -ort, «schwetzingen May 1773», handschriftlich vermerkt. 1772 war *Il giuoco di picchetto* auch am Hof von Kurfürst Clemens Wenzeslaus von Trier und Herzog von Sachsen in Koblenz aufgeführt worden. Vgl. Brommer/Krümmel 2012, S. 124.

102 Alceste o. J.

103 Ebd., II, S. 17.

104 Ebd., III, S. 36 f.

Totenopfer anzunehmen.[105] Herkules kehrt mit Alceste aus der Unterwelt zurück und lobt die Königin als Vorbild für andere Frauen, deren «Bild in Marmor / Den Enkeln heilig sey».[106] Noch ganz benommen von den Wonnen des Elysiums, den «ewig blühenden Gefilden» und den Liedern der «Söhne / Des Musengottes» beteuert Alceste, dass das Zusammenleben mit dem Gatten ihr noch grösseres Glück bedeute.[107] Mit der im Schlusschor formulierten Bitte an die Götter: «Nehmt unser dankendes Entzücken / Zum Opfer an!», endet das Singspiel.[108]

Bei dem Admets Palast vorgelagerten Garten werden vermittels Urnen und Bildsäulen insbesondere diejenigen Dekorationselemente hervorgehoben, über die sich ein sichtbarer Bezug zum antiken Ursprung des Stoffes herstellen lässt. Gleichzeitig weisen sie durch ihren Denkmalcharakter auf eine Funktion des Gartens als Memorialort hin. Bei dessen Betrachtung stellen sich bei Herkules auch sogleich Assoziationen zum Sonnengott ein, dem Admet vor langer Zeit als Hirte gedient hatte. Interessanterweise ist diese Erinnerung aber nicht an einen Garten als räumliches Umfeld gebunden, sondern an eine Landschaft. Demnach illustriert die Szene, in welcher Weise gestaltete Naturräume die Imagination ihrer Betrachter zu beflügeln vermögen, auch wenn es sich bei dem betrachteten und dem imaginierten Naturbild nicht um denselben Naturzustand handelt.

Die durch Herkules' Rückgewinnung Alcestes aus der Unterwelt symbolisierte Überwindung des Todes und der Unterwelt sowie die Vorstellung eines weltlichen Elysiums werden auch im Schwetzinger Garten ab den späten 1770er-Jahren wiederholt thematisiert. Hirschfeld berichtet über die spätere Anlage des Merkurtempels als ein im Bau befindliches Grabmal von Pharao Sesostris aus dem mittleren Reich, das sich inmitten des Unterweltsees Moeris befinden sollte.[109] In Hirschfelds Deutung wäre der hinter dem See gelegene Schlossgarten mit dem Elysium gleichzusetzen. Mit dem Moerissee war ausserdem der Gedanke der Verwandlung «unfruchtbare[r] Landschaften in Kulturland» verknüpft, der sich ebenfalls in die Thematik des Schlossgartens passend einfügen würde.[110] Allerdings sollte dieser Abschnitt des Gartens in späterer Zeit umgedeutet werden, wobei insbesondere die Konnotation des Pharaonengrabes in den Hintergrund trat. In dem dritten von Franz Conrad Linck für den Schwetzinger Merkurtempel gefertigten Relief wird die Thematik der elysischen Gefilde, in die Merkur die Seelen der Verstorbenen geleite, ebenfalls aufgegriffen.[111]

Die Handlung von *Alceste* weist mit dem thematischen Motiv der Errettung eines todgeweihten Herrschers erstaunliche Parallelen zur kurpfälzischen Situation im Sommer 1775 auf. Die Aufführung war in zeitlicher Nähe der absehbar gewordenen Genesung des Kurfürsten von einer schweren Krankheit beschlossen worden.[112] Seine

105 Ebd., V, S. 63.
106 Ebd., V, S. 68.
107 Ebd., V, S. 79.
108 Ebd., V, S. 88.
109 Vgl. Hirschfeld 1985, Bd. 5 [Bd. 2], S. 344 f. Vgl. Stupperich 2012, S. 68.
110 Baur 1994, S. 72.
111 Vgl. Niedermeier 2017, S. 235.
112 Begeistert berichtet Anton Klein im Mai 1775 über die bevorstehende Aufführung von Alceste. Vgl. Klein, Etwas zur Aufmunterung, 1775, S. 8.

Rekonvaleszenz hatte man Ende Juni zudem im Schwetzinger Schlossgarten in einem öffentlichen Fest gefeiert.[113] Zum Zeitpunkt der Aufführung waren die kurpfälzischen Zuschauer demnach in besonderer Weise für die Thematik eines todkranken Regenten sensibilisiert. Parallelen ergeben sich zudem zu verschiedenen Aspekten der Handlung, wie ein dem Hofklarinettisten Johann Michael Quallenberg zugeschriebenes Gedicht auf die Genesung des Kurfürsten illustriert. Seine Ausführung hebt neben dem Volk, das in den bei Quallenberg zu Tempeln umgedeuteten Kirchen betete, und den engagierten Ärzten insbesondere auch die tragende Rolle der Kurfürstin hervor, die für ihren Gatten zu sterben bereit gewesen sei: «Kaum war der Jammer forchtend Ruf erschallen, / Sich äuserst that bewerben, / Die Durchlauchtigste Kurfürstin für allen / In Thränen wolte sterben.»[114] Elisabeth Augustas aufopfernder Einsatz für die Gesundung ihres Gatten wurde auch in den Gesandtenberichten gewürdigt, da er angesichts ihres angespannten Verhältnisses zum Kurfürsten umso bemerkenswerter schien.[115] Dadurch, dass sie selbst ebenfalls erkrankte, als sich Carl Theodor bereits auf dem Weg der Besserung befand, ergibt sich eine weitere Ähnlichkeit mit der *Alceste*-Thematik.[116] In der Wintersaison in Mannheim wurde das Singspiel am Namenstag des Kurfürsten noch einmal aufgeführt und dürfte die Erinnerung an dieses bedrohliche Ereignis erneut vergegenwärtigt haben.

Infragestellung und Erweiterung der herkömmlichen Lustgartenszenerie

Die Gartenszenen in den drei besprochenen Opern unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Gewichtung innerhalb der Handlung und ihrer jeweiligen Ausgestaltung. Die Aufzählung der einzelnen Bestandteile von Alcinas Inselgarten sowie die detaillierte Beschreibung der damit einhergehenden multisensorischen Erfahrung der Gartennatur dienen zunächst dazu, Überwältigung und Hingabe, dann aber Überdruss der Besucher zum Ausdruck zu bringen. Als Produkt von Alcinas Zauberkräften identifiziert, büsst der Garten, genau wie die Zauberin, seine unwiderstehliche Wirkung auf die ihn Betrachtenden ein. Wird der Überfluss der eingesetzten gestalterischen Mittel hier implizit kritisiert, so veranschaulicht der in *Alceste* beschriebene antikische Garten das Ideal einer in ihrer Dekoration zurückhaltend gestalteten Anlage, deren Konturen durch die Ausstattung mit Skulpturen und Urnen betont werden und die zur Kontemplation und nicht ausschliesslich zum Divertissement anregt. Weitere Nutzungsaspekte eines Gartens offenbarte die entsprechende Szene in *L'Assemblèa* beispielsweise mit dem vertraulichen Zwiegespräch unter Liebenden.

113 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel «Der Schwetzinger Schlossgarten als Theater- und Festraum im Sommer 1775».

114 Quallenberg 1775, o. S. Zu Quallenberg als Autor des Gedichts Thomsen-Fürst 2020.

115 Vgl. die Berichte des sächsischen Gesandtschaftssekretärs Zapffe am 29. 5. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 105r–v.

116 Zapffe am 13. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 119v; Zapffe am 17. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 121r.

Welche Gartendekorationen das Schwetzinger Publikum ausserdem noch zu Gesicht bekam und welche Merkmale diese aufwiesen, wird in den folgenden Absätzen geschildert.

Im Jahr der erneuten Wiederbespielung des Schwetzinger Schlosstheaters 1771 gelangte neben der bereits bekannten Nutzgartenszenerie aus *Il filosofo di campagna* das Dramma giocoso *La buona figliuola* zur Aufführung, das einen «kostbaren», mit Orangenbäumen und Blumenkübeln ausgestatteten Garten fordert, in dessen Prospekt der Palast des Marquis sichtbar wird. Diese augenscheinlich herrschaftliche Gartendekoration gibt bereits den entscheidenden Hinweis auf die noch verborgene Herkunft der Protagonistin, die zwar als Gärtnerin eingeführt wird, sich zuletzt jedoch als adlig erweist. Die am Ende der Oper in Aussicht stehende Hochzeit mit dem Markgrafen ist demnach nicht nur eine Liebesheirat, sondern darüber hinaus standesgemäss.

Sowohl für die 1772 inszenierte Azione comica *L'isola d'amore* wird ein auf der titelgebenden Liebesinsel befindlicher «giardino» gefordert, als auch für die im selben Sommer aufgeführte Oper *L'amore artigiano*. In beiden Fällen fehlen jedoch genauere Beschreibungen des jeweiligen Erscheinungsbildes. Eine weitere unbestimmt als «giardino» bezeichnete Dekoration sieht auch das 1775 aus Mannheim übernommene Dramma giocoso *L'incognita perseguitata* vor, in dem überdies die vergleichsweise selten anzutreffende Szenerie von «orti pensili» gefordert wird. Diese besonders prachtvolle Form der Kultivierung von hängenden Gärten bildet einen auffälligen Kontrast zu den landschaftlichen Dekorationen in derselben Oper und dient dazu, unterschiedliche gesellschaftliche Schichten zu markieren.

Eine weitere Erscheinungsvariante von Gärten fand im Rahmen des Zaubergartens in *Zemira, e Azor* 1776 ihren Niederschlag. Der Azione teatrale von Mattia Verazi mit Rezitativen von Ignaz Holzbauer lag ein Comédie-ballet von Jean-François Marmontel und André Ernest Modeste Grétry zugrunde, das der Dichter ins Italienische übertragen hatte. Im vierten Akt werden unterschiedliche Abschnitte des Gartens des Zauberers Azor präsentiert. Zum einen eine zwischen abschüssigen Felsen gelegene bewaldete Gegend, die linkerhand mit einer Grotte ausgestattet ist – eine konkretisierende Auslegung des im französischen Textbuch folgendermassen beschriebenen Gartenabschnitts: «[…] une partie des jardins d'Azor. C'est un endroit sauvage, où est une grotte.»[117] Zum anderen ein vornehmer und herrlicher Abschnitt der Anlage vor dem im Prospekt sichtbaren Schloss sowie ein in der Mitte des Gartens platzierter Thron. Da dieser Abschnitt der Beschreibung über die Vorlage hinausgeht, die lediglich eine Palastdekoration vorsieht, ist davon auszugehen, dass Verazi es für relevant erachtete, die kontrastierenden Partien von Azors Garten auf der Opernbühne zu präsentieren und damit implizit auf die unterschiedlichen Bereiche der Schwetzinger Schlossgartenanlage zu referieren.

117 Zémire et Azor. Comédie-ballet en vers et en quatre actes 1771, IV, 3, S. 187.

«Dans le style de la nature»: Wechselseitige Perspektivierung von Oper, Garten und Lustschloss

Im Vergleich mit den während der 1750er-Jahre gespielten Opern wiesen die zwanzig Jahre später inszenierten eine grössere Vielfalt unterschiedlicher Naturschauplätze auf. Sie beinhalteten ausserdem zuweilen Ballette, die nachweislich ebenfalls an ländliche und naturnahe Szenerien gebunden waren. Pastoralen, Opéras comiques und komische italienische Opern suggerierten dem Publikum vielfach einen Aufenthalt auf dem Lande oder in abgelegenen Gegenden und erweckten vermittels des Gesanges der Figuren und der ihre Handlungen begleitenden Musik abwechslungsreiche Eindrücke.
Die erneute Einstudierung und geplante Aufführung von *Il figlio delle selve*, *Il filosofo convinto in amore* sowie *Il filosofo di campagna* ermöglichte nicht allein eine Reminiszenz an die Anfänge der Schwetzinger Opernpraxis im neuen Theater, sondern machte zugleich auf den Wandel aufmerksam, der sich zwischenzeitlich im Schlossgarten ereignet hatte. Der Garten wies nicht nur dort, wo de Pigage die Anlage erweitert hatte, ein neues Erscheinungsbild auf, sondern auch in bestimmten Bereichen wie den Bosketten, die sich durch die Zusammensetzung und Anordnung der Gehölze unterscheiden konnten. Damit korrespondierte auf der Bühne etwa die ausdifferenzierte Gestaltung unterschiedlicher Bühnenwaldszenerien der überarbeiteten Fassung von *Il figlio delle selve*. Auch die in der Eröffnungsszene von *Il filosofo di campagna* besungenen Blumen fanden eine Entsprechung im Schlossgarten: Jasmin und Rosen rankten sich inzwischen an den Treillagen empor.[118] Friedrich Ludwig von Sckell, dessen Vater ab 1762 als Hofgärtner in Schwetzingen tätig war und der 1777 ebenfalls als Hofgärtner angestellt wurde, ordnet diese Sorten in seinen 1818 publizierten *Beiträgen zur bildenden Gartenkunst* Gemütern zu, «die die Welt noch nie betrübte und die ein beständiger Frohsinn beglückt», kurz, Menschen, die geradewegs der komischen Oper entsprungen zu sein scheinen.[119]
Auch das Bild der während der 1770er-Jahre auf der Opernbühne dargestellten Gärten zeichnete sich durch die erwähnte Bandbreite an Gestaltungmerkmalen aus, welche sich unterschiedlichen ästhetischen Strömungen zuordnen lassen und sich darüber hinaus durch die jeweilige Inanspruchnahme unterschieden. Neben einer Nutzgartenszenerie werden unterschiedliche Lustgartendekorationen bis hin zu hängenden Gärten gefordert, die als Orte der Begegnung, der Erinnerung, der Versöhnung sowie als in ihrer Schönheit überwältigende Räume in Szene gesetzt werden.
Mit *Zemira, e Azor* hält schliesslich der Landschaftsgarten Einzug auf der Opernbühne. Der in der Oper vorgesehene Einbezug felsiger und bewaldeter, ergo wilder Partien in den Garten des Zauberers Azor lässt sich mit de Pigages Anliegen vergleichen, in der realen Schwetzinger Gartenanlage zunehmend Partien zu realisieren, die «dans le style de la nature» gestaltet waren.[120] Die in Azors Garten ebenfalls präsente Grotte komme

118 Vgl. Reisinger 2008, S. 229.
119 Von Sckell 1818, S. 220. Zur Diskussion von von Sckells Einfluss auf die Schwetzinger Gartengestaltung vgl. Reisinger 2008, S. 115 f.
120 Zitiert nach Reisinger 2008, Anm. 57, S. 93.

im Garten laut Zedler die Aufgabe zu, die «Höhlen der Natur nach[zu]ahmen».[121] Landschaft und Wildnis avancierten demnach sowohl für die realen als auch für die fiktiven Gartenanlagen der Opernbühne gleichermassen zum Vorbild. Dabei folgt de Pigage dem Ideal der englischen Gärten, die Johann Georg Sulzer 1771 in seiner *Allgemeinen Theorie* als «Landschaften, darin keine Gattung der natürlichen Schönheit vermißt wird», charakterisiert.[122]

Indem die ausserhalb des Gartens gelegene Landschaft beziehungsweise die Wildnis zunehmend selbst im Garten repräsentiert werden sollte, beginnen auch die definitorischen Unterschiede der Naturzustände Wildnis – Landschaft – Garten allmählich zu verschwimmen. Gleichwohl scheint es für die Zeitgenossen nach wie vor wichtig gewesen zu sein, deren jeweilige Repräsentation identifizieren zu können und von den anderen Naturzuständen abzugrenzen. Nur so lässt sich erklären, dass die erwähnte ausgewogene Zusammensetzung von «sauvage», «champêtre» und «cultivé» gestalteten Gartenpartien als ausschlaggebend für die gelungene Anlage des Schwetzinger Gartens angesehen wurde.[123] An de Pigages Begriffswahl des «jardin sauvage» respektive der «plantages sauvages», mit der er einige Partien des Gartens beschreibt, tritt eine gewisse Paradoxie zutage, die mit dem Evozieren von künstlich angelegter Wildnis durch das Formen von Gartennatur einhergeht.[124] Dass auf der Opernbühne zeitgleich ebenfalls eine Zunahme an landschaftlich gestalteten Gärten festzustellen ist, war nicht allein dem Wandel in der Gartenästhetik geschuldet, sondern wurde auch in zeitgenössischen opernästhetischen Abhandlungen vehement gefordert. In der erweiterten Fassung von Francesco Algarottis *Saggio*, der 1763 in Italienisch herausgegeben wurde und 1769 in deutscher Übersetzung erschien, kritisiert der Autor die bühnendekorative Gestaltung von Gärten, die eine Regelmässigkeit aufwiesen, «die nur der Architectur eigenthümlich ist», und attestiert den englischen Gartenkünstlern das Vermögen, André Le Nôtre «bei weitem [zu] übertreffen».[125] Denn die englischen Gärten seien «nach dem Modell der Natur gepflanzt».[126] Darüber hinaus erkannte Algarotti auch in der chinesischen Gartenkunst diverse Vorzüge, weshalb er den Theatermalern nahelegt, «zu schönen Aussichten und Gärten, die auf dem Theater oft vorkommen, […] von dieser in solchen Dingen sehr sinnreichen Nation [China] manche schöne Idee [zu] borgen».[127] Die chinesischen Gärtner würden, Malern vergleichbar, bei der Anlage ihrer Gärten die «wilde Natur» zum Vorbild nehmen, weshalb diese einerseits durch Unregelmässigkeit, andererseits durch Mannigfaltigkeit ausgezeichnet seien sowie eine kunstvolle Mischung aus Natur und Kunst darstellen würden.

121 Zedler, Art. Lust-Garten, 1738, Sp. 1255.
122 Sulzer, Art. Gartenkunst, 1771, S. 424.
123 Etrennes palatines 1769, o. S.
124 Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel «Landschaftliche Gartengestaltung».
125 Algarotti 1769, S. 280, 281 f.
126 Ebd., S. 281.
127 Ebd., S. 280.

Bei den die szenische Ausgestaltung betreffenden Passagen in *Zemira, e Azor* orientierte sich Mattia Verazi, wie ich ausgeführt habe, erkennbar an der französischen Vorlage.[128] Anders verhält es sich bei seiner Konzeption einer Gartenanlage für die ebenfalls 1776 für die Mannheimer Bühne verfasste Azione comica per musica *Il finto spettro*. Verazi, der im Vorwort des Librettos angibt, dass die Idee zu diesem Thema ihren Ursprung im musikalischen Charakter «d'alcune delle più belle arie composte dal signor Paisello [sic]» in den komischen Opern *La Fraschetana* und *Le due Contesse* habe, hat die für die Handlung vorgesehenen Garten- und Parkentwürfe allem Anschein nach selbst ersonnen.[129] Zwar enthalten beide genannten Opern auch Gartendekorationen, diese fallen jedoch im Vergleich mit Verazis Schauplatzentwürfen wesentlich undifferenzierter aus und enthalten zum Teil andere räumliche Nuancierungen.[130]

Für *Il finto spettro* konzipiert Verazi vielfältig beschaffene Bereiche einer offenbar umfangreichen, an ein herrschaftliches Landhaus angrenzenden Gartenanlage. Zunächst wird ein dicht mit Laubbäumen und Büschen bestandener, schattiger Park gefordert, dann im Zusammenhang mit der Innenfassade des Landhauses ein «giardino». Die beim Landhaus befindlichen Bäder, «bagni», erscheinen bezogen auf die Darstellung eines weiteren, mit einer Architektur korrespondierenden Gartenabschnitts. In der letzten Gartendekoration steht ein mit Palmen versehener Parkabschnitt im Fokus, dessen Ausstattung detailliert beschrieben wird: Neben einem von Trauerzypressen umgebenen Grabdenkmal im Prospekt ist darin eine Urne wiedergegeben, die von einer Pyramide gekrönt wird. Letztere weist ein marmornes Basrelief auf, auf dem die verstorbene Gattin des Protagonisten wiedergegeben ist.

Die in *Il finto spettro* erfolgende Unterscheidung zwischen Park und Garten, deren mit Architekturen, namentlich den Bädern, korrespondierende Anordnung und die vielfältigen künstlerischen Ausstattungselemente weisen auffallende Parallelen zum damaligen Zustand der Schwetzinger Gartenanlage einschliesslich des kurfürstlichen Badhauses auf. Es ist dementsprechend davon auszugehen, dass die von de Pigage in Schwetzingen angestrebte naturnahe Ästhetik in Verazis Garten- und Parkfiktionen Resonanz fand.

Diese scheint sich darüber hinaus einigen der Besucher der Gartenanlage mitgeteilt zu haben. Gottfried von Rotenstein hebt in einem 1785 verfassten Brief insbesondere den «englischen Garten» hervor, in dem man «wilde Natur, die mannigfaltigste Gattungen von Bäumen in regellosen Parthien dicht neben einander gepflanzt, Wasserkanäle, und Teiche, einen schmalen Fußpfad, der sich wie ein Mäander in beständigen Krümmungen durch die Wildniß schlängelt», zu sehen bekomme.[131]

Abgesehen von dem Widerhall der Naturdarstellungen auf der Opernbühne lassen die im Musiktheater evozierten Landschaften und die sich darin abspielenden Handlungen allgemeine Bezüge zu den Aufenthaltsbedingungen im Schwetzinger Lustschloss und dessen Ausstattung erkennen. Verwiesen sei hier exemplarisch auf den Bereich des

128 Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel «Infragestellung und Erweiterung der herkömmlichen Lustgartens».

129 Verazi in Il finto spettro [1776], o. S. «Mit einigen der schönsten Arien von Herrn Paisello».

130 Vgl. auch Schraffl/Niubo 2017.

131 Rotenstein 1791, Brief vom 23. Mai 1785, S. 136.



Abb. 87: Ferdinand Kobell: Sommerlicher Tag, 1773.

Badhauses, Carl Theodors Refugium in der Nähe des Apollotempels. Auch in dem beim Badhaus gelegenen Perspektiv in der Grotte des Pavillon d'optique (siehe Abb. 71) erkannten Zeitgenossen eine vielfältig beschaffene Landschaft.[132] Die *Description* von 1789 erwähnt Berge, Wälder und Gewässer sowie Landhäuser, die auf dem Gemälde zu entdecken seien.

> Au bout d'une allée voutée on découvre par l'ouverture d'une grotte obscure des montagnes eloignées, des bois, des maisons de campagne, un grad [sic] lac & des Isles charmantes. C'est la l'effet d'une peinture qui représente tous ces objets avec toute l'illusion possible.[133]

Die aufgezählten Landschaftselemente ergeben eine vergleichsweise hohe Schnittmenge mit den beispielsweise in *Amor vincitore* genannten, sieht man vom See mit seinen Inseln ab. Dasselbe gilt für eines der sieben im Schreibzimmer des Badhauses befindlichen rustikalen Landschaftspaneele Ferdinand Kobells, mit deren Anfertigung

132 Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel «Landschaftliche Gartengestaltung».
133 Description 1789, S. 133.

der Kabinettlandschaftsmaler 1772 beauftragt wurde.[134] Die auf der linken Seite hoch aufragenden Felsen und der auf der rechten Seite angedeutete Wald auf der im Alkoven angebrachten Hirtenlandschaft (Abb. 87) erinnern ebenfalls an die Szenenanweisung der zwei Jahre darauf in Schwetzingen aufgeführten Azione teatrale *Amor vincitore* auf einen Text Mattia Verazis: «Verdeggiante collina in prospetto. Bosco da una parte; rupi con fontana rustica dall'altra.»
Die Kunsthistorikerin Margret Biedermann erkennt in der Komposition des Gemäldes selbst visuelle Bezüge zur Theaterbühne: «Der dekorativen Einrahmung folgt die räumliche Begrenzung durch Kulissenwände, der Aussicht oder Ansicht eine bühnenhafte Raumaufteilung.»[135] Es ist anzunehmen, dass die auf der Opernbühne belebte, im Zeichen von Frieden und Liebe stehende Landschaftsdarstellung nicht ohne Folge für die Rezeption der fast zeitgleich entstehenden Gemälde und des Landschaftsperspektivs hinter der Grotte blieb. Darüber hinaus findet sich auch das Motiv eines den Landschaftsausblick nach hinten abschliessenden Berges beziehungsweise eines Gebirges, das abgesehen von *Amor vincitore* auch in weiteren Szenenanweisungen enthalten ist, im Gemälde angedeutet.
Berge als Elemente der Landschaftsdekoration stellen im Vergleich zu der in den 1750er-Jahren beispielsweise in *Leucippo* geforderten Landschaft ein neues Motiv dar. Dem Ausblick in eine Landschaft, der in weiter Ferne durch ein Objekt begrenzt wird, scheint auch in Bezug auf die Wahrnehmung des Schlossgartens eine zunehmende Relevanz beigemessen worden zu sein. Die *Etrennes palatines* betonen die Möglichkeit, den Blick aus dem Garten in die umliegenden Wälder und Berge – gemeint ist vermutlich das Gebiet rund um die Heidelberger Kalmit – schweifen zu lassen: «[…] la vue s'echàppant [sic] au dehors sur l'horizon, perce au lointain jusqu'à des Forets & à des montagnes.»[136] Auch der Schriftsteller Wilhelm Heinse bemerkt im Juli 1780 die «bezaubernde […] Durchsicht», die der Schwetzinger Garten biete.[137]

Wirkungsdimensionen von «campagna ridente» und Garten

Der aus einem Garten in die Landschaft erfolgende Ausblick stellt dem Architekturtheoretiker Marc-Antoine Laugier ein wesentliches Kriterium für das Gelingen einer Gartenanlage dar. Mit ihm könne eine besondere Wirkung auf die Betrachtenden und ihre Empfindungen erzielt werden:

> Niemals wird man angenehme Gärten erhalten, wenn man nicht einen von Natur aus schönen Platz voller Heiterkeit wählt, mit Ausblick auf eine mit ländlichem Zauber erfüllte

134 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 172–178.
135 Biedermann 1973, S. 43.
136 Etrennes palatines 1769, o. S.
137 Wilhelm Heinse an Friedrich Heinrich Jacobi am 14. 7. 1782, in: Gleim 1806, S. 417.

> Landschaft, deren Betrachtung uns in eine sanfte, träumerische Stimmung versetzt, aus der uns herrlicher Seelenfrieden erwächst.[138]

Laugiers Beschreibung einer der Wirkungsdimensionen der Landschaft weckt erneut Assoziationen zur Schilderung der ländlichen Szenerie in *Amor vincitore*, in der die Betrachtung ihrer Umgebung bei der Protagonistin Empfindungen von Frieden, Zufriedenheit und Freude weckt.
Im Kontext weiterer Opern werden der Landschaft zusätzliche auf ihre Wirkung bezogene Eigenschaften wie «ridente», «lachend», oder «aperta», «offen», attribuiert. Anspielungen auf eine «lachende» oder «lustige» Gegend respektive eine «heitere» Insel finden sich von *L'isola disabitata* über *Le nozze d'Arianna* bis hin zur erwähnten, das Herz erheiternden, friedvollen Landschaft in *Amor vincitore*; nicht zuletzt wirkt auch auf Alcinas Zauberinsel «[t]utto ridente».[139] Damit greifen die Operntexte wesentliche Aspekte der Theorie zum Wirkungsspektrum von Landschaften in der Malerei auf, denen Leon Battista Alberti und Leonardo Paolo Giovio zufolge die Funktion zukomme, das Gemüt ihrer Betrachter zu erheitern. Auch Gerard de Lairesse geht in seinem *Groot Schilderboek* von 1707 davon aus, dass bei der Beschauung gelungener Landschaftsgemälde «die schwermüthigsten Sinnen hinlänglich Materie finden, ihren Kummer zu vertreiben».[140] Die Landschaftsmalerei wurde nicht zuletzt als probates Mittel angesehen, zur Entspannung und zum Vergnügen der Maler selbst beizutragen.[141]
Im Schwetzinger Umfeld wurde selbst der gemalten Miniaturlandschaft des Perspektivs beim Badhaus (siehe Abb. 71) eine vergleichbare Wirkung zugeschrieben. Die Schwarzburg-Rudolstädtischen Prinzen erkennen 1790 eine «offene und lachende Gegend» in der darauf wiedergegebenen Darstellung einer Auenlandschaft mit Laub- und Nadelbäumen, an deren Horizont sich eine Hügelkette erhebt und über die sich ein weiter blassrosa gefärbter Himmel wölbt.[142]
Die Ausstaffierung der ländlichen Szenen mit passenden Figuren, welche sowohl in den Gemälden unter anderem im kurfürstlichen Badhaus als auch auf der Opernbühne bei ihren Herden ruhend oder im Zusammenhang mit landwirtschaftlichen Betätigungen dargestellt wurden, können im Sinne der von Bourdieu in Anlehnung an Raymond Williams erläuterten «smiling perspectives» verstanden werden.[143]
Aber auch das Gesamtensemble der Schwetzinger Gartenanlage wurde mit denselben Attributen versehen, wie Charles Burneys Beschreibung nahelegt, der zufolge der Garten den «aufheiterndsten prächtigsten Anblick» gewährte.[144] Den vor einem Garten-

138 Laugier 1989, S. 185.
139 L'isola d'Alcina o. J., I, 1, S. 6. «Alles heiter.»
140 Lairesse 1729, S. 104.
141 Vgl. Noll 2012, S. 28.
142 Vgl. die Angaben im Kapitel «Landschaftliche Gartengestaltung». Unwesentlich scheint in unserem Zusammenhang, ob die auf dem Perspektiv wiedergegebene Landschaft einen erhofften Ausblick in die Zukunft oder aber eine idealisierte Rückschau in die Vergangenheit suggerierte. Vgl. die Interpretation des Wandgemäldes bei Förderer/Troll 2009, S. 69; Niedermeier 2009, S. 217.
143 Vgl. Bourdieu 1991, S. 31.
144 Vgl. Burney 1773, S. 75. Vgl. auch das Kapitel «Einführung».

prospekt gesungenen Schlusschor von *La contadina in corte* mit seinem überschwänglichen Lob der Wälder und der Liebe noch im Ohr, erhielten Burneys Eindrücke der in der Oper dargestellten ländlichen Szenerien sowie des Gartenausblicks durch den anschliessenden Spaziergang in der Umgebung des Gartens eine Fortsetzung. Seine Äusserung kann dementsprechend als beredtes Zeugnis dafür angesehen werden, in welcher Weise Opernstoffe und -handlungen ihren Beitrag zur Rezeption von Garten- und Landschaftseindrücken leisteten.

Der Garten als «sprechender» Prospekt und als Zone der Begegnung unterschiedlicher Stände

Die zunehmende Favorisierung von landschaftlichen Szenen im Garten und auf der Opernbühne war nicht allein ästhetischen Gesichtspunkten geschuldet. Das Streben nach mehr (stilisierter) Natürlichkeit und die gleichzeitig erfolgende Abkehr von allzu regelmässigen Gartenanlagen waren auch gesellschaftlich und politisch motiviert. Denn die Diskussion über unterschiedliche Gestaltungsstile bei Gartenanlagen ging einher mit gesellschaftlichen Implikationen, denen zufolge der englische Landschaftsgarten mit Freiheit, der «französische» Garten hingegen mit gesellschaftlichen Restriktionen und unnatürlichem Verhalten assoziiert wurde.[145] Laugier zieht in seinem *Essai sur l'architecture* entsprechende Parallelen zwischen der von ihm als übertrieben empfundenen Regelmässigkeit der Versailler Gärten und dem sozialen und gesellschaftlichen Verhalten seiner Zeit, namentlich «jene[n] Reden […], die voller Affektiertheit stecken, wo jede Wendung genau einstudiert und jeder Absatz abgewogen ist, wo alles abgezirkelt ist».[146] Das bei ihm, aber auch bei Algarotti in den Bereichen der Garten- und der Bühnendekorationskunst aufscheinende Votum für eine Ablösung der «Künstlichkeit» zugunsten einer Zuwendung zur «Natürlichkeit» in der Gartengestaltung verläuft dabei in etwa parallel mit dem Wunsch nach einem «natürlicheren» und empfindsameren Verhalten von Menschen auf dem gesellschaftlichen Parkett sowie auf der Theaterbühne.[147] Bestimmte Eigenschaften sowie das Verhalten einiger der Opernfiguren aus Opera buffa und Opéra comique bezogen ihr natürliches Erscheinungsbild sowie ihr unverstelltes, ergo tugendhaftes Verhalten auf ihre ländliche Herkunft sowie ihren Stand.[148] Für die in den komischen Opern und den Pastoralen auf dem Land agierenden Figuren galt demnach zunächst einmal die «Unschuldsvermutung».

Der Theaterbühne und den darauf Agierenden kam kein unwesentlicher Beitrag zu einer Neubewertung der dargestellten Naturzustände zu. In England setzten sich die neuen

145 Zur Gegenüberstellung von «französischem Garten» und «freier Landschaft» vgl. Hartmann 1981, S. 75–81.

146 Laugier 1989, S. 188.

147 Zu dem sich auf der Bühne vollziehenden Wandel und der damit einhergehenden Formung «neuer» Verhaltensideale und betreffend die Festlegung ideal männlicher und weiblicher Habitus vgl. die Arbeiten von Heeg 2000 und Hochholdinger-Reiterer 2014.

148 Explizit machen dies die Figuren Sandrina in *La contadina in corte* oder Angiolina in *L'amore artigiano*.

Ideale eines «improvement» der vorgefundenen Natur in der Gartenkunst zeitgleich mit David Garricks als «natürlicher» empfundenem Schauspielstil bereits in den 1740er-Jahren durch.[149] Während jedoch die Ideale der englischen Gartenmode in England auf der Bühne bereits parodiert wurden, unter anderem durch Garrick selbst, waren diese noch dabei, sich auf dem europäischen Kontinent zu etablieren.[150]
Als Metaphern für gesellschaftliches Verhalten und menschliches Empfinden erweisen sich nicht zuletzt bildkünstlerische Illustrationen von Naturzuständen als erhellend. Den Umbruch in den jeweiligen Zuschreibungen veranschaulicht ein Vergleich des Titelkupfers zu Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen* von 1728 und Daniel Nikolaus Chodowieckis Illustrationen zu den 1779 und 1780 im *Göttinger Taschenkalender* veröffentlichten «[n]atürliche[n] und affectierte[n] Handlungen des Lebens», kommentiert vom Herausgeber Georg Christoph Lichtenberg.[151] Die von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft* begleitende Druckgrafik illustriert das gesellschaftliche Auftreten des Lesers vor und nach der Lektüre am Beispiel einer Unterredung, bei der die «alte[n] Teutschen» den «jetzige[n] Teutschen» in einer Abbildung (Abb. 88) gegenübergestellt werden.
Während sich die gestrigen Deutschen angeregt vor einer Reihe bürgerlicher Häuser unterhalten, die direkt an eine spärlich mit Gras bewachsene Strasse angrenzen, kommunizieren die zeitgemässen Bürger formvollendet vor dem Hintergrund einer hochbarocken Arkadenarchitektur, vor der sich kunstvoll eingefasste, symmetrisch angelegte Broderieparterres erstrecken. Dem Ideal seiner Zeit entsprechend wird bei von Rohr einer regelmässigen, an architektonischen Prinzipien orientierten Kultivierung des Gartens der Vorzug gegeben. Fünfzig Jahre später gestaltet sich dasselbe Sujet der «Unterredung» (Abb. 89) bei Chodowiecki gänzlich anders.
Auch hier lassen die Illustrationen keinen Zweifel daran, welches gesellschaftliche Verhalten als angemessen und erstrebenswert empfunden wird. Die von einem exaltierten Affektausdruck begleitete Kommunikation eines Paares wird nun der inzwischen als übertrieben künstlich wahrgenommenen Umgebung einer heckenbegrenzten Baumreihe zugeordnet, die aus hochstämmigen Bäumen mit zurechtgestutzten Baumkronen gebildet wird, deren Zwischenräume passgenau durch kegelförmig beschnittene Gehölze ausgefüllt werden. Die Kongruenz von Bildhintergrund und alltäglicher «Szene» erläutert Lichtenberg mit den folgenden Worten: «In dem Schnitt der Hecke dieses Paradieses hat uns der Künstler eben dieselbe schöne Natur dargestellt, die dessen Bewohner belebt, sprächen sie nun noch überdas ein gebrochenes Französisch, so wäre die Scene vollkommen modern.»[152] Unweigerlich fühlt man sich bei den «französisch» konnotierten Gesprächsteilnehmern mit «ihren extremen, immer leicht verzerrten und an der Grenze zur Karikatur stehenden Ausformungen» an die «lächerlichen» Bewegungen des französischen Dieners Giacinto in *L'amore artigiano* erinnert, der seiner Herrin während der

149 Vgl. Nelle 2005, S. 104.
150 Vgl. ebd., S. 112 f.
151 Erxleben/Lichtenberg/Girtanner 1779. Vgl. hierzu auch Busch 1997.
152 Focke 1901, Tafel IV, S. 10.



Abb. 88: Titelkupfer zu Julius Bernhard von Rohrs Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen, *Berlin 1728, Ausschnitt.*

Toilette eine Hirtenszene vorstellt.[153] Nicht von ungefähr ordnet Lichtenberg die Gesten der Dame mit dem eindrücklichen Kopfputz auch einer Opernrolle zu.[154]
Die als natürlich dargestellte Unterredung zwischen «Deutschen» hingegen wird im Umfeld eines alten Laubbaums, möglicherweise einer Buche oder Eiche, verortet, dessen umfangreicher Stamm nicht an der Richtschnur entlanggewachsen scheint. Vervollständigt wird der landschaftliche Eindruck des Bildes durch unregelmässig platzierte Gebüsche und Gewächse.
Auch wenn die vermittelten Inhalte ihrer Zeit entsprechend andere sind, verfolgen Rohr und Chodowiecki mit der Einbettung einer alltäglichen Gesprächssituation in eine Natur- und Gartenszenerie beide das Ziel, den Hintergrund «sprechen» zu lassen. Ohne die im Vordergrund dargestellten Handlungen und die Gestik der Figuren sowie die jeweiligen Gegenstücke dürfte den Betrachtenden eine wertende Interpretation schwerfallen. Erst die zusammenführende Betrachtung von Hinter- und Vordergrund übermittelt die Aussage des jeweiligen Bildes, die Gegenüberstellung von abgelehntem

153 Heeg 2000, S. 160.
154 Vgl. ebd., S. 161.



Abb. 89: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Die Unterredung, 1779.

und erwünschtem Verhalten in den jeweiligen Darstellungen erübrigt jeden Zweifel an deren Aussage. Eine vergleichbare Situation ist für die Naturszenerien auf der Opernbühne gegeben, deren Deutung erst vermittels eines Abgleichs mit der darin stattfindenden Handlung möglich wird. Bemerkenswert scheint mir, dass die Dichotomie von «[n]atürliche[m] und affectierte[m]» Handeln auch in Bezug auf die Spielweise der Darstellerinnen und Darsteller zunehmend benannt wird. So gibt Verazi in einer seiner zahlreichen Szenenanweisungen für die Oper *Il finto spettro* an, dass zwei der Protagonisten denselben Text auf unterschiedliche Art und Weise zu verkörpern haben: mit einer «sorpresa naturale» auf der einen Seite, «con affettazione, e caricatura» auf der anderen.[155]

Dass es auch für die Regenten ratsam war, sich vor einem dem Zeitgeschmack entsprechenden, mit aufgeklärten Werten assoziierten Gartenprospekt zu präsentieren, verdeutlicht erneut Schillers Charakterisierung unterschiedlicher Gartenbereiche in

155 Il finto spettro [1776], I, 9, S. 41. «Natürliche Überraschung»; «mit Verstellung und karikierendem Charakter».

seinem *Don Karlos*-Fragment.[156] Wenn Königin Elisabeth die von König Philipp II. geschaffene Gartenanlage von Aranjuez kritisiert, hinterfragt sie damit implizit seine aus ihrer Sicht überholte Art der Hofhaltung. Mit Langeweile assoziiert sie Anordnung und geregelten Wuchs der Bäume, wenn sie «die glatten Buchenwände, / der Bäume banges Zeremoniell, / die starr und steif und zierlich wie sein [Philipps II.] Hof, / in trauriger Parade um mich gähnen», zur Sprache bringt.[157] Elisabeths «Einsiedelei im Garten zu Aranjuez» dagegen wird der Regularität als Ort gegenübergestellt, an den sich «die Natur vor den Verfolgungen der Kunst geflüchtet» habe und an dem sie ihren königlichen Rang vergessen könne.[158] Der Infant tritt im ersten Akt vor dem «angenehme[n] Prospekt von Orangenalleen, Boskagen, Statuen, Urnen, und springenden Wassern» auf – augenscheinlich vor der Sonnenseite derselben barocken Gartenanlage, die von Elisabeth kritisiert wird.[159]

Die sowohl bei Rohr als auch bei Chodowiecki gewählte Darstellungsweise eines Vorher-Nachher entspricht in Schillers *Don Karlos*, aber auch in der Schwetzinger Gartenanlage dem Nebeneinander eines «alten» und eines «zeitgemässen» Gestaltungsstils im selben Garten.[160] Für Friedrich Schiller, der sich als Sohn eines Gartenintendanten über seine dramatische Dichtung hinaus intensiv mit der Gartenkunst auseinandersetzte, war aber nicht das Nebeneinander unterschiedlicher Gartenstile die Lösung, sondern er suchte auch für die deutsche Gartenkunst einen der Dramatik vergleichbaren Mittelweg zwischen der durch Regelhaftigkeit gekennzeichneten französischen und der mehr fantastischen Art der englischen Gartengestaltung.[161] Die Charakterisierung unterschiedlicher Gartenbereiche samt den sich darin aufhaltenden Personen veranschaulicht, dass es für die öffentliche Wahrnehmung der Regenten und die Einschätzung ihrer Gesinnung eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, in welchem Bereich und vor welcher Kulisse des Gartens sie sich öffentlich zeigten oder porträtieren liessen. Je grösser die Varianz der Garten- und Landschaftsszenerien sowohl auf der kurpfälzischen Opernbühne als auch im Bereich der Gartenanlage war, desto eher dürfte auch Carl Theodor als für aufgeklärte Gedanken aufgeschlossener Regent wahrgenommen worden sein.

Gärten, zunehmend aber auch Landschaften dienen von *L'amore artigiano* über *La contadina in corte*, *Amor vincitore* bis hin zu *La festa della rosa* als Orte, an denen sich unterschiedliche Interessenparteien versöhnen und unterschiedlichen Ständen die Möglichkeit der Begegnung gegeben wird. Auch wenn der Besitz der Gärten durchwegs der vornehmen Gesellschaft zugeordnet wird, finden die Figuren darin zu

156 Vgl. Tabarasi 2007, S. 327.
157 Schiller 1785, I, 3, S. 135.
158 Ebd., S. 134. Friedrich Walter versteht den Hinweis auf Elisabeths Einsiedelei als Anspielung auf Carl Theodors Badhausanlage. Vgl. Walter 1921, o. S.
159 Schiller 1785, I, 1, S. 101.
160 Friedrich Walter geht sogar davon aus, dass der Schwetzinger Schlossgarten Friedrich Schiller für sein 1785 veröffentlichtes *Don Karlos*-Fragment diente. Vgl. Walter 1921, o. S. (die Seiten der Zeitung sind beschnitten). Vgl. hierzu auch Martin 1933, S. 174; Stahl 1940, S. 278.
161 Vgl. dazu Tabarasi 2007, S. 326–332.

einer (vorübergehenden) Überwindung der etablierten Ordnung zusammen, wie Wye J. Allanbrook bezogen auf den Garten in Mozarts *Figaro* festgestellt hat:

> The very unreality of this green world [the imaginary garden of the pastoral] is a guarantee of its possibility: it is merely a state of mind, called into being by a tacit understanding and defined by a nostalgic and otherworldly musical gesture. Its shelter is substantial precisely because it can coexist with the harsher realities of the daylight world.[162]

Implizit können die in den Opern dargebotenen Garten- und Landschaftsszenerien, die eine Handlung mit einem Tableau der Versöhnung, der Zusammenführung der Stände sowie mit der Aussicht auf eine glücklichere Zukunft beenden, auch als Anregungen für die Gestaltung von Volksgärten verstanden werden. Deren Zweck bestand laut von Sckells *Beiträgen* darin, «daß sie den Menschen […] zum traulichen und geselligen Umgang und Annäherung aller Stände dienen, sie sich im Schooße der schönen Natur begegnen».[163] Erneut sei hier auf das Beispiel *La festa della rosa* verwiesen, das zwei der wesentlichen Kriterien erfüllt, die von Sckell in Bezug auf die ästhetische Gestaltung und den gesellschaftlichen Zweck des Volksgartens formulierte: Durch die in der Szenenanweisung suggerierte Hintereinanderstaffelung eines temporären Gartens und der Landschaft werden «die äußern Landschaften herein» gerufen, um dem Garten zu einem vollendeten Erscheinungsbild zu verhelfen.[164] Eine buchstäbliche Umsetzung erfuhr dieses Hereinrufen der Natur beispielsweise in *La contadina in corte*, indem das Ensemble in der letzten Szene aus dem Garten heraus ein Lob der Wälder anstimmt. Zum anderen wird die für die Volksgärten geforderte «Mitte zwischen den fürstlichen Prunkgärten und ihren Parks» getroffen, in der der Garten beispielsweise in *La festa della rosa* durch eine Anordnung der mobilen aus pflanzlichem Material gebildeten Bögen ephemer vor einem Landschaftsprospekt entsteht.[165]
Die sich in einem Park bewegenden Besucher vergleicht Thomas Whately in seinen 1770 erschienenen *Observations on Modern Gardening* mit den Figuren eines Theaterstücks, die den Garten selbst in eine «dramatic representation» verwandeln würden.[166] Dementsprechend erscheint es als notwendige Konsequenz, dass der Schwetzinger Schlossgarten, nachdem der Gartenraum auf der kurpfälzischen Musiktheaterbühne wiederholt als Begegnungsort unterschiedlicher Stände inszeniert worden war, schliesslich selbst als Begegnungsstätte zwischen dem Kurfürsten und seinen Untertanen dienen sollte. Anlass dafür bot die Genesung Carl Theodors von schwerer Krankheit im Sommer 1775, die mit einem öffentlichen Fest im Schlossgarten begangen wurde. Einer der Höhepunkte des Festes bestand in der Aufführung der Azione teatrale *L'Arcadia conservata*, die das Verhältnis zwischen Fürst und Untertanen verhandelt.

162 Allanbrook 1993, S. 92.
163 Von Sckell 1818, S. 217.
164 Ebd., S. 221.
165 Ebd., S. 218.
166 Zitiert nach Oostveldt 2011, S. 168.

6 Der Schwetzinger Schlossgarten als Theater- und Festraum im Sommer 1775

«Jamais le concours de monde n'a été si grand à Schwetzingen qu'à l'occasion de cette Fête», berichtet Minister Heinrich Anton von Beckers an den kurpfälzischen Vertreter in Berlin, Johann Caspar von Schlipp.[1] Anlässlich der Genesung Carl Theodors von schwerer Krankheit wurde am 25. Juni 1775 ein Fest im Schwetzinger Schlossgarten veranstaltet, zu dem auch die Untertanen Zutritt hatten.[2] Das Heckentheater beim Apollotempel wurde in diesem Rahmen erstmals bespielt mit Mattia Verazis Azione teatrale *L'Arcadia conservata* mit Musik von Niccolò Jommelli und Ignaz Holzbauer.[3]
In über 200 Kutschen reisten Gäste aus Mannheim, Heidelberg, Speyer und Worms zu dem Ereignis an. Aufgrund des grossen Andrangs mussten die Schwetzinger Gasthäuser ihre Gäste teilweise auf den Treppen davor bewirten.[4] Auch die aus Oggersheim angereiste Kurfürstin und ihre Schwester Maria Anna wohnten dem Fest bei, dessen einzelne Programmpunkte von von Beckers folgendermassen skizziert wurden:

> [Une] petite Pièce italienne analogue à cet heureux événement […] s'est jouée en plein air sur un Théatre de verdure au pied du Temple d'Apollon, et le soir on a illuminé la Maison des Bains, ainsi que les Berceaux et les allées ÿ aboutissantes; ce qui formoit un coup d'œil des plus agréables.[5]

Ausserdem sollte dem sächsischen Gesandtschaftssekretär «Zapffe» zufolge im Anschluss an die Aufführung im Badhaus soupiert und dieser Bereich des Gartens

1 Heinrich Anton Freiherr von Beckers am 26. 6. 1775, D-Mhsa, Bayer. Gesandtschaft Berlin 154, o. S.
2 Auszüge aus diesem Kapitel wurden bereits publiziert. Vgl. Langewitz 2012; Langewitz 2013. Erwähnung findet die Aufführung ausserdem in Heber 1986, S. 489, sowie in Wagner 2004; Spannagel 2007.
3 L'Arcadia conservata o. J.; Das errettete Arkadien o. J., S. [3]. In Anlehnung an Rudolf Meyer geht Ralf Richard Wagner von einer zweiten Aufführung von *L'Arcadia conservata* aus. Diese habe am 28. Juni stattgefunden. Dies scheint mir aus zwei Gründen recht unwahrscheinlich. Zum einen bringt Meyer, der sich seinerseits auf einen angeblichen Eintrag im heute nicht mehr vorhandenen Buch des Hoffouriers stützt, die Daten durcheinander – einmal schreibt er von einer Aufführung am 25. Juli, dann von einer am 28. Juni –, zum anderen ist in der Abschrift des hazardschen Fourierbuchs, die Friedrich Walter für musiktheatrale Aufführungen in den Jahren 1769–1778 anfertigte, lediglich die Aufführung vom 25. Juni vermerkt, die mit den Angaben von Zapffe und von Beckers übereinstimmt. Vgl. Wagner 2004, S. 54; Meyer 1934, S. 209. Vgl. Walters Abschrift in DE-Mh40, NL FW, Nr. 457.
4 Vgl. Wagner 2004, S. 53.
5 Von Beckers am 26. 6. 1775, D-Mhsa, Bayer. Gesandtschaft Berlin 154, o. S.

illuminiert werden.[6] Beendet wurde das Fest mit einem öffentlichen Ball und einem Feuerwerk. «Zapffe» berichtet ausserdem, dass das Fest unter dem ständigen Jubel des Volkes bis tief in die Nacht gedauert habe.[7] Demnach avancierte der Schwetzinger Garten im Rahmen des Genesungsfestes tatsächlich zum Begegnungsraum unterschiedlicher Stände und überführte damit ein bisher lediglich auf der Opernbühne vorgestelltes Szenario in die Realität.

