

Einführung

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

- 1 Seit dem Tod seines Vaters Herzog Johann Christian von Sulzbach im Jahr 1733 war Carl Theodor nicht nur Herzog von Sulzbach, sondern er stand gleichzeitig auch als präsumtiver Erbe des Kurfürsten Carl Philipp fest. Vgl. Mörz 1991, S. 17. An die Regierung seines Stammlandes gelangte er jedoch erst mit Erlangung der Volljährigkeit 1742.
- 2 «Auf dass es allen wohlergehe.» Alle Übersetzungen sind, sofern nicht anders vermerkt, von der Autorin.
- 3 Anneliese Stemper deutet die Möglichkeit an, dass dem auf der Medaille wiedergegebenen Gartenausschnitt eine Ansicht des Hofgartens in der sulzbachischen Residenz zum Vorbild diene. Vgl. Stemper 1997, S. 472.
- 4 Zur Symbolkraft von Gartendarstellungen in Bezug auf die Herrschaft eines Fürsten vgl. Jöchner 2001, S. 58. Heinz-Joachim Schulzki deutet die Gartendarstellung auf der Medaille als Anspielung auf die Erziehung des jungen Fürsten. Vgl. Schulzki 1999, S. 20.
- 5 Demandt 1978, S. 107. Zum metaphorischen und symbolischen Gehalt von Gärten vgl. auch Nelle 2005.
- 6 Lohenstein 1973, Bd. 2, S. 781.
- 7 Vgl. Tabarasi 2007, S. 354.

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

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

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

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

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

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

11 Stobbe 2012, S. 382.

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

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

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

13 *Etrennes palatines* 1769, o. S.

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

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

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

17 Burney 1773, S. 75.

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

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

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

20 *Glücks-Calender* 1771, S. 142.

21 Vgl. Keller 2000.

22 Vgl. Schülting 1997, S. 45.

23 Vgl. Groenewold 1940, S. 82; Brown 1984, S. 52, 54.

24 Vgl. Lauterbach 2012.

25 Zur Bandbreite natürlicher Schauplätze zwischen *locus horribilis* und *locus amoenus* und ihre Wahrnehmung durch die *dramatis personae* vgl. Garber 1974.

26 Böhme 2002, S. 433.

Untersuchungsgegenstand, Vorgehen und Quellenkorpus

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

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

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

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

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

28 Vgl. Herrmann 1984.

29 Vgl. Reisinger 2008, S. 74.

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

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

Die in der Forschung bisher erst vereinzelt berücksichtigten Bühnenbildentwürfe mit Natur- und Gartenmotiven der am kurpfälzischen Hof tätigen Theaterarchitekten und -maler werden in dieser Arbeit erstmals in grösserem Umfang versammelt. Sie offenbaren eine grosse Bandbreite unterschiedlicher Lösungen für Natur- und Gartenszenarien und werden vor dem Hintergrund der Frage untersucht, wie sich Text und Bild zueinander verhalten. Welche in den Szenenbeschreibungen genannten Elemente werden in welcher Form in die Bühnenbildentwürfe aufgenommen? Wie wandelt sich das Erscheinungsbild von Natur auf der kurpfälzischen Bühne im untersuchten Zeitraum? In welchem Kontext können die Naturbilder verortet werden und lassen sich Aussagen zur intendierten Wirkung treffen?

Die Ergebnisse der Schauplatzanalyse werden mit dem Fokus auf die in Schwetzingen aufgeführten Opern anhand der Aussagen der Figuren daraufhin untersucht, wie die Naturszenarien genutzt und funktionalisiert wurden. Im Zentrum stehen dabei die Libretti mit Naturschauplätzen, die für die Aufführung in Schwetzingen neu verfasst, auf der Grundlage einer bestehenden Textvorlage wesentlich bearbeitet oder neu gedruckt wurden. In den 1750er-Jahren sind dies primär die von Ignaz Holzbauer neu vertonten Libretti, die zumeist Überarbeitungen existenter Texte darstellen oder von Hoflibrettist Mattia Verazi neu verfasst wurden. Bei den ab den 1770er-Jahren aufgeführten Opern konzentrieren sich die Ausführungen auf die Beispiele, die entweder ausschliesslich oder zuerst in Schwetzingen zur Aufführung gelangten, bevor sie in Mannheim nachgespielt wurden.

