

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 33 (2009)

Artikel: Der abwesende König oder Was macht das Goldene Zeitalter aus? : L'Arcadia conservata, eine Azione teatrale zur Genesung des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz im Jahre 1775

Autor: Langewitz, Helena

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868894>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER ABWESENDE KÖNIG ODER
 WAS MACHT DAS GOLDENE ZEITALTER AUS?
L'ARCADIA CONSERVATA, EINE AZIONE TEATRALE ZUR
 GENESUNG DES KURFÜRSTEN CARL THEODOR
 VON DER PFALZ IM JAHRE 1775

VON HELENA LANGEWITZ

Im Mai 1775 erkrankt Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz schwer. Als sich seine zunächst als harmlos eingestufte Erkrankung zusehends verschlimmert, wird auch die Bevölkerung dazu angehalten, ihren Beitrag zur Heilung des Kurfürsten zu leisten und öffentlich zu beten.¹ An vier aufeinanderfolgenden Tagen kommt die Bevölkerung dieser Aufforderung nach. Obwohl sich die Ärzte Carl Theodors im Nachhinein dahingehend äussern, dass sie die sichere Heilung des Kurfürsten nie in Frage gestellt hätten,² ist die Angst des kurpfälzischen Volkes vor einem drohenden Verlust seines Herrschers berechtigt. In seinem Tagebuch hält Kabinettssekretär Stephan Freiherr von Stengel fest, dass zu dieser Zeit viele Menschen an derselben Krankheit, einer Angina, sterben: „In diesem Sommer richtete eine epidemische Angina in Mannheim und Schwetzingen großes Unheil an. Wenige Familien waren ohne Sterbfall. Der Churfürst selbst lag sehr gefährlich daran.“³

Auch der Kurfürst hält seine Genesung keineswegs für selbstverständlich. Wie er seinem Vertrauten Matthäus Freiherr von Vieregg zu verstehen gibt, steht er die Krise schicksalsergeben durch: „Vous me connoissez, je n'ai pas craint un seul moment; c'est une nécessité de mourir. Peu m'emporte [sic], si c'est aujourd'hui ou demain pourvu que j'accomplisse en cela la volonté de Dieu.“⁴

Christian Friedrich Daniel Schubart, ein aufmerksamer Beobachter des pfälzischen Hofes, stilisiert das Ereignis von Carl Theodors Genesung in der durch ihn herausgegebenen *Deutschen Chronik* gar zum Wunder, das durch die Unterstützung des Volkes und Gottes guten Willen möglich wurde:

¹ Der Dresdner Gesandtschaftssekretär Zapffe berichtet stellvertretend für Andreas Graf von RiauCour am 29. Mai 1775 aus Schwetzingen: „on ordonnoit aussi des prières publiques dans les cinq Eglises qui sont ici, où tout le monde des Trois Religions s'assembloit à l'heure indiquée“; vgl. Andreas von RiauCour, *Des Legations = Raths von RiauCour Abschiedung an den Chur = Pfälzischen Hof und dessen daselbst geführte Negociation betr.*, Sächsisches Staatsarchiv Dresden (fortan D-Dla), Geheimes Kabinett, Loc. 2628, fol. 105v.

² Vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 106r.

³ Stephan Freiherr von Stengel, *Denkwürdigkeiten*, hg. von Günther Ebershold, Mannheim 1993 (= Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz 23), 78.

⁴ Schreiben Nikolaus Abbé Maillot de la Treilles an Thomas Antici vom 1. Juni 1775, Bayerisches Staatsarchiv München (fortan D-Msa), Päpstlicher Stuhl 1062, zit. nach Stefan Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1778)*, Stuttgart 1991 (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 120), 98–99.

Fast wäre diess Land um seinen Seegen – um den besten, vortrefflichsten Fürsten gekommen. Es wütet seit einigen Wochen in Mannheim und dasiger Gegend ein bössartiger Friesel der schon vielen Menschen das Leben kostete. Auch Karl Theodor wurde von dieser Krankheit überfallen. Aber der Schutzgeist der Pfalz, der ihn von Gott erbat, und ein kniendes, betendes Volk um ihn her – riß den besten Fürsten wieder aus den Händen des Todes, und Karl Theodor lebt! – Die neusten Briefe aus der Pfalz sind so erfreulich, daß man keine weitere Gefahr befürchten, sondern vielmehr hoffen darf, daß die Gesundheit des gnädigsten Churfürsten durch diese glücklich überstandene Krankheit aufs neue bevestiget worden.⁵

Carl Theodors „überraschend“ wieder hergestellter Gesundheitszustand dient nicht nur als Anlass für die Veranstaltung kleinerer und grösserer Feste in seinen Ländern,⁶ sie regt darüber hinaus zur thematischen Auseinandersetzung mit der Krankheit des Kurfürsten und seiner Rückkehr ins Leben an.

Anlässlich des grossen Genesungsfests am 25. Juni 1775 im Schwetzingen Schlossgarten verfasst der kurpfälzische Hoflibrettist Mattia Verazi die Azione teatrale *L'Arcadia conservata*, die unmissverständlich auf den positiven Ausgang von Carl Theodors Erkrankung Bezug nimmt.⁷ In der Azione teatrale, deren Aufführung gleichzeitig der Einweihung des Gartentheaters beim Apollotempel dient, verlegt Verazi den Schauplatz der Bedrohung vom kurpfälzischen Schwetzingen in die Stadt Pallantea in Latium. Hier schildert er die Auswirkungen der Gefangennahme des Arkadierkönigs Evander durch seinen Erzfeind, den „Götterverächter Mezentius“,⁸ auf das arkadische Volk. Bereits zu Carl Theodors Zeit wird die Azione teatrale als „allegorique à la convalescence d'Electeur“ verstanden.⁹ Neben der unübersehbaren Ähnlichkeit zwischen Anlass und inhaltlicher Gestaltung von *L'Arcadia conservata* macht ein weiterer, bisher wenig beachteter Aspekt die vertiefte Auseinandersetzung

⁵ Christian Friedrich Daniel Schubart (Hg.), *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774–1777*, 2 (1775), hg. von Hans Krauss, Nachdruck Heidelberg 1975 (= Deutsche Neudrucke. Reihe Goethezeit), 47. Stück, 12. Junius 1775, 369–370.

⁶ Bericht Zapffe vom 1. Juli 1775: „On celebre également la Convalescence de ce Prince dans tous les grands Baillages du Palatinat“, vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 129v.

⁷ Zapffe legt seinem Bericht vom 24. Juni 1775, in dem er das Schwetzingen Genesungsfest ankündigt, das italienische Libretto von *L'Arcadia conservata* bei (Mattia Verazi, *L'Arcadia conservata*, Mannheim o. J.).

Mattia Verazi (um 1730–1794) wurde 1756 als Hofpoet angestellt. Von 1762 bis 1778 hatte er ausserdem das Amt des geheimen Sekretärs inne. Danach verfasste er Opern für die Eröffnung der Mailänder Scala 1778–1779, vgl. Marita McClymonds, „Transforming Opera Seria: Verazi's Innovations and their Impact on Opera in Italy“, in: Marita McClymonds und Thomas Baumann (Hgg.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge 1995, 119–132.

⁸ Publius Vergilius Maro (Vergil), *Aeneis. Epos in 12 Gesängen*, hg. und übs. von Wilhelm Plankl, Stuttgart 2007, 8. Gesang, V. 7.

⁹ Vgl. Bericht Zapffes vom 24. Juni 1775, D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 124v.

mit der Azione teatrale lohnenswert: Der König, der zuletzt durch Pallas Athene befreit in seine Stadt zurückkehrt, tritt in der Azione teatrale kein einziges Mal auf!¹⁰

Gerade aber was die Wahrnehmung eines Herrschers durch sein Volk angeht, spielt seine Sichtbarkeit eine grosse Rolle. Das lässt sich am Beispiel Carl Theodors durch die Berichte des Dresdner Gesandtschaftssekretärs Zapffe beispielhaft belegen. Die unterschiedlichen Stadien der Erkrankung des Kurfürsten werden u. a. danach bewertet, ob und in welchem Grad der Kurfürst öffentlich in Erscheinung tritt.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, wie in *L'Arcadia conservata* über Text und Musik ein Bild des Herrschers als einer Instanz vermittelt ist, die auch ohne reale Anwesenheit in der Empfindungswelt der Untertanen verankert ist. Gleichzeitig soll dargestellt werden, wie sich der ausbleibende Auftritt des Bühnenherrschers auf die Wahrnehmung des Publikums ausgewirkt haben mag – auch vor dem Hintergrund, dass Carl Theodor selbst der Aufführung beiwohnte.