Die Darstellung der Opern sowie des zeitgenössischen Diskurses über den Aussagewert unterschiedlicher Naturzustände im vorangehenden Kapitel haben gezeigt, dass zunehmend wichtiger wurde, vor welcher natürlichen Kulisse der Fürst inszeniert und die Begegnungen zwischen unterschiedlichen Ständen verortet wurden. Vor diesem Hintergrund erweist sich auch die Ortswahl für das grösstenteils im Orangerieboskett abgehaltene Gartenfest als kluger Schachzug. Das Orangerieboskett wurde von de Pigage nicht nur zu den angenehmsten und besonders sorgfältig geplanten Partien der gesamten Anlage gezählt, sondern gehörte zugleich der Zone des Gartens an, an die sich im Westen die «wild» gestalteten Partien anschliessen sollten.[8] Als sinnstiftend kann zudem die Ortswahl für das an die Aufführung anschliessende Festmahl angesehen werden, das in dem unmittelbar an das Orangerieboskett mit dem Gartentheater und dem Apollotempel angrenzenden Bereich des Badhauses (Abb. 90) abgehalten wurde. Vermittels der Festdramaturgie wurde die Aufmerksamkeit der Festbesucher auf diejenigen Abschnitte im Schlossgarten gelenkt, die eindeutig mit der Person des Kurfürsten in Verbindung gebracht werden konnten. Der dem Gartentheater als gebauter Prospekt dienende Apollotempel verwies auf die Carl Theodor zugeschriebenen Verdienste im Bereich der Künste und Wissenschaften. Für die Aufführung auf dem Heckentheater musste die Proszeniumsarchitektur in Form von provisorischen Modellen aus Stein und Treillagen extra angefertigt werden.[9] Demnach muss es dem für das Fest verantwortlichen Intendanten, Nicolas Graf von Portia, der vermutlich in Absprache mit Carl Theodor handelte, ein wichtiges Anliegen gewesen sein, die Aufführung just dort erfolgen zu lassen.[10] Mit dem nach der Aufführung aufgesuchten Badhaus wurde zudem der Ort symbolisiert, an dem der Kurfürst in naturnaher Umgebung, abseits vom Treiben im Schloss, den Habitus eines «Privatmanns» pflegte.[11] Von Beckers zufolge wurden sowohl das Badhaus, die dort befindlichen, aus Treillagen gebildeten Laubengänge, von denen einer unter anderem auf das Perspektiv im Pavillon d'optique zulief, als

6 «La piece *[L'Arcadia conservata]* finie, la Cour soupera dans la salle des bains à une table de 14 Couverts, et independamment de celle là, il y en aura encore deux autres chacune de 50 personnes. Cette partie du jardin sera illuminée, et la fête doit finir par un Bal et un feu d'Artifice.» Zapffe am 24. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 124v.

7 Zapffe am 1. 7. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 129 r–v.

8 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel «Überarbeitung, Erweiterung und Ausstattung des Gartens ab 1761».

9 Zum Zustand des Heckentheaters im Sommer der Aufführung vgl. Zapffe am 24. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 124r. Vgl. Heber 1986, S. 489.

10 Als Zeichen seiner Anerkennung schenkte der Kurfürst dem Intendanten am Morgen nach dem Fest eine vergoldete «Tabatière». Vgl. Zapffe am 1. 7. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 129v. Vgl. Martin 1933, S. 149.

11 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel «Der Kurfürst als ‹vornehmster Particulier› auf dem Lande».

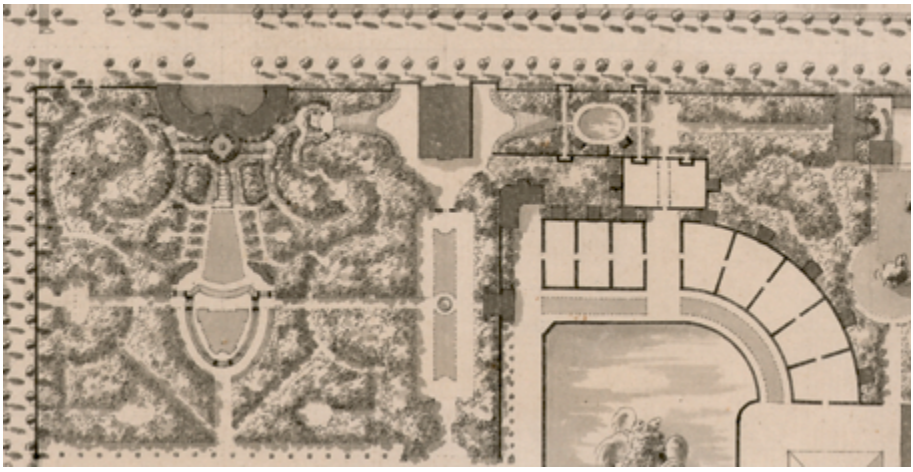


Abb. 90: Nicolas de Pigage: Gartenplan Schwetzingen, 1783, Ausschnitt: Orangerieboskett mit Gartentheater und Apollotempel, Badhausbereich, oberer Abschnitt der Menagerie.

auch die auf das Badhaus zuführenden Alleen beleuchtet.[12] So konnte der 1775 bereits fertiggestellte Badhausgarten samt dem darin befindlichen Perspektiv im Rahmen des Festes buchstäblich ins rechte Licht gerückt werden.[13]
Der für die Illumination Verantwortliche war kein Geringerer als Hoftheaterarchitekt Lorenzo Quaglio, unter dessen Leitung die genannten Bereiche offenbar so überzeugend beleuchtet wurden, dass der Kurfürst ihn mit einer Gratifikation bedachte.[14]

Die bedrohte und gerettete Kurpfalz als Vorbild für Mattia Verazis *L'Arcadia conservata*

Hoflibrettist Mattia Verazi übertrug das anlassgebende Ereignis von Krankheit und Genesung des Kurfürsten so anschaulich in die Handlung seiner Azione teatrale *L'Arcadia conservata*, dass diese als «allegorique à la Convalescence d'Électeur» verstanden wurde.[15] Tatsächlich lässt der dramaturgische Aufbau der Handlung keinen Zweifel daran, dass sich Verazis neun Szenen umfassende Azione teatrale am Verlauf von Erkrankung und Genesung Carl Theodors orientierte.

12 Zum Plan der Badhausanlage und zu den treillagierten Bogengängen im Bereich des Badhauses vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 62–68.
13 Zu den Baudaten des Badhausgartens und des Perspektivs vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 250, 271.
14 Lorenzo Quaglio erhielt am Jahresende für seine Illumination eine Gratifikation von Carl Theodor. Vgl. Pelker, Chronologie, 2004, S. 403.
15 Zapffe am 24. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 124v.

Im Frühjahr 1775 grassierte in Mannheim und Umgebung eine «epidemische Angina», die «wenige Familien […] ohne Sterbfall» liess.[16] Auch der Kurfürst blieb nicht verschont und zwischenzeitlich gab sein Zustand Anlass, um sein Leben zu bangen. Als Carl Theodor Kommunion und letzte Ölung verlangte, glaubten einige, er befinde sich im Todeskampf, andere, er sei bereits gestorben.[17] Gemeinsam mit dem Kurfürsten galt auch das Wohl des Staates als gefährdet, denn man fürchtete, dass sein Tod einen Erbfolgekrieg auslösen würde.[18] Um das befürchtete Unheil abzuwenden, veranstalteten die kurpfälzischen Untertanen Prozessionen und beteten in Mannheim über die Konfessionsgrenzen hinweg an vier aufeinanderfolgenden Tagen für Carl Theodor. Die dabei vergossenen Tränen galten als Liebesbeweis des Volkes gegenüber dem Kurfürsten.[19] In Schubarts *Deutscher Chronik* wurde das selbstlose Engagement der Bevölkerung öffentlich gewürdigt:

> Fast wäre dieß Land um seinen Seegen – um den besten, vortrefflichsten Fürsten gekommen. Es wütet seit einigen Wochen in Mannheim und dasiger Gegend ein bösartiger Friesel der schon vielen Menschen das Leben kostete. Auch Karl Theodor wurde von dieser Krankheit überfallen. Aber der Schutzgeist der Pfalz, der ihn von Gott erbat, und ein kniendes, betendes Volk um ihn her – riß den besten Fürsten wieder aus den Händen des Todes, und Karl Theodor lebt![20]

Mit der Genesung des Kurfürsten aber wandelte sich die «ganze Pfalz» in einen «Dankaltar, auf welchem Gott für die Erhaltung des besten Fürsten gedankt wird», wie es bei Schubart heisst.[21] In Schwetzingen beging man die Genesung mit dem für solche Anlässe obligatorischen «Te Deum laudamus», das in allen Kirchen des kurpfälzischen Staates wiederholt werden sollte.[22] Der Relevanz des Anlasses gemäss wirkte die gesamte Hofkapelle mit und nicht wie für die Sommerresidenz sonst üblich, nur ein Teil davon. Die Untertanen waren laut von Rohr verpflichtet, die Genesung ihres Regenten mit Dankesfesten und Dankgottesdiensten zu begehen.[23] Das hatte für die kurpfälzische Bevölkerung unter anderem zur Folge, dass die Veranstaltungskosten der

16 Stengel 1993, S. 78.
17 Zapffe am 3. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 107r–v.
18 Die Erbfolgeregelung zwischen Kurpfalz und Bayern gehörte zu den beherrschenden Themen der Reichspolitik in den 1770er-Jahren und war für die europäischen Grossmächte von grossem Interesse. Vgl. Aretin 1997, Bd. 3, S. 183–203, hier S. 183.
19 «La plûpart des gens, mêmes les plus poses [?], ont fondû en larmes; Preuve que se Prince est beaucoup aimé.» Zapffe am 3. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 107v.
20 47. Stück, 12. 6. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 369.
21 52. Stück, 29. 6. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. [4]10.
22 «[A]ujourd'hui on chante à la Paroisse d'ici le Te Deum avec toutte la musique de la Cour en action de grace de la Convalescence; La même devotion sera repetée dans touttes les Eglises des États de S. A. S. Ele.» Zapffe am 10. 6. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2828/1, fol. 114r–114v. Hervorhebung im Original. Zur Bedeutung des Te Deums am kurpfälzischen Hof siehe Pelker 1994, S. 30.
23 Vgl. Rohr 1733, S. 729 f.

in den unterschiedlichen kurpfälzischen Landesteilen abgehaltenen Feierlichkeiten auf sie abgewälzt wurden.[24]

Gleichwohl wurde die Anteilnahme des Volkes in besonderer Weise gewürdigt, wie beispielsweise die Schrift *Denkmal der Ehre und der Liebe seiner Unterthanen. Bei der Gelegenheit seiner Genesung von schwerer Krankheit* des ehemaligen Jesuiten Anton Klein veranschaulicht, der seit 1774 als «Professor der Weltweisheiten und schönen Künste» öffentliche Vorlesungen in Mannheim abhielt.[25] Auf Klein gehen mit grosser Wahrscheinlichkeit auch die Einträge in Schubarts *Deutscher Chronik* zurück, die sich auf Krankheit und Genesung des Kurfürsten bezogen.[26] Sein schriftliches Denkmal umfasst eine Ode und eine mit «Karl Theodor der Vatter des Vatterlandes» übertitelte Rede. Während er in der Ode die Krankheit mit einem «Ungeheuer» vergleicht, das nach dem Leben von Kurfürst und Vaterland trachtete, vergegenwärtigt er in der Rede die überstandene Krankheit des Kurfürsten und deren Auswirkung auf die Bevölkerung. Darüber hinaus widmet er sich einer idealisierenden Bestandsaufnahme der Regierungstätigkeit Carl Theodors und seiner Person. Seine Ausführungen geben auch einen Hinweis darauf, weshalb dem angeblich wahrheitsliebenden Volk im Rahmen der Ereignisse eine derart tragende Rolle zugeschrieben wurde. So eignet sich Klein dessen Stimme an, um dem Vorwurf der Heuchelei vorzubeugen:

> Sie [die Stimme des Volkes] urtheilet […] ohne Nachsicht, weil sie nicht kann bestochen werden; sie tadelt ohne Furcht, weil sie unter keiner Gewalt steht; sie lobet ohne Vergrösserung; weil sie sich nicht verblenden läßt; ja sie lobet selten genug; weil sie öfters ungerecht ist, und niemals schmeicheln kann.[27]

Von der Situation des Volks beziehungsweise der kurpfälzischen «Bürger» während und nach der Bedrohung des Kurfürsten durch Krankheit ausgehend, thematisiert Klein die Beziehung zwischen Regent und Volk und formuliert Werte eines erstrebenswerten Miteinanders. Klein zeichnet die Entwicklung nach, die sich von der Vereinsamung

24 Am 1. 7. 1775 berichtet Zapffe in einem verschlüsselten Schreiben, dass die Ausgaben für die Genesungsfeierlichkeiten von der Bevölkerung als Last empfunden wurden: «[M]ais les Sujêts ne sont rien moins qu'édifiés de ces réjouissances, dont les fraix leur tombent à charge, tandis que tous les Baillis s'enrichissent prodigieusement, et foulent les paysans […].» Zapffe am 1. 7. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628/1, fol. 129v–130r.

25 Klein, Denkmal, 1775; 54. Stück, 3. 10. 1774, in: Schubart 1975, S. 431. Anton Klein hielt ab 1774 öffentliche Vorlesungen. Die für ihn eingerichtete Professur der schönen Künste war der Oberaufsicht des Hofes unterstellt und unabhängig von jedem Lehrkörper. Zu seinen Schülern soll unter anderem Johann Baptist Verazi, Mattia Verazis Sohn und Übersetzer von *L'Arcadia conservata*, gehört haben. Vgl. Krükl 1901, S. 11 f., S. 23.

26 Dass Klein für den Herausgeber Schubart unter anderem die die Entwicklung der schönen Künste in der Kurpfalz betreffenden Beiträge schrieb, geht aus einem Schreiben Schubarts an Klein hervor: «Von Ihrer [Kleins] Gütigkeit aber erwart' ich von Zeit zu Zeit eine Nachricht vom Zustand der Literatur in der Pfalz, vorzügl. der schönen Künste – Musik, Mahlerei, Kupferstecherkunst, Baukunst, Bildhauerkunst und Tanzkunst. Ich werd' in meiner Chronik sogleich Gebrauch davon machen. Die Musik können Sie auslassen; ich will mich an meinen Freund *Cannabich* deßhalb wenden.» Schubart an Klein am 3. 10. 1774, in: Schubart 2006, Bd. 1, S. 242. Hervorhebung im Original.

27 Klein, Denkmal, 1775, S. 11.

und Verstummung der pfälzischen Bürger angesichts der gefährlichen Lage, in die der Kurfürst geraten war, bis hin zur «lauteste[n] Feierlichkeit» verfolgen lässt.[28]

> Die Nacht des Kummers, der verzehrenden Angst […] ist vorbei, und die Freude lacht uns am Himmel, wie die hervorkommende Sonne nach einem Sturmgewitter, das die Welt zu zertrümmern droht, oder wie der Tag, der schöner als alle Tage aus dem Schose des Allgültigen hervorgeht, und Kindern ihren Vatter zurückgiebt, die hochaufseufzend, oder erstummt mit gerungenen Händen um sein Leben zum Himmel jammerten.[29]

Als literarisches Vorbild für Kleins pittoreske Schilderung des bangenden Volkes lässt sich Christoph Martin Wielands Text für das Singspiel *Alceste* identifizieren. Sowohl das Singspiel als auch sein Verfasser wurden von Klein in besonderer Weise geschätzt. Mit folgenden Worten erinnert die Titelfigur ihren Gatten, König Admet, daran, wie sehr sein Volk sich um ihn gesorgt habe, und appelliert an sein Pflichtbewusstsein gegenüber seinen Untertanen: «Hast du kein Volk, daß dich anbetet? Hast / Du seine Thränen, seine Opfer, seine / Gelübde für dein Leben schon vergessen? / Vergessen, wie es schaarenweis mit bleichen / Gesichtern, mit empor um Hilfe / Gerungenen Armen deinen Vorhof füllte?»[30]
Opferbereitschaft seitens der kurpfälzischen Bürger und Selbstlosigkeit aufseiten des Kurfürsten sind Tugenden, auf die Klein besonders abhebt.[31] Nicht zuletzt schildert Klein die angeblich wechselseitig empfundene Liebe zwischen Kurfürst und Volk wortreich.[32] Unabhängig von ihrem Stand und Glück würden alle Bürger in dem zur Familie stilisierten Staat mit gleicher Intensität vom Kurfürsten, der «alle Menschen für Brüder» halte, geliebt.[33] Das liebevolle Miteinander von Herrscher und Untertanen wird von Klein zum besonderen Qualitätsmerkmal von Carl Theodors «Herrschaft der Liebe» erhoben, die dem kurpfälzischen Volk eine Art goldenes Zeitalter beschert habe.[34] Die «immerwirksame Liebe» der Kurfürsten, die als Antrieb aller seiner Handlungen fungiere, legitimiert demnach die Regierung dieses Herrschervaters, der für seine Familie das Beste will.[35] Durch die im Gegenzug in den Herzen seiner Untertanen gegenwärtige und gleichsam vererbbare Liebe könne Carl Theodor sich eines unvergänglichen Denkmals gewiss sein.

28 Ebd., S. 7.
29 Ebd., S. 9.
30 Alceste o. J., II, S. 28.
31 Vgl. Klein, Denkmal, 1775, S. 8.
32 Ebd., S. 18.
33 Ebd., S. 11.
34 Ebd., S. 13.
35 «Die Liebe, die er zu uns trägt, ist der Grund unserer Glückseligkeit, gleichwie sie der Grund seiner Gröse ist. […] Die Liebe unseres Fürsten ist eine immerwirksame Liebe, die alle seine übrigen grosen Eigenschaften und Tugenden zur Thätigkeit beseelet und anfeuert; ich sehe sie durch diese Triebfeder alle in Bewegung, alle beschäfftiget, uns zu beglücken.» Klein, Denkmal, 1775, S. 12, 20.

> Deine Ehre, groser Kuhrfürst, wird von Enkeln zu Enkeln fortgepflanzet werden. Den Ruhm derjenigen, die man Helden nennet, weil sie den Erdboden verwüsteten, wird die Zeit mit dem Staube ihrer Ehrensäulen verwehen; aber die Denkmäler deiner Liebe werden ewig dauern; weil sie in die Herzen deines Volkes eingegraben sind.[36]

Der Kurfürst selbst werde gleichzeitig divergierenden Rollen gerecht. Carl Theodor, der auch als Privatperson gelten könne, sei «Bürger und Regent zugleich, Beherrscher und Vatter, und ein ebenso grosser Menschenfreund als Fürst».[37]
Das hier anklingende besondere Rollenbild des Regenten, Betroffenheit und aufopfernde Anteilnahme durch das Volk angesichts der Not des Regenten, Bedrohung durch und Befreiung von einer äusseren Gefahr sind zentrale inhaltliche Motive der Handlung von *L'Arcadia conservata*, die Mattia Verazi jedoch in geografischer und historischer Ferne von der Kurpfalz anlegt.

Die Handlung von Mattia Verazis *L'Arcadia conservata*

Verazi erläutert im *Argomento*, dass ihm die Episode aus Vergils *Aeneis* zur Vorlage gedient habe, der zufolge Arkadierkönig Evandro die Stadt Troja noch vor der Zerstörung verlassen hatte und mit seinem Volk nach Italien ausgewandert war. Mit «unermessenen Schätzen» beladen, liess er sich dort in der fruchtbaren Gegend Latiums nieder und gründete an der Stelle, an der später Rom entstehen sollte, die Stadt Pallantea.[38] Auf Evandros Geheiss wurde die Stadt mit Tempeln und Altären ausgestattet und eine Festung auf dem Gipfel des Berges angelegt. Bei dem Versuch, das Lydier-Volk bei einer Revolte gegen seinen grausamen Herrscher Mezenzio zu unterstützen, geriet Evandro in dessen Gefangenschaft. Die Handlung endete damit, wie der von einer Gottheit befreite Evandro den «Thränen, und den Wünschen seiner treuen Unterthanen wieder zurückgegeben wurde».[39] In Form von Botenberichten werden die Geschehnisse rund um die Gefangennahme des Königs, die Bemühungen der Priester und Oberbefehlshaber sowie des Volkes auf der Bühne vergegenwärtigt.
Eröffnet wird die Handlung mit der Anrufung des Gottes von Delos durch den Hohepriester Apolls, Numante. Die Anwesenheit des Gottes im Tempel vermittelt sich akustisch und visuell dadurch, dass Donnerschläge ertönen und Blitze aus der Höhle unter dem Tempel schlagen. Vestapriesterin Carmenta deutet die Erscheinungen als schlechte Zeichen, da sie geträumt hat, dass die vestalische Flamme auf den Altären kurz vor dem Verlöschen sei und nur durch göttlichen Beistand erhalten werden könne. Von weitem vermeint sie die Seufzer des Volkes zu vernehmen. Ladone, der Oberbefehlshaber von Pallantea, berichtet davon, dass das zutiefst verunsicherte Volk beim Vestatempel Zuflucht gesucht habe, nachdem König Mezenzio gedroht habe, Evandro umzubringen, wenn sich die Stadt nicht sofort ergebe. Seine Tochter berichtet, dass die Untertanen zu jedem Opfer bereit seien. Der Apollopriester will jedoch weiterhin

36 Klein, Denkmal, 1775, S. 15.
37 Ebd., S. 26.
38 Das errettete Arkadien o. J., S. [5].
39 Ebd., S. [6].

auf die Kraft der Gebete setzen, die dann auch prompt erhört werden. Nachdem er von Pallas Athene befreit wurde, begibt sich Evandro in den Vestatempel. Die Protagonisten versammeln sich währenddessen samt den adligen Arkadiern und der Leibwache des Königs beim Apollotempel, um den Göttern für die Befreiung ihres Königs zu danken. Nachdem sich die im Tempel befindlichen Götter erneut durch «heiligen Donner» und einen Blitz angekündigt haben, treten Apollo und Pallas Athene mit einem Gefolge der arkadischen Waldgötter, «den Gottheiten der Bäche und Brunnen», zum Gesang des Chores aus der Höhle.[40] Im Ensemble vereint, danken die Protagonisten den Göttern und beklagen die Sterblichkeit des Königs. In der abschliessenden Ansprache ermahnt Numante das Volk, seinen König gut zu behandeln. Im Gegenzug werde dieser seinen Untertanen «viel glänzende Beweise der Liebe» zuteilwerden lassen und sein Vaterherz jedem öffnen.[41] Das gesamte Ensemble wünscht dem König neue Kraft und beschliesst, die Trübsal zu vergessen und fortan in Freude zu leben.

Auch bei Verazi wird das Unheil ähnlich wie in Kleins Denkmalschrift personifiziert: Die Rolle des die Krankheit symbolisierenden Ungeheuers bei Klein überträgt Verazi dem Tyrannen Mezenzio, der Evandro gefangen hält und mit dem Tod bedroht. Angefangen mit der Betroffenheit des Volkes, das Gott beziehungsweise die Götter ausdauernd und schliesslich mit Erfolg anfleht, das Leben ihres Herrschers zu verschonen, finden auch die wechselnden Affektzustände, die den Prozess von Erkrankung und Genesung begleiten – von Angst über Verzweiflung bis hin zu grosser Erleichterung und Dankbarkeit –, in der Azione teatrale ihren Niederschlag.

Indem Verazi den Schauplatz des in Lebensgefahr befindlichen Herrschers nach Latium verlegt und in mythische Vorzeiten entrückt, gelingt ihm nicht nur ein gewisse Abstraktion von den realen Ereignissen, sondern dies eröffnet ihm zugleich die Möglichkeit, implizit auf die ehrwürdige, bis in vorrömische Zeit verfolgbare pfälzische Geschichte anzuspielen. Dem gleichen Zweck dient, wie Martin Spannagel gezeigt hat, die Einführung des Palatins und der Stadt Pallantea als Umfeld des Geschehens, denn beide Namen sind mit dem Begriff der Pfalz in lateinischer Sprache verwandt.[42] Die Evandro zugeschriebene Stiftung von Tempeln und Altären kann auch als Anspielung auf Carl Theodors Ambitionen als Förderer der Künste (Apoll) und Wissenschaften (Minerva beziehungsweise Pallas Athene), unter anderem im Bereich der Akademiegründung, verstanden werden. Indem der Librettist einen mythologisch-antiken Stoff im Rahmen der Handlung sinnstiftend mit der Geschichte des Herrscherhauses verknüpft, betreibt er ein Stück weit die von Reinhard Strohm am Beispiel der Musiktheaterpraxis des Münchener Hofes herausgearbeitete «Identitätsbegründung» durch «Selbsthistorisierung».[43]

Die Herrscherfigur, der König Evandro, tritt kein einziges Mal auf die Bühne, sondern wird allein durch das repräsentiert, was die Protagonisten über sein Schicksal und die

40 Ebd., letzte Szene, S. 22.
41 Ebd., letzte Szene, S. 23.
42 Vgl. Spannagel 2007, S. 25.
43 Eine Aneignung der Antike über Opernaufführungen hat Reinhard Strohm für die am Münchner Hof zwischen 1680 und 1731 aufgeführten Opern nachgewiesen. Vgl. Strohm 2007.

sorgenvollen Reaktionen des Volkes darauf berichten. Die auf ihn verweisenden Äusserungen der Bühnenfiguren lassen die Zuschauer die Lücke, die durch sein Fehlen entsteht, umso deutlicher fühlen.[44] Gleichzeitig lassen sich die Tugenden des fiktiven Herrschers noch strahlender schildern, wenn diese nicht gleichzeitig durch seinen Darsteller verkörpert werden müssen.

Musikalische Aspekte Arkadiens

Die Komposition der Azione teatrale besteht im Wesentlichen aus bereits vorhandenen Musiknummern des 1774 verstorbenen und von Carl Theodor sehr geschätzten Komponisten Niccolò Jommelli sowie einer Arie von Ignaz Holzbauer, die in der Art eines «Pasticcio» neu zusammengestellt wurden.[45] Ein Grossteil der dabei verwendeten Szenen und Arien waren Ergebnis der Zusammenarbeit von Verazi und Jommelli, die von ihrer gemeinsamen Zeit am Hofe Herzog Carl Eugens bis zum Tod des Komponisten in engem freundschaftlichem Kontakt standen.[46] Die einzelnen Musiknummern wurden passend zum Kontext bearbeitet und erhielten teilweise neue Rezitative. Durch dieses Vorgehen konnte die Produktionszeit für das Verfassen von Text und Musik erheblich verkürzt werden.

Die von Holzbauer auf Verazis Text neu komponierte Bassarie Ladones ist dem Bangen eines Volkes um das Wohl seines Regenten gewidmet, wodurch auf den Aufführungsanlass Bezug genommen wird: «Des Todes trauriger Both / Erschüttert die Seelen der Stärksten: / Der Blick des Todes selbsten / Ist so schreckbar nicht. // Die grausamste aller Gefahren, / Das fürchterlichste der Uebel, / Ist für ein treues Volk / Seines Königs Gefahr.»[47]

Holzbauer vertont die Verse als *Dal-segno*-Arie mit zwei kontrastierenden Teilen. Der ausladende A-Teil, wahrscheinlich ein *Allegro*, steht in C-Dur und ist im 4/4-Takt gehalten (Notenbeispiel 7).

Die Instrumentierung der Arie mit Trompeten und Pauken hebt sie von den übrigen Musiknummern ab und vergegenwärtigt den König in strahlendem Klang. Gleichzeitig verweist das genannte Instrumentarium auf die Anwesenheit des Kurfürsten; sein Einsatz war auch am Mannheimer Hof wesentlich an die herrschaftliche Repräsentation gebunden.[48] Beispielsweise wurde Carl Theodors Erscheinen im Opernhaus von Trompeten- und Paukenschall begleitet und verlieh ihm im Zusammenklang mit Jubel

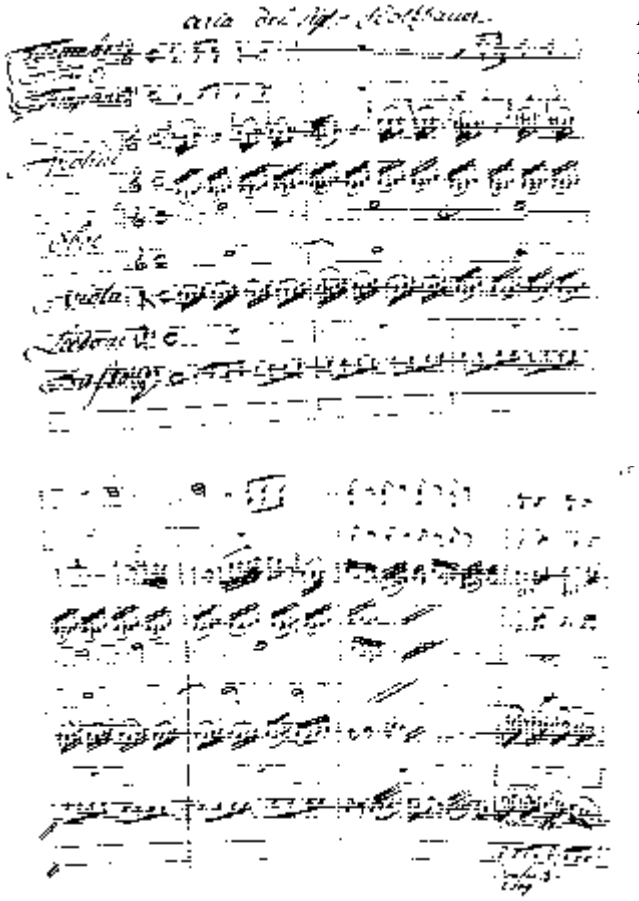
44 Zur produktiven Bedeutung der Lücke siehe Ernst 2000.

45 Jommelli/Holzbauer. An dieser Stelle gilt mein Dank Bärbel Pelker, die mich auf die Provenienz der verwendeten Arien und Szenen Jommellis hingewiesen hat.

46 Vgl. McClymonds 1980, S. 8.

47 Das errettete Arkadien o. J., S. 16. «Al funesto annunzio il core / Trema in seno a ogni alma forte: / Il sembiante della morte / Sì terribile non è. // D'ogni rischio il più crudele, / D'ogni male il mal peggiore / Per un popolo fedele / Il periglio del suo re.» L'Arcadia conservata o. J., S. 18.

48 Vgl. Schmid 1994. Da die Hofmusik über keine eigenen Trompeter und Paukisten verfügte, wurden diese bei Bedarf aus dem Stab des Obristhofmarschallamts rekrutiert, vgl. Pelker 2002, S. 23.



Notenbeispiel 7: Ignaz Holzbauer: L'Arcadia conservata*, Arie des Ladone, 4, T. 1–7.*

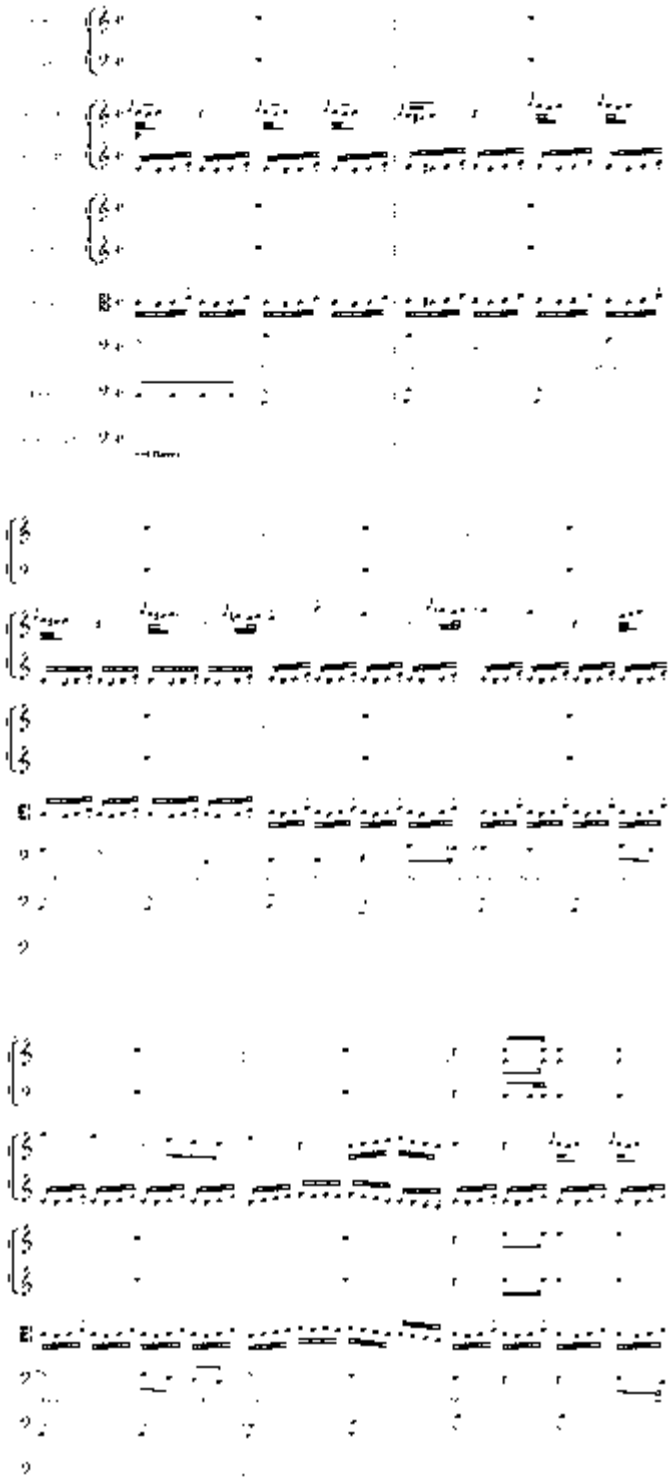
und Händeklatschen eine das Publikum überwältigende Kraft, wie ein Passus aus Schubarts *Deutscher Chronik* aus dem Aufführungsjahr von *L'Arcadia conservata* nahelegt:

> Als er [Carl Theodor] das erstemal wieder in der Oper erschien; so erhob sich von dem Parterre hinauf ein allgemeiner Jubel, der sich bald durch alle Bogen verbreitete, und mit einem freudigen Händeklatschen begleitet wurde. Dem Churfürsten glänzte die Freude über diesen Ausdruck des Vergnügens seiner getreuen Unterthanen im Gesichte, und das allgemeine Getöse, mit dem Lärmen der Paucken und Trompeten vermischt, machte den Auftritt feyerlich und rührend zugleich.[49]

49 18. Stück, 2. 3. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 140. 1775 wird der kurpfälzische Hof ausserdem mit sieben neuen Silbertrompeten aus der Werkstatt Haas in Augsburg beliefert. Vgl. Schmid 1994, S. 51 f.

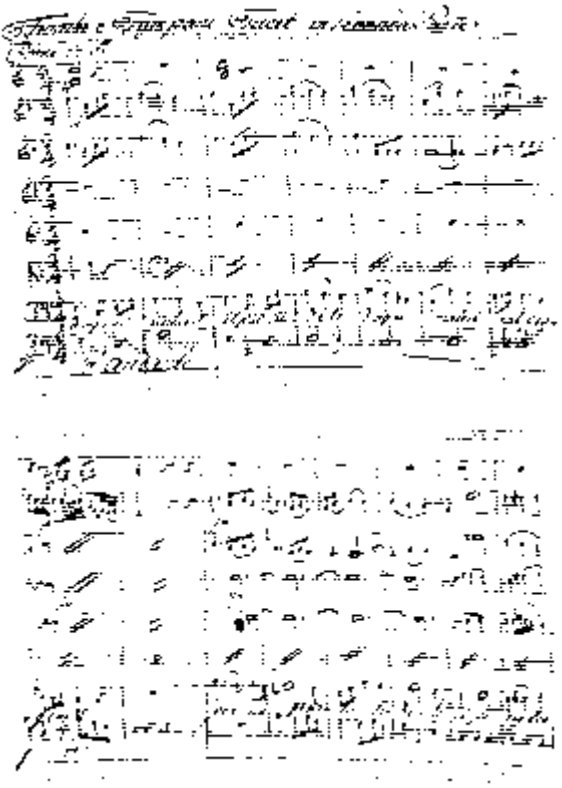
Im Vorspiel zu Ladones Arie sorgen kreisende Sechzehntelfiguren in den zweiten Geigen und Violen zu Beginn für einen zugleich schwelenden und drängenden Charakter (Notenbeispiel 7). Den weiteren Verlauf des A-Teils prägen starke dynamische Kontraste, abrupte Wechsel von *piano* nach *fortissimo* sowie *crescendi*. Die Stimme des Bassisten weist insbesondere während des A-Teils wiederholt grosse Intervallsprünge auf (Notenbeispiel 8).
Im B-Teil der Arie verleiht Holzbauer dem Bläserklang durch den Einsatz von Hörnern statt Trompeten und Pauken eine andere Färbung. Einhergehend mit der Tonart F-Dur, dem 3/4-Takt und der Tempobezeichnung *Andante* trägt ihr Klang wesentlich zu einer pastoralen Charakteristik bei (Notenbeispiel 9).
Die Gesangsstimme wird nun in kurzen, vier und zwei Takte umfassenden Phrasen und meist *unisono* mit einer der Violinen geführt. Abgesehen von den Reminiszenzen an den herrschaftlichen A-Teil mit punktierten Achtelwerten der Wiederholung des Wortes «Rè» in *forte* (Notenbeispiel 10) ist der zweite Teil grösstenteils in *piano* gehalten.[50]
Die mit der pastoralen Klangfärbung assoziierten Eigenschaften ländlicher Einfachheit, Aufrichtigkeit sowie ehrlicher Zuneigung werden so auf das um seinen König bangende Volk übertragbar. Ähnlich wie bei Klein wird hier die angeblich unbestechliche Stimme der Untertanen herangezogen, um die Wertschätzung ihres Königs glaubwürdig darzustellen.
Verazis dramaturgisch kluger Zug, den Bühnenherrscher nicht auftreten zu lassen, ermöglicht es dem Publikum, seine Aufmerksamkeit ganz auf den Kurfürsten auszurichten und die Evandro zugeschriebenen Tugenden direkt auf ihn zu übertragen. In den vom fiktiven arkadischen Volk zum Ausdruck gebrachten Sorgen konnten sie ausserdem ihr eigenes Bangen um das kurfürstliche Wohl erkennen. Nicht zuletzt entbindet das Nicht-auftreten-Lassen der Hauptfigur den Textdichter von der Pflicht, Evandros Begegnung mit seinen Untertanen darzustellen.
Den von Sorgen belasteten Protagonisten gelingt es erst nach Evandros Befreiung, die den Palatin umgebende Natur Arkadiens, die traditionellerweise mit der Vorstellung einer idealschönen Landschaft einhergeht, wieder wahrzunehmen. Dadurch ergibt sich erneut eine Parallele zu Kleins Schrift, in der es heisst, dass «alle Sorge, häusliche Kümmernisse, Privatzwistigkeiten, Armseligkeiten» durch die Gedanken an Carl Theodors Not «verschlungen» worden seien, dass den Untertanen ihre persönliche Situation und Umgebung als Nebensächlichkeit erschienen sei.[51] Der Dramaturgie der realen Ereignisse von der «stumme[n] Einsamkeit» bis hin zur «lauteste[n] Feierlichkeit» folgend, wählt Verazi eine Arie, in der Sabella die Freude über die Befreiung des Königs mit der Wiederkehr des Frühlings vergleicht.[52] Die Arie «Il pastor, se torna Aprile» ist Metastasios Dramma per musica *Semiramide* entnommen, das in einer Vertonung

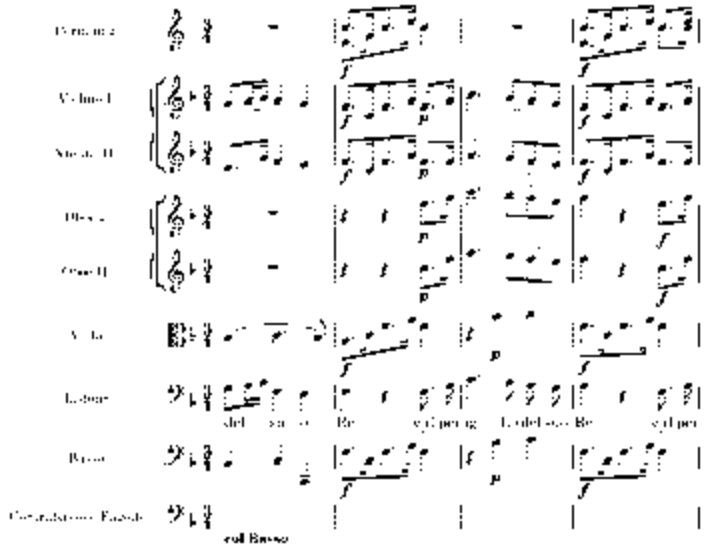
50 Der Text im Libretto und in der handschriftlichen Partitur variiert bei der Gross- und Kleinschreibung von «rè» beziehungsweise «Rè».
51 Klein, Denkmal, 1775, S. 39.
52 Ebd., S. [7].



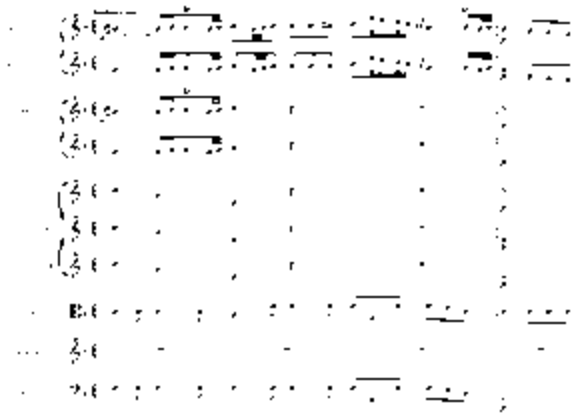
Notenbeispiel 8: Ignaz Holzbauer: L'Arcadia conservata, *Arie des Ladone, 4, T. 19–26.*

Notenbeispiel 9: Ignaz Holzbauer: L'Arcadia conservata, *Arie des Ladone, 4, T. 99–113.*





Notenbeispiel 10: Ignaz Holzbauer: L'Arcadia conservata, *Arie des Ladone, 4, Fanfarenmotiv auf «del suo Rè», T. 124–127.*



Notenbeispiel 11: Niccolò Jommelli: L'Arcadia conservata*, Arie der Sabella, 7, T. 1–4.*

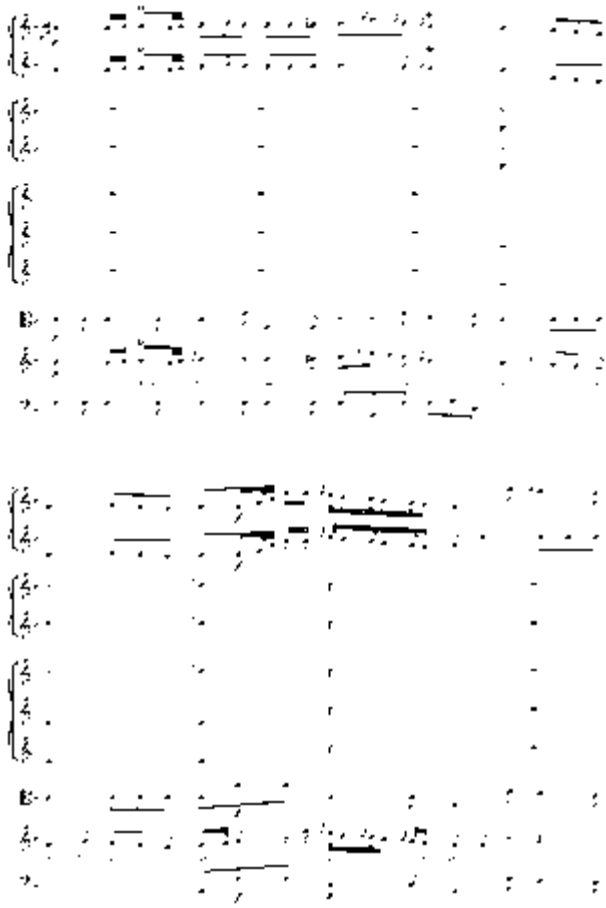
Jommellis als 1762 am württembergischen Hof Carl Eugens aufgeführt worden war.[53] Der A-Teil der Gleichnisarie thematisiert den Hirten, der, die trüben Tage vergessend, seine Herde ins Freie führt. «Wenn der junge Frühling wieder lachet, / Da vergißt der Hirt des Winters kalten Hauch, / Treibt die Heerde froh zu den bekannten Schatten, / Lehrt das Echo wieder seiner Flöte Lied.»[54] Über den in F-Dur und 6/8-Takt stehenden, mit der Tempobezeichnung *Andantino* versehenen A-Teil der Arie wird auf die im Text angesprochene pastorale Sphäre Bezug genommen (Notenbeispiele 11 und 12).
Korrespondiert im Arientext der Klang der Hirtenflöte mit der Umgebung, um eine wiederhergestellte Einheit zwischen Mensch und Natur zu vermitteln, übernehmen diesen Part in der Instrumentierung der Arie die Hörner und Oboen. Bemerkenswerterweise wird hier auch ein solistisches Horn eingesetzt, das oftmals parallel zu den Oboen oder der Singstimme geführt wird. Tonmalerische Qualitäten besitzt die Verwendung von Oboen und Solohorn als Echo der Gesangsstimme auf das Wort «risuonar» (Notenbeispiel 13).
Der mit der Tempobezeichnung *Andante* versehene, in B-Dur und 2/4-Takt gehaltene B-Teil der Arie beansprucht mit dem Bild des Seefahrers ein weiteres traditionelles Gleichnis der Opernbühne. Erst nachdem der Wind sich gelegt und das Meer sich beruhigt hat, hebt dieser wieder zu singen an.[55] Im Zusammenspiel mit der Musik und den gewählten Instrumenten bringt der Text die wiedererlangte Wahrnehmungsfähigkeit der Protagonisten für die Reize der Natur zum Ausdruck.

53 Semiramide 1762. Holger Schumacher hat mir dankenswerterweise die ihm vorliegende Librettoreproduktion zugänglich gemacht. Inzwischen ist ein Librettoscan online zugänglich.

54 Das errettete Arkadien o. J., S. 20. «Il pastor, se torna Aprile, / Non rammenta I giorni algenti. / Dall'ovile-all'ombre usate / Riconduce i bianchi armenti; / A l'avene abbandonate / Fa di nuovo risuonar.» L'Arcadia conservata o. J., S. 23.

55 «Il nocchier, placato il vento, / Più non teme, o si scolora; / Ma contento in sù la prora / Va cantando in faccia al mar.» L'Arcadia conservata o. J., S. 24.

Notenbeispiel 12:
Niccolò Jommelli:
L'Arcadia conservata,
Arie der Sabella, 7,
T. 38–44.



Notenbeispiel 13:
Niccolò Jommelli:
L'Arcadia conservata,
Arie der Sabella, 7,
T. 54–58.



Apollo- und Vestatempel innerhalb des Schauplatzes Natur

Wenn sich die arkadischen Gottheiten mit Pallas Athene und Apoll gegen Ende der Handlung «in schöner Ordnung um den Tempel her» aufstellen, wird auch die Ordnung Arkadiens buchstäblich wieder hergestellt.[56] Der dem Heckentheater als gebaute Prospektszenerie dienende Apollotempel avanciert damit zum Bestandteil eines Gemäldes, das sich den Zuschauern als *Tableau vivant* der Dankbarkeit vermittelt.[57] Im Rahmen der Handlung wird dessen durch de Pigage und Bildhauer Peter Anton von Verschaffelt als Parnass definierter Unterbau zum römischen Palatin umgedeutet:[58] «Der Schauplatz ist in den geheiligten Lorberwäldern Arkadiens, um den Tempel des Apollo, der auf der Spitze des Berges Palatinus über der Höhle des Orakels erbauet» ist.[59] Da die Aufführung der Azione teatrale während Carl Theodors Regentschaft als einzige auf dem Gartentheater realisiert wurde, dürfte der Eindruck, den Aufführung und Fest im Juni 1775 in der unmittelbaren Umgebung des Tempels bei den Gästen erweckt hatten, sich bei ihnen nachhaltig auf die weitere Rezeption des Tempels ausgewirkt haben. Dies entspricht der in Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* beschriebenen Intention, der zufolge Opernaufführungen ein geeignetes Mittel darstellen würden, um einem Regenten seine Pflichten und Verantwortung nachfühlbar vor Augen zu führen. Sulzer, der mit Anton Klein zudem einen erklärten Verehrer im Umfeld des kurpfälzischen Hofes besass, schreibt:

> Ich stelle mir vor, daß bei einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbesteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wolangeordnete und gut ausgeführte Oper gespielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürsten empfinden zu lassen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glükseligkeit der genießt, der ein wahrer Vater seines Volkes ist; und dann empfinde ich, daß der Eindruk, den sie auf ihn machen würde, so durchdringend seyn müsste, daß kein Tag seines künftigen Lebens kommen könnte, da er sich derselben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man sie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöschlich sind, und bey geringen Veranlaßungen sich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Mensche, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus seiner eigenen Erfahrung wissen.[60]

Auch wenn Sulzer angibt, dass der Eindruck einer gelungenen Opernaufführung andauernd auf seine Zuschauer wirke, führt er eine «geringe Veranlassung» ein,

56 Das errettete Arkadien o. J., letzte Szene, S. 22.

57 Insbesondere in Christian Cannabichs Ballettmusikkompositionen finden sich wiederholt effektvolle Pausen, um Tableaus herzustellen, die ein wesentliches Gestaltungsmerkmal von Laucherys Balletten waren. Vgl. Dahms 1994, S. 155.

58 Auf die Bedeutung des Unterbaus als Musenberg verweist die Bezeichnung der unterhalb des Apollotempels sich ergiessenden Fontäne als «Hipocrême [sic]». Vgl. eine von de Pigage verfasste und von von Verschaffelt gegengezeichnete «Spécification» vom 29. 8./4. 9. 1766, wiedergegeben in Heber 1986, S. 486 f.

