

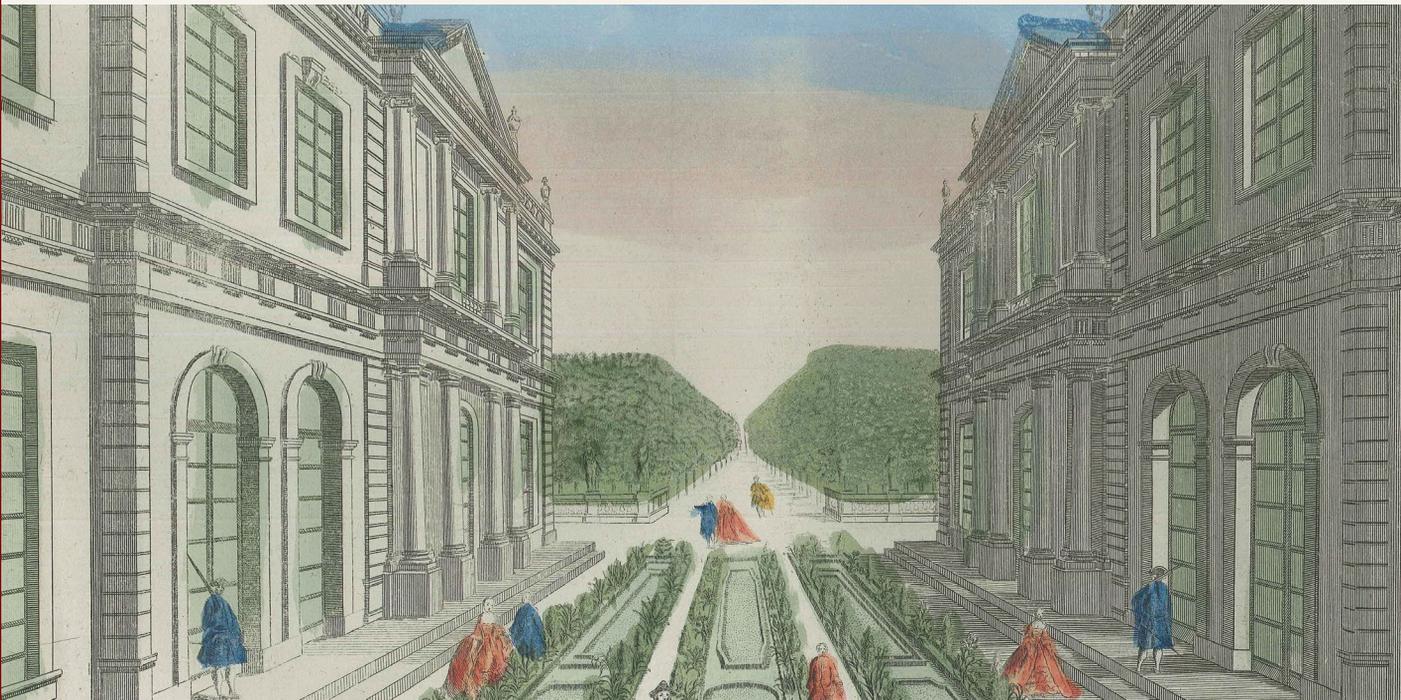


**HEIDELBERGER AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN**  
Akademie der Wissenschaften  
des Landes Baden-Württemberg

Silke Leopold · Bärbel Pelker (Hg.)

# Fürstliches Arkadien

Sommerresidenzen  
im 18. Jahrhundert



HEIDELBERG  
UNIVERSITY PUBLISHING



Fürstliches Arkadien  
Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert

# Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik

Band 5

Herausgegeben von der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik  
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
unter Leitung von Silke Leopold

# Fürstliches Arkadien

## Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert

Tagungsbericht Schwetzingen 2011

Herausgegeben von  
Silke Leopold und Bärbel Pelker

HEIDELBERG  
UNIVERSITY PUBLISHING

Dieser Band wurde mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg gefördert.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.  
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP)  
Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-778-4  
doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.778>

Text © 2021, das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Umschlagabbildung: Guckkastenbild (Ausschnitt) »Vue perspective de l'Entrée du Parc du Prince de Manheim en Allemagne«, altkolorierter Kupferstich, Paris, 18. Jahrhundert (Privatbesitz).

ISSN: 2569-2739  
eISSN: 2569-2747

ISBN 978-3-96822-058-1 (Hardcover)  
ISBN 978-3-96822-059-8 (PDF)

# Inhalt

	<b>Vorwort</b>	1
<i>Silke Leopold</i>	<b>Der Traum vom irdischen Paradies</b> Musik in fürstlichen Sommerresidenzen	3
<i>Christoph Flamm</i>	<b>Pleinair-Konzert und Opernhaus</b> Musikleben auf den Sommerresidenzen der Petersburger Zarenfamilie im 18. Jahrhundert	23
<i>Rainer Kleinertz</i>	<b>Aranjuez und der harmonische Staat</b>	39
<i>Michael Hochmuth</i>	<b>Die Sommerresidenz der sächsischen Kurfürsten und Könige</b> Musik und Theater auf Schloss Pillnitz	45
<i>Thomas Betzwieser</i>	<b>Von Gondolieri, Ruinen und Seeschlachten: der theatrale Sommer in Franken</b>	59
<i>Martina Grempler</i>	<b>Musik an den Habsburgerschlossern Schönbrunn und Laxenburg unter der Regentschaft Maria Theresias</b>	75
<i>Holger Kempkens</i>	<b>Die kurkölnische Sommerresidenz Brühl unter Kurfürst Clemens August von Bayern</b>	87
<i>Andreas Waczkat/ Timo Evers</i>	<b>»Was Musik anlangt, so unterblieben die Hof-Konzerte nicht«</b> Zur Hofmusik der abwesenden Kurfürsten von Hannover 1714 bis 1814. Eine Standortbestimmung	103
<i>Matthew Gardner</i>	<b>Music at Royal Country Residences in England during the Reigns of George I and George II</b>	117
<i>Lucio Tufano</i>	<b>Opera, Ball and Spoken Theatre at the Royal Palace of Caserta</b>	129

INHALT

<i>Inga Lewenhaupt</i>	<b>Musik und Theater in der Sommerresidenz Drottningholm (1744–1791)</b>	175
<i>Ute Christine Berger</i>	<b>»Nichts war angenehmer als die Sommerreisen...« Carl Eugens Lustschlösser</b>	191

## Vorwort

Fürstliche Sommerresidenzen gelten in der Forschung als Sehnsuchtsorte, an denen die Herrscher ihren Traum vom irdischen Paradies zu verwirklichen und den Zwängen des höfischen Zeremoniells zu entfliehen suchten. Traditionell ist diese Forschung in den Kunstwissenschaften angesiedelt, ihr Gegenstand sind zumeist die Gartenanlagen oder auch die Bildprogramme in der Ausstattung der Schlösser. Die Frage, wie diese Sommerresidenzen nicht nur als Kulisse für das fürstliche Wohlbefinden, sondern auch zur Selbstinszenierung des Hofes genutzt wurden, ist bisher vor allem anhand der Hofhaltung in Versailles, gleichsam der Mutter aller Sommerresidenzen, ausführlich dargestellt worden, wobei Versailles sich insofern von der Idee eines temporären Aufenthalts in der warmen Jahreszeit immer weiter entfernte, als Ludwig XIV. das Schloss im Laufe der Jahre kontinuierlich und dauerhaft zu seiner Hauptresidenz aus- und umbaute.

Auch über die Rolle der Musik als Medium fürstlicher Selbstrepräsentation sind wir, was Versailles angeht, bestens unterrichtet. Für die anderen Sommerresidenzen in Europa existieren dagegen bisher kaum Untersuchungen, insbesondere nicht zu der Frage, welche Musik in den Sommerresidenzen gemacht wurde und wie sich diese möglicherweise von der der jeweiligen Hauptresidenz unterschied. Zwar liegen zu einigen von ihnen wie etwa Schwetzingen oder Herrenhausen umfangreichere Quellenforschungen vor, doch wurden diese bisher eher im Sinne einer Lokalforschung ausgewertet; vergleichende Studien existieren bisher nicht. Die grundlegenden Untersuchungen der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften haben hinsichtlich des Musiklebens am Hof Carl Theodors von der Pfalz und seiner Gemahlin Elisabeth Augusta gezeigt, dass sich der Spielplan des Winterhalbjahrs in Mannheim signifikant von dem des Sommerhalbjahrs in Schwetzingen unterschied, weil der Spielplan in Mannheim dem höfischen Zeremoniell unterworfen war und sich deshalb um die italienische Opera seria drehte, während im Schwetzingener Theater ausschließlich die Opera buffa, Opéra comique und das Singspiel gespielt wurden (vgl. u. a. *Hofoper in Schwetzingen*, hg. von Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2002).

Derartige Einzelstudien beziehen vor allem durch den Vergleich bestimmter Sommerresidenzen mit anderen ihre besondere Relevanz, denn es gilt zu untersuchen, ob die Vorstellung, die musikalische Ausgestaltung der Sommerzeit sei an den europäischen Fürstenhöfen ähnlich vergleichbar wie die musikalische Organisation des höfischen Festkalenders,

tatsächlich zutrifft. Hierzu hat die Tagung einen Beitrag geleistet, indem sie das Musikleben an ausgewählten europäischen Sommerresidenzen, zeitlich begrenzt auf das 18. Jahrhundert, untersuchte und miteinander in Beziehung setzte. Die einzelnen Beiträge stellen die jeweiligen Situationen der Musikpflege an den Sommerresidenzen dar; in den Diskussionen wurden dann Unterschiede und Gemeinsamkeiten, Verflechtungen und Abgrenzungen bei jenen Höfen herausgearbeitet, die in direkter politischer wie kultureller Konkurrenz zueinander standen. Auch die Frage, in welcher Weise sich die Musikpflege am Hof eines geistlichen Fürsten von der weltlicher Fürsten unterschied (oder auch nicht), wurde diskutiert.

Die Tagung war international ausgerichtet: Neben den Sommerresidenzen des deutschsprachigen Raumes wurden auch solche in Italien, Spanien, Schweden, England und Russland untersucht und Forscher aus anderen Ländern eingeladen. Die Tagung hat einmal mehr gezeigt, dass die Sommerresidenz in Schwetzingen im Vergleich mit anderen europäischen Sommerresidenzen allein schon hinsichtlich ihrer speziellen programmatischen musikalischen Ausrichtung einzigartig im Europa des 18. Jahrhunderts war.



Unser herzlicher Dank gilt vor allem unseren Autoren, die sich mit viel Engagement diesem noch wenig erforschten Thema gewidmet haben und auch bereit waren, ihren Beitrag gegebenenfalls mit inzwischen neuen bekannten Forschungsergebnissen zu aktualisieren.

Danken möchten wir auch der *Deutschen Forschungsgemeinschaft*, die die Tagung in großzügiger Weise gefördert hat.

Schwetzingen, im April 2021  
Silke Leopold/ Bärbel Pelker

Silke Leopold

## Der Traum vom irdischen Paradies

### Musik in fürstlichen Sommerresidenzen

In den Jahren 1770 und 1772 unternahm der englische Musikpublizist Charles Burney zwei Reisen auf den Kontinent, bei denen er seine musikalischen Kenntnisse über die französische, italienische und deutsche Musik vervollkommen wollte – Kenntnisse, die dann in seine geplante und schließlich monumentale vierbändige Geschichte der Musik eingehen sollten. Zu diesen Reisen veröffentlichte Burney seine unterwegs geführten Tagebücher, jeweils mit dem Titel *The Present State of Music in France and Italy*, respektive *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces Or, The Journal of a Tour through those Countries undertaken to collect Materials for a General History of Music*. Diese Tagebücher erfreuten sich rasch europäischer Aufmerksamkeit. Sie wurden sehr bald in verschiedene europäische Sprachen übersetzt und erschienen 1772/73 unter dem Titel *Tagebuch einer Musikalischen Reise* auch auf Deutsch. Burney, 1726 geboren, war ein angesehener englischer Bürger, der als Musiklehrer Kontakte zur Aristokratie geknüpft hatte und, modern gesprochen, offenbar große kommunikative Fähigkeiten besaß; denn es gelang ihm nicht nur, überall, wo er hinkam, mühelos Einlass in die Bibliotheken und Einsicht in alle dort befindlichen Musikalien zu finden, sondern auch, überall sogleich die ›richtigen‹ Leute kennen zu lernen, die ihm den Weg zu all jenen Orten ebneten, an denen Musik gemacht wurde. In Städten wie Paris oder Neapel, Antwerpen oder Leipzig, wo Burney sich unter Seinesgleichen bewegte, mag das nicht überraschend sein; es gelang ihm jedoch auch immer wieder, Empfehlungsschreiben zu bekommen oder gar persönliche Fürsprecher zu finden, die ihm die Türen zu den fürstlichen Residenzen öffneten. Burneys Tagebücher sind eine Fundgrube nicht nur für musikalische Informationen, sondern auch für kulturwissenschaftliche Untersuchungen unterschiedlichster Art, etwa darüber, wie man als Bürgerlicher auch bei Hofe Kontakte knüpft und mit geschickter Rhetorik auch Fürsten zu umfangreichen Gesprächen verlockt. Zu den Orten, die Burney auf seiner zweiten Reise besuchte, gehörte auch München bzw., da Burney im August hier eintraf, die Sommerresidenz Nymphenburg. Von diesem Ort war er sogleich begeistert, und das nicht nur, weil ihm der Garten gefiel, sondern auch, weil es ein Ort der allerbesten Musik war:

Nymphenburg Ist der Ort, wo sich des Sommers der Churfürst gemeinlich aufhält. Es ist ein prächtiges Lustschloß, drey Meilen von München. Die besten Hofmusici sind hier mit, weil seine Churfürstl. Durchlauchten alle Abende Concert hat. [...]

Die Gärten bey diesem Lustschlosse werden für die schönsten in ganz Deutschland gehalten, und sind auch wirklich so schön, als sie durch eine unzählige Menge von Fontainen, Canälen, Wasserfällen, Alleen, Buschwerken, in gerader Linie gepflanzten Bäumen und Wäldches, wo ›ein Wipfel dem andern grüßt‹ nach der wahren französischen Einrichtung, werden können.<sup>1</sup>

Im Gepäck hatte Burney ein Empfehlungsschreiben an Lewis de Visme, den akkreditierten Repräsentanten Englands am bayerischen Hof. Dieser vermittelte ihn sogleich an einen Hof-sänger, unter dessen Fittichen er auf zwei weitere Sänger stieß, die er aus London kannte, darunter jener Gaetano Guadagni, der in London Glucks *Orfeo* gesungen hatte. Guadagni machte ihn sogleich mit seinem Kastratenkollegen Vincenzo Rauzzini bekannt, und von nun an waren die beiden italienischen Kastraten und der englische Bücherwurm unzertrennlich. Auf dem Weg von München nach Nymphenburg lernte Burney gleich auch noch den Komponisten Johann Gottlieb Naumann kennen, der auf dem Wege von Dresden nach Italien war und sich im Gefolge der verwitweten sächsischen Kurfürstin Antonia Walpurgis, der Schwester des bayerischen Kurfürsten, in Nymphenburg aufhielt. Und als ob alle nur auf den englischen Musikgelehrten gewartet hätten: Guadagni vermittelte Burney erst eine Audienz bei der sächsischen Kurfürstin, sodann beim Kurfürsten selbst, und schließlich scharten sich alle anwesenden Hoheiten gleichsam um den Engländer und buhlten um seine Aufmerksamkeit; sie luden ihn ein, an dem täglichen Abendkonzert teilzunehmen, wo sich sowohl der bayerische Kurfürst als auch die sächsische Kurfürstin hören lassen wollte. Wie es dann weiterging, schilderte Burney so:

Heute war es ein ganz musikalischer Tag, denn selbst als wir des Nachmittags die Gärten und Gebäude besahen, sangen Guadagni und Rauzzini zum öftern, besonders im Bade, welches ein vortrefliches Zimmer zur Musik war. [...]

Um acht Uhr versammelte sich die Kapelle des Churfürsten zu seinem Privatconcerte. Die regierende Churfürstinn und die Hofdamen spielten im Musikzimmer Karten. Das

---

1 Charles Burney: *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, 2. Bd., Hamburg 1773, S. 96 f.

Concert ward mit zwo Sinfonien von Schwindl eröffnet. [...] Signor Panzachi sang die erste Arie [...].

Nach dieser Arie sang die verwittwete Churfürstinn von Sachsen eine ganze Scene aus ihrer eignen Oper Talestri; der Churfürst spielte mit Kröner die Violine, und Naumann accompagnirte dabey auf dem Flügel [...].

Nächst diesem spielte der Churfürst eins von den Trios von Schwindl auf der Gambe, vortreflich. [...] Er hat eine sichre und sehr fertige Hand, sein Geschmack und Vortrag sind zum bewundern, und selten wird man einen Liebhaber antreffen, der so sicher im Tackte ist, als er.

Rauzzini hatte sich sehr verbindlicher Weise dem Churfürsten in den Weg geworfen, damit er ihn zum Singen auffordern möchte, und ich ihn zu hören bekäme [...]. Denn ob er gleich erster Sänger des Winters in der grossen Oper ist; so singt er doch des Sommers in den Concerten niemals, wenn es nicht ausdrücklich verlangt wird. [...]

Das Concert beschloß mit einem andern Stücke, das der Churfürst mit noch mehr Geschmack und Ausdruck, besonders im Adagio spielte, als das Erste. [...]

Nach dem Concert ward bey Hofe in eben dem Saale und ebenso öffentlich des Abends gespeiset, als des Mittags geschehen war.<sup>2</sup>

Liest man Burneys Bericht, so mag es scheinen, als hätten die hohen Herrschaften nichts anderes zu tun als auf Besuch zu warten und ihm Musik vorzuspielen. Der Kurfürst ließ es sich sogar angelegentlich sein, den Musikern noch Speisen von der adligen Tafel einpacken zu lassen, damit sie zu Hause etwas Vernünftiges zu essen bekämen. Kann man sich eine solche Ungezwungenheit in der offiziellen Residenz eines absolutistischen Fürsten vorstellen, wo jeder Schritt, jeder Kontakt, jede Geste dem Zeremoniell unterworfen war, wo der Fürst einen minutiös geregelten Tagesablauf voller Verpflichtungen hatte? Oder bedurfte es dazu der kalendarisch festgelegten Leichtigkeit des Seins in der Sommerresidenz, wo das Zeremoniell wenn zwar nicht ausgesetzt, aber doch ebenso deutlich gelockert war wie die Kleidung der Damen?

Julius Bernhard von Rohr, Verfasser eines umfangreichen, zweibändigen Manuals über die von ihm so genannte *Ceremoniel-Wissenschaft*, beschrieb das Verhältnis von Residenz und Sommerresidenz im Jahre 1729 mit dem Titel *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* genau in diesem Sinne:

---

2 Ebd., S. 102–104.

Zur Sommers=Zeit pflegen sich die grossen Herren gemeinlich auf ihre Lust=Schlösser und Jagt=Häuser zu begeben, und daselbst mit Jagten und allerhand Arten der Lustbarkeiten zu divertiren. Es sind hieselbst gemeinlich manche strenge Ceremonien, die man in den Residentien bey Hofe verspührt, verbannet, und man spühret allenthalben mehr Freyheit und ungezwungenes Wesen.<sup>3</sup>

Leopold Mozart hatte in Nymphenburg aus dieser Möglichkeit, dem Fürsten in seiner Sommerresidenz näher zu kommen als in den hierarchischen Zwängen des Stadtschlusses, nur wenige Jahre bevor Burney dorthin kam, geschickt Kapital geschlagen. Die erste Station auf der großen Europareise der Jahre 1763 bis 1766, bei der Leopold Mozart seine beiden Wunderkinder der Öffentlichkeit präsentierte und viel Geld damit verdiente, hieß München. Gleich am ersten Tag nach der Ankunft freilich, Mitte Juni 1763, fuhr Mozart mit den Kindern nach Nymphenburg, wohl in der stillen Hoffnung, dass er dort auf Bekannte treffen könnte, die ihm die Tür zum Kurfürsten öffnen würden. Der Plan ging auf, wie wir seinem Brief vom 21. Juni an seinen Freund Hagenauer in Salzburg entnehmen können. Dort schreibt Leopold Mozart:

wir fuhren nach Nymphenburg. der Prinz von Zweybrücken, der uns von Wien kannte, sahe uns vom Schlose aus im Garten spazieren, er erkannte uns, und gab uns ein zeichen vom Fenster, wir näherten uns, und nachdem er vieles mit uns sprach, fragte er, ob der Churfürst wuste, dass wir hier wären. Wir sagten nein; Er schickte gleich einen neben ihm stehenden Cavaglier zum Churfürsten um ihm zu sagen, ob er die Kinder nicht hören wollte? – – wir sollten entzwischen im Garten spazieren gehen, und die Antwort erwarten. – – In der That kam gleich darauf ein Laufer, der uns meldete, dass wir um 8 Uhr bey der Musick erscheinen sollten.<sup>4</sup>

Der Erfolg dieser einer milden Form von Prostitution nicht unähnlichen Aktion Vater Mozarts bestand in einem Auftritt des kleinen Wolfgang bei einem der abendlichen Konzerte sowie

---

3 Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* [...], Berlin 1729, S. 859.

4 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von der Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. von Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, 1. Bd., Kassel u. a. 1962, Brief Nr. 50, S. 71.

nicht nur in einer Summe Geldes, die freilich, wie Mozart unwirsch vermerkte, kaum die Investition deckte, sondern auch und vor allem in Empfehlungsschreiben für weitere Höfe, in diesem Fall für die Sommerresidenz in Schwetzingen; dort wurden die Mozarts einen Monat später aufgrund eines Sendschreibens aus München bereits mit offenen Armen empfangen. Nun mag es Zufall gewesen sein, dass der Prinz von Zweibrücken die Mozarts im Nymphenburger Garten entdeckte, ein Zufall freilich mit einem hohen Wahrscheinlichkeitsquotienten; im Stadtschloss dagegen hätten die Mozarts nicht einmal in die Nähe eines Fensters kommen können, aus dem dann wohl auch viel seltener ein musikliebender Adliger einfach herausgeschaut hätte. Die Zwanglosigkeit der Sommerresidenz, zu der in Nymphenburg auch die Offenheit des Gartens für Menschen außerhalb der Hofgesellschaft gehörte, machte derartige Begegnungen wahrscheinlicher.

Die Beschäftigung mit Sommerresidenzen ist bisher, so scheint es, vornehmlich eine Angelegenheit der Kunstwissenschaften. Über Gartenarchitektur, über die italienischen Renaissancegärten à la Tivoli oder französische Barockgärten nach dem Vorbild Versailles' existiert eine schier unüberschaubare Literatur, und über nahezu alle fürstlichen Sommerresidenzen Europas gibt es opulente Bildbände und Ausstellungskataloge. In ihnen wird beschrieben, wie sich die Sommerresidenzen aus dem Wunsch heraus entwickelten, der Enge der Residenzstadt zu entkommen, wo das Schloss zumeist im Zentrum lag und wenig Erweiterungsmöglichkeiten bot, namentlich was die Gärten anging. Wir erfahren, welche klimatischen Bedingungen herrschten – im Mittelmeerraum war es eher die verlockende Kühle, die den Hof in die Sommerresidenz trieb, in Mittel- und Nordeuropa eher die Wärme des Sommers, die eine Beheizbarkeit der Räume unnötig machte, so dass es unter anderem möglich wurde, große Säle zu bauen. Und wir erfahren, wie der Hof sich in der Sommerresidenz auf sich selbst konzentrieren und von unliebsamen Kontakten mit den eigenen Untertanen abschirmen konnte.

Ob sich in den Gartenanlagen der Traum manifestierte, ein irdisches Paradies, ein neues Arkadien zu erschaffen, oder ob der Residenzgarten gleichsam die Fortsetzung des höfischen Zeremoniells mit anderen, nur scheinbar natürlichen Mitteln war, ist dabei eine zentrale, vieldiskutierte Frage, die generell in ein entschiedenes ›Sowohl Als Auch‹ mündet. Cornelia Jöchner etwa hat in einem Aufsatz über *Barockgarten und zeremonielle Bewegung* davor gewarnt, den Barockgarten als zeremonieffreien Raum anzusehen; eher schon sei er ein Raum gewesen, in dem andere Arten des Zeremoniells möglich waren – statt offizieller Audienzen und Empfänge zum Beispiel scheinbar zufällig arrangierte Begegnungen im Modus des Incognito, der etwa Vieraugengespräche zwischen zwei Herrschern möglich machte, wie sie im zeremoniellen Modus undenkbar gewesen wären. Der Garten einer Sommerresidenz bot

hierfür aus zwei Gründen den geeigneten Raum: Zum einen boten die Hecken und Alleen Gelegenheiten, sich der allgegenwärtigen Beobachtung zumindest für einen kurzen Zeitraum zu entziehen, und zum anderen, weil die unbeschwertere Lebensweise des Sommers Teil des gesellschaftlichen Konzepts im höfischen Jahreszyklus, gleichsam die andere, gleichermaßen notwendige Seite des höfischen Daseins darstellte.

Auf ihre Gärten waren die Fürsten Europas sehr stolz; manche betrachteten sie als ein hoch-exklusives Rückzugsgebiet; andere öffneten sie, wie Nymphenburg oder wie Schwetzingen auch für ausgewählte Besucher. Julius Bernhard von Rohr gab im weiteren Band seiner *Ceremoniel-Wissenschaft* mit dem Titel *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen* 1730 dem jungen Kavalier, der in der feinen Gesellschaft Fuß fassen und sich bei Hofe genehm machen wollte, einige Ratschläge mit auf den Weg, wie man sich in derartigen Gärten zu benehmen hatte:

§. 40. Will man sich an fremden Oertern in einem großen Königlichen oder Fürstlichen Garten divertiren, da bey den Wasser=Künsten oder sonst viel zu sehen ist, und da man starcke Trinckgelder auszuthelen hat, so muß man sich lieber an eine gantze Gesellschaft adressiren, damit einem die Tranckgelder nicht zu hoch zu stehen kommen, oder warten, biß man in einer Suite von einem großen Herrn mit hinkommen kan, dem zu Ehren die Wasser gespielet, und die Lust=Häuser eröffnet werden.

§. 41. Wider den Wohlstand ists, wenn einige in einem Fürstlichen oder sonst großen Garten, Blumen oder Früchte abbrechen, oder in denen Orangerie-Häusern die Blätter, Blumen oder Früchte, zumahl bey raren und zarten Gewächsen, ohne Unterscheid berühren, nimmt ein ungehobelter Gärtner oder Gärtner=Geselle dieses wahr, so kan man eine solche Erinnerung bekommen, die einem nicht gar angenehm, und eines Stande auch nicht anständig.<sup>5</sup>

Allerdings fügte Julius Bernhard von Rohr noch einige mahnende Worte hinzu, die wie eine Bestätigung jener Idee von der Freizügigkeit in Sommerresidenzen, die so freizügig gar nicht war, und der Gefahren wirkt, die darin lauerten, weil trotz aller Freizügigkeit vom perfekten Höfling doch allzeit eine kontrollierte Conduite erwartet wurde:

---

5 Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen* [...], Berlin 1730, S. 513.

§. 44. [...] Gleichwie es scheint, daß auf dem Lande mehr Freyheit sey, und daß man daselbst die Verdrüßlichkeiten des Stadt=Lebens beschneiden könne; Also überläßt man sich daselbst den grösten Unordnungen. Die Bequemlichkeiten die man allda hat, ohne Argwohn und Verdacht abgesondert, miteinander spatzieren zu gehen, und sich bißweilen an abgesonderten Oertern zu finden, giebt oft zu grosser Freyheit Gelegenheit. Die Luft, das schöne Wetter, die Anmuth der Felder reizt 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 sodann oft in jähes Stürzen fallen läst.<sup>6</sup>

Dass in den Sommerresidenzen nicht nur das Lässigere, sondern auch das Spielerische einen weit größeren Raum einnahm als in den Stadtschlössern, lässt sich auch und gerade an den musikalischen Überraschungen ablesen, die die Residenzgärten bereithielten. Die Wasserorgel der Villa d'Este in Tivoli war (und ist) berühmt. Und Pratolino, eines der Medici-Lustschlösser in der Nähe von Florenz, galt lange Zeit als Vorbild für derartige Lustschlösser in ganz Europa. Ende des 16. Jahrhunderts hatte Großherzog Francesco I. de' Medici es für sich und seine langjährige Geliebte und schließlich zweite Gemahlin, die schöne Venezianerin Bianca Cappello bauen lassen. Der Architekt war Bernardo Buontalenti, auch bekannt als Erbauer des Teatro Mediceo in den Uffizien, als Bühnenbildner und als Erbauer der überraschendsten Bühnenmaschinen. Von Anbeginn an war Pratolino auch ein Ort der Musik gewesen und als solcher konzipiert worden. Bianca Cappello liebte die Musik und förderte ihre Musiker; kein Geringerer als Vincenzo Galilei, der Vater Galileo Galileis, hatte ihr, als sie noch nicht einmal Großherzogin war, den Druck einer Sammlung Madrigale gewidmet. Und Pietro Manenti, Musiker am Hof der Medici, veröffentlichte 1586 eine Sammlung mit Madrigalen mit dem Titel *Li Pratolini* und widmete sie Bianca Cappello mit folgenden Worten: »Zu Pratolino, gleichsam dem Tempel der Unsterblichkeit. Signor Palla Rucellai hat Pratolino mit seinen Gedichten ein Denkmal gesetzt. Da wäre es Eurer Hoheit gegenüber nur undankbar gewesen, wenn ich diese Gedichte nicht augenblicklich in Musik gesetzt hätte.«<sup>7</sup> Tatsächlich hatte Rucellai einen Zyklus von Gedichten verfasst, in dem er mit dem Bild der grünen Wiese = Prato/Pratolino spielte. Das erste Gedicht des Zyklus' beginnt tatsächlich mit den Worten »Il verdeggiante prato« – die grüne Wiese. Später beschrieb er die Wasserspiele im Garten, den Gesang der Vögel, die unsterbliche Liebe, um dann die blühende Wiese mit dem Paradies gleichzusetzen.

<sup>6</sup> Ebd., S. 514f.

<sup>7</sup> Übersetzung der Verfasserin.

Manentis Madrigale dürften in Pratolino aufgeführt worden sein; sie waren sicherlich Teil der Abendunterhaltung, wenn der kleine, sehr private Hof, den herrlichen Garten vor Augen, Texte und Musik über diesen Garten hörte und sich, zumindest für die Zeit dieser Aufführung frei von den Sorgen des Herrschens, im Paradies wähen konnte.

Pratolino wurde im Laufe der Zeit immer wieder umgebaut und erweitert. Hundert Jahre später, seit dem Ende des 17. Jahrhunderts gehörte das Sommerschloss in den sanften Hügeln nahe Florenz dem toskanischen Thronfolger, dem Gran Principe Ferdinando de' Medici, einem glühenden Musikliebhaber, der in seinem Sommerpalast ein eigenes Operntheater einbaute. An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert gab es wenige Operntheater in Italien, die es mit Pratolino an musikalischer Qualität und an dramaturgischer Innovationskraft aufnehmen konnten. Zwischen 1689 und 1710 wurde nahezu jedes Jahr dort im Herbst, also in der Jagdsaison und wenn es nicht mehr so heiß war, eine Oper aufgeführt. Aber auch der Park von Pratolino ließ an musikalischer Unterhaltung nichts zu wünschen übrig. Im Sommer 1710 besuchte der Erbprinz Leopold zu Anhalt-Köthen – der spätere Arbeitgeber Johann Sebastian Bachs – Pratolino und schwärmte in seinem Reisetagebuch von »einer schönen Orgel und einem wunderbaren Kopfe welcher sich bewegte und Wasser aus dem Munde spritzte«. <sup>8</sup> Außerdem erinnerte er sich an »noch ein Orgel=Werck, welches ein Wald=Gott spielete der auf einer Banck saß von welcher er auf stund und sich wieder nieder setzte wann er spielete und an statt des Tactes den Kopff und Augen bewegte. In der andern Ecke dieses Werckes rufte der Kuckuk und darneben stund ein Engel welcher sich regete und auf einer Posaunen bließ«. <sup>9</sup> Wir finden dieses Wasserspiel-Kunstwerk in einem Inventar bestätigt, das 47 Jahre später der neue Großherzog Leopold von Habsburg anlegen ließ; in diesem Inventar ist genau dieser Brunnen beschrieben, und dazu noch weitere mit so herzigen Einfällen wie einer Statue der Fama, des Ruhms, die auf Knopfdruck durch Wasserkraft eine Trompete zu blasen begann.

Pratolino ist aber auch der Beweis dafür, dass selbst in dem musikalisch so opernfixierten Italien die Musik in den Sommerresidenzen auch andere Aufgaben hatte. Ferdinando de' Medici war an allen Arten von Musik interessiert, und er kümmerte sich nicht nur um sein Opernhaus, sondern auch um alle Arten Kammermusik, sei sie vokal oder instrumental. Wir kennen zahlreiche Briefe von ihm aus Pratolino, in denen er mit Musikern über Musik

---

8 *Reise des Erbprinzen Leopold zu Anhalt-Cöthen nach Holland & vom Jahre 1710 &*, Historisches Museum Köthen (Digitalisat: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=mss/ed000004>), S. 161; zit. auch in: Christine Siegert: »Florentiner Musikkultur zur Zeit des Besuchs von Prinz Leopold von Anhalt-Köthen«, in: *Cöthener Bach-Hefte* 12 (2004), S. 59.

9 Ebd., S. 162; zit. ebenfalls in: Siegert, S. 59f.

diskutiert; er stand mit Alessandro Scarlatti in engem Kontakt, förderte den jungen Händel auf dessen Italienreise, und er nahm Bartolomeo Cristofori in seine Dienste, jenen Instrumentenbauer, der den Hammerflügel erfand und dem Tasteninstrument auf diese Weise eine Stimme gab, die es der Violine an Dynamik und Ausdruck gleich tun konnte. Ein Gemälde von Anton Domenico Gabbiani zeigt Ferdinando de' Medici im Kreise seiner Musiker. Es sind Sänger ebenso wie Instrumentalisten. Wir können keinen der Musiker wirklich identifizieren, obwohl dies immer wieder versucht wurde. Sie lassen sich auch deshalb nicht dingfest machen, weil der Prinz seine Musiker selbst aussuchte; sie gehörten nicht zur offiziellen Hofkapelle, er umgab sich mit ihnen wie mit einer Aura, wo immer er sich aufhielt. Ebenso inoffiziell wie die Musiker ihrerseits war auch die Musik, die Ferdinando de' Medici neben der Oper in Pratolino pflegte. Darüber sind wir durch einen Brief Alessandro Scarlattis an den Prinzen informiert. Mit großer Verbeugung vor Ferdinando als der musikalischen Sonne, um die in Pratolino alles kreise, schreibt Scarlatti da: »Mit wohlwollender Neigung erlaubt Ihr Euch die verschiedenen Ideen und die unterschiedlichen Kompositionsweisen zu reflektieren, besonders in jener schönen Sommerresidenz in Pratolino; wobei Ihr sogar den Boden für die Wiederentdeckung des polyphonen Madrigals bereitet.«<sup>10</sup> Diese Bemerkung ist insofern interessant, als sie einmal mehr belegt, dass die Freizügigkeit, die in den Sommerresidenzen hinsichtlich des gesellschaftlichen Umgangs herrschte, auch auf die Musik selbst abfärbte. Das polyphone a-capella-Madrigal war eine längst ausgestorbene Gattung, für die sich niemand mehr interessierte. Offenbar aber war es Ferdinando de' Medici ein Anliegen, mehr über diese obsoleete Form zu erfahren – vielleicht sogar in Erinnerung an jene *Pratolini* genannte Madrigalsammlung, die einst über die Schönheiten des Ortes komponiert worden waren. Scarlatti jedenfalls komponierte – und dies ist um 1700 mehr als außergewöhnlich – eine ganze Serie echter polyphoner Madrigale für Pratolino, Musik im alten Stil, lange bevor man sich überhaupt für die Musik vergangener Zeiten zu interessieren begann. Bei Hofe, in Zeiten offizieller Lustbarkeiten und Abendunterhaltungen, hätte sich vermutlich niemand für derartige Musik interessiert; in der müßigen Sommersaison war für derartige Experimente Raum und Zeit. Auffällig ist, dass es Scarlatti offenbar ein Anliegen ist, den Ort zu benennen,

---

10 Übersetzung der Verfasserin; Brief Scarlattis aus Rom vom 28.8.1706: »[...] si degna di rimirarne, con benigno compatimento, le varie idee e diversità di composizioni, particolarmente in codesto bel soggiorno di Pratolino, che, per la di lei real presenza, viene ad essere altamente illustrato. Dando il campo alla comparsa de' Madrigali a Tavolino (compiacimento di purgatissimo conoscimento dell'Arte speculativa del comporre che, dal Principe di Venosa in qua, la fu Regina di Svezia, che fu mia Padrona, se ne compiaceva più d'ogn'altra composizione, e V.A.R. l'hanno sostenuta) che mi dà l'ardire di presentargliene uno a' piedi reali e qui accluso [...]«, in: Mario Fabbri: *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici* (= *Historiae Musicae Cultores Bibliotheca* 16), Florenz 1961, S. 83.

an dem die Wiederentdeckung des polyphonen Madrigals stattfindet – so als ob der genius loci für die Gedanken über die Musik hohe Wichtigkeit habe.

Dass die Musik in den Sommerresidenzen eine andere war als in den Stadtschlössern, lässt sich bisher vor allem an den diversen Reiseberichten wie dem von Prinz Leopold von Anhalt-Köthen ablesen. Freilich gehen diese Beschreibungen selten über allgemeine Bemerkungen nach der Art »es wurde eine schöne Musik aufgeführt« hinaus – es sei denn, ein dezidiertes Musikliebhaber wie Charles Burney notierte es in sein Reisetagebuch. Um genauer zu wissen, welche Musik in den Sommerresidenzen gemacht wurde, wäre ein Gang in die Archive nötig. Zu welchen Ergebnissen derart intensive und deshalb auch durchaus unzeitgemäße weil zeitraubende und Geduld erfordernde Recherchen führen können, hat die Arbeit unserer Forschungsstelle über die Mannheimer Hofkapelle gezeigt. Musik in Sommerresidenzen ist freilich ein Forschungsgebiet für die Zukunft – in der Musikwissenschaft kommt der Spatial turn, und mit ihm die genauere Untersuchung der Orte, an denen und für die Musik gemacht wurde, erst allmählich an. Das betrifft bisher die Sommerresidenzen in hohem Maße. Sucht man nach Informationen darüber, wie diese mit Leben gefüllt wurden, wie oder ob sich das Hofleben an den Sommerresidenzen von dem der Hauptresidenz unterschied, so findet man darüber bisher generell nur wenig Informationen. Besonders die Musik an den Sommerresidenzen ist bisher systematisch oder vergleichend überhaupt noch nicht untersucht worden – oder, um genauer zu sein, nur sehr partiell. Denn alles, was mit der höfischen Festkultur zusammenhängt, hat das Interesse verschiedener Wissenschaften gefunden – der Literatur- ebenso wie der Theaterwissenschaft, und in ihrem Schlepptau auch der Musikwissenschaft. Die Einbeziehung der Natur in die Inszenierung der fürstlichen Selbstrepräsentation gehört zu den gern behandelten Themen in den Kulturwissenschaften. Derartige Feste sind freilich Höhepunkte, keineswegs aber der Alltag im höfischen Kalender – egal ob sie in die Sommer- oder die Winterzeit fallen. Es lohnt sich, einmal darüber nachzudenken, welche Rolle die Musik im höfischen Leben auch jenseits des Festkalenders spielt. Es ist ein ebenso spannendes wie mühsames Puzzlespiel, und die Identifizierung nachweisbarer Kompositionen steht dabei an allerletzter Stelle, denn dies ist vielen Fällen nicht oder nur selten möglich. Dennoch lassen sich nicht nur anhand von Reiseberichten, sondern etwa auch anhand von bildlichen Darstellungen Rückschlüsse darauf ziehen, dass die Musik in den Sommerpalästen eine andere war als in den offiziellen Residenzen. Diese Unterscheidung wird auch an zwei Tuschezeichnungen deutlich, die in Florenz in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Sie stammen von Giuseppe Zocchi, einem Florentiner Vedutenzeichner und -stecher, und sind in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden, als Entwürfe für Tafeln aus farbigem Stein. Die beiden Zeichnungen zeigen musikalische Szenen, offensichtlich eine in einer Sommervilla und eine in einem Palast (Abb. 1 u. 2).



Abb. 1. Giuseppe Zocchi, »Allegoria della musica« (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe; <https://twitter.com/UffiziGalleries/status/847710923921907713/photo/1>).

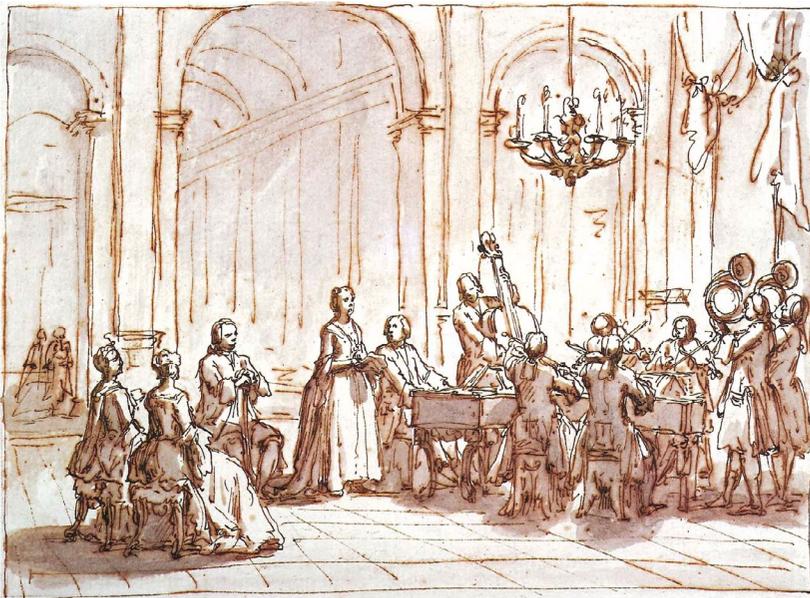


Abb. 2. Giuseppe Zocchi, »Das Konzert«, Rötzelzeichnung (aus: *Mozart Lebensbilder* von Volkmar Braunbehrens und Karl-Heinz Jürgens, Bergisch Gladbach 1990, Abb. 56).

Diese Unterscheidung lässt sich zunächst aus der Architektur ablesen: in der einen Zeichnung ein offener Ausblick in einen Garten, Tageslicht und eine zwanglose Gesellschaft. In der anderen Zeichnung ein geschlossener, hoher Saal, offensichtlich des Abends mit künstlichem Licht, eine musikalische Aufführung, der drei daneben sitzende Personen lauschen.

Auffällig sind aber vor allem die Musiker-Ensembles. Im Schlosssaal ein veritables kleines Orchester – vier Violinen, ein Kontrabass (wahrscheinlich sitzt irgendwo im Hintergrund auch noch ein Cellist), ein Cembalist, eine Sängerin und zwei Hörner. Im Gartensaal eine locker gruppierte Gruppe von Sängern um ein Cembalo herum; der Kontrabass lehnt ungespielt an der Wand. Nun wäre es aus akustischen wie aus Gründen des Klangcharakters sicher logischer, wenn die Hörner als Instrumente der freien Natur oder der Jagd im Gartensaal erklingen und die Kammerbesetzungen im Schlosssaal. Aber darum geht es offensichtlich nicht, sondern vielmehr um eine Unterscheidung zwischen groß besetzter, pompöser, zeremonieller Musik und klein besetzter, zwangloser, wie zufällig entstehender Musik in vertrauter Runde. Die Besetzung der dargestellten Ensembles ist nicht nur eine Darstellung der musikalischen Realität, sondern wird auch und vor allem zum Sinnbild für höfisches Verhalten; und einmal mehr symbolisiert die Sommervilla die verordnete Freizügigkeit, der Palast dagegen die zeremonielle Unterhaltung.

Die Möglichkeiten, diese zwei Kulturen höfischen Umgangs auszugestalten, nutzte jeder Hof auf je unterschiedliche Weise. Als prominentes Beispiel wären zunächst der Wiener Kaiserhof und der Dichter zu nennen, dessen Libretti die Oper in ganz Europa über mehrere Generationen hinweg geprägt haben. Seit 1730 lebte der erfolgreiche römische Librettist Pietro Metastasio als kaiserlicher Hofpoet, als poeta cesareo, in Wien. Er war von Kaiser Karl VI. berufen worden. Als dieser zehn Jahre später starb, beließ die neue Kaiserin Maria Theresia ihn in seinem Amt, übertrug ihm aber zunehmend andere Aufgaben. Metastasio sollte auch seine neue Herrin überleben; er starb 1782, in dem Jahr, in dem Mozart mit seiner *Entführung aus dem Serail* das deutsche Singspiel revolutionieren und der Opera seria klassischen Zuschnitts, wie Metastasio sie etabliert hatte, einen weiteren letalen Stoß versetzen sollte. Außerhalb Wiens wurde Metastasio nicht so sehr als Dichter von Herrscherelogen wahrgenommen, sondern weiterhin als Verfasser von Opera-Seria-Libretti, die immer neu vertont wurden. Dabei geriet in Vergessenheit, dass auch diese Drammi per musica alle zu bestimmten Anlässen verfasst worden waren und auf bestimmte dynastische Ereignisse anspielten. Höhepunkt des höfischen Festkalenders war der Namenstag des Kaisers, der 4. November. Für dieses Datum hatte Metastasio jedes Jahr ein Libretto zu liefern, das den Kaiser in Gestalt einer historischen Persönlichkeit verherrlichte. Das wahrscheinlich bekannteste Beispiel ist *La clemenza di Tito*, eine Oper, in der sich der römische Kaiser Titus allen Anfeindungen zum

Trotz als weiser, milder Herrscher präsentiert. Die Oper zum Namenstag des Kaisers wurde mit großem Pomp und in Anwesenheit des gesamten Hofes einschließlich der ausländischen Diplomaten im Hoftheater aufgeführt. Es war das größte der wiederkehrenden gesellschaftlichen Ereignisse eines jeden Jahres. Der Namenstag der Kaiserin Elisabeth Christine am 19. November wurde dagegen nicht besonders gefeiert, zumindest nicht mit einer großen Oper; allzu dicht folgte er auf den Namenstag des Kaisers, als dass eine eigene Oper zu diesem Anlass überhaupt machbar gewesen wäre. Stattdessen bot sich ihr Geburtstag am 28. August an, ein Fest in der Sommerresidenz, damals die Favorita in der Wieden unter freiem Himmel zu veranstalten. Auch hierfür hatte Metastasio Libretti zu liefern. Eine Reihe dieser Libretti waren kleine Feste teatrali, zweiaktige, kurze mythologisch-allegorische Handlungen, die in eine Huldigung an die Kaiserin mündeten. Interessanter sind aber die drei Opera-Seria-Libretti, die Metastasio für den Geburtstag der Kaiserin verfasste – 1733 *L'Olimpiade*, 1736 *Ciro riconosciuto*, 1740 *Zenobia*. Die ersten beiden wurden im Garten der Favorita aufgeführt, *Zenobia* im Palast der Favorita. Auffällig ist dabei nicht, dass alle drei Libretti von starken, mutigen Frauen handeln – solche Frauen gab es in allen Metastasio-Libretti, auch in denen für den Kaiser. Auffällig ist aber, dass die drei Libretti für die Kaiserin ausnahmslos unter freiem Himmel spielen, bestenfalls in einer Hirtenhütte. Und immer sind es Geschichten, in denen Prinzessinnen oder Königssöhne als Hirten oder Bauern verkleidet sind – wissentlich, weil sie in dieser Verkleidung ihre Ziele besser verfolgen können, oder unwissentlich, weil sie in ihrer Jugend vertauscht oder entführt wurden. *L'Olimpiade* enthält sogar, und das ist für eine Opera seria höchst ungewöhnlich, eine pastorale Szene. Argene, die als Schäferin verkleidete kretische Prinzessin, stellt sich dem Publikum mit einem gänzlich hirtenmäßigen Siciliano vor, und die Geschichte von zwei jungen Helden, die beide dieselbe Frau lieben, bevor sich der eine als der tot geglaubte Bruder der Prinzessin herausstellt, machte unmissverständliche Anleihen an dem berühmten Hirtendrama *Il pastor fido* – *Der treue Hirte*, von Giovanni Battista Guarini, das seit mehr als hundert Jahren zu den marmornen Säulen der europäischen Literatur gehörte. Argene präsentiert sich, so verlangt es das Libretto, im Gewand einer Schäferin, einen Blumenkranz windend, inmitten einer Schar von Hirten und Nymphen, und der Chorrefrain der Szene lautet: »Oh care selve, o cara felice libertà« (»O liebliche Wälder, o geliebte glückliche Freiheit«). Argenes zwischen dem Refrain gesungene Strophen zitieren ihrerseits Ovids Beschreibung des *Goldenen Zeitalters* zu Beginn seiner Metamorphosen und sind im Kontext dieser Aufführung Gesang gewordene Hofkritik: Hier gibt es keinen Betrug, hier gibt es, obwohl niemand Reichtümer besitzt, keine Armut, hier herrscht ohne Wächter und ohne Mauern Sicherheit und Frieden. Eine pastorale Szene im Gartentheater der kaiserlichen Sommerresidenz, eine Verherrlichung der Natur und des freien Lebens jenseits des

Zeremoniells – etwas Vergleichbares wäre für die offizielle Festoper für den Kaiser wohl kaum denkbar gewesen.

In der Vertonung von Giovanni Battista Pergolesi von 1735 wurde Metastasios Libretto dann auch außerhalb des Wiener Kaiserhofes berühmt. *L'Olimpiade* wurde zu einem der meistvertonten Libretti überhaupt. Die Hofkritik, die außerhalb der höfischen Sphäre weniger Bedeutung hatte, fiel dabei dem Rotstift zum Opfer. Pergolesi nahm dieser Szene ihre subversive Spitze und strich sie auf ein harmloses pastorales Kolorit zusammen, zu dem vor allem der hirtentypische Siciliano-Rhythmus beitrug. In dieser Form war die pastorale Szene nicht dann nicht mehr viel anderes als ein Genrebild.

Metastasio schnitt die drei Seria-Libretti für die Favorita nicht nur ebenso auf die Kaiserin zu wie er die anderen Seria-Libretti für den Kaiser modellierte, sondern er achtete auch auf den Aufführungsort und die Aufführungszeit und passte die Handlung daran an. Umgekehrt verwies die Opernhandlung auf die Favorita als einen Ort des Friedens, der Freiheit, des Glücks; das war nicht minder propagandistisch gemünzt als *La clemenza di Tito*. In der Sommerresidenz war auch die ernste Oper arkadisch, pastoral, naturnah.

Maria Theresia, Kaiserin Elisabeth Christines Tochter, liebte die Oper nicht und schon gar nicht die Kosten, die damit verbunden waren. Sie bestellte, nachdem sie 1740 Kaiserin geworden war, lieber kleine musikalische Dramen bei Metastasio, die der moralischen wie der musikalischen Erziehung der jugendlichen Erzherzoginnen dienen sollten – sehr zu Metastasios Verdruss, denn die pädagogische Bestimmung schränkte die Stoffwahl erheblich ein. Er konnte keine Bösewichte oder Intriganten mehr entwerfen, denn eine Hofdame oder gar eine Erzherzogin durfte auch in einer Theaterrolle nicht diesem Verdacht ausgesetzt werden. Und die Geschichten mussten in fernen Landen spielen, wo man auch als Mann die Beine zu verhüllen pflegte, denn die jungen Damen traten auch in den männlichen Rollen auf und mussten auch im Theaterkostüm sittsam aussehen. Ein einziges Mal noch versuchte Maria Theresia sich ganz in die Tradition der mütterlichen Sommeropern zu stellen: 1751, kurz nach dem Tod der Kaiserinwitwe, gab sie bei Metastasio ein Drama per musica für den Garten ihrer Sommerresidenz Schönbrunn in Auftrag, das ebenfalls unter freiem Himmel und in arkadischer Umgebung spielte. Ohne den festen Geburtstagstermin verschob sich die Aufführung, wie wir Metastasios Briefen entnehmen können, freilich immer wieder, so dass sie schließlich Mitte Oktober in Schönbrunn stattfand, und Metastasio beklagte sich bitterlich über das kalte und feuchte Theater dort, das ihm ein ums andere Mal einen heftigen Katarrh bescherte.

Dabei ist *Il Re Pastore (Der König als Hirte)* ganz im Geiste der Sommeropern verfasst. Auch hier geht es um einen Thronerben, der als Hirte auf dem Lande groß geworden ist und von

seiner Herkunft nichts weiß. Aminta, so sein Name, liebt eine Schäferin, und als er erfährt, dass in der fernen Residenz der Königsthron auf ihn wartet, will er um dieser nunmehr vermeintlich unstandesgemäßen Liebe willen auf den Thron verzichten und lieber Hirte bleiben. Zum Glück stellt sich heraus, dass auch die Angebetete königlichen Geblüts ist, so dass dem Happy Ending dann doch nichts im Wege steht. Die gesellschaftlichen Hierarchien müssen nicht in Frage gestellt werden, und dennoch hatte Aminta Gelegenheit zu zeigen, dass der Adel des Herzens stärker war als der Adel der Geburt.

Metastasio hatte den Namen Aminta mit Bedacht gewählt, weil ihn jeder Gebildete in ganz Europa sofort mit der Hirtensphäre assoziierte – Aminta, den Protagonisten von Torquato Tassos gleichnamigem Schäferspiel. *Il Re Pastore* beginnt ebenfalls mit einer pastoralen Szene: Aminta unterhält sich mit dem murmelnden Bach über seine Liebe. Es ist eine Szene in der Tradition des Auftritts der Argene aus *L'Olimpiade*, ein Siciliano zu Beginn einer Szene, eine Cavatina, die in ein Secco-Rezitativ abbricht und unmittelbar in den Handlungsdialog überleitet – etwas, das in der zeremoniellen Hofoper nicht oder nur in extremen Ausnahmesituationen geduldet worden wäre. Denn das Hofzeremoniell materialisierte sich musikalisch in der in sich geschlossenen, nach festen Regeln komponierten Da-capo-Arie, die ein musikalisches Sinnbild höfischer Affektkontrolle war. Die einteilige, weitgehend formlose Cavatina, noch dazu wenn sie kein reguläres Ende hatte, sondern einfach spontan in den Dialog übergang, symbolisierte dagegen Nonchalance, Sprezzatura, Lässigkeit, vielleicht sogar Nachlässigkeit – Untugenden nach höfischem Regular, aber charakteristisch für die Zwanglosigkeit, die sich der Hof in den Sommerresidenzen verordnete. Mozart hat diese Szene knapp ein Vierteljahrhundert später unnachahmlich in Musik gesetzt.

In ihrer ebenso schlichten wie edlen Melodik, in ihrer Bläserbesetzung mit Flöten, die das Hirteninstrument symbolisieren, weiß diese Musik mehr als Aminta selbst – sie ist pastoral, und sie ist königlich zugleich – ein Traum, den die Fürsten in ihren Sommerresidenzen beständig träumten: König zu bleiben und doch die Freiheit des Hirtenlebens genießen zu können, Hirte zu sein und doch auf die Annehmlichkeiten des Herrscherdaseins nicht verzichten zu müssen.

So eindringlich Metastasio in seinen musikalischen Dramen den Traum vom irdischen Paradies literarisch zu beschwören wusste und Texte bereitstellte, die die Komponisten zu jener arkadischen, paradiesischen Musik inspirierten wie Mozart, so wenig schätzte Metastasio diese Sommerresidenzen selbst, und das nicht nur, weil sie nur im warmen Sommer auch wirklich paradiesisch sein konnten. Er liebte vor allem die Unruhe, den ständigen Umzug von der Hofburg zu den diversen Sommerresidenzen nicht. In einem Brief an einen Vertrauten stieß er einen Stoßseufzer aus: »Der Hof leidet wahrlich am perpetuum mobile, heute

in Laxenburg, morgen in Schönbrunn, übermorgen in Holitsch, dann in Neustatt und recht bald im Zeltlager. Die Minister wirken folglich so, als seien sie von der Tarantel gestochen, sie sind immer in Bewegung, und man muss sie jagen wie Fledermäuse«. <sup>11</sup>

Solche Stoßseufzer ziehen sich wie ein roter Faden durch nahezu alle Äußerungen, die wir über das Hofleben kennen. Das lockerere Zeremoniell, die demonstrative Privatheit hatte keineswegs etwas zu tun mit einem Rückzug der fürstlichen Familie aus den Augen der höfischen Öffentlichkeit. Wenn die Kaiserin nach Schönbrunn ging, zog sie die Schar der Hofleute hinter sich her. Etwas dergleichen musste auch Charles Burney erfahren, als er von Schwetzingen Richtung Ludwigsburg gereist war. In seinem Tagebuch notierte er verdrießlich:

Allein nachdem ich mich vierzehn bis funfzehn Stunden auf dem Postwagen hatte zusammen rütteln lassen, und fast lebendig geröstet zu Ludewigsburg ankam, fand ich leider, die erhaltne Nachricht so wenig wahr, daß sich der Herzog dreyzehn Meilen entfernt zu Graveneck aufhielt, und kaum ein guter Musiker in der Stadt geblieben war. <sup>12</sup>

Und auch in Bonn hatte er kein Glück: »Hier bekam ich keine Musik zu hören, weil der Churfürst nicht anwesend war. [...] Der grösseste Theil seiner Hofmusici war itzt zu Spaa«. <sup>13</sup>

Ähnlich hätte es Burney ergehen können, wenn er des Sommers nach München oder nach Mannheim gereist wäre – musikliebende Fürsten nahmen ihre Musiker mit, wohin auch immer sie gingen, und zumeist nicht nur eine kleine, ausgewählte Schar für etwaige intime Abendunterhaltungen, sondern gleich das ganze Orchester. Was dabei herauskommen konnte, berichtet Norbert Hadrava, Sekretär des Österreichischen Botschafters in Neapel am Hof Ferdinands IV. Dieser, auch König Riesennase genannt, war mit einer Tochter Maria Theresias verheiratet; sie hatte, wenn auch nur teilweise erfolgreich, versucht, dem ungehobelten Gatten feinere höfische Sitten beizubringen, dazu gehörte auch die Musik. Der Re Nasone hatte sich sogar dazu bequemt, ein Instrument zu erlernen, seinem Naturell gemäß aber ein einfaches und vor allem volkstümliches, nämlich die Drehleier, die Lira organizzata. Für ihn hat Joseph Haydn seine Lira-organizzata-Konzerte komponiert und sich dafür gut

11 Übersetzung der Verfasserin; Brief Metastasios vom 18.6.1753 aus Wien: »La Corte ha il moto perpetuo, ora a Laxenburg, ora a Schönbrunn, ora a Olie, ora a Neustatt, e ben presto agli accampamenti«, in: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, 3. Bd., Verona 1952, S. 837.

12 Burney, *Tagebuch*, S. 77.

13 Ebd., S. 57.

bezahlen lassen. Ferdinand IV. liebte das Hofleben nicht, er fühlte sich auf dem Lande inmitten seiner ungebildeten Untertanen am wohlsten. Seine Sommerresidenz Caserta gab ihm die Möglichkeit, *seinen* Traum vom irdischen Paradies außerhalb des nach dem Vorbild von Versailles gestalteten Palastes zu leben – auf der Jagd, in einem künstlichen Weiler, inmitten seiner *lazzaroni*. Er nahm es hin, dass zum Hofleben in Caserta aber auch das Theater und die Musik gehörten. Nun war er zwar derb, aber nicht dumm. Davon berichtete Norbert Hadrava einem Freund in einem Brief vom 14. März 1786 aus Caserta:

Nun muß ich Ihnen einen komischen Vorfall erzählen: Seitdem der Hof sich in Caserta befindet, sind dreymal die Woche hindurch auf den Königlichen Hoftheater französische Comedien für alle Anwesende, welche in Begleitung des Hofes sind, gratis aufgeführt worden. In denen Zwischenakten waren die Hofgeiger beordert zu spielen. Sie kennen die schwache und starke Seite dieser Tonkünstler oder besser zu sagen, dieser *stonatori*. Im Anfang dieser *Compa[gnie]* spielte[n] sie solches verwirrtes Zeug aus ihren eigenen Verlag, dass der müßige Zuhörer das Grimmen im Leibe und Zähneklappern fühlte, fürwahr, ich habe zuweilen bey fliegender Saittänzertruppe in anderen Orten bessere Musik gehört.

Da man in denen Zwischenakten in Bewegung und Gespräche ware, so bemerkten nicht alle Zuhörer diese Disharmonie. In der Folge ware die Zwischenmusik so arg, dass jederman in seinem Gespräch durch die *erba[rm]lichen* Mislaute unterbrochen wurde. Seine Majestät der König kon[n]te das Zeug, was diese Leute spielten, nicht mehr aushalten, un[d] befahl dem ersten Geiger, er solle die Sinfonien von *Ha[ydn]*, welche in der musikalischen Sammlung des Königs in großer Anzahl vorräthig sind, vornehmen und von Zeit zu Zeit eine nach der andern in denen Zwischen-Akten der französischen Comedie spielen. Nun hörte man wen[ig]stens gute Musick, wenn sie auch mittelmäßig vo[r]getragen wurde. Als Herr Pleyel auff Verlangen des Königs durch zwei Tage in Caserta sich aufhalten musste und eben einen Abend Comedie ware, bemühten sich diese Geiger, eine *Heydnische* Sinfonie mit viele Richtigkeit zu spielen – sie wollten dadurch ihre Stärke zeigen – allein, bald darauf verfielen sie wieder in ihren alten *Schlendrian*. Vor acht Tagen spielte[n] sie unerträglich. Seine Majestät der König verordnete, dass zu Ende der französischen Comedie das ganze Orchester auf die Wache geführt wurde; der Offizier von der Wache ließ alle auf dem *Piquet* bis auf weitere ordres. Diese Geiger bequerten sich schon, dass sie eine Nacht hart schlaffen würden; in dieser traurigen Erwartung kam nach einer Viertelstunde der Befehl, sie alle wieder zu entlassen. Diese Correktion hat

gute Wirkung gehabt, das nächste Mal spielten sie eine neue Sinfonie vom Hayden ganz gut, so dass alle Zuhörer in dem Französischen Theater sich herzlich darüber freuten.<sup>14</sup>

Auch dieser Vorfall zeigt deutlich, dass wir uns den Unterschied zwischen Hauptresidenz und Sommerresidenz nicht als einen zwischen, modern gesprochen, Arbeitszeit und Urlaubszeit vorstellen dürfen, zwischen höfischem Zeremoniell und regelloser Freizügigkeit. Die Unterschiede waren graduell, nicht prinzipiell, und wer die nicht minder festen Regeln der Sommerresidenz nicht verinnerlicht hatte, war in seinem Status genauso gefährdet wie einer, der das höfische Zeremoniell nicht beherrschte. Manchen Fürsten diente die Sommerresidenz vielleicht gar dazu, andere Lebens- und Herrschaftsformen auszuprobieren und möglicherweise sogar zumindest zeitweise zu implementieren, die unter dem Zwang des höfischen Zeremoniells gar nicht möglich gewesen wären. Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz gebührt in diesem Sinne ein besonderer Platz. Welch anderer Geist in Schwetzingen herrschte, fiel sogar Charles Burney auf. Und welche Absichten der Kurfürst verfolgte, welche Rolle er der Musik dabei zuwies, blieb Burney nicht unverborgен, wie sein Tagebucheintrag beweist:

Der Churfürst, welcher selbst sehr gut die Flöte bläs't, und auch seine Stimme auf dem Violonschell spielt, hat jeden Abend Concert in seinem Pallaste, wenn auf seinem Theater nichts gespielt wird. [...] Wenn man in Schwetzingen des Sommers aus der Oper kommt, und in den churfürstl. Garten geht, der nach französischer Art ausserordentlich schön ist, so hat man den aufheiterndsten prächtigsten Anblick, den man sich nur denken kann. [...] Die Anzahl der Personen, welche des Sommers dem Churfürsten nach Schwetzingen folgen, steigt an funfzehnhundert, welche alle an diesem kleinen Orte auf churfürstliche Kosten wohnen. [...] Musik scheint Sr. Churfürstl. Durchl. liebster und beständigster Zeitvertreib zu seyn; und die Opern und Concerte, wozu alle seine Unterthanen Zutritt haben, bilden durchs ganze Churfürstenthum den musikalischen Geschmack.<sup>15</sup>

---

14 Giuliana Gialdroni: »La musica a Napoli alla fine del XVII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava«, in: *Fonti Musicali Italiane*, 1 (1996), S. 112 f.

15 Burney, *Tagebuch*, S. 75 f.

Höfische Musikpflege mit volksbildenden Aufgaben – etwas Ähnliches wäre in der Hauptresidenz Mannheim kaum möglich gewesen. Dort hatten die Untertanen keinen freien Zutritt zu den zeremoniellen Veranstaltungen; sie konnten aufgefordert werden, aber nicht spontan entscheiden. Und auch was die Bildung des musikalischen Geschmacks angeht, maß der Kurfürst der Schwetzingen Sommerresidenz eine andere Rolle bei. Die höfische Musik, allem voran die Oper – das war in ganz Europa, mit Ausnahme Frankreichs, italienische Opera seria – das galt auch für Mannheim, wo der Hof jedes Jahr eine neue italienische Oper für den Namenstag des Kurfürsten in Auftrag gab. In Schwetzingen galten andere Regeln. Hier konnte das kurfürstliche Paar seiner Neugier auf alles freien Lauf lassen, was sich in Europa Oper nannte. Und hier konnte der Kurfürst seine Ideen von guter Musik jenseits der zeremoniellen Verpflichtungen umsetzen. Dass so viele Fürsten seiner Zeit, neben Carl Theodor zum Beispiel auch Friedrich II. von Preußen, gerade die Traversflöte so bevorzugten, hat wohl nicht nur einen musikalischen, sondern möglicherweise auch einen gesellschaftlichen Grund. Lange Zeit war die Flöte unter den Adligen verpönt gewesen. Zum einen wurde seit Platon der Bläserklang mit der unzivilisierten Natur assoziiert, die Saiteninstrumente dagegen mit der Zivilisation. Und zum anderen galt der Akt des Flötenblasens als hässlich, seit die Göttin Athene das Instrument nach einem Blick in den Spiegel einer Pfütze entsetzt weggeworfen und es den Satyrn überlassen hatte. Die Traversflöte war darüber hinaus ein leises, im Klang wenig pompöses, eher intimes Instrument. Sie eignete sich wenig für offizielle Anlässe oder für klangliche Pracht. Wenn also ein Fürst zur Flöte griff, so bedeutete das auch ein demonstratives Bekenntnis zur Natur, zur Abkehr von höfischem Zwang, zur Privatheit, zu einem persönlichen Musikgeschmack, der weniger auf Repräsentation als auf Besinnung ausgerichtet war und in ihrer politischen Botschaft weit über die Musik selbst hinausreichte. Niemand hat das deutlicher bemerkt als Christian Friedrich Daniel Schubart:

Der Churfürst von der Pfalz lebt in seinem Paradiese Schwezingen, um Schooße seiner getreuen Unterthanen, so vergnügt, als es Fürsten seyn können, denen ihr Gewissen sagt, daß sie ihrer erhabenen Bestimmung gemäß leben. Er wird von Zeit zu Zeit von großen Fürsten besucht. Kürzlich war der Churfürst von Trier und, wie wir schon gesagt haben, der philosophische Prinz Ludwig von Würtemberg daselbst. Bey solchen Gelegenheiten sind die Lustbarkeiten nicht rauschend, sondern geschmackvoll und wohl gewählt. Kein Mensch weiß vielleicht bessern Gebrauch von seiner Zeit zu machen, als dieser erhabene Fürst. Spatziergänge in seinem Zaubergarten, Leserey in den besten Schrifften

verschiedener Sprachen, Unterhaltung mit Leuten von Geschmack, Sitte und Gelehrtsamkeit 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.<sup>16</sup>

---

16 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Deutsche Chronik*, 50. Stück, 19.9.1774, S. 395 f.

Christoph Flamm

## Pleinair-Konzert und Opernhaus

### Musikleben auf den Sommerresidenzen der Petersburger Zarenfamilie im 18. Jahrhundert

Das Musikleben an den Petersburger Sommerresidenzen der Zarenfamilie im 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, bereitet keine geringen Probleme. Diese betreffen zunächst die üblichen Schwierigkeiten faktischer Art, die sich durch fehlende Überlieferung oder schlechte Quellenbasis ergeben. Es ist zudem oft unklar, welchen Ort die Quellen überhaupt meinen, wenn von musikalischen Ereignissen im Sommer die Rede ist, denn in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts besaßen und benutzten die russischen Kaiser ja auch im Petersburger Stadtgebiet gelegene Sommerpaläste, die erst später von den ländlichen Residenzen abgelöst wurden. Da sich der russische Zaren- bzw. Kaiserhof sporadisch auch in der alten Hauptstadt Moskau aufhielt, etwa zu Krönungsfeierlichkeiten, und da die jeweiligen Herrscher samt ihrem Gefolge nicht immer nur eine, sondern mitunter mehrere Sommerresidenzen abwechselnd bewohnten, ist die geographische Streuung der kulturellen Ereignisse beträchtlich. Doch über die faktische Ebene hinaus erscheint es schwieriger und wichtiger zu fragen, inwiefern sich denn die musikalischen Aktivitäten an den Sommerresidenzen vom städtischen Hofleben in Petersburg überhaupt unterschieden haben, und was solche Unterschiede bedeuten. Vermutlich weist genau diese Frage in die Zukunft musikgeschichtlicher Forschung, denn obwohl sich in postsowjetischer Zeit eine intensive und ideologisch weniger vorbelastete Erforschung der Hofkultur des 18. Jahrhunderts entfaltet hat, steht die systematische Beschäftigung mit den Sommerresidenzen noch ziemlich am Anfang.<sup>1</sup>

Eine Hauptquelle für Informationen zum russischen Musikleben des 18. Jahrhunderts bilden nach wie vor die berühmten Berichte des in Memmingen gebürtigen Staatsrats und Universalgelehrten Jakob von Stählin.<sup>2</sup> Zudem konnten seit den grundlegenden Darstellungen

---

1 Zur russischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert allgemein siehe Jurij Keldyš (Hg.): *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 2 und 3: *XVIII vek*, Moskau 1984/85; Marina Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006 (mit ausführlicher Bibliographie).