Libretto

Neben dem italienischsprachigen Libretto Mattia Verazis existiert auch eine Übersetzung ins Deutsche, die vom Sohn des Librettisten, Johann Baptist Verazi, angefertigt wurde.¹¹

Im Vorwort des Librettos gibt Verazi an, sich auf eine Sequenz aus Vergils *Aeneis* zu beziehen, die vom Arkadierkönig Evander¹², handelt. Dieser verlässt mit „unermessenen Schätzen“¹³ beladen und in Begleitung seines Volkes sein Vaterland noch vor dem Brand Trojas und zieht nach Italien. Im Latium gründet er an der Stelle, an der später Rom errichtet werden sollte, die Stadt Pallantea. Als das Lidiervolk gegen seinen eigenen König Mezentius revoltiert und die Arkadier um Beistand bittet, zieht Evander in den Krieg. Dabei gerät er in Gefangenschaft. Die von Verazi verfasste Handlung setzt kurz vor der Befrei-

¹⁰ Vgl. Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898 (= *Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz* 1), 106; Lili Fehrle-Burger, *Die Welt der Oper in den Schloßgärten von Heidelberg und Schwetzingen*, Karlsruhe 1977, 81; Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus* (wie Anm. 4); Silke Leopold, Bärbel Pelker (Hgg.), *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, Heidelberg 2004, 141; einzig Martin Spannagel thematisiert die Abwesenheit des Herrschers, vgl. Martin Spannagel, „Carl Theodor als pfälzischer Apoll, der Palatin und die arkadische Vorgeschichte Roms“, in: Max Kunze (Hg.), *Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar*, Ruppolding 2007, 25–29, hier 28.

¹¹ Mathias Verazi, *Das errettete Arkadien, in einer Übersetzung von Johann Baptist Verazi*, Mannheim o.J.

¹² Ich werde im Folgenden die deutsche Schreibweise der Namen, wie sie durch Johann Baptist Verazi vorgegeben ist, verwenden.

¹³ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), [5].

ung Evanders durch eine Gottheit ein und behandelt besonders, wie der König „den Thränen, und den Wünschen seiner treuen Unterthanen wieder zurück gegeben“ wird.¹⁴

L' Arcadia conservata besteht aus neun Szenen. Die gesamte Handlung spielt beim Apollotempel, so dass von einer Einheitsdekoration ausgegangen werden kann. Geschickt verknüpft Verazi dabei den „historischen“ Ort des Geschehens mit dem Apollotempel im Schwetzingen Schlossgarten, der dem dortigen Gartentheater als feststehender Abschlussprospekt dient.

La scena si finge nel bosco de' sagri
allori in prospetto del tempio d'Apollo
eretto nella sommità del monte Pala-
tino sopra l'antro degli oracoli.

Der Schauplatz ist in den geheiligten
Lorberwäldern Arkadiens, um den
Tempel des Apollo, der auf der Spitze
des Berges Palatinus über der Höhle
des Orakels erbauet ist.¹⁵

Der begehbare Apollotempel (Abb. 1) kann direkt bespielt und die unter dem Tempel liegende Grotte (Abb. 2) für pyrotechnische Effekte genutzt werden.



Abb. 1: Schwetzingen Gartentheater und Apollotempel im heutigen Zustand. Die Treppen zu beiden Seiten der Kaskade erlauben dem Besucher den Zugang zur Grotte unter dem Apollotempel. Foto: Helena Langewitz 2010

¹⁴ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), [6].

¹⁵ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), Titelblatt, und Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), [6].



Abb. 2: Begehbare Grotte unter dem Apollotempel mit Ausblick zu der dem Theater abgewandten Seite im heutigen Zustand. Foto: Helena Langewitz 2010

Nacheinander treffen hier Numantes, der Hohepriester Apolls, Karmenta, die Hohepriesterin der Vesta, Ladone, Befehlshaber von Pallantea, und seine beiden Töchter Klelia und Sabella zusammen.

Handlung

- Szene 1* Der Hohepriester Numantes ruft in Anwesenheit Karmentas und Klelias den Beistand Apolls herbei. Im Tempel donnert es „mit schrecklichem Widerhalle“, Blitze schiessen aus der dunklen Höhle hervor.¹⁶ Mit den Worten „Dies ist Gott! – Gott ist’s!“ geht Numantes in den Tempel.¹⁷
- Szene 2* Karmenta, die Lärm und Blitzen als schlechte Zeichen deutet, ist ausser sich vor Angst. Die Erinnerung an einen furchtbaren Traum verfolgt sie: Ein Schatten forderte sie darin auf, die Flammen der Altäre am Leben zu erhalten. Als sie gehorchen wollte, schrie plötzlich eine weitere Stimme dazwischen: Nur eine himmlische Hand könne die Flamme erhalten. Jetzt fürchtet sich auch Klelia – für sie ein vollkommen neuer affektiver Zustand – und sie wünscht sich ihren Heldenmut zurück.
- Szene 3* Alleingelassen kommentiert Karmenta Klelias Wunsch als „Eitle[n], unnütze[n] Mut! Oft pralt mit Standhaftigkeit die trügende Lippe.“¹⁸ Ein aufrichtiges Herz habe in der Angst zu beben. Von weitem meint sie die Seufzer des Volkes zu vernehmen.

¹⁶ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 10.

¹⁷ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 11.

¹⁸ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 13.

- Szene 4* Ladone und Numantes beratschlagen, was zu tun sei. Mezentius, der den König in seiner Gewalt hat, droht diesen umzubringen, wenn sich die Stadt nicht sofort ergibt. Ladone berichtet von dem stark verunsicherten Volk, das beim Vestatempel Zuflucht sucht.
- Szene 5* Sabella kann von der Bereitschaft des Volkes berichten, jedes Opfer für seinen König zu bringen. Aber anstatt sich gleich zu ergeben, drängt Numantes darauf, bis Sonnenaufgang zu warten und auf Gebete zu setzen.
- Szene 6* Das Beten zahlt sich aus: Klelia teilt hochofren mit, dass König Evander, durch Pallas Athene befreit, im Tempel der Vesta auf Ladone warte.
- Szene 7* Der Himmel hat sich aufgehellt, Sabella kann in den Blicken der sie Umgebenden schon die ersten Anzeichen von Freude entdecken. Der wiederkehrende Frühling ermuntert den Hirten nach der überstandenen winterlichen Härte wieder zum Singen.
- Szene 8* Zum Klang eines kurzen Marsches kehrt Ladone mit adeligen Arkadiern und der Leibwache vom Besuch beim König zurück. Numantes und Sabella treten aus der Höhle. Alle haben sich versammelt, um den Göttern zu danken. Die noch im Tempel befindlichen Götter machen sich durch „heiligen Donner“ bemerkbar, das Ensemble kündigt ihren Auftritt an.
- Letzte Szene* Apoll und Athene treten gemeinsam mit den arkadischen Naturgottheiten auf. In der abschliessenden Rede ermahnt Numantes das Volk, seinen König gut zu behandeln. Obwohl es bedauerlich sei, dass die Götter dem König keine Unsterblichkeit verleihen können, sollen diese wenigstens ein Auge auf den haben, der ihnen so ähnlich ist. Das gesamte Ensemble wünscht dem König neues Leben und neue Kraft und beschliesst, die Schrecken zu vergessen und fortan in Freude zu leben.

Die Partien sind mit dem Tenor Anton Raaff (Numantes), den Sopranistinnen Dorothea Wendling (Karmenta), Franziska Danzi (Klelia) und Barbara Strasser (Sabella) sowie Giovanni Battista Zonka (Ladone), der die Bass-Partie interpretiert, hochkarätig besetzt. Abgesehen vom Tenor Raaff, der eine Anrufung und eine Arie zu singen hat, singen alle ProtagonistInnen eine Arie.¹⁹

¹⁹ Zu Anton Raaff (1714–1797), Dorothea Wendling (1737–1811), Franziska Danzi (1756–1791), Barbara Strasser (1758–?), Giovanni Battista Zonka (1728–1809), vgl. Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 84–86. Schubart zufolge scheint Raaff den Zenit seiner Leistungsfähigkeit zum Zeitpunkt der Aufführung von *L'Arcadia conservata* bereits überschritten zu haben: „Schade, daß Raff, dieser vortrefliche Sänger und Akteur, zu seinen Jahren nicht sagen kann, was Josua zur Sonne sagte: Steh still!“, vgl. Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1775, 52. Stück, 29. Junius, 211. Trotzdem scheint der Sänger, der 1781 in der Uraufführung von Wolfgang Amadé Mozarts *Idomeneo* die Titelrolle verkörpern sollte, weiterhin als Star-Tenor gehandelt worden zu sein. 1778 rangiert er zusammen mit den Kastraten Silvio Giorgetti und Giovanni Battista Coraucci mit einem Verdienst von 1600 Gulden im obersten Verdienstsegment der Mannheimer Hofkapelle als bestverdienender Sänger. Dicht gefolgt wird er von Dorothea Wendling und Giovanni Battista Zonka mit 1300 und 1200 Gulden Verdienst. Franziska Danzi verdient 1000, Barbara Strasser lediglich 500 Gulden, vgl. Bärbel Pelker, „Ein Paradies der Tonkünstler? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Karl Theodor“, in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Rüdiger Thomson-Fürst (Hgg.), *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?*, Frankfurt a. M. 2002 (= Quellen und Studien zur Mannheimer Hofkapelle 8), 9–33, hier 24.

Unter der Rubrik „Nebenpersonen“ werden ausserdem Opferpriester des Apollo, Vestalen, „Adeliche“ Arkadier und Wachen aufgeführt.

Das angekündigte Ballett rekrutiert zusätzliches Personal, kostümiert als Apollo und Athene mit einem Gefolge der arkadischen Naturgottheiten. Aus der Regieanweisung erfahren wir, dass sich die Tänzer, gleich einem Tableau vivant, „in schöner Ordnung um den Tempel“²⁰ her stellen. Die Choreographie des Ballettes stammt von Étienne Lauchery, der seit 1772 als Directeur de l'Académie de danse in Mannheim wirkt.²¹

Musik

Es ist wahrscheinlich, dass zwischen dem Auftrag, die Genesungsoper zu schreiben, und dem Aufführungstermin nur wenig Zeit zur Verfügung gestanden hat. So verwundert es nicht, dass Verazi sich grösstenteils bereits existierender Musik bedient hat.

