

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 Hacke 1816-1817

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

Intendanz von Hacke.

1816—1817.

Aus dem Mißerfolg, zu dem die Intendanz des Herrn von Ende in „ökonomischer und artistischer Hinsicht“ geführt hatte, wußte der Hof keine Lehre zu ziehen. Wieder wurde die Leitung des Theaters einem Höfling und Nichtfachmann unbedenklich anvertraut. Der Nachfolger des Zeremonienmeisters Freiherrn von Ende wurde am 2. April 1816 der Staatsminister der auswärtigen Angelegenheiten Exzellenz Karl Freiherr von Hacke [271]. In der ungewöhnlichen Ernennung eines Ministers zum gleichzeitigen Theaterintendanten ist jedoch nicht so sehr der willkürliche Befehl des von Natur wankelmütigen Großherzogs Karl zu sehen, als vielmehr das Werk seines ehrgeizigen und rücksichtslosen Staatsministers selbst, der, wie von Ende, einer der bevorzugtesten Günstlinge, nur die Gelegenheit zur Erweiterung seiner Macht wahrgenommen und seinen ausschlaggebenden Einfluß geltend gemacht hatte.

Karl Freiherr von Hacke war als rheinpfälzischer Ober-Appellations-Rat mit dem Anfall der Pfalz im Jahre 1803 als kurfürstlicher Hofrichter und Geheimer Rat in den badischen Staatsdienst übergetreten und 1808 unter dem Einfluß der französisch gesinnten Partei zum Minister des Innern ernannt worden. Schon im Jahre 1809 mußte er zurücktreten und wurde, nachdem er das Amt des badischen Gesandten in Wien bekleidet hatte, im Jahre 1815 zum Minister der auswärtigen Angelegenheiten in Karlsruhe ernannt. Als solcher war er aber den politischen Schwierigkeiten nicht gewachsen und eine Gefahr für die Zukunft Badens. Erst dem Einfluß des Staats- und Kabinettsministers Reizenstein gelang es, ihn zu stürzen und auf dem Wiener Gesandtenposten ein zweites Mal unschädlicher zu machen, von dem er nach dem Tode seines großherzoglichen Gönners (1818) durch Pensionierung enthoben wurde. Hacke zog sich nach Bamberg zurück, wo er am 3. April 1834 starb [272]. Seine literarischen Arbeiten, eine Übersetzung der Maximen von la Roche-

foucauld (1817), der Germania und des Agricola von Tacitus (1818), wurden schon von seinen Zeitgenossen als wertlos erkannt und sind heute verschollen. Varnhagen von Ense, der 1816 bis 1819 als preußischer Gesandter in Karlsruhe weilte, urteilt in seinen Denkwürdigkeiten [273] wenig schmeichelhaft über Hacke: „Er war nicht ohne Witz, besonders von der derben Art, machte sich über alles lustig, behandelte alles obenhin, und meinte, der rechte Staatsmann sei derjenige, welcher an nichts glaube, auf nichts rechne, für nichts eingenommen sei, und vor allem sich selber bedenke und sich einen guten Tag bereite ... Dabei nannte er Karlsruhe ein Dorf, das Schloß eine Bauernhütte, das Essen bei Hof einen Hundefraß; wenn er in solcher Aufzählung das Hoftheater verschonte, so war es deshalb, weil er selbst ihm vorstand und sich darauf etwas einbildete. Genug, er trieb es so toll als möglich ... In der Großherzoglichen Familie hatte er nirgends einen Anhalt ... nur allein bei dem Großherzog noch einige Gunst ...“. Diese zweifelhafte Persönlichkeit übernahm neben dem Außenministerium gleichzeitig die Führung des Theaters! Unter den gegebenen Verhältnissen war es unmöglich, beides mit gleicher Sorgfalt zu leiten und Herr von Hacke stand als Nachfolger von Endes innerlich von vornherein auf verlorenem Posten. Zudem fiel seine Minister-Intendanz unglücklicherweise in die Zeit der großen Teuerung, die in den Jahren 1816 und 1817 auf Baden lastete. Das Hoftheater war derart in Mitleidenschaft gezogen und die Theaterkasse mit der Auszahlung der Gagen und Arbeitslöhne so stark in Rückstand geraten, daß die Bühnenarbeiter in einen vorübergehenden Streik eintraten [274]! Der neue Hoftheatermaschinist Crabathi machte am 23. Juni der Intendanz die Anzeige, daß seine Leute die Arbeit niederlegen würden, wenn sie nicht endlich den ihnen seit zwei Monaten gebührenden Lohn erhielten, und daß das Theater damit schließen müsse. Der Präsident der General-Hofrechnungs-Direktion und frühere Interims-Intendant Freiherr von Gayling erkannte die Gefahr und berichtete am gleichen Tage dem Finanzministerium, daß „die arme Tagelöhnerklasse bei der ... Teuerung in das