2 Jakob von Stählin: »Zur Geschichte des Theaters in Rußland«, in: *Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Tl. 1, Riga und Mitau 1769, S. 397–432 (Kap. VIII); ders.: »Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland und Nachrichten von der Musik in Rußland«, in: *Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Tl. 2, Riga und Leipzig 1770, S. 1–192 (Kap. I und II). Ein fotomechanischer Nachdruck dieser Schriften erschien als Jakob von Stählin: *Theater, Tanz und Musik*

von Nikolaj Findejzen und Robert-Aloys Mooser<sup>3</sup> mittlerweile in größerem Umfang russische Archive und Periodika des späteren 18. Jahrhunderts ausgewertet werden: So enthält die vielbändige Enzyklopädie *Muzykal'nyj Peterburg* einen eigenen, überblicksartigen Artikel über die Residenzen außerhalb der Hauptstadt aus der Feder der Kulturwissenschaftlerin Ira Fedorovna Petrovskaja, auf den sich die folgenden Ausführungen zu weiten Teilen stützen.<sup>4</sup> Dieser Artikel beginnt mit dem Hinweis, dass die höfische Musikpflege auf den Petersburger Sommersitzen im 18. Jahrhundert mehr oder weniger dem hauptstädtischen Muster entsprach, nur dass die Musik hier auf dem Land einen noch größeren Platz einnahm. War die Musikpflege auf den Sommersitzen also eine De-luxe-Version der städtischen Hofmusik? War ihr Mehrwert quantitativer oder qualitativer Art, oder handelte es sich sogar um Extravaganzen, die in der Stadt keinen Platz hatten? Dieser Beitrag möchte und kann keine umfassende Rekonstruktion anstreben (etliche weitere Details finden sich im genannten Artikel von Ira Petrovskaja), er will stattdessen eine vorsichtige Antwort auf solche allgemeineren Fragen in den Raum stellen.

Als grundlegende Vorbemerkung wäre festzuhalten, dass erst im 18. Jahrhundert überhaupt eine wahrnehmbare Musikpflege am Hof entstand: Vor Peter dem Großen war das Privatleben der Zarenfamilie hermetisch abgeschottet. Erst durch den Wunsch nach Übernahme der westlichen Hofsitte kam es zu einer immer weiter gehenden Ritualisierung des Hoflebens, das einen halböffentlichen Raum schuf und zugleich tief in den öffentlichen Raum hineinragte. Erst für die Inszenierung dieses neuen Hoflebens war Musik von zentraler Bedeutung, und zwar erstmals weltliche Musik. Zuvor hatte über Jahrhunderte der Kirchengesang die wichtigste Rolle gespielt, der übrigens in Form einer privaten Sängerkapelle weiterhin Bestandteil des Hofalltags blieb. Eine gewisse Rolle kam auch traditioneller Tanz- und Spielmusik zu, die sich bei Peter dem Großen, Anna und Elisabeth noch als gleichsam privates Vergnügen parallel zu den neuen öffentlichen Musizierformen hielt, also immerhin bis weit in die Mitte

---

*in Rußland*, hg. und kommentiert von Ernst Stöckl, Leipzig 1982. Als Zitierweise hat sich die Nennung von Kapitelnummer (VIII, I und II) nebst Seitenzahl eingebürgert. Nicht zuletzt wegen der Kommentare erwähnenswert ist auch die jüngste russische Übersetzung *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka*, hg. von Konstantin Malinovskij, Moskau 1990.

3 Nikolaj Findejzen: *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca XVIII veka*, 2 Bde., Moskau/Leningrad 1928/29; Robert-Aloys Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, 3 Bde., Genf 1948–1951.

4 Ira F. Petrovskaja: »Zagorodnye rezidencii«, in: *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, hg. von Anna L. Porfir'eva, Bd. I: *XVIII vek*, Tl. 1: A–I, S. 385–395. Die von der Autorin ausgewerteten Quellen stammen unter anderem aus dem Russischen Staatsarchiv alter Akten (RGADA) in Moskau, aus dem Russischen Staatlichen Historischen Archiv (RGIA) in St. Petersburg sowie aus der Hofchronik *Kamerfur'erskie žurnaly*.

des 18. Jahrhunderts, zum Beispiel in Form von Instrumentalspiel auf traditionellen Instrumenten wie Gusli oder Bandura. Letztmals zum *Kammerguslist* ernannt wurde im Todesjahr von Elisabeth 1761 Vasilij Trutovskij, der in der Regierungszeit Katharinas die erste Anthologie russischer Volkslieder mit Melodien publizieren sollte.<sup>5</sup> Insofern ist die Beschäftigung mit folkloristischen Instrumenten und folkloristischem Repertoire eine keineswegs periphere, sondern wichtige kulturpolitische Entscheidung mit erheblichen musikgeschichtlichen Folgen gewesen. Doch verwandelte sich das anfängliche höfische Plaisir in eine ernsthaft betriebene Mission, und die folkloristischen Vergnügungen gerieten innerhalb der höfischen Unterhaltung zunehmend ins Hintertreffen gegenüber den europäischen Musikimporten und den Formen ihrer russischen Aneignung, insbesondere auf dem Gebiet der komischen Oper. Vor diesem Hintergrund boten die Sommerresidenzen, selbst eine Peripherie darstellend, offensichtlich weiterhin ein passendes Refugium für die Pflege autochthoner Tanz- und Musiktraditionen. Im Juli 1759 etwa erwähnt die Petersburger Hofchronik fünf russisch tanzende und singende Mädchen in Peterhof sowie wenige Tage später Bauern und Bäuerinnen aus der Umgebung, die »in ihrer Kleidung [...] tanzten und Lieder auf Russisch und Finnisch sangen«. <sup>6</sup> Es war gleichsam ein zweistufiger Annäherungsprozess: Der Kaiserhof drang mit seinen Sommerresidenzen in den ländlichen Raum vor, um dann ländliche Sitten – auch und gerade in Form von Musik und Tanz – in den höfischen Mikrokosmos zu integrieren, der dadurch zugleich bereichert und im Sinne der Etikette entlastet wurde.

Im Mittelpunkt der Hofkultur stand zweifellos die Ritualisierung und Stilisierung des Hoflebens nach westlichem Vorbild. Dies führte dazu, dass neben den alten kirchlichen Feiertagen neue, direkt auf das Herrscherhaus bezogene säkulare Feste hinzukamen, etwa Geburtstag, Namenstag und Krönungstag des Kaisers ebenso wie vergleichbare Feste des Thronfolgers sowie anderer Familienmitglieder. Insgesamt schwoll die Zahl der jährlichen Feiertage im 18. Jahrhundert auf über 50 an. Weitere Anlässe für Feste boten, wie überall in Europa, militärische und diplomatische Ereignisse wie Siege, Friedensschlüsse, Hochzeiten, Trauerfeiern usw. Die Ausgestaltung dieser Flut an Feiern vollzog sich je nach Ereignis in Form von Bällen, Maskeraden, Opern- und Ballettaufführungen sowie Festkantaten – aber auch Feuerwerk, Illuminationen und Paraden durften nicht fehlen.

Im Folgenden soll der Blick auf die Musikpflege in den fünf Petersburger Sommerresidenzen des 18. Jahrhunderts gerichtet werden: Peterhof, Zarskoje Selo, Oranienbaum, Pawlowsk und Gattschina.

5 Vasilij Trutovskij: *Sobranie russkich prostyč pesen s ich notami*, 4 Bde., St. Petersburg 1776–1795.

6 *Kamer-fur'erskie žurnaly*, 25. Juli 1759, zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 385.

## Peterhof

Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts ließ Peter der Große die Anlage Peterhof errichten, wo er auf halbem Weg zur Marinefestung Kronstadt Halt zu machen pflegte. In seiner Zeit war die Anlage noch nicht jenes von Fontänen und Wasserspielen überquellende »russische Versailles«, das es im Laufe des Jahrhunderts werden sollte. Dass ihn dorthin auch Musik begleitete, wissen wir, welche es war – eher nicht. Jedenfalls richtete Peter der Große, nachdem er Frankreich besucht hatte, sogenannte Assemblées ein, die dreimal wöchentlich stattfanden, sommers im Garten, also wahrscheinlich auch in Peterhof. Es handelte sich um eine Art von großem allgemeinem Empfang, bei dem Tänze, Musik, Kartenspiel, Konversation eine zwanglose Vereinigung eingingen: eine für Hofleute, Adlige und hochstehende Bürger wie etwa Kaufleute zugängliche Form gesellschaftlicher Unterhaltung, zu der Musik zwingend gehörte, aber im Hintergrund blieb. Nach dem Tod Peters des Großen kam es 1727 unter Peter II. zu einem einmaligen Versuch der Wiederbelebung dieser Assemblées, aber das »Format«, wie man heute sagen würde, hatte sich überlebt. Die Zukunft lag in exklusiveren Vergnügungen für einen kleineren und elitäreren Personenkreis, die unter den Nachfolgern als »Cour-Tage« oder später »Ermitagen« bekannt wurden.

Es war ebenfalls der nur wenige Jahre regierende Zar Peter II., der in Peterhof, wie Stählin berichtet, durch einen schlesischen Carillon-Spieler eine frühe Form von Klanginstallation errichten ließ: »Unter der kurzen Regierung dieses jungen Kaisers hat der obenerwähnte Glockenspieler Förster auf dem Kaiserl[ichen] Lustschloß zu Peterhof, im untern Garten, ein Glockenspiel von Glasglocken angelegt, so vom Wasser getrieben wird, und immer fortspielt, so lang man das Wasser-Rad laufen läßt.«<sup>7</sup> Dieses charmante Detail gibt einen weiteren Hinweis darauf, worin sich das Musikleben der Sommerresidenzen unterscheiden konnte: durch den Bezug zur umgebenden Natur, in die sich Musiker, Publikum und das klangliche Ereignis neu integrieren konnten.

Erst unter Elisabeth, also ab den 1740er Jahren, wurde Peterhof zur Hauptresidenz für die warmen Monate ausgebaut; gleich im ersten Jahr nach ihrer Krönung, 1743, verbrachte sie dort den Sommer. 1745 ließ sie im oberen Garten ein Theater errichten, dessen Bühne aus der Manege des Winterpalais übernommen wurde; dieses sogenannte »Komödienhaus« erfuhr 1764 eine Erweiterung mit Logen. Im Juli 1751 wird eine Opernaufführung in einem weiteren »neuen Theater« erwähnt,<sup>8</sup> das vermutlich eine Bühne in Monplaisir meint, dem direkt am

7 Stählin II, S. 82.

8 *Kamer-fur'erskie žurnaly*, 5. Juli 1751, zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 386.

Finnischen Meerbusen gelegenen Nebenschloss von Peterhof. Dass gerade die musischen Aspekte des Hoflebens an diesen pittoresken Nebenschauplatz direkt am Ufer verlegt wurden, lässt sich als erneuter Hinweis auf die gewünschte enge Verbindung zur Natur deuten. Belegt sind hier 1750 Aufführungen von Intermedien durch italienische Buffa-Truppen (*La preziosa ridicola* von Orlandini, *Livietta e Tracollo* von Pergolesi), ferner am 28. Juni 1758 Raupachs Oper *Alceste* zum Namenstag der Herrscherin (mit »Proben« am 25. und 27. Juni) sowie am 1. August 1760 Araiias *Mitridate* mit Ballett.<sup>9</sup>

Dies waren aber nur einzelne herausgehobene Ereignisse, die leicht die Fülle anderer, alltäglicherer musikalischer Vergnügungen vergessen lassen. Stählin berichtet, dass im Palast oft italienische Intermedien stattfanden und wenigstens einmal wöchentlich ein Konzert an den sogenannten Courtagen;<sup>10</sup> italienische Vokal- und Instrumentalmusik begleitete oder folgte den Mahlzeiten und untermalte das abendliche Kartenspiel; auf dem Balkon oder im Garten erklangen Trompeten und Hornisten mit Pauken, also vermutlich Marsch- und Jagdmusiken. Auch unter Katherina der Großen blieb das Musikleben in Peterhof üppig, doch verbrachte die kaiserliche Familie selbst nur noch knapp einen Monat dort, etwa von Ende Juni, wenn ihr Krönungstag gefeiert wurde, bis Ende Juli. Im besonders großen Stil müssen zu Katharinas Zeit die Maskeraden mit tausenden von Teilnehmern ausgefallen sein: Ein Zeitungsbericht meldet, dass am 29. Juni 1777 »aus der Stadt eine derart große Menge von Leuten angefahren kam, dass ein Großteil im Garten verblieb«;<sup>11</sup> bei diesem Maskenfest »spielte im Unteren Garten bis 4 Uhr nach Mitternacht die Regiments-, Admiralitäts- und Hornmusik«.<sup>12</sup>

Diese Hornmusik in Form ganzer Orchester verdient als russisches Spezifikum einen kurzen Exkurs. Um 1751 von dem Böhmen Jan Mareš erfunden, waren diese Hornorchester ursprünglich der Versuch, der desolaten Musikausübung des russischen Jäger-Corps unter dem neuen kaiserlichen Oberjägermeister Semën Naryškin zu neuem Glanz zu verhelfen. Die Idee, auf knapp 50 Einzelton-Instrumenten im Umfang von vier vollen chromatischen Oktaven ein gleichsam symphonisches Orchester zusammenzustellen, war ebenso skurril wie im Klangergebnis überzeugend: Kaiserin Elisabeth ließ schon 1755 an ihrem Hof ein eigenes Orchester dieser Art einrichten (unter Katharina sollten es zwei werden), zahlreiche

9 Ebd.; vgl. auch die Auflistung nachgewiesener russischer Musiktheateraufführungen und Konzerte im 18. Jahrhundert bei Keldyš (Hg.): *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 4, S. 375–415.

10 »Im Sommer, da der Hof auf dem Lustschloß Peterhof residirte, ward öfters Italienisches Intermezzo, bei der gewöhnlichen Cour aber alle Woche wenigstens einmal Kammer-Concert, mit abwechselnder Vocal- und Instrumental-Musik gehalten« (Stählin II, S. 96f.).

11 *Sanktpeterburgskie vedomosti*, 4. Juli 1777; zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 386.

12 *Kamer-fur'erskie žurnaly*, 29. Juni 1777, zit. nach: ebd.

russische Adlige zogen mit eigenen Ensembles nach.<sup>13</sup> Das damalige Repertoire hat sich anscheinend nur in kleinem Umfang in einer besonderen Notation erhalten, es handelt sich vorwiegend um Bearbeitungen von Märschen und Tanzmusik. Stählin verglich den Klang dieser vollständig reinen Töne mit dem einer Orgel,<sup>14</sup> und ganz besonders muss sich diese Art des Musizierens für Freiluftaufführungen empfohlen haben. Selbst bei abendlichen und nächtlichen Schifffahrten auf der Newa erklang das Hörnerspiel – eine Tradition, die 2010 in Petersburg zu touristischen Zwecken wiederbelebt wurde.<sup>15</sup> In den Worten Stählins: »Zu Petersburg aber, in den schwülen Sommer Abenden, läßt sich diese weitschallende Musik öfters im Gefolge einer Anzahl Hof-Schaluppen, auf dem Newa-Strom, mit besondrer Wirkung und Annehmlichkeit hören.«<sup>16</sup> Auch hier also nutzt die Musik das natürliche Ambiente als spezifischen Resonanzraum. Und schon für die Zeitgenossen war dabei der spezifische »Naturton« des Hornorchesters, also Stählins »besondere Wirkung«, vernehmlich. So ist den (schon wegen ihrer Schilderungen des Napoleonischen Feldzugs 1812 wichtigen) Memoiren der französischen Schauspielerin Louise Fusil folgende poetische Schilderung der suggestiven Wirkung der Freiluft-Hornorchester zu entnehmen: »Comment peindre cette atmosphère si pure, ce calme, ce paysage qu'on entrevoit à la lueur du crépuscule, comme à travers uns gaze légère; cette musique de cors, particulière en Russie, dont l'harmonie, qui s'entend de loin sur l'eau, semble venir du ciel.«<sup>17</sup> Besonders nachhaltig begeisterte sich Katharina die Große für diese Ensembles, mit denen sie im Sommer ihre Parks akustisch bereicherte. Belegt ist dies insbesondere für Zarskoje Selo.<sup>18</sup>

13 Zum russischen Hornorchester und seiner geographischen wie historischen Ausdehnung vgl. Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, S. 56–61 (»Semen Naryshkin and Russian Horn Music«), sowie L. M. Butir: »Rogovaja muzyka ili rogovoj orkestr«, in: *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, hg. von Anna L. Porfir'eva, Bd. I: *XVIII vek*, Tl. 3: R–Ja, S. 19–23.

14 »Wer diese neue Musik nicht gehört hat, kann sich einen Begriff von derselben machen, wenn er sich einbildet, er höre von weitem etliche große Kirchen-Orgeln, in gedacktem Tone zugleich, aber nie höher als in den untersten zwei Octaven, in einem von ferne her gedämpften und wallenden Schalle, spielen.« (Stählin II, S. 120).

15 Einen guten Eindruck von der Gestalt und dem Klang solcher Hornorchester samt Audio- und Videobeispielen bietet die zweisprachige Website des 2006 von Sergej Poljaničko gegründeten Rossijskij rogovoj orkestr / Horn Orchestra of Russia ([www.horns.ru](http://www.horns.ru)). Neben vielen modernen Transkriptionen findet sich dort auch der berühmte *Egerskij marš*, im deutschen Raum bekannt als Alter Jägermarsch, der aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt und somit als zeitgenössisch gelten kann, da sich die Hornorchester bis in die 1830er Jahre beim russischen Adel großer Beliebtheit erfreuten.

16 Stählin II, S. 122.

17 *Souvenirs d'une actrice. Mémoires de Louise Fusil 1774–1848*, édition critique par Valérie André, Paris 2006, S. 284 (Butir, *Rogovaja muzyka*, S. 23, gibt eine russische Übersetzung ohne Quellenangabe).

18 Den archivalischen Quellen zufolge war es hauptsächlich Bläser- und Hornmusik, die Katharina beim Essen und auf den abendlichen Spaziergängen im Garten begleitete; Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 389.

## Zarskoje Selo

Parallel zu Peterhof ließ Elisabeth als zweite und attraktivere Sommerresidenz im Landesinneren Zarskoje Selo ausbauen, das seit 1717 errichtet worden war und eigentlich nach einer finnischen Bezeichnung Sarskoe Selo hieß – ein noch Stählin geläufiger Name, der erst durch die dauerhafte Präsenz der Kaiserfamilie volksetymologisch verändert wurde. Elisabeth ließ dort schon 1745 einen Konzertsaal erbauen und befahl 1750 die Errichtung eines Theaters für Komödien sowie einer Bühne in ihren eigenen Gemächern. Daran, dass bereits im Dezember 1750 nachweislich Kadetten im neuen kleinen Theater spielten,<sup>19</sup> lässt sich erkennen, dass Residenzen wie Zarskoje Selo keineswegs nur für die Sommerfrische gedacht waren, sondern öfter auch in Wintermonaten bezogen wurden, etwa als der Hof den Januar und Februar 1762 dort verbrachte – ein echter Zweitwohnsitz also, unabhängig von den Jahreszeiten. Eine weitere Bühne eröffnete im eigentlich diplomatischen Zwecken gedachten Konferenzhaus, wo am 2. Juli 1756 Arais Oper *Alessandro nelle Indie* aufgeführt wurde.

Katharina die Große übernahm von Elisabeth die Bevorzugung von Zarskoje Selo als Sommersitz. Obwohl ihr Musik im ästhetischen Sinne weniger bedeutet haben mag als ihrer Vorgängerin, ausgenommen vielleicht die komische Oper, baute sie die Hofmusik als zentrales Element der Repräsentation doch konsequent weiter aus. Unter ihrer Regentschaft wurde Traëtta von Paisiello (1776–1782) als Hofkapellmeister abgelöst, der die Opera buffa zur Hauptgattung des russischen Hoftheaters machte – was sie angesichts des Desinteresses an der Seria eigentlich schon zuvor gewesen war.<sup>20</sup> Stählin überliefert einen turnusmäßigen Wochenplan für den Winter 1764:

Sonntags, Cour

Montags, Französische Komödie

Dienstags, nichts

Mittwochs, Rußische Komödie

Donnerstags, Französische Oper oder Tragödie. (Man durfte hier auch en Masque erscheinen, um von daraus gleich in die Locatellische Mascarade faren zu können.)

<sup>19</sup> Ebd., S. 386.

<sup>20</sup> Zur italienischen Musik und ihren Protagonisten am russischen Hof vgl. Marina Ritzarev u. Anna Porfirieva: »The Italian Diaspora in Eighteenth-century Russia«, in: *The Eighteenth-century Diaspora of Italian Music and Musicians* (= *Speculum Musicae* 8), hg. von Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 211–253.

Freitags, Mascarade bei Hofe  
Sonnabends, nichts.<sup>21</sup>

Dies waren also die groben Umrisse der höfischen Unterhaltungsformen in der städtischen Hauptresidenz. Was aus dieser Auflistung nicht hervorgeht, sind die zusätzlichen kleineren Formen wie Tafelmusik, Instrumental- und Gesangsdarbietungen. Das betraf auch den Alltag in Zarskoje Selo, der unter Katharina seine Blütezeit erlebte: Die Tafelmusik im Schloss wurde bald von Bläsern, bald von italienischen Instrumentalisten ausgeführt, Klarinetten spielten im Marmorsaal, und das Kartenspiel begleitete kein Geringerer als der Hofkapellmeister Paisiello auf dem Cembalo. Als Glanzlichter wurden größere Theateraufführungen gesetzt, für die man, so scheint es, immer neue Bühnen sowohl in den Hauptgebäuden der Schlossanlage als auch in eigens gebauten Holztheatern errichtete. Im August 1772 erklang im Theaterzimmer die (erste) russische komische Oper *Anjuta*, deren Komponist unbekannt und deren Musik verschollen ist, am 1. Juni 1779 die Uraufführung von Paisiellos *dramma per musica Demetrio* sowie im selben Sommer Paisiellos *commedia L'idolo cinese* von 1767 und sein *dramma giocoso Lo sposo burlato*, das bereits im Vorjahr im Petersburger Hoftheater uraufgeführt worden war.<sup>22</sup> Im gleichen Jahr ist in der Presse aber auch von einem neuerbauten Theater im oberen Garten die Rede,<sup>23</sup> wo vermutlich in den folgenden Jahren komische Opern aufgeführt wurden, darunter Werke von Sokolovskij, Paisiello und Paškevič, sowie Ballette, diese entweder gemeinsam mit solchen Opern oder aber separat. 1782 ließ Katharina in Zarskoje Selo einen Tempel der Freundschaft errichten, der später die Bezeichnung »Konzertsaal« erhielt. 1786 erklärte sie die Theater von Peterhof und Zarskoje Selo ebenso wie das der Ermitage für unabhängig von den öffentlichen Theatern, sie gewährte ihnen damit eigenes technisches Personal.

Die Quellen malen aber abseits der Bühnenwerke wiederum das Bild einer besonders bunten Musikpflege speziell im Freien. Zur erwähnten Vorliebe der Kaiserin Katharina für die Hornorchester gehört auch deren Positionierung in der Parklandschaft: Im Mai 1795 spielten die Hörner nachweislich »im Garten auf dem Hügelchen«.<sup>24</sup> Auch andere musikalische

21 Stählin VIII, S. 423.

22 Die Aufführung von *Lo sposo burlato* ist weder im Verzeichnis von Keldyš, *Istorija russkoj muzyki*, noch bei Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, aufgeführt, findet sich aber bei Francesco Paolo Russo: »Paisiello, Giovanni«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 1569–1579, hier Sp. 1574.

23 Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 386.

24 Ebd., S. 389.

Aktivitäten wurden räumlich disponiert. Für den Sommer 1779 wird unter anderem berichtet, dass bei Spaziergängen im Garten Bläser spielten, dass Hornorchester gezielt und mit großem Effekt an bestimmten Stellen des Parks aufgestellt wurden, dass Jägerhornmusik auf der Insel erklang und italienische Musik in der sogenannten Grotte, einem kleinen Palast am Ufer des Sees.<sup>25</sup> Solche in die Parklandschaft und ihre Architektur integrierten musikalischen Ereignisse, die den Naturraum wie Klangobjekte auskleideten, hatte die Hauptstadt bei all ihrer Pracht nicht zu bieten.

## Oranienbaum

Wie Peterhof direkt an der Ostsee lag Oranienbaum, das seit Peter dem Großen mehrfach in verschiedenen Händen gewesen war. Kulturell schlug seine Stunde erst ab 1743, als Elisabeth es ihrem Neffen Großfürst Peter Fjodorowitsch schenkte, dem späteren Kaiser Peter III. und Gatten der zukünftigen Kaiserin Katherina, die ihn bekanntlich rasch aus dem Weg räumte. Der Großfürst wurde von seinem späteren Bibliothekar Stählin erzogen und war musikalisch wohl versierter als alle anderen russischen Herrscher des 18. Jahrhunderts: er spielte selbst Geige und mischte sich mit ihr auch unter die Hofmusiker. Stählin berichtet diplomatisch von den geigerischen Qualitäten seines Zöglings: »Dieser Herr hatte zum Zeitvertreib von einigen Italienern so viel Violin spielen gelernt, daß er eine Sinfonie, Ritornellen zu Italienischen Arien etc. mitspielen konnte. Und weil, wenn er auch zuweilen falsch griff, oder über eine schwere Stelle wegrutschte, seine Italiener doch immer einmal darzwischen zu rufen pflegten: *bravo, Altezza, bravo!* so glaubte er bei seinem durchdringenden Bogenstrich endlich selbst, er spiele mit so viel Richtigkeit und Schönheit, als er wirklich Geschmack in der Musik besaß.«<sup>26</sup> Für die Anstellung von Musikern und Sängern gab Peter Fjodorowitsch große Summen aus, Vincenzo Manfredini war ab Mitte der 1750er Jahre sein Kapellmeister in Oranienbaum und wurde nach der Thronbesteigung Leiter der italienischen Oper in Petersburg. Der Großfürst ließ 1750 im großen Saal des Schlosses Oranienbaum eine Bühne errichten und dort Intermedien auf-führen, 1756 folgte Stählin zufolge ein veritables Opernhaus nach Plänen des Hofarchitekten Rinaldi,<sup>27</sup> doch bereitet die Zuordnung dieses Gebäudes heute Schwierigkeiten. »A. 1757 ward die erste vollständige Oper, Alessandro nelle Indie, nach Araia Composition, und nachmals

25 Ebd.

26 Stählin II, S. 107 f.

27 »Aus dieser kleinen Schaubühne entstand nachmals, als das Großfürstliche Orchester immer stärker angewachsen war, 1756. ein sehr geraumes Opernhaus, so der Großfürst durch den geschickten Baumeister, Rinaldi aus Rom, daselbst nach dem neusten Italienischen Geschmack anlegen lassen« (Stählin II, S. 110).

alle Jahre eine neue von dem Großfürstl. Kapellmeister Manfredini, aufgeführt«. <sup>28</sup> Belegt ist zumindest 1760 eine Aufführung von Manfredinis Opera seria *Semiramide riconosciuta*. 1757 erklang am Namenstag des Großfürsten die Chorkantate *Urania vaticinante* des Kammerkapellmeisters Araia, 1759 Arais Oper *Alessandro nelle Indie* mit Maksim Berezovskij in der Hauptrolle; Calzevaro wurde als Ballettmeister verpflichtet, er inszenierte in Oranienbaum die heroische Ballett-Pantomime *Prométhée et Pandore* von Joseph Starzer im August 1761. <sup>29</sup>

Aber all das ist wiederum Hochkultur, also nur derjenige Ausschnitt musikalischer Vergnügungen, der wegen Aufwand und Renommé der schriftlichen Erinnerung für wert befunden wurde. Um zu verstehen, welche Lustbarkeiten unterhalb dieser Kategorie an Orten wie Oranienbaum stattgefunden haben, ist man auf Glücksfälle wie das Tagebuch eines gewissen Gabriel Misere angewiesen, hinter dem sich möglicherweise kein anderer als Stählin verbirgt. Im April 1761 heißt es dort:

10. April. Großes Abendessen, Tafel im Saal mit Musik und Kannonade. Illumination im Garten und am großen Schloss. Nach dem Essen wurde Pfeife geraucht bei Militärmusik. Verköstigung der Musiker zur Erholung. Herrliches Wetter sogar bis Mitternacht.

13. April. Große Tafel für Mittag- und Abendessen. Abends Musik. Nach dem Essen Pfeife bei Fürst Menschikow.

14. April. Morgens in der Kirche. Großes Mittagessen mit Hofmusik. Nach dem Mittagessen fuhr die Großfürstin im kleinen Schlitten spazieren. Der Großfürst besuchte die Stallungen.

15. April. Morgens auf der Jagd nach Wild im Wald. Von dort zu Fuß zum Bauernhof der Großfürstin, wo sie ein prächtiges Mittagessen servierte mit der Liebenswürdigkeit einer Hausherrin. Vor dem Mittagessen herrschte eine ungewöhnliche Heiterkeit bei Seiner Kaiserlichen Hoheit und der ganzen Kompanie. Tanzball im kleinen Zimmer und keine andere Musik als die menschliche Stimme, mit einem Hut in der Hand anstelle einer Geige und einem Säbel anstelle eines Bogens. Abends kehrte die Großfürstin nach Oranienbaum zurück, wo Eisberge standen und die Gesellschaft sich mit dem Spielen von *barry* beschäftigte.

---

28 Stählin II, S. 110.

29 Zu den deutschen Beiträgen zum Musiktheater siehe speziell Denis Lomtev: *Deutsches Musiktheater in Russland*, Lage-Hörste 2003.

17. April. Abends gewöhnliche Versammlung und Konzert (Feuerwerk). Nach dem Abendessen Pfeife bei Kammerherr B., kleines Feuerwerk.<sup>30</sup>

Misere war wie sein Vorgänger Stählin, wenn sie nicht ein und dieselbe Person sein sollten,<sup>31</sup> für die Feuerwerke am Hofe zuständig; vielleicht verdanken wir nur diesem Umstand, dass diese überhaupt erwähnt sind. Was aus diesen Notizen jedenfalls plastisch hervorgeht, ist die große Menge an Musik, die nicht den üblichen Kunstformen entsprach, etwa gesungene Tanzmusik – und selbst Kanonnaden und Feuerwerk bildeten akustische Open-Air-Ereignisse eigener Art in einer Gesamtinszenierung ländlichen Hoflebens.

## Pawlowsk

Im späten 18. Jahrhundert kam als eine weitere Alternative für die gepflegte Sommerfrische des Kaiserhofes Pawlowsk hinzu, das 1777 gegründet wurde, aber erst in den späten 1780er Jahren seine Schlossarchitektur erhielt, die dann kurz vor der Jahrhundertwende nochmals erweitert wurde. Katharina die Große hatte das Gut dem Thronfolger Paul I. geschenkt (samt seiner zweiten Gattin Sophie Dorothea Augusta von Württemberg, die den orthodoxen Namen Marija Fjodorowna annahm). Schon das Großfürstenpaar ab 1779 verbrachte das Frühjahr und den Frühsommer hier; im Juli zog der »junge Hof« der geringeren Hitze wegen nach Peterhof. Im September 1783 wird von der Errichtung eines Theaters berichtet,<sup>32</sup> es gab wohl auch im Schloss selbst eine Bühne. Das besondere der Anlage aber war ihr im englischen Stil gestalteter Landschaftsgarten von Charles Cameron, der den zuvor bestehenden Garten mit den eher bescheidenen Gebäuden Paullust und Marienthal mit einem großen Palastgebäude und palladianischen Elementen transformierte. 1793/94 errichtete man in diesem Park ein hölzernes Theater, das bis 1856 existierte. Pauls Hofkomponist war Dmitrij Bortnjanskij (der Nachfolger Paisiellos), verantwortlich zugleich für die musikalische Unterweisung von Marija Fjodorowna sowie eines um sie gescharten Zirkels adliger Dilettanten, unter deren Mitwirkung in Pawlowsk seine eigenen opéras-comiques *La Fête du seigneur* (Juni 1786, zuvor

30 Gabriel Misere: »Dnevnik«, in: *Russkij archiv* 2, 1911, Nr. 5, S. 15f.; hier zit. nach dem Abdruck bei Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, S. 67, Anm. 3.

31 Diese Vermutung äußerte aufgrund von Textvergleichen der Stählin-Übersetzer Konstantin Malinovskij gegenüber Marina Ritzarev; ebd., S. 66, Anm. 1.

32 Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 391.

in Gattschina), *Le Faucon* (Oktober 1786?, zuvor in Gattschina geprobt) sowie *Le Fils rival ou La moderne Stratonice* (11. Oktober 1787) aufgeführt wurden; das Opernorchester umfasste immerhin 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, Pauken und Streichquintett.<sup>33</sup> Am 29. Juni 1794 trat die französische Hofoperntroupe mit Grétrys *Richard Cœur-de-lion* auf, am 15. August 1799 mit Monsignys *Rose et Colas*.

Unterhalb dieser obersten Ebene von Musikpflege gab es, wie nicht anders zu erwarten, auch in Pawlowsk ein breites Spektrum an musikalischer Delektion; es wird berichtet, dass im Sommer »jeden Abend Dorffeste, Fahrten, Theateraufführungen, Improvisationen, verschiedene Überraschungen, Bälle und Konzerte«<sup>34</sup> stattfanden. Im August 1799 spielten Hofkavaliere in der Voliere zum Vesper eine Serenade »aus verschiedenen Theateraufführungen«,<sup>35</sup> also wohl ein Potpourri volkstümlicher Opernmelodien. Auch Spaziergänge am Wasser wurden von Musik begleitet, wohl meist von Bläsern.

## Gattschina

Abwechselnd mit Pawlowsk, vorwiegend im Spätsommer und Herbst, residierte Paul I. in Gattschina, das 1783 ebenfalls in seinen Besitz gefallen war und eine ähnliche englische Gartenanlage erhielt. Mit dem Thronfolger wechselten auch die Operaufführungen zwischen Gattschina und Pawlowsk hin und her. Ab 1784 gab es an beiden Orten Singspiele der deutschen Hoftruppe, die allem Anschein nach wenig Interesse erweckten.<sup>36</sup> Dagegen entwickelten sich mit besonderer Intensität Aufführungen adliger Amateure, an denen auch hochstehende Aristokraten wie Fürst Dolgorukov teilnahmen. 1785 ließ Paul I. im westlichen Teil des ersten Stocks des sogenannten Arsenalns ein Theater errichten, das trotz seiner räumlichen Enge (die erste Stuhldreie stieß geradezu an die schmale Bühne) zehn Jahre lang das Zentrum der höfischen Vergnügungen bildete. In Gattschina wurden auch die erwähnten Opern von Bortnjanskij aufgeführt: am 29. Juni 1786, Pauls Namenstag, *La Fête du seigneur*, sowie am 11. Oktober 1786 *Le Faucon*. Der für diese Aufführungen gebildete adlige Musikzirkel brachte

33 Ebd. (mit Angabe der hs. Quelle).

34 Ebd.

35 Ebd.; Petrovskaja spricht von »derevenskie temy«, also ländlichen Themen.

36 Die folgenden Informationen zu den Amateuraufführungen stützen sich auf die grundlegende Darstellung bei Anton A. Anan'ev: »Zdes' velika ochota do spektaklej, odni repeticii i pokazy...« in: »Muzyka vse vremja procvetala...« *Muzykal'naja žizn' imperatorskich teatrov. Materialy naučnoj-praktičeskoj konferencii Gatčina 22–23 oktjabra 2015*, hg. von Svetlana A. Astachovskaja u. Elena V. Minkina, St. Petersburg 2015, S. 15–25.

im Zeitraum von Oktober 1786 bis Oktober 1787 auch mehrere französische opéras-comiques zur Aufführung: Monsignys *Le Déserteur* und *Rose et Colas*, Grétrys *La Rosière de Salency* und Daleyracs *Nina, ou La Folle par amour*.

Geradezu explosionsartig erweiterte sich das Opernleben in Gattschina ab 1797/98, als der Ort wie Pawlowsk auch in den Rang einer Stadt erhoben wurde und die beiden dortigen Theater gemeinsam mit dem von Peterhof eine Sonderzahlung von mehr als 7100 Rubel zusätzlich zum jährlichen Etat erhielten.<sup>37</sup> Das Operntheater war bereits 1795/96 umgebaut worden, es besaß nun einen halbkreisförmigen Balkon auf Säulen und vier Logen, fasste 500 Zuschauer und verfügte über eine vollständige Bühnenmaschinerie. Anstelle der früheren Liebhaberaufführungen wurde das Theater nun von professionellen französischen, italienischen und russischen Truppen bespielt. Dank der Berichterstattung im *Kamer-fur'erskij ceremonial'nyj žurnal* (das um 1900 im Druck veröffentlicht wurde) lässt sich ein nahezu vollständiges Bild der aufgeführten Werke und Beteiligten rekonstruieren, auch wenn manche französischen Titel und Namen von den Schreibern so verballhornt wurden, dass eine Identifizierung nicht möglich ist.<sup>38</sup> Am 15. Oktober 1797 wurde Anfossis opera seria *Zenobia in Palmira* aufgeführt, zudem Ballette, französische Komödien mit Balletteinlagen, manchmal sogar Opern in russischer Übersetzung wie Paisiellos *Nina o sia La pazza per amore* als *Nina ili Ot ljubvi sumasšedšaja* am 7. September und zwei Tage später *Rinaldo d'Asti* von Astarit(t)a, der seit 1785 in Russland tätig gewesen war und seit kurzem eine neue Opernkompanie für die kaiserlichen Theater leitete. Die lange Liste von Bühnenwerken, die allein zwischen August und Dezember 1799 in Anwesenheit des Zaren und seiner Gattin gespielt wurden,<sup>39</sup> umfasst Opern von Grétry, Lemoine, Dalayrac, Monsigny, Sarti, Pierre Antoine Dominique Della Maria und Cimarosas *Il matrimonio segreto*, ferner Ballette derselben Komponisten wie auch von Sacchini und Dezède. Inwiefern hier auf dem Land die Opernbegeisterung der Petersburger Oberschicht noch übertroffen wurde, und ob sich das Repertoire von dem in der Hauptstadt selbst unterschied (wenn überhaupt, dann jedenfalls nicht signifikant), sind noch offene Fragen. Angesichts der Fülle und Dichte des Kulturprogramms in Gattschina kann man sich

37 Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 391 (mit Angabe der Archivquelle).

38 Eine ausführliche Darstellung des Opernlebens in Gattschina in der Regierungszeit von Paul I. bietet Anton A. Anan'ev: »Predstavlenija v Gatčinskom dvorcovom teatre v carstvovanie imperatore Pavla I«, in: »*Muzyka vse vremja procvetala...*«, S. 26–39.

39 Siehe die detaillierte Aufzählung von Opern und Balletten bei Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 392f. (einzeln genannt werden insgesamt 23 Operaufführungen von August bis Dezember 1799 und 19 Ballettaufführungen zwischen Oktober 1799 und Oktober 1800). In der weniger vollständigen Liste bei Keldyš, *Istorija russkoj muzyki*, finden sich teilweise noch andere Werke genannt. Laut Ira Petrovskaja sind in den Hofchroniken oftmals keine Titel oder Autoren genannt, nur das Genre der Bühnenwerke.

aber nicht vorstellen, wann und warum ein junger Herrscher überhaupt noch in die Stadt hätte zurückkehren sollen.

Neben all den Bühnenwerken gab es auch in Gattschina weniger deutlich rekonstruierbare Konzerte und Bälle. So ist für den 18. Oktober 1797 ein großes Konzert nachgewiesen, an dem gemeinsam mit den Hofmusikern alle Großfürsten mit Söhnen und Töchtern teilnahmen sowie hohe Adlige wie Šeremetev und Viel'gorskij (Wielhorsky).<sup>40</sup> Noch immer fanden großangelegte Maskeraden statt, an denen teilzunehmen die Petersburger Höflinge und Kaufmänner sogar amtlich verpflichtet waren: Die Polizei erstellte nicht nur Namenslisten der Angereisten, sondern auch jener, die »aus schwerwiegenden Gründen« fernblieben.<sup>41</sup> Da mag sich ganz am Ende des 18. Jahrhunderts hinter aller bukolischen Landlust auch mancher Landfrust versteckt haben.

Kehren wir abschließend zur eingangs gestellten Frage zurück: War die Musikpflege auf den Petersburger Sommersitzen eine De-luxe-Version der städtischen Hofmusik? Vermutlich ja. Es kommt allerdings darauf an, wie man diesen Luxus definiert – nämlich entgegen dem üblichen Verständnis. Das in finanzieller Hinsicht Luxuriöse und Prestigeträchtige, also die Aufführungen von italienischen, französischen und schließlich auch ersten russischen Bühnenwerken, ebenso die »musique d'ameublement« beim Tafeln oder Kartenspielen, für die man sündhaft teure internationale Virtuosen und Kapellmeister zur Hintergrundberieselung einsetzte – all das entsprach dem höfischen Geschmack und den höfischen Gepflogenheiten, wie sie auch in Petersburg selbst anzutreffen waren. Der Luxus aber, den sich die Herrscher auf den Sommerresidenzen darüber hinaus erlauben konnten, war der Luxus des Rückzugs von eben diesen Sitten – wohl nicht der Ausbruch aus dem Korsett der Hofetikette, aber doch das Lockern seiner Bänder, auch auf dem Gebiet der Musik. Hier, insbesondere im Außenbereich der Schlossanlagen, staffierte sich jeder Herrscher sein eigenes kleines Arkadien aus, in dem das Musikalische gleitend in eine allgemeine Festkultur überging und diese wiederum gleitend mit der umgebenden Natur zu verschmelzen trachtete. Wie die künstlichen Wasserspiele, Bachläufe, Inseln und Grotten, so umgab die Sommerresidenzen auch eine akustische Landschaft, in der sich verschiedenste Klangkörper gleichsam experimentell verteilen konnten. Vom wassergetriebenen Glockenspiel über die Bläsermusik bei Spaziergängen bis zur Opernbühne am Meeresufer zieht sich ein roter Faden, der durch die Symbiose von Musik

---

40 Ebd., S. 392.

41 *Russkaja starina* 1888, Nr. 3, S. 734; zit. nach: Petrovskaja, *Zagorodnye rezidencii*, S. 392.

und Natur die Entfernung vom städtischen Raum betont und damit zugleich die Sehnsucht nach einer Rückkehr in eine weniger denaturalisierte Kultur. Jacob von Stählin hat das wohl instinktiv gespürt, als er zu erklären versuchte, warum Katherina die Große als exzellente Tänzerin auch und gerade den russischen Volkstanz pflegte: »Denn ob er gleich [...] fast nur bei dem gemeinen Volke in Rußland allgemein geblieben; so mögen ihn doch auch die Vornehmen gerne sehen, und öfters auch mit Vergnügen selbst bei besondern Lustbarkeiten tanzen: wie wol nur so neben bei, gleichsam zum Spaß, und vielleicht auch zum Andenken der alten Landesgebräuche, der Landlust, und der unschuldigen Fröhlichkeiten ihrer Voreltern«. <sup>42</sup>

---

42 Stählin I, S. 9.



## Aranjuez und der harmonische Staat

Die Regierungszeit Fernandos VI., der seinem Vater am 9. Juli 1746 auf den Thron folgte, bedeutete für Spanien das Ende des seit dem Beginn des Jahrhunderts andauernden Kampfes um Italien, der 1741 im Gefolge des Österreichischen Erbfolgekrieges wieder aufgeflammt war.<sup>1</sup> Dabei gab Fernando keineswegs die von seinem Vater stets mit größter Priorität verfochtenen Ziele auf und hielt ebenso wie seine Stiefmutter Isabel Farnesio an der Sicherung des Königreichs Neapel für seinen Halbbruder Carlos und der Rückgewinnung des Herzogtums von Parma und Piacenza für den Infanten Felipe fest.<sup>2</sup> Er nutzte jedoch die Möglichkeit einer Neuorientierung der spanischen Politik, die sich mit dem Erreichen dieser Ziele im Frieden von Aachen (1748) und ihrer endgültigen Festschreibung im Vertrag von Aranjuez zwischen Spanien, Savoyen und Österreich (1752) bot. Diese Verträge revidierten erstmals auch *de jure* die im Frieden von Utrecht (1713) festgeschriebene Machtverteilung in Italien und machten so den Weg frei für eine Annäherung Spaniens an England und Österreich. Damit war der Grund gelegt für zwei Eckpfeiler der in ihrer Bedeutung oft unterschätzten Regierungszeit Fernandos VI.: eine Außenpolitik der ›aktiven Neutralität‹ und eine stärkere Konzentration der Politik auf die iberische Halbinsel und Hispanoamerika.<sup>3</sup> Spanien hatte sich im Kampf um Italien wieder zu einer europäischen Macht entwickelt. Nun schien es an der Zeit, diesen Machtfaktor durch eine aktive Bündnispolitik diplomatisch zu nutzen und so aus dem Schatten Frankreichs zu treten, für das trotz aller Familienbande die spanischen Interessen immer von untergeordneter Bedeutung geblieben waren. Diese vorsichtige Außenpolitik, die jede militärische Konfrontation vermied, war nicht zuletzt die Grundlage für einen wirtschaftlichen Aufschwung, der die Ordnung der Staatsfinanzen und wichtige Reformen im Inneren ermöglichte.<sup>4</sup>

---

1 Vgl. Luis Miguel Enciso Recio u. a.: *Los Borbones en el siglo XVIII (1700–1808)* (= *Historia de España* 10), Madrid 1991, S. 551 ff.

2 Ebd., S. 572 ff.

3 »Si Felipe V había puesto énfasis en Italia, Fernando VI tendrá otros puntos de vista. A su juicio, había que ocuparse de Italia sólo para mantener el *statu quo* y asegurar a los dos Infantes el tranquilo disfrute de los Estados adquiridos a tan elevado precio. En cambio, la política de reconstitución nacional y las Indias pasarían a primer plano. La paz de Aquisgrán era, para el Rey, indispensable para emprender la reconstrucción interior. Condicionado por esa convicción, practicará una política de paz y neutralidad« (ebd., S. 586).

4 Der französische Botschafter Marquis d'Argenson notierte in seinen Aufzeichnungen: »Les intérêts d'Espagne sont aujourd'hui de s'occuper à améliorer le dedans, à réparer les brèches que lui a faites

Ein erkennbares Zeichen dieser Neuordnung und ›Selbstbesinnung‹ war die auch im europäischen Vergleich auffallende Blütezeit, die die italienische Oper unter demselben Monarchen erlebte. Bereits 1746 wurde Farinelli über seine bisherige Anstellung als »Criado familiar« des Königs hinaus zum Leiter der höfischen Feste und Divertissements ernannt.<sup>5</sup> Für die Verwaltung der Finanzen, über die er frei verfügen konnte, wurden ihm drei hochrangige Beamte der Staatsverwaltung zur Seite gestellt. Minutiös legte Farinelli die Behandlung und Unterstützung fest, die jedem Sänger vom Tag seiner Ankunft an zuteil werden sollte.

Da die Königinwitwe seit Juli 1747 im Palast von La Granja (San Ildefonso) lebte, wohin Fernando VI. seine Stiefmutter nach andauernden Intrigen gegen ihn und seine Gemahlin verbannt hatte,<sup>6</sup> wurde der jährliche Aufenthalt des Hofes in Aranjuez über das Frühjahr hinaus bis in den Sommer, in dem der Hof sonst in San Ildefonso residierte, verlängert. Während Felipe V. sich am liebsten in La Granja aufgehalten hatte, wurde nun Aranjuez zum bevorzugten Aufenthaltsort des Königspaares und erlebte eine weitgehende Umgestaltung und Erweiterung. Inmitten der monotonen und kargen Landschaft der neukastilischen Meseta wurden das Schloss und die schon von Felipe II. angelegten Parkanlagen mit Wäldern, Nutzgärten, Alleen, einer Porzellanmanufaktur und sogar einer planmäßig angelegten kleinen Stadt mit Kirche, Krankenhaus und Unterkünften für die ausländischen Botschafter erweitert. Schloss, Stadt und Natur sollten eine aufeinander bezogene und von den königlichen Gemächern überschaubare Einheit bilden.<sup>7</sup>

---

l'ambition vaine des conquêtes au dehors, de garder bien ses colonies, d'étendre son commerce« (René Louis de Voyer de Paulmy d'Argenson: *Journal et mémoires*, 9 Bde., hg. von E[dme] J[acquies] B[enoît] Rathery, Paris 1859–1867, Bd. 5, S. 21).

5 Vgl. *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, hg. von Consolación Morales Borrero, Madrid 1987, S. 12 ff.

6 D'Argenson berichtet: »Le nouveau roi commença par la conduite la plus courageuse et la plus évangélique en rendant le bien pour le mal à la reine douairière. Il est innombrable ce qu'il en a reçu de maux presque depuis sa naissance [...]. C'est elle qui a fait répandre que la reine aujourd'hui régnante aimait l'eunuque Farinelli et quelques privautés particulières ont donné cours à cette horrible calomnie« (*Journal et mémoires* [wie Anm. 4], Bd. 5, S. 18).

7 Vgl. A. Anguiano de Miguel: »Intervenciones y transformaciones urbanísticas en Aranjuez: Reinado de Fernando VI«, in: *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII. Comunicaciones, congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987*, hg. von der Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid 1989, S. 43–50; R. M. Ariza Chicharro: »La transformación de Aranjuez, a mediados del siglo XVIII, de la mano de Santiago Bonavía«, in: ebd., S. 73–80; A. González Pérez: »Obras de ingeniería hidráulica en el Real Sitio de Aranjuez durante el siglo XVIII«, in: ebd., S. 307–314; G. M. Olivares u. J. L. Sancho: »Jaime Marquet y la configuración arquitectónica de Aranjuez como Sitio rural modelo de la Ilustración bajo Carlos III«, in: ebd., S. 433–442; J. L. Sancho: »Los jardines de Aranjuez bajo los primeros Borbones. Una nueva imagen: el Parterre«, in: ebd., S. 663–674.

Die Harmonie dieser kunstvoll bewässerten Oase, die neben den Parks auch Nutzgärten mit Obst- und Gemüseanbau mit einschloss, wäre jedoch unvollständig geblieben, wenn nicht auch die höfische Unterhaltung Berücksichtigung gefunden hätte. So wurde im Rahmen der Umgestaltung des Schlosses nicht nur ein neues Theater gebaut, das 1754 mit Pietro Metastasios *Azione per musica L'isola disabitata* eingeweiht wurde, sondern auch eine Flottille von fünf Schiffen – darunter eine 44 Fuß lange und mit 16 Kanonen bestückte Fregatte ›en miniature‹ –, mit denen das Königspaar in Begleitung des Hofes den am Schloss vorbeifließenden Tajo befuhr. Auf dem Flaggschiff, der *Real*, fuhren neben dem König, der Königin und Farinelli auch acht Musiker, die sich mit fünfzehn weiteren Instrumentalisten auf der Fregatte *San Fernando y Santa Bárbara* abwechselten. Gelegentlich sang sogar Farinelli selbst, wozu das Rudern ausdrücklich eingestellt werden musste.<sup>8</sup> Wenn das Drama per musica in vieler Hinsicht ein Spiegelbild des absolutistischen Staates war, so wurde hier das Hofleben selbst zur Szene, zum ›Musiktheater‹. Die Wirklichkeit und ihre Idealisierung verschmolzen zu einem andauernden Fest, Oper und Hofleben gingen beinahe nahtlos ineinander über. Wie planmäßig all dieses inszeniert wurde, lässt eine Art Denkschrift erkennen, die Farinelli 1758 für das Königspaar verfasste und in der gleichberechtigt nebeneinander Rechenschaft abgelegt ist über die Aufführungen von Opern und Serenaden im Theater des Buen Retiro seit 1747 wie über die Vergnügungen des Hoflebens in Aranjuez.<sup>9</sup> Als ob es sich um dasselbe handelte – und offensichtlich entsprach dies dem Selbstverständnis des Hofes –, war Farinelli mit allen Aspekten dieser »Fiestas Reales« gleichermaßen betraut und leitete alles mit gleicher Perfektion. In welchem Maße diese musikalische Verklärung des Hofes (im doppelten Sinne) virtuell den gesamten Staat umfasste, macht das Frontispiz des genannten Manuskripts deutlich. Der Titel umfasst ausdrücklich sowohl die im Theater des Buen Retiro zur Aufführung gebrachten »funciones« als auch die »diversiones« während des regelmäßigen Aufenthaltes des Hofes in Aranjuez: *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en el desde el año de 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, segun se expresa en este Primer Libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por D.<sup>o</sup> Carlos Broschi Farinelo, Criado familiar de S.<sup>o</sup> M.<sup>o</sup> Año de 1758.* Dieses Manuskript, das also scheinbar nur von ›ephemerer‹ Vergnügungen berichtete, ist nun nicht nur eine prachtvoll ausgestattete Handschrift, sondern der Titel selbst erscheint auf dem

8 Vgl. Carlo Broschi (Farinelli): *Fiestas Reales* [*Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* (...). *Año de 1758*], mit Vorworten von Antonio Bonet Correa u. Antonio Gallego, Madrid 1991, S. 261.

9 *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* [...]. *Año de 1758*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Ein Faksimile dieses Manuskripts erschien unter dem Titel: *Carlos Broschi Farinelli. Fiestas reales*, mit Vorworten von Antonio Bonet Correa u. Antonio Gallego, Madrid 1991.

Frontispiz als eingemeißelte Inschrift einer Stele, die vor einem Landschaftshintergrund am Rande einer Straße zu stehen scheint und von allegorischen Figuren umgeben ist. Diese Stele wird überragt von einer Krone, die zwei leere Medaillons überspannt, auf denen offensichtlich die Miniaturen des Königspaares aufgemalt werden sollten.<sup>10</sup> Während die Monarchen zur Linken von einem eher missmutig blickenden geflügelten Knaben, der einen Schild in der Hand hält und von Waffen umgeben ist, flankiert sind, erhebt sich zur Rechten über Musikinstrumenten (erkennbar sind zwei Violinen und eine Trompete) und einem Notenheft die geflügelte Gestalt der *Fama*, die auf die Krone (Spaniens) zeigt und den Ruhm mit ihrer Trompete verkündet. Zu Füßen der Stele sitzt die Allegorie Spaniens, auf zwei Weltkugeln – Sinnbild der Alten und der Neuen Welt – gelehnt, daneben die heraldischen Zeichen Kastiliens (Turm) und Leóns (Löwe), ihr zu Füßen das ausgeschüttete Füllhorn, Sinnbild der Freigebigkeit (*Liberalitas*). Auf der linken Seite deutet eine Balustrade eine hinabführende Treppe an, womit die Verbindung zum Bildhintergrund hergestellt ist, der zur Linken einen Seehafen mit Schiffen, darunter am deutlichsten erkennbar ein Kriegsschiff, erkennen lässt und zur Rechten eine von Bäumen umgebene Burg, was sich im Zusammenhang mit den übrigen allegorischen Darstellungen als Sinnbild der Herrschaft über Meer und Land interpretieren lässt. Man könnte diese programmatische Umrahmung der Überschrift für eine übliche graphische Gestaltung halten, die sich möglicherweise auch in anderen, ähnlichen Manuskripten findet, wenn die Zuordnung und unmittelbare Verbindung Famas zur mit Instrumenten und Noten dargestellten Musik – was sich als Aufführung und Werk interpretieren lässt – sich nicht offensichtlich gezielt auf Titel und Inhalt des Manuskripts bezieht.<sup>11</sup> Die sinnbildliche, apothetische Umrahmung der Opernaufführungen im Buen Retiro und des inszenierten Hofes in Aranjuez lässt diese wiederum als Ausdruck des Ruhms der spanischen Krone begreifen.

10 Die Ausschmückung dieses aus dem Todesjahr der Königin datierenden Manuskripts blieb unvollendet. Der luxuriöse Einband trägt bereits das Wappen Carlos' III.

11 Die besondere Beziehung Farinellis zur allegorischen Gestalt der Fama wird auf Bildern seines Freundes Jacopo Amigoni [Amiconi] deutlich, der ebenfalls am Madrider Hof tätig war: Auf dem einen wird Farinelli von der Allegorie der Musik mit einem Lorbeerkranz gekrönt, während die über ihm schwebende Fama nachdenklich eine der beiden Trompeten betrachtet, die sie in den Händen hält, ohne sie zu spielen. Offensichtlich verstummt sie vor seiner Stimme (abgebildet in: Ralph Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Madrid 1985, S. 291). Dieses Motiv greift auch das Bild *Ferdinand VI. und Barbara de Braganza mit ihrem Hof* auf, das heute nur noch durch einen Kupferstich von Flipart aus dem Jahr 1752 bekannt ist. Auf der Musikerempore sind durch Stellung und Licht Farinelli und Scarlatti hervorgehoben, mit Noten in der Hand, während über dem König Fama wiederum zwei Trompeten in den Händen hält, ohne sie zu spielen. Offensichtlich soll auch hier wieder zum Ausdruck kommen, dass es Farinelli ist, der – hier gemeinsam mit Scarlatti – den Ruhm der spanischen Monarchie verkündet (ebd., S. 297). Wenn auf dem Frontispiz des Manuskripts Fama sich aus ›der Musik‹ erhebt, so ist damit offensichtlich zugleich auch konkret auf den Verfasser des Manuskripts angespielt.

Bedenkt man, dass in Madrid und in Aranjuez stets auch Domenico Scarlatti als Musiklehrer der Königin anwesend war und dass auch diese eine hervorragende Cembalospielerin war, so müssen insbesondere die Aufenthalte in Aranjuez fast ununterbrochen von Musik erfüllt gewesen sein. Warum Scarlatti in dem erwähnten Manuskript nicht ein einziges Mal genannt ist, obwohl er mit Farinelli offensichtlich befreundet war,<sup>12</sup> erklärt sich aus der strikten, auch etatmäßigen Trennung zwischen ›öffentlichen‹ Vergnügungen wie Opern, Serenaden und Kreuzfahrten auf dem Tajo und der ›privaten‹ Sphäre der Kammermusik, an der Scarlatti zweifellos wesentlich beteiligt war. Hierzu gehörten auch die kostbaren Cembali, die María Bárbara besaß und auf denen sie oft Farinelli begleitete. Von all dem ist in Farinellis Manuskript – selbstverständlich – keine Rede, sondern nur von jenen »funciones«, die zum öffentlichen Hofleben gehörten.

Diese bestanden vor allem in Opernaufführungen, allen voran der Werke Metastasios. Da der durchgehaltene erhabene Stil dieser Werke und insbesondere die langen Rezitative offensichtlich auch das höfische Publikum überforderten, Farinelli in die Werke seines Freundes jedoch nicht eigenmächtig eingreifen wollte – ein literatur- und musikgeschichtlich höchst bemerkenswerter Sachverhalt –, bat er Metastasio immer wieder um gekürzte Fassungen seiner Werke, eine Bitte, der dieser, wenn auch widerstrebend, schließlich nachkam.<sup>13</sup> Vier seiner Drammi per musica bearbeitete Metastasio auf diese Weise für den Madrider Hof: *Adriano in Siria*, *Didone abbandonata*, *Alessandro nell'Indie* und *Semiramide riconosciuta*. Diese vier Drammen nahm er dann mit dem Zusatz »corretto dall' autore« auch in die Pariser Ausgabe seiner *Poesie* von 1755 auf, deren sechster und siebter Band zudem noch die ursprünglichen Fassungen enthielten. Darüber hinaus verfasste Metastasio für den spanischen Hof auf Veranlassung Farinellis das Drama per musica *La Nitteti* (1756), die bereits erwähnte *Azione teatrale L'isola disabitata* (1753) und das »Componimento drammatico« *L'ape* (1756). Soweit bisher erkennbar ist, haben alle diese Werke und Bearbeitungen jedoch keinen inneren Bezug zu Spanien. Die Regierungszeit Fernandos VI. war eine Zeit der italienischen Oper, in der kaum noch Zarzuelas und spanische Opern aufgeführt wurden: Während 1747, nach Ablauf der Hoftrauer, noch zwei neue Zarzuelas und ein »Dramma harmonica« von González Martínez und Nebra zur Aufführung kamen,<sup>14</sup> wurden von 1748 an fast nur noch ältere Werke wiederaufgenommen.

12 Vgl. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, S. 100.

13 Vgl. Reinhard Wiesend: »Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 40 (1983), S. 255–275.

14 Zunächst die im vorhergehenden Kapitel erwähnte Zarzuela *Para obsequio à la deidad nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*, dann die Zarzuela *No hay perjuro sin castigo* und schließlich das »Dramma harmonica« *Antes que celos y amor la piedad llama al valor, y Achilles en Troya*.

Dabei ist es nur ein scheinbarer Widerspruch, dass sich dieser Triumph der italienischen Oper zu einem Zeitpunkt ereignete, als Spanien eine Phase politischer Selbstbesinnung erlebte. Fernando VI. war in Spanien geboren und dort aufgewachsen. Anders als sein Vater und seine Stiefmutter Isabel Farnesio brauchte er nicht gegen das Misstrauen insbesondere des spanischen Adels gegenüber dem ›Fremden‹ anzukämpfen. Als ›Spanier‹ und Widersacher seiner italienischen Stiefmutter Isabel Farnesio konnte er unbefangen eine dem spanischen Theater eigentlich wesensfremde Gattung zu einer auch im europäischen Vergleich herausragenden Blüte führen. Dabei entsprach das italienische Drama per musica keineswegs bloß der persönlichen Vorliebe des Königs, sondern erfüllte als Ausdruck höfischen Selbstbewusstseins eine wichtige, dem Frieden von Aachen (1748) verpflichtete außen- und innenpolitische Funktion: Wenn der »Poeta cesareo« des Wiener Kaiserhofes für Madrid und Aranjuez Werke schrieb und überarbeitete, die dort von den besten Sängern Europas in einer Ausstattung ausgeführt wurden, die keinen Vergleich zu scheuen brauchte, dann demonstrierte dies nicht zuletzt die Gleichwertigkeit des spanischen Hofes im europäischen ›Konzert der Mächte‹.<sup>15</sup> Diese Funktion konnte eine ›nationale‹ Gattung wie die Zarzuela nicht oder höchstens partiell erfüllen, da hier die internationale Vergleichbarkeit fehlte. Ebenso wie beispielsweise Schloss Sanssouci in Potsdam ein Stück preußische Identität darstellt, auch wenn es sich keineswegs um ein im eigentlichen Sinne ›deutsches‹ Bauwerk handelt, so war das Drama per musica Spiegel des Selbstbewusstseins der Krone »de las Españas«. Dass das Drama per musica und die Namen Metastasio und Farinelli die Vorstellung von spanischem Musiktheater des 18. Jahrhunderts nachhaltig prägten, ist ein Ergebnis der Regierungszeit Fernandos VI. und Bárbara de Braganzas. Farinellis Manuskript von 1758 zeugt nicht zuletzt von dem Versuch, die Pracht und Bedeutung dieser Form höfischer Selbstdarstellung der Nachwelt zu überliefern.<sup>16</sup>

15 Wie stark das Bewusstsein der Rivalität gerade auch das Verhältnis zum Wiener Hof beherrschte, lässt die Tatsache erkennen, dass weder im Frieden von Aachen noch im Vertrag von Aranjuez eine Einigung darüber erzielt werden konnte, welchem von beiden Monarchen die seit dem Tod Carlos' II. geteilte Großmeisterwürde im Orden vom goldenen Vlies rechtmäßig zustehe. Diese Frage wurde ausdrücklich ausgeklammert und einer ›späteren Einigung‹ vorbehalten, so dass der Orden weiterhin zweigeteilt blieb.

16 Auch die gedruckten Libretti waren in diesem Zusammenhang von Bedeutung. So verzeichnen beispielsweise auch die Libretti von Metastasios *L'isola disabitata* für Aufführungen in Mailand, Rom und Venedig ausdrücklich den Ort und den Anlass der Uraufführung: »Azione per musica del sig. ab. Pietro Metastasio romano, poeta cesareo; rappresentata in Aranjuez l'anno 1753. Festeggiandosi il giorno del glorioso nome di sua maestà cattolica il re don Ferdinando VI per comando di S. M. C. la regina D. Maria Barbara« (Mailand 1753; vgl. Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, Nr. 13855–13858).

## Die Sommerresidenz der sächsischen Kurfürsten und Könige

### Musik und Theater auf Schloss Pillnitz

Im Kontext des Tagungsthemas fällt die Betrachtung der Sommerresidenz Pillnitz dahingehend aus dem Rahmen, dass der zu betrachtende Zeitraum – im 18. Jahrhundert – nur etwas mehr als dreißig Jahre umfasst. Dies ist zunächst dadurch begründet, dass es während der Regierungszeit des Kurfürsten Friedrich August I. (bis 1733) keine Sommerresidenz des sächsischen Hofes gab. Der Kurfürst, der unter dem Namen August II. gleichzeitig polnischer König war, besuchte außer seiner zweiten Residenz in Warschau in den sächsischen Landen vorrangig anlassbezogen seine Lust- und Jagdschlösser Pillnitz, Moritzburg, Hubertusburg, Augustusburg und als Schloss für den polnischen weißen Adlerorden Großsedlitz. Eine jahreszeitlich determinierte Zweitresidenz hat dann erst sein Sohn Friedrich August II. (bis 1763) – als August III. ebenfalls polnischer König – auf seinen Hinwegen zur bzw. Rückwegen von der Leipziger Messe im Herbst auf Hubertusburg bei Wermisdorf bezogen. Musikhistorisch spielt dieser – als Jagdschloss angelegte – Ort eine bedeutende Rolle. Erst im Juni 1765 bestimmte die Kurfürstin-Mutter Maria Antonia Walpurgis dem damals noch unmündigen Thronerben Friedrich August III. Schloss Pillnitz zur Sommerresidenz. Dies sollte dann bis zum Thronverzicht der Wettiner 1918 auch für seine Nachfolger so bleiben.

Um die musikhistorischen Ereignisse im Schlosskomplex Pillnitz jedoch in ihrer Gesamtheit erfassen zu können, möchte sich der Verfasser erlauben, seinen Betrachtungswinkel auch über die tatsächlichen Zweitresidenzzeiten auszudehnen. Am Beginn möge deshalb eine kurze Übersicht zur Vorgeschichte von Dorf und Schloss Pillnitz stehen:

6. Jh.	Sorbenbesiedlung im Zuge der Völkerwanderung Anlage des Dorfes auf einem hochwasserfreien Plateau
um 930	deutsche Ostexpansion unter Otto I. und Gründung der Mark Meißen 965
um 1140	der Gau Nisani fällt an den Markgrafen von Meißen (Haus Wettin) Bélanice (Pillnitz) wird Lehen der Burggrafen von Dohna
1402	nach der Dohnaer Fehde fällt Pillnitz an den Meißner Markgrafen verliehen an die Familie von Carlowitz (Bau des Renaissanceschlusses)
1694	Erwerbung durch Kurfürst Johann Georg IV. für seine Mätresse



Abb. 1. Luftbild Schloss Pillnitz, heutiger Zustand (Postkarte).

- 1705 Kurfürst Friedrich August I. überlässt Pillnitz seiner Mätresse Anna Constanze von Cosel; Rückübernahme 1708 nach Verbannung der Cosel
- ab 1720 Neugestaltung der Schlossanlage; Bau des Wasser- und des Bergpalais' durch Matthäus Daniel Pöppelmann und Zacharias Longelune seitdem gelegentlich Ort festlicher *Inventionen, Wirtschaften, Königreiche*

Abbildung 1 zeigt eine Luftaufnahme des heutigen Zustandes des Pillnitzer Schlosses mit dem Wasserpalais im Vordergrund (Mittelbau) und dem spiegelbildlich dazu angelegten Bergpalais. Die vier Seitenflügel wurden dann ca. 50 Jahre später angefügt und die Dreiflügelanlage auf der rechten Bildseite ist das Neue Palais, welches dann wiederum 50 Jahre später für das 1818 abgebrannte Renaissanceschloss errichtet wurde. Abbildung 2 demonstriert den Plan der Schlossanlage von 1730 mit bereits bestehendem Wasser- und Bergpalais (1 und 2) und dem damals noch vorhandenen alten Renaissanceschloss (rechts). Spezielle Erwähnung verdienen noch die Gebäude des sog. Venustempels (4) und des Ringrennhauses (8). Auf beide wird noch zurückzukommen sein.

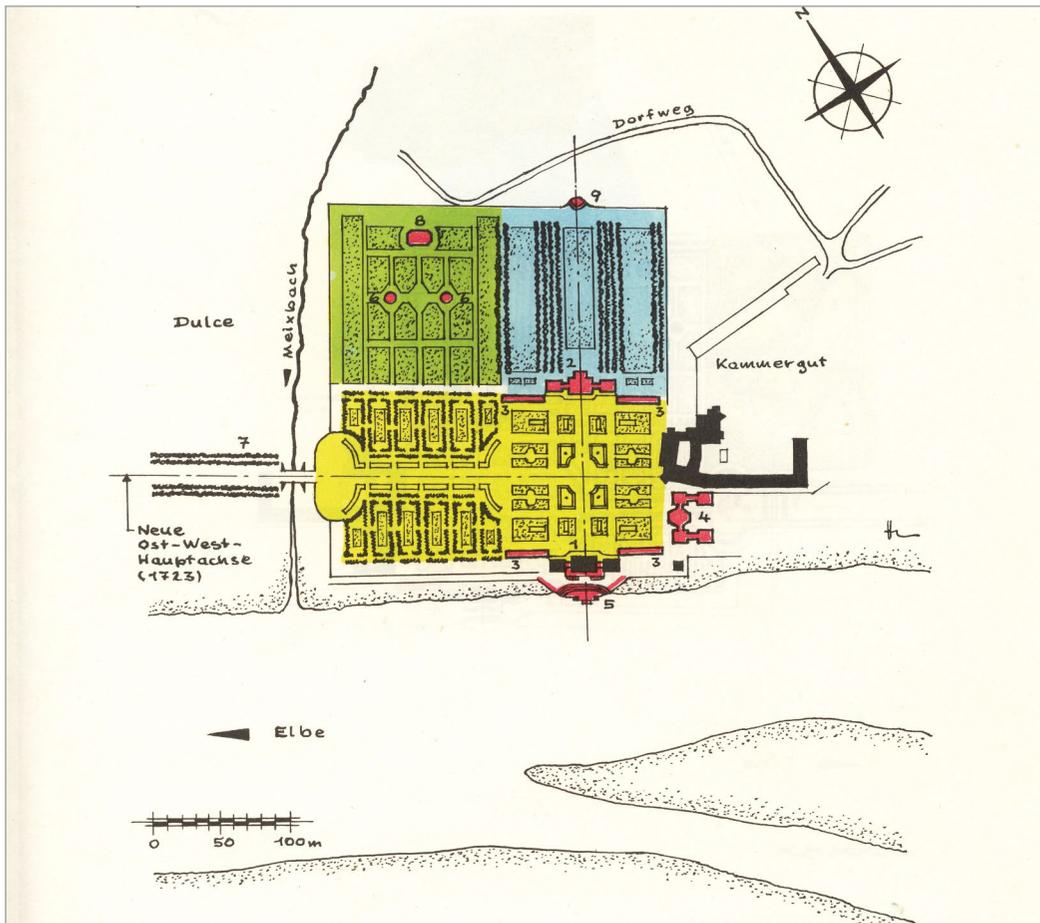


Abb. 2. Plan Schloss Pillnitz, Zustand 1730 (Hans-Günther Hartmann).