Allerdings findet der Komponist der verwendeten Stücke weder im Libretto noch bei Zapffe Erwähnung. Bis zu der von Silke Leopold und Bärbel Pelker herausgegebenen Monographie *Hofoper in Schwetzingen*²² galt der Urheber der Musik als unbekannt, das italienischsprachige Libretto als einzige Quelle zur Azione teatrale. Leopold und Pelker haben Niccolò Jommelli und Ignaz Holzbauer (1 Arie) als Komponisten der Musik zu *L'Arcadia conservata* erkannt.²³ Damit haben sie erstmals einen Zusammenhang zwischen einer Oper Jommellis gleichen Titels, die Hermann Abert bereits 1908 erwähnt hatte, und der in Schwetzingen aufgeführten Azione teatrale hergestellt.²⁴ Bärbel Pelker konnte *L'Arcadia conservata* als Pasticcio identifizieren, das sich aus übernommenen Arien und ganzen Szenen verschiedener Jommelli-Opern sowie der erwähnten, von Holzbauer vertonten Arie zusammensetzt.²⁵ Zum Teil wurden diese Szenen ohne Änderungen übernommen, bei Bedarf auch mit passendem Text versehen und musikalisch leicht verändert an die neuen Gegebenheiten angepasst. Manche der verwendeten Szenen stammen aus Opern, bei denen

²⁰ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), letzter Auftritt, 22.

²¹ Étienne Lauchery (1732–1820) konnte ab 1772 den durch Jean-Georges Noverres Neuerungsbestrebungen modernisierten Tanz als Choreograph und Pädagoge am Mannheimer Hof etablieren, vgl. Sybille Dahms, „Étienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres“, in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter (Hgg.), *Mozart und Mannheim, Kongreßbericht, Mannheim 1991*, Frankfurt a. M. 1994 (= Quellen und Studien zur Mannheimer Hofkapelle 2), 145–155, hier 151–152.

²² Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10).

²³ Verzeichnis „Opernrepertoire des Schwetzingener Schlosstheaters“, in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 87–154, hier 140–141.

²⁴ Abert gibt an, dass er die damals im Pariser Konservatorium liegende Partitur nicht habe einsehen können. Vgl. Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie*, Halle 1908, 3. Das Partiturmanuskript befindet sich heute in der Bibliothèque nationale in Paris: Niccolò Jommelli, *L'Arcadia conservata*, F-Pn D. 6217.

²⁵ Bärbel Pelker gilt mein herzlicher Dank für diesen wertvollen Hinweis.

Verazi und Jommelli zusammengearbeitet hatten.²⁶ Es ist zudem wahrscheinlich, dass Holzbauer neben einer Arie, die an prominenter Stelle eingefügt ist, das eine oder andere Rezitativ hinzukomponiert und die Musik dem neuen Text bzw. der neuen Besetzung angeglichen hat. Zu seinen Aufgaben als Hofkomponist gehörte es auch, anderenorts bereits gespielte Opern für die Aufführung am Mannheimer Hof einzurichten.

Wo ist der König, wenn nicht auf der Bühne?

Es ist auffallend, dass der König nach seiner Befreiung nicht mit Ladone zusammen auf der Bühne erscheint und den Göttern für seine Befreiung dankt. Die Herrscherfigur wird bis zuletzt nicht mit ihren spezifischen Eigenschaften und Tugenden gezeigt oder als handelnde Figur in den szenischen Vorgang eingeführt. Evander wird, ohne persönliches Erscheinen, allein durch das repräsentiert, was andere, nämlich die Protagonisten, für ihn empfinden oder was sie von den Reaktionen des Volkes auf sein Schicksal zu berichten wissen.

Absens, abwesend, heist in Rechten der nicht da, zugegen ist, den man nicht weiß, wo er sich aufhält. So wird auch derjenige für einen Abwesenden gehalten, der nicht an demjenigen Orte anzutreffen, wo man ihn verlangt.²⁷

Dieser Ausschnitt aus Johann Heinrich Zedlers Definition von „abwesend“ macht deutlich, dass jemand als abwesend erst dann wahrgenommen wird, wenn er die Erwartung, dass er anwesend sein möge, enttäuscht. So kann auch die Lücke, die durch das Fehlen der „Hauptperson“ auf der Bühne entsteht, nur dann vom Zuschauer als solche wahrgenommen werden, wenn eine explizite Äusserung auf die abwesende Person verweist.²⁸ Verweise auf den abwesenden König finden sich im gesungenen Text, der vom Bangen der Protagonisten und Untertanen um ihren König berichtet, und in der musikalischen Gestaltung. Beispiele für beide Formen der Erwähnung des Königs werden in den folgenden Abschnitten dargestellt.

²⁶ Die 1. Szene von *L'Arcadia conservata* beispielsweise stellt eine Bearbeitung der Eröffnungsszene der Oper *Fetonte*, einer Zusammenarbeit von Verazi und Jommelli, dar. Diese war 1768 im Auftrag Herzog Carl Eugens von Württemberg mit grossem Erfolg in Ludwigsburg aufgeführt worden. In meiner in Vorbereitung befindlichen Dissertation widme ich mich ausführlich der Musik Jommellis und den verschiedenen Szenenvorlagen.

²⁷ Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Halle und Leipzig 1732, Bd. 1, Sp. 185.

²⁸ Vgl. Wolfgang Ernst, „Absenz“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, 1.

*Verweise auf den König im Text –**Der Vestatempel als Ort der Begegnung zwischen Herrscher und Volk*

Als ein Beispiel dafür, dass der abwesende König explizit angesprochen wird, mag die 5. Szene dienen. In dieser berichtet Sabella von der beunruhigten Stimmung im Volk und von dessen Opferbereitschaft, die durch die Nachricht von der Todesdrohung des Mezentius ausgelöst wurden.

È la cittade, il regno
Tutto in tumulto. Al tempio
Corre di Vesta ognun. L'afflitte madri,
Le vedove dolenti,
L'imbelle ancora, e la caduca etade
Di gemiti, e lamenti
Empion le vie. Ciascuno alla salvezza
Del re t'affretta [Ladone]; nè v'è un
sol fra tanti,
Che pronto a offrir per lui,
Tutto il resto non sia de' giorni sui.²⁹

Die Stadt, das ganze Reich
ist aufrührisch. Ein jeder flieht zum
Tempel der Vesta. Die betrübten
Mütter, die traurigen Wittwen, das
noch unmündige und das graue Alter
füllen die Strasen mit Weinen und
Wehklagen. Alles, alles flehet dich
[Ladone] um das Heil des Königes an.
Keiner ist unter allen, der sich nicht
glücklich schätzte, sein Leben für das
Leben des Königs hinzuopfern.³⁰

Der Tempel der Vesta, hier definiert als Zufluchtsort der opferbereiten Untertanen, wird dem Apollotempel als Ort der Beratung von Gottesdienern und dem Oberbefehlshaber der Stadt gegenübergestellt. Die Bedeutung des Vestatempels wird zusätzlich dadurch betont, dass dieser vom König direkt nach seiner Befreiung durch Pallas Athene aufgesucht wird. Dies erfahren wir durch Klelia, die ihrer Schwester und dem erstaunten Vater in der 6. Szene von der Rückkehr Evanders berichtet.

[...] Impaziente
Già di Vesta nel tempio
Il re t'attende [Ladone].³¹

[D]er König erwartet dich [Ladone]
mit Ungeduld in dem Tempel der
Vesta.³²

Dass Vesta als „Schützerin des römischen Staatsherds, [...] die] als Garantin des Fortbestandes von Rom [gilt]“³³ in der Azione teatrale ins Zentrum der Erörterungen gerückt wird, unterstreicht die staatstragende Bedeutung, zu der die Wiedergenesung des Kurfürsten stilisiert wird. Besonders bleibt, dass die Göttin Vesta in *L'Arcadia conservata* lediglich vertreten durch ihre Priesterin Karmenta „auftritt“. Im Gegensatz zu Apoll und Athene, die in der letzten

²⁹ Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 18–19.

³⁰ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 17.

³¹ Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 21.

³² Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 19.

³³ Christine Harrauer, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, Purkersdorf 2006, 559.

Szene auf der Bühne erscheinen und ausserdem im Schwetzingen Schlossgarten beide einen ihnen geweihten Tempel vorweisen können, tritt Vesta nur gedacht in Erscheinung. Das mag einerseits ihrem Kult geschuldet sein, demzufolge die „römische Vesta ausschliesslich das Numen, dessen Gestalt seinem Wesen nach uns verborgen bleibt“³⁴ repräsentiert. Zum anderen aber wird gerade durch die Unbestimmtheit dieser göttlichen Gestalt und ihres Aufenthaltsortes möglich, dass der Vestatempel für jeden individuell vorstellbar ist und er damit potenziell ubiquitär wird. Er wird erwähnt als der Ort, an dem die Abwesenheit des Königs schmerzhaft erfahren, im Gebet seine Anwesenheit herbeigewünscht, schliesslich die Wiedervereinigung von Volk und Herrscher erreicht wird.

Zieht der König die Gesellschaft seines Volkes der herrschaftlichen Repräsentation auf der Bühne vor? Und wenn das so wäre, wie wirkt sich dies auf das Verhältnis zwischen Herrscher und Volk aus? Auch die Musik kann auf diese Frage eine Antwort geben.