59 Das errettete Arkadien o. J., S. [3].

60 Sulzer, Art. Oper, 1774, S. 850.

deren Aufgabe darin besteht, das Erlebte im Zuschauer aufzufrischen. Als Beispiel für eine solche Erinnerungsstütze nennt er, wie bereits angemerkt, eine Statue. Im Falle der spezifischen räumlichen Rahmenbedingungen des Schwetzinger Festes ist davon auszugehen, dass der Apollotempel die Rolle der «geringen Veranlassung» eines Denkmals übernehmen sollte. Genau so wird der Tempel zuletzt auch inszeniert, wenn einige aus Ladones Gefolge, der Leibwache und Soldaten im Rahmen des in der achten Szene gespielten Marsches «reiche Geschenke zum ewigen Denkmale der allgemeinen Dankbarkeit, und Erkänntlichkeit gegen den gütigen Gott» zum Tempel bringen.[61]

Die Umdeutung einer fürstlichen Gartenanlage zu arkadischen Gefilden im festlichen Kontext hatte Tradition. Sechs Jahre zuvor war im Zusammenhang mit den Parmenser Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Herzog Ferdinand von Bourbon mit Erzherzogin Maria Amalia von Österreich ein Bereich der königlichen Gartenanlage in Parma, des heutigen Giardino Ducale, als heilige Wälder Arkadiens deklariert worden.[62] Deren Ausstattung wird im Festbericht über die unter der Leitung des Architekten Ennemond Alexandre Petitot realisierte Festfolge detailliert beschrieben und sah neben einer Figurengruppe sowie Vasen, Statuen und rustikalen Altären auch einen gebauten Rundtempel in ruinösem Zustand vor, den Tempietto d'Arcadia. Die genannten Elemente sollten dazu beitragen, den betreffenden Gartenabschnitt «mehr wie ein Werk der Natur als der Kunst» erscheinen zu lassen.[63] Anblick und Murmeln eines Baches sowie das Rauschen einer Kaskade sorgten für eine passende Klangkulisse und leisteten einen Beitrag zur überzeugenden Nachbildung der mythischen Wälder.[64] Im Gegensatz zur Schwetzinger Auslegung Arkadiens dient die arkadische Kulisse in Parma der Veranstaltung einer «festa campestra», die wesentlich von adligen Schäferinnen initiiert wird, die hier das Stück *Le pastorelle d'Arcadia* zur Aufführung bringen. Dabei brachten sie ihr Anliegen zum Ausdruck, das Bild der «Pastorale Libertà, e del ritratto ridente, e grazioso di quelle Persone», wiederherzustellen, das in den vergeistigten Versammlungen der arkadischen Hirten nur allzu oft in Vergessenheit gerate.[65]

Ganz anders gestaltet sich die Verortung und Einbindung des Schwetzinger Apollotempels in die Handlung. Sein Bezirk wird ausschliesslich von den Priesterfiguren, den höchsten Repräsentanten der Stadt sowie dem Adel Arkadiens frequentiert. Diesem

61 L'Arcadia conservata 1775, Szene 8, S. 24. «[…] recano al tempio ricchi preziosi doni per monumento eterno della grata universal riconoscenza verso il benefico Nume.» Das errettete Arkadien 1775, Szene 8, S. 21.

62 Vgl. Gruber 1971; Descrizione delle feste celebrate in Parma 1769. Der Festbericht beinhaltet ausserdem mehrere Illustrationen der Festlokalitäten, unter anderem einen Grundriss des Arkadienbosketts sowie zwei Ansichten des festlichen Treibens aus zwei einander entgegengesetzten Perspektiven. Vgl. auch das Libretto Le pastorelle d'Arcadia 1769. Dieses beinhaltet abgesehen von einer Beschreibung auch die Texte der aufgeführten Kantaten.

63 «[…] che più che dell'arte, opera sembrasse della natura.» Le pastorelle d'Arcadia 1769, S. (9).

64 Vgl. die Rekonstruktion des Parmenser Schauplatzes in Mambrini 2006, S. 69.

65 Le pastorelle d'Arcadia 1769, S. (8). – «Pastorale Freiheit und die fröhliche und anmutige Darstellung jener Figuren.»

konkret vorhandenen und in Szene gesetzten Tempelbau steht ein lediglich der Imagination der Zuschauer überlassener Tempel der Vesta gegenüber. Er wird in der Azione teatrale zunächst als Zufluchtsort des besorgten Volkes eingeführt.

> Die Stadt, das ganze Reich ist aufrührisch. Ein jeder flieht zum Tempel der Vesta. Die betrübten Mütter, die traurigen Wittwen, das noch unmündige und das graue Alter füllen die Strasen mit Weinen und Wehklagen. Alles, alles flehet dich [Ladone] um das Heil des Königs an. Keiner ist unter allen, der sich nicht glücklich schätzte, sein Leben für das Leben des Königs hinzuopfern.[66]

Der Vestatempel ist zugleich auch der Ort, den der König unmittelbar nach seiner Befreiung aufsucht.[67] Demnach fungiert er als Begegnungsort für den Herrscher und seine Untertanen. Anders als die in der letzten Szene auftretenden Göttergestalten Apoll und Pallas Athene respektive Minerva, die über den Kontext des Stückes hinaus mit ihren Statuen und Tempeln im Schlossgarten präsent sind, wird die Göttin Vesta in der Azione teatrale lediglich durch die Priesterin Carmenta repräsentiert. Die «bereits von den Trojanern, als eine der vornehmsten Göttinnen, verehret[e]» Vesta galt als «Schützerin des römischen Staatsherds» und «Garantin des Fortbestandes von Rom».[68] Vestas für das Stück zentrale Rolle unterstreicht die staatstragende Bedeutung, die der Genesung Carl Theodors zugeschrieben wurde. Dadurch, dass der der Göttin geweihte Tempel im Handlungszusammenhang lediglich als imaginierter Schauplatz in Erscheinung tritt, ist er für das Publikum potenziell überall vorstellbar. Er fungiert als grundsätzlich positiv besetzter Raum als Stätte einer direkten Begegnung zwischen Herrscher und Untertanen ohne die vermittelnde Funktion des Adels respektive der Priester.
Wird die Figur des Königs Evandro mit dem im Publikum befindlichen Carl Theodor gleichgesetzt, dürften sich die übrigen Zuschauer in der Rolle des arkadischen Volkes wiederfinden. Dem im Schwetzinger Garten angelegten Zuschauerraum kommt damit eine dem fiktiven Vestatempel vergleichbare Funktion zu. Im Rahmen des Festes fungiert die das natürliche Theater umgebende Gartenzone als Umfeld, in dem die Begegnung zwischen dem ins Leben zurückgekehrten Herrscher und seinem Volk neu ausgehandelt wird.
Welchen Neuheitscharakter die hier suggerierte Realisierung einer direkten Begegnung zwischen Herrscher und Untertanen und damit einhergehend das Nebeneinander unterschiedlicher Stände im gesellschaftlichen Gefüge birgt, offenbart der Vergleich mit einem weiteren Genesungswerk, das gut zwanzig Jahre zuvor zur Aufführung gelangt war, die Pantomime allégorique *L'allégresse du jour*.[69] Auch in diesem 1754 von den französischen Schauspielern in Mannheim aufgeführten Stück verfehlen die Gebete des besorgten Volkes für die Genesung ihres Regenten ihre Wirkung nicht. Jedoch vermitteln die Angaben zur Inszenierung des Verhältnisses zwischen Regent und Volk vollkommen

66 Das errettete Arkadien o. J., 5, S. 17.
67 Vgl. ebd., 6, S. 19.
68 Hederich, Art. Vesta, 1770, Sp. 2452; Harrauer 2006, S. 559.
69 Vgl. Langewitz 2013.

anderes als in *L'Arcadia conservata*. Aufgrund der Entscheidung der Götter, Carl Theodor mit Unsterblichkeit zu segnen, gelangt dieser, symbolisiert durch sein Bildnis, in den Tempel der Unsterblichkeit (siehe Abb. 49). Darunter führen das Volk und die Götter auf der die Erde repräsentierenden Spielfläche Freudentänze auf. Die dadurch zum Ausdruck gebrachte Distanz zwischen profanem Volk und göttergleichem, unsterblichem Herrscher ist in der Gartentheateraufführung von 1775 aufgehoben. Die Sterblichkeit des Königs und die Endlichkeit seiner Regentschaft werden in der Azione teatrale ausdrücklich bedauert und in Kleins Denkmalschrift auch in Bezug auf Carl Theodor beklagt.[70]
Der an den beiden Genesungswerken zutage tretende Wandel in der Herrscherrepräsentation und -verortung spiegelt einen Aspekt des von Thomas Rahn nachgezeichneten Umbaus des Herrschaftszeremoniells «von der höfischen Machtdemonstration zum Volksfest».[71] Er konnte am Beispiel von Festbeschreibungen, die anlässlich von Fürstenhochzeiten verfasst wurden, ab Mitte der 1770er-Jahre das Bestreben nachweisen, dass die zuvor durch die Erregung von Furcht und Ehrfurcht herbeigeführte Distanzierung der Herrscher vom Volk durch die Darstellung von Nähe abgelöst werden sollte. Darüber hinaus wurde das Potenzial der Identifikation der Bürger mit ihren Regenten über die angeblich geteilte bürgerliche Tugend des Familiensinns erhöht. Das tatsächliche Verhältnis zwischen Herrscher und Untertanen habe sich dadurch jedoch nicht nachhaltig geändert, sondern lediglich die herrschaftliche Repräsentationsstrategie wurde eine andere:

> Suggestionen der Familiarisierung und Intimisierung dienen im neuen alten Zeremoniell und in der neuen alten Zeremoniellbeschreibung immer noch der Befestigung der bestehenden politischen Verhältnisse und der Propagierung dynastischer Interessen. Sie sind die Fassadenrestaurierung eines Herrschaftszeremoniells, das nach der «theoretischen» Entmachtung der Ehrfurcht vor allem auf «Sentimentalisierung» setzt. Das Zeremoniell beginnt, die Sprache der Bürger zu sprechen.[72]

Der von Rahn geschilderte Umbau des Herrschaftszeremoniells, das neuerdings auf Nähe statt auf Distanz zu den Untertanen setzt, erlaubt eine ideale Verbindung mit den im Umfeld des Lustschlosses zelebrierten Werten. Der in Schwetzingen von Carl Theodor zur Schau getragene Habitus eines «vornehmsten particulier», der sich «im Schoosse» seiner Untertanen besonders aufgehoben fühlt, kann als notwendige Voraussetzung dafür angesehen werden, dass ein Regentschaftskonzept vorstellbar wird, in dem die einzelnen Mitglieder des Staates zu einer durch Zuneigung geprägten familiären Gemeinschaft zusammenfinden, wie sie Klein in seiner Denkmalschrift entwirft. Bezogen auf die Figur des Regenten veranschaulichen die beiden Gemälde, die Carl Theodor im Umfeld von Schwetzingen wiedergeben, in bemerkenswerter Weise den Wandel des herrschaftlichen Selbstverständnisses. Während in den 1750er-Jahren zwei Rollenkonzepte erforderlich waren, um die unterschiedlichen Bedingungen des Aufent-

70 Vgl. Das errettete Arkadien o. J., S. 23. Vgl. Klein, Denkmal, 1775, S. 44.
71 Rahn 2006, S. 165.
72 Ebd., S. 183.

halts in der Residenz und auf dem Sommersitz zu visualisieren (siehe Abb. 7), kann das 1769 angefertigte Porträt des Kurfürsten vor dem Apollotempel (siehe Abb. 77) bereits als Ausdruck des Bestrebens verstanden werden, die Rollenvorgabe des «Regenten» und des «Bürgers» in einer Person zu vereinen.
Im weiteren Festverlauf wurden Bühne und Zuschauerraum des Treillagentheaters vom Publikum und weiteren Gästen tanzend erschlossen und somit eine weitere Facette des ländlichen Festes im Freien eingebracht, das im Zusammenhang mit dem Arkadientopos eine Konstante darstellt, wie Petra Maisak ausgeführt hat.[73] Zur Umsetzung des Balles wird in den sächsischen Gesandtschaftsberichten differenzierend vermerkt, dass Volk und Adel unterschiedliche Bereiche für den Tanz zugeteilt worden waren. Dem Volk sei es gestattet gewesen, «de danser dans le parterre, tandis que la Noblesse prenoit le même Divertissement sur le Theatre, où l'on avoit donné auparavant le Spectacle».[74] Die Situation kann man sich in etwa so vorstellen, wie sie auch für die Nutzung des Heckentheaters in Herrenhausen bei Hannover im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts belegt ist. Unter den Sommerbällen, die Kurfürst-König Georg II. veranstalten liess, stand der im Garten abgehaltene Ball neben dem Adel auch Hannoveraner Bürgern offen, die in grosser Zahl in den Garten strömten.[75] Alle hatten maskiert zu erscheinen, um die mit dem höfischen Zeremoniell verbundene Rangordnung zu umgehen. Auch die Beleuchtungssituation gestaltete sich vergleichbar zu Schwetzingen: Abgesehen vom Gartentheater selbst wurden auch die damit verbundenen Zugänge sowie die korrespondierenden Schlossbereiche illuminiert, teilweise sogar mit farbigen Öllichtern.[76]
Mit der Durchführung des Balles auf dem Schwetzinger Gartentheater ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zur Handlung von *L'Arcadia conservata*. Die Bühne, auf der die adeligen Arkadier zuletzt die Rückkehr des Königs gefeiert und arkadische Waldgottheiten im Verbund mit Apoll und Pallas Athene tanzend die natürliche Ordnung Arkadiens augenfällig wieder etabliert hatten, wird im Rahmen des später stattfindenden Balles vom Adel eingenommen. Zeitgleich eigneten sich die kurpfälzischen Bürger den Bezirk des als Vestatempel imaginierten Zuschauerraums und damit einhergehend einen Bereich des Gartens an.[77] Symbolisch erschlossen sich die Untertanen damit auch eine Teilhabe an der gesellschaftlich-politischen Gestaltung der Pfalz, da der Schlossgarten wie erwähnt bereits bei Carl Theodors Zeitgenossen als deren idealschönes, paradiesgleiches Abbild galt.

73 Vgl. Maisak 1981, S. 102–106. Zur Verbindung von pastoraler Landschaft mit Musik und Klang sowie zur Anverwandlung von Arkadienfesten im Zeitalter des Rokoko vgl. ebd., S. 106–125, 194–203.
74 Zapffe am 1. 7. 1775, D-Dla, 10026, Geh. Kabinett, Loc. 2628, fol. 129r.
75 Zu den Bällen auf dem Herrenhauser Heckentheater vgl. Palm 2004, S. 59–61, sowie die auf S. 61 wiedergegebene Abbildung. Im Juli 1755 etwa wurden 900 Personen gezählt.
76 Auch in Herrenhausen war das Diner, das um Mitternacht serviert wurde, dem Adel vorbehalten. Vgl. Palm 2004, S. 60.
77 Wagner bringt die These ein, dass das Volk entweder auf dem Rasenparterre hinter dem Apollokanal oder aber auf dem Orangerieparterre getanzt habe. Dies scheint mir aber wenig wahrscheinlich, weil man dafür unterschiedliche Orchester benötigt hätte und das Fest auf die Inszenierung der genuin mit dem Kurfürsten in Verbindung stehenden Gartenbereiche abzielte. Vgl. Wagner 2004, S. 53.

Das Gartenfest als Impulsgeber? Die Förderung der deutschen Sprache in der Kurpfalz und das Singspiel *Günther von Schwarzburg* 1777

Die öffentliche Darstellung der Heilung des schwerkranken Kurfürsten, unter anderem mithilfe der Gebete seiner Untertanen, sowie die Übertragung der realen Ereignisse in eine Oper, Mattia Verazis *L'Arcadia conservata*, propagieren eine durch Zuneigung und gegenseitige Fürsorge geprägte Beziehung zwischen Carl Theodor und seinem Volk. Damit einhergehend wurde die Person des Fürsten vermittels der Thematisierung seiner Sterblichkeit und der Zuschreibungen, die ihn zum fürsorglichen Familienoberhaupt stilisieren, dessen Antrieb in besonderem Masse durch die wechselseitige Zuneigung zu seinen Untertanen erfolgt, zunehmend zum Sympathieträger modelliert.
Eine direkte Kommunikation und unmittelbare Verständigung zwischen Fürst und Untertanen gestaltete sich aber nicht nur aufgrund des nach wie vor zu befolgenden Zeremoniells als Herausforderung, sondern insbesondere auch wegen der Sprache, die nach wie vor Distinktion anstatt Gemeinschaft vermittelte: Abgesehen davon, dass am Hof weitgehend auf Französisch kommuniziert wurde, waren die Opern bekanntlich zumeist in italienischer Sprache verfasst.[78]
Vor diesem Hintergrund scheint es signifikant, dass das Genesungsfest im Schlossgarten als Auslöser für die nachhaltige Förderung der deutschen Sprache sowie die Gründung eines Nationaltheaters in Mannheim verstanden wurde. Im Anfang 1777 aufgeführten, von Anton Klein und Ignaz Holzbauer verfassten deutschen Singspiel *Günther von Schwarzburg* fanden die im Rahmen der Genesungsschrift und der Azione teatrale formulierten herrschaftlichen Qualitäten zudem Eingang in die Charakterisierung der Titelfigur und wurden mit spezifisch deutsch konnotierten Eigenschaften verknüpft.
Stephan von Stengel, der zum damaligen Zeitpunkt beigeordneter geheimer Kabinettssekretär und Wirklicher Regierungsrat am kurpfälzischen Hofe war und zu den engsten Mitarbeitern des Kurfürsten gehörte, erinnert sich folgendermassen an den Sommer 1775:[79]

> In dem vorigen Jahre nach dem Feste, welches bei Gelegenheit der Genesung des Churfürsten von den Singspielern auf dem lebendigen Theater des Apollo Tempels in dem Schwezinger Garten gegeben worden ware, hatten sich mehrere junge Leute von dem Ballett zusammen gethan, und unter der Leitung eines gerade durchreisenden komischen Akteurs Nahmens Lorenz auf dem Schwetzinger Theater einige ganz artige deutsche Lustspiele aufgeführt. Dieser unbedeutende Anfang gab […] Anlas zu der Idee, ein eignes deutsches Theater in Mannheim […] zu errichten.[80]

78 Schubart beklagt 1774 die am kurpfälzischen Hof vorherrschende «Gallicomanie», mit der er unter anderem die Bevorzugung der französischen Sprache in Verbindung bringt. Schubart an Klein am 3. 10. 1774, in: Schubart 2006, Bd. 1, S. 242. Vgl. dazu auch Kreutz 1992, S. 1–19.

79 Zu Stengels Vita vgl. die Einleitung von Günther Ebersold in Stengel 1993, S. 3–14, und die Zeittafel, ebd., S. 161–163. Aufgaben und Funktion des geheimen Kabinettssekretärs schildert Mörz 1991, S. 103–109.

80 Stengel 1993, S. 80.

Stengel rapportiert das Genesungsfest in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit der Aufführung deutscher Lustspiele unter der Leitung des Schauspielers Gottlieb Friedrich Lorenz und der daraus folgenden Idee, eine feststehende deutschsprachige Bühne in Mannheim zu gründen. Als ursprünglich «ländliche[n] Scherz» bezeichnet der Herausgeber des *Dramatischen Censors*, Johann Baptist Strobel, dieselbe Begebenheit im Zusammenhang mit der kurpfälzisch-bayerischen Idee, in München «eine stehende deutsche Bühne» zu errichten.[81]

> Im Jahre 1776 […] formte sich eine kleine Gesellschaft [aus Mitgliedern des kurpfälzischen Balletts], die in Schwetzingen deutsche Schauspiele aufführte. [… Deren Mitglieder] dilettirten den Sommer hindurch den Hof, das Publikum und sich selbst durch die Aufführung verschiedener auch großer deutscher Originalstücke.[82]

Strobel zufolge entstand daraus das Vorhaben, einen geeigneten Lehrer für die Truppe zu finden. Nachdem dieser, Lorenz, engagiert worden war, habe die Gesellschaft bereits im Winter 1777 eine Bühne «in dem neuen hiezu erbauten prächtigen Schauspielhause in Mannheim» eröffnet.[83] Neben dem *Dramatischen Censor* erwähnt auch der von Heinrich August Ottokar Reichard herausgegebene *Theater-Kalender auf das Jahr 1777* den Schwetzinger Sommer 1776 im Zusammenhang mit der Gründung eines deutschsprachigen Theaters in Mannheim.[84] Der Beitrag schreibt die Anregung zu dem «Versuch», deutsche Schauspiele in Schwetzingen aufzuführen, dem Intendanten Nicolaus von Portia zu.[85] Dieser hatte sich bei der Konzeption und Organisation des Genesungsfestes in besonderer Weise hervorgetan. Auch wenn die Angaben zur Chronologie der Ereignisse, die zur Gründung einer deutschsprachigen Musiktheaterbühne in Mannheim führten, bei den Autoren um ein Jahr voneinander abweichen, besteht Einigkeit darüber, dass der Aufenthalt in Schwetzingen und das dort gespielte Repertoire für die Entwicklung des Nationaltheaters wegweisend waren. Auf der Bühne der Sommerresidenz wurden darüber hinaus einige der Aspekte realisiert, die Reinhart Meyer zufolge für die sogenannten Nationaltheater konstitutiv sind. Neben der Nutzung ein und derselben Bühne für theatrale Aufführungen unterschiedlicher Art und Gattung[86] fand durch die Aufführung von Operetten, die Inszenierung von Opere buffe und deutschen Singspielen zugleich eine Annäherung an das Repertoire der Wandertruppen

81 Strobel 1782, S. [3]. *Der dramatische Censor* verhält sich im Übrigen kritisch gegenüber der Münchner Bühne und verweigert dieser die Bezeichnung «Nationaltheater». Vgl. Meyer 1983, S. 141. Zu Gottlieb Friedrich Lorenzens Wirken am kurpfälzischen Hof vgl. Herrmann 1999, S. 238.

82 Der dramatische Censor 1782, S. 4.

83 Ebd., S. 5.

84 Vgl. Reichard 1777, S. 136.

85 Von Stengel ordnet die Idee der Gründung eines deutschsprachigen Theaters dagegen dem kurpfälzischen Finanzminister Franz Carl Freiherr von Hompesch-Bollheim zu. Vgl. Stengel 1993, S. 80. Nicht zuletzt reklamiert Christian Friedrich Schwan, der als Verleger und Buchhändler in Mannheim tätig war und sich als Übersetzer französischer Schauspiele und Opéras comiques einen Namen machen sollte, die Bedeutung einer «ersten Veranlassung», um ein deutsches Theater zu gründen, für sich und sein Werk. Vgl. Herrmann 1999, S. 185.

86 Vgl. Meyer 1983, S. 137.

statt.[87] Nicht zuletzt wurde die deutsche Sprache in ihrer Bühnenwirksamkeit sowohl im Sprech- als auch im Musiktheater zuerst in Schwetzingen erprobt, bevor diese in der Residenz als hoffähig erachtet wurde.

Die Idee zur Gründung eines deutschsprachigen Theaters in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Genesungsfest nahm zudem im Zusammenhang mit der Gründung der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft im Herbst 1775 Gestalt an.[88] Laut dem von Carl Theodor in Schwetzingen aufgesetzten Stiftungsbrief zielte die Arbeit der Gesellschaft auf die Etablierung der deutschen Sprache ab, wodurch «jedem getreuen Pfälzer» der Zugang zu Wissenschaften und Künsten ermöglicht werden sollte.[89]

Zeitgleich mit der Gründung der Gesellschaft wurden die ersten Schritte zur Etablierung eines deutschen Theaters in Mannheim unternommen. Mit seiner Tätigkeit als Herausgeber der *Deutschen Chronik* trug Christian Friedrich Daniel Schubart nicht unerheblich zur öffentlichen Wahrnehmung der Bewegung der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft bei, indem er den oftmals von Anton Klein formulierten Nachrichten ein Forum gab.[90] Noch bevor die Gründung der Gesellschaft offiziell bekannt gegeben wurde, berichtete die *Deutsche Chronik* am 9. November 1775, dass der Kurfürst, dessen «Adlerblick nichts entgeht, was zur Glückseeligkeit und zur weisen Unterhaltung seines Volkes abzweckt», beschlossen habe, «für beständig eine deutsche Schaubühne zu unterhalten».[91] Mitte November wurde der Öffentlichkeit die Gründung der Kurpfälzisch-Deutschen Gesellschaft als der ersten, «die ein deutscher Fürst begünstigt» hat, samt ihrem Gegenstand «Verbesserung der Muttersprache, Deutschheit im Geschmack und in den Gesinnungen», mitgeteilt.[92] Zugleich fand Erwähnung, dass Carl Theodor «im ganzen Ernst geneigt [sei], die bisherigen Kosten der Italiänischen Operette auf ein beständiges deutsches Theater zu verwenden» und «aus eignen Leuten eine deutsche Nationaltruppe ziehen» zu lassen.[93] Die Gründung der ersten «Pflanzschule» ging auf den erwähnten Schauspieler, Regisseur und Prinzipal Gottlieb Friedrich Lorenz zurück, der ab Sommer 1776 für ein Jahr am kurpfälzischen Hof beschäftigt war.[94] Als Ausbildungsstätte für junge Menschen war die Metaphorik der «Pflanzschule», «seminarium», bereits im Altertum gebräuchlich, fand im 18. Jahrhundert aber auch

87 Vgl. ebd., S. 133.

88 Vgl. dazu auch Müller 1802, S. 207.

89 Vgl. die Wiedergabe des Stiftungsbriefes bei Pflicht 1976, S. 132.

90 Zu den Verfassern der kurpfälzischen Beiträge in der *Deutschen Chronik* vgl. Schubart 2006, Bd. 1, S. 242.

91 90. Stück, 9. 11. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 718. Reinhart Meyer hat am Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters dargestellt, wie nach Möglichkeiten gesucht wurde, das Hoftheater unter dem Deckmäntelchen der Bestrebung, ein deutsches Theater zu schaffen, das sich dem Volk mitteilt, finanziell rentabel zu gestalten. Vgl. Meyer 1983.

92 92. Stück, 16. 11. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 730. Die Gesellschaft verfolgte die Absicht, die deutsche Sprache und deren Orthografie zu vereinheitlichen, indem beispielsweise das Beamtendeutsch vereinfacht, Dialektwendungen ausgeschlossen und französische Wortbildungen und allgemein die Vorliebe für italienische, französische und lateinische Fremdwörter abgelehnt werden sollte. Vgl. Bauer 1999, S. 374, 377.

93 92. Stück, 16. 11. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 730.

94 Vgl. Herrmann 1999, S. 238.

über den kurpfälzischen Raum hinaus Verwendung.[95] Friedrich Müllers *Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Teater Schule* gemäss sollte die «Pflanzschule», einem Nutzgarten vergleichbar, Zöglinge hervorbringen, die den erforderlichen Nachschub für die Theaterbühne stellen sollten.[96]

An das für die Bühne erforderliche Repertoire wollte die Gesellschaft einen Beitrag leisten, indem sie jährlich einen Preis «für ein gutes Schauspiel, das heißt, für ein deutsches Original, aus deutscher Geschichte genommen», zu vergeben gedachte, das «nicht auf die Pfalz allein, auf unser ganzes Vaterland […] sichtbarlich wirken» sollte.[97] Deutlich wird hier das Ziel der Nationsbildung formuliert, das die Debatte um ein deutschsprachiges Schauspiel seit dem gescheiterten Versuch, in Hamburg ein bürgerliches Nationaltheater mit dem Dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing zu etablieren, begleitete.[98] Auch tritt in diesem Beispiel die nicht unproblematische Differenzierung zwischen dem Gedanken einer deutschen Nation und der tatsächlich vorhandenen Kleinstaaterei zutage, indem zwar die Stücke auf das ganze «Vaterland» bezogen sein sollten, man aber zugleich gedachte, die Schauspieler aus den eigenen, den pfälzischen Reihen zu rekrutieren.[99]

Bemerkenswert ist, dass Schubarts öffentliches Engagement sich keineswegs mit seiner persönlichen Einschätzung der Vorgänge deckte, da er den «entarteten Französlingen» am kurpfälzischen Hof unterstellte, kein ehrliches Interesse zu haben, eine deutschsprachige Bühne in Mannheim zu fördern.[100] Bis wenige Wochen vor der Eröffnung des Mannheimer Theaters im Januar 1777 fürchtete Schubart, dass doch noch ein «Französlein den Hosenfall aufmacht und drein pißt».[101] Doch weit gefehlt: Voltaires Sekretär Cosimo Collini liess den Dichter am 1. Januar 1777 wissen, dass französische und italienische Aufführungen zugunsten der deutschsprachigen Komödien verdrängt worden seien.[102]

Abgesehen von den Anstrengungen der Kurpfälzisch Deutschen Gesellschaft bemühte sich Anton Klein darüber hinaus gemeinsam mit seinen Studenten, das Vorhaben der Gründung eines deutschen Theaters zu unterstützen. In seiner Funktion als Professor der Weltweisheiten und schönen Künste initiierte und publizierte er 1776 die Schriftensammlung *Sammlung zur Aufmunterung des guten Geschmackes in der Pfalz*, in der die deutschsprachige Schaubühne als unentbehrlich für die Sittenschulung dargestellt wird.[103] Johann Nikolaus von Stengel befasste sich darin in einer kurzen

95 Zur Pflanzschule im Altertum vgl. Demandt 1978, S. 113. Zur Verwendung desselben Begriffs im 18. Jahrhundert vgl. Herrmann 1999, S. 227.

96 Vgl. Seuffert 1877, S. 566–568. Die kurpfälzische Schauspielschule wurde nach dem Vorbild der von Carl Eugen von Württemberg gegründeten Pflanzschule eingerichtet.

97 92. Stück, 16. 11. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 731.

98 Zur Zielsetzung der Nationsbildung durch die deutschsprachige Theaterbühne vgl. Kotte 2013, S. 291.

99 Über Spiel und Diktion der daraus hervorgehenden Schauspieler, die auf dem Mannheimer Hof- und Nationaltheater auftraten, mokierte sich Lessing 1777. Vgl. Kotte 2013, S. 302.

100 Schubart an Klein am 25. 8. 1775, in: Schubart 2006, Bd. 1, S. 261.

101 Schubart an Müller am 27. 11. 1776, in: Schubart 2006, Bd. 1, S. 289.

102 Vgl. Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 130.

103 Klein 1776.

theaterästhetischen Abhandlung mit der Frage «[o]b im Betreffe des Einflusses auf die Verbesserung der Sitten eine wohleingerichtete Schaubühne mit der Geschichte könne in Vergleichung gezogen werden».[104] Stengel zufolge eignet sich das Theater in dieser Hinsicht sogar besonders, da es sowohl die Herzen der Könige als auch die der Bürger unterrichte. Ausgehend von Ciceros Bemerkung über die Geschichte als «Lehrmeisterin des Lebens», die «durch die Stimme des Beispiels das Leben der Menschen einrichtet und sicher leitet», warb Stengel für die Schaubühne als Ort, an dem ausgewählte Begebenheiten aus der Geschichte, durch die «Schauspieldichtkunst» nach dem Kriterium der Heilsamkeit eines Stoffes bearbeitet, eindrücklich wiederbelebt werden könnten.[105] Die verkörpernde Darstellung erhöhe die Wirkung des behandelten Gegenstands gegenüber der reinen Lektüre um ein Vielfaches. Auf der Bühne würden Raum und Zeit so wirkungsvoll zusammengezogen, dass sich die Zuschauer «auf einmal in jene Örter und Zeiten, in welchen jede Sache vorgegangen, übersetzet» glaubten und ihnen «die Wahrheit nicht selten von der Nachahmung übertroffen zu sein scheinet».[106] Unter der Voraussetzung, dass die «Trauerspiele» gut verfertigt wären, würde man «nicht mehr fragen, ob von der Schule des Schauspieles für die Sitten etwas nützliches; sondern ob für dieselben etwas schädliches herrühren könne».[107] Die bei Stengel angesprochene Auswahl und Anpassung von Geschichtsbeispielen war in Bezug auf die Herrscherverherrlichung auch in der Dichtung für die Opera seria gang und gäbe. Carl Theodor sollte auch in späterer Zeit noch genau auf die Einhaltung der Vorgabe einer idealisierenden Darstellung bestehen. Dies verdeutlicht sein an das zuständige Zensurkollegium in München gerichtetes Beschwerdeschreiben infolge einer ihm unangemessen scheinenden Darbietung des Stoffes von *Otto von Wittelsbach* im Münchener Hoftheater 1781.[108]

In Mannheim plante man zunächst auf der Bühne des seit Mai 1777 als Nationaltheater bezeichneten, von Lorenzo Quaglio zum Theater umgebauten ehemaligen Arsenals, streng zwischen Schauspiel und Oper zu unterscheiden. Der Wiener Schauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller erinnert sich diesbezüglich an eine Begegnung mit dem Kurfürsten im Dezember 1776, bei der dieser ihm mitgeteilt habe, dass auf der Nationaltheaterbühne ausschliesslich «vaterländische[s] Schauspiel» in Form von «Original-Stücken» oder «originalisirten», also ins Deutsche übertragenen Bühnenwerken aufgeführt werden solle.[109] Gleichzeitig plane der Kurfürst, auf dem «Opern-Theater große deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte vorstellen zu lassen».[110] Müller zufolge stellte Finanzminister Franz Carl Freiherr von Hompesch

104 Stengel 1776, S. [1]. Die Beiträge werden samt ihren Verfassern bereits in Kleins Abhandlung von 1775 angekündigt. Vgl. Klein, Etwas zur Aufmunterung, 1775, S. 13. Johann Nikolaus von Stengel war Stephan von Stengels Onkel und ebenfalls Mitglied der Deutschen Gesellschaft. Vgl. Krükl 1901, S. 23; Sölter 2007, S. 13.
105 Stengel 1776, S. 2, 4.
106 Ebd., S. 6.
107 Ebd., S. 15.
108 Meyer 1983, S. 139.
109 Müller 1802, S. 207 f.
110 Ebd., S. 212.

die geplante Aufführung des von Anton Klein verfassten und von Ignaz Holzbauer vertonten Singspiels *Günther von Schwarzburg* geradezu als Paradigmenwechsel auf der Hofopernbühne dar:

> Nicht auf dem Nationaltheater, antwortete mir der Minister [Hompesch], sondern auf der Hofschaubühne, worauf bisher die italienische Oper aufgeführt wurde, soll das neue große deutsche Singspiel: «Günther von Schwarzburg», gegeben werden. […] Es herrscht nicht der italienische, auch nicht der französische Geschmack darin: er [Ignaz Holzbauer] hat wahre deutsche originelle Gedanken angebracht, die ihm bei Kennern Ehre machen werden.[111]

Mit der Wahl eines Stoffes aus dem deutschen Spätmittelalter für die Handlung von *Günther von Schwarzburg* wurde die Herrscherverherrlichung auf Deutsch möglich. Welche Relevanz man dieser deutschsprachigen Oper beimass, die mangels alternativer deutscher Gattungsbezeichnungen als «Singspiel» bezeichnet wurde, zeigt der aussergewöhnliche Aufwand, der mit dem Notendruck betrieben wurde.[112]
Klein, der im Vorwort beklagt, dass die Deutschen ihre Augen zu sehr auf «fremde Tugendmuster» werfen würden, versucht im Verlauf der Handlung wiederholt, spezifisch deutsche zu generieren.[113] Als Beispiel dafür ist die Arie des Pfalzgrafen Rudolf zu nennen, in der er Verlässlichkeit und Ehrlichkeit zu genuin deutschen Tugenden erhebt, die nicht Regenten, sondern allen Deutschen eigen seien: «Ich bin ein Fürst! ein deutscher Mann! / Kann dieser Mund versprechen, / Was diese Hände brechen? / Ich wär kein Fürst! kein deutscher Mann!»[114] Vergleichbare Werte bereiteten dem deutschen «Biedermann» in der bürgerlichen Dramendichtung ab den 1780er-Jahren den Weg.[115] Als Appell an das Publikum, sich ebenfalls auf die durch ihre nationale Zugehörigkeit gegebenen Tugenden zu besinnen, dürften die letzten Worte des zum König gewählten Helden Günther verstanden werden, die dieser sterbend von sich gibt: «O Deutschland, – Deutschland! – […] / Entnervender – als Zwietracht – / Ist Hang zu fremder Sitte – / Stolz – deutsch zu seyn – ist – eure Größe!»[116]
Abgesehen von dem hier propagierten Deutschtum fallen mit der Rückbesinnung auf *L'Arcadia conservata* und auf Kleins anlässlich der Genesung verfassten Gedenkschrift insbesondere diejenigen Tugenden Günthers ins Auge, die ihn besonders zur Regierung

111 Ebd., S. 208 f. Vgl. dazu auch Pflicht 1970, S. 144. Wiederholt ist der Hinweis anzutreffen, dass *Günther von Schwarzburg* zwar auf der Bühne des späteren Mannheimer Nationaltheaters habe stattfinden sollen, dies aber nicht möglich gewesen sei, da der Umbau des Arsenals zum Nationaltheater bis zum Zeitpunkt der Aufführung nicht habe fertiggestellt werden können. Vgl. Krämer 1998, S. 362. Diese Unklarheit ist möglicherweise auf von Riaucours auf den 31. 12. 1776 datierten Bericht zurückzuführen, in dem er die Aufführung von *Günther von Schwarzburg* im neuen Theatersaal ankündigt. Der entsprechende Bericht findet sich transkribiert bei Corneilson, Opera at Mannheim, 1992, S. 389. Tatsächlich wurde das neue Theater jedoch bereits einen Tag nach der Premiere von *Günther von Schwarzburg* am 6. 1. 1777 eröffnet. Vgl. Herrmann 1999, S. 242, Anm. 85.
112 Vgl. Pietschmann 2012, S. 39–56, hier S. 50.
113 Günther von Schwarzburg o. J., o. S.
114 Ebd., I, 3, S. 7.
115 Vgl. Krause 1982, S. 162 f.
116 Günther von Schwarzburg o. J., III, letzte Szene, S. 82.

befähigen sollen. Mit dem «Herz eines Menschenfreundes» ausgestattet, qualifiziert er sich neben seinem Seelenadel insbesondere durch seine Zweifel an der eigenen Fähigkeit, zu regieren, für gerade diese Aufgabe.[117] Machtstreben dagegen wird verurteilt.

> Nein, mich [Günther] reizet nicht / Der Allemannen Herr zu seyn; / […] Nicht stolz / Ist dieses Haupt auf Kronenschimmer; / […] Was ist das Zepter mir und alle Kronen, / Wenn ich nicht Menschen glücklich sehe? / Sucht ich das Kaisertum?[118]

Mit der Darstellung des deutschen Helden Günther, der zwischen der Vaterlandspflicht, zu herrschen, und dem Wunsch, sich nicht über andere Menschen zu erheben, hin- und hergerissen ist, wird der in Kleins Genesungsschrift *Denkmal der Ehre* eröffnete Diskurs über zeitgemässe Herrschertugenden und -pflichten weitergeführt. Herrschen wird mit «Wohltun» gleichgesetzt und «Menschenliebe» zur Grundlage jeglicher Herrschaft erkoren.[119] Die Aufforderung, «Fürst! sey des Gesetzes erster Unterthan», lässt darüber hinaus Bezüge zu dem auf dem Lustschloss erprobten Habitus des vornehmsten «particulier» erkennen.[120] Joachim Krämer zufolge vertritt die Figur des Günther die «typisch reformabsolutistische Position der Herrschaft durch Liebe und des ‹Vaterlands› als einer familiären Gemeinschaft, in der der Fürst den Untertanen zu ihrem ‹Glück› dient».[121] Zugleich weist die Charakterisierung der Günther-Figur enge Bezüge zur Verherrlichung Carl Theodors in Kleins anlässlich der Genesung verfasster Denkmalschrift auf, wie eine Gegenüberstellung der Textpassagen aus *Günther von Schwarzburg* und dem *Denkmal der Ehre* veranschaulicht:

Der erste unter Menschenfreunden, […] Der große Günther, den Die Könige und Helden fürchten, Und Unterthanen ihren Freund Und Bruder nennen. Der jetzt das Opfer seines Vaterlandes wird, […] […]. Siehst du den Adlerblick, Voll Seelenadel jeden Zug des Angesichts?[122]	«[D]er beßte unter den Fürsten, Bürger und Regent zugleich, Beherrscher und Vatter, und ein ebenso grosser Menschenfreund als Fürst […], den seine schöne Seele, und sein edler Charakter weit schätzbarer machten, als das Ansehen der Kaiser und Könige, die seinen Stamm zierten; der das menschliche Geschlecht für seine Familie, und alle Menschen für seine Brüder hielt».[123]

117 Ebd., S. [4]; I, 7, S. 14.
118 Ebd., I, 8, S. 15, 18.
119 «[E]in Gedanke / Der Gottheit: Völker glücklich machen! / Ihr nennt mich Herrscher; herrschen / Ist Wohltun! – Nicht für Fürsten sind / Die Völker! Fürsten sind für sie! […] / Menschenliebe ist der Grund und Stolz der Throne! […] / Fürst! sey des Gesetzes erster Unterthan!» Günther von Schwarzburg o. J., II, 5, S. 39 f.
120 Ebd., II, 5, S. 40.
121 Krämer 1998, S. 381.
122 Günther von Schwarzburg o. J., I, 7, S. 13f.
123 Klein: Denkmal 1775, S. 26, 11.

Die Legitimation der Herrschaft ergibt sich bei den angeführten Beispielen nicht mehr durch Erbschaft, sondern durch einen von Menschenliebe und Menschlichkeit geprägten Zugang zu den Untertanen. Diese als tugendhaft geltenden sozialen Eigenschaften sollten die guten Herrscher auf der Bühne bis in die Revolutionszeit hinein charakterisieren.[124] Die positive Zeichnung des Fürsten erfüllte dabei nach wie vor die Aufgabe, den realen Regenten an seine Pflichten gegenüber seinen Untertanen zu erinnern, diente aber auch dazu, die auf das Wohl des Volkes ausgerichteten Absichten der Herrschenden und deren Menschlichkeit für das Publikum zu betonen.[125]
Mit der bei Frankfurt am Main angesiedelten Handlung des *Günther von Schwarzburg* wird auf der Mannheimer Hofopernbühne erstmals ein im deutschen Sprachraum verorteter Lustgarten gezeigt.

> Die Schaubühne stellet den Garten an Rudolfs Palast vor, wohin sich Karl geflüchtet hat. Die Aussicht schliest der Main und ein Theil der Stadt Sachsenhausen. Im Garten ist eine Grotte, worin Bildnisse sind, welche die Geschichte der deutschen Fürsten [sic] Thusnelde vorstellen, die sich in einen Strom stürzet, um dem Varus zu entgehen, der sie ihrem Geliebten rauben wollte.[126]

Zwar lässt die Szenenanweisung die im Dramma per musica häufig anzutreffende Anbindung eines Gartens an ein Palastgebäude erkennen, der Ausblick auf den Main und auf Sachsenhausen trägt jedoch dem zunehmend geschätzten Einbezug der landschaftlichen Umgebung Rechnung. Die Vergegenwärtigung eines Stadtbildes mit Wiedererkennungswert betont neben dem Lokalkolorit auch den nationalen Bezug. Selbst das in der Grotte dargestellte Bildprogramm entspricht der von der Kurpfälzisch-Deutschen Gesellschaft formulierten Forderung, «aus deutscher Geschichte genommen» zu sein:[127] Es vergegenwärtigt die Begegnung zwischen der Cheruskerin Thusnelda, Gattin des Cheruskerfürsten Arminius, und dem römischen Feldherrn Varus mit dem hier rapportierten dramatischen Ausgang für Thusnelda. Damit wird ein weiteres – in diesem Fall weibliches – deutsches «Tugendmuster» impliziert: die Opferbereitschaft einer Frau, die den Tod der Untreue gegenüber ihrem Gatten vorzieht. Erneut demonstriert die Opernhandlung, wie die bildkünstlerische Vergegenwärtigung einer vorgeblich historischen Begebenheit innerhalb einer Gartenanlage auf die sie Betrachtenden wirken sollte, nämlich als Impulsgeber für eigene Handlungen. Auch die sich in der Grotte aufhaltende Pfalzgräfin Anna beschliesst, da sie ihren Geliebten Karl verloren glaubt, ihrem Leben mit einem Sprung in den Fluss ein Ende zu setzen. Auf die im Bild dargestellte Szene Bezug nehmend, hinterlässt sie ein Bildnis Karls in der Grotte, auf das sie die Worte «Für dich allein hab ich gelebt!» geschrieben hat.[128]

124 Vgl. Kotte 1989, S. 819.
125 Vgl. Kotte 2013, S. 305.
126 Günther von Schwarzburg o. J., II, 1, S. 27.
127 92. Stück, 16. 11. 1775, in: Schubart 1975, Bd. 2, S. 731.
128 Günther von Schwarzburg o. J., II, 1, S. 29.

Als Opernstoff bereits seit längerem auf der Musiktheaterbühne beliebt, erfreute sich die Arminius- oder Hermannssage, die die siegreiche Schlacht des Arminius über die Römer behandelt, auch im Bereich der deutschsprachigen Dramendichtung zunehmender Beliebtheit. Indem die Thematik im Rahmen von *Günther von Schwarzburg* im Rahmen einer Gartendekoration aufgegriffen wird, erfolgt ein Vorgriff auf die Motivik des Nationalen, welche zunehmend in den Gärten präsent sein sollte.[129] Hirschfeld etwa forderte bei geplanten Denkmälern eine verstärkte Hinwendung zu «eigenen» Helden und Beispielen aus der deutschen Geschichte und moniert wenig später:

> Wie viele Summen sind nicht für unendlich oft wiederholte Copien der Gottheiten des Alterthums, womit wir unsere Städte und Gärten füllten, verschwendet worden, und wie wenig hat man daran gedacht, einen Theil dieses Aufwandes […] den verdienstvollen Männern aus unserer eigenen Nation zu widmen![130]

Mit der an Rudolfs Palast angebundenen Gartendekoration gelangte nicht nur eine fiktive historische Gartenanlage aus dem deutschen Sprachraum auf die Bühne, das Bildprogramm der darin befindlichen Grotte ist zudem einer deutschen Heldin, Fürstin Thusnelda, und ihrer Tugendhaftigkeit gewidmet. Dieses übt auf die Betrachter eine Handlungen motivierende Wirkung aus, ähnlich wie dies kurze Zeit später in Schillers *Don Karlos*-Fragment der Fall sein wird: Sie beziehen die im Bild dargestellte Handlungssequenz auf die eigene Situation. Demnach kommt auch diesem Dekorationselement die Funktion eines Denkmals zu. Das Opernpublikum kann gleichzeitig das Bildprogramm in der im Bühnenbild dargestellten Grotte und die Reaktionen der Protagonisten auf die dargestellte Szene mitverfolgen. Dadurch erhält es erneut eine Vorlage dafür, in welcher Weise man sich Werken der Kunst im Umfeld des Gartens zu öffnen hat, um ihre Aussage nachvollziehen und empfinden zu können.

129 Vgl. Buttlar 1996, S. 185–206. Vgl. auch Hirschfeld 1985, Bd. 3 [Bd. 1], S. 131 f.
130 Hirschfeld 1985, Bd. 3 [Bd. 1], S. 141.

7 «Du bist die Sonn, die Blumen wir»: Metaphorische Verflechtungen von Staat und Garten

Der Schwetzinger Schlossgarten enthielt und enthält durch bestimmte Motive in seiner Ausstattung offenbar genügend Hinweise, um ihn in der Wahrnehmung der Zeitgenossen – und der nachzeitlichen Forschung – als Sinnbild für die Kurpfalz und weiterer von Carl Theodor angestrebter Herrschaftsterritorien wahrzunehmen.[1] So hebt Anton Klein in seiner Denkmalschrift von 1775 unter «so viel zierlichen und angenehmen Lustörtern», die der Kurfürst habe anlegen lassen, «diesen grosen und herrlichen [Schwetzinger] Garten, der ein Bild deiner [des schönen «Pfälzerlandes»] Schönheit, und ein Bild des Paradieses ist», besonders hervor.[2] Zum «Paradiese» wird Schwetzingen auch von Schubart überhöht.[3] Wenn der Schwetzinger Garten in Kleins idealisierender Beschreibung als Abbild sowohl der Pfalz als auch des Paradieses erscheint, bedeutet das im Umkehrschluss, dass auch die Pfalz als Garten Eden zu verstehen ist. Was sich auf der eingangs vorgestellten Medaille aus dem Jahr 1739 (siehe Abb. 1) noch als Wunschbild der zukünftigen Regentschaft Carl Theodors vermittelte, hatte im Hier und Jetzt Gestalt angenommen und entspricht damit sowohl Foucaults Vorstellung von Heterotopie als «tatsächlich realisierte[r] Utopie» als auch Nelles Verständnis eines «künstlichen Paradieses».[4]

In der Gestalt der Gartenanlage wurde metaphorisch nicht nur die gesamte Pfalz repräsentiert und in ihrer Bedeutung als «Scharnier» des «politischen Kräftespiel[s] im Alten Reich» zur Geltung gebracht.[5] Von Schwetzingen aus wurde sie aus dem 1764 auf dem Schlossdach installierten Observatorium zugleich vermessen. Ergebnis dieser Vermessung war unter anderem Mayers 1773 veröffentlichte, sogenannte kleine *Charta Palatina*, die auf der Basislinie gründete, die sich zwischen Rohrbach bei Heidelberg über die Mittelallee des Schlossgartens hin bis nach Ketsch am Rhein erstreckte.[6]

Eines der Blätter der in den Jahren darauf entstandenen grossen Pfalzkarte, die als Fortsetzungswerk geplant war, aber nicht vollendet wurde, vergegenwärtigt das Konterfei des Kurfürsten in der rechten oberen Ecke (Abb. 91). Vor einem Obelisken, hinter dem rechts die Fassade der neuen Mannheimer Sternwarte und links eine Palme, Sträucher

1 Vgl. Werner 1999, S. 70.
2 Klein, Denkmal, 1775, S. 24.
3 50. Stück, 19. 9. 1774, in: Schubart 1975, Bd. 1, S. 395.
4 Foucault 1991, S. 70.
5 Niedermeier 2009, S. 213.
6 Vgl. Budde 2006, S. 43 und die Wiedergabe der Karte auf S. 82. Zu dem 1762 zum kurfürstlichen Hofastronomen ernannten Mayer vgl. Kollnig 1985, S. 463–478. Zu Mayers Vermessungen vgl. auch Stupperich 2012, S. 66.

und Bäume zu erkennen sind, halten antikisierend gewandete Frauen das Porträtmedaillon Carl Theodors sowie eine Schriftrolle mit der Widmung.[7] Die Szene wird durch verschiedene astronomische Instrumente bereichert. Der über den Bildrand hinausragende Obelisk, dem als Monument von Sckell zufolge die Aufgabe zukam, «edle Handlungen der Nachwelt [zu] übertragen», trennt die uneingeschränkt wachsende Wildnis und den von einem steinernen Geländer eingefassten Garten der Mannheimer Sternwarte voneinander ab.[8] Zwischen den beiden Bereichen vermittelt eine früchtetragende Palme als Symbol für Wohlstand, indem sie ihre Wedel hinter dem Obelisken vorbei nach rechts streckt. Carl Theodor, dessen Profil der durch die Sternwarte repräsentierten wissenschaftlichen Innovation zugewandt ist, kann vor diesem Hintergrund als transformierende Kraft gedeutet werden, der es gelingt, einen primären Naturzustand in Kultur zu überführen respektive ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Naturzuständen herzustellen. In der auf dem aufgerollten Pergament angebrachten Widmung wird Carl Theodor als höchster Begründer der Astronomie, Erhalter der Wissenschaften, unsterblicher Fürst und Philosoph verehrt.[9]

Die im kurfürstlichen Auftrag angefertigten Karten versinnbildlichen auf die Pfalz übertragen, was am Schwetzinger Garten als beispielhaft realisiert angesehen wurde: die Verwandlung des ersten und zweiten Naturzustandes in den dritten Zustand der Gartenkultur. Die Kultivierungsleistung von Carl Theodors weiser Regierung fasst Anton Klein etwa zeitgleich mit der Entstehung der *Charta Palatina* in folgende Worte: «die Elemente [mussten] sich biegen, der Erdboden nahm eine andere Gestalt an; die ganze Pfalz umgab ein neuer und herrlicher Glanz»; selbst die pfälzischen Wälder habe der Kurfürst «in angenehme und zierliche Spatziergänge verändert».[10] In der zeitgenössischen Panegyrik erscheint Carl Theodor demnach als göttergleicher Gärtner, der auch den ursprünglich wilden Gebieten seines Herrschaftsgebiets zu einem gartenähnlichen Erscheinungsbild verholfen hat. Assoziationen an die Bewirtschaftung einer Gartenanlage weckt ausserdem die Beschreibung der vier Flüsse Donau, Rhein, Maas und Mosel, die im Schwetzinger Garten durch kolossale Flussstatuen repräsentiert werden sollten. Diese Flüsse würden das (angestrebte) Herrschaftsgebiet des Kurfürsten bewässern, wie es in den *Etrennes palatines* von 1769 heisst: «les quatre fleuves principaux qui arrosent les Etats de S. A. S. E. [Son Altesse Sérénissime Electorale]».[11]

Die auf der Medaille (siehe Abb. 1) im Zusammenhang mit Carl Theodor vergegenwärtigte Metaphorik des Fürsten als Sonne, die den als Garten symbolisierten Staat überstrahlt und seinen Pflanzen zu Wachstum verhilft, mag vor einem zunehmend aufgeklärten Hintergrund befremdlich angemutet haben. Sie wurde jedoch offenbar

7 Das Porträtmedaillon variiert dasjenige in Leydendorffs Entwurf für den Opernvorhang von 1772. Die Grundsteinlegung der Mannheimer Sternwarte war 1772 erfolgt, im Januar 1775 konnte Mayer den bereits teilweise möblierten Bau beziehen. Vgl. Budde 2006, S. 56–60.