Zeitgenössische Beschreibungen von Garten, Schloss und Sommerresidenz in der Reiseliteratur, in Stadtführern, Lotterieempfehlungen, Lobschriften etc., aber auch Gesandtschaftsberichte sowie die persönliche Korrespondenz von Hofmitgliedern und Gästen eröffnen demgegenüber eine Perspektive auf die Darstellung und Wahrnehmung von Lustschloss und -garten Schwetzingen und vermitteln Anhaltspunkte dafür, welche Aspekte als besonders bemerkenswert angesehen wurden, wie der Raum erlebt und auf welche Referenzen aus Mythologie und Geschichte zurückgegriffen wurde, um das Erscheinungsbild idealisierend zu überhöhen. Ergänzend dazu werden Gartenpläne und -ansichten herangezogen, ebenso wie Porträts von Kurfürstin und Kurfürst. Texte und Bildmaterialien zum Schwetzingener Garten werden im Hinblick auf die Frage ausgewertet, inwiefern sich die allmählich realisierte Gartenanlage zu den Naturschauplätzen in den Opern in Bezug setzen lässt.

Basierend auf diesem umfangreichen Quellenkorpus sowie der entsprechenden Forschungsliteratur werden die mit bestimmten Naturzuständen verknüpften Zuschreibungen und die verschiedenen Funktionen von Garten und Natur sowohl hinsichtlich der auf der Opernbühne gegebenen fiktiven Situationen als auch in der Realität untersucht.

Analysemodell der drei Naturzustände

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

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

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

32 Vgl. *Etrennes palatines* 1769, o. S.

33 Vgl. Hunt 1992.

34 Vgl. Lazzaro 1990, S. 9 f. Zum Garten als dritter Natur vgl. auch Jöchner 2001, S. 18 f.

35 Cicero 1996, 2. Buch, V. 152, S. 214: «mitten in der Natur gewissermaßen eine zweite Natur zu schaffen». Cicero 1996, 2. Buch, V. 152, S. 215. Zu Ciceros Werk vgl. auch Glacken 1967, S. 145 f.

36 Jacopo Bonfadio bringt den Garten als dritte Natur in einem Brief von 1541 und Bartolomeo Taegio in seiner Abhandlung *La Villa* aus dem Jahr 1559 zur Sprache. Vgl. Lazzaro 1990, S. 9 f.

37 Vgl. Hunt 1992, S. 197.

38 Vgl. hierzu auch Glacken 1967, S. 146.

39 Hunt 1992, S. 205.

40 Vgl. Lazzaro 1990, S. 18 f.

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

Dichte Beschreibung, Heterotopie und Habitus – methodischer und theoretischer Rahmen

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

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

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

42 Telesko 2017; Scharer/Lass/Müller 2020.

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

44 Vgl. Geertz 1987, S. 21.

45 Ebd., S. 9.

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

Auf den hier im Zentrum stehenden Gegenstand angewendet bedeutet dies, dass die Untersuchung der Wechselwirkung von Musiktheaterrepertoire und Gartengestaltung unter Berücksichtigung des übergeordneten gesellschaftlichen Kontextes der Sommerresidenz erfolgt. Dies zielt einerseits darauf ab, «Bedeutungsstrukturen» herauszuarbeiten und sie bezogen auf ihre «gesellschaftlichen Grundlage und Tragweite» zu bestimmen und einzuordnen.⁴⁷ Andererseits wird der Versuch unternommen, den auf Garten und Natur bezogenen «sozialen Diskurs», wie er in den Opernlibretti auftritt, nachzuzeichnen und Umbrüche zu identifizieren.⁴⁸

Das zwischen Jagd- und Lustschloss Schwetzingen sowie der Mannheimer Residenz bestehende Spannungsverhältnis hatte erheblichen Einfluss sowohl auf die Spielplangestaltung als auch auf das künstlerische Konzept der Gartenanlage. Durch die Situierung auf dem Lande war die Sommerresidenz nicht nur geografisch und räumlich von Mannheim unterschieden, sondern auch in Bezug auf das darin verfolgte kulturelle Handeln: Für den kleineren Hofstaat herrschte ein reduziertes Zeremoniell und man ging anderen Beschäftigungen nach als in der Residenz.