Verweis auf den König in der Musik – hörbare Vergegenwärtigung des anwesenden Herrschers

In der Arie, die Holzbauer für den Bass Ladone in der 4. Szene komponiert hat, wird der Herrscher musikalisch vergegenwärtigt, indem der Komponist auf ein Instrumentarium und einen musikalischen Gestus zurückgreift, der mit der Anwesenheit des Herrschers verknüpft ist. Die Verwendung von Pauken und Trompeten ist massgeblich für die Ausnahmestellung verantwortlich, die die Arie im Ablauf der *Azione teatrale* und im Vergleich mit den anderen Arien einnimmt. Das Erklängen von Instrumenten, die auch am Mannheimer Hof im Wesentlichen der herrschaftlichen Repräsentation gedient haben, legt die Annahme nahe, dass die Arie als direkt ans Publikum adressiert zu verstehen ist.³⁵ Bestärkt wird diese Annahme durch einen Blick auf den der Arie zugrunde liegenden Text. Im Wesentlichen schildert dieser die schwierige Situation eines Volkes, dessen König in Todesgefahr geraten ist. Damit nimmt er nicht nur direkten Bezug auf die Grundkonstellation der Handlung von *L'Arcadia conservata* sondern in allegorischem Sinn auch auf die Erkrankung Carl Theodors.

³⁴ Hans-Karl Lücke, Susanne Lücke, *Die Götter der Griechen und Römer*, Wiesbaden 2007, 120.

³⁵ Vgl. Manfred Hermann Schmid, „Trompeten als Zeichen der Repräsentation am Mannheimer Hof. Mit einem Restaurierungsbericht von Ursula Menzel und Christian Segebade“, in: Finscher u. a., *Mozart und Mannheim* (wie Anm. 21), 41–64. Da die Hofmusik über keine eigenen Trompeter und Paukisten verfügte, wurden diese bei Bedarf aus dem Stab des Obristhofmarschallamts rekrutiert, vgl. Pelker, „Ein Paradies der Tonkünstler“ (wie Anm. 19), 23.

Al funesto annunzio il core
Trema in seno a ogni alma forte:
Il sembiante della morte
Si terribile non è.

D'ogni rischio il più crudele,
D'ogni male il mal peggiore
Per un popolo fedele
Il periglio è del suo re.³⁶

Des Todes trauriger Both
Erschüttert die Seelen der Stärksten:
Der Blick des Todes selbst
Ist so schreckbar nicht.

Die grausamste aller Gefahren,
Das fürchterlichste der Uebel,
Ist für ein treues Volk
Seines Königs Gefahr.³⁷

Während die erste Strophe die beängstigende Ahnung einer unbestimmt-tödlichen Bedrohung wachruft, konkretisiert Verazi die Situation in der zweiten Strophe auf ein Volk, das um seinen in Gefahr befindlichen Herrscher bangt.

Entsprechend der Textvorlage mit zwei vierzeiligen Strophen legt Holzbauer die *Dal segno*-Arie zweiteilig an, wobei die beiden Teile auf musikalischer Ebene deutlich kontrastieren.

Beim ausladenden A-Teil der in C-Dur, im 4/4-Takt und ohne Tempobezeichnung niedergeschriebenen Arie, handelt es sich wahrscheinlich um ein Allegro, dem ein kürzerer Andante-B-Teil in F-Dur und 3/4-Takt gegenübersteht. Das oben bereits erwähnte Aufgebot von Pauken und Trompeten im A-Teil wird im B-Teil von Hörnern ersetzt. Ausserdem arbeitet Holzbauer im A-Teil mit starken dynamischen Kontrasten, abrupten Wechseln von *p* nach *ff* und *crescendi*, dagegen ist der B-Teil vornehmlich in *p* gehalten.

Die Behandlung der Gesangslinie im A- und B-Teil ist ebenfalls kontrastierend. Während dem Bassisten im A-Teil durch grosse Intervallsprünge (Bsp. 1) und reiche Melismen eine gewisse Virtuosität abverlangt wird, führt Holzbauer die Singstimme im B-Teil einfach, in kurzen, zwei und vier Takte umfassenden Phrasen und meist *unisono* mit einer der Violinen (Bsp. 2).

³⁶ Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 18.

³⁷ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 16.

Bsp. 1: Ignaz Holzbauer, *L'Arcadia conservata*, Schwetzingen, 1775, 4. Szene, Arie des Ladone „Al funesto annuncio“, T. 19–28, nach Bibliothèque nationale, Paris, D. 6217.

19

Trombe *[f]*

Timpani

Violini *[f]*

Oboi *[f]*

Viola

Ladone (Bass)

Basso *[f]*

21

VL. *p*

Vla. *p*

Lad. *p*

Basso *p*

Al fu - - - ne - - - sto an -

23

Vl.

Vla.

Lad.

Basso

nun - - - zio il co - re tre - ma in

25

Vl.

Vla.

Lad.

Basso

se - no a og - ni al - - ma

27

Trb.

Timp.

Vl.

Ob.

Vla.

Lad.

Basso

for - - - te il sem

Bsp. 2: Ignaz Holzbauer, *L'Arcadia conservata*, Schwetzingen, 1775, 4. Szene, Arie des Ladone, T. 99–105

99 *Andante*

Corni in F

Violini

Viola

Ladone (Bass)

Basso

p

p

p

d'og - ni ris - chio il più cru - de - le d'og - ni ma - le il mal peg -

Im B-Teil wird die drohende Gefahr mit auf- und absteigenden chromatischen Linien ins Bewusstsein gerufen.³⁸ Der im Gegensatz zum A-Teil eher schlicht anmutende musikalische Charakter dieses Abschnitts wird wiederholt durch Reminiszenzen an den herrschaftlichen Duktus des A-Teils, vornehmlich auf das Wort „Rè“, unterbrochen. Dies stellt einen Verweis auf denjenigen dar, der der Gefahr ausgesetzt ist: Das erste „Rè“ wird durch einen aufsteigenden Zweiunddreissigstellauf über eine Oktave in der Solo-Oboe hervorgehoben (Bsp. 3, T. 117).

Bsp. 3: Ignaz Holzbauer, *L'Arcadia conservata*, Schwetzingen, 1775, 4. Szene, Arie des Ladone, T. 117–118

117

Violini

Oboi

Ladone (Bass)

Basso

solo

Rè d'og - ni

³⁸ Beispielsweise im Bass auf „d'ogni male il mal peggiore“ (T. 103–106), in Singstimme und Violinen auf „periglio“ (T. 113–115).

Zum zweiten und dritten „Rè“ in den Takten 125 und 127 bringt das Orchester-tutti fanfarenartige Dreiklangsbrechungen. Dieser herrschaftliche Gestus kann als Verweis auf den A-Teil gelesen werden, wo ähnliche Fanfarenmotive von den Trompeten und Pauken gleich im dritten Takt exponiert und dann im weiteren Verlauf auch von anderen Instrumenten immer wieder aufgenommen werden (so etwa in Takt 28, vgl. dazu Bsp. 1). Zusätzlich betont werden diese klanglichen Repräsentationen von Herrschaft dadurch, dass sie im Gegensatz zum übrigen, grösstenteils im *p* gehaltenen B-Teil im *f* gesetzt sind.

In der Musik Holzbauers wird demnach deutlich zwischen A- und B-Teil unterschieden. Während der A-Teil der Darstellung des Erhaben-Herrschaftlichen dient, wird das Volk, auf dem der Fokus im B-Teil liegt, mit Stilmitteln des Einfachen und Natürlichen bedacht. Obwohl der Herrscher im Text der ersten Strophe nicht explizit genannt wird, wird er durch den musikalischen Gestus und die Instrumentation hörbar präsent. Es ist nicht auszuschliessen, dass der Klang von Pauken und Trompeten im A-Teil auch der Darstellung des „funesto annunzio“, der Todesahnung dient. Die Verwendung von aus dem A-Teil bekannten musikalischen Versatzstücken auf das Wort „Rè“ im B-Teil aber erlaubt die Deutung, dass in diesem Abschnitt auf den König, bzw. den anwesenden Herrscher, Carl Theodor, angespielt wird.

Eine solche musikalisch-herrschaftliche Repräsentation scheint für das Erscheinen des Kurfürsten an offiziellen Anlässen als massgeblich erachtet worden zu sein. Dafür spricht der Umstand, dass Carl Theodor im Aufführungsjahr von *L'Arcadia conservata* mit sieben neuen Silbertrompeten aus der Werkstatt Haas in Augsburg beliefert wird.³⁹ Zudem bezeugt ein weiteres Zitat Schubarts aus dem gleichen Jahr die beeindruckende Wirkung besagten Instrumentariums auf die Zuhörer.

