

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Geschichte des ehemaligen Grossherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806 - 1852

1806 - 1822

Haass, Günther

Karlsruhe, 1934

Intendanz von Ende 1812-1816

[urn:nbn:de:bsz:31-92960](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-92960)

Intendanz von Ende

1812—1816

Zum Nachfolger des militärischen Hoftheater-Intendanten von Stockhorn ernannte Großherzog Carl am 9. Februar 1812 einen Höfling, seinen Ceremonienmeister Freiherrn von Ende. Aus dem kurhannöverschen in den badischen Hofdienst übertreten, zählte Karl Wilh. Adolph von Ende früh zu den vertrautesten Günstlingen des neuen Großherzogs. Er stieg rasch vom Kammerherrn zum Oberschenken und Oberceremonienmeister mit dem Prädikat Exzellenz auf, war feingebildet, aber haltlos und nahm ein unrühmliches Ende [112]. Karoline von Freystedt, die Hofdame der Markgräfin Amalie, urteilte über seine „Tartuffe gleiche“ Persönlichkeit [113] ebenso vernichtend, wie der zeitgenössische Diplomat Varnhagen von Ense, der in seinen Denkwürdigkeiten berichtet: „Als fähig zu jedem schlechten Streiche . . . nannte man . . . den Oberschenk Baron von Ende . . . der von dem berühmten Freiherrn von Knigge war erzogen worden, und sich durch vielfache Talente und schmiegsame Dienstfreudigkeit dem Hofe nützlich gemacht hatte. Er galt als ausgelernt in allen Ränken und Listen als heimisch in allen Lastern und Niederträchtigkeiten . . .“ [114]. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß die Ernennung von Endes, der am 10. Februar mit einer Jahresbesoldung von 4000 Gulden sein Amt antrat, dem Hoftheater zum Verhängnis werden mußte. Das Gute, das unter der Intendanz Stockhorn geleistet worden war, mußte unter der Führung dieser bedenklichen Intendanten-Persönlichkeit wieder der wirtschaftlichen und künstlerischen Zerrüttung anheimfallen. Theater-Skandale, erste Streitigkeiten des Intendanten mit den Mitgliedern entstanden, die zu wiederholten beiderseitigen Entlassungsgesuchen führten und den Regisseur Mittell zu der schwierigen und undankbaren Rolle des Mittlers zwangen. In diesen Streitfällen war seit 1809 die zuständige Gerichtsbehörde für die Mitglieder des Theaters das Ober-Hofmarschallamt [115], während der Intendant mit Beginn der zweiten Spielzeit „der unmittelbaren Ent-

scheidung des Großherzogs in rechtlichen Fällen“ unterstellt worden war. [116].

Der neue Intendant von Ende begann seine Tätigkeit mit der vielversprechenden Aufforderung an den Theatermaschinisten Gutsch, den Hofschauspieler Mayerhofer und die Hof Sängerin Gervais, der Intendanz schriftlich ausgearbeitete Vorschläge über weitere Verbesserungen des technischen und künstlerischen Bühnenbetriebes einzusenden [117]. Diesem Wunsche folgten die Mitglieder. Der Theatermaschinist Gutsch wies in seinen „Bemerkungen über die innere Struktur des Großherzoglichen Hoftheaters in technischer Hinsicht“ die Unvollkommenheiten der schwerfälligen und lärmenden Holzmaschinerie nach. Er forderte größere Räder für die unter der Bühne in Schienen laufenden Kulissenwagen um die „Friction“ und „das Getöse“ zu vermindern und eine größere Seil-Trommel für den mit den Wagen gekoppelten Tunnelbaum der Untermaschinerie, um bei dem Handbetrieb die Umdrehungszahl herabzusetzen und dadurch den Bildwechsel zu beschleunigen. Zur Durchfahrt der Wagengestelle war der Bühnenboden von Freifahrten und Kassetten durchschnitten außerdem besaß die Weinbrenner-Bühne mehrere Tischversenkungen. Gutsch klagt ferner über den niederen Schnürboden [118], der ein Hochziehen der Holzrahmenkulissen im Gegensatz zu den aufrollbaren Prospekten nicht zuläßt und dadurch die nach seiner Ansicht schnellste Verwandlungsart vereitelt. Aus dem gleichen Grunde findet die geringe Tiefe der Unterbühne seine Mißbilligung; die Gedanken des „Hoftheater-Mechanikus“ stehen der dem Prinzip der modernen hydraulischen oder elektrischen Versenkbühne recht nahe, wenn er seinem Intendanten mitteilt: „Eine zweyte zu empfehlende Art ist die, wo die Koulissen unter das Theater gehen, und von unten herauf kommen; diese Einrichtungen machen auch kein Geräusch, bey ein- und ausladen, so wie auch bey verwandeln, weil dieses alles unter dem Theater geschieht. Und in einem Augenblick kann man alle Koulissen samt Beleuchtung verschwindend machen; weil eben das hiesige Theater noch

nicht ganz die Tiefe der Koulissenhöhe hat, so läßt es sich auf keine Art anwenden.“ — Eingehend erörtert er die verschiedenen Kulissenarten der damaligen unplastischen Illusionsbühne, kommt aber zu dem Schluß, für die Hofbühne die Kulissen, die „ein Dreieck bilden, welches . . . auf einer Spindel ruht“ [119] wegen der Beleuchtungsnachteile ebenso zu verwerfen, wie die klappbaren Kulissen, die „nur bey kleinen und reisenden Theaters wegen ihrer Oekonomie gebräuchlich sind“. — Da sich aus den Akten kein Umbau der Bühnenmaschinerie feststellen läßt, scheint die Karlsruher Intendanz das Wagensystem beibehalten zu haben. Auch die Bühnenbeleuchtung erfuhr vorläufig keine Verbesserung. Die „Hoftheater-Luminaristen“ mußten mit Talglichtern und der Argrandschen Oellampe sich bemühen, dem Publikum den Uebergang zwischen Tag und Nacht durch Vorsetzen bunter Blenden oder Versenken der Rampen-Beleuchtung und Winkeldrehung der Lichtträger an den Kulissen vorzutauschen [120]. Die Mängel der Obermaschinerie sieht Gutsch in der zu tief gelagerten seitlichen Hauptwalze; der Lauf der Seilzüge über die zahlreichen Rollen verursacht auch hier großen Lärm und „das Getöse stört sowohl die Zuschauer als die spielenden Personen . . .“. Zum Schlusse stellt Gutsch den bemerkenswerten Antrag, neben eisernen Türen „am Proscenium eine eiserne Gardine von starkem Sturz-Blech mit eisernen Leitern“ einzubauen. Die Ausführung mußte aber aus Ersparnisgründen unterbleiben. Vielleicht hätte der spätere Theaterbrand 1847 das eigentliche Bühnengebäude des alten Weinbrenner-Theaters verschont, das zu seiner Gründungszeit zu den neuesten und größten Theatern Deutschlands gezählt wurde. Für seine Bühnen-Maschinerie aber geben die noch erhaltenen Schloß-Theater von Schwetzingen, Ludwigsburg und Gotha die wesentlichsten Anhaltspunkte und Vergleichsmöglichkeiten.

Der Hofchauspieler und Inspizient Mayerhofer reichte dem Intendanten einen Bericht „in fünf Punkten“ ein, wovon nur den Punkten 2—4 Bedeutung zukommt. In ihnen wendet sich Mayerhofer gegen die Darstellungsweise seiner Zeit, in

der sich schon die Schäden des Virtuositentums bemerkbar machen, und tritt für die Wiedergabe klassischer Werke ein! Als Spiegelbilder der damaligen Verhältnisse seien sie im Auszug wiedergegeben: „In einer Stadt wie Karlsruhe' sind die ersten Fächer gut besetzt, so werden die minderguten Schauspieler ... zu dem Einklange des Spieles hingerissen ... Auch lehrte ... die Erfahrung, daß nicht allein große Schauspieler ... eine vollkommen gute Darstellung ... liefern, sondern auch minder große Künstler können durch rasches Zusammengreifen (!) ... eine Darstellung meisterlich durchführen und bleibenden Eindruck gewähren, da im obigen Falle, wo jeder nur für sich zu imponieren sucht, wohl eine augenblickliche Erschütterung, ... aber nie bleibender Eindruck bewirkt wird. Leider sind in unserer Zeit . . . , wo man Wüthen, feuriges Spiel, und Schreien und Brüllen Gesang nennt, solche Erschütterer die sogenannten großen Schauspieler und der stille nach Natur und Wahrheit strebende Künstler bleibt für den größten Theil des Publikums höchstens ein Mitglied, von dem es sagt: Er verdirbt keine Rolle ... Für die Verbesserung des so sehr verdorbenen Geschmacks zu wirken ... ist bey unserer Bühne nur durch Verringerung der Zahl unnützlich, aber Herbeyschaffung weniger, würdiger Mitglieder möglich ...“

Freylich werden die sogenannten Pracht-Darstellungen bey diesem minderzähligen Personale leiden. Verliert dadurch wirklich das Publikum? ... Haben wir nicht ... der schönsten klassischen Werke genug, die wir mit unserer kleinen, aber guten Künstlergesellschaft vortrefflich geben können? ... wird ferner dadurch, daß das Publikum nur zu sehen vermag nicht mehr zu hören verwöhnt wird, nicht der Geschmack verschlimmert, und unempfänglich für ruhigere, und Konversations-Stücke gemacht?

... Übrigens sehe ich noch gar nicht ein, warum mit einer Gesellschaft von zwanzig brauchbaren Schauspielern, und bey nahe ebensoviel ... Anfängern (!) beyderley Geschlechts nicht jedes, auch das größte Stück, insofern es als Abwechslung betrachtet wird, und es der Vorteil der Kasse erheischt, sollte

gegeben werden, wenn eine geschickte Hand im Nothfalle die zu nichts führenden, und oft nur langweiligen Episoden-Rollen beschneidet, oder ganz herauswirft . . . Ferner ist . . . unter die sehr unnützen Ausgaben, die so häufige Überladung von Militär-Statisten zu rechnen. Weiß der Regisseur eine Darstellung nicht anders mit Pomp . . . zu belegen als mit Pferden oder mit schlecht angeordneten Märschen unzähliger Statisten, so verdient er den Namen eines Regisseurs und dramatischen Künstlers nicht, weil er das Theater zu einem Pferdestall oder Kaserne herabwürdigt, sondern würde sich . . . besser für einen Kavallerie- oder Infanterie-Korporal eignen . . .

Die Vermutung liegt nahe, daß Mayerhofer, das Haupt des Schauspieler-Geheimbundes in Karlsruhe, der im vierten Punkte einen Ausfall gegen den außerhalb stehenden Mittell wagt, im zweiten Punkte auch den um diese Zeit in Karlsruhe gastierenden Virtuosen Esslair angreift. Dies hindert ihn aber nicht, später einmütig und führend mit Esslair gegen von Endes schwankende Intendanten-Persönlichkeit vorzugehen.

Der Bericht, den die erste Sängerin, Mad. Gervais, dem Intendanten zusandte, ist der ausführlichste. Mit rücksichtsloser Offenheit enthüllt sie die Mißstände des künstlerischen Betriebes, ohne den Regisseur Mittell, dessen Nichte sie ist, von der Kritik auszuschließen. Sie beginnt mit der Kritik des Repertoirs, denn „ein zweckmäßiges gut geordnetes Repertoire ist die Seele einer Bühne.“ Sie empfiehlt einen möglichst abwechslungsreichen Spielplan und macht auf „die Nützlichkeit der guten kleinen Stücke, besonders der Oper als Kalif von Bagdad, der Schatzgräber, Paul und Virginia, die Wilden, Nina“ aufmerksam, denn „sie kosten gewöhnlich nichts oder wenig und können von einem Tag zum anderen gegeben werden . . . (!) Übereinstimmend mit Mayerhofer verwirft sie die Prachtdarstellungen: „Zu was führt . . . die Sucht (!), solche großen Stücke und Spectakels, Opern und Zaubereien zu geben, wo Pferde, Maschinerie und Decorationen, Märsche, Züge und Garderobe . . . das Publikum gänzlich verwöhnen und die Casse erschöpfen; denn hier wo das Publikum klein und nicht sonderlich splendit ist, rentieren sich solche Stücke

nicht . . . Das Streben mancher Direction nach dem renommé, daß lauter große heroische Stücke auf ihrer Bühne gegeben werden, ist ein wahres Unglück und giebt dem Geschmack des Publikums eine schlechte Richtung . . .“ dieser Vorwurf trifft indirekt auch den braven und bescheidenen Regisseur Mittell, der als „untherhänigst gehorsamster Diener“ in erster Linie die Wünsche der Intendanz respektierte, das künstlerische Prinzip nicht durchsetzte und bei der Wahl der Stücke und Opern darauf bedacht war, seine Stellung nicht zu gefährden. Schon vor Jahresfrist war Mittell von dem ihm gut gesinnten Mannheimer und späteren Karlsruher Theaterdichter Gg. Chr. Römer [121] vor den Intrigen des früheren Schauspiel-Direktors Wilhelm Vogel gewarnt worden, der mit den Hoftheater-Mitgliedern Grimminger und Spahn und seiner ehemaligen Schülerin Dem. Leonhardt geheime Verhandlungen pflegte. Ferner fordert Mad. Gervais eine Einschränkung der Machtbefugnisse des Regisseurs in der Oper, „da der Musik-Direktor die Schwierigkeit am besten beurtheilen kann, so muß er und nicht der Regisseur entscheiden“! Die Besetzung der Opernpartien durch den Regisseur ließ sie wohl nicht ohne Grund unangetastet, wenn sie auch in der gesamten Rollenverteilung mehr Abwechslung empfiehlt: „weil . . . das Publikum immer dasselbe ist, . . . Abwechslung die Neugierde des Publikums reizt, . . . und das zu ofte Erscheinen eines Mitgliedes dasselbe ermüden muß. . .“ Auf ein sehr heikles Gebiet aber wagt sich die erste Sängerin in der Kritik des eigenen Ensembles, der offiziell abgeschafften und doch umkämpften Rollenfächer und der mangelnden oder fehlenden Besetzung. Da Mad. Gervais in ihrer hervorragenden Stellung als erste Sängerin keine Rivalin zu fürchten brauchte, darf ihre Charakteristik damaliger Mitglieder wohl als vorurteilsfrei und wirklich zutreffend angenommen und darum auszugsweise wiedergegeben werden: „Eine der kunstwidrigsten Eigenschaften unserer Bühne ist, daß hier kein Rollenfach anerkannt wird . . . Ich will nicht behaupten, daß man die Grenzlinien der Fächer so scharf ziehen soll, als es auf französischen Bühnen gebräuchlich ist, allein dies ganz außer acht zu lassen, ist ein Unglück bringen-

des System ... Es geben nicht lauter Genies wie Schröder, Beil und Iffland ... alle Charaktere mit gleichem Glück ... und stets einer vollendeten Menschendarstellung ... die wenigsten Schauspieler sind Genies, ... die meisten aber nur Glücksritter, die stets ihre Individualität zum besten geben ... Gewöhnlich sprechen alle Schauspieler viel von ihrem Fach, allein wenn man es beim Licht betrachtet, so meinen sie alle erste oder alle gute und dankbare Rollen ..., die sich entweder von selbst spielen oder imponieren ...! Ich weiß sehr gut, daß beim jetzigen Personalbestand unserer Bühne es nicht wohl möglich ist, ein Rollenfach ... einzuführen, aber warum ... bemühte man sich nicht, wenigstens jedes Fach einmal gut oder nur mittelmäßig gut zu besetzen ...? Es sind hier, wenn Herr Sehring und Mad. eintreffen, dreißig Mitglieder, vier Choristinnen und drei Choristen, die kleine Rollen übernehmen und dennoch sind viele Fächer unbesetzt ... (!) Mad. Gervais befindet sich im Widerspruch mit Mayerhofer, der ein kleines Ensemble von nur 20 Mitglieder forderte.

Man giebt zwar alle Stücke und Opern und alle Rollen sind besetzt ..., aber kann Mad. Schlanzofska ... edle alte Frauen und Damen geben? Wo ist bei ihr der edle Anstand, das Organ, wo die Haltung und Individualität ..., die immer in Gemeinheit oder Steifheit übergeht; in Caricaturen mag sie gut seyn, aber wahrlich nicht zu edlen oder Anstandsrollen. Wer soll die edlen Vätter, gesetzte alte Rollen geben? Die Herren Schulz oder Mayerhofer, der erste ist nur zu barschen Militär-Rollen und Polterer zu gebrauchen und Herr Mayerhofer hat den edlen Anstand nicht, der imponiert, ein zu manierirtes Spiel und gewöhnlich einen alten Kopf und zu jugendliche Gebärden und Organ — wem will man die kraftvollen, jugendlichen Helden ... übertragen? ich hoffe nicht, daß man die Anlagen, die Herr Neumann zu zarten und tragischen Liebhabern hat, verkennen wird, und ihm ein solches Fach geben will — wer soll die ... chevaliers und junge intrigans spielen? Doch nicht Herr Wöhner oder gar Herr Label und könne Mlle. Benda oder Mlle. Leonhardt junge Heldinnen und Kraftrollen der Art übernehmen? Beiden

gebracht es am wesentlichsten dazu an Organ und körperlicher Haltung und Ausdruck. Im Schauspiel fehlen also nicht mehr als fünf Fächer, die meines Erachtens unbesetzt sind. In der Oper fehlen hauptsächlich bei dem Frauenzimmer-Personal die gesetzten Anstandsrollen, alte auch alte Komische; und noch eine gute Sängerin, hingegen ist sie mit Bassisten oder viel mehr seyn sollenden Bassisten gesegnet ... Sind die Anstandsfächer vernachlässigt worden, so hat man desto mehr für die Karikaturen und komischen Rollen gesorgt, ich zähle nicht mehr als sieben, die dies Fach theils ausschließlich und theils auch noch zu ihren übrigen Dienstleistungen spielen, nemlich die Herrn Walter, Becker, Labes, Mayer, Vespermann, Jeckel, Hunnius und auch Herr Mittell befaßte sich damit ... eins der größten Übel, das aus dem Mangel dieser Ordnung entsteht, ist, daß der Regisseur sich auf nichts sicher verlassen kann, und genöthigt ist, eine Art von factotum zu seyn, und sich um die kleinsten Details zu kümmern ...“. Dem letzteren Mangel suchte man durch die Teillösung der damaligen Inspizienten-Ämter zu begegnen, doch Mad. Mittell findet sie „zwecklos“ in Anbetracht der Zustände und fragt: „sollte nicht statt diesen eine Theaterpolizey von guter Wirkung seyn?“! Erst in neuerer Zeit wurde die Stufung der Verantwortlichkeit besonders im technischen und Ausstattungswesen, durchgeführt. Hinsichtlich der fehlenden oder überzähligen Besetzung hat Mad. Gervais jedoch nicht in Betracht gezogen, daß bei dem raschwechselnden Spielplan und dem ausgesprochenen Verlangen des Publikums nach Lustspielen, Possen, Quodlibets und Zauberopern auch im Ensemble dem Zeitgeschmack gehuldigt und das komische Fach zahlreicher besetzt werden mußte. Mad. Gervais führt ferner Beschwerde über „die exemplarische Unreinlichkeit der Bühne und Garderobe“ und über den „kläglichsten Zustand“ der Möbel: „nicht in einem einzigen Costüm kann man ein gehöriges Ameublement der Bühne zusammenbringen, es ist widerlich, im 13. Jahrhundert Rohrsessel und Tische ... zu sehen, wie sie vor zwanzig Jahren modern waren ...“. Die Möbel und Requisiten waren dem Theater

aus alten Beständen des Hofmobiliars Ende September 1810 [122] kostenlos überwiesen worden. Auch der angekaufte Vogelsche Fundus wurde „zum szenischen Arrangement“ verwendet. „Nicht allein als eine Vergünstigung ... sondern aus ... Nothwendigkeit“ fordert Mad. Gervais einen Theaterwagen, der „vom Herbst bis Frühjahr unausgesetzt in Proben als in Vorstellungen“ die spielenden Mitglieder abholt, eine Einrichtung, die das Karlsruher Hoftheater bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts beibehielt! Obwohl Mad. Gervais selbst bis zu ihrer endgültigen Verpflichtung eine der eifrigsten Gastspielerinnen war, empfiehlt sie jetzt Gastrollen nur in Ausnahmefällen, bei Urlauben oder Erkrankungen, zu genehmigen — es sei denn, daß ein bestimmtes Fach noch nicht besetzt oder „daß es sehr ehrenvoll seyn dürfte, große Künstler zu uns einzuladen ...“! Ihre besondere und berechtigte Mißbilligung findet „die Sucht zu glänzen“. Sie ist auf der Karlsruher Hofbühne „eigentlich recht zu Haus, mit Flitter und Silber, Gold und blitzenden Steinen ... das sind böse indicien ... das Wahre, Schöne und Edle der Kunst wird vernachlässigt, die göttliche Einfachheit nicht gefühlt oder verlacht ... der innere Werth bleibt unbeachtet ...“ Der Vorwurf der Sängerin, die auf der klassischen Goethe-Bühne in Weimar eher heimisch geworden wäre, trifft nicht zuletzt auch den Regisseur Mittell, dem die Theatralik nicht in dem Maße als Unkunst zum Bewußtsein kam oder dessen Nachsichtigkeit den Solisten zu viel Spielraum ließ. Ueber die Theaterschule fällt Mad. Gervais ein vernichtendes Urteil: „Über die sogenannte Theaterschule läßt sich gar nichts sagen, obschon viel darüber gedruckt und gesprochen wurde; sie gleicht eher einer wohltätigen Anstalt, wo arme Kinder einigen Unterricht erhalten sollten ... mehrere Knaben und Mädchen lernen Lesen und Schreiben, einige Bocksprünge machen, und, wie sie es nennen, singen, Clavier und Violin spielen; sollte eine Lehranstalt für die Bühne nicht zweckmäßiger geordnet werden und auch für die erwachsenen Mädchen und Jünglinge bestehen können und von größerem Vortheil seyn? Warum sucht man nicht Mädchen wie Mlle. Volk; von Zeit

zu Zeit kleine Rollen zu geben und Chöre mitsingen zu lassen, heißt nicht jemand eine theatralische Bildung zu geben ... Eine gute zweckmäßige Pflanzschule für die Bühne ist von einem unübersehbaren Nutzen ...“

Tatsächlich ist die Theater-Schule bald nach ihrer Gründung der allgemeinen Zerrüttung zum Opfer gefallen und im Jahre 1824 in eine reine Chorschule umgewandelt worden. Mad. Gervais schließt ihre „Bemerkungen“ mit der Kritik der Probenarbeit, wie sie auch der Dramaturg Friederich in seinen Briefen übte und die sowohl den Opern- und Schauspiel-Regisseur Mittell als auch den Musikdirektor Brandl trifft: „In der Regel wird alles zu schnell hier einstudiert, besonders aber die Opern. Der Musikdirektor und Regisseur sollte nicht so leicht alles gut finden... Daß die hiesige Bühne einer großen Verbesserung in artistischer Hinsicht bedürfe, lebte ich in der besten Hoffnung, allein wenn diese zwei Vorstände so denken, soll da die Hoffnung nicht schwinden? ... Die sogenannten Dialogproben von Opern sind ganz zwecklos, und warlich an einem Ort, wo so viele und lange Proben gemacht werden wie hier, sollte man dergleichen vermeiden. Keine Operprobe ohne Musik kann etwas nützen, selbst die Arangirproben sollten nicht ganz ohne Musik seyn . . . Es werden hier viele und lange Proben gemacht, aber drey solcher Proben sind nicht eine gute werth, weil gewöhnlich alles überhudelt wird ... Ich kann mein Ehrenwort verbürgen, daß ich noch in meinem Leben kein Orchester gehört habe, wo so wenig, ich könnte sagen gar nicht auf den Vortrag geachtet wurde als hier, noch viel weniger achten die Herren vom Orchester auf den Sänger . . . diese Bemerkungen sind das Resultat meines innigsten Wunsches zur Beförderung der hiesigen Bühne, meiner Liebe zur Kunst und dem Künstler und meiner Erfahrungen . . .“

Der Bericht der Mad. Gervais, die unter den drei von der Intendanz aufgeforderten Berichterstattern den kritischsten Blick „hinter die Kulissen“ ihrer Zeit tat und dementsprechend zur wertvollsten Schilderung befähigt war, vervollständigt das von Gutsch und Mayerhofer entwickelte Bild der da-

maligen Hoftheater-Zustände. Leider enthalten die Akten keinerlei Gegenäußerungen des Intendanten, die Anhaltspunkte für eine Abhilfe der Mißstände geben könnten. Der Intendant scheint sich vielmehr mit der Einforderung der Berichte begnügt zu haben und die nachfolgende Verschlimmerung der Zustände bestätigt diese Annahme. An dieser Tatsache konnte auch die Gewinnung eines neuen Orchesterleiters, des ersten Kapellmeisters Franz Danzi von Stuttgart, vorläufig nichts ändern.