Zu untersuchen gilt es demnach auch, welchen Beitrag das Schwetzingener Repertoire, das sich unter anderem hinsichtlich der jeweils gewählten Gattungen und der dargestellten Schauplätze von dem Mannheimer unterschied, zur Wahrnehmung des Lustschlosses beitrug.⁴⁹ Ausgehend von der Annahme, dass der Aufenthalt in Mannheim für einen Grossteil des Hofstaats die Regel war und als gewöhnlich wahrgenommen wurde, kam der Sommerresidenz Schwetzingen die Bedeutung einer Ausnahme, eines anderen Ortes zu, einer Heterotopie im Sinne des Philosophen Michel Foucault.⁵⁰

In Abgrenzung von den Utopien, die «Plazierungen ohne wirklichen Ort [... sind und] wesentlich unwirkliche Räume» darstellen,⁵¹ definiert Foucault Heterotopien als

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

46 Sokoll 1997, S. 249. Hervorhebung im Original.

47 Geertz 1987, S. 15.

48 Vgl. ebd., S. 28.

49 Zu den in Schwetzingen gespielten Gattungen vgl. Walter 1898, S. 106 f., 153; Stahl 1940, S. 243.

50 Zur Gegenüberstellung des Normalen und des «sozial Imaginären» in Form der Heterotopie vgl. Warning 2009, S. 14.

51 Foucault 1991, S. 68.

52 Ebd.

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

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

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

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

53 Nelle 2005, S. 10.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 12.

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

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

58 Foucault 1991 S. 70.

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

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

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

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

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

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

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

62 Vgl. Oostveld 2011, S. 167.

63 Carmontelle 1779, S. 4.

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

65 Kraus/Gebauer 2014, S. 5.

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

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

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

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

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

66 Vgl. Aristoteles 2006, S. 19.

67 Bourdieu 1974, S. 143.

68 Bourdieu/Wacquant 2013, S. 154.

69 Bourdieu 1993, S. 102 f.

70 Vgl. Kraus/Gebauer 2002, S. 5 f.

71 Zedler, Art. Wohlanständigkeit, 1748, Sp. 83.

72 Bourdieu 1991, S. 26.

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

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

Forschungsstand

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

73 Ebd.

74 Ebd., S. 27.

75 Zur Wechselwirkung zwischen Theaterbühne und Gartenanlage vgl. Gregor 1925; Baumgart 1978; Hunt 1993; Amodeo 2004; Vogt 2004; Haß 2005, S. 348–359; Oostveldt 2011; Langewitz 2015.

76 Vgl. Meyer 1934; Bussadori 1986; Roland Michel 1993; Cazzato/Fagiolo/Giusti 1995.

77 Schröder 1990, S. 239; Viale-Ferrero 1991; Bauer 1998.

78 Brown 1984, S. 54. Aus Browns Text geht nicht eindeutig hervor, was sie unter dem Begriff des Landschaftsgartens versteht, dessen Auftreten sie sowohl in der italienischen als auch in der französischen Oper verortet.

len, der für die heimliche Begegnung Liebender oder die kontemplative Betrachtung Einzelner vorgesehen war.⁷⁹ Wenig Raum haben in der bisherigen Debatte die unterschiedlichen Darstellungen von Wildnis und Landschaft hinsichtlich ihrer funktionalen und dramaturgischen Aspekte eingenommen.⁸⁰ Im Zusammenhang mit der Analyse von Handlungen in Naturräumen scheint dabei insbesondere der Einbezug von Ergebnissen (musik)theaterwissenschaftlicher und gartenkunsthistorischer Forschung zur sozialen Aneignung sowie zu Funktion und Nutzung von realen Gärten aussichtsreich.⁸¹