Als er [Carl Theodor] das erste Mal wieder in der Oper erschien; so erhob sich von dem Parterre hinauf ein allgemeiner Jubel, der sich bald durch alle Bogen verbreitete, und mit einem freudigen Händeklatschen begleitet wurde. Dem Churfürsten glänzte die Freude über diesen Ausdruck des Vergnügens seiner getreuen Unterthanen im Gesichte, und das allgemeine Getöse mit dem Lärmen der Paucken und Trompeten vermischt, machte den Auftritt feyerlich und rührend zugleich.⁴⁰

In Schubarts Darstellung des Zusammentreffens verleiht der Klang von Pauken und Trompeten dem Auftritt des Kurfürsten besondere Qualitäten, die er mit den Begriffen „feierlich“ und „rührend“ umschreibt. Vermischt mit den Ovationen des Publikums, die hier nicht dem Operngeschehen, sondern Carl

³⁹ Vgl. Schmid, „Trompeten als Zeichen“ (wie Anm. 35), 47. Der komplette Satz von 12 Silbertrompeten befindet sich heute im Münchner Stadtmuseum mit den Inventar-Nummern 47–25 bis 47–36. Der Satz setzt sich aus den oben bereits erwähnten sieben 1775 hergestellten Silbertrompeten und fünf im Jahr 1744 in der gleichen Werkstatt hergestellten zusammen. Vgl. a. a. O., 51–52.

⁴⁰ Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1775, 18. Stück, 2. März, 140.

Theodor gewidmet sind, trägt er wesentlich dazu bei, dass das „Vergnügen“ der Untertanen mit der „Freude“ des Kurfürsten in ein Gemeinschaft stiftendes Erlebnis überführt wird.

Es ist vorstellbar, dass die Musik der 4. Szene von *L'Arcadia conservata* einem ähnlichen Zweck dient. Der wieder genesene Carl Theodor vermag als Adressat der Azione teatrale mit seiner Präsenz im Publikum die Lücke, die die Abwesenheit des Herrschers auf der Bühne hinterlässt, zu füllen. Seine Präsenz wird durch die fehlende Herrscherfigur sogar zusätzlich betont und das Bangen um den Herrscher in einer lebensbedrohlichen Lage kann direkt auf die Person des Kurfürsten bezogen werden. Ladones Arie, die inhaltlich so genau auf die Situation der Untertanen während Carl Theodors Erkrankung abgestimmt ist, schlägt musikalisch die Brücke zum im Publikum anwesenden Herrscher.

Die Lücke, die durch den ausbleibenden Auftritt des Bühnen-Königs entsteht, erfüllt demnach mehrere Funktionen. Zuallererst wirkt sie sich positiv auf die Glaubwürdigkeit des Gesagten aus: Auf den König ausgerichtete Zuneigungsbekundungen seitens der Protagonisten oder seines Volkes wirken aus sich selbst heraus motiviert und scheinen nicht auf das Gefallen einer auf der Bühne anwesenden Herrscherfigur ausgerichtet zu sein. Durch die ungewöhnliche Strategie Verazis, den Bühnen-Herrscher nicht auftreten zu lassen, wird die Einzigartigkeit des Kurfürsten auf besondere Weise unterstrichen. Carl Theodors Person kann auf der Bühne nicht durch das Auftreten eines Vertreters dargestellt, seine Position nicht gedoppelt werden. Diese von Verazi gewählte Darstellung bzw. Nicht-Darstellung des Bühnenherrschers ist gerade im Vergleich mit dem herkömmlichen *Dramma per musica* ungewöhnlich. Hier wird für gewöhnlich die Möglichkeit genutzt, den Bühnenherrscher mit all den Tugenden auszustatten, mit denen man die Regierung des realen Herrschers ausgezeichnet wissen möchte. Eine Dopplung der Herrscherfigur aber wird bei *L'Arcadia conservata* bewusst vermieden. Ausschlaggebend dafür scheint auch die gattungsspezifische Anlassgebundenheit der Azione teatrale sein. Denn durch die Abwesenheit Evanders von der Bühne wird die wieder gewonnene Sichtbarkeit Carl Theodors, der der Aufführung beiwohnt, unterstrichen.

Der abwesende Kurfürst

Die Gesandtenberichte Zapffes zeigen, dass der Grad an Sichtbarkeit des Kurfürsten variabel, bzw. direkt mit seinem Gesundheitszustand verknüpft ist. So schildern die Dresdner Gesandtenberichte während Carl Theodors Erkrankung zwischen dem 26. Mai und dem 10. Juni 1775 nicht nur den Verlauf der Krankheit und der zu Heilungszwecken herangezogenen Behandlungsmethoden. Der Beginn seiner ernsthaften Erkrankung wird u. a. dadurch kenntlich,

dass der Kurfürst nicht mehr zum Abendessen erscheint.⁴¹ Auf dem Wege der Besserung scheint er sich dann zu befinden, als die Rede davon ist, dass der Kurfürst bald wieder ausgehen könne.⁴² Beginnend mit einer Spazierfahrt in die umliegenden Wälder und einem Überraschungsbesuch bei seiner Gattin Elisabeth Auguste in Oggersheim bis hin zu einem ersten Mahl unter den Augen der Öffentlichkeit berichtet Zapffe weiter über die verschiedenen Stadien seiner Genesung. Die Darbietung eines Te Deums aus Dankbarkeit für die Gesundung des Kurfürsten findet in Schwetzingen unter Beteiligung der gesamten Hofmusik statt. Die Zeremonie, die in allen Kirchen wiederholt wird, scheint gleichzeitig auch Carl Theodors Rückkehr in die Öffentlichkeit abzuschliessen.⁴³

Den durch Gerüchte genährten Befürchtungen, im Falle eines Ablebens Carl Theodors sei die Erbfolge keineswegs eindeutig geregelt gewesen, wurde im Zuge der Genesung des Kurfürsten entschieden entgegengetreten. Der zweite Teil des eingangs erwähnten Schubart-Zitats veranschaulicht zum einen die Sorgen der kurpfälzischen Untertanen und legt zudem die Vermutung nahe, dass auch beim Tod des Kurfürsten ein Erbfolgekrieg wenig wahrscheinlich gewesen wäre:

Man kann sich die Freude der treuen Pfälzer leicht vorstellen, die sie über die Genesung ihres besten Fürsten haben. Inzwischen ist der Ausblick in die Zukunft eben nicht so schauerlich, als ihn sich einige furchtsame Seelen vorgestellt haben, wenn sich der traurige Fall ereignen, und der unsterbliche Karl Theodor ohne Erben seinen Fürstenstuhl verlassen sollte. Die Erbfolgsrechte des hohen Zweybrückischen Hauses auf die Pfalz sind allgemein anerkannt. Der Tod des Churfürsten wird also gewiß nicht jene traurige Auftritte veranlassen, den der Blödsinn weissagen will.⁴⁴

Existenzielle Ängste der Untertanen, die sowohl auf der Sorge um eigene, von der Krankheit betroffene Familienmitglieder gründen, als auch auf der ungewissen Zukunft, die durch den Tod des Kurfürsten gegeben wäre, wandeln sich schliesslich in allgemeine Erleichterung.

Gleichwohl ist die Thematik der Vergänglichkeit unumstösslich in das Bewusstsein Carl Theodors und seiner Bevölkerung geholt worden. Auch der

⁴¹ Zapffe am 29. Mai 1775: „Msgr. l'Electeur alla avanthier coucher à Manheim [...] et en revint vers le soir ici, incommodé d'un mal de gorge, ce qui L'empecha de paroitre au Souper“, vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 104r-v.

⁴² Zapffe am 6. Juni 1775: „La Convalescence de Msgr. l'Electeur va de mieux en mieux, et on compte, qu'il pourra sortir dans quelques jours.“, vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 110r.

⁴³ Zapffe am 10. Juni 1775: „Mecredi passé Msgr. l'Electeur Palatin sortit depuis Sa maladie pour la premiere fois en voiture et fit une promenade dans les bois aux environs [...] Avanthier l'après midi S. A. S. E^{le} alla à Oggersheim, faire par la visite une surprise agréable à Mad.^e l'Electrice; Ce Prince a diné hier en public, et aujourd'hui on chante à la Parvisse d'ici le Te Deum avec toute la musique de la Cour en action de grace de la Convalescence; La même devotion sera repetée dans toutes les Églises des États de S. A. S. E^{le}.“, vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 114r-v.

⁴⁴ Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1775, 47. Stück, 12. Junius 1775, 369–370.

Kurfürst ist sterblich und es stellt sich die Frage, wie sich die Untertanen seiner erinnern werden. Vorwurfsvoll wird die Sterblichkeit des Regenten ebenfalls in *L'Arcadia conservata* thematisiert:

Ah perchè mai chi tanto a voi somiglia
Immortal non rendete, amici Dei?⁴⁵

Ach warum, o gütige Götter, warum
begabt ihr nicht mit Unsterblichkeit
den, der euch so ähnlich ist?⁴⁶

Das Publikum nimmt König Evander im Spiegel der Ängste wahr, die seine Untertanen aufgrund der Ungewissheit über sein Schicksal durchleben. Wir erfahren nicht, wie er ist, sondern – was viel wichtiger zu sein scheint – auf welche intensive Art und Weise sein Volk von seinem Schicksal unmittelbar betroffen zu sein scheint. Dieses Volk, das seine Opferbereitschaft demonstriert, liebt seinen König allem Anschein nach bedingungslos. Im letzten Auftritt der *Azione teatrale* hält Numantes eine Ansprache an das Volk, zu dem in diesem szenischen Zusammenhang wohl auch das Publikum gerechnet werden darf. Die dem König entgegengebrachte Liebe werde von diesem auf väterliche Art und Weise erwidert. Allerdings öffne er sein Vaterherz nur denjenigen, die ihm treu dienen. Das Gefühl der Liebe wird zur Grundlage für eine zum Ideal stilisierte Beziehung zwischen Herrscher und Untertanen gemacht.