Franz Danzi wurde am 15. Mai 1763 (123) als Sohn des Solo-Cellisten der Kurpfälzischen Hofkapelle Innocenz Danzi in Mannheim geboren. Nachdem er bei seinem Vater den ersten Unterricht in Gesang, Klavier- und Cellospiel erhalten hatte, wurde er von 1775 an einige Jahre in Komposition bei dem wegen seiner diktatischen und theoretischen Fähigkeiten berühmten Abbé Georg Joseph Vogler ausgebildet, zu dessen späteren Schülern auch Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer zählten. Schon als zehnjähriger war er auf Grund seiner Begabung in der kurfürstlichen Kapelle angestellt worden, die jedoch im Jahre 1778 mit dem Hof in die neue Residenz nach München übersiedelte. Der junge Danzi blieb zunächst in Mannheim zurück, wurde Correpetitor des Nationaltheaters und schrieb in den folgenden Jahren seine ersten Kompositionen: Schauspielmusiken, das Melodram „Cleopatra“ (1780) und die Singspiele „Azakia“ (1780) und „Laura Rosetti“ (1781). Zu Anfang des Jahres 1784 wurde er nach München berufen, um als Cellist in die Stellung seines 1783 pensionierten Vaters einzurücken. In dem Münchner Kunstleben fand er reiche Anregungen und komponierte seine erste größere Oper „Die Mitternachtsstunde“ (1788), ferner das ernsthafte Singspiel „Triumph der Treue“ (1789), die komische Oper „Der Quasimann“ (1789), die Zauberoper „Der Kuß“ (1799), das kleine Singspiel „El Bondocani“ (1802) und die große, effektvolle Choroper „Iphigenie in Aulis“ (1807). Von einflußreicher Bedeutung war für Danzi im Jahre 1790 seine Verheiratung mit Margarethe Marchand, einer Tochter des Münchner Theater-Direktors Theodor Marchand. Mit ihr, einer „trefflichen

Sängerin in italienischer und deutscher Oper, einer ebenso trefflichen Schauspielerin und Klavierspielerin“ [124], begab er sich 1791 auf eine mehrjährige Kunstreise, die ihn nach Hamburg, Leipzig, Prag und in die alten Opernstädte Venedig und Florenz führte, von wo beide 1796 nach München zurückkehrten. Die großen Erfolge der Gastspiele brachten ihm 1798 die Ernennung zum Vizekapellmeister.

Der frühe Verlust seiner gefeierten Gattin (am 11. Juni 1800), die Nebenbuhlerschaft des Kapellmeisters Peter Winter und die Bevorzugung der französischen und italienischen Opernwerke hatten ihm jedoch Aufenthalt und Tätigkeit in München in einem Grade verbittert, daß er 1807, auf einer Kunstreise mit seiner Meisterschülerin, der Sängerin Margarethe Lang, der späteren Freundin C. M. von Webers, als Gastdirigent in Stuttgart das Angebot des Königs annahm und als erster Hofkapellmeister in württembergische Dienste trat. In Stuttgart erreichte er nicht dieselbe Bedeutung als deutscher Opernkomponist wie in München und die Jahre 1807—1812, in denen er den Singspiel-Einakter „Camilla und Eugen, oder der Gartenschlüssel“ und das Melodram „Dido“ schuf, würden für die Operngeschichte von geringer Bedeutung sein, wenn er in Stuttgart nicht der Anreger und Förderer des Schöpfers der romantischen deutschen Oper geworden wäre: des jungen Carl Maria von Weber. Beide verband eine aufrichtige Freundschaft, die dank der reifen, menschlichen und künstlerischen Eigenschaften Danzis vor allem für den stürmischen Weber ein hoher Gewinn war, und die erst der Tod Webers in London trennte. Danzi selbst überlebte seinen jüngeren Freund nur drei Tage: er starb am 13. April 1826 in Karlsruhe, seiner letzten Wirkungsstätte [125].

Die Gründe, die Danzi veranlaßten, seine Stuttgarter Stellung aufzugeben und nach dem kleineren Karlsruhe übersiedeln, lagen in dem Zusammenwirken mehrerer Umstände, zu denen die im Jahre 1810 erfolgte ungerechte Landesverweisung Webers ebenso zu zählen ist, wie die einsetzenden beruflichen Intrigen und vordrängenden Singspielerfolge Abeilles und Sutors. Schließlich mag die lockende, neue Aufgabe, Oper

und Orchester der jungen Karlsruher Hofbühne zu reorganisieren, den Ausschlag gegeben haben. Obwohl er erst zum Inspektor des neugegründeten „Kgl. Musik-Konservatoriums“ ernannt worden war, trat Danzi im Frühjahr 1812 mit der Karlsruher Intendanz, die auf der Suche nach einem zielbewußten und tüchtigen Orchesterleiter war, in Unterhandlungen ein. Der Intendant von Ende hatte den zuerst in Aussicht genommenen französischen Kapellmeister Mussini [126 a] aus Berlin abgelehnt und in einem ausführlichen Schreiben den Großherzog über den wahren Zustand des Karlsruher Orchesters aufgeklärt, das „auf einer so niedrigen Stufe der Kunst“ stehe und dem es „so ganz an geschmackvollem Vortrag, an Kraft, an Präzision, kurz, an jeder Eigenschaft, welche vereint nur ein Ganzes bilden . . .“ fehle, daß er es für seine „heilige Pflicht“ halte, sich „mit der Verbesserung und zweckmäßigeren Einrichtung desselben zu beschäftigen . . .“. Ende führte die Mißstände zum großen Teil auf die ungenügende Leitung des betagten Brandl zurück und forderte einen unbedingt tüchtigen Leiter: „Der . . . Musikdirektor Brandl besitzt gewiß viele theoretische Kenntnisse in der Musik und verbindet damit den besten Willen, allein es fehlt ihm an Geschmack (126 b) und was bei diesem erst neu zu bildenden Orchester unendlich wichtig ist, an Kraft. Die Anstellung eines fähigen und thätigen Mannes als Direktor dürfte mithin zu den wesentlichsten Erfordernissen einer Verbesserung des Orchesters gehören“ [127]. Die Gewinnung eines künstlerisch und erzieherisch begabten Leiters war demnach für das Karlsruher Orchester eine Lebensfrage, in der die Absichten der Karlsruher Intendanz und die Bewerbung Danzis um diesen Posten einander entgegenkamen. Am 22. März 1812 übersandte Danzi seine Bedingungen: „eine jährliche Besoldung von 1800 Gulden und im Falle der Unbrauchbarkeit eine lebenslängliche Pension von jährlich 1200 Gulden“; ferner verlangte er „für jede noch sonst nirgends aufgeführte Oper von seiner Komposition . . . 20 Carolin, wenn selbe in mehreren Akten und die Hälfte, wenn sie in einem Akte ist, sowie die Hälfte dieser Summen für schon anderwärts aufgeführte Opern . . .“ „Die

Karlsruher Intendanz entsprach sofort durch Vertragsabschluß den Forderungen des in seiner Zeit berühmten und hochgeschätzten Komponisten, der noch am 5. Juni dem Intendanten mitteilte, daß er „mit Sehnsucht seiner Abreise entgegensehe, um schon am 10. Juni mit seiner endgültigen Entlassung aus dem württembergischen Dienste seine Ankunft in Karlsruhe für Ende des Monats anzuzeigen: „... ich sehe mich also von jenem Tage an gerechnet mit großem Vergnügen als in den Diensten Seiner Königlichen Hoheit stehend an...“ [128]. Nachdem am 16. Juni 1812 Danzis Anstellung als erster Kapellmeister „allerhöchst“ bestätigt worden war, siedelte er mit einer Umzugsvergütung von 77 Gulden Anfang Juli nach Karlsruhe über, um durch seine aufopfernde Tätigkeit der eigentliche Begründer des Karlsruher Hoftheater-Orchesters zu werden.

Das Orchester ließ Danzi zunächst in seiner alten Stärke und Besetzung bestehen, doch veranlaßte er in Anbetracht der Verwahrlosung und „zur genaueren Beobachtung der das Hoforchester betreffenden Gesetze“ die Ernennung der Hofmusiker Gervais und Witzemann zu Orchester-Inspizienten, „die durch den Kapellmeister der Intendanz die Übertretungen anzeigen“ (129)! Der kleine Chor der Intendanz Stockhorn wurde fast verdoppelt und bestand aus 16 Sängern und 12 Sängerinnen. Aber Ende 1813 mußte der Intendant erneut dem Großherzog klagen, daß durch den Abmarsch der Leibgrenadiergarde, die die besten Choristen stellte, der Chor bis zur Unfähigkeit geschwächt sei. Da für ein eigenes Chorpersoneal keine Gelder zur Verfügung waren, bat er um die Zuweisung neuer Militärchoristen [130]. Für die im Laufe der ersten Spielzeit der Intendanz von Ende von Karlsruhe abgehenden Mitglieder Hunnius und Mayer, Geißler und Vespermann mit ihren Frauen, erfuhr das Ensemble einen wertvollen Zuwachs durch die Verpflichtungen der Dem. Unzelmann, Mad. Schüler und des Ehepaars Sehring.

Dem. Unzelmann, eine Verwandte aus der berühmten Berliner Schauspieler-Familie des Carl Wilhelm Unzelmann [131] war für jugendliche Rollen in Oper und Schauspiel ver-

pflichtet worden und trat in Karlsruhe zum erstenmal am 16. August 1812 in der Titelrolle von Himmels Oper „Fanchon“ in Karlsruhe auf.

Mad. Schüler, deren eigentlicher Name Eugenie von Biedenfeld war, kam vom Hoftheater Cassel und wurde für Sopranpartien mit Schauspiel-Verpflichtung engagiert. Der Referent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ [132], der am 12. Mai 1812 ihrem „ersten Debüt“ als Vitellia in der Mozart-Oper „Titus“ beiwohnte, schrieb über die neue Sängerin: „Die allgemeine Erwartung wurde umso mehr gespannt, da eine still verbreitete Sage sie als völlig unbekannt mit der Bühne als bloß gerühmte Konzertsängerin schilderte. Zeigte nun auch ihr erstes Auftreten als Vitellia, daß sie von der Schauspielkunst nur äußerst wenig aufgefaßt habe, und mit Bangigkeit sich producire; so entfaltete sich doch in dieser schönen Partie die ganze Fülle und Kraft ihrer seltenen Stimme, mit den Reizen der italienischen Schule und eines angeborenen, inneren Geistes, so mannigfaltig und glänzend, daß niemand mehr sah, sondern hörte, und jeder lebendig die Wahrheit auffaßte, daß in Einer Kehle das tonreichste Portamento mit der geläufigsten Coloratur vereinigt sey ...“

Das Ehepaar Sehring wurde in erster Linie für die Oper verpflichtet; sie debütierten gemeinsam am 21. Mai 1812 in Paisiellos komischer Oper „Die Müllerin“. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ [138 c] lobte Herrn Sehring als „talentvollen Bassisten“, dessen „schöne Stimme noch an Biegsamkeit und Ausdruck sehr gewonnen“ habe, seine Frau als „eine junge Sängerin, die mit einer vorteilhaften Gestalt, eine nicht sehr starke, aber äußerst reine Stimme, viel Geläufigkeit, und ein angenehmes Spiel, vorzüglich in muntern Rollen vereinigt ...“ Mittell äußerte sich in einem an den Intendanten gerichteten Schreiben vom 18. Mai 1812 [133 b] über das neue Mitglied Mad. Sehring: „Was ... ihre Figur anlangt, so kann man sagen, daß sie zwar nicht sehr (hübsch) aber niedlich ist, daß ihr Gesicht zu denen gehört, welche nebst einem freundlichen Blick stark markierte Züge besitzen, welche für die Bühne am passendsten sind. Ihre Stimme ist glänzend, so viel

ich sie im Sprechen habe beurtheilen können, von ihrem Gesang selbst kann ich noch nichts sagen, weil ich noch keine Gelegenheit gehabt habe, sie zu hören.

Über die künstlerische Arbeit der Intendanz von Ende unterrichten uns — bei dem allgemeinen Fehlen öffentlicher Kritiken — wiederum die internen dramaturgischen Briefe des Legationsrats Friederich. Zu ihnen aber treten als wertvolle Ergänzung die Rechenschaftsberichte des Regisseurs Mittell [134]. Schon dem Intendanten von Stockhorn hatte der „tiefgebildete“ Mittell [135] seit dem 29. Juli 1811 in unregelmäßigen Zeiträumen über einzelne Vorstellungen kurz berichtet. Aus diesen Notizen wurden aber regelmäßige Briefe an den Intendanten von Ende, vor allem als dieser infolge der Personal-Streitigkeiten zweimal seine unhaltbar gewordene Stellung vom 26. September 1813 für zwei Monate zunächst dem Regisseur Mittell, dann später vom 11. September 1814 bis zum Frühjahr 1815 vorübergehend dem Freiherrn von Gayling als Interims-Intendanten überlassen und sich zur Erholung nach Baden-Baden begeben mußte! Mittells Berichtsammlung ist neben der am Lessingschen Beispiel geübten Dramaturgie Friederichs das aufschlußreichste Quellenmaterial für das frühe Karlsruher Theaterwesen. In den fast täglichen Arbeitsberichten behandelt Mittell Repertoire- und Besetzungsvorschläge, Gastspielverhandlung, Kostüm- und Dekorationsfragen, Dienstgesetze, Klagen, Bittgesuche und deren Befürwortung, die täglichen Kassen-Einnahmen bis zur Personalintrige und zum Rollenzank ... Aus dieser „öconomisch-artistischen Correspondenz“ aber tritt die ganze Persönlichkeit Mittells hervor, der sich mit unermüdlicher Pflichttreue, mit Gerechtigkeit und Gewissenhaftigkeit in den inneren Kämpfen und Nöten zu behaupten suchte, aber infolge seiner unglücklichen Nachgiebigkeit, Pedanterie und Bescheidenheit der allgemein verworrenen und schwierigen Lage nicht immer Herr zu werden vermochte. Dennoch war er wie unter Stockhorn so auch unter Ende und dessen Amstnachfolgern die Stütze des gesamten Theaterbetriebes. Auf die Briefe Mittells sind Gegenäußerungen des Intendanten von Ende in den Akten

nicht enthalten — sei es, daß Antworten schriftlich überhaupt nicht erfolgten, sei es, daß dieselben später verloren gingen. — Wenige Tage nach dem Intendanten-Wechsel übergab der Dramaturg Friederich dem neuen Leiter, Herrn von Ende, seine bisherigen Mitteilungen mit folgendem, für seine Tätigkeit bezeichnenden Schreiben vom 17. Februar 1812 [136]: Großherzogliche Intendanz übergebe ich hier Berichte und Notizen nach bisheriger Einrichtung. Die Bemerkungen über Darstellungen waren bestimmt, gesammelt bei Wiederholungen der Stücke benützt zu werden . . . Alle Vorschläge über Stückwahl, Besezung, Kostüme, Dekoration im Allgemeinen . . . wurden zum Gutachten mitgeteilt, und dann entschied die Intendanz. Alle eingelaufenen Manuskripte und Drucksachen, die ganze dramaturgisch-literarische Parthie, unterlagen gleicher Behandlung, und Stunden gewisser Tage waren vorgeschlagen, wo die Intendanz mündlich Vortrag anhörte, und ihre genommenen Bestimmungen eröffnete. Diese Ordnung scheint mir die Arbeit des Chef sehr zu erleichtern. Haben Sie die Güte, zu entscheiden, ob solche Ihre Genehmigung habe?

Auch hierfür ist kein Antwortschreiben vorhanden; die Bestätigung seines Amtes scheint mündlich erfolgt zu sein, da die Kritiken bis zum Sommer 1812 fort dauerten.

Das erste Spieljahr der Intendanz von Ende zeigte ein überraschendes Ansteigen der Klassiker-Aufführungen und zugleich ein bedenkliches Zunehmen der Gastspiele. Schon in der zweiten Hälfte des Februar 1812, nach dem Intendanten-Wechsel, kam allein Schiller drei Mal zu Wort: mit „Wallensteins Lager“ (15. Febr.), „Kabale und Liebe“ (20. Febr.) und „Maria Stuart“ (25. Febr.) mit Dem. Kroseck vom Würzburger Theater als Gast in der Titelrolle. Sie gastierte zusammen mit ihrer Mutter in drei weiteren Vorstellungen in Kotzebues „Stricknadeln“ (27. Febr.), Ifflands „Elise von Valberg“ (3. März), Lessings „Emilia Galotti“ (5. März) und schloß ihr Gastspiel am 7. März mit dem Benefiz „Salomons Urtheil“, einem dreiaktigen melodramatischen Machwerk „nach dem Französischen des Caigniez frei bearbeitet von Stegmayer, mit

Musik von Quaisin"! Zu den Ereignissen des März zählten zwei Ur-Aufführungen: am 1. März war die dreiaktige heroische Oper „Das Siegesfest in Mexiko“ von dem Musikdirektor Johann Brandl und am 10. März das dreiaktige Schauspiel „Das Testament des Onkels“ von dem Ministerial-Sekretär Gg. Christ. Römer uraufgeführt worden. Römer war Lehrer der deutschen Sprache bei der Großherzogin Stephanie und Verfasser mehrerer Gelegenheitsstücke, Schauspiele und dramaturgischer Aufsätze. Er wurde später Hoftheater-Sekretär und vereinigte in sich die Tätigkeit Morstadts und Friederichs. Über die Erstaufführung von Weigls Oper in zwei Aufzügen „Die Uniform“ am 15. März besitzen wir sowohl Mittells als Friederichs Äußerungen. Mittell schrieb, daß die Premiere glücklich von Statten ging „und es an Mühe und Sorgsamkeit nicht gemangelt hat . . . Man muß zufrieden seyn, daß die Kosten von Garderobestücken etc. durch die Einnahmen gedeckt sind. Doch möchte ich rathen, daß diese Oper wenigstens dreiviertel wonicht ein ganzes Jahr liegen bleiben möge und daß man in der Besetzung des Schulmeisters eine Änderung träfe. Denn . . . Becker verdirbt . . . allen Gesang . . .“ [137]. Mittells Rat wurde nicht befolgt, denn am 23. April mußte Friederich der Intendanz mitteilen, daß die Wiederholung „beinahe ganz“ mißlang: „Das Orchester war unrein, manche Tempi wechselnd. Das Quartett im ersten Akte, war von der allerundeutlichsten Exekution, das Terzett darauf verfehlt. Es ward der Mißstand wiederholt, mitten in der Szene das Zimmer von Bänken und Tischen zu leeren, wo am Ende genug Zeit bleibt, indem der Verwandlung ein langer militärischer Marsch folgt. — Diese Oper ist bei uns im eigentlichen Verstande todgeschossen worden. Vor kindischem Schießen und Pulverdampf hörte und sah man nichts. Nach meiner Ansicht sollte dergleichen nur kurz und nicht detailliert auf die Bühne kommen; aber dann lebhaft, und daß Tableau's sich bilden. Wenn drei Schritte vom feuernden Chor der Feind langsam ihm im Rücken aufmarschiert wartet, und endlich eine Salve gibt, und alles mit vollem Rücken gegen das Publikum, so wirkt das lächerlich . . .“

Ende März erlebte der Spielplan eine für den damaligen Theaterpublikumsgeschmack bezeichnende Unterbrechung durch die viermaligen Gastvorstellungen der Seiltänzer-Familie des Franz Blondin, die im Großherzoglichen Hoftheater „Die Wilden von Otnaheiti“, ein pantomimisches Ballett, gymnastische Übungen, Tänze „auf gespanntem Seil mit Balancirstange“ und einem „Wett-Tanz und Stelzen“ vorführten! Ob danach, am 31. März, die Erstaufführung des Goethe-Voltairschen fünftaktigen Trauerspiels „Mahomet“ noch einen Kassenerfolg buchen konnte, bleibt mehr als fraglich. Sogar die Erstaufführung von Kotzebues Lustspiel „Don Ranudo de Colibrados“ am 2. April hat nach Mittells Bericht [139] „nur wenig gefallen“; nur Herr Wöhner in einer komischen Bedientenrolle zeichnete sich aus: „Allein ein so stark aufgetragenes Gemähle bedarf leichten Vortrag und witziges Spiel wen es nicht enpügniren (— impügnieren = anfechten) soll. Und dies hat es im ziemlichen Grad bewirkt. Man fand die Satyre zu gedehnt, zu einerley, was aber großentheils dem Spiele mit zugelegt werden muß. Nach meiner Meinung hat Mlle. Leonhard ihrem Charakter nicht Haltung zu geben gewußt, dann wird es Herrn Nagel schwer, sich aus seiner schwerfälligen Individualität heraus zu heben, wodurch es dann kömt, daß sein Spiel oft kalt läßt. Zu dieser Gattung Rollen fehlt es ihm an jenem kleinen Spiel, welche(s) das Ganze so sehr kettet und belebt. Abgemessenes Sprechen in fast immer gleicher Betonung wird ermüdend.“

Deutlich geht aus den Äußerungen Mittells hervor, wie unbekannt dem damaligen Regisseur noch die innere Regie war und wie seine Arbeit tatsächlich bei dem Äußeren, bei der Auftritt-Regelung und dem „szenischen Arrangement“, worunter Dekoration und Kostüm zu verstehen sind, stehen blieb. In dieser Hinsicht stellen die Berichte Mittells eigentlich die Selbstkritik seiner ungenügenden Regieleistung dar! Am 5. April wurden Schillers „Räuber“ in der früheren Besetzung wiederholt. Eine erfolgreiche Sonntags-Première war D'Alayraes dreiaktige Oper „Das Schloß von Montenero“ am 12. April, wobei der Chordirektor Friedrich Jeckel anstelle

des Kapellmeisters Brandl das Orchester leitete. Dieser Wechsel entsprach wohl einer Anordnung des Intendanten von Ende, der mit Brandl unzufrieden war; der neue Kapellmeister Danzi kam erst zwei Monate später. Der Dramaturg Friederich schrieb darüber an von Ende: „Euer Hochwohlgeboren haben die Genugtuung [140], daß die an Herrn Jeckel übertragene Direktion der Oper „Schloß von Montenero“ günstigen Erfolg gehabt habe. Es war Feuer und Präcision in der Ausführung, und selbst die Lobredner Herrn Brandls gingen befriedigt nach Hause . . . Herr Klostermayer sang und spielte mit mehr Wärme als gewöhnlich. Von ihm aufgefordert ließ ich ihn mir seine Rolle recitieren . . . es ist kein Verdienst, auf Mängel in Sprache und Spiel, die handgreiflich sind, zu zeigen; . . . Die Arrangements waren gut . . . Herr Mittell war so gefällig auf einige Bemerkungen . . . zu achten . . . vielleicht beachten Sie . . . einige aufgemalte Dekorationen. Mir dünkt besonders der Baumschlag sehr übel, alles in breiten Massen geklekt, statt durch starke Schatten alles schwebend zu halten.“ Auch Mittell konnte dem Intendanten „mit Vergnügen“ melden, „daß die Oper . . . sehr gut gegeben worden ist, daß die Chöre [141 a] und Orchester aufs beste gegangen und vorzüglich das Spiel des Herrn Berger und der Mad. Gervais sowie deren Gesang Beyfall erhalten hat. Auch Herr Klostermayer erhielt Beyfall in seinem Gesang, und man war mit seinem gegen sonst lebhafteren Spiele zufrieden. Von den anderen läßt sich sagen, daß sie das ihre gethan, um den Gang lebhaft und eingreifend zu machen. Ich glaube nicht, daß sie in Mannheim besser — ich will nicht sagen, sogut, besonders in Hinsicht der Chöre, gegeben wird. Demungeachtet aber scheint sie keine Total-Sensation gemacht zu haben, (sowie es nie eine Kassen-Oper genannt werden möchte), ob schon sie gefallen hat.“

Von dem am 25. April erstaufgeführten Lustspiel „Der Feuerlärm“ von Theodor Hell (— Pseudonym für den Dresdener Theater-Dichter Karl Theodor Winkler!) aber mußte sogar Mittell, der in Anbetracht der befohlenen Kassenrück-sichten sonst nicht sehr wählerisch in der Annahme der

Annahme der Tagesproduktion war, nach den Proben dem Intendanten unumwunden gestehen, daß es „ein elendes Machwerk ist und es . . . viel Mühe kosten wird, einen lebhaften Gang hinein zu bringen . . .“ Lakonisch schließt er mit einem Hieb auf den Dramaturgen: „Herr Friederich hat damit was schlechtes empfohlen [141 b] . . .“! Der Lustspiel-Aufführung von Heinrich Becks „Quälgeistern“ (5. Mai) muß ein kleiner Theater-Skandal vorangegangen sein, der sich auch hinter den Kulissen, während der Vorstellung selbst, noch austobte! Mittell, der seine Leute und ihre Launen kannte, schreibt darüber am 7. Mai dem Intendanten [142]: „Herr Walter hat in den Quälgeistern gespielt, jedoch nur durch Vermittlung. Nachdem ich demselben erklärt hatte, welche Maßregel ich nehmen müßte, wenn er sich weigerte aufzutreten, sagte er mir aufs Bestimmteste, wenn er auch mit Gewalt aufs Theater gebracht würde, so wäre doch niemand im Stand, ihn zum Reden zu zwingen . . . Bey Walters Erscheinen — mit Becker zugleich — wurde aufs lebhafteste applaudiert, eben so wenn einer oder der andere nur eine Bewegung zum Abgehen machte. Sie müssen wissen, Herr Baron, daß man lebhaft zu empfinden gegeben hat, was man durch Beckers Abgang zu verlieren habe . . . Herr Gervais, der in der Kulisse stand, schimpfte darüber, indem Beckers Frau gerade hinter ihm stand . . . Dies soll zu einigen zärtlichen Äußerungen — in Fischweiber-Manier — Anlaß gegeben haben . . . Esslair hatte auch einige Worte einfließen lassen, und Mad. Renner . . . soll . . . mit Becker äußerst üblen Humors geworden seyn. Es scheint, daß wieder eine Verleumdung herrsche, die aber, wie immer, denke ich, ihre baldige Endschaft erreichen wird. Ich bin ruhig dabey . . .“