Die Abbildungen 3 und 4 verdeutlichen den Zustand am Ende des 18. Jahrhunderts. Eine Zeichnung von Adrian Zingg um 1800 mit dem Wasserpalais und rechts daneben dem Venustempel und dem alten Schloss sowie eine Zeichnung von Johann Gottfried Jentzsch um 1780 mit Blick von Norden mit von rechts nach links Wasserpalais, Venustempel, altes Schloss und davor das Bergpalais und wiederum davor das Dach des Ringrennhauses.

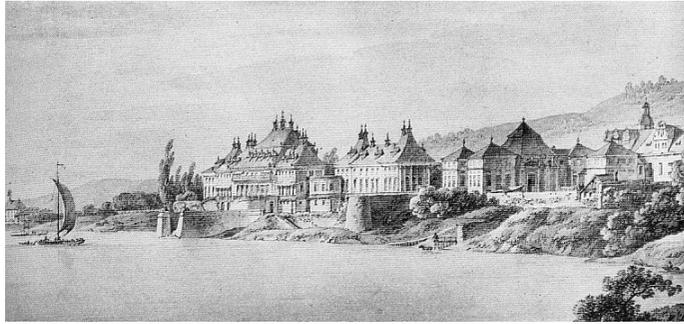


Abb. 3. Schloss Pillnitz von Südosten, Wasserpalais, Venustempel, altes Schloss um 1800 (Adrian Zingg [1734–1816]).

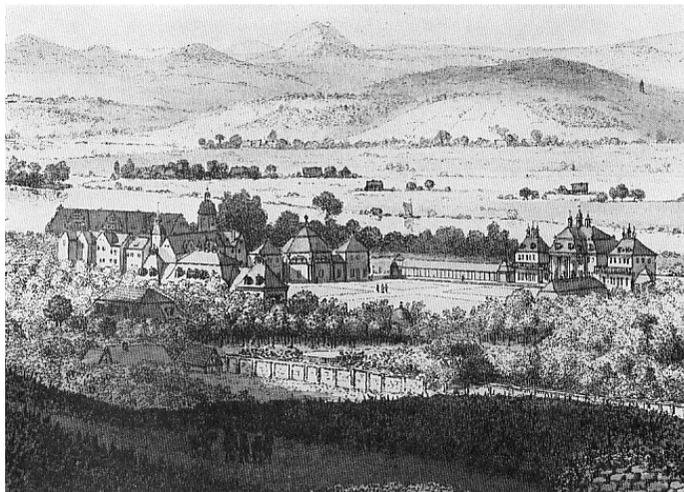


Abb. 4. Schloss Pillnitz von Norden, um 1780 (Johann Gottfried Jentzsch [1759–1826]).

## Musik- und Theateraufführungen vor 1765

Zum Stiftungsfest des polnischen Weißen Adler-Ordens im August 1721, bei dem auch das neu erbaute Wasserpalais eingeweiht wurde, ist bereits ein (vermutlich hölzernes) Komödienhaus nachgewiesen, und es wurden französische Komödien in einem Heckentheater im Garten aufgeführt. Der Einbau eines Theaters im Logenhaus des alten Renaissanceschlusses erfolgte wahrscheinlich anlässlich der Festwochen zur Hochzeit von Auguste Constantia von Cosel (legitimierte Tochter des Kurfürsten) mit dem Grafen von Friesen im Juni 1725. Von den bei Hofe bestellten *Comici italiani* und *Comédiens françois* wurden italienische und französische Schauspiele und Ballette gegeben. Im Folgejahr fand bei einer Feier anlässlich der Rückkehr des Kurprinzen aus Warschau die Uraufführung von Giovanni Alberto Ristoris *Calandro* im Logenhaustheater durch die *Comici italiani* statt.

Nach dem Tod Friedrich August I. verwaiste und verfiel Pillnitz zunehmend und wurde nur noch sporadisch im Zusammenhang mit Vermählungsfeierlichkeiten der Kurfürstenfamilie genutzt. So im Mai 1738 bei der Hochzeitsfeier der Prinzessin Maria Antonia mit König Karl von Sizilien, bei der von den *Comici italiani* Komödien in einem Gartentheater aufgeführt wurden. Ein herausragendes Ereignis waren dann die dreiwöchigen Festlichkeiten anlässlich der Doppelhochzeit des Kurprinzen Friedrich Christian mit Maria Antonia Walpurgis von Bayern sowie der Prinzessin Maria Anna mit dem Kurfürsten von Bayern Maximilian III. Joseph im Juni/Juli 1747. Auch hierfür wurde im Schlossgarten eine hölzerne Bühne errichtet, auf der vier Tage nach Johann Georg Schürers *La Galatea* am 29. Juni die Uraufführung von Christoph Willibald Glucks *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* stattfand (Abb. 5). Das erste Werk wurde von einer Truppe dargeboten, die man einen Vorläufer heutiger Opernstudios bezeichnen könnte. Der Hofopernsänger Biaggio Campagnari hatte ein Ensemble aus jungen deutschen Sängern zusammengestellt, die auf ihre weitere Verwendung in der italienischen Hofoper vorbereitet werden sollten. Glucks *Dramma per musica* gab die Gesellschaft von Pietro Mingotti, die damals für fast zwei Jahre in der sächsischen Residenz weilte, in Dresden ein eigenes hölzernes Opernhaus im Zwinger bespielte und der auch Gluck selbst angehörte.



Abb. 5. Titelblatt des Textbuches zu Glucks »Le nozze d'Ercole e d'Ebe«, Dresden 1747.

## Musik- und Theateraufführungen 1765–1812

Das Ende des Siebenjährigen Krieges, der Verlust der polnischen Königskrone, die Verschuldung des Landes leiteten eine auf Sparkurs gerichtete Regierungspolitik mit einer Abkehr von der vordem üppigen Hofhaltung ein. Dazu erfolgte auch im Jahre 1765 die Einrichtung von Schloss Pillnitz zur Sommerresidenz mit der baulichen Erweiterung durch die Anfügung von je zwei Seitenflügeln am Wasser- und am Bergpalais. Von nun an gab es während der Sommermonate regelmäßig Tafel- und Kammermusik durch die Hofkapelle im Venustempel und Liebhaberaufführungen durch die kurfürstliche Familie wahrscheinlich im ehemaligen Ringrennhaus. Ab 1774 bis 1812 wurde dann auch die – aufgrund des Sparzwanges nicht mehr bestellte, sondern private, vom Hof subventionierte – Italienische Oper verpflichtet, den Sommeraufenthalt der (sehr musikalischen) kurfürstlichen Familie durch Aufführungen von Opere buffe unter Beteiligung der Hofkapelle im Logenhaustheater künstlerisch zu bereichern. Diese Aufführungsstätte, der sich bislang weder bau- noch theatergeschichtliche Betrachtungen zugewandt haben, befand sich in dem zweiflügeligen Wirtschaftsanbau am alten Renaissance-schloss, der auf der rechten Seite in der Grundrissdarstellung (Abb. 6) zu erkennen ist.

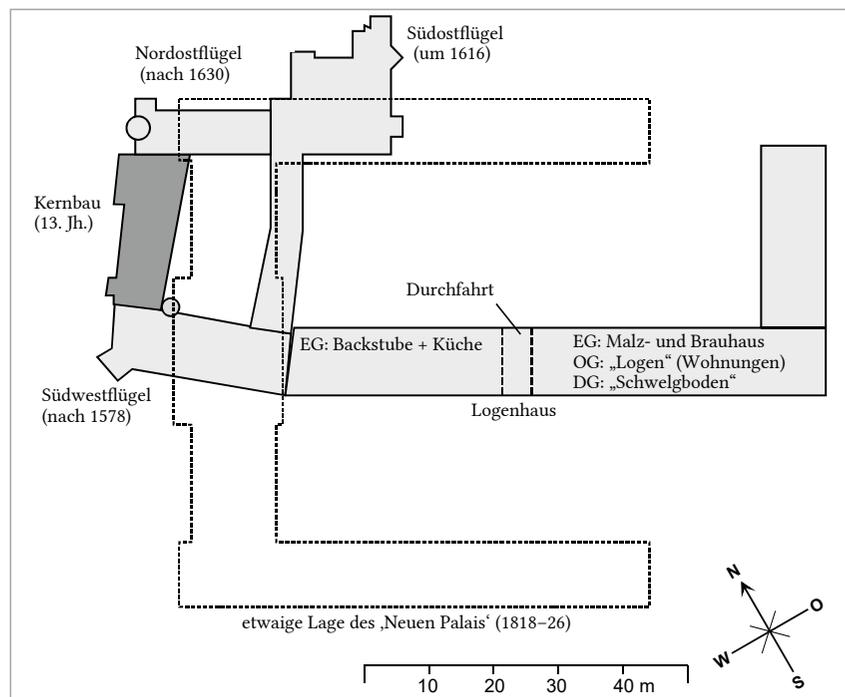


Abb. 6. Grundriss des alten Pillnitzer Schlosses (Zeichnung des Verfassers nach Hartmann).

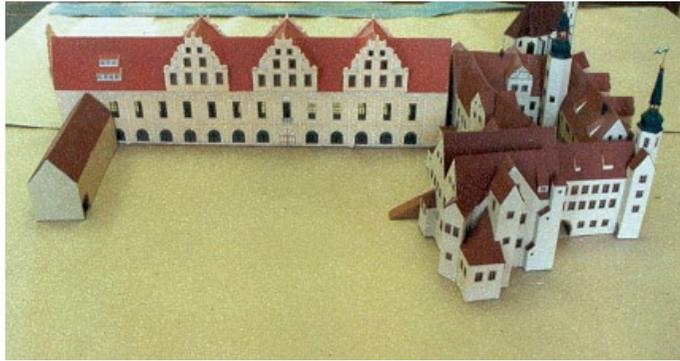


Abb. 7. Altes Schloss Pillnitz von Nordosten, Modell (FACETTE e. V.).

Die Abbildungen 7 und 8 geben eine Modellansicht [Quelle: FACETTE e. V.] mit Blick von NO auf den Schlosskomplex sowie einen Aufriss des Verfassers vom Logenhaus wieder. Die Eintragung des Opernhauses geht auf die bislang einzige konkrete Quelle, eine Skizze des »Feueressenkehrers« Johann Gottfried Fischer aus den Prozessakten des gegen ihn geführten Gerichtsverfahrens nach dem Schlossbrand 1818, zurück. Unter Berücksichtigung der Raumverhältnisse und weiterer Anhaltspunkte hat der Verfasser eine Grobrekonstruktion des »Opernhauses« versucht (Abb. 9).

Die Direktoren der subventionierten italienischen Buffo-Gesellschaft waren Giuseppe Bustelli (1765–1778), Antonio Bertoldi (1780–1787) und Andrea Bertoldi (1787–1814). Die Hofkapelle spielte unter der Leitung ihrer Kapellmeister und Musikdirektoren (in Pillnitz nachgewiesen: Stefano Ghinassi, Friedrich Christoph Gestewitz, Franz Seydelmann, Joseph Schuster, Franz Anton Schubert, Ferdinando Paër, Francesco Morlacchi). Insgesamt fanden im genannten Zeitraum 240 Vorstellungen vor dem Hofkreis mit Öffnung für Besucher statt. Es kamen 118 Werke von 42 Komponisten zur Aufführung, d. h. durchschnittlich 6 Vorstellungen pro Sommersaison, davon 57 (Pillnitzer / Dresdner) Erstaufführungen. Bevorzugte Komponisten waren:

Domenico Cimarosa	(8 EA, 45 Vorstellungen)
Ferdinando Paër	(4 EA, 22 Vorstellungen)
Antonio Salieri	(6 EA, 13 Vorstellungen)
Giovanni Paisiello	(6 EA, 13 Vorstellungen)
Pasquale Anfossi	(5 EA, 13 Vorstellungen)

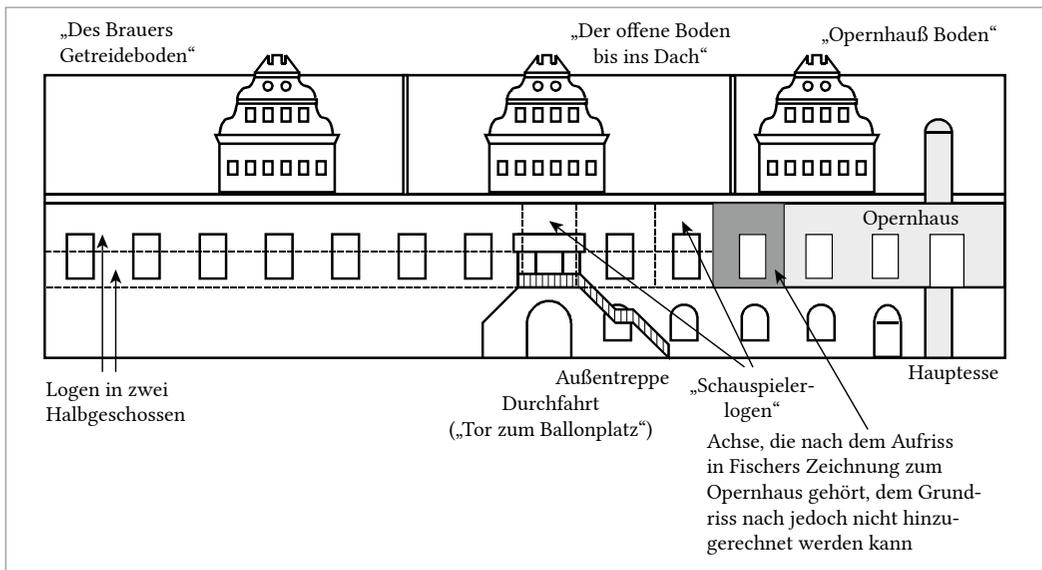


Abb. 8. Logenhaus des alten Pillnitzer Schlosses, Aufriss von Nordosten/Lage des Opernhouses (Zeichnung des Verfassers nach Fischer).

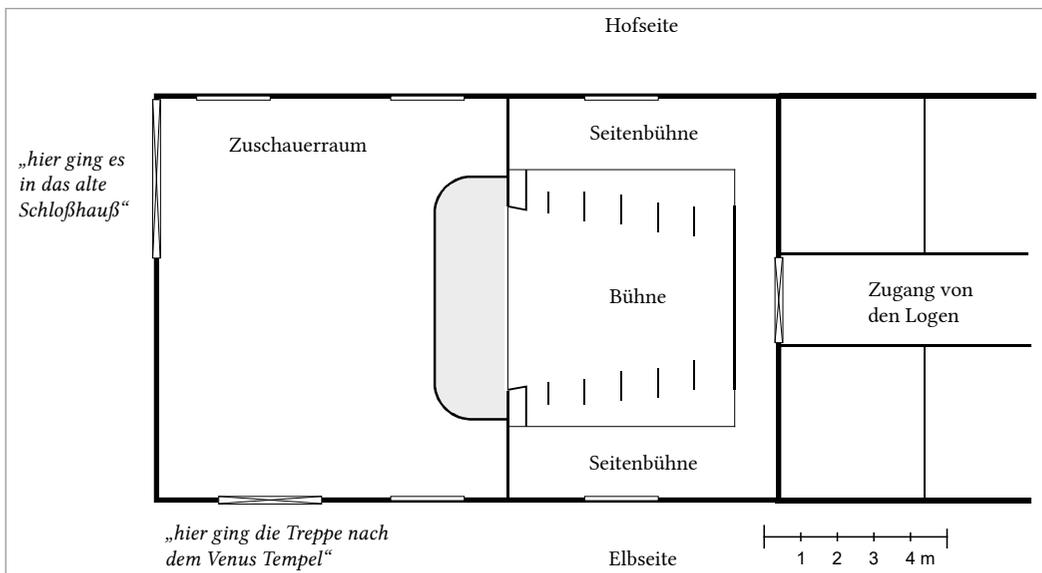


Abb. 9. Logenhaus im alten Pillnitzer Schloss, Rekonstruktionsversuch des Grundrisses (Zeichnung des Verfassers).

## Politische und kulturpolitische Streiflichter

Im Jahre 1806 wurde das Kurfürstentum Sachsen durch Napoleon zum Königreich erhoben. Nach der Völkerschlacht gehörte Sachsen als Verbündeter Napoleons zu den Verliererstaaten. Der König wurde gefangen genommen, das Land einem Generalgouvernement unterstellt, unter dem die Italienische Oper, die Hofkapelle und das bislang durch den Impresario Franz Seconda geführte deutsche Schauspiel in einer »Staatsanstalt« zusammengefasst wurden. Da nach dem Wiener Kongress das Königreich Sachsen weiterhin Bestand behielt (allerdings ca. 40 % seines Territoriums verlor), wurde nach der Rückkehr des Königs aus der Gefangenschaft die Staatsanstalt in höfische Verwaltung übernommen und 1815 das königliche Hoftheater mit den drei Départements Hofkapelle, italienische Oper sowie deutsche Oper und Schauspiel gegründet. Die italienische Oper leitete fortan Francesco Morlacchi und für die deutsche Oper wurde im Dezember 1816 Carl Maria von Weber verpflichtet. Auch die neue Institution wurde zu Vorstellungen nach Pillnitz beordert. Am 1. Mai 1818 brannte das alte Pillnitzer Schloss (auch der Venustempel) vollständig ab, wie Abbildung 10 verdeutlicht. Ein Neubau wurde erforderlich und so erhielt der Oberlandbau- meister Christian Friedrich Schuricht den Auftrag, das Neue Palais zu errichten, welches 1826 fertig gestellt wurde.

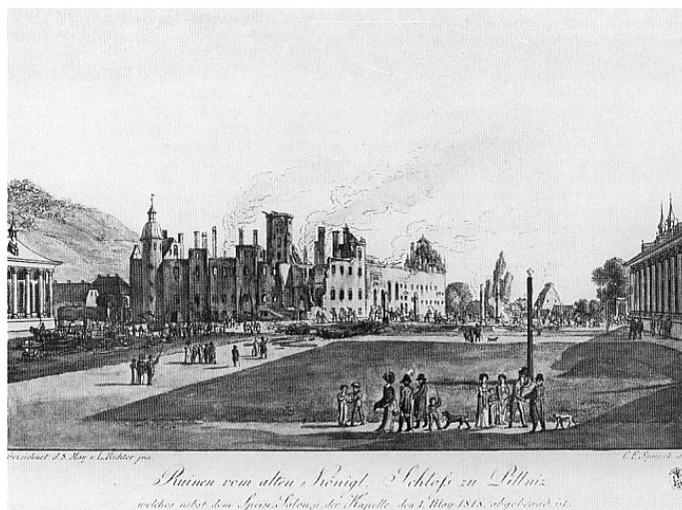


Abb. 10. Ruine des alten Pillnitzer Schlosses nach dem Brand von 1818 von Christian Friedrich Sprinck, Ausschnitt (wikipedia.org, gemeinfrei).

## Theaterbetrieb in Pillnitz nach 1818

Im Zusammenhang mit dem Bau des Neuen Palais' standen auch zwei Neubauprojekte für ein Theatergebäude (1820/1821) im Schlosskomplex Pillnitz, die allerdings nicht zur Ausführung kamen. Stattdessen entschloss sich der König, das ehemalige Ringrennhaus im Schlossgarten als Sommertheater zu nutzen. Da dieses Gebäude – ursprünglich für das Damenringstechen von Holzpferden auf einer Drehscheibe aus errichtet – zwischenzeitlich zur Orangerie umfunktioniert worden war, mussten alljährlich im Frühjahr die Pflanzen versetzt werden, um die Theatereinrichtungen einzubauen. Jeden Herbst erfolgte dann der Rückbau zur Orangerie. In diesem kleinen Haus wurde bis 1835 gespielt. Das Ende des Spielbetriebes ist durch folgende Randbedingungen determiniert: Seit 1830 war Sachsen eine konstitutionelle Monarchie und die Theaterausgaben mussten von der königlichen Zivilliste bestritten werden. Das Theater war in Ausstattung und Größe nicht mehr zeitgemäß. Die italienische Oper war bereits 1832 aufgelöst worden. Der heutige Zustand des ehemaligen Ringrennhauses – heute Mittelbau der Orangerie – ist in Abbildung 11 dargestellt und Abbildung 12 gibt den Rekonstruktionsversuch des Verfassers für das Orangerie-Theater im Längsschnitt und Grundriss wieder.



Abb. 11. Mittelbau Orangerie, ehemaliges Ringrennhaus, heutiger Zustand (Foto des Verfassers).

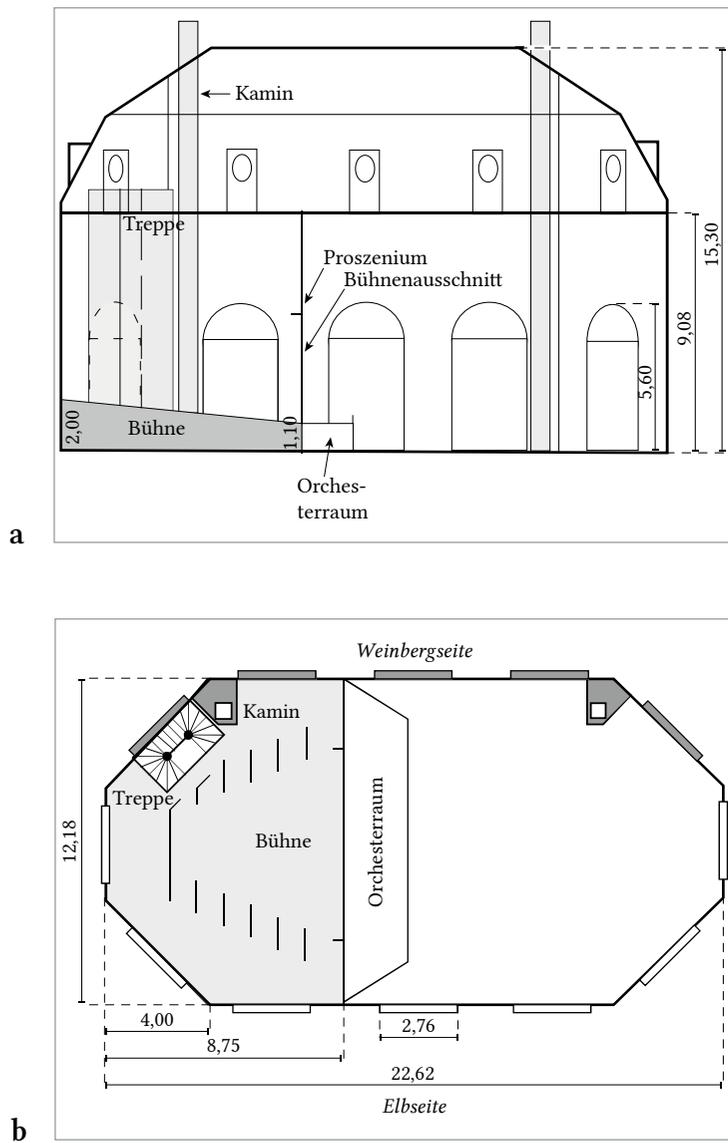


Abb. 12a, b. Orangerie-Theater Pillnitz, Rekonstruktionsversuch, Längsschnitt und Grundriss (Zeichnungen des Verfassers).

## **Aufführungen in Pillnitz 1817–1835**

Vorstellungen aller drei Départements – nunmehr also auch deutsche Opern und deutsches Schauspiel – fanden auf tägliche Anforderung des Hofes, d. h. äußerst kurzfristig und ohne vorherigen Spielplan statt. Die Aufführungen wurden – jetzt ohne Zulassung von Besuchern – als geschlossene Veranstaltungen vor dem Hofkreis gegeben. Spielstätte war 1817 noch das Logenhaus-Theater, ab 1820 dann die Orangerie. Das Opernensemble bildeten die Kgl. Sächs. Hoftheater mit der Hofkapelle unter Leitung ihrer Kapellmeister und Musikdirektoren (in Pillnitz nachgewiesen: Franz Anton Schubert, Francesco Morlacchi, Carl Maria von Weber, Joseph Rastrelli). Es kamen durchschnittlich acht Vorstellungen pro Sommersaison zur Aufführung, darunter 47 Opern von 20 Komponisten in der Sprache des aufführenden Départements (22 it., 25 dt.). Bevorzugte Komponisten waren Gioachino Rossini (6), Francesco Morlacchi (5), François-Adrien Boieldieu (5) und Ferdinando Paër (3).

## Quellen und Literatur

Landesamt für Denkmalpflege Sachsens (LfD), Plansammlung, M 26 C, Bl. 16.

Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (SHStA):

- 1: Schlossverwaltung Pillnitz, Akte 150 (1828)
- 2: Hofbauamt K II 178 (1833)
- 3: Hofbauamt Nr. 301, Bl. 93 ff. (1820)
- 4: Hofbauamt Nr. 302 (1821)
- 5: Hofbauamt Nr. 304 (1823)
- 6: Hofbauamt Nr. 299, Bl. 40 (1818)
- 7: Amtsgericht Dresden Nr. 290, Vol. III, Bl. 16 (1818)

Becker, Wolfgang: *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817–1826*, Berlin-Dahlem 1962.

Hartmann, Hans-Günther: *Pillnitz – Schloß, Park und Dorf*, Weimar 1981.

Hochmuth, Michael: *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen – Namen – Ereignisse (= Schriften zur Kulturwissenschaft 21)*, Hamburg 1998.

Hochmuth, Michael: *Die Opernhäuser in den kursächsischen Lust- und Jagdschlössern*, Dresden 2002.

Landmann, Ortrun: *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765–1817 (= Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens 2)*, Dresden 1976.

*Tage-Buch des Königlich-Sächsischen Hoftheaters*, Dresden, Jg. 1817 ff.



Thomas Betzwieser

## Von Gondolieri, Ruinen und Seeschlachten: der theatrale Sommer in Franken

Der nachfolgende Beitrag betrachtet die drei fränkischen Hohenzollern-Residenzen Ansbach, Bayreuth und Erlangen, wovon im Prinzip nur eine, d. i. Erlangen, den Status einer Sommerresidenz beanspruchen darf. Bayreuth und Ansbach sind Residenzstädte, also gleichsam Hauptsitze einer höfischen Residenz.<sup>1</sup> Insofern sind die dazugehörigen Sommerresidenzen zu ergänzen, nämlich Triesdorf für Ansbach und St. Georgen für Bayreuth. Doch mit der Erwähnung letzterer ist schon das Problem benannt: Was ist eigentlich eine Sommerresidenz, was darf und kann als eine solche klassifiziert werden? Vor diesem Hintergrund ist der nachfolgende Beitrag hinsichtlich des thematischen Umrisses möglicherweise etwas ›unscharf‹. Während bei den meisten anderen Lokalitäten, die in diesem Band zur Sprache kommen, ziemlich klar ist, dass es sich um genuine Sommerresidenzen handelt, ist dies im Falle der fränkischen Residenzen nicht eindeutig zu bestimmen. Die kunst- und kulturgeschichtliche Literatur sieht durchaus Probleme im Hinblick auf diesen Terminus,<sup>2</sup> vor allem wenn man ihn aus dem 18. Jahrhundert heraus zu definieren versucht, analog zur Definition von »Residenz« in Zedlers *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* von 1741: »Residenz ist diejenige Stadt, in welcher ein Potentat oder Fürst sein Hoflager hält, daselbst auch die obere Collegia, als Regierung, Hofgericht, Cammer und andere, so die gemeinen Angelegenheiten des Landes zu versorgen haben, verbleiben.«<sup>3</sup> Analog dazu müsste eine Sommerresidenz der temporäre Aufenthaltsort der *gesamten* Hofhaltung sein; ob diese Bedingung immer zutrifft, ist fraglich.

- 1 Zur fränkischen Residenzlandschaft insgesamt siehe Egon J. Greipl: *Macht und Pracht: die Geschichte der Residenzen in Franken, Schwaben und Altbayern*, Regensburg 1991, S. 22–120; zum Barockzeitalter siehe vor allem Dieter J. Weiß (Hg.): *Barock in Franken* (= *Bayreuther Historische Kolloquien* 17), Dettelbach 2004.
- 2 Henriette Graf: »Stadtschloss versus Sommerresidenz: Friedrichs Potsdam – ein Sonderfall?«, in: *Wohnen – Reisen – Residieren. Herrschaftliche Repräsentation zwischen temporärer Hofhaltung und dauerhafter Residenz in Orient und Okzident*, hg. von Dorothee Sack, Daniela Spiegel und Martin Gussone, Petersberg 2016, S. 201–206; Hermann Boekhoff u. a. (Hg.): *Paläste, Schlösser, Residenzen: Zentren europäischer Geschichte*, [zuerst 1971], Erlangen 1993.
- 3 Zit. nach: Frank Wolf Eiermann: *Requisita Dignitatis. Die deutsche Residenz als Bauaufgabe im 17./18. Jahrhundert an Beispielen im fränkischen Reichskreis*, Diss. [Erlangen] 1995, S. 12.

Der fränkische Raum der Hohenzollern-Höfe,<sup>4</sup> den es hier aus musiktheatraler Sicht zu perspektivieren gilt, zeichnet sich zunächst durch dynastische Verwandtschaftsverhältnisse aus, die wiederum enge Verbindungen der Höfe untereinander zur Folge haben. Trotz dieser dynastischen Verflechtungen sind die Höfe jeweils kulturell unterschiedlich ausgerichtet, zumindest was unseren Betrachtungsgegenstand anbelangt, nämlich Musik und Theater. Vor diesem Hintergrund ist die Frage des Geschmacks, also der kulturellen Orientierung der einzelnen Höfe, als wichtige Denkfigur mit in den Diskurs zu implementieren. Die Frage, was, wann und in welchem Kontext an den Sommerresidenzen an musikalischen und theatralen Ereignissen realisiert und infolgedessen rezipiert wird, hängt entscheidend vom »Gusto« des jeweiligen Regenten, hier der Markgrafen ab. Das heißt: Geschmack und Geschmacksbildung haben einen wesentlichen Einfluss auf die zu realisierenden kulturellen Produktionen.<sup>5</sup> Und gerade in diesem Punkt sind die Beispiele aus dem ober- und mittelfränkischen Raum instruktiv. Natürlich spiegeln die Sommerresidenzen primär die kulturelle Ausrichtung der Hauptresidenzen wider, sie zeigen aber durchaus auch interessante Varianten. Da es im Folgenden drei Residenzen zu fokussieren gilt, wird die Darstellung indes zwangsläufig schlaglichtartig bleiben müssen. Dies ist aber auch der Quellenlage geschuldet, die für Bayreuth sehr gut, für Erlangen und Ansbach indes eher spärlich ausfällt.<sup>6</sup>

Nähert man sich den beiden Opernstätten Ansbach und Bayreuth retrospektiv vom 18. Jahrhundert aus, so ist eine allmähliche ›Homogenisierung‹ innerhalb des Repertoires nicht zu übersehen. Der Geschmack der Markgräfin Wilhelmine war eindeutig an der italienischen Oper ausgerichtet, nicht zuletzt konkretisierte er sich auch in einer originären kompositorischen Tätigkeit der Markgräfin.<sup>7</sup> Der Fall Wilhelmine und Bayreuth liegt deshalb relativ einfach. Der Wilhelmine-Zeit ging indes unter dem Markgrafen Georg Wilhelm (1712–1726) eine deutliche Tendenz zu deutschsprachigen Opern voraus. Hans-Joachim Bauer hat diese

4 Siehe hierzu grundlegend: Anita Gutmann: *Hofkultur in Bayreuth zur Markgrafenzeit 1603–1725*, Bayreuth 2008.

5 Thomas Betzwieser: »Musiktheatrale Geschmacksbildung im 17. Jahrhundert: Ansbach und Bayreuth«, in: Weiß, *Barock in Franken*, S. 81–105.

6 Reiches Bildmaterial findet sich in den Ausstellungskatalogen von Peter O. Krückmann (Hg.): *Paradies des Rokoko*. Bd. 1: *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*; Bd. 2: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, München 1998.

7 Siehe Ruth Müller-Lindenberg: *Wilhelmine von Bayreuth: die Hofoper als Bühne des Lebens* (= *Europäische Komponistinnen 2*), Köln u. a. 2005, sowie Thomas Betzwieser (Hg.): *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater 31*), Würzburg 2016.

Periode als »Blüte des deutschen Singspiels« bezeichnet.<sup>8</sup> Mit dem Beginn der Regentschaft Georg Wilhelms zeichnete sich eine Tendenzwende im Hinblick auf deutschsprachige Stücke ab, die dann gegen Ende der 1710er Jahre manifest wurde: Zwischen 1717 und 1726 gibt es kaum ein musikdramatisches Werk am Bayreuther Hof, das nicht in deutscher Sprache verfasst wurde.<sup>9</sup> An der Geschmacksbildung des Markgrafen dürfte seine Frau Sophie von Weißenfels, die er 1699 heiratete, entscheidenden Anteil gehabt haben: Weißenfels war die einzige deutsche Residenz, an der ausschließlich Werke in deutscher Sprache gegeben wurden.<sup>10</sup> Aus dieser Sicht wird das deutsche ›Interregium‹ zwischen dem italienisch dominierten Repertoire unter Christian Ernst Ende des 17. Jahrhunderts und der Markgräfin Wilhelmine plausibel.

Letztlich lassen sich für das 18. Jahrhundert in puncto Geschmack sehr viel klarere Konturen feststellen als vor 1700, was nicht zuletzt mit der Dominanz der metastasianischen Opernform zusammenhängt. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts waren Geschmack und Repertoire jedoch noch weitaus inkonsistenter als in der späteren Zeit. Was die fränkischen Residenzen in Ansbach und Bayreuth ferner interessant macht, ist die Tatsache, dass die Geschmacksbildung augenscheinlich nicht konfessionellen Implikationen unterliegt und somit kaum dem gängigen Denkmodell zu subsumieren ist, das cum grano salis mit der Vorherrschaft von italienischer Oper im katholischen Süden und der deutschsprachigen Oper im protestantischen Norden beschrieben werden kann.

Beginnen wir den fränkischen Parcours mit der Betrachtung von Ansbach, der Residenz der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, dem südlichsten Punkt des ›protestantischen Nordens‹ im 18. Jahrhundert. Ansbach zeichnet sich im ausgehenden 17. Jahrhundert durch das Vorhandensein verschiedenster Opernkulturen aus: Neben der italienischen Oper kamen dort auch französische Tragédies lyriques und deutschsprachige Werke zur Aufführung. Das musiktheatrale Repertoire war also sehr ›bunt‹. Dies änderte sich schlagartig im Jahr 1694, als der gerade volljährig gewordene Georg Friedrich die Führung der Markgrafschaft übernahm. Kurz nach der Übernahme der Regentschaft trat der neue Markgraf eine längere Italien-Reise an, in deren Mittelpunkt ein Venedig-Aufenthalt in der Herbst- und Wintersaison 1695/96 stand. Dieser Aufenthalt hatte zur Folge, dass kurz darauf italienische Sänger wie auch zwei bedeutende Komponisten für Ansbach verpflichtet wurden: Francesco Antonio Pistocchi

8 Hans-Joachim Bauer: *Barockoper in Bayreuth* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 7), Laaber 1982, S. 51.

9 Vgl. die Repertoireliste bei Bauer, *Barockoper in Bayreuth*, S. 190–215.

10 Siehe hierzu Eleonore Sent (Hg.): *Die Oper am Weißenfelser Hof*, Rudolstadt 1996, insbesondere Torsten Fuchs: »Die Weißenfelser Hofoper und ihre Beziehungen zu anderen deutschen Opernbühnen«, in: ebd., S. 305–316.

und Giuseppe Torelli. Die italienische Orientierung hatte also direkte Auswirkungen auf die Hofkapelle, die sich nun im Sängersonal vornehmlich aus italienischen Künstlern zusammensetzte.<sup>11</sup> Der italienische »gusto« des Markgrafen ging sogar soweit, dass in die Sommerresidenz Triesdorf venezianische Gondeln »importiert« wurden, die auf dem Schlossweiher pittoresk in Szene gesetzt wurden; auch die dazugehörigen Gondolieri aus Venedig wurden an den Hof verpflichtet.

Dieses italienische »Treiben« währte nur kurz, es fand bereits 1703 ein jähes Ende. In jenem Jahr vollzog der neue Markgraf Wilhelm Friedrich eine Strukturreform hinsichtlich der kulturellen Aktivitäten, vulgo: ein rigides Sparprogramm, das dem Ansbacher Opernleben den Todesstoß versetzte. Mit dem sog. »Reduktionslibell« von 1703 wurde die Hofkapelle drastisch reduziert: Musiker wurden entlassen, einige in den Vorruhestand versetzt, vakante Stellen nicht wiederbesetzt.<sup>12</sup> Hinter dieser »Reduktion« ist als Ursache nicht nur der seinen finanziellen Tribut fordernde Spanische Erbfolgekrieg zu sehen, sondern damit ging auch eine Politik der Abschottung gegenüber italienischer und französischer Kultur einher. Den italienischen Tonsetzern Pistocchi und Torelli wurde signalisiert, dass man für sie in Ansbach fürderhin keine Verwendung mehr hätte, und auch auf die Gondolieri in der Sommerresidenz Triesdorf wollte man künftig verzichten. Derart »rabiät« wurde im Zeitalter des *Ancien Régime* wohl kaum ein Geschmackswechsel vollzogen. Mit dieser Umstrukturierung wurde nicht nur dem italienischen Gusto in Ansbach ein Ende gesetzt, sondern dem musikalischen Theater insgesamt.<sup>13</sup>

Dies waren denkbar schlechte Voraussetzungen für die im Ausbau befindliche Sommerresidenz in Triesdorf.<sup>14</sup> Mit Triesdorf hatten sich die Markgrafen ein fränkisches Dorf in ländlicher Idylle zu ihrem Sommersitz gewählt, ca. 12 km von der Residenz entfernt. Die

11 Norbert Dubowy: »Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs »italienischer Periode««, in: *Italienische Musik und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit* (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 3), hg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1995, S. 73–95.

12 Das Reduktionslibell vgl. bei Hans Mersmann: *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Leipzig 1916, S. 41 ff., sowie in zusammengefasster Form bei Günther Schmidt: *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel/Basel 1956, S. 73.

13 Nicht minder schwierig wie die historische Faktenlage ist auch die Historiographie: Weder Günther Schmidt noch Hans Mersmann vermochten in diesem Geschmackswechsel xenophobe Züge zu entdecken. Im Gegenteil: Mersmann versteigt sich sogar zu der Behauptung: »Die Italiener waren einer Entwicklung der Hofkapelle nicht förderlich gewesen. Erst mit dem Auftreten des neuen deutschen Kapellmeisters Johann Christian Rau hat diese wohl ihre alte Selbständigkeit wieder gewonnen« (ebd., S. 39). Mit anderen Worten: die »Italiener« hatten selber schuld, dass sie nicht weiterbeschäftigt wurden.

14 Heinz Braun: *Die Sommerresidenz Triesdorf der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach 1600–1791*, II. *Bau- geschichte in Einzeldarstellungen*, Kallmünz/Obf. 1958.

Jagdlust der Markgrafen, vor allem die Carl Alexanders (»der Wilde«), war so groß, dass sie die überwiegende Zeit des Jahres in Triesdorf verblieben, womit die Sommerresidenz zu einem verkappten Hauptsitz avancierte.

Die Schlossanlage versuchte vor allem den ländlichen Charakter zu integrieren. Die Gebäude sind kleine Kavaliershäuser im holländischen Stil (wie in Potsdam oder St. Petersburg) und auch das Hauptgebäude, das sog. *Weißes Schloß*, kommt eher bescheiden daher.<sup>15</sup> Im Zentrum des Gartens wurde ein großer Weiher platziert, bzw. das vorhandene Gewässer in den Garten integriert. Natur-Illustrationen zeigen, dass die dortigen Vögel bevorzugtes Ziel der Jagd waren. Überhaupt rankte sich das kulturelle Leben ganz um die Jagdlust der Markgrafen, die Gesellschaften endeten spät bzw. früh am Morgen. In musikalischer oder gar theatraler Hinsicht ist nichts oder nur wenig bezeugt. Die Nebenresidenz besitzt kein Theater, und wo Platz für musikalische Aktivitäten der (reduzierten) Hofkapelle gewesen sein soll, ist den Quellen – trotz guter Dokumentation der Baugeschichte – nicht zu entnehmen.

Es stellt sich die Frage, weshalb in unserem Zusammenhang eine Sommerresidenz zur Diskussion steht, die nachweislich so gut wie keine kulturellen Aktivitäten aufzubieten hatte. Die Antwort ist im Exemplarischen dieses Falles zu suchen: Der musikalische Kahlschlag an der Hauptresidenz zeitigte aus meiner Sicht unmittelbare Konsequenzen für die Konzeption und Anlage der Sommerresidenz. Gesetzt den Fall, die musikalische Italophilie von Georg Friedrich hätte angehalten und die »Sparmaßnahmen« wären ausgeblieben, so ist kaum vorstellbar, dass die Sommerresidenz von dieser »Italomanie« ausgenommen worden wäre. Vielmehr ist das Gegenteil anzunehmen: Georg Friedrich hätte Triesdorf vermutlich zu einem Klein-Venedig gemacht; die Existenz der Gondolieri sind dafür ein deutliches Indiz, so exotisch deren Wirken auf fränkischem Boden auch angemutet haben mag. Und dass Musik und Theater innerhalb dieses Kontextes eine wichtige Rolle gespielt hätten, ist unschwer anzunehmen.

So blieb Triesdorf bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein ohne nennenswerte »kulturelle« Aktivitäten. Dies änderte sich (wiederum) schlagartig, als die englische Lady Elizabeth Craven 1786 den Schauplatz Ansbach bzw. Triesdorf betrat. Zu Lady Craven entwickelte der seinerzeitige Markgraf Christian Friedrich Karl Alexander ein näheres, und alsbald intimes Verhältnis – allerdings war die englische Lady nicht die einzige Dame in seinem Umfeld. Der Regent pflegte eine langjährige Beziehung zu der berühmten französischen Schauspielerin Mlle. Clairon, die sich seit 1770 am Ansbacher Hof aufhielt. Als die Clairon merkte, dass sie gegen die Rivalin chancenlos war, verließ sie (nach 17 Jahren) den Ansbacher Hof.

---

15 Zeitgenössisches Bildmaterial ist rar, hier der Link zu einer Abbildung auf einer lokalen Website: <http://www.freundetriesdorf.de/triesdorf.html> (zuletzt am 27.2.2018).

Lady Craven nahm an der Seite des Markgrafen sehr schnell nach ihrer Ankunft die Zügel in die Hand, und ihre Aktivitäten richteten sich vor allem auf die Sommerresidenz. Sie gestaltete den Triesdorfer Schlossgarten komplett um, und zwar nach dem Vorbild eines englischen (romantischen) Landschaftsgartens. Mit anderen Worten: in Triesdorf wurde jetzt ein neuer Geschmack regelrecht ›installiert‹. Lady Craven hinterließ architektonisch in Triesdorf vielfältigste Spuren, ihr größtes Verdienst liegt aber zweifellos in der Wiederaufnahme eines Theaterbetriebs, zu welchem sie selbst mehrere Dramen und Komödien beisteuerte.<sup>16</sup> In welchem Bauteil der Parkanlage die Aufführungen stattfanden, ist nicht mehr zu eruieren.

Die in dem Markgrafentum nach 1787 aufgeführten französischsprachigen Werke liegen in der zweibändigen Sammlung *Théâtre de société d'Anspach et de Triesdorf* vor.<sup>17</sup> Schon die Nennung (Triesdorfs) im Titel der Anthologie zeigt die Bedeutung an, die nunmehr den theatralen Aktivitäten an der Sommerresidenz beigemessen wurde. Triesdorf wurde zum dramatischen ›Spielplatz‹ der Lady Craven, und es ist anzunehmen, dass einige Stücke exklusiv in der Sommerresidenz zur Aufführung gelangten. Die Anthologie wird eröffnet mit *La partie de chasse de Henry IV* von Charles Collé. Das Stück enthält ein wesentliches Motiv, das auch der Sommerresidenz eigen ist, nämlich die ausgeprägte Jagdlust der Markgrafen. Collés Stück, das für die Entwicklung des deutschen Singspiels eine wichtige stoffgeschichtliche Rolle spielte, wurde von den höfischen ›Theatermachern‹ eigens bearbeitet, was sich vor allem in der Erweiterung um einen Prolog konkretisierte. Obwohl die wachsende Popularität der Gattung Singspiel – und damit der bürgerlichen Musikkultur – zweifellos auch an der Residenzstadt Ansbach nicht vorbeigegangen ist, so offenbart doch die Inkorporation eines Prologs älteren Typus in Collés Stück, der nichts anderes als eine vorgeschaltete (und damit präjudizierende) Herrscherrepräsentation zum Ziel hat, hier eine ambivalente Situation. Es scheint, als wolle man die Sommerresidenz (Triesdorf) gleichsam als eine höfische Enklave gegenüber den bürgerlichen Tendenzen der neueren Musikkultur abschirmen. (Das Stück wurde 1789 gedruckt.)

In der interpolierten Prolog-Szene, die als Zwischenakt später ihre Fortsetzung findet, unterhalten sich drei Pagen vor den Toren des Schlosses Fontainebleau über ihre Herren. Da erscheinen plötzlich Musiker (»musiciens de l'Opéra«) im Hintergrund. Von einem Pagen nach dem Ziel gefragt, antworten sie, dass sie ein ruhiges Plätzchen für eine Probe suchten. Daraufhin

16 Siehe hierzu Hans Ley: *Die litterarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth*, Erlangen 1904, sowie das entsprechende Kapitel zu Lady Craven bei Jürgen Walter: *Lust und Macht. Mätressen an deutschen Höfen*, Mühlacker 2010, S. 61–91.

17 Étienne Asimont (Hg.): *Nouveau Théâtre de société d'Anspach et de Triesdorf*, Ansbach 1789–1791, in Deutsch: *Neues Gesellschafts Theater zu Anspach und Triesdorf, aus dem französischen übersetzt von Johann Jakob Christian von Reck*, Schwabach 1790. Digital verfügbar über die BSB [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10099030\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10099030_00005.html) (zuletzt 27.02.2018).

lassen sich die Musiker überreden, die Probe vor Ort – vor dem Schloss – abzuhalten. Einer von ihnen ist Deutscher und er wird ein Loblied singen auf den Herrscher – in seiner Muttersprache.

Le petit musicien chante:

Unser Landesvater jagt,  
 Wie die Edlen pflegen;  
 Doch des Volkes Liebe zagt,  
 Seines Fürsten wegen.

Huldreich strahlt sein Angesicht,  
 Und, wie Gottes Sonne,  
 Ist es auch der Armen Licht,  
 Und verbreitet Wonne.

Helfen will er jedem gern,  
 Keinen gern betrüben.  
 Diesen lieben guten Herrn,  
 Wer sollt ihn nicht lieben!

Der Prolog erfüllt damit zwei Ziele: Er ›verschärft‹ vorab die Grundaussage des Stücks, ohne sie über das dramatische Verwechslungsspiel spiegeln zu müssen. Bedeutsamer ist aber der Sprachwechsel ins Deutsche. Mit ihm verbindet sich ein kurzzeitiger Dispens der höfischen (Hoch-)Sprache hin zum Idiom des deutschen Singspiels. Die inhaltliche Verstärkung in Richtung Herrscherlob einerseits, gepaart mit der Sprache des Bürgertums andererseits, spiegelt die ganze Ambivalenz dieser lokalen Interpolation wider. Die ›Lizenzen‹ gehen somit in ganz verschiedene Richtungen.

Diese Tendenz einer höfisch induzierten Annäherung an das Bürgertum lässt sich für die Erlanger Residenz, die es in diesem Zusammenhang zu streifen gilt, sehr früh verifizieren. Auch hier ist der Terminus Sommerresidenz nicht unproblematisch, da Erlangen bzw. Christian-Erlang zunächst als Sitz für den Erbprinzen gedacht war.<sup>18</sup> Schloss und Schlossgarten wurden kurz nach 1700 konzipiert und gebaut. Der Initiative des Bayreuther Markgrafen Georg Friedrich verdankt sich vor allem das sog. Komödienhaus, das spätere Markgrafentheater,

---

18 Siehe zusammenfassend Gutmann, *Hofkultur in Bayreuth*, S. 205–219.

das zwischen 1715 und 1719 errichtet wurde. Wie oft dieses Haus tatsächlich bespielt wurde, ist – aufgrund der dünnen Quellenlage – schwer zu sagen. Gleiches gilt für das sog. Hecken-theater, das sich in zeitgenössischen Illustrationen von Johann Baptist Homann dargestellt findet.<sup>19</sup> Hier stellt sich die Frage, ob es überhaupt jemals als Theater genutzt wurde oder vielleicht auch nur bloße Imagination geblieben ist.

Die schlechte Quellenlage tangiert die Hoffeste insgesamt, für die es nur singuläre Dokumente gibt. So berichtet ein Nürnberger Chronist:

Die meiste Somers-Zeit/ ist von Sr. HochFürstl. Durchl. Allhier in den letzten Jahren zu-  
gebracht/ und Dero hoher Geburts-Tag mit feierlichen Solenitäten/ und nicht allein in  
Gegenwart vieler andern HochFürstl. Herrschaften/ sondern auch unter einem grossen  
Zulauff des Volks/ begangen worden [...].<sup>20</sup>

Diese ›Volksnähe‹ – so viel lässt sich den Dokumenten entnehmen – scheint ein Erlanger Spezifikum gewesen zu sein, denn auch zu den Karnevals-aufführungen im Opernhaus hatte das Volk Zutritt. Der (heute noch sichtbare) Rokoko-Glanz des Markgrafentheaters war die Folge einer größeren Umarbeitung in den 1740er Jahren seitens der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Vorher war das Haus eher schlicht bis rustikal ausgestattet: ein simpler Kas-tenbau, im Zuschauerraum einfache Holzbänke.<sup>21</sup> Das entscheidende Moment und darauf hat Anita Gutmann hingewiesen, ist die Situierung des Opernhauses im Gesamtensemble von Schloss und Park: »Die Lage des Theaters und des Redoutenhauses [...] hinter der Orangerie und damit außerhalb des eigentlichen Schlossbereiches, ist für die Einordnung der Bauten von besonderer Wichtigkeit. Die beiden Bauten gehörten somit nicht ausdrücklich zum höfischen Repräsentationsbereich, sondern dienten der momentanen Nutzung, die auch das Bürgertum einschloss.«<sup>22</sup>

Damit war – zumindest den theatralen Darbietungen und Maskenspielen – der markgräf-lichen Sommerresidenz ein besonderer Rahmen eigen, welcher eine partielle Durchdringung

---

19 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erlangen\\_Schlossgarten\\_Johann\\_Baptist\\_Homann\\_um\\_1720\\_002.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erlangen_Schlossgarten_Johann_Baptist_Homann_um_1720_002.JPG) (zuletzt am 8.3.2018)

20 Johann Christoph Volkamer: *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*, Nürnberg 1714, S. V., hier zit. nach: Gutmann, *Hofkultur in Bayreuth*, S. 223.

21 Ebd., S. 242 f.

22 Ebd., S. 242, sowie Anm. 996.

von Adelsgesellschaft und Bürgertum zuließ. Dies konkretisierte sich auch in der Anlage des Redoutenhauses: Dort befand sich im Parterre eine obligatorische Schranke, die aber offenbar in Erlangen nicht gewollt war, das heißt sie war offen,<sup>23</sup> was eine Permeabilität von adeligen und bürgerlichen Kreisen zur Folge hatte. Ob dies während des gesamten 18. Jahrhunderts der Fall war, ist schwer zu entscheiden.

Aus dieser unbestrittenen ›Sondersituation‹, welche die Neben- und Sommerresidenz Erlangen zweifellos einnahm, lassen sich interessante Hypothesen ableiten, allen voran die Frage, ob die während der wilhelminischen Zeit (ca. 1730 bis 1760) in Erlangen gespielten Opern sich anders in puncto Repräsentation ausnahmen als diejenigen am Stammsitz in Bayreuth, also im prunkvollen markgräflichen Opernhaus. So reizvoll solche Überlegungen auch sind, das Material scheint hierfür nicht wirklich belastbar, da der Quellenkorpus zu schmal ist. Wir sprechen hier von einer Handvoll Opern, die für Erlangen bezeugt sind.<sup>24</sup> Den Stücktiteln ist zumindest zu entnehmen, dass der Geschmack mit einem Werk in der ›deutschen‹ und vier in der ›italienischen‹ Periode mit Bayreuth konform ging. Ob diese Opern exklusiv in der Sommerresidenz gespielt wurden, ist unklar.

Bedeutsamer für unseren Kontext scheint indes die Frage, ob es überhaupt der Neben- bzw. Sommerresidenz Erlangen ›bedurfte‹, was musikalische und musikdramatische Aktivitäten des Bayreuther Hofes anbelangt. Die Tatsache, dass in unmittelbarer Nähe des Bayreuther Hofes gleichsam theatrale ›Trabanten‹ installiert worden waren, dürfte die Notwendigkeit für Sommer-Events in Erlangen stark reduziert haben. Die Rede ist von den Naturtheatern in der Bayreuther Eremitage sowie im nahe gelegenen Schloss Sanspareil. Beides sind Ruinentheater des französischen Architekten Joseph Saint-Pierre, der auch für das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth verantwortlich zeichnete. Diese Naturtheater bzw. theatralen Naturräume,<sup>25</sup> in welchen das natürliche Ambiente mit in die dramatischen Aktionen eingebunden war, hatte in Bayreuth eine gewisse Tradition, insofern als man schon früh (um 1700) andere, alternative Spielstätten außerhalb des engeren Residenz- und Schlossareals aufsuchte. Und genau diese Konstellation macht den Bayreuther Kontext für das frühe und mittlere 18. Jahrhundert so interessant – und auch einzigartig.

---

23 Ebd., S. 243.

24 Bauer (*Barockoper in Bayreuth*, S. 190–215) weist in seiner Werkliste folgende Stücke für Erlangen nach: *Die siegende Treu* (1715), *Tirsi* (1737), *Dido* (1738), *L'Alessandro nell'Indie* (1741), *Sirace* (1744) und *La clemenza di Tito* (1744).

25 Vgl. eine zeitgenössische Darstellung des Ruinentheaters in Sanspareil unter <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/434895> (zuletzt am 8.3.2018).

Ende des 17. Jahrhunderts erhielt der in Bayreuth residierende Erbprinz Georg Wilhelm die Erlaubnis, eine eigene Schlossanlage nebst einer (neuen) Stadt zu erreichen, d. i. St. Georgen am See.<sup>26</sup> Diese Neugründung am sog. Brandenburger Weiher war in den ersten beiden Dezennien des 18. Jahrhunderts zwar der Residenz zugeordnet, 1724 erhielt sie aber den Status einer »Colonie« und wurde damit in ihrer Eigenständigkeit deutlich aufgewertet.<sup>27</sup> Wie Frank Wolf Eiermann in seiner historischen Studie zu den fränkischen Residenzen hervorhob, hatte St. Georgen »einen hohen, wenn nicht den höchsten Rang als Lust-Schloss in Franken um 1710«. <sup>28</sup> Die Lage des Schlosses am See bot vielfältige Möglichkeiten der höfischen Repräsentation, vor allem für »maritime« Manöver (Seeschlachten), Feuerwerk und Musiktheater.

Das Opernleben während der Regentschaft des Markgrafen Georg Wilhelm wäre eine eigene Betrachtung wert, wichtig ist im Hinblick auf die Frage der musikdramatischen Orientierung, also des Geschmacks, dass die musiktheatralen Werke, die zwischen 1712 und 1726 in Bayreuth zur Aufführung gelangten, eben fast ausnahmslos deutschsprachig waren. Wie eingangs beschrieben, ist der Grund hierfür die Beziehung zum Weißenfeller Hof. Die ca. 40 (!) überlieferten Textbücher – die Kompositionen sind verloren – zeichnen sich vor allem durch eine starke Fokussierung auf Repräsentation und Emblematisierung des brandenburgischen Hauses aus. Der librettistische Ort hierfür waren bekanntermaßen Prolog und/oder Epilog. Das heißt: Zur Aufführung kamen keine »importierten« Werke, sondern sie wurden kasual gebunden neu konzipiert. Es ist kaum mehr eruierbar, wie stark der Austausch zwischen den im Bayreuther Schloss (Residenz) gespielten Opern und dem Haus in St. Georgen (Nebenresidenz) war. Aufschlussreicher ist indes die Existenz von Werken, die ganz dezidiert für die »Colonie« St. Georgen und deren spezifische Topographie bestimmt waren. Das Opernhaus der Planstadt vermochte nämlich mit einer Besonderheit aufzuwarten: Aufgrund seiner Lage direkt am See konnte das Gebäude nach hinten geöffnet werden und somit – für die Zuschauer – die direkte Sicht auf das Wasser freigeben. Mit dieser Durchsicht war nicht nur ein natürliches Wasserpanorama als Ansicht möglich, sondern mehr noch konnte auch das »maritime« Treiben auf dem See beobachtet werden (s. Abb. 1).

Insgesamt lassen sich fünf Opern ausmachen, die nachweislich in St. Georgen erstaufergeführt wurden: *Die Durchläuchtigste Olympia* (1716), *Die vom Pluto geraubte Proserpina* (1717), *Berenice und Trasimedes* (1718), *Die Triumphierende Tugend* (1720), *Der Mit Liebe und*

26 Siehe Bernhard Rupprecht: »Gedächtnuß der von Uns angefangenen Neuen Stadt zu St. Georgen am See.« Die Planstadt des Markgrafen Georg Wilhelm«, in: *Aufbruch aus dem Ancien régime. Beiträge zur Geschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Helmut Neuhaus, Köln u. a. 1993, S. 135–156.

27 Eiermann, *Requisita Dignitatis*, 1995, S.106 f.

28 Ebd., S. 107.

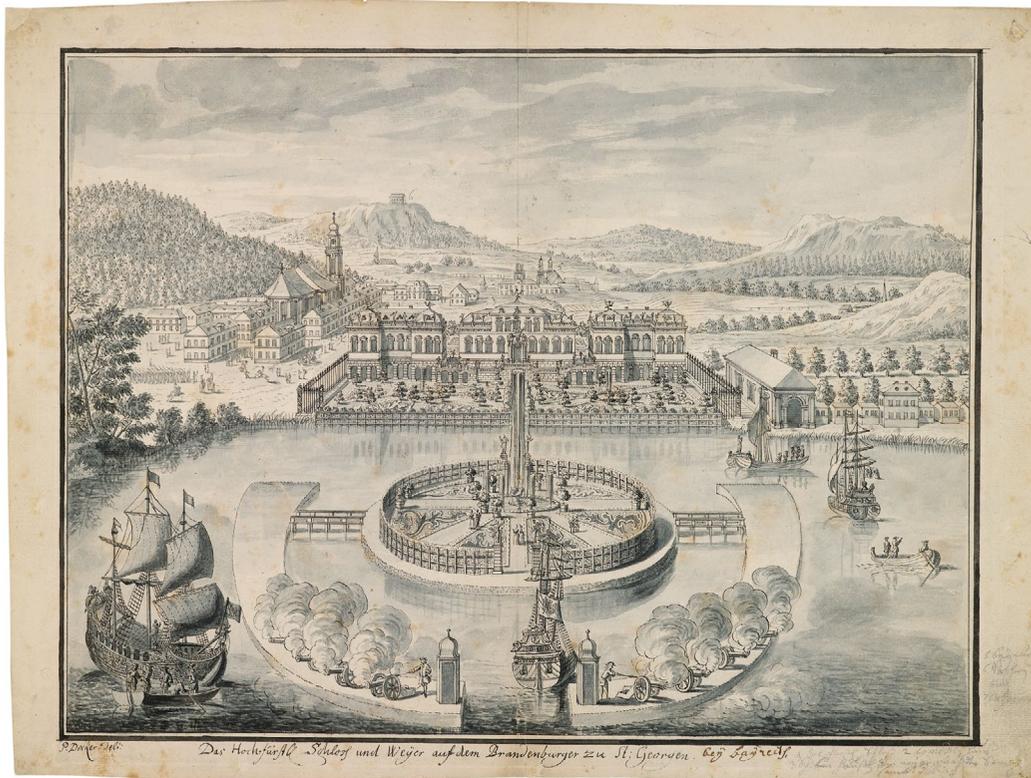


Abb. 1. Altes Schloss St. Georgen am See mit Seebühne, Hafen und Theaterbau, Paul Decker d. Ä., um 1710/13 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

*Tapfferkeit siegende Demophon* (1721) und *Floren-Frühlings-Fest* (1722). Die Aufführungen fanden zumeist anlässlich des Namensfestes des Markgrafen im April oder Mai statt. Die Textbücher<sup>29</sup> der in St. Georgen gespielten Opern lassen sogar eine konkrete szenische Integration der Topographie erkennen. Entweder spielen sie an einem Hafen, wie zum Beispiel *Die Durchlächtigste Olympia*, wo der Schauplatz »See-Hafen« gleichsam gesucht wird. Oder aber die Autoren implementierten gezielt Auftritte von der Seeseite her. Ein Beispiel hierfür liefert die Eröffnungsszene der Oper *Die vom Pluto geraubte Proserpina*. Dort wird gleich die erste Szene prominent mit einem Wasserauftritt verbunden:

29 Die Textbücher sind alle in der UB Bayreuth digital verfügbar.

**Erster Handlung/ Erster Auftritt.**

*Das Theatrum ist geöffnet/ und Pluto kommt vom Wasser auf einer Maschine, und tritt auf das Theatrum.*

*Pluto, Styx.*

PLUTO: Auf! Auf! Ihr Höllen-Geister/  
Seht Euren Gott erstaunend an.  
Wie? was? wer hat mir denn gethan?  
Ich bin ganz außer mir.

STYX: Mein Herr! wie ist euch denn/  
Ich glaube schier/  
Der kleine Schalk hat euch  
Aus meiner Mutter Schooß so hart getroffen/  
Daß ihr vor Schmerzen Euch nicht mehr besinnt? [...]

Am Ende des 2. Auftritts flieht Proserpina, Styx und Pluto eilen ihr nach. Die damit verbundene Regieanweisung – »Das Theatrum wird geschlossen.« – macht deutlich, dass die Bühne während der ganzen Eröffnungsszene nach hinten offen war und dem Zuschauer freie Sicht auf das Wasser gewährte. Das Theater in St. Georgen und dessen Möglichkeiten der Öffnung zur Seeseite wurde also ganz konkret von den Bühnenkünstlern genutzt. Ein solches Opernhaus mit ›Wasseranschluss‹ war zweifellos eine besondere Attraktivität; es reiht sich ein in die anderen Attraktionen mit *special effects* wie Seeschlachten oder pompöse Feuerwerke, für die es eine eigene Plattform inmitten des Sees gab. Diese Konstellation machte St. Georgen zu einem exklusiven Ort des Divertissements,<sup>30</sup> vor allem weil diese eben *open air* waren. Die Kombination von Aktion *indoor* und *outdoor* innerhalb ein und derselben theatralischen Handlung, d. h. von szenischer Aktion, welche über die angestammten Bühnengrenzen hinausgeht, dürfte jedoch einzigartig gewesen sein. Das Opernhaus in der Planstadt St. Georgen ließ es zu.

Aus der Zusammenschau der drei fränkischen Residenzorte lässt sich abschließend ein thesenhaftes Bild zeichnen: Triesdorf als genuine Sommerresidenz der Ansbacher Markgrafen

---

30 Erwin Herrmann: »Höfische Feste und markgräfliche Schiffe in St. Georgen«, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, 65 (1985), S. 299–322.

war über weite Strecken des 18. Jahrhunderts in musikalischer und theatraler Hinsicht unbedeutend geblieben: Zu schwer wogen die Folgen der Einsparmaßnahmen von 1703. Erst ein radikaler Geschmackswandel konnte Ansbach/Triesdorf aus dem langen Dornröschenschlaf herausführen. Mit der Gründung von Christian-Erlang gelang den Bayreuther Markgrafen demgegenüber zwar die Installierung einer veritablen Neben- und Sommerresidenz, eine Blüte musikalischer bzw. musikdramatischer Aktivitäten ist jedoch hier kaum zu verifizieren. In dieser Hinsicht war die Hauptresidenz, vor allem aber die »Colonie« St. Georgen, zu (über)mächtig, als dass Erlangen hier ein wirkliches, eigenes Gewicht erhalten konnte. Die geographische Lage – Nähe und Ferne – spielte dabei sicherlich eine nicht unbedeutende Rolle, da Erlangen knapp 70 km von der Hauptresidenz entfernt lag. Die Tatsache, dass die Markgräfin Wilhelmine ab den 1730er Jahren mehrere Spielstätten in Form von Naturtheatern in unmittelbarer Reichweite von Bayreuth errichten ließ, vermochte zudem Erlangen kaum zu stärken – trotz des glanzvollen Ausbaus des Opernhauses daselbst. Die fränkische Landschaft zeichnet sich also durch ein Bild der Diversifizierung aus, welches einem klaren ›Zentrum‹ einer Sommerresidenz eher entgegenzuwirken scheint. Gleichwohl sind die Ergebnisse dieser Diversifizierung ungemein reich, und einige harren – jenseits der gloriosen wilhelminischen Periode – immer noch einer grundlegenden Erforschung.

## Literatur

- Asimont, Étienne (Hg.): *Nouveau Théâtre de société d'Anspach et de Triesdorf*, Ansbach 1789–1791, in Deutsch: *Neues Gesellschafts Theater zu Anspach und Triesdorf, aus dem französischen übersetzt von Johann Jakob Christian von Reck*, Schwabach 1790.
- Bauer, Hans-Joachim: *Barockoper in Bayreuth* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 7), Laaber 1982.
- Betzwieser, Thomas (Hg.): *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth: Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 31), Würzburg 2016.
- Boekhoff, Hermann u. a. (Hg.): *Paläste, Schlösser, Residenzen: Zentren europäischer Geschichte*, [zuerst 1971], Erlangen 1993.
- Braun, Heinz: *Die Sommerresidenz Triesdorf der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach 1600–1791, II. Baugeschichte in Einzeldarstellungen*, Kallmünz/Obf. 1958.
- Dubowy, Norbert: »Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs ›italienischer Periode‹«, in: *Italienische Musik und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit* (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 3), hg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1995, S. 73–95.
- Eiermann, Frank Wolfgang: *Requisita Dignitatis. Die deutsche Residenz als Bauaufgabe im 17./18. Jahrhundert an Beispielen im fränkischen Reichskreis*, Diss. [Erlangen] 1995.
- Fuchs, Torsten: »Die Weißenfelter Hofoper und ihre Beziehungen zu anderen deutschen Opernbühnen«, in: *Die Oper am Weißenfelter Hof*, hg. von Eleonore Sent, Rudolstadt 1996, S. 305–316.
- Graf, Henriette: »Stadtschloss versus Sommerresidenz: Friedrichs Potsdam – ein Sonderfall?«, in: *Wohnen – Reisen – Residieren. Herrschaftliche Repräsentation zwischen temporärer Hofhaltung und dauerhafter Residenz in Orient und Okzident*, hg. von Dorothee Sack, Daniela Spiegel und Martin Gussone, Petersberg 2016, S. 201–206.
- Greipl, Egon J.: *Macht und Pracht: die Geschichte der Residenzen in Franken, Schwaben und Altbayern*, Regensburg 1991.
- Gutmann, Anita: *Hofkultur in Bayreuth zur Markgrafenzeit 1603–1725*, Bayreuth 2008.
- Henze-Döhring, Sabine: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009.

- Herrmann, Erwin: »Höfische Feste und markgräfliche Schiffe in St. Georgen«, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, 65 (1985), S. 299–322.
- Ley, Hans: *Die litterarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth*, Erlangen 1904.
- Mersmann, Hans: *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Leipzig 1916.
- Müller-Lindenberg, Ruth: *Wilhelmine von Bayreuth: die Hofoper als Bühne des Lebens (= Europäische Komponistinnen 2)*, Köln u. a. 2005.
- Rupprecht, Bernhard: »Gedächtnuß der von Uns angefangenen Neuen Stadt zu St. Georgen am See.« Die Planstadt des Markgrafen Georg Wilhelm«, in: *Aufbruch aus dem Ancien régime. Beiträge zur Geschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Helmut Neuhaus, Köln u. a. 1993.
- Schmidt, Günther: *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel/Basel 1956.
- Sent, Eleonore (Hg.): *Die Oper am Weißenfelser Hof*, Rudolstadt 1996.
- Volkamer, Johann Christoph: *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*, Nürnberg 1714.
- Walter, Jürgen: *Lust und Macht. Mätressen an deutschen Höfen*, Mühlacker 2010.
- Weiß, Dieter J. (Hg.): *Barock in Franken (= Bayreuther Historische Kolloquien 17)*, Dettelbach 2004.