8 Von Sckell 1818, S. 36.

9 «CAROLO THEODORO C. P. R. Elect. Pal. D. R. Bav. Maximo Astronomiae Conditori Scientiarumque Statori munifico augusto et immortali Principi Philosopho hunc Geographiae fructum demississime dicat C. Mayer S. E. P. Astr.»

10 Klein, Denkmal, 1775, S. 24, 26.

11 Etrennes palatines 1769, o. S.



Abb. 91: Christian Mayer: Charta Palatina, *1774–1776*.

als so eingängig und überzeugend angesehen, dass sie bis zum Ende der Mannheimer Regentschaft Carl Theodors wiederholt beschworen wurde.
Bemerkenswerterweise galt es aber offenbar auch für die Fürsten, zunächst einmal das Pflanzenstadium zu durchlaufen. Dies illustriert die Oper *Meride*, die 1742 anlässlich der Doppelhochzeit des zukünftigen Kurfürstenpaares und von Elisabeth Augustas Schwester Maria Anna mit Herzog Clemens Franz von Bayern aufgeführt wurde. Das von Giovanni Claudio Pasquini verfasste und vom damaligen Mannheimer Hofkapellmeister Carlo Grua vertonte Dramma per musica war noch von Kurfürst Carl Philipp in Auftrag gegeben worden.[12] Die Parallelen des an Herodots drittem Buch der *Historien* orientierten Dramma per musica *Meride* zum anlassgebenden Ereignis sind unübersehbar: So gipfelt auch die in der persischen Stadt Susa, der «Residentz deren

12 Pasquini war bis zum Tod des Kaisers Karl VI. 1740 am kaiserlichen Hof in Wien und danach am kursächsischen Hof in Dresden tätig gewesen. Zu Pasquini vgl. Mellace 2014.

Persianischen Monarchen», verortete Handlung in einer Doppelhochzeit am Ende der Oper.[13] Der Erbe des persischen Reichs, Meride, ehelicht die Tochter des von seinem Thron vertriebenen ägyptischen Königs, während seine Schwester Selene Farnaspe, den Sohn eines hohen Ministers am persischen Hof, zum Gatten erhält. Gegenspieler der idealen Regentenbesetzung ist zunächst Merides eigener Bruder Cambise, der als Tyrann über Persien herrscht, im Verlauf der Oper jedoch geläutert wird und seinem Bruder nicht nur die von ihm begehrte Niteti, sondern auch Thron und Krone überlässt. Obwohl der noch regierende Kurfürst Carl Philipp im Schlussgesang gebührend verherrlicht wird, thematisiert die Bühnenhandlung eindeutig die Erneuerung eines Herrschaftssystems, das auch in der Realität bereits absehbar war. Carl Theodor waren im Jahr seiner Vermählung bereits die Geschäfte seines Stammlandes Sulzbach zur Verwaltung und Regierung übergeben worden, da die Regentschaft des zum Zeitpunkt der Hochzeit bereits achtzigjährigen Carl Philipp sichtlich dem Ende zuging.[14] Bald darauf, in der Silvesternacht 1742, starb der alte Kurfürst.[15]

In der *scena ultima* von *Meride* nimmt Pasquini explizit auf den Aufführungsanlass Bezug, indem er die Tugenden der Vermählten sowie ihre strahlende Zukunft verherrlichend darstellt.[16] Dies erfolgt wiederholt anhand pflanzlicher Metaphern, die die auftretenden Göttergestalten Juno, Hymen und der «Genio-Real» zur Sprache bringen. Juno spielt auf die Veredelung von Pflanzen an, wenn sie ihre Aufgabe anspricht, die grossen Seelen von Carl und Elisabeth sowie von Clemens und Anna in einem ewigen Knoten zu verbinden. Durch die gegenseitige Veredelung würden diese umso fruchtbarer und machten eine reiche Ernte absehbar: «Quando dal suol natìo spunta una Pianta: / Quando ad altra s'innesta; / E innestata che sia, quando dipoi / Va feconda a produrre i frutti suoi.»[17] Der Vorschlag, dass man sich an der Pflege dieser Pflanzen beteiligen und damit einen Beitrag zu ihrer Veredelung leisten könne, wird mit der Begründung abgewiesen, dass die hohen, ausgezeichneten Sprösslinge des neuburgischen und bayerischen Stammes bereits durch sich selbst reich (genug) seien.[18] Die mit der Vermählung des zukünftigen Kurfürstenpaares einhergehende Verbindung wird demnach als vielversprechender Grundstock beschrieben, auf dem aufbauend eine Erneuerung des goldenen Zeitalters möglich scheint. Dabei kommt hier das von Uwe Wirth beschriebene Kulturmodell der Aufpfropfung zum Einsatz, demzufolge «zwei unabhängige Organismen im wahrsten Sinne des Wortes miteinander *verbunden* [werden], um sie zu einer funktionalen Einheit zu machen».[19] Neben dem Effekt der Veredelung im Sinne einer Kultivierung als «qualitativer Steigerung» einer Pflanzensorte implizierte der Vorgang gleichzeitig auch den

13 Meride 1742, S. [9]; Meride 1741 [sic], o. S.

14 Vgl. Mörz 1991, S. 17.

15 Zur Erkrankung Carl Philipps vgl. Mörz 1997, S. 25.

16 Die erwähnte Ergänzung findet sich in der deutschen Übersetzung des Dramma per musica nicht.

17 Meride 1742, scena ultima, S. 98. «Wenn aus dem heimatlichen Boden eine Pflanze spriesst, / Wenn sie sich mit einer andern veredelt, / Und so veredelt, wenn sie danach / befruchtet ist um ihre Früchte hervorzubringen».

18 «Tacete: Di NEOBURGO, / E del BAVARO TRONCO / Gl'alti Rampolli egregj. / Son ricchi per se stessi.» Meride 1742, scena ultima, S. 99.

19 Wirth 2011, S. 11.

Prozess des Konservierens, da durch die künstliche Fortpflanzung ein Duplikat hergestellt «und so das Veredelte in Kopie» bewahrt würde.[20] Diese Art der Veredlung sollte nach Johann Colers Definition des Pfropfens in seiner *Oeconomiae* «zame und gute Art der Früchte» hervorbringen.[21] Bei Carl Theodors und Elisabeth Augustas Verbindung waren es jedoch nicht die erhofften Nachkommen, die aus ihrer Verbindung entspringen sollten. Vielmehr äusserte sich ihre Produktivität im Bereich der Wissenschaften und Künste. Deren Kultivierung wurde als Ausweis einer guten Regentschaft gewertet und bot König Friedrich II. zufolge gerade für Fürsten, die wie Carl Theodor in der Kriegskunst nicht besonders glänzen konnten, eine geeignete Möglichkeit, sich zu profilieren und Ansehen unter Standesgenossen zu erwerben.

> Es gibt zwei Arten, auf die ein Fürst seine Macht vergrößern kann: die eine besteht in Eroberungen […]; die andere beruht auf guter Regierungsführung, und zwar wenn ein fleißiger Fürst in seinen Ländern alle Künste und Wissenschaften zum Erblühen bringt, die sie dann mächtiger und zivilisierter werden lassen. […] Das sicherste Zeichen dafür, daß ein Land einer klugen und glückhaften Regierung untersteht, ist die Tatsache, daß sich in seinem Schoß die schönen Künste entfalten: sie sind wie Blumen, die in einem fetten Erdreich und unter einem strahlenden Himmel gedeihen, die aber bei Trockenheit, oder wenn der Nordwind bläst, dahinwelken.[22]

Wie virtuos die dem kurpfälzischen Hof nahestehenden Künstler und Literaten die Klaviatur der Pflanzen- und Gartenmetaphern in Bezug auf ihre Rolle in einem grünen Staat beherrschten, lässt sich exemplarisch anhand folgender, aus unterschiedlichem Anlass verfasster Textpassagen nachvollziehen. Zu von den wärmenden Strahlen der kurfürstlichen Sonne abhängigen Gewächsen stilisieren sich einige von ihnen 1756 anlässlich der ersehnten Rückkehr Carl Theodors aus Düsseldorf in einem Sonett, das dem Libretto von *J Cinesi* vorangestellt ist und folgendermassen ins Deutsche übertragen wurde:

> Ein Blume, so beym nächtlich Frieren / Halb starr auf ihrem Stengel steht, / Fangt an das Leben zu verlieren, / Da ihr das linde Feur entgeht. / Kaum aber löst der Sonnen Strahlen / Den Reiff, der sie gedrucket, auf, / So fangt die Blum an, sich zu mahlen, / Und stoßt mit frischer Farb herauf. / Ein gleicher Frost druckt' unsre Sinnen: / Das Hertz vor Sehnsucht wurde matt, / Als unsre Sonn mit Dir von hinnen, / Ein andres Land bestrahlet hat. / Bey Deiner Ruckkehr aber wendet / Die Hoffnung sich zu uns zurück; / Wie zu den Blumen, wann hinsendet, / Die Sonne ihren Morgen Blick. / Die Krafft, so uns vorhin gefehlet, / Giebt uns schon wiedrum neue Zier; / Durch dich wird Geist und Leib beseelet, / Du bist die Sonn, die Blumen wir.[23]

20 Ebd., S. 9.
21 Coleri 1620, S. 148, zitiert nach Wirth 2011, S. 9.
22 Friedrich II. von Preussen 1987, S. 122, 124. Zusammenstellung der Zitate nach Panja Mücke 2003, S. 93.
23 Die Chineser 1756, S. A2. «AL SERENISSIMO. / ELETTORE / Per il suo felice Ritorno a Mannheim. SONETTO. // Povero fior, che sul materno stelo / Langue per gel notturno, e quasi more: / Tosto, che

Dem «Morgen Blick» der Sonne gleichgesetzt, wird die erneute Anwesenheit des Kurfürsten als die Kraft beschrieben, die «Geist und Leib» seiner Untertanen zu beseelen imstande sei. Auch wenn das Sonett den Kurfürsten als Leben spendende Quelle beschreibt, appelliert es zugleich an Carl Theodors Verantwortungsbewusstsein, seinem Volk Gutes angedeihen zu lassen, und erinnert an das die Gartendarstellung auf der Medaille (siehe Abb. 1) begleitende Versprechen «Omnibus ut prosit». Während der als lebensbedrohlich wahrgenommenen Erkrankung Carl Theodors im Frühling 1775 wurde ernstlich um die Strahlkraft der Sonne gebangt, welche die als Unwetter ausgegebene Krankheit «[w]ölkte und schwärzte».[24] Als die kurfürstliche Sonne sich infolge des Residenzwechsels daran machte, «ein andres Land» zu bescheinen, hatte die kurpfälzische Bevölkerung berechtigterweise mit unterschiedlichen Einbussen in ökonomischer und kultureller Einsicht zu rechnen. Der Wegzug von Kurfürst und Hof nach München wird in dem Gedicht eines Herrn Müller mit dem Untergang der Sonne gleichgesetzt, die den Niedergang von Mensch und Natur zur Folge hat:

> Die Augen müssen nun im Dunkeln sehen lernen, / Und o! – wie können sie's? sie sind der Sonn gewohnt. / Es scheinet nur der Mond umringt von kleinen Sternen, / Der Morgen glänzen wird, wo heute Phöbus thront. // Wir sehn die Blätter schon belaubter Bäume fallen, / Der liebliche Gesang der Luftbewohner schweigt, / Der Lerchen Zung ist todt, todt sind die Nachtigallen, / Und wo ist nun ein Reiz, der sich den Augen zeigt? // Nur Stimmen unsers Leids erschallen in den Lüften, / Die das an Zärtlichkeit gewöhnte Ohr vergiften. // Der Keim des Klees verfriert, es welken frohe Saaten, // Das Vieh steht ab, der Mensch wird von der Noth gedrückt, / Die Erd versagt das Erz, die Seel beglückter Staaten, / Das Silber und das Gold, das Königshäupter schmückt.[25]

Bemerkenswerterweise wird in dieser erneuten Gleichsetzung des Regenten mit der den Tag erhellenden, das Wachstum der Pflanzen bedingenden Sonne das von ihr beschienene Gebiet nicht mehr auf einen Garten begrenzt. Müller wählt das Bild einer scheinbar die gesamte Natur repräsentierenden Landschaft mitsamt ihren menschlichen und tierischen Bewohnern, in der auch Allusionen auf landwirtschaftliche Aspekte sowie die Bergwerkskunst nicht fehlen. In diesem Abgesang spiegelt sich demnach ein erweitertes Verständnis des Staates als Garten hin zur Vorstellung eines Staates als abwechslungsreich beschaffene Landschaft. Damit findet hier auch die in der Gartenkunst auf landschaftliche Gestaltungselemente erweiterte Ästhetik ihren Niederschlag, die auf Vielfalt abzielt.

il Sol discioglie il crudo gelo / Vago, qual era pria ritorna il fiore. // Pari ci ricopria orrido velo, / E di pari languente aveamo il core, / Allor, che ad onorar un altro Cielo, / Per non breve stagion fosti o SIGNORE. // Ma al tuo venir la speme in noi s'avviva, / E come ai fior sui mattutini albori, / Già rinasce il vigor, che pria languiva. // TU, ci rendi lo spirto; tu auualori / L'anima quasi oppressa: e semiuiua; / Il nostro Sol TU sei; noi siamo i fiori.» J Cinesi 1756, o. S.

24 Wiese 1775, o. S.

25 Müller 1779, S. 3r f.

Während Carl Theodors und Elisabeth Augustas Mannheimer Regierungszeit manifestierte sich mit dem Schwetzinger Schlossgarten eine aufwendig gestaltete Gartenanlage als künstliches Paradies, die als Repräsentation des aktuellen pfälzischen Herrschaftsgebiets verstanden wurde. Mit dem Umzug des Hofes nach München änderte sich auch die Funktion des Gartens, der bisher die zum Paradies überhöhte Kurpfalz mit dem Regierungssitz Mannheim repräsentiert hatte. Mit dem Residenzwechsel stand die Schwetzinger Schlossgartenanlage nun für den vergangenen Glanz, der wesentlich von der Anwesenheit des Kurfürsten und seines Hofes ausgegangen war und in besonderer Weise auf die Künste und Wissenschaften abgestrahlt hatte, und erhielt somit die Funktion eines Denkmals, das das Andenken daran bewahrte.[26] Bis Mitte der 1790er-Jahre um neue Bereiche erweitert, wurde der Schlossgarten 1795 offiziell zu einem der Nachwelt zu bewahrenden «Churpfälzischen Monument» erklärt.

Abgesang auf den gelebten Garten

Nach der Übersiedlung des Mannheimer Hofes nach München 1778 reduzierte sich die Häufigkeit und Intensität der Gartennutzung in Schwetzingen durch den Hof schlagartig. Kurfürst und Kurfürstin sowie der in der Sommerresidenz weilende Hofstaat hatten die allmähliche Gestaltwerdung der Anlage Jahr für Jahr mitverfolgen und den Prozess der Kultivierung von Natur und Landschaft zu einem Garten aus nächster Nähe erleben können. Sie waren zudem keine Gutwetterbesucher des Gartens gewesen, sondern nahmen ihn auch bei schlechtem Wetter, zu unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten sowie im Wandel der Jahreszeiten – im Übergang vom Frühling zum Sommer bis zum beginnenden Herbst – wahr und waren entsprechend vertraut mit seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen. Besucher von auswärts, die den Garten lediglich selten oder sogar einmalig aufsuchten, ihn als Attraktion verstanden und ihn demnach auch aus einer gewissen Distanz ehrfürchtig, zunehmend aber auch kritisch betrachteten, wurde ein weniger facettenreicher Eindruck zuteil.

Abgesehen von einem möglichen Mangel an entsprechendem Vorwissen, das auch durch zum Teil überholte Beschreibungen in den offiziellen Beschreibungen der Gartenanlage nicht ersetzt werden konnte, erhielt der Garten ohne die regelmässige und vielfältige Inanspruchnahme sowie die aktive Nutzung durch die Hofgesellschaft einen vollkommen neuen Stellenwert als Naherholungsgebiet und Sehenswürdigkeit. Die Hofgesellschaft und wiederkehrende Gäste in Schwetzingen hatten nicht nur die Genese der Anlage mitverfolgen können, sondern sie konnten zugleich auch auf einen reichen Erfahrungsschatz an visuellen und klanglichen Naturbildern und unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Verhaltensmodi von beziehungsweise innerhalb von Natur zurückgreifen, der ihnen durch die Opernbühne vermittelt wurde. Opern mit Naturthematik schufen für sie einen Referenzrahmen, in dem unterschiedlich beschaffene Gartenabschnitte sowie deren Ausstattungselemente verortet und in Zusammenhang mit immer wieder neu aufbereiteten mythologischen Begebenheiten gebracht werden konnten. Für Besucher hingegen, die auf keine vergleichbare Seh- und Hörerfahrung

26 Zu den vielfältigen Facetten des Denkmalcharakters von Gärten vgl. Martin/Martz/Troll 2012.

zurückgreifen konnten, war das Assoziationsangebot der Gartenanlage unvergleichlich beschränkter: Die jeweiligen Ausstattungselemente wurden in neue Kontexte gestellt oder warfen Fragen auf, wie beispielsweise die Rezeptionszeugnisse von Hirschfeld belegen.

Umso mehr sollten wir uns auch heute wieder den damals aktuellen Opernstoffen zuwenden, wenn wir adäquate Zugänge zum Verständnis historischer Gärten suchen.

Fazit

Diese Arbeit hat das vielfältige Wechselverhältnis zwischen Garten- und Naturdarstellungen auf der Opernbühne und realer Gartengestaltung am Beispiel der Sommerresidenz Schwetzingen von Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seiner Gattin Kurfürstin Elisabeth Augusta in den Blick genommen. Der Untersuchungszeitraum umfasst die Mannheimer Regierungszeit des Kurfürstenpaares (1742–1777), während der es die Sommerresidenz Schwetzingen regelmässig aufsuchte. Im Zentrum steht dabei die Zeit ab der Neuanlage des Schlossgartens und der Eröffnung des neu erbauten Theaters 1753. Im Folgenden werden die wesentlichen Ergebnisse zusammengetragen und weiterführende Perspektiven formuliert.

Oper, Garten, Lustschloss

Mit dem kurfürstlichen Jagd- und Lustschloss waren besondere gesellschaftliche Bedingungen und Gepflogenheiten verknüpft, die sich massgeblich von denjenigen in der Mannheimer Residenz unterschieden. Ein gelockertes Zeremoniell, die (vorgebliche) Nivellierung von Standesunterschieden sowie eine Betonung und vielfältige Nutzung des natürlichen Aussenraums, dem unter anderem eine erheiternde Wirkung zugeschrieben wurde, machten die Sommerresidenz Schwetzingen zu einer Heterotopie im Verständnis Michel Foucaults. Selbst das gesamträumliche Erscheinungsbild von Schloss und Garten erhielt zunehmend den visuellen Eindruck eines von Kanälen eingefassten insularen Raums und wurde durch Egidius Verhelsts Gartenplan auch den Besuchern der Sommerresidenz vermittelt (siehe Abb. 82).

Selbst wenn sich die reale Abgeschlossenheit der Sommerresidenz ab Mitte der 1760er-Jahre aufgrund des Ausbaus des Strassensystems de facto stetig verringerte und die Ortschaft Schwetzingen besser an die Residenz angebunden wurde, konnte gezeigt werden, dass das ideelle Konzept des Lustschlosses als von Alltag und Realität abgehobener Raum bis zum Ende der regelmässigen Nutzung der Schwetzinger Sommerresidenz durch den Hof (1778) Bestand hatte. Die entsprechenden Bezeichnungen findet sich in Reiseführern bis in die späten 1780er-Jahre.[1] Auch anhand der Gestaltung des Schwetzinger Musiktheaterrepertoires im Vergleich mit dem der Residenz liess sich zeigen, dass die entsprechende Praxis zwar auf gesellschaftliche, ästhetische und bühnenpraktische Entwicklungen reagierte, einige zentrale Merkmale jedoch beibehalten wurden. Dies konnte exemplarisch am Schwetzinger Opernrepertoire veranschaulicht werden,

1 Vgl. Description 1789.

das während der 1750er-Jahre weitgehend «exklusiv» auf den Rahmen des Lustschlosses abgestimmt war und sich teilweise an den in anderen Lustschlössern aufgeführten Opern orientierte und bei dem es nur in Ausnahmefällen zu Überschneidungen mit dem Mannheimer Spielplan kam. Demgegenüber lässt sich in den 1770er-Jahren ein zunehmender Austausch zwischen den verschiedenen Spielstätten – Mannheim, Schwetzingen, Oggersheim – beobachten. Gleichwohl wird in Schwetzingen das Prinzip, keine Drammi per musica aufzuführen, beibehalten.
Das Gegeneinanderlesen der Quellen zu den unterschiedlichen Themenbereichen Jagd- und Lustschloss, Garten und Oper offenbarte, dass das mit Jagd- und Lustschloss verknüpfte gesellschaftliche und ideelle Konzept für die (geplante) Gestaltung des Gartens und Auswahl der in Schwetzingen zu spielenden Opern nach Gattungen, Inhalten und favorisierten Szenerien richtungsweisend war.

Neubewertung des Rollenverständnisses von Kurfürst und Kurfürstin im Kontext des Lustschlosses und im Hinblick auf die Gewichtung von Natur und «Natürlichkeit»

Der Einbezug unterschiedlicher Schriftquellen und die Berücksichtigung von Porträts des Kurfürstenpaares führten im Abgleich mit der kurpfälzischen Opernpraxis zu einer Neubewertung und Ausdifferenzierung des mit Schwetzingen verknüpften Rollenverständnisses von Carl Theodor und Elisabeth Augusta.
Die Kurfürstin betrachtete das Lustschloss für lange Zeit offenbar als den Ort, an dem sie sich als eigentliche Erbin der Kurwürde präsentieren konnte (siehe Abb. 6). Über den sowohl in der geplanten Gartengestalt als auch in den Opern vielfach präsenten Bezug zum Wald, die Präsenz weiblicher Jägerfiguren im Allgemeinen und der Göttin Diana im Speziellen, als deren irdische Vertreterin sich Elisabeth Augusta inszenieren liess, wurde regelmässig auf ihren gestaltgebenden Einfluss verwiesen. Die Repräsentation der Kurfürstin erschöpfte sich jedoch nicht in ihrer Rolle als Alter Ego Dianas, sondern wurde um das Rollenbild der Minerva erweitert, deren Tempel von den Zeitgenossen als Monument des mäzenatischen Wirkens der Kurfürstin in den Bereichen der Künste und Wissenschaften aufgefasst wurde.
Carl Theodor hingegen baute das bereits von seinem Vorgänger Carl Philipp in Schwetzingen zelebrierte fürstliche Rollenverständnis aus, sich auf dem Lande nicht als Haupt des Volkes, sondern als «vornehmster particulier» zu geben. Dieses wurde mit bildkünstlerischen Mitteln in Form von Porträts zum Ausdruck gebracht (siehe Abb. 7), aber auch dadurch, dass er mithilfe der zeitgenössischen Druckschriften, wie der von Schubart herausgegebenen *Deutschen Chronik*, eine entsprechende Sicht verbreiten liess.[2] Darüber hinaus stellt er seine Bedeutung hinsichtlich der Gartenkonzeption ab Ende der 1760er-Jahre medienwirksam in den Vordergrund, sowohl in den *Etrennes palatines* als auch im Ausstattungselement der Denkmalsteine, die ihn als Schöpfer der Gartenanlage verewigen.

2 Vgl. 50. Stück, 19. 9. 1774, in: Schubart 1975, Bd. 1, S. 395 f.

Auch im Bereich des Musiktheaters zeichnen sich die Unterschiede im Rollenverständnis zwischen Kurfürst und Kurfürstin ab, wie die Auswertung der entsprechenden Libretti ergab: Indem ausschliesslich Carl Theodor für die Aufführungen kleinerer und pastoraler Gattungen als Auftraggeber fungierte, übertrug er das von ihm in Schwetzingen gepflegte Understatement auch auf die Opernformate. Seine Gattin hingegen liess sich im Zusammenhang mit Schwetzingen als eigentliche Erbin der Kurwürde inszenieren (siehe Abb. 6) und setzte auch in diesem Bereich auf eine angemessene fürstliche Repräsentation: Bis zum Ende der 1760er-Jahre trat sie mit grosser Regelmässigkeit als Auftraggeberin der aufwendig zu realisierenden Drammi per musica in der Mannheimer Residenz auf.

Die zunehmende Inanspruchnahme Apolls durch den Kurfürsten zu Repräsentationszwecken und dessen prominente Vergegenwärtigung im Schlossgarten führten gemeinsam mit den ersten offiziellen Gartenbeschreibungen ab 1768 dazu, dass man begann, den Kurfürsten als alleinigen geistigen Schöpfer der Gartenanlage anzusehen. Eine Sichtweise, die bis heute weitgehend Bestand hat. Demnach soll diese Arbeit auch dazu anregen, nicht nur in Bezug auf das Jagd- und Lustschloss Benrath, sondern insbesondere auch das Schwetzingen der 1750er-Jahre vermehrt das gestaltende beziehungsweise konzipierende Wirken von Elisabeth Augusta in Betracht zu ziehen.[3]

Die Sommerresidenz mit Lustschloss und -garten fungierte als Raum, in dem ein von der Residenz Mannheim unterschiedenes Herrschaftsmodell und -selbstverständnis sowie andere Werte des gesellschaftlichen Miteinanders erprobt werden konnten, zum Beispiel die Abkehr von einem Standesunterschiede betonenden Zeremoniell oder die (vorgebliche) Vernachlässigung herrschaftlicher Repräsentation. Das solcherart modellierte Herrschaftsbild Carl Theodors sollte zunehmend auch in das in der Residenz vertretene – zunächst gänzlich auf herrschaftliche Repräsentation ausgerichtete – Rollenbild integriert werden. In diesem Sinne bestätigt sich die für Schwetzingen angenommene Funktion als «künstliches Paradies» im Sinne Florian Nelles, das sowohl für den Fürsten als auch für die Gesellschaft «Modelle zur Orientierung» generierte.[4] Der von Carl Theodor in der Sommerresidenz erprobte Habitus des ersten Bürgers entsprach in besonderem Masse dem neuen zeremoniellen Anspruch an aufgeklärte Fürsten, sich nicht nur bürgerliche Tugenden anzueignen, sondern den Untertanen (vorgeblich) auch auf Augenhöhe und mit ehrlich empfundener Zuneigung zu begegnen. Der damit einhergehende Wandel im kurfürstlichen Herrschaftsverständnis konnte exemplarisch anhand des Vergleichs zweier in den Jahren 1754 und 1775 jeweils anlässlich der Genesung des Kurfürsten aufgeführter musiktheatraler Werke nachgewiesen werden. Die Modellierung der Figur des Günther von Schwarzburg in der gleichnamigen Oper etablierte die genannten Werte auf der Mannheimer Hofopernbühne, dies zudem erstmals für einen Grossteil des Publikums verständlich auf Deutsch.

Der Versuch, die neuen Natürlichkeitsideale auch in die Herrscherrepräsentation mit einzubinden, führte allerdings zu einem Dilemma: Wurden die Verdienste einer

3 Vgl. Mismahl 2019.

4 Nelle 2005, S. 12.

Regierung bisher mit Kultivierungsprozessen verglichen, durch die metaphorisch ein ungestalteter und wilder Bereich in Form gebracht und ergo verbessert wurde, mussten nun auch Naturzustände in der Versinnbildlichung des Regierungskonzepts ihren Platz finden, welche mit grösserer Natürlichkeit assoziiert wurden als ein nach architektonischen Prinzipien angelegter Lustgarten. So war Kurfürst Carl Theodor im Rahmen des seine Genesung thematisierenden Gartenfestes im Sommer 1775 bestrebt, sich vor dem Hintergrund des Treillagentheaters und den dahinter anschliessenden natürlich gestalteten Partien seines Gartens zu zeigen. Die im Grünen durch *L'Arcadia conservata* präsentierte gegenseitige Zuneigung zwischen Landesvater und Volk erhält so den Anschein, «natürlich» und wahrhaftig empfunden zu sein.

Natur im Theater und im Garten: Wechselbeziehungen

Mithilfe des aus der gartenkunstgeschichtlichen Forschung angeregten und von mir für die Untersuchung der Naturszenerien in den Opern ausgearbeiteten Kategoriensets der Naturzustände Wildnis, Landschaft und Garten konnten Häufigkeit sowie Art und Weise des Auftretens bestimmter Naturszenerien der in Residenz und Lustschloss gespielten Opern erstmals verglichen und ausgewertet werden. Dabei hat sich gezeigt, dass die jeweiligen Szenerien abhängig vom räumlich-zeremoniellen Kontext der Opernaufführungen unterschiedlich gewichtet wurden. Bis Anfang der 1770er-Jahre stellten Repräsentationen des ersten Naturzustandes der Wildnis in Form von «unbewohnten» Gegenden ein Alleinstellungsmerkmal für das Opernrepertoire des Lustschlosses im Vergleich zum Opernrepertoire in der Residenz dar. Landschaftsszenerien wurden zwar sowohl in der Residenz wie in Schwetzingen gezeigt, das in ihnen auftretende Personal verdeutlicht aber, dass sie in Mannheim eher der repräsentativen fürstlichen Sphäre, einer heroischen Landschaft, zuzuordnen sind, während rustikale und mythologisch-pastorale Landschaften zunächst vor allem in Schwetzingen zur Darstellung gelangten. Die mit repräsentativen Herrschaftsräumen assoziierten Lustgartenszenerien waren bereits ab 1748 Bestandteil der in Mannheim gespielten Drammi per musica, in Schwetzingen gelangten sie erst ab 1756 auf die Bühne, zu einem Zeitpunkt, als der Jagdbezug in der Bezeichnung von Schloss Schwetzingen in den Hintergrund trat und die Bezeichnung «Lustschloss» sich durchzusetzen begann.

Die für den höfischen Aufenthalt auf dem Jagd- und Lustschloss typische Wertschätzung des natürlichen Aussenraums zeigt sich auch in den Bühnenszenerien: Gerade in den ersten Jahren werden wiederholt Opern gezeigt, die ohne jegliche Innenraumdekorationen auskommen und sich darauf beschränken, die ländliche Umgebung über die Darstellung von Landschaft und Wildnis in den Theatersaal zu transferieren.

Die auf der Opernbühne vergegenwärtigte unbewohnte Natur als Wildnis bot sowohl der Reflexion ihrer Reize Raum, zeigte aber auch, mit welchen Beschwernissen der menschliche Aufenthalt darin verknüpft ist. Allerdings zielten in dieser Phase die Opernhandlungen stets auf eine Überwindung des ersten Naturzustandes ab, indem die Figuren die Wildnis hinter sich lassen oder sie gestaltend verändern.

Waren in Johann Ludwig Petris Gartenentwurf (siehe Abb. 60) Allusionen an den Wald als eine Form der Wildnis ebenfalls bestimmend, wurde die Gartengestalt im Zuge der

intensiven Umgestaltung und Erweiterung des Gartens durch Nicolas de Pigage ab den 1760er-Jahren konzeptuell einer gründlichen Revision unterzogen beziehungsweise entscheidend erweitert. Nicht mehr die Abkehr von der Wildnis, sondern die Aneignung und Integration einiger ihrer besonders prägnanten Elemente wie Felsen, Berge, landschaftliche Ausblicke, Wälder und Gewässer werden auf inhaltlicher Ebene auf der Opernbühne innerhalb von parkähnlichen oder landschaftlichen Szenerien vermehrt thematisiert. Dies lässt sich sehr gut mit der Empfehlung von Francesco Algarotti vereinbaren, der in seinem 1769 erschienenen *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera* vorschlägt, sich im Bereich der Bühnendekorationsmalerei zunehmend an der englischen beziehungsweise chinesischen Gartenkunst zu orientieren, deren Gärten «nach dem Modell der Natur gepflanzt» seien und «Kunst und Wildheit» mischen würden.[5] Dazu passend ist auch de Pigage bestrebt, im Garten selbst zunehmend mehr «parties sauvages» anzulegen.

Die verschiedenen Naturzustände wurden in den Opern nicht nur durch die vegetabilische Natur in Form von Wildnis, Landschaft und Gartendarstellungen, sondern auch von den Personen wachgerufen, die in den Libretti vorgesehen waren: Vom Wilden über den Hirten und Bauern bis hin zu Städtern, Adligen und Fürsten lassen sich anthropologische Kultivierungsprozesse nachvollziehen, deren Stadium unter anderem daran abzulesen ist, welche Behausungen den Figuren in der Natur zugewiesen wurden. Während Grotten für ein Leben in einem primären, quasi unberührten Kulturzustand standen, symbolisierten einfache Hütten die Wohnstätten von Hirten und ärmeren Bauern im Rahmen eines zweiten Kulturzustandes, aufwendig gestaltete Häuser und Paläste hingegen galten als Ausdruck des dritten, kultivierten Naturzustandes.

Der Einbezug der mit Wildnis und Landschaft assoziierten Ausstattungselemente und ihre Kombination mit typischen Bereichen des Lustgartens führte dazu, dass die unterschiedlichen Naturzustände nicht mehr als Elemente einer linearen Weiterentwicklung wahrzunehmen waren, sondern als gleichzeitig bestehend abgebildet wurden. Dies tritt in der Schlossgartenbeschreibung in den *Etrennes palatines* (1769) besonders deutlich zutage, welche das ausgewogene Nebeneinander der drei Naturzustände im Garten hervorhebt.

Auch in der Sommerresidenz und nicht nur in Mannheim waren Lustgartendekorationen jeweils an einen fürstlichen oder adligen Kontext geknüpft. Sie erhielten jedoch durch die zunehmend häufiger aufgeführten Opere buffe eine entscheidende weitere Nuance: Indem in diesen Vertreter unterschiedlicher Stände als handelnde Personen auftraten, öffneten sich diese in der Opera seria ausschliesslich der herrschaftlichen Schicht vorbehaltenen Räume auch dem mittleren und dem niederen Stand. Was auf der Opernbühne in der Gattung der Opera buffa möglich war, schlug sich auch in der Frage der Öffnung der Gartenanlage für unterschiedliche Bevölkerungsschichten nieder. Exemplarisch lässt sich dies an dem erwähnten Gartenfest zeigen, das 1775 Carl Theodors Genesung von schwerer Krankheit zelebrierte.

5 Algarotti 1769, S. 281, 282.

Während allzu grosse Naturverbundenheit und eine damit einhergehende «Natürlichkeit» im Profil einzelner Figuren auf der Opernbühne der 1750er-Jahre keinen Bestand hatten beziehungsweise als verbesserungswürdig oder lächerlich gekennzeichnet wurden, gewinnen spätestens ab den 1770er-Jahren mit Natürlichkeit assoziierte Tugenden wie Bescheidenheit, Ehrlichkeit und Authentizität zunehmend an Akzeptanz.[6]
Im Unterschied zu anderen Medien erreichte die Oper vergleichsweise viele Menschen – die Mitglieder des Hofes und später auch die Mannheimer Bürgerschaft – in einer geteilten gemeinsamen Situation zur selben Zeit. Dadurch besass sie Wirkungsmacht in der Schaffung verbindlicher Anhaltspunkte unter anderem zu Beschreibung und Inanspruchnahme von Natur und Garten. Mithilfe musiktheatraler Mittel wurden visuelle und begriffliche Unterscheidungsmerkmale verschiedener Naturzustände gleich einem Leitfaden vermittelt, anhand dessen die Beschaffenheit unterschiedlicher Partien eines Gartens erlebt, interpretiert und beurteilt werden konnten. Die dabei thematisierten, inszenierten und zum Klingen gebrachten Naturszenerien boten nicht zuletzt Anreize, mithilfe der im Opernhaus erworbenen Seh- und Hörerfahrungen auch den Garten immer wieder neu zu betrachten. Gibt die Deutung beispielsweise des Minervatempels im Schlossgarten mit der zum Kreisparterre hin geöffneten, über wenige Stufen zu erreichenden Cella und dem an der Rückseite gelegenen Eingang in ein darunter gelegenes Kellergewölbe bis heute Rätsel auf, konnte der Blick auf die Musiktheaterbühne zeigen, dass die zeitgenössischen Opernbesucher mit solchen räumlichen Anordnungen bestens vertraut waren. Was uns heute als Sammelsurium unterschiedlicher Zeichen – Opferbeil und -schale, Bukranienschmuck, unterirdisches Gemäuer, Statue der Minerva etc. – erscheint, bot vor dem Hintergrund der damals beliebten antikisch-kultischen Opferhandlungen in den Drammi per musica ein reiches Assoziationsangebot. Eine Analyse, die Szenenanweisungen und Bühnenbildentwürfe mit den versatzstückhaft verwendeten bekannten Tempelbauten des Schwetzinger Parks als Bühnenbildmotiv verbindet, legte ausserdem den Schluss nahe, dass die vertrauten Elemente immer wieder in neue Zusammenhänge gebracht und umgewidmet wurden.

Einordnung in die Forschung

Bisher war die Forschung davon ausgegangen, dass die Bezugnahme zwischen Gartenanlage und Bühnendekoration grundsätzlich vom Garten her zu denken sei. Gestützt wurde diese Annahme durch Referenzen auf bestimmte Ausstattungsmerkmale des Schwetzinger Schlossgartens, die sich in Bühnenbildentwürfen der Familie Quaglio finden (siehe Abb. 51–53), deren Mitglieder ab den späten 1750er-Jahren auch für die Kurfürsten tätig waren.[7] Die in dieser Arbeit erfolgte Auswertung der Angaben zu den natürlichen Schauplätzen der in Residenz und Sommerresidenz aufgeführten Opern sowie der korrespondierenden Bühnenbildentwürfe hat jedoch gezeigt, dass bereits vor der Konzeption und Realisierung der Schwetzinger Gartenanlage vonseiten der Opernbühne

6 Das Konstrukt des Natürlichkeitskonzepts im 18. Jahrhundert und die damit zusammenhängenden Strategien in den Künsten hat Günther Heeg umfassend aufgearbeitet. Vgl. Heeg 2000.
7 Vgl. Frese 2004.

mannigfaltiges Anschauungsmaterial für die Gestaltung fürstlicher Gärten und anderer Naturszenerien vorlag. Die von der Forschung bisher wenig beachteten und lediglich in geringem Umfang publizierten Dekorationsentwürfe aus dem Œuvre Stephan Schencks, der als Nachfolger des 1748 verstorbenen Alessandro Galli Bibiena bis zu seinem Tod 1758 als Theatralarchitekt am kurpfälzischen Hof wirkte, veranschaulichen Vielfalt und Varianz des Gartenmotivs auf der Opernbühne. Seine Skizzen geben das Motiv aus unterschiedlichen Blickwinkeln wieder, mit einem oder mehreren Fluchtpunkten, bereichert durch abwechslungsreich gestaltete Boskette, die Ausstattung mit Kübelpflanzen, Skulpturen, Brunnen, Hecken, Pavillons, Monumenten und Tempeln. Schencks Entwürfe, aber auch diejenigen seines Vorgängers Galli Bibiena und die der Quaglios führen auch die Funktion der Bühne als Experimentalraum vor Augen, in welchem mit der dreidimensionalen Anordnung unterschiedlicher Ausstattungselemente die räumliche Wirkung einer bestimmten Gartenszenerie simuliert und erprobt werden konnte.

Über die visuell nachvollziehbaren Bezüge auf bildkünstlerischer Ebene hinaus ermöglichten die innerhalb dieser Naturszenerien verorteten Handlungen sowohl dem Opernpublikum als auch den Lesern der Libretti einen Nachvollzug unterschiedlicher Modi von Naturwahrnehmung und -beschreibung. Exemplarisch illustrieren die Opern *Il figlio delle selve* und *L'isola disabitata* anhand der disparaten Wahrnehmungen der Figuren und ihrer entsprechend divergierenden Beschreibungen ihrer natürlichen Umgebung, dass es nicht die eine, allgemeingültige Naturbetrachtungsweise gibt. Vielmehr ist diese wesentlich durch die kulturelle Vorerfahrung der jeweiligen Protagonisten geprägt. Dieser Aspekt lässt sich wiederum auf das Opernpublikum beziehen. Welches Bild die Librettisten von Natur entwarfen, mit welchen Elementen sie diese ausstatteten, war auch dafür ausschlaggebend, welches garten- und naturbezogene Vokabular sich die Opernbesucher aneigneten. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, wie sehr der Hofdichter Mattia Verazi und der Verfasser des *Günther von Schwarzburg*, Anton Klein, ihre Szenenbeschreibungen zunehmend ausdifferenzierten. Die vermittels der Opern produzierten ästhetischen Ideale im Bereich der Gartengestaltung sowie die während der Aufführung im Rahmen der Handlung performativ hervorgebrachten Rezeptionshaltungen wurden auf den aktuellen Zeitgeist ausgerichtet und unterwiesen die Zuschauer implizit darin, auf welche Weise sie die in einer Gartenanlage integrierten Denkmäler zu rezipieren hatten. Obwohl das Land und seine Bewohner im Gegensatz zur Stadt durchgängig als authentisch, ehrlich und verlässlich dargestellt werden, führen die Opern vor, dass letztlich die Zivilisation und das Bedürfnis nach Kultivierung den Sieg über die Wildnis davontragen; dies gilt selbst dann, wenn zunächst die Vorzüge unberührter Landschaften von den *dramatis personae* erörtert werden. Eine Ausnahme bilden hierbei lediglich die sich in mythologischen Szenerien abspielenden Handlungen, deren ausserhalb der Realität verortete Figuren sich den schönen und angenehmen Aspekten der Natur eindeutig widmen können. Diese Ergebnisse relativieren einerseits die bisherige Annahme, dass in den Schwetzinger Opernhandlungen das inhaltliche Motiv der Zivilisationskritik eine Konstante darstelle, andererseits eröffnen sie Anknüpfungspunkte zu kunsthistorischen, auf den Garten bezogenen Forschungsergebnissen, die in der Schwetzinger Gartenanlage vielfach die Repräsentation von Metamorphoseprozessen erkannten.

Ausblick

Diese Arbeit möchte dazu anregen, zukünftig Librettoszenerien und Bühnenbildentwürfe mit vergleichbarer Motivik für die Untersuchung weiterer höfischer Gartenanlagen, die im Umfeld einer lebendigen Opernpraxis entstanden, als aussagekräftige Quellen heranzuziehen. Als aussichtsreich dürften sich dabei Untersuchungen erweisen, die sich unter dem hier gewählten Fokus den besonderen Bedingungen des Lustschlosses im Wechselspiel mit Opernrepertoire und Gartenanlage auch am Beispiel anderer frühneuzeitlicher Höfe widmen. Auch die im Rahmen dieser Arbeit lediglich anhand ausgewählter Beispiele behandelten musikalischen Ausdeutungen von Naturszenerien bieten bei einer systematischen Analyse sicherlich ein fruchtbares Forschungsfeld, um beispielsweise zu eruieren, ob sich die unterschiedlichen Naturzustände auch hörbar – unter anderem durch Stilistik und instrumentale Besetzung – manifestieren.

Die Erkenntnisse zu weiteren im kurpfälzischen Musiktheaterrepertoire, aber auch allgemein im 18. Jahrhundert gängigen Schauplätzen, auch ausserhalb der Naturszenerien, könnte dahingehend erweitert werden, dass die Szenenanweisungen gesamthaft mit den überlieferten Bühnenbildentwürfen der kurpfälzischen Bühnenarchitekten verglichen werden. Nicht zuletzt würde die konsequente Auswertung der Naturschauplätze in den überlieferten Ballettszenarien die Kenntnis der Dekorationen mit Garten- und Naturbezug auf der kurpfälzischen Musiktheaterbühne erweitern.

Für den praktischen Aspekt der Vermittlung des kulturellen Erbes soll abschliessend dazu angeregt werden, das ehemals auf die besonderen Aufenthaltsbedingungen des Lustschlosses und der Sommerresidenz abgestimmte Repertoire auch heute wieder verstärkt zu berücksichtigen, wenn es um die Auswahl der zu spielenden Stücke in einem vergleichbaren Kontext geht. Beim Schwetzinger Theater könnte man, dem damaligen Usus folgend, damit beginnen, Opern der Gattung Dramma per musica nicht mehr aufzuführen, um einen Schwerpunkt auf Pastoralen und komische Opern zu legen. Des Weiteren würde es sich anbieten, neben dem überlieferten Schwetzinger Repertoire aus der kurfürstlichen Nutzungsperiode des Lustschlosses – erinnert sei an dieser Stelle etwa an die Inszenierungen von Ignaz Holzbauers *Il figlio delle selve* 2003 (Regie: Georges Delnon, musikalische Leitung: Christoph Spering, Koproduktion mit dem Staatstheater Mainz), Johann Adolf Hasses *Leucippo* 2014 (Regie: Tatjana Gürbaca, musikalische Leitung: Konrad Junghänel, Koproduktion mit der Oper Köln), die unter anderem im Rahmen der Schwetzinger Festspiele zur Aufführung gelangten – hier bevorzugt Stücke zu inszenieren, die sowohl hinsichtlich ihrer Entstehungszeit als auch im Hinblick auf ihre Gattungen und Schauplätze dem Charakter der Sommerresidenz entsprechen. Nicht zuletzt wäre es an der Zeit, auch das Schwetzinger Treillagentheater wieder mit einem adäquaten Programm zu bespielen, wobei es naheliegend wäre, den Auftakt mit einer Wiederaufführung von *L'Arcadia conservata* (1775) zu gestalten. Um den Bogen zu den heutigen Bedingungen der Rezeption des Gartens zu schlagen, wäre es angebracht, das damalige Repertoire durch Auftragskompositionen zu ergänzen, welche den räumlichen Kontext von Garten und Landschaft als zentrale Leitidee berücksichtigen.

Dank

Dieses Buch stellt eine überarbeitete und erweiterte Version meiner Dissertation «Heterotopie Schwetzingen. Natur- und Gartendarstellungen im Musiktheater und ihre Interdependenz mit der Gartengenese im gesellschaftlichen Kontext des Sommersitzes von Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und Elisabeth Auguste zwischen 1753 und 1776» dar. Betreut von Prof. Andreas Kotte, wurde diese 2015 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern angenommen. Hervorgegangen ist die Arbeit aus meiner wissenschaftlichen Mitarbeit in den von Dr. Christine Fischer geleiteten, vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Forschungsprojekten «Opera seria an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts» und «Italienische Oper an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts» (2008–2012) sowie dem vom ehemaligen Amt für Berufsbildung und Technologie (BBT) geförderten Forschungsprojekt «Opernorte» (2012/13) an der Schola Cantorum Basiliensis, Fachhochschule Nordwestschweiz.

Die Aufnahme meines Buches in die Reihe *Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern (ITW)* des Chronos Verlags freut mich sehr. Andreas Kotte und Hans-Rudolf Wiedmer liessen mir als Herausgeber und Verleger des Buches vielfältige Unterstützung zuteilwerden. Dafür möchte ich ihnen von ganzem Herzen danken.

Für die vollumfängliche Förderung der Open-Access-Veröffentlichung meiner Arbeit bin ich dem SNF zu grossem Dank verpflichtet. Die Drucklegung des Buches wurde durch die finanzielle Unterstützung der Karl-Jaberg-Stiftung Bern, der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG), Ortsgruppe Basel, der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg sowie des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern möglich, wofür ich den Institutionen herzlich danke.

Allen, die das Werden dieser Arbeit begleitet haben, möchte ich an dieser Stelle meine Dankbarkeit aussprechen.

Als Doktorvater hat Andreas Kotte meine Auseinandersetzung mit der Thematik von Anfang an interessiert verfolgt. Seinen Nachfragen und kritischen Anmerkungen verdankt diese Arbeit wesentliche Impulse. Für seine wohlwollende Unterstützung und das anhaltende Engagement bis zur Drucklegung möchte ich ihm sehr herzlich danken.