Über die Aufführung selbst, die dem Publikum trotzdem „Vergnügen gemacht“ hat, bekennt Mittell: „Ich muß sagen, daß sie mir nicht genügt hat [143], — Herr Wöhner und Mlle. Leonhard nehme ich aus. Aber den Herren, welche Helden zu spielen gewöhnt sind, und stets breite Redensarten eben so breit auszusprechen sich bemühen — oder denen, welche ihres schwerfälligen Memorirens wegen sich mit der

beliebten Gedehntheit befassen, wird es außerordentlich schwer, im leichten Conversations-Ton anständig sich zu bewegen ... — Unsere Einnahmen wollen sich nicht heben ... Ich fürchte für einen traurigen Sommer, besonders bey der Abwesenheit des Hofes und des Militärs. Der Himmel gebe, daß die Debüts der Mad. Schüler und des Herrn Sehrings der Kasse vorteilhaft sind. Auch der Dramaturg Friederich äußerte sich sehr mißbilligend: [144] „Gestern sahen wir in den „Quälgeistern“ eine der mißlungendsten Vorstellungen. Es sind Quälgeister für das Publikum daraus geworden. Beinahe niemand hatte memorirt, woran vielleicht das zu schnelle Einlernen schuld hatte. Aber mußte denn gerade heute dies Stück gegeben werden, wodurch eines der vorzüglichsten Lustspiele um alle Feinheit, Lustigkeit und Lebendigkeit in der Darstellung gebracht ward? Die Kräfte, die hier sind, vermögen gewiß mehr zu leisten. Indessen scheint es abermals den Saz zu bestätigen, daß noch eher die Tragödie, als das wahre und höhere Lustspiel hier gelingen könne; indem dafür mit der bloßen Kraftanstrengung und unverfehlbaren, starken Zügen nicht durchzureichen ist. Es ist unverkennbar, daß das feine Lustspiel der Prüfstein für die Kunst der Schauspieler sei ...“ Diese Feststellung Friederichs über das Darstellungsvermögen des damaligen Hoftheater-Ensembles bestätigte auch das am 14. Mai erstaufgeführte Lustspiel Steigenteschs „Die Zeichen der Ehe“. „Wehe dem Dichter, der so bagatelle behandelt wird wie Steigentesch heute!“, klagte Friederich“ . . . das feine Lustspiel . . . wird noch lange die Klippe unserer Bühne bleiben . . . Eher gelingen noch thränenschwere Dramen und Gemähle in Rembrands Manier. Aber soll man den Weg einer klassischen Schule nicht zu finden suchen [145]?“ Auch Mittell selbst kann am 15. Mai nur einen Mißerfolg dem Intendanten melden: die Darstellung der „Zeichen der Ehe“ ist [146] nicht nach Erwartung ausgefallen — und man kann . . . keinem . . . besonderes Lob beymessen. Der feine Ton im Scherz, der das Ganze . . . erheben muß, so wie der Witz, der überall hätte herrschen und das Gemähle pikant machen müssen, wurde durchaus vermißt. Man kann

... nur sagen, daß alle Theile verwischt wurden. Es ging wohl nacheinander fort (!), aber der eigentliche Geist fehlte. Solche Stücke, welche Verstand und sonstige außergewöhnliche Seelenkräfte erfordern, taugen für unsere jetzige Künstler nicht, welche nur gewohnt sind, in starken Affekten ihre Rollen vorzutragen. — Es ist schade für das Stück, welches in Berlin viel Glück gemacht hat...

Nach einer Wiederholung von Schillers „Wilhelm Tell“ (10. Mai) traf Mittell besondere Vorbereitungen zur Aufführung von Mozarts „Titus“: „Mit dem Garderobier habe ich [147] zu Titus, vorläufig bis zur Genehmigung die Garderobe arrangirt, daß alle Kleidungsstücke, die Brustharnische für Sextus, Anius, Publius und Lentulus ausgenommen, ohne glänzende Stickerei, blos mit wollenen Bordüren besetzt werden. Die Gesandten jedoch, welche den Tribut bringen, werden reich erscheinen. Ein Theil der Gesandten wird im Kostüm wie in Salomons Urtheil, ein anderer in griechischer Kleidung erscheinen. Ganz ohne Kosten läßt sich wegen Mad. Gervais, die Garderobe nicht einrichten. Ein gut vergoldeter Helm, ein paar Stiefeln und ein rother Mantel . . . müssen angeschafft werden. Ich habe für die Senatoren (24 an der Zahl) mehr farbige Tuniken bestimmt, wie auch in der Abbildung des Talma als Cinna (!!!) zu sehen ist, der eine gelbe Tunika und weiße Toga mit Purpursäum hat. Die Einförmigkeit der weißen Farbe soll dadurch vermieden werden. Es wird nothwendig seyn, daß die Oper Titus mit vielem Volk ausgestattet werde — es werden mit einer Anzahl erwachsener Knaben, welche ich am Ende aufs Amphitheater placiren will, an 200 Seelen zusammenkommen.

Die Bemerkung über Mad. Gervais bezieht sich auf die von ihr als Hosenrolle übernommene Altpartie des Sextus! Daß Mittell die Mitwirkung von fast 200 Personen durchsetzte, beweist seine Einkleidungsliste, die über die Möglichkeiten des antiken Kostüm-Funds des Hoftheaters Auskunft giebt [148]:

Kostüm-Liste zu Mozarts „Titus“.

- Herr Berger-Titus: Weiße Tunika mit rother Bordüre à la Grec; gr. rother Mantel mit roth wollenen Franzen; im 2ten Akt e. dklr. Mantel, den er i. d. Versammlg. abwirft. Lorbeerkranz aufs Haupt.
- Mad. Schüler-Vitellia: weißes Unterkleid und weiße Tunik, beydes Goldstickerey; rother ... Mantel mit Silberstickerey. Sandalen.
- Mad. Gervais-Sextus: weiße Tunika m. rother Bordüre, Brustharnisch von Goldstoff, rother Mantel mit roth wollenen Franzen, Helm blau u. vergoldet mit Federn, Schwerdt, grüne Stiefel.
- Herr Walter-Annius: orange Tunika m. kornblauer Bordüre und Franzen, blauer .. Mantel m. orange Bordüren und blauen Franzen, Brustharnisch von Goldstoff, Schwerdt, Helm blau u. vergoldet m. Federn, braune Stiefel.
- Mad. Vespermann-Servillia: weißes Unterkleid und hellblaue Tunik, beydes mit Silberstickerey, ein gr. Schleyer m. Silber als Mantel.
- Herr Mayerhofer-Publius: Amaranth Tunika m. weißer Bordüre und Franzen, grüner ... Mantel m. weißer Bordüre und Franzen, Brustharnisch v. Goldstoff, Helm, Schwerdt, Stiefel.
- Herr Vespermann-Lentulus: Chamois Tunika m. rother Bordüre, violetter Mantel m. Bordüre, Brustharnisch v. grünem

		Zeug u. mit Silber, Stiefel, Helm, Schwerdt.
6 Verschworene		wie Lentulus in mancherley Farben.
24 Senatoren		in weißen, violetten, blauen, rothen zimtfarbenen, hellbrau- nen, dunkelbraunen, schwarzen und grünen Tuniken, über jede derselben eine weiße Toga mit Purpursaum.
12 Likatoren		weiß — auf dem Haupte Lor- beerkrantz.
40 Soldaten		Brustharnisch, kurzen Röcken.
6 Anführer		ebenso — Mäntel um.
6 Fahnenräger		ebenso mit Mäntel.
4 Gesandten mit 8 Gefolge		die Hälfte griechisch, die Hälfte wie in Salomons Urtheil.
20 Bürger		in versch. farbigten Tuniken, ohne Mäntel
30 erwachsenen Knaben:		in Tuniken
Die Frauen und Mädchen:		in versch. farbigten langen Klei- dern ohne Schlepp und Tuniken darüber — alle ohne Mäntel.
Die Knaben des Institutes:		in Tuniken.

Die Beschaffung wirkungsvoller Dekorationen bereitete
Mittell einige Sorgen: „Nur muß ich bemerken“, schreibt er
dem Intendanten“, daß wir kein Kapitäl haben, und daß ohne
ein solches — besonders wenn es nicht in Brand geräth und
nicht in Ruinen zusammenfallen kann, das Ende vom ersten
Akt keine Wirkung hervorbringt...“! [149]. Auch Friederich,
der in der Kostümierung schon kleine Verbesserungen anregte,
klagt: „Die Dekoration zum Zuge auf das Forum romanum
bezeugt wie arm wir noch an guten Dekorationen seyen; denn
statt des fori war auch nur ein Wald da...“! [150]. Die
Dekoration des letzten Aktes findet ebenfalls seine Mißbilli-

gung: „Es ist im Texte von einem Cirkus die Rede . . . Wir hatten statt dessen wieder einen Wald und hinten eine ovale Stufenerhöhung, die aber ganz zu oberst mit einer Wand im Viereck abgeschlossen . . . Von einer Annäherung an Wahrheit und historische Richtigkeit (für seine Zeit ein bemerkenswerten Einwand) kann bei dieser Dekoration keine Rede sein [151] . . .“ Seine Regiebegabung beweist er in folgender Kritik an Mittells Einstudierung: „Daß Titus, nachdem er seine Geschenke empfangen hat, sein ganzes großes Gefolge abgehen läßt, und am Ende allein hinter seinen Likatoren abgeht, läßt nicht gut, und würde nicht schwer sein, einige Kriegsobersten und auch Senatoren bei ihm zu lassen . . . sollte nicht während des Brandes einiges Volk bestürzt hinten über die Bühne eilen? . . . Bei uns bricht auf einmal der Chor aus den Coullissen, nachdem vorher niemand zu sehen war. Etwas dunkler sollte es ebenfalls werden. Einige sollten nicht *fidelia* statt *Vitellia*, nicht *Tittus* statt *Titus* sprechen [152] . . .“! Seine besonderen Bedenken aber hegte er über die Art der Musikproben: „Wenn nur ein günstigerer Stern über der . . . so schnell einzulernenden Oper *Titus* waltet!

Die Quartett-Proben, wobei alle Solo's und obligate Stellen der Blasinstrumente stumm pausiert werden, oder possirlich vom Direktor hineingebrummt werden, sind doch gewiß . . . nachteilig [153] . . .“!! Es ist durchaus begreiflich, daß der Intendanz von Ende den allzu gemüthlichen Musikdirektor Brandl mit der verantwortlichen Orchesterleitung nicht mehr länger betreuen wollte und sich alle Mühe gab, den Stuttgarter ersten Kapellmeister Franz Danzi als obersten Leiter für das verwahrloste Karlsruher Orchester zu gewinnen. Trotzdem scheint die Oper, in der am 12. Mai das erste Debüt des neuen Mitgliedes *Mad. Schüler* begeistert gefeiert wurde [154], den Beifall des Hauses gefunden zu haben, wenn Mittell dem Intendanten am 17. Mai melden durfte: „Von der Oper *Titus* wird noch mit vielem Entzücken gesprochen . . . und es läßt sich erwarten, daß diese Oper . . . sogleich wieder und mit Vortheil gegeben werden kann [155].“ Mittell sollte Recht behalten: Mozarts „*Titus*“ konnte in der selben Spielzeit drei-

mal wiederholt werden (am 5. Juli, 30. Aug. und 1. Oktober)! Zur Klage über das Orchester sah sich Friederich ebenfalls nach Mozarts „Don Juan“ (24. Mai) genötigt: „Die Musik war wahrlich nicht in Mozarts Geist geführt. Sie entbehrte Leben, Kraft und vor allem Schatten und Licht, durch piano und forte und Accentuierung der einzelnen Stellen, und durch Einhalten des nöthigen Tempos [156]“. Die den Kasseneinnahmen gefährlichen Sommermonate Juli, August und September brachten eine auffallend hohe Anzahl klassischer Schauspiel- und Opernwerke: Mozarts „Zauberflöte“ (7. Juni), Schillers „Phädra“ (8. Juni), „Jungfrau von Orleans“ (11. Juni), und „Braut von Messina“ (30. Juni), Mozarts „Titus“ (5. Juli), „Hochzeit des Figaro“ (12. Juli) und „Don Juan“ (19. Juli) und Goethes „Mahomet“ (30. Juli). Ende August und September die Wiederholungen von Mozarts „Hochzeit des Figaro“ (25. August), „Titus“ (30. August), „Entführung aus dem Serail“ (13. Sept.), „Zauberflöte“ (20. Sept.), „Don Juan“ (22. Sept.) und „Weibertreue“ (24. Sept.)! Dessen ungeachtet wurden die großen Lücken von Kotzebue, Iffland, D'Alayrac, Stegmayer, Paer und Méhul wieder ausgefüllt, eine erfolglichere Gattung, zu denen auch die zahlreichen Gastspielenden fast ausschließlich ihre Zuflucht nahmen. Am 2. Juni wurde das Gastspiel der Mad. Leibnitz vom Stuttgarter Hoftheater in Bendas Melodram „Medea“ zu einem unvorhergesehenen Lustspiel! „Die Aufführung der Medea war ... etwas unglaublich elendes ...“, berichtet Friederich [157] am 6. Juni, „... sie ließ Bendas Musik kaum erkennen, die vor allem Kraft und lebendige Schattirung charakterisieren. Als die Symphonie begann fragte Medea nach ihrem Wagen ... Vergebens!, man konnte ihn nicht zum einsteigen rüsten. Die Ouvertür-Sätze wurden wiederholt, umsonst! Medea mußte zu Fuße herauskommen, und jetzt erst piff und polterte die plumbe Maschine hinter ihr herunter. Als sich auf ihren Ruf an Hekate die Sonne verbergen soll, war es schon lange finster, und so lange es donnerte, ließ sich ... e. Schellengerassel vernehmen wie bei einer Schlittenfahrt. Unbegreiflich! Die Szene ist eine Säulenhalle in Corinth. Hier war es ein Wald

... Der Hochzeitszug war ungemein ärmlich ... Übrigens war die Wahl dieser Rolle nicht glücklich ... Über den Mißerfolg der Mad. Leibnitz äußerte sich schon Mittell am 3. Juni: Die Gastrollen ... sind nicht mit Beyfall aufgenommen worden ... in der Medea hat jeder noch zu sehr Mad. Hendel [158] in Erinnerung im Andenken. Es ist das traurige bey Gastrollen, daß sämtliche Gastlustige auf sogenannten Parade-pferden reiten, und dadurch Stücke zum Vorschein kommen, welche das Publikum übersatt ist [159] ... „In der Aufführung von Wranitzkys heroisch-komischer Zauberoper, „Oberon“ (4. Juni) ging die Maschinerie und Zauberei „ebenfalls entsetzlich schwerfällig“ [160]. Auch das Kostüm der Titelheldin, der neu engagierten Mad. Sehring, gab zur Mißbilligung Anlaß. Mittell ordnete ihren Anzug ganz weiß und ohne Glanz — allein im letzten Augenblicke verlangte sie einen ponceau (scharlachrot) Mantel, reich gestickt ...“; da es noch Debüt war, gab Mittell ihrem Eigensinn nach — „allein es mißfiel allgemein“ [161]. Friederich aber machte anlässlich der dauernden Mißstände den Versuch, mit Hilfe des Intendanten sein Dramaturgenamt einflußreicher zu gestalten: „Allein was frommt es, hinterher unangenehmes zu bemerken? Ich unterwerfe es Ihrer Prüfung, ob ich nicht real wirken und nützen könne, wenn vor den Darstellungen der Regisseur und ich sich nach dem Arrangirbuche über Kostüme und Scenen-Einrichtung benehmen und das Resultat Ihrer Genehmigung vorlegen? Auf dem jezigen Wege bleiben ewig die alten Gebrechen [162]“. Ob der Intendant von Ende auf seinen Vorschlag einging und Mittells Selbständigkeit einschränkte, läßt sich aus den Akten nicht ermitteln. Überdies gab Friederich seine dramaturgische Tätigkeit mit dem Ende der Spielzeit offiziell auf, um ganz in diplomatische Dienste überzutreten. In seinem Abschiedsschreiben [163] wies er nochmals auf die Notwendigkeit des dramaturgischen Amtes hin und zog zum Vergleich bedeutende Bühnen heran: „In Wien sind dies (— Dramaturg- und Theaterdichter) die Herren Sonnleithner und Treitschke u. a., in Frankfurt war es lange Ihlen, so wie Schiller in Mannheim, Schink in Hamburg, Mathison in noch

größeren Umfange in Stuttgart, in Weimar Vulpus, in Berlin selbst, wo doch wohl Iffland den umfassendsten Wirkungskreis eines Chefs der Bühne kennt und erfüllt, ist es noch Herklots ...“ Diesen brieflichen Streifzug in Geschichte und Persönlichkeiten des deutschen Dramaturgen-Berufes schloß Friederich, indem er sein nunmehriges Verhältnis zu Intendant und Hofbühne in die Worte zusammenfaßt: „Es ist sicher ein Gewinn, eine Art blos consultativer Oppositionsansicht benützen zu können ...“ Einen neuen Beweis ihrer Zuverlässigkeit und Begabung für männliche Tenorpartien gab Mad. Elmenreich in Mozarts „Zauberflöte“, wo sie am 7. Juni für den plötzlich erkrankten Gast-Tenor Leibnitz vom Stuttgarter Hoftheater die Partie des Tamino übernahm. In dieser Vorstellung betrat auch die junge Amalie Morstadt wieder als erster Genius die Bühne. Der Juni brachte ferner Gastspiele des großen Fr. L. Schröder aus Hamburg, den die Karlsruher schon als Mitglied der Ackermannschen Wandertruppe 1761/62 kennen gelernt hatten. Er trat am 16. Juni als Oberförster in Ifflands „Jägern“, am 23. Juni als Meyer Böhm in Arrestos „Soldaten“ und am 27. Juni in Möllers militärischem Schauspiel „Graf von Waltron“ in der Titelrolle auf. Zu gleicher Zeit gastierte die Kgl. Bayr. Hofschauspielerin Mad. Schwadke als Partnerin Schröders in den „Jägern“ und am 25. Juni in dem Vorspiel-Duodram „Scherz und Ernst“ von Stoll und der Posse „Der selige Martin“. Ohne Pause schlossen sich die Gastrollen des Kgl. Preuß. Hofschauspielers und Hofsängers Rebenstein an, der in Méhuls „Jakob und seine Söhne“ (28. Juni) als Joseph, in Schillers „Braut von Messina“ (30. Juni) als Don Cesar, in Cherubinis „Graf Armand“ (am 2. Juli) „Pygmalion“ (3. Juli) auftrat. Der Hochsommer Juli—August sah keine Gäste — erst im September feierte das Ehepaar Vogel mit dem Karlsruher Publikum ein Wiedersehen. Sie gastierten in Kotzebues „Abbé de L'Epée“ (3. September), einer Paraderolle Vogels, der sich die Uraufführung des Singspiel-Einakters „Die Blinde oder das Duell“ von dem Hofschauspieler Berger anschloß, ferner in Kotzebues „Johanna von Montfaucon“ (6. Sept.), Jüngers „Die Entführung“ (8. Sept.),

der die Erstaufführung von Vogels virtuosem Lustspiel-Duodram „Die Frau in vielerley Gestalten“ folgte. Das Künstlerpaar Vogel schloß am 10. Sept. sein Gastspiel, wofür es vom Hofe 50 Gulden erhielt, mit der zum eigenen Vorteil mit aufgehobenen Abonnement gegebenen Uraufführung „So sind sie gewesen! — So waren sie! — So sind sie!“, einem „großen dramatischen Zeiten-, Sitten-, Charakter- und Familiengemähde aus drei verschiedenen Jahrhunderten und in drei Handlungen“ von Cesar Max Heigel, einer problematischen und abenteuerlichen Erscheinung, die in den Jahren 1815 und 1816 am Hoftheater engagiert wurde [164]. Eine weitere Uraufführung fand aus Anlaß eines höfischen Ereignisses Ende September statt: „Zur Entbindungsfeyer Ihrer Kaiserlichen Hoheit“ der Großherzogin Stephanie wurde am 29. Sept. Friederichs [165] mythische Scene „Die Blumenfee“ mit der Musik von dem neuen Kapellmeister Franz Danzi gegeben und am 1. Okt. als „Freytheater“ (= freier Eintritt!) wiederholt! Danzi hatte schon am 27. Aug. sein in Stuttgart komponiertes Singspiel „Camilla und Eugen oder der Gartenschlüssel“ in Karlsruhe erstaufgeführt. Nach Vogel kam Herr Molke von der Weimarer Goethe-Bühne und gastierte — mit Ausnahme von Danzis „Camilla“ (17. Sept.) — ausschließlich in den Mozart-Opern „Entführung aus dem Serail“ (13. Sept.), „Zauberflöte“ (20. Sept.), „Don Juan“ (22. Sept.) und „Weibertraue“ (24. Sept.). Der letzte Monat der zweiten Spielzeit, Oktober 1812, brachte eines der bedeutendsten Theaterereignisse der Residenz: das zweiwöchentliche Gastspiel August Wilhelm Ifflands von Berlin, des „Generaldirektors aller Königlich Preußischen Theater“! Iffland, dessen Beziehungen zum Karlsruher Theater mit seinem Gastspiel als Oberförster in der Erstaufführung seiner „Jäger“, am 12. Mai 1785, unter der Prinzipalschaft des Markgräflichen Hofschauspielentrepeneurs Johann Appelt ihren Anfang nahmen [166], trat auf in Holbeins „Fridolin“ (2. Okt.) als Graf von Savern, in Kotzebues „Wirrwarr“ (4. Okt.) als Landedelmann von Langsam, in Gemmingens „Teutschem Hausvater“ (5. Okt.) als Graf Wodmar, in der Titelrolle von Shakespeares „König Lear“, der mit am 7. Okt.

zum ersten Male seit der Gründung des Hoftheaters gegeben wurde, ferner als Amtmann Riemen in seinem eigenen Schauspiel „Die Aussteuer“ (8. Okt.) und — ein literarhistorisches Sonderereignis — in der Titelrolle von Lessings „Nathan der Weise“: „für die Bühne eingerichtet von Schiller“! Die zweite Hälfte seines Gastspiels begann er am 11. Okt. als Gutsbesitzer von Wittburg in der Erstaufführung der Weißenthurnschen „Klementine“. Ihr folgte die Erstaufführung des eigenen Lustspiels „Der gutherzige Polterer“ (12. Okt.), ferner Cumberlands Schauspiel „Der Jude“ mit Iffland als Schewa (14. Okt.), „Die Maler“ und „Die beschämte Eifersucht“ der Madame Weißenthurn (15. Okt.) und schließlich Zschockes Molière-Bearbeitung „Der Geizige“ am 16. Okt. mit Iffland als Kammerrat Fegesack! Damit mußte Iffland seine Gastspiele, die alle mit aufgehobenem Abonnement gegeben wurden, und für die der Hof allein seine Plätze dem Theater mit 356 Gulden 20 Kreuzern besonders bezahlte, wegen des Todes des Erbgroßherzogs abbrechen.

Am 27. Okt. brachte der Spielplan die Erstaufführung von Goethes „Egmont“ mit der Musik Beethovens; die Hauptrollen hatte Mittell wie folgt besetzt: Egmont = Nagel, Oranien = Mayerhofer, Alba = Schulz, Ferdinand = Sehring, Clärchen = Dem. Benda, Brackenburg = Neumann; Mittell selbst spielte den Silva. Die zweite Spielzeit schloß mit den Gastspielen des „Kgl. Preuß. Hofschauspielers „Albert Leopold Gern, des „jungen Gern“ aus Berlin; er gastierte in Cherubinis „Graf Armand“ (30. Okt.), Weigls „Schweizerfamilie“ (1. Nov.), und in der neuen Spielzeit 1812/13 in Fioravantis „Sängerinnen auf dem Lande“ (3. Nov.) und Ritters „Salomons Urtheil“ (4. Nov.) als Benefiz.