Martina Grempler

## Musik an den Habsburgerschlossern Schönbrunn und Laxenburg unter der Regentschaft Maria Theresias<sup>1</sup>

Die Geschichte der Habsburgerschlosser stellt ein komplexes Gebiet dar, das sich aus der Bedeutung dieser Herrscher in ihrer Eigenschaft als deutsche Kaiser sowie aus der Vielzahl und Unterschiedlichkeit der von ihnen beherrschten Territorien geradezu zwangsläufig ergibt. Allein auf dem jetzigen unmittelbaren Wiener Stadtgebiet existieren neben dem umfangreichen Gesamtkomplex der Hofburg unter anderem mit Belvedere, Schönbrunn, dem Augartenpalais und der Favorita (dem heutigen Theresianum) mehrere ehemalige Sitze dieser Familie. Dazu kommen außerhalb Wiens zahlreiche weitere Orte, an denen die Habsburger des 18. Jahrhunderts speziell zur wärmeren Jahreszeit immer wieder Präsenz zeigten wie Schloss Holitsch, Schlosshof, Hetzendorf oder auch Baden.<sup>2</sup>

Die Schlösser von Schönbrunn und Laxenburg sind es jedoch, die für die hier zu behandelnden Jahre im engeren Sinn als Sommerresidenzen bezeichnet werden können, da der Hof unter Maria Theresia dorthin zwischen Frühjahr und Herbst so gut wie alljährlich für einen jeweils längeren Zeitraum umsiedelte. Das hinsichtlich des Musiklebens vor allem von Dittersdorf in seinen Memoiren erwähnte Schlosshof<sup>3</sup> befand sich zunächst im Besitz des Prinzen Eugen sowie anschließend des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen und wurde

- 1 Der Beitrag entstand im Rahmen des FWF-Forschungsprojekts P24920 *Opera buffa in Wien (1763–1782)*, Leitung: Michele Calella.
- 2 Einen Überblick bieten u. a. Ingrid Haslinger / Gerhard Trumler: *So lebten die Habsburger: kaiserliche und königliche Schlösser in der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Wien 2007; Gabriele Praschl-Bichler: *So lebten die Habsburger. Schlösser – Villen – Landsitze*, Wien 2000; Franz Weller: *Die kaiserlichen Burgen und Schlösser in Bild und Wort*, Wien 1880. Manche Schlösser tauchen unter verschiedenen Namen bzw. in verschiedenen Schreibweisen auf, Schlosshof etwa als Schlosshof im Marchfeld oder Schloss Hof an der March und Holitsch als Hollitsch oder unter dem slowakischen Namen Holíč.
- 3 Karl Ditters von Dittersdorf: *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*, hg. von Norbert Miller, München 1967. Das bekannteste musikgeschichtliche Ereignis in Schlosshof war das 1754 vom Prinzen Sachsen-Hildburghausen für die Kaiserin veranstaltete Fest, in dessen Rahmen Glucks *Le cinesi* aufgeführt wurden und das regelmäßig mit Etiketten wie etwa »letztes Barock-Fest in Österreich« versehen wurde. Vgl. dazu etwa Gerhard Croll: »Le Cinesi«, eine Opernserenade von Christoph Willibald Gluck«, in: *Gerhard Croll, Gluck-Schriften. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002 (= Gluck-Studien 4)*, hg. von Irene Brandenburg u. Elisabeth Richter, Kassel u. a. 2003, S. 121–128; insbes. S. 123. Siehe dazu auch Silke Leopold: »Glucks Chinesinnen«, in: *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, hg. von Irene Brandenburg, Laaber 2010, S. 141–147. Allgemein zum Schloss: Liselotte Hanzl-Wachter (Hg.): *Schloss Hof. Prinz Eugens *tusculum rurale* und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie*, Wien 2005.

erst 1755 von der Kaiserfamilie erworben. Ebenso wie Schloss Holitsch auf dem Gebiet der heutigen Slowakei nutzten es die Habsburger im Vergleich deutlich sporadischer und für kürzere Aufenthalte häufig nur einzelner Familienmitglieder.

Die gemeinsame, vergleichende Behandlung von Schönbrunn und Laxenburg bietet sich daher an, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Geschichte beider Schlösser im 18. Jahrhundert einige Parallelen aufweist. Die aus musikwissenschaftlicher Sicht interessanteste Gemeinsamkeit besteht sicher darin, dass es sich um die einzigen Sommersitze handelte, zu denen die Habsburger eigens Schlosstheater errichten ließen.<sup>4</sup> Diese Theater entstanden zeitlich fast parallel (Schönbrunn 1747 und Laxenburg 1753) im Rahmen der großen Umbau- und Erweiterungsprojekte während der Regierungszeit Maria Theresias, durch die beide Residenzen zu jenen prächtigen Gebäude- und Parkensembles wurden, die sie heute noch sind.

Zu Schönbrunn wie Laxenburg existiert jeweils eine Unzahl an Publikationen zur Baugeschichte, den kunstgeschichtlichen sowie allgemeinhistorischen Fakten und zu der Frage, welche Rolle welches Schloss für die einzelnen habsburgischen Herrscher spielte.<sup>5</sup> Ein nicht geringer Teil dieser Literatur fällt, gerade für Schönbrunn kaum überraschend, in den Bereich des Populärwissenschaftlichen beziehungsweise des mehr oder weniger gehobenen Reiseführers und die eben genannte Frage wird so meist in Zusammenhang mit persönlichen Vorlieben der Habsburger beantwortet, wohingegen die spezifische Bedeutung der Sommerresidenzen innerhalb des höfischen Lebens und damit der fürstlichen Repräsentation häufig unzureichend diskutiert bleibt, teils auch in der wissenschaftlichen Literatur.<sup>6</sup> Ebenso existieren bislang so gut wie keine Forschungen, die sich spezifisch und systematisch mit dem Musikleben an den habsburgischen Sommersitzen auseinandersetzen. Wird dies thematisiert, so geht es fast stets um singuläre Ereignisse und damit um die »Mozartstätte«, den »Gluck-Ort« oder das »Metastasio-Schloss«, also etwa um Laxenburg als Ort der ersten Audienz des Dichters bei Karl VI. oder um Schönbrunn als Symbol des Absolutismus, wenn Vittorio Alfieri dort Zeuge wird, wie der alte Hofpoet das Knie vor Maria Theresia beugt.<sup>7</sup>

4 Das Schlosstheater in Schlosshof existierte schon vor dem Erwerb durch die Habsburger.

5 An dieser Stelle seien nur genannt: Elfriede Iby / Alexander Koller: *Schönbrunn*, Wien 2007; Elisabeth Springer: *Laxenburg als Nebenresidenz*, 1988 (Österreich Edition); Josef Zykan: *Laxenburg*, Wien/München 1969.

6 Michael E. Yonan: »Rethinking Empress Maria Theresa at Schönbrunn«, in: *Austrian History Yearbook*, 35 (2004), S. 25–47 untersucht die räumliche Gestaltung in Schönbrunn (insbesondere der Kaiserappartements) in Bezug zum Herrschaftsverständnis Maria Theresias und unter Genderaspekten, andere Themen wie höfische Festveranstaltungen bleiben bewusst weitgehend ausgeschlossen.

7 Z. B. versteht sich Otto Erich Deutsch: »Die Orangerie im Schloß Schönbrunn«, in: *Österreichische Musikzeitung*, 12 (1957), S. 384–386 im Wesentlichen als Beitrag zur Mozartforschung. Ders.: »Höfische Theaterbilder aus Schönbrunn«, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hg. von Klaus Hortschansky,

Zusammengenommen bilden diese Beiträge gemeinsam mit den wichtigsten Quellen<sup>8</sup> jedoch eine recht solide Basis für die Auseinandersetzung mit dem Thema »Musik an den habsburgischen Sommerresidenzen«, zumal zu beiden Schlosstheatern unter anderem unveröffentlichte, aber über die österreichische Nationalbibliothek problemlos zugängliche Wiener Dissertationen beziehungsweise Diplomarbeiten existieren, auch wenn diese wiederum stark auf die Architektur fixiert bleiben.<sup>9</sup> Als besonders wertvoll erweisen sich zudem die Arbeiten zum Hoftheater in Wien unter Maria Theresia von Harald Kunz, da er versucht, die Spielorte zu den jeweiligen Daten aufzuschlüsseln und dabei Schönbrunn wie Laxenburg berücksichtigt.<sup>10</sup> Gegenstand mehrerer Untersuchungen war zudem das Verhältnis der Habsburger zu Musik und Theater im Allgemeinen, insbesondere auch von Maria Theresia und ihrer Familie, was ebenfalls in Zusammenhang mit der intensiven musikwissenschaftlichen Rezeption der Wiener Klassik zu sehen ist.<sup>11</sup>

---

Darmstadt 1989, S. 98–107 (= Wiederabdruck eines Beitrags aus: *Österreichische Musikzeitung*, 22 [1967], S. 577–584) setzt sich mit den bildlichen Darstellungen der Aufführungen zur Hochzeit Josephs II. 1765 von Johann Franz Greipel auseinander und ist v. a. Glucks *Il parnaso confuso* gewidmet. Zu den »Gluck-Orten« siehe Walther Brauneis: »Gluck in Wien – seine Gedenkstätten, Wohnungen und Aufführungs-orte«, in: *Gluck in Wien*, Kongreßbericht Wien 1987 (= *Gluck-Studien* 1), hg. von Gerhard Croll u. Monika Woitas, Kassel u. a. 1989, S. 42–61.

- 8 An erster Stelle für die hier untersuchte Zeit steht das Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, der als Mitglied des Hofes im Gegensatz etwa zu den Korrespondenten der Wiener Zeitungen die Musikveranstaltungen in den Sommerresidenzen persönlich besuchen konnte: *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Oberhofmeisters 1742–1776*, hg. im Auftrage der Gesellschaft für Neuere Geschichte Österreichs von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Hanns Schlitter, Wien u. a. 1917. Die Einträge zu den höfischen Festveranstaltungen im weiten Sinn sind zusammengestellt bei Elisabeth Grossegger (Hg.): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin*, Wien 1987. Eine (lückenhafte) Zusammenstellung der theaterrelevanten Einträge auch in: *Zur Geschichte des Theaters am Wiener Hofe. Aus den Tagebüchern des Fürsten Josef Khevenhüller-Metsch*, mitgeteilt von Ludwig Böck, Wien 1896. Nach 1776 ist die Quellenlage deutlich schlechter sowie auch der Stand der Sekundärliteratur, da etwa Franz Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke*, Wien 1975, die Theater von Schönbrunn und Laxenburg nicht berücksichtigt.
- 9 Gerhard Endmayr: *Das Schönbrunner Schloßtheater*, Diss. Wien 1984; Isabella Lotschak: *Das Laxenburger Schloßtheater. Ein Bau von Nicolò Pacassi*, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte eingereicht an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien 2001. Veröffentlicht hingegen Oscar Deleglise (Hg.): *Das Schönbrunner Schloßtheater*, Wien 1947; Ernst M. Kronfeld: »Das Schönbrunner Schloßtheater«, in: *Archiv für Theatergeschichte*, 1 (1904), S. 43–62 (= 1. Teil) sowie *Archiv für Theatergeschichte*, 2 (1905), S. 169–192 (= 2. und 3. Teil); Grundlegend: Dagobert Frey/Karl Kobald/Franz Herterich: *Das Schönbrunner Schloßtheater* (= *Theater und Kultur* 11), Zürich/Wien/Leipzig 1924.
- 10 Harald Kunz: »Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia«, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953/54*, Wien 1958, S. 3–113 (im Wesentlichen identisch mit der gleichnamigen Dissertation von Kunz).
- 11 Roswita Vera Karpf (Hg.): *Musik am Hof Maria Theresias* (= *Beiträge zur Aufführungspraxis* 6), München/Salzburg 1984; Elisabeth Theresia Hilscher: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*,

Schönbrunn hat dabei aus leicht verständlichen Gründen deutlich mehr Aufmerksamkeit auf sich gezogen als Laxenburg. Zum einen handelt es sicher um den spektakuläreren Bau, zudem gehört das Schloss durch seine heutige Lage innerhalb des Stadtgebiets zum touristischen Pflichtprogramm, womit das südlich außerhalb Wiens gelegene Laxenburg kaum konkurrieren kann.<sup>12</sup> Außerdem lebt Schönbrunn von seinem Ruf als Lieblingsschloss Maria Theresias und ist im Gegensatz zu Laxenburg als Mozartstätte stärker im Bewusstsein. Im dortigen Spiegelsaal oder im vermutlich als Musikzimmer genutzten sogenannten »Großen Rosa-Zimmer« soll die legendäre Begegnung des kleinen Mozarts mit Maria Theresia stattgefunden haben, bei der laut Bericht von Leopold Mozart das »Wolferl« der Kaiserin auf den Schoss gesprungen sei.<sup>13</sup> Die vielleicht prominenteste Musikveranstaltung in Schönbrunn bildete im Februar 1786 die Parallelaufführung von Mozarts *Schauspieldirektor* sowie Salieris *Prima la musica poi le parole* in der Orangerie des Schlosses im Rahmen eines der von Joseph II. veranstalteten »Frühlingsfesten im Winter«. Erst vor wenigen Jahren wurde in der Wiener Universitätsbibliothek eine Darstellung dieses Ereignisses wiederentdeckt, während sich in der älteren Literatur teils ein anderes Bild findet, das zwar eines der Schönbrunner Feste unter Joseph zeigt, jedoch nicht das aus dem Jahr 1786, in dem die berühmte Parallelaufführung stattfand.<sup>14</sup>

Diese Aufführung blieb nicht das einzige musikhistorisch besonders beachtete Ereignis in Schönbrunn, das keineswegs in die wärmere Jahreszeit fiel.<sup>15</sup> Mitten im Winter wurde auch *Il parnaso confuso* von Gluck und Metastasio gegeben und zwar im Januar 1765, als das Schloss im Zentrum der Hochzeitsfeierlichkeiten von Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern stand. Für das von den jüngeren Geschwistern des Bräutigams dargestellte Werk wurde wiederum

---

Graz/Wien/Köln 2000; Gabriele Giegl: *Musik in der Familie Maria Theresias*, Diss. Wien 2002 (letztere insbes. zu den Auftritten der Kinder Maria Theresias im Rahmen von höfischen Festen).

12 Das Schloss, heute der »Conference Center Laxenburg«, ist abgesehen vom Park weitgehend nicht frei zugänglich.

13 Brief von Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer vom 16. Oktober 1762, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, Kassel u. a. 2005, S. 50–53. Die insgesamt drei »Rosa-Zimmer« in Schönbrunn tragen ihren Namen nach Joseph Rosa, dem Maler der dort zu findenden Landschaftsbilder. Der Spiegelsaal ist durch Khevenhüller (zit. nach: Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, S. 29) etwa als Ort einer »Music da camera« mit Hasse und seiner Gattin Faustina Bordoni sicher dokumentiert. Die Veranstaltung fand im kleinsten Kreis statt, selbst Khevenhüller musste von einem Nebenzimmer aus zuhören.

14 Vgl. den anlässlich der Entdeckung des Bildes initiierten Sammelband: Paolo Budroni (Hg.): *Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen? Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn vom 7. Februar 1786*, Wien 2008. Danach (Budroni, »Die Beiträge – Zusammenfassung«, S. 15) war die Orangerie der einzige größere beheizbare Raum des Schlosses.

15 Die Diskussion, inwieweit Schönbrunn unter Maria Theresia mehr eine Zweit- als eine Sommerresidenz war, soll hier aufgrund der großen Regelmäßigkeit seiner Nutzung als Sommersitz nicht weiter geführt werden.

nicht das Schlosstheater genutzt, sondern die heute unter dem Namen Zeremoniensaal geführte »Salle de bataille«, offiziell Teil der Räumlichkeiten von Kaiser Franz I. Stephan und mehrfach Ort derartiger höfischer Laienaufführungen.<sup>16</sup>

Diese zweite Hochzeit des damaligen Kronprinzen stand im Zentrum eines Wandels innerhalb der höfischen Festkultur, wie unter anderem bereits Andrea Sommer-Mathis konstatierte.<sup>17</sup> Es gab immer weniger die spezielle, eigens für den Anlass komponierte Hochzeitsoper, sondern stattdessen ein bewusst weit gefächertes Programm, das theatralische Veranstaltungen verschiedenster Art umfasste. Bei Josephs zweiter Vermählung standen mit Glucks *Il parnaso confuso* und *Telemaco*, Florian Gassmanns durch die Darsteller des Burgtheaters im Schönbrunner Schlosstheater aufgeführter »azione teatrale« *Il trionfo d'amore* sowie einem Ballett mit dem Titel *Le triomphe de l'amour*, ebenfalls von Gassmann, gleich mehrere neu komponierte Werke auf dem Programm und daneben noch Stücke aus dem Repertoire des französischen Theaters sowie mit *Gli stravaganti* von Giuseppe Scarlatti offenbar auch eine Opera buffa.<sup>18</sup>

Der Blick auf die Hochzeitsfeierlichkeiten der vielen Kinder Maria Theresias erscheint hinsichtlich der Bedeutung der Sommerresidenzen nicht uninteressant. Bei der Vermählung des Thronfolgers mit Maria Josepha stand zunächst Schönbrunn allein im Mittelpunkt. Die Trauung wurde in der Kirche vor Ort vollzogen und nicht wie meist üblich in der Augustinerkirche im Zentrum. Erst nach den gut eine Woche dauernden Festlichkeiten in Schönbrunn fand der offizielle Einzug des Paares in Wien statt, wo sich nochmals tagelang weitere Feiern (darunter die erste Aufführung des *Telemaco*) anschlossen. Eine derartige Trennung gab es bei anderen Habsburgerhochzeiten in diesem Zeitraum nicht, dort wurde die Sommerresidenz als ein Spielort von mehreren einbezogen und zwar parallel zu den Wiener Festschauplätzen. Es konnte durchaus am Vormittag eine festliche Veranstaltung in Schönbrunn geben und am Abend eine Opernvorstellung im Burgtheater wie etwa 1769 anlässlich der offiziellen Werbung von Ferdinand von Parma um Erzherzogin Maria Amalia oder zwei Jahre zuvor bei

16 Teils auch unter den Namen »Schlachtenbildersaal« oder »Große Antecamera«. Als Maria Theresia nach dem Tod ihres Mannes die gesamten Kaiserappartements allein nutzte (und Schönbrunn damit zu einer Art Witwensitz machte) ließ sie – genderkonform – die Schlachtenbilder durch die heute noch in diesem Saal hängenden Gemälde von der ersten Hochzeit Josephs II. mit Isabella von Parma ersetzen. In der Hofburg übergab sie im Gegensatz zu Schönbrunn die Kaiserappartements protokollgerecht an den neuen Kaiser, ihren Sohn und Mitregenten Joseph (vgl. Yonan, »Rethinking Empress Maria Theresa at Schönbrunn«, S. 39 ff.).

17 Andrea Sommer-Mathis: »*Tu felix Austria nube*«. *Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994.

18 Ein ausführlicher Bericht zu den Hochzeitsfeierlichkeiten u. a. in *der Gazette de Vienne* 1765 (zu *Il parnaso confuso*: Supplement zur Ausgabe vom 26. Januar).

den prunkvollen Verlobungsfeierlichkeiten für Maria Josepha, die jedoch vor ihrer geplanten Vermählung nach Neapel verstarb und durch ihre Schwester Maria Carolina ersetzt wurde.<sup>19</sup>

Laxenburg hingegen zählte allein schon der Entfernung wegen nicht zu diesen direkten Hochzeitsspielstätten, sondern konnte eine der Durchgangsstationen auf der Reise der Braut von oder nach Wien bilden, allerdings eine bevorzugte. Für Josephs erste Gattin Isabella von Parma sollte das Schloss der letzte Aufenthaltsort vor Wien sein und der Braut drei Tage Ruhe vor den Feierlichkeiten bieten inklusive französischer und deutscher Theateraufführungen zur Unterhaltung. Letztlich fiel die Wahl für diese Ruhepause allerdings auf Belvedere und der geplante Aufenthalt in Laxenburg wurde verkürzt, blieb jedoch von Wichtigkeit, denn dort fand die erste Zusammenkunft der Braut mit dem Bräutigam und seiner Familie statt, nachdem Kaiser Franz Stephan allein sie eine Reisedation vorher in Empfang genommen hatte.<sup>20</sup>

Der Schlosskomplex von Laxenburg vermittelt einen anderen Eindruck als das kompakter erscheinende Schönbrunn, ist deutlich ländlicher und hat viel mehr den Charakter eines reinen Sommersitzes oder präziser eines Jagdschlusses, denn es war der Ort für Reiher- und Falkenjagd. Dementsprechend wurden insbesondere zu Lebzeiten von Maria Theresias jagd-begeistertem Mann Franz Stephan die Aufenthalte des Hofes in der Regel terminiert. Der »Laxenburger Séjour« fiel in den Mai und zog sich häufig noch bis Ende Juni hin, manchmal fand er auch im September statt beziehungsweise es wurde ein zusätzlicher Herbstaufenthalt dort beschlossen. Die Präsenzzeiten des Hofes in Laxenburg lagen damit nicht allzu sehr unter denen von Schönbrunn, wo meist von Juli bis Oktober Residenz genommen wurde.<sup>21</sup>

Das inmitten des Parks liegende Alte Schloss in Laxenburg, zu dem auch eine unter Maria Theresia im Innenraum umgestaltete Schlosskapelle gehört, befand sich bereits seit dem 14. Jahrhundert in habsburgischem Besitz. Während der Regentschaft der Kaiserin kam das heutige eigentliche Schloss, der sogenannte Blaue Hof hinzu, dessen Vorderseite auf den Hauptplatz des Örtchens Laxenburg hinausgeht. An den Blauen Hof schließt sich eine

19 Am 9. September 1767 fand z. B. eine »Zeremonientafel« in Schönbrunn statt, am selben Abend wurde im Burgtheater die Festoper zu diesem Anlass, *Partenope* von Hasse, gespielt, eine Ballettpantomime drei Tage später hingegen im Schönbrunner Schlosstheater. Vgl. Sommer-Mathis, »*Tu felix Austria nube*«, S. 143. Vor der Einrichtung des Schlosstheaters in Schönbrunn (teils auch danach) war es generell nicht unüblich, von dort aus am Abend das Burg- oder Kärntnertheater aufzusuchen und anschließend wieder zurückzufahren.

20 Vgl. Sommer-Mathis, »*Tu felix Austria nube*«, S. 85.

21 Praschl-Bichler, *So lebten die Habsburger*, führt im Inhaltsverzeichnis Schönbrunn als »Sommerresidenz«, die Wiener Hofburg als »Winterresidenz« und Laxenburg als »Frühjahrsresidenz« – trotz aller Ausnahmen eine zumindest für die Zeit Maria Theresias adäquate Benennung.

Reihe von eingeschossigen Gebäuden an, so der Speisesaaltrakt, hinter dem fast separiert das Schlosstheater liegt, dessen Inneneinrichtung inzwischen kaum mehr etwas von seinem Zustand im 18. Jahrhundert widerspiegelt. Im Vergleich zu Schönbrunn handelt es sich um ein weniger einheitliches Ensemble und die Mitglieder der notorisch großen Familie Maria Theresias residierten in verschiedenen Gebäuden. Joseph II. wohnte noch zur Zeit der Regentschaft neben seiner Mutter gerne im Alten Schloss und veranstaltete dort auch seine bekannten »Kammermusiken«. <sup>22</sup>

Trotz der begrenzten Räumlichkeiten wurde vor allem Laxenburg zum Ort des französischen Theaters und zwar für Sprechtheater, Opéra comique und Ballett gleichermaßen. <sup>23</sup> Mit der Eröffnung des Schlosstheaters 1753 etablierte sich dort ein regelmäßiger Spielbetrieb, mindestens im Mai, manchmal auch schon ab Ende April und bis weit in den Juni hinein. Ausgeführt wurden die Vorstellungen durch das französische Ensemble des Burgtheaters, das immer wieder teils mehrwöchige Aufenthalte in Laxenburg einlegte und zweimal pro Woche oder sogar täglich wechselnde Stücke gab. <sup>24</sup> Das französische Repertoire gewann ab den späten 1750er Jahren zwar auch in Schönbrunn an Bedeutung, jedoch scheint der Spielbetrieb dort (im Sommer / Herbst) von vereinzelt Jahren abgesehen nicht die Vielfalt und Intensität wie im Frühling in Laxenburg erreicht zu haben.

Das Repertoire formten generell die Stücke, die auch an den Wiener Theatern auf dem Spielplan standen, weswegen für diese Jahre häufig kaum zu bestimmen ist, wann genau und wo die Wiener Erstaufführung stattfand. <sup>25</sup> Trotz der unsicheren Quellenlage lässt sich jedoch der Trend herauslesen, dass der Hof gerne die Möglichkeit nutzte, ein Stück zunächst für das begrenzte Publikum eines Schlosstheaters aufführen zu lassen, bevor es zum Burg- oder Kärntertortheater wanderte.

22 Siehe etwa Khevenhüller: »Den 17. [September 1772] verfügte sich der Kaiser auf eine Hasen-Parforce-Jagd und abends hatte er bei sich im alten Schloß eine kleine Cammer-Musique, gleich wie gestern. [...] Den 19. ware wieder Music beim Kaiser, worzu fast alles, so zu Laxenburg ware, kommen darffte.« (zit. nach: Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, S. 303). Siehe dazu auch Otto Biba, »Kaiser Joseph II. und die Musik«, in: *Österreich zur Zeit Kaiser Joseph II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst*, S. 260–265. Von der Vorliebe Josephs für Laxenburg (ganz im Gegensatz zu Schönbrunn) ist in der Literatur häufig die Rede. In seine Verantwortung fiel die Gestaltung des Parks im englischen Stil.

23 Zum französischen Repertoire dieser Zeit siehe v. a. Bruce Alan Brown: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991.

24 Vgl. die Spielpläne bei Kunz, »Höfisches Theater in Wien«, S. 74ff.

25 Die Namen der Sommerresidenzen tauchen in Libretti nur sehr selten explizit auf. Claudio Sartori (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 6 [Indici I], Cuneo 1993, S. 69) verzeichnet unter »Laxenburg« gerade acht Texte, wobei er noch Laxenburg und Luxemburg vermischt. Schönbrunn (ebd., S. 172) taucht mit gerade sieben Libretti für die Zeit von 1674 bis 1786 auf.

Dies galt offenbar besonders für die Opéra comique, und an den vierzehn für Laxenburg festgemachten Erstaufführungen (gegenüber zwölf am Burgtheater und nur vier in Schönbrunn)<sup>26</sup> zeigt sich die nicht zu unterschätzende Wichtigkeit dieser Sommerresidenz für das höfische Theaterleben und ihre Bedeutung auch auf dem Gebiet des Musiktheaters.<sup>27</sup> Als ab 1763 eine regelmäßige Aufführungstradition von Opera buffa in Wien begann, stand wiederum Laxenburg mehr im Fokus als Schönbrunn. Mit Piccinnis *La buona figliuola* (1764) und *La schiava* (1765) sowie Fischietti's *Il mercato di Malmantile* (1763) und *Il signor dottore* (1764) erlebte ein nicht unwesentlicher Teil der Werke, die für eine nachhaltige Etablierung der Gattung sorgten (Erst-)Aufführungen in Laxenburg.<sup>28</sup>

Diese Regelmäßigkeit von Produktionen der professionellen Truppen gerade des französischen Theaters in Laxenburg hielt sich bis zum Jahr 1765, als im Sommer während der Hochzeitsfeierlichkeiten für Erzherzog Leopold in Innsbruck Kaiser Franz Stephan überraschend verstarb. Nicht zu Unrecht neigt die mit dem Kulturleben am Habsburgerhof befasste Forschung gerade in jüngerer Zeit dazu, die Rolle von Maria Theresias aus Lothringen stammenden Ehemanns zu betonen, seine Theaterleidenschaft herauszuheben und ihn als wesentlichen Faktor für die Pflege französischer Kultur darzustellen.<sup>29</sup> Auch die in diesen Jahren eingeführten Lockerungen im Hofzeremoniell werden seiner Initiative zugeschrieben, die unter anderem den theaterhistorisch bedeutsamen Schritt der Verlegung der kaiserlichen Sitzplätze vom Parkett in die Mittelloge oder den Schönbrunner

26 Zahlen nach Brown, *Gluck and the French Theatre*, S. 480–485. Unter den Erstaufführungen in Laxenburg waren *Les Amours de Bastien et Bastienne* (1755), *Le diable à quatre, ou la Double Métamorphose*, Musik teilweise von Gluck (1759) und *La Fille mal gardée, ou le Pédant amoureux* von Duni (1763). In Schönbrunn fanden u. a. die ersten Aufführungen von *L'Île de Merlin, ou le Monde renversé* mit Musik von Gluck (1758) sowie Rousseaus *Le Devin du village* (1760) statt.

27 In der Literatur klingt teilweise an, Laxenburg sei nur auf dem Gebiet des französischen Sprechtheaters von Bedeutung gewesen (z. B. Springer, *Laxenburg als Nebenresidenz*).

28 Gustav Zechmeister (*Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971) nennt für *La buona figliuola* und *Il signor dottore* Laxenburg als Ort der Wiener Erstaufführung, für die anderen beiden Opern das Burgtheater. Scola's *La conversazione* (1763) – mit ihrem Thema »herrschaftliche Freizeitgestaltung« besonders gut zu einer Sommerresidenz passend – wurde vermutlich ebenfalls zunächst am Burgtheater aufgeführt, aber auch in Schönbrunn und vielleicht Laxenburg gegeben. Die Erstaufführung von *La buona figliuola* in Laxenburg ist durch Khevenhüller (Eintrag vom 19. Mai 1764, vgl. Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, S. 213) sicher dokumentiert. Wegen der Länge der Oper wurde laut Khevenhüller auf ein zusätzliches Ballett verzichtet.

29 Vgl. a. Renate Zedinger/Wolfgang Schmale (Hg.): *Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis* (= *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 23), Bochum 2009. Khevenhüller erwähnt für die 1740er Jahre beispielsweise mehrfach Aufführungen französischer Komödien und auch Opéra comique für Sommeraufenthalte auf Schloss Holitsch, gespielt von lothringischen Lakaien (vgl. Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, z. B. S. 50 u. 63).

Balkon beinhalteten, der an den Sommersitzen deutlich später stattfand als am Theater in der Hofburg.<sup>30</sup>

Der Tod von Franz Stephan stellte ohne Zweifel ein einschneidendes Ereignis dar, auch wenn die Frage, inwieweit sich Maria Theresia danach speziell aus der Theateradministration zurückgezogen habe, immer noch nicht hinreichend geklärt erscheint, ebenso wie ihre genaue Rolle bei der Etablierung des Nationaltheaters gut ein Jahrzehnt später. In den Jahren unmittelbar nach dem Trauerfall kam es zu einer weitgehenden Unterbrechung der Aufführungen an den Schlosstheatern, in den 1770ern spielten jedoch neben Laiensembles aus Adelligen oder Bediensteten wieder regelmäßig die Wiener Truppen. So ist ab 1772 für mehrere Jahre von einer auf ausdrücklichen Wunsch der Kaiserin »mitgekommenen Compagnie« und von »deutschen Spectaclen« die Rede, während in Wien der Spielbetrieb vom Rest des Ensembles aufrecht erhalten wurde, was nicht immer unproblematisch war.<sup>31</sup> Die unter Franz Stephan etablierte Anbindung der Sommerresidenzen an die in Wien engagierten professionellen Truppen blieb also nach seinem Tod generell bestehen, wenngleich mit Repertoireverschiebungen und vielleicht weniger intensiv. Sie erscheint für Laxenburg noch wesentlicher als für Schönbrunn.

Die Domäne von Schönbrunn waren die Aufführungen zu großen Familienfesten und damit Opera seria sowie andere italienischsprachige Musiktheaterformen wie Festa teatrale oder Serenata, aber auch der ganze Bereich der halbprivaten höfischen Laienvorstellungen vom Konzert bis zu französischen, aber auch deutschen oder italienischen Sprechtheateraufführungen.<sup>32</sup> Derartige Veranstaltungen, vor allem die von den Kaiserkindern gestalteten, fanden zwar auch in Laxenburg oder der Hofburg statt, bevorzugt jedoch in Schönbrunn, für das

30 In Schönbrunn nahm der Hof nach der Umgestaltung des Schlosstheaters durch Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg 1767 seinen Sitz im Balkon, aber die Erzherzöge nutzten dort wohl schon früher die Logen (das Theater war allerdings auch vor dem Umbau nie ein wirkliches Logentheater im italienischen Stil – dieses Gerücht geistert bis heute durch die Literatur, wurde aber bereits von Endmayr, *Das Schönbrunner Schloßtheater* wiederlegt). Dass in Laxenburg länger dem Parkett der Vorzug gegeben wurde, hatte offenbar vorwiegend akustische Gründe (vgl. Kunz, »Höfisches Theater in Wien«, S. 56). Im alten Hofburgtheater erfolgte die Verlegung der Sitze bereits 1744 bei *Ipermestra* von Hasse / Metastasio, gespielt anlässlich der Hochzeit von Maria Theresias Schwester Maria Anna.

31 Khevenhüller, Eintrag vom 4. Mai 1774: »Weil nun die Anzahl der Acteurs nicht zahlreich genug ware, um zugleich die beide Théâtres von Wienn zu bedienen, so wurde an denen Tägten, wo zu Laxenburg Spectacle ware, in der Statt zwar meistens eine der Opere buffe aufgeführt.« (zit. nach: Grossegger, *Theater, Feste und Feiern*, S. 314).

32 Vgl. etwa Frey / Kobald / Herterich, *Das Schönbrunner Schlosstheater*, S. 14.

der in der Literatur regelmäßig zu findende Terminus des »Familienschlosses«<sup>33</sup> unter Maria Theresia sicher seine Berechtigung hat.

Bereits Andrea Sommer-Mathis verwies darauf, dass *Il parnaso confuso* geradezu als »Paradigma für höfisches Kindertheater«<sup>34</sup> gilt, merkte aber auch an, dass solche Vorstellungen am Habsburgerhof schon länger existierten. Die Aufführungen des Gluck-Werkes oder des Gassmann-Balletts *Le Triomphe de l'amour*,<sup>35</sup> beide gespielt zur zweiten Hochzeit Josephs Anfang 1765, waren zugleich Höhepunkt und Spätphase einer jahrzehntealten Tradition, die zwar unter Maria Theresia nicht etabliert, jedoch deutlich verstärkt wurde. Dass Schönbrunn gerade bei dieser Vermählung eine so große Rolle spielte wie bei keinem anderen habsburgischen Hochzeitsfest, erklärt sich wohl unter anderem aus dem besonders hohen Anteil der Kinder- und sonstigen Laienaufführungen an den Festlichkeiten. Dies wiederum ist in Zusammenhang mit der spezifischen Situation dieser Hochzeit zu sehen – geschlossen wurde die zweite Ehe des männlichen Ältesten und Thronfolgers, was entsprechenden Aufwand erforderte, auf der anderen Seite galt es, das Fest von der ersten Vermählung Josephs abzusetzen und nicht zuletzt den Zusammenhalt der Familie nach dem Tod von dessen erster Gattin sowie auch zweier Geschwister in den Jahren zuvor zu unterstreichen.

Schönbrunn bildete generell für die gesamte wärmere Jahreszeit den Ausgangspunkt, von dem die Kaiserfamilie oder deren einzelne Mitglieder zu anderen Sommerfrischen aufbrachen und den Treffpunkt, wenn für besondere Feste wie Namenstage, Geburtstage oder Hochzeiten alle zusammen kommen sollten. Dies galt in begrenzterem Maße noch nach dem Tod des Kaisers 1765, obwohl etwa der Namenstag von Franz Stephan am 4. Oktober (vorher fast alljährlich zentrales Ereignis und Höhepunkt des Schönbrunner Theaterlebens<sup>36</sup>) wegfiel

33 Vgl. etwa Manfred Pittioni: »Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn: Das historische Umfeld Wiens im Jahre 1786«, in: Budroni (Hg.), *Mozart und Salieri*, S. 37–40, spez. S. 40 (»Der Wille Maria Theresias war es, das Gebäude als ein Familienschloss zu gestalten«).

34 Sommer-Mathis, »*Tu felix Austria nube*«, S. 110.

35 In dem Ballett traten die jüngsten Kaiserkinder auf (Ferdinand, Maximilian und Marie Antoinette), in *Il parnaso confuso* hingegen sangen die älteren Geschwister (Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha, Maria Carolina) und die Aufführung wurde von Erzherzog Leopold geleitet. Beide Aufführungen sind in häufig in der Musikkritik abgebildeten Gemälden festgehalten, die heute in der Hofburg in den Arbeitsräumen des österreichischen Bundespräsidenten hängen (vgl. Deutsch, *Höfische Theaterbilder aus Schönbrunn*).

36 Vgl. Daniel Brandenburg: »Gluck & Co.: Musik für den Kaiser«, in: Zedinger/Schmale (Hg.), *Franz Stephan von Lothringen*, S. 371–381 sowie im selben Band Walther Brauneis, Tabelle 2: Festopern zu den Namenstagen von Kaiser Franz I. Stephan, S. 387–390 (davor Tabelle 1 zu den Geburtstagen im Dezember). Anlässlich des Namenstages wurden in Schönbrunn z.B. 1749 *Ezio* von Andrea Bernasconi aufgeführt und 1763 *Ifigenia in Tauride* von Traetta (wiederholt am 15. Oktober, diesmal zum Fest der Heiligen Theresia, also zum Namenstag der Kaiserin – die beiden zeitnahen Feste wurden mehrmals aufeinander

und derartige Familienzusammenkünfte insgesamt seltener wurden beziehungsweise in der vorherigen Größe nicht mehr realisiert werden konnten, weil eine Vielzahl der Maria-Theresia-Kinder inzwischen weit entfernt lebte und der notorisch reiselustige neue Kaiser Joseph II. gerade im Sommer häufig unterwegs war, etwa um in den vielen zum habsburgischen Herrschaftsbereich gehörenden Ländern Präsenz zu zeigen.

Die Wichtigkeit der Familie für die Regentschaftszeit Maria Theresias wird stets betont und in diesem Zusammenhang fällt immer wieder das Stichwort von der »Verbürgerlichung des kaiserlichen Familienlebens«. <sup>37</sup> Dies mag in gewisser Weise berechtigt sein – etwa hinsichtlich des höheren Anspruchs auf ein gewisses Maß an Privatheit bei den Habsburgern im Vergleich zu anderen Herrschern dieser Zeit oder in der Art des persönlichen Eingreifens des Kaiserpaars in die Kindererziehung – ändert jedoch nichts daran, dass die bewusste Demonstration von Familienleben als Teil ihres Herrschaftsverständnisses unter Maria Theresia eine neue Dimension gewann, nicht zuletzt auch aus dem profanen Grund, weil sie das Glück hatte, mit ihren Kindern gleich ein komplettes und dazu noch begabtes Theater- und Musikensemble zur Verfügung zu haben. Die Sommerresidenzen mit Schönbrunn an der Spitze können als steingewordene Zeugnisse für diesen Aspekt der Regentschaft der Kaiserin gelten und die dort stattfindenden »Familienfeste« als eine Spielart des höfischen Festes, in denen sich ihr Selbstverständnis auf besondere Weise manifestierte.

---

abgestimmt). In anderen Jahren gab es Stücke des französischen Repertoires sowie von Brauneis nicht berücksichtigte Aufführungen der Kaiserkinder. 1764 war *La corona* von Gluck und Metastasio geplant (auszuführen ebenfalls von den Erzherzoginnen), was jedoch der Tod Franz Stephans vereitelte. Glucks *Orfeo ed Euridice* stand am 5. Oktober 1762 im Burgtheater auf dem Spielplan, am Vormittag hatte ein Empfang zum Namenstag wiederum in Schönbrunn stattgefunden.

37 Oder auch das Schlagwort »vorbiedermeierlich«. Yonan, »Rethinking Empress Maria Theresa at Schönbrunn«, S. 25f. sieht Stefan Zweigs Beschreibung der Jugend Marie Antoinettes als eine wesentliche Quelle für diesen Mythos, in dessen Rahmen auch die Konstruktion des Bildes der »mütterlichen Kaiserin« zu sehen ist. Speziell zu den Zusammenhängen der Werke Glucks mit Maria Theresia siehe Gerhard Croll: »Glucks zweiter Einstand in Wien, oder Semiramide, Claudia, Alceste und Maria Theresia«, in: *Gerhard Croll, Gluck-Schriften*, S. 113–119.



## Die kurkölnische Sommerresidenz Brühl unter Kurfürst Clemens August von Bayern<sup>1</sup>

### I. Vorstellung der Person Clemens August: politische Karriere

Der Bauherr der kurkölnischen Sommerresidenz in Brühl, der Kölner Kurfürst-Erzbischof Clemens August von Bayern, entstammte der bayerischen Linie der Wittelsbacher. Als Sohn des bayerischen Kurfürsten Max II. Emanuel (\*1662, reg. 1679–1726) und dessen Gemahlin Therese Kunigunde Sobieska (1676–1730) kam Clemens August am 16. August 1700 in Brüssel zur Welt, wo damals sein Vater als Statthalter der habsburgischen Niederlande residierte. Als viertgeborener Sohn war er für den geistlichen Stand bestimmt: Durch geschickte Einflussnahme seines Vaters wurde er 1719 zum Fürstbischof von Paderborn und von Münster gewählt, 1723 trat er die Nachfolge seines Onkels Joseph Clemens (\*1671, amt. 1688–1723) als Kurfürst-Erzbischof von Köln an, 1724 ebenso im Fürstbistum Hildesheim, 1728 folgte die Bischofswürde von Osnabrück, 1732 die Wahl zum Hochmeister des Deutschen Ordens. Damit gehörte Clemens August zu den höchstrangigen Fürsten im Heiligen Römischen Reich.

Wie bei allen Wittelsbachern wurde auch bei Clemens August großer Wert auf eine musikalische Erziehung in Kindheit und Jugend gelegt: In den ersten Jahren übernahm der kurkölnische Kapellmeister Johann Christoph Pez (1664–1716) die Erziehung der bayerischen Prinzen, bis diese 1706, da der Vater sich gegen Kaiser Karl VI. gestellt und verloren hatte, als Geiseln in die Obhut des Kaisers gegeben wurden, der sie in Klagenfurt, später in Graz standesgemäß erziehen ließ. In Klagenfurt erfolgte die musikalische Unterweisung durch den vormaligen kurbayerischen Hofmusiker Johann Bleumb.<sup>2</sup>

Sein Leben lang war Clemens August ein begeisterter Gambenspieler. So finden sich in seinem persönlichen Nachlass nicht weniger als 17 Celli und Gamben.<sup>3</sup> Auch auf dem posthum

- 
- 1 Der Beitrag möchte sich, da von einem Kunsthistoriker verfasst, als interdisziplinärer Ansatz verstanden wissen, in dem der kurkölnische Hof unter kulturhistorischen Aspekten beleuchtet wird.
  - 2 Siehe dazu: Ulrich Iser: »Wie Du ein französisches Lied vor meiner gesungen«. Zur musikalischen Erziehung der Wittelsbacher Prinzen«, in: *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts* (= *Der Riss im Himmel* 7), Köln 2000, S. 86–112.
  - 3 Vgl. Th. Anton Henseler: »Musik und Theater unter Clemens August«, in: *Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Brühl*, Köln 1961, S. 92–98, hier S. 92; Iser

1761 fertig gestellten Gemälde von Peter Jakob Horemans in Schloss Nymphenburg erscheint Clemens August als Gambenspieler (Abb. 1).

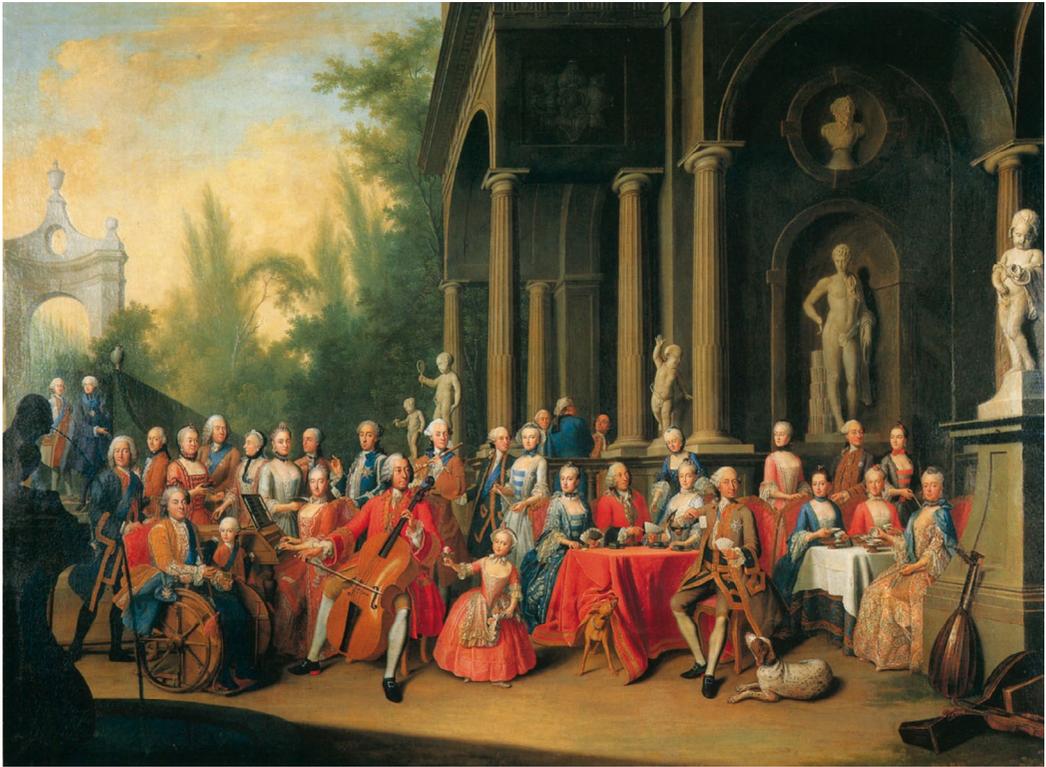


Abb. 1. Zusammenkunft der kurbayerischen und der kursächsischen Familie während des Siebenjährigen Krieges (in: Hubert Glaser: *Wittelsbach. Kurfürsten im Reich – Könige von Bayern*, München 1993).

Das Bild zeigt die kurbayerische und kursächsische Familie beim Musizieren – es gibt jedoch nicht ein bestimmtes Ereignis wieder, sondern spiegelt die Verwandtenbesuche der Jahre 1760 bis 1761 wider: Gastgeber sind das bayerische Kurfürstenpaar Max III. Joseph (\*1727, reg. 1745–1777), ein Neffe Clemens Augusts, und Maria Anna von Sachsen (1728–1797) vorne rechts, in der Mitte links Clemens August am »Baßelet«, begleitet von seiner Nichte Maria

---

(wie Anm. 2), S. 92; Ulrich Iser: »Mordversuch am Kurfürsten? Die Affäre um den Kammermusikdirektor Joseph Clemens dall'Abaco« in: *Die Bühnen des Rokoko*, S. 171–186, hier S. 173f.

Josepha, Markgräfin von Baden (1734–1776), auf dem Clavecin, davor Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen (\*1722, reg. 1763) im Rollstuhl.<sup>4</sup>

## II. Die Residenzen von Kurfürst Clemens August, vor allem seine Bautätigkeit im Residenzbereich Bonn-Brühl

Das kurfürstliche Residenzschloss in der kurkölnischen Hauptstadt Bonn wurde im Auftrag von Kurfürst Joseph Clemens ab 1697 von dem aus München berufenen Tessiner Baumeister Enrico Zucalli (um 1642–1724) errichtet. Da der Kurfürst wie sein Bruder Max Emanuel ins französische Exil fliehen musste, trat 1705–1715 eine Baupause ein. Nach dem Amtsantritt Clemens Augusts 1723 wurde das Schloss weiter ausgebaut, u. a. das Innere des – nach der spanischen Sommerresidenz benannten – Buen-Retiro-Flügels und die große Anlage des Hofgartens.<sup>5</sup>

In Blickbeziehung zum Residenzschloss, verbunden durch die Wegeachse der Poppelsdorfer Allee, ließ Joseph Clemens das Poppelsdorfer Schloss ab 1715 nach Entwürfen des französischen Hofbaumeisters Robert de Cotte (1656–1735) als sein Marly errichten.<sup>6</sup> Auch hier erfolgte der weitere Ausbau und die Vollendung erst unter seinem Neffen Clemens August 1744–1754. Er gab ihm den programmatischen Namen ›Clemensruhe‹. So fuhr der Kurfürst oft noch nach Empfängen und Festlichkeiten spät am Abend zum Schloss Clemensruhe, um dort zu nächtigen. Überhaupt diente es ihm als Ort der Erholung von den Anstrengungen der Repräsentation. Hier war er nur von einem ganz kleinen Kreis Vertrauter umgeben und sonst für niemanden zu sprechen. So hat er sich z. B. im Winter 1747/48 für längere Zeit nach Clemensruhe zurückgezogen – geplagt von Hämorrhoiden.<sup>7</sup>

Speziell für die Parforcejagd ließ Clemens August schließlich am Rande des Kottenforstes vor den Toren Bonns 1753–1761 von seinem französisch geschulten Hofbaumeister Johann Heinrich Roth (1729–1780) das Schloss Herzogsfreude errichten, in dem auch ein Großteil

4 Siehe dazu u. a. Kat. Brühl 1961 (wie Anm. 3), S. 165, Kat.-Nr. 58.

5 Zum Bonner Residenzschloss grundlegend die Aufsätze in: *Das kurfürstliche Schloß in Bonn: Residenz der Kölner Erzbischöfe – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität*, hg. von Georg Satzinger, München/Berlin 2007.

6 Dazu zuletzt: *Schloss Clemensruhe in Bonn-Poppelsdorf*, hg. von Georg Satzinger, München/Berlin 2011, mit Beiträgen von Eric Hartmann, Marc Jumpers, Cornelia Kleines und Vanessa Krohn, Neuaufnahmen von Jean-Luc Ikelle-Matiba. Vgl. auch: Holger Kempkens: »Bauliche Zeugnisse des Rückzugs und der Weltflucht im Rheinland des 18. Jahrhunderts«, in: *Das Ideal der Schönheit, Rheinische Kunst in Barock und Rokoko* (= *Der Riss im Himmel* 6), Köln 2000, S. 45–70, hier: S. 45–47, 55–57.

7 Kempkens 2000/1 (wie Anm. 6), S. 55 (mit Quellennachweis).

seiner Gemäldesammlung untergebracht wurde. Der von seinen beiden Nachfolgern nicht genutzte Bau wurde bereits 1804 abgebrochen.<sup>8</sup>

### III. Die Sommerresidenz Schloss Augustusburg in Brühl mit ihren Gartenanlagen

Die wichtigste Schlossanlage im Residenzbereich Bonn-Brühl stellt jedoch die Sommerresidenz Schloss Augustusburg in Brühl dar,<sup>9</sup> seit 1984 mit Schloss Falkenlust Welterbestätte der UNESCO. Seit dem 13. Jahrhundert befand sich hier eine kurkölnische Landesburg, die 1689 von französischen Truppen gesprengt wurde. Kurfürst Joseph Clemens hegte ab 1715 Wiederaufbaupläne für eine »simple maison de campagne«, ein einfaches Landschloss. Diese griff Clemens August bereits in seinem ersten Regierungsjahr 1723/24 auf: Erste Pläne lieferte der am Bonner Hof als Vertreter Robert de Cottes tätige französische Baumeister Guillaume d’Hauberat (um 1680–1749), die dem jungen Kurfürsten jedoch nicht zusagten, woraufhin Hauberat schließlich den Bonner Hof verließ und nach Mannheim ging, um am dortigen Schlossbau mitzuwirken. Alternative Pläne für Brühl lieferte der Paderborner und Münsterte Hofbaumeister Johann Conrad Schlaun (1695–1773). Nach diesen wurde 1725–1728 der Baukörper ausgeführt, jedoch danach einer grundlegenden Planänderung durch den kurbayerischen Hofbaumeister François de Cuvillies d. Ä. (1695–1768) unterzogen, die auch eine Neukonzeption der gesamten Innenraumdisposition mit sich brachte, was zur Folge hatte, dass die Arbeiten an der Innenausstattung immer wieder unterbrochen wurden. Daher war Schloss Augustusburg zu Zeiten von Clemens August eine ständige Baustelle. Nichtsdestotrotz wurde das Schloss von ihm aber auch als Residenz genutzt: So empfing er hier u. a. den französischen Gesandten Abbé de Guébriand im Jahre 1747.<sup>10</sup> Der offizielle Empfang geschah am Vormittag, am Nachmittag kehrte der Gesandte wie auch der Kurfürst nach Bonn zurück.

8 Dazu grundlegend: Barbara Hausmanns: *Das Jagdschloss Herzogsfreude in Bonn-Röttgen (1753–1761). Eine baumonographische Untersuchung zum letzten Schlossbau des Kurfürsten Clemens August von Köln (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn 45)*, Bonn 1989; außerdem: Barbara Hausmanns: »Von Schloß Augustusburg zu Schloß Herzogsfreude. Die rheinischen Schlösser und Sammlungen des Clemens August«, in: *Das Ideal der Schönheit, Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, S. 281–306.

9 Zu Schloss Augustusburg grundlegend: Wilfried Hansmann: *Das Treppenhaus und das Große Neue Appartement des Brühler Schlosses, Studien z. Gestaltung d. Hauptraumfolge*, Düsseldorf 1972; Wilfried Hansmann: *Stadt Brühl, historische Texte von Gisbert Knopp (= Die Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen 1,7,3)*, Berlin 1977; Wilfried Hansmann: *Schloss Augustusburg in Brühl (= Die Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl, Teil 1; Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 36-1)*, Worms 2002; UNESCO-Welterbestätte Schlösser Augustusburg und Falkenlust (Hg.): *Schloss Augustusburg in Brühl*, Berlin/München 2010.

10 Abgedruckt bei: Hansmann 1972 (wie Anm. 9), S. 129.

Clemens August fuhr oft von Bonn aus für zwei oder mehrere Tage nach Brühl, einen fest terminierten Ortswechsel in die Sommerresidenz wie etwa im Falle von Mannheim und Schwetzingen gab es jedoch nicht. Auch waren es nur Teile der Bonner Hofgesellschaft, die dem Kurfürsten bei längeren Aufenthalten dorthin folgten – in der Regel umgab ihn, v. a. bei der Mittagstafel, der »persönliche Hof« aus ca. 12–20 Personen.<sup>11</sup> In der Sommerresidenz Brühl ist daher nur von einem eingeschränkten Hofleben auszugehen. Dies lag sicherlich auch daran, dass Schloss Augustusburg über Jahrzehnte eine ständige Baustelle war. So hat Clemens August in den ersten Jahren nur das Gelbe Appartement (1728–1730) und das Winterappartement (um 1730), sodann auch das Sommerappartement (1740–1745) nutzen können. Die Existenz des Winterappartements zeigt, dass auch hier ein jahreszeitlich unabhängiger Rückzug in die abgeschiedenere Atmosphäre des ländlichen Lustschlosses vorgesehen war, das aber dennoch Repräsentationsaufgaben gemäß den Regeln des höfischen Zeremoniells erfüllen konnte. Dies galt insbesondere für das Sommerappartement,<sup>12</sup> das eine vollständige Staatsraumfolge für Empfänge beinhaltete, zugleich aber auch durch seine Ausstattung mit Fliesen, Marmorböden und einer kühlen Farbpalette eine erfrischende Atmosphäre verbreitete und zugleich die Annehmlichkeiten einer Sommerresidenz bot, da durch die Fenstertüren ein direkter Zugang zu Terrasse und Garten möglich war.

Die Repräsentationsräume der Hauptraumfolge,<sup>13</sup> beginnend mit dem Treppenhaus, errichtet nach einem Grundkonzept von Balthasar Neumann, setzt sich im ersten Obergeschoss mit dem Gardensaal, dem Speise- und Musiksaal, den beiden Vorzimmern, dem Audienzsaal sowie Schlafzimmer und Kabinett fort. Allerdings wurden unter der Regentschaft von Clemens August nur die Decken der Räume fertig gestellt. Im vorliegenden Zusammenhang ist die Stuckdecke des Paradeschlafzimmers dabei von besonderem Interesse: Sie enthält Deckengemälde von Joseph Billieux mit galanten Szenen und *Fêtes champêtres* nach Stichen von Gemälden Antoine Watteaus und Nicolas Lancrets, darunter auch eine musizierende Gesellschaft. Hinzu kommen Felder mit Puttenszenen nach Francois Boucher, die die Elemente und Künste versinnbildlichen, so auch die Musik.

11 Siehe dazu: Aloys Winterling: *Der Hof der Kurfürsten von Köln 1688–1794. Eine Fallstudie zu Bedeutung »absolutistischer« Hofhaltung (= Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das Alte Erzbistum Köln 15)*, Bonn 1986; Holger Kempkens: »Die zeremonielle und künstlerische Inszenierung der höfischen Tafel unter den Kölner Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August«, in: *Das Ideal der Schönheit, Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, S. 407–444.

12 Martin Stumpf: »Das Sommerappartement von Schloß Augustusburg in Brühl«, in: *Das Ideal der Schönheit, Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, S. 91–110.

13 Immer noch grundlegend: Hansmann 1972 (wie Anm. 9); Hansmann 2002/1 (wie Anm. 9), S. 53–116.

#### IV. Orte für musikalische Aufführungen in Schloss Augustusburg

Der wichtigste Raum für konzertante Aufführungen war der Speise- und Musiksaal der Hauptraumfolge.<sup>14</sup> Unter Clemens August wurde außer der Raumschale einschließlich der umlaufenden Galerie für Musiker und Zuschauer bei den Schauessen nur die Decke mit Stukkaturen und Freskomalereien um 1750 ausgeführt, das vermutlich bereits konzipierte ikonographische Gesamtprogramm, das sich nahtlos an den Wänden fortsetzt, wurde unter seinem Nachfolger Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels (amt. 1761–1784) erst 1764 zu Ende geführt.

Im Zentrum des großen Deckengemäldes von Carlo Carlone sitzt der Lyra spielende Sonnengott Apollon als Anführer der neun Musen, der den Würdezeichen von Clemens August huldigt. Die Stukkaturen der Längswände zeigen im Süden die Kardinaltugenden, im Norden die schönen Künste. Dabei nimmt die Musik durch eine Doppeldarstellung – Instrumentalmusik und Gesang – zu Seiten des Spiegels eine zentrale Stellung ein. »Die hervorgehobene Stellung der Musik hängt nicht nur mit der Zweckbestimmung des Raumes zusammen, sondern in stärkerem Maße mit der alten antiken Vorstellung, daß die Musik an der Spitze aller Künste steht, ja, daß die kosmische Ordnung musikalischer Natur ist, und die in ihr waltenden Gesetze auch für alles Seiende gültig sind [...]. Der Kurfürst mit seinem Gefolge, der in diesem Raume die Festtafel hielt, und der Musik lauschte (die zum Mahle erklang), sah sich allseitig von Figuren und emblematischen Anspielungen umgeben, die dem sinnlichen Genuss einen geistigen Überbau gaben und gleichzeitig die geordnete ideale Welt darstellten, in deren Mittelpunkt sich die Herrschaft des Fürsten versetzte« (Günther Bandmann).<sup>15</sup>

Einen intimeren Rahmen als der große Speise- und Musiksaal bot für Privatkonzerte hingegen das *Cabinet de la Musique* im Gelben Appartement im ersten Obergeschoss des Nordflügels, das als früheste Raumfolge des Schlosses 1728–1730 ausgestattet wurde. Die meisten seiner Dekorationsentwürfe stammen von François de Cuvilliés, dessen erste Raumdekorationen hier fassbar sind – die frühesten Zeugnisse des Rokoko in Deutschland. So ging auf Cuvilliés auch die Ausstattung des *Cabinet de la Musique* zurück.<sup>16</sup> Der sich an das Schlafzimmer anschließende Raum wurde leider durch einen Bombentreffer 1944

14 Günther Bandmann: »Ein Festsaal des 18. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden 1962, S. 189–198; Hansmann 1972 (wie Anm. 9), S. 77–84; Kempkens 2000/2 (wie Anm. 11), S. 416 f.; Hansmann 2002/1 (wie Anm. 9); Schloss Augustusburg 2010 (wie Anm. 9), S. 43–47 (Holger Kempkens).

15 Bandmann 1962 (wie Anm. 14), S. 196.

16 Hansmann 2002/1 (wie Anm. 9), S. 158 f.

zerstört. Seine Ausstattung enthielt deutliche Anspielungen auf die Musik und damit auf die Funktion des Raumes: Zwei Supraporten zeigten einen Knaben mit Jagdhorn und eine Gitarrenspielerin mit Noten, im Inventar von 1761 verzeichnet als: »zwey suport, in weißhölzernen rahmen angeheftet, musique vorstellend«. <sup>17</sup> Die Stuckdecke zeigte als Eckmotive tanzende Musikantinnen und Musikanten. <sup>18</sup> In der Deckenrosette war ein Stilleben mit Musikinstrumenten arrangiert. Hier in diesem Raum eigentlich zu erwartende Musikalien sind jedoch im Inventar von 1761 nicht verzeichnet. Aber auch in den übrigen Räumen finden sich so gut wie keine Musikalien in den Inventarlisten: Abgesehen von Notenpulten, die hinter dem Prunktreppenhaus und auf dem Speicher abgestellt waren, <sup>19</sup> sind lediglich im Schlafzimmer des Winterappartements entsprechende Gegenstände verzeichnet: »ein commodekasten mit vier schubladen, welcher illaeso reperto sigillo eröffnet undt darinnen befunden worden drey notenbücher mit allerhand saiten zum instrument«, außerdem »ein clavier samt fuß und pult« sowie »eine harfe«, sodann »noch ein stehend pult mit zweyen gelbkupfernen leüchteren«. <sup>20</sup>

Als Aufführungsort für Singspiele, Theaterstücke und Tanz wurde laut den Baurechnungen in den Jahren 1749–1752 das Komödienhaus im Bereich der Nordorangerie westlich des Schlosses erbaut, <sup>21</sup> das u. a. mit ornamentalen Malereien von Norbert Seifrid, der damals auch im kurfürstlichen Oratorium arbeitete, ausgestattet war. <sup>22</sup> Dieser Theaterbau wurde jedoch, da nur in Leichtbauweise errichtet, schon bald nach dem Tod Clemens Augusts 1761 wieder abgebrochen. Das Inventar von 1761 verzeichnet dazu: »in dem mit bretteren zusammen gebawten und durchaus mit pffannen bedeckten Commedienhauß«: »auf dem theatro [:] 1tens 30 proscenien (= Kulissen?), 2tens ein theaterportal mit vier thüren undt etliche alte stück bawrenhäußer mit thüren, 3tens neün lufftstücker, 4tens vier theatervorhäng, worunter ein gestreiff leinen, 5tens 225 stuck alt und neue, mehlist gebrauchte dreyling, 6tens in zweyen kleinen arcken 680 neue dannene borth, 7tens noch dito 17 breite«, sodann »Auf theatro und im partaire [:] 8tens vierzehn dannene bänk, 9tens zwey höltzerne cronenleüchter, schlecht verguldet [...] 13tens vier notenpult für musique [...]«. Desweiteren werden genannt: »auf

17 Peter Dohms: *Die Inventare der Schlösser und Gärten zu Brühl, mit e. Quellenanhang*, Düsseldorf 1978, S. 52. – Die Gitarrenspielerin hat sich erhalten und ist heute im Großen Kabinett eingefügt.

18 Eine der Musikantinnen blieb im Vestibül des Schlosses als Abguss erhalten.

19 Dohms 1978 (wie Anm. 17), S. 47, 56.

20 Ebd., S. 48.

21 Alle wesentlichen Angaben dazu bei: Hansmann 1977 (wie Anm. 9), S. 114.

22 In den Baurechnungen wird Seifrid 1752 entlohnt für »seine Arbeith zum Brüller Commedien Hauß [...]«, zit. nach: Hansmann 2002/1 (wie Anm. 9), S. 168 (mit Quellenangabe in Anm. 278).

den logen, durchaus mit gemahlt leinen tapezirt, deßgleichen gemahlt leinen zum vorhang in das partaire [:] [...] 27tens eine fußspreite aufm Churfürst(lichen) stand, [...]«. Darüber hinaus fanden sich »unterm tach [:] [...] 30tens ohngefahr 90 stuck alte [f. 121'] dreyling, die proscenien festzumachen«. Schließlich verzeichneten die Invenatrisatoren »Noch aufm theatro [:] [...] 32tens 70 blecherne, theils angehefft, theils loße wandtleüchter ohne armben, hinter den proscenien zu gebrauchen«.<sup>23</sup>

Nur wenige Aufführungen in diesem Spielort sind bisher bekannt geworden, da keine Programmzettel aus jener Zeit überliefert sind. Nur zwei Gastspiele sind bisher zu erschließen: So spielte im Sommer 1750, also bereits kurz nach der Errichtung, eine Truppe französischer Komödianten- und Balletttänzer unter dem Direktor Renaud in Brühl auf einem kleinen Theater »außerhalb dem Schlosse«, womit zweifellos das separat stehende Komödienhaus gemeint war. Bei einer der Aufführungen wurde – während des »Nachspiels« – am 23. Juli 1750 der Obristhofmeister Graf Hohenzollern tödlich vom Schlag getroffen.<sup>24</sup>

Sechs Jahre später, von Februar bis Mai 1756, gastierte in Bonn und Brühl der Opernprinzipal Angelo Mingotti mit einer ausgezeichneten Truppe von vier Sängerinnen, drei Sängern, zwei Tänzerinnen und einem Tänzer, die u. a. gemäß den beiden erhaltenen Textbüchern Baldassare Galuppi (1706–1785) Opera buffa *Il povero superbo*, Libretto von Carlo Goldoni (1707–1797), und die Opera seria *Anagilda* eines ungenannten Komponisten, Libretto von Girolamo Gigli (1660–1722), aufführten.<sup>25</sup>

In Ergänzung zum Schloss und seinen Nebengebäuden bildeten die Garten- und Parkanlagen einen unverzichtbaren Bestandteil einer Sommerresidenz, der der Erholung, aber auch dem Flanieren der Hofgesellschaft diente; die Brühler Anlagen waren gemäß einer Verordnung von 1743 sogar für die Öffentlichkeit zugänglich – eine der frühesten belegten Parköffnungen des *Ancien Régime*. Das auf das Schloss bezogene Gartenparterre, die angrenzenden Boskette und die Wegeachsen durch den Waldteil entstanden ab 1728 nach Plänen von Dominique Girard (um 1680–1738), einem Schüler von André Le Nôtre aus Versailles.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Dohms 1978 (wie Anm. 17), S. 37.

<sup>24</sup> Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 97 (mit Zitaten).

<sup>25</sup> Ebd., S. 98.

<sup>26</sup> Zuletzt: Hansmann 2002/1 (wie Anm. 9), S. 169–184, zur Parkordnung Abb. S. 202; Schloss Augustusburg 2010 (wie Anm. 9), S. 104–108 (Christiane Winkler).

## V. Die Nebenschlösser, Orte der Weltflucht

Im Waldteil der Parkanlagen, erreichbar über die den Park umgebenden Kanäle, befanden sich bis 1822 die sog. Indianischen Lustbauten,<sup>27</sup> verspielte Zierbauten im chinesischem Stil: Das ca. 1745–1750 errichtete Hauptgebäude bildete das ›Indianische Haus‹, das im Französischen die Bezeichnung *Maison sans Gêne* (= ohne Zwang) führte, eine Miniaturnachahmung eines chinesischen Palastes, im Inneren kostbar ausgestattet mit Lackmalereien und Porzellansammlungen. Auf der einen Seite des Gebäudes erstreckte sich eine Fasanerie, außerdem gab es dort Brunnen mit Vexierrohren zum Nassspritzen der Gäste. Auf der anderen Seite führte eine mit Gondeln befahrbare Kanalachse zu einer künstlichen Insel mit der ›Hyazinthenburg‹, auch ›Schneckenhaus‹ genannt, ein von Treppen umwundenes Belvedere mit Schneckenkulpturen auf dem Kupferdach, erbaut ca. 1750–1760.

Jenseits der Parkgrenze liegt, verbunden über eine breite Allee, Schloss Falkenlust.<sup>28</sup> Diesen im Typus einer *Maison de Plaisance* 1729–1737 errichteten, bereits ab 1733 nutzbaren Bau ließ Clemens August speziell für die von ihm so hoch geschätzte Falkenjagd, die sog. Reiherbeize, erbauen. Das nur mit wenigen, dafür aber kostbar ausgestatteten Räumen versehene Schloss diente Clemens August zugleich als Ort besonderer Privatheit, an den er sich mit nur wenigen Vertrauten zurückzog: Dies bringt nicht zuletzt auch das Portrait Clemens Augusts im Morgenrock im Lackkabinett des Erdgeschosses zum Ausdruck, das zugleich mit seiner Ausstattung ein prägnantes Beispiel der China-Mode des 18. Jahrhunderts darstellt. Im Spiegelkabinett des Obergeschosses, ein durch die vielfältigen Spiegelung fast irrational wirkender Raum nach Entwürfen von Cuvilliers, erscheint der Bauherr in der Rosette der Deckenstukkaturen sogar als strahlenumkränzter Sonnengott Apoll, der zugleich der Gott der Künste ist: In den Rosettenspitzen erscheinen Symbole der Musik und der bildenden Künste. Etwas abseits vom Schloss befindet sich die 1740 der hl. Maria Aegyptiaca geweihte Kapelle mit ihrer reichen Dekoration aus Muscheln und Grottenwerk, die Clemens August in der Art einer Einsiedlerkapelle als Ort der religiösen Einkehr nutzte.<sup>29</sup>

27 Wilfried Hansmann: »Die indianischen Lustbauten des Kurfürsten Clemens August im Brühler Schlosspark«, in: *Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege* 2 (= *Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes* 20), Düsseldorf 1974, S. 191–211; Hansmann 2002/1 (wie Anm. 9), S. 185–187.

28 Zu Schloss Falkenlust grundlegend: Wilfried Hansmann: *Schloß Falkenlust*, Köln 1973; Hansmann 1977 (wie Anm. 9); Wilfried Hansmann: *Schloß Falkenlust in Brühl* (= *Die Schlösser Augustusburg und Falkenlust in Brühl*, Teil 1; *Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland* 36-2), Worms 2002.