äußerste Elend“ gerate, und forderte, die General-Staats-Kasse zur Lohnauszahlung zu „legitimiren“! Inzwischen waren auch die Gagenzahlungen fällig geworden und das Theater noch immer ohne jede Mittel. Der Intendant von Hacke hatte weder die nötige Zeit, noch, seiner Einstellung gemäß, die notwendige Anteilnahme. Auch als Staatsminister kümmerte ihn die Krise nicht. Er überließ die Beilegung des drohenden Streiks dem Freiherrn von Gayling, der schon unter der Intendanz von Ende in verzweifelter Lage rettend eingesprungen war [275]. Gayling mußte am 12. Juli bei dem Finanzministerium seine Forderung wiederholen, worauf die notwendigen Geldmittel dem Theater überwiesen und die Gefahr beseitigt wurde. An der Hoffnungslosigkeit der Theaterzustände hatte demnach auch die von Gayling veranlaßte und gutgemeinte „Übereinkunft zur besseren Leitung der Hoftheater-Administration“ [276] nichts ändern können, die zwischen der General-Hofrechnungs-Direktion und der Hoftheaterintendanz Ende Mai 1816 abgeschlossen worden war. An ihren Sitzungen, die seit dem 21. Mai einmal wöchentlich stattgefunden hatten nahmen von Seiten der Hofrechnungsdirektion teils der organisatorisch tüchtige, dem Theater nahestehende Frhr. von Gayling und die Hofkammerräte Vierordt [277] und Umrath, von Seiten des bedrängten Theaters aber nur der Regisseur Mittel für den künstlerischen Betrieb und Rat Keller für die Verwaltung. Der Intendant und Staatsminister von Hacke — fehlte! Aus den erhaltenen Sitzungsprotokollen, die namentlich verwaltungstechnische Aussprachen wiedergeben, tritt ein Fall besonders hervor: die Regelung der hinderlichen Benefiz-Vorstellungen; eine Aufgabe, für die vorläufig noch keine endgültige Lösung gefunden werden konnte. Als dem Frhrn. von Gayling vom Herbst 1814 bis Frühjahr 1815 interministisch die Leitung des Hoftheaters übertragen wurde, bestand die Einrichtung, daß den fremden Künstlern bei ihren althergebrachten Benefiz-Vorstellungen eine Renumeration von durchschnittlich 50 Gulden aus dem Festivitäten-Fond ausbezahlt wurde. Dagegen mußten sie die Kosten der Vorstellung selbst tragen. Gayling hatte in gutem