Popoli, a' vostri, voti
Se arrisero gli Dei; libero, e illeso
Se, mercè loro, il vostro re di nuovo
Oggi adorate in trono,
Custodite gelosi un sì gran dono.
Ai sudditi fedeli oh quali, oh quante
Dal soglio a tutte l'ore
Luminose ei darà prove d'amore!
Giusto, saggio, clemente, e glorioso
Il suo regno sarà. Ciascuno a lui,
Servendo rispettoso il suo regnante,
Troverà in seno un cor di padre
amante.⁴⁷

Völker! wenn die Götter euere
Wünsche begünstiget haben, wenn ihr
heute euern König frei und unverletzt
wieder auf dem Throne anbetet: so
bewahret sorgfältig ein so großes Ge-
schenk. Wie viel glänzende Beweise
der Liebe wird er dem treuen Volk
ertheilen.
Billig, weise, mild, und ruhmvoll
wird seine Regierung sein. Jeder, der
seinem Regenten ehrerbietig dienet,
wird in dessen Brust ein Vatterherz
erblicken.⁴⁸

Ein Denkmal der Liebe – Carl Theodors Regierung als Wiederkehr des goldenen Zeitalters

In einer ebenfalls zum Anlass der Genesung verfassten Festschrift wird das liebevolle Miteinander zwischen Herrscher und Volk auch zum Qualitätsmerkmal von Carl Theodors Regierung erhoben. Verfasser der Festschrift ist

⁴⁵ Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 27.

⁴⁶ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 23.

⁴⁷ Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 26–27.

⁴⁸ Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 23.

der ehemalige Jesuit Anton Klein, der im Jahr 1774 von Carl Theodor zum Professor der „Weltweisheit, schönen Künste und Wissenschaften“⁴⁹ ernannt wird. Die Genesungsfestschrift trägt den Titel *Denkmal der Ehre Karl Theodors und der Liebe seiner Unterthanen. Bei Gelegenheit seiner Genesung von schwerer Krankheit*.⁵⁰ Die darin erhaltene Rede „Karl Theodor der Vatter des Vatterlandes“ trägt den Vermerk, „im kurfürstlichen Kollegium öffentlich vorgelesen.“⁵¹ Darin leistet Klein eine Bestandsaufnahme von Carl Theodors Regierungstätigkeit und eine Rückschau auf dessen Verdienste. Implizit widmet er sich ausserdem der Frage, wie sich ein an Werten der Aufklärung orientiertes Miteinander zwischen Herrscher und Volk in Zukunft gestalten könnte. Von der Situation des Volks, bzw. der kurpfälzischen „Bürger“, während und nach der Bedrohung des Kurfürsten durch Krankheit ausgehend, thematisiert er die Beziehung zwischen Regent und Volk und formuliert Werte eines erstrebenswerten Miteinanders. Um dem Vorwurf der Heuchelei zu entgehen, gibt Klein vor, mit der Stimme des Volkes zu sprechen, die keine Verstellung kenne.

Sie [die Stimme des Volkes] urtheilet daher ohne Nachsicht, weil sie nicht kann bestochen werden; sie tadelt ohne Furcht, weil sie unter keiner Gewalt steht; sie lobet ohne Vergrößerung; weil sie sich nicht verblenden läßt; ja sie lobet selten genug; weil sie öfters ungerecht ist, und niemals schmeicheln kann.⁵²

Anders als der Hof stehen die Mitglieder der Volksgemeinschaft für eine idealisierte ursprüngliche und naturgemässe Lebens- und Ausdrucksweise. Das Volk handelt Klein zufolge aus Überzeugung und echter Zuneigung zu seinem Kurfürsten. Dem durch Verazi stilisierten Arkadiervolk nicht unähnlich, setzt es sich selbstlos für das Wohl seines Kurfürsten ein. Am Beispiel eines prototypischen „Jünglings“, der nichts lieber täte als die ihm verbleibenden Tage auf das Lebenskonto des Kurfürsten gutschreiben zu lassen, erhebt Klein Opferbereitschaft zu einer erstrebenswerten Tugend.⁵³ Selbstlosigkeit findet sich bei Klein aber nicht nur auf Seiten des Volkes. Er stellt auch den Kurfürsten als jemanden dar, der bereit ist, zum Wohl seiner Untertanen zu verzichten. Ausserdem sei es dem Kurfürsten wichtig, die Liebe, die ihm entgegengebracht wird, gleichermassen zu erwidern.⁵⁴

⁴⁹ Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1 (1774), 54. Stück, 3. Oktober 1774, 431. Anton Klein (1746–1810) hielt ab 1774 öffentliche Vorlesungen. Die für ihn eingerichtete Professur der schönen Künste war der Oberaufsicht des Hofes unterstellt und unabhängig von jedem Lehrkörper. Zu seinen Schülern soll u. a. Johann Baptist Verazi gehört haben. Vgl. Karl Krükl, *Über das Leben des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein am Hofe Karl Theodors von der Pfalz und seine Beziehungen zu Wieland, Schubart, Schiller, Babo u. a.*, Diss., Eisenach 1901, 11–12, 23.

⁵⁰ Anton Klein, *Denkmal der Ehre Karl Theodors und der Liebe seiner Unterthanen. Bei Gelegenheit seiner Genesung von einer schweren Krankheit*, Mannheim 1775.

⁵¹ Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 5.

⁵² Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 11.

⁵³ Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 8.

⁵⁴ Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 18.

Ungeachtet ihres Standes und Glückes werden alle in der übergeordneten ‚Familie‘ Staat mit gleicher Intensität vom Kurfürsten geliebt. Bei Klein wird Carl Theodor mehreren, oft divergierenden Rollen zugleich gerecht. Er sei „Bürger und Regent zugleich, Beherrscher und Vatter, und ein ebenso grosser Menschenfreund als Fürst“⁵⁵, der aufgrund seiner Bescheidenheit auch als Privatperson gelten könne. Liebe als bindendes Gefühl dient der Legitimation des Regimes eines Herrschervaters, der für seine Familie „das Beste“ will.⁵⁶

Als „Herrschaft der Liebe“⁵⁷ apostrophiert Klein denn auch die Regentschaft Carl Theodors, unter der eine Art goldenes Zeitalter über das kurpfälzische Volk gekommen sei. Die Liebe in den Herzen seiner Untertanen ist es, die, von Generation zu Generation weitergegeben, Carl Theodor ein unvergängliches Denkmal schafft.

Deine Ehre, groser Kuhrfürst, wird von Enkeln zu Enkeln fortgepflanzt werden. Den Ruhm derjenigen, die man Helden nennet, weil sie den Erdboden verwüsten, wird die Zeit mit dem Staube ihrer Ehrensäulen verwehen; aber die Denkmäler deiner Liebe werden ewig dauern; weil sie in die Herzen deines Volkes eingegraben sind.⁵⁸

An dieser Stelle lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Vergil'sche Vorlage von *L'Arcadia conservata* zu werfen. Denn auch hier kommt dem Motiv des selbstlos liebenden Vaters eine wichtige Bedeutung zu.

König Evander als liebender Vater

Verazi hat sich auch in der Zusammenfassung der Vorgeschichte der Handlung von *L'Arcadia conservata* grosse Freiheiten gegenüber der antiken Vorlage genommen. Abgesehen davon, dass Evander bei Vergil in sehr bescheidenen Verhältnissen lebt, weil er auf der Flucht all seinen Reichtum verloren hat, ist Vergils König durch sein hohes Alter charakterisiert. Aus diesem Grund kann er auch nicht selbst in den Krieg ziehen, sondern gibt Äneas seinen Sohn Pallas als Anführer des Arkadiervolkes mit in die Schlacht. Vergil lässt Evander als selbstlosen Herrscher und Vater auftreten, der, was ihm das Liebste ist, seinen Sohn, opfert, damit er für das Wohl fremder Völker kämpfe.⁵⁹

⁵⁵ Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 26.

⁵⁶ „Die Liebe, die er zu uns trägt, ist der Grund unserer Glückseligkeit, gleichwie sie der Grund seiner Gröse ist. [...] Die Liebe unseres Fürsten ist eine immerwirksame Liebe, die alle seine übrigen grossen Eigenschaften und Tugenden zur Thätigkeit beseelt und anfeuert; ich sehe sie durch diese Triebfeder alle in Bewegung, alle beschäftigt, uns zu beglücken.“, Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 12, 20.

⁵⁷ Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 13.

⁵⁸ Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 11.

⁵⁹ Vgl. Vergil, *Aeneis* (wie Anm. 8), 8. Gesang.

Es ist anzunehmen, dass den gebildeten Mitgliedern des Hofes das Vergil'sche Original geläufig und der mitklingende Subtext des Herrschers als opferbereiter Vater bewusst war. Es bleibt dabei die Frage, wem sich der Inhalt von *L'Arcadia conservata* bereits während der Aufführung mitgeteilt hat. Dafür ist es notwendig, das die Aufführung rahmende Fest zu betrachten.