Vogels Gastspiel — Aufenthalt im Sept. aber hatte noch andere Zwecke verfolgt. Schon im Frühjahr hatte er — wohl unterrichtet über den bedenklichen Nachfolger des unbestechlichen von Stockhorn — den neuen Intendanten, Herrn von Ende, zu seiner Ernennung beglückwünscht und mit verfänglicher Schmeichelei zum Sommeraufenthalt auf sein Gut Zer-

leitenbaum in der Schweiz eingeladen. Einige Wochen später, am 11. März, folgte dann die für den Intendanten weniger schmeichelhafte Kritik an den Engagements — Grundsätzen der Hoftheater-Leitung, die, anstatt auf Reisen gute Talente selbst kennen zu lernen, bisher nur auf Empfehlungen fremde Künstler verpflichtet habe. Nach diesem versteckten Angriff auf Mittell erbot sich Vogel — allerdings vergeblich — mit der Hälfte der Gelder, die für meist unbrauchbare Neuengagements ausgegeben wurden, ein zweimal besseres Ensemble zusammenzustellen [167]. Sein persönlicher Besuch in Karlsruhe, im April brachte ihm jedoch eine große Enttäuschung; er wurde von dem Intendanten nicht einmal empfangen. Mayerhofer, der als Vorsitzender des Karlsruher „Schauspieler-Geheimbundes zum Blauen Stein“ besonders scharf gegen den seiner Intrige wegen berüchtigten Direktor Stellung nahm, hatte die Intendanz brieflich gewarnt: [168]. „Vogel erstrebt ein lebenslängliches Engagement und will die Regie wieder an sich bringen. Seine Herrsch- und Habsucht und seine Spitzfindigkeit wird alles hier zerstören, die Theaterwelt wird wieder um eine Geisel reicher, denn er mißbraucht seine Talente, nur um seine Mitmenschen zu prellen, seinem Spekulationsgeist opfert er das Heiligste...“. Auch Mittells Nichte, die erste Sängerin Mad. Gervais, klärte den Intendanten von Ende begreiflicher- und berechtigter Weise auf über die Persönlichkeit Vogels, der geschickt die augenblickliche Unzufriedenheit mit Mittell auszunützen suchte [169]. Damit scheitern seine Pläne, an der Hofbühne wenigstens für acht Monate Engagement zu erhalten. Unerwartete Aussichten aber schienen sich ihm durch die noch immer nicht endgültig aufgegebenen Zusammenlegungs-Pläne der beiden Hoftheater Mannheim und Karlsruhe zu bieten. Der Dramaturg Friederich, der Kenner des Mannheimer Theaters, spielte gerne mit dem Gedanken des Gemeinschaftsbetriebes und hatte schon am 29. März nicht nur vorgeschlagen, Schauspielmanuskripte und Opernpartituren gemeinsam zu erwerben und auszutauschen, sondern anstelle der Mannheimer Theatermaler Schlicht und Carl und der Karlsruher Theatermaler Gaßner Vater und Sohn

auch einen gemeinsamen und zwar hervorragenden Theatermaler in der Person des Italieners Fuentes sich zu leisten [170]! Der Mailänder Giorgio Fuentes (1756—1821) war einer der bedeutendsten Theatermaler seiner Zeit und wurde von Goethe 1797 in seinem Frankfurter Atelier aufgesucht [171].

Es ist nicht zu leugnen, daß seine Zusammenlegung für die noch in den Anfängen stehende Karlsruher Bühne damals von Vortheil gewesen wäre. Zwei Monate später, am 3. Juni, trat auffallenderweise auch das „Théâtre français de la ville de Strasbourg“ mit dem Vorschlag gemeinsamer Theaterführung an die Karlsruher Intendanz heran, die jedoch am 15. Juni eindeutig ablehnte [172]. Die Vermutung liegt nahe, daß Vogel als früherer Straßburger Theaterdirektor (1802) seine Hand dabei im Spiel hatte! Für eine Hoftheater-Zusammenlegung sprach sich auch der badische Staatsrat Höfer aus in einem Briefe vom 1. Juli 1812 an den Intendanten von Ende [173]. Er sah die Ursache des Stockhornschen Defizits nicht in der Mißwirtschaft oder „Kärglichkeit“ des Hofzuschusses, (= 16 500 Gulden) sondern in der noch zu geringen Einwohnerzahl der Residenz und schlug darum viermonatige Theaterferien im Sommer vor, um dem Publikum, welches beynahe bey jeder Vorstellung das nehmliche ist“, den Reiz der Neuheit zu erhalten! Das Karlsruher Publikum selbst setzte sich überdies aus einem anderen Menschenschlag zusammen als das der alten Theaterstadt Mannheim. Mittell, der im Sommer folgenden Jahres in Mannheim weilte, schreibt treffend an seinen Intendanten: „Ich habe einen großen Unterschied zwischen dem hiesigen und dem Karlsruher Publikum gefunden. Arien und Duette und dergleichen, welche im langsamen Tempo gesungen werden und keinen brillanten Ausgang haben, wurden hier so lebhaft und allgemein applaudiert, wie die lärmenste Arie Es ist eine eigene Empfänglichkeit und besonderes Streben, ihr Urteilsvermögen bekannt zu machen in den hiesigen Menschen. Wohltuend würde es für die Karlsruher Bühne seyn, wenn die dortigen Bewohner einiges vom Geiste der hiesigen Bühne hätten [174] . . .“ Der Intendant von Ende war selbst kein Gegner der Theatervereini-

gung. Das Problem wurde noch im Jahre 1813 erörtert und kategorisch erklärt Ende: „Kein Staat in Deutschland hat außerhalb der Residenz ein Hoftheater. Das in Mannheim wird aufgehoben (!), es tritt an dessen Stelle ein von der Stadt garantiertes, von einem Ausschuß geleitetes Nationaltheater mit einem Großherzoglichen Zuschuß von 12 000 Gulden pro Jahr. Das Theatergebäude, die Dekorationen, Requisiten und Bibliothek werden Eigentum der Stadt. Dieses bedeutende Geschenk des Großherzogs sichert Mannheim den Genuß einer guten Bühne. Im Falle diese eingeht, fällt alles an den Großherzog zurück [175].“ Auch hier stand Vogel im Hintergrund, der die gegebene Gelegenheit ergriff und den schwachen Intendanten von Ende für seine Absichten ebenso zu gewinnen wußte, wie vier Jahre später dessen unfähigen Nachfolger, den Staatsminister von Hacke! In einem Vortrag über die Zukunft des Mannheimer Hoftheaters [176] äußerte er sich ganz im Sinne Endes: „Kein Hof in Europa zahlt zwei Hoftheater, trotzdem sind in mancher Provinzstadt recht gute Bühnen, deren Entrepreneurs nicht die Vortheile haben, die sie in Mannheim finden... Das Theater soll einem solchen übergeben werden. Ich habe vorläufig den hier anwesenden Schauspieldirektor Vogel hierüber sondiren lassen und er ist sehr geneigt, diese Entreprise zu übernehmen...“! Hacke griff zum letzten Male das endgültig als undurchführbar erkannte Problem auf — die beiden Bühnen gingen ihre eigenen Wege — bis in jüngster Zeit infolge der allgemeinen wirtschaftlichen Theaternot verwandte Pläne erwogen wurden [177]!

Im Laufe der zweiten Spielzeit hatte der Intendant von Ende eine bemerkenswerte Einrichtung getroffen. „Der Wunsch das... Hoftheater möglichst zu vervollkommen und die Überzeugung, daß dieser Zweck durch die Zuziehung sachkundiger Männer bei der Leitung (!!)... befördert werden muß“, bestimmten ihn, am 10. Juli 1812 einen „Hoftheater-Ausschuß“ zu bilden [178]! Der Ausschuß setzte sich zusammen aus dem Regisseur, Kapellmeister, Secretär (= Dramaturg und Theaterdichter Friederich!), dem Chordirektor und

— vier Mitgliedern der Gesellschaft! Die Wahl der Mitglieder hing jedoch allein von der Intendanz ab und geschah zu Anfang eines jeden Theaterjahres. Der Ausschuß versammelte sich regelmäßig jede Woche, „und zwar Freytags um 11 Uhr . . ., um alle Gegenstände, welche sich auf die Bühne und deren Vervollkommnung beziehen, also Wahl neu einzustudierender Stücke und Opern, damit vorzunehmende Veränderungen, Rüge der bei den gegebenen Vorstellungen eingetretenen Mängel, Entwerfung neuer Gesetze und Verfügungen u. a. m.“ mit der Intendanz zu besprechen, — „welcher jedoch allein das Recht der Entscheidung zusteht“! Die vier Mitglieder traten an die Stelle der im Dezember 1810 von Stockhorn eingesetzten Inspizienten [179] und hatten vor allem „auf Beobachtung der Gesetze und Erhaltung der Ordnung . . . bei Vorstellungen und Proben zu wachen“. Damit hatte der Intendant der Anregung Mad. Gervais entsprochen, die in ihrer herrschenden Stellung als erste Sängerin eine „Theaterpolizei“ für zweckmäßiger hielt, als eine Art von republikanischem Gleichheitssystem einführen zu wollen [180] . . .“! Die ersten Ausschuß-Mitglieder Mayerhofer, Nagel, Wöhner und Vespermann traten am 16. Juli ihr neues Amt an; sie hatten den Regisseur „bei allen Anordnungen auf der Bühne, die ihm jedoch überlassen bleiben“, zu unterstützen und nötigenfalls zu vertreten! Ihre Mitwirkung blieb durchaus abhängig: wie der Intendant dem Regisseur, so behielt sich der Regisseur den vier Ausschußmitgliedern gegenüber die letzte Entscheidung vor! Unter Ferdinand Esslair aber, der mit Beginn der neuen Spielzeit engagiert und sofort in den Ausschuß berufen wurde, kamen die Selbständigkeits-Bestrebungen des Ensembles zum Ausbruch. Seine offene Widersetzlichkeit gegen die Verfügungen der Theaterleitung führten zu den schwersten Konflikten, zu einem Theaterskandal, in dessen Verlauf der Intendant von Ende am 26. Sept. 1812 für zwei Monate die Führung der Geschäfte Mittel anvertraute und nach Baden-Baden ging. Am 26. Nov. aber, dem Tage seiner Rückkehr und Wiederaufnahme der Intendanz, verfügte von Ende als erste Amtshandlung die Aufhebung des Theater-Ausschusses!

Die zweite Spielzeit schloß mit einem Defizit ab, das den auf 9680 Gulden 23 Kreuzer rectificierten „Fehlbetrag Stockhorns um weitere 2000 Gulden überstieg — mit 11 883 Gulden 25 Kreuzern! Ende begründete seine „Mindereinnahme“ mit den hohen Gagen (vor allem in der Oper!: Mad. Gervais und Kapellmeister Danzi) und der „unerläßlichen Komplettirung der Garderobe“ [181].

Die beiden ersten Spielzeiten, 1810/1811 unter Stockhorn und 1811/1812 unter Ende, die die eigentliche Hoftheater-Gründung umfassen, wurden mit besonderer Ausführlichkeit dargestellt, um die notwendige Grundlage zu geben, die allseitigen Bedingungen klarzulegen und in die Organisation- und Personal-Verhältnisse einzuführen, unter denen die Theatergeschichtlichen Ereignisse und Schicksale der folgenden Jahrzehnte erst begreiflich werden.

Im Laufe der dritten Spielzeit verließen nur drei Mitglieder die Karlsruher Bühne: Dem. Unzelmann (Nov. 1812), der erste Held Nagel (Feb. 1813) und der erste Tenor Berger (Aug. 1813). Dagegen fanden wertvolle Neuverpflichtungen statt: Ferdinand Esslair und Frau, Hartenstein und Karschin mit ihren Frauen, August Haake, Franz von Holbein, Mad. Renner, Danzis Tochter und die Damen Haslocher und Sebert. Ferner wurde mit dem Ballettmeister und Tänzer Matthias Joseph Gerstel ein Vertrag mit jährlich 400 Gulden abgeschlossen „zum Unterricht der Theater-Eleven und übrigen Personen . . ., zur Arrangierung der Züge, Märsche und sonstiger Gruppierungen der Statisten“, worüber er mit dem Regisseur die nötigen Vereinbarungen zu treffen hat [182]. Noch schon am 1. Sept. 1814 kündigte Gerstel, der sich auch zur Mitwirkung im Schauspiel hatte verpflichten müssen, den Vertrag „wegen zu geringer Gage“ und verließ Karlsruhe wieder.

Zu den außergewöhnlichsten und bedeutendsten Künstlern, die je am Karlsruher Hoftheater engagiert wurden, gehörte der am 2. Feb. 1772 in Essig geborene Heldendarsteller Joh. Baptist Ferdinand Esslair. Nach glücklichen Anfängen auf Liebhabertheatern hatte er 1795 in Innsbruck als jugend-

licher Held sein erstes Engagement erhalten und war zwei Jahre später Mitglied der Wandertruppe des Fürchtegott von Hoffmann in München geworden, dessen Hoftheaterleiter Graf Seeau seine Anstellung mit der Begründung ablehnte, für „den langen Schlingel“ keine passenden Kostüme zu haben. Von München trieb ihn eine Unruhe, die er während seines ganzen Lebens nie verlor, zunächst zu der Schopfschen Gesellschaft nach Passau, 1798 zu Guárdasoni nach Prag und um die Jahrhundertwende nach Stuttgart (1800) zur Haselmeierschen Gesellschaft, für deren Zweigtruppe er unter dem Musikdirektor Lüder in aufreibendem Wechsel gleichzeitig in Augsburg spielte. Im Jahre 1802 führte Lüder seine Truppe nach Straßburg, um in Verbindung mit Haselmeier in Paris eine deutsche Oper zu versuchen. Esslair hatte inzwischen in Salzburg als Schauspieler und Regisseur ein Engagement gefunden und trat 1803 zu der geachteten Aurnheimerschen Gesellschaft in Nürnberg über, wo er sich mit Ignatia von Fuchshofer verheiratete, die jedoch schon 1806 starb. In Stuttgart, wo er nur kurze Zeit engagiert war, lernte er seine zweite Frau kennen, Elise Müller, eine Schauspielerin von gutem Namen, die ihren gefeierten Gemahl auf allen Gastspielreisen begleitete; im Jahre 1817 ließ er sich von ihr scheiden und heiratete die Schauspielerin Ettmaier, die ihn überlebte. Am 1. Oktober 1807 wurde Esslair mit seiner Frau von dem Intendanten von Venningen für das Mannheimer Hof- und Nationaltheater verpflichtet, wo er von 1807 bis 1812 wirkte und durch seine Gastspielreisen — vor allem nach Berlin (1807 zum ersten Mal) — seinen Ruhm begründete. Im Jahre 1812 wurde er von der Mannheimer an die Karlsruher Hofbühne gerufen und 1814 konnte Stuttgart den Ruhelosen für sechs Jahre verpflichten, bis es 1820 dem Münchner Hoftheater gelang, ihn unter dem Zugeständnis langfristiger Gastspielurlaube bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1837 festzuhalten. Doch auch im Alter fand er keine Ruhe. Erst 1840 trat er zum letzten Male in Regensburg auf. Es war sein Todesjahr. Nachdem er vergebens für seine nachlassenden Kräfte in Mühlau bei Innsbruck Erholung und Heilung ge-

sucht hatte, starb er am 10. Nov., dem Geburtstage Schillers, für dessen Dramen er der berufenste Darsteller gewesen war, als einer der größten Bühnenkünstler und gefeiertsten Virtuosen der Nach-Iffland-Generation [183].

Ferdinand Esslair und seine Frau Elise, die nach ihren Gastspielen am Ende der Stockhorn-Intendanz auf großherzoglichen Befehl [184] ab 1. Nov. 1812 mit einer gemeinsamen Jahresgage von 3200 Gulden von dem Mannheimer an das Karlsruher Hoftheater versetzt worden waren, debütierten in Karlsruhe am 5. Nov. in der Erstaufführung von Ludwig Roberts fünftaktigem Trauerspiel „Die Tochter Jephtas“: Da sich auch in Karlsruhe wie einst in München in Anbetracht der Größe Esslairs und der bedrängten Kassenlage Schwierigkeiten in der Kostüm-Beschaffung einstellen mußten, war mit dem Versetzungsbefehl der Mannheimer Intendanz zugleich der Befehl zugegangen, sämtliche Kleidungsstücke, die für das berühmte Schauspielerepaar eigens „auf ihren Leib verfertigt worden“, dem Karlsruher Fundus auszuliefern. Die in den Akten [185] erhaltene Liste der Esslairschen Kostüme, die ausdrücklich zu deren „alleinigem Gebrauch“ bestimmt waren, gibt einen guten Einblick in die Kostüm-Künste einer Zeit, in der Graf Brühl, der Intendant des Berliner Hoftheaters, seine berühmten Kostüm-Studien trieb, und sich der Übergang vom halbechten zum historischen Bühnenkostüm der Meininger vollzog. Die Auslieferungsliste verzeichnet:

I. Kostüme für Ferdinand Esslair.

Zu Götz von Berlichingen:

Ein altdeutsches Kleid von Violet Tuch mit gelber Einfassung.

Ein ganzer Silberblech-Harnisch samt Helm.

Ein langer gelbtuchener Kollet mit blauer Einfassung.

Ein dunkelblauer tuchener Kollet mit Gold und Silber.

Ein kurzer gelber Zeug Kollet, rothe Spangen auf Beinkleider und Kollet mit Gold, roth Sammet Gürtel.

Blau Sammet Ordensband mit Goldquasten.

Ein orangefarbener langer altdeutscher Kollet.

Zu Fiesco:

Ein ganz neuer schwarz Tuchener altdeutscher Anzug
nebst Mantel und schwarztafftnen Scherpen, mit
schwarz samtnr Puffierung.

Zu Phädra:

Ein hochrother griechischer Mantel mit Gold bestickt
und gelben Franzen, eine blaue Tunik mit Wolle ge-
stickt — schwarzem Sammetgürtel, Wehrgehäng mit
Gold gestickt, Tricots.

Zu Julius Cäsar:

Eine weiße Tunik, nebst weißem Mantel mit rother
Einfassung.

Ein lederfarbener griechischer Harnisch mit Gold.

Zum Brautkranz:

Eine Greifenperücke.

Zu Zaire:

Ein vollständiges neues türkisches Kleid.

Ein Orangefarbener langer altdeutscher Kollet.

Zu Konversationsstücken:

Ein schwarzes Staatskleid von Tuch.

Ein grauer Uiberrock.

Schwarz Seidene Beinkleider.

Eine blaue Uniform.

Fußbekleidungen:

Rothe griechische lederne Stiefeln.

Braune lederne Sandalen.

Braun lederne altdeutsche Kappenstiefeln.

Schwarz altdeutsche Kappenstiefeln.

2 Paar schwarze rauhlederne Schuhe.

II. Kostüme für Elise Esslair.

Zu Balad Flucht:

Ein roth Sammet Uiberkleid.

Zu Fiesco:

Ein ganz neues schwarz Sammet Schleppkleid.

Ein weiß gasmouslinen Neglige.

Zum Altdeutschen:

Ein weißatlas Schleppekaid mit Kreppärmel.

Zum Wallenstein:

Ein weißmousslinen Schleppekaid.

Zu Bianka von Toredó:

Ein hochrothes kurzes altdeutsches Kleid mit Gold.

Zum Machtspruch:

Ein schwarztaftenes Schleppekaid.

Zu Mathilde von Giesbach:

Ein grünes altdeutsches kurzes Bauernkleid mit Chemise.

Zur Zaire:

Ein weißtürkisches Kleid mit Silber und Blumen Rosataft unterlegt. Weißseidene Beinkleider, Rosa Schleppekaid, Turban nebst einem weißmousslinen türkischen Kleid.

Zu so waren sie:

Ein vollständiges Kostüm aus den fünfziger Jahren, nebst Perücke und Schuhen.

Zu Rollas Tod:

Spanisches Mannskleid von schwarzem Tuch nebst Stiefeln.

Zu Don Karlos:

Rosa Schleppekaid — Rosataft Unterkleid.

Zu Konversationsstücken:

Ein hochroth Schleppekaid nebst einem zeugenen hochrothenen Unterkleid.

Ein weißtaftener Uiberrock.

Ein Haman Uiberrock zu ganz ord. Negligee.

Ein schwarzes Reisekleid von feinem Zeug.

1½ Staab Rosa Taft zum Schaal Futter.

Ein blauery Uiberrock mit rothem Kragen.

Ferdinand Esslair erreichte im Laufe seines Karlsruher und anschließendem Stuttgarter Engagements den Gipfel seiner Meisterschaft. Dank seiner heroischen Gestalt und seines gewaltigen Organs, das in Momenten der Leidenschaft und

Milde gleich hinreißend zu wirken vermochte, war er von Natur aus zum Heldenspieler bestimmt. Immermann [186] schilderte Esslair in seiner äußeren Erscheinung nach dem Magdeburger Gastspiel im Jahre 1824: „... einen Mann nahe an den Fünfigern, in ... kraftvollen Verhältnissen, etwas Embonpoint..., jedoch wegen seiner Größe nicht... störend..., Hände und untere Teile des Körpers von außerordentlicher Schönheit, die Brust eines Löwen, das Gesicht ein herrlicher Oval, die Nase groß und gebogen, die dunklen Augen von unendlichem Feuer, welches durch sehr viel weißes noch mehr erhöht wird...“

Schauspielkünstlerisch stand Esslair zwischen der alten und der neuen Schule. Er schloß in sich selbst den Kompromiß zwischen dem Hamburg-Mannheimer realistischen Stil Schröders und Ifflands und dem Weimarer idealistisch-rhetorischen Stile Goethes. Virtuos beherrschte er beide Stilmittel — oft in ein und derselben Rolle — wodurch er seine Zeitgenossen zur Begeisterung hinriß, sich selbst aber später der ebenso oft getadelten wie verherrlichten Manier überließ, durch das tonlose, prosaische „Liegenlassen“ einzelner Stellen in klassischen Drama plötzliche wirkungssichere Effekte zu erzielen. Esslairs Zeitgenosse, der Braunschweiger Hoftheaterleiter August Klingemann nimmt ihn in seiner „biographisch-characteristischen Skizze“ [187] gegen den Vorwurf, diese Kunst von dem großen französischen Kollegen Talma übernommen zu haben, in Schutz und versuchte, — mit Unrecht — diese virtuose Manier an Esslair überhaupt zu leugnen. Esslair hat Talma nie gesehen. Sein Genie führte ihn den gleichen Weg und, sobald er sich unmittelbar der eigenen Eingebung überließ, zu den höchsten und außergewöhnlichsten Leistungen seiner Zeit. Der Bamberger Buchhändler und Kritiker Karl Friedrich Kunst, der unter dem Decknamen Z. Funck [188] die Kunst des älteren Esslair in dem von Blum, Herloßsohn und Marggraff herausgegebenen Allgemeinen Theater-Lexikon [189] kritisch analysierte, schreibt: „Esslair war wie Fleck bestimmt, nur die von Natur ihm zugeteilten Kräfte in Anspruch zu nehmen, um den Kunstweg nie zu verfehlen...“

Klingemann, der ihn freispricht von der „ganz zur Mode gewordenen, leeren Schönrederei“, von dem „seelenlosen, abstract formellen Klingklang, in welchem viele . . . jüngeren Künstler . . . unterzusinken drohen . . .“, vergleicht Esslair, der „höhere Natur und Wahrheit“ in sich vereine, mit Schröder und Fleck und berichtet, daß Esslairs einzelne Stellungen oft von „äußerster Kühnheit waren: „. . . er wagt es selbst dem Zuschauer lange den Rücken zu bieten und ein Gesetz aufzuheben, dessen Verletzung sich an jedem minder kräftigen und geübten Darsteller schwer rächen würde . . .“ Stand Esslair darin auch in einem offenen — für die damalige Zeit unerhörten — Gegensatz zu den Goetheschen „Regeln“, so teilt er mit ihm in Karlsruhe engagierte August Haake in seinen Memoiren [190] mit, daß er dennoch als der Held des deklamatorischen Pathos — ohne mit dem Weimarer Stil unmittelbar in Berührung gekommen zu sein — ganz den Goetheschen Forderungen entsprechen konnte. „Sein Pathos war wie dasjenige der Sophie Schröder, das gewaltigste, das auf der deutschen Bühne erreicht worden ist, ebenso schön, aber bei weitem markiger als es die beste Zeit der Weimarschen Schule geübt hat [191].“ Zu seinen Meisterleistungen zählten in erster Linie die Schiller-Rollen Wallenstein, Tell, Karl Moor, Theseus (— „Phädra“), ferner Goethes Götz, Shakespeares Lear, und die bürgerlichen Rollen: Kotzebues Abbé de L'Epée, Ifflands Oberförster in den „Jägern“ und vor allem der Kriegsrat Dallner in Ifflands „Dienstpflicht . . .“ Aber gerade durch die unaufhörlichen Gastspielreisen mit seinen Paraderollen wurde Esslair zu dem berühmtesten „Mauernweiler und manirierten Virtuosen“, dessen „Künsteleien“ nicht nur von Eduard Devrient [192] getadelt, sondern auch schon von Ludwig Tieck in seinen „Dramaturgischen Blättern“ [193] und Heinrich Laube erkannt wurden, der ihn noch selbst sah und in seinem „Norddeutschen Theater“ [194] schrieb: „Das stete Gastieren wird an ihm zuerst des Virtuositäts verdächtig und mit Recht verdächtig, da das immer wiederkehrende Einzelspiel die Fühlung mit dem Ensemble aufhebt und da das Bedürfnis nach steter Auszeichnung zu künstlichen Hilfsmitteln ver-

leitet...“. Damit stimmt das frühere Urteil Haakes aus der Karlsruher Zeitung überein [195]. Das Streben nach Beifall verdunkelte zuweilen seine besten Schöpfungen, und ließ die Wahrheit dem Effect aufopfern; freilich that er dies in so feiner Art, daß es gewöhnliche Zuschauer nicht wahrnahmen, auch nie so völlig unrichtig, daß man Eine Vertheilung nicht hätte wagen können. Diese Effecthascherei war es aber doch, die ihn in der Tragödie oft aus dem höchsten Pathos plötzlich in die nüchternste Prosa übergehen ließ, während er im Conversationsstück aus dem Style des wirklichen Lebens zuweilen ganz in die Tragödie hinüberschweift. Solche einzelne Flecken seiner Leistungen waren freilich nicht wegzuleugnen, aber es blieb des Genialen und Wahren immer noch so viel darin, daß er trotzdem in der Geschichte des deutschen Theaters mit Recht als ein Stern erster Größe glänzt.