29 Siehe dazu: Kempkens 2000/1 (wie Anm. 6), S. 58–60.

Zu den berühmtesten Bewunderern von Schloss Falkenlust im 18. Jahrhundert gehörte neben Giacomo Casanova (1725–1798) auch die Familie Mozart, die Brühl am 28. September 1763 besuchte. Vater Leopold Mozart (1719–1787) schrieb in sein Reisejournal: »Falkenlust. Das Spiegl=Zimmer, wo alles Schnitzwerk vergolt ist. Chinesische Zimmer. allée bis in den fasangarten. Die Indianischen Hauser und das Schnecken Haus am Canal«. Nannerl Mozart (1751–1829) notierte sich: »auf den weg nach Cölln falkenlust worinen ein zimmer von lauter spiegeln ist, das indianische haus kinesische hausser, das schnecken haus und die capel von muschel: brill das schloß«. <sup>30</sup>

## VI. Ausblick auf das Musikleben am Bonner Hof

Da gemäß der derzeitigen Quellenlage kaum eine eigenständige Musikpflege in der kurkölnischen Sommerresidenz in Brühl nachzuweisen ist, sondern diese zweifellos immer von der Musikkultur der Bonner Hauptresidenz bestimmt wurde, sei an dieser Stelle ein Ausblick auf das Musikleben am kurkölnischen Hof in Bonn erlaubt: <sup>31</sup> Eine Hofkapelle ist in Bonn seit dem 16. Jahrhundert belegt, ihre Zusammensetzung wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter Kurfürst Joseph Clemens neu organisiert, worüber u. a. eine Verordnung von 1719 Auskunft gibt: Sie umfasste damals etwa 40 Kräfte, hinzu kamen bei Bedarf ca. 15 Trompeter, Hautbläser und Pauker. Nach dem Regierungsantritt von Kurfürst Clemens August gab es zunächst aus finanziellen Gründen starke personelle Einschränkungen, doch wurden die entlassenen Hofmusiker ab 1724 wieder eingestellt. Erst für die beiden letzten Regierungsjahre Clemens Augusts, 1759 und 1760, sind Hofkalender belegt, laut deren Angaben die Hofkapelle damals jeweils 33 Mitglieder ohne Bläser umfasste. <sup>32</sup>

Die besondere Wertschätzung der Hofmusiker am Hof eines geistlichen Fürsten belegt ein Eintrag im Reisejournal des Kammerfouriers Thomas Carl von Schiller, in dem er vermerkt, dass am 22. November, dem Festtag der hl. Cäcilia, im Jahre 1726 in Bonn »der hoffmusicanten

<sup>30</sup> Zit. nach: Hansmann 2002/2 (wie Anm. 28). – Leider sind eindeutige Quellen zur Musikpflege in Schloss Falkenlust rar, das Inventar von 1761, erstellt nach dem Tode von Clemens August, verzeichnet an Musikalien in Falkenlust lediglich in einem Zimmer im Mansardgeschoss abgestellt: »drey Notenpult« (zit. nach: Dohms 1978 [wie Anm. 17], S. 17).

<sup>31</sup> Grundlegend dazu: Henseler 1961 (wie Anm. 3); Claudia Valder-Knechtges: »Die Musikgeschichte«, in: *Geschichte der Stadt Bonn*, Bd. 3, Bonn 1989, S. 449–514; Claudia Valder-Knechtges: »Die kurfürstliche Hofmusik im 18. Jahrhundert«, in: *Die Bühnen des Rokoko*, S. 151–170. Außerdem: Katja Pfeifer: »Der Potentat und sein Publikum. Die herrschaftliche Selbstdarstellung und das Theater am Beispiel der letzten vier Kurfürsten von Köln«, in: ebd., S. 22–46.

<sup>32</sup> Siehe dazu: Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 92; Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 471, 474; Valder-Knechtges 2000 (wie Anm. 31), S. 155.

jahresfest alwo ein musiqucalisches ambt welches auch Ihro Churfürstliche Durchlaucht in der hofcapeln beywohneten [ge]halten« worden sei.<sup>33</sup>

Von den drei Direktoren der Hofmusik unter Joseph Clemens wurde unter Clemens August nur der Leiter der weltlichen Vokalmusik, Girolamo Donnini (1681–1743), übernommen, den der neue Kurfürst noch am 30. November 1723 zu seinem Kammerkomponisten ernannte<sup>34</sup>. Ab 1732 übernahm Donnini auch das Amt des Kapellmeisters; dieses hatte zuvor, ab 1724, Gioseffo Trevisani († 1732) inne, vormals kurbayerischer Hofmusiker. 1724 wurde Philipp Neri di Capponi († um 1750), ein florentinischer Adelige, zum Musikintendanten ernannt. 1745 kam auch der Venezianer Francesco Zoppis (1715–nach 1781) nach Bonn, wo er bis zu seinem Weggang nach Prag 1752 (und später St. Petersburg) als Vizekapellmeister für weltliche Vokalmusik wirkte. 1753 wurde als Konzertmeister Joseph Touchemoulin (1727–1801) eingestellt, ein außergewöhnlich guter Geiger, aber auch ein fruchtbarer Komponist, der wohl von Clemens August zur Ausbildung nach Italien geschickt worden war.<sup>35</sup>

Der bedeutendste Kammermusikdirektor unter Clemens August war jedoch Joseph Clemens dall’Abaco (1710–1805), Sohn des bayerischen Konzertmeisters Evaristo Felice dall’Abaco (1675–1742) und Patensohn von Kurfürst Joseph Clemens.<sup>36</sup> Studienaufenthalte führten ihn nach Italien, im Anschluss daran konnte sein Vater bei einem Besuch Clemens Augusts in München im März 1729 eine Einstellung des 19-Jährigen am kurkölnischen Hof erwirken, wo sich dall’Abaco zum ausgesprochenen Favoriten des Kurfürsten entwickelte, den er u. a. auf dessen Reisen nach München begleitete; 1738 wurde er Hofkammerrat und Kammermusikdirektor. Er selbst war ausgebildeter Cellist, und es finden sich in seinem Oeuvre einige Stücke für zwei Violoncelli. Diese hat er gemeinsam mit Clemens August aufgeführt, mit dem er oft auch zusammen komponiert hat. Zum 40. Geburtstag Clemens Augusts 1740 schrieb er ein einaktiges *Componimento per Musica* mit den allegorischen Figuren *Gloria, Reno, Ninfa del Reno*, im Jahr darauf, 1741, zum Namenstag des Kurfürsten am 23. November eine *Serenata* in zwei Akten mit den allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden. Weiterhin komponierte Joseph Clemens dall’Abaco eine (titellose) Oper, die im Nachlass von Maria Antonia Walpurgis von Bayern, Kurfürstin von Sachsen (1724–1780), einer Nichte Clemens Augusts, von Ulrich Iser gefunden wurde: Ein aufwendiges Werk mit doppeltem Orchester

33 *Das Hofreisejournal des Kurfürsten Clemens August von Köln 1719–1745* (= *Ortstermine* 12), hg. von Barbara Stollberg-Rilinger, bearb. von André Krischer, Siegburg 2000, S. 136.

34 Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 93.

35 Zu den jeweiligen Direktoren siehe die Angaben bei Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 93f.; Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 476f.

36 Grundlegend: Iser 2000 (wie Anm. 3).

und Chor, das vermutlich anlässlich der Eröffnung des neuen Hoftheaters aufgeführt wurde (s. u.). »Die pasticcioartige Oper mit den Rollen Diana (Sopran), Licori (Sopran), Acide (Alt), Ergasto (Tenor) und Titiro (Bass) wurde so arrangiert, dass sie wohl auch aktweise – beispielsweise im Eingangsbereich des Brühler Schlosses – aufgeführt werden konnte. Allein durch die vier Hörner [...] huldigt dall’Abaco ausgiebig der Jagdleidenschaft des Kurfürsten.«<sup>37</sup>

Clemens August nahm auch alle seine Hofmusiker, darunter dall’Abaco, mit auf die Reise zur Kaiserkrönung seines Bruders Karl Albrecht (Karl VII.) in Frankfurt im Februar 1742.<sup>38</sup> Zuvor kam er jedoch noch ›in Familiensachen‹ nach Mannheim, wo er am 17. Januar 1742 in der Schlosskirche die berühmte ›Mannheimer Doppelhochzeit‹ zelebrierte: Er vermählte den Kurprinzen Carl Theodor (\*1724, reg. 1742–1799) mit der Prinzessin Elisabeth Auguste (1721–1794), zudem deren Schwester Marie Anna mit Herzog Clemens Franz von Bayern, ein Neffe Clemens Augusts und Karl Albrechts.

Nicht nur hier zeigt sich, dass Clemens August ein großer Familienmensch war. So stand er offenbar auch in regem Austausch mit seiner bereits erwähnten Nichte, der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Bayern: Im musikalischen Nachlass der Hofhaltung unter Clemens August, verzeichnet 1766, fand sich auch ihr Werk *Il Trionfo della fidelta, Opera pastorale*; die Prinzessin, mit Schäfernamen Ermelinda Talea Pastorella Arcada, hatte eine gute musikalische Erziehung genossen und bildete sich bei Hasse und Porpora in Dresden fort. Der wohl recht intensive Austausch mit ihrem Onkel Clemens August zeigt sich auch daran, dass sie ihm ihre Opern übersandt hat, über die sich Clemens August lobend äußert. Zu den in Bonn aufgeführten Werken Maria Antonias gehörte wohl auch *Il Trionfo della fidelta*.<sup>39</sup>

Kurfürst Clemens August fungierte am Bonner Hof selbst als Intendant der Oper, für die er wandernde Operntruppen engagierte, die ein anspruchsvolles Opernleben in Bonn ermöglichten: So sah der Kurfürst im August 1744 in Hamburg die Truppe von Pietro Mingotti um den Impresario Giovanni Battista Locatelli (1713–1785) mit den Sängerinnen Rosa Costa und Giovanna della Stella, die er an seinen Bonner Hof engagierte. Nach ihrer Ankunft 1745 erhielten sie ihre Anstellungsdekrete als Hof- und Kabinettsängerinnen. Sie blieben bis 1749 in Bonn, als sie mit dem Titel einer »Churfürstl. Cammervirtuosin« in Gnadentausch entlassen wurden. Ehegatte der della Stella war Giovanni Battista Locatelli, der ebenfalls in Bonn gastierte und

37 Ebd., S. 176 f.

38 Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 96; Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 474; Valder-Knechtges 2000 (wie Anm. 31), S. 162.

39 Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 484 f.

Texte zu mehreren Schäferspielen verfasste, die u. a. 1746 in einem Theater aus lebendigem Laubwerk am Poppelsdorfer Schloss aufgeführt wurden. 1748 wurde dort schließlich außerhalb des Gartens ein prächtiges Opernhaus mit einer Dekoration des Malers Agostini erbaut.<sup>40</sup>

Aus dem Bereich der Instrumentalmusik werden im Nachlass-Inventar von 1766 u. a. Violinkompositionen des französischen Gambisten Martin Marais (1656–1728) und ein Trio des Münchner Hofmusikers Bernardo Aliprandi (1710–1792) aufgeführt.<sup>41</sup>

Von den Oratorien, die am Hofe eines geistlichen Fürsten eine hervorgehobene Rolle spielten, sei erwähnt der *Abel* des Münchner Hofkomponisten Pietro Torri (um 1650–1737) – die erste Aufführung eines Oratoriums 1736. Weitere Oratorien wurden, anstelle von Opern, in den Jahren 1737 (*Ester* von Torri), 1743 (*SS. Cipriano et Giustina Martiri* von Torri) und 1746 (*Isaaco* von Francesco Zoppi) aufgeführt.<sup>42</sup>

Darüber hinaus gab es unter Clemens August eine rege Pflege der Kirchenmusik, wie anhand der erhaltenen Gottesdienstordnungen abzulesen ist. Die Hofordnung von 1751 sah an allen Sonn- und Feiertagen musikalisch gestaltete Messen bei Hofe vor. Aufführungsort für Oratorien und Kirchenmusik war die noch unter Kurfürst Joseph Clemens um 1700 errichtete Hofkapelle, die 1777 mit dem Schloss abbrannte.

Auf Joseph Clemens ging auch das erste, zur selben Zeit errichtete, jedoch sehr einfache Hoftheater zurück, das jedoch Clemens Augusts Ansprüchen kaum genügte. Aber erst Ende der 1740er Jahre entschied er sich zur Realisierung eines neuen Hoftheaters.<sup>43</sup>

Dieses wurde im Galerieflügel des Residenzschlusses eingerichtet. Von diesem Bau geben uns heute nur noch zwei Gemälde, die sog. Bönn'schen Ballstücke, Auskunft: Ein breiter Saal mit nur einer Logenreihe, Fürstenloge und großem Bühnenportal. Beide Gemälde bieten zudem die einzigen bekannten Abbildungen des auf den Balustraden rechts und links der Bühne verteilten kurfürstlichen Orchesters, das von dem »Ballmeister« Jakob Daubner mit der Notenrolle dirigiert wird – gemäß einer Verfügung des Kurfürsten vom 14. Januar 1759 soll »Ballmeister und Hofmusicus Dauber bestimmen, und niemand sonst hat den Musikanten zuzumuten, welche Tänze gespielt werden sollen« (!).<sup>44</sup> Im Karneval 1760 war übrigens

40 Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 96 f.; Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 479 f.

41 Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 488.

42 Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 96; Valder-Knechtges 1989 (wie Anm. 31), S. 485 f.; Valder-Knechtges 2000 (wie Anm. 31), S. 162.

43 Dazu grundlegend: Carsten Felgner: »Die ›Bönn'schen Ballstücke‹ des kurkölnischen Hofmalers Rousseau und das Hoftheater der Bonner Residenz«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 60 (1999), S. 197–230.

44 Zit. nach: Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 98; vgl. Valder-Knechtges 2000 (wie Anm. 31), S. 162.

Giacomo Casanova zu Gast in Bonn und beschrieb einen solchen Maskenball, wie ihn die Bilder zeigen, in seinen Memoiren.

Nach dem Tode Clemens Augusts wurden gemäß seinen testamentarischen Anweisungen zur Deckung seiner hinterlassenen Schulden auch Musikinstrumente, Musikalien und Theatergarderoben versteigert – allerdings einiges erst zeitverzögert: So wurden erst 1766 die Musikalien inventarisiert, die größtenteils als Bestand zusammen in Bonn verblieben, wie das beim Tode des Nachfolgers Kurfürst Max Friedrich (\*1708, amt. 1761–1784) erstellte Inventar von 1784 zeigt. Danach wurden sie teilweise nach Modena (Biblioteca Estense) verkauft.

Eine eher unrühmliche Verbindung vom kurkölnischen zum kurpfälzischen Hof auf künstlerischem Sektor stellt der sog. Tänzerstreit dar: Im Sommer 1753 gastierten die Tänzer François André Bouqueton und Louis Auguste Rey in Schwetzingen. Kurfürstin Elisabeth Auguste war von ihrer Darbietung so begeistert, dass sie die beiden Tänzer zum Vertragsbruch mit dem Kölner Kurfürsten animierte, um vorzeitig an den kurpfälzischen Hof zu wechseln. Den beiden Tänzern wurde dieser Schritt offenbar nicht angelastet, sie erhielten am 6. Dezember 1753 vom kurkölnischen Minister Wolff-Metternich, dem Intendanten der kurfürstlichen Plaisirs, noch ein Abschiedsgeschenk. Kurfürst Clemens August war über das Abwerben seitens des Mannheimer Hofes jedoch so erbost, dass es zu einer mehrere Jahre, bis 1756, währenden ernsthaften Verstimmung, ja einer diplomatischen Affäre zwischen Kurköln und Kurpfalz mit bedenklichen politischen Konsequenzen kam, die sogar in der politischen Korrespondenz von Friedrich dem Großen ihren Widerhall fand.<sup>45</sup>

Zu den Tonkünstlern, die am Bonner Hof Clemens Augusts eine besondere Förderung erfuhren und später eine große Karriere, u. a. am Mannheimer Hof, machten, gehört der Tenor Anton Raaff: Er wurde am 6. Mai 1714 in Gelsdorf im Herzogtum Jülich geboren, wuchs aber in Holzem und auf Burg Gudenau südlich Bonn auf. Eine erste Gesangsausbildung erhielt er in Bonn bei den Jesuiten, wo er auch auf dem Jesuitentheater auftrat und schließlich per kurfürstlichem Dekret vom 10. September 1736 für 200 fl. Jahresgehalt als Hof- und Kammermusiker bestellt wurde. Bald darauf wurde er zur weiteren Ausbildung von Clemens August in die Gesangsschule des berühmten Kastraten und bayerischen Hofvirtuosen Antonio Bernacchi (1690–1756) nach Bologna geschickt, sang 1739/40 in drei venezianischen Opern und kehrte

---

45 Henseler 1961 (wie Anm. 3), S. 97; Bärbel Pelker: »Ballett am kurfürstlichen Hof in Mannheim und Schwetzingen. Ein Überblick«, in: *Musik – Tanz – Mannheim. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum der Gründung der Académie de Danse (= Mannheimer Manieren. Musik + Musikforschung. Schriften der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim 7)*, hg. von Jörg Rothkamm, Martina Krause-Benz u. Thomas Schipperges, Hildesheim u. a. 2017, S. 37–76, spez. S. 42 f.

1742 wieder an den Bonner Hof zurück, wo er u. a. bei der Aufführung der Oper *Artaxerxes* mitwirkte. In Bonn verblieb er bis 1749, um dann seine steile Karriere fortzusetzen, die ihn zum berühmtesten Tenor des 18. Jahrhunderts werden ließ: Er gastierte in Wien, Portugal und in Neapel. Schließlich wurde er 1770 Hofmusiker in Mannheim mit einer Höchstgage von 1500 fl. Er folgte Kurfürst Carl Theodor nach München, wo er mit 67 Jahren aus dem aktiven Opernleben ausschied und 1797 verstarb.<sup>46</sup>

## VII. Rückschlüsse auf das Musikleben in der Sommerresidenz Brühl

Die langwierige Baugeschichte des Schlosses Augustusburg erlaubt den Rückschluss, dass es in den Anfangsjahren mangels geeigneter Örtlichkeiten kaum zu größeren repräsentativen Aufführungen in der Sommerresidenz Brühl gekommen sein dürfte, hier wie in Schloss Falkenlust dürfte wohl nur private Kammermusik gespielt worden sein.

Für die späteren Jahre, d. h. die Zeit ab 1750, seien mit aller gebotenen Vorsicht folgende Überlegungen angestellt: Da der Theaterbau explizit als Komödienhaus bezeichnet wird, ist anzunehmen, dass dort eher Lustspiel und Opera buffa auf dem Programm standen, also die heiteren Themen, während in der Hauptresidenz in Bonn ein breiteres, ernsteres und heiteres Repertoire gespielt wurde. Große Festivitäten wie Empfänge, Appartements, Bauernhochzeiten und Maskenbälle, nicht nur zu Karneval, fanden immer im Residenzschloss in Bonn statt – sie waren für Kurfürst Clemens August in erster Linie mittel der Repräsentation und der Selbstinszenierung als sechsfacher Reichs- und Kirchenfürst!<sup>47</sup>

---

46 Siehe u. a. Heinz Freiberger: *Anton Raaff (1714–1797). Sein Leben und Wirken als Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1929; Hildegard Heister-Möltgen: *Anton Raff und seine Welt. Lebensbild eines berühmten Tenors aus dem 18. Jahrhundert*, Euskirchen 1997; *Anton Raaff. Tenor des 18. Jahrhunderts »ex Holtzheim«*, hg. anlässlich des 200. Todestages im Jahr 1997 (= *Wachtberger Hefte* 1 / 1997).

47 Vgl. Pfeifer 2000 (wie Anm. 31), S. 30 f.



## »Was Musik anlangt, so unterblieben die Hof-Konzerte nicht«

Zur Hofmusik der abwesenden Kurfürsten von Hannover 1714 bis 1814.

Eine Standortbestimmung<sup>1</sup>

In der Ausgabe der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 9. Juni 1808 ist ein recht umfangreicher Artikel zu finden, in welchem ein mit den Initialen »L. L.« zeichnender, anonym bleibender Autor eine »Uebersicht des Zustandes der Musik in Hannover«<sup>2</sup> gibt. Dort heißt es:

Hannover hat nun bekanntlich seit beynahe einem Jahrhundert keinen bleibenden Sitz seiner Regenten gehabt, und es liess sich daher erwarten, dass für die, aus frühern Zeiten bestehende Kapelle nicht bedeutend viel geschehen würde. Inzwischen wurde beständig ein gewisser Hof, mit den dazu gehörigen Feyerlichkeiten, unterhalten; was Musik anlangt, so unterblieben die Hof-Konzerte nicht, und da nicht selten Einer oder der Andere von den Vornehmeren des Landes zugleich Beförderer der Musik waren, so wurde zu gewissen Zeiten diese Kunst in der That vorzüglich unterstützt.<sup>3</sup>

Zwar ist dieser bislang weitgehend ignorierte Artikel<sup>4</sup> vor dem Hintergrund der französischen Besatzung der Jahre 1803–1813<sup>5</sup> geschrieben und somit in gewissem Grade als apologetisch

- 1 Der vorliegende Aufsatz entspricht einer leicht überarbeiteten und erweiterten Fassung des von den beiden Autoren am 2. Dezember 2011 gemeinsam in Schwetzingen gehaltenen Vortrages. Neuere Forschungen konnten nicht in vollem Umfang berücksichtigt werden.
- 2 Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig (im Folgenden abgekürzt: AMZ), 10 (1808), Nr. 37, vom 9. Juni 1808, Sp. 577–589.
- 3 Ebd., Sp. 578 f.
- 4 Heinrich Sievers zitiert den Artikel zwar in seiner *Hannoverschen Musikgeschichte*, doch verzichtet er auf eine kritische Einbettung in die historischen und ästhetischen Zusammenhänge; vgl. Heinrich Sievers: *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, 2 Bde., Tutzing 1979 u. 1984; hier: Bd. 2, S. 171 ff.
- 5 Im Zuge der durch den Wiener Kongress von 1814 verabschiedeten Neuordnung Europas, als deren Folge Hannover als eigenständiges Königreich hervorging, wurde das Hannoversche Hoforchester unter dem königlichen Konzertmeister Karl Kiesewetter (1777–1827) und ab 1831 unter dem königlichen Hofkapellmeister Heinrich Marschner (1795–1861) neu aufgebaut und erreichte um die Jahrhundertmitte eine stolze Größe von 60 Musikern; vgl. Wulf Konold (Hg. u. a.): *Das niedersächsische Staatsorchester Hannover, 1636*

einzustufen. Aufgrund der französischen Besetzung nämlich erhielten die verbliebenen Hofmusiker kein Gehalt mehr.<sup>6</sup> Dennoch weist jener anonyme Autor auf einen Aspekt hin, der von der bisherigen Forschung nicht korrekt dargestellt worden ist: Gemeint ist die Tatsache, dass das Kurhannoversche Hoforchester – von einigen Einschnitten einmal abgesehen – im gesamten 18. Jahrhundert nicht nur nahezu kontinuierlich existiert hat, sondern darüber hinaus ein bedeutender Faktor für Hannovers florierende Musikkulturen war. Gerade der letztgenannte Aspekt ist jedoch von einem Großteil der Forschung vor dem historischen Hintergrund der im Artikel ebenfalls angesprochenen von 1714 bis 1837 währenden Personalunion zwischen Hannover und Großbritannien negiert<sup>7</sup> worden: Man konnte sich nur schwer vorstellen, dass ein vermeintlich uneingeschränkt nach Prinzipien des Absolutismus<sup>8</sup> funktionierender Hof samt der hier erklingenden Hofmusik trotz weitgehender Abwesenheit der Kurfürsten für nahezu 100 Jahre eigenständig fortbestand und dabei möglicherweise von nicht zu unterschätzender kultureller Bedeutung gewesen sein konnte.<sup>9</sup> So urteilte Annette von Stieglitz in Bezug auf die Hannoversche Hofgesellschaft der abwesenden Kurfürsten noch im Jahre 2005: »Eine Hofgesellschaft, die einen Anziehungspunkt bildete und von der Impulse ausgingen, gab es jedoch nicht mehr.«<sup>10</sup>

---

bis 1986, Hannover 1986, S. 178; vgl. dazu auch die Auflistung in: AMZ, 28 (1826), Nr. 51, 20. Dezember 1826, Sp. 842 f.

6 Vgl. Axel Fischer: Art. »Hannover«, in: MGG2, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 24–32, hier: Sp. 31.

7 »Die Musik verfiel, da jede Anregung fehlte [...]«; vgl. Georg Fischer: *Musik in Hannover*, Hannover 1903, S. 32; Schaal beendet seine Darstellung zu Hannovers höfischem Musikleben bereits mit Händel; vgl. Richard Schaal: Art. »Hannover (Haus)«, in: MGG1, Bd. 5, 1956, Sp. 1464–1470. Und Sievers vertritt die Ansicht, dass die Hannoversche Hofmusik rasch an Bedeutung verloren habe, nachdem Georg Ludwig als Georg I. den englischen Thron bestiegen hatte; Heinrich Sievers: Art. »Hannover (Stadt)«, in: MGG1, Bd. 5, 1956, Sp. 1470–1478; dieser Meinung schließt sich Axel Fischer in seinem entsprechenden Artikel der Neuauflage der MGG2 eindeutig an; vgl. Fischer, Art. »Hannover«, Sp. 29.

8 Zur Frage von Absolutismus und höfischer Repräsentation im 17. und 18. Jahrhundert: Heinz Durchhardt: *Barock und Aufklärung*, 4. Aufl., München 2010 (bis zur 3. Aufl. als *Das Zeitalter des Absolutismus*); Hubert Christian Erhart: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (= *Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien* 14), Wien 1980; Johannes Kunisch: *Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*, Göttingen 1999.

9 Noch im Jahre 1996 bedient sich der Autor des »Hannover« betreffenden MGG2-Artikels des teleologischen Narrativs vom vermeintlichen »Niedergang des höfischen Musiklebens« im Hannover des 18. Jahrhunderts. Des Weiteren ist gar die Rede von »kultureller Stagnation«, vgl. Fischer, Art. »Hannover«, Sp. 30.

10 Annette von Stieglitz: »Hof ohne Fürsten. Residenzleben in Hannover unter Georg I. und Georg II.«, in: *Die Personalunion von Sachsen-Polen 1697–1763 und Hannover-England 1714–1837. Ein Vergleich* (= *Deutsches Historisches Institut Warschau. Quellen und Studien* 18), hg. von Rex Rexheuser, Wiesbaden 2005, S. 369–388, hier: S. 371.

Stehen die Bewertungen der Forschung bezüglich der vermeintlich »absterbenden«<sup>11</sup> Hofmusik im Kurhannover des ausgehenden 18. Jahrhunderts demnach den Aussagen des eingangs zitierten Artikels diametral entgegen, so sind im Folgenden die Gründe hierfür zu benennen. Anschließend seien einige Fakten und Ursachen für das mehr als 100-jährige Fortbestehen des Hoforchesters trotz abwesender Kurfürsten erläutert. Dabei wird auf Konstellation, Aufgaben und Funktionen des Hoforchesters näher einzugehen sein. Abschließend sei anhand einiger Fallbeispiele nachgewiesen, dass Hannovers Hoforchester – wenigstens aber einige seiner Mitglieder – sehr wohl in das vielfältige Musikleben des 18. Jahrhunderts integriert gewesen sind.

## Quellenlage und Forschungsstand

In der Tat sieht sich ein\*e Musikhistoriker\*in einem schwer zu bewältigenden Problem ausgesetzt, wenn sie oder er die Geschichte des Hannoverschen Hoforchesters zur Zeit der Personalunion beschreiben möchte. Denn entsprechendes Quellenmaterial ist für diesen Zeitraum nur spärlich bekannt. Überliefert ist Archivmaterial in Form von bisher unpubliziert gebliebenen Hofstagebüchern und Kammerrechnungen im Niedersächsischen Hauptstaatsarchiv zu Hannover. Daneben wären einige Artikel und Annoncen in zeitgenössischen Zeitschriften – namentlich in den *Hannoverschen Anzeigen* – zu konsultieren, die Heinrich Sievers in seiner *Hannoverschen Musikgeschichte*<sup>12</sup> auszugsweise mitteilt. Viele dieser Originaldokumente sind jedoch nur schwer zugänglich. Von dem bei Hofe musizierten Werkrepertoire ist bedauerlicherweise noch weniger bekannt; es sind lediglich einige Programmzettel über Annoncen in den *Hannoverschen Anzeigen* rekonstruierbar, daneben lassen sich einige Kompositionen<sup>13</sup> Hannoverscher Hofmusiker nachweisen. Eine weitere in Betracht kommende Quellengattung in Form von privaten Briefen und Reisebeschreibungen auswärtiger Besucher des Kurfürstlichen Hofes ist insofern unergiebig, als dass auf die Musik meist nur am Rande eingegangen wird, indem beispielsweise lediglich von

---

11 Vgl. Hans Patze: »Zwischen London und Hannover. Bemerkungen zum Hofleben in Hannover während des 18. Jahrhunderts«, in: *Staat und Gesellschaft im Zeitalter Goethes. Festschrift für Hans Tümmler*, hg. von Peter Berglar, Köln/Wien 1977, S. 95–129, hier: S. 123.

12 Vgl. Anm. 4.

13 Vgl. dazu etwa die Einträge zu Friedrich Wilhelm und Jakob Herschel, Carl Ludwig Preuß und Francesco Venturini in: Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900–1904; *Répertoire International des Sources Musicales* (= RISM).

»Tönen mehrerer musikalischer Instrumente«<sup>14</sup> berichtet wird, welche die Hoffeste und -zeremonielle untermalt hätten.

Aufgrund dieser spärlichen und unsicheren Quellenlage scheinen die Historiograph\*innen den Schwerpunkt ihrer Arbeit bisher deutlich auf die als glanzvoll<sup>15</sup> charakterisierte und an Zeugnissen und musikalischen Ereignissen ungleich reichere Hofkultur unter Georg Ludwigs Vater Ernst August (1629–1698) gelegt zu haben<sup>16</sup> – wenn auch einige neuere Arbeiten<sup>17</sup> zu letzterem Thema in Deutschland immer noch nicht rezipiert werden. Tatsächlich zeichnet die eher spärliche Quellenlage dafür verantwortlich, dass die kulturellen Dynamiken, in welche das Hannoversche Hoforchester im gesamten 18. Jahrhundert eingebunden war, im Laufe der Jahrhunderte immer unkenntlicher wurden. Wohl auch deshalb konnte die Abwesenheit der Kurfürsten von ihren Stammländern aufgrund der Personalunion mit Großbritannien als Erklärungsmodell für die vermeintlich mindere Bedeutung des Hoforchesters herangezogen werden. Da sich diese Sichtweise aber als eindimensional erweist, erscheint es unerlässlich, die erhaltenen Zeugnisse und bekannten Fakten erneut zu hinterfragen.

## Hintergründe und Fakten

Warum leisteten sich nun die Großbritannienischen Könige für die Höfe ihres Kurfürstentums trotz ihrer Abwesenheit von Hannover dennoch ein recht teures Hoforchester, für das beispielsweise um 1768 immerhin ein Etat von 3.736 Rthlr.<sup>18</sup> zur Verfügung stand? Die Antwort,

14 Zit. nach: Siegfried Müller: *Leben in der Residenzstadt Hannover. Adel und Bürgertum im Zeitalter der Aufklärung*, Hannover 1988, S. 16.

15 Fischer bemerkt eine »höchste barocke Blüte« unter Kurfürst Ernst August, vgl. Fischer, Art. »Hannover«, Sp. 27.

16 Vor diesem Hintergrund müssen Fischers, Konolds, Schrewe/Schmidts und Sievers' Arbeiten umso höher eingestuft werden, weil sie immerhin die einzigen annähernd verlässlichen Daten zu Programmzetteln und Gehältern, die Namen der Orchestermmitglieder und die instrumentale Zusammensetzung des Orchesters, Annoncen und Kritiken mitteilen; vgl. Fischer, *Musik in Hannover*; Konold, *Das niedersächsische Staatsorchester Hannover*; Hans Schrewe/Friedrich Schmidt: *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover. Seine Geschichte und seine Mitglieder von 1636–1971*, 2. Aufl., Hannover-Westerfeld 1972; Heinrich Sievers: *Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover*, Hannover 1961; ders., *Hannoversche Musikgeschichte* I, II.

17 Vgl. Erik Albertyn: *The Orchestral Repertoire and Practice at the Court of Hanover, 1665–1753*, Diss. Univ. of the Witwatersrand (Südafrika) 1998; ders.: »The Hanover orchestral repertory, 1672–1714: significant source discoveries«, in: *Early Music*, 33/3 (2005), S. 449–471.

18 Vgl. Fischer, *Musik in Hannover*, S. 33. Zum Vergleich betrug der Orchesteretat im Jahre 1711 – also zu einer Zeit, als der Kurfürst noch in seinen Stammländern verweilte – für 18 Musiker lediglich 2.745 Thaler, wobei der Löwenanteil von 1000 Rthlr. auf den Kurhannoverischen Capellmeister Georg Friedrich

dass die Hofmusik schlichtweg benötigt wurde, mag zwar recht lapidar erscheinen, doch eingedenk des Umstands, dass auch der weitere Hofstaat nicht bloß zu repräsentativen Zwecken erhalten blieb, wird die Antwort verständlich. Denn Georg Ludwig und sein Sohn, der spätere Georg II. von Großbritannien, waren in ihrem Kurfürstentum sozialisiert worden und dachten nie daran, es für den englischen Thron aufzugeben. So legte Georg Ludwig in seinem politischen Testament<sup>19</sup> von 1716 die Trennung der Personalunion unter seinen Söhnen fest:<sup>20</sup> Der jüngere sollte das Fürstentum fortan alleine regieren. Wegen des ausbleibenden jüngeren Sohnes kam es allerdings niemals dazu. In einem Kodizill zu diesem Testament legte Georg I. im Jahre 1720 erneut die Bedingungen für die Hofhaltung in Hannover fest: »Die Hofstatt aber, die der König Unserem Testament zufolge zu Hannover beständig halten, und die Bedienten, die der König dazu bestellen wird, hat der König auf seine Kosten zu unterhalten.«<sup>21</sup>

Als aussagekräftiger Indikator für die tiefe Verbundenheit der Großbritannienischen Könige mit ihren Hannoverschen Erbländen erwiesen sich die zahlreichen Reisen<sup>22</sup> nach Hannover, welche sie während ihrer Regierungszeit alle ein bis drei Jahre meist mit einem Aufenthalt von jeweils gut einem halben Jahr Dauer unternahmen. So reiste Georg I. sechs<sup>23</sup> Mal nach Hannover, Georg II. gar zwölf<sup>24</sup> Mal. Auch wenn Georg III. während seiner Regierungszeit bekanntlich niemals nach Hannover kam, nahm er dennoch regen Anteil an seinen dortigen Residenzen, indem er weiterhin mit einigen Einsparungen eine Hofgesellschaft samt dazugehöriger Ergötzlichkeiten und nötiger Reparaturarbeiten an Hofgebäuden und -gärten

---

Händel entfiel; ebenda, S. 29 f.; für einen späteren, nicht genauer bezeichneten Zeitpunkt nennt Fischer gar einen Orchester-Etat von 4.536 Rthlr.; vgl. ebenda, S. 56. »Insgesamt ausgegeben« wurden im Jahre 1755/56 vom Hannoverschen Kurfürsten 178.145 Thlr. 16 Gr. 3 pf., davon 65.476 / 10 Rthlr. »Auf Hoffstaat und Küchen-Aufgang«. Dagegen betragen die gesamten Ausgaben des Kurfürsten im Jahre 1775/76 »nur« noch 112.797 Rthlr. 14 Gr. 7 pf., davon lediglich 48.042 / 3 / 4 Rthlr. »Auf Hoffstaat und Küchen-Aufgang«; vgl. Niedersächsisches Landesarchiv, Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann. 76 c A, Mikrofiche 279 u. 301, Einnahmen und Ausgaben.

- 19 Georg I., Testament vom 14./25. Januar 1716, Abschnitt II., abgedruckt in: Richard Drögereit: *Quellen zur Geschichte Kurhannovers im Zeitalter der Personalunion mit England, 1714–1803*, H. 1 (= *Quellen zur Niedersächsischen Geschichte 2*), Hildesheim 1949, S. 28.
- 20 Vgl. Patze, »Zwischen London und Hannover«, S. 99 f.
- 21 Vgl. Drögereit, *Quellen zur Geschichte Kurhannovers*, S. 34.
- 22 Näheres zu den Hintergründen und kulturellen Funktionen der königlichen Reisen beschreibt Patze (»Zwischen London und Hannover«).
- 23 1716, 1719, 1720, 1723 und 1725. Während der siebten Reise nach Hannover ist Georg Ludwig im Jahre 1727 in Osnabrück gestorben.
- 24 1729, 1732, 1735, 1736, 1740, 1741, 1743, 1745, 1748, 1750, 1752, zuletzt 1755. Danach war Georg II. bis zu seinem Tod 1760 an weiteren Reisen nach Herrenhausen aufgrund des Siebenjährigen Krieges und der damit einhergehenden französischen Besetzung Hannovers gehindert.

finanzierte. Auch zeigte er sich nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges dem Vorhaben gegenüber aufgeschlossen, die während des Krieges aufgrund der französischen Besatzung ausgesetzten Hofkonzerte und Assembléen wieder aufnehmen zu lassen.<sup>25</sup> Weniger bekannt ist, dass auch Georg III. mehrfach Reisen nach Hannover plante, die er jedoch stets wahrscheinlich aufgrund politischer Vorgaben des britischen Parlaments wieder absagte. Seine mehrfach überlieferten Drohungen, als König von Großbritannien abzudanken und sich in sein Kurfürstentum zurückzuziehen,<sup>26</sup> sind vor diesem Hintergrund möglicherweise ernster zu nehmen, als es das schon im 18. Jahrhundert in England populäre Bild vom geisteskranken König vermuten lässt.<sup>27</sup> Auf sein Geheiß hin verbrachten seine Söhne Ernst August und Adolf Friedrich immerhin geraume Zeit ihrer Jugend in Hannover und studierten darüber hinaus u. a. bei Johann Nikolaus Forkel an der 1734/1737<sup>28</sup> von Georg II. gegründeten Universität in Göttingen.<sup>29</sup> Der musisch besonders interessierte Adolf Friedrich, 1<sup>st</sup> Duke of Cambridge, sollte sich an der Wende zum 19. Jahrhundert sogar nachhaltig für das Hoforchester in Hannover einsetzen.<sup>30</sup>

Reisten die Welfen nach Hannover, so visierten sie häufig direkt das ursprünglich als Sommerresidenz geplante Schloss Herrenhausen an: Hier holten sie während ihrer Abwesenheit liegen gebliebene Regierungsgeschäfte nach, hier empfingen sie Regierungsbeamte und prominente Besucher, darunter Zar Peter I. (1727), Charles de Montesquieu oder Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg-Preußen. Herrenhausen bot seiner ca. 300 Personen<sup>31</sup> umfassenden adligen Hofgesellschaft genügend Raum für kulturelle Aktivitäten, worunter der

25 Vgl. den in Anhang I. mitgeteilten Brief von Bülow's an Georg II.

26 Vgl. Philip Königs: *Die Dynastie aus Deutschland. Die hannoverschen Könige von England und ihre Heimat*, Hannover 1998, S. 104.

27 Vgl. dazu Barbara Schaff: »Die Hannoveraner Könige im Zerrspiegel der britischen Karikatur«, in: *Kommunikation und Kulturtransfer im Zeitalter der Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover*, hg. von Arnd Reitemeier, Göttingen 2014, S. 33–55.

28 Der erste Lehrbetrieb wurde in Göttingen bereits 1734 aufgenommen, das offizielle Gründungsjahr ist jedoch 1737.

29 Als die Prinzen Göttingen wieder verließen, komponierte der Akademische Musikdirektor Johann Nikolaus Forkel für das letzte seiner Akademischen Winterkonzerte, dem die Prinzen beiwohnten, Variationen über *God save the King*. Näheres hierzu und zum wenig später publizierten Druck dieser Komposition in: Timo Evers: »So wird es von Kennern desto würdiger befunden werden«. Johann Nikolaus Forkels *God save the King* (1791) als Medium musikalischer Wissensvermittlung«, in: *Kommunikation im Zeitalter der Personalunion (1714–1837). Prozesse, Praktiken, Akteure*, hg. von Steffen Hölscher u. Sune Schlitte, Göttingen 2014, S. 301–329.

30 Vgl. Sievers, Art. »Hannover (Stadt)«, Sp. 1476 f. Vgl. hierzu den eingangs zitierten Beitrag aus der AMZ, Sp. 578 (wie Anm. 2).

31 Vgl. Müller, *Leben in der Residenzstadt Hannover*, S. 10.

Musik eine tragende Rolle zukam: Im weit und breit einzigartigen Gartentheater<sup>32</sup> wurden Französische Komödien, Konzerte und bisweilen Maskenbälle gegeben.<sup>33</sup> Weiteren Raum für solche musischen Aktivitäten boten das seit 1696 als Festsaal dienende Galeriegebäude und die sorgfältig geplante, erst 1720 fertig gestellte Neue Orangerie.<sup>34</sup> Dass sich die adelige Hofgesellschaft mit diesem reichen Angebot noch nicht begnügte, ist an einem Schreiben ablesbar, das in einer gegenwärtig im Niedersächsischen Hauptstaatsarchiv zu Hannover überlieferten Akte enthalten ist. Demnach reagierte Georg II. am 19. Dezember 1755 positiv auf eine Anfrage, ob der unter seinem Vater seit 1698 ausgesetzte Opernbetrieb wieder aufgenommen werden dürfe. Der König verfügte persönlich, dass »die Music dabey von Unserm Orquestre ausgeföhret werden« solle und »daß datzu Unser [...] Theatre<sup>35</sup> genommen werde.«<sup>36</sup> Mag dieses »Project«<sup>37</sup> auch dem Versuch entsprochen haben, die dem Adel vorbehaltene ältere Form der Opera seria in Hannover wieder zu etablieren, so sind doch keine Quellen bekannt, die Aufschluss darüber geben, ob jene Pläne tatsächlich zur Ausführung gelangten.

Das Hoforchester wies im 18. Jahrhundert nahezu durchgängig eine relativ starke Besetzung von circa 20 Musikern auf.<sup>38</sup> Johann Nikolaus Forkel teilt deren Namen im *Verzeichniß der besten Kapellen deutscher Höfe*<sup>39</sup> in seinem *Musikalischen Almanach* für 1782 mit. Demnach musizierten unter dem langjährigen »Concertmeister« Jean Baptiste Vezin (1712–1794)

32 Vgl. Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht: »Barocktheater in Herrenhausen«, in: *Festliches Herrenhausen. Musik und Theater im königlichen Garten*, hg. von Kurt Morawietz, Hannover 1977, S. 33–42.

33 Vgl. Heinrich Sievers: »Musik und Musiker in Herrenhausen. Von den Anfängen bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges«, in: *Festliches Herrenhausen. Musik und Theater im königlichen Garten*, hg. von Kurt Morawietz, Hannover 1977, S. 43–58.

34 Vgl. Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht: *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle* (= *Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens* 83), Hildesheim 1974, S. 60–89.

35 Gemeint ist offensichtlich Hannovers weit und breit einzigartiges Schlosstheater, das Kurfürst Ernst August 1687 bis 1689 an das Leineschloss hatte anbauen lassen. Es soll 1.300 Zuschauern Platz geboten haben, wobei solchen Zahlen aufgrund ihres repräsentativen bis propagandistischen Eigenwertes mit Vorsicht zu begegnen ist. Der Opernbetrieb in diesem Schlosstheater war bereits 1698 von Georg Ludwig wieder eingestellt worden; zu Konstruktion und Geschichte des Schlosstheaters vgl. Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, S. 45–60.

36 Vgl. Niedersächsisches Landesarchiv, Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann. 92 Nr. 197 MF.

37 Vgl. Theodor Werner: *Dreihundert Jahre. Von der Hofkapelle zum Opernhausorchester 1636 bis 1936. Festschrift aus Anlass des 300jährigen Bestehens des Hannoverschen Orchesters im Auftrage des Oberbürgermeisters*, Hannover 1937, S. 18.

38 Diese Zahl kann leicht anhand der Verzeichnisse der Orchestermitglieder nachvollzogen werden, in: Konold, *Das niedersächsische Staatsorchester Hannover*, S. 174–178; Schrewe / Schmidt, *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover*, S. 53–97.

39 Johann Nikolaus Forkel: »Verzeichniß der besten Kapellen deutscher Höfe«, in: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, S. 123–154, hier: S. 134f.

insgesamt 19 »Hof- und Kammer-Musici« zuzüglich des »Orchester-Diener[s]« Prinzhorn,<sup>40</sup> der für notentechnische Schreibebeiten benötigt wurde. Bei Bedarf konnte das Orchester noch um begabte Militärmusiker ergänzt werden. Die Hofmusiker waren bei Abwesenheit des Herrschers lediglich dazu verpflichtet, zweimal in der Woche für den übriggebliebenen Hofstaat sowie zusätzlich bei Theaterraufführungen und besonderen Feierlichkeiten wie Geburtstagen, Hochzeiten und Namenstagen zu musizieren.<sup>41</sup> Wurden in den Jahren nach 1714 wahrscheinlich zeitgenössische Werke Agostino Steffanis, Georg Friedrich Händels oder Francesco Venturinis musiziert, so belegt ein durch Fischer<sup>42</sup> überlieferter handschriftlicher Programmzettel für die 1770er Jahre Aufführungen zeitgenössischer Symphonien, die von Joseph Haydn, einem gewissen Bach<sup>43</sup> und einem der Herschel-Brüder<sup>44</sup> komponiert waren. Sowohl dieses zeitgenössisch-moderne musikalische Repertoire als auch Johann Nikolaus Forkels Zuweisung<sup>45</sup> des Hannoverschen Hoforchesters immerhin zu den »besten Kapellen deutscher Höfe«<sup>46</sup> lassen umso mehr vermuten, dass dieses Ensemble auf höherem, durchaus künstlerischem Niveau des ausgehenden 18. Jahrhunderts musizierte.

## Kulturelle Verflechtungen

Vor diesem Hintergrund hat die Abwesenheit der Hannoverschen Herrscher die Musikkultur bei Hofe also vermutlich weit weniger negativ beeinflusst, als es bisher dargestellt wurde. Diese These gewinnt noch an Plausibilität, wenn man Herrenhausen weniger als abgeschlossenes,

40 Georg-Heinrich Prinzhorn (gest. 1800) war Diener des dem Hoforchester vorstehenden Grafen v. Bülow, der sich verstärkt für das Hoforchester eingesetzt zu haben scheint, wofür der hier in Anhang I. mitgeteilte Brief von Bülows an Georg II. Zeugnis ablegt.

41 Vgl. Fischer, *Musik in Hannover*, S. 33.

42 Ebd., S. 56.

43 Es handelt sich vermutlich um ein Werk des sogenannten »Bückerburger« Bach = Johann Christoph Friedrich (1732–1795).

44 Vermutlich handelte es sich um ein Werk Johann Jacob Herschels (1734–1792), der 1759 in die Hannoversche Hofkapelle eingetreten war und dessen kompositorisches Œuvre noch umfangreicher ist als dasjenige seines berühmteren Bruders, des Astronomen Wilhelm Herschel (1738–1822).

45 Es war Forkels Grundsatz geschuldet, dass er öffentliches Lob offenbar mitnichten großzügig zu spenden bestrebt war: So rügte er an Gerbers *Neuem historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*, dass es allzu viele Einträge zu »unbedeutenden« Musikern enthalte, denn: »Nur wer das Gute fortpflanzt, wer Einfluß auf die Bildung der Mit- und Nachwelt hat, ist des öffentlichen Andenkens werth. Künstler, die dieß nicht leisten, gehören bloß für den Kreis ihres Wohnorts und für die kurze Zeit ihres Erdenlebens«; vgl. Johann Nikolaus Forkel: Rezension zu Ernst Ludwig Gerbers Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1815, 111. Stück, 15. Juli 1815, S. 1097–1101, hier: S. 1101.

46 Vgl. Anm. 39.

kulturell undurchlässiges Gefäß begreift als vielmehr als einen Raum versteht, dessen Mauern einer Interaktion mit anderen musikalischen Kulturräumen offen- oder zumindest nicht entgegenstanden. Denn den Hofmusikern boten sich über ihren regulären Dienst hinaus zahlreiche Möglichkeiten der Partizipation am kulturellen Leben innerhalb des urbanen Raums: Sie wirkten nachweislich noch an der Schwelle zum 19. Jahrhundert in *Liebhaber-Concerten* Theater-, Opern- und Oratorienaufführungen mit und repräsentierten auf diese Weise den Fürsten- bzw. Königshof. Hier konnten sie sich zudem mit fahrenden Virtuosen, wandernden Theatertruppen und Musikern anderer Höfe musikalisch austauschen.<sup>47</sup>

Eine besondere Mittlerfunktion zwischen den musikalischen Kulturen bei Hofe und in der Stadt kommt den Hofmusikern Heinrich Rake (gest. 1772) und Carl Ludwig Preuß (1744–1832) zu. Beide sind in einschlägigen Lexika nicht aktenkundig und sollen daher hier kurz vorgestellt werden. Heinrich Rake gehörte der Hofkapelle seit 1732 bis zu seinem Tod im Jahr 1772 als Königlich Hof- und Kammermusiker an der Violine an. Über seine Biographie ist bislang kaum etwas bekannt geworden; deutlich wird in seiner Person aber die enge Verflechtung von höfischem und städtischem Musikleben in Hannover. Ab dem Dezember 1755 nämlich wird in den *Hannoverschen Anzeigen* angekündigt, dass der Hofmusiker Rake in seinem eigenen Konzertsaal öffentliche Konzerte veranstaltete, bei denen sowohl Mitglieder der Hofkapelle als auch durchreisende Virtuosen auftraten.<sup>48</sup> Konzerte dieser Art werden bis in die späteren 1760er Jahre mit einiger Regelmäßigkeit angekündigt, doch erhielt Rake noch nach 1770 – wie auch andere Kapellmusiker – den *Hof- und Cammerrechnungen* zufolge zusätzliches Geld dafür, dass die Musiker der Hofkapelle in seinen Räumen proben konnten.<sup>49</sup> Dass die *Hannoverschen Anzeigen* hier sicher nicht jedes Konzert ankündigten, sondern nur solche mit außergewöhnlichen Gästen oder auch Konzerte, die nach einer Pause wieder einen Spielbetrieb einleiteten, lässt sich mutmaßen.

Auch für eine zweite Institution zeichnete Rake verantwortlich: Kurz vor dem Jahresende 1759 annoncierte er in den *Hannoverschen Anzeigen*:

Als verschiedene Musicverständige, welche aus dieser Kunst kein Gewerbe machen, sondern solche nur zum Vergnügen theils erlernt haben, theils auch noch sich darin unterrichten lassen, sehr wünschen, daß an einem dritten Orte ein vollstimmiges Exercitium

47 Vgl. dazu die Aufführungskalender und Daten in Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte* I, S. 269–358 sowie in Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte* II, S. 163–199.

48 Vgl. Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte* I, S. 270.

49 Ebd., S. 276f.

musicum zu ihrem mehrerem Unterricht und fernerer Uebung errichtet werden mögte, [...] so dienet zur Nachricht, daß für einen beständigen Ort dieses Exercitii, für einen Anführer, und für einen hinlänglichen Vorrat vor allen Arten der ausgesuchten Music von den besten Componisten gesorgt werden, und sind die fernerer billigen Conditiones zu erfahren bey dem HofMusico Raken.<sup>50</sup>

Rake initiierte also diese *Exercitia musica*, die später als *Collegia musica* unter seiner Leitung bis zu seinem Tode 1772 fortgeführt wurden. Ziel jener Übungen und Konzerte war es, bürgerliche Musiker im musikalischen Zusammenspiel zu schulen. An jenen Konzerten nahmen auch immer wieder einige weitere Hofmusiker teil. Dass all diese Aktivitäten Rakes und anderer Mitglieder der Hofkapelle der Verbesserung der Einkünfte dienten, ist gut vorstellbar. Doch weisen gerade diese *Exercitia musica* auch auf eine mindestens geduldete, wenn nicht – man denke an die Zahlung des Hofes für die Nutzung des privaten Konzertsaals Rakes – sogar erwünschte Vernetzung des höfischen Kommunikationsraumes mit dem städtischen hin. In Abwesenheit des Hofes könnten diesen Aktivitäten durchaus die Funktion zugekommen sein, höfischen Alltag im bürgerlichen Umfeld zu inszenieren.

Noch weiter ausgreifende musikunternehmerische Tätigkeiten scheint der Hof- und Kammermusiker Preuß ausgeübt zu haben. Geboren 1744, wurde Preuß 1768 als Violinist Mitglied der Hofkapelle, der er bis 1803 angehören sollte. 1832 ist er in hohem Alter gestorben. Preuß führte die durch Rake begründete Tradition der *Collegia musica* fort und intensivierte die nötige Probenarbeit offenbar noch.<sup>51</sup> Auch erweiterte er das Repertoire hin zu oratorischen Werken. Im Sommer 1789 annoncierte er in den *Hannoverschen Anzeigen*:

Für die Liebhaber der Musik, und zwar des Gesanges sowohl, als der Instrumentalmusik, werden verschiedene Mitglieder des Königl. Orchesters, in Vereinigung mit den andern geschickten Musikern, im bevorstehenden Winter 20 Wochen lang, und zwar wöchentlich einmal ein Collegium musicum halten und darin jedesmal mit fremden Sängern gute Singsachen geben, und zu gleich ausgesuchte Instrumentalparthien vortragen, in den sieben Fastenwochen aber die besten Oratorien aufführen.<sup>52</sup>

---

50 Ebd., S. 272.

51 Ebd., S. 308 f.

52 Zit. nach: ebd., S. 308 f.

Außerdem gründete Preuß im Jahre 1787 ein Leihinstitut für Musikalien, das so erfolgreich war, dass Preuß bereits im folgenden Jahr neue größere Werke anschaffen konnte. Das Geschäftsmodell war einfach: Man subskribierte für jeweils ein halbes Jahr mit einem Betrag, »wofür man kaum ein paar Sonaten kaufen kan«,<sup>53</sup> und erhielt dann für jeweils 14 Tage ein Paket mit aktuellen Musikalien – darunter hauptsächlich Kammermusik –, das dann nach Ablauf dieser Frist an ein anderes Mitglied dieser Leihgesellschaft weiterzusenden war. Darüber hinaus betätigte sich Preuß als Herausgeber musikalischer Werke und publizierte sowohl eine *Neue und gründliche Anweisung, den Generalbaß und die Composition in kurzer Zeit zu erlernen, hauptsächlich für diejenigen, die selbst in diesem Fache Unterricht ertheilen wollen*<sup>54</sup> als auch einige in Forkels *Musikalischem Almanach* erwähnte Kompositionen.

Über diese Tätigkeiten Hannoverscher Hofmusiker im urbanen Kontext hinaus erlaubten die politischen Verhältnisse der Personalunion begabten Hofmusikern auch Reisen an auswärtige Höfe. So verpflichtete Georg II. für die Musiken seiner Krönungsfeierlichkeiten 1727 nicht nur Händel, sondern auch den Hofmusiker Francesco Venturini,<sup>55</sup> dessen eigens für dieses Ereignis komponierte Tafelmusik ausdrücklich im *Daily Journal*<sup>56</sup> angekündigt wurde. Überdies reiste Johann Jakob Herschel zwischen 1757 und 1770 insgesamt dreimal für längere Zeit<sup>57</sup> nach London, um sich um eine Stelle in Königin Sophie Charlottes privatem Kammerorchester zu bewerben, innerhalb dessen zahlreiche aus Hannover stammende Instrumentalisten musizierten.<sup>58</sup>

53 Zit. nach: Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte* II, S. 82f.

54 Zit. nach: ebd., S. 85. Diese Kompositionslehre von Preuß ließ sich bisher nicht nachweisen, wohl aber seine gedruckten *Vermischten Oden und Lieder fürs Fortepiano mit einer Singstimme* (Hannover 1783) und seine *Drey Quartetten für den obligaten Flügel oder Forte-Piano, Erste, Zweyte Violine und Violoncell* (1. Teil, Kassel 1778); vgl. RISM A/I/7, S. 33. Darüber hinaus ist eine Abschrift eines Bratschenkonzerts von Preuß in der Universitätsbibliothek Lund (Schweden) überliefert.

55 Es bleibt fraglich, ob Francesco Venturini (um 1675–1745) oder dessen Sohn August (geb. 1705) gemeint ist; es lässt sich nur für letzteren ein Aufenthalt in London im Frühjahr 1727 belegen. Für diesen Hinweis sei Herrn Benjamin Bühring an dieser Stelle herzlich gedankt. Für Francesco Venturini könnte allerdings sprechen, dass von ihm einige hervorragende Orchestersuiten überliefert sind, deren musikalische Qualitäten auch heute noch überzeugen; vgl. auch: Andreas Waczkat: Art. »Francesco Venturini«, in: MGG2, Personenteil 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 1414–1415.

56 Vgl. *Daily Journal* (London), Wednesday, October 18, 1727; Issue 2110.

57 1757–1759, 1767–1769 sowie 1770, vgl. Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte* I, S. 360 ff.

58 Vgl. »Nachricht von der Capelle Ihro Majest. der Königin von England«, in: *Magazin der Musik*, 1.2 (1783), S. 1037–1039; vgl. dazu: Timo Evers/Andreas Waczkat: »Musikalischer Kulturtransfer im Kontext der Personalunion? Überlegungen zu einer unwägbareren Kategorie in der historischen Musikforschung«, in: *Neues Archiv für Niedersachsen* 1/2014, Themenheft *300 Jahre Personalunion*, S. 97–118, bes. S. 109–112.

Die Abwesenheit der Hannoverschen Kurfürsten während der Zeit der Personalunion hat also mitnichten zu einem Einbruch der Hofmusik geführt. Vielmehr ist von einer Konstanz der Hofmusik auszugehen, die wie das übrige äußerlich wahrnehmbare höfische Zeremoniell vielleicht in erster Linie der Aufrechterhaltung höfischer Ordnung und damit in letzter Konsequenz einer Versicherung der Bevölkerung wie auch einer Sicherung des Machtanspruchs des Herrscherhauses diene.

## Anhang

### *Brief von Bülow's an König Georg II., die Konzerte in Abwesenheit betreffend*<sup>59</sup>

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster

König und Churfürst,

Allernädigster Herr!

So lange Euer Königl. Majestät Chur Länder biß 1757. eines erwünschten Ruhestandes sich zu erfreuen hatten, war es von jeher üblich, daß den Winter über, zweymahl in der Woche, alhier beÿ Hofe Concert und Assemblée gehalten wurde. Die darauf erfolgte Einrückung der Feinde, auch die, selbst nach geschehener Befreyung der Residentz, noch immer mißlich bleibende Zeiten, haben bislang nicht gestatten wollen, dieses Herkommen, welches so wohl dem Orquestre zur Übung, als dem Hofe beÿ sehr geringem Aufwande zu einigem Lustre gereicht, wieder in den Gang zu bringen, obwohl Euer Königl. Majestät in Gott ruhenden Groß Herrn Vaters Majestät dazu im Februario 1760. die ausdrückliche Erlaubniß ertheilet. Jetzt, da unter dem Beÿstande des Allmächtigen, Euer: Königl. Majestät weise Rathschläge den edlen Frieden wieder hergestellet, und dadurch das gantze Land mit freudigen Empfindungen belebt haben, glaube ich um so weniger zu fehlen, wenn ich allerunterthänigst hinmittelst anfrage, ob Euer Königl. Majestät allergnädigst genehmigen, daß vonbevorstehendem Neu Jahr an, eingangs ermeldete Concerte und Assembléen, auf dem vorigen Fuß wieder eingerichtet werden mögten, und die Bestimmung der dazu anzusetzenden zween Tage in der Woche, mir überlaßen sey?

Ich ersterbe in tiefster Erniedrigung

Ewr Königl. Majestät

Hannover d. 17<sup>ten</sup> Decembr.

[...] Bülow<sup>60</sup>

1762.

---

59 Vgl. Niedersächsisches Landesarchiv, Hauptstaatsarchiv Hannover, Hann. 92 Nr. 197 MF.

60 Graf Ernst August von Bülow (1697–1766), war seit 1762 Oberkämmerer, »seit 1736 der erste Graf seines Namens, Sohn des Generalfeldmarschalls Cuno Josua, der 1733 starb und Gemahl einer Gräfin Platen, natürlichen Tochter Georg's I. Unter ihm fungierten Einundzwanzig Hofmusicanten: 1769 war Herr Vezin Concertmeister.«; vgl. Eduard Vehse: *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation*. Bd. 19, Abt. 3: *Geschichte des Hauses Braunschweig in Deutschland und England. Die Hofhaltungen zu Hannover, London und Braunschweig*, 2. Teil, Hamburg 1853, S. 24. Sperrungen nach dem Original.



Matthew Gardner

## Music at Royal Country Residences in England during the Reigns of George I and George II

During the eighteenth century a fascination developed in Britain for the countryside which was represented not only through the continued desire of the royal family and increasing wish of the aristocracy to spend part of the year in the country and part of the year in town, but also through the broadening interests of the upper and middle-classes in botany and landscape gardening.<sup>1</sup> The arts, including painting or musical works, such as Handel's *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* with its vivid descriptions of the English countryside, also began to show an increased focus on English rural landscapes.<sup>2</sup> The majority of country estates were owned by the aristocracy or upper-class gentlemen, who either used them as a permanent home (with a temporary home in London) or as temporary country residences for hunting and/or to escape town, often, but not exclusively, in the summer or autumn. Pleasure Gardens, however, also became popular in London during the eighteenth century and for an admission charge provided parks for the general public to enjoy whilst offering musical and theatrical entertainments.<sup>3</sup>

This article concentrates on music at the summer residences used by the royal family during the reigns of George I (r. 1714–1727) and George II (r. 1727–1760). Throughout this period the main London residence of the royal family was St James's Palace, which had been built between 1531 and 1536 by Henry VIII. However, both George I and II also had a range of royal palaces and houses available to them in the country: Hampton Court Palace (built by Cardinal Woolsey in 1514 and later passed to Henry VIII), the palaces at Kew and Richmond (hunting lodges), Windsor Castle, and Kensington Palace, all of which are situated upstream of the Thames to the west of London, as well as Westminster and St James's Palace. George I and II each had different preferences at different times about which country residence they

---

1 For an overview of English cultural life during the eighteenth-century see John Brewer: *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, New York 1997; for landscape gardening in the Georgian Britain see David Jacques: *Georgian Gardens: The Reign of Nature*, London 1990.

2 See Matthew Gardner: "L'Allegro, Il Penseroso und Il Moderato: Text und musikalische Bildersprache in Händels Arien", in Thomas Seedorf (ed.): *Händels Arien. Form, Affekt, Kontext. Bericht über die Symposien 2008 bis 2010*, Laaber 2013, pp. 135–153.

3 The two main pleasure gardens in London were Vauxhall Gardens and Ranelagh Gardens. For the history of Vauxhall Gardens see David Coke / Alan Borg: *Vauxhall Gardens: A History*, New Haven 2011.

preferred, sometimes using them as summer residences (taking the entire court with them), sometimes visiting only briefly, and on occasion neglecting them completely, all of which had an effect on the musical life of the houses and palaces. Queen Caroline, the consort of George II, was also influential in court life, supporting the arts, and persuing interests in music, horticulture, architecture, philosophy and literature, as well following the work of artists and sculptors.<sup>4</sup> Her eldest son, Frederick Prince of Wales, was additionally a keen musician and performances of music took place at his country residences.

## The Residences of George I and George II

When Queen Anne died in 1714 and the English throne passed to Georg, Elector of Hanover, who then became George I of Great Britain, the main London residence of the royal family moved from Kensington Palace (which Queen Anne had favoured) back to St James's Palace.<sup>5</sup> George I's preferred summer residence in England, like Queen Anne in the late part of her reign, was Hampton Court and he quickly completed further building work which Queen Anne had initiated, remodelling a number of rooms for his son, Prince George, who was later to become George II.<sup>6</sup> A key difference in the use royal residences during the reign of George I to previous monarchs, was that he spent six out of thirteen summers away from England during his reign, visiting his electorate in Hanover, rather than making use of the royal country residences in England.<sup>7</sup> George I's interest in Hampton Court only lasted until around 1718. In 1716, Prince George, later George II, had spent the summer at Hampton Court whilst George I was in Hanover, and in 1717 family issues between father and son came to a head when the Prince set up his own summer court at the hunting lodge, Richmond Lodge.<sup>8</sup> In 1718, George I retaliated by making his summer court at Hampton court better than ever – he restored the Tudor tennis court and converted the Great Hall into

4 See Joanna Marschner: *Queen Caroline: Cultural Politics at the Early Eighteenth-Century Court*, New Haven 2014.

5 Edward Impey: *Kensington Palace: The Official Illustrated History*, London 2003, p. 54. Queen Anne also showed a preference for Windsor Castle, before George I and II turned their attention to Hampton Court; see James Anderson Winn: *Queen Anne: Patroness of Arts*, Oxford 2014, p. 194 and John Martin Robinson: *Windsor Castle: The Official Illustrated History*, London 2001, p. 55.

6 Simon Thurley, *Hampton Court: A Social and Architectural History*, London 2003, pp. 246–248 and 259–267.

7 Thurley, *Hampton Court*, p. 245.

8 See Ragnhild Hatton: *George I*, rev. Peter S. Hatton and Paul G. Hatton, New Haven 1978, rev. ed. 2001, pp. 201–206; Andrew C. Thompson: *George II: King and Elector*, London 2011, pp. 51–59, 64f.; and John Cloake: *Palaces and Parks of Richmond and Kew: Vol. II Richmond Lodge and the Kew Palaces*, West Sussex 1996, p. 31.

a theatre for the summer. Seven plays were performed, including works by Richard Steele and William Shakespeare, however operas or masques were not part of the programme.<sup>9</sup> George I spent the summers of 1719 and 1720 in Hanover, after which Hampton Court was essentially abandoned.<sup>10</sup>

When George II came to the throne in 1727, Hampton Court had consequently been neglected for almost 10 years and the new King quickly showed renewed interest in the palace taking the full court there on 2 July 1728. It also became a favoured summer residence of Queen Caroline, who spent summers there when the King was in Hanover.<sup>11</sup> Yet after 1737 George II never returned to Hampton with the full court and rarely visited, suggesting that the driving force behind the King's visits before 1737 was Queen Caroline, who died in November that year. Soon after 1737 it was even possible for the public to visit the house by paying a small fee to the housekeeper and in 1742 the first guidebook appeared.<sup>12</sup> The Queen's death also required her household to be dissolved, meaning that Hampton Court was too large as a summer residence for George II alone; consequently from 1738 he used Kensington Palace as his main English summer residence, taking the court there from May to October.<sup>13</sup> George II also spent some time at Richmond Lodge where he built a larger house shortly after 1727 and settled the estate on Queen Caroline.<sup>14</sup> The house was comparably small, could not accommodate the full court and was therefore only used as a hunting lodge. As with Kensington Palace, Queen Caroline invested a considerable amount of energy and money in developing the gardens at Richmond, which were unfortunately not completed before her death.<sup>15</sup> To summarise, during the reigns of George I and II, the royal family essentially spent about two thirds of the year at St James's Palace and the rest of the year (usually the summer months) at Kensington Palace, Windsor, Hampton Court or Hanover. Which of the residences were preferred differed under George I and II, as well as after Queen Caroline's death.

9 Lucy Worsley / David Souden: *Hampton Court Palace: The Official Illustrated History*, London et al. 2005, pp. 86–88 and Thurley, *Hampton Court*, pp. 259–266.

10 Thurley, *Hampton Court*, pp. 265–269.

11 Worsley / Souden, *Hampton Court Palace*, p. 89.

12 This was published as the second volume of George Bickham's *Deliciae Britannicae*, London 1742, *ibid.*, p. 93.

13 Impey, *Kensington Palace*, p. 75.

14 Cloake, *Palaces and Parks of Richmond and Kew II*, pp. 32 f.

15 *Ibid.*, pp. 43 f. For Caroline's interest in gardening, see also Marschner, *Queen Caroline*, pp. 23–43.

## Music under George I and II

The majority of musical activity at the summer courts of George I and George II appears to have either been church music performed by the Chapel Royal, music required for dancing at balls provided by the King's Band (also known as the Royal Musicians), or music made by members of the royal family themselves, especially Princess Anne (a pupil of Handel) and Frederick Prince of Wales (a keen cellist). There was no theatre building at any of royal family's summer residences and there is no evidence to suggest that any operas or masques were performed for the monarchs.<sup>16</sup> As mentioned above, in 1718 George I converted the Great Hall at Hampton Court into a theatre, but this was for plays rather than opera. Both George I and George II appear to have had little private interest in music and the arts – they both supported opera in London offering financial backing and regularly attending performances (especially the work of Handel) and naturally they wanted the best possible music for state occasions, however they did not increase the provision for secular music making within their own royal households. It was instead Queen Caroline, both as Princess of Wales and as Queen Consort, who actively supported music, ensuring that balls were hosted, supporting singers and performers by inviting them to court to give private performances, as well as providing her children with a good musical education, by regularly attending the opera (often without the King, but with the Princesses), and purchasing music for her extensive library.<sup>17</sup> In London secular music making at court was provided for by the King's Band and was generally reserved for state occasions when they joined with the Chapel Royal to perform odes for the New Year and King's Birthday, as well as for orchestrally accompanied service music. The band was usually required to give around 10–15 performances per year and the balls were the only occasions that they played alone (without the Chapel Royal) – although in Queen Anne's reign they were required to play when she dined in public.<sup>18</sup> Further secular music making that took place at court was done in private and consequently little information is available. It was, however, common practice that new Italian opera singers visited the royal family to give a private recital, partly in the hope of gaining their attendance at as many public performances in the London theatres as possible, such as Francesca Cuzzoni (1727)

---

16 In eighteenth-century England there was no court opera, however commercial opera in the London theatres was supported by George I and II by means of a royal bounty, as well as attendance at performances.

17 Peggy Ellen Daub: *Music at the Court of George II (r. 1727–1760)*, Diss. Cornell University 1985, pp. 43–48; Matthew Gardner: "Queen Caroline, Music and Handel Revisited" (forthcoming).