Glauben, den Betrieb zu vereinfachen, die Geld-Remunerationen in kostenfreie Benefize verwandelt, um durch diese Maßnahme dem Haupt-Fond, aus dem ohnehin „das jährlich erscheinende Deficit“ gedeckt werden mußte, zu einem Vorteil zu verhelfen. Die Neuerung hatte aber nicht den erwarteten Erfolg. Sie vergrößerte vielmehr den Schaden, da die Betriebskosten einer abendlichen Vorstellung der Theaterkasse zu hoch zur Last fielen! Gayling war einsichtig genug, jetzt während der Sitzung in einem Vortrag vom 2. Juli selbst den Antrag zu stellen, keine kostenfreien Benefiz-Vorstellungen durch die Intendanz mehr genehmigen zu lassen — weder für fremde noch für einheimische Künstler — und die frühere Remuneration aus dem Festivitäten-Fond wieder zu bezahlen. Als Minimum schlägt er 44 Gulden, als Maximum 66 Gulden vor. Für die einheimischen Künstler aber fordert er im Hinblick auf ihre feste Gage das Minimum als Fixum, „welche Summe den gewöhnlichen Aufwand einer Theater-Vorstellung beträgt“. Bei der Gleichgültigkeit Hackes gegenüber den notwendigen inneren Reformen des Hoftheaters ist es nicht verwunderlich, daß er die Durchführung der Reform der Selbständigkeit des Ausschusses überließ. Das eigentliche Problem, die Benefiz-Vorstellungen überhaupt abzuschaffen, blieb vorläufig unerörtert. Erst als das außerordentliche Ansteigen der Gastspiele und die damit verbundene Sitte, jedem gastierenden Künstler ein Schluß-Benefiz zu gewähren, die geordnete Durchführung des Repertoires und die Leistungsfähigkeit der Theaterkasse bedrohlich untergruben, sah sich die Intendanz zu der Maßnahme gezwungen, die eingewurzelten Benefize im Jahre 1830 abzuschaffen und von den eigenen Mitgliedern einzeln abzukaufen oder durch Gagenerhöhungen auszugleichen.

Im künstlerischen Personal trat mit der neuen Spielzeit 1815/16, die vom 1. Nov. 1815 bis 31. März 1816 noch unter die Intendanz von Ende fällt, ein stärkerer Wechsel ein. Die Mitglieder Freund, Klostermeyer und Wothe, Mad. Schüler und die durch den Tod ihrer Mutter alleinstehende Dem. Schlanzofska verließen die Karlsruher Bühne, teils zu Beginn,

teils erst im Laufe des Theaterjahres. Neuengagiert wurden Cesar Max Heigel, die Geschwister Heinrich und Auguste Demmer, Dem. Krämer, der Theatermaler Gaßner der Jüngere und der Maschinist Crabathi.

Cesar Max Heigel wurde im Jahre 1783 in München geboren. Als Mediziner und Jurist, als französischer Legionär und deutscher Schauspieler hatte er ein abenteuerliches Leben geführt, auf seinen Reisen Deutschland, die Schweiz, Italien und Griechenland (1806) kennen gelernt und zwei Jahre (1808—1810) in Amerika gelebt, bis er mit Beginn der neuen Spielzeit am Karlsruher Hoftheater Stellung fand. Nach seinen bereits erwähnten Gastrollen im Oktober 1816 wurde er am 1. November 1816 als Schauspieler mit 1200 Gulden Jahresgage engagiert und vertraglich für Ober-Aufsicht über das Dekorations-Maschinenwesen und für die Erledigung der Theaterkorrespondenz verpflichtet. Damit übernahm er die Tätigkeit Franz von Holbeins und setzte die Reihe der Karlsruher Hoftheater-Dramaturgen und Hausdramatiker fort, die einst der Legationsrat Franz Albert von Friederich unter Stockhorn begonnen hatte. Heigel debütierte am 9. November 1816 als Beaumarchais in Goethes „Clavigo“. Aber schon nach einem halben Jahre, Anfang Mai 1816, reichte er dem Intendanten von Hacke sein Entlassungsgesuch ein, mit der Begründung, daß ihm „keine gebührende Beschäftigung“ zugeteilt wurde und seine Ehre ihm nicht erlaube, zu verdienen, ohne etwas dafür zu leisten. Die Vermutung liegt nahe, daß Mittell, der schon durch Heigels Vorgänger Holbein und Friederich seine Regie eingeschränkt und seine Stellung gefährdet sah, ihn mit Absicht unbeschäftigt ließ und überdies der Intendant selbst aus Gleichgültigkeit seinen Theaterdichter und Korrespondenten nicht genügend stützte. Das Entlassungsgesuch wurde von Hacke genehmigt und Heigel fand einige Zeit an kleineren Bühnen Badens ein Unterkommen. Aber schon im Frühjahr 1817 trat er mit dem Hoftheater erneut in Verbindung. In einem Schreiben vom 21. März 1817 machte er als erster dem Intendanten den überraschenden Vorschlag, im Weinbrenner-Theater anstelle der unzulänglichen Kerzen- und Ölbeleuch-