August Haake, einer der letzten typischen Wanderer, wurde am 5. März 1793 in der Neumark geboren, von Iffland unterrichtet und zum ersten Mal 1811 in Stettin engagiert. Nach der Schließung des Theaters durchzog er in den damaligen Kriegswirren vergeblich ein Engagement suchend, Nord- und Süddeutschland und die Schweiz, bis er in äußerster Not endlich in Karlsruhe eine Anstellung fand. Im Jahre 1818 von Klingemann nach Braunschweig gerufen, begann rasch sein Aufstieg, der ihn über Wiesbaden, Breslau, Mainz nach Oldenburg führte, wo er schon nach einjährigem Wirken als Oberregisseur, 1840 zum Hoftheater-Direktor ernannt wurde! Als Mitglied der Frankfurter Theaters kehrte er vorübergehend zum Darstellerberuf zurück, nahm 1854 die Leitung des Heidelberger Stadttheaters und darauf ein Engagement bei den Meiningerern in Nürnberg an. Zurückgezogen starb er in Darmstadt am 18. April 1864 [196]. Er wurde besonders als Darsteller des Nathan und Lear gerühmt. In seinen „Theater-Memoiren“ [197], die ein Jahrzehnt deutscher Bühnenzustände nach Ifflands Tod (1814—1824) schildern, berichtet er ausführlich über die Karlsruher Verhältnisse unter der Intendanz von Ende. Infolge der Geldnot konnte er in Karlsruhe zunächst nur als Chorist auf Fürsprache Danzigs eine Anstellung

mit monatlich 16 Gulden erhalten, sprang aber mit Erfolg für den erkrankten Hartenstein als Sekretär Schwenzel [198] am 17. Juni 1813 in Kotzebues „Lohn der Wahrheit“ ein und wurde daraufhin von Ende überraschend als Schauspieler mit 400 Gulden verpflichtet! Über seine Karlsruher Zeit, vor allem über Esslair, unterrichtet eingehend das 5. Kapitel seiner Erinnerungen: „Das Carlsruher Theater war damals im Besitz ausgezeichneter Schauspieler und Sänger; Esslair, damals in seiner besten Kraft, war seine vorzüglichste Zierde.“ Esslair war es auch, der Haake feierlich in den von Hunnius gegründeten Geheimbund aufnahm, „der gegen manche, ihm ungerrecht erscheinende Intendanten-Verfügungen eine Opposition bildete, deren Wirkungen sich deutlich genug nachweisen ließen ...“ Nach der Auflösung des Bundes in Stuttgart „stand namentlich Esslair ... „gegen Herrn von Ende in so offener Opposition, daß das Zerwürfnis dem Großherzog Carl bekannt wurde. Das Unrecht schien auf Seite des Herrn von Ende und in der Tat erfolgte seine Suspendierung und eine ... interimistische Intendanz. Esslair verbarg seinen Triumph nicht, aber die Freude dauerte nicht lange, denn ein so gewandter Hofmann wie von Ende, als solcher im Besitze eines Terrains, zu dem Esslair keinen Zutritt hatte, temporisirte zwar klüglich ein Weilchen, brachte aber bald alles seinem Interesse gemäß wieder in's Geleise [199] ... Inwiefern die Klagen verschiedener Theatermitglieder über Herrn von Ende begründet waren, mag ich nicht entscheiden (!). Das Hoftheater war zu seiner Zeit in einem Flor, der nach ihm vielleicht nicht überboten worden ist. Wie viel man davon auf seine Rechnung zu schreiben hatte, weiß ich nicht, doch war er im allgemeinen ein Mann von Geschmack und vielseitiger Bildung. Ihm zur Seite stand Herr Mittell als Regisseur der Oper und des Schauspiels, ein kenntnisreicher und gutmütiger Mann unermüdlicher Tätigkeit, doch zu schwach an Charakter und zu mittelmäßig als Künstler, um Leuten wie Esslair und anderen imponieren zu können.“ Haake schließt die Schilderung seines recht ereignisreichen Karlsruher Engagements mit der teilweise schon herangezogenen Darstellung der Persönlichkeit

und Leistung des wild gewachsenen Genies Esslair: „Einer eigentlichen Unredlichkeit war er gegen niemand fähig, doch verleitete ihn sein Jähzorn und sein Ehrgeiz zuweilen zu Ungerechtigkeiten, ja zur Intrige. Sein riesenmäßiger Körper schien ihn zum Herrschen zu bestimmen, und in der Tat war es ein Mißstand, den gewaltigen Kunstheros unter der Oberleitung Mittells zu sehen... Er besaß keine geordneten wissenschaftlichen Kenntnisse, aber eine durch fleißige Lektüre... erworbene Bildung, wobei er aus Grundsatz alle Theorien vermied. Er schöpfte seine ganze Entwicklung aus sich selbst... Er gehörte keiner Schule an, kein Vorbild wirkte auf ihn ausschließlich ein.“ Esslair hatte ein außerordentlich schlechtes Gedächtnis und Haake, der als junger Anfänger das Glück hatte, sein „häuslicher Souffleur“ zu sein, berichtet, daß sich Esslair mancher künstlicher Mittel bediente, ja seine Rolle mehrmals abschrieb! Mit der Rollen-Analyse des Esslair-schen Theseus in Schillers „Phädra“ nimmt Haake, der zwei Jahre neben Esslair engagiert war, in seinen Erinnerungen Abschied von Karlsruhe.

Auf einer Gastspielreise kam Franz von Holbein von Frankfurt über Wiesbaden und Mannheim nach Karlsruhe, wo er „jedoch nur ein Engagement annahm, um Esslair zu studieren und die großen politischen Ereignisse abzuwarten [200]...“. Am 27. August 1779 in Niederösterreich geboren, der berühmten Maler-Familie der Holbein entstammend, hatte er nach sorgfältiger Erziehung und Bildung als Konzertant, Maler und Komponist in Spanien, Italien und Deutschland ein abenteuerliches Leben geführt, 1798 vorübergehend der Döbbelinschen Truppe angehört und schließlich einen Ruf als Theaterdichter an das Theater an der Wien erhalten. Seine Stellung vertauschte er mit der eines „technischen Regisseurs“ an den Wiener Hoftheatern (1805—1809), um 1810 als künstlerischer Regisseur in Bamberg und 1812 in Würzburg ein Engagement anzunehmen. Im Herbst 1813 fand er in Karlsruhe, 1816 als Oberregisseur in Hannover, 1820 als Mitdirektor in Prag Stellung, dessen Theater ihm seinen Aufstieg verdankte; 1824 kehrte er als Hoftheaterdirektor nach Hannover

zurück. Dank seiner organisatorischen und künstlerischen Vielseitigkeit und Gerechtigkeit wurde er 1841 als Direktor des Wiener Hofburgtheaters der Nachfolger Deinhardsteins, bis er 1849 von Heinrich Laube abgelöst wurde. Er starb am 6. September 1855. Eine seiner bemerkenswertesten organisatorischen Leistungen war die Einführung von Tantiemen für die bisher fast rechtlosen und unwürdig honorierten Bühnenschriftsteller. Sein Handbuch „Deutsches Bühnenwesen“ das kurz vor seinem Tode erschien [201], ist eines der aufschlußreichsten Werke für die Theatergeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

In Karlsruhe lehnte Holbein die ihm von Ende angetragene Regie mit der Begründung ab, sich „in Bamberg und Würzburg einstweilen satt regiert“ zu haben [202], und erbat sich Zeit zu bühnenschriftstellerischen Arbeiten. Dagegen erfüllte er den Wunsch des Intendanten und nahm sich des des Dekorations- und Maschineriewesens an, das „immer zu seinen Liebhabereien gehörte“ [203]. Holbein, der am 2. September 1813 in der Erstaufführung des Lustspiels „Künstlers Erdenwallen“ von Julius von Voß mit der gleichzeitig neu engagierten Marie Renner, seiner Freundin und späteren Gattin, debütierte, war der eigentliche Nachfolger des Dramaturgen Friederich, ohne jedoch dessen kritische Berichte fortzusetzen. „Ich war gerne und zufrieden in Karlsruhe,“ schreibt er in seinen Erinnerungen [204], „unangenehm war mir nur, daß die Intendanz zuweilen, gleich dem Theater an der Wien, die Helden zu Pferde erscheinen lassen wollte und meine mir damals darum sehr lästige Virtuosität im Reiten nicht selten Veranlassung gab, dem Wunsche der Intendanz gemäß den Feldherrn Varus, Kaiser Otto und dergleichen Rollen zu Pferde spielen, sage: reiten zu müssen . . . Ich war auch in anderer Hinsicht mit dem Geschmack meines Chefs nicht einverstanden und bat daher, als . . . wieder Ruhe in Deutschland . . . um meine Entlassung . . .“.

Marie Johanna Renner wurde 1782 in Mainz als Tochter der Schauspielerin Eva Borchard geboren, in München bei Theodor Marchand und Leopold Mozart für Schau-

spiel und Oper ausgebildet, 1797 nach Mannheim verpflichtet und nach 2 Jahren an das Münchener Hoftheater zurückberufen, von wo sie, nach ungewöhnlichen Erfolgen, mit Holbein, ihrem zweiten Manne, nach Karlsruhe kam. In Prag stieg sie als eine der frühesten Charakterdarstellerinnen zu den ersten deutschen Schauspielerinnen ihrer Zeit auf. Sie starb früh, am 24. April 1824. Der kritisch begabte Z. Funk [205] zählte sie „zu den merkwürdigsten Erscheinungen und berichtet über sie in seinen theatergeschichtlich außerordentlich wertvollen Lebenserinnerungen: „... Unser Freund (— E. Th. A. Hoffmann!) war mit mir darüber ganz einverstanden, daß sie in einem gewissen Rollenfache der berühmten Bethmann (— Friederike Auguste Caroline Bethmann-Unzelmann, 1760—1815!) würdig zur Seite und durchaus nicht im geringsten nachstand . . . Es war das Fach der Soubretten und feinkomischen Charakterrollen. Sie besaß das Auffassungsvermögen der Bethmann; — kaum nachdem sie eine Rolle gelesen, war diese ganz ihr tiefinnerstes Eigentum, und was mir einst Iffland über jene Berliner Künstlerin äußerte, daß sie stets in einen Glückstopf griffe, und nie eine Niete zöge, paßt ganz auf die Renner. Mit einer ungemeinen Grazie wußte sie sich noch besser als die Bethmann zu bewegen, und in einer feinen Ironie der darzustellenden Charaktere übertraf sie diese sehr . . .“!

Mit diesen bedeutenden neuen Kräften wurden gleichzeitig für Nebenrollen und jugendliche Liebhabereien die Damen Haslocher und Sebert, sowie kurze Zeit Danzis Tochter verpflichtet. Franz Danzi kündigte schon am 28. September 1813 wieder den Vertrag seiner Tochter, die „hier, wo zwei so vortreffliche Sängerinnen wie Mad. Gervais und Schüler mit vollkommenem Rechte im Besitz aller ersten Singparthien sind, weder ihre völlige Ausbildung vollenden noch die Hoffnung habe, ihre öconomischen Umstände zu verbessern [206].“ Ferner wurden die Künstlerpaare Hartenstein und Karschin mit ihren Frauen verpflichtet. Der achtunzwanzigjährige Hartenstein gastierte am 23. März 1813 in Kotzebues „Armuth und Edelsinn“, wurde für muntere Liebhaber, Naturburschen,

komische Bediente und Hilfsrollen in der Oper verpflichtet und bald ein Liebling des Karlsruher Publikums, dem er drei Jahrzehnte treu blieb; er starb am 21. Januar 1842. Seine Frau wurde für Anstandsdamen engagiert und debütierte am 22. Juli 1813 als Constanze in Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Karschin gastierte wiederholt in der Zeit vom 27. März bis 18. April 1813, auffallenderweise nicht nur in Kotzebues „Intermezzo“ (31. März) und Ifflands „Selbstbeherrschung“ (2. April), sondern sogar in Shakespeares „Hamlet“ am 6. April in der Titelrolle. Seine Frau debütierte Anfang Juni (8.—13. Juni) in drei Kotzebueschen Schauspielen.

Mit dem Namen Karschin verbindet sich aber ein für die damalige Zeit der unsicheren und ungeschützten Urheberrechte bezeichnender Prozeß mit dem Schicksalsdramatiker Dr. Adolf Müllner [207]. Am 29. Oktober 1813, dem Ende der dritten Spielzeit, fand die Erstaufführung von Müllners noch ungedrucktem Lustspiel „Die Vertrauten“ statt, dessen Manuskript die Intendanz durch einen nicht ganz einwandfreien Handel mit Karschin für 10 Gulden erworben hatte. Müllner erfuhr von der unrechtmäßigen Aufführung und veröffentlichte am 22. Januar 1814 im Intelligenz-Blatt der Leipziger Literatur-Zeitung Nr. 19 folgende „Warnung“: „Der in Karlsruhe angestellte Hofschauspieler, Herr Karschin, hat Abschriften meines Lustspiels: Die Vertrauten, als dessen Verfasser ich auf den Anschlagzetteln von Wien, Prag, Berlin, Weimar usf. und in mehreren öffentlichen Blättern, namentlich in der Wiener Thalia, dem Sammler, der Zeitschrift für die elegante Welt, dem Morgenblatt den Erholungen und den beyden Berliner Zeitungen genannt bin, ohne alle Bekanntschaft mit mir, an die Hoftheater zu Karlsruhe und Mannheim gegen Honorar zur Aufführung zu überlassen. Er hat, als er von erwähnten Theater-Direktionen zur Rede gestellt wurde, angeführt, daß er dies Manuskript von einem Theater-Direktor zu Grätz im Oesterreichischen für 29 Gulden W. W. gekauft habe und hat ohne Scheu behauptet, daß er sein Eigenthum verkaufen dürfe ohne Scheu. Da es bey solchen Grundsätzen über Autorrecht und literarisches Eigenthum möglich wäre, daß mein Stück

ohne meinen Willen und ohne Scheu nicht bloß durch die Bühne, sondern auch durch die Presse zur öffentlichen Bekanntmachung gebracht würde, so finde ich rathsam auch die Herren Buchhändler vor dem Ankauf dieses Manuskripts zu warnen, über dessen künftige Herausgabe ich bereits mit einer soliden Buchhandlung mich vereinigt habe. Uebrigens hat die Hoftheaterleitung zu Mannheim auf die erste Nachricht von der Beschaffenheit der Sache sich sofort erklärt, nur das Stück so als ob sie es von mir selbst erhalten hätte, honoriren, und wegen der an Herrn Karschin gemachten Zahlung an diesen sich halten zu wollen. Dieses freywillige Anerkennen meines Eigenthumsrechtes verdient eine dankbare Erwähnung, und der Wunsch, daß der Ausgang dieses Vorfalles, zumal, wenn er processualisch werden sollte, zu öffentlicher Kunde komme, werden gewiß alle dramatischen Schriftsteller mit mir theilen.“ Weisenfels in Sachsen, 1814. (gez.) Dr. Müller.

Karschin erklärte darauf dem Mannheimer Intendant von Venningen in einem Briefe vom 23. Januar 1814 [208], das Manuskript von dem Schauspiel-Direktor Donaratus in Grätz „Baar und redlich“ gekauft zu haben und dem Verkaufe „keine andere Benennung“ gegeben werden dürfe: „Meine Ehre und nicht die 10 fl. muß ich . . . vertheidigen, woran einzig und allein die Art, wie die Intendanz von Karlsruhe mich kompromitiren wollte, Schuld ist . . .“! Müllner aber teilte am 24. März der Karlsruher Intendanz mit, daß die Warnung deshalb erschien, weil seiner Beschwerde vom 11. Dezember 1813 [209] weder von ihr noch von Karschin eine Erklärung gefolgt sei, und daß Breitkopf u. Härtel Warnungen an alle Buchhandlungen versenden. Daraufhin schrieb Karschin am 25. März sofort persönlich an den unerbittlichen Müllner und beschuldigte den Intendanten von Ende, die Beschwerde Müllners vom 11. Dezember 1813 erst Ende Februar 1814 „bey Abgang von der Großherzoglichen Bühne von ihm erhalten zu haben!“ Herr von Ende, dem ich so viel von „Vertrauten“ sprach, „rechtfertigte sich Karschin, „wünschte sie zu besitzen“ und da er, Karschin, wußte, daß Donaratus sie verkaufe, habe er sie auf seine eigenen Kosten kommen lassen!“ Mein ver-

meintliches (!) Recht“, gesteht er Müllner, „von ... Donaratus Manuskripte kaufen zu können, beruht auf der Ueberzeugung, daß er einen ausgebreiteten Manuskripthandel führte ... sobald die Directionen so ehrlich sind, und keine Manuskripte anders, als unmittelbar aus der Hand des Verfassers kaufen ... hört dieser Schleichhandel gleich auf. Ich versichere Sie indeß auf mein Wort, daß Ihre Stücke bereits in meinem Ofen lodern ... Sobald ich von Grätz die gehörige Legitimation erhalten und Sie geben meiner Ehre Genugthuung ... bin ich auch jeden Augenblick bereit, Ihnen die vier Ducaten zu ersetzen ...“! Großzügig schloß Müllner am 29. September 1814 den auch für die Karlsruher Intendanz peinlichen Streitfall und teilte Herrn von Ende mit, daß Karschin sein Unrecht eingestanden und mit dem Manuskript „zu geringfügigen Erwerb gemacht“ habe, als daß er darüber mit ihm „rechten möchte“!

Diesem Manuskript-Streit ging aber schon zu Beginn der Spielzeit 1812/13 ein für den inneren Karlsruher Theater-Betrieb gefährlicherer Prozeß voraus [210]. Am 26. Dezember 1812 war zur Feier des Namenstages Ihrer Kaiserl. und Königl. Hoheit der Großherzogin Stephanie Hofmaskenball. Wegen der nur an den Regisseur Mittell und seine Frau ergangenen Einladung gerieten die Mitglieder des Theaters in solche Erregung, daß sie Tags darauf in einem Schreiben von dem Intendanten eine Erklärung erbateten „in einer Sache ... , wo offenbar die Ehre aller gekränkt wurde“. Sie führten Klage, daß nur Mittell, der „in artistischer Hinsicht sowohl, wie als Regisseur zu bescheiden (!) ist, sich einen Vorzug ... anmaßen zu wollen ...“, mit seiner Frau eingeladen wurde, die beide „im gleichen Range — Künstler — sind ... und nicht von vorgesetzt und untergeben die Rede seyn kann ...“ Sie hätten gleiche Auszeichnung verdient, umso mehr als der Großherzog auf dem Balle seine Hofschauspieler-Gesellschaft vermißt und der Intendant dem Schauspieler Mayerhofer früher eröffnet habe, man fände „das Männerpersonale, jedoch das der Damen nicht ohne Ausnahme des Zutritts würdig.“! Der Intendant äußerte am 28. Dezember sein größtes „Mißfallen über die

seltene Anmaßung der Untergebenen gegenüber ihren Vorgesetzten“, erklärte, daß die Einladungen nicht von ihm, sondern vom Oberhofmarschallamt aus gingen, und schloß seine Zurechtweisung mit einer Belobung der nicht unterzeichneten Mitglieder. Diese Antwort rief seitens der Mitglieder am 29. Dezember sofort eine neue Beschwerde über eine Intendanz hervor, die „in ehrenwerthen . . . Künstlern . . . nur Ihre Domestiquen sieht, mit denen man von Unterfangen, Subordination, seltener Anmaßung, Unschicklichkeiten und Insolenzen schonungslos sprechen darf . . . Es ist bey . . . Höfen . . . Sitte, daß die Hoftheater-Intendantenstelle durch Kavaliere bekleidet . . . und zur Hofcharge erhoben wird . . . Der Geist der Aufklärung . . . kann durchaus keine Zurücksetzung eines Standes dulden, über den ein altes Vorurtheil nur in den Städten noch herrschen kann, wo man an Geistesbildung noch um ein Jahrhundert zurück ist! „Die Beschwerde gipfelte in der Schlußfolgerung, die Intendanz möge alle herabsetzenden Ausdrücke zurücknehmen und erklären, daß nur ein Versehen, keine Standesverachtung vorliege! Die Folge dieses kühnen Schreibens das der Intendant zur Kenntnis des Großherzogs brachte, war die sofortige Verhaftung der Verfasser Esslair und Mayerhofer und ein strenges Verhör aller Beteiligten [211] am 2. Januar 1813 durch das Hofratskollegium. Mit erstaunlicher Einigkeit stand aber „die ganze Gesellschaft für einen Mann“ und schreckte nicht davor zurück, ihre Entlassung zu verlangen! Ueber den Ausgang des Ehrenstreites sind keine Akten überliefert, sodaß dieser Prozeß vermutlich mit einer gütlichen Beilegung sein Ende fand.

Eine Niederlage zog sich dagegen von Ende in einem neuen Prozeß zu, der seine unfähige Intendanten-Persönlichkeit und den beginnenden Zerfall der Hofbühne mit aller Schärfe deutlich werden läßt. Am 31. Okt. 1813 hatte von Ende durch ein Zirkular den Mitgliedern eröffnet, daß er in Anbetracht der Disziplinlosigkeit keine Mitglieder mehr zu mündlichem Vortrag empfangen, sondern schriftliche Gesuche erwarten und für alle „minderen Belange“ dem Regisseur Mittel Vollmacht erteilt habe [212]. Dagegen erhob am 3. Sep-

tember das gesamte Ensemble — wieder unter Führung Esslairs und Mayerhofers — energisch Einspruch, mit der Begründung, daß dadurch dem Regisseur zu viel Macht eingeräumt werde. Noch am gleichen Tage wiederholte Ende beim Großherzog seine Bitte um Abnahme der Intendanz, um die er zum ersten Mal am 27. Aug. „so unterthänigst als dringendst“ nachgesucht hatte, überzeugt, „daß bey den eingetretenen Umständen und dem dadurch notwendig sinkenden Ansehen der Intendanz . . . es . . . unmöglich wird, die Leitung fortzuführen [213] . . .“! Um seine unwiederbringlich herabgesetzte Autorität wieder zu festigen, sei vor allem die Entfernung Esslairs nötig, „denn er steht an der Spitze der ganzen Sache“ [214]. Am 4. September stellten Mayerhofer und Esslair, die Ende vergeblich zu sprechen versucht hatten, dem Intendanten ein Ultimatum bis 10 Uhr — andernfalls sie zum Großherzog gingen. Zum dritten Mal bittet Ende um seine Entlassung, da er „neuen Unannehmlichkeiten stündlich entgegensehen muß, die nicht allein das Ansehen . . ., sondern auch wirklich die Zerrüttung (der) Gesundheit nach sich ziehen . . .“ Der Streit hatte sich inzwischen noch verstärkt, da Esslair, „der Schulmeysterei müde“, sich am 25. Sept. geweigert hatte, in Theodor Körners neuem Drama „Hedwig, die Banditenbraut“ die Rolle des Jägers Rudolf, eines „gemeinen verworfenen Bösewichts und Banditen“ zu spielen. Die Erstaufführung kam tatsächlich erst ein ganzes Jahr später zustande und der junge Haake spielte am 27. Sept. 1814 die seinem Vorbild zugedachte Rolle! Da Ende's Bitte um Entlassung wieder erfolglos blieb, übertrug er eigenmächtig am 26. Sept. 1813 Mittell die Leitung ohne den traurigen Verhältnissen damit eine entscheidende Besserung zu bringen. Endlich erhält er am 30. Sept. die „mündliche Genehmigung“ des Großherzogs [215 a], dem er als Ex-Intendant am 8. Okt. 1813 folgendes „Promemoria“ übersandte [215 b]:

„Da die Verlängerung des anarchischen Zustandes (!) . . . täglich wachsenden schädlichen Einfluß haben muß, so er-kühne ich mich . . . unterthänigst zu bitten, in Bälde die Stelle eines . . . Intendanten allergnädigst wieder zu besetzen, und

halte mich verpflichtet, diese Bitte mit einigen unmaßgeblichen unterthänigsten Bemerkungen zu begleiten ... Von Seiten der Intendanz sind ... eine unglaubliche Nachsicht ... und nur selten ernsthafte Maßregeln, ... meistens ohne Folge wahrzunehmen. Von Seiten der Untergeordneten bezeichnete die Hintenansetzung der Theater-Gesetze, eine immer wachsende Frechheit und Insubordination auf eine Beyspiel-lose Art, ihr ungehörliches Betragen, welches nunmehr beynahe zur vollkommenen Anarchie ausgeartet ist. Die Künstler der Schaubühne sind meistens entweder Theater-Kinder, oder stammen von Klassen, wo noch weniger Bildung herrscht; sehr viele wählen aus unmoralischem Anlaß diesen Beruf (Korrektur: Stand!); äußerst selten sind diejenigen, die aller Verirrung schuldlos aus bloßer Enthusiastischer Empfindung (Korrektur: Enthusiasmus!), sich dem Dienste der Melpomene und Thalia widmen. Da-hero glauben so wenige, wie sehr sie ihren Beruf ... veredeln können ... durch sittliches Betragen und Ausübung reiner moralischer und religiöser Tugenden ... so können sie nur durch anhaltenden Ernst und Strenge, bey welcher jedoch zuweilen Wohlwollen hervorleuchtet, im Zaume gehalten werden.

