

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.¹ 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.²

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.³ 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

² Zit. nach: Berger, *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, S. 12.

³ 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.⁴

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 selbtherrliche 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.⁵

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.⁶ 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 betragen. Diesen Schaden hatte der Herzog nachher bald wieder erstattet.⁷

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 Theatermaschinen 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 Buwinghamen 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 Feurgeburten 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. [...].