ert wurden
d Auguste
der Jüngere

chen gebor-
tionär und
Leben ge-
Italien und
1808—1810)
pielzeit am
bereits er-
1. Novem-
gange enga-
ekorations-
eaterkorre-
keit Franz
Hoftheater-
der Lega-
orn begon-
als Beau-
einem hal-
anten von
dung, daß
wurde und
was dafür
der schon
eine Regie
n mit Ab-
selbst aus
pondenten
wurde von
kleineren
Frühjahr
dung. In
erster dem
inbrenner-
Ölbeleuch-

tung eine vorteilhafte Gasbeleuchtung einrichten und die Spiel-
bühne von oben herab beleuchten zu lassen. Dieser Anfang
und die begeisterte Schilderung neuer Effekte und Bühnen-
möglichkeiten, die in der Tat der unnatürlichen Rampenbe-
leuchtung ein frühes Ende gemacht hätten, war aber nur das
eindrucksvolle Vorspiel zu dem wahren Zweck seines Schrei-
bens, zu einem Anstellungsgesuch als Direktor des Karlsruher
Hoftheaters mit einem Gehalt von jährlich 500 bis 600 Gul-
den! Die Bescheidenheit seiner Forderung fällt auf und
Heigel erklärt selbst: „Es ist mir gerade heraus um das Geld
selbst weniger zu thun als um das Recht im Lande zu bleiben.
Die Sache ist natürlich diese. Ich sehne mich nach Ruhe, will
und kann auf dem Lande in einem Dorfe bei Lahr recht glück-
lich in meiner Einfachheit leben und mit meinen literarischen
Arbeiten genug erwerben, um alle meine mäßigen Wünsche
zu erfüllen, aber dazu gehört eine Staatserlaubnis. Die Herren
wollen mit Gewalt, daß man etwas sei oder wenigstens etwas
heiße — der privatisierende Gelehrte ist ihnen ein Unding (!);
als Bauer wollen sie mich auch nicht gelten lassen, ich muß
also etwas suchen. Daß ich Dichter bin, glaubt mir kein
Mensch, wenn ich nicht so heiße. Der Hofdichter kann über-
all seine Hütte bauen, Herr Heigel schlechtweg nirgends [278].!“

Der Brief brachte ihm aber nur eine teilweise Erfüllung
seiner Wünsche. Die Intendanz verzichtete auf die verlockende
Gasbeleuchtung und den ideenreichen Theaterdirektor. Sie
schloß mit Heigel einen Vertrag ab, in dem er sich als
auswärtiger Hoftheaterdichter verpflichtete, der Karlsruher
Bühne jährlich vier Theaterstücke zu liefern. Heigel, der 1818
die Erlaubnis zur Ehe mit Caroline Staeb aus Rastatt erhielt,
scheint jedoch die getroffenen Vereinbarungen vernachlässigt
zu haben, zumal es ihm inzwischen gelungen war, Direktor des
fürstlichen Theaters in Sigmaringen zu werden. Unter diesen
Umständen ist es zu verstehen, daß die Karlsruher Intendanz
im Jahre 1819 sein Gastspielgesuch ablehnte und den Vertrag
für gelöst erklärte.