Im Gegensatz dazu sind die historische Entwicklung der Sommerresidenz sowie die Anlage von Schloss und Garten Schwetzingen umfänglich aufgearbeitet.⁸² Auch die Musik- und Theaterpraxis am kurpfälzischen Hof ist in fundierter, ihre vielfältigen Aspekte berücksichtigender Weise erforscht. Gleiches gilt für den Garten und die unterschiedlichen Aspekte seiner Gestaltung wie etwa die skulpturale Ausstattung.⁸³ In Detailstudien wurden zudem einzelne Bereiche des Gartens, wie etwa die Wohnarchitektur des Badhauses und seine Gartenanlage, untersucht.⁸⁴ Während das Schaffen des unter anderem für die Gartenanlage und das Theater in Schwetzingen massgeblich verantwortlichen Architekten Nicolas de Pigage umfassend aufgearbeitet wurde, wurde Johann Ludwig Petris Konzeption des ersten Zustands der Gartenanlage erst in jüngerer Zeit zunehmend gewürdigt.⁸⁵

Im Zuge der semantischen Deutung der Gartenanlage wurde wiederholt auf deren Stellvertreterfunktion sowohl in Bezug auf reale als auch auf fiktive Räume hingewiesen. Sie wurde als Repräsentation der «Wiederkehr des Goldenen Zeitalters durch Metamorphose»,⁸⁶ als Arkadien im Sinne Vergils,⁸⁷ als Abbild des Paradieses gedeutet, das auf die Kurpfalz zurückverweise.⁸⁸ Die Statuen der Flüsse Donau und Rhein gaben ausserdem Anlass, den Garten als Mikrokosmos der Pfalz beziehungsweise, unter Einbezug der Moschee, des Merkurtempels und des römischen Wasserkastells, als Abbild der Welt zu deuten.⁸⁹

Vor dem Hintergrund der Deutung höfischer Gartenanlagen als Medien fürstlicher Repräsentation und der ihnen immanenten Bildprogramme als bildgewordener Ausdruck ihres Herrschaftsverständnisses wurde auch die Schwetzingener Anlage wiederholt auf Carl Theodors Verständnis kurfürstlicher Regentschaft hin untersucht.⁹⁰ Wurde in der älteren Forschung die Ansicht vertreten, dass «die Person des Landesherrn [in der Ikonografie des Gartens] vollständig hinter der Schöpfung» zurücktrete und seit der

79 Vgl. Viale-Ferrero 1991, S. 42; Schröder 1990, S. 239.

80 Vgl. Viale-Ferrero 1991, S. 42 f.; Greisenegger-Georgila 2011.

81 Zur Relevanz der Aspekte von Nutzung und Funktion in der gartenkunsthistorischen Forschung vgl. Schweizer 2008; Berger 2007; Berger 2013; Kolesch 2006, S. 105–117; Palm 2004.