18 Daub, *Music at the Court of George II*, pp. 172–213.

and Anna Maria Strada del Pò (1729).<sup>19</sup> Most of the time this happened in London, but occasionally also at royal country residences. The children of George II and Queen Caroline also received a good musical education, with Handel serving as teacher to the royal princesses, and he was therefore a regular visitor at court.<sup>20</sup>

## The Chapel Royal in the Country

The main musical activity in the country was centred around the Chapel Royal, the institution which provides worship and music for the monarch as head of the Anglican church, and which also refers to a set of specific buildings. Chapels existed (and mostly continue to do so) at St James's Palace, Hampton Court, Kensington Palace and Windsor Castle. When George I or II went to Windsor or Hampton Court, they took the chapel Royal with them, often staying for 2–4 months, returning in time for the winter season which began around the end of October.<sup>21</sup> In the reign of George II, the court always returned to London by 30 October to celebrate the King's Birthday.<sup>22</sup> In general, the Chapel Royal saw a period of decline under George I and II, both of whom showed little interest in Anglican traditions. George II did not attend services regularly, although he was usually present on the first Sunday of the month to fulfil a requirement of the Act of Succession.<sup>23</sup> Queen Caroline, however, was more interested in religious matters, which is also evident in the fact that after her death, the weekly services and their music at the Chapel Royal slipped into further decline.<sup>24</sup>

19 *The Daily Journal*, 24 January 1727, cited in Donald Burrows et al. (ed.): *George Frederic Handel Collected Documents*, Cambridge 2013–, vol. 2, p. 97 and *The Norwich Gazette*, 18 October 1729, cited in *ibid.*, pp. 314 f. See also Daub, *Music at the Court of George II*, pp. 85 f.

20 See for example Papers of the Countess of Portland, GB-Lbl Egerton MS 1717, f. 78; translated from French in Burrows et al. (ed.), *Handel Collected Documents*, vol. 1, p. 648 and vol. 2, pp. 247 f. Frederick Prince of Wales received his education as a cellist in Hanover, however two paintings commissioned by him in London from Philip Mercier suggest that he played with his sisters once in London. Both paintings known as "The Music Party", adopt the same pose, but with different backdrops – one at Hampton Court, one at Kew. See Philip Mercier, "The Music Party" [Kew], oil on canvas, 1733, National Portrait Gallery London, NPG 1556, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00125/The-Music-Party> and Philip Mercier, "The Music Party" [Hampton Court], oil on canvas, 1733, Royal Collection Trust, RCIN 402414 <https://www.rct.uk/collection/402414/the-music-party-frederick-prince-of-wales-with-his-three-eldest-sisters>.

21 Donald Burrows: *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005, pp. 457–462.

22 H. Diack Johnstone: *The Life and Work of Maurice Greene (1696–1755)*, Diss. Oxford University 1967, p. 153.

23 Johnstone, *The Life and Work of Maurice Greene*, p. 148.

24 *Ibid.*, pp. 148 f.

In the first half of the eighteenth century the Chapel Royal usually comprised of 26 gentlemen (ten of which were priests) and ten choristers in addition to organists, composers, a master of the children, a lutenist, violist and an organ-blower.<sup>25</sup> Which members of the Chapel Royal were on duty at which time was designated by a rota with roughly half the members on duty at any one time – most members held similar positions at the London cathedrals or St George’s Chapel Windsor and divided their time between both posts; for example, Maurice Greene by 1736 held the posts of Organist of St Paul’s Cathedral, Composer and Organist to the Chapel Royal and Master of the King’s Music simultaneously. Whilst George I and George II were visiting Hampton Court, members of the Chapel Royal were therefore required to be present in order to lead chapel services for the King, evidence of this can be found in the cheque books of the Chapel Royal, where expenses were paid for members of the Chapel Royal to travel between London and Hampton Court or Windsor – usually they were away for around two to four months in the summer and for shorter periods throughout the year as the need arose. For example, in 1731 the Chapel Royal were travelling for an average of 143 days and in 1737, the last year that George II took the court to Hampton Court, for an average of around 112 days based on two rotas of 62 days and 50 days, which can be most clearly seen in the organists’ rota – some members, however, were present on both shifts which amounted to 110 days of traveling.<sup>26</sup> Unfortunately there is no surviving evidence of what sort of repertoire was performed by the Chapel Royal at summer residences, probably anthems and service settings from their London repertoire with organ, viol and lute accompaniment, but not orchestral accompanied works as the King’s Musicians were not usually present for services. From 1738 to 1760 when George II used Kensington Palace as his summer residence only the priests of the Chapel Royal were required to attend, and services in the chapel were consequently without a choir.<sup>27</sup>

### The King’s Musicians

Not only the Chapel Royal but also the King’s musicians travelled to Hampton Court and Windsor in the reigns of George I and II, however their only activity there was usually to provide music for dancing at balls. No court odes were performed and there is no evidence to suggest that they performed with the Chapel Royal at Sunday services – although this

---

<sup>25</sup> Burrows, *Chapel Royal*, pp. 442–452.

<sup>26</sup> Johnstone, *The Life and Work of Maurice Greene*, pp. 153f.; Burrows, *Chapel Royal*, p. 459.

<sup>27</sup> Johnstone, *The Life and Work of Maurice Greene*, p. 154.

may have been possible, if the band happened to be there on a Sunday.<sup>28</sup> As with the Chapel Royal there were occasions when George I and II made brief visits to Hampton Court or Windsor at times of the year other than the summer, in the winter of 1718–19 for example, balls took place at Hampton Court where the King’s Band was present.<sup>29</sup> A further example of musical occasions which involved the King’s Band, were the royal water parties during the reign of George I. These took place on the Thames in the summer, with a second boat full of musicians following the King and playing music for him – the most well-known example, and the only one for which evidence of the music performed survives, was in July 1717, with music by Handel.<sup>30</sup> None of the royal summer residences were, however, directly involved in this event, with the King beginning his evening on the water at Whitehall.

### Frederick, Prince of Wales

While it is evident that George I and George II showed little interest in the performance of masques, operas or odes at their courts while in London or the country, Frederick Louis, Prince of Wales, son of George II, presents a different picture having set up a permanent country home at Cliveden in 1737 and where in 1740 two English masques were staged. That this was possible grew partly out of family problems between Frederick and his father, the King. Relations between Frederick and George II were never good and the Prince had been left behind in Hanover when his father came to England as Prince of Wales in 1714. Frederick therefore did not arrive in England for the first time until December 1728. George II disapproved of Frederick’s lifestyle – he gambled, could at times be vulgar, showed little interest in wars and battles and offered too much support to the arts, taking after his mother. Frederick’s growing popularity among Britons and his close association with the Tory party, instead of the Whigs, also displeased his father.<sup>31</sup> The relationship between father and son went from bad to worse in February 1737 when Frederick (during a prolonged period of George II’s illness) requested that his allowance be raised to 100,000 pounds per year, the amount his father had received as

28 Daub, *Music at the Court of George II*, pp. 196 f.

29 *Ibid.*, and pp. 196 f. Visits to Windsor were generally infrequent under George I and II, however from the 1760s George III used the residence on a more regular basis, see John Martin Robinson: *Windsor Castle: The Official Illustrated History*, London 2001, pp. 55–83.

30 Christopher Hogwood: *Handel: Water Music & Music for the Royal Fireworks*, Cambridge 2005, p. 9.

31 See Kimerly Rorsach: *Frederick Prince of Wales (1707–1751) as Patron of the Visual Arts: Princely Patriotism and Political Propaganda*, Diss. Yale University 1985, pp. 27 f.; see also John van der Kiste: *King George II and Queen Caroline*, Stroud 1997, p. 154 and Thompson, *George II*, pp. 111–122.

Prince of Wales, to be drawn from the civil list in order to help cover his debts and expenses. After a long process, 50,000 per year was settled on Frederick for the rest of his life.<sup>32</sup>

On 27 April 1736 Frederick had married Augusta of Saxe-Gotha in the Chapel Royal at St James's Palace.<sup>33</sup> In 1737 the relationship with his parents came to a head in the events surrounding the birth of the Prince's first child. Whilst staying at Hampton Court with his parents in July 1737, it was clear that the baby was coming, the Prince forced the Princess to endure a 24 km carriage journey back to St James's Palace without telling his parents so that they would not be present at the birth, going against their express wishes and royal protocol. As a result of his actions, he was ordered out of St James's Palace, taking his family first to Kew – a house he had bought in 1730 to be further away from his parents whilst visiting Richmond.<sup>34</sup> Eventually he settled with his family at Cliveden, a country house which the Prince had begun renting a few months earlier in order to be even further away from his parents (Kew was by 1737 too close to Richmond).<sup>35</sup> Cliveden therefore became not a summer residence, but the permanent home of Frederick Prince of Wales from 1737 and he lived there with his family more as a county gentleman than as the heir to the throne, making the house a royal country residence that came into existence as a result of strained family relations. At Cliveden there was no Chapel Royal and there did not need to be as it was not a royal residence of the King; however, the Prince, being a keen musician as well as follower and supporter of opera, ensured there was regular musical entertainment. From his arrival in England in 1728 Frederick had supported the Italian composer and oboist Giuseppe Sammartini, who from 1736, after Frederick's wedding, was appointed music master to his wife Princess Augusta and later their children – a post he retained until his death in 1750. In 1740 Frederick commissioned two masques to be performed at Cliveden as part of the celebrations for the 30<sup>th</sup> anniversary of the ascension of the house Hanover and the third birthday of Frederick's daughter Princess Augusta – one by Sammartini on *The Judgment of Paris* and one by Thomas Arne on the story of *Alfred*. Both works reflect opposition politics and the political inclinations of Frederick, presenting an allegorical representation of the Prince – Alfred is depicted as a benevolent, kind king who supports civil liberty and was elected by his subjects (in contrast to George II) and *The Judgment of Paris* presents the choice made by Paris between three women who offer him either political power (by making him King), skill and wisdom in battle (which is what

---

32 Thompson, *George II*, p. 117 and pp. 119f.

33 At the service a new anthem, *Sing unto God, ye Kingdoms of the Earth* by Handel was performed, as was also the case for the wedding of Princess Anne to William of Orange in 1734.

34 Susanne Groom/Lee Prosser: *Kew Palace: The Official Illustrated History*, London 2006, pp. 45 f.

35 James Crathorne: *Cliveden: The Palace and the People*, London 1995, pp. 52–55.

George II wanted for Frederick), or the love of the most beautiful woman in the world – Paris chooses love, which is what Frederick had done by doing what was best for his family, rather than following the wishes of his father. Both stories are an allegory both to Frederick and to the British public who were facing similar political choices in the 1730s and 1740s.<sup>36</sup> The pastoral setting in which the *Judgment of Paris* plays out was perhaps also an ideal subject for the country estate of Frederick. Both works require a lavish orchestra and Frederick must have obtained some of the best musicians and singers from London, probably through Arne and Sammartini, to perform the works. Sammartini's masque was not performed in London, Arne, however, took his masque to the theatres performing it in revised versions in 1741, 1745 and several times in the 1750s, 60s and 70s.<sup>37</sup>

### The Duke of Chandos

Outside the royal family, music making at country estates also happened on a regular basis, although few could afford to form an establishment of professionals to rival the royal court. One example is the estate of James Brydges, who from 1719 became the first Duke of Chandos, and between 1718 and 1720 was one of the richest men in England, and owned Canons House and Park, to the North of London – today the park and estate church are all that remain, the house having been demolished in the eighteenth century. The Duke was a lover of music and Canons Park was the scene of much musical and artistic activity, especially in the years 1717–1719 when Handel, along with the poet Alexander Pope, were frequent guests of the Duke who had offered them his patronage. For the Duke Handel wrote ten anthems, and a setting of the Te Deum and Jubilate, all of which were performed in the church on the estate. Additionally, he also produced two theatrical works – the pastoral masque *Acis and Galatea* in 1718 and the masque-like oratorio *Esther* in c. 1719, both using musicians from London for the private performances. From around 1720 the Duke lost most of his fortune through bad investments and went into obscurity, consequently his patronage and lavish support of music ceased.

---

36 For details of the allegorical and political associations of both works see Michael John Burden: *Garrick, Arne and the Masque of Alfred: A Case Study in National, Theatrical, and Musical Politics*, Lewiston 1994; and Kenneth A. McLeod: *Judgment and Choice: Politics and Ideology in Early Eighteenth-Century Masques*, Diss. McGill University 1996.

37 For details of these versions see Burden, *Garrick, Arne and the Masque of Alfred*, pp. 37–79.

## Conclusion

Evidence of music at the country residences of George I and George II is relatively scarce, being largely a private affair in comparison to some other European courts and summer residences, where, for example, theatres were built to provide entertainment for the court. Both monarchs seem to have shown little personal interest in opera, music and the arts at their own summer courts, but were nevertheless prepared to support such activities through patronage and attendance at opera performances in London as a political gesture. Princess and later Queen Caroline encouraged music in London and whilst visiting country residences between 1714 and 1737. Those who were interested in music making at court, such as Frederick Prince of Wales or the Duke of Chandos, were forced to initiate musical activities themselves outside the confines of the royal court. Music making at Canons House, at the court of Frederick, Prince of Wales, as well as at other country houses belonging to the gentry would merit further investigation. Archival research into the activities of singers and instrumentalists, and their movements would also be worthwhile and may help to establish more about what might have been performed and by who in country houses both in and outside the British royal family during the early eighteenth century.

## Select Bibliography

- Ashbee, Andrew/Harley, John (ed.): *The Cheque Books of the Chapel Royal*, 2 vols., Aldershot 2000.
- Baldwin, David: *The Chapel Royal: Ancient and Modern*, London 1990.
- Beattie, John M.: *The English Court in the Reign of George I*, Cambridge 1967.
- Brewer, John: *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, New York 1997.
- Burden, Michael John: *Garrick, Arne and the Masque of Alfred: A Case Study in National, Theatrical, and Musical Politics*, Lewiston 1994.
- Burrows, Donald et al. (ed.): *George Frederic Handel Collected Documents*, 5 vols., Cambridge (2013–).
- Burrows, Donald: *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005.
- Cloake, John: *Palaces and Parks of Richmond and Kew. Vol. I: The Palaces of Shene and Richmond*, West Sussex 1995.
- Cloake, John: *Palaces and Parks of Richmond and Kew. Vol. II: Richmond Lodge and the Kew Palaces*, West Sussex 1996.
- Coke, David/Borg, Alan: *Vauxhall Gardens: A History*, New Haven 2011.
- Crathorne, James: *Cliveden: The Palace and the People*, London 1995.
- Daub, Peggy Ellen: *Music at the Court of George II (r. 1727–1760)*, Diss. Cornell University 1985.
- Groom, Susanne/Prosser, Lee: *Kew Palace: The Official Illustrated History*, London 2006.
- Hogwood, Christopher: *Handel: Water Music & Music for the Royal Fireworks*, Cambridge 2005.
- Hatton, Ragnhild: *George I*, rev. Peter S. Hatton and Paul G. Hatton, New Haven 1978, rev. ed. 2001.
- Impey, Edward: *Kensington Palace: The Official Illustrated History*, London 2003.
- Jacques, David: *Georgian Gardens: The Reign of Nature*, London 1990.
- Johnstone, H. Diack: *The Life and Work of Maurice Greene (1696–1755)*, Diss. Oxford University 1967.
- Marschner, Joanna: *Queen Caroline: Cultural Politics at the Early Eighteenth-Century Court*, New Haven 2014.

- McLeod, Kenneth A.: *Judgment and Choice: Politics and Ideology in Early Eighteenth-Century Masques*, Diss. McGill University 1996.
- Nash, Roy: *Hampton Court: The Palace and the People*, London 1983.
- Robinson, John Martin: *Windsor Castle: The Official Illustrated History*, London 2001.
- Rorschach, Kimerly: *Frederick Prince of Wales (1707–1751) as Patron of the Visual Arts: Princely Patriotism and Political Propaganda*, Diss. Yale University 1985.
- Scott, Kenneth: *St James's Palace: A History*, London 2010.
- Thompson, Andrew C.: *George II: King and Elector*, London 2011.
- Thurley, Simon: *Hampton Court: A Social and Architectural History*, London 2003.
- Van der Kiste, John: *King George II and Queen Caroline*, Stroud 1997.
- Winn, James Anderson: *Queen Anne: Patroness of Arts*, Oxford 2014.
- Worsley, Lucy / Souden, David: *Hampton Court Palace: The Official Illustrated History*, London et al. 2005.

## Opera, Ball and Spoken Theatre at the Royal Palace of Caserta

### I.

The royal palace of Caserta was one of the most important artistic expressions of the new political course impressed on Southern Italy by Charles of Bourbon. Having ascended to the throne in 1735, Charles restored to the Two Sicilies the rank of kingdom after centuries of its subjection to foreign rule. Soon thereafter he also committed himself to enhancing his public image through a wide ranging architectural program, so as to translate his power into visible, magnificent signs (another example of this effort is the Teatro di San Carlo in Naples, which he conceived of as one of the largest operatic stages in Europe). The project for Caserta was designed by the famous architect Luigi Vanvitelli; the construction, started in 1752, went on for several decades, well beyond the departure of Charles (who in 1759 left Naples to be crowned King of Spain as Charles III) and Vanvitelli's death (1773). The site chosen for the building, at a distance of about 35 kilometres from Naples, was located in a beautiful country area, fully immersed in nature; nowadays its surroundings are very different because of a chaotic urban development that strongly contradicts the native atmosphere. Commissioned and financed by Charles, the Caserta palace was in fact inhabited by his son Ferdinand IV and his wife Maria Carolina of Austria, daughter of Maria Theresa, whom he married in 1768.

Vanvitelli carried out an expansive architectural plan,<sup>1</sup> with four courtyards, 1,200 rooms, a chapel,<sup>2</sup> and a wonderful garden with an artificial waterfall. We have to note the monumentality of this project, whose dimensions are comparable to those of the royal palace in Naples. Caserta can be considered in no way as an intimate country residence, and this is a point we must keep in mind, in so far as it foreshadows the typology of artistic activities hosted in that residence.

---

1 See *Il palazzo reale di Caserta*, 3 vols., a cura di Cesare Cundari, Roma 2005.

2 Here I do not deal with sacred music in Caserta; on this subject see Rocco Gervasio: "Documenti inediti per la storia della Real Cappella della Reggia di Caserta (dal 1784 al 1801)", in: *Archivio storico di Terra di Lavoro*, 14 (1994–1995), pp. 119–139; Id.: "L'organo settecentesco della Real Cappella della Reggia di Caserta", in: *L'organo*, 30 (1996), pp. 225–253; Pietro Di Lorenzo: "Un esempio di musica liturgica per la corte borbonica a Caserta nel '700", in: *Rivista di Terra di Lavoro*, 1 (2006), n. 3, pp. 54–73 ([www.rterradilavoro.altervista.org](http://www.rterradilavoro.altervista.org), accessed: 12.2020).

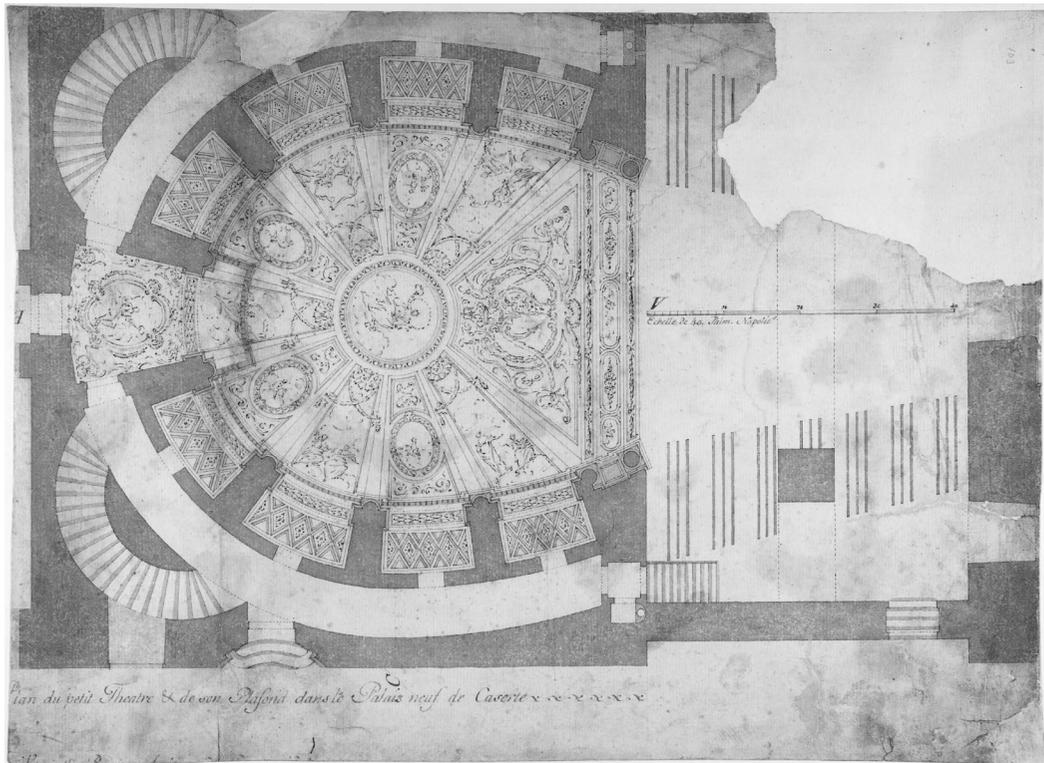


Fig. 1. School of L. Vanvitelli, Court theatre in the Royal Palace of Caserta, projection of ceiling over plan.

The original plans did not include a theatre inside the palace. The first traces of this space date from 1757, and the construction lasted eleven years. The theatre was located in the rear of the building, on the side facing the gardens. Vanvitelli adopted a horseshoe plan with five tiers of boxes and a larger central box for the king (Fig. 1–3).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> The three drawings are preserved in New York, The Metropolitan Museum of Art, accession numbers 64.669.3 (Fig. 1), 64.669.1 (Fig. 2) and 64.669.2 (Fig. 3).

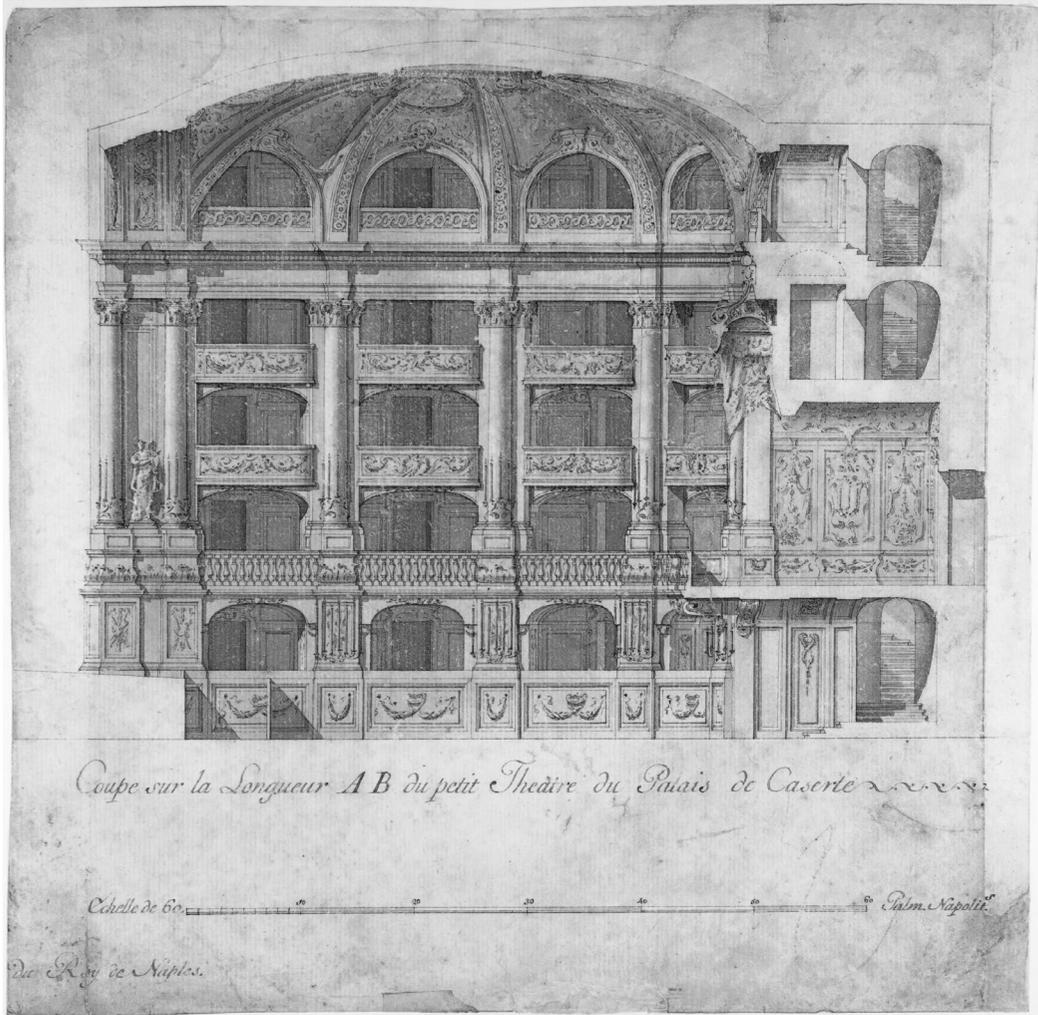


Fig. 2. School of L. Vanvitelli, Court theatre in the Royal Palace of Caserta, longitudinal section.

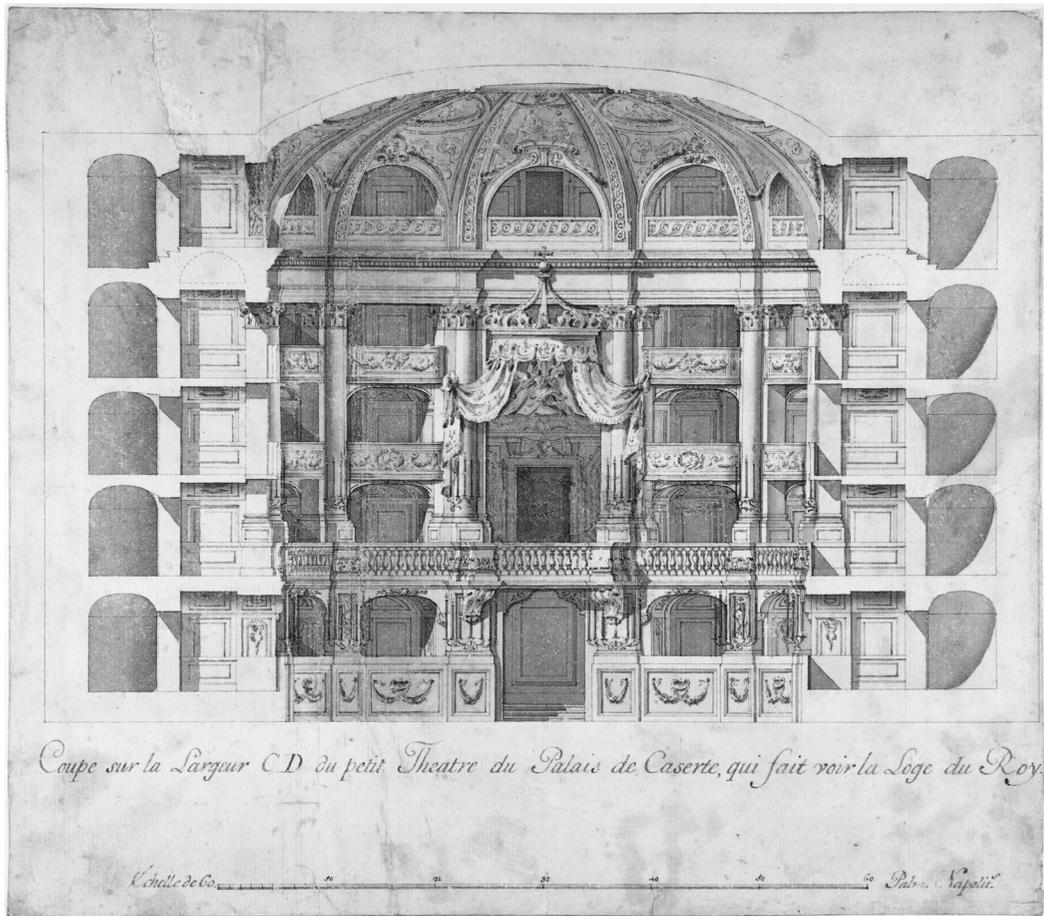


Fig. 3. School of L. Vanvitelli, Court theatre in the Royal Palace of Caserta, transverse section with a view towards the royal box.

The original equipment included six standard sceneries, useful for many different performances: a chamber, a little private room (“gabinetto”), a great hall, a garden, a square and a little forest.<sup>4</sup> The theatre is still well preserved, but it is rarely used for music performances.<sup>5</sup>

4 See Luigi Nicolini: *La Reggia di Caserta (1750–1755). Ricerche storiche*, con prefazione di Benedetto Croce, Bari 1911, p. 140; the author affirms that, in his time, the six sceneries were still extant.

5 For a complete study of the architectural and artistic features of the theatre see Pier Luigi Ciapparelli: *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Napoli 1995; see also the miscellaneous volume *Il teatro di corte di Caserta. Storia e restauro*, Napoli 1995.

Before the court theatre had been completed, three temporary stages were used. The first one was built in some of the rooms on the ground floor, previously occupied by an artisan, to host the royal company in 1767 and again in Carnival 1768. Also in 1768 a second theatrical space was constructed in haste in a great hall of the palace for the actors of the Teatro Nuovo of Naples. In the third ephemeral theatre, made of wood, the first operatic performance documented in Caserta took place, that of Paisiello's *L'idolo cinese* in May 1768 (see below).<sup>6</sup>

In order to fully understand the kind and the function of the musical and theatrical activities in Caserta, I would like to point out an important element in the life of Neapolitan court: its remarkable mobility. With the help of contemporary newspapers, I have reconstructed in detail the travels of Ferdinand IV and Maria Carolina over the course of a single year, 1773. The royal couple spent 128 days in the capital (35%), 134 in the palace of Portici, less than 10 kilometres far from Naples (36,8%), 73 in Caserta (20%), 26 in Persano, where Ferdinand devoted himself to hunting (7,2%), and 4 in Procida, the smallest of the three islands in the Gulf (1%).<sup>7</sup> We cannot automatically extend these percentages to other years, but the chronicles testify that such frequent changes of location constituted a long-lasting trend. Caserta was neither the only, nor the principal royal residence outside of Naples. Moreover, Ferdinand and Maria Carolina did not spend the summer there: in 1773 they stayed in Caserta from 21 January to 3 April, while from June to September they were in both Portici and Naples. So Caserta is not a *Sommerresidenz*: until the end of the century, Vanvitelli's beautiful palace rarely housed the king and the queen during the warmest months.

A complete study of the musical performances in all the *siti reali* – i.e. royal residences – of the Bourbon dynasty is yet to be written. Concerning the palace of Portici, for example, which also had a small internal theatre,<sup>8</sup> only a minimum amount of information is available:

6 The temporary theatres are described by Nicolini, *La Reggia di Caserta*, pp. 133–136; new details on the third of them have been added by Antonella Pascuzzi: *Feste e spettacoli di corte nella Caserta del Settecento*, Firenze 1995, p. 28. See also *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta, 1752–1773*, a cura di Antonio Gianfrotta, [Roma] 2000, nn. 122 (pp. 131 f.), 161 (pp. 161 f.) and 172–174 (pp. 181–184).

7 The data come from the *Notizie del mondo* for 1773; this source gives no information about the royal family from 3 November (when the king and the queen were in the capital) and 22 December (when they were in Portici); comments on this period are therefore speculative.

8 The theatre can be seen in the eighteenth-century plan of the first floor, destined for the royal apartments, published by Giancarlo Alisio: "Una residenza tra mare e vulcano", in: *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, a cura di Luisa Martorelli, Napoli 1998, pp. 9–13: 9.

comic operas and a tragicomedy were performed there in October 1775,<sup>9</sup> a ball was given in May 1779,<sup>10</sup> and French plays and dance parties were planned for October 1787.<sup>11</sup> Vicente Martín y Soler's *Una cosa rara*, which never reached a Neapolitan public theatre, was staged in Portici on 27 October 1789;<sup>12</sup> in autumn 1793 came Paisiello's *La serva padrona* and *La finta amante*.<sup>13</sup>

The situation of Caserta is better known, but the data are not homogeneous. Fundamental contributions on this topic are a book by Luigi Nicolini from 1911,<sup>14</sup> and the study published by Antonella Pascuzzi in 1995.<sup>15</sup> Both authors used rich archival materials, but their documents do not provide information beyond the early 1770s. For subsequent years, we lack a similar documentation, and this circumstance has suggested the hypothesis that entertainment in

9 See *Gazzetta universale*, II/8, 4 November 1775, p. 704: "I nostri reali monarchi godono alla villeggiatura di Portici della più perfetta salute. [...] Nelle sere di domenica e giovedì si rappresentano ordinariamente nel piccolo teatro della r. villa ora l'una, ora l'altra delle opere buffe che vanno in scena nei teatri di questa capitale. Più volte vi si è rappresentata una tragicommedia composta dal sig. principe di Canneto".

10 See *Gazzetta universale*, VI/43, 29 May 1779, p. 344: "Giovedì, ricorrendo il giorno di nascita di S.M. l'imperatrice regina madre della nostra augusta sovrana, nel castello di Portici, ove soggiorna la corte, vi fu gran gala, appartamento e festa di ballo. In tale occasione la principessa primogenita, che sta per compire i 7 anni, ballò il primo minuet col piccolo principe di Migliano con universale applauso; in seguito il sig. le Picq, maestro della R.A.S., ebbe in dono dalla regina una superba scatola di lapislazzuli guarnita d'oro e piena di monete parimente d'oro".

11 See *Gazzetta universale*, XIV/83, 16 October 1787, p. 664: "I nostri sovrani fino dal dì 3 del corr[ente] passarono dalla villeggiatura di Castellamare a quella di Portici con il principe D. Gennaro e le RR. principesse, che trovavansi in questa capitale. Le LL.MM. hanno fatto sapere ai ministri esteri e alla più distinta nobiltà, che in chiascheduna sera di venerdì si rappresenterà in quel teatro di corte commedia francese, ed in tutte le domeniche vi sarà appartamento e ballo, ai quali divertimenti vengono espressamente invitati".

12 See *Gazzetta universale*, XVI/88, 3 November 1789, p. 704: "Le maestà dei nostri sovrani e la real famiglia si trova tutt'ora in Portici, ove la villeggiatura seguita ad essere di molto concorso. In questa sera sul teatro del r. palazzo di Portici si rappresenta la celebre burletta intitolata la *Cosa rara*". The related libretto is listed by Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 vols., Cuneo 1990–1994, n. 6735.

13 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 10400.

14 See Nicolini, *La Reggia di Caserta*, pp. 131–151 (corresponding to chapter VII, "Cronaca teatrale"); many archival sources consulted by the author belonged to the series *Teatri* of the Archivio di Stato of Naples, and were destroyed during World War II. A few new documents have been published by Antonio Marotta: *Il teatro di corte e l'opera buffa a Caserta*, Caserta n.d.

15 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*. Pascuzzi uses extant archival sources preserved in the Archivio di Stato: *Casa reale amministrativa – Conti e cautele*, 2221–2224; *Archivio farnesiano*, 1820 I–II, 1842. By the same author see also "Spettacoli teatrali e feste di corte nella reggia di Caserta", in the miscellaneous volume *Il teatro di corte di Caserta*, pp. 34–41, and "Feste, spettacoli e teatro di corte nella Caserta del Settecento", in: *Nuova rivista musicale italiana*, 31 (1997), pp. 343–365.

Caserta dropped drastically after 1774.<sup>16</sup> In fact, a decrease actually did happen: from 1769 to 1773, Ferdinand and Maria Carolina had regularly spent Carnival in Caserta, which resulted in rich theatrical offerings there; starting from 1774, they decided to stay in Naples for Carnival so as to enjoy the variety of the amusements offered by the capital city, and that choice undoubtedly penalized Caserta. But one would be wrong to assume that Vanvitelli's palace was therefore completely devoid of music, as many sources, up to now neglected, clearly show its persistent use throughout the century. The Appendix to this article collects all the data I have been able to find in this regard, drawn mainly from a nearly exhaustive perusal of the *Gazzetta universale*, the most important Italian newspaper of the period, which often includes news from the kingdom of Naples. I have occasionally consulted also the *Notizie del mondo* (merged with the *Gazzetta universale* in 1792), which contains Neapolitan news different from what is given in the *Gazzetta*. A comprehensive use of the *Notizie* – as well as of the Roman *Diario estero*, published by Chracas – is advisable in order to construct a more complete history of the royal *plaisirs* in Caserta.

In the current study my interest primarily focuses on music, but it is important to remember that this element of entertainment was part of a much broader organization of leisure time, especially during the first years under discussion. In the calendar of Carnival 1769, for example, operas alternate with balls and spoken plays (App. 5, summarized in Table 1). This strategy is based on variety: the more varied the offerings, the greater the pleasure, in order to combat boredom, the worst enemy of the *élites* in the *Ancien Régime*. The same season shows an interesting diversification of both genres and performance spaces: serious and comic operas (highlighted in bold) in the court theatre, spoken plays in a chamber theatre, and balls in a great hall (the precise location of the last two rooms inside the palace has not been established). As one can easily understand, different spaces and types of entertainment imply different audiences and degrees of involvement.

---

16 See Marotta, *Il teatro di corte*, p. 28; Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 66.

Table 1. The 1769 Carnival season in Caserta.

DATE	PERFORMANCE	LOCATION
Su 22 January	ball	great hall
Mo 23 "	spoken play	chamber theatre
Tu 24 "	<b>opera seria</b>	<b>court theatre</b>
We 25 "	<b>opera buffa</b>	<b>court theatre</b>
Th 26 "	ball	great hall
Fr 27 "	spoken play	chamber theatre
Sa 28 "	<b>opera buffa</b>	<b>court theatre</b>
Su 29 "	ball	great hall
Mo 30 "	spoken play	chamber theatre
Tu 31 "	<b>opera seria</b>	<b>court theatre</b>
We 1 February	<b>opera buffa</b>	<b>court theatre</b>
Th 2 "	ball	great hall
Fr 3 "	spoken play	chamber theatre
Sa 4 "	<b>opera buffa</b>	<b>court theatre</b>
Su 5 "	ball	great hall
Mo 6 "	spoken play	chamber theatre
Tu 7 "	<b>opera seria</b>	<b>court theatre</b>
	ball	great hall

## II.

Balls are a pivotal ingredient of aristocratic sociability and an indispensable element in Carnival fun. The first *festini* – i.e. dance parties – were organized in Caserta in 1769 (App. 5). Five balls took place in 1770 (App. 6), but this time they were held in the royal theatre, recently completed;<sup>17</sup> a special *Regolamento che si propone doversi tenere per il ballo in maschera nel real teatro di Caserta* was issued in advance,<sup>18</sup> and new music for minuets was composed by

17 The use of the theatre as venue for balls required carpentry works: see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 43 f.

18 See Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 146, fn. 1.

Giovanni Battista Bergantino, Antonio Montori, and an unnamed oboist.<sup>19</sup> The theatre was used again for four balls in 1771 (App. 7); the English traveler Ann Riggs Miller attended one of them and wrote a detailed account, which offers a valuable view of the conventions that governed social dance, as well as choreographic and musical features:<sup>20</sup>

As soon as her Majesty & c. were come into the pit, the Queen immediately danced a minuet, and in the highest perfection; both their Majesties were dressed *en Savoiarde*, in stuff of striped sattin [*sic*]. Neither gold, silver, jewels, lace, or embroidery are permitted to be worn at these *fêtes*: a wise and benevolent regulation.

At the time I was presenting, the Queen and all the company in the box were unmasked; but when her Majesty descended into the ball-room (the pit), she entered masked, as did the others. A small black mask which covers half the face is what every body must wear.

There is no precedence observed at these balls; the King and Queen go in and out promiscuously, which is the reason why the company is not so numerous as one might expect to find it. None but such as the Queen esteems proper to receive and converse with *sans ceremonie* are ever admitted; and there are many of the Neapolitan nobility, even to the rank of dukes, who can only see the ball from the upper boxes. Do not expect a description of the King's person, suffice it to say, he is not *so handsome* as his Queen. Any of the company may dance at the same time with their Majesties. There are three or four sets of English country-dances, and when the Queen is tired of them, minuets are danced, as many as there is room for at the same time. The Queen calls out those she chooses to dance with; she did M— the honour to order him more than once that night to dance with her. His Majesty is not fond of this amusement; however, he danced a country-dance in a set he commanded, consisting of men only, that he might, I suppose, dance as high and as violently as he pleased; but he met with one young Englishman who was more than his match, Lord L—, who gave him such a twirl in return, as both surprised and pleased his Majesty.

[...] The stage was covered with the musicians upon benches, rising pyramidically one bench above the other, the top of the pyramid is crowned by the kettle-drums. The musicians are all in a livery, their coats blue, richly laced, their waistcoats red, and almost

19 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 45.

20 On the Neapolitan trends in social dance see Anthony DelDonna: “‘Rinfreschi e composizioni poetiche’: the *feste di ballo* tradition in late Eighteenth-Century Naples”, in: *Eighteenth-Century Studies*, 44 (2011), pp. 157–188.

covered with silver, small black hats, with long scarlet feathers stuck upright in them; large wax candles are placed between, so that they form a striking *coup-d'oeil* upon your entering the theatre: the whole is so artfully illuminated, that the effect is equal, and seems as if the light proceeded from a brilliant sun at the top, I imagine this may be accounted for from the reflection of the lights by the high polished marble pillars and other ornaments, into which the light seems even to pierce. The pit (which is more like an antique arena) is floored with a composition coloured red, very hard, and rather slippery; here it is company dance.<sup>21</sup>

In a sort of *post scriptum*, Lady Miller adds:

[...] there are such precautions taken by the court to prevent improper people gaining admittance, that the tickets have the royal arms engraved on them, and some private marks, also the person's name they are to admit wrote on them; and these tickets are received at the pit door by the lord of the court who happens to be in waiting during these *fêtes*.<sup>22</sup>

The description of the pyramid-shaped disposition of the instruments concurs not only with archival sources,<sup>23</sup> but also with contemporary iconographic evidence. A drawing by Ferdinando Fuga shows the court theatre of the royal palace in Naples as it should be set up for dance parties in 1768; the orchestra is placed on the stage and is arranged in the very same way described by Lady Miller, with the kettledrums player on the top.<sup>24</sup>

21 Letter dated 25 January 1771, in Ann Riggs Miller: *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings, etc. of that country in the years MDCCLXX and MDCCLXXI*, the second edition revised and corrected, 2 vols., London 1777, vol. II, pp. 52–54; the right date is likely 27 January, according to the calendar of 1771 Carnival (App. 7). The text goes on describing the dinner, served in rooms close to the theatre.

22 Riggs Miller, *Letters*, p. 58. The *post scriptum* is dated 28 January, and this should confirm that the date of the principal text has to be read as 27, and not 25 January. In 1770, 2,000 tickets were printed (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 44 f.).

23 A document dated 1770 describes three parapets erected on the stage and the decoration of each of them (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 44).

24 The sketch, entitled *Prospetto [...] nel quale si dimostra la bocca d'opera del teatro per le serenate, dentro la quale vedesi collocata sul proscenio del teatro orchestra de' sonatori in occasione de' reali festini*, belongs

Balls were not given during the Carnival seasons of 1772 and 1773. For subsequent years, I am able to indicate only a festive dance party organized on 20 February 1786 on the occasion of the birth of princess Maria Clotilde in the same Caserta royal palace (App. 32).

### III.

In the field of the spoken theatre, Caserta shows a large variety of comic and tragic plays, and even a series of puppet shows (App. 10). The royal *troupe*, directed by Pasquale Cirillo and later by Giambattista Lorenzi, staged both *all'improvviso* comedies (App. 1–2, 5–6) and fully written *pièces* (App. 7–9).<sup>25</sup> Some performances might have included incidental music, as suggested by the list of popular instruments used in the third play of 1770 (bagpipe, “ciaramella”, guitar and “colascione”);<sup>26</sup> a “canzonetta veneziana” was specially composed by Giuseppe Dol to be sung in Goldoni’s *Il bugiardo* (revamped by Lorenzi) in 1772.<sup>27</sup>

In 1770 the celebrated company of the late Domenico Barone marquis of Liveri, much praised by King Charles, was asked to perform an old title of its own repertoire, *La Claudia* (App. 6).<sup>28</sup> In addition, professional actors engaged in the public theatres of Naples frequently came to Caserta. The Teatro Nuovo company performed there in 1768 and 1771–1773 (App. 2, 7–9), and that of Teatro de’ Fiorentini in 1772 and 1789 (App. 8, 40). In 1773 the French company of the Fiorentini brought to the stage works such as Voltaire’s *Tancredi*, Mercier’s *Le deserteur*, Collé’s *La partie de chasse d’Henri IV* and Beaumarchais’s *Eugénie* (App. 9).<sup>29</sup> Another

---

to a pair of drawings preserved in Naples, Museo di San Martino, inv. 5977, and has been published by Franco Mancini: *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale*, Napoli 1968, p. 62, fig. 41. The drawings have been previously assigned to Luigi Vanvitelli; for the attribution to Fuga see Pierluigi Ciapparelli: “I luoghi del teatro e l’effimero. Scenografia e scenotecnica”, in: *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 vols., Napoli 2009, vol. I, pp. 223–329: 246.

25 A letter by Bernardo Tanucci to Giambattista Lorenzi dated 28 December 1768, containing provisions on the choice of subjects, casting and rehearsals, is published by Benedetto Croce: *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII*, Napoli 1891, pp. 538f.

26 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 41.

27 *Ibid.*, p. 55.

28 The same company suggested a performance of Liveri’s *L’abbate* for the Carnival season 1771, but the proposal was rejected (see Croce, *I teatri di Napoli*, p. 541).

29 Ferdinando Galiani describes the deep interest of the Neapolitan audience in the French *troupe* in various letters to Louise d’Épinay from 16 January to 27 February 1773: see Ferdinando Galiani/Louise d’Épinay: *Correspondance*, 5 vols., présentation de Georges Dulac, texte établi par Daniel Maggetti et annoté par Daniel Maggetti in collaboration avec Georges Dulac, Paris 1992–1997, vol. III, nn. CCLXII (pp. 187–190), CCLXXIV–CCLXXV (pp. 192–197) and CCLXXX (pp. 205–210). See also Rosena Davison: “A French troupe in Naples in 1773: a theatrical curiosity”, in: *Theatre research international*, 10 (1985),

French *troupe* was in Caserta in February and March 1786, and the royal violinists played – very badly – in the *entr’actes* (App. 33); the same *troupe* was engaged again in October 1786 and in February 1787 (App. 36–37).

Only two spoken *pièces* seem to have been specially created for Caserta. In January 1772 Scipione Maffei’s *Merope* (Fig. 4) appeared in a prose version by the Neapolitan man of letters and scientist Michele Sarcone; the tragedy was staged by the court company led by Lorenzi, and required very long rehearsals.<sup>30</sup> Sarcone himself wrote an original play to fulfil a royal commission, *Teodosio il grande* (Fig. 5), given in January 1773 by the actors of the Teatro Nuovo;<sup>31</sup> the work was enhanced by incidental music played by a “banda turca”.<sup>32</sup> At an unknown date (but *post* 1779), the famous actor Tommaso Grandi had the honor “di esser chiamato alla deliziosa villa di Caserta a divertire sua maestà col *Pimmalione*, ed è stato molto gradito e generosamente con doni riconosciuto dalla regia munificenza. Alla stessa maestà napoletana ha pur egli fatto vedere un ballo spagnolo che chiamasi il *fandangh*, eseguito da lui ad occhi bendati in mezzo a un numero d’ova, che movendosi ancora restano sempre illese e non schiacciate da’ piedi”.<sup>33</sup>

---

pp. 32–46; Rahul Markovits: “Da Vienna a Napoli: la *tournee* italiana della compagnia teatrale del cancelliere Kaunitz (1772–1773)”, in: *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815)*, a cura di Paoliovanni Maione, Napoli 2016, pp. 205–213.

30 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 56; see also the letter by Lorenzi quoted in Croce, *I teatri di Napoli*, p. 542.

31 On the choice of a professional company for performing Sarcone’s *Teodosio*, see Croce, *I teatri di Napoli*, p. 542.

32 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 59.

33 Francesco Bartoli: *Notizie storiche de’ comici italiani che fiorirono intorno all’anno MDL fino a’ giorni presenti*, 2 vols., Padova 1782, vol. I, p. 274. On the Neapolitan reception of Rousseau’s *scène lyrique*, see Lucio Tufano: “Teatro musicale e massoneria: appunti sulla diffusione del melologo a Napoli (1773–1792)”, in: *Napoli 1799 fra storia e storiografia, atti del convegno (Napoli, 21–24 gennaio 1999)*, a cura di Anna Maria Rao, Napoli 2002, pp. 597–631, and “La ricezione italiana del melologo à la Rousseau e la *Pandora* di Alessandro Pepoli”, in: *D’une scène à l’autre. L’opéra italien en Europe, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio*, 2 vols., Wavre 2009, vol. II: *La musique à l’épreuve du théâtre*, pp. 125–140.

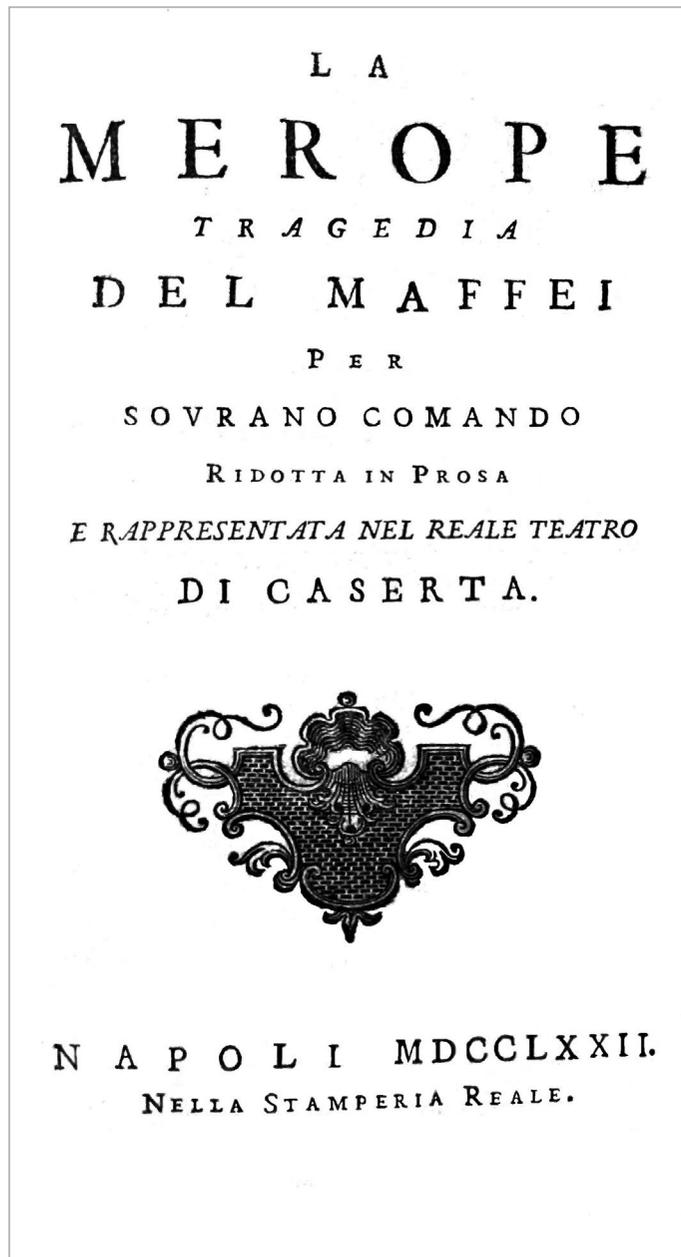


Fig. 4. S. Maffei [with alterations by M. Sarcone], *Merope*, Napoli 1772, title page.

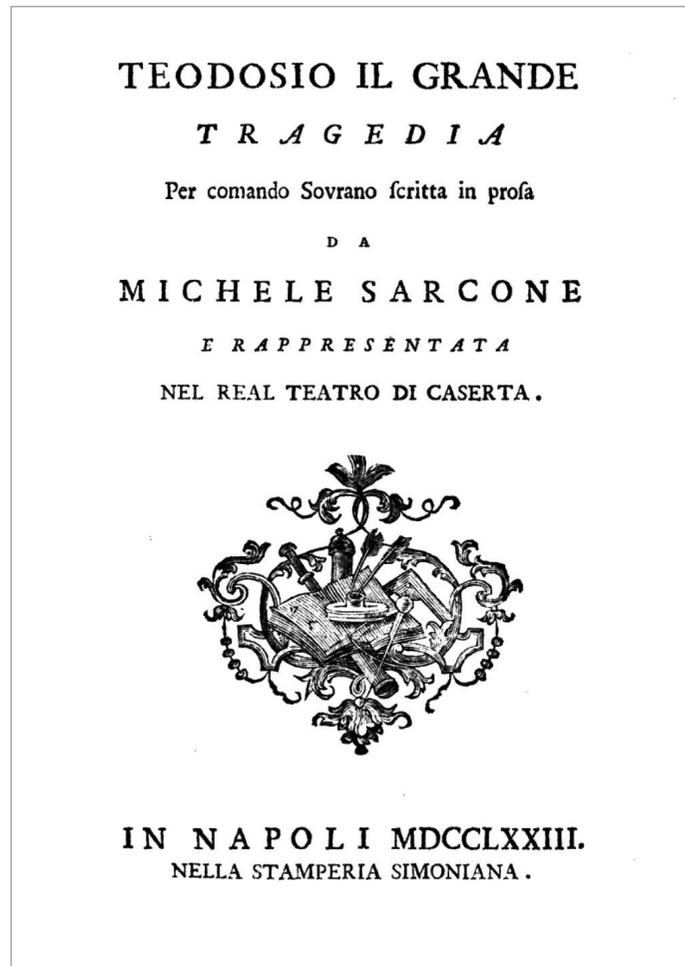


Fig. 5. M. Sarcone, *Teodosio il grande*, Napoli 1772, title page.

#### IV.

Turning our attention now to the music, the very first opera in Caserta was *L'idolo cinese* (Fig. 6) by Giovanni Paisiello, performed in May 1768 (App. 3).<sup>34</sup> The work had been premiered at the Teatro Nuovo in the spring of the previous year,<sup>35</sup> and was a great success,<sup>36</sup> so great that the king had asked to see it in the royal palace of Naples.<sup>37</sup> But the Caserta performance had a special significance, since the score was chosen to celebrate the arrival in the kingdom of the new queen Maria Carolina and her first meeting with Ferdinand IV. One could be surprised that a comic opera was used in so a solemn occasion, but we have to note that *L'idolo cinese* was just the first musical offering to the bride; later in Naples, the royal marriage would be glorified through a very conventional “festa teatrale”, *Peleo e Tetide*, set to music by Paisiello as well, and based on a libretto by Giambattista Basso Bassi full of allegorical and mythological allusions.<sup>38</sup>

I like to suppose that the choice of Paisiello's *Idolo* was also suggested by the young age of the newly-married couple (Ferdinand was 17 years old, Maria Carolina 16). The “operetta giocosa”, in other words, could be seen as a charming and exhilarating homage before the starting of the official celebrations in the capital. The singers were the same as the original Neapolitan production: Giuseppe Casaccia (Tuberone), Nicoletta Montorsi (Ergilla), Niccolò Grimaldi (Liconatte), Delia Pagano (Kametri), Grazia d'Aniello (Adolfo), Antonio Casaccia (Pilottola), Angiola Terracciano (Parmetella); only the minor role of Gilbo was performed by a different artist (Filippo Casaccia in place of Emanuela di Nardo). The frontispiece of the libretto underlines the specific destination through clear symbols: the central image shows Cupid's bow and arrows entwined with bridal torches; the *putto* on the left carries a crown of olive-branches, thus advising the royal couple to be judicious; the other *putto* on the right, by playing his trumpet, spreads the

34 Many details in Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 30–32.

35 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 12660.

36 See the preface “L'editore ai lettori”, in: Giambattista Lorenzi: *Opere teatrali*, 4 vols., Napoli 1806–1820, vol. II, pp. III–XVI: XIV.

37 On 6 June the king, having learned that in the Teatro Nuovo there was a comic opera “de varios y graciosos acachimentos, y que en ella, ni respecto á los actores haya nada de indecente, ni contra la buena disciplina”, asked to see it in the royal palace of Naples (see Croce, *I teatri di Napoli*, p. 514).

38 *Festa teatrale in musica per solennizzare le felicissime reali nozze delle loro sacre maestà Ferdinando IV re delle due Sicilie [...] e Maria Carolina arciduchessa d'Austria [...]*, Napoli 1768; the autograph score is preserved in I-Nc, Rari 3.4.3-4 [olim 17.1.18-9]. On this work see Lucio Tufano: “La speranza de' regni”. Celebrazione e spettacolo in tre ‘feste’ napoletane: Paisiello (1768), Jommelli (1772), Cafaro (1775)”, in: *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia, atti del convegno (Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009)*, a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti, Lucca 2011, pp. 301–321.



Fig. 6. *L'idolo cinese*, Napoli 1768, title page.

fame of the happy event (less clear is the meaning of the two sphinxes, which probably allude to fidelity). The curtain made for the temporary stage that hosted the performance reinforced the symbolism, as it represented Diana (homage paid to hunt, intensely practiced in the surroundings of Caserta) together with Amore and Imeneo (recalling the royal marriage).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 28; one can note that Diana was later represented in the sculpture which adorns the main fountain of the park, based on the myth of Actaeon's fatal passion for the goddess.

The 1768 performance of *L'idolo cinese* is marked by a characteristic that was to become standardized in subsequent years: the use of pre-existent scores. The Caserta theatre, opened in 1769, did not offer operas specially composed for it, but rather works already praised in Naples. In order to ensure the king and queen's amusement, the *troupes* working in the city theatres – San Carlo, Nuovo and Fiorentini – were invited to Caserta for one or more evenings. Archival documents show the complexity and expensiveness of moving and housing so many people (singers, orchestra players, and other professional figures involved in the operatic production). At the same time, impresarios received reimbursement for their losses.

The operas performed in Caserta were usually those given in Naples in the same period. In some cases, the performance had a retrospective character, but the possibility of scrolling back the theatrical season in order to select older titles was limited by two factors: taste (eighteenth-century audiences always craved new music) and cast (the revival of a score was strictly linked to the availability of the singers who had learned it by heart). In any case, a performance in Caserta can be seen as a good indicator of a work's success, either contemporary or recent.

The Carnival season of 1769 included three operas, one *seria* and two *buffa*, seven performances total (App. 5). Cafaro's *L'olimpiade* was on stage at the Teatro di San Carlo concurrently (premiered on 12 January).<sup>40</sup> It is interesting to note that the work was given in Caserta together with the elaborate balls between the acts that accompanied it in the capital,<sup>41</sup> a feature to recur in other titles imported from the San Carlo.<sup>42</sup> Paisiello's *La luna abitata* was a production of the Teatro Nuovo dating back to the previous summer,<sup>43</sup> and its performance required the transportation of the original scenes from Naples.<sup>44</sup> Nothing can be said about the Fiorentini comic opera, since the documents omit its title.

Four works were chosen for Carnival 1770 (App. 6). Insanguine's *Didone* was the contemporary serious opera of the San Carlo (premiered on 20 January).<sup>45</sup> When it was given in Caserta on 25 February, a great amount of wood was used for the fire of the city of Carthage; one can assume that the burning happened outside the theatre in the garden at the rear of the building, the removal of curtains from the central window allowing the sight of the flames in

40 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 17001.

41 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 38.

42 See Nicolini, *La reggia di Caserta*, pp. 145 (for 1770) and 151 (for 1772); see also App. 18 and 22.

43 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 14538.

44 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 40.

45 See Paologiovanni Maione / Francesca Seller: *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli*, vol. I: 1737–1799, Napoli 2005, pp. 138–141.

perspective.<sup>46</sup> A Vanvitelli's school drawing likely depicts this stage invention (Fig. 7),<sup>47</sup> but it might also represent the performance of the same work in 1772 (App. 8). All the three *buffa* titles of 1770 came from the Teatro Nuovo: Tarantini's *La caffettiera di garbo* was running in the same season, but Paisiello's *L'arabo cortese* and Insanguine's *La finta semplice* dated back to winter and autumn of the previous year.<sup>48</sup>

We have only a little information for Carnival 1771 (App. 7); on the operatic side, the offerings were evidently very poor when compared to the previous seasons: no serious opera, and only two *buffa* performances, one from the Fiorentini (directed by Niccolò Piccinni)<sup>49</sup> and one from the Nuovo; the archival sources omit both titles.

In 1772, by contrast, we find a sort of theatrical festival (App. 8). A new San Carlo production of Insanguine's *Didone abbandonata*, with singers other than those of 1770,<sup>50</sup> was transported to Caserta on three different evenings. According to Nicolini, it was for that series of performances that the wall behind the stage was demolished, thus allowing a direct view of the gardens (the resulting arch was later closed with a big door).<sup>51</sup> This architectural solution, which can be seen as an evolution of the one of 1770, attracted the curiosity of contemporary observers,<sup>52</sup> and was considered very appealing even in the early nineteenth century.<sup>53</sup> The *troupes* of the comic theatres alternated contemporary and older titles as usual: Paisiello's *Le trame amorose* (from the Nuovo) and *L'arabo cortese* (from the Fiorentini) were on stage in the same season, while Piccinni's *La corsala* and *La donna di bell'umore* (both from the Fiorentini) dated back to autumn and spring 1771 respectively.<sup>54</sup>

46 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 45.

47 New York, The Metropolitan Museum of Art, accession number 64.669.4.

48 See Sartori, *I libretti italiani*, nn. 4402, 2329 and 10552.

49 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 47.

50 We do not know why Insanguine's work was staged again at the San Carlo, starting on 5 February; probably the revival was due to the failure of Hasse's *Ruggiero*, given on 20 January (see Maione/Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia*, pp. 155f.).

51 See Nicolini, *La reggia di Caserta*, pp. 150f.

52 See "Es sind vortreffliche Italienische Sachen daselbst". *Louise von Göchhausens Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien vom 15. August 1788 bis 18. Juni 1790*, hg. u. kommentiert von Juliane Brandsch, Göttingen 2008, p. 110: "Der Fong [sic] des Theaters kan ganz geöffnet werden und geht der Ausgang auf eine frey Aussicht in den Garden".

53 See Ferdinando Patturelli: *Caserta e San Leucio*, Napoli 1826, p. 11: "Concorre a render magnifiche le rappresentanze di questo teatro il livello del terreno, che è lo stesso del palcoscenico; di maniera che, aperto il portone posto all'occidente del palazzo, si possono avere delle vedute teatrali estesissime".

54 See Sartori, *I libretti italiani*, nn. 23399, 2330, 6693 and 8217.

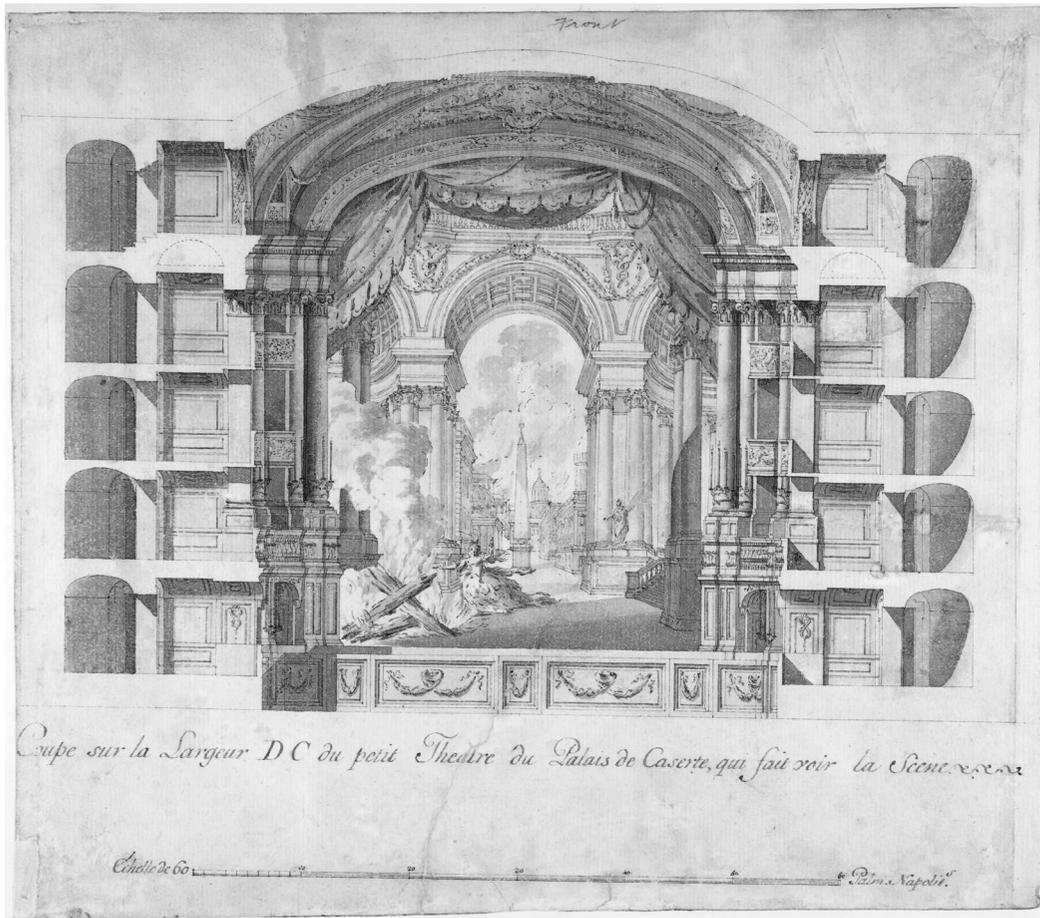


Fig. 7. School of L. Vanvitelli, Court theatre in the Royal Palace of Caserta, transverse section with a view towards the stage.

The last great season in Caserta was that of Carnival 1773 (App. 9), with three *commedie per musica*, two from the Fiorentini and one from the Nuovo: Piccinni's *Astuto balordo* was a contemporary title, while his *Donna vana* dated back to winter 1772, and Paisiello's *Gli amanti comici* to the autumn of the same year.<sup>55</sup>

What can we say in general about these data? On the one hand, Caserta calendars are not original, since all the works they include come from the Neapolitan theatrical system. On the other hand, a specific feature can be seen in the space given to previously-performed operas:

<sup>55</sup> Ibid., nn. 3345, 8276 and 1104.

putting together the most highly praised titles of the last operatic year, Caserta no longer appears as a mere appendix to the Neapolitan stages. Moreover, it has been observed that, in this relocation, “les œuvres changent de sens puisque les conditions de leur réception, les horizons d’attente sont totalement modifiés par le déplacement géographique qui est aussi un déplacement social; la translation n’est pas neutre”.<sup>56</sup>

## V.

The retrospective character of the first seasons in Caserta is strictly linked to and well explained by the fact that Ferdinand and Maria Carolina did not attend the *teatrini* devoted to comic opera during this time. Their theatrical experience had to do only with the San Carlo, which they reached through an internal passage without leaving the royal palace. So, if they did not go to the minor theatres, the minor theatres had to come to them: occasionally in Naples (as in 1768 with Paisiello’s *Idolo*) or Portici,<sup>57</sup> and more often in Caserta. It has been noted that the decline of the operatic activity in Caserta roughly coincided with the moment when the royal couple appeared in the *buffa* theatres of the capital.<sup>58</sup> Newspapers recorded this event, which happened for the first time at the end of June 1776: “Nella scorsa settimana i nostri monarchi sono intervenuti due volte al Teatro Nuovo per goder dell’opera buffa, posta in musica dal celebre Paisiello. Questa è la prima volta che si vedono i nostri sovrani ai piccoli teatri”.<sup>59</sup>

If in 1774 the king and the queen started to spend Carnival in Naples,<sup>60</sup> they did not cease to inhabit the Caserta palace. Consequently, performances continued in other periods of the year (usually from November to January), although not with the abundance and the

56 Mélanie Traversier: *Gouverner l’opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767–1815*, Roma 2009, p. 133.

57 See above, fn. 37 and 9 respectively.

58 See Traversier, *Gouverner l’opéra*, pp. 134–137.

59 *Gazzetta universale*, III/56, 13 July 1776, p. 445. The fact is emphasized by Ferdinando Galiani in a letter to Louise d’Épinay dated 6 July: “Vous dirai-je que Paisiello nous a donné un opéra bouffon d’une musique tellement supérieure, qu’elle a engagé les souverains à aller à son petit théâtre l’entendre, événement nouveau depuis l’établissement de la monarchie chez nous” (Galiani/d’Épinay, *Correspondance*, vol. V, n. CDLIX, pp. 86f.).

60 The court had initially planned to spend the 1774 Carnival in Caserta, and various productions had been scheduled for this reason, including Gluck’s *Orfeo ed Euridice* and Goldoni’s comedy *L’amante militaire* (see Nicolini, *La Reggia di Caserta*, p. 153); subsequently the king and the queen changed their minds and moved to Caserta only for Lent (App. 10).

regularity of the past.<sup>61</sup> In this new phase, the general trend is – with very few exceptions – the import of contemporary works. It is clear that, during their longer stays in Caserta, Ferdinand and Maria Carolina did not wish to renounce their daily amusements, so the spectacles “followed” the court in order to recreate in province the same artistic occasions offered by the capital.

In the last months of 1774 Caserta hosted Paisiello’s *Il credulo deluso* from the Nuovo and Gluck’s *Orfeo ed Euridice* from the San Carlo (App. 11–12).<sup>62</sup> During that year Gluck’s masterpiece had appeared in Naples in two different productions: an *Orfeo* close to the version revised by the author for Parma in 1763 was performed in the court theatre of the royal palace in Carnival; then, on 4 November, the Teatro di San Carlo staged a *pasticcio* for eight characters with additions by Johann Christian Bach and other composers.<sup>63</sup> It was this latter version that reached Caserta, but archival sources mention payments for only three names of the San Carlo cast: Giusto Ferdinando Tenducci (*Orfeo*), Antonia Bernasconi (*Euridice*) and a “secondo uomo”, probably Giuseppe Pugnetti (*Amore*). One can suppose that, for the Caserta performance, the San Carlo score was shortened and reduced to a “festa teatrale”, a structure similar to that seen by the Neapolitan audience in Carnival with other singers.<sup>64</sup>

In 1776 an unnamed *opera buffa* was performed on 4 January to solemnize the birthday of the crown prince, while in May another comic work was offered to very distinguished guests (App. 13–14). In January 1781 we find Gazzaniga’s *La vendemmia* from the Teatro del Fondo (App. 17),<sup>65</sup> a stage recently opened and devoted to comic and *mezzo carattere* works. On 4 November of the same year an extraordinary event happened, the premiere of the new San Carlo opera, Francesco Bianchi’s *La Zemira*,<sup>66</sup> taking place not in the capital city’s great theatre, but in Caserta (App. 18). Despite the fact that this is an exceptional case, it confirms that the calendar of the Teatro di San Carlo was conditioned by the rhythms and

61 An early example of operatic performance in a period other than Carnival is Piccinni’s *La locandiera di spirito* in November 1768 (App. 4); the work was on stage in the same season at the Teatro Nuovo (see Sartori, *I libretti italiani*, n. 14383).