Heigels dramatische Dichtungen sind ausgesprochene
Theaterdichtungen gewesen. Sein erster Versuch „Der

Perückenstock“ schien sogar dem Kleistverarbeiter Franz von Holbein gut genug, ihn unter dem Titel „Die Nachschrift“ als eigene Arbeit auszugeben; ebenso war sein Lustspiel „Der Urlaub“ in Wahrheit nur Heigels „Das war ich“! Beide Werke gehören zusammen mit den Lustspielen „Der Bruder“ und „Des Dichters Liebschaften“ sowie dem Singspiel „Civilverdienst“ zu der Sammlung „Dramatischer Bagatellen“ [279], ein Titel, der dem Inhalt nicht weniger entspricht als der Untertitel „flüchtige Skizzen“ zu den drei chronologischen Charaktergemälden „Die Zeitalter“ (— so sind sie, so waren sie, so sind sie gewesen!) [280]! Schon 1805 wurde ein fünfaktiges Trauerspiel Heigels „Ludwig von Ingolstadt“ in Frankfurt am Main uraufgeführt und 1813 nützte Heigel geschickt die zwischen Österreich und Bayern geschlossene Allianz, um als Direktor des Innsbrucker Hoftheaters das Gelegenheitsfestspiel „Frau Hutt“ aufzuführen. Mit Lemberg zusammen verfaßte Heigel die Posse „Die Tollköpfe“. Mit wenig Ausnahmen wurden sämtliche Theaterdichtungen Heigels in Karlsruhe uraufgeführt, so auch das spätere Lustspiel „Der Schabernack“ und das zur Entbindungsfeier der Großherzogin Stephanie verfaßte einaktige Festspiel „Das Orakel“, das mit der Musik Brandls am 2. Mai 1816 uraufgeführt und am folgenden Tag bei freiem Eintritt wiederholt wurde. An beiden Abenden folgte die anlässlich des höfischen Ereignisses erst-aufgeführte komische Oper „Joconde oder das Rosenfest“, eine der besten Arbeiten Nicolo Isouards; den Text hatte Gg. Christ. Römer aus der französischen Vorlage Etiennes für die Karlsruher Bühne bearbeitet.

Mit Beginn der Intendanz von Hacke traten zwei Mitglieder in den Verband des Karlsruher Hoftheaters ein, die während ihres langen Engagements bald zu den tüchtigsten und zuverlässigsten Künstlern zählen sollten: die Geschwister Heinrich und Auguste Demmer. Beide waren als Mannheimer Schauspielerkinder aufgewachsen und hatten am Nationaltheater ihre Ausbildung empfangen. Sie gastierten an der Karlsruher Hofbühne in der Zeit vom 7. bis 21. März 1816 in Becks Lustspiel „Die Quälgeister“, in Zieglers Trauerspiel „Der

Machtspruch“ und dessen Sittengemälde „Weiber-Ehre“, in Schillers „Kabale und Liebe“ (Auguste Demmer als L. Milford) und schlossen ihr Gastspiel mit Körners „Rosamunde“ (Auguste Demmer in der Titelrolle). Auf großherzoglichen Befehl wurden beide von Mannheim nach Karlsruhe versetzt und ab 1. April 1816 auf drei Jahre für das Hoftheater verpflichtet. Demmer erhielt die freigewordene Gage des Ludwig Wothe mit 900 Gulden, seine Schwester jährlich 1500 Gulden Gage. Da der 26jährige Heinrich Demmer, der in Karlsruhe mit ernsten und munteren Liebhabern begann, erst in den reiferen Jahren sein wahres Können entwickelte, hatte er sein Karlsruher Engagement eigentlich seiner frühbegabten Schwester zu danken, die durch ihr anerkanntes Lustspieltalent schon in Mannheim sich einen Namen gemacht hatte. Wie hoch die Geschwister in Karlsruhe geschätzt wurden, geht daraus hervor, daß die Intendanz schon am Ende des nächsten Spieljahres (21. Nov. 17) mit beiden einen lebenslänglichen Anstellungsvertrag abschloß, mit 1100 Gulden für Heinrich und 1700 Gulden für Auguste Demmer [281]. Die Schwester wurde aber bald von einer „wahrscheinlich unheilbaren Starrsucht“, einem Nervenleiden, ergriffen, das sie auch während der Vorstellung befiel und am 31. März 1820 ihre Pensionierung (850 Gulden) im Alter von 24 Jahren notwendig machte. Sie fand 1820 einen Wirkungskreis, in dem sie nicht ganz der Bühne entfremdete: sie wurde, selbst eine Schülerin Ifflands, die Lehrerin der jugendlichen Karoline Bauer [282]!