Christine Fischer danke ich für die vielfältigen Zugänge zur Opernthematik, die sie mir während der gemeinsamen Projektarbeit aufgezeigt hat, sowie für ihre anteilnehmende Begleitung während der ersten Phase des Promotionsvorhabens. Beate Hochholdinger-Reiterer sei für die spontane Übernahme des Zweitgutachtens gedankt sowie für ihre weiterführenden Hinweise zum Habituskonzept Pierre Bourdieus.

Eva Berger gilt mein herzlicher Dank dafür, dass sie die gartenbezogenen Kapitel des Buches mit grosser Sorgfalt gegengelesen hat. Ihrem anhaltenden Interesse an meinen Fragestellungen zur Theatralisierung von Gärten sowie ihre gezielten Hinweise waren und sind mir eine wichtige Motivation. Ingrid Schraffl danke ich herzlich für die kritische Lektüre der musikbezogenen Abschnitte des Manuskripts und ihre anregenden und ermutigenden Rückmeldungen. Herzlich danken möchte ich Martina Papiro für ihre stete Bereitschaft, mir in kunsthistorischen Fragen Auskunft zu erteilen, Bühnenbildentwürfe zu diskutieren und entsprechende Abschnitte Korrektur zu lesen. Claudine Gaibrois und Julia Büchel fühle ich mich für die engagierte Unterstützung des Schreibprozesses zu herzlichem Dank verpflichtet. Für fruchtbaren Austausch zu unterschiedlichsten Aspekten der Gartenthematik, wertvolle Anregungen – unter anderem bei gemeinsamen Ausflügen in historische Gärten – und die Bereitschaft, ihr Wissen zu teilen, danke ich Christian Hlavac, Ralf Richard Wagner, Sascha Winter und Astrid Zenkert. Klaus Pietschmann danke ich dafür, dass er wiederholt die vertiefende Auseinandersetzung mit Gesichtspunkten der Thematik angeregt hat, die über Schwetzingen hinausgehen. Für den stets bereichernden Austausch zur höfischen Inszenierungspraxis und die Auskünfte zum Ludwigsburger Theaterleben und Bühnenbild unter Herzog Carl Eugen danke ich Holger Schumacher.
Beate Schappach danke ich für ihr anhaltendes Interesse an meinen wissenschaftlichen Fragestellungen, ihre treffenden Beobachtungen und ihre Ausdauer bei der Suche nach Präzision. Ich danke Elke Albrecht (†), Noémie Delfgou, Fritz Egli, Catharina Kim, Christina Kristensen, Helga Langewitz (†) für das Gegenlesen einzelner Kapitel und Abschnitte. Martin Engel, Kathrin Menzel, Matthias Schmidt, Yvonne Schmidt sei für das Diskutieren inhaltlicher Aspekte sowie das Erörtern einer geeigneten Struktur gedankt. Christian Siegmund, Jeanne Tschamper, Edith Wüest danke ich für den Rat bei Übersetzungsfragen, Véronique Bertrand für die Unterstützung beim Erstellen der Gartenplanmontage. Den Mitarbeiter*innen des Chronos Verlags danke ich für die geduldige Begleitung: Walter Bossard für das sorgfältige und genaue Korrektorat, Lisa Bollinger für den letzten Schliff.
Für ihr Entgegenkommen und vielfältiges Engagement danke ich den Mitarbeiter*innen des Generallandesarchivs Karlsruhe, der Mannheimer und Schwetzinger Stadtarchive, des Hauptstaatsarchivs Dresden, der Universitätsbibliothek Heidelberg, des Geheimen Hausarchivs München, des Bayerischen Hauptstaatsarchivs München, der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU). Namentlich danken möchte ich Cornelia Jägle, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Bernd Schledermann, LMU; Kurt Zeitler, Florian Kislinger und Sabine Wölfel, Staatliche Graphische Sammlung; Susanne de Ponte, Deutsches Theatermuseum, München; Dieter Dümas, Lieselotte Homering, Stephanie Herrmann, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. Nicht zuletzt möchte ich mich beim Team der Universitätsbibliothek Basel sowie bei Daniel Tschirren bedanken: für das Verständnis bei übermässigem Bücherkonsum, den Austausch und die gute Stimmung an der Ausleitheke.
Grosser Dank gebührt nicht zuletzt meiner Familie: meinem Mann Philipp Schmidt und unseren Kindern Elija, Carlotta und Irma für ihre Langmut und die Bereitschaft, Gärten

und Opernvorstellungen gemeinsam mit mir zu besuchen. Meinen Schwiegereltern Claudia und Martin (†) Schmidt danke ich für die Unterstützung bei der Kinderbetreuung. Meinem Vater Wolf Langewitz danke ich für unermüdliches Korrekturlesen und das anhaltende Interesse, mit dem er die Entwicklung der Arbeit verfolgt hat. Die stets präsente und warmherzige Anteilnahme sowie die tatkräftige Unterstützung meiner Eltern Ingrid und Wolf Langewitz hat wesentlich dazu beigetragen, dass meine Arbeit in dieser Weise zum Abschluss gelangt ist. Verbunden mit meinem innigen Dank ist ihnen dieses Buch gewidmet.

Anhang

Tab. 3: Der Opernspielplan der kurpfälzischen Hofopernbühne (1748–1777)

Jahr, Datum Erstaufführung/ Premiere[*1]	*Gattungsbezeichnung*	*Titel*	*Musik / Libretto*
1748, 17. 1.	Dramma per musica	*La clemenza di Tito*	Carlo Grua / Pietro Metastasio; bearbeitet evtl. von Carlo Zuccarini
1749, 17. 1.	Dramma per musica	*L'Olimpiade*	Baldassare Galuppi / Pietro Metastasio (Bearbeiter unbekannt)
1750, 17./18. 1.	Dramma per musica	*Demofoonte*	Johann Adolf Hasse / Pietro Metastasio
1751, 17. 1.	Dramma per musica	*Artaserse*	Niccolò Jommelli / Pietro Metastasio
1751, 4. 11.	Dramma per musica	*L'Ifigenia*	Niccolò Jommelli / Mattia Verazi
1752, 5. 5.	Favola pastorale per musica	*Leucippo*	Johann Adolf Hasse / Giovanni Claudio Pasquini
1753, 17. 1.	Dramma per musica	*Antigona*	Baldassare Galuppi / Gaetano Roccaforte
1753, 15. 6.	Favola pastorale per musica	*Il figlio delle selve*	Ignaz Holzbauer / Carlo Sigismondo Capece
1753, 4. 11.	Dramma per musica	*Il Demetrio*	Niccolò Jommelli / Metastasio
1754, 15. 6.	Azione per musica	*L'isola disabitata*	Ignaz Holzbauer / Pietro Trapassi Metastasio
1754, 1. 8.	Intermezzi per musica	*Il filosofo convinto in amore*	Johann Friedrich Agricola / Unbekannt
1754, 10. 11.	Dramma per musica	*L'Issipile*	Ignaz Holzbauer / Pietro Metastasio
1755, 15. 6.	Opera serio-ridicola per musica	*Il Don Chisciotte*	Ignaz Holzbauer / Apostolo Zeno und Pietro Pariati; Bearbeiter unbekannt
1756, Mai[*2]	Componimento drammatico per musica	*I Cinesi*	Ignaz Holzbauer / Pietro Trapassi

*Auftraggeber*in / Anlass*	*Aufführungsort*
Carl Theodor / Geburtstag Elisabeth Augusta	Mannheim
Carl Theodor / Geburtstag Elisabeth Augusta	Mannheim
Carl Theodor / Geburtstag Elisabeth Augusta	Mannheim
Carl Theodor / Karneval	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
k. A. / Rückkehr der Kurfürstengatten	Mannheim
Carl Theodor / Geburtstag Elisabeth Augusta	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Schwetzingen?

Jahr, Datum Erstaufführung/ Premiere[*1]	*Gattungsbezeichnung*	*Titel*	*Musik / Libretto*
1756, 22. 8.	Dramma giocoso per musica	*Il filosofo di campagna*	Baldassare Galuppi / Carlo Goldoni
1756, 29. 8.	Festa teatrale per musica	*Le nozze d'Arianna*	Ignaz Holzbauer / Mattia Verazi
1756, 4. 11.	Dramma per musica	*L'Olimpiade*	Baldassare Galuppi / Metastasio (bearbeitet)
1757, 15. 6.	Favola pastorale per musica	*Leucippo*	Johann Adolf Hasse / Giovanni Claudio Pasquini
1757, Sommer?	Dramma giocoso per musica	*Le nozze*	Baldassare Galuppi / Carlo Goldoni
1757, 5. 11.	Dramma per musica	*La clemenza di Tito*	Ignaz Holzbauer / Metastasio, umgearbeitet wahrscheinlich von Verazi
1758, 5. 11. (WA 1760)	Dramma per musica	*Nitteti*	Ignaz Holzbauer / Pietro Metastasio und unbekannter Bearbeiter
1758, 21. 11.	Farsetta in musica in tre voci	*La Pupilla*	Francesco Saverio Garzia / Antonio Palomba
1759, 24. 6.	Opéra comique	*Cythère assiégée*	Christoph Willibald Gluck / Charles-Simon Favart
1759, 5. 11.	Dramma per musica	*Ippolito ed Aricia*	Ignaz Holzbauer / Carlo Innocenzo Frugoni (bearbeitet von Mattia Verazi)
1760, 5. 11.	Dramma per musica	*Cajo Fabrizio*	Niccolò Jommelli, Arien von Giuseppe Colla / Mattia Verazi
1762, 5. 11. (WA 1763)	Dramma per musica	*Sofonisba*	Tommaso Traetta / Mattia Verazi
1764, 5. 11.	Dramma per musica	*Ifigenia in Tauride*	Gian Francesco de Majo / Mattia Verazi
1766, 5. 11.	Dramma per musica	*Alessandro nell'Indie*	Gian Francesco de Majo / Pietro Metastasio
1769, 11. 1.	Dramma per musica	*Adriano in Siria*	Ignaz Holzbauer / Pietro Metastasio
1769, 8. 11. (WA 1771, Schwetzingen)	Dramma giocoso per musica	*La buona figliuola zittella*	Niccolò Piccinni / Carlo Goldoni
1770, Januar	Dramma giocoso per musica	*L'amante di tutte*	Baldassare Galuppi / Antonio Galuppi

*Auftraggeber*in / Anlass*	*Aufführungsort*
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Carl Theodor / k. A.	Mannheim? / Schwetzingen?[*3]
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Mannheim
k. A. / k. A.	Schwetzingen
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
k. A. / Hochzeit Kurfürst Friedrich August von Sachsen und Pfalzgräfin Amalia Augusta von Zweibrücken	Mannheim
Elisabeth Augusta / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
k. A. / Karneval	Mannheim

Jahr, Datum Erstaufführung/ Premiere[*1]	*Gattungsbezeichnung*	*Titel*	*Musik / Libretto*
1770, 5. 11.	Dramma per musica	*Catone in Utica*	Niccolò Piccinni / Pietro Metastasio, Umarbeitung Mattia Verazi
1771, 26. 5.	Dramma giocoso per musica	*Il filosofo di campagna*	Baldassare Galuppi / Carlo Goldoni
1771, 14. 7. (Übernahme Mannheim)	Favola pastorale per musica	*Il figlio delle selve*	Ignaz Holzbauer / Carlo Sigismondo Capece
1771, 24. 11. (Übernahme Schwetzingen)	Azione comica per musica	*Gli stravaganti*	Niccolò Piccinni / Unbekannt
1772. 3. 5.	Azione comica	*L'isola d'amore*	Antonio Sacchini / Antonio Gori
1772, 24. 5.	Dramma giocoso per musica	*L'amore artigiano*	Florian Leopold Gassmann/ Carlo Goldoni
1772, 19. 7.	Operetta giocosa per musica	*La contadina in corte*	Antonio Sacchini / Niccolò Tassi
1772, 5. 11.	Dramma per musica	*Temistocle*	Johann Christian Bach / Pietro Metastasio / Umarbeitung Mattia Verazi
1772, 7./8. 11.	Operetta giocosa per musica	*Le finte gemelle*	Niccolò Piccinni / Giuseppe Petrosellini
1772, 22. 11.	Dramma giocoso per musica	*La fiera di Venezia*	Antonio Salieri / Giovanni Gastone Boccherini
1773, 2. 5.	Dramma giocoso per musica	*L'isola d'Alcina*	Giuseppe Gazzaniga / Giovanni Bertati
1773, 9. 5.	Divertimento per musica	*Il giuoco di picchetto*	Niccolò Jommelli / Gaetano Martinelli
1773, 11. 7.	Operetta comica	*L'Assemblèa*	Pietro Alessandro Guglielmi / Giovanni Gualberto
1773, 21. 11. (WA 1775, Schwetzingen)	Dramma giocoso per musica	*L'incognita perseguitata*	Pasquale Anfossi / Giuseppe Petrosellini
1774, 19. 1. (WA 1775, Schwetzingen)	Azione drammatica teatrale per musica	*L'Endimione*	Johann Christian Bach / Giovanni Gualberto Bottarelli und Pietro Metastasio; Umarbeitung einer Szene von Mattia Verazi, Musik von Niccolò Jommelli
1774, 17. 7. [Druck 1771]	Operette	*Das Milchmädgen und die beiden Jäger*	Egidio Romoaldo Duni / Louis Anseaume Deutsche Übersetzung Christian Friedrich Schwan

*Auftraggeber*in / Anlass*	*Aufführungsort*
k. A. /Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Carl Theodor / k. A.	Schwetzigen
Carl Theodor / Namenstag Elisabeth Augusta	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
Carl Theodor / k. A.	Schwetzingen
k. A. / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Mannheim
Carl Theodor / k. A.	Mannheim
k. A. / k. A.	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Mannheim
k. A. / k. A.	Mannheim
	Schwetzingen

Jahr, Datum Erstaufführung/ Premiere[*1]	*Gattungsbezeichnung*	*Titel*	*Musik / Libretto*
1774, 11. 8.	Azione teatrale per musica	*Amor vincitore*	Johann Christian Bach / Mattia Verazi
1774, 5. 11.	Dramma eroi-comico	*La secchia rapita*	Anotnio Salieri / Giovanni Antonio Gastone Boccherini
1775, 25. 6.	Azione teatrale	*L'Arcadia conservata*	Niccolò Jommelli, Ignaz Holzbauer Mattia Verazi
1775, 5. 11.	Dramma per musica	*Lucio Silla*	Johann Christian Bach / Giovanni de Gamera, Umarbeitung Mattia Verazi
1775, 13. 8.	Singspiel	*Alceste*	Anton Schweitzer / Christoph Martin
1776, 7. 1. (WA Sommer 1776, Schwetzingen)	Azione teatrale per musica	*Zemira, e Azor*	André Ernest Modeste Grétry, Rezitative von Ignaz Holzbauer / Mattia Verazi nach Jean-François Marmontel
1776, 27. 5.	Operette	*Das redende Gemählde*[*4]	André Ernest Modeste Grétry / Louis Anseaume Deutsche Übersetzung Friedrich Wilhelm Meyer
1776, 14. 7.	Pastorale per musica	*La festa della rosa*	André Ernest Modeste Grétry / Mattia Verazi nach Masson de Pézays *La Rosière de Salenci*
1776, 22. 11.	Azione comica per musica in due atti	*Il finto spettro*	Giovanni Paisiello / Mattia Verazi
1777, 5. 1.	Singspiel	*Günther von Schwarzburg*	Ignaz Holzbauer / Anton Klein

*1 Die Angaben zu Aufführungsjahr, Gattungsbezeichnung, Titel, Auftraggeberschaft basieren weitestgehend auf den Librettodrucken. Ergänzt werden sie, einschliesslich der Angaben zu Aufführungsdaten und -orten basierend auf Pelker, Chronologie, 2004 und Pelker 2018. Aufführungen, von denen kein Mannheimer Librettodruck nachweisbar ist, finden keine Erwähnung.

*2 Datierung aufgrund des dem Librettotextes vorangestellten Sonetts auf die Rückkehr Carl Theodors aus Düsseldorf. Vgl. Pelker 2018, S. 277, Anm. 292.

*3 Möglicherweise wurde *Le nozze* gar nicht aufgeführt, da sich nicht wie sonst üblich Hinweise auf die Besetzung finden und die Aufführung darüber hinaus auch in keinem weiteren Zeugnis belegt ist. Aufgrund der Gattung und der Auftraggeberschaft ist aber davon auszugehen, dass die Inszenierung für Schwetzingen vorgesehen war.

*4 Librettodruck der Übersetzung von Friedrich Wilhelm Meyer, Mannheim 1771. Kein Druck aus dem höfischen Umfeld vorhanden. Vgl. Pelker 2018, S. 280.

*Auftraggeber*in / Anlass*	*Aufführungsort*
k. A. / k. A.	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Mannheim
k. A. / k. A	Schwetzingen, Heckentheater
k. A. / Namenstag Carl Theodor	Mannheim
k. A. / k. A.	Schwetzingen, Mannheim
k. A. / k. A.	Schwetzingen, Mannheim
	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Schwetzingen
k. A. / k. A.	Mannheim
k. A. / k. A.	Mannheim

Tab. 4: Szenerien mit Naturmotiven in den kurpfälzischen Libretti, Mannheim (1748–1777)[1]

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1748 M: Carlo Grua L: Pietro Metastasio; bearbeitet evtl. von Carlo Zuccarini B: k. A.	*La clemenza di Tito* Dramma per musica B insgesamt: 7	II, 8: Galleria terrena corrispondente ai giardini.
1749 (WA 1756) M: Baldassare Galuppi L: Metastasio (Bearbeiter unbekannt) B: k. A.	*L'Olimpiade* Dramma per musica B insgesamt: 4	La Scena si finge nelle campagne d'Elide vicino alla Città d'Olimpia alle sponde del fiume Alfeo. I, 1: Fondo selvoso di cupa, ed angusta valle, adombrata dall'alto da grandi alberi, che giungono ad intrecciare i rami dall'uno all'altro colle, fra i quali è chiusa. I, 4: Vasta Campagna alle falde d'un monte, sparsa di Capanne pastorali. Ponte rustico su'l fiume Alfeo, composto di tronchi d'alberi rozzamente commessi. Veduta della Città d'Olimpia in lontano interrotta da poche piante, che adornano la pianura, ma non l'ingombrano. III, 1: Bipartita, che si forma dalle ruine di antico Hippodromo, già ricoperte in gran parte d'edera, di spini, e d'altre piante selvagge. III, 7: Aspetto esteriore del gran tempio di Giove Olimpico, dal quale si scende per lunga, e magnifica scala divisa in diversi piani. Piazza inanzi al medesimo con Ara ardente nel mezzo. Bosco all'intorno de sacri Ulivi silvestri, donde formavansi le Corone per gli Atleti vincitori.

1 Sofern Aufführungsjahr, Komponist oder Textverfasser im Libretto nicht angegeben sind, beruhen die Angaben auf Pelker 2018. Wiederaufnahmen sind in Klammern vermerkt und werden nur dann noch einmal gesondert aufgeführt, wenn im Bereich der Szenenangaben zu Naturschauplätzen Änderungen vorgenommen wurden oder zusätzliche Informationen vorliegen. Die Komponisten der Ballettmusik werden nicht aufgeführt.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
II, 8: Eine Gallerie [sic], so mit Statuen neben einem Garten, ausgeziert.	G
Der Schau-Platz stellt vor, die Felderen in Elide nahe der Stadt *Olimpia* am Bord des Flußes *Alfeo*.	
I, 1: Eine tieffe waldigte Höhle sambt engem Dahl, von oben herunter mit grossen Bäumen überschattet, von ein und der anderen Seithen eines Hügels siehet man wie der Bäumen Aest in einander gepflochten, und zeigt sich zwischen diesen Bäumen einen Schleuße.	W/L
I, 4: Ein am Endt eines Bergs befindliches über aus grosses Feld, auf welchem Schäffers Hütten zu sehen ferner eine Brucken, so von abgestützten und mit durch einander gepflochtenen Bäumen umzäunt, und über den Alfeo-Fluß gehet. *Prospect*, wie die Stadt *Olimpia* von weithen zu sehen mit hier und da untermengten pflantzen [sic], die ebene Zierend [sic] aber nicht überschattend.	L
III, 1: Ein in zwey Theil sich zeigendes Gebäu, wie solches vormahls gestanden, anjetzo aber gantz verwüstet, und zum Theil mit Schlangen angefüllet, zum Theil mit Dörneren [sic] und wilden Kräuteren völlig überwachsen.	L
III, 7: Auswärtiger *Prospect* des grossen *Jovis* Tempel allwo eine kostbahre stiegen zu sehen, von welcher man auf verschiedenen Seithen hinab steiget, und aufs ebene deren Felderen kommt. Weiters ein weitwendiger Platz, und in die Mitten dieses Platzes, ist ein Altar mit brennenden Lichteren, zu sehen. Ein mit wilden Oliven Bäumen angepflantzter Wald, und dienten diese Oliven Bäum denen jenigen zur Zierd, welche in denen Ritter-Kämpffen vormahls Obsiegere gewesen.	L

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1750 M: Johann Adolf Hasse L: Pietro Metastasio B: Stephan Schenck	*Demofoonte* Dramma per musica B insgesamt: 7	Il luogo della Scena è la Reggia di Demofoonte nella Chersoneso di Tracia. I, 1: Orti pensili corrispondenti a diversi appartamenti della Reggia di Demofoonte.
1751 M: Niccolò Jommelli L: Pietro Metastasio B: Stephan Schenck	*Artaserse* Dramma per musica B insgesamt: 7	L'Azzione [sic] si rappresenta nella città di Susa, Reggia dei Monarchi Persiani. I, 1: Real Giardino nel Palazzo de'Rè di Persia. Notte con Luna.
1751 M: Niccolò Jommelli L: Mattia Verazi B: Stephan Schenck	*L'Ifigenia* Dramma per musica B insgesamt: 6	L'Azione si rappresenta in Aulide. II, 8: Delizioso giardino nel Real soggiorno con viali ornati di statue, grotteschi, e fontane.
1752 (WA 1757, Schwetzingen) M: Johann Adolf Hasse L: Giovanni Claudio Pasquini B: Stephan Schenck	*Leucippo* Favola pastorale per musica B insgesamt: 3	La Scena è in Aracadia nel Bosco Sacro di Giove Licèo, e nelle vicinanze. I: Atrio esteriore del Tempio di Diana, ornato all'intorno di Cipressi. II: Bosco Sacro con veduta in prospetto d'una gran Piazza, con Ara consagrata a Giove Licèo. III: Campagna aperta alle rive del Fiume Ladone, con veduta del medesimo da una parte in guisa di precipitosa Cassata; e dall'altra un delizioso compartimento di bassi Allori.
1753 M: Baldassare Galuppi L: Gaetano Roccaforte B: Stephan Schenck	*Antigona* Dramma per musica B insgesamt: 7	La Scena, è la Regia di Tebe. II, 1: Deliziosa.
1753 M: Niccolò Jommelli L: Metastasio B: Stephan Schenck	*Il Demetrio* Dramma per musica B insgesamt: 8	La Scena è in Seleucia. I, 11: Giardino interno nel palazzo Reale.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
Der Schauplatz ist die Königl. Burg des Demophontes in der Halb-Insel Thracien. I, 1: Schwebende Gärten, welche an verschiedene Zimmer der Königl. Burg des Demophontes stossen.	G
Der Schauplatz ist in der Stadt Lusa [sic], der Residenz derer Könige in Persien. I, 1: Der Königl. Garten im Pallast derer Könige von Persien. Die Nacht mit dem Mond.	G
Der Schauplatz ist in der Stadt Aulides. II, 8: Ein Lust-Garten im Königlichen Pallast, worinnen man mit Statuen, Grotten und Springbrunnen gezierte Gänge siehet.	G
Der Schau-Platz ist in Arcadien, in einem, dem Liceischen Jupiter geheiligten Wald; und denen daran stossenden Gegenden. I: Der äusserliche Vorhoff vom Dianen-Tempel, der mit Cypressen ausgezieret ist. II: Der geheiligte Wald, nebst einem grossen Platz in Prospect, worauf des Liceischen Jupiters Altar steht. III: Ein offenes Feld, an dem Ufer des Flußes Ladon. Auf einer Seit siehet man, wie dieser Fluß gähling herabfällt, auf der andern aber eine angenehme Gegend von Lorbeer-Bäumen.	L L L
Der Schau-Platz stellet die Königliche Residentz-Stadt Thebe vor. II, 1: Ein Lust-Schloß.	[G]
Der Schau-Platz ist in Seleucia. I, 11: Ein innerlicher Garthen in dem Königlichen Pallast.	G

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1754 M: Ignaz Holzbauer L: Pietro Metastasio B: Stephan Schenck	*L'Issipile* Dramma per musica B insgesamt: 7	L'Azione si rappresenta in Lenno. I, 8: Parte del Giardino Reale con fontane rustiche da'lati, e Boschetto sacro a Diana in prospetto. Notte. II, 1: Di nuovo parte del Giardino reale con fontane rustiche da'lati, e Boschetto sacro a Diana nel mezzo. Notte. II, 8: Campagna a vista del mare sparsa di tende militari. Sole che spunta. III, 1: Luogo rimoto fra la città, e la marina adorno di Cipressi, e di monumenti degli antichi Re di Lenno.
1756 B: Stephan Schenck	*L'Olimpiade*	Wie oben.
1757 M: Ignaz Holzbauer L: Metastasio, umgearbeitet wahrscheinlich von Verazi B: Stephan Schenck	*La clemenza di Tito* Dramma per musica B insgesamt: 6	Keine Naturschauplätze
1758 (WA 1760) M: Ignaz Holzbauer L: Pietro Metastasio und unbekannter Bearbeiter B: Lorenzo Quaglio	*Nitteti* Dramma per musica B insgesamt: 7	Il luogo della Scena è Canopo. I, 1: Sito ombroso, e raccolto alle sponde del Nilo, con vista de' giardini reali in lontano.
1758 M: Francesco Saverio Garzia L: Antonio Palomba	*La Pupilla* Farsetta in musica in tre voci	Der Mannheimer Librettodruck enthält keine Schauplatzangaben.
1759 M: Ignaz Holzbauer L: Carlo Innocenzo Frugoni (bearbeitet von Mattia Verazi) B: Lorenzo Quaglio	*Ippolito ed Aricia* Dramma per musica B insgesamt: 8	La Scena è in Trezene. I: Tempio magnifico di Diana circondato di bosco. IV, 5: Selva consacrata a Diana con veduta di mare in lontananza. V, 3: Foresta d'Aricia con veduta in prospetto di delizioso giardino consacrato a Diana.
1760 M: Niccolò Jommelli, Arien von Giuseppe Colla L: Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Cajo Fabrizio* Dramma per musica B insgesamt: 8	Keine Naturschauplätze

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
Der Schau-Platz stellet die Insul Lemnos vor. I, 8: Ein Königlicher Garten mit Spring-Brunnen und ein der Dianä geheiligter Wald. Die Nacht. [Ein Theil des Königlichen Gartens mit Spring-Brunnen auf der Seithen, und ein der Dianä geheiligter Wald vornen im Gesicht. Nacht.] II, 1: Wiederum der vorige Garthen [sic!], und Wald der Dianä. Die Nacht. II, 8: Kriegs-Zellten [sic] am Uffer des Meers. Sonnen Aufgang. III, 1: Ein Orth zwischen der Stadt, und dem Meer mit Cypressen, und Grabmahlen deren Königen von Lemnos gezieret.	G G L L
Wie oben.	
Der Schau-Platz ist zu Canopo […]. I, 1: Eine schattigte Gegend nahe an den Uferen des Nilfluß, mit Königlichen Gärten von ferne.	L/G
[Der Schauplatz ist in Trezene]. I, 1: Ein herrlicher Tempel der Dianen mit einem Wald umgeben. IV, 5: Ein der Dianen geheiligter Wald, mit der Aussicht in das von weithem sich zeigende Meer. V, 3: Der Wald der Aricia, mit einem der Dianen geheiligten Lust-Garthen [in der Ferne].	L L G

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1762 (WA 1763) M: Tommaso Traetta L: Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Sofonisba* Dramma per musica B insgesamt: 9	La Scena si finge in Cirta, e nelle sue vicinanze. I, 1: Vasta campagna. In prospetto veduta esteriore della città di Cirta, oppugnata dai Romani, e Massilj sotta la condotta di Massinissa. III: Passaggio angusto di folto, ombroso, & intricato bosco.
1764 M: Gian Francesco de Majo L: Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Ifigenia in Tauride* Dramma per musica B insgesamt: 11	La scena si finge nella città, e vicinanze d'Anticira, e capitale della penisola di Tauri nella Scizia. I, 1: Bosco sacro a Diana. Facciata del tempio della Dea sulla destra. Spiaggia di mare in prospetto con dirupati pericolosi scogli a sinistra. Vedesi elevata nella sommità dello scosceso sasso un'alta impenetrabil torre, che difende il lido, e scopre di lontano i legni che vengono per approdare al medesimo. III, 1: Ritiro delizioso ne' giardini reali. III, scena ultima: Un' ammasso enorme di fumanti ruine, con una parte di selva incendiata, ed ancora ardente da un lato, e prospetto di marina spiaggia in lontananza.
1766 M: Gian Francesco de Majo L: Pietro Metastasio B: Lorenzo Quaglio	*Alessandro nell'Indie* Dramma per musica B insgesamt: 8	La scena è su le sponde dell'Idaspe, in una delle quali è il campo di Alessandro, nell'altra la regia di Cleofide. I, 6: Recinto di palme, e cipressi con picciolo tempio nel mezzo, dedicato a Bacco nella regia di Cleofide. III, 1: Sala terrena con veduta de'giardini reali.
1769[*1] M: Ignaz Holzbauer, L: Pietro Metastasio B: Lorenz Quaglio	*Adriano in Siria* Dramma per musica B insgesamt: 8	k. A. L'azione si rappresenta in Antiochia. II, 6: Deliziosa, per cui si passa a' serragli di fiere. III, 9: Luogo magnifico del Palazzo imperiale. Scale, per cui si scende alle ripe dell'Oronte. Veduta di campagna, e giardini sull' opposta sponda.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
Der Schau-Platz ist in Cirta, und in derselben Gegend. I, 1: Ein weitwendiges Feld, worin man von ferne den ausseren Theil der Stadt Cirta in ansehnlicher Grösse wahrnimmt, so von den römischen, und maßilischen Soldaten unter Anführung des Königs Maßinissa bestritten wird. III, 1: Ein enger Paß eines dichten, schattigten [sic] und sehr verwachsenen Waldes.	 L W/L
Der Schau-Platz ist in der Stadt und Gegend von *Anticira*, die Haupt-Stadt der Halb-Insul *Tauris* in *Schithien*. I, 1: Ein der Göttin Diana geweiheter Wald. Der vordere Theil des Dianen Tempels von aussen her rechter Hand. Uffer des Meers von ferne mit gefährlichen Abstürtzungen und Felsen lincker Hand. Auf der Spitze eines Felsens siehet man einen ohnzugänglichen Thurm, so das Uffer verthaitiget und auf welchem man alle anzuländen kommende Schiff von weitem entdecket. III, 1: Ein einsames Lust-Gebäude in dem Königlichen Garten. III, letzte Szene: Einen ungeheuren Hauffen rauchender Trümmeren mit einem Theil des in Brand gerathenen Waldes und dem Prospect der See-Küste von weitem vor Augen stellet.	 L G L
Die Schaubühne stellt die Ufer des Flusses Hydaspes vor, auf deren einem das Feldlager des Alexanders, auf dem andern die Burg der Cleofide zu sehen ist. I, 6: Ein Platz in der Cleofide Burg mit Palmen und Cypressen besetzt. In der Mitte desselben ein kleiner dem Bacchus geweyheter Tempel. III, 1: Ein Saal zu ebener Erde mit der Aussicht in die königl. Gärten.	 G G
k. A. Der Schauplaz ist in Antiochien. II, 6 : Gärten, welche an die Gegitter führen, worinnen Wilde Thiere unterhalten werden. III, 9: Prächtiger Ort des Kaiserlichen Pallastes. Stiegen, auf welchen man an das Ufer des Orontes herab steiget. Felder und Gärten jenseit des Flusses gelegen.	 G L/G

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1769 (WA 1771, Schwetzingen) M: Niccolò Piccinni L: Carlo Goldoni B: Lorenzo Quaglio	*La buona figliuola zittella* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 6	k. A. I, 1: Giardino delizioso adorno di varj Orangi e vasi di fiori, con veduta del Palazzo del Marchese nel fondo. II, 1: Bosco. II, 8: Campagna amena, interrotta di varj alberi, Collina nel fondo, di dove discendono Sandrina e Paoluccia.
1770 M: Baldassare Galuppi L: Antonio Galuppi B: Lorenzo Quaglio	*L'amante di tutte* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 3[*2]	k. A. I, 1: Campagna con Palazzo nel mezzo [Palazzetto con porta aperta in prospetto, e Casa rustica da una parte], e Capanne rustiche, delle quali una è praticabile con altre cose villareccie.
1770 M: Niccolò Piccinni L: Pietro Metastasio / Umarbeitung Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Catone in Utica* Dramma per musica B insgesamt: 8	La scena è in Utica, città dell'Africa. III, 5: Luogo ombroso circondato d'alberi, con fonte d'Iside da un lato, e dall'altro ingresso pratticabile d'acquedotti antichi.
1771 (WA 1772, Schwetzingen) M: Niccolò Piccinni L: unbekannt B: k. A.	*Gli stravaganti* Azione comica per musica B insgesamt: 4	La scena si rappresenta in Livorno. Parte II, 1: Delizia presso il porto di Livorno. Parte II, 5: Bosco.
1772 M: Johann Christian Bach L: Pietro Metastasio / Umarbeitung Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Temistocle* Dramma per musica B insgesamt: 8	k. A. I, 1 Deliziosa nel palazzo di Serse.
1772 M: Niccolò Piccinni L: Giuseppe Petrosellini B: k. A.	*Le finte gemelle* Operetta giocosa per musica B insgesamt: 3[*3]	La scena si finge in un borgo di Parigi. I, 1: Piazza, con locanda da un lato; dall'altro palazzino, con due fenestre poco distanti una dall'altra, ed ambedue pratticabili. In fondo delizioso arborato, sotto del quale diverse tavole, con persone, che bevono, e stanno in allegria. […]
1772 M: Antonio Salieri L: Giovanni Antonio, Giovanni Gastone Boccherini B: Lorenzo Quaglio	*La fiera di Venezia* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 5	La scena si finge in Venezia. III, 8: Orto ameno sulla riva della zueca, con tavole da mangiare situate sotto la florida verdura. Vedesi dall'altra riva il magnifico aspetto della città di Venezia. Presso al lido vi è una feluca.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
k. A. I, 1: Ein kostbarer Garten [Blumengarten], welcher in der Ferne an den Pallast des Marquis anstosset. II, 1: Gebüsche. II, 8: Angenehme Felder, mit Bäumen und Hügeln, von welchen Alexandrine und Pauline herab steigen.	G W L
Der Schauplatz ist in des Don Orazio Behausung. I, 1: Eine ländliche Gegend, mit einem Schloß, und auf der Seiten ein Bauernhauß.	L
Der Schauplatz ist in Utica, einer Africanischen Stadt. III, 5: Schattigter Ort mit Bäumen umgeben. Auf der einen Seite der Brunnen der Iside; auf der andern ein Eingang, zu welchem man wegen alter Wasserleitungen leichte kommen kann.	L
Der Schauplatz ist zu Livorno. II, 1: Angenehme Gegend bei dem Seehaven von Livorno. II, 5: Ein Wald.	 L W
k. A. I, 1 Gärten bei dem königlichen Pallast zu Susa [bzw. des Xerxes.]	G
[Die Handlung spielt in einem Vorort von Paris. I, 1: Ein Platz mit einem Gasthaus auf der einen Seite, auf der anderen Seite ein kleines Wohnhaus mit zwei Fenstern mit wenig Abstand zueinander, und beide nutzbar. Im Hintergrund befindet sich ein entzückendes Arboretum, unter welchem mehrere Tische stehen, an denen Menschen trinken und sich vergnügen.]	G
[Die Handlung spielt in Venedig.] III, 8: Gärten mit grünen Lauben am Ufer des Meeres, allwo die Abreise des Ostrogoto und der Calloandra geschehen soll.	G

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1773 (WA, 1775 Schwetzingen) M: Pasquale Anfossi L: Giuseppe Petrosellini B: k. A.	*L'incognita perseguitata* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 9	La scena si finge nella terra di Fiume secco. I, 14: Giardino. II, 4: Luogo remoto d'antiche ruine. II, 9: Campagna [deliziosa], con pastorali capanne. III, 1: Campagna. III, 3: Orti pensili.
1774 (1773 Oggersheim, WA 1775 Schwetzingen) M: Johann Christian Bach; ein Stück von Niccolò Jommelli L: Giovanni Gualberto Bottarelli und Pietro Metastasio; Bearbeitet von Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*L'Endimione* Azione drammatica teatrale per musica B insgesamt: 3	La scena è in Caria, nelle falde del monte Latmo. Parte I, 1: Campagna, con alberi, grotte, e cadute d'acque. Parte II, 1: Rupi circondate d'alberi, con veduta di mare nel fondo. Parte II, 4: Foresta, con montuosa nel fondo presso all'antro di Silvano.
1774 M: Antonio Salieri L: Giovanni Antonio Gastone Boccherini B: k. A.	*La secchia rapita* Dramma eroicomico B insgesamt: 9	La scena è in Modena. II, 1: Giardino nel palazzo del conte di Culagna.
1775 M: Johann Christian Bach L: Giovanni de Gamera, Umarbeitung von Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Lucio Silla*[*4] Dramma per musica B insgesamt: 8	La scena è in Roma nel palazzo di Lucio Silla, e ne' luoghi contigui al medesimo. I, 1: Recinto solitario, sparso di molti alberi, con rovine d'edifizj diroccati. Riva del Tebro. In distanza veduta del monte Quirinale, con picciole tempio in cima. II, 5: Orti pensili.
1776 (Übernahme nach Schwetzingen) M: André Ernest Modeste Grétry, Rezitative von Ignaz Holzbauer L: Mattia Verazi nach Jean-François Marmontel B: Lorenzo Quaglio	*Zemira, e Azor* Azione teatrale per musica B insgesamt: 6	La scena si finge nella Persia; alternativamente in un palazzo incantato, & in una casa di campagna, presso al golfo d'Ormùs. IV, 3: Luogo selvoso frà scoscese rupi nel recinto del giardino incantato d'Azor. Grotta a sinistra. IV, 3: Prospetto del palazzo incantato d'Azor in vista d'elegante, delizioso giardino. Trono in mezzo.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
[Die Handlung spielt im Land des Trockenen Flusses.] I, 14: Ein Garten. II, 4: Abgelegener Ort bey verfallenen Gebäuden. II, 9: Ein Feld und Hirtenwohnungen. III, 1: Feld. III, 3: Hangende Gärten.	 G L L L G
[Der Schauplatz befindet sich in Karien, am Fuße des Berges Latmos. Teil I, 1: Landschaft mit Bäumen, Höhlen und Wasserfällen. Teil II, 1: Felsen, umgeben von Bäumen, mit Blick auf das Meer im Hintergrund. Teil II, 4: Wald, mit einem Gebirge im Hintergrund in der Nähe der Höhle des Silvanus.]	 L W W
Der Schauplaz ist in Modena. II, 1: Garten in der Wohnung des Grafen von Culagna.	 G
Der Schauplatz ist in Rom in dem Pallast [sic] des L. Silla, und der anliegenden Gegend. I, 1: Einsamer Ort mit Bäumen und Stücken von verfallenen Gebäuden. Der Tiberstrohm. In der Ferne der Berg Quirinal, auf dessen Spize ein kleiner Tempel. II, 5: Hangende Gärten.	 L G
[Die Handlung spielt in Persien, abwechselnd in einem verwunschenen Palast und in einem Landhaus in der Nähe des Golfs von Ormus. IV, 3: Dicht bewaldeter Ort zwischen steilen Felsen in Azors umfriedeten Zaubergarten. Höhle auf der linken Seite. IV, 3: Aussicht auf den verwunschenen Palast von Azor mit Blick auf einen eleganten, reizenden Garten, Thron in der Mitte.]	 G G

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel, Gattungsbezeichnung, Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1776 M: Giovanni Paisiello L: Mattia Verazi B: Lorenzo Quaglio	*Il finto spettro* Azione comica per musica in due atti B insgesamt: 6	La scena si finge nella casa di campagna di Don Alonso, contigua a quella della nobil famiglia di Don Gonzalo. I, 9: Parco [aderente al giardino contiguo alla casa di campagna di Don Alonso] adombrato da folte piante, e da verdi cespugli. II, 1: Giardino. In prospetto facciata interiore dell'abitazion [sic] di campagna di Don Alonso, con porta pratticabile. II, 7: Bagni corrispondenti al giardino della nobile abitazion di campagna di Don Alonso. II, 10: Recinto di palme nel parco aderente al giardino. Monumento sepolcrale [di prospetto] nel fondo, circondato da funerei cipressi, [l'urna] e sormontata da una piramide, sù cui si vede in chiaroscuro grigio, rappresentante un basso rilievo di marmo, l'effigie dalla defonta consorte di Don Alonso.
1777 M: Ignaz Holzbauer L: Anton Klein B: Lorenzo Quaglio	*Günther von Schwarzburg* Singspiel B insgesamt: 7	

*1 Die ursprünglich zum Namenstag des Kurfürsten geplante Aufführung von *Adriano* im November 1768 wurde wegen der bevorstehenden Hochzeit verschoben, weshalb die aus diesem Anlass gedruckten Libretti hier keine Erwähnung finden. Vgl. Pelwker 2018, S. 271.

*2 Auch wenn insgesamt sieben «mutazioni di scene» angegeben werden, werden die Bühnenschauplätze «Sala» und «Camera» je dreimal gefordert.

*3 Drei unterschiedliche Schauplätze werden abwechselnd gefordert.

*4 Ursprünglich bereits für die Aufführung im November 1774 vorgesehen, musste die Produktion um ein Jahr verschoben werden. Vgl. Pelker 2018, S. 275, Anm. 279.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze: Wildnis (W), Landschaft (L), Garten (G)*
[Der Schauplatz ist das Landhaus von Don Alonso, das direkt neben dem der Adelsfamilie von Don Gonzalo liegt. I, 9: Park [der an den Garten des Landhaus von Don Alonso angrenzt], beschattet von dichten Pflanzen und grünen Büschen. II, 1: Garten. Blick auf die Innenfassade des Landhauses von Don Alonso, mit begehbarer Tür. II, 7: Bäder, die dem Garten des adeligen Landsitzes von Don Alonso gegenüberliegen. II, 10: Von Palmen eingegrenzter Bereich in dem an den Garten angrenzenden Park. Grabmonument im Hintergrund, umgeben von Trauerzypressen, überragt von einer Pyramide, auf der in Grisaille-Malerei ein Basrelief aus Marmor zusehen ist, das das Bildnis der verstorbenen Frau von Don Alonso darstellt.]	 G G G G
Der Schauplatz ist zu Frankfurt am Main. II, 1: Die Schaubühne stellet den Garten an Rudolfs Palast vor, wohin sich Karl geflüchtet hat. Die Aussicht schliest [sic] der Main und ein Theil der Stadt Sachsenhausen. Im Garten ist eine Grotte, worin Bildnisse sind, welche die Geschichte der deutschen Fürsten [sic] Thusnelde vorstellen, die sich in einen Strom stürzet, um dem Varus zu entgehen, der sie ihrem Geliebten rauben wollte.	 G

Tab. 5: Szenerien mit Naturmotiven in den kurpfälzischen Libretti, Schwetzingen (1753–1776)[2]

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel* *Gattungsbezeichnung* *Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1753 M: Ignaz Holzbauer L: Carlo Sigismondo Capece B: Stephan Schenck	*Il figlio delle selve* Favola pastorale per musica B insgesamt: 1	Boschereccia, con Grotte e con Fonti.
1754 M: Ignaz Holzbauer L: Pietro Trapassi Metastasio B: Stephan Schenck	*L'isola disabitata* Azione per musica B insgesamt: 1	Parte amenissima di picciola, e disabitata Isoletta a vista del mare, ornata distintamente dalla natura di strane piante, di capricciose grotte, e di fiorite cespuglj. Gran sasso molto innanzi dal destro lato, sul quale si legge impressa una iscrizione non ancor terminata, in caratteri Europei.
1754 M: Johann Friedrich Agricola L: Unbekannt B: Stephan Schenck	*Il filosofo convinto in amore* Intermezzi per musica	Keine Naturschauplätze
1755 M: Ignaz Holzbauer L: Apostolo Zeno und Pietro Pariati zugeschrieben; Bearbeiter unbekannt B: Stephan Schenck	*Il Don Chisciotte* Opera serioridicola B: insgesamt: 3	La Scena si rappresenta, parte in Sierra Morena, e parte nelle sue vicinanze. I: Bosco alle falde di un Monte, con bocca di grotta praticabile; e Fontana con Sedili intorno ad essa.