Genesungsfest im Schwetzingen Schlossgarten – Von der Abwesenheit des Volkes bei der Aufführung

On donnera demain ici une fête dans le jardin de la Cour devant le Temple d'Apollon, ou l'on a fait ajuster le Theatre qui s'y trouve en verdure, pour y représenter un Dramme en musique, nommé: *L'Arcadia conservata*; allegorique à la convalescence d'Electeur [...] La piece finie, la Cour soupera dans la salle des bains à une table de 14 Couverts, et independamment de celle là, il y en aura encore deux autres chacune de 50 personnes. Cette partie du jardin sera illuminée et la fête doit finir par un Bal et un feu d'Artifice.⁶⁰

Aus Zapffes Ankündigung des Festes sind wir über die *divertissements* unterrichtet, die auf die Aufführung der Azione teatrale folgen: ein Souper für Angehörige des Hofstaats, Illumination des das Badhaus umgebenden Gartens, Ball und Feuerwerk. In der Rückschau auf die Festlichkeiten, die sehr zur Zufriedenheit des Kurfürsten ausgefallen waren, berichtet Zapffe, dass dem Volk die Teilnahme am Ball erlaubt gewesen sei. Allerdings tanzten Volk und Adel nicht gemeinsam, sondern in von einander abgegrenzten Bezirken.

La fête qu'on a donnée ici dimanche dernier [...] étoit très manifique dans toutes ses parties et duroit bien avant dans la nuit sous les acclamations continuelles du peuple, auquel on avoit permis de danser dans le parterres, tandis que la Noblesse prenoit le même Divertissement sur le Théâtre, où l'on avoit donné auparavant le Spectacle. Il y avoit une affluence de monde étonnante, et on a compté au delà de 200. voitures, qui à cette occasion étoient venues ici de Mannheim, Heidelberg, Spire et Worms.⁶¹

Auch wenn der Garten unter einem stetigen Besucherandrang stand und das Volk am Ball teilnahm, ist es wenig wahrscheinlich, dass es der Aufführung von *L'Arcadia conservata* ebenfalls beigewohnt hat. Zum einen lassen der Tagebucheintrag von Minister Freiherr von Beckers und eine Einladung Nicolas de Pigages⁶², Architekt des Gartentheaters, an den Heidelberger Stadtdirektor Sartorius darauf schliessen, dass dort vornehmlich der Hof und wenige privi-

⁶⁰ Zapffe am 1. Juni 1775, vgl. D-Dla Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 124r-v.

⁶¹ Zapffe am 1. Juli 1775, vgl. D-Dla Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 129r-v.

⁶² Nicolas de Pigage (1723–1796), der 1749 als „Intendant dero Gärthen und Wasserkünsten“ am kurpfälzischen Hof angestellt wurde, erhielt 1762 seine Ernennung zum Direktor des Schwetzingen Gartens. Er ist u. a. für die Anlage der neuen Orangerie und des Naturtheaters verantwortlich, vgl. Annette Frese, „Nicolas de Pigage (1723–1796). Leben und Werk“, in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 247–250.

legierte Gäste zugegen waren.⁶³ Zum anderen weisen Anlage und Grösse des Zuschauerraums des Gartentheaters darauf hin, dass lediglich eine überschaubare Anzahl Zuschauer der Aufführung beiwohnen konnte.

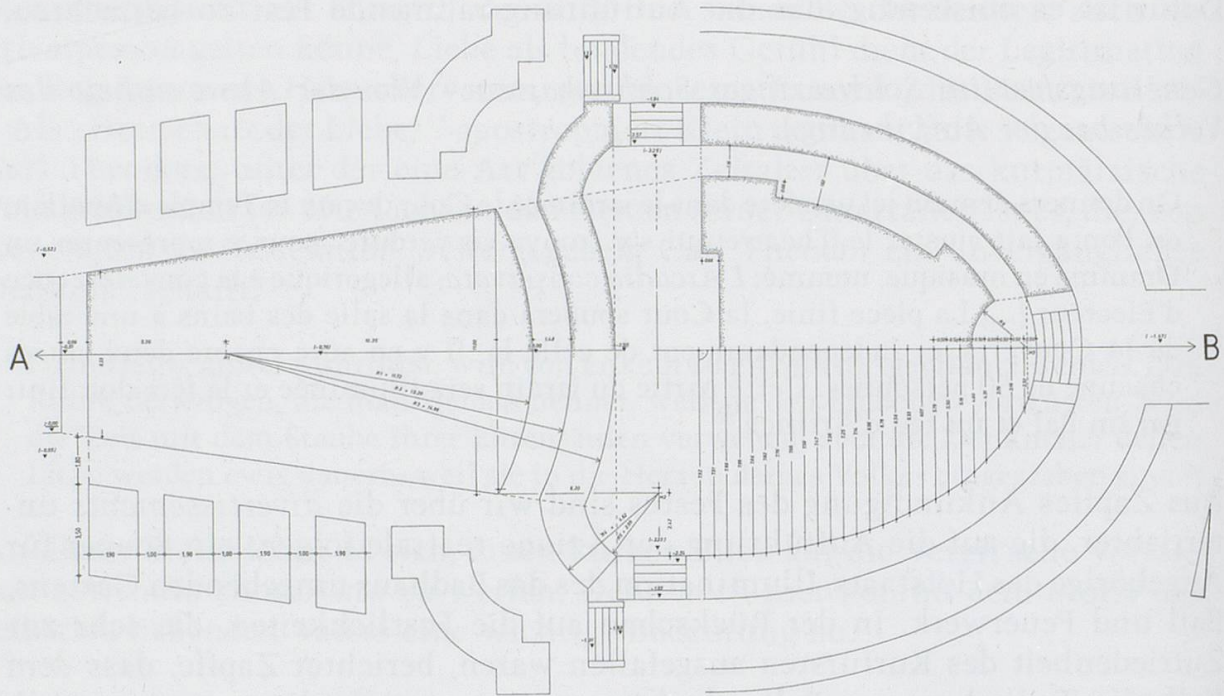


Abb. 3: Hubert Wolfgang Wertz, Grundriss des Naturtheaters nach dem Plan von Friedrich Ludwig von Sckell (1783) und Grabungsbefunden, Massstab 1:50, 1983, in: Christian Bauer und Walter Schwenecke, *Parkpflegewerk. Zur Instandsetzung und Unterhaltung des Gartens der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen*, 4 Teile, unter Beteiligung von Uta Schmitt und Hubert Wolfgang Wertz, [Stuttgart] 2005. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.

⁶³ „hern. der gantze Hoff in den hofgarten, allwo Eine operette: L'arcadia conservata sur le theatre de verdure exhibieret wurde. Hern. grand Souper in dem großen Speiſſaal: nach welchem in das bad haus die schöne illumination mit dem gantzen hoff ansahe“. Heinrich Anton Freiherr von Beckers, D-Msa, Kasten blau 433/7 1/2 vom 25. Juni 1775, zitiert nach Ralf Richard Wagner, *In seinem Paradiese Schwetzingen ... Das Badhaus des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz*, Ubstadt-Weiher 2009, 53; „spectacle italien sur notre Théâtre de verdure au devant du Temple d'Apollon, à 8 1/2 heure, le grand souper, illumination etc.“ Generallandesarchiv Karlsruhe (fortan D-Gla KA) 204/3000 vom 22.6.1775, zitiert nach Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen*, Worms 1986 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 10), 489.

Der in Abb. 3 abgedruckte Plan wurde nach einem Gesamtplan des Schwetzingener Schlossgartens von Friedrich Ludwig Sckell⁶⁴ aus dem Jahre 1783 und auf der Grundlage von Grabungsfunden im Jahre 1983 angefertigt.⁶⁵ Er diente der Wiederherstellung der Gesamtstruktur des Gartentheaters, bei der Geländehöhen nivelliert und die Rasenteppiche neu angelegt wurden.⁶⁶ Die trapezförmige Spielfläche hat einschliesslich der zum Publikum gewölbten Rampe eine Tiefe von ca. 17 Metern und ist ca. elf Meter breit, gemessen an ihrer jeweils tiefsten und breitesten Ausdehnung. Sie liegt zwischen vier paarweise angeordneten Heckenkulissen. Der Zuschauerraum besteht aus dem in einer Senke gelegenen, zur Bühne hin leicht abfallenden Parterre mit 10,3 Metern Tiefe und 13,5 Metern Breite sowie einem auf Bodenniveau liegenden Umgehungsweg. Über einen Erdwall ist dieser mit dem Parterre verbunden. Spielfläche, Parterre und Erdwall sind von einem Grasteppich überzogen – die angegebenen Masse beziehen sich jeweils auf diese markierte Grasfläche. Drei Treppen, je eine rechts und links an der Stirnseite des Zuschauerraums und eine in der Mitte beim Eingang des Theaters, verbinden Parterre und Weg miteinander. Auch zu beiden Seiten der Bühne führt eine Treppe auf den Umgehungsweg. Der Orchestergraben ist als Kiesfläche gestaltet und vor der Bühne situiert. Auf einem Stich nach Carl von Graimberg (Abb. 4) ist ersichtlich, dass der Zuschauerraum zur Zeit der Aufführung mit Treillage-Wänden⁶⁷ von der umgebenden Natur abgeschirmt wurde. Diese müssen Zaungästen das Mitverfolgen des Operngeschehens zumindest erschwert haben. Heute wird der Zuschauerraum von einer Hainbuchen-Hecke umschlossen.⁶⁸

⁶⁴ Friedrich Ludwig von Sckell (1750–1823) erhält 1777 seine erste Anstellung als Hofgärtner in Schwetzingen, vgl. Carl Ludwig Fuchs und Claus Reisinger, *Schloss und Garten zu Schwetzingen*, Worms 2001, 108–116.

⁶⁵ Mein Dank gilt an dieser Stelle Hubert Wolfgang Wertz, der mich auf den Plan aufmerksam gemacht hat, und Hartmut Troll, der mir besagten Plan freundlicherweise hat zukommen lassen.