Heinrich Demmer erwarb sich erst vollen Beifall, nachdem er im März 1823 in das Fach der Intriganten, komischen Charakterrollen und Anstandsrollen übergetreten war und sich durch sorgfältig durchdachtes Spiel auszeichnete. Seine Meisterrollen waren Shylock, Falstaff und Perin in Moretos „Donna Diana“ und nur mit Widerwillen spielte er in den belanglosen Alltagsstücken. Dank seiner vielseitigen Bildung und Zuverlässigkeit wurde er zu einer ersten Stütze des Ensembles [283].

Für Nebenrollen im Schauspiel und in der Oper wurde Dem. Krämer verpflichtet, die am 11. Februar 1816 in Mozarts

„Entführung aus dem Serail“ als Constance ihren ersten „theatralischen Versuch“ gewagt hatte.

Infolge der durch hohes Alter notwendig werdenden Pensionierung des Theatermalers Gaßner des Älteren und der Entlassung Holbeins (der eigentliche Maschinist Gutsch war am 15. Oktober 1812 gestorben), war die Intendanz gezwungen, für den bühnentechnischen Betrieb neue Leute zu engagieren. Da sich die Verhandlungen mit dem namhaften Dekorationsmaler Friedrich Beuther zerschlugen, der dem Rufe Goethes an das Weimarer Hoftheater Folge leistete [284], griff man auf den „sehr geschickten“ Sohn Gaßners zurück und engagierte ihn nach dem Ausscheiden seines Vaters (31. Juli 1816) mit jährlich 1000 Gulden Gehalt [285]. Am 8. August erließ die Intendanz eine „Hoftheatermaler-Instruktion“, deren zahlreiche Paragraphen in der Hauptsache bestimmten, daß der junge Gaßner vor der Ausführung einer neuen Dekoration jedesmal der Intendanz erst ein Skizze zur Genehmigung einzureichen habe (§ 2). Ferner hatte er „ein Buch zu führen, worin . . . alle Szenen, welche mit zusammengesetzten Versatzstücken künstlich dargestellt worden sind, in Umrissen aufzuzeichnen und dabey alle Versatz- und Decorationsstücke sorgfältig zu notieren . . .“ waren (§2). Diese Skizzen-Sammlung ist leider nicht mehr erhalten und wahrscheinlich bei dem Brande 1847 vernichtet worden. Dem Regisseur hatte Gaßner ebenfalls einen Entwurf zur Begutachtung mitzuteilen (§ 6). Außerdem wurde Gaßner bis zum Engagement eines neuen Maschinisten die Aufsicht über die Zimmerleute (= Bühnenarbeiter) übertragen (§ 8). Der junge Gaßner, der sich am 18. August 1817 mit der Hofschauspielerin Auguste Seebert verheiratete, stand bei der Intendanz wegen seiner „sehr gründlichen Kenntnisse und seines außerordentlichen Fleißes“ bald in so hohem Ansehen, daß ihm in den Jahren 1825 und 1833 jeweils ein vierwöchentlicher Urlaub zu Bildungsreisen in die Schweiz und nach Paris erteilt wurde! Schon im Jahre 1823 war ihm zusammen mit Crabathi von dem Freiburger Stadttheater die Anschaffung und Aufstellung neuer Decorationen und Maschinen anvertraut worden; 1846