2 Sofern Aufführungsjahr, Komponist oder Librettist im Libretto nicht angegeben sind, beruhen die Angaben auf Pelker, Chronologie, 2004, S. 389–432, und Pelker 2018. Wiederaufnahmen sind in Klammern vermerkt und werden nur dann noch einmal gesondert aufgeführt, wenn im Bereich der Szenenangaben zu Naturschauplätzen Änderungen vorgenommen wurden oder zusätzliche Informationen vorliegen. Die Komponisten der Ballettmusik werden nicht aufgeführt.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze Wildnis (W) Landschaft (L) Garten (G)*
Ein Wald, mit Felßen, Höhlen, und Wasser-Quellen.	W
Eine sehr angenehme Gegend einer kleinen unbewohnten Insul in dem Angesicht des Meers, mit fremden Bäumen, von der Natur gantz besonders geziehret mit wundersamen Höhlen, blühenden Gebüsch, und einem grossen Stein gleich vornen an rechter Hand, auf welchem eine Aufschrifft in Europäischen Buchstaben zu lesen, so noch nicht vollkommen geendiget.	W
Der Schau-Platz ist zum Theil in Sierra Morena, Theils aber in dasiger Gegend. I: Ein Wald an dem Bug eines Bergs mit Felsen, und der Oeffnung einer gangbahren Höhlen; ein Spring-Bronnen mit Bäncken umgeben.	W

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel* *Gattungsbezeichnung* *Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1756 M: Ignaz Holzbauer L: Pietro Trapassi Metastasio B: Stephan Schenck	*J Cinesi* Componimento drammatico per musica B: insgesamt: 1	L'Azione si figura in una Città della Cina. Il Teatro rappresenta appartamenti corrispondenti ad un giardino nella Casa delle donzelle, ornati al gusto Cinese, dove osservansi tre porte; l'una in mezzo, che da ingresso venendo dal giardino, nelli appartamenti sudetti, e l'altre due, che passano a due stanze contigue, da una delle quali poi escono Lisinga, e Sivene.
1756 M: Baldassare Galuppi L: Carlo Goldoni B: Stephan Schenck	*Il filosofo di campagna* Dramma giocoso per musica B: insgesamt: 4	k. A. I, 1: Giardino. III, 1: Casa rustica in Campagna.
1756 M: Ignaz Holzbauer L: Mattia Verazi B: Stephan Schenck	*Le nozze d'Arianna* Festa teatrale per musica B: insgesamt: 2	La scena si finge nell'Isola di Nasso. I, 1: Isola deserta, che rappresenta un'orrido scoglio sul mare, dove si vede la Nave di Teseo perparata [sic] ad allontanarsi dal lido. I, 3: Ridente, ameno, e delizioso sito tutto adorno di viti con grappoli d'uve mature, e pampini verdi bizzarramente intrecciati ai rami d'edera, che obbliquamente serpeggiano intorno. Resta il mare in prospetto.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze* *Wildnis (W)* *Landschaft (L)* *Garten (G)*
Der Schau-Platz ist in einer Stadt des Chinesischen Reichs. Es stellet die Schau-Bühne einige auf den Garten gehende Zimmer, in dem Hauß beyder Damen, vor, welche auf Chinesische Art gezieret, und mit drey Thüren versehen; eine in der Mitten, wodurch man aus dem Garten in ersagte Zimmer gehet, die andere Zwey führen auf zwey neben Zimmer, aus welcher hernach Lisinga und Sivene heraus tretten.	G
k. A. I, 1: Ein Garten. III, 1: Ein Bauren-Hauß auf dem Feld.	 G L
Der Schau-Platz ist auf der Insel Nasso. I, 1: Eine unbewohnte Insul, stellet einen ungeheuren Felßen an dem Meer vor, wo man das Schiff des Teseus in Bereitschafft siehet sich von dem Ufer zu entfernen. I, 3: Eine Lachende, angenehme, und lustige Gegend, mit Weinstöck, zeitigen Trauben, und grünen Reben gezieret, und mit Ebhen [sic] auf eine verwundersame Arth umwunden, welches die Reben der Länge nach umschlinget. Man siehet das Meer von weithem.	 W L

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel* *Gattungsbezeichnung* *Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1757 (WA 1752 Mannheim) M: Johann Adolf Hasse L: Giovanni Claudio Pasquini B: Stephan Schenck	*Leucippo* Favola pastorale per musica B insgesamt: 3	La Scena è in Arcadia nel Bosco Sacro di Giove Licèo, e nelle vicinanze. I: Atrio esteriore del Tempio di Diana, ornato all'intorno di Cipressi. II: Bosco Sacro con veduta in prospetto d'una gran Piazza, con Ara consagrata a Giove Licèo. III: Campagna aperta alle rive del Fiume Ladone, con veduta del medesimo da una parte in guisa di precipitosa Cassata; e dall'altra un delizioso compartimento di bassi Allori.
1759 M: Christoph Willibald Gluck L: Charles-Simon Favart B: k. A.	*Cythére* [sic] *assiégée* Opéra comique B insgesamt: 2	Le Théatre représente les Murs & Fortifications de Cythére [sic], au milieu desquelles on entrevoit le Palais de l'Amour. [Les fortifications de Cythére tombent, & font place, à un séjour délicieux, embelli par des Terrasses, orné de Cascades, & de Berceaux, ou plusieurs Amours dispersés, soutiennent des Guirlandes de fleurs; ce coup d'œil agréable & varié, conduit à un Temple transparent, qui est celui de l'Amour.]
1771 (Übernahme nach Mannheim) M: Ignaz Holzbauer L: Carlo Sigismondo Capece B: k. A.	*Il figlio delle selve* Favola pastorale per musica B insgesamt: 2	k. A. I, 1: Boschereccia, con grotte, e con fonti. I, 7: Interna parte di folto, ed oscuro bosco.
1771 (WA 1753) M: Johann Friedrich Agricola L: Unbekannt	*Il filosofo convinto in amore* Intermezzi per musica B insgesamt: 1	Keine Naturschauplätze

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze* *Wildnis (W)* *Landschaft (L)* *Garten (G)*
Der Schau-Platz ist in Arcadien, in einem, dem Liceischen Jupiter geheiligten Wald; und denen daran stossenden Gegenden. I: Der äusserliche Vorhoff vom Dianen-Tempel, der mit Cypressen ausgezieret ist. II: Der geheiligte Wald, nebst einem grossen Platz in Prospect, worauf des Liceischen Jupiters Altar steht. III: Ein offenes Feld, an dem Ufer des Flußes Ladon. Auf einer Seit siehet man, wie dieser Fluß gähling herabfällt, auf der andern aber eine angenehme Gegend von Lorbeer-Bäumen.	L L L
	G
k. A. I, 1: Ein Wald, mit Grotten und mit Quellen. [I, 7: Innerer Teil eines dichten, und dunklen Waldes.]	W W

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel* *Gattungsbezeichnung* *Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1771 M: Baldassare Galuppi L: Carlo Goldoni B: k. A.	*Il filosofo di campagna* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 4	k. A. I, 1: Giardino. III, 1: Casa rustica in Campagna.
1772 (WA 1769 Oggersheim) M: Antonio Sacchini L: Antonio Gori B: k. A.	*L'isola d'amore* Azione comica B insgesamt: 6	La scena si finge in un'isola dell'Indie. I, 1: Spiaggi di mare festivamente adornata. Grand' arco di rose, e verdi pampini nel mezzo. Atrio da un lato indietro dell'arco, che conduce ad appartamenti. Avanti all' arco dall' altro lato, vista di picciol tempio, con ara, e simulacro di Amore. Varj sedili all' intorno. I, 4: Picciolo bosco nelle vicinanze del tempio. II, 1: Giardino. II, 9: Fondo di cupa valle ingombrata d'alberi, parte de' quali in distanza pratticabili, danno luogo a vedere una montuosa in prospetto.
1772 (WA 1774) M: Florian Leopold Gassmann L: Carlo Goldoni B: k. A.	*L'amore artigiano* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 8	k. A. III, 6: Giardino.
1772 M: Antonio Sacchini L: Niccolò Tassi B: k. A.	*La contadina in corte* Operetta giocosa per musica B insgesamt: 5	k. A. I, 1: Campagna, con alberi fruttiferi. Nel fondo una collina. Su i lati alcune rustiche abitazioni. I, 4: Boschetto, con fontana rustica da un lato. II, 9: Sala terrena corrispondente a giardino.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze* *Wildnis (W)* *Landschaft (L)* *Garten (G)*
k. A. I, 1: Ein Garten III, 1: Ein «Bauren-Hauß auf dem Feld»	 G L
Der Schauplatz wird in einem Theil von Indien vorgestellt. I, 1: Das Ufer des Meers, festlich gezieret. Ein groser Bogen von Rosen und grünem Laubwerk in der Mitte. Ein Vorhof auf der einen Seite hinter dem Bogen. Vor dem Bogen auf der andern Seite die Aussicht eines Tempels mit einem Altar und dem Bildnis der Liebe. I, 4: Ein kleiner Wald in der Nähe des Tempels. II, 1: Ein Garten. II, 9: Der Grund eines tiefen Thals, und in der Ferne Gebürg.	 G/L L G W/L
k. A. III, 6: Ein Garten.	 G
k. A. [I, 1: Eine ländliche Gegend, mit Obstbäumen. Im Hintergrund ein Hügel. An den Seiten einige bäuerliche Behausungen. I, 4: Hain, mit rustikalem Brunnen auf einer Seite. II: Sala terrena mit Zugang zum Garten.]	 L W/L G

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel* *Gattungsbezeichnung* *Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1773 M: Giuseppe Gazzaniga L: Giovanni Bertati B: k. A.	*L'isola d'Alcina* Dramma giocoso per musica B insgesamt: 9 [4, die zum Teil mehrfach Verwendung finden]	La scena è in un' isola dell' Oceano, dove soggiorna la fata. I, 1: Luogo delizioso dell'isola alle sponde del mare, ove si vede approdare un vascello, dal quale sbarcano forestieri. I, 12: Delizioso giardino, con vaga fontana nel mezzo, nella base della quale vi saranno incisi in gran caratteri li seguenti versi: *Chi le noje, e i pensieri obbliar desìa, / Beva di questo fonte, e lieto fia*. II, 3: Deliziosa parte dell'isola alle sponde del mare. II, 9: Giardino, con sedili di verdura. III, scena ultima: Deliziosa parte dell'isola alle sponde del mare, con un vascello approdato.
1773 M: Niccolò Jommelli L: Gaetano Martinelli B: k. A.	*Il giuoco di Picchetto* Divertimento per musica B insgesamt: 1	Keine Naturschauplätze
1773 M: Pietro Alessandro Guglielmi L: Giovanni Gualberto Bottarelli nach La Conversazione von Carlo Goldoni B: k. A.	*L'Assemblèa* Operetta comica B insgesamt: 6	k. A. II, 1: Giardino
1774 (Oggersheim im selben Sommer) M: Egidio Romoaldo Duni L: Louis Anseaume Deutsche Übersetzung Christian Friedrich Schwan B: k. A.	*Das Milchmädgen und die beiden Jäger* Operette B insgesamt: 1	
1774 M: Johann Christian Bach L: Mattia Verazi B: k. A.	*Amor vincitore* Azione teatrale per musica B insgesamt: 1	La scena si finge in un'amena campagna. Verdeggiante collina in prospetto. Bosco da una parte; rupi con fontana rustica dall'altra.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze Wildnis (W) Landschaft (L) Garten (G)*
[Die Handlung spielt auf einer Insel im Ozean, auf der die Zauberin wohnt.] I, 1: Ein angenehmer Ort bei dem Ufer des Meeres der Insel der Alcine, allwo ein fremdes Schiff anlandet. I, 12: Ein prächtiger Garten, in dessen Mitte ein Springbronnen, bei welchem folgende Worte in Stein gehauen sind: Wer allen Verdruß vergessen, und wieder frölig werden will, trinke von dieser Quelle. II, 3: Angenehme Gegend bei dem Ufer des Meeres. II, 9: Ein Garten. III, letzte Szene: Das Ufer des Meeres, nebst einem segelfertigen Schiff.	L G L G L
k. A. II, 1: Garten	G
k. A. Das Theater stellet einen dicken Wald vor. Ganz vornen stehet ein hoher Baum und linker Hand in einiger Entfernung eine alte Hütte.	L
[Die Handlung spielt in einer angenehmen Landschaft. Grüner Hügel im Hintergrund. Wald auf der einen Seite, Felsen mit einem rustikalen Brunnen auf der anderen.]	L

Jahr *Musik (M)* *Libretto (L)* *Bühnendekoration (B)*	*Titel* *Gattungsbezeichnung* *Anzahl Bühnendekorationen (B) insgesamt*	*Dekorationsbeschreibung italienisch*
1774 M: François-Joseph Gossec L: Nicolas-Médard Audinot und Antoine François Quétant B: k. A.	*Der Faßbinder* Singspiel B insgesamt: 1	Keine Naturschauplätze
1775 Gartentheater beim Apollotempel M: Niccolò Jommelli, Ignaz Holzbauer L: Mattia Verazi	*L'Arcadia conservata* Azione teatrale B insgesamt: 1	La scena si finge nel bosco de' sagri allori in prospetto del tempio d'Apollo eretto nella sommità del monte Palatino sovra l'antro degli oracoli. Tempio d'Apollo / da Evandro eretto nel Lazio sull'erta pendice del monte Palatino. L'alta mole sovrasta all'antro degli oracoli, ed alla sagra foresta degli ombrosi allori, che lo circondano.
1775 (Übernahme nach Mannheim) M: Anton Schweitzer L: Christoph Martin Wieland B: k. A.	*Alceste* Singspiel B insgesamt: 4	
1776 M: André Ernest Modeste Grétry L: Louis Anseaume Deutsche Übersetzung Friedrich Wilhelm Meyer B: k. A.	*Das redende Gemählde* Operette B insgesamt: 1	Keine Naturschauplätze
1776 M: André Ernest Modeste Grétry L: Mattia Verazi nach Jacques Masson de Pezay B: Lorenzo Quaglio	*La festa della rosa* Pastorale per musica B insgesamt: 2	III, 1: Amena campagna, con una riviera in prospetto. Contadini sull' opposta sponda, che s'occupano a riparare i danni cagionati dalla violenza del temporale. Alte montagne nel fondo. La riviera è anteriormente a manca dominata da un picciol poggio, che le sovrasta, e che non è per altro così elevato, come altra praticabil collina, che sull'opposto lido si scorge.

Dekorationsbeschreibung deutsch	*Kategorien Naturschauplätze Wildnis (W) Landschaft (L) Garten (G)*
Der Schauplatz ist in den geheiligten Lorberwäldern Arkadiens, um den Tempel des Apollo, der auf der Spitze des Berges Palatinus über der Höhle des Orakels erbauet ist. Der Tempel des Apollo, / Welcher von Evandern auf dem gähen Abhange des Berges Palatinus ist erbauet worden. Das Gebäude erhebet sich über dem Eingange zum Orakel, und über dem heiligen Walde der schattigten Lorberbäume, die dasselbe umgeben.	L
III, 1: Ein mit Urnen und Bildsäulen besetzter Garten, und, in einiger Entfernung ein Theil des königlichen Palasts auf Dorischen Säulen ruhend.	G
III, 1: [Angenehme Gegend mit Aussicht auf eine Flusslandschaft. Bauern am gegenüberliegenden Ufer, die damit beschäftigt sind, die durch ein starkes Unwetter verursachten Schäden zu beseitigen. Hohe Berge im Hintergrund. Der Fluss wird im Vordergrund links von einer kleinen Anhöhe überragt, die nicht so hoch ist, wie der andere begehbare Hügel, der sich auf der gegenüberliegenden Uferseite erhebt.]	L

Abbildungen

Abb. 1: Wiegand Schäffer: Medaille zu Ehren von CAR[L] PHIL[IPP] THEODOR, 1739, Silber, Durchmesser 5 cm, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, III g 1265, Numismatischer Verbund in Baden-Württemberg.

Abb. 2: Christian Mayer: *Charta Palatina*, 1774–1776, Farblithografie, 48,7 × 45,7 cm, Ausschnitt, Universitätsbibliothek Heidelberg, Graph. Slg., A_0576_Reproduktion.

Abb. 3: Enteignungsplan Schwetzingen, 1748–1760, Generallandesarchiv Karlsruhe, Plansammlung Schwetzingen H 2.

Abb. 4: Joseph Anton Baertels: Idealisierter Plan von Mannheim, um 1758, Kupferstich, 82,4 × 65 cm, Ausschnitt, Universitätsbibliothek Heidelberg, Graph. Slg. A_0536, https://heidicon.ub.uni-heidelberg.de#/detail/819188, 9. 6. 2023.

Abb. 5: Johann Georg Ziesenis: Kurfürst Carl Theodor vor einer Stadtansicht Mannheims, um 1755, Öl auf Leinwand, 53 × 41,5 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, G 1053, Foto: K. Gattner.

Abb. 6: Johann Georg Ziesenis: Elisabeth Augusta vor dem Schwetzinger Schloss und Landschaft, um 1750-55, Öl auf Leinwand, 52,5 × 41,5 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, G 947, Foto: K. Gattner.

Abb. 7: Johann Georg Ziesenis: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, 1757, Öl auf Leinwand, 46 × 31,8 cm, Bayerisches Nationalmuseum München, R 5783.

Abb. 8: Johann Georg Ziesenis: Elisabeth Augusta von der Pfalz, 1759, Öl auf Leinwand, 47 × 33, 5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Dauerleihgabe des Bayerischen Nationalmuseums, München, L 73/79, Foto: Karl-Michael Vetters.

Abb. 9: Das kurfürstliche Opernhaus im Mannheimer Schlosse, Längsschnitt, o. J., Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, Theater- und musikgeschichtliche Sammlungen, A 170h.

Abb. 10: Das kurfürstliche Opernhaus im Mannheimer Schlosse, Grundriss, o. J., Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, Theater- und musikgeschichtliche Sammlungen, A 170h.

Abb. 11: Alessandro Galli Bibiena: Entwurf für die Rahmung der kurfürstlichen Hofloge im Mannheimer Schlossopernhaus, o. J., Metallstift und braune Feder, 46 × 41 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41297 Z.

Abb. 12: Josef Kieser: Schwetzinger Gartengrundrisse mit einem Schlossentwurf Balthasar Neumanns, 1752, 61 × 93,2 cm, Bayerische Schlösserverwaltung, Hauptverwaltung, Gärtenabteilung, Plansammlung, Inv.-Nr. SZ 01-05-1.

Abb. 13: Nicolas de Pigage: Schwetzingen, Theater, Längsschnitt, um 1755, Feder, grau laviert, 42,5 × 117, 6 cm, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, 44771, Foto: Roland Handrick.

Abb. 14: Nicolas de Pigage: Schwetzingen, Theater, Querschnitt durch den Zuschauerraum, um 1755, Feder, grau laviert, 41,8 × 56,4 cm, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, 14774, Foto: Roland Handrick.

Abb. 15: Nicolas de Pigage: Schwetzingen, Theater, Querschnitt durch den Bühnenraum, um 1755, Feder, grau laviert, 41,3 × 57 cm, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, 14774, Foto: Roland Handrick.

Abb. 16: Nicolas de Pigage: Pflanzliche Ornamente und Jagdmotive auf den Balkonbrüstungen und Logen, Details aus den Plänen von de Pigage.

Abb. 17: Theater Schwetzingen, Faunmaske, Foto: Helena Langewitz.

Abb. 18: Theater Schwetzingen, Löwenkopf, Foto: Helena Langewitz.

Abb. 19: Sebastiano Serlio: Scena satirica, aus: ders.: Tutte l'opere d'architettura et prrospetiva [sic], Vinegia 1600, Il secondo libro di prospettiva, fol. 51r, ETH-Bibliothek Zürich, http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-370, 14. 5. 2021.

Abb. 20: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu *L'Issipile*, um 1754, aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Federzeichnung und Aquarell, 15,4 × 21 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35188 Z.

Abb. 21: Galli Bibiena, Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einem Tal mit Felsen, Berg und Wald, o. J., Feder und Pinsel in Grau und Blau, 18,1 × 25,5 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35252 Z.

Abb. 22: Galli Bibiena: Dekorationsentwurf zu einem Tal mit Felsen, Grotten und Wald, Feder in Grau und Braun laviert über schwarzem Stift, 18,3 × 25,6 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35251 Z.

Abb. 23: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einer mit Felsgrotten ausgestatteten Wasserlandschaft, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Bleigriffelzeichnung, grau laviert, 16 × 26,6 cm, D-Mstgs, 35344-028 Z.

Abb. 24: Quaglio: Meeresufer mit Felslandschaft, Seitenkulisse und Prospekt, o. J., Feder und Aquarell, 16,3 × 21,3 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q. Nr. 96 (ID 49650).

Abb. 25: Lorenzo Quaglio: Ballettszene zur Ballettpantomime *Ulisse*, um 1758, Feder und Aquarell, 50 × 75,1 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q. Nr. 633 (ID 49663).

Abb. 26: Stephan Schenck: Bewaldeter Felsen mit Fontana rustica und Steintreppe, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 18,6 × 21,9 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-113 Z.

Abb. 27: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf mit Ruinen und landschaftlichen Elementen, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 13,3 × 20 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-110 Z.

Abb. 28: Stephan Schenck: Studie zu einem Dekorationsentwurf einer Landschaft mit Ruinen und Tempelanlagen, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 14,7 × 32 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-184 Z.

Abb. 29: Stephan Schenck: Entwurf für Seitenkulissen (?) mit von Pflanzen überwuchertem, ruinösem Torbogen, Säulen und Obelisk, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 16,5 × 14,8 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-126 Z.

Abb. 30: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu *L'Issipile* mit Feldlagerszene am Meeresufer und aufgehender Sonne, um 1754, aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 8,7 × 14 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-131 Z.

Abb. 31: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für eine Landschaft mit Fluss und Brücke sowie Schäferhütten für *L'Olimpiade*, um 1749 bis 1756, aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 21,7 × 13 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-107 Z.

Abb. 32: Stephan Schenck: Entwurf zu einem Wohnhaus und Scheune mit landwirtschaftlichen Geräten, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 12,5 × 12,5 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-179 Z.

Abb. 33: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einer klassizistischen Palastfassade und angrenzendem einfachen Häuschen, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, grau laviert, 11,6 × 12,6 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-181 Z.

Abb. 34: Lorenzo Quaglio: Rustikale Behausungen in einer Landschaft, o. J., Aquarell, 30,8 × 39,3 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. H.M. VII, 32 30748.

Abb. 35: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für eine Gartenanlage vor einem Palast, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun über Blei, 16,8 × 20 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-66 Z.

Abb. 36: Alessandro Galli Bibiena: «Atrio con scala che introduce al Giardino», Dekorationsentwurf, o. J., Feder in Braun, 32,4 × 24 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41255 Z.

Abb. 37: Alessandro Galli Bibiena: «Giardino», Dekorationsentwurf mit dem Motiv der hängenden Gärten, o. J., Feder in Braun, 24,8 × 22,7 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41265 Zr.

Abb. 38: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf zu einem von Palastgebäuden umgebenen Garten mit Parterres und Wasserspielen, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 21,8 × 32,6 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-53 Z.

Abb. 39: Stephan Schenck: Linksseitiger Dekorationsentwurf eines Gartens mit rahmendem Portal, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Federzeichnung und Aquarell, 30,6 × 20,8 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-3 Z.

Abb. 40: Alessandro Galli Bibiena: Dekorationsentwurf für ein halbkreisförmig angelegtes Boskett hinter einem zentralen Brunnen, o. J., Feder in Braun, 32,7 × 23,8 cm, Ausschnitt, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41262 Zr.

Abb. 41: Alessandro Galli Bibiena: Dekorationsentwurf für die Anlage von Alleen auf der Bühne sowie die Aufstellung der Kulissen, o. J., Feder in Braun, 27,5 × 22 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 41252 Z.

Abb. 42: Stephan Schenck: Linksseitiger Dekorationsentwurf für einen Garten mit Portal und Brunnenanlage, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 16,8 × 20 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-64 Z.

Abb. 43: Alessandro Galli Bibiena: Entwurf einer Gartendekoration mit zentraler Brunnenanlage, o. J., Feder aquarelliert, 26,9 × 42,6 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35238 Z.

Abb. 44: Joseph Quaglio: Entwurf einer Gartendekoration mit zentraler Gartenanlage, o. J., Feder und Aquarell, 16,7 × 21,5 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q Nr. 131 (ID 49636).

Abb. 45: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für eine nächtliche Gartenszenerie, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun über Blei, 11,3 × 18,5 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-140 Z.

Abb. 46: Stephan Schenck: Dekorationsentwurf für ein Boskett vor einem Galerieflügel und vorgelagertem Denkmal, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Bleistift, Feder in Braun, laviert, 10,9 × 17,3 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-183 Z.

Abb. 47: Quaglio: Aus vegetabilischem Material gebildete Bögen und Portal mit Durchblick auf eine Landschaft und Gewässer, Feder und Aquarell, 16,5 × 21,5 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q., Nr. 129 (ID 49651).

Abb. 48: Stephan Schenck: links: Allseitig zugänglicher, reich verzierter Sockel mit Ansatz eines Obelisken; rechts: Offener Rundtempel, korinthische Säulenordnung, Balustrade, mit weiblichen Figuren geschmückt, Opferfeuer, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 21,7 × 30,6 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-022 Z.

Abb. 49: Stephan Schenck: Entwurf für die Schlussszene von *L'allégresse du jour*, um 1754, Feder in Braun, Silberstift, 12,6 × 12,3 cm, aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-156 Z.

Abb. 50: Giuseppe (?) Quaglio: Rundtempel in Parkszenerie, o. J., Feder und Aquarell, 11,7 × 10 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 39002 Z.

Abb. 51: Giulio Quaglio: Dekorationsentwurf für einen Tempel mit Anklängen an den Schwetzinger Minervatempel innerhalb einer Boskettszenerie, o. J., lavierte Federzeichnung, 14,1 × 20,1 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q. 154 (ID 53155).

Abb. 52: Quaglio: Dekorationsentwurf für eine Variation des Apollotempels innerhalb einer Parkszenerie, o. J., Feder und Aquarell, 16,4 × 21,2 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q., Nr. 61 (ID 49658).

Abb. 53: Angelo I. Quaglio nach Joseph (?) Quaglio: Variation des Minervatempels, o. J., Feder und Aquarell, 25,3 × 39,8 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q., 398 (ID 49648).

Abb. 54: Stephan Schenck: Halbseitiger Entwurf für eine Boskettszenerie mit einem Kriegerdenkmal, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 21,3 × 23,1 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-024 Z.

Abb. 55: Unbekannte Hand: Ansicht des Schwetzinger Schlosses mit Garten und Orangerie, erste Hälfte 18. Jahrhundert. Für die Zurverfügungstellung der Abbildungsvorlage danke ich Prof. Dr. Hartmut Troll.

Abb. 56: Enteignungsplan Schwetzingen, 1748–1760, Ausschnitt, Generallandesarchiv Karlsruhe, Plansammlung Schwetzingen H 2, wie Abb. 3.

Abb. 57: Verherrlichung des Kurfürsten Carl Philipp mit der Ansicht der Mannheimer Residenz und der Sommerresidenz Schwetzingen, um 1728, Kupferstich, Ausschnitt, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, Foto: Jean Christen.

Abb. 58: [Johann Philipp von der?] Schlichten: Kurfürst Carl Philipp vor Schloss und Garten Schwetzingen, um 1728, Öl auf Leinwand, 54,5 × 42,5 cm, Schloss Sünching, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. 187.

Abb. 59: Franz Wilhelm Rabaliatti: Projekt für die Situation des zweiten Zirkelhauses, 1753, Generallandesarchiv Karlsruhe, aus: Martin 1933, S. 113.

Abb. 60: Johann Ludwig Petri: Idealplan der Schwetzinger Gartenanlage, 1753, Feder und Tusche, Pinsel und Tusche, Aquarell über Bleistift, 65 × 41,3 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Z 1875.

Abb. 61: Gegenüberstellung der Hirsche am Spiegelbassin in der Ausführung von Peter Anton von Verschaffelt 1762 und in dem von Johann Ludwig Petri 1753 geplanten Zustand. Petri: Idealplan der Schwetzinger Gartenanlage, Ausschnitt und Foto: Helena Langewitz.

Abb. 62: Nicolas de Pigage: Schlossgarten mit Sternallee, 1762, aquarellierte Federzeichnung, 72,1 × 73,5 cm, Bayerische Schlösserverwaltung, Hauptverwaltung, Gärtenabteilung, Plansammlung, Inv.-Nr. SZ-01-05-2.
Abb. 63: [Nicolas de Pigage]: Gartenplan, 1766/67, verschollen, ehemals Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, aus: Martin 1933, Abb. 125.
Abb. 64: C. Heilmann: Enteignungsplan, 1766, Generallandesarchiv Karlsruhe, Plansammlung, Schwetzingen H 4.
Abb. 65: Egidius Verhelst: Gartentheater mit Apollotempel, Kupferstich aus François-Joseph Terrasse Desbillons: Fabulae Aesopiae, Bd. 1, Mannheim 1768, Bayerische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.lat. 409-1, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00069392-6, 19. 8. 2020.
Abb. 66: Wilhelm von Kobell: Ansicht des Theaters mit den aus Treillagen gebildeten Proszenien, um 1791, Feder und Aquarell, 52,7 × 37, 6 cm, Stadtmuseum München, Sammlung Maillinger, IV417K33.
Abb. 67: Carl von Graimberg: «Le temple d'Apollon». Ansicht des Naturtheaters mit Proszenium und Apollotempel, [1825], Druckgrafik nach einer Vorlage von Carl von Graimberg, Kreidelithografie, 6,2 × 9,9 cm, aus: ders. [1825], Tafel [28].
Abb. 68: Hubert Wolfgang Wertz: Grundriss des Naturtheaters nach dem Plan von Nicolas de Pigage, 1783, und Grabungsfunden, Massstab 1:50, aus: Bauer/Schwenecke 2005. Prof. Dr. Hartmut Troll danke ich für die Zurverfügungstellung des Plans.
Abb. 69: Nicolas de Pigage zugeschrieben (oder Friedrich Ludwig von Sckell): Entwurf Schlossgarten Schwetzingen, 1783, lavierte Federzeichnung, 154 × 104,3 cm, Bayerische Schlösserverwaltung, Nymphenburg, Hauptverwaltung, Gärtenabteilung, Plansammlung, Inv.-Nr. SZ-01-05-4.
Abb. 70: Nicolas de Pigage: Entwurf der Gesamtanlage des Badhauskomplexes, o. J., Federzeichnung, 45,6 × 186 cm, Bayerische Schlösserverwaltung, Nymphenburg, Hauptverwaltung, Gärtenabteilung, Plansammlung, Inv.-Nr. SZ-01-05-5.
Abb. 71: Blick auf die Grotte und das dahinter gelegene Landschaftsfresko im Badhausgarten des Kurfürsten, Foto: Helena Langewitz.
Abb. 72: Innenraum des Minervatempels mit der Skulptur der Minerva und den mit Bukranien geschmückten stilisierten Opferaltären oder Vasensockeln, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.
Abb. 73: Stephan Schenck: Bühnenbildentwurf mit Tiermonument auf der linken Seite, o. J., aus: Disegni. Architectur de Steph. Schenck, Feder in Braun, 21 × 32,9 cm, D-Mstgs, Inv.-Nr. 35344-21 Z.
Abb. 74: Blick auf eine der Fensternischen im Kellergewölbe des Minervatempels, Foto: Helena Langewitz.
Abb. 75: Tiefer gelegter Eingang zum Untergeschoss an der Rückseite des Minervatempels, Foto: Helena Langewitz.
Abb. 76: Giuseppe (Joseph) Quaglio: Unterirdisches Gewölbe mit Grabmälern, Sphingen und Beleuchtung, Feder und Aquarell, 16,7 × 21,2 cm, D-Mth, Inv.-Nr. Slg. Q., Nr. 44/9 (ID 49637).

Abb. 77: Johann Peter Hoffmeister: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor mit dem Schwetzinger Apollotempel, um 1770, Öl auf Leinwand, 50,8 × 35,4 cm, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, O 293, Foto: Jean Christen.

Abb. 78: Franz Anton von Leydensdorff: Entwurf für einen Schmuckvorhang für das Mannheimer Hofopernhaus, 1772, Öl auf Leinwand, 77,6 × 65 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 4059.

Abb. 79: Minervatempel mit vorgelagertem Brunnenbassin, Foto: Helena Langewitz.

Abb. 80: Joachim Sandrart: Minerva, 1680, aus: ders. 1680, Platte N, Ausschnitt.

Abb. 81: Giebelrelief des Minervatempels von Franz Conrad Linck und Fries mit Opfergerät, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Foto: Ralf Richard Wagner.

Abb. 82: Egidius Verhelst: Plan des jardins de Schwetzingen, 1769, Kupferstich, 11,1 × 9,2 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Graph. Slg. A_0333.

Abb. 83: Jean Cotelle le Jeune: Blick in eines der Versailler Kabinette mit sitzender Diana, umgeben von ihren Nymphen, o. J., Öl auf Leinwand, 201,5 × 137 cm, Château de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 731, Foto: RMN-Grand Palais, Gérard Blot.

Abb. 84: Realer Zustand und zukünftige Vision von Schloss und Garten im Bereich der von Petri konzipierten Schlossgartenanlage zum Zeitpunkt der ersten Aufführung von *Il figlio delle selve* 1753. Montage auf der Grundlage von Petris Gartenplan (1753), dem Enteignungsplan (1748–1760) und Pigages verschollenem Gartenplan (1766/67).

Abb. 85: George Desmarées: Elisabeth Auguste als Jagdgöttin Diana, um 1736 (?), Öl auf Leinwand, 94,3 × 76 cm, Schloss Schwetzingen, Dauerleihgabe, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Foto: Fa. Koch & Wieck, Stuttgart.

Abb. 86: Franz Conrad Linck: Diana und Aktäon, um 1762, Schloss Benrath Düsseldorf, Inv.-Nr. B 180.

Abb. 87: Ferdinand Kobell: Sommerlicher Tag, 1773, Öl auf Leinwand, 214 × 179 cm, Badhaus Schwetzingen, kleines Schreibzimmer, Bildarchiv Foto Marburg / Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg / Uwe Gaasch (CbDD).

Abb. 88: Titelkupfer zu Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, Berlin 1728, http://digital.slub-dresden.de/id361712529, 16. 8. 2021.

Abb. 89: Daniel Nikolaus Chodowiecki: Die Unterredung, 1779, aus: Focke 1901, Tafel IV.

Abb. 90: Nicolas de Pigage: Gartenplan Schwetzingen, Ausschnitt: Orangerieboskett mit Gartentheater und Apollotempel, Badhausbereich, oberer Abschnitt der Menagerie, 1783, Federzeichnung laviert, 154 × 104,3 cm, D-Mbvs, Gärtenabteilung, B 13/4.

Abb. 91: Christian Mayer: *Charta Palatina*, 1774–1776, Farblithografie, 48,7 × 45,7 cm, Ausschnitt, Universitätsbibliothek Heidelberg, Graph. Slg., A_0576_Reproduktion.

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Ignaz Holzbauer: *Il figlio delle selve*, Sinfonia, T. 1–12.
Notenbeispiel 2: Ignaz Holzbauer: *Il figlio delle selve*, Arie der Elmira, I, 2, T. 1–4, 13–16.
Notenbeispiel 3: Ignaz Holzbauer: *Il figlio delle selve*, Arie der Elmira, I, 2, T. 83–87.
Notenbeispiel 4: Ignaz Holzbauer: *Il figlio delle selve*, *Arioso* der Elmira, III, 7, T. 1–6, 19–22.
Notenbeispiel 5: Ignaz Holzbauer: *Il figlio delle selve*, *Coro*, III, scena ultima, T. 1–18.
Notenbeispiel 6: Ignaz Holzbauer: *Il figlio delle selve*, *Coro*, III, scena ultima, T. 43–55.
Notenbeispiel 7: Ignaz Holzbauer: *L'Arcadia conservata*, Arie des Ladone, 4, T. 1–7.
Notenbeispiel 8: Ignaz Holzbauer: *L'Arcadia conservata*, Arie des Ladone, 4, T. 19–26.
Notenbeispiel 9: Ignaz Holzbauer: *L'Arcadia conservata*, Arie des Ladone, 4, T. 99–113.
Notenbeispiel 10: Ignaz Holzbauer: *L'Arcadia conservata*, Arie des Ladone, 4, T. 124–127.
Notenbeispiel 11: Niccolò Jommelli: *L'Arcadia conservata*, Arie der Sabella, 7, T. 1–4.
Notenbeispiel 12: Niccolò Jommelli: *L'Arcadia conservata*, Arie der Sabella, 7, T. 38–44.
Notenbeispiel 13: Niccolò Jommelli: *L'Arcadia conservata*, Arie der Sabella, 7, T. 54–58.

Abkürzungen

CH-Bu	Universitätsbibliothek Basel
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Dl	Studienbibliothek Dillingen/Donau
D-Dla	Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden
D-HEu	Universitätsbibliothek Heidelberg
D-KAg	Generallandesarchiv Karlsruhe
D-KNu	Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
D-Mbvs	Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München
D-Mgha	Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Geheimes Hausarchiv
D-MHrm	Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, Theatersammlung
D-MHs 40, NL FW	Stadtarchiv Mannheim, Nachlass Friedrich Walter
D-Mhsa	Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
D-Mstgs	Staatliche Graphische Sammlung München
D-Mth	Deutsches Theatermuseum, München, Bibliothek
F-Pn	Bibliothèque nationale de France, Paris
GB-Lbl	British Library, London
GDLI	Grande dizionario della lingua italiana, 21 Bände, Torino 1961–2008
I-Bc	Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
MGB	Mannheimer Geschichtsblätter. Monatsschrift für die Geschichte, Altertums- und Volkskunde Mannheims und der Pfalz
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, 29 Bände, Kassel 1994–2008

Literatur

Ackerman, James: The Villa. Form and Ideology of Country Houses, London 1990.

ADRIANO / IN SIRIA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE / DELLE FELICISSIME NOZZE / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / FEDERICO AUGUSTO / ELETTORE DI SASSONIA &c. &c. / E DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / AMALIA AUGUSTA / CONTESSA PALATINA / DE' DUE PONTI, Mannheim 1769, www.loc.gov/item/2010664547/, 14. 8. 2021.

Alceste. /–/ Ein Singspiel / in / fünf Aufzügen / aufgeführt auf der Kuhrpfälzischen / Hofschaubühne, Mannheim o. J., D-KNu, K 16A / 4295.

ALESSANDRO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE / DEL / FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1766, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11433339, 28. 1. 2021.

Algarotti, Francesco: Saggio sopra l'Opera in musica, o. O. 1755, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10598144, 28. 12. 2021.

– Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen […] übersetzt von Rudolf Erich Raspe, Cassel 1769, https://doi.org/10.11588/diglit.49576, 28. 12. 2021.

Allanbrook, Wye J.: Human Nature in the Unnatural Garden: *Figaro* as Pastoral, in: Current Musicology 51 (1993), S. 82–93.

L'Allegresse Du Jour. Pantomime Allegorique au Sujet de la Convalescence de Son Altesse Serenissime Electorale Palatine, Mannheim 1754, D-KNu, K16+A1415.

Almanach de bonne fortune pur & par la Loterie electorale palatine, Mannheim 1770–1772, https://doi.org/10.11588/diglit.22546, 23. 12. 2021.

ALMANACH ELECTORAL PALATIN […], Mannheim 1750, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00004996-3, 18. 6. 2021.

ALMANACH ELECTORAL PALATIN […], Mannheim 1756, D-HEu, A 2554-2-1 RES.

L'AMANTE / DI TUTTE / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER / IL CARNEVALE, Mannheim [1770], https://doi.org/10.11588/diglit.26882, 14. 9. 2021.

Amodeo, Immacolata: Oper und Garten: Beziehungen und Analogien, in: Bernd Modrow (Hg): Gespräche zur Gartenkunst und anderen Künsten. Symposium der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen am 28. Juni 2002, Regensburg 2004, S. 161–180.

AMOR / VINCITORE / AZION [sic] TEATRALE / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., D-W, Lo Sammelband 94, Nr. 9.

L'AMORE / ARTIGIANO. /–/ DRAMMA GIOCOSO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.26857, 14. 9. 2021.

Ananieva, Anna et al. (Hg.): Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten im Europa der Frühen Neuzeit (Mainzer historische Kulturwissenschaften, Bd. 13), Bielefeld 2013.

Angelaeas, Babette: Das Deutsche Theatermuseum. Seine Entstehung und Geschichte, in: Deutsches Theatermuseum. Entdecken, was dahinter steckt, München 2010, S. 1–34.

ANTIGONA / DRAMMA / PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / SOLENNIZANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO / NATALIZIO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRI0CE […], Mannheim 1753, https://doi.org/10.11588/diglit.27043, 28. 12. 2021.

Antigona / Ein Musicalisches / Schauspiel / So an dem / Churfürstl. Pfältzischen Hof / Auf den erfreulichsten höchsten / Geburts-Tag / Der / Durchläuchtigsten / Frauen Churfürstin / den 17. Januarii 1752. / Aus Befehl Ihro / Churfürstl. Durchläucht / aufgeführet worden, Mannheim [1752], https://lccn.loc.gov/2010665047, 28. 12. 2021.

L'ARCADIA / CONSERVATA / AZIONE TEATRALE PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / SUL TEATRO / DI / VERDURA NATURALE IN PROSPETTO / DEL TEMPIO D'APOLLO / NEL GIARDINO ELETTORALE / DI / SCHWETZINGEN, Mannheim o. J., D-Dla, 10026 Geh. Kabinett, Loc. 2628, Bl. 126.

Aretin, Karl Otmar von: Das Alte Reich (1648–1806), Bd. 3: Das Reich und der österreichisch-preussische Dualismus (1745–1808), Stuttgart 1997.

Aristoteles: Kategorien, übersetzt und erläutert von Klaus Oehler, Berlin 2006.

Arnim, Max: Johann Friedrich v. Uffenbachs Reise durch die Pfalz 1731, in: MGB 29/7–8 (1928), Sp. 148–164.

ARTASERSE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / NEL CARNEVALE DELL' […] PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim 1751, https://doi.org/10.11588/diglit.26872, 28. 12. 2021.

Artaxerxes / Ein Musicalisches / Schauspiel / Welches aus höchste Befehl / S. Churfürstl. Durchl. / zu Pfaltz / in der Carnevals-Zeit […] / Am / Chur-Pfältzischen-Hof / zu Mannheim / aufgeführet worden, Mannheim 1751, https://doi.org/10.11588/diglit.2687, 28. 12. 2021.

Assmann, Aleida: Geschichte findet Stadt, in: Christoph Leitgeb, Moritz Csáky (Hg.): Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaft nach dem «Spatial Turn». Beiträge der Internationalen Konferenz des Forschungsprogramms «Orte des Gedächtnisses» der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 8. bis 10. November 2007 in Wien, Bielefeld 2009, S. 13–27.

L'ASSEMBLÈA / OPERETTA / COMICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.26867, 28. 12. 2021.

Die / Ausschweifenden, / ein komisches Singspiel, / welches / bei Gelegenheit des Höchstbeglückten / Namensfestes / der / Durchlauchtigsten Frauen / Churfürstin / an dem Churpfälzischen Hof / aufgeführet worden, Mannheim 1771, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00056988, 12. 10. 2021.

d'Aviler, Augustin-Charles: Cours d'Architecture qui comprend les ordres de vignole, Teil 2: Explication des termes d'architecture, Paris 1691, https://dlib.biblhertz.it/GhDAV3501-2910-2, 23. 12. 2021.

– Ausführliche Anleitung / zu der gantzen CIVIL-Bau-Kunst / worinnen / Nebst denen Lebens-Beschreibungen / und den fünff Ordnungen von / J. Bar. de VIGNOLA / Wie auch dessen und des berühmten / MICH. ANGELO vornehmsten Gebäuden […] erkläret und mit schönen Rissen erläutert wird, Augsburg 1725, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11423773, 23. 6. 2021.

– Art. Scene, in: ders.: DICTIONNAIRE / D'ARCHITECTURE / CIVILE ET HYDRAULIQUE, / ET DES ARTS QUI EN DÉPENDENT […], Paris 1755, S. 329, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10048195, 28. 12. 2021.

Bach, Johann Christian: Amor vincitore. Cantata a due voci con cori e stromenti, hg. von Richard Maunder (The Collected Works of Johann Christian Bach, 1735–1782, Bd. 15), New York, London 1987.

Bach, Utta: Die Gartenkultur am Münchner Hof unter Kurfürst Max Emanuel 1679–1726, Realisierung Administration Botanik (Geschichtswissenschaften, Bd. 19), München 2007.

Bachler, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München 1972.

Bahns, Jörn (Hg.): Carl Theodor und Elisabeth Auguste. Höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz. Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1979.

Baker, Nicole Edwina Ivy: Italian Opera at the Court of Mannheim. 1758–1770, Los Angeles 1994.

Ball-Krückmann, Babette: Carlo Galli Bibiena. Seine Bühnenbilder für das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth. Zwischen Tradition und Lokalsituation, in: Günter Berger (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin (Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, Sonderband), 2009, S. 241–266.

– «Meisterstücke der Erfindung» und konkrete Wirklichkeit: Inszenierung herrschaftlicher Räume im Bühnenbild. Carlo Galli Bibienas Entwürfe für Bayreuth, in: Scharrer/Lass/Müller 2020, S. 511–536, https://heiup.uni-heidelberg.de/reader/download/469/469-69-87822-2-10-20200710.pdf.

Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2002.

Bartoli, Pietro Santo: Übrig gebliebene Merckzeichen von den römischen Antiquitäten und der Bild-Hauer-Kunst der Alten in Basso-relievo […]. Verlegt und hg. von Johann Jacob von Sandrart, Nürnberg 1692, Bibliotheca Hertziana, Raro: Ze1145-2931 (biblhertz.it), 7. 10. 2021.

Bätschmann, Oskar: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 183–224.

Bauer, Oswald Georg: Zur Typologie des Bühnenbildes im Barocktheater, in: Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Opernbauten des Barock, München 1998, S. 75–78.

– Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Zur Typologie des barocken Bühnenbildes, in: Händel-Jahrbuch 49 (2003), S. 69–93.

Bauer, Christian, Walter Schwenecke: Parkpflegewerk. Zur Instandsetzung und Unterhaltung des Gartens der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg 2005, unveröffentlicht.

Bauer, Gerhard: Schreiben in Mannheim und in der Kurpfalz Carl Theodors, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 373–385.

Baumgart, Wolfgang: Der Garten im Theater. Theater im Garten des 18. Jahrhunderts, in: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1978, S. 78–82.

Baur, Albert: Zauber des Wassers. Ein Führer zu den Wasserspielen im Schloßpark zu Schwetzingen, Schwetzingen 1994.

Beijer, Agne: Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid, Stockholm 1981.

Berger, Eva: «Nach Mittag: ah! Das ist der erwartete Punkt». Gärten und Parks in Wien und Umgebung und ihre Besucher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Die Gartenkunst 19/2 (2007), S. 309–324.

– Menschen und Gärten im Barock. Das Leben und Treiben in Lustgärten vornehmlich in der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt Wien, Worms 2013.
Berger, Ute Christine: Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, Tübingen, Silberburg 1997.
Bertolotto, Claudio: Bernardo Falconi: Carlo Emanuele II come Adone (o Apollo), Maria Giovanna Battista come Venere (o Diana), Kat.-Nr. 9.14–9.15, in: Enrico Castelnuovo (Hg.): La reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea, Katalog der Ausstellung in der Reggia di Venaria Reale Oktober 2007–März 2008, Turin etc. 2007, 2 Bände, Bd. 2, S. 173 f.
Betzwieser, Thomas: Zwischen Kinder- und Nationaltheater: die Rezeption der Opéra-comique in Deutschland (1760–1780), in: Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 5), Göttingen 1999, S. 245–264.
Biedermann, Margret: Ferdinand Kobell, 1740–1799. Das malerische und zeichnerische Werk, München 1973.
Blank, Hermann: Schwetzingen. Eine Geschichte der Stadt und ihrer Häuser (Schriften des Stadtarchivs Schwetzingen, Bd. 1), Schwetzingen 1979.
Blondel, Jacques-François: De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général, Bd. 1, Paris 1737, https://doi.org/10.11588/diglit.2171, 23. 5. 2023.
– De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général, Bd. 2, Paris 1738, https://doi.org/10.11588/diglit.2172, 23. 5. 2021.
Borchmeyer, Dieter: Mozart oder Die Entdeckung der Liebe, Frankfurt am Main 2006.
Das / Blühende Schwetzingen / vorgestellt / In einem dankbahren Hirthen Gespräch / alß / Nach gnädigst Ertheilter / Gerechtigkeit / Der erste Mark alda feÿerlich / gehalten wurde, Stadtarchiv Schwetzingen, U 2.
Boaglio, Gualterio: Die Reform der Komödie und das Ende der Masken, in: Alfred Noe (Hg.): Carlo Goldoni (1707–1793) (Memoria, Bd. 7), Berlin 2007, S. 75–106.
Böhme, Hartmut: Natürlich/Natur, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 432–498.
Böhmer, Karl: W. A. Mozarts *Idomeneo* und die Tradition der Karnevalsopern in München (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 39), Tutzing 1999.
Bourdieu, Pierre: Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen, übersetzt von Wolfgang Fietkau, Frankfurt am Main 1974, S. 125–158.
– Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Martin Wentz (Hg.): Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Bd. 2, Frankfurt am Main, New York 1991, S. 25–34.
– Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, übersetzt von Günter Seib, Frankfurt am Main 1993.
Bourdieu, Pierre, Loïc J. D. Wacquant: Reflexive Anthropologie, aus dem Französischen von Hella Beister, Frankfurt am Main 2013.
Brähler, Barbara: Gartenkunst im harmonischen Widerstreit – Carl Theodor zwischen absolutistischem Repräsentationsbedürfnis und utopischem Denken, in: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg 2006, Textanhang, S. 91–95.

Brandenburg, Daniel: Die komische Italienische Oper, in: Herbert Schneider, Reinhard Wiesend (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12), Laaber 2001, S. 97–146.

– Gluck auf dem Theater – Eine Hinführung zum Thema, in: ders., Martina Hochreiter (Hg.): Gluck auf dem Theater, Nürnberg, 7.–10. März 2008 (Gluckstudien, Bd. 6), Kassel etc. 2011, S. 21–28.

Brandenburg, Irene (Hg.): Christoph Willibald Gluck und seine Zeit, Laaber 2010.

Brauneck, Manfred, Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 4., vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 2001.

Bredekamp, Host: Leibniz und die Revolution der Gartenkunst. Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter, Berlin 2012.

Brommer, Peter, Achim Krümmel: Höfisches Leben am Mittelrhein unter Kurfürst Clemens Wenzeslaus von Trier (1739–1812) (Veröffentlichungen der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Bd. 114), Koblenz 2012.

Brown, Leslie Ellen: Metaphor and Music. The Landscape Garden in Eighteenth-Century Operatic Sets, in: The Opera Quarterly 2/1 (1984), S. 37–55.

Brumana, Biancamaria: Figure di Don Chisciotte nell'opera italiana tra seicento e settecento, in: Peter Csobádi et al. (Hg.): Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan (Wort und Musik, Bd. 18), Anif, Salzburg 1993, S. 699–711.

Budde, Kai: Sternwarte Mannheim. Die Geschichte der Mannheimer Sternwarte 1772–1880 (Technik und Arbeit. Schriften des Landesmuseums für Technik und Arbeit in Mannheim, Bd. 12), Heidelberg, Ubstadt-Weiher, Basel 2006.

Buddruss, Eckhard: Versailles und Carl Theodor. Vom Statthalter Frankreichs im Reich zum Enfant terrible, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 225–229.

LA BUONA / FIGLIUOLA / ZITTELLA / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE / DEL / FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim [1769], https://doi.org/10.11588/diglit.26881, 29. 1. 2022.

Burney, Charles: Carl Burney's / der Musik Doctors / Tagebuch / seiner Musikalischen Reisen, Bd. 2. Durch / Flandern, die Niederlande / und / am Rhein bis Wien. / Aus dem Englischen übersetzt [von Christoph Daniel Ebeling], Hamburg 1773, http://data.onb.ac.at/rec/AC09750500, 25. 4. 2021.

Busch, Werner: Daniel Chodowieckis «Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens», in: Ernst Hinrichs (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen 1997, S. 77–99.

Bussadori, Paola: Il Giardino e la scena. Francesco Bagnara 1784–1866, Castelfranco Veneto 1986.

Buttlar, Adrian von: Das «Nationale» als Thema der Gartenkunst, in: Ulrich Herrmann (Hg.): Volk – Nation – Vaterland. Tagung abgehalten in Tübingen im 1990, organisiert von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Hamburg 1996, S. 185–206.

CAIUS FABRITIUS / TRAGEDIE EN MUSIQUE / REPRESENTEE SUR LE THEATRE / ELECTORAL / DE / MANNHEIM / A L'OCCASION / DE LA FETE St. CHARLES / JOUR DU NOM / DE S. A. S. E. / MONSEIGNEUR / L'ELCTEUR [sic] / PALATIN / PAR ORDRE / DE S. A. S. E. / MADAME / L'ELECTRICE, Mannheim 1760, https://doi.org/10.11588/diglit.33184, 2. 10. 2021.

Calella, Michele: Kleinere szenische Gattungen («componimenti drammatici»), in: Herbert Schneider, Reinhard Wiesend (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12), Laaber 2001, S. 63–74.

Carlson, Marvin: The Status of Stage Directions, in: Studies in the Literary Imagination 24 (1991), S. 27–48.

Carmontelle [Carrogis, Louis]: Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S. A. S. Mgr. le duc de Chartres, Paris 1779, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066592n, 28. 1. 2021.

Castelnuovo, Enrico (Hg.): La reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea, Katalog der Ausstellung in der Reggia di Venaria Reale, Oktober 2007 bis März 2008, 2 Bände, Turin etc. 2007.

Castelvecchi, Stefano: Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama (Cambridge Studies in Opera), New York 2013.

CATONE / IN / UTICA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE / DEL / FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, / CHE FAUSTAMENTE RICORRE / IL DI IV. NOVEMBRE, Mannheim 1770, https://doi.org/10.11588/diglit.26858, 29. 12. 2021.

Cazzato, Vincenzo, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti: Teatri di verzura. La scena del Giardino dal Barocco al Novecento (Giardini, città, territorio, Bd. 6), Florenz 1995.

Cereghini, Elisabetta: Les Jardins anglo-chinois à la mode. Un recueil à l'image des nouveaux jardins du XVIII[e] siècle, in: Véronique Royet (Hg.): Georges Louis Le Rouge. Les Jardins anglo-chinois, Paris 2004, S. 56–75.

Cervantes, Miguel de: Don Quijote. In der Übertragung von Ludwig Braunfels, München 2008.

Cessac, Catherine: Le jardin sonore, conjonction de l'art et de la nature, in: Georges Farhat (Hg.): Fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences & techniques, Sceaux 2006, S. 222–231.

Die / Chineser. /–/ Ein musicalisches / Sing-Gedicht, / so auf dem / Churfürstl. THEATRO / aufgeführet / in Mannheim / An 1756, https://lccn.loc.gov/2010664929, 27. 12. 2021.

Chlada, Marvin: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault, Aschaffenburg 2005.

Chur-Pfältzischer / Hoff- und Staats- / Calender, / Auf das Jahr […], Mannheim 1748, D-HEu, A 2554-2 RES.

Cicero, Marcus Tullius: Vom Wesen der Götter. Lateinisch-deutsch, hg., übersetzt und kommentiert von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann, Zürich, Düsseldorf 1996.

J CINESI / COMPONIMENTO DRAMMATICO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO ELETTORALE, Mannheim 1756, https://doi.org/10.11588/diglit.29240, 25. 6. 2023.

LE CINESI / COMPONIMENTO DRAMMATICO / PER MUSICA / RAPPRESENTATO / ALLA PRESENZA / DEGLI / AUGUSTISSIMI / REGNANTI, / IN SCHLOSS-HOFF / […], Vienna 1754, http://data.onb.ac.at/rec/AC10119205, 25. 6. 2023.