Diese Betrachtung macht es zur Nothwendigkeit, daß eine Intendance mit voller Macht versehen seyn muß ... und dasjenige (Individuum) welches sich gegen diese Anordnung verfehlt, selbst durch Provoßen Arrest bestraft werden soll.“

Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß ein Mann mit solchen Ansichten in keiner Weise zum Theater-Intendanten befähigt war — selbst wenn zugegeben werden muß, daß mit einem der Wandertruppe kaum erwachsenen Ensemble die Leitung einer neugegründeten Hofbühne unverkennbare Schwierigkeiten mit sich brachte. Ende schloß sein Promemoria mit der Erklärung, daß er „ohne seine eigene Ehre zu kompromitiren, sich der Wiederannahme der Intendance nicht unterziehen könnte, wenn nicht die eclatanteste Bestrafung ... vorangegangen ... Ich nehme mir also die Freyheit, den Oberkammerjunker Freiherrn von Berstedt ganz gehorsamst in Vorschlag zu bringen. Herr von Berstedt hat Gelegenheit

gehabt, Theaters von verschiedenen Nationen ... kennen zu lernen ...

Zu solchen Neuerungen kam es jedoch nicht. Das schwierige Problem wurde einfacher gelöst [216]. Herr von Ende kehrte am 26. Nov. in seine frühere Stellung zurück, zwar ohne die geforderte „eclatanteste Bestrafung“, aber dennoch mit dem großherzoglichen Decret, daß „jede Verletzung des Anstandes und Gehorsams ... nicht wie bisher mit Geld, sondern mit Gefängnis ...“ bestraft werde! Am gleichen Tage wurde das gesamte Personal im Probesaal versammelt, wo ihm von Ende ein Verweis erteilt wurde, während Esslair „wegen unbescheidenen Benehmens“ drei Tage Hausarrest erhielt [217]. „Nach jener Katastrophe“, schreibt Haake [218], „ging ein Jahr lang alles in der Ruhe, welche das großherzogliche Decret nothwendig herbeiführen mußte ... einige Mitglieder ... schlugen sich sacht wieder auf die Seite des Intendanten, die ohnedies das „divide et impera“ sehr wohl verstand. Ja, Esslair selbst ließ sich ... eine starke Inconsequenz zu Schulden kommen“!

Unter diesen Verhältnissen ist es begreiflich, daß Esslair nicht mehr lange Mitglied der Karlsruher Hofbühne blieb. Mitte Juni 1814 hatte ihm das Innenministerium [219] zunächst für 2 Sommermonate die Konzession zur Übernahme des ebenfalls von Weinbrenner erbauten Kurtheaters in Baden-Baden [220] erteilt, das er „auf eigene Rechnung und Gefahr und ohne einige retribution oder Schadloshaltung von Seiten des Gouvernement“ zu führen sich verpflichten mußte. Sein Ensemble bestand aus seiner Frau Elise Esslair, Franz von Holbein und dessen Frau Marie Renner. Esslair spielte bis Ende August in Baden, trat am 26. August seinen Urlaub an, von dem er „trotz allen ... Befehlen“ nicht zurückkehrte. Erst Ende 1814 am 22. Dezember, sandte er von Neuburg an der Donau sein Gesuch um Aufhebung seines lebenslänglichen Vertrages und augenblickliche Entlassung. Am 5. Jan. 1815 forderte ihn die Intendanz „bei Strafe der Maßregelung“ vergebens zur Rückkehr auf. Esslair wiederholte in scharfem Tone seine Entlassungsforderung (12. Jan. 1815), worauf Frei-

herr von Gayling, der den zum zweiten Male gestrandeten von Ende vom Herbst 1815 bis Frühjahr 1815 als Interims-Intendant vertrat, [221], die württembergischen Staatsbehörden ersuchte, Esslair, der vorübergehend in Stuttgart engagiert wurde, als einen „wortbrüchigen Staatsdiener ... gefänglich anhero (= Karlsruhe) zu liefern“! Die Stuttgarter ließen aus begreiflichen Gründen den Wunsch der Karlsruher Intendanz unerfüllt, der Esslair selbst am 29. Januar 1815 erklärte, daß er „um keinen Preis und in keinem Falle sich zur Rückkehr nach Karlsruhe entschließen, und sich lieber eine Kugel vor den Kopf schießen würde ...“ [222]! Karlsruhe hätte Esslair, der schon am 18. April 1815 von Stuttgart 2000 Gulden dem Hoftheater zur Tilgung seiner Schulden zusenden konnte [223], auch durch eine wesentlich höhere Gage nicht mehr zurückgewinnen können — von dem traurigen finanziellen Zustande ganz zu schweigen, in dem sich damals die Hofbühne befand. Hatte doch der Interims-Intendant Freiherr von Gayling am 31. Jan. 1815 dem Finanzministerium mitteilen müssen [224], daß die „mit Unannehmlichkeiten jeder Art“ verknüpfte Leitung des Hoftheaters „für jeden ... beinahe unmöglich“ ist, und die Bühne wegen Geld- und Ölmangels“ schon einigemal hätte müssen geschlossen werden“, wenn er nicht der Theaterkasse „aus eigenen Mitteln mehrere hundert Gulden“ vorgeschossen hätte. Gayling machte „die ungleiche Behandlung und die geringe Rücksichtnahme“ auf das Hoftheater seitens des Finanzministeriums dafür verantwortlich, wenn eine Auflösung des Hoftheaters erfolgen müsse — obwohl am 6. Dez. 1813 schon der Hofzuschuß von 16 500 Gulden auf 21 000 Gulden erhöht worden war [225]!

Trotz der Intendanz- und Finanzkrisen war das künstlerische Ergebnis der dritten Spielzeit vom 3. Nov. 1812 bis 31. Okt. 1813 ein gutes — dank ausgezeichneter alter und neuverpflichteter Kräfte. Die Gastspielhochflut der zweiten Spielzeit hatte noch nicht nachgelassen und brachte folgende auswärtige Künstler: Herr Gern, Dem. Demmer, die Herren Rohde, Großmann, Clausius, Schiele, Gerber, Mad. Deutsch, Dem. Wetzell, die Töchter der Mad. Renner, Marie und Karo-

line Renner, Mad. Schönberger und Mad. Milder-Hauptmann. Unter ihnen verdienen besondere Erwähnung die von dem späteren Intendanten von Haake verpflichtete Tragödin des Mannheimer Nationaltheaters Auguste Demmer, die in der Zeit vom 31. Januar bis 11. Februar gastierte, darunter in „Wallensteins Tod“ (4. Feb.) als Thekla und am 11. Feb. als Maria Stuart; ferner Mad. Schönberger und Mad. Milder-Hauptmann. Die ehemalige Mannheimer und Wiener Opern-virtuosin Marianne Schönberger-Marconi gastierte im September 1813 in Mozarts „Titus“, Méhuls „Jakob und seine Söhne“, Paers „Sargines“ und Süßmayers „Solimann II.“, die gefeierte Wiener Sängerin Anna Milder-Hauptmann, für die Beethoven seinen „Fidelio“ schrieb, gastierte anschließend bis in den Oktober 1813 darunter in Mozarts „Zauberflöte“ der „Hochzeit des Figaro“ und allein dreimal in Weigels „Schweizerfamilie“! Der Karlsruher Referent der Leipziger allgemeinen Musikalischen Zeitung widmete beiden berühmten Sängerinnen eine ausführliche Besprechung [226] und bemerkt, daß Mad. Schönberger mit der einheimischen Mad. Ellmenreich „die einzigen auf der deutschen Bühne, welche Tenorpartien, wie sie stehen, mit Glück vorträgt“, was bei der damaligen Tenorarmut besonders zu schätzen war.

Das Repertoire der dritten Spielzeit vom 3. Nov. 1812 bis 31. Okt. 1813 hielt sich mit 169 Gesamtvorstellungen auf der relativen literarischen Höhe der vorangegangenen Jahre. Die klassischen Schauspiele hatten sogar eine kleine Steigerung von 17 auf 19 zu verzeichnen, die sich jedoch verschwindend ausnimmt, gegenüber dem fünffachen Zuwachs allein der Kotzebueschen Stücke. Die Zunahme der Schauspiele von 124 auf 144 Aufführungen ist allgemein für diesen Zeitraum, in dem die Opern in auffallendem Abstand folgen und von 78 auf 71 Vorstellungen zurückgingen. Dementsprechend kam auch dem Schauspiel bei den von 36 auf 42 angestiegenen Erstaufführungen der Hauptanteil zu mit 36 zum ersten Male aufgeführten Werken! Zu dieser Zahl treten noch drei Opern-Uraufführungen der einheimischen Künstler Danzi, Brandl und Berger. Am 19. April 1813 wurde die zweiaktige roman-

tische Oper „Rübezahl der Berggeist oder Schicksal und Treue“ von dem Kapellmeister Franz Danzi mit dem Text von Lohbauer uraufgeführt, in dem seine Tochter zum zweiten Male debütierte und Herr Berger die Titelpartie sang [227]. Einen Monat später fand die Uraufführung „Nanthild das Mädchen aus Valbella“ (19. Mai 1813) statt, einer ebenfalls zweiaktigen Oper des Musikdirektors Johann Brandl mit Mad. Schüler als Nanthild. Über eine Wiederholung der Oper am 25. September 1814 veröffentlichte die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung am 19. Okt. 1814 den kritischen Bericht eines Herrn von Kleist, in dem wohl der preußische General Friedrich von Kleist (1762—1823), der Sieger von Nollendorf, zu vermuten ist [228]. „Auf meiner Reise nach der glanz erfüllten deutschen Kaiserstadt“, schreibt von Kleist, „traf es sich zufällig, daß ich in der Residenz des Großherzogs von Baden nicht nur eines der schönsten deutschen Theater fand, sondern auch eine Oper sah, welche in jeder Hinsicht zu den würdigen Producten der neuen Zeit gehörte — nämlich „Nanthild das Mädchen aus Valbella“ von Freiherrn von Birkenfeld, componiert von dem rühmlich bekannten Direktor, Herrn Brandl.“ Die Angabe Birkenfelds als Textdichter beruht auf einem Erinnerungsfehler Kleists, es handelt sich um den in Karlsruhe lebenden Ferdinand Ludwig C. Freiherr von Biedenfeld, den Theaterdichter und Herausgeber der „Unterhaltungen für müßige Stunden“ [229]. Über die Darstellung war Kleist „in musikalischer Hinsicht beynahe vollkommen zufrieden. Mad. Schüler sang die Nanthild mit ... Innigkeit ... und Bravour ... und überzeugte, daß (ihre) herrliche Stimme ... an Rundung und Fülle gewonnen habe ... Als Schauspielerin besitzt sie keine Kunst ... und folgt so nur dem gesunden Verstand, welcher sie ohne Künsteley und Verzerrung wenigstens sehr „richtig“ sprechen lehrt. So ausgezeichnet ... Herr Klostermeier den Grafen Talto sang, so wenig scheint er sich von dem gewöhnlichen Opernstil zu jeder edleren Sprache erheben zu können; oder hatte er die Rolle nicht gelernt? Er ist übrigens einer von den seltenen Tenoristen, welche Silberhelle im Ton, eine leichte runde Coloratur

und (Rezitative abgerechnet) wirklich Geschmack beweisen. Mit weniger Zartheit und Süßigkeit, aber mit Energie und hallendem Laute zeigt sich eine zweyte schöne Tenorstimme als Ritter Sax, bey Herrn Miller welcher als Schauspieler jetzt schon Herrn Klostermeier überwiegt ... Herr Mayerhofer zeigte gleich bey dem ersten Auftreten den besonnenen denkenden Mann, und führte die schöne Rolle des Waldemar so warm und innig bis ans Ende durch, daß ich glaube behaupten zu dürfen, es können nicht viel deutsche Sänger — wenn auch mit schöneren Baß-Stimmen — diese schwierige Aufgabe ebenso befriedigend lösen ... Mehr Reinheit im Orchester und Chor wäre indeß keineswegs überflüssig gewesen ...“ Der Karlsruher Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung aber findet die Oper Brandls nur „stellenweise schön gedacht und gesetzt, über das ganze aber schleicht der Nebel der Matigkeit [230] ...“

Die dritte Opern-Uraufführung war der Opern-Einakter „Das Portrait“ (12. Aug. 1814), deren Text und Musik von dem Hofschauspieler und ersten Tenoristen Berger stammte. Zu den besonderen Ereignissen der Spielzeit zählte auch die Aufführung von Schillers „Phädra“ (12. Nov. 1813), in der Ferd. Esslair als Theseus und Elise Esslair in der Titelrolle ihr „drittes Debüt“ feierten. „Sein Theseus in der Phädra war vielleicht der Gipfel dessen, was er in der Tragödie vermochte“, schreibt Haake [231], „worin man ihm ... Effecthascherei nicht vorzuwerfen hatte ...“. Auch Mittell konnte seinem Intendanten freudig berichten: „Die Darstellung „Phädra“ hat allgemeinen Beyfall gefunden; das Publikum wurde durch manche Stellen von Herrn und Mad. Esslair, Herrn Neumann und Mayerhofer zur lebhaften Äußerung ergriffen, sowie überhaupt das Ganze würdig gefunden. Herr Esslair — der in der That groß und herrlich gespielt hat — wurde herausgerufen. [232] ...“. Weniger Erfolg hatte dagegen Schillers „Verschwörung des Fiesco zu Genua“, die einen Monat später, am 13. Dez. 1812, mit Esslair in der Titelrolle zum ersten Male seit der Gründung des Hoftheaters auf dem Spielplan erschien. Mitschuld war jedoch die Winter-

kälte in dem noch ungeheizten Theatergebäude, das erst im Herbst 1817 unter der Intendanz des Chevalier Du Bois de Gresse mit einer Heizungsanlage versehen wurde [233]! „Fiesco ist zusammenhängend gegangen“, konnte Mittell feststellen“, — hat ein gewisses Feuer in der Darstellung gemangelt, so lag es in der „empfindlichen Kälte, welche auf alle nachtheilig wirkte, sowie auch in der Ansicht der meisten Spielenden, daß sie ihre Rollen ohne alle republikanische Gluth und mehr deklamirend geben zu müssen glaubten. Dies war der Fall sogar bey Herrn Esslair, der ... meistens voll hoher Deklamation und zu wenig sinnig war. Wenige Stellen sind mit Beyfall aufgenommen worden, der Schluß gar nicht, der denn auch durchaus kalt lassen muß. So viel ich gehört, war man mit Herrn Nagels Mohren zufrieden. Mad. Esslair (= Julia) schien bey ihrer theuren Bekleidung doch nicht zu imponiren; der Himmel laß es mich nicht wieder erleben, daß ich ... so kostbare Garderobe anfertigen zu lassen noch einmal gezwungen werde. Mad. Benda (= Leonore) ward bey ihrem Erscheinen lebhaft empfangen [234] ...“ Der meistgespielte Autor war noch immer unerschütterlich Kotzebue mit 45 Aufführungen, darunter ein Fünftel Erstaufführungen. In großem Abstand folgte ihm im Vorjahre Mozart mit 13 Aufführungen, diesmal aber Schiller mit 12 Werken, während Mozart sich mit 4 Aufführungen begnügen mußte. Iffland erlebte 9, Holbein 7 Aufführungen, darunter die Erstaufführung seines Lustspiel-Einakters „Der Urlaub“, die am 29. Okt. 1813 zusammen mit der für den Prozeß Müllner—Karschin denkwürdigen Erstaufführung der „Vertrauten“ stattfand. Ziegler und D'Alayrac kamen mit je 6, Grétry, Weigl und Theodor Körner mit je fünf Aufführungen zu Wort. Die Publikums-Erfolge waren Guisepppe Niccolinis „Traja in Dazien“ (4 mal), Nicolo de Maltes (= Isouard) Zauberooper „Aschenbrödel“ (4 mal), Weigls „Schweizerfamilie“ (3 mal) und Grétrys heroische Oper „Raoul der Blaubart“ (3 mal). Im Klassischen Repertoire stand Schiller mit 12 Aufführungen an der Spitze: „Phädra“, „Maria Stuart“, „Don Carlos“, „Fiesco“, konnten wiederholt werden, während „Die

Jungfrau von Orleans“, „Wilhelm Tell“, „Wallensteins Tod“ und „Die Räuber“ nur einmal gegeben wurden. Ein Neuling war Theodor Körner, der nächst Schiller mit 5 Aufführungen zu Wort kam, darunter den Erstaufführungen des Dramas „Toni“ (18. Juni 1813) und der Lustspiele „Der Nachtwächter“ (31. Aug. 1813), „Der grüne Domino“ (1. Okt. 1813). Dann erst folgte Mozart mit „Entführung aus dem Serail“, „Titus“, „Zauberflöte“ und „Hochzeit des Figaro“. Nur einmal in der ganzen Spielzeit erschienen Shakespeare mit „Hamlet“, Goethe mit „Tancred“ und Gluck mit der Erstaufführung seiner großen Oper „Iphigenia in Tauris“, mit der Mad. Milder-Hauptmann am 17. Okt. 1813 ihr Gastspiel abschloß.

Im Laufe der vierten Spielzeit vom 1. Nov. 1813 bis 30. Okt. 1814 verließen die Karlsruher Bühne die Mitglieder Becker und Wöhner, Dem. Danzi, Karschin und Frau und der Ballettmeister Gerstel. Nur eine kleine Zahl neuer Mitglieder trat dafür in den Verband des Hoftheaters ein; die für Nebenrollen in Oper und Schauspiel verpflichteten Herren Freund, Jäcker und Liebel, wovon der letztere im gleichen Spieljahr die Bühne wieder verließ, ferner für erste Tenorpartien mit Schauspielverpflichtung Herrn Miller, der sich am Ende der Spielzeit mit Dem. Leonhard verheiratete. „Herr Miller besitzt eine volle, starke und reine Stimme“, lobt die Leipziger Musikalische Zeitung [235], „und berechtigt, da er noch sehr jung ist, zu den schönsten Hoffnungen ... In Mad. Miller ... besitzt die Bühne, besonders im Fache der alten komischen Weiber, ein vielseitiges gebildetes Talent.“ Ein bedeutendes Talent wurde Ende 1813 für das Hoforchester in dem westfälischen Kammermusikus und Sologeiger Fesca gewonnen, dem der Großherzog am 26. Dez. 1813 eine Jahresgage von 1000 Gulden bewilligte, ein Gehalt, das auch der Musikdirektor Brandl bezog [236]. Der als Violinspieler und mehr noch als Komponist hervorragende Konzertmeister Friedrich Ernst Fesca wurde am 15. Feb. 1789 in Magdeburg geboren. Dank seiner Mutter, einer Meisterschülerin des Singspielschöpfers Joh. Ad. Hiller, erhielt er früh eine sorgfältige musikalische Ausbildung. Als Elfjähriger trat er zum ersten Male öffent-

lich auf. In Leipzig setzte er 1805 unter dem späteren Weimarer Kapellmeister Aug. Eberh. Müller seine Theoretischen Studien fort, war gleichzeitig Mitglied im Gewandhaus- und Theaterorchester. Im Jahre 1806 gewann ihn der Herzog von Oldenburg für seine Hofkapelle, ein Jahr später wurde er auf Veranlassung des Goethe-Komponisten Joh. Friedr. Reichardt für das königlich westfälische Hoforchester verpflichtet. Nach der Flucht des Königs Jérôme und der Auflösung der westfälischen Kapelle im Jahre 1813 gewann ihn der Intendant von Ende für das Karlsruhe Hoftheater-Orchester. Ein Jahr später wurde er dessen erster Konzertmeister. Im Frühjahr 1821 aber befiel ihn ein hoffnungsloses Leiden, dem er am 24. Mai 1826, im Todesjahr Danzigs und C. M. von Webers, erlag [237]. Fescas Kompositionen gehören fast ausschließlich der Karlsruher Zeit an: geistliche Kompositionen, Violin- und Flöten-Quartette, Lieder, Ouvertüren, Symphonien und zwei Opern „Cantemire“ und „Omar und Leila“, die von der Hofbühne uraufgeführt wurden. Sein Schaffen war gediegen, den Effekten abhold, seiner Natur gemäß von elegischer Grundstimmung. Carl Maria von Weber urteilt in seinem Anfang 1818 verfaßten Aufsatz „Über die Tondichtungsweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe“ [238]:

„Schon durch seine Wahl bezeugt Herr Fesca, daß er einer von den Wenigen unserer, sich oft schon dem oberflächlichen nähernden Kunstzeit ist, denen es noch ernst ist, mit dem Studium der innersten Wesensart der Kunst. In dieser Gattung ist es nicht zureichend, durch einige Schmeicheldienste und Glanzpassagen genügen zu wollen. Wer nicht augenblicklich bei seinem Erscheinen wieder in Vergessenheit zurücksinken will, muß schon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben ... Herr Fesca ist ganz Herr und Meister, über das was er auszusprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinn ... Sein Stil und die Wahl seiner Melodien sprechen Weichheit und einen gewissen zarten Schmelz der Empfindungen aus ...“

Eine Fülle von günstigen Besprechungen seiner Kompo-

sitionen hat ihm die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“, das angesehenste Fachblatt der Zeit, gewidmet! Seiner äußeren Stellung nach blieb Fesca als Konzertmeister zwar dem Kapellmeister Franz Danzi untergeordnet, gewann aber infolge seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Talente rasch die Führung im musikalischen Leben Karlsruhes außerhalb des Hoftheaters. Nach dem Rücktritt des überlasteten Danzi übernahm Fesca im Jahre 1816 die Orchesterleitung bei den Konzerten der 1785 gegründeten Karlsruher Museums-Gesellschaft. Sie bildete den Mittelpunkt des musikalischen Lebens der Residenz außerhalb der Hofbühne, deren Opern- und Orchestermitglieder sie schon immer neben ihren Dilettanten zur Mitwirkung herangezogen hatte.

Der Kapellmeister Danzi hatte in den Anfangsjahren seiner Karlsruher Tätigkeit keinen leichten Stand, war doch das Orchester unter der allzu nachsichtigen Leitung Brandls völlig disziplinos geworden, wovon die zahlreichen Verwarnungen und Strafgeelder Zeugnis ablegen. Von der bedenklichen Verwilderung des Orchesters, die während Endes Intendanten-Krise den Höhepunkt erreichte, gibt die an den neuen Kapellmeister Danzi gerichtete Verordnung des Großherzoglichen Oberkammerhof-Amtes vom 8. Oktober 1813 ein beredtes Bild [239]: „Kapellmeister Danzi hat ... das Orchester-Personal zu versammeln und demselben zu erklären, daß man mit großem Mißfallen wahrnehmen mußte, wie mehrere Mitglieder ... nicht von edler Ambition ... durchdrungen, ihren Dienst nachlässig versehen; bei Proben und Vorstellungen oft fehlen oder zu spät kommen, ja sogar bei Vorstellungen sich heraus nehmen, statt auf ihrem Platz in das Partherre zu sitzen, mit schlecht bezogenen oder nicht justirten oder gar mit falschen Einsätzen (Stimmbögen) versehenen Instrumenten und ohne Beobachtung einer reinen Stimmung spielen ... , durch die Exekution beweisen, daß die Kunstwörter p, pp, rinf., f, ff ihren Augen und Ohren fremd seyen, das Tempo nicht beobachten, durch Überschreien die dirigirenden Instrumente mit sich fort reißen und sich solche Fehler zu schulden kommen lassen, wie man einem einund-

zwanzigjährigen Inspizienten nicht verzeiht ...“ Überdies hatte sich Danzi durch seine scharfe Kritik der unhaltbaren Zustände die anfänglich hohe Gunst seines Intendanten verschert, der mit seinem selbständigen Verbesserungsvorschläge nicht einverstanden war und den unvorsichtigen Kapellmeister schriftlich ersuchte, nur ihm persönlich die Mängel mitzuteilen und die Zuchtlosigkeit der Orchestermitglieder nicht noch mehr zu steigern, „wenn sie stets Mißbilligung der von mir getroffenen Maßregeln von einem Manne hören, der gemeinschaftlich mit mir zur Leitung bestimmt ist [240]“. Was Danzi unter diesen Verhältnissen mit dem Orchester zu leisten vermochte, geht aus einem Bericht der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von 1815 hervor (241), einer Zeit, „wo der Interims-Intendant Freyherr C. von Gayling unter ungünstigen Umständen sich durch rühmlichen Eifer vielen Dank verdiente ...“. Die Garderobe und „Statisterey“ werden als „äußerst glänzend“ die Dekorationen dagegen als „wahrhaft schlecht bezeichnet. Von den Opern lobt der Karlsruher Referent als „ausgezeichnet treffliche“ Aufführungen: Mozarts „Figaro“, „Titus“, „Don Juan“, „Zauberflöte“ und „Entführung aus dem Serail“; Paers „Achilles“, „Camilla“ und „Sargines“; Spontinis „Vestalin“, Bertons „Aline“, Winters „Unterbrochenes Opferfest“, D'Alayracs „Schloß von Montenero“, Martins „Lilla oder Schönheit der Tugend“ und — Weigls „Schweizerfamilie“! Was hingegen, mit äußerst geringer Ausnahme, gar nicht gelingt“, fährt er fort, „das sind die kleinen munteren französischen — Operetten. Die Leichtigkeit und Gewandtheit des Benehmens der Diction, das sichere Zusammenspiel, das Herausheben von einzelnen Stellen und Worten, was diese Gattung verlangt, fehlt beynahe ganz, wird auch vom Publikum nicht hoch angeschlagen, und man thut daher wohl, ... bey der heroischen oder grandiosen und feenhaften Gattung zu bleiben; dann mitunter den hohen und niederen Gönnern der Pumpernickeliaden mit einer Portion aufzuwarten ...“!