forderte ihn die Direktion des Frankfurter Stadttheaters zur Ausstattung einer neuen Oper auf und 1850 wurde er mit der Prüfung der Dekorationen des Kurtheaters Baden-Baden beauftragt. Im gleichen Jahre geriet er jedoch mit der Intendanz in Konflikt wegen einer neuen Skizzen-Sammlung. Gaßner hatte seinen Gehilfen A. Slevogt beauftragt, in freien Dienststunden von sämtlichen Prospekten des Interimstheaters „Federzeichnungen mit leichter Colorirung und Angabe der zugehörigen Coulissenzahl und Benennung der Decorationen zum Gebrauche der Regien zu fertigen“. Die Intendanz betrachtete diese Sammlung als Inventar des Hoftheaters und verlangte von Gaßner die Auslieferung der Zeichnungen. Gaßner dagegen erklärte die Sammlung ausdrücklich und hartnäckig als sein Eigentum, und wollte sie Slevogt nur zum Kopieren leihweise überlassen. Auf diesen Vorschlag ging die Intendanz jedoch nicht ein, und Gaßner mußte schließlich nachgeben. Gleichzeitig erhielt Gaßner den Befehl, auch für das neue, von Heinrich Hübsch erbaute Hoftheater eine Skizzensammlung anzulegen. Die beiden Sammlungen, die über die Theatermalerei und Dekorationskunst des vergangenen Jahrhunderts wertvollen Aufschluß hätten geben können, sind bedauerlicherweise nicht mehr erhalten [286].

Für die Ausführung der Maschinenkünste am Karlsruher Hoftheater wurde der Prager Wilhelm Wenzel Crabathi vom Leopoldstädter Theater in Wien am 26. September 1816 auf drei Jahre mit jährlich 1000 Gulden Gehalt verpflichtet [287].

Das Dekorations- und Maschinenwesen war unter der Ober-Aufsicht des inzwischen abgegangenen Hofschauspielers Franz von Holbein stark vernachlässigt worden. Der Rat Keller hatte daher den Intendantenwechsel zum Anlaß genommen, mit dem Theatermeister Meßmer den Sturz der Dekorationen vorzunehmen. In seinem Bericht vom 9. April 1816 über die Inventar-Zugänge fällt die Vermehrung der Saal-Dekorationen besonders ins Auge [288]:

- 1 tiefer gotischer Saal (5 Kulissen und 5 Soffiten)
- 1 kurzer gotischer Saal (Prospekte mit Mitteltüre)
- je 1 tiefer und kurzer römischer Saal

je 1 „großer und kleiner roter Saal

je 1 ionische und dorische Säulenhalle

1 Gefängnis

1 Gewölbe

1 grauer Salon 4 Kulissen tief, nebst Alkoven mit praktikablen Fenstern; in der Courtine (= Abschlußprospekt) links und rechts eine Tür.

Wenn auch diese Neuanschaffungen noch als „Coulissen“ in drei- bis fünffacher Gassenordnung aufgebaut wurden, so kündigt sich doch der allmähliche Übergang zum geschlossenen Szenenraum an — zu der von Fr. Ludw. Schröder (1744 bis 1816) schon Ende des 18. Jahrhunderts versuchten „Geschlossenen Zimmer-Dekorationen“, die dem modernen Schauspiel eine Selbstverständlichkeit geworden ist. Die Gastspiele erfuhren unter der Intendanz von Hacke eine bedenkliche Steigerung. Wahllos wurde von dem Minister-Intendanten eine Schar von Gästen zugelassen: Mad. Jäcker, der Sänger Zeltner aus Wien, aus München der Schauspieler Kaufmann und die Tragödin Dem. Altmutter, Herr Klengel aus Mannheim, das Ehepaar Opel aus Hannover und Mad. Brede aus Stuttgart. Ihre Wiener Gastspiele schwebten dem Intendanten und ehemaligen badischen Gesandten in Wien „noch so lebhaft“ vor, daß er sie zum Gastspiel nach Karlsruhe einlud: „... es wird mich unendlich freuen, dem ... Publikum einen Kunstgenuß zu gewähren, den es lange entbehrt hat ...“ [289]. Ihr folgten der Wiener Sänger Ehlers und der Dresdener Schauspieler Bruno. Ein eigenartiger Genuß wurde dem Karlsruher Theaterpublikum zuteil durch ein „Großes Fechtschauspiel“ der Mad. Chelli aus Rom, „einer ungemein geschicklichen neuen Amazone“, die mit einem