

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.¹

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.²

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.³

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.⁴

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.⁵

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 größten 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.⁶

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.«⁷ 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.

6 Ebd., S. 514f.

7 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«. ⁸ 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«. ⁹ 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.«¹⁰ 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 compiacava 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>).

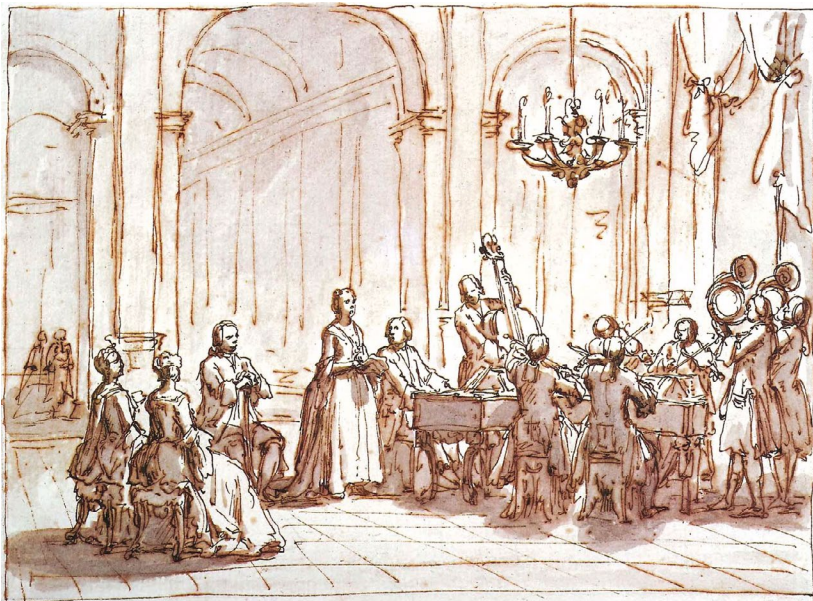


Abb. 2. Giuseppe Zocchi, »Das Konzert«, Rötzelzeichnung (aus: *Mozart Lebensbilder* von Volkmar Braunbehrens und Karl-Heinz Jürgens, Bergisch Gladbach 1990, Abb. 56).

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«. ¹¹

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 Musikus in der Stadt geblieben war. ¹²

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«. ¹³

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 Saitänzertruppe 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.¹⁴

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 unverborgen, 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.¹⁵

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.¹⁶

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