Die Gastspielflut der beiden vorangegangenen Jahre war um die Hälfte zurückgesunken — nicht zuletzt als Folge der

vorhandenen eigenen hervorragenden Kräfte der Mad. Gervais und Ferdinand Esslairs. Im ersten Vierteljahr der Spielzeit 1813/ 1814 sah das Karlsruher Publikum keinen einzigen Gast. Erst im Februar 1814 gastierte der wegen seiner schauspielbündlerischen Unabhängigkeits-Pläne um 1835 boykottierte Karl Blumauer, ein gefeierter Darsteller Ifflandscher Väter-„Jägern“. Ihm folgten vier Operngastspiele des Baß-Virtuosen Joseph Fischer, „dessen sehr kunstfertiger Gesang, lebhafter Vortrag und kraftvolle Stimme zur Genüge bekannt sind ... Sein Spiel scheint jedoch öfters durch zu starkes Auftragen und durch etwas Anspruchsvolles der erwarteten Wirkung verlustig zu gehen, und vor seiner letzten Reise nach London und Italien sahen wir ihn ... mit ungleich mehr Befriedigung, was Spiel anlangt, als jetzt ...“. Fischer verließ Karlsruhe, nachdem er in den Mozart-Opern „Zauberflöte“ (4. Febr.) und „Figaros Hochzeit“ (13. Febr.) den Sarastro und Figaro, in Paers „Camilla“ (10. Febr.) den Herzog und in Winters „Unterbrochenem Opferfest“ (19. Febr.) den Feldherrn Mafferu“ mit einem, ihm nicht genügenden Beyfalle gegeben hatte [242]“. Erst nach Monaten erschien das Breslauer Schauspielerpaar Herr und Mad. Kühne mit vier Gastspielen (8., 12., 14 und 19. Juli) in Werken Babos, Becks, Kotzebues und Ifflands. Ende September gastierte in der Titelrolle von Theodor Körners „Toni“ (29. Sept.) Dem. Volk vom Augsburger Theater, von dem einen Monat später auch Christian Wilh. Häser, „ein berühmter Bassist, von dem ... man lernen kann, „wie“ gesungen werden muß [243] ...“, nach Karlsruhe kam, um sich in der beliebten komischen Oper Wenzel Müllers „Das Neusonntagskind“ (23. Okt.) und in Wilhelm Vogels (!) fünfaktigem Lustspiel „Der Amerikaner“, (24. Okt.) von den Karlsruhern bewundern zu lassen. Vorher war Joseph Siboni, „erster Sänger in Diensten Sr. Majestät des Kaisers von Österreich“ anlässlich eines außerordentlichen Hoffestes, der „Feyer des hohen Namensfestes Ihrer Hoheit der Frau Markgräfin und Prinzessin Amalie“, zum Gastspiel von Wien in die badische Residenz gerufen worden, wo er zusammen mit Dem. Bahrenfels, einer ehemaligen Schülerin, die als Kammersän-

gerin im Dienste der Großherzogin Stephanie stand, am 7. Okt. in Spontinis großer Oper „Die Vestalin“ bei festlich erleuchtetem Hause gastierte. Die Oper, in der er Licinius, seine Partnerin die Titelpartie sang, würde am 13. Oktober bei allgemein aufgehobenem Abonnement wiederholt.

Die Spielzeit 1813/1814, in der die Zahl der Opern-Aufführungen (= 77) wieder zunahm und das Singspiel (= 146) ebenfalls leicht anstieg, brachte eine überraschend hohe Anzahl Uraufführungen (= 13), darunter allein 6 Werke des Hofschauspielers Franz von Holbein, der damit das bei seinem Engagement ausgesprochene Vorhaben, „in Karlsruhe einige Dichtungen zu vollenden“ [244], wahr gemacht hatte! Am 8. Febr. 1814 wurde das für den 18. Okt. 1813, dem denkwürdigen Siegestag verfaßte vaterländische Gemälde „Teutscher Sinn —“, dessen Handlung in „Teutschlands Sparta“ geschieht, erstaufgeführt; ihm folgte am 16. Juni der Lustspiel-Einakter „Der Verräther“, dem ein in seiner Art seltenes Konzert sich anschloß: ein Posaunen-Solo des Kammermusikus Dunkler! Holbein konnte am 7. Juli wiederholt werden. Vier Wochen später (9. Aug.) wurden zwei Einakter gleichzeitig uraufgeführt: Die heroische Szene „Der Abschied des Leonidas“ und das Schauspiel „Das Wiedersehen“, denen nach zwei Monaten die Erstaufführung des dramatischen Gedichts „Apoll und Daphne“ folgten (9. Okt.); der Theaterzettel vermerkte: „die zu diesem Stücke neu verfertigte Maschinerie ist eine Erfindung des Dichters“! Die literaturgeschichtlich bedeutendste Uraufführung des Spieljahres, ja der ganzen Epoche, fand am 18. September 1814 statt: Holbeins freie Bühnen-Bearbeitung des großen romantischen Ritterschauspiels in fünf Aufzügen „Das Käthchen von Heilbronn“ nach Heinrich von Kleist! Holbein selbst war Strahl, seine Frau Marie Renner, eine der besten Naiven der Zeit, sein Käthchen. Die zum zweiten Akt neu angefertigten Dekorationen stammten von dem Sohne des Theatermalers Gaßner, die Maschinenkünste von Holbein selbst, der wohl auch sein eigener Regisseur gewesen sein mag. Der Theaterzettel gibt folgende Besetzung:

10 *

147

Großherzogliches Hof-Theater.
Karlsruhe, Sonntag, den 18. September 1814.
(Zum erstenmale)

DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN

Großes romantisches Ritterchauspiel in fünf Aufzügen,
nach Heinrich von Kleist frei bearbeitet.

Vorher als Vorspiel:

DAS HEIMLICHE GERICHT

Personen:

Der Kaiser	Herr Mittell
Graf Otto von der Flühe, Rath . . .	Herr Schulz
Helene, Gräfin vom Strahl	Mad. Mittell
Friedrich Wetter, Graf vom Strahl	Herr Holbein
Ritter Flammberg, dessen Vasall	Herr Haate
Gottschalk, des Grafen Leibknappe	Herr Labes
Brigitte, Haushälterin im Schloß	Dem. Leonhard
Fräulein Kunigunde von Turneck	Mad. Ellmenreich
Kosalie, ihre Zofe	Dem. Sebert
Der Rheingraf vom Stein	Herr Hartenstein
Georg von Waldstätten, dessen Freund	Herr Zedel
Theobald Friedeborn, ein Waffenschmidt	Herr Mayerhofer
Käthchen, seine Tochter	Mad. Renner
Jakob Bach, ein Wirth	Herr Walter
Ein Köhler	Herr Volk
Ein Bube	Monf. Reichel

Ritter, Leibwachen, Höflinge, Herolde und Pagen des Kaisers.

Anfang: präzise sechs Uhr: Ende: 9 Uhr.

Der literarische Wert dieser Theaterdichtung ist zwar der einer undichterischen „Verarbeitung“ mit effektvollen Zutaten im Sinne des damaligen Tagesgeschmacks. Dennoch bleibt es Holbeins theatergeschichtliches Verdienst, dem ursprünglichen Werke durch seine Mittlerarbeit auf der deutschen Bühne die Wege geebnet zu haben — in einer Zeit, da das Theaterpublikum für Kleist noch nicht reif war. Holbeins Karlsruher Bühnen-Bearbeitung, die erst 1822 im Druck erschien, hatte jedoch einen Vorläufer, seine frühere dem Original getreuer Bearbeitung vom September 1811, die er als Regisseur des Bamberger Theaters zur Aufführung gebracht hatte. Sie war nur um Jahresfrist der Uraufführung des eigentlichen Kleistschen Werkes gefolgt, die am 17. März 1810 im Theater an der Wien stattfand [245]. Holbeins zweite oder Karlsruher

Käthchen-Fassung herrschte uneingeschränkt im deutschen Bühnen-Spielplan, bis sie vier Jahrzehnte später durch die Uraufführung einer dritten Käthchen-Bearbeitung, die ebenfalls in Karlsruhe stattfand und die treue Wiedergabe des Originals erstrebt, vom Repertoire verdrängt wurde: es war Eduard Devrients „Käthchen von Heilbronn“ vom 8. Oktober 1854!

Im Gegensatz zu diesem literar- und theatergeschichtlichen Ereignis waren die übrigen Uraufführungen nur lokale Begebenheiten. Von dem Ministerial-Secretär Gg. Chr. Römer wurden drei Werke uraufgeführt: Das dreiaktige Schauspiel „Irza oder die Verschwörung zu Teskuko“ (16. Nov. 1813), der Lustspiel-Einakter „Der Empfindliche“ (27. Sept. 1814) und „Der Habsüchtige“ (21. Okt. 1814), ein Lustspiel in drei Aufzügen. Mit zwei Uraufführungen kam der Dramaturg Friedrich zu Wort: mit einer durch die deutschen Freiheitskämpfe angeregten kriegerischen Szene aus dem Zeitalter Ludwigs des Deutschen „Die Waffenweihe“ (19. Januar 1814) zugunsten des freiwilligen badischen Jägerkorps und einer dramatischen Nanie „Ifflands Todesfeier“ am 16. Oktober 1814, zwei Jahre nach seinem letzten Gastspiel. Der kleinen dramatischen Dichtung, die „als ein letzter Zoll der Bewunderung des trefflichen Primaten der deutschen Bühne“ gedacht war und in freien Stansen Werke und Rollen des Toten verherrlichte, folgte Ifflands „Elise von Valberg“ [246]. Ferner wurde von dem Tenoristen Berger wiederum eine Oper, „Iduna“ (16. Mai) ein Einakter, uraufgeführt, sowie von dem Freunde Weinbrenners, dem Karlsruher Professor Alois Schreiber [247], „Des Kriegers Heimkehr“ (3. Juli 1814), eine Szene der Zeit, die unter dem Titel „Eichenblätter“ zu 48 Kreuzer bei Philipp Macklot käuflich war.

Zu den besonderen Begebenheiten des vierten Selbstverwaltungsjahres gehörte ferner die Uraufführung der dritten Symphonie des neuen Konzertmeisters Fesca (28. April 1814), sowie zum ersten Male eigene Ballet-Aufführungen des Hoftheaters, die der Tanzmeister Mathias Josef Gerstel mit den Eleven und Elevinnen der Theaterschule einstudiert hatte. Die

Titel dieser Ballette, die allerdings keinen ganzen Theaterabend ausfüllten und den „Beschluß“ kurzer Opern und Schauspiele bildeten, lauten: „Die Arkadier im Tempel der Tugend“ (14. Nov. 1813), ein allegorisch-pantomimisches Divertissement Gerstels mit Musik von Engelmann; „Liebe und Betrug“ (21. Febr. 1814), ein großes komisch-pantomimisches Ballett Gerstels; „Die lustigen Zigeuner“ (29. März 1814) ein pantomimisches Divertissement; „Die Zauber-Mühle“ (19. April 1814), komisch-pantomimisches Ballett von Jacobelli, Musik von Engelmann; schließlich ein „Menuett à la Vigano [248] von Mad. Rosenberg, einer Schülerin des Ballettmeisters Gerstel, getanzt und dessen pantomimisches Ballett in zwei Aufzügen „Die Panduren im Lager“ mit Musik von Meyer (17. Mai 1814). Das Ballett „Die Zaubermühle, worin die alten Weiber jung gemacht werden“ ist so bezeichnend für den Geschmack des von Possen und Zauberoperen begeisterten Theaterpublikums, daß sein Inhalt im Auszug nach dem Theaterzettel wiedergegeben sei:

„Das Theater stellt ein Dorf vor: Liese, Hanne, Marie und Grete treiben ihre Männer zur Arbeit an. Die Weiber complimentiren sich, und tanzen ein komisches Pas de quatre, nach welchem sie ganz ermüdet in ihre Häuser gehen. Märchen, ein junges schönes Bauernmädchen kommt tanzend auf die Bühne. Velten, Jürge, Töffel, Hans, die Männer von den alten Weibern gesellen sich zu ihr; loben ihre Schönheit und überhäufen sie mit Liebkosungen. Eben liegen sie vor Märchen auf ihren Knien, da werden sie plötzlich von den Weibern überrascht und unter heftigen Drohungen in ihre Häuser gebracht. Die Männer steigen aus ihren Fenstern. Die alten Weiber sind voll Wuth, und setzen nach. Die Männer eilen in ihre Häuser zurück und verschließen die Thüre. Es wird Nacht. Es blitzt, man hört Regen und Wind. Die Weiber sind außer sich, diese stürmische Nacht auf der Straße zuzubringen. Folin, der Zauberer kommt, er bittet die Männer um Herberge, dadurch finden die Weiber Gelegenheit, wieder in ihre Häuser zu kommen. Die Männer nehmen den Zauberer auf, allein die Weiber stoßen ihn wieder aus dem Hause. Folin darüber

aufgebracht, läßt Furien erscheinen, welche die alten Weiber verfolgen, und bewirkt einen Feuerregen. — Zweiter Aufzug: Bauerstube. Marie, eine von den alten Weibern, war so wohlthätig, den Zauberer aufzunehmen. Folin verwandelt aus Dankbarkeit die alte Hütte in eine Windmühle, die Alte muß in die Mühle gehen, wird gemahlen, kommt jung und schön wieder hervor, und zeigt sich ihren alten Freundinnen, und nun will jede gemahlen seyn. Sie plagen den Zauberer so lange, bis er ihren Wunsch zu befriedigen verspricht. Auch Märchen, das junge Mädchen, wünscht durch die wunderbare Mühle noch jünger und schöner zu werden, wird aber in ein altes Weib verwandelt. Weinend verläßt sie die Bühne; fröhliche Tänze beschließen das Ballett.“

Unter der Gesamtzahl von 172 Vorstellungen befanden sich 7 Opern- und die vierfache Zahl Schauspiel-Erstaufführungen (= 29), von denen auf den Repertoire-Meister Kotzebue 6, auf Iffland, Wenzel, Müller und Méhul je eine Premiere entfallen. Trotz seines auffallenden zahlenmäßigen Rückschritts gegenüber dem Vorjahre stand Kotzebue doch noch immer an der Spitze der meistgespielten Autoren mit 31 Vorstellungen. Über seine am 19. Mai 1814 nach dem Manuskript erst-aufgeführte dramatische Legende in sechs Aufzügen „Der Schutzgeist“ ist ein Bericht Mittells überliefert [249]: „Der Schutzgeist ist glücklich zu Tage gefördert worden. Die Vorstellung ging gut. Sorgfalt, Feyerlichkeit und Anstrengung war überall sichtbar. Esslair gab seiner Rolle viel Bedeutung, seine Frau sprach manches mit ungewohnter Innigkeit, Mad. Benda (= Guido, der Schutzgeist) gab manche Stelle gut, so wie Mayerhofer seine Rolle gut gab und Holbein ungemein lebhaft spielte. Dieser letzte kam am Ende zu Pferde, wobey er sich gut ausnahm; ich gab ihm noch vier Reiter zur Begleitung (!). Esslair erhielt oft Beyfall, seine Frau ebenfalls, so wie die Benda. Holbeins Spiel wurde gleichfalls anerkannt . . . Im Ganzen war viel Pracht und Ausschmückung. An Proben hat es nicht gemangelt. Am Tage der Aufführung dauerte die Probe von 8 Uhr Morgens bis Mittags halb eins. Die Vorstellung endete erst fünf Minuten nach 10 Uhr. Gefallen hat das

Stück, nur hat es zu lange gedauert. Für die zweyte Vorstellung muß es verkürzt werden.“

Mozart (= 9) und Schiller (= 8) mußten sich diesmal vor dem Hausdramatiker Holbein (= 13) beugen und mit dem dritten und vierten Platze im Repertoire begnügen, in den sich auch Iffland (= 8) und Wenzel Müller (= 8) teilten. Die Weißenthurn erlebte sechs, Méhul fünf Aufführungen dank der ungeminderten Beliebtheit seines musikalischen Dramas „Jacob und seine Söhne“ (3 mal). Seinen Erfolg übertraf noch Nicole de Malte's in „Aschenbrödel“ umgetaufte Zauberoper „Cendrillon“ (5 mal), der in Anbetracht der Freiheitskriege das geschichtliche Jamben-Schauspiel der Johanna Weißenthurn „Hermann oder Deutschlands Befreyung“ (aus dem Manuskript) mit 4 Aufführungen fast die Wage halten konnte. Je zwei Wiederholungen konnten buchen die Aufführungen von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und Schillers „Don Carlos“, Rautenstrauchs Lustspiel „Der Jurist und der Bauer“, deren dritte Aufführung“ auf vielfältiges Verlangen“ gegeben wurde, ferner die Oper „Rosette, das Schweizermädchen von Gottlob B. Bierey, dem Nachfolger Carl M. von Webers in Breslau, und „Künstlers Erdenwallen“, ein Lustspiel von Julius von Voß, dessen Besprechung darauf schließen läßt, daß die Intendanz Ende wiederum von einem in die Öffentlichkeit gedrunghenen Personalstreit betroffen worden war. „Künstlers Erdenwallen (ein beziehungsvoller Komödientitel!) gefiel,“ schrieb Mittell, „obgleich Mad. Renner anfangs sehr übler Laune war und noch mehr es zu sein schien, da Becker wie in den Quälgeistern, beym Erscheinen, und Mayerhofer lebhaft applaudirt wurde. Dieser Genuß wird jetzt so fortdauern, bis sich Beckers Schicksal entschieden hat oder er abgegangen ist (= er verließ Karlsruhe im Sommer 1814). Von dessen Frau zirkuliert . . . ein Brief an Gervais, worin sie ihm verfluchte Dinge sagt . . . kurz es ist ein wahrer Skandal — in allen Zirkeln ist es bekannt [250] . . .“! Auch Wilhelm Vogel, Karlsruhes erster Direktor im Weinbrenner-Theater durfte einmal auf dem Spielplan erscheinen mit seinem fünftaktigen Lustspiel „Gleiches mit Gleichem“! Die be-

ginnende Verflachung des Repertoires äußerte sich in einem auffallenden Rückgang der Klassiker (= 14) — unbeschadet des allgemeinen Ansteigens der Schauspiele. Das klassische Opernrepertoire wurde allein noch von Mozart (9 mal) bestritten mit „Entführung aus dem Serail“ (3 mal), „Titus“ (2 mal) und je einer Wiederholung des „Don Juan“, der „Weibertreue“, „Zauberflöte“ und „Hochzeit des Figaro“. Schiller (= 8) war um ein Drittel aus dem Spielplan verschwunden, auch Theodor Körner (= 3) konnte sich nicht behaupten; von Goethe wurde nur ein Werk gegeben. Shakespeare erschien mit einer Wiederholung von „König Lear“ (21. Aug. 1814) mit Esslair in der Titelrolle und den Töchtern Mad. Elmenreichs (Goneril), Dem. Leonhard (Regan) und Dem. Benda (Kordelia); ferner fand, wohl auf Betreiben Esslairs, die Erstaufführung des „Julius Cäsar“ statt und zwar in der Übersetzung Aug. Wilh. Schlegels, in der am 17. April 1814 Herr Schulz und Mad. Elmenreich das Paar Cäsar—Calpurnia und Ferd. Elise Esslair das Gegenpaar Brutus und Portia darstellten. Holbein spielte den Mark Anton, Mayerhofer und Hartenstein wirkten als Cassius und Casca mit, der Regisseur Mittell hatte den Sophisten und Wahrsager Artemidorus übernommen. Im übrigen bestritten den klassischen Spielplan 1813/1814 drei Aufführungen des „Don Carlos“, zweimal „Wilhelm Tell“, ferner je einmal Wallensteins Lager und Tod, die „Räuber“ und Goethes „Geschwister“, Körners „Toni“ und dessen erstaufgeführte Werke „Die Braut“ (9. Nov. 13) und „Hedwig die Banditenbraut“ (27. Sept. 14). In den Theaterakten ist eine Liste der Tageseinnahmen des verflossenen Jahres erhalten, wonach die höchste Einnahme von 599 Gulden 44 Kreuzer durch „Salomons Urtheil“, ein Schauspiel mit Gesang in drei Aufzügen von dem Großherzoglich Badischen Mannheimer Kapellmeister Peter Ritter [251] am 29. Nov. 1813 erzielt wurde, ein besonderer Festtag für den damaligen Hof und seine Bühne durch den Karlsruher Aufenthalt des Kaisers von Rußland. Seinem Theaterbesuch und dem des gesamten Hofstaates, diesem eigentlichen „Schauspiel“, ist die außerordentliche Tageseinnahme der Oper wohl zuzuschreiben, die ur-

sprünglich für den vorhergehenden Tag angesetzt, durch die Ankunft des Kaisers aber abgesagt worden war! Die Durchschnittseinnahme eines damaligen Theaterabends belief sich auf 150 Gulden, wobei jedoch das Theoretische, mathematische Mittel keineswegs mit dem tatsächlichen Durchschnitt übereinstimmt, der um die Hälfte tiefer liegt! Die Einnahme der Klassiker liegt sogar noch beträchtlich unter dem Tagesdurchschnitt und bewegt sich zwischen 20 und höchstens 100 Gulden! Daraus erklärt sich, daß mit Rücksicht auf die durch Kriege mitverursachte Armut der damaligen Theaterkasse auch der Spielplan arm an klassischen Sprechdramen blieb! Mit der geringsten Einnahme mußte sich das Schauspiel „Klementine oder die Versöhnung“ von Johanna Weißenthurn begnügen. —

Die fünfte Spielzeit vom 1. Nov. 1814 bis 29. Okt. 1815 brachte dem Ensemble den empfindlichen Verlust seiner ersten Kräfte. Esslair war von seinem Urlaub, den er schon am 26. Aug. 1814 mit seiner Frau angetreten hatte, nicht wieder zurückgekehrt. Künstlerisch unbefriedigt und wirtschaftlich in Not, hatte er aus den traurigen Karlsruher Theater-Verhältnissen die Konsequenzen gezogen, seinen lebenslänglichen Vertrag gebrochen und Anfang 1815 in Stuttgart ein Engagement angenommen [252]. Franz von Holbein und seine Frau Marie Renner, die dem Esslairschen Künstlerpaare nahestanden und mit ihnen gemeinsam in Baden-Baden 1814 das Sommertheater bestritten hatten, verließen ebenfalls die Karlsruher Bühne. August Haake, der junge Freund Ferd. Esslair, folgte ihrem Beispiel. Der Souffleur Leonhard wurde entlassen, an seine Stelle trat T. Donack als Einhelfer und Herausgeber der jährlichen Karlsruher Theater-Almanache.

Aus Sparsamkeitsrücksichten wurden nur zwei neue Kräfte verpflichtet: Amalie Morstadt und Herr Wothe, der den schweren Verlust Esslairs nicht ersetzen konnte. Der junge Ludwig Wothe kam vom Wiener Hofburgtheater und wurde als Held und Liebhaber verpflichtet. Er debütierte in Kotzebues Schauspiel „Das Kind der Liebe“ (25. Mai), in Heinrich Becks Lustspiel „Die Schachmaschine“ (30. Mai) und

am 4. Juni 1815 in der Titelrolle von Shakespeares „Hamlet“. Als Nachfolger Esslairs und bei einer zu Tage tretenden stark komischen Begabung konnte er seine Karlsruher Stellung nicht halten und ging mit Schluß der Spielzeit nach Wien zurück, um ganz in das komische Fach überzutreten.