⁶⁶ Vgl. Wagner, *In seinem Paradiese Schwetzingen* (wie Anm. 63), 41.

⁶⁷ 1762 berichtet Nicolas Pigage zum Bauzustand: „les treillages sont en ouvrage, les fondemens de la cascade et de son reservoir sont faits, il ne s'agit que d'Elever; le théâtre champêtre s'achevera petit a petit, on y pose déjà les berceaux de treillage, on va aussi y poser les degrés en pierre.“, vgl. D-Gla KA 213/109 vom 31. 7. 1762, zitiert nach Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 485. Zum Zeitpunkt der Aufführung waren die Arbeiten an Theater und Apollotempel noch nicht vollständig abgeschlossen. Pigage berichtet im Mai, dass es am vorderen Teil der Bühne an den „deux pieces d'architecture, qui doivent former l'avant Scene du Theatre“ fehle, vgl. D-Gla KA 211/39 vom 16. 5. 1775, zitiert nach Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 488. Am 1. 6. 1775 wird Pigage der Befehl erteilt, Modelle der zwei Treillage-Proszenien zu fertigen. Heber geht dementsprechend davon aus, dass die Aufführung mit Modellen der geplanten Proszeniumsarchitektur stattgefunden habe, vgl. Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 489.

⁶⁸ Die Hainbuchen, die heute als Abschluss des Gartentheaters dienen, wurden 1990 als Ersatz für die Treillage-Wände gepflanzt, vgl. Wagner, *In seinem Paradiese Schwetzingen* (wie Anm. 63), 41.

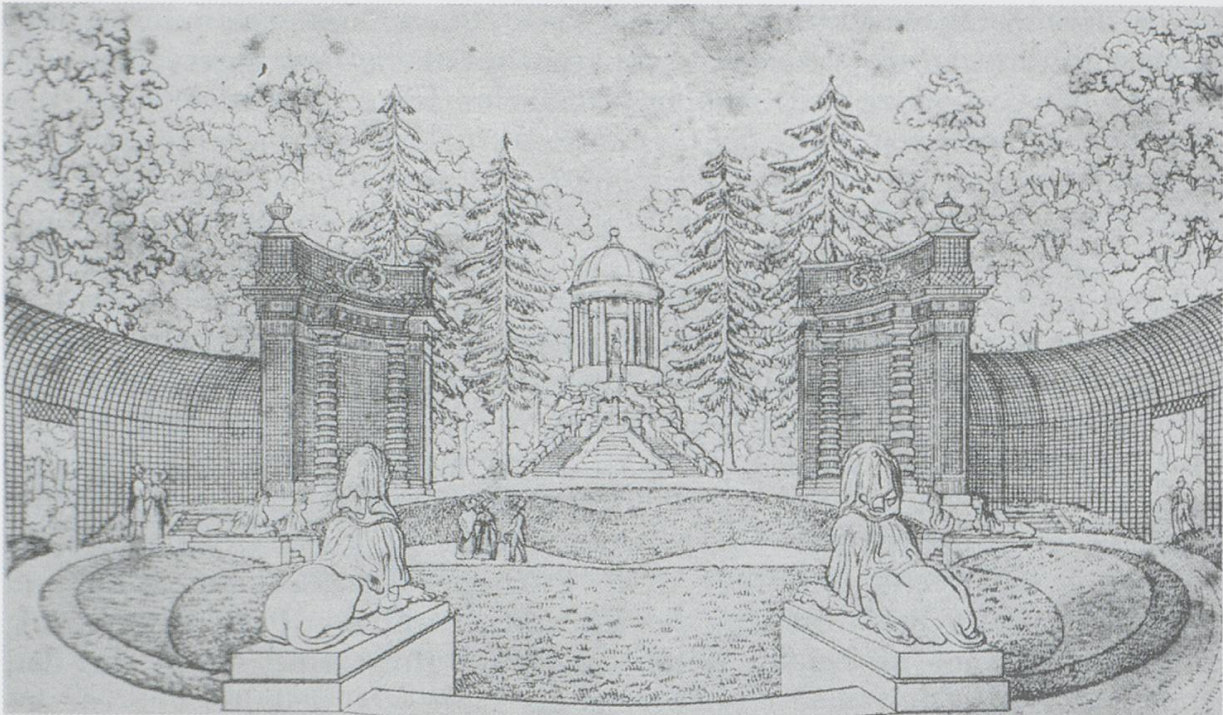


Abb. 4: Ansicht des Appollotempels, Stich nach Carl von Craimberg, 1809, vgl. Kurt Martin, *Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Mannheim. Stadt Schwetzingen*, Karlsruhe 1933 (= *Die Kunstdenkmäler Badens*), 203.

Masse und Form der Zuschauerräume des Schwetzingener Gartentheaters und des ebenfalls von Pigage 1752 erbauten Hoftheaters (im Zustand zwischen 1762 und 1937) sind einander relativ ähnlich. Der Zuschauerraum des Hoftheaters misst 13 Meter in der Tiefe und 12 Meter in der Breite und ist somit etwas tiefer, aber weniger breit angelegt als das Gartentheater.⁶⁹ Das Parterre, auch hier zur Bühne hin leicht abfallend, war durch einen Mittelgang geteilt, der auf direktem Wege zu den vor der Bühne stehenden Sesseln des Kurfürstenpaares führte. Rechts und links dieses Ganges waren neun einfach gepolsterte Holzbänke aufgestellt, die den Zuschauern als Sitzgelegenheit dienten⁷⁰. Wenn wir davon ausgehen, dass das Publikum im Gartentheater ähnlich verteilt gewesen ist, dürfte die Zuschauerzahl die Anzahl der von Zapffe erwähnten „Souper-Gäste“ – insgesamt 114 – nur wenig überschritten haben.⁷¹ Wenn auch nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, wie viele Personen tatsächlich der Aufführung von *L’Arcadia conservata* beigewohnt haben, dürfen wir annehmen, dass das

⁶⁹ Vgl. Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 377.

⁷⁰ Auf einem undatierten Plan Pigages vom Längsschnitt des Hoftheaters sind sowohl die Sitzbänke als auch die kurfürstlichen Sessel sichtbar. Abgebildet bei Monika Scholl, „Bretterbude? Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte des Theaters“, in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 251–301, hier 264–265. Zusätzlich zu den Parterresitzen und -logen boten zwei Ränge weiteren Zuschauern Platz.

⁷¹ Vgl. Anm. 60.

Volk, dessen Beitrag zur Gesundung Carl Theodors zu einem wesentlichen Faktor stilisiert wird, letztlich von seiner eigenen zentralen Rolle im Fest und in der Azione teatrale nur wenig mitbekommen hat.

Die Meisterschaft Verazis, einzelne Szenen effektivvoll zu kombinieren und so passend auf das gerade Erlebte zurechtzuschneiden, ermöglicht es den – privilegierten – Zuschauern von *L'Arcadia conservata*, noch einmal in die vergangenen Schrecken der Erkrankung des Kurfürsten einzutauchen. Damit erreicht die Azione teatrale, dass die Angst und die darauf folgende Erleichterung, die zunächst von jedem alleine durchlitten wurden, abschliessend nochmals von allen Anwesenden in der Teilnahme an der theatralischen Abhandlung erlebt werden. Die Zuschauer werden so in eine neue Gemeinsamkeit überführt und der Kurfürst wird der Zuverlässigkeit und Zuneigung seines Volkes versichert. Im utopischen Raum des Vestatempels wird der Blick in eine Zukunft eröffnet, in der Volk und König als nahezu gleichberechtigte Partner zusammenkommen. Während Adel und Priester mühsame Repräsentationspflichten erfüllen, können Volk und Herrscher in *L'Arcadia conservata* im geschützten Raum das goldene Zeitalter als ein Zeitalter der gegenseitigen Liebe erleben.

Durch die Abwesenheit von König und Herrscher auf der Bühne umgeht Verazi die schwierige Aufgabe, das Verhältnis von Herrscher und Volk unmittelbar darstellen zu müssen. Gerade durch das Offenlassen der Details im konkreten Umgang miteinander erreicht er, dass die Zuschauer in eine gemeinsame Situation eintauchen können, die für alle Anwesenden durch den gemeinsam überstandenen Schrecken charakterisiert ist. Dass der Apollotempel nach der Aufführung von *L'Arcadia conservata* während der Regierungszeit Carl Theodors nicht mehr bespielt wird⁷², hebt seine besondere Stellung als Spielort in dieser Azione teatrale hervor; man könnte ihn als Symbol für den in einer – nachträglich zum politischen Modell stilisierten – persönlichen Krise gemeinsam zurückgelegten Weg durch Angst und Vereinzelung zur alle ergreifenden hellen Freude deuten.

⁷² Vgl. Bärbel Pelker, „Chronologie zu Musik und Theater in Schwetzingen (1734–2003)“, in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 389–432. Ralf Richard Wagner weist in seinem Aufsatz „Arkadien auch in Schwetzingen?“, in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 39–54, hier 54 auf einen Tagebucheintrag des Hoffouriers Nicolas Hazard hin, der den Verdacht nahe legt, dass die Azione teatrale am 28. Juni 1775 ein zweites Mal aufgeführt wurde. Besagtes Hoftagebuch wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. auch Rudolf Meyer, *Hecken- und Gartentheater in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert*, Emsdetten 1934 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte), 209.