62 *Ibid.*, nn. 6871 and 17440.

63 See Lucio Tufano: “Josef Mysliveček e l’esecuzione napoletana dell’*Orfeo* di Gluck (1774)”, in: *Hudební věda*, 43 (2006), pp. 257 f.; and “La ‘riforma’ a Napoli: materiali per un capitolo di storia della ricezione”, in: *Gluck der Europäer, Kongressbericht (Nürnberg, 5.–7. März 2005)* (= *Gluck-Studien* 5), hg. von Irene Brandenburg u. Tanja Gölz, Kassel u. Basel 2009, pp. 103–144.

64 *Ibid.*, pp. 109 f.

65 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 24501.

66 *Ibid.*, n. 25280.

desires of the court: the presence of Ferdinand and Maria Carolina attracted the shows like a magnet.<sup>67</sup> More usual is the performance, on 25 December 1782, of Bianchi's *La Zulima* (App. 22), which had been running at the San Carlo since 4 November.<sup>68</sup> In January 1783 Pietro Alessandro Guglielmi's *Il matrimonio in contrasto* arrived from the Fiorentini.<sup>69</sup> In January 1786 came another Gluck opera, *Alceste* (App. 30), staged at the Teatro del Fondo in the previous October:<sup>70</sup> this production encountered various problems due to the inadequacy of the orchestra and singers,<sup>71</sup> but its transportation to Caserta confirms the court's interest in Gluck's music. A dubious case is Guglielmi's *Debora e Sisara* of 1788: the "azione sacra per musica" enjoyed tremendous success at the San Carlo,<sup>72</sup> and sources report that the king, enthusiastic about the score,<sup>73</sup> wanted to offer special performances of the work to his wife, who was spending time in Caserta while pregnant (App. 38); however, we do not know if his plan was realized.

## VI.

From time to time Caserta abandoned its role of satellite of Naples and hosted works that, although pre-existent and not expressly composed for its stage, had never been seen in the capital city. This was the case of two operas created by Paisiello during his stay in Russia. *La finta amante* (1780) was performed in Caserta during summer 1782 and again in January 1783

67 It is interesting to note that the standard contract form used by the San Carlo management to engage the singers for the season 1784–1785 expressly mentions the duty of performing on request in one of the *siti reali*: see Traversier, *Gouverner l'opéra*, p. 388.

68 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 25435.

69 Ibid., n. 15174.

70 Ibid., n. 599.

71 On contemporary criticism see Tufano, "La 'riforma' a Napoli", pp. 114–117.

72 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 7256. See also *Gazzetta universale*, XV / 17, 27 February 1788, p. 136: "Nella sera de' 13 del corr[ente] andò in scena nel Teatro di S. Carlo il nuovo dramma sacro *Debora e Sisara*, posto in musica dal celebre maestro di cappella Guglielmi. Pochi esempi vi sono di un applauso simile a quello che riportò e riporta tuttora questo superbo spettacolo, specialmente per la musica che è sorprendente e che viene mirabilmente eseguita dalla virtuosa Banti e dai professori David e Crescentini. Compariscono sulla scena in gran numero cammelli e cavalli, e le decorazioni inventate e dipinte dal valoroso sig. Domenico Chelli corrispondono alla magnificenza di tutto il rimanente". For a modern edition of the score see Pietro Alessandro Guglielmi: *Debora e Sisara*, editors Anthony DelDonna, Eleonora Negri and Francesco Ermini Polacci, Louisville 2003.

73 See *Gazzetta universale*, XV / 19, 4 March 1788, p. 152: "S.M. si è degnata di onorare più volte colla sua presenza questo r. Teatro di S. Carlo per sentire il dramma sacro *Debora e Sisara*, avendo sempre dati replicati contrassegni del suo gradimento, con aver fatti per fino replicare alcuni pezzi di musica. È prodigioso il concorso che vi è in ogni sera".

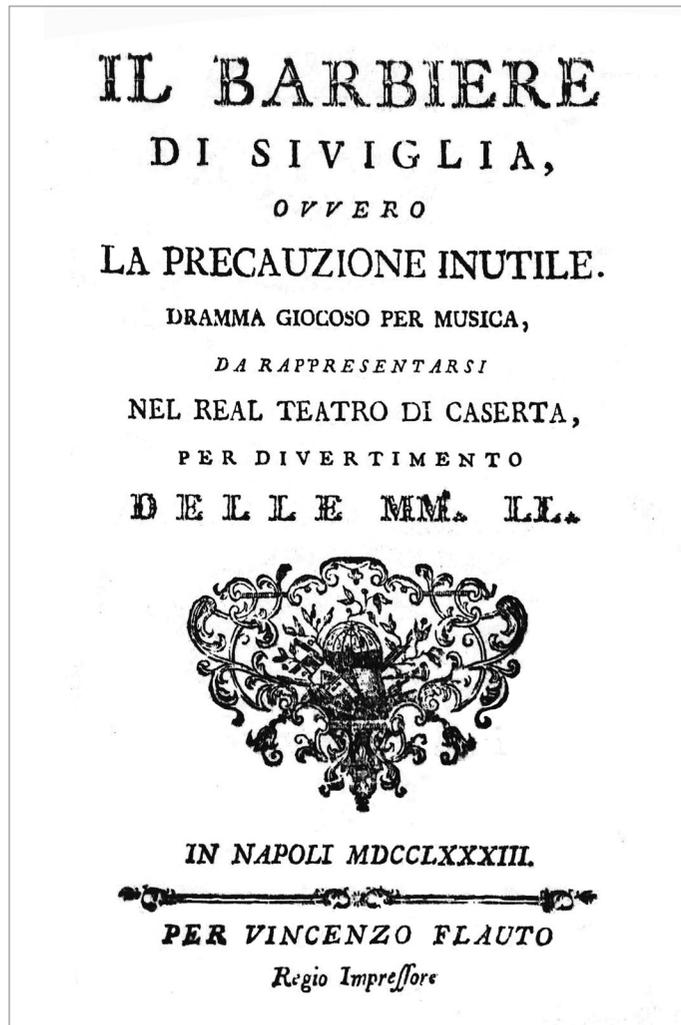


Fig. 8. *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile*, Napoli 1783, title page.

(App. 20, 23), and reached a Neapolitan public theatre only five years later.<sup>74</sup> In November 1783 another interesting title, *Il barbiere di Siviglia* (Fig. 8), was offered to the archduchess Maria Amalia of Parma, Maria Carolina's sister, who was visiting the kingdom of the Two Sicilies (App. 25). Composed for the empress Catherine II in 1782, this famous work had been staged

<sup>74</sup> It was staged at the Teatro de' Fiorentini in 1788 (see Sartori, *I libretti italiani*, n. 10399); another performance took place in Portici (see above, fn. 13).

in Vienna in August of the subsequent year, and the Caserta performance clearly descended from the Viennese one; the Teatro de' Fiorentini production came in 1787.<sup>75</sup>

At this point we can observe that publishing the libretto of the works given in Caserta was not a usual practice. We have extant copies of only two titles, *L'idolo cinese* and *Il barbiere di Siviglia*, both linked to celebratory occasions (the arrival of Queen Maria Carolina for the former, the visit of Maria Amalia for the latter). Archival records also document payments for the librettos of Paisiello's *Le trame amorose* and *L'arabo cortese* in 1772,<sup>76</sup> but no copies have come down to us. In these cases one can suppose that the royal administration did not pay for a special edition indicating Caserta on the frontispiece, but rather for existing – or additional – copies of the librettos printed in conjunction with the performances in Naples. This conjecture appears to be confirmed by the fact that fees were not paid to a typographer, but to the impresarios Gennaro Bianchi (Nuovo) and Francesco Dolziteli (Fiorentini).

## VII.

The court theatre designed by Vanvitelli was not the only venue for music in Caserta. Newspapers and other evidence provide examples of both large open-air activities and informal entertainments held in private chambers of the palace. The great feasts organized at harvest-time in summer 1782 (App. 19) belong to the first category; during the last evenings, in particular, members of the lower class were admitted, and they brought their traditional musical instruments so as to play and dance while enjoying the superb illuminations. On the other hand, Caserta hosted several performances for a restricted audience (the royal family and few members of the court): a cantata for four voices by Paisiello – probably *Lucinda e Armidoro* – was sung on 24 December 1782 in the royal apartments (App. 21); on 28 November 1783 princess Maria Teresa, the future wife of emperor Francis II of Austria, played harpsichord with great ability in a private concert (App. 26);<sup>77</sup> on Christmas evening of 1784 there was a musical entertainment by the famous violinist Felice Giardini, newly arrived from England; in March 1786 two German musicians, Ram and Cannabich, probably played in Caserta (App. 28, 34).

75 See Sartori, *I libretti italiani*, n. 3741; for a modern edition of the score see Giovanni Paisiello: *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo, 2 vols., Laaber 2001.

76 See Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 54 and “Feste, spettacoli e teatro di corte”, p. 347 (114 and 150 copies respectively).

77 The Neapolitan princess was destined to become a refined *dilettante* and a great music patron: see John A. Rice: *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792–1807*, Cambridge 2003.

In February 1786 Ferdinand and Maria Carolina's daughters performed Racine's *Esther* in the original French with choruses set to music by the castrato Vito Giuseppe Millico (App. 31);<sup>78</sup> given again in May (App. 35), the work was highly praised by the queen,<sup>79</sup> and probably contributed to the choice of Millico as singing teacher of the royal princesses.<sup>80</sup> This kind of intimate and "familiar" event recalls in some way the Viennese tradition of short dramatic works performed by Maria Theresa's young daughters, as well as their artistic and pedagogical meaning; another example is the "operetta" with dance performed by the princes and princesses in January 1797 (App. 43). Vanvitelli's palace hosted concerts too, ranging from large to minimal scale (App. 27, 45).

### VIII.

If one is looking for a musical work specially composed for Caserta, he has to leave behind the luxurious rooms of the main palace, and to cast a glance at a pleasant suburb, 4 kilometres away: San Leucio (Fig. 9). This village, with its small building called Belvedere, was Ferdinand's favourite place of respite. In fact, the Caserta royal residence, with its grand dimensions and ceremonial duties, was nothing more than a duplicate of the Neapolitan court. In San Leucio, instead, the king felt free and happy, so he decided to promote and protect the local population by stimulating the development of a silk factory. His love for San Leucio led him to promulgate a separate civil code (Fig. 10), which transformed the rural community in a sort of utopian society, considered by historians as one of the highest achievements of the Bourbon reformism.

78 A manuscript copy of Millico's score is preserved in A-Wn, Mus. Hs. 9927. Norbert Hadrava expressed a very negative judgment on the composition: "Signor M[illico], der veraltete Castrat und dermalen seyn woll[ende] Compositeur, hat von der Musick des Lulli (welch[er] die Chöre für diese Tragedie in Frankreich jehmal [in] Musick gesetzt hat) das Beste entlehnt, und das [ganze] zusammengestückt auf mosaische Art so gut al[s er] es konnte, dennoch sind viele Stellen wider d[en] Rhythmus eingeschlichen, welche jeden geübten mu[sika]lischen Ohr unertraglich zu vernehmen waren, v[on] den häufigen Fehlern in der französischen Sprache ([wel]che gar nicht des Sängers Sache ist) und d[er] Prosodie oder Sylbenmaaß ist gar nichts zu e[r]wähnen" (letter to Johan Paul Schulthesius dated Caserta 14 March 1786, in Giuliana Gialdroni: "La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava", in: *Fonti musicali italiane*, 1 (1996), pp. 75–143: n. 11, p. 114).

79 See *Notizie del mondo*, XVIII/44, 3 June 1786, p. 352: "Avendo il celebre soprano sig. Vito Millico posta in musica per ordine della m[aestà] della regina una tragedia da cantarsi dalle reali principessine, ed avendo la musica incontrato il genio della M.S., ha dati contrassegni certi al suddetto soprano del suo gradimento con sontuosissimi regali".

80 See *Notizie del mondo*, XVIII/53, 4 July 1786, p. 424: "È stato fatto maestro di canto delle reali infante il sig. Giuseppe Millico, con lo stipendio di ducati 50 al mese".

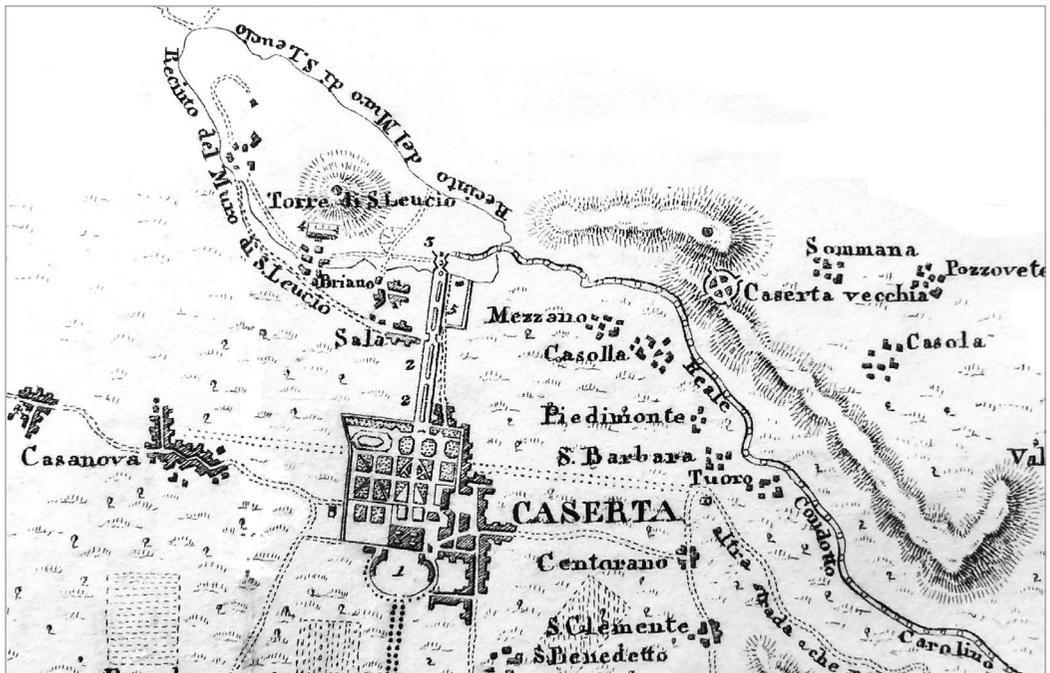


Fig. 9. F. Patturelli, *Caserta e San Leucio*, Napoli 1826, map (detail).

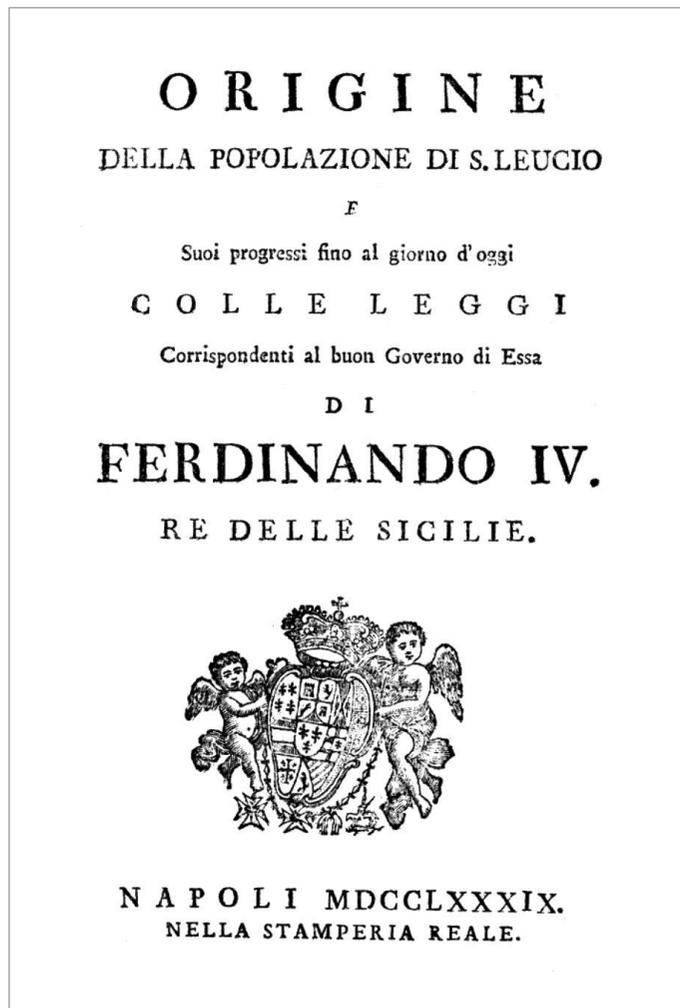


Fig. 10. *Origine della popolazione di S. Leucio*, Napoli 1789, title page.

San Leucio is the real Arcadia of the Neapolitan royal family, and for San Leucio a masterpiece of eighteenth-century music was created, Paisiello's *Nina o sia La pazza per amore* (Fig. 11). Commissioned for the first official visit of Queen Maria Carolina to the new "colony", the work was premiered on 25 June 1789, at sunset, in a temporary theatre erected in the gardens (App. 39). According to its French source (Marsollier and Dalayrac's *Nina ou La folle par amour*), Paisiello's score adopts spoken dialogue in place of recitative. The plot is extremely linear, and the composer appears to be influenced by the particular bucolic context in more than one respect. A good

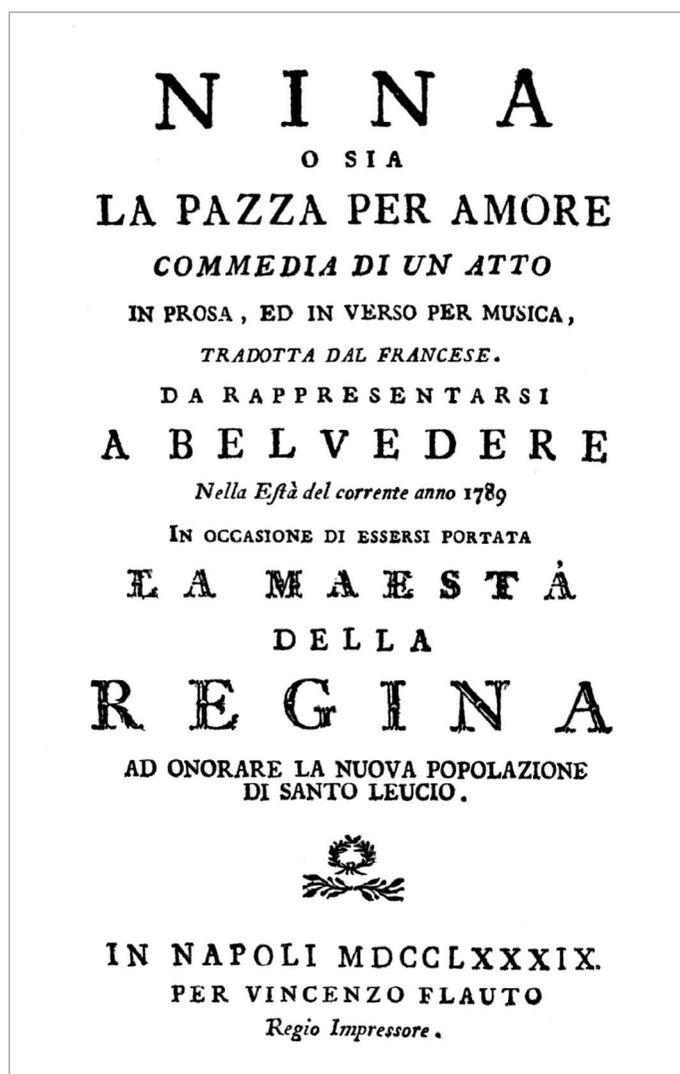


Fig. 11. *Nina o sia La pazza per amore*, Napoli 1789, title page.

example is the opera's most famous number, Nina's *Il mio ben quando verrà*. Here Paisiello reaches a great expressiveness using very simple means (Example 1). On the velvet background of triplets, flute and oboe anticipate the vocal melody; the two wind instruments embody the voice of nature, which not only surrounds the young girl, but reflects and shares her melancholy. Nina sings with the language of the heart, so her melodic line is plain and without ornamentation.

Andante moderato

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauto, Oboe, Fagotti, Corni in fa, Violini I, Violini II, Viole, and Bassi. The second system includes parts for Fag., Cor., N. (Soprano), VI. I, VI. II, Vle, and Bsi. The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The vocal line (N.) includes the lyrics: "Il mi - o ben quan - do ver - rà a ve - der la me - sta a - mi - ca,".

Example 1. G. Paisiello, *Nina o sia La pazza per amore*: “Il mio ben quando verrà” (bb. 1–24).

Example 1. *Continuation*

*Nina* achieved great success and soon migrated to the Teatro de' Fiorentini, where it was performed in its original one act version in July 1789,<sup>81</sup> and in a more usual form in two acts in 1790.<sup>82</sup> Such a route is symmetrically opposite to that usually travelled by the works performed in Caserta: in this case, the provincial stage has an active role and offers its own artistic product to the capital city.

We have also to spot a special feature in the first performance of *Nina* in San Leucio, *i.e.* the involvement of the local community. The chronicles describe a very unusual circumstance, the *parterre* being occupied by the court and the highest nobility, and an amphitheatre built in front of the stage hosting the humble citizens of San Leucio. Such close proximity between the two extremes of the social ladder is unimaginable elsewhere, and can be explained only by the king's deep feeling for the colony. This special atmosphere can also be recognized in the 1791 celebrations for the second anniversary of the village's founding, which show

81 See "Es sind vortreffliche Italienische Sachen daselbst". Louise von Göchhausens Tagebuch, pp. 90 and 92.

82 See Lucio Tufano: "Nina o sia La pazza per amore: note e osservazioni tra filologia e drammaturgia", in: *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo, atti del convegno (Taranto, 20-23 giugno 2002)*, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca 2007, pp. 151-178.

once more a large cross-section of society participating in a joyous dance (App. 41). A similar event occurred in summer 1797 for the marriage of crown prince Francesco and Maria Clementina of Austria: a rich luncheon was given to the members of the colony while two military bands played, and the king himself supervised the rehearsals of the *contraddanza* scheduled for the evening (App. 46). The love of the court for San Leucio is also evident from the choice of the village (and not Caserta) for the site of many different balls in 1795, 1797 and 1798 (App. 42, 44, 47).<sup>83</sup>

---

83 This essay was delivered to the editors before the publication of the study by Raffaella Passariello/Stefania Prisco: "Le fonti bancarie napoletane sullo spettacolo degli anni Settanta del XVIII secolo", in: *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Palogiovanni Maione e Iskrena Yordanova, Napoli 2018, pp. 481–539, which provides extensive new information on the spectacular activity in Caserta in the Seventies.

## Acknowledgements

I would like to thank Margaret Butler for assistance with the English text.

## Appendix

[1] 1767 – Five *all'improvviso* comedies were performed by the court company; two titles are known: *Il selvaggio* and *La moglie* (see Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 133).

[2] Carnival 1768 – Four *all'improvviso* comedies were performed by the court company; two comedies were performed by the Teatro Nuovo company (see Nicolini, *La reggia di Caserta*, pp. 133–135).

[3] May 1768 – Giovanni Paisiello's *L'idolo cinese* was performed on 13 (according to Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 136) or 14 May (according to the anonymous *Continuazione del viaggio di sua maestà Maria Carolina regina delle due Sicilie dalla terra di Marino a Cisterna e Terracina, cerimonia fattasi in detta città per la solenne consegna della maestà sua, proseguimento a Caserta e pubblico ingresso nella città di Napoli*, Roma 1768, p. [3]); other performances took place in the subsequent days, as far as the singers remained in Caserta until 18 May (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, p. 28; a document quoted *ibid.*, p. 30, mentions three “operas”, likely meaning three performances of the same score).

[4] November 1768 – Croce (*I teatri di Napoli*, p. 540) mentions a performance in Caserta of *La locandiera di spirito*, which is reasonably Niccolò Piccinni's opera of the same title.

[5] Carnival 1769 – The court theatre hosted three performances of Pasquale Cafaro's *L'olimpiade* by the Teatro di San Carlo company on 24 and 31 January and 7 February, two performances of Giovanni Paisiello's *La luna abitata* by the Teatro Nuovo company on 28 January and 4 February, and two performances of an unspecified comic opera by the Teatro de' Fiorentini company on 25 January and 1 February. Six balls took place in the “sala del palazzo” on 22, 26 and 29 January and 2, 5 and 7 February. Five *all'improvviso* comedies were performed by the court company in the “teatrino di camera” on 23, 27 and 30 January and 3 and 6 February (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 35–41; the preliminary calendar – quoted by Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 141 – was slightly different).

[6] Carnival 1770 – The court theatre hosted a performance of Giacomo Insanguine's *Didone* by the Teatro di San Carlo company on 25 February, while the Teatro Nuovo company staged

*La finta semplice o sia Il tutore burlato* of the same composer on 22 January, Paisiello's *L'arabo cortese* on 29 January and 8 and 22 February, and Pasquale Tarantini's *La caffettiera di garbo* on 15 February; another performance by the Nuovo singers took place on 5 February, but the title remains unspecified. Five balls took place in the court theatre on 28 January and 4, 11, 18 and 27 February. Four *all'improvviso* comedies were performed on 17 January and 3, 10 and 17 February in the "teatrino di camera", which hosted also two performances of Domenico Barone's *Claudia* on 24 and 26 February (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 43–46; Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 145 mentions only four balls).

[7] *Carnival 1771* – The court theatre hosted two unspecified *buffa* performances, one by the Teatro Nuovo company on 24 January, and one by the Teatro de' Fiorentini company on 30 January. Four balls took place in the same space on 27 January and 3, 10 and 12 February. Comedies were performed by the court *troupe* on 22 and 28 January and 4 and 11 February, by the Teatro Nuovo company on 25 January and 1 and 5 February, and by the Teatro de' Fiorentini company on 7 February (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 46–49; the preliminary calendar – quoted by Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 147 – was slightly different).

[8] *Carnival 1772* – The court theatre hosted three performances of Insanguine's *Didone abbandonata* by the Teatro di San Carlo company on 13 and 20 February and 3 March, a performance of Paisiello's *Le trame amorose* by the Teatro Nuovo company on 26 February, and three different productions of the Teatro de' Fiorentini: Piccinni's *La corsala* on 23 January, *La donna di bell'umore* of the same composer on 28 January, and Paisiello's *L'arabo cortese* on 2 and 16 February and 1 March. The court company performed Scipione Maffei's tragedy *Merope* (altered by Michele Sarcone) on 22 and 30 January and 6 and 18 February, *Il continuo di Francavigliola* on 22 February, and Carlo Goldoni's comedy *Il bugiardo* (altered by Giambattista Lorenzi) on 27 February. Francesco Cerlone's *Il tiranno cinese* was performed by the Teatro Nuovo actors on 11 February, while the Teatro de' Fiorentini *troupe* offered *La dama in cimento* on 15 February (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 52–56; Nicolini, *La reggia di Caserta*, pp. 148–151, omits the performances of 22 and 27 February).

[9] *Carnival 1773* – Paisiello's *Gli amanti comici* was performed by the Teatro Nuovo company on 22 January and 12 and 19 February; the Teatro de' Fiorentini company staged Piccinni's *La donna vana* on 26 January and his *L'astuto balordo* on 5 and 13 February. The court *troupe* performed *L'uomo della montagna* by Giovan Giuseppe Giron prince of Canneto on 23 January and 2, 9 and 20 February, and Goldoni's *La bottega del caffè* on 27 and 28 January and 7 February. Michele Sarcone's tragedy *Teodosio il grande* was staged by the Teatro Nuovo

company on 30 and 31 January and 11 and 21 February. The French company of the Teatro de' Fiorentini performed Voltaire's *Tancredi* on 4 February, Mercier's *Le déserteur* on 14 February, Collé's *La partie de chasse d'Henri IV* on 16 February, and Beaumerchais's *Eugénie* on 22 February (see Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 56–61; some of the dates given by Nicolini, *La reggia di Caserta*, pp. 151–153, are different).

[10] *February/March (Lent) 1774* – Gaetano Pozzi, from Rome, offered various puppet shows; on 13 March a “vayle de cuerda” was performed (Nicolini, *La reggia di Caserta*, p. 154).

[11] *24 November and 3 December 1774* – Giovanni Paisiello's *Il credulo deluso* was performed two times by the Teatro Nuovo company (Pascuzzi, *Feste e spettacoli*, pp. 64f.).

[12] *4 December 1774* – Gluck's *Orfeo ed Euridice* was performed by the Teatro di San Carlo company (see Tufano, “La ‘riforma’ a Napoli”, pp. 109f.); a second performance in Caserta was planned for 1 January 1775, but according to Nicolini (*La reggia di Caserta*, p. 155) it was canceled because the queen was about to give birth to the crown prince.

[13] *4 January 1776* – “Ricorrendo giovedì [4 January] l'anniversario della nascita del r. principe ereditario, vi fu gran gala a Caserta essendo state le LL.MM. complimentate dagli eletti di questa città, ministri esteri, nobiltà ec. In detto giorno vi fu [...] la corsa dei barberi, e nella sera opera buffa in quel teatro” (*Gazzetta universale*, III/5, 16 January 1776, p. 38; a ball had been previously planned for the same occasion: see *Gazzetta universale*, III/2, 6 January 1776, p. 15).

[14] *2 May 1776* – “Martedì della scorsa settimana [30 April] la corte passò in Caserta co' reali ospiti [the duke Albert of Saxony-Teschen and his wife the archduchess Maria Christina of Austria]; giovedì [2 May] dopo pranzo si fece osservare a' med[esimi] la grandiosa caduta dell'acque, e nella sera vi fu opera buffa in musica con intervento di numerosa nobiltà” (*Gazzetta universale*, III/40, 18 May 1776, p. 319).

[15] *4 January 1777* – “Nel dì 4 [January], giorno natalizio del r. principe ereditario, si darà in Caserta corsa di barberi, e l'opera buffa di questo Teatro de' Fiorentini si reciterà in detta sera in quella r. villa” (*Gazzetta universale*, IV/3, 11 January 1777, pp. 23f.).

[16] *4 October 1777* – “Sabato [4 October] ricorrendo il giorno di nome del neonato secondogenito, fu dato appartamento e ballo alla nobiltà nel casino di Belvedere presso S. Leuci” (*Gazzetta universale*, IV/83, 18 October 1777, p. 664).

[17] 12 January 1781 – “Nel dì 12 [January], ricorrendo la nascita del re, fu gran gala e baciavano a Caserta, quindi la sera in quel teatro dalla compagnia buffa, detto del Fondo, fu messa in scena la burletta intitolata *La vendemmia*, già musica del sig. Gazaniga” (*Gazzetta universale*, VIII/7, 23 January 1781, pp. 55 f.).

[18] 4 November 1781 – “Ricorrendo domenica [4 November] la gran gala di S. Carlo, di cui porta il nome S.M. cattolica, fu rappresentato per la prima volta nel r. teatro di Caserta il dramma *La Zemira* messo in musica dal sig. Francesco Bianchi, il quale riportò grande applauso e dalle LL.MM., e dalla numerosa nobiltà accorsavi, e questa sera ha avuto il medesimo favorevole incontro in questo r. Teatro di S. Carlo, precisamente il terzetto, un’aria della prima donna, il quartetto e l’aria del secondo atto del primo uomo, e altri pezzi del terzo atto” (*Gazzetta universale*, VIII/92, 17 November 1781, p. 735). The performance in Caserta is confirmed by the *Notizie del mondo*, XIII/92, 17 November 1781, p. 736, which adds information about the balls: “Ebbero pure il maggiore incontro i balli, fra i quali quello intitolato *La bella Arsene*, composto ed eseguito dal celebre maestro Picq, che per la novità del soggetto, vaghezza delle situazioni e magnificenza dello spettacolo fu sommamente applaudito”.

[19] June–July 1782 – “Jeri sera [23 June] fu dato principio in Caserta a tre grandiose feste serali ordinate dalle LL.MM. per divertimento di questa nobiltà, che vi si è portata in gran numero per goderle. Sono eseguite in occasione di essersi portato il re per pochi giorni, essendo il tempo della mietitura, unitamente a’ suoi gentiluomini d’onore a mietere in un contiguo campo dalla real sua villa” (*Gazzetta universale*, IX/53, 2 July 1782, p. 432). The calendar was modified: “Le feste di Caserta non sono state eseguite nei determinati giorni come si disse, ma solo nei 30 del caduto giugno e primo del corrente [July], stante una piccola febbre sopraggiunta alla maestà della regina, che si è ora rimessa in ottimo stato di salute” (*Gazzetta universale*, IX/55, 9 July 1782, p. 448). A detailed description of the the last evenings is available: “Le prime feste di Caserta essendo restate alquanto spopolate per non esserne permesso l’ingresso altro che alla nobiltà e cittadinanza, S.M. ordinò che si facesse sapere a tutto il contado di quei contorni, che poteva venire a godere di detto spettacolo, e seco portasse gl’istrumenti di cui son soliti quegli abitanti di servirsi nelle loro allegrezze campestri. Sì grande fu il concorso nelle seguenti sere per vedere specialmente l’illuminazione del gran viale, che è uno de’ più bei colpi d’occhio che possa mai vedersi, che si vuole che ascendesse a più di 36 mila persone. Il maggior divertimento era quello di mirare un’immensa quantità di popolo assiso in terra a cenare, e chi a sonare e ballare. Le LL.MM., in compagnia de’ ministri esteri, cariche di corte e gran nobiltà, dimostrarono sommo piacere di un tale

spettacolo riuscito bellissimo in tutte le sue parti. Jeri poi si restituirono in città” (*Gazzetta universale*, IX/57, 16 July 1782, p. 464).

[20] *Summer 1782* – Giovanni Paisiello’s *La finta amante* was performed on unknown dates (see below, App. 23).

[21] *24 December 1782* – “Nel martedì 24 detto [December] li nostri sovrani se ne ritornarono a Caserta e la sera nel loro appartamento fecero cantare una cantata della musica di Paesiello a quattro voci, cioè la Balducci, la Cortellini [*sic*], il tenore ed il primo uomo del real Teatro di S. Carlo; soltanto le persone di corte furono ammesse” (undated diplomatic report, published by Alessandro Lattanzi: “Vita musicale a Napoli nei dispacci del corrispondente della Cancelleria modenese (1779–1784)”, in: *Fonti d’archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli 2001, pp. 386–425: n. 11, p. 411; according to Lattanzi, Paisiello’s cantata could be *Lucinda e Armidoro*).

[22] *25 December 1782* – “In quella sera [25 December] nel teatro di Caserta si rappresentò l’opera del Teatro di S. Carlo con li balli, e vi fu gran nobiltà” (same diplomatic record quoted above, App. 21, p. 411). The performance is confirmed by the *Gazzetta universale*, X/2, 7 January 1783, p. 14: “In occasione della gala, a Caserta [...] fu trasportata l’opera del teatro reale”. According to Lattanzi, the work was Giuseppe Maria Curcio’s *La Nitteti*, but the opera on stage at the Teatro di San Carlo from 10 November 1782 to January 1783 was Francesco Bianchi’s *La Zulima* (see Maione/Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia*, pp. 224–228).

[23] *4 January 1783* – “Nella mattina del sabato [4 January] il re invitò il duca di Chartres a pranso [*sic*] sopra il casino di S. Leucio, e in quel giorno si fecero due caccie, una di facciani [*sic*] e l’altra di cignali; e la sera nel real palazzo di Caserta vi fu la cantata a quattro voci con la musica del Paesiello intitolata *La finta amante*, che altre volte si fece in Caserta nella passata età” (undated diplomatic report, published by Lattanzi, “Vita musicale a Napoli”, n. 12, p. 412).

[24] *20 January 1783* – “La mattina del detto passato lunedì [20 gennaio] vi fu gran gala in Caserta per la ricorrenza della nascita del re cattolico [...]. La sera in quel real teatro si rappresentò la comedia del Teatro de’ Fiorentini intitolata *Il matrimonio in contrasto*, colla musica del Guglielmi” (undated diplomatic report, published by Lattanzi, “Vita musicale a Napoli”, n. 14, p. 413).

[25] *23, 27 and 30 November 1783* – “Nel dì 22 [November] giunse a Caserta la r. duchessa di Parma a ora di pranzo, incontrata e ricevuta delle LL.MM. con i più vivi contrassegni

d'affetto; nel giorno appresso di domenica si portò colle LL.MM. a vedere diversi luoghi, e specialmente i ponti delle acque del gran Canale Carolino, che discendono per comodo di detta r. villa; nella sera poi fu fatta rappresentare in quel teatro a di lei contemplazione la burletta intitolata *Il barbiere di Siviglia*, musica del sig.<sup>r</sup> Paesiello, mandata già in regalo da S.M. l'imperatore al nostro monarca. L'opera incontrò il genio di tutta la corte non solo per l'abilità dei cantanti, quanto per il superbo nuovo scenario fatto espressamente dal rinomato sig. Domenico Chelli, che sorprese l'aspettativa di tutti" (*Gazzetta universale*, X/96, 2 December 1783, pp. 779f.). The rehearsals had started in Naples more than a month before: "Giovedì [16 October] la maestà del re, portatosi in Napoli [...], sentì il concerto del *Barbiere di Siviglia*, musica di Paesiello, che si dee rappresentare nel teatro di Caserta alla venuta della duchessa di Parma" (diplomatic report dated 19 October 1783, published by Lattanzi, "Vita musicale a Napoli", n. 23, p. 419). That the work had been specially planned for the visit of Maria Amalia of Parma is confirmed by Norbert Hadrava: "Es wird im kurzen bey Hofe eine Comische Oper von Paisiello, betitelt *Il barbiere di Sevilia*, aufgeführt werden, welche eigentlich bis zur Ankunft der Herzogin von Parma bestimmt ist" (letter dated 15 November 1783, published by Gialdroni, "La musica a Napoli", n. 2, p. 84). Two more performances took place few days after the premiere: "nel giovedì 27 [...] nel real teatro di Caserta fu replicata la burletta in musica *Il barbier di Siviglia* [...] e nella domenica 30 [...], restituitasi (all'imbrunire) la corte e tutta la nobile comitiva in Caserta, goderono nella sera dell'ultima rappresentazione della sopraddetta burletta" (*Notizie del mondo*, XV/98, 9 December 1783, p. 792).

[26] 28 November 1783 – "Nel venerdì 28 [November] vi fu privata conversazione in palazzo, e suonò mirabilmente il cimbalo la principessa Maria Teresa primogenita delle MM.LL." (*Notizie del mondo*, XV/98, 9 December 1783, p. 792).

[27] 30 November 1783 – "Tra le sontuose feste di corte che si sono tenute a Caserta a contemplazione della real duchessa di Parma, non poteva riuscire né più maestosa né più piacevole la caccia che il re dette ai cignali nel dì 30 del passato mese [of November] nel demanio di Calvi. [...] La caccia ebbe termine alle ore 23, ed allora vennero tosto preparate le mense nel luogo stesso, divise in cinque tavole sotto de' padiglioni magnificamente alzati; i commensali non furono meno di 200, e durò il convito fino all'un'ora e mezzo di notte, dopo di che le LL.MM. e r. infanta tornarono con tutta la nobile comitiva a Caserta, dove fu data una grandiosa accademia di canto e suono" (*Gazzetta universale*, X/100, 16 December 1783, p. 812).

[28] *25 December 1784* – “Nella sera [of 25 December] vi fu divertimento di musica in palazzo ove suonò il celebre professor di violino Giardini, venuto qui d’Inghilterra” (*Notizie del mondo*, XVII/2, 4 January 1785, p. 16).

[29] *4 November 1785* – “Le LL.MM. seguitano il soggiorno in Caserta, ove nelli scorsi giorni soffersero qualche leggiero incomodo di salute. Nel dì 4 poi, ricorrendo il giorno di nome dell’augusto re cattolico, ammessero al bacio della mano in quella loro residenza tutta la nobiltà di corte e ceto militare. Nella sera intervennero nel piccolo teatro a godere della rappresentanza comica” (*Gazzetta universale*, XII/92, 15 November 1785, p. 36).

[30] *12 January 1786* – “Ricorrendo nel giovedì 12 di questo mese [January] l’anniversario della nascita della maestà del nostro sovrano, vi fu qui la consueta magnifica gala, e nella sera fu data in questo teatro reale [di San Carlo in Naples], illuminato a giorno, l’ultima rappresentazione del dramma intitolato *Enea e Lavinia*. Tornò il re in detta sera da Mondragone, ove si era trattenuto alcuni giorni alla caccia, nell’attual soggiorno di Caserta, ove si trovarono i ministri di famiglia e le più distinte persone della corte; dopo ricevuti i complimenti del giorno, assisterono le MM.LL. in quel teatro di corte ad una rappresentazione dell’opera l’*Alceste*, che riscosse l’universale approvazione” (*Notizie del mondo*, XVIII/7, 24 January 1786, p. 56).

[31] *February 1786* – “È stata già fatta nel teatrino di Corte a Caserta la prima recita della tragedia l’*Ester* di Racine in francese dalle rr. infante con un leggiadro ballo rappresentante la festa delle rose di Senlis, in cui s’incorona di rose la più virtuosa fanciulla ogn’anno e si festeggia questa coronazione; le altre attrici sono cameriste; la musica dei cori nella tragedia è del sig. Millico al servizio di S.M. nella R. Cappella, ed il ballo è diretto dal sig. Montani, maestro delle rr. principesse; le persone distinte ammesse a questo spettacolo hanno ammirato lo spirito e il talento delle LL.AA.RR., e l’eleganza di tutta la rappresentazione” (*Notizie del mondo*, XVIII/13, 14 February 1786, p. 104). The performance is described also by Hadrava: “Vor einigen Wochen ist in dem Privattheater von Ihro Königliche Hoheiten denen Infantinen und einigen Cameristinen die Tragedie *Esther* in französischer Sprache aufgeführt worden, wobey sich Seine Königliche Hoheit, die Madame Terese durch ihre richtige Deklamation und Vortrag besonders ausgezeichnet hat. In diesem Stücke komen verschiedene Chöre vor, Signor Milico ha[tte] das Glück, die Musick dafür zu schreiben, und d[ie] Chöre wurden von vier Cameristinen gesungen, worunter zweye sehr artige Stimmen hatten” (letter dated Caserta 14 March 1786, published by Gialdroni, “La musica a Napoli”, n. 11, pp. 113f.).

[32] *20 February 1786* – “Poco dopo le ore 10 della mattina di sabato 18 corr[ente] S. M. la nostra sovrana dette felicemente alla luce una principessa nella r. villa di Caserta, ove ricevè le acque battesimali con i nomi di Maria Clotilde ec. Fu subito intimata gran gala per tre giorni, salva reale ed illuminazioni per tutta la città. Nel lunedì susseguente fu cantato solenne *Te deum* nella cappella di corte in Caserta, vi fu gran baciamento, ed il re pranzò in pubblico. Nella sera fu data gran festa di ballo in maschera, seguita da una superba cena ove furono servite più di 500 persone a diverse tavole erette negli appartamenti contigui a quel regio teatro” (*Gazzetta universale*, XIII/ 18, 4 March 1786, p. 144).

[33] *February/March 1786* – According to Hadrava, a French company regularly performed comedies, and the court string ensemble played in the *entr’actes*: “Seitdem der Hof sich in Caserta befindet, sind dreymal die Woche hindurch auf den Königlichen Hoftheater französische Comedien unter der Direction des benannten Akteurs [Malherbe] (welcher die Zierde der Gesellschaft ware) für alle Anwesende, welche in Begleitung des Hofes sind, gratis aufgeführt worden. In denen Zwischenakten waren die Hofgeiger beordert zu spielen” (same letter quoted above, App. 31, pp. 112f.; Hadrava expresses a very negative judgement on the ensemble: see *ibid.*, pp. 113f.).

[34] *March(?) 1786* – Hadrava mentions a performance by two foreign musicians, but the location in Caserta – even if suggested by the context of his letter – is not sure: “Herr Ram und der junge Herr Cannabich hatten die Ehre, sich bey Hofe hören zu lassen, der erstere auf der Oboe, der zweyte auf der Violine, beyde sind von Seiner Majestät dem König sehr gnädig beschenkt worden” (same letter quoted above, App. 31, p. 113).

[35] *18 May 1786* – “Nella sera del giovedì 18 [May], nel piccolo teatro eretto in Caserta nell’interno degli appartamenti reali, fu data una nuova rappresentazione della tragedia francese l’*Ester*, con cori in musica e balli. Queste reali principesse figlie delle MM.LL., che la rappresentano, riscosero la più grande ammirazione da quel piccol numero di distinte persone che ebbero l’onore d’esservi ammesse, e che restarono giustamente sorprese dei rapidi progressi che han fatto anche in questa parte le LL.AA.RR.” (*Notizie del mondo*, XVIII/ 43, 30 May 1786, p. 344).

[36] *October 1786* – “Sono sempre più consolanti le notizie che si ricevono da Caserta. S.M. la regina si è ristabilita perfettamente in salute, ed ha di già riprese le udienze e le consuete sue occupazioni. Il re gode frequentemente del divertimento della caccia in quelle vicinanze; nei giorni però a ciò destinati, tiene i soliti consigli e dà pubbliche udienze. Nella sera poi

le MM.LL. assistono qualche volta alla commedia francese” (*Gazzetta universale*, XIII/89, 7 November 1786, p. 712).

[37] *February 1787* – “Nel primo giorno di Quaresima le LL.MM. con tutta la r. famiglia si restituirono in Caserta, ove godono ottima salute e regolarmente intervengono nella cappella di palazzo alle prediche e sacre funzioni. Vi si è aperto parimente il teatro per divertimento della sera, e vi si rappresentano drammi e tragedie dalla compagnia francese” (*Gazzetta universale*, XV/15, 19 February 1788, p. 120).

[38] *March 1788* – “Nella sera [of 6 March, in the Teatro di San Carlo in Naples, the king] godè del dramma sacro *Debora*, che ha sempre il massimo incontro; indi si restituì a Caserta. La regina si è astenuta dal far compagnia nelle diverse gite all’augusto consorte a motivo della sua gravidanza. Ad oggetto però che tanto la M.S. quanto la r. famiglia possa godere di detto dramma, ha risoluto il re di farlo rappresentare nella sera di Pasqua e nelle susseguenti feste sul teatro di corte in Caserta” (*Gazzetta universale*, XV/23, 18 March 1788, p. 184).

[39] *25 giugno 1789* – “Nel giovedì 25 del corr[ente] [June] fu eseguita la festa che in nome dei capi e seniori della nuova colonia di San Leuce dette il re nel r. palazzo e giardini di Belvedere, e riuscì della massima vaghezza e magnificenza. Vi erano stati invitati con biglietto i capi di corte, segretari di stato, generalità, ministri esteri con i cavalieri delle loro rispettive nazioni presentati a corte, la s[erenissi]ma duchessa di Saxe-Weymar, il card. Spinelli, i comandanti della Squadra Spagnola con circa 50 degli ufiziali di essa, e altrettante dame e cavalieri, in tutti non più di 240 persone. Si dette principio dall’osservare gli stabilimenti e manifatture introdotte in quel luogo, essendo tutti gl’individui de’ due sessi della nuova colonia applicati ciascuno ai rispettivi lavori. Indi si passò ai giardini, che sono molti e vari, poi al palazzo di Belvedere, mobiliato con la maggiore eleganza, ove le MM.LL. e r. famiglia fecero ad ognuno la più graziosa accoglienza. Vi fu di continovo profusione di rinfreschi. All’imbrunire della sera si trasferirono al teatro nuovamente eretto in qualche distanza dal palazzo sotto la direzione dell’architetto e pittor teatrale sig. Domenico Chelli, che ne aveva dipinte le superbe decorazioni; vi fu rappresentato il dramma *La Nina o sia La pazza per amore*, parte recitato e parte cantato. Riuscì d’una bellezza sorprendente la musica composta espressamente dal celebre Paisiello, e la virtuosa Coltellini, non meno che gli altri cantanti, riscosero l’universale ammirazione. In faccia alla scena era un altro teatro separato dalla platea, vagamente decorato, in cui stavano disposti in anfiteatro gl’individui della colonia dei due sessi in abito uniforme, lo che faceva la più leggiadra comparsa. In somma lo spettacolo tutto ebbe un applauso straordinario. Terminato il dramma, si portarono nuovamente a palazzo, ove in

5 tavole furono trattati i convitati a laute e splendide cene, finite le quali si passò nella gran galleria, ove fu aperto il ballo, in cui il nostro principe reale e le tre prime principesse fecero ammirare la loro agilità e leggiadria, essendo stata in special modo ammirata la principessa Maria Teresa, primogenita tra le nostre infante. Terminò la festa verso le ore 2 dopo mezza notte, con un applauso straordinario. Le MM.LL. hanno generosamente ricompensati tutti quelli che operarono in detta festa, e particolarmente il professor Chelli ha avuta una ricca tabacchiera d'oro, e altra tabacchiera ed un anello la virtuosa Coltellini" (*Gazzetta universale*, XVI/54, 7 July 1789, p. 432). Another interesting account of the *soirée* can be found in the diary of Louise von Göchhausen, who accompanied princess Anna Amalia con Sachsen-Weimar-Eisenach in her Italian tour: "War der Tag des Festes in Sankt Leucio. Wir fuhren nach 4 Uhr von Portici ab, wechselten in Neapel Pferde und kamen gegen 8 Uhr an. Der Chevalier Hamilton und einige andere Herren erwarteten die Herzogin sie besah einige von die Manufacturen, kaufte ein Stück Flohr und ging zur Königin, die mit ihren Kindern den Chevalier Acton, den französischen Minister und seiner Frau und den Spanischen Admiral in den Zimmer waren. Der König kam auch, hier warteten wir eine halbe Stunde als dann gings durch einen artig illumirten Gang in die Oper: *Nina ossia La Pazza per amore*, Musick von Paisiello, die Musick war vortrefflich, die Coltelline spielte sehr gut, der Tenor Lazzarini, der Bass Tasca und der Buffo Trabalzo war alle gut, auch die Susanne spielte nicht übel. Das Theater war in wenig Tagen von Latten und grünen Reiseren erbaut, der Plafon artig gemalt und wie alles versammelt war, ging hinten im Parterr ein Vorhang auf hinter welchen alle die Landleute von der Collonie saßen. Ich saß zwischen Acton und den Malteser Gesanden. Als dann gings zum Supée. An der Königlichen tafel waren ohngefehr 36 Couverrti, ich saß neben den Marchese Corletto und einen Spanischen Oficier. Der Ball darauf dauerte ohngefehr 1 Stunde, früh um ½ 6 Uhr waren wir wieder zu hauß" ("*Es sind vortreffliche Ialienische Sachen daselbst*". *Louise von Göchhausens Tagebuch*, pp. 88 f.). A good description of the venue is given by the architect Ferdinando Patturelli: "poco lungi verso oriente dal Casino [di Belvedere], in fondo di uno stradone, propriamente nel giardino di una casetta addetta al direttore delle vigne, fu costruito di legno un teatro diretto dal fu d. Domenico Chelli, ove la prima volta venne messa in iscena la celebre *Nina*, composizione del nostro famoso Paisiello [...]. Dal Casino fino al teatro fu tutto illuminato a giorno il detto viale, ricoverto di centine di verdura figurante un grottone, e 'l prospetto del Casino fu ancor esso illuminato, ma a cera" (Patturelli, *Caserta e San Lucio*, pp. 78 f.).

[40] *November 1789* – "Avendo il comico Francesco Pinotti più volte supplicato il re che si degnasse incaricarlo della formazione di una compagnia comica per il divertimento delle rr.

villeggiature, è stato finalmente graziato, ed ha accettata la M.S. la compagnia de' Lombardi, che recita nel teatro detto dei Fiorentini, e nella quale il Pinotti occupa il luogo di caratterista. Un decoroso assegnamento accordato alla compagnia suddetta farà sì che prenda il maggiore impegno per sodisfare e ben servire i rr. sovrani, presso i quali si porta in Caserta due o tre volte la settimana a rappresentare tragedie e commedie" (*Gazzetta universale*, XVI/96, 1 December 1789, p. 788). Croce, *I teatri di Napoli*, p. 631, mentions some of the titles staged by this company at the end of the same year: Albergati Capacelli's *Clementina e Dorvigni* (translation of Monvel's *Clémentine et Désormes*) with the farsa *Il pazzo ragionevole* (after Patrat's *L'anglais ou Le fou raisonnable?*), *Il successo curioso*, *Il tartuffo* (after Molière?), *Il disertore tedesco* with the farsa *Il gazzettino*, and Baculard d'Arnaud's *Il conte di Commingio* with the farsa *Le convulsioni*.

[41] *June 1791* – "Il soggiorno ordinario del re è stato quasi sempre a S. Leuce, essendosi soltanto trasferito in questa capitale alcune volte per dare udienza e tener consiglio. La M.S. dimostra tanto affetto e premura per quella nuova colonia, che nel giorno di Pentecoste vi celebrò solennemente l'anniversario della di lei istituzione, sodisfattissimo di vederla sempre più accrescere di numero. Dopo il divino servizio si effettuarono diversi sponsali fra quelli abitanti, avendo la munificenza reale supplito alle rispettive doti; quindi tutta la colonia composta di circa 600 individui fu trattata a lauta mensa a più tavole simetricamente erette nei cortili di Belvedere. Vi assisté anche la regina, che nel giorno antecedente si era colà trasferita; i reali sovrani pranzarono con una scelta compagnia di 46 convitati, fra' quali l'ambasciator cesareo principe Ruspoli colla consorte ed il ministro di Spagna marchese di Matallana, che furono i soli del corpo diplomatico. Nella sera poi fu data lietissima festa di ballo in divertimento di quelli abitanti" (*Gazzetta universale*, XVIII/50, 21 June 1791, p. 400).

[42] *3 February 1795* – "Martedì scorso [3 February], essendo giorno di nascita del real principe d'Inghilterra, dette il re a sua contemplazione un magnifico pranzo nel palazzo di Belvedere a S. Leuce, ove furono ammessi a tre tavole le cariche di corte, i gentiluomini di camera con le loro consorti, l'ambasciator cesareo, il principe e principessa Esterhazy, il cav. Hamilton con la consorte, il senatore di Roma e vari distinti inglesi. Nella sera poi vi fu una brillante festa di ballo. Il prelodato principe Augusto godé di tutti questi trattenimenti, e nel dì 29 si pose in viaggio di ritorno a Roma" (*Gazzetta universale*, XXII/12, 10 February 1795, p. 96).

[43] *8 January 1797* – "siamo partiti per Caserta, dove arrivati alle due. Sono stato ricevuto da mia moglie con mille finezze [...]. Alle tre e mezza andato a mettere in ordine le mie carte, e poi scritto fino al calar del sole, che presa la S.<sup>ta</sup> Benedizione [*sic*]. Parlato con Acton, dato

udienza e poi assistito ad un'operetta in musica con ballo rappresentata dai figlioli, terminata la quale alle nove e mezza a letto" (*Diario di Ferdinando IV di Borbone (1796–1799)*, a cura di Umberto Caldora, Napoli 1965, p. 123).

[44] *Carnival 1797* – Four balls took place in San Leucio on 9 ("Alle otto salito a Belvedere, dove pranzato e passata la giornata ne' preparativi per la festa. Alle due e mezza incominciata a venir gente; presa la S.<sup>ta</sup> Benedizione [*sic*], venuta mia moglie. Alle sei venuti i figlioli, si è dato principio alla festa di ballo che è riuscita molto bella e animata; alle dieci e mezza si è servita la cena. All'una siamo ritornati a casa ed alle due a letto", *Diario di Ferdinando IV*, p. 132), 16 ("alle otto entrato a dar il buon giorno a mia moglie, e poi salito su a Belvedere dove passata la giornata occupato nelle disposizioni della festa. Alle quattro incominciato a venir gente, al calar del sole presa la S.<sup>ta</sup> Benedizione [*sic*], alle sei venuta mia moglie, ed alle sette incominciato il ballo che è riuscito niente meno allegro dell'antecedente. Terminato alla mezza, calato giù all'una; all'una e mezza a letto", *ibid.*, p. 134), 25 ("Alle otto e mezza salito a Belvedere, dove pranzato e passata quietamente la mia giornata. Alle quattro incominciata a venir la gente per la festa di ballo, presa la S.<sup>ta</sup> Benedizione [*sic*]. Alle sei e mezza venuta mia moglie colle figlie e Leopoldo, Francesco essendo rimasto in casa trovandosi incomodato col solito mal di gola e febbre. Alle otto e mezza andato via Leopoldo. All'una è terminata la festa che è riescita molto allegra, come le antecedenti; all'una e mezza ritornati in casa ed a letto", *ibid.*, p. 138) and 28 February ("alle dieci andato a veder Francesco che trovato molto meglio, e poi salito a Belvedere. [...] Alle quattro cominciata a venir la gente per la festa. Presa la S.<sup>ta</sup> Benedizione [*sic*], alle sette venuta mia moglie colle figlie, incominciata la festa che è riuscita allegrissima e terminata all'una", *ibid.*, pp. 138 f.).

[45] *26 February 1797* – "Terminato il pranzo alle tre e mezza, ò preso il caffè; si è fatta musica nell'appartamento di mia moglie" (*Diario di Ferdinando IV*, p. 138).

[46] *August 1797* – Balls were scheduled in San Leucio on the occasion of the marriage of the crown prince Francesco with the archduchess Maria Clementina of Austria: "Colle ultime lettere di Napoli, date del 22 stante [August], si è avuta notizia di essere stata data una superba e magnifica festa di ballo la sera del 19 al real soggiorno di S. Leuce, in contemplazione e festeggiamento de' seguiti reali sponsali; altra se ne preparava per la sera de' 23 dal principe ereditario in Caserta; ed una terza nel dì 25 al suddetto luogo di S. Leuce" (*Gazzetta universale*, XXIV / 69, 29 August 1797, p. 552). The party of 19 August is described by Ferdinand IV in his diary: "Stato a veder venire la gente [a Belvedere] per la festa [...]. Alle sette e mezza venuta mia moglie coi figlioli, ad un'ora di notte ci è stato il fuoco che è riuscito benissimo e

poi la festa di ballo che è andata molto animata ed allegra. Tutti sono rimasti contenti dell'illuminazione interna ed esterna che era molto bella. [...] La festa è terminata alle tre e mezza e noi siamo calati a Caserta alle quattro” (*Diario di Ferdinando IV*, p. 220; previous entries refer to the preparations of the event: see *ibid.*, pp. 219 f.). Probably the ball of 23 August was canceled; the one of 25 August is remembered by both the newspapers (“Colle ultime lettere di Napoli del 29 caduto si è saputo che nella sera del 25 fu data l’ultima festa di ballo a San Leuce in contemplazione delle reali nozze, essendo riescita magnifica e brillante”, *Gazzetta universale*, XXIV / 71, 5 September 1797, p. 567) and the king (“ad un’ora di notte sonata, venuta mia moglie con tutta la famiglia [a Belvedere]. Alle nove si è dato principio colla contradanza, che è riuscita molto bene, alla festa che è riuscita molto bene ed è durata fino alle tre e mezza. Ritornato in casa alle quattro”, *Diario di Ferdinando IV*, p. 222; previous entries refer to the rehearsals of the “contradanza”: see *ivi*, pp. 221 f.). A detailed description of one of these events is given by Ferdinando Patturelli, who erroneously dates it to July: “Tutto il cortile venne decorato nel giro con uno spazioso portico adorno di colonne doriche isolate col corrispondente intavolamento che sosteneva la soffitta di tela dipinta, e di sopra il cornicione, nel giro del medesimo, percorreva un attico con vasi ripieni di fiori situati a piombo delle colonne. Nel lato più breve del cortile in visuale del portone, senza interrompere il porticato, vi era un gran tosello co’ ritratti de’ reali sposi situati sotto un panneggio alla reale ricamato in oro che cascava da una gran corona, ed in ciascun angolo del porticato eranvi differenti quadri di vedute dipinte al naturale. Le tavole erano disposte nel seguente modo: alla dritta del tosello vi era la tavola del parroco del luogo con tutti gli altri sacerdoti, cappellani e chierici; alla sinistra quella dei seniori e di tutti i capi d’ufficio; in seguito poi le tavole degli sposi della colonia co’ rispettivi genitori, e nel resto del giro le tavole degli altri artieri, che in uno formavano circa 600 persone tutte servite in argento. Bel colpo d’occhio era allora il vedere in questo sito banchettare la popolazione leuciana al suono de’ migliori pezzi musicali eseguiti da due bande militari situate nel centro del cortile. Ma più sorprendente fu l’illusione della sera, quando, dopo essere stato illuminato il porticato e ’l cortile colla facciata del casino tutto a cera ed essere stato eseguito dagli stessi giovani leuciani un grazioso intreccio di danza appostatamente concertato per ordine di S.M., all’improvviso, per sorprendere in un modo singolare la reale sposa, si vider nella sottoposta campagna fuori del recinto dirimpetto al real casino ad un cenno del monarca per via di fuochi artificiali graziosissimi tre prospetti l’uno dopo l’altro: il primo, di un ponte per cui si passava da luoghi abbondantissimi di acque e fontane ad un sito ameno e brillante; il secondo, di un tempio innanzi al quale vedevasi lo sponsalizio di Amore e Psiche accompagnato da due genii festeggianti; e ’l terzo, di una deliziosa veduta all’uso cinese allusiva alla vaghezza ed ubertà de’ campi di Terra di Lavoro.

Questa festa fu diretta dall'architetto D. Francesco Collecini, e 'l machinista ed esecutore de' fuochi fu D. Vincenzo Ardito" (Patturelli, *Caserta e San Leucio*, pp. 81f.).

[47] 27 May 1798 – “Alle dieci e mezza venuta mia moglie coi figlioli [a Belvedere], assistito alla funzione delle rose e pranzo della popolazione e poi alla mezza ritornato giù, io pranzato in compagnia, riposato fino alle quattro, giuocato sino alle sei. Stato nel giardino a vedere la gente, che veniva per la festa [...]. Alle otto e mezza venuta mia Moglie colla famiglia, incominciato il ballo ed a mezza notte si è cenato ed alle due e tre quarti, terminata la festa, siamo ritornati in Caserta” (*Diario di Ferdinando IV*, pp. 322f.).



*Inga Lewenhaupt*

## Musik und Theater in der Sommerresidenz Drottningholm (1744–1791)

Schloss Drottningholm liegt 12 km von Stockholm entfernt und ist seit 1981 Hauptresidenz der königlichen Familie. Früher war Drottningholm vor allem eine Sommerresidenz. Das dritte Theatergebäude auf Drottningholm von 1766 wird immer noch jeden Sommer bespielt – mit Originalmaschinerie. Seit 1991 ist Schloss Drottningholm inklusive Theater, Barockgarten, Englischer Garten und Chinesischer Pavillon auf der UNESCO World Heritage List.

### Zwei Epochen

Die erste bedeutende Epoche des 18. Jahrhunderts begann im Jahre 1744. Das Besitzrecht für das Schloss Drottningholm wurde dann von dem regierenden König Fredrik I. auf die neue Kronprinzessin Lovisa Ulrica, der jüngeren Schwester von Friedrich dem Großen, übertragen, als sie den in Schweden neu gewählten Kronprinz Adolf Fredrik von Holstein-Gottorp heiratete. Fredrik I. hatte keine legitimen Kinder. Lovisa Ulrica bewohnte ihr Sommerschloss bis 1771, dem Jahr, in dem ihr Gemahl starb. Er besaß seinerseits das Schloss Ulriksdal, wo sie Weihnachten und Ostern verbrachten. Bis zur Fertigstellung des gegenwärtigen Königlichen Schlosses in Stockholm im Jahre 1754, war das sogenannte Königshaus dort die Hauptresidenz. Weitere Schlösser waren Ekolsund, Carlberg, Svartsjö und Gripsholm. Ich werde mich aber hier auf Drottningholm beschränken.

Eine zweite, noch bedeutendere Epoche begann 1777, als ihr Sohn König Gustaf III. Drottningholm übernahm. Die Epoche endete mit seiner Ermordung beim Maskenball im Stockholmer Opernhaus 1792.

Wenn man sich mit den höfischen Musikalien und Theaterstücken von Schweden während dieser Zeit beschäftigt, sind die höfischen Festkalender sehr hilfreich, die zahlreiche Feiertage im Sommer verzeichnen:

- |         |                              |
|---------|------------------------------|
| 14. Mai | Geburtstag von Adolf Fredrik |
| 6. Juni | Namenstag Gustaf             |
| 4. Juli | Namenstag Ulrica             |

18. Juli	Namenstag Fredrik
22. Juli	Namenstag Magdalena (Gemahl Gustaf III.)
24. Juli	Geburtstag von Lovisa Ulrica
19. Aug.	Revolutionstag Gustaf III.
25. Aug.	Namenstag Lovisa

## Epoche Lovisa Ulrica (1744–1771)

In der Königlichen Bibliothek in Stockholm liegt ein Brief, in dem Voltaire das Programm für die verlobte Preussische Prinzessin Lovisa Ulrica diktierte: »Vous ferés en Suède ce que le Roi votre frère fait à Berlin: Vous ferés naître les beaux-arts«.<sup>1</sup> Die Epoche war von der deutschen Hofkultur stark beeinflusst. Lovisa Ulrica hatte sich zum Ziel gesetzt, Drottningholm mit Charlottenburg und Rheinsberg vergleichbar zu machen. Sie wollte vor allem ihrem Bruder Friedrich nicht nachstehen. Ihre Absicht war klar politisch, um ihre eigene Macht zu festigen.

Aus ihren Briefen an ihre Mutter und Geschwister erfahren wir viel über ihren Geschmack, ihre Wünsche und Absichten. In ganz Europa war es üblich, dass der weibliche Part der Herrschenden ein besonderes Interesse und auch die Verantwortung für die höfischen Vergnügungen hatte, und so auch zur Erziehung von Geschmack, Sitten, Geschichte etc. beitrug. Ein Vorbild für Lovisa Ulrica war ihre starke und musikalische Großmutter Sophie Charlotte von Hannover. Da sie als Kronprinzessin nach Schweden kam, hatte sie keine weibliche Konkurrenz. Die Königin Ulrica Eleonora war gestorben und die Hoffräuleins alle alt.

König Fredrik I. hatte zwar Musiker aus Hessen und einige gute Sänger privat engagiert, aber für Opernaufführungen und Theaterbau gab es nach dem großen Nordischen Krieg kein Geld mehr. Französische und schwedische Schauspieler spielten zwar in Stockholm, aber nicht auf Drottningholm. Außerdem wurden die Aufführungen während der langen Trauerzeit, nach dem Tod der Königin Ulrica Eleonora, vom 24. November 1741 bis 7. Januar 1743, eingestellt.

Opern von Graun, Hasse und anderen wurden aus Berlin an Lovisa Ulrica geschickt und in Stockholm kopiert.<sup>2</sup> Am 6. November 1744 schrieb sie an ihre Schwester Charlotte: »L'année prochaine nous comptous d'avoir une excellente troupe de comédiens français«. Ihr Gemahl Adolf Fredrik hatte schon als Verlobter durch den Schweden Tessin versucht, eine Schauspielertruppe aus Paris zu bekommen. Sie mussten aber noch sieben lange Jahre, bis 1753, warten.

---

1 Stockholm, Königliche Bibliothek, H D 934a.

2 Wir besitzen noch heute in der Musik- und Theaterbibliothek in Stockholm diese Kopien (und dazu auch Originalmusik) unter den Titel: »Die Berliner Sammlung«. Wir fangen jetzt an, die Partituren und Stimmen ins Internet zu stellen.

Die Hoffnung, die vier Hochzeitsoper von Berlin schon 1745 in Schweden aufgeführt zu bekommen, wurde also nicht erfüllt. Als Kronprinzessin von 1744 bis 1751 hatte Lovisa Ulrica nicht genug Geld – keine Truppe, kein Theaterbau, keine Opernaufführungen. Aber ein höfisches Amateurtheater mit Hofdamen und Kavalieren konnte sie bald einrichten, mit provisorischen Bühnen in dem Reichssaal und in den Alleen und Bosketten des Barockgartens.

Für Hofkonzerte war jedoch gut gesorgt, da Adolf Fredrik im Jahre 1743 eine Kapelle mit vierzehn Musikern (11 Streicher und Holzbläser, 1 Cembalist und 2 Waldhörner) aus Eutin unter Leitung von Konzertmeister Anton Perichon mitgebracht hatte. Bei größeren Festtagen spielte die Eutiner Kapelle zusammen mit der staatlich bezahlten Hofkapelle, geleitet von Johann Helmich Roman (1694–1758), der sogenannte Vater der schwedischen Musik. Die Kapellen waren ungefähr gleich groß, zusammen 24 bis 28 Musiker. Trompeter und Paukenschläger gehörten zu der Zeit nicht zu der Hofkapelle, konnten aber dazukommen.

Roman wurde in Stockholm geboren und war schon siebenjährig als ein hervorragender Violinist aufgetreten. Nach sechs Jahren in London bei Händel und Pepusch und weiteren Reisen durch Europa, hatte er die Hofkapelle stark aufgerüstet und Musikalien nach Schweden mitgebracht. 1731 begann er mit öffentlichen Konzerten im Ritterhaus in Stockholm. Er war ein fleißiger Komponist, aber da es keine Bühne gab, schrieb er keine Opern, außerdem wurde er taub. Stilistisch repräsentierten seine Kompositionen einen Schlusspunkt einer älteren Barockästhetik.

Zum viertäglichen Beilager 1744 schrieb Roman seine berühmte »Drotthingholmsmusik«, ein typisches Beispiel von Gebrauchsmusik mit 33 wechselnden Sätzen in zwei Serien, 24 und 9 Stimmen, sowohl Entreemusik als mehr meditative Musik und Tanzmusik wie Menuetten und Bourrées. Roman gab dazu konkrete Instrumentenhinweise. Streicher und Continuo spielten regelmäßig. Zusätzliche Bläser wurden variiert. Genau wann und wo gespielt wurde, wissen wir leider nicht, aber nach dem Ceremoniel kann man es erschließen.