In der jugendlichen Amalie Morstadt aber sollte die Karlsruher Bühne bald die gefeiertste Lustspiieldarstellerin des Deutschen Theaters zu ihren Mitgliedern zählen [253]! In Karlsruhe am 6. Mai 1800 als Tochter des großherzoglichen Kammerfouriers und späteren Hoftheater-Sekretärs Georg Michael Morstadt geboren, hatte sie anlässlich einer Wohltätigkeitsvorstellung am 29. März 1809 als Oberon in Wranitzkys gleichnamiger heroisch-komischer Zauberoper als Neunjährige zum ersten Mal die Bühne ihrer Vaterstadt betreten und dank der glücklichsten Naturanlagen und ihrer offenbaren schauspielerischen Begabung berechtigtes Aufsehen erregt. „Als eine seltene Erscheinung für ihre Jugend bewunderte man die volltönende, klangreiche Stimme“ [254]! Nachdem sie in gelegentlichen Versuchsrollen und späteren Oberon-Wiederholungen erneut ihr außerordentliches Talent bewiesen hatte, wurde sie zu Beginn des Jahres 1815 als Naive und Sentimentale mit einer Gage von jährlich 300 Gulden das jüngste Mitglied des Karlsruher Hoftheaters. Welchen Anteil das Karlsruher Publikum damals an seinem neuen Theater und seinen Künstlern nahm, geht aus den Erinnerungen des Hauptmanns Karl Ludwig Holtz hervor [255]:

„In Kaffeklubs und Theatergesellschaften, auf Bällen und in Soirees waren die Erscheinungen auf dem Theater der Lieblingsstoff zu Gesprächen. Die Stadt, eigentlich selbst erst im Werden, erfreute sich in voller Lust der neuen, in solcher Vollkommenheit ungewohnten Anstalt; man flüchtete sich am liebsten dahin aus den Bedrängnissen jener schweren Zeit. Das Lob hatte den reinen Doppelwerth einer wahrhaften Empfindung und der enthusiastischen, ungetheilten Spende ...“

Amalie Morstadt wurde in der ersten Zeit ihres Engagements vorwiegend in der Oper beschäftigt, erst später wandte sie sich ganz dem Schauspiel zu, vor allem dem Lustspiel, auf

das ihre eigentliche große Begabung hinwies. Sie debütierte am 1. Jan. 1815 in der Titelrolle von Nicolo de Maltes „Aschenbrödel“, entwickelte sich überraschend schnell, sodaß ihr schon in ihrem ersten Spieljahr in Mozarts „Don Juan“ (2. Juli) die Zerline, in Schillers „Braut von Messina“ (17. Aug.) Beatrice und in „Kabale und Liebe“ (22. Aug.) Luise Miller anvertraut werden konnte. Ihrer eigensten Veranlagung kam sie am 10. Sept. als Titelheldin von Kleist-Holbeins „Käthchen von Heilbronn“ am nächsten. Mit dem Ende der Spielzeit wurde ihr Vertrag auf 3 Jahre verlängert und ihre Gage auf 1000 Gulden erhöht! Im folgenden Jahre 1816, vermählte sie sich mit ihrem Kollegen Carl Neumann, dem jugendlichen Liebhaber- und Heldenarsteller des Karlsruher Ensembles, den sie jedoch früh verlieren mußte. Carl Neumann erkrankte auf einem Gastspiel in Hannover und starb, nach Karlsruhe zurückgekehrt, am 20. Sept. 1823. Zwei Töchter aus dieser Ehe, Louise und Adolphine, widmeten sich ebenfalls dem Berufe ihrer Eltern und betraten beide in Karlsruhe zum ersten Male die Bühne. Als Siebzehnjährige unternahm Amalie Neumann ihre erste Gastspielreise nach Mannheim und München. Von da begann ihr Aufstieg. Um sie nicht zu verlieren, ging die Intendanz auf Neumanns Forderung der lebenslänglichen Anstellung für beide ein und schloß am 1. Nov. 1818 einen neuen Vertrag mit jährlich 3000 Gulden zusammen für Carl und Amalie Neumann. Der Ruhm ihrer Kunst und ihrer Schönheit drang über Baden hinaus und führte die enthusiastisch gefeierte Schauspielerin auf zahlreichen Gastspielfahrten durch ganz Deutschland, darunter öfters nach Weimar, wo sie von Goethe (1824) empfangen wurde, und vor allem nach Wien und Berlin. Inzwischen hatte sie sich am 5. Jan. 1827 mit dem kurz zuvor engagierten hervorragenden ersten Tenor Anton Haizinger vermählt, einem Sänger von europäischem Ruf, den sie auf seinen Kunstreisen nach Paris (1829 und 1830), London (1832) und Petersburg (1835) begleitete.

In der ersten deutschen Theaterstadt ihrer Zeit, in Wien, gastierte Amalie Haizinger am häufigsten (1820, 1825, 1838,

1839, 1842, 1845) und mit immer größerem Erfolg, bis das Hofburgtheater sie schließlich nicht mehr in die badische Residenz zurückließ. In Wien debütierte sie Anfang Januar 1846 und nahm den Ruhm der Naiven und Sentimentalen hinüber in das Fach der komischen Charakterrollen und Alten, bis auch die Wiener Hofburg sie am 11. August 1884 durch den Tod verlieren mußte.

Amalie Haizinger-Neumann beherrschte das ganze Fach der Naiven und sentimental Liebhaberin, zwischen Schlichtheit und Eleganz, von dem Vaudeville bis zur Tragödie, Kotzebue und Iffland, Raupach und Birch-Pfeiffer ebenso wie Goethe, Schiller und Shakespeare, Margarethe in Ifflands „Hagestolzen“, Suschen in Claurens „Bräutigam aus Mexiko“, Wolfs „Preciosa“, Moretos „Donna Diana“, Schillers Eboli und Maria Stuart und Shakespeares Julia und Desdemona zählten zu ihren Meisterrollen, die in Gedichten und Sonetten gefeiert wurden [256] “. „Die Erscheinung der zwanzigjährigen Frau war wirklich eine dergestalt blendende, „schrieb Heinrich Anschütz in seinen Wiener Schauspieler-Erinnerungen [257], „daß man in Verlegenheit kam, ob man bei ihren Darstellungen mehr dem Geschlechte oder dem Talent huldigen sollte, Daß das letztere der Sieger war, hat . . . die Zeit erprobt, denn nur wer den göttlichen Funken in sich trägt, bewahrt sich solche innere Jugend und solche Elastizität des Geistes bis ins Greisenalter . . .“ Aus der Unzahl der Haizinger-Huldigungen, -Anekdoten und -Kritiken mögen die Urteile zweier maßgebender Kenner des deutschen Theaters, Eduard Devrient und Heinrich Laubes, zur Charakteristik ihrer schauspielerischen Persönlichkeit herausgegriffen werden. „Sie war eine der glänzendsten Erscheinungen der modernen Kunst (!), von üppiger blendender Schönheit, einem reichen, einschmeichelnden Organ, dem nur ihr Dialekt etwas Nachteilig wurde. Ein heiteres, erfindungsreiches Talent, voll Wärme der Empfindung, blühendem Humor, Verstand und Eleganz. Das Lustspiel war ihr eigenstes Terrain, in empfindsamen und tragischen Rollen hatte sie eine gesangartige Deklamation und outrirte Effecte . . . Die Kokette des Lustspiels war ihre

Force, aber auch hierin übertrieb sie, je länger je mehr bis auf das äußerste, während sie alle Mittel besaß auch ohne Absichtlichkeit zubezaubern [258] ...“. Diesem Urteil Eduard Devrients, der an ihr das Virtuose, Effekte und Absichtlichkeit tadelt, widerspricht das Urteil ihres späteren Wiener Intendanten Heinrich Laube: „... Amalie ... Haizinger ... hat ihre schauspielerische Ausbildung offenbar ganz naturalistisch (= ohne Schule!) und vorzugsweise aus eigenen Kräften gewonnen. Am kleinen Hoftheater in Karlsruhe sich entwickelnd, ist sie von eigentlicher Theaterschule unberührt geblieben. Ein wenig zu ihrem Nachtheile, aber auch zu ihrem Frommen. Zum Nachtheile darin, daß sie sich die Kunst des Sprechens (der Wortregisseur Laube!) nur durch Praxis hat aneignen müssen ... Zu ihrem Frommen aber darin, daß sie von jeder Maniertheit frei geblieben ist. Sie hat frühzeitig in Gastspielen ihr großes Talent geübt und namentlich in Berlin mit großem Glück gespielt Das frische Herzhafte, süddeutsche Wesen, der alemanische, schwäbisch angehauchte Ton voll freier Natürlichkeit ist den ... Norddeutschen ein unvergeßlicher Zauber gewesen ... Ihr Grundvorzug besteht ... darin, daß sie sich bis in ihr Alter die frischeste Natürlichkeit bewahrt hat, daß sie immer unmittelbar lebendig erscheint, niemals abgedämpft durch irgend eine abstracte Schauspielerformel. Und ihre Natürlichkeit und Lebendigkeit sind zündend; die Lebenskraft, welche von ihr ausströmt, ist echt, ist unverfälschtes Quellwasser. Sie ist vielleicht nicht so sehr humoristisch als fröhlich ... Ach, diese Kraft eines starken Naturells wird leider immer seltener auf dem deutschen Theater [259]!“.

Im Gegensatz zum Vorjahre wurde die zweite Spielzeit wieder stark von Gastspielen überflutet. Es gastierten Herr und Mad. Franziska Schmidt an einem einzigen Abend (17. Nov. 1814) in Lemberts „Der Dichter und der Schauspieler“ Lichtensteins „Die Kosaken auf der Messe“ und Kotzebues „Die Rosen des Herrn von Malesherbes“; Herr Berger in Winters „Das unterbrochene Opferfest“ (11. Dez. 1814); Herr Weinstötter in Kotzebues „Wirrwar“ (14. Febr. 1815); Dem. Groß-

mann in Rautenstrauchs „Der Jourist und der Bauer“ (9. März); Herr Philippi vom Kölner Nationaltheater in Kotzebues „Johanna von Montfaucon“ (20. April), Lessings „Emilia Galotti“ (als Marinelli, 25. April) und in dem Lustspiel eines anonymus „Der Schwätzer“ (11. Mai); ferner gastierten Herr Kaltenthal in Schillers „Jungfrau von Orleans“ (Dunois, 8. Juni), in Babos „Otto von Wittelsbach“ (25. Juni) und Schillers „Räubern“ (Karl, 27. Aug.); Herr Roose vom Königsberger Nationaltheater in Spieß' Ritterschauspiel „Klara von Hoheneichen“ (3. Sept.), Herr Brandt in einer Wiederholung des „Otto von Wittelsbach“ (17. Sept), in Kotzebues „Kreuzfahrer“ (21. Sept.), Arestos „Soldaten“ (28. Sept.) und am 5. Oktober in der Erstaufführung von Calderons Schauspiel „Die Wunder des Kreuzes oder die Reue des Sünders“ in der Übersetzung August Wilh. Schlegels.

In freundschaftlicher oder verwandtschaftlicher Beziehung zum Karlsruher Hoftheater und seinen Mitgliedern standen die junge Frau Haakes, eine geborene Frühauf, die in Kotzebues „Die Unglücklichen“ am 12. Januar den ersten Bühnenversuch wagte; Mad. Neumann geborene Sessi, die Mutter des Liebhabers Carl Neumann und erste Sängerin der Wiener Hofburg, die in Weigls „Schweizerfamilie“ (5. Sept.) auftrat und der zu Beginn der neuen Spielzeit engagierte Theaterdichter und Schauspieler Cesar Max Heigel, der mit Ausnahme von Ifflands „Der gutherzige Polterer“ (10. Okt.) nur in den Erstaufführungen eigener Werke und stets mit der jugendlichen Partnerin Amalie Morstadt gastierte: am 8. Okt. 1815 in seiner Posse „Der Schabernack oder Kunst- und Liebesproben“, einem der beliebten „Pièces à tiroir“, einem sogenannten „Schubladenstück“ oder Verkleidungsschwank. Er wurde meist nur von einem oder zwei Darstellern in mehreren Rollen-Charakteren virtuos gespielt. Eine Woche später, am 15. Oktober, gastierte er in seinem Lustspiel „Der Bruder“, wobei auch Labes und Walter, die beiden Komiker der Karlsruher Bühne, mitwirkten; allen Gastspielen aber folgten „plastische Gemälde und Mimische Darstellungen“, eine besondere Erfindung Heigels in der Art lebender Bilder oder „Table-

aux“, die von Heigel selbst „erklärt“ wurden und Messe-Vorführungen nicht sehr fern stehen; die Titel einiger Tableaux lauten: „Der Raub der Sabinerinnen“, „Das Urteil des Paris“, „Die Mädchenschule“, „Die Punschgesellschaft“ Karikatur nach Hogarth, (1697—1764; englischer Maler), „Die Kosakenvorposten“, „Astrea“ mit griechischem Feuer beleuchtet . . . und ähnliche für das Biedermeier-Publikum verführerische Titel.

Von namhaften Gastspielkünstlern, die von ihren Zeitgenossen zwar bewundert, aber doch schon als typische, reisende Virtuosen erkannt wurden, trafen auf: Der von seinem Gastspiel am Ende der Spielzeit 1813/14 dem Karlsruher Publikum bekannte Wiener Sänger Siboni und vom Hamburger Nationaltheater Herr und Mad. Gley, vom Münchner Hoftheater Herr und Mad. Carl und — der in Kinderrollen gastierende 14jährige Gustav Albert Lortzing! Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung [260] veröffentlichte über das Gastspiel der Künstler Gley und Siboni einen scharfen kritischen Bericht ihres Karlsruher Referenten, der für das beginnende Virtuositentum bezeichnend ist: „Auch hier gab Mad. Gley ihre drey oder vier kleinen zusammengezimmerten Stücke (= Herr und Mad. Gley traten am 3. Jan. 15 in Paers komischem Opern-Einakter „Die Falle“, in Kotzebues Lustspiel-Einakter „Das geteilte Herz“ und Zingerallis komischem Opern-Einakter „Der Schiffbruch“ auf!), womit sie von der Schweiz bis nach Holland und von Hamburg bis Aachen immer und immer dasselbe vorsetzte. Es sind eigentlich musikalische Potpourris in einem etwas geschmacklosen Rahmen, eine Art Dialog (!) eingespannt. Der Mad. Gley klangvolle, biegsame, umfassende und unverwüthliche Stimme ist anerkannt; sie singt an einem Abend eine ganze Reihe Bravourarien hintereinander, ohne hörbar zu ermüden . . . Ein Rezi-tativ von ihr zu hören, ist ein Hartes . . . Von Spiel aber sollte doch in der Tat nicht geredet werden, denn sie spielt im eigentlichen Verstande gar nicht . . . Die Extreme mögen sich auch hier berühren, und so Herrn Siboni's Gastrollen Achill (= 27. Nov. 14), Trajan (20. Nov.) . . . genannt seyn: denn

hier ist die Stimme gerade das Außerwesentliche, indem sie fast immer im Falsett liegt — oder lag, denn jetzt soll er unter der Erde liegen ... Dagegen war sein Spiel voll Seele und Gluth und sein Vortrag der mannigfaltig gefühlteste, seine Methode kunstreich und sicher. Sein entsetzlich vieles Verzieren und Trillern, auch ein gewisses Hohltönen der Stimme, hatte er mit der neuen, zum Glück aber schon wieder alternenden Schule, und allen geübten Sängern (will sagen routinirten!) gemein, die keine Stimme mehr haben ...“!

Das Münchner Schauspieler-Paar Carl hatte schon am 11. Juni 1815 um Gastrollen gebeten [261] und angegeben, daß „Mad. Carl geb. Lang ... erste tragische Liebhaberin, Anstandsrollen, naive Mädchen und in der Oper solche junge Parthien, die viel Spiel erfordern“, darstelle und Herr Carl Liebhaber, Helden, Charakterrollen, Naive Jugend, Chevaliers und niedrig komische Rollen spiele, „wenn sie im österreichischen Dialekt vorgetragen werden dürfen“! „Ich wähle geflissentlich solche Stücke, „teilte der Regisseur Carl am 13. Juli seinem Karlsruher Kollegen Mittell mit, „die mit dem Vortheil von wenig Unkosten auch den des Theatralischen Effektes verbinden, worauf in gegenwärtigen Zeitumständen merklich bedacht werden muß. [261] ...“! Carl war der in ganz Deutschland berühmte Darsteller der Figur des Paraplumachers Staberl aus dem Volksstück „Die Bürger von Wien“ [261], dessen Verfasser der Erzwienner Adolf Bäuerle war, der mit Meisl und Gleich, mit Nestroy und Raimund in einer Reihe stand. Der außerordentliche Erfolg dieser Rolle brachte ihn auf zahlreiche „Staberliaden“, Neudichtungen und Umdichtungen, Staberl-Figuren in allen Variationen, die jahrelang für das Theater seiner Zeit ein beispielloser Repertoire- und Kassenerfolg waren. In Karlsruhe gastierte Carl (= Carl Bernbrunn, 1787—1854) mit seiner Frau Margarethe (1788 bis 1861), der Tochter des bad. Hofmusikus Martin Lang (1755 bis 1819), erst im Okt. 1815 in der Erstaufführung von Costenobles Posse „Fehlgeschossen“ (17. Okt.), in Theodor Körners „Hedwig oder die Banditenbraut“ (19. Okt.), in Zahlhas Trauerspiel „Heinrich von Anjou“ (26. Okt.) und am 29. Okt.

1815 in Bäuerles „Die Bürger von Wien, die damit zum ersten Male auf dem Karlsruher Repertoire erschienen! Allein gastierte Mad. Carl in Paers komischer Oper „Der lustige Schuster oder die Weiberkur“ (22. Okt.).

Der junge 14 Jahre alte Gustav Albert Lortzing ließ sich vom Karlsruher Theaterpublikum in zwei Kotzebue'schen Werken bewundern: am 2. Feb. 1815 als 10jähriger Theodor in dem Schauspiel „Der kleine Deklamator“ und zwei Wochen später in der Erstaufführung der einaktigen Posse „Die respektable Gesellschaft“ (16. Feb.) als Enkel Paul! Ein überraschender und nur schauender Gast aber war — Goethe!

Am 3. Oktober 1815 hatte er auf seinen Reisen in die Rhein- und Maingegenden — eineinhalb Jahre vor der Niederlegung seiner Weimarer Intendanz (13. April 1817) — von Heidelberg aus mit S. Boisserée einen dreitägigen Abstecher in die badische Residenz gemacht und noch am ersten Abend einer Vorstellung in dem vielgerühmten Weinbrenner-Theater beigewohnt. In Scene gingen Kotzebues Lustspiel-Einakter „Die Feuerprobe“ und die Erstaufführung von Zieglers Originallustspiel in drei Aufzügen „Der Hausdoktor“ mit Mittell in der Hauptrolle, von dessen Hand der Karlsruher Theaterzettel den denkwürdigen Vermerk trägt: „Heute war H. Geh. Rath von Goethe im Parquet des HTheaters.“! Goethe, der in Karlsruhe mit Johann Peter Hebel, Jung-Stilling und dem Naturforscher Gmelin zusammentraf, schrieb am 8. Okt. 1815 an Großherzog Karl August: „Das Theater, bey einer Vorstellung, auch bey Tage hat mir sehr wohl gefallen [263].“

Das Repertoire der fünften Spielzeit vom 1. Nov. 1814 bis 29. Okt. 1815 zeigt zunächst einen auffallenden Rückgang der Gesamtzahl der Vorstellungen um 20 Theaterabende auf nur 155 Vorstellungen, wobei die Oper (= 72) einen geringeren Verlust zu verzeichnen hat, als das Schauspiel (= 135). Gegenüber der durch Holbein verursachten Flut von Uraufführungen im Vorjahre begnügte sich das Jahr 1814/15 mit der bescheidenen Anzahl von drei Uraufführungen ihrer einheimischen Künstler. Im Anfang der Spielzeit wurde bei festlich erleuchtetem Hause „zur Feyer des hohen Namensfestes

Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großherzogin“ am zweiten Weihnachtsfeiertag 1814 die dreiaktige Oper „Malvina“ mit dem Textbuch von Gg. Christ. Römer und der Musik von Kapellmeister Franz Danzi uraufgeführt [266]). Das Werk Danzis und Römers fand in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung [267] keine günstige Besprechung, wie überhaupt die Karlsruher Opernschöpfungen Danzis auf die einheimischen Aufführungen beschränkt blieben. Der Karlsruher Referent schreibt: „Mit einer ... leblosen, trivialen Opernpoesi hatte das Talent des Herrn Kapellmeisters Danzi in seiner „Malvina“ zu kämpfen ... Die Musik des sehr kunstverständigen Tonsetzers scheint, nicht dramatisch genug ... im Ganzen zu langweilen, obschon man im Einzelnen allerdings schöne Stücke darin findet, und besonders eine Bravourarie mit obligater Violine, von Mad. Gervais sehr gut gesungen und von Herrn Fesca ebensogut begleitet, den verdienten Beyfall erhielt. Herr Fesca, wenn auch eigentlich kein großer Geiger, ist dennoch sicher ein überall sehr willkommener Künstler, und weiß einem eben nicht starken Tone und minder elastischen, etwas kurzen Bogen doch viele Zartheit und Niedlichkeit des Vortrags Reiz zu geben ...“

Im letzten Monat der Spielzeit wurden die bereits besprochenen Werke Cesar Max Heigels uraufgeführt [268].

Die Erstaufführungen hatten mit gleichbleibendem Verhältnis zwischen Oper (= 6) und Schauspiel (= 23) ebenfalls stark abgenommen. Der meistgespielte Autor war Kotzebue (= 38) geblieben mit der für einen „Produzenten“ seiner Art überraschend niederen Zahl von drei erstaufgeführten Werken. Eine literarisch bedeutsame Erstaufführung fand am 16. März 1815 statt: Adolf Müllners Schicksalstragödie in freien Versen „Die Schuld“! Das Werk, das nach dem Manuskript einstudiert und erst im folgenden Jahre in Leipzig gedruckt wurde, erlebte nach 4 Wochen, am 11. April, seine Wiederholung. Durch die Entlassung Holbeins war Schiller — wenn auch nur mit der Hälfte der vorjährigen Aufführungen — wieder an die zweite Stelle gerückt, die Weigl mit ihm teilte, dessen unvergängliche „Schweizer-

familie“ die höchste Aufführungsziffer (= 4) erreichte. Ebenso oft ging Breitensteins musikalisches Quodlibet „Der Kapellmeister aus Venedig“ [269] in Szene. Ihnen folgen mit je drei Aufführungen Kotzebues historisches Drama „Eduard in Schottland oder die Nacht eines Flüchtlings“ und Theodor Körners „Hedwig die Banditenbraut“! Eine Wiederholungsaufführung war sein „Vetter aus Bremen“. Im Übrigen wurde das Repertoire von Ziegler (= 6), Lemberg und Weißenthurn (= je 5), von Breitenstein und den Pumpernickeliaden Stegmayers (= je 4) beherrscht. Der klassische Spielplan erlebte hinsichtlich der Oper einen starken Rückgang: nur zwei Mozart-Opern, „Don Juan“ und „Entführung aus dem Serail“, wurden gegeben, ferner am Sonntag, den 19. März 1815 Joseph Haydns „Jahreszeiten“ in zwei Abteilungen nach Thomson, Mayerhofer hatte sich Haydn zur Benefiz-Vorstellung gewählt. Eine Bereicherung erfuhr dagegen der Opern-Spielplan und die Theaterkasse durch die Erstaufführung der zweiaktigen komischen Oper „Johann von Paris“ (1. Okt. 1815) von François Adrien Boieldieu, dem ältesten Meister der franz. Spieloper. Erst in der nächsten Spielzeit sollte sich der volle Erfolg dieser Kassenoper, die schon im Jahre 1812 in Paris uraufgeführt worden war, durch vier Wiederholungen auswirken! Ein seltsamer Vorfahr des „Dreimäderlhauses“ war der von den Hamburger Opernvirtuosen Herrn und Mad. Gley am 29. Dez. 1814 erstaufgeführte heroisch-melodramatische Singspiel-Einakter, „Andromeda und Perseus“, dessen Musik aus Werken Mozarts, Haydns, Glucks, Righinis und Beethovens entlehnt worden war! Am gleichen Tage folgte in einer ähnlichen Mischung eine komische Oper in einem Akte „Die Probe oder die doppelte Übereilung“. Nach diesen Leistungen rief das Karlsruher Publikum Mad. Gley vor den Vorhang!

Das klassische Schauspiel konnte sich mit 15 Aufführungen behaupten und brachte am 27. Juli 1815 sogar eine Erstaufführung — Goethes „Iphigenie auf Tauris“! Die Titelrolle spielte Mad. Ellmenreich, die Freunde Orest und Pylades wurden von Mayerhofer und Wothe, Thoas und Arkas von Schulz und Hartenstein dargestellt. Die Aufführung, die durch

den Besuch der Kaiserin von Rußland und des verwandten Darmstädter Hofes ein besonderes Gepräge erhielt, scheint trotz alledem bei dem damaligen Karlsruher Publikum, das zwei Monate später Goethe selbst in seinem Theater empfing, kein Verständnis gefunden zu haben, denn innerhalb von vier Jahrzehnten erschien „Iphigenie“ nur — zweimal auf dem Spielplan des Karlsruher Hoftheaters! Shakespeares „Hamlet“, Lessings „Emilia Galotti“ und — mit Einschränkung — Kleist-Holbeins „Kätzchen von Heilbronn“ vervollständigten das stark verminderte klassische Repertoire des Jahres 1814/15.

Die Spielzeit 1815/1816, die sechste seit der Gründung des Hoftheaters, stand unter dem Zeichen des Intendanten-Wechsels! Die durch finanzielle und künstlerische Mißwirtschaft, durch Prozesse und Skandale und vor allem durch den Abgang der besten Kräfte unhaltbar gewordene Stellung des Intendanten von Ende verlangte gebieterisch nach einem neuen Leiter. Herr von Ende war zu klug, um seine Lage nicht selbst zu erkennen und erbat im März 1816 seine Entlassung [270].