82 Martin 1933; Fuchs 1975.

83 Fuchs/Reisinger 2008; Schmitt 2016.

84 Wagner, In seinem Paradiese, 2009; Zenkert 2015 und 2018.

85 Heber 1986; Schmitt 2016.

86 Gamer 1979, S. 24. Eine vergleichbare Darstellung findet sich auch bei Stupperich 2012, S. 62.

87 Vgl. Wagner, In seinem Paradiese, 2009, S. 245; Troll 2014.

88 Stupperich 2012, S. 69.

89 Vgl. Förderer/Troll/Schmitt 2009, S. 69.

90 Pečar/Zaunstöck 2015.

Errichtung des Apollotempels «die Vorstellungen des fortschrittlichen Bürgertums: Vernunft, rationale Wissenschaft, Zivilisation, Humanität, Toleranz, allgemeine Wohlfahrt die Themen» der Gartenbauwerke bestimmen würden, identifizierte die Forschung den Garten in jüngerer Zeit zunehmend als «*de[n]* Ort der Selbstinszenierung als Kurfürst der Pfalz».⁹¹ In Anlehnung an Wolfram Martini beschreibt etwa Michael Niedermeier, wie Garten und Landschaft auch in Schwetzingen als Projektions- und Memorialräume eingesetzt wurden.⁹² Er macht ausserdem plausibel, dass die im Garten platzierten Kleinarchitekturen, *fabriques* genannt, als «Denkmäler eigener (fiktiver) Herrscherabstammung» eingesetzt wurden.⁹³ Den Aspekt der Herrschaftslegitimation hebt auch Marcus Köhler hervor: «Anhand der Monumente wird sie [die Pfälzer Geschichte] als eine lineare Entwicklung folgerichtiger und aufeinander aufbauender Schritte dargestellt, an deren Ende eine reflektierte und damit gute Herrschaft steht, nämlich die Carl Theodors».⁹⁴ So wurden etwa zufällige frühgeschichtliche Funde auf dem Areal des Gartens aus dem Jahr 1765 im Sinne einer weit zurückreichenden Genealogie des Herrscherhauses interpretiert.⁹⁵ Die Fragen, inwiefern auch Kurfürstin Elisabeth Augusta eine Rolle für die Konzeption der Anlage gespielt haben könnte und in welcher Weise sich ihr Wirken in den Ausstattungselementen des Gartens spiegelt, standen bisher nicht im Fokus der Forschung. Sie werden im Folgenden wiederholt adressiert. Bei der Verknüpfung der auf der Opernbühne präsenten Naturbilder wird auch auf Monika Scholls Anregung reagiert, bei zukünftiger Forschung zum Schlossgarten vermehrt den damaligen ideengeschichtlichen und philosophischen Kontext zu berücksichtigen.⁹⁶ Tatsächlich waren im Zuge der fortschreitenden Gestaltung der Anlage auch die ihr zugrunde liegenden Konzepte dem Wandel unterworfen, was wiederum, wie Stupperich gezeigt hat, bedingte, dass auch die im Garten anzutreffenden Motive unterschiedlich eingeordnet werden können.⁹⁷ Die diachrone Betrachtungsweise der vorliegenden Arbeit veranschaulicht das Prozesshafte, die vielfältigen Transformationen in der Gartenanlage. Mit Michael Hesse ist zu fragen, ob dieser Wandel als Kultivierungsprozess zu denken ist. Er versteht die Bauweise der antikisierenden Parkbauten mit ihrer «Zweizonigkeit» als Vergegenwärtigung geschichtlicher Prozesse.⁹⁸ Die Deutung des Gartens als Versinnbildlichung der «Bezähmung des Wilden» und die Identifizierung der «Kultivierung der Natur» als Leitmotiv durch Monika Scholl⁹⁹ bilden einen auffallenden Kontrast zu dem von Silke Leopold vertretenen Verständnis der inhaltlichen Zielrichtung der im Schwetzingener Theater gespielten Opern, in denen sie neben «Menschwerdung durch Erkenntnis» auch Zivilisationskritik als wiederkeh-

91 Gamer 1979, S. 25; Niedermeier 2009, S. 116 [6]. Barbara Brähler sucht im Garten nach Hinweisen auf Carl Theodors Persönlichkeit. Vgl. Brähler 2006, S. 91.

92 Martini 2000, S. 9 f. Vgl. Niedermeier, Semantik, 2012, S. 327.

93 Vgl. Niedermeier 2009, S. 219.

94 Köhler 2012, S. 88.

95 Vgl. Hensen 2012.

96 Vgl. Scholl 2006, S. 147.

97 Vgl. Stupperich 2012, S. 68.

98 Vgl. Hesse 2012, S. 96.

99 Scholl 2006, S. 143.

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

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

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

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

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

102 Vgl. Daniel 1995; Pflicht 1976.

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

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

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

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

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

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

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

Aufbau der Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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