LA CLEMENZA / DI / TITO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE. / […] / SOLENNIZANDOSI / Il Felicissimo Giorno Natalizio / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1748, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10686827, 28. 12. 2021.

LA CLEMENZA DI TITO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA. / IL GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1757, https://doi.org/10.11588/diglit.27028, 28. 12. 2021.

LA CONTADINA IN CORTE. /–/ OPERETTA GIOCOSA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / PER COMANDO / DEL / SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.29241, 28. 12. 2021.

Conti, Francesco: Don Chisciotte in Sierra Morena. Faksimile-Ausgabe, mit einer Einführung von Howard Mayer Brown (Italian Opera 1640–1770, Bd. 69), New York, London 1982.

Coler, Johann: Oeconomiae oder Haußbuchs Erste Theil / Vom Hauswesen in Gemein und sonderlich was und wie vielerley Haußhaltung sey […], Wittenberg 1620, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00010A0600000000, 2. 9. 2021.

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili, übersetzt und kommentiert von Thomas Reiser (Theon Lykos. Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance, Bd. 1a), Breitenbrunn 2014.

Corneilson, Paul Edward: Die Oper am kurfürstlichen Hof zu Mannheim, in: Finscher 1992, S. 113–129.

– Opera at Mannheim, 1770–1778, Chapel Hill 1992.

– Reconstructing the Mannheim Court Theatre, in: Early Music 25/1 (1997), S. 63–81.

– The Mannheim Years of Ludwig Fischer (1745–1825), in: Pelker/Thomsen-Fürst/Finscher 2002, S. 375–386.

Corneilson, Paul Edward, Eugen K. Wolf: Newly Identified Manuscripts of Operas and Related Works from Mannheim, in: Journal of the American Musicological Society 47/2 (1994), S. 244–274.

Croll, Gerhard: Vorwort, in: Christoph Willibald Gluck: Le Cinesi. Die Chinesinnen. Opernserenade von Pietro Metastasio, hg. von Gerhard Croll (Gluck-Gesamtausgabe, Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Bd. 17), Kassel etc. 1958, S. V–VII.

CYTHÉRE / ASSIÉGÉE / OPERA COMIQUE / EN UN ACTE. / MELÉ D'ARIETTES / DONT LA MUSIQUE EST / DE MR. LE CHEV. GLUCK, Mannheim 1759, D-Mth, Sammlung Schaal 18191.

Dahms, Sybille: Das Mannheimer Ballett im Zeichen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts, in: Finscher 1992, S. 131–140.

– Étienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres, in: Finscher/Pelker/Reutter 1994, S. 145–155.

Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

De Jong, Sigrid: Staging Ruins: Paestum and Theatricality, in: Caroline van Eck, Stijn Bussels (Hg.): Theatricality in Early Modern Art and Architecture, Oxford 2011, S. 135–151.

De Ponte, Susanne: Die graphische Sammlung, in: Deutsches Theatermuseum. Entdecken, was dahinter steckt, München 2010, S. 53–94.

Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.

IL / DEMETRIO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / IL GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE […], Mannheim 1753, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10577385, 28. 12. 2021.

Demetrius / Ein / Musikalisches Schau-Spiel / welches / an dem glorreichen / Nahmens-Tag / Ihro Churfürstl. / Durchleucht zu Pfaltz / Auf Gnädigsten Befehl Dero / Durchleuchtigsten / Frauen Churfürstin / aufgeführet worden […], Mannheim 1753, http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.18402, 28. 12. 2021.

DEMOFOONTE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMMANDO / DEL / SERENISSIMO / ELETTORE / […] SOL-

ENNIZANDOSI / IL / FELICISSIMO GIORNO / NATALIZIO / DELLA / SERENISSIMA / ELLETTRICE, Mannheim 1750, https://doi.org/10.11588/diglit.26873, 28. 12. 2021.
Demophontes / Ein Musicalisches / Schauspiel / Welches aus / Ihrer Churfl. Durchl. / zu Pfaltz / Höchstem Befehl / Auf Hoechst-begluckten Hohen / Geburts-Tag / Ihrer Durchleucht / Der / Frauen Churfuerstin / Am Chur-Pfältzischen Hoff / […] aufgeführet worden, Mannheim 1750, https://doi.org/10.11588/diglit.26873, 28. 12. 2021.
Desbillons, François-Joseph Terrasse: Fabulae Aesopiae, Mannheim 1768.
Description de ce qu'il y a d'interessant et de curieux dans la Residence de Mannheim et les villes principales du Palatinat, Mannheim 1781, http://dx.doi.org/10.25673/62920, 25. 6. 2023.
Description de ce qu'il y a d'interessant et de curieux dans la Residence de Mannheim et les villes principales du Palatinat, Mannheim 1789, https://doi.org/10.11588/diglit.29318, 25. 6. 2023.
Descrizione delle feste celebrate in Parma l'anno MDCCLXIX. Per le auguste nozze di sua altezza reale l'infante Don Ferdinando colla reale arciduchessa Maria Amalia, Parma 1769, https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t9f519m7k, 28. 12. 2021.
Despoix, Philippe: Die Welt vermessen. Dispositive der Entdeckungsreise im Zeitalter der Aufklärung, Göttingen 2009.
Dickhaut, Kirsten: Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung (culturae. intermedialität und historische anthropologie, Bd. 3), Wiesbaden 2012.
Dixon, Susan M.: Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth-Century Rome, Newark 2006.
IL / DON CHISCIOTTE / OPERA SERIORIDICOLA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PALATINO, Mannheim 1755, D-Dl, XVII 1021.
DONQUISCHOTT / DE LA MANCHE. / Ein / Musicalisch- mit Ernsthafft- und / lächerlichen Vorstellungen / vermischtes / Schau-Spiel, / auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchlaucht / zu Pfaltz / aufgeführet im Jahr 1755, o. O., https://doi.org/10.11588/diglit.31856, 25. 6. 2023.
Dorgerloh, Annette: Selbstinszenierung in der Landschaft? Zur Aneignung von Natur und Geschichte in Porträts der Fürstin Louise von Anhalt-Dessau, in: Christiane Holm, Holger Zaunstöck (Hg.): Frauen und Gärten um 1800. Weiblichkeit – Natur – Ästhetik, Halle an der Saale 2009, S. 60–79.
– Weibliche und männliche Gartenwelten, in: Schweizer/Winter 2012, S. 219–232.
Dubowy, Norbert: Zur Pastorale in der Oper des deutschsprachigen Raums: der Ansbacher Narciso von 1697, in: Markus Engelhardt (Hg.): In Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 3), Frankfurt am Main, Bern 1996, S. 169–194.
– «Il figlio delle selve». Holzbauers Oper zur Eröffnung des Theaters in Schwetzingen, in: Pelker/Thomsen-Fürst/Finscher 2002, S. 317–351.
– Zur Geschichte des Librettos, in: Programmheft der Aufführung von *Il figlio delle selve* im Rokokotheater Schwetzingen 2003, S. 18–20.
– Art. Verazi, Verazj, Mattia, in: MGG, Bd. 16, Kassel etc. 2006, Sp. 1424–1426.
Ebersold, Günther: Die Italiensehnsucht des Kurfürsten, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 231–235.
Ehrmann-Herfort, Sabine: Arkadien am Tiber. Zu den Anfängen der römischen Accademia dell'Arcadia, in: Markus Engelhardt, Wolfgang Witzenmann (Hg.): Musikwissen-

schaft im deutsch-italienischen Dialog (Analecta musicologica, Bd. 46), Kassel 2010, S. 161–172.

Das Einsame Lust-Hauß deß / LUCULLO. / An den Glorwürdigsten / Nahmens-Tag / Der / Röm. Kayserl. Mayestät / ELEONORA / MAGDALENA / THERESIA / Auff Allergnädigsten Befelch / Der / Röm. Kayserl. Mayestät / LEOPOLD / Deß Ersten / Wälschgesungener vorgestellt […], Wien 1698, http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ152800406, 11. 11. 2013.

Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik (MedienAnalysen, Bd. 15), Bielefeld 2013.

L'ENDIMIONE. / AZIONE / DRAMMATICA / TEATRALE / PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., D-W, Lo Sammelband 94, Nr. 8, http://diglib.hab.de/drucke/lo-sbd-94-8s/start.htm, 28. 12. 2021.

Ernst, Wolfgang: Absenz, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 1–16.

Das / errettete Arkadien, / Eine / theatralische Abhandlung / in Musik, / Welche / am Kurpfälzischen Hofe / auf der Schaubühne von natürlichem Grüne / beim Apollotempel / im Schwetzinger Garten / wird aufgeführet werden […], Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.28804, 16. 5. 2023.

Erxleben, Johann Christian Polycarp, Georg Christoph Lichtenberg, Christoph Girtanner (Hg.): Göttinger Taschen Calender, [Göttingen] 1779, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10861349, 28. 12. 2021.

Esser, Saskia: Bühnenschätze vom Dachboden. Die historischen Theaterdekorationen, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters, Leinfelden-Echterdingen 1998, S. 43–58.

Etrennes palatines. Pour l'année 1768, Mannheim 1768, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10373058, 28. 12. 2021.

Etrennes palatines. Pour l'année 1769, Mannheim 1769, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10373059, 28. 12. 2021.

Etrennes palatines. Pour l'année 1770, Mannheim 1770, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10373060, 28. 12. 2021.

Ette, Ottmar: Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive, in: Anne E. Wilkens, Patrick Ramponi, Helge Wendt (Hg.): Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung, Bielefeld 2011, S. 13–56.

Fehrle-Burger, Lili: Die Welt der Oper in den Schloßgärten von Heidelberg und Schwetzingen, Karlsruhe 1977.

LA FESTA / DELLA / ROSA / VERSIONE LIBERA / DELLA / ROSIERE DE SALENCI / PASTORALE PER MUSICA, / DA / RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., http://diglib.hab.de/drucke/lo-sammelbd-94-4s/start.htm, 28. 12. 2021.

LA / FIERA / DI VENEZIA, / DRAMMA GIOCOSO / PER MUSICA / DA RAPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim o. J., http://diglib.hab.de/drucke/lo-sbd-94-5s/start.htm, 4. 12. 2021.

IL FIGLIO / DELLE SELVE / DRAMMA PER MUSICA / Rappresentato in Livorno in Casa del Cavalier / Gio: Federigo Tidi del l'Ordine di Santo / STEFANO dalle Dame dell'Academia / del CIMENTO, / E dalle medesime Dedicato / ALL'ALTEZZA SERENISS. / DI / VIOLANTE / BEATRICE / DI BAVIERA / PRINCIPESSA DI TOSCANA. / Poesia di Carlo Sigismondo Capeci, e Musica del C. C. B. Accademico Infecondo, Livorno 1695, http://corago.unibo.it/esemplare/7A00053618/DPC0000898, 12. 3. 2021.

IL FIGLIO / DELLE SELVE / DIVERTIMENTO PER MUSICA / Da Rappresentrasi / IN LUGO / In Occasione della Fiera d'Agosto dell'Anno / MDCCXVIII. / Dedicato al Signor Marchese / LEONIDA BALI'SPADA / da Faenza, Bologna 1718, I-Bc, Lo. 6414.

IL FIGLIO / DELLE SELVE / FAVOLA / PASTORALE / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PALATINO, Mannheim 1753, https://lccn.loc.gov/2010665005, 28. 12. 2021.

IL FIGLIO / DELLE SELVE / FAVOLA / PASTORALE / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.29239, 28. 12. 2021.

IL / FILOSOFO / CONVINTO IN / AMORE / INTERMEZZI / PER MUSICA / DA / RAPPRESENTARSI / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE PALATINO, Mannheim 1753, https://doi.org/10.11588/diglit.27041, 28. 12. 2021.

IL FILOSOFO / DI / CAMPAGNA / DRAMMA GIOCOSO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim 1756, https://doi.org/10.11588/diglit.27034, 23. 5. 2023.

IL FILOSOFO / DI / CAMPAGNA / DRAMMA GIOCOSO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.29242, 23. 5. 2023.

Finscher, Ludwig (Hg.): Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors, Mannheim 1992.

Finscher, Ludwig, Bärbel Pelker, Jochen Reutter (Hg.): Mozart und Mannheim. Kongressbericht Mannheim 1991 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2), Frankfurt am Main etc. 1994.

LE FINTE / GEMELLE / OPERETTA GIOCOSA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / PER COMANDO / DEL / SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim [1772], https://doi.org/10.11588/diglit.26864, 29. 12. 2021.

IL FINTO / SPETTRO. / AZIONE COMICA / PER / MUSICA IN DUE ATTI, / DA / RAPPRESENTARSI ALLA / CORTE ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1789.

Fischer, Christine: Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 7), Kassel etc. 2007.

Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10), Bielefeld 2012.

Focke, Rudolf (Hg.): Chodowiecki und Lichtenberg 1778–1783. Daniel Chodowiecki's Monatskupfer zum «Göttinger Taschen Calender» nebst Georg Christoph Lichtenberg's Erklärungen. Mit einer kunst- und litteraturgeschichtlichen Einleitung, Leipzig 1901.

Förderer, Andreas, Hartmut Troll, Uta Schmitt: Schlossgarten Schwetzingen, 2., aktualisierte Auflage, Berlin, München 2009.

Forment, Bruno: Moonlight on Endymion: In Search of «Arcadian Opera», 1688–1721, in: Journal of Seventeenth-Century Music 14 (2008), S. 1–31.

Foucault, Michel: Andere Räume, in: Martin Wentz (Hg.): Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Bd. 2, Frankfurt am Main, New York 1991, S. 65–72.

– Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Berlin 2014.

Franz, Joachim, Rosemarie Günther, Reinhard Stupperich (Hg.): «Ein Wald voll Statuen». Kolloquium zum zwanzigjährigen Bestehen der Antikensaal-Galerie und zur Begründung der Kurpfälzer Abguss-Sammlung vor 300 Jahren, Mainz, Ruhpolding 2014.

Fratrel, Joseph: LA CIRE / ALLIÉE AVEC L'HUILE / OU / LA PEINTURE A HUILE-CIRE / Trouvée à Manheim par M. Charles Baron / de TAUBENHEIM, Mannheim 1770, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11255805, 29. 12. 2021.

Frese, Annette: Bühnengestaltung für die Sommerresidenz, in: Leopold/Pelker 2004, S. 181–246.

Freund, Karl: Churpfälzische Schloss- und Hoftheater (Heidelberg, Mannheim und Schwetzingen) in der Geschichte des Theaterbaues, der Bühnentechnik, Dekoration, Beleuchtung und des Kostüms, Dissertation, Karlsruhe 1924.

Friedrich II. von Preussen. Schriften und Briefe, hg. von Ingrid Mittenzwei und übersetzt von Herbert Kühn, 2., durchgesehene Ausgabe, Leipzig 1987.

Fuchs, Carl Ludwig: Die Innenraumgestaltung und Möblierung des Schwetzinger Lustschlosses im 18. und 19. Jahrhundert, Dissertation, Heidelberg 1975.

– Das Schloss, in: Fuchs/Reisinger 2008, S. 9–58.

Fuchs, Carl Ludwig, Claus Reisinger: Schloss und Garten zu Schwetzingen, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Worms 2008.

Gamer, Jörg: Bemerkungen zum Garten der kurfürstlichen pfälzischen Sommerresidenz Schwetzingen, in: Jörn Bahns (Hg.): Carl Theodor und Elisabeth Auguste. Höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz, Katalog der Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1979, S. 20–25.

Garber, Klaus: Der locus ameonus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts (Literatur und Leben. Neue Folge, Bd. 16), Köln, Wien 1974.

– Vorwort, in: ders. (Hg.): Europäische Bukolik und Georgik (Wege der Forschung, Bd. 355), Darmstadt 1976, S. [VII]–XXII.

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann, Frankfurt am Main 1997.

Georges, Karl Ernst: Art. Silva, in: ders.: Der neue Georges. Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch, hg. von Thomas Baier, bearbeitet von Tobias Dänzer, Darmstadt 2013, Sp. 4402.

Der / geraubte Eymer. /–/ eine Heroisch-komische Oper / aufgeführet / am / Kurpfälzischen Hofe […], Mannheim 1774, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00062126, 28. 12. 2021.

Gesche, Inge: Peter Anton Verschaffelt. Zeichnungen im Reiss-Museum, Katalog der Ausstellung im Hofgebäude des Zeughauses Mannheim, Mannheim 1976.

Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998.

– Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock (Romanische Literaturen und Kulturen, Bd. 6), Bamberg 2012.

IL / GIUOCO DI PICCHETTO. / DIVERTIMENTO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1792.

Glacken, Clarence J.: Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century, Berkeley, Los Angeles 1967.

Glanz, Alexandra: Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748). «Inventore delle scene» und «Premier Architecteur» am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung, bearbeitet von Harald Zielske (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 69), Berlin 1991.

Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann Müller. Aus Gleims literarischem Nachlasse hg. von Wilhelm Körte, 2 Bände, Zürich 1806.

Gluck, Christoph Willibald: Alceste (Wiener Fassung von 1767), hg. von Gerhard Croll in Zusammenarbeit mit Renate Croll (Gluck-Gesamtausgabe, Abt. 1: Musikdramen, Bd. 3), Kassel etc. 2005.

Glücks-Calender für und durch die Chur-Pfälzische Lotterie für das Jahr 1771, Mannheim 1771, https://doi.org/10.11588/diglit.23616, 29. 12. 2021.

Graimberg, Carl von: Collection des vues de Heidelberg, de la vallée du Neckar, de Schwetzingen, de Bade et du Rhin, [Heidelberg] 1825, D-HEu T 1051 RES.

Gregor, Joseph: Theater und Garten, in: Denkmäler des Theaters. Inszenierung/Dekoration, Kostüm des Theaters und der grossen Feste aller Zeiten, Mappe 7, hg. von der Direktion der National-Bibliothek Wien mit Unterstützung der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler des Theaters Wien, München 1925.

Greisenegger-Georgila, Vana: Ungezähmte Natur als Schauplatz. Bühnenbilder aus drei Jahrhunderten, Begleitbuch der Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum, Wien 2011.

Grempler, Martina: Courtly Representation Play, Singspiel, Opéra Comique: On the Reception of Antonio Sacchini's *L'isola d'amore*, Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies 24/6 (2015), http://musau.org/parts/neue-article-page/view/13, 13. 1. 2021.

Grétry, André Ernest Modeste, Charles Simon Favart: LA ROSIERE / DE SALENCI, PASTORALE EN TROIS ACTES, MÊLÉE D'ARIETTES […], Paris 1775, http://data.onb.ac.at/rep/1046A3EA, 11. 2. 2021.

Groenewold, Eberhard: Garten- und Landschaftsgestaltung auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert (Theater und Drama, Bd. 14), Berlin 1940.

Gröschel, Claudia: Die goldenen Äpfel. Zitrusfrüchte zwischen antikem Mythos, Herrschaftssymbol und bildender Kunst, in: Oberfinanzdirektion Karlsruhe 1999, S. 6–13.

Großmann, Horst, Barbara Kras: Land- und Lusthäuser … *destinée plutôt au plaisier*, in: Frank Druffner et al. (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 77), Marburg 1997, S. 248–261.

Grotkamp, Barbara: Die Bildnisse Carl Theodors und Elisabeth Augustes, in: Jörn Bahns (Hg.): Carl Theodor und Elisabeth Auguste. Höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz, Katalog der Ausstellung Carl Theodor und Elisabeth Auguste. Höfische Kunst und Kultur in der Kurpfalz, Katalog der Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1979, S. 45–54.

Gruben, Eva-Maria: Zur Darstellung des Pan in der deutschen Gartenskulptur des 18. Jahrhunderts, in: Stiftung Schloss und Park Benrath (Hg.): Der Große Pan ist tot! Pan und das arkadische Personal, Katalog der Ausstellung im Museum für europäische Gartenkunst, Benrath 2007, S. 39–51.

Gruber, Alain-Charles: Les fêtes de Parme en 1769, in: Gazette des Beaux-Arts 78 (1971), S. 355–370.

Günther von Schwarzburg / ein / Singspiel / in / drei Aufzügen / für die / Kuhrpfälzische Hofsingbühne, Mannheim o. J., https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00054173, 21. 12. 2022.

Das / Gute Mägdchen / ein / scherzhaftes musicalisches / Schauspiel / aus dem Italiänischen, / welches an dem / Churpfälzischen Hof / bei Gelegenheit / des / Höchst beglückten / Namensfestes / Sr. Churfürstl. Duchlaucht, / auf Befehl / der / Duchlauchtigsten Churfürstin / aufgeführet worden, Mannheim 1769, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00053756, 29. 1. 2022.

Hadamowsky, Franz: Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater, hg. und eingeleitet von Franz Hadamowsky (Museion. Veröffenlichungen der österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Neue Folge. Erste Reihe, Bd. 2), Wien 1962.

Hadrian / in / Syrien /–/ Ein Musicalisches Trauerspiel / welches / an dem höchsten Namensfest / Ihro Chur-fürstlichen Durchlaucht / zu Pfalz / aus Befehl / der Durchlauch- / tigsten Churfürstin / bey Hof / aufgeführet worden, Mannheim 1768, https://lccn.loc.gov/2010664582, 14. 8. 2021.

HADRIAN / in / Syrien / Ein Musicalisches Schauspiel / welches / bey Gelegenheit / der höchsten Vermählung / des / Durchleuchtigsten Chur- / Fürsten von Sachsen / FRIDERICH AUGUST / mit der / Durchleuchtigsten Pfalzgräf- / in von Zweybrücken / AMALIA AUGUSTA / an dem / Chur-Pfälzischen Hof / aufgeführt worden, Mannheim 1769, http://diglib.hab.de/drucke/textb-263/start.htm, 14. 8. 2021.

Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Teil, Leipzig 1762, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11409201, 14. 11. 2021.

Hagen, Friedrich von, Andreas Tacke: Sandrart, Johann Jakob von, in: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), S. 428 f., www.deutsche-biographie.de/pnd115749438.html#ndbcontent, 21. 12. 2021.

Hajós, Géza: Die Weltbedeutung der kurfürstlichen Residenz in Schwetzingen. Kunstgeschichtliche Stellungnahme, in: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg 2009, Textband, S. 184–188.

Hallbaum, Franz: Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell (1750–1823), München 1927.

Hansmann, Wilfried: Das Gartenparterre. Gestaltung und Sinngehalt nach Ansichten, Plänen und Schriften aus sechs Jahrhunderten (Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 28), Worms 2009.

Harrauer, Christine: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 9., vollständig neubearbeitete Auflage, Purkersdorf 2006.

Harrison, Robert Pogue: Wälder. Ursprung und Spiegel von Kultur, übersetzt von Martin Pfeiffer, München, Wien 1992.

Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik (Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst Worms, Bd. 3), Worms 1981.

Hartmann, Tina: Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der «Alceste»-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 86), Berlin 2017.

Haß, Ulrike: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005.

Hauck, Sebastian: *La finta pazza* in Paris. Zum Verhältnis von Commedia all'improvviso und Oper, in: Christine Fischer (Hg.): Oper als «Gesamtkunstwerk». Zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater, Winterthur 2012, S. 97–121.

Heber, Wiltrud: Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 10), Worms 1986.

– Treillagenarchitektur im Schwetzinger Schloßgarten, in: MGB. Neue Folge. Ein historisches Jahrbuch, Bd. 2 (1995), S. 185–264.

– Pigages Leben und Werk, in: Stadtmuseum Düsseldorf (Hg.): Nicolas de Pigage. Architekt des Kurfürsten Carl Theodor, Katalog der Ausstellung im Stadtmuseum Düsseldorf

und dem Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum Mannheim 1996/97, Köln 1996, S. 16–103.
[Hederich, Benjamin]: Benjamin Hederichs / gründliches / mythologisches / LEXICON, / worinnen / so wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche / und eigentliche Geschichte der alten römischen, griechischen und ägyptischen Götter und Göttinnen / […] zusammen getragen […], Leipzig 1770, http://digital.slub-dresden.de/id338257160, 12. 12. 2021.
– Art. Apollo, in: ebd., Sp. 327–347.
– Art. Atalanta, in: ebd., Sp. 455–457.
– Art. Hercvles, in: ebd., Sp. 1236–1258.
– Art. Minerva, in: ebd., Sp. 1623–1637.
– Art. Venus, in: ebd., Sp. 2436–2447.
– Art. Vesta, in: ebd., Sp. 2451–2456.
Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts (Nexus, Bd. 49), Frankfurt am Main, Basel 2000.
Hensen, Andreas: Der Kurfürst als Archäologe und Denkmalpfleger. Ausgrabungen im Schwetzinger Schlosspark, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 73–81.
Henze-Döhring, Sabine: Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung: Italienische Oper an deutschen Residenzen, in: Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf (Hg.): Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998, Kassel etc. 2000, S. 161–171.
– Friedrich der Große. Musiker und Monarch, München 2012.
Hepp, Frieder: «Der Fürsten Jagd-Lust». Zur kurpfälzischen Jagd im Zeitalter des Absolutismus, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 141–150.
Herrmann, Wilhelm: Die Mannheimer Operntextsammlung, in: Roland Würtz (Hg.): Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 25), Mainz, New York 1984, S. 66–77.
– Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 5), Frankfurt am Main etc. 1999.
Hesse, Michael: Monumente für Arkadien – Gestalt und Ikonographie der Schwetzinger Parkbauten, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 93–100.
Hesse, Petra: Die Kleidung am Mannheimer Hof zur Zeit des Kurfürsten Carl Theodor, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, S. 111–123.
Hilscher, Elisabeth Theresia: Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara, in: Andrea Sommer-Mathis, Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 63–72.
Hinrichsen, Hans-Joachim: Art. Schubart, Christian Friedrich Daniel, in: MGG, Bd. 15, Kassel etc. 2006, Sp. 66–70.
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst, Frankfurt, Leipzig 1777, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10295959, 23. 11. 2021.
– Theorie der Gartenkunst. Mit einem Vorwort von Hans Foramitti, 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1779/80, 5 Bände in 2 Bänden, Hildesheim, Zürich, New York 1985.
Hochholdinger-Reiterer, Beate: Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 18), Göttingen 2014.

Hochmuth, Michael: Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse (Schriften zur Kulturwissenschaft), Hamburg 1998.
Hofmann, Eva: Peter Anton von Verschaffelt. Hofbildhauer des Kurfürsten Carl Theodor in Mannheim, Mannheim 1982.
Hofmann, Karl-Ludwig: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor mit dem Apollo-Tempel in Schwetzingen, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, Kat.-Nr. 2.2.1, S. 69 f.
Hofstadter, Douglas, Emmanuel Sander (Hg.): Die Analogie. Das Herz des Denkens, aus dem Englischen von Susanne Held, Stuttgart 2014.
Holzbauer, Ignaz: Il figlio delle selve, D-B, N.Mus. BP 479.
– Non sò dir se pena sìa, aus: L'isola disabitata, D-B, N. Mus. BP 482.
Homering, Liselotte: Zur Geschichte und Bedeutung der Theatersammlung des Reiss-Museum Mannheim und ihrer Dauerausstellung, in: Homering/Welck 1998, S. 30–65.
– Schmuckvorgang für das Mannheimer Hofopernhaus, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, Kat.-Nr. 5.5.16, S. 352.
Homering, Liselotte, Claudia Braun: Friedrich Schiller im Antikensaal zu Mannheim, Mannheim 2007.
Homering, Liselotte, Karin von Welck (Hg.): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen – Geschichten – Perspektiven. Begleithandbuch zur theatergeschichtlichen Dauerausstellung des Reiss-Museums (Schriften zur Mannheimer Theater- und Musikgeschichte, Bd. 1), Mannheim 1998.
Hoppe, Ilaria: Die Villa Poggio Imperiale in Florenz als Schwellenraum, in: Anna Ananieva et al. (Hg.): Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten im Europa der Frühen Neuzeit (Mainzer historische Kulturwissenschaften, Bd. 13), Bielefeld 2013, S. 65–90.
van der Hoven, Lena, Melanie Wald-Fuhrmann: La Musique c'est moi! Friedrichs II. klingender Weg zur historischen Größe, Berlin 2013.
– Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft, Kassel etc. 2015.
Hübner, Christine: Quaglio, Simon. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 15), Berlin, Boston 2016.
Hulfeld, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht (Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern, Bd. 8), Zürich 2007.
– (Hg.): Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana, 2 Teile (Theater – Film – Medien, Bd. 1), Wien 2014.
Hunt, John Dixon: «Gard'ning» can speak proper english, in: Micheal Leslie, Timothy Raylor (Hg.): Culture and Cultivation in Early Modern England. Writing and the Land, Leicester, London 1992, S. 195–222.
– «Ut Pictura Poesis». Der Garten und das Pittoreske in England (1710–1750), in: Monique Mosser, Georges Teyssot (Hg.): Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 227–237.
Hunter, Mary: Landscapes, Gardens and Gothic settings in the opere buffe of Mozart and his Italian contemporaries, in: Current Musicology 51 (1991), S. 94–104.
Hunter, Mary, Richard Will (Hg.): Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism, Cambridge 2014.
HYPOLITUS / und / ARICIA, / Ein / Musicalisches Schau-Spiel / welches / an dem glorreichen / Nahmens-Tag / Jhro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Auf gnädigsten Befehl

Dero /Durchleuchtigsten / Frauen Churfürstin / aufgeführet worden, / im Jahr 1759, Mannheim 1759, https://doi.org/10.11588/diglit.32627, 29. 1. 2021.

Hysipile / Ein / Musicalisches Schau-Spiel / welches / an dem glorreichen / Nahmens-Tag / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Auf Gnädigsten Befehl Dero / Durchleuchtigsten / Frauen Churfürstin / aufgeführet worden […], Mannheim 1754, https://doi.org/10.11588/diglit.31855#0007, 12. 3. 2021.

IFIGENIA / IN TAURIDE. / TRAGEDIA DA CANTARSI / NEL CELEBRE TEATRO GRIMANI […], Nelle notti Carnevalesche dell'Anno / […], Venedig 1719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00049073, 25. 5. 2023.

IFIGENIA / IN / TAURIDE / TRAGEDIA / DI MERINDO FESANIO / PAST. ARC. […] Nel Teatro Celebre Grimani / IN S. GIO. GRISOSTOMO / NEL CARNOVALE […], Venedig 1725, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00049293, 25. 5. 2023.

L'IFIGENÌA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IL GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1751, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10382109, 18. 9. 2020.

IFIGENIA / IN / TAURIDE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE / DEL FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1764, https://doi.org/10.11588/diglit.26885, 22. 8. 2021.

L'INCOGNITA / PERSEGUITATA. / DRAMMA GIOCOSO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim [1773], D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1776.

Die / Insel der Alcine / eine Operette, / welche / an dem / Churpfälzischen Hof, Mannheim 1773, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00053701, 28. 12. 2021.

Iphigenia / ein musicalisches Schauspiel / so am / Churfürstl. Pfältzisch. Hoff / an dem / Hohen Nahmens-Fest / Sr. Churfürstlichen /Durchleücht / […] auf Befehl / der Durchleüchtigsten / Churfürstin / aufgeführet worden, Mannheim 1751, https://doi.org/10.11588/diglit.29232, 28. 12. 2021.

IPHIGENIA / in / TAURIS. / Ein / musicalisches Schauspiel / welches auf / Höchst beglücktem Hohen / Nahmens-Tag. / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / aus Befehl / Ihrer Durchleucht / der / Frauen Churfürstin / an dem / Chur-Pfältzischen Hoffe / aufgeführet worden, Mannheim 1764, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10121779, 10. 11. 2020.

IPPOLITO, / ED / ARICIA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / IL GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1759, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10577536, 11. 6. 2020.

IPPOLITO, / ED ARICIA / TRAGEDIA. / Da rappresentarsi / nel REALE TEATRO DI PARMA, Parma 1759, https://books.google.ch/books?id=d0rXPNCweT4C&hl=de&pg=PR3#v=onepage&q&f=false, 21. 5. 2021

L'ISOLA D'ALCINA / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA, Mannheim o. J., http://digital.slub-dresden.de/id407667377, 25. 6. 2023.

L'ISOLA / D'AMORE, / AZIONE COMICA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA / CORTE / ELETTORALE PALATINA / PER COMANDO / DEL / SERENISSIMO ELETTORE, Mannheim o. J., https://doi.org/10.11588/diglit.26868, 6. 9. 2021.

L'ISOLA DISABITATA. / AZIONE PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / IN ARANJUEZ. / FESTEGGIANDOSI / IL GIORNO DEL GLORIOSO NOME / DI SUA MAESTÀ CATTOLICA /

IL RE NOSTRO SIGNORE / D. FERDINANDO VI. / PER COMANDO / DI SUA MAESTÀ CATTOLICA / LA REGINA NOSTRA SIGNORA, o. O. 1753, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000056600, 23. 6. 2014.

L'ISOLA / DISABITATA / AZIONE PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PALATINO, Mannheim 1754, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11257585, 29. 12. 2021.

L'ISSIPILE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / IL GIORNO DEL NOME DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1754, https://doi.org/10.11588/diglit.27033, 29. 12. 2021.

Jaucourt, Louis de: Art. Décoration, in: Denis Diderot, Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (Hg.): Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 10, Bern, Lausanne 1782, S. 438–439, http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-22462, 30. 12. 2020.

Jöchner, Cornelia: Die «schöne Ordnung» und der Hof. Geometrische Gartenkunst in Dresden und anderen deutschen Residenzen (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 2), Weimar 2001.

Joly, Jacques: Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767) (Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont–Ferrand II. Nouvelle série, Bd. 3), Clermont-Ferrand 1978.

Jommelli, Niccolò, Ignaz Holzbauer: L'Arcadia conservata, F-Pn, D. 6217.

Jung, Hermann: Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 9), Bern, München 1980.

Kaufhold, Tobias: Camera obscura. Museum zur Vorgeschichte des Films, Essen 2006.

Keller, Andreas: Spaziergang und Lektüre. Analogie zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hilfestellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35), Wiesbaden 2000, S. 951–968.

Ketelhodt, Friedrich Wilhelm von: Das Tagebuch der Schwarzburg-Rudolstädtischen Prinzen Ludwig und Karl Günther durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich in den Jahren 1789 und 1790, bearbeitet und kommentiert von Joachim Rees und Winfried Siebers, Weimar 2004.

Kleeberg, Otto: Das kurpfälzische Komödienhaus zu Schwetzingen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaterbaues und seiner maschinellen Einrichtungen, Darmstadt 1923.

[Klein, Anton:] Anton Kleins, Lehrers der Weltweisheiten und der freyen Künste, Entwurf seiner Vorlesungen über die schönen Wissenschaften, sammt einer kleinen vorläufigen Rede, Mannheim 1774, https://doi.org/10.11588/diglit.31525, 29. 12. 2021.

– Etwas zur Aufmunterung des guten Geschmackes in der Pfalz, Mannheim 1775, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10885670, 29. 12. 2021.

– Denkmal der Ehre Karl Theodors und der Liebe seiner Unterthanen. Bei der Gelegenheit seiner Genesung von schwerer Krankheit, Mannheim 1775, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10333664, 29. 12. 2021.

– Sammlung zur Aufmunterung des guten Geschmackes in der Pfalz samt einigen vorläufigen Gedanken über den Einfluß des guten Geschmackes auf den Staat und die Religion von Anton Klein, Professor der Weltweisheiten und schönen Künste, Mannheim 1776, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10445926, 15. 12. 2021.

Klotz, Christian Adolf: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, Bd. 4, 16. Stück, Halle 1770, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10112619, 22. 12. 2021.

Kluge, Friedrich: Art. Gegend, in: ders.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 2002, S. 338.
Koebner, Thomas: Geheimnisse der Wildnis. Zivilisationskritik und Naturexotik im Abenteuerroman, in: ders., Gerhart Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt am Main 2000.
Köhler, Marcus: «vom Himmel herab gefallen». Die Schwetzinger Gartenruinen – Versuch einer kunsthistorischen Einführung, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 83–91.
Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt am Main, New York 2006.
Kollnig, Karl: Der Hofastronom Christian Mayer (1719–1783), in: Wilhelm Doerr, Otto Haxel, Karlheinz Misera et al. (Hg.): Semper Apertus. Sechshundert Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1386–1986, Berlin etc. 1985, S. 463–478.
Kotte, Andreas: Der Fürst als Mensch. Französische Revolution und deutsches Theater, in: Weimarer Beiträge 35/5 (1989), S. 812–827.
– Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater. Was kann Theaterhistoriographie leisten?, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge. Insert zu Theater der Zeit 6 (2002), S. 2–9.
– Theaterwissenschaft. Eine Einführung, Köln, Weimar, Wien 2005.
– Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln, Weimar, Wien 2013.
– «A wood near Athens». Zum Spielraum und Schauraum Bühne, in: ders.: Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken (Theatrum helveticum, Bd. 20), Zürich 2020, S. 129–141.
Krais, Beate, Gunter Gebauer: Habitus (Einsichten. Themen der Soziologie), 6. Auflage, Bielefeld 2014.
Kramer, Ursula (Hg.): Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen, Bielefeld 2014.
Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 149), Tübingen 1998.
Krause, Katharina: Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660–1730) (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 68), Berlin 1996.
Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit 1780–1805. Produktion und Rezeption (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit, Bd. 5), Bonn 1982.
Kremer, Joachim: Der Garten als «vegetierende Musik». Musik und Theater in der Gartenkunst, in: Schweizer/Winter 2012, S. 429–447.
Kresin, Joachim: Jagdvergnügen und Schlossgeschichten. Klarinettist Quallenberg und die Sternallee, in: Rüdiger Thomsen-Fürst (Hg.): «Es ist nur ein Dorf». Schwetzingen mit den Augen Leopold Mozarts, Begleitpublikation zur Ausstellung im Karl-Wörn-Haus, Museum der Stadt Schwetzingen, vom 28. April–28. Juli 2019 aus Anlass des 300. Geburtstages des Komponisten (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 3), Heidelberg 2020, S. 135–155, https://doi.org/10.17885/heiup.566, 4. 9. 2021.
Kreutz, Jörg: Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim, in: Finscher 1992, S. 1–19.
Kreutz, Wilhelm: Außenpolitik und diplomatische Beziehungen bis 1789, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 217–223.
Krückmann, Peter O.: Absolutistische Herrschaftsinszenierung am Beispiel des Markgräflichen Opernhauses zu Bayreuth, in: Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Katalog der Ausstellung im Haus der Künste 2003, München 2003, S. 48–52.

Krükl, Karl: Über das Leben des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein am Hofe Karl Theodors von der Pfalz und seine Beziehung zu Wieland, Schubart, Schiller, Babo u. a., Eisenach 1901.

Kümper, Hiram: Anhang. Transkription ausgewählter Quellen, in: Thomsen-Fürst 2020, S. 173–190, https://doi.org/10.17885/heiup.566.c7695, 4. 9. 2021.

Kunze, Max: Die Mannheimer «Zeichnungsakademie» und der Antikensaal, in: Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal, hg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von dems., Ruhpolding, Mainz 2007, S. 113–121.

Kunze, Stefan: Die Entstehung eines Buffo-Librettos. Don Quijote-Bearbeitungen, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1967 12 (1968), S. 75–95.

– Per una descrizione tipologica della introduzione nell'opera buffa del settecento e particolarmente nei drammi giocosi di Carlo Goldoni e Baldassare Galuppi, in: Maria Teresa Muraro (Hg.): Galuppiana 1985. Studi e ricerche, Florenz 1986, S. 165–178.

Kurz, Heidrun: Barocke Prunk- und Lustschiffe am Kurfürstlichen Hof zu München (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 163), München 1993.

Kurze Beschreibung der Städte Mannheim, Heidelberg, Frankenthal, Lautern, der Lustschlösser Schwetzingen und Oggersheim, Mannheim 1784, D-HEu, Batt 547 RES.

La Gorce, Jérôme de: Quelques rapports entre les desseins d'opéras français du règne de Louis XIV et l'architecture, la sculpture et la peinture, in: Iconographie et arts du spectacle, Paris 1996, S. 135–154.

[Lairesse, Gerhard de]: Des Herrn / Gerhard de Lairesse, / Welt-belobten Kunst-Mahlers / Grossen / Mahler-Buchs / Ersten Theils / II Continuation. / Aus dem Holländischen in das Hoch-Teutsche über- /setzt, 6. Buch, Nürnberg 1729, https://digital.deutsches-museum.de/item/BV011168135, 24. 11. 2021.

Langewitz, Helena: Der abwesende König oder Was macht das goldene Zeitalter aus? *L'Arcadia conservata*, eine azione teatrale zur Genesung des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz im Jahre 1775, in: Christine Fischer (Hg.): Oper als «Gesamtkunstwerk». Zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater, Winterthur 2012, S. 171–195.

– Zur Transformation affektiver Vereinnahmung von öffentlichem Raum. Musik-theatrale Aufführungen anlässlich von Krankheit und Genesung des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, in: Anna Ananieva, Alexander Bauer, Daniel Leis, Bettina Morlang-Schardon, Kristina Steyer (Hg.): Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten in Europa der Frühen Neuzeit (Mainzer historische Kulturwissenschaften, Bd. 13), Bielefeld 2013, S. 163–195.

– Der Garten in der Oper – die Oper im Garten. Aspekte der Theatralisierung von Gärten im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Die Gartenkunst 2 (2015), S. 329–346.

– Umkämpfte Inselreiche. Teichtheateraufführungen in Versailles und Wien zwischen 1664 und 1716, in: Scharrer/Lass/Müller 2020, S. 395–422, https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/book/469.

– «Care selve fortunate» … Wälder auf der höfischen Musiktheaterbühne und in der Realität während der kurpfälzischen Regentschaft von Kurfürst Carl Theodor und Kurfürstin Elisabeth Augusta, in: Daniela Bode, Astrid Zenkert (Hg.): Der Wald in der Frühen Neuzeit zwischen Erfahrung und Erfindung. Interdisziplinärer Workshop des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart, 14.–16. November 2019, Stuttgart 2023 (im Druck).

Lass, Heiko: Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben. Dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006.

Laugier, Marc-Antoine: Das Manifest des Klassizismus [Essai sur l'architecture, 1753], übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Hanna Böck, Zürich, München 1989.
Lauterbach, Iris: «Nul bien sans peyne». Claude Mollet und sein «Théâtre des plans et jardinages», in: Barockberichte 46/47 (2007), S. 44–60.
– Die Seele der Gärten und ihre vornehmste Zierde. Wasser in der Gartenkunst des Barock, in: Hortus ex machina. Der Bergpark Wilhelmshöhe im Dreiklang von Kunst, Natur und Technik, Internationales Symposium des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, der Museumslandschaft Hessen Kassel und des Landesamts für Denkmalpflege Hessen (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Bd. 16), Wiesbaden 2010, S. 97–106.
– Der europäische Landschaftsgarten, ca. 1710–1800, in: Europäische Geschichte Online, hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz, 29. 11. 2012, www.ieg-ego.eu/lauterbachi-2012-de, 8. 10. 2017.
Lazzaro, Claudia: The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy, New Haven, London 1990.
Le Camus de Mézières, Nicolas: Le Génie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations, Paris 1780, https://doi.org/10.11588/diglit.26681, 3. 11. 2021.
Leger, Thomas Alfried: Führer durch den Schwetzinger Garten. Mit vielen Kupfern, hg. von Carl von Graimberg, Mannheim 1828.
Leopold, Silke: Einige Gedanken zum Thema Komische Oper in Venedig vor Goldoni, in: Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann (Hg.): Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, Kassel 1984, S. 85–93.
– Europa unterm Brennglas. Oper in Schwetzingen zur Zeit Carl Theodors, in: Leopold/Pelker 2004, S. 55–70.
– Glucks Chinesinnen, in: Irene Brandenburg (Hg.): Christoph Willibald Gluck und seine Zeit, Laaber 2010, S. 141–147.
Leopold, Silke, Bärbel Pelker (Hg.): Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur, Heidelberg 2004.
LEUCIPPO / FAVOLA / PASTORALE / PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DELLA / CORTE PALATINA / IN OCCASIONE / DEL FELICISSIMO / RITORNO / DELLO LORO / ALTEZZE SERENISSIME / ELETTORALI, Mannheim 1752, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10577767, 29. 12. 2021.
LEUCIPPO / FAVOLA / PASTORALE / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim 1757, D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1775.
Leucippus / ein Schäfer-Gedicht / in einem / musicalischen Schauspiel, / welches am / Churfürstl. Pfälzischen Hof / wegen / Beyder / Churfürstlichen / Durchleuchten / höchstbeglückten / Zurückkunfft / aufgeführet worden, Mannheim 1752, https://doi.org/10.11588/diglit.29233, 25. 6. 2023.
Lichti, Simon: Naturphänomen, Ressourcenzerstörung oder Argumentationsmittel? Diskurse im Umgang mit Waldbränden vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert (Berner Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 20), Nordhausen 2017.
Die Liebe / unter den Handwerksleuten, / eine Operette, aus dem Italiänischen / des Herrn Goldoni, / aufgeführet / am / Churpfälzischen Hof, Mannheim 1772, GB-Lbl, 11747.ee.4.
Der / Liebhaber von allen, / ein / Singspiel / aus dem Italiänischen / welches an dem / Churpfälzischen Hof / in dem Carneval / des Jahres 1770 / aufgeführet worden, Mannheim 1770, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00062591, 14. 8. 2021.

Litteratur- und Theater-Zeitung 1/1 (1778), hg. von Christian August von Bertram, S. 718–722, http://data.onb.ac.at/rep/1033C93A, 25. 6. 2023.

Lochner, Karl: Schloss und Garten Oggersheim (1720–1794) (Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, Bd. 41), Speyer am Rhein 1960.

Lohenstein, Daniel Caspar von: Grossmüthiger Feld-Herr Arminius, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1689/90, mit einer Einführung von Elida Maria Szarota, 2 Bände, Hildesheim, New York 1973.

Lohmeyer, Karl: Südwestdeutsche Gärten des Barock und der Romantik. Mit ihren in- und ausländischen Vorbildern. Nach dem Arbeitsmaterial der Saarländischen und pfälzischen Hofgärtnerfamilie der Koellner (Saarbrücker Abhandlungen zur südwestdeutschen Kunst und Kultur, Bd. 1), Saarbrücken 1937.

LUCIO SILLA. /–/ DRAMMA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA / CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE DEL / FELICISSIMO GIORNO / DEL NOME / DEL / SERENISSIMO ELETTORE, Mannheim o. J., https://lccn.loc.gov/2010666055, 25. 6. 2023.

Lucius Silla / eine Opera / aufgeführet bei Gelegenheit / des höchstbeglückten / Namensfestes / Seiner Kurfürstl. Durchlaucht zu Pfalz, Mannheim 1774, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00057892, 29. 10. 2021.

Die Lust am Jagen. Jagdsitten und Jagdfeste am kurpfälzischen Hof im 18. Jahrhundert. Begleitbuch zur Ausstellung im Südlichen Zirkelhaus des Schwetzinger Schlosses 1999, Ubstadt-Weiher 1999.

Maier, A. F.: Ein Schwetzinger Schäferspiel vom Jahre 1760, in: MGB 4/3 (1903), Sp. 195–200.

Maisak, Petra: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt (Europäische Hochschulschriften, Reihe 18: Kunstgeschichte, Bd. 17), Frankfurt am Main, Bern 1981.

Majo, Gian Francesco de: Ifigenia in Tauride, hg. von Paul Corneilson (Recent Researches in the Music of the Classical Era, Bd. 46), Madison 1996.

Mambrini, Carlo: Il giardino di Parma. Da delizia ducale a patrimonio collettivo di arte e natura, Reggio Emilia 2006.

Mannack, Eberhard: Die Korrektur des patriarchalischen Modells in Goethes «bürgerlicher Idylle» ‹Hermann und Dorothea›, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 24), Tübingen 1993, S. 208–223.

[Mannlich, Johann Christian von:] Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich. Nach der französischen Originalhandschrift hg. von Eugen Stollreither, Berlin 1913.

Markuszewska, Aneta: An Arcadien Tarzan? *Il figlio delle* selve by Carlo Sigismondo Capece, Vortrag im Rahmen der 13. Biennial International Conference of Baroque Music, University of Leeds, 2.–6. Juli 2008, unveröffentlichtes Manuskript.

Martin, Kurt: Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Mannheim. Stadt Schwetzingen (Die Kunstdenkmäler Badens, 2. Abteilung, Bd. 10), Karlsruhe, Baden 1933.

Martin, Petra, Jochen Martz, Hartmut Troll (Hg.): Monumente im Garten – der Garten als Monument. Internationales Symposium vom 31. März bis 2. April 2011 in Schwetzingen. Arbeitsheft (Regierungspräsidium Stuttgart, Landesamt für Denkmalpflege, Bd. 25), Stuttgart 2012.

Martini, Wolfram: Einführung, in: ders. (Hg.): Architektur und Erinnerung (Formen der Erinnerung, Bd. 1), Göttingen 2000, S. 9–14.

Matthes, Isabel: «Der allgemeinen Vereinigung gewidmet». Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz (Theatron. Studien zu Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 16), Tübingen 1995.

McClymonds, Marita Petzoldt: Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769–1774 (Studies in Musicology, Bd. 23), Michigan 1980.

– Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy, in: Thomas Baumann, Marita Petzoldt McClymonds (Hg.): Opera and the Enlightenment, Cambridge 1995, S. 119–132.

Mellace, Raffaele: Art. Giovanni Claudio Pasquini, in: Dizionario Biografico degli Italiani 81 (2014), www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-claudio-pasquini_%28Dizionario-Biografico%29, 11. 10. 2020.

Ménestrier, Claude-François: Des représentations en musique anciennes et modernes, Paris 1681, http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=5021838, 28. 12. 2021.

– Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre, Paris 1682, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10431517, 28. 12. 2021.

MERIDE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NELL' APERTURA DEL NUOVO GRAN / TEATRO DELLA RESIDENZA PALATINA. / PER COMANDO DELLA / SERENISSIMA ALTEZZA ELETTORALE. / DI / CARLO FILIPPO / ELETTORE / CONTE PALATINO DEL RENO […] / IN OCCASIONE DELLE FELICISSIME NOZZE, Mannheim 1742, http://diglib.hab.de/drucke/textb-209/start.htm, 25. 6. 2023.

MERIDE / In einem Musicalischen Schau-Spiel vorgestellt, / Bey Eröffnung des grossen neuen Theatri in der Chur-Pfältzischen / Residenz-Stadt Mannheim, auff Gnädigsten Befehl / Ihro Churfürstlichen Durchleucht / CAROLI PHILIPPI / Pfaltz-Graffen bey Rhein […] / Bey Gelegenheit des Glückseeligsten, doppelten / Vermählungs-FESTIN […], Mannheim 1741 [sic], https://doi.org/10.11588/diglit.25514, 25. 6. 2023.