1752 konnten Lovisa Ulrica und Adolf Fredrik als Regenten endlich ihre Theaterpläne durchsetzen und eine große Manifestationsepoche anfangen (die aber zu einem misslungenen Versuch der Alleinherrschaft 1762 führte). 1752, 1755 und 1766 wurden nicht weniger als drei freistehende Theater auf Drotthingholm nach einander gebaut, alle mit dem Geld des Königs Adolf Fredrik. Architekt war Carl Fredrik Adelcrantz (1716–1796).<sup>3</sup>

---

3 Das erste sog. Comedihuset stand am Ende des Barockgartens in der Nähe vom Chinesischen Pavillon, die anderen wurden beim Schloss gebaut, wo das Theater von 1766 heute noch steht.

Ab 1753 konnte mit einer französischen Schauspieltruppe, geleitet von Mutter und Sohn Du Londel, regelmäßig gespielt werden. Die Truppe bestand aus 43 Mitgliedern (davon 13 Tänzer ab 1758 unter Ballettmeister Louis Gallodier [1733–1803]) und einem Dirigenten.

Lovisa Ulrica hatte großes Interesse an italienischer Oper, vor allem italienischer Gesangkunst. Sie hörte z. B. gern »Vokalgymnastik« bei Kastraten und bewunderte große Sänger wie Giovanna Gasparini und Giuseppe Santarelli in Charlottenburg.

Mit Kapellmeister Francesco Antonio Uttini (1723–1795) aus Bologna und einigen italienischen Opernsängern aus Mengottis Truppe in Copenhagen (Giovanni Croce, Tenor, Domenico Scogli, Kastratsopran, Mariana Galeotti, Sopran, Rosa Scarlatti, Mezzo, Elena Fabrice, Alt, Gaspera Beccaroni, Alt) führte Uttini auf Drottningholm 1755 und 1757 Metastasio-Opern in Schweden mit eigener Musik ein (*La Galatea*, *L'Isola disabitata*, *Il re pastore*, *L'Eroe cinese* und *Adriano in Siria*). Er entwickelte dabei einen neuen Aria-Stil mit zweigeteilter Cavatina, Halbdacapoform, A1BA2-Form und Rondoform. Die Handlung wurde in recitativo semplice mit Generalbass erzählt. Uttini blieb in Schweden und wurde nach Romans Schüler und Nachfolger Per Brandt, 1767 Hofkapellmeister.

Der Tenor Giovanni Croce (1723–1764) wurde schon 1754 auf Drottningholm bewundert und sofort auf zehn Jahre engagiert. Er blieb und starb in Schweden. Lovisa Ulrica schrieb an ihren Bruder, dass er eine Methode wie F. Salimeni und Stimme wie Romani habe. In Schweden spielte er eine wichtige Rolle als Gesangslehrer für die ersten schwedischen Opernsänger.<sup>4</sup>

Auf Drottningholm musizierte das königliche Ehepaar öfter privat – lange Zeit jeden Tag –, Adolf Fredrik auf dem Cello oder der Oboe, Lovisa Ulrica auf dem Cembalo. Sie konzertierten mit einem Violinisten und einem Hautboisten. Adolf Fredrik schrieb sogar eigene Menuette. Lovisa Ulrica bekam Unterricht in Generalbass-Spiel von Heinrich Philip Johnsen; Kronprinz Gustaf wurde (mit Widerstand) von dem französischen Violoncellisten Jacques Anselme Baptiste unterrichtet, die drei anderen Königskinder von Uttini. Die Kinder wirkten auch bei Theatervorstellungen im Reichssaal mit, z. B. spielten sie 1763, im Alter von 17, 14, 12 und 9 Jahren, eine Komödie auf Schwedisch und eine auf Französisch.

Im August 1770 veranstaltete man anlässlich des Besuches vom Bruder/Schwager Heinrich aus Rheinsberg große Festtage auf Drottningholm. Gegeben wurden 16 Vorstellungen u. a. Racines *Athalie* mit Musik von Uttini und Voltaires *Semiramis*.

---

4 Der Sänger Croce in Berlin war sein Bruder.

## Epoche Gustaf III. (1777–1792)

Diese Epoche war von vielen direkten Kontakten mit Frankreich und Italien geprägt, aber auch von nationalistischen Bestrebungen. Vorbilder waren nicht mehr in Berlin zu finden.

Gustaf III. wurde in Schweden geboren und seine erste Sprache war schwedisch, nicht französisch. Sein Lehrer, der Verfasser Olof von Dahlin, der sich für die schwedische Sprache sehr einsetzte, spielte für ihn eine bedeutende Rolle. Eine wichtige Rolle spielte auch der Italiener Abbé Domenico Michelessi (1735–1773), der Gustaf III. 1771 in Braunschweig traf und mit ihm nach Schweden kam. Michelessi hatte Francesco Algarottis Schriften über die neue Musikdramatik ins Deutsche übersetzt und gerade eine Biographie über ihn geschrieben. Er lernte schnell Schwedisch und unterstützte Gustaf III. in seinem umfassenden Reformprogramm für Theater, Musik und Kunst. Nach dem Muster von Paris und Italien wollte Gustaf III. eine höhere schwedische Kultur befördern mit Theater und Oper auf schwedisch und mit den dafür ausgebildeten Dichtern, Komponisten und Artisten.

Gustaf III. hatte am Anfang nicht die gewünschten Mittel, alle seine Pläne durchzuführen. Der französischen Truppe seiner Eltern hatte er gekündigt, und die Ausbildung der Schweden reichte nicht aus. 1771 richtete er die Stiftung einer Königlichen Musikalischen Akademie und 1773 die Schwedische Königliche Oper ein – beide bestehen noch heute. In Stockholm wurde anfangs auf dem sog. Bollhustheater in der Nähe des Schlosses gespielt, denn erst ab 1777 konnte Gustaf III. Drottningholm und damit auch Schwedens größtes Opernhaus übernehmen. Nun begann ein besonderes musik- und theaterintensives Dezennium auf Drottningholm und am 22. Juli 1778 konnte die Königliche Oper Grétrys opera-comique *Zémire und Azor* in schwedischer Übersetzung von der bekannten Verfasserin Anna Maria Malmstedt(-Lenngren) dort aufführen. Später wurden andere französische opéra-comiques, wie Grétrys *Andromaque* und Monsignys *Arsène*, gespielt.

Der Favoritkomponist war Gluck. Schon 1773 wurde *Orpheus und Eurydice* auf Bollhuset gespielt, also ein Jahr früher als in Paris. In Stockholm war Orpheus jedoch kein Kastrat, sondern der Tenor/Baryton Carl Stenborg, der meistens eine Oktav tiefer sang. Auch die französische Version wurde später gegeben. Auf Drottningholm wurden auch *Iphigenia uti Aulis*, *Iphigenia på Tauris* und *Alceste* gespielt, alle in schwedischer Übersetzung.

Andere Beispiele aus dem Musiktheaterrepertoire auf Drottningholm sind *Roland* von Piccinni, ein Entre'acte zu Molières *Amphitryon* von Joseph Martin Kraus, *Electra* von Johann Christian Friedrich Haeffner und *Drottning Christina* von Christian Friedrich Müller. Mozart wurde überhaupt nicht gespielt. Die Opern wurden meistens sonntags gegeben im Anschluss zu der Cour, wozu auch Diplomaten und höhere Beamte geladen waren. Große

Opernpremierer wurden gern nach Drottningholm verlegt, auch nachdem das Gustavianische Opernhaus in Stockholm im Jahre 1786 vollendet war.

Auf Drottningholm wurde während diese Epoche das Noverre'sche Ballet d'action eingeführt, mit hervorragenden Tänzern wie Antoine Bournonville und Louis Frossard. Spät in seiner Karriere suchte Noverre selbst eine Anstellung am Hof Gustaf III., dieser lehnte jedoch ab. Noverre stellte große Ansprüche und wollte eigentlich nur eine sichere Pension.

1781 kam eine neue französische Truppe mit dem Schauspieler-Dramatiker Monvel von der *Comédie Française* als Leiter. Diese Truppe spielte im Sommer auf Drottningholm und im Winter in Bollhuset in Stockholm. Sie setzte sich aus verschiedenen Konstellationen zusammen und bestand insgesamt aus über 50 Artisten, die mit dem Tod Gustaf III. 1792 entlassen wurden. Meistens spielten sie drei Tage in der Woche. An den theaterfreien Tagen wurden Konzerte im Schloss gegeben. Öffentliche Vorstellungen fanden im Winter in Stockholm statt, alle in französischer Sprache.

Das Repertoire war groß. Das Publikum verlangte Abwechslung. Ein Vergleich zwischen dem Sommer- und Winterrepertoire zeigt deutlich, dass meistens leichtere Stücke im Sommer gegeben wurden, fast nur Komödien und nachher Ballette. Manchmal wurden auch zwei Komödien gegeben. Autoren waren z. B. Molière, Regnard, Destouches, La Chaussée, Hauteroche, Saint-Fox, Monvel und Voltaire.

In Anschluss an mehrtägige Ritterspiele im Park wurde auf provisorischen Bühnen Theater gespielt und musiziert. Wir wissen sehr wenig über die Musik, aber können von Abbildungen oder auch anderen Dokumenten auf die Musikkategorien schließen oder wissen aufgrund von Beschreibungen, dass man z. B. erst sanfte und dann kriegerische Musik spielte.

Nach Gustaf III. Reise nach Italien und Frankreich 1782–1783 wurden die neuklassizistischen Ideale noch mehr betont. Dies zeigte sich in Spiel, Kostümen und Dekorationen, vor allem die von dem großen Künstler-Architekten Louis Jean Desprez, dessen Dekorationen, Kostümentwürfe und Gebäude noch auf Drottningholm vorhanden sind.

Die Epoche war die Basis für die schwedische Oper, das Theater, die Dekorationskunst und das Spiel. Mit den von Gustaf III. engagierten Artisten aus Frankreich, Italien und Deutschland konnten die noch erhaltenen Schulen für Oper, Theater und Musik in Schweden gegründet werden. Eine wichtige Werkstatt und ein wichtiger Ort dafür boten die Sommeraufenthalte auf Drottningholm.

## Anhang I

### Literatur

- Beijer, Agne: *Les troupes françaises à Stockholm 1699–1792. Listes de répertoire* (= *Acta Universitatis Upsaliensis : Studia Romanica Upsaliensia* 44), hg. von Sven Björkman, Uppsala 1989.
- Ethnersson, Johanna: *Metastasiansk opera i Lovisa Ulrikas Sverige* (= *Studier i musikvetenskap* 13), Stockholm 2003.
- Hedwall, Lennart: *Teatermusik* (= *Musiken i Sverige* II), Stockholm 1993, S. 61 f.
- Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok I–II*, übersetzt und hg. von Carl Carlson Bonde, 1. Bd. 1775–1782, 2. Bd. 1783–1788, 2. Aufl., Stockholm 1908, 1911.
- Helenius-Öberg, Eva: »Handstil 128 i Romansamlingen och gåtan om den Berlinska musiken till 1751 års kröning«, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 80 (1998), S. 38.
- Ivarsdotter-Johnson, Anna: *Ett nytt operasystem och det samma skulle bli svenskt* (= *Musiken i Sverige* II), Stockholm 1993, S. 299 ff.
- Karle, Gunhild: *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818*, Uppsala 2001.
- Karle, Gunhild: *Kungligt fest-, teater-, och musikliv under 400 år. Gustav Vasa – Oskar II*, Uppsala 2008.
- Lewenhaupt, Inga: »Teater, opera och balett vid Kina slott«, in: *Kina slott* (= *De Kungliga Slotten*), hg. von Göran Alm, Stockholm 2002, S. 346–355.
- Lewenhaupt, Inga: »Bröllopet på Drottningholm 1744«, in: *Drottningholms slott*. Bd. 1: *Från Hedvig Eleonora till Lovisa Ulrika* (= *De Kungliga Slotten*), hg. von Göran Alm und Rebecka Millhagen, Stockholm 2004, S. 262–267.
- Lewenhaupt, Inga: »Slottsteatrarna före den gustavianska tiden«, in: *Drottningholms slott*. Bd. 1: *Från Hedvig Eleonora till Lovisa Ulrika* (= *De Kungliga Slotten*), hg. von Göran Alm und Rebecka Millhagen, Stockholm 2004, S. 368–395.
- Lewenhaupt, Inga: »Slottsteatern från Gustav III till Carl XIV Gustaf«, in: *Drottningholms slott*. Bd. 2: *Från Gustav III till Carl XVI Gustaf* (= *De Kungliga Slotten*), hg. von Göran Alm und Rebecka Millhagen, Stockholm 2010, S. 138–171.

## Anhang II

### *Zeittafel*

### *Musik und Theater auf Schloss Drottningholm*

#### **Epoche Louise Ulrice / Lovisa Ulrica 1744–1770**

##### **1744**

- 18.–21. August Hochzeitsfeier Kronprinzipaar Adolph Friedrich und Lovisa Ulrica auf Schloss Drottningholm. Aufführung der »Drottningholmsmusiken« von Johan Helmich Roman, gespielt von der Königlichen Hofkapelle und Adolph Friedrichs eigener Kapelle aus Eutin (12 Musiker). Polonaise: Fackeltanz
21. August Konzert (Roman, Händel, Graun?)  
Lovisa Ulrica erhält Schloss Drottningholm als Geschenk.

##### **1745**

24. Juli Geburtstagsfeier im großen Treppenhaus. Parnass-Kulissen mit Wasserfall, Musik dazu, nachher Tanz.

##### **1746**

Hocharistokratische Amateurgesellschaft wird gegründet

24. Juli Eine provisorische Bühne mit vier Kulissenpaaren mit einem Schiff aus Stockholm wird in dem Reichsaal aufgestellt. *La Pupille*, Prosakomödie (Fagan) und Divertissement mit Musik (Mouret)  
Provisorische Freilichtbühne in einer Allee. Pläne für Theaterbau.

##### **1749**

14. Mai Adolph Friedrichs Geburtstagsfeier im Reichsaal: *Le Philosophe marié*, Komödie 5 Akte (Destouches).

##### **1751**

Tod des Königs Fredrik I. Verbesserte finanzielle Möglichkeiten für das neue Königspaar.

##### **1752**

Drottningholms Slottsteater I: Ein kleines Theatergebäude (Commediehuset) am Ende des Barockgartens, 24,2 m × 16,1 m, Architekt: Adelcrantz, 4 Kulissenpaare, Dekor: Johan Pasch

11. August *Herdspel/Hirtenspiel/Pastorale*, 3 Akte (Olof von Dalin-Per Brant). Schwedische Volkskostüme. 21 Ballette. Beleuchtetes Boskett  
 August *Rhadamiste et Zénobie*, Tragödie (Crébillon).

### 1753

- Juni Ankunft der französischen Theatertruppe: 43 Mitglieder + Dirigent, Mutter und Sohn Du Londel (Leitung), 6 männliche und 7 weibliche Tänzer (Adelcrantz baut sein zweites Hoftheater in einem Stallgebäude beim Schloss Ulriksdal)  
 18. Juli Namenstag Fredrik (Fredrik Adolf 3 Jahre): *Le Préjugé à la mode*, Komödie (La Chaussée)  
 24. Juli Zuerst Komödie im Theater, dann Überraschung: Chinesische Pavillon in der Nähe heimlich aufgebaut als Geburtstagsgeschenk für die Königin. »Ballet Chinois und Musique de janissaires«  
 (8. Okt. Geburt des vierten Kindes, Sophia Albertina).

### 1754

- April–August Der Tenor Giovanni Croce von Mingottis Truppe in Kopenhagen engagiert  
 18. Juli Ein Parnass wird in einer Allee aufgebaut. Apollo und Musen mit Tanz und Gesang, Ballett, Konzert, Mitwirkung des Sängers Croce  
 24. Juli Lovisa Ulricas Geburtstag: *La Galatea*, Oper (Metastasio-Uttini), 1 Akt mit 3 Solisten  
 Herbst Das Theatergebäude wird an einen neuen Platz versetzt, nördlich in der Nähe vom Schloss.

### 1755

- Drottningholms Slottsteater II. Der alte Baukörper wird mit Wohnzimmern/Logen vergrößert. Mithelfer: Greggenhofer aus Eutin, als Adelcrantz verreist war. Maschinerie: Donato Stopani. Fünf Opernsänger aus Mingottis Truppe in Kopenhagen sind für die Sommersaison 1755 angekommen; als Leiter und Komponist, Francesco Antonio Uttini mit Gattin Rosa Scarlatti (Mezzo), Giovanni Croce (Tenor), Mariana Galeotti (Sopran), Elena Fabrice (Alt), Domenico Scoglio (Soprankastrat)  
 14. Mai Mittags in einem türkischen Zelt. Unterhaltung beim Chinesischen Pavillon. Militärparade. Im Theater auch für eingeladene Diplomaten und Adelige, *L'Inconnu*, Komödie in 5 Akten (*Le Métel de Boisrobert*) und *L'Isola disabitata*, Oper (Metastasio – Uttini) und zum Schluss Sologesang und Chorgesang für den König, 45 Jahre  
 24. Juli Beim Chinesischen Pavillon spielte Uttini mit 12 Flötisten und den Sängern Croce und Scoglio in chinesischen Kostümen. Im Theater: Prolog für Schwedens Aurora beim Tempel des Apollo, 32 Ballettpartien, eine Menge Zwischenspiele und *Il re*

*pastore* Oper (Metastasio – Uttini) mit Scoglio als Hirten (Hauptrolle). Epilog. Orchester: 26 Musiker. Nächtlicher Ball im Schloss von 2 bis 6 Uhr.

**1756**

Wegen politischer Unruhen nach einer Revolte von Lovisa Ulrica keine Vorstellungen.

**1757**

Schlosstheaterumbau von Adelcrantz. 5 Kulissenpaare

Uttini mit Frau Rosa Scarlatti und Croce bleiben in Schweden. Die anderen Sänger, nun mit Gaspera Becceroni anstatt Elena Fabrice, kommen für eine zweite Sommersaison zurück nach Drottningholm.

Abreise Oktober. Das Ehepaar Uttini, Croce und Becceroni bleiben in Stockholm

14. Mai *L'Eroe cinese*, Oper von Metastasio – Uttini (noch 3 Mal gegeben)

24. Juli *Adriano in Siria*, Oper von Metastasio – Uttini (neue Dekorationen von Pasch: Nachtszene mit Palast in Feuer, Parkallee, Garten, Laubsaal mit Fluss).

**1758**

Ballettmeister Louis Gallodier zu der französischen Truppe.

**1759**

*Zerlindor*, Opernballette (Revel u. Francoeur).

**1761**

*Les Chinois* (Favart-Naigeron), Ballett mit Arien.

**1762**

25. August Am Namenstag Lovisa brennt Drottningholms Slottsteater II während einer Vorstellung ab.

**1763**

14. Mai Im Reichssaal: *Möte av Flora, Mälaren och en Zephir* (Olof Dalin) und eine Komödie in französischer Sprache (Creutz), Mitwirkung der königlichen Kinder (17, 14, 12 und 9 Jahre).

**1764–1766**

Adelcrantz' Drottningholms Slottsteater III (noch erhalten) an derselben Stelle wie das abgebrannte Theater. 6 Kulissenpaare (mit Möglichkeit zu 8), Maschinerie: Donato Stopani und der Schwede Georg Fröman, 59 × 24 m, Bühnentiefe fast 20 m.

### 1766

9. Juli *Rhadamiste et Zénobie*, Tragödie (Crébillon)

Vorstellungen vom 28. bis 30. Oktober anlässlich der vorstehenden Hochzeit von Gustaf III. und Sophia Magdalena aus Dänemark:

28. Oktober *Psyché*, Tragikomödiebalett (Molière – Corneille – Quinault / Lully & Uttini)

29. Oktober *Les Chinois* (Favart – Naigeron), im Chinesischen Pavillon

30. Oktober *Les Philosphe sans le savoir* (Sedaine) und *Tom Jones* (Fielding / Poisinet, Philidor), Singspiel.

### 1770

14. Mai *Gaston et Bayard*, Tragödie (De Belloy)

27. August *Semiramis*, Tragödie (Voltaire)

28. August *Athalie*, Tragödie mit Musik (Racine – Uttini)

3. September letzte Vorstellung (Stück unbekannt), Schließung des Theaters.

### 1771

Adolf Fredrik gestorben. Entlassung der französischen Truppe. Gallodier erhält lebenslange Pension. Das Schlosstheater wird von 1771 bis 1777 nicht genutzt, zu wenig Geld.

## Epoche Gustaf III. 1778–1791

### 1778

22. Juli *Zémire och Azor*, opera-comique (Grétry). Königl. Oper (1773 gegründet) zum ersten Mal im Schlosstheater Drottningholm. Choreographie: Gallodier, in schwedischer Sprache

August *La Fête de Diane/Dianas Fest*, Ritterspiel für Königin Sofia Magdalena, in der Nähe vom Chinesischen Pavillon. Gustaf III. mit Jägern gewann einen Kampf gegen seinen Bruder Herzog Carl mit Faunen. Musik am Anfang: mild und harmonisch, dann Kriegsmusik. Spanischer Kriegstanz *Parécas*, Ballette mit Gesang, danach im Garten eine Feerei (Traumspiel) *Zéphérine*, frz. Schauspieler und Souper

August Theatervorstellung mit höfischen Amateuren: *Radamiste et Zenobie*, Tragödie (Crébillon), *La jeune indienne*, Komödie (Chamfort), *Le marin généreux*, Opéra comique (Piccinni) und *Harlequin et Colombine*, Ballett-Pantomime. Die Vorstellung auf Wunsch des Königs wahrscheinlich noch einmal gespielt.

### 1779

22. Juli (La belle) *Arsène*, Opéra-comique (Monsigny), in schwedischer Sprache mit Balletten!  
Aug.–Sept. Zwei Tage: *La Prise de la Roche Galtare*, Ritterspiel. Mr. Bourdonnier, Französisch-Lehrer in Uppsala, hilfreich bei Versdeklamation. Partien aus Glucks Oper *Armide*.  
Pferdeballett mit vier Quadrillen  
Auf provisorischer Bühne: *Les trois sultanes ou Soliman second*, Komödie. Chor von der Oper und türkisches Ballett.

### 1780

Keine Vorstellungen. Gustaf III. in Spa und nicht auf Schloss Drottningholm.

### 1781

22. Juli *Roland*, Oper (Piccinni), von der Königl. Oper, in schwedischer Sprache  
Ankunft der französischen Truppe mit Monvel von der Comédie Française; spielten normalerweise mittwochs und freitags. Sonntags wurde Oper von der Königlichen Oper gegeben, immer in schwedischer Sprache.

### 1782

16. Juli Lovisa Ulricas Tod. Keine Vorstellungen  
26. August Wegen der Geburt eines neuen Prinzen doch eine Vorstellung  
September Ritterspiel an drei Tagen. In drei Quadrillen stritt Gustaf III. gegen seine Brüder Carl und Fredrik (auf dem heutigen Parkplatz beim Theater)  
September Regelmäßige Vorstellungen im Theater, Beginn um 18 Uhr.

### 1783

Ab Mitte Juli jeden Tag Konzerte, Theater zweimal in der Woche und Oper sonntags. Soupers fanden nicht mehr im Chinesischen Pavillon statt, sondern nun in einer neugebauten Orangerie

13. Juli *Democrite à la cour*, Komödie (Regnard?), *Les Précieuses ridicules*, Komödie (Molière)  
20. Juli *Alceste*, Oper (Gluck), Königl. Oper mit Caroline Müller, Carl Stenborg und Tänzerin Bassi  
22. Juli *Jean de Montfort*, Tragödie (Monvel), *Intermède* in schwedischer Sprache mit C. Müller als Euterpe und Pas de quatre, *Le galant jardinier*, Komödie (Dancourt)  
21. August Großer Festtag (eigentl. 19. Aug., Revolutionserinnerung): Konzert der Kgl. Hofkapelle um 9 Uhr früh. Frühstück im Garten, Konzert; mittags im Chinesischer Pavillon, Cour. Schlosstheater um 19 Uhr, verspätet bis 20 Uhr: *Caffehuset*, Prolog (E. Schröderheim) und *Sune Jarl* oder *Sverkers död*, Tragödie 5 Akte (G. F.

Gyllenborg) mit Herzog Carl, Prinzessin Sophia Albertina und Hofleuten. Epilog: *Maskeraden*, Komödie (Armfelt nach Guyot de Merville), Ballett und dann Souper in der Orangerie bis drei Uhr

September *Le fou raisonnable ou L'Anglais*, Komödie (Patrat) mit Prolog, in einem Boskett, Kaffee und Serenade in einem anderen Boskett und Souper im Chinesischen Pavillon.

#### 1784

Keine Vorstellungen. Gustaf III. in Italien und nicht auf Schloss Drottningholm.

#### 1785

22. Juli *Andromaque*, Oper (Grétry) (auch 17. Sept.)

25. Aug.–Sept. *L'Éntrprise de la Forêt enchantée* (von Gustaf III. nach Tassos *Gerusalemme liberata*). Ritterspiel zur Hochzeit von Gustaf Mauritz Armfelt und Hedvig De la Gardie. Kostüme und große Dekorationen: Desprez. 300 Mitwirkende. Verschiedene Plätze im Schlossgarten mit Entrée zwischen zwei hohen Türmen beim Chinesischen Pavillon. Das ganze Ritterspiel war für sechs Tage geplant, zweimal in der Woche über drei Wochen. Wegen Regen, Unfällen und Masernausbruch kam es zu Verspätungen und langen Unterbrechungen:

1. Tag: Erst Wettkampf, dann *Den öfvergifna Ariadne*, Melodram, auf provisorischer Bühne im Garten

2. Tag: Nach dem Wettkampf Markt im Garten wie auf St. Germain, mit Marionetten, Seiltänzern, Jongleuren, Caféhäusern und wilden Tieren, auch ein berühmter Zahnarzt aus Paris war zu konsultieren. Auf verschiedenen Bühnen im Garten wurde ein Opera comique mit Schülern von der Oper und ein Pantomime mit Schülern von der Ballettschule aufgeführt

3. Tag: Nach dem Wettkampf *Paschan från Smyrna* (HA Petit) mit Balletten auf einem provisorischen Theater im Garten

4. Tag: Nach dem Wettkampf *Amour pour amour*, Komödie (Nivelle de la Chaussée) mit Balletten im Gartentheater

5. Tag: Nach dem Wettkampf wieder Markt im Garten wie am 2. Tag

6. Tag: Nach Wettkampf und Preisverteilung bei Fackelschein der spanische Tanz *Parecas* und *Goubel*, Pièce mit Ballett im Gartentheater.

Gustaf III. auf Schloss Drottningholm bis zum 8. Dezember!

**1786**

5. Mai *Pierre Le Cruel*, Tragödie (De Belloy) (auch am 22. Sept.)
2. Juni *L'Ésprit de contradiction*, Komödie (Dufresny) (auch am 22. Sept.)
22. Juli *Le Malade imaginaire*, Komödieballett (Molière-Charpentier)
26. Juli *Le Méchant*, Komödie (Gresset) und *Les deux Oncles*, Komödie (Forgeot)
28. Juli *Zaïre*, Tragödie (Voltaire) und *Le Retour imprévu*, Komödie (Regnard)
30. Juli *Giannina e Bernadone*, Opera buffa (Cimarosa), in italienischer Sprache!
2. August *L'Étourdi, ou Les Contre-temps*, Komödie (Molière) und *L'Amour conjugal ou L'heureuse Crédule* (auch 20. Sept.)
4. August *Oedipe chez Admete*, Tragödie (Ducis)
6. August *Iphigenia uti Aulis*, Oper (Gluck) (auch am 13. Aug.)
9. August *Le Dépôt*, Komödie (Destouches / Monvel)
11. August *L'École des amis*, Komödie (La Chaussée) und Divertissement zu *Le Concert ridicule* (de Brueys u. J. Palaprat)
14. August *Iphigenia på Tauris*, Oper (Gluck)
16. August *Le Cocher supposé*, Komödie (Hauteroche) und *Les Ménechmes*. Komödie (Regnard)
25. August *Le Mariage fait et rompu*, Komödie (Dufresny) und *Crispin Médecin*, Komödie (Hauteroche)
30. August *Le procureur arbitre*, Komödie (Ph. Poisson) und *Tom Jones à Londres*, Komödie (Desforges)
1. September *L'Ile déserte*, Komödie (Collet) und *Le Philosophe sans le savoir*, Komödie (M. J. Sedaine)
3. September *Alceste*, Oper (Gluck) (auch am 10. Sept.)
6. September *Le Sage étourdi*, Komödie (L. de Boissy) und *Le mort Marié*, Komödie (M. J. Sedaine) (*Le mort*, auch am 27. Sept.)
8. September *Monsieur de Pourceaugnac*, Komödieballett (Molière – Lully)
12. September *Amour pour amour*, Komödie (La Chaussée)
15. September *Olympie*, Tragödie (Voltaire)
20. September *La Metromanie ou Le Poète*, Komödie (Alexis Piron)
27. September *Le Distrait*, Komödie (Regnard)
29. September *L'Avare*, Komödie (Molière) und *L'Oracle*, Komödie (Saint-Fox)
- Dezember Monvel nach Paris, um neue Schauspielern zu engagieren, kam nicht zurück.

**1787**

De La Tour Theaterleiter nach Monvel

Juli *Amphitrion*, Verskomödie, (Molière). Entre'acte (Kraus)

22. Juli *Electra*, Oper (Haeffner), Erstaufführung, Dekor: Desprez

19. August *Drottning Christina*, Drama mit Musik (Kellgren / Müller), Dekor: Desprez.

**1788–1789**

Krieg. Gustaf III. nicht auf Schloss Drottningholm.

**1790**

Vorstellungen bis November. Prüfung der Oper *Gustaf Wasa* von Naumann.

**1791**

Ein Festsaal, das sog. Déjeunersalongen, zugebaut von Desprez, 8 neue französische Schauspieler, Vorstellungen bis November.

**1792**

Ermordung Gustaf III. Entlassung der französischen Truppe (in verschiedenen Konstellationen, 54 Artisten, 1781–1792). Trauersommer.



Ute Christine Berger

»Nichts war angenehmer als die Sommerreisen...«

Carl Eugens Lustschlösser

## Vorbemerkung

Dieser Beitrag gibt einen Gesamtüberblick über das musikalische Leben am Hofe Carl Eugens.<sup>1</sup> Eine Betrachtung unter dem Aspekt »Hauptresidenz« und »Sommerresidenz« ist nicht ganz einfach: der launische Carl Eugen wechselte diese zwischen Stuttgart und Ludwigsburg. An beiden Orten standen großzügige Räumlichkeiten für Konzerte und Oper zur Verfügung. Hinzu kommen die zahlreichen kleineren Landschlösser. Herausragende (und daher recht gut dokumentierte) Ereignisse im Kalender waren der Geburtstag des Herzogs am 11. Februar und der Namenstag am 4. November, zu denen über viele Jahre jeweils neue Opern präsentiert wurden. Beide Ereignisse lagen im Winter! Carl Eugen legte aber auch in allen Landschlössern Wert auf musikalische Darbietungen und ließ dafür (heute verschwundene) Räume bauen. Insofern wäre es notwendig, für die Unterscheidung der Hofmusik nach Sommer- und Winterresidenzen eine detaillierte Quellenforschung zu betreiben.

## Glanzvolle Epoche in Württemberg

In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts zog das kleine Herzogtum Württemberg stauende Blicke aus ganz Europa auf sich: hier zelebrierte Herzog Carl Eugen (1728–1793) mit verschwenderischer Pracht sein fürstliches Dasein. Dem kulturellen Leben in Württemberg gab der umstrittene Herrscher, der fast 50 Jahre das Land prägte (zwischen 1744–1793), zweifellos wertvolle Impulse, die zum Teil noch in heutiger Zeit wirken: die Akademie der Bildenden Künste, die Württembergische Landesbibliothek oder die legendäre *Hohe Carlsschule*. Die Schlösser Monrepos, Solitude, Hohenheim und das Neue Schloss erinnern an seine rastlose Bautätigkeit. Oper, Ballett, Konzerte, Schauspiel wurden gefördert wie kaum an einem anderen Hof in Europa. In glanzvollen Festen verschmolzen alle Kunstgattungen zu schillernden Gesamtkunstwerken.

---

1 Grundlegend für diesen Beitrag: Ute Christine Berger: *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, Tübingen 1997; daraus auch Quellen- und Zitatnachweise in diesem Text.

So berichtet kein Geringerer als Giacomo Casanova in seinen Memoiren *Geschichte meines Lebens*:

Zu jener Zeit [1760] war der Hof des Herzogs von Württemberg der glänzendste von ganz Europa [...]. Die großen Ausgaben des Herzogs bestanden in großzügigen Gehältern, prachtvollen Gebäuden, Jagdzügen und Verrücktheiten aller Art; ein Vermögen kostete ihn jedoch das Theater. Es gab eine Französische Komödie, eine Komische Oper, eine italienische Opera seria und Opera buffa, und zehn Paare italienischer Tänzer, von denen jedes bereits in einem berühmten Theater Italiens als Solisten aufgetreten war. Die Ballette wurden von Noverre einstudiert, der oft hundert Figuranten einsetzte; ein Maschinist baute ihm Dekorationen, die den Zuschauer fast an Zauberei glauben ließen.<sup>2</sup>

### **Einflüsse in den 1740er Jahren – Berlin, Bayreuth, Paris**

Schon in jugendlichem Alter bekam Carl Eugen Kontakt zu einem prächtig geführten Hof, an dem die Musik einen hohen Stellenwert hatte, als er mit seinen beiden Brüdern von 1741 bis 1743 zur Erziehung am Hof König Friedrichs des Großen in Berlin weilte.<sup>3</sup> Der Vater der drei Brüder, Herzog Carl Alexander, war 1737 plötzlich verstorben. Die Brüder genossen in Berlin eine hervorragende Ausbildung. Carl Eugens Musiklehrer war Carl Philipp Emanuel Bach.

Anfang des Jahres 1744 wurde der noch nicht ganz 16-jährige Carl Eugen vom Kaiser mündig gesprochen und trat die Regierung an. Er reiste von Berlin nach Bayreuth. Hier wurde die Verbindung zwischen den Häusern Brandenburg-Bayreuth und Württemberg durch die Verlobung des jungen Herzogs mit der 11-jährigen Elisabeth Friederike Sophie (1772–1780), Tochter von Friedrichs Schwester Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, gefestigt. Das höfische und insbesondere das musikalische Leben in Bayreuth stand dem in Berlin an Prächtigkeit nicht nach.

In Stuttgart erwartete Carl Eugen weder ein glanzvolles Schloss, geschweige denn Oper, Ballett oder Schauspiel. Sogleich stürzte er sich in den Aufbau eines Hofes nach seinen Vorstellungen. Da man in Stuttgart unter allen Umständen verhindern wollte, dass Carl Eugen im Ludwigsburger Schloss Residenz nahm, wurde ihm der Bau des Neuen Schlosses von den Landständen bewilligt und sofort mit der Planung durch den Architekten Leopoldo Retti

---

<sup>2</sup> Zit. nach: Berger, *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, S. 12.

<sup>3</sup> Ernst Boepple: *Friedrich des Grossen Verhältnis zu Württemberg*, München 1915.

(1704–1751) begonnen und 1746 der Grundstein gelegt. Bald darauf wurde das ›Neue Lusthaus‹, ein prächtiger Renaissancebau, hergerichtet für die beliebten Maskenbälle.

1748 reiste Carl Eugen nach Paris. Dort hielt er sich von da an einen Agenten, so dass er stets über den französischen Stil und sein Vorbild König Ludwig XV. informiert war.

## Aufbauphase in den 1750er Jahren

Carl Eugen und seine Frau Friederike Sophie unternahmen große Anstrengungen, einen erstklassigen Stamm an darstellenden und bildenden Künstlern heranzuziehen. Die Instrumental- und Vokalmusik wurde durch das Engagement hervorragender Talente, in der Mehrzahl aus Italien, gezielt ausgebaut. Im Februar 1745 bestand das Hoforchester bereits aus 43 Mitgliedern, unter denen die meisten hoch bezahlte Virtuosen waren. Noch gab es in Stuttgart kein adäquates Opernhaus. Diesem Zustand wurde 1750 abgeholfen, als Leopoldo Retti das Neue Lusthaus zur Hofoper umbaute. Für dieses Vorhaben wurde auch der begabte Theatermaler Innocente Colomba engagiert, der knapp zwei Jahrzehnte das Dekorationswesen leitete. Am 30. August des Jahres fand die Einweihung des Opernhauses mit der Oper *Artaserse* von Carl Heinrich Graun statt. Die Oper nahm von nun an breiten Raum im festlichen Leben ein.<sup>4</sup>

Von seiner ersten Italienreise im Jahr 1753 nahm Carl Eugen etliche Anregungen für seine Hofhaltung und insbesondere für die Hofmusik mit. Aus dem Reisetagebuch geht hervor, dass er während der Karnevalszeit in Venedig fast jeden Abend eines der zahlreichen Opernhäuser besuchte. Auf dieser Reise verpflichtete der Herzog auch den damals hochberühmten Opernkomponisten Niccolò Jommelli von Rom nach Stuttgart. Nachdem nun ein glänzendes Opernhaus und die entsprechenden Musiker und Sänger zur Verfügung standen, wurde 1756 auch ein Ballett verpflichtet. Unter den großartigen Tänzerinnen und Tänzern ragte Gaetano Vestris (1729–1808), der ›Tanzgott aus Paris‹, besonders hervor, der jährlich zur Festsaison nach Stuttgart kam. Den prominenten Choreographen Jean-Georges Noverre konnte man 1760 als Ballettmeister gewinnen. Das Arrangieren und Dekorieren der Hoffeste unterstand seit seiner Einstellung im Jahr 1752 dem Oberbaudirektor Philippe de La Guèpière. Im Jahre 1758 wurde unter seiner Leitung das Schlosstheater in den Theaterbau in Ludwigsburg eingebaut. Im gleichen Jahr wurde das Neue Lusthaus in Stuttgart von ihm und dem Theatermaschinisten Keim noch einmal umgebaut. Dieses Projekt war unter den vielen Theaterprojekten Carl Eugens das bedeutendste. Die Oper im Lusthaus zählte zu den schönsten und größten Opernhäusern Europas.

4 Vgl. dazu: Rudolf Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908; Ulrich Drüner: *400 Jahre Staatsorchester Stuttgart, 1593–1993*, Stuttgart 1994.

Das Hoftheater, das nun schon eine Oper und ein Ballett von hoher Qualität besaß, wurde im Jahr 1758 erweitert durch eine Truppe französischer Komödianten. Im Jahr 1756 verließ Friederike Sophie ihren untreuen Gemahl und ging zurück nach Bayreuth. Bis zum Jahr 1771, als er in Franziska von Hohenheim eine dauerhafte Lebenspartnerin fand, standen dem Herzog die an ihren blauen Schuhen erkennbaren Mätressen zur Seite, meist Tänzerinnen oder Sängerinnen, wie etwa die berühmte Catarina Bonafini.

## Höhepunkt und Krise in den 1760er Jahren

Die württembergischen Landstände sahen das selbstherrliche Auftreten des jungen Landesherren mit zunehmendem Unwillen. Dies betraf in erster Linie die Kostspieligkeit seiner Hofhaltung. Die Bauprojekte, der aufgeblähte Hofstaat und die Gagen der Künstler kosteten schwindelerregende Summen. Es begann ein sich über Jahre hinziehender Streit. Carl Eugen betrachtete die Künste als unverzichtbare Geistesbeschäftigung und ihre Pflege außerdem als Wirtschaftsförderung. Nicht nur für die darstellenden Künste gab er mit reinstem Gewissen Unsummen aus, auch die bildenden Künste standen in seiner Gunst. Im Generalreskript zur Errichtung einer *Académie des arts* in Stuttgart vom Juni 1761 heißt es:

Es kann niemand zweifeln, daß die schöne Künste, und besonders die Malerei, Bildhauerei und Baukunst nicht jederzeit die würdigsten Beschäftigungen des menschlichen Wizes und der menschlichen Geschicklichkeit gewesen seien. Es ist gleichermaßen unstrittig, daß, wenn auf einer Seite die schöne Künste dem menschlichen Wize zur Ehre gereichen, sie anderwärts auch von der größten Nuzbarkeit seien, da sie uns diejenige Gemächlichkeiten verschaffen, die das Leben angenehm machen, auch, weil sie den äußerlichen Pracht und Überfluß befördern, zu gleicher Zeit die Handlung [= Handel] in Flor bringen, welche Quelle von den Reichthümern eines Staates ist. Was kann also die Aufmerksamkeit eines großen Fürsten stärker reizen und beschäftigen, als eben diese so schöne als nützliche Künste.<sup>5</sup>

Anstatt sich einzuschränken, steigerte Carl Eugen die Ausgaben für Hoflustbarkeiten, Reisen und Schlossbauten skrupellos. Seine Geburtstagsfeiern nahmen immer größere Ausmaße an.

---

5 Zit. nach: Berger, *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, S. 30.

1762 unternahm er eine Lustreise nach Venedig. Vier Lustschlösser wurden in Angriff genommen: das Seehaus – später Monrepos genannt – bei Ludwigsburg, Schloss Grafeneck bei Münsingen, Schloss Einsiedel bei Tübingen und Schloss Solitude mit dem Bärenschlösschen bei Stuttgart.<sup>6</sup> Solitude mit seinen großartigen Gartenanlagen und einem eigenen Operntheater wurde für rund zehn Jahre bevorzugter Ort herzoglicher Vergnügungen. Das festliche Leben und das Theater am württembergischen Hof hatten mittlerweile seinen Höhepunkt erreicht. Der weitgereiste Baron von Wimpffen schrieb in seinen Memoiren:

Im Jahre 1763 kam ich vom spanischen Hofe nach Stuttgart zurück und drehte mich nun an diesem Hofe zehn Jahre lang in einem Kreise von Vergnügungen und Fêten herum, deren Genuß keine Unruhe unterbrach. So ein Hof war damals nicht wie der Württembergische. Der Herzog hielt 15 000 Mann der besten, schönsten und diszipliniertesten Truppen, die es je gab. Bei 200 Edelleute, und unter diesen bei 20 Prinzen und Reichsgrafen waren in seinen Diensten. Er hatte für seine Person bei 800 Pferde. Ludwigsburg, seine gewöhnliche Sommerresidenz, wurde von ihm immer mehr vergrößert und verschönert. Man fand am Württembergischen Hofe die erste Oper von ganz Europa, das erste Orchester, die schönsten Ballette, die beste französische Komödie nach der zu Paris. Und bei so vielen fast täglichen Spektakeln, die man ohne einige Bezahlung genießen konnte, gab es noch viele außerordentliche Fêten, deren volle Pracht ich erst alsdann recht schätzen lernte, wie ich nachher sah, was oft an anderen Höfen allgemeine Bewunderung erhielt. Nichts war aber angenehmer, als die Sommerreisen des Herzogs auf seine Landschlösser. Was je nur Natur und Talente vermochten, um Freude und Genuß hervorzubringen, war da, und alles war auch für den Genuß recht gestimmt. Unter Freuden schlief man ein, unter Freuden wachte man auf. Es sind nicht gerade die schönen Mädchen allein, die die Freuden dieses Aufenthaltes so sehr erhöhten. Alles kam zusammen [...] und was über alles ging, der Herzog war da. Er, immer froh, immer gleicher Laune, voll Einsichten und Witz, immer herablassend gegen seine Hofleute.

Der Herzog dirigierte alles selbst, alles wurde mit dem feinsten Geschmacke von ihm angeordnet, alles mit solcher Kenntnis veranstaltet, daß doch nach einem zehnjährigen

6 Vgl. dazu: Hans Eugen: *Monrepos. Baugeschichte eines Lustschlosses* (= *Veröffentlichungen des Württembergischen Landesamtes für Denkmalpflege* 6), Stuttgart 1932; Gotthilf Kleemann: *Schloß Solitude bei Stuttgart. Aufbau, Glanzzeit, Niedergang* (= *Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart* 19), Stuttgart 1966; Walther-Gerd Fleck: *Grafeneck und Einsiedel. Zwei Lustschlösser des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, Stuttgart 1986.

Genüsse dieser Art größere Schulden nicht da waren, als ungefähr dreijährige Einnahmen des Herzogs betrogen. Diesen Schaden hatte der Herzog nachher bald wieder erstattet.<sup>7</sup>

Im Jahr 1764 spitzte sich der Streit mit den Landständen so stark zu, dass sie schließlich bei Kaiser Joseph II. Klage gegen den Herzog einreichten, erst mit dem so genannten Erbvergleich von 1770 wurde ein Interessenausgleich hergestellt – so lange zogen sich die Streitigkeiten hin. Anstatt einzulenken verlegte der Herzog im Oktober 1764 kurzerhand seine Residenz nach Ludwigsburg und ignorierte die Landstände und die Stadt Stuttgart. Bis zur Rückverlegung der Residenz im Herbst 1775 verbrachte Carl Eugen den Winter in Ludwigsburg und die Sommermonate auf Schloss Solitude oder anderen Landschlössern wie Kirchheim Teck, Tübingen, Grafeneck oder Bad Teinach, wo er seinen ausschweifenden Lebensstil ungestört pflegen konnte. Kaum war Carl Eugen nach Ludwigsburg gezogen, unternahm er die nächste Provokation. Noch Ende des Jahres 1764 ließ er bei der neuen Residenz ein Opernhaus bauen. Das Schlosstheater war für die aufwendigen Inszenierungen Jommellis zu klein und das Lusthaus in Stuttgart wurde ja für die nächsten zehn Jahre gemieden. In der unglaublich kurzen Bauzeit von kaum vier Monaten wurde unter Leitung der Theatermaschinisten Keim und Spindler eines der prunkvollsten Opernhäuser Europas erstellt!

Ende des Jahres 1766 war das Solitudetheater fertig gestellt. Mit seiner Einweihung wurde als letzte Theatergattung die Opera buffa eingeführt. Diese nicht ganz so aufwendigen, ›leichten‹ Opern ließ der Herzog auf seinen Landsitzen Solitude, Kirchheim Teck, Grafeneck, Tübingen und Bad Teinach aufführen. Je nach Laune hatten ihn die Darsteller samt Dekorationen aufs Land zu begleiten. Auch hier, wo er hauptsächlich anderen Leidenschaften – der Pferdezucht und der Jagd – nachging, wollte er auf Schauspiele nicht verzichten. Auf der Solitude gab es großartige Gartenanlagen. Auch ein Gartentheater für Schauspiele und Konzerte unter freiem Himmel stand hier zur Verfügung. Dieses unbeschwerte Landleben schildert Freiherr von Buwington in seinem *Tagebuch über die Landreisen Carl Eugens in der Zeit von 1767 bis 1773*. Carl Eugen verdrängte beharrlich die innenpolitischen Schwierigkeiten und trat im Dezember des Jahres 1766 in Begleitung von 125 Personen inklusive seiner Hofmusik eine sechsmonatige Reise nach Venedig an. Mit Begeisterung stürzte er sich in den Karnevalstaumel der Stadt und gab das Geld mit vollen Händen aus. Von Venedig aus nahm Carl Eugen jedoch schließlich mehrere Entlassungen beim Hoftheater vor, die aus Kostengründen unausweichlich geworden waren: Im Februar 1767 trifft es französische Komödianten und

---

7 Zit. nach: Berger, *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, S. 31.

einige Mitglieder des Balletts, darunter auch Noverre. Mit der Entlassung des erstklassigen Ballettpersonals kündigte sich die Auflösung des international berühmten württembergischen Hoftheaters an. Nach und nach folgten Kündigungen der besten (und teuersten) Kräfte. Andere gingen von selbst, wie im Jahr 1768 Theaterarchitekt Colomba und Oberbaudirektor La Guèpière, im Jahr 1769 Operndirektor Jommelli. Das festliche Leben ging auch ohne diese Künstler weiter, jedoch nicht mehr auf internationalem Niveau.

Im Jahr 1774 wurde den letzten teuren ausländischen Bühnenkünstlern gekündigt. Etliche Posten wurden ganz gestrichen, die übrigen mit einheimischen Künstlern besetzt, allerdings zu viel niedrigeren Gagen. Der Herzog setzte nun darauf, Kräfte im eigenen Land, vornehmlich in seiner *Hohen Carlsschule* und der gleichzeitig für Mädchen gegründeten *École des Demoiselles*, heranzubilden. 1773 fand die erste Theateraufführung der Karlsschulzöglinge im Theater auf der Solitude statt. Gegen Ende der 1770er Jahre kamen erstmals deutsche Schauspiele und Opern zur Aufführung. 1779 wurde in Stuttgart das erste öffentlich zugängliche Theater, das ›Kleine Theater an der Plainie‹, eröffnet, für dessen Aufführungen zukünftig auch Eintrittsgeld kassiert wurde. Das Theater wurde zur bürgerlichen Bildungs- und Unterhaltungsinstitution mit moralischem Anspruch. Die europäische Epoche des Stuttgarter Hoftheaters war damit zu Ende. Dennoch wurde, insbesondere unter der Direktion des Dichters Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) von 1787 bis 1791, weiter gute Bühnenarbeit geleistet. Der Glanz früherer Tage war jedoch erloschen.

## Anhang I

### *Niccolò Jommelli – Leben und Werk*

*1714	Aversa (Neapel)
ab 1725	Neapel: Konservatorien San Onofrio und Pietà dei Turchini
1737	erste Erfolge als Opernkomponist in Neapel
1743	Venedig Chormeister Ospedale degli Incurabili
1749	Wien III Rom Maestro Coadiutore Päpstl. Kapelle Petersdom
1753	Württemberg Hofkapellmeister
1769	Rückkehr nach Neapel
† 1774	Neapel

### *Bühnenwerke*

*L'errore amoroso* (Antonio Palomba), opera buffa 3 Akte (1737 Neapel)

*Odoardo*, opera buffa 3 Akte (1738 Neapel)

*Ricimero rè de'Goti* (Apostolo Zeno/Pietro Pariati), opera seria 3 Akte (1740 Rom)

*Astianatte (Andromaca)* (Antonio Salvi), opera seria 3 Akte (1741 Rom)

*Ezio* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (29. April 1741 Bologna), 2. Fassung (1748 Neapel), 3. Fassung (1758 Stuttgart), 4. Fassung (1771 Neapel), revidierte Fassung (1772 Lissabon)

*Merope* (Apostolo Zeno), opera seria 3 Akte (26. Dez. 1741 Venedig, Teatro San Giovanni Crisostomo)

*Semiramide riconosciuta* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1741 Turin), 2. Fassung 1753 Piacenza), 3. Fassung (1762 Stuttgart)

*Don Chichibo*, intermezzo 2 Akte (1742 Rom)

*Eumene* (Apostolo Zeno), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1742 Bologna), 2. Fassung (1747 Neapel)

*Semiramide* (Francesco Silvani), opera seria 3 Akte (1742 Venedig)

*Tito Manlio* (Gaetano Roccaforte), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1743 Turin), 3. Fassung (1758 Stuttgart)

- Demofonte* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (13. Juni 1743 Padua), 2. Fassung (1753 Mailand), 3. Fassung (1764 Stuttgart, revidierte Fassung (1775 Lissabon), 4. Fassung (1770 Neapel)
- Alessandro nell'Indie* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1744 Ferrara), 2. Fassung (1760 Stuttgart), revidierte Fassung (1776 Lissabon)
- Ciro riconosciuto* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1744 Bologna), 2. Fassung (um 1747 Venedig)
- Cajo Mario* (Gaetano Roccaforte), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (6. Febr. 1746 Rom, Teatro Apollo), 2. Fassung (1751 Bologna)
- Sofonisba* (Antonio und Girolamo Zanetti), opera seria 3 Akte (1746 Venedig)
- Antigono* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (1746 Lucca)
- Tito Manlio* (Jacopo Antonio Sanvitale nach Matteo Noris), opera seria 3 Akte (1746 Venedig)
- Didone abbandonata* (Die verlassene Dido; Jacopo Antonio Sanvitale), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (28. Jan. 1747 Rom, Teatro Apollo), 2. Fassung (1749 Wien), 3. Fassung (1763 Stuttgart), revidierte Fassung (1777–1783 Stuttgart)
- L'amore in maschera* (Antonio Palomba), opera buffa 3 Akte (1748 Neapel)
- Achille in Sciro* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1749 Wien), 2. Fassung (1771 Rom)
- Artaserse* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (4. Febr. 1749 Rom, Teatro Argentina), 2. Fassung (1757 Rom)
- Ciro riconosciuto* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (1749 Venedig)
- Demetrio* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (Frühjahr 1749 Parma)
- La cantata e disfida di Don Trastullo*, intermezzo 2 Akte (1749 Rom), revidierte Fassung (1762 Lucca)
- Cesare in Egitto* (Giacomo Francesco Bussani), opera seria 3 Akte (1751 Rom)
- Ifigenia in Aulide* (Mattia Verazi), opera seria 3 Akte (9. Febr. 1751 Rom, Teatro Apollo)
- Ipermestra* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (1751 Spoleto)
- La villana nobile* (Antonio Palomba), opera buffa 3 Akte (1751 Palermo)
- L'uccellatrice* (Carlo Goldoni), intermezzo 2 Akte (1751 Venedig, neu bearbeitet als *overro La pipée* 1753 Paris)

- Talestri* (Gaetano Roccaforte), opera seria 3 Akte (1751 Rom)
- I rivali delusi*, intermezzo 2 Akte (1752 Rom)
- Attilio Regolo* (Pietro Metastasio?, Leopoldo Trapassi?), opera seria 3 Akte (8. Jan. 1753 Rom, Teatro delle Dame), als Pasticcio (1761 Neapel), EA London 1754, hier auch 1762
- Bajazette* (Agostino Piovene), opera seria 3 Akte (1753 Turin)
- Fetonte* (Leopoldo de Villati), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1753 Stuttgart), 2. Fassung (Mattia Verazi) (11. Febr. 1768 Schloss Ludwigsburg > C.F.D. Schubart!)
- La clemenza di tito* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1753 Stuttgart), 2. Fassung (1765 Ludwigsburg), revidierte Fassung (1771 Lissabon)
- Catone in Utica* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (1754 Stuttgart)
- Don Falcone*, intermezzo 2 Akte (1754 Bologna)
- Lucio Vero* (nach Apostolo Zeno), opera seria 3 Akte (1754 Mailand)
- Enea nel Lazio* (Mattia Verazi), opera seria 3 Akte (30. Aug. 1755 Stuttgart), revidierte Fassung (1767 Salvaterra), 2. Fassung (1766 Ludwigsburg)
- Penelope* (Mattia Verazi), opera seria 3 Akte (1755 Stuttgart), revidierte Fassung (1768 Salvaterra)
- Creso* (Giovacchino Pizzi), opera seria 3 Akte (1757 Rom)
- Temistocle* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte, 1. Fassung (1757 Neapel), 2. Fassung (1765 Ludwigsburg)
- Endimione ovvero Il trionfo d'amore* (nach Pietro Metastasio), pastorale 2 Akte (1759 Stuttgart), revidierte Fassung (1780 Queluez)
- Nitteti* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (1759 Stuttgart), revidierte Fassung (1770 Lissabon)
- Cajo Fabrizio* (Mattia Verazi), opera seria 3 Akte (1760 Mannheim)
- L'isola disabitata* (Pietro Metastasio), pastorale 2 Akte (1761 Ludwigsburg), revidierte Fassung (1780 Queluez)
- L'Olimpiade* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (11. Febr. 1761 Stuttgart), revidierte Fassung (1774 Lissabon)
- Il trionfo da'amore* (Giampietro Tagliazucchi), pastorale 1 Akt (1763 Ludwigsburg)

- La pastorella illustre* (Giampietro Tagliazucchi), pastorale 2 Akte (1763 Stuttgart), revidierte Fassung (1773 Salvaterra)
- Il re pastore* (Giampietro Tagliazucchi), opera seria 3 Akte (1764 Ludwigsburg, revidierte Fassung 1770 Salvaterra)
- Imeneo in Atene* (nach Silvio Stampiglia), pastorale 2 Akte (1765 Ludwigsburg), revidierte Fassung (1773 Lissabon) (Porpora zugeschrieben)
- Il matrimonio per concorso* (Gaetano Martinelli), opera buffa 3 Akte (1766 Ludwigsburg), revidierte Fassung (1770 Salvaterra)
- La critica* (Gaetano Martinelli), scherzo giocoso 1 Akt (1766 Ludwigsburg), neu bearbeitet als *Il giuoco di picchetto*, intermezzo (1772 Koblenz), neu bearbeitet als *La conversazione* [e] *L'accademia di musica*, intermezzo 2 Akte (1775 Salvaterra)
- Vologeso* (Mattia Verazi), opera seria 3 Akte (11. Febr. 1766 Ludwigsburg), revidierte Fassung (1769 Salvaterra)
- Il cacciatore deluso [ovvero] La Semiramide in benesco* (Gaetano Martinelli), dramma serio-comico 3 Akte (1767 Tübingen), revidierte Fassung (1771 Salvaterra)
- La schiava liberata* (Gaetano Martinelli), dramma eroi-comico 3 Akte (1768 Ludwigsburg), revidierte Fassung (1770 Lissabon)
- Armida abbandonata (Die verlassene Armida)* (Francesco Saverio de' Rogati nach dem 16. und 17. Gesang des Epos *La Gierusalemme Liberata ovvero Il Goffredo* von Torquato Tasso), opera seria 3 Akte, 7 Bilder (30. Mai 1770 Neapel, Teatro San Carlo)
- Ifigenia in Tauride* (Mattia Verazi), opera seria 3 Akte (1771 Neapel), revidierte Fassung (1776 Salvaterra)
- L'amante cacciatore* (A. Gatta), intermezzo 2 Akte (1771 Rom)
- Le avventure di Cleonede* (Gaetano Martinelli), dramma serio-comico 3 Akte (komponiert 1771 in Neapel), revidierte Fassung (1772 Lissabon)
- Il trionfo di Clelia* (Pietro Metastasio), opera seria 3 Akte (1774 Neapel), revidierte Fassung (1774 Lissabon)
- La Griselda* (nach Apostolo Zeno)
- La pellegrina*, opera buffa
- außerdem Serenaden, Pasticci u. a.

## Anhang II

Der Dichter, Musiker und Journalist Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) gibt im ersten Teil seiner Autobiographie *Leben und Gesinnungen* (Stuttgart 1839, S. 82 f., 91–102, 107, 110, 112, 118) einen kompetenten und aufschlussreichen Bericht über die Musik am Hofe Carl Eugens:

[...] Zu meinem Unglück fiel ich [...] auf den Gedanken, Geißlingen zu verlassen und einen Ort aufzusuchen, wo mehr Welt, mehr Freiheit, mehr Weite und Breite zum Austoben war. Ich besuchte nebst meiner Frau meinen Schwager in Eßlingen, und reis'te in seiner Gesellschaft nach Ludwigsburg, um die neue Oper »Fetonte«, am Geburtstage des Herzogs, aufführen zu sehen [11.2.1768]. Man stelle sich einen so feuerfangenden Menschen vor, als ich war, [...] wie er schwimmt in tausendfachen Wonnen, indem er hier den Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik vor sich sah.

Jomelli stund noch an der Spitze des gebildetsten Orchesters in der Welt, Aprili [= Aprile] sang, und Bonani und Cesari. Der Geist der Musik war groß und himmelhebend, und wurde so ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünstler eine Neroe von Jomelli. Tanz, Dekoration, Flugwerk, alles war im kühnsten, neusten, besten Style – [...]

Ich wurde in Ludwigsburg sehr wohl aufgenommen, weil ich demjenigen Begriffe entsprach, den man sich von meiner musikalischen Geschicklichkeit machte. [...] Ich suchte mich bald mit den Virtuosen des Hofes, welschen und deutschen, bekannt zu machen, ihren Konzerten und Privatübungen beizuwohnen, ihrem Geiste da und dort ein goldnes Federchen zu entwenden, und in meinen Geist zu verpflanzen; [...]

Jomelli allein behielt in seinem Satze noch immer das Große, das die ganze Seele füllt, Leidenschaften weckt und sänftigt. Sein Feuer war für den kalten Theoretiker ein verzehrendes Feuer, daher waren die damaligen Urtheile einiger gefrorenen Kunstrichter über ihn gleich der Kritik der kalten, rotzigen Schnecke über den Sonnenflug des Adlers. Man mußte eignes, unverdorbnes Gefühl des Schönen und Großen haben, und Jomelli's Feuergeburten in Ludwigsburg, Mannheim oder Neapel aufführen hören, um ein treffendes Urtheil darüber zu fällen. Nichts war lächerlicher, als einen Jomelli auf der Wage des Beispiels abwägen wollen, seine Partituren zu durchsuchen, und mit der kritischen Nadel einige Fehler wie Hirschkörner herauszustechen. Fürs Theater ist gewiß noch kaum ein grösserer Mann aufgetreten. Hasse war so groß, als er, einfacher, aber sangbarer, länger wirkend – und unstrittig übertraf ihn Gluck, der Sonnenflieger, ganz.

[Fußnote:] Glucks Genius überflügelt den Jomellischen. Tiefe und Höhe, reine Harmonie, kühne Uebergänge, Neuheit in der Töne Gang und Verhalt, Gefühl für's Große, Ausserordentliche, Shakespearische, ckarakterisiren unsern Gluck – und doch wird auch dieser kaum mehr genannt. O musikalische Eitelkeit! du bist unter allen die größte!!

Er [Jomelli] studierte seinen Dichter, verbesserte ihn oft, wie dieses bei [Mattia] Verazi oft sonderliches Bedürfniß war; kannte die Sänger, das Orchester, die Hörer mit ihren Launen, selbst den Ort, wo er seine Opern aufführte, nach den Wirkungen des Schalls, und schmolz sie durch die genauesten Verabredungen mit Maschinist, Dekorator und Balletmeister in ein großes Ganzes zusammen, das des kältesten Hörers Herz und Geist erschütterte und himmelan lüpfte. Im Kirchenstyle war dieser große Mann minder glücklich. Seine Messen sind, nebst dem Mangel am kirchlichen Pathos, mit offenbaren Verstößen gegen die Harmonie befleckt. Doch gehört sein berühmtes Requiem unter die ersten Meisterstücke dieser Art. Wer es aufführen hörte, beehrte den Meister mit dem Beifalle der süßesten Thränen. Auch hat er in seinem 51. Psalm gezeigt, was er in dieser Schreibart hätte liefern können, wenn er sich ihr hätte ganz weihen dürfen. Seine Symphonien, die nach ihrer Absicht Eröffnungen eines großen, feierlichen Schauplatzes, und nicht selten Embrionen waren, in welche die ganze Oper eingewickelt war, haben manches schiefe Urtheil über Jomelli veranlaßt. Man wollte Ouvertüre zu Privatsymphonien machen, oder einen Strohm in kleine Konzertsäle leiten, und eine Katarakte zwingen, wie Lustwasser zu plätschern. Noch diese Stunde kreuzigen sich unsre Schulmeister und Zinkenisten bei feierlichen Anlässen mit Jomellischen Symphonien; sie rasseln und poltern mit Tischen und Stühlen und Bänken, um nur das Sturmgetöse seines Crescendo herauszuwürgen. – – –

Unter den Sängern und Sängerinnen zeichneten sich [Giuseppe] Aprili, [Andrea] Crassi [= Grassi], [Giovanni] Rubinello, [Caterina] Bonafini, [Monica] Bonani und [Anna] Cesari hoch aus. Aprili war vielleicht der größte Sänger seiner Zeit; Genie und Kunst stand bei ihm in gleichen bewunderungswürdigen Verhältnissen. Sein Vortrag war immer neu, und er wußte eine Kavatine oder Bravourarie mehrmalen mit unbeschreiblichem Genie abzuändern. Er war gar oft Jomelli's Kunstrichter, und Jomelli horchte ihm gerne.

[Fußnote:] Jomelli war überhaupt sehr billig [i. S. v. »gerecht«]. Ein Schmeichler tadelte einst in meiner Gegenwart die deutschen Tonmeister. »Schweigen sie,« sagte Jomelli mit zürnendem Blicke, »ich habe sehr viel von Hasse und Graun gelernt.«

Doch habe ich nie einen Menschen mit dem Gefühl eines [Guglielmo] d'Ettore singen hören – er starb zu Ludwigsburg, von allen Kunstverständigen und schönen Seelen beklagt.

Und doch klagte Jomelli schon damals über den Verfall des Gesangs. »Meine stürmende Instrumentalbegleitung,« sagte er einstens zu mir, »würde ein großer Fehler seyn, wenn es nicht meistens Wohlthat für den Zuhörer wäre, das widrige Stimmengekreisch zu übertäuben.« Auch war es ihm unbegreiflich, daß Deutschland, wo er so viel schöne Menschenstimmen fand, doch keine Singschulen habe. [...]

So stark und geübt das Orchester war: so schien es doch durch seine viele Virtuosen zu leiden. Ein Virtuos ist sehr schwer in die Ufer des Ripienisten zu zwingen, er will immer austreten, und selbst wogen.

Der größte Virtuos – unter allen mir jemals bekannt gewordenen, der größte – war [Antonio] Lolli, der starke unerreichbare Geiger. [...] Kein Künstler hatte jemals meine Seele so ergriffen, wie dieser; ohnerachtet ich ihn immer hörte, so war es mir doch immer neu: denn wahre Genie's sind unerschöpflich. – Sein Umgang, Miene, Wort und Handlung waren lauter sprechende Linien seiner Feuerseele. – [...]

Unter den großen Gliedern des Orchesters war mir [Florian] Deller durch seinen Umgang und Freundschaft am nützlichsten. Er war gleichsam der Sprecher des großen Noverre, und gab seinen Balleten, den einzigen in ihrer Art, Ton und Leben. Er setzte auch nachher komische Opern, Kirchenstücke, und eine Menge Instrumentsachen, die bald in allen Gesellschaften nachgeleiert, nachgespielt, nachgepiffen, und nachgesungen wurden. [...] Die deutsche komische Oper hätte bis jetzt keinen für sie geschaffnern Mann aufzuweisen, als diesen, wenn er sich ihr ganz hatte widmen wollen. [...] Bei mehrerer Tugend hätte er einer der größten Männer unseres Vaterlandes werden können. [...]

Unter solchen Männern bildete ich meinen Klavierstyl und Orgelvortrag aus, indem ich ihnen theils meine eignen Phantasieen vorspielte, theils die ihrigen auf mein Instrument trug und mich in ihren Privat-Konzerten und sonderlich in den Opern in der Begleitung festsetzte, [...]. Mein eigentliches Amt war, in der Hauptkirche die Orgel zu spielen und der Kirchenmusik vorzustehen. Jenes that ich mit allgemeinem Beifall, da ich mir sonderlich Mühe gab, einige Süßigkeiten der Hofmusik auf meine Orgel zu verpflanzen, um dadurch dem verwöhnten Ohre meiner Zuhörer zu schmeicheln. [...]

Die Kirchenmusik war zu meiner Zeit in Ludwigsburg äußerst verdorben; man nahm Jomellische Opern-Arien, preßte erbärmlich deutsche Texte drunter, und führte sie meist elend auf. [...]

Indessen behalf ich mich mit Graun, Telemann, Benda, Bach und andern Kirchenstylisten; und meine Freunde von der Hofmusik halfen mir dazu, daß ich oft eine Kirchenmusik aufführen konnte, wie man sie wohl damals in Deutschland – sonderlich unter den Protestanten, selten gehört haben mochte. – [...]

Ich gab den ersten Damen des Hofes, auch einigen Italienern, Unterricht im freien und begleitenden Vortrage, und zog Schüler und Schülerinnen, die es bis zur Meisterschaft brachten. [...]

Alle fremde Virtuosen besuchten mich; sonderlich war mir der Besuch des damals einzigen Doktors der Musik in Europa, [Charles] Burney, sehr angenehm und lehrreich. Ich bedauerte, daß just dazumal das Orchester mit dem Herzog entfernt war, und suchte ihm die Verrückung seines Hauptzweckes so gut zu ersetzen, als es mir möglich war. Burney wollte deutsche Musik aufsuchen, und die konnte er in Ludwigsburg ganz und gar nicht finden: [...].

[...] an einem Orte, wo Französismus und Italicismus jedes vaterländische Gefühl zu verschwemmen drohte. [...] Viel schadete das damals noch tiefgewurzelte Vorurtheil gegen deutsche Art und Kunst, und kindische Vorliebe für das Ausland. [...]

Meine Besoldung belief sich damals [...] auf etwa 700. fl. und ob ich gleich durch Geschenke des Fürsten für meine Dienste in der Oper, und durch Lektionen in der Tonkunst und den Wissenschaften, auch durch obengenannte Unterstützungen der Großen ein reichliches Einkommen hatte, so war es doch für ein Danaidenfaß, wie ich war, weit nicht zureichend. [...]

Wenn ich all diesen vielseitigen Geschäften, wozu noch der Umgang mit Künstlern von aller Art – Malern, Bildhauern, Maschinisten, Gärtnern, Baumeistern, Tänzern – kam, die meinen Enthusiasmus für die schönen Künste mit Oel nährten; ja wenn ich all diesen Geschäften in gehöriger Ordnung obgelegen wäre; so hätte Ludwigsburg ein sehr gesegneter Aufenthalt für mich werden können. [...]

Der Umgang mit Musikern, die meist eben so dachten, tauchte mein Herz immer tiefer in den Schlamm des Beispiels. [...] Schon Athenäus schreibt:

*Dii musicis nunquam mentem inseruere.*

*Sed simul ac flarint, avolat illico mens.*

Gott gab den Musikern Klugheit mit karger Hand,

Mit jedem Hauch und Strich verfliegt auch ihr Verstand.

[...]

In Ludwigsburg gränzte damals die Hölle sehr nah' an's Paradies. [...].

Fürstliche Sommerresidenzen gelten in der Forschung als Sehnsuchtsorte, an denen die Herrscher ihren Traum vom irdischen Paradies zu verwirklichen und den Zwängen des höfischen Zeremoniells zu entfliehen suchten. Traditionell ist diese Forschung in den Kunstwissenschaften angesiedelt. Welche Musik in den Sommerresidenzen gemacht wurde, und wie sich diese möglicherweise von der der jeweiligen Hauptresidenz unterschied, ist bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Hierzu hat die Tagung einen Beitrag geleistet, indem sie das Musikleben an ausgewählten europäischen Sommerresidenzen des 18. Jahrhunderts untersuchte und miteinander in Beziehung setzte. Die einzelnen Beiträge stellen die jeweiligen Situationen der Musikpflege an ausgewählten Sommerresidenzen im deutschsprachigen Raum sowie in Italien, Spanien, England, Schweden und Russland dar.



**UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG**  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-058-1



9 783968 220581