Die / Messe zu Venedig / eine Operette / aufgeführet am / Churpfälzischen Hofe, Mannheim 1772, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00053798. 29. 12. 2022.

Meyer, Reinhart: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung, in: Roger Bauer, Jürgen Wertheimer (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas, München 1983, S. 124–152.

Meyer, Rudolf: Hecken- und Gartentheater in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Die Schaubühne (Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 6), Emsdetten 1934.

Middendorf, Ulrike: Nymphen und Satyrn – Allegorie der Lust, in: Hildegard Wiewelhove (Hg.): Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, Katalog der Ausstellung im Museum Huelsmann, Bielefeld 2000.

Das / Milchmädgen / und / die beiden Jäger, / eine Operette, Mannheim 1771, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10124161, 3. 12. 2021.

Mismahl, Björn: Abwesenheit mystifiziert. Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach in ihren Erblanden am Rhein und Schloss Benrath, in: Stefan Schweizer, Björn Mismahl (Hg.): FrauenGeschichten. Weiblicher Adel auf Schloss Benrath vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Düsseldorf 2019, S. 108–125.

Monelle, Raymond: The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral Bloomington, Indianapolis 2006.

Moog-Grünewald, Maria: Diana und Actaeon, in: Beat Wismer, Sandra Badelt (Hg.): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit, Katalog der Ausstellung im museum kunst palast, Düsseldorf, Ostfildern 2008, S. 24–29.

Mörz, Stefan: Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Carl Theodor (1742–1777) (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Bd. 120), Stuttgart 1991.
– Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors, Stuttgart, Berlin 1997.
– Haupt- und Residenzstadt. Carl Theodor, sein Hof und Mannheim (Kleine Schriften des Stadtarchivs Mannheim, Bd. 12), Mannheim 1998.
– «Die Oper ist mir das liebste …». Kurfürstin Elisabeth Augusta und die Hofmusik, in: Pelker/Thomsen-Fürst/Finscher 2002, S. 35–42.
Moser, Friedrich Carl von: Teutsches Hof-Recht. In zwölf Büchern, Frankfurt am Main, Bd. 1, Leipzig 1754, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10516262, 18. 6. 2023.
– Teutsches Hof-Recht. In zwölf Büchern, Frankfurt am Main, Bd. 2, Leipzig 1755, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10516263, 18. 6. 2023.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 1, Kassel etc. 1962.
Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Dresden 2003.
– Die Festopern im Jagdschloß Hubertusburg: J. A. Hasses Ipermestra am 7. 10. 1751, in: Reinhard Wiesend (Hg.): Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 (Hasse-Studien, Sonderreihe, Bd. 1), Hamburg, Stuttgart 2006, S. 97–104.
– «… Liessen sich Trompeten und Paucken in dem Saal, neben dem TafelZimmer hören, auch wurden die Stücken von dem Walle an der Reith-Bahne darzu abgebrannt», in: Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur (Hg.): Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München, Berlin 2006, S. 65–82.
Müller, Gunter: Zur Geschichte des Wortes Landschaft, in: Alfred Hartlieb von Wallthor, Heinz Quirin (Hg.): «Landschaft» als interdisziplinäres Forschungsproblem (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung, Reihe I, Heft 21), Münster, Westfalen 1977, S. 4–13.
[Müller, Johann Heinrich Friedrich:] Johann Heinr. Friedr. Müller's Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne. Mit einer kurzen Biographie seines Lebens und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters, Wien 1802.
Müller, N.: Gedicht / auf Sr. Kurfürstl. Durchlaucht / zu Pfalz / Karl Theodors / unsers gnädigsten Landesherrn / bevorstehende Abreise / von Mannheim nach München / Im Wintermonat 1779. / Mit / Nachholung der bei Ankunft / Ihrer Kurfüstl. Durchlaucht / Elisabeth Augusta / Im Maimonat dieses Jahres gefertigten / Gesängen / dem Publikum gewidmet / von / Advokat N. Müller, Mannheim [1779], o. S., https://doi.org/10.11588/diglit.24221, 18. 6. 2023.
Müller-Lindenberg, Ruth: Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der *Opéra-comique* im Vergleich zur *Opera buffa* (1750–1790) (Forum Musiktheater, Bd. 3), Berlin 2006.
Nelle, Florian: Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast (Film – Medium – Diskurs, Bd. 13), Würzburg 2005.
Niedermeier, Michael: Die Gärten von Schwetzingen. Inszenierte Memoria und Symbol kurpfälzischer Stammesherrschaft, in: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg 2009, Antragsband, S. 211–228.
– Archäologie, Genealogie und Politik in der europäischen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 103–117.

– Semantik. Ikonographische Gartenprogramme, in: Schweizer/Winter 2012, S. 327–353.
– Angestammte Landschaften, mystische Einweihungsräume und arkadische Liebesgärten. Gartenkunst der Goethezeit (Mitteilungen der Pückler Gesellschaft e. V., Berlin, Neue Folge, Bd. 31), Kromsdorf 2017.

Niehaus, Wolfgang: Die Theatermaler Quaglio. Ein Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes im 18. und 19. Jahrhundert, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1956.

NITTETI / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / IL GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE […], Mannheim 1758, https://doi.org/10.11588/diglit.27031, 28. 12. 2021.

NITTETIS / Ein / Musicalisches Schau-Spiel / welches / an dem glorreichen / Nahmens-Tag / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Auf gnädigsten Befehl Dero / Durchleuchtigsten / Frauen Churfürstin / aufgeführt worden […], Mannheim 1758, https://doi.org/10.11588/diglit.32626, 28. 12. 2021.

Noe, Alfred: Doctor Carolus Goldoni poeta comicus, in: ders. (Hg.): Carlo Goldoni (1707–1793) (Memoria, Bd. 7), Berlin 2007, S. 7–70.

Noll, Thomas: «Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schoenen Aussichten». Zur Theorie der Landschaftsmalerei um 1800, in: Noll/Stobbe/Scholl 2012, S. 27–59.

Noll, Thomas, Urte Stobbe, Christian Scholl (Hg.): Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft, Göttingen 2012.

LE NOZZE / D'ARIANNA. / FESTA TEATRALE. / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA / CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMENDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE, Mannheim 1756, https://doi.org/10.11588/diglit.27035, 25. 6. 2023.

Oberfinanzdirektion Karlsruhe, Staatliche Schlösser und Gärten, Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. (Hg.): Der Süden im Norden. Orangerien – ein fürstliches Vergnügen, Regensburg 1999.

Oggionni, Barbara: Piemonte. Scenografia e giardino nell'opera dei fratelli Galliari, in: Anagkē 17–18 (1997), S. 152–159.

Olbrich, Meinhard: Die Politik des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz zwischen den Kriegen (1748–1756) (Bonner historische Forschungen, Bd. 27), Bonn 1966.

L'OLIMPIADE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMMANDO / DEL / SERENISSIMO / ELETTORE […] / SOLENNIZANDOSI / Il / FELICISSIMO GIORNO / NATALIZIO / DELLA / SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1749, https://doi.org/10.11588/diglit.32405, 3. 7. 2021.

OLIMPIADE / Ein Musicalisches / Schauspiehl / welches aus / Ihrer Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Höchstem Befelch / Auf höchst-beglückten Hohen / Geburts-Tag / Ihrer Durchleucht / Der / Frauen Churfürstin / Am Chur-Pfältzischem Hoff / […] aufgeführet worden, Mannheim 1749, https://doi.org/10.11588/diglit.32405, 3. 7. 2021.

OLIMPIADE, / DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE / PALATINA / IL GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE […], Mannheim 1756, https://doi.org/10.11588/diglit.26856, 3. 7. 2021.

Oostveldt, Bram van: Ut pictura hortus/ut theatrum hortus: Theatricality and French Picturesque Garden Theory (1771–95), in: Caroline van Eck, Stijn Bussels (Hg.): Theatricality in Early Modern Art and Architecture, Berlin 2011, S. 165–177.

Ovid: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010.

Palm, Heike: Der Fürst auf der Gartenbühne und die Arbeit hinter den Kulissen. Nutzung, Pflege und Unterhaltung des Großen Gartens in Hannover-Herrenhausen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Silke Lesemann, Annette von Stieglitz (Hg.): Stand und Repräsentation. Kultur- und Sozialgeschichte des hannoverschen Adels vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Bielefeld 2004, S. 41–81.

Pariati, Pietro: Angelica Vincitrice di Alcina, Wien 1716, https://bavarikon.de/object/bav:DTM-BTH-00000000000F1590, 29. 9. 2021.

LE PASTORELLE D'ARCADIA / FESTA CAMPESTRE / NELLE AUGUSTISSIME NOZZE / DELLE ALTEZZE REALI / DEL / REALE INFANTE DI SPAGNA / DON FERDINANDO / DI BORBONE / Duca di Parma, Piacenza, Guastalla ec. ec. ec. / e della / REALE ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / MARIA AMALIA, Parma 1769, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10907643, 18. 9. 2020.

Patte, Pierre: Essai sur l'architecture théatrale […], Paris 1782, https://doi.org/10.3931/e-rara-96, 2. 12. 2020.

Paust, Bettina: Studien zur barocken Menagerie im deutschsprachigen Raum (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 43), Worms 1996.

Pečar, Andreas, Holger Zaunstöck (Hg.): Politische Gartenkunst? Landschaftsgestaltung und Herrschaftsrepräsentation des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau in vergleichender Perspektive – Wörlitz, Sanssouci und Schwetzingen, Halle (Saale) 2015.

Pelker, Bärbel: Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742–1777, in: Finscher 1992, S. 219–258.

– Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim, in: Finscher/Pelker/Reutter 1994, S. 29–40.

– Einführung zu Komponist und Werk, in: Ignaz Holzbauer: Günther von Schwarzburg. Singspiel in drei Aufzügen. Vorgelegt von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften durch Bärbel Pelker, München 2000, S. VII–XXVI.

– Ein Paradies der Tonkünstler? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor, in: Pelker/Thomsen-Fürst/Finscher 2002, S. 9–33.

– Art. Holzbauer, Ignaz (Jakob), in: MGG, Bd. 9, Kassel etc. 2003, Sp. 265–275.

– Chronologie zu Musik und Theater in Schwetzingen (1743–2003), in: Leopold/Pelker 2004, S. 389–432.

– Opernrepertoire des Schwetzinger Schloßtheaters, in: Leopold/Pelker 2004, S. 87–154.

– Sommer in der Campagne – Impressionen aus Schwetzingen, in: Leopold/Pelker 2004, S. 9–38.

– Zeitzeugen berichten. Dokumente zum historischen Bühnenhaus und Wiederaufbau (1901–1974), in: Leopold/Pelker 2004, S. 305–388.

– Zur musikhistorischen Bedeutung, in: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg 2009, Antragsband, S. 198–210.

– Faszination Hofmusik. Europa zu Gast in Mannheim – Hofmusik vernetzt. Werke von J. Chr. Bach, Kraus, Boccherini und W. A. Mozart. Reiss-Engelhorn-Museen. Florian-Waldeck-Saal. 11. Juni 2010, Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Programmhefttexte, Programmheft 11. Juni.indd (hof-musik.de), 21. 12. 2021.

– The Palatine Court in Mannheim, in: Barbara M. Reul, Samantha Owens, Janice B. Stockigt (Hg.): Music at German Courts. 1715–1760. Changing Artistic Priorities, Woodbridge 2011, S. 131–162.

– Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778), in: Silke Leopold, Bärbel Pelker (Hg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme, Heidelberg 2018, S. 195–366.

Pelker, Bärbel, Rüdiger Thomsen-Fürst, Ludwig Finscher (Hg.): Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 8), Frankfurt am Main 2002.

Penther, Johann Friedrich: Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst, Bd. 1, Augsburg 1744, https://doi.org/10.11588/diglit.1658, 3. 12. 2021.

Perrucci, Andrea: A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699). Dell'Arte rappresentativa, premediata ed all'improviso, übersetzt und hg. von Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck und Thomas F. Heck, Lanham 2008.

Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal, hg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze, Ruhpolding, Mainz 2007.

Pflicht, Stephan: Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters. Die Begründung des Mannheimer und des Münchener Nationaltheaters im Zusammenhange wittelsbachischer Kultur- und Bildungspolitik im Zeitalter der Aufklärung, Reichling 1976.

Pietschmann, Klaus: Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit, in: Sabine Mecking, Yvonne Wasserloos (Hg.): Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne, Göttingen 2012, S. 39–56.

– Die Oper als «kleine Republic» und ihre mediale Propagierung. Hochzeitsopern der 1660er Jahre im Vergleich: Paris, Dresden, Wien, in: Dietrich Erben, Christine Tauber (Hg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, Passau 2016, S. 157–175.

Pirl, Uwe: «Jagddivertissements» in Schwetzingen, in: Die Lust am Jagen 1999, S. 7–17.

Polleross, Friedrich: «Ergetzliche Lust der Diana». Jagd, Maskerade und Porträt, in: Wolfgang Adam (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997, Bd. 2, S. 795–820.

Poloni, Bernhard: Konversationsstück, in: Brauneck/Schneilin 2001, Bd. 1, S. 558.

LA PUPILLA / FARSETTA / IN MUSICA / A TRE VOCI / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE […], Mannheim 1758, https://doi.org/10.11588/diglit.4080, 28. 12. 2021.

Quaeitzsch, Christian: «Une société de plaisirs». Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum (Passagen/Passages, Bd. 30), Berlin, München 2010.

Quallenberg, Johann Michael: Aus treuestem Herzen fliessende Gedanken / bey / der höchstbeglückten Genesung / des / Durchlauchtigsten Kurfürsten und Herrn / Herrn / Karl Theodor […], Brühl 1775, https://doi.org/10.11588/diglit.25123, 14. 11. 2021.

Rahn, Thomas: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794) (Frühe Neuzeit, Bd. 8), Tübingen 2006.

Rasche, Adelheid: «Decoratore di sua maestà». Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preussen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 41 (1999), S. 99–131.

Reiblich, Luisa: Die Orden des Kurfürsten Carl Theodor und der Kurfürstin Elisabeth Auguste, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, S. 103–111.

Reichard, Heinrich August Ottokar (Hg.): Theater-Kalender auf das Jahr 1777, Gotha [1777], https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10121285, 15. 12. 2021.

Reichardt, Johann Friedrich: Joh. Friedrich Reichardt über die deutsche comische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10599280, 28. 12. 2021.

– Über die deutsche comische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1774.

Mit einem Nachwort und einem Register von Walter Salmen (Schriften zur Musik. Facsimilia, Bd. 2), München 1974.
– Über die musikalische Komposition des Schäfergedichts, in: Deutsches Museum 4/2 (1777), S. 270–288, http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-1923976_004_18, 17. 11. 2020.
Reimer, Erich: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution, Wilhelmshaven 1991.
Reisinger, Claus: Der Garten, in: Carl-Ludwig Fuchs, Claus Reisinger: Schloss und Garten zu Schwetzingen, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Worms 2008, S. 59–228.
Rice, John A.: The Roman Intermezzo and Sacchini's «La contadina in corte», in: Cambridge Opera Journal 12/2 (2000), S. 91–107.
– The Temple of Night at Schönau. Architecture, Music, and Theatre in a late Eighteenth-Century Viennese Garden (Memoirs of the American Philosophical Society, Bd. 254), Philadelphia 2006.
Richter, Susan: Die Churpfälzische Jaegerey, in: Die Lust am Jagen 1999, S. 65–75.
– Elisabeth Auguste als Jägerin. Skizze einer Leidenschaft, in: Die Lust am Jagen 1999, S. 27–31.
Rieger, J. G.: Das Rosenfest am Pfingst-Montage in Schwetzingen. Natur- und Sittengemälde aus der Rhein-Pfalz, Mannheim 1824.
Riepe, Juliane: «Essential to the reputation and magnificence of such a hugh-ranking prince»: Ceremonial and Italian Opera at the Court of Clemens August Elector of Cologne, and other German Courts, in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (Hg.): Italian Opera in Central Europe (Institutions and Ceremonies, Bd. 1), Berlin 2006, S. 147–175.
Ripa, Cesare: Iconologia, Rom 1603, https://doi.org/10.11588/diglit.3396, 27. 10. 2021.
Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt am Main 1974, S. 141–163.
Rocque, Barthélemy de la: Vue Generale de Schwetzingen du côté de L'orient. Dédiée A SON ALTESSE SERENISSIME ELECTORALE PALATINE, Mannheim 1758, Universitätsbibliothek Heidelberg, Graph. Slg. A_0499, https://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/#/detail/819215, 23. 12. 2021.
Rode-Breymann, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705, Hildesheim 2010.
von Rohr, Julius Bernhard: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen, Berlin 1728, http://digital.slub-dresden.de/id361712529, 25. 4. 2023.
– Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der grossen Herren, Berlin 1733, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10557477, 25. 4. 2023.
Roland Michel, Marianne: Szenographie und Perspektive in der französischen Gartenplanung des 18. Jahrhunderts, in: Monique Mosser, Georges Teyssot (Hg.): Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 239–248.
Rolli, Stefanie, Antje Meyer, I. F.: Die Reisen des Kurfürsten Carl Theodor, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, S. 91–101.
Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Bd. 56), München 2008.
Roselt, Jens, Ulf Otto: Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven (Theater, Bd. 45), Bielefeld 2012.
Rotenstein, Gottfried von: Lustreise in die Rheingegenden. In Briefen an Fr. J. v. Pf., Frankfurt am Main, Leipzig 1791, http://digital.slub-dresden.de/id331401509, 14. 12. 2021.

[Rousseau, Jean-Jacques:] Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebender aus einer kleinen Stadt am Fusse der Alpen. Gesammelt und hg. von Jean-Jacques Rousseau, 2., durchgesehene Auflage, München 1988.

Salmon, Xavier: Les jardins de Versailles selon Louis XIV illustrés par Jean Cotelle et Jean Joubert, in: Barockberichte 46–47 (2007), S. 2–43.

Sandberger, Adolf: Aus der Korrespondenz des pfalzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten, in: Festschrift Hermann Kretzschmar zum siebzigsten Geburtstage überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden, Leipzig 1918, S. 128–131.

Sandrart, Joachim: ICONOLOGIA DEORUM, / Oder /Abbildung der Götter / Welche von den Alten verehret worden […], Nürnberg 1680, [o. S.], https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11348860, 7. 10. 2021.

Sartori, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, 8 Bände, Cuneo 1990–1994.

Sbarra, Francesco: Der guldene Apfel. Schauspiel gehalten in Wien auf das höchstherrlichstgesegnete Vermählungs-Fest dero Römisch. Kaiserl. und Königlichen Majestäten Leopoldi und MARGARETae […], Nürnberg 1672, mit einem erläuternden Nachwort von Margret Dietrich, Faksimile-Nachdruck, Wien 1965.

Schaier, Joachim: Von der Fortbewegung im Park, in: Die Gartenkunst 18/2 (2006), S. 355–372.

Scharrer, Margret, Heiko Lass, Matthias Müller (Hg.): Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur. Höfische Kultur interdisziplinär (Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur, Bd. 1), Heidelberg 2020, https://doi.org/10.17885/heiup.469.

Scheitler, Irmgard: Schauspielmusik im deutschen Sprachraum (1500 bis 1700). Ergebnisse eines DFG-Forschungsprojekts, in: Ursula Kramer (Hg.): Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen, Bielefeld 2014, S. 19–47.

Schiller, Friedrich: Dom Karlos. Infant von Spanien, in: ders. (Hg.): Thalia, Leipzig 1785, Bd. 1, S. 95–175, http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-1944380_001_19, 25. 4. 2023.

Schlechte, Kathrin: «Da nun der Vorrath der Theater Garderobbe sehr ansehnlich ist». Bühnenkostüm, Fundus und Ausstattungspraxis am Dresdner Hoftheater, in: Claudia Schnitzer, Petra Hölscher (Hg.): Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof, Katalog der Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts im Dredner Schloss, Dresden 2000, S. 47–55.

Schloss Benrath. Eine Vision wird Wirklichkeit. Benrather Schriften. Bibliothek zur Schlossarchitektur des 18. Jahrhunderts und zur Europäischen Gartenkunst, Bd. 1, Worms 2006.

Schlöss, Erich: Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden. Mit einer kunsthistorischen Betrachtung von Géza Hajós (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 5), Wien 1979.

Schmid, Manfred Hermann: Trompeten als Zeichen der Repräsentation am Mannheimer Hof. Mit einem Restaurierungsbericht von Ursula Menzel und Christian Segebade, in: Finscher/Pelker/Reutter 1994, S. 41–64.

Schmitt, Uta: Gartengeschichte – Entstehung des Schlossgartens, in: Stadt Schwetzingen (Hg.): Schwetzingen – Geschichte(n) einer Stadt (Schwetzinger Historische Schriften, Bd. 1), Heidelberg, Ubstadt-Weiher, Basel 2016, S. 122–148.

Schneider, Herbert: Übersetzungen französischer Opéras-comiques für Marchands Churpfälzische Deutsche Hofschauspielergesellschaft, in: Pelker/Thomsen-Fürst/Finscher 2002, S. 387–434.
Scholderer, Hans-Joachim: Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V., Bd. 71), Berlin 1998.
– Bühne und Maschinerie des Schwetzinger Schloßtheaters, in: Leopold/Pelker 2004, S. 155–176.
Scholl, Monika: Bretterbude? Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte des Theaters, in: Leopold/Pelker 2004, S. 251–204.
– Arion und Minerva – Schnäppchen für Schwetzingen? Zur Bedeutung der Schwetzinger Gartenausstattung, in: Snoek/Scholl/Kroon 2006, S. 126–148.
Schörle, Eckart: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert (Kulturen des Komischen, Bd. 4), Bielefeld 2007.
Schrader, Karin: Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1716–1776). Leben und Werk mit kritischem Œuvrekatalog (Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), Münster 1995.
Schraffl, Ingrid: Opera buffa und Spielkultur. Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2014.
– Italian Opera in Vienna in the 1770s: Repertoire and Reception – Data and Facts, in: Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies, 26. 6. 2020, https://musau.org, 24. 2. 2021.
– Kulturtransfer durch Bearbeitung. Galuppis *Il Marchese villano*. Eine venezianische Opera buffa am Wiener Kaiserhof, in: De musica disserenda 16/1 (2020), S. 73–101, https://doi.org/10.3986/dmd16.1.04, 23. 4. 2021.
Schraffl, Ingrid, Marc Niubo: Paisiello's *La Frascatana*: Dramaturgical Transformations on Its Journey through Central Europe, in: Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies, 29. 1. 2017, https://musau.org, 12. 5. 2021.
Schröder, Dorothea: Erinnerungen an römische Gärten. Zu einigen Bühnenbildentwürfen von Johann Oswald Harms, in: Die Gartenkunst 2 (1990), S. 238–247.
– Von Ruhmesfelsen und Flugmaschinen. Pegasus in den Gärten und auf der Theaterbühne der Renaissance- und Barockzeit, in: Claudia Brink, Wilhelm Hornbostel (Hg.): Pegasus und die Künste, Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1993, S. 93–101.
– Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745) (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 2), Göttingen 1998.
Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10599461, 15. 7. 2023.
– Leben und Gesinnungen, in: C. F. D. Schubarts, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale, hg. von Ludwig Schubart, Bd. 1, Stuttgart 1839.
– (Hg.): Deutsche Chronik auf das Jahr 1774–1777, 4 Bände, Faksimile-Nachdruck, mit einem Nachwort hg. von Hans Krauss, Heidelberg 1975.
– Briefwechsel. Kommentierte Gesamtausgabe in drei Bänden, hg. von Bernd Breitenbruch (Bibliotheca Suevica, Bd. 20), Konstanz 2006.
Schülting, Sabine: Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika, Reinbek bei Hamburg 1997.

Schulzki, Heinz-Joachim: Medaille auf die Stiftung der Kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 2, Kat.-Nr. 6.4.2, S. 446.
Schwan, Christian Friedrich: Vorbericht, in: Das Milchmädgen und die beiden Jäger 1771, S. A2r–A3r.
Schwarz, Johann: Die Kaiserliche Sommerresidenz Favorita auf der Wieden in Wien 1615–1746, Wien, Prag 1898.
Schwarz-Düser, Anja: Die Namens- und Geburtstagsfeiern am Mannheimer Hof, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 175–179.
Schweizer, Stefan: «Funktion» und «Nutzung» als sozialgeschichtliche Deutungsperspektive der Gartenkunstgeschichte, in: ders. (Hg.): Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum. Funktions- und nutzungsgeschichtliche Aspekte der Gartenkunst in Früher Neuzeit und Moderne, Worms 2008, S. 9–20.
– André le Nôtre und die Erfindung der Gartenkunst, Berlin 2013.
Schweizer, Stefan, Sascha Winter (Hg.): Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Geschichte – Themen – Perspektiven, Regensburg 2012.
Schwenk, Sigrid: Artemis-Diana-Suchspiel im Schwetzinger Park, in: Die Lust am Jagen 1999, S. 95–102.
Sckell, Friedrich Ludwig von: Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, München 1818.
LA / SECCHIA / RAPITA /–/ DRAMMA EROICOMICO / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DELLA CORTE / ELETTORALE PALATINA, Mannheim 1774, D-HEu, G 2811-3-RES 13.
Seifert, Herbert: Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I., in: Österreichische Musikzeitschrift, 1/1974, S. 6–16.
Semff, Michael, Kurt Zeitler (Hg.): Künstler zeichnen – Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München, 3 Bände, Ostfildern 2008.
SEMIRAMIDE /–/ DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGARD / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG […], [Stuttgart] 1762, http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.18190, 25. 4. 2023.
Sengle, Friedrich: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur, in: Klaus Garber (Hg.): Europäische Bukolik und Georgik (Wege der Forschung, Bd. 355), Darmstadt 1976, S. 432–460.
Serlio, Sebastiano: Il secondo libro di prospettiva, in: ders., Giovanni Domenico Scamozzi: Tutte l'opere d'architettura et prospetiva. Di nuovo ristampate, e corrette, Vinegia 1600, https://doi.org/10.3931/e-rara-370, 29. 12. 2021.
Seuffert, Bernhard: Maler Müller, Berlin 1877.
Siegert, Christine: Opera buffa als spätabsolutistische Repräsentation: Joseph Haydns Opern für den Esterházy'schen Hof im Kontext, in: Laurine Quetin, Gerold W. Gruber, Albert Gier (Hg.): Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung (Musicorum, Bd. 7), Tours 2009, S. 79–95.
Sisman, Elaine: Fantasy island. Haydn's Metastasian «reform» opera, in: Mary Hunter, Richard Will (Hg.): Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism, Cambridge 2014, S. 11–43.
Slavko, Pavel: Das Schlosstheater in Český Krumlov, Český Krumlov 2001.
Snoek, Jan: Schwetzingen. More Than Just A Masonic Garden, in: Snoek/Scholl/Kroon 2006, S. 149–187.
Snoek, Jan, Monika Scholl, Andréa Kroon (Hg.): Symbolik in Gärten des 18. Jahrhunderts. Der Einfluss unterschiedlicher philosophischer Strömungen, wie auch der Freimaurerei, Den Haag 2006.

SOFONISBA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE / DEL / FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DEL SERENISSIMO / ELETTORE / PER COMANDO / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE […], Mannheim 1762, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10577538, 28. 12. 2021.

Der / Sohn der Wildnuß. / Musicalisches / Schäfers-Gedicht / Welches / Auf Gnädigsten Befehl / Jhro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / vorgestellet worden / Im Jahr 1753, Mannheim 1753, https://doi.org/10.11588/diglit.29235, 12. 7. 2021.

Sokoll, Thomas: Kulturanthropologie und Historische Sozialwissenschaft, in: Thomas Mergel, Thomas Welskopp (Hg.): Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft, München 1997, S. 233–272.

Solignac, Pierre-Joseph de la Pimpie de: Amusemens des eaux de Schwalbach, des bains de Wisbaden et de Schlangenbad, Liège 1738, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10098008, 19. 12. 2021.

Sölter, Ulf: Anton von Klein und seine kunstgeschichtliche Lehrsammlung im Zeitalter der Aufklärung, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim (Beiträge zur Mannheimer Kunst- und Stadtgeschichte, Bd. 1), Worms 2007.

Sommer-Mathis, Andrea: La ópera y la fiesta cortesana: Los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena, in: Álvaro Torrente, Emilio Casares Rodicio (Hg.): La ópera en España e Hispanoamérica, Madrid 2001, S. 293–316.

– Opera and Ceremonial at the Imperial Court of Vienna, in: Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (Hg.): Italian Opera in Central Europe (Institutions and Ceremonies, Bd. 1), Berlin 2006, S. 179–191.

Sommerfeld, Kurt: Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778–1803) (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 36), Berlin 1927.

SOPHONISPA [sic] / Ein musicalisches / Trauer-Spiel. / welches an / Dem Chur-Pfältzischen Hof / aus Gelegenheit des höchst-beglückten / Nahmens-Fest / Sr. Churfürstl. Durchl. / auf Befehl der / FRAUEN / Churfürstin Durchleucht / aufgeführet worden […], Mannheim 1762, D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1734.

Spannagel, Martin: Carl Theodor als pfälzischer Apoll, der Palatin und die arkadische Vorgeschichte Roms, in: Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal, hg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze, Ruhpolding, Mainz 2007, S. 25–29.

Speyer, Karl: Auszüge aus dem Tagebuch des Hoffouriers Hazard, in: MGB 23/6 (1922), Sp. 138 f.

Spinelli, Leonardo: Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675–1731) (Storia dello spettacolo, Bd. 16), Florenz 2010.

Stahl, Ernst Leopold: Das europäische Mannheim. Die Wege zum deutschen Nationaltheater. Die klassische Zeit des Mannheimer Theaters, Mannheim 1940.

Stemper, Anneliese: Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein. Pfälzische Geschichte im Spiegel der Medaille, Teil 1: Die Kurlinien, Worms 1997.

Stengel, [Johann Nikolaus von]: Abhandlung über die Frage: Ob im Betreffe des Einflusses auf die Verbesserung der Sitten eine wohleingerichtete Schaubühne mit der Geschichte könne in Vergleichung gezogen werden, in: [Anton Klein:] Sammlung zur Aufmunterung des guten Geschmackes in der Pfalz samt einigen vorläufigen Gedanken über den Einfluß des guten Geschmackes auf den Staat und die Religion von Anton Klein, Professor der Weltweisheit und schönen Wissenschaften, Mannheim 1776, S. [1]–15.

Stengel, Stephan Freiherr von: Denkwürdigkeiten, hg. von Günther Ebersold (Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz, Bd. 23), Mannheim 1993.

Stiftung Schloss und Park Benrath (Hg.): Schloss Benrath. Eine Vision wird Wirklichkeit (Benrather Schriften, Bd. 1), Worms 2006.

Stobbe, Urte: Gartenbeschreibungen zwischen Fakten und Fiktion. Aspekte der medialen Dokumentation, Rezeption und Vermittlung von Gärten, in: Schweizer/Winter 2012, S. 371–387.

GLI STRAVAGANTI. / AZIONE COMICA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA / CORTE / ELETTORALE / PALATINA / PER COMANDO / DEL SERENISSIMO / ELETTORE IN OCCASIONE / DEL / FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DELLA SERENISSIMA / ELETTRICE, Mannheim 1771, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10382019, 29. 1. 2022.

Stribolt, Barbro: Scenery from Swedish Court Theatres. Drottningholm, Gripsholm, Stockholm 2002.

Strobel, Johann Baptist (Hg.): Der dramatische Censor, München 1782, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10372057, 3. 12. 2021.

Strohm, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 25), Wilhelmshaven 2006.

– Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht, in: Archiv für Musikwissenschaft 64/2 (2007), S. 1–22, 77–104.

Stupperich, Reinhard: Palatinus Monumentalis – zur antikisierenden Präsentation der Innovation der Kurpfalz in Carl Theodors Schwetzinger Park, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 61–72.

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Teil 1: A–J, Leipzig 1771, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10903915, 23. 4. 2023.

– Art. Denkmal, in: ebd., S. 238–240.

– Art. Gartenkunst, in: ebd., S. 421–424.

– Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Teil 2: K–Z, Leipzig 1774, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000015592, 23. 4. 2023.

– Art. Landschaft, in: ebd., S. 653–[676].

– Art. Oper; Opera, in: ebd., S. 842–851.

– Art. Operetten. Comische Opern, in: ebd., S. 851 f.

– Art. Satyrisches Drama, in: ebd., S. 1001.

Sutherland, Willem: Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert. Versuch einer Inventarisierung, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 22 (1999), Winterthur 2000, S. 113–131.

Tabarasi, Ana-Stanca: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der «Gartenrevolution» in Europa, Würzburg 2007.

Tafazoli, Hamid, Richard T. Gray (Hg.): Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld 2012.

Telesko, Werner (Hg.): Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur, 1618–1918, Wien, Köln, Weimar 2017.

TEMISTOCLE / DRAMMA / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI ALLA / CORTE / ELETTORALE PALATINA / IN OCCASIONE DEL / FELICISSIMO GIORNO DEL NOME / DEL / SERENISSIMO ELETTORE, Mannheim 1772, D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1714.

Termeer, Marcus: Isolationen. Von lieblichen Orten und Habitatinseln, oder: der locus conclusus als Paradigma gesellschaftlicher Naturbeziehungen, in: Anne E. Wilkens, Patrick Ramponi, Helge Wendt (Hg.): Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung, Bielefeld 2011, S. 209–224.

Teutsch, Friedrich: Stephan Schenck und Lorenzo Quaglio. Genealogisch-biographische Notizen zu den Hoftheaterarchitekten, in: Leopold/Pelker 2004, S. 177–180.

Themistocles / eine Opera / aufgeführet bei Gelegenheit / des höchstbeglückten / Namensfestes Seiner / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfalz, Mannheim 1772, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00054731, 28. 12. 2021.

Theobald, Rainer: Frühe Libretti als Ereignis-Dokumente. Bemerkungen zu einer Sammlung von Textbüchern des barocken Musiktheaters, in: Maske und Kothurn 1 (2002), S. 179–201.

Thomsen-Fürst, Rüdiger: Nebenstunden eines Hofmusikers. Die literarischen Versuche des kurpfälzischen Hofklarinettisten Johann Michael Quallenberg, in: ders. 2020, S. 19–43.

Thomsen-Fürst, Rüdiger (Hg.): «Es ist nur ein Dorf». Schwetzingen mit den Augen Leopold Mozarts. Begleitpublikation zur Ausstellung im Karl-Wörn-Haus, Museum der Stadt Schwetzingen, vom 28. April–28. Juli 2019 aus Anlass des 300. Geburtstages des Komponisten (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 3), Heidelberg 2020, https://doi.org/10.17885/heiup.566, 4. 9. 2021.

Des / TITI / Gütigkeit / Ein / MUSICALIsches / Schau-Spiel / welches / Aus / Ihrer Churfürstlichen Durchläucht / Höchsten Befehl / Auf / Höchst-beglückten Hohen / Geburts-Tag / Ihrer Durchläucht / Der / Frauen Churfürstin / am Chur-Pfälzische [sic] Hoff […] / aufgeführet worden, Mannheim 1748, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10686827, 28. 12. 2021.

Des / TITI / Gütigkeit. / Ein / musicalisches / Schauspiel / welches auf / Höchst-beglücktem Hohen / Nahmens-Tag / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / aus Befehl / Ihrer Durchleucht / Der Frauen Churfürstin / an dem Chur-Pfältzischen Hoffe / aufgeführet worden […], Mannheim 1757, D-MHrm, Theatersammlung, Mh 1728.

[Traitteur, Theodor von:] Über die Künste in der rheinischen Pfalz, Mannheim 1802, D-Mhsa, Geh. Hausarchiv, Stengelsches Archiv, HS 215.

Troll, Hartmut: Der Schwetzinger Schlossgarten als «Churpfälzisches Monument», in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 205–216.

– *Horti Palatini* – vom Parnass zum Monument der Kurpfalz, in: Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann, Hermann Wiegand (Hg.): Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution, Regensburg 2013, S. 361–372.

– Arkadien. Bedeutungsebenen dieses Motivs im Schlossgarten Schwetzingen, in: Franz/Günther/Stupperich 2014, S. 77–90.

– Bäume, Brunnen, Brücken. Gartendenkmalpflegerische Maßnahmen im Schwetzinger Schlossgarten, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 45/3 (2016), S. 150–156.

Uerscheln, Gabriele: Geschichtliche Daten zur Maison de plaisance Schloss Benrath, in: Stiftung Schloss und Park Benrath 2006, S. 175–178.

– Schloss Benrath. Eine «Maison de plaisance» als bezaubernde «Gegenwelt», in: Stiftung Schloss und Park Benrath 2006, S. 13–47.

– Der Große Pan ist tot! Anmerkungen zum Gott der Natur, der Weiden und der Hirten, in: Stiftung Schloss und Park Benrath (Hg.): Der Große Pan ist tot! Pan und das arkadische Personal, Katalog der Ausstellung im Museum für europäische Gartenkunst, Benrath 2007, S. 17–29.

Uerscheln, Gabriele, Michaela Kalusok: Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, 3., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2009.

Die unbewohnte / Insul. / Ein Musicalisches / Schau-Spiel / Auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchlaucht, Mannheim 1754, https://doi.org/10.11588/diglit.29237, 25. 6. 2023.

Veitenheimer, Heinz E.: Druckort Mannheim. Mannheimer Verleger und ihre Drucke von 1608 bis 1803, Frankfurt am Main etc. 1996.

Venturi, Gianni: Der «Giardino segreto» der Renaissance: Ursprung und Entwicklung, in: Monique Mosser, Georges Teyssot (Hg.): Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 84–86.

Die / Verfolgte Unbekannte, / eine Operette, / welche / an dem / Churpfälzischen Hof / […] aufgeführet worden, Mannheim 1773, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00056980, 17. 10. 2020.

Vergil [Publius Vergilius Maro]: Aeneis. Epos in zwölf Gesängen, unter Verwendung der Übertragung Ludwig Neuffers übersetzt und hg. von Wilhelm Plankl, Stuttgart 2007.

– Bucolica, übersetzt und Nachwort von Michael von Albrecht, Stuttgart 2008.

Die / Vermählung / Der / Arianna / Ein / Theatralisch Musicalisches Fest / welches an dem Hof / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Auf / Churfürst. Gnädigsten Befehl / aufgeführet worden, Mannheim 1756, https://doi.org/10.11588/diglit.31858, 25. 6. 2023.

Viale-Ferrero, Mercedes: Theater und Bühnenraum, in: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (Hg.): Die Oper auf der Bühne (Geschichte der italienischen Oper, Bd. 5), Laaber 1991, S. 9–164.

– Le dimore degli eroi «son quegli archi, que' templi e quelle mura», in: Elena Sala di Felice, Rossana Caira Lumetti (Hg.): Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento, Rom 2001, S. 611–629.

Vico, Giambattista: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker. Nach der Ausgabe von 1744 übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach, 2. Auflage mit einem Nachwort von Wilhelm Schmidt-Biggemann, Berlin, New York 2000.

Vitruvius Teutsch. […] Zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bawen, übersetzt von Walther Hermann Ryff, Nürnberg 1548, https://doi.org/10.11588/diglit.1715, 19. 12. 2021.

Vogt, Monika: Die Inszenierung der Illusionen. Der Garten, eine Bühne, in: Bernd Modrow (Hg): Gespräche zur Gartenkunst und anderen Künsten. Symposium der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen am 28. Juni 2002, Regensburg 2004, S. 147–160.

[Voigt, Christian Friedrich Traugott]: Der Fürst als Mensch. Ein Schauspiel in drei Aufzügen, Halberstadt 1792, unveröffentlicht.

Vollmer, Wilhelm: Vollmers's Wörterbuch der Mythologie aller Völker, Reprint, Wiesbaden 1988.

Voltaire: Correspondance, Bd. 3, hg. von Theodore Besterman, Paris 1975.

Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Schäferdichtung. Referate der fünften Arbeitsgruppe beim zweiten Jahrestreffen des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur vom 28. bis 31. August 1976 in Wolfenbüttel (Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur, Bd. 4), Hamburg 1977.

Wagner, Ralf Richard: Kurfürst Carl Theodor – ein Jäger aus Kurpfalz?, in: Die Lust am Jagen 1999, S. 19–25.

– Arkadien auch in Schwetzingen?, in: Leopold/Pelker 2004, S. 39–54.

– Sommerresidenz Schwetzingen – die spezifischer Ausprägung eines Typus, in: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg 2006, Textanhang, S. 14–20.

– In seinem Paradiese Schwetzingen. Das Badhaus des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, Ubstadt-Weiher 2009.
– Schwetzingen – die Sommerhauptstadt der Kurpfalz, in: Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg 2009, Textband, S. 14–20.
– Die «Thermes Théodoriques» und die Antikenrezeption am Badhaus in der kurpfälzischen Somerresidenz Schwetzingen, in: Franz/Günther/Stupperich 2014, S. 91–106.
Walter, Friedrich: Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, Bd. 1), Leipzig 1898.
– Archiv und Bibliothek des Grossherzoglichen- und Nationaltheaters in Mannheim 1779–1839, hg. von Friedrich Walter, 2 Bände, Leipzig 1899.
– Ein Konflikt zwischen Kurköln und Kurpfalz, in: MGB 5. Jg. / No. 6 (1904), Sp. 122–129.
– Schwetzingen und Aranjuez, in: Mannheimer General Anzeiger, Nr. 198, 30. 4. 1921, o. S., DE-M440, NL FW, Nr. 187.
– Aus Hagedorns Berichten über Mannheim 1745/46, in: MGB 24/3–4 (1923), Sp. 133–138.
– Repertoire nach dem Tagebuch des Kammerfouriers Hazard. 1769–1777, DE-Mh40, NL FW, Nr. 680.
Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009.
Wekhrlin, Wilhelm Ludwig: Paragrafen, Nürnberg 1791, Bd. 2, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10604760, 25. 6. 2023.
Der / Weltweise / auf / dem Land, / Ein / Musicalisches lustiges / Schauspiel, / welches an dem / Chur-Pfälzischen Hof / auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / aufgeführet worden, Mannheim 1756, https://doi.org/10.11588/diglit.31857, 25. 6. 2023.
Werhahn, Maria Christiane: Der kurpfälzische Hofbildhauer Franz Conrad Linck (1730–1793). Modelleur der Porzellanmanufaktur Frankenthal, Bildhauer in Mannheim, Neuss 1999.
Werner, Ferdinand: Der Garten der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 63–72.
– Die kurfürstliche Residenz zu Mannheim (Beiträge zur Mannheimer Architektur- und Baugeschichte, Bd. 4), Worms 2006.
Werr, Sebastian: Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick, in: Corinna Herr, Monika Woitas (Hg.): Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 197–212.
– Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745), Köln, Weimar, Wien 2010.
Wertz, Hubert Wolfgang: Die Schwetzinger Orangerien, in: Oberfinanzdirektion Karlsruhe 1999, S. 58–73.
– Leitlinien zum Schutz und Erhalt des Schwetzinger Schlossgartens – vom «Protocollum commissionale» zum «Parkpflegewerk», in: Barockberichte 46–47 (2007), S. 79–85.
– Wasserkunst im Schlossgarten zu Schwetzingen, in: Barockberichte 46–47 (2007), S. 86–95.
– Johann Ludwig Petri (1714–1794), in: Stadt Schwetzingen (Hg.): Schwetzingen – Geschichte(n) einer Stadt (Schwetzinger Historische Schriften, Bd. 1), Heidelberg, Ubstadt-Weiher, Basel 2016, S. 123.
Wieczorek, Alfried, Hansjörg Probst, Wieland Koenig (Hg.): Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung, 2 Bände,

Handbuch und Ausstellungskatalog (Publikationen des Reiss-Museums Mannheim), Regensburg 1999.
Wiedemann, Conrad: Heroisch – Schäferlich – Geistlich, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schäferdichtung. Referate der fünften Arbeitsgruppe beim zweiten Jahrestreffen des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur vom 28. bis 31. August 1976 in Wolfenbüttel (Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur, Bd. 4), Hamburg 1977, S. 96–122.
Wiegand, Hermann: Zwei geistige Antipoden am Hof Carl Theodors – Voltaire und Desbillons, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 159–165.
Wiener, Jürgen: «Trouvées plus propres pour servir d'ornement à des fontaines» – Themen der frühneuzeitlichen Gartenskulptur, in: Martin/Martz/Troll 2012, S. 33–49.
W[iese], [Johann] [B]aptist: Die Genesung des Fürsten. Besungen von B. W. der Rechte Beflissenen der Universität zu Heidelberg, Heidelberg 1775, https://doi.org/10.11588/diglit.24220, 2. 9. 2021.
Wilkens, Anne E., Patrick Ramponi, Helge Wendt (Hg.): Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung, Bielefeld 2011.
Wilton-Ely, John: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings, 2 Bände, San Francisco 1995.
Wimmer, Clemens Alexander: Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989.
Windisch, Laura: Kunst. Macht. Image. Anna Maria Luisa de' Medici (1667–1743) im Spiegel ihrer Bildnisse und Herrschaftsräume (Studien zur Kunst, Bd. 41), Wien, Köln, Weimar 2019.
Winter, Sascha: Gartenkunst und Auftraggeberschaft. Zum Einfluss des Auftraggebers auf die ideellen, produktiven und rezeptions-ästhetischen Prämissen von Garten- und Parkanlagen, in: Schweizer/Winter 2012, S. 201–218.
– Das Grab in der Natur. Sepulkralkunst und Memorialkultur in europäischen Gärten und Parks des 18. Jahrhunderts (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 161), Petersberg 2018.
Wirth, Uwe: Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0), in: ders. (Hg.): Impfen, Pfropfen, Transplantieren (Wege der Kulturforschung, Bd. 2), Berlin 2011, S. 9–27.
Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Finanzministerium Baden-Württemberg, Stadt Schwetzingen (Hg.): Schwetzingen. Die kurfürstliche Sommerresidenz – Gartenkunstwerk und freimaurerische Ideen. Nominierung zur Eintragung in die UNESCO-Welterbeliste, Antragstext und Textanhang, Schwetzingen 2006.
Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg, Finanzministerium Baden-Württemberg, Stadt Schwetzingen (Hg.): Schwetzingen – Kurfürstliche Sommerresidenz. Nominierung zur Eintragung in die UNESCO-Welterbeliste, Textband und Antragsband, Schwetzingen 2009.
Wolf, Eugene K.: Manuscripts from Mannheim, ca. 1730–1778. A Study in the Methodology of Musical Source Research (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 9), Frankfurt am Main 2002.
Würtz, Roland: Mannheim und Italien – 80 Jahre Musikforschung zur Vorgeschichte der Mannheimer, in: Roland Würtz (Hg.): Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer, Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 (Beiträge zur mitterheinischen Musikgeschichte, Bd. 25), Mainz, New York 1984, S. 7–11.
Zacher, Inge: Carl Theodor als Bauherr in Benrath, in: Wieczorek/Probst/Koenig 1999, Bd. 1, S. 73–83.

Zauft, Karin: Bedeutend, allegorisch, rätselhaft … Die Gleichnis-Arie und ihre sinnbildliche Funktion in der Dramaturgie des barocken Dramma per musica (Händel-Jahrbuch, Bd. 54), Leipzig 2008, S. 249–264.

Zech, Heike Juliane: Kaskaden in der deutschen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts. Vom architektonischen Brunnen zum naturimitierenden Wasserfall (Architektur, Bd. 7), Münster 2008.

Zedler, Johann Heinrich (Hg.): Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, 64 Bände, Leipzig, Halle 1731–1754, www.zedler-lexikon.de, 23. 5. 2023.

– Art. Campagne, in: ebd., Bd. 5, Halle, Leipzig 1733, Sp. 445.
– Art. Campagne, in: ebd., Supplementband 4, Leipzig 1754, Sp. 1330.
– Art. Decoration, in: ebd., Bd. 7, Halle, Leipzig 1734, Sp. 373.
– Art. Diana, in: ebd., Bd. 7, Halle, Leipzig 1734, Sp. 756–764.
– Art. Lust-Garten, in: ebd., Bd. 18, Halle, Leipzig 1738, Sp. 1254–1260.
– Art. PASTORALE, Pastorali, Pastorals, Pastorelle, Drama Pastoritium, ein Schäfer-Spiel, in: ebd., Bd. 26, Leipzig, Halle 1740, Sp. 1265 f.
– Art. Schwetzingen, Schwätzingen, Schwertzingen, in: ebd., Bd. 36, Halle, Leipzig 1743, Sp. 487.
– Art. Singespiel, auch Opern, oder Operetta, in: ebd., Bd. 37, Leipzig, Halle 1743, Sp. 1658–1673.
– Art. Veneria Reale, in: ebd., Bd. 46, Leipzig, Halle 1745, Sp. 1323.
– Art. Wild, in: ebd., Bd. 56, Halle, Leipzig 1748, Sp. 681 f.
– Art. Wohlanständigkeit, in: ebd., Bd. 58, Sp. 82–92.

ZEMIRA, / E / AZOR / AZIONE TEATRALE / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / ALLA CORTE / ELETTORALE PALATINA, Mannheim [1776], https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11297525, 23. 4. 2023.

Zémire et Azor. Comédie-ballet en vers et en quatre actes, Paris 1771, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500500q, 24. 8. 2021.

Zenkert, Astrid: Im Labyrinth der Aufklärung: Der Schwetzinger Badhausgarten als Spielraum der Reflexion, in: Peter Wagner, Kirsten Dickhaut, Ottmar Ette (Hg.): Der Garten im Fokus kultureller Diskurse im 18. Jahrhundert, Trier 2015, S. 161–196.

– Captatio mit Lockvogel. Rhetorischer Eros im Garten der Frühen Neuzeit. Tivoli, Versailles, Schwetzingen, in: Die Gartenkunst 30/2 (2018), S. 203–242.

Zeno, Apostolo, Pietro Pariati: Don Chisciotte in Sierra Morena. Introduzione, edizione critica e commento di Elisa Martini, prefazione di Maria Caterina Ruta, con un saggio di Anna Laura Bellina, traduzione spagnola di Agapita Jurado Santos, Florenz 2019.

Zeyher, Johann Michael, Johann Georg Rieger: Schwezingen und seine Garten-Anlagen. Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe [1824], Schwetzingen 1997.

Zeyher, Johann Michael, Georg Christian Römer (Hg.): Beschreibung der Gartenanlage zu Schwetzingen. Mit 8 Kupfern u. einem Plane des Gartens, Mannheim 1809.

Zielske, Harald: Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater, München 1965.

Zobel-Klein, Dunja: Gartenkunst und Landschaftsmalerei. Die Gartenserie von Carl Kuntz: «Six vues du jardin de Schwetzingen», 1795, in: Bernd Modrow (Hg): Gespräche zur Gartenkunst und anderen Künsten. Symposium der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen am 28. Juni 2002, Regensburg 2004, S. 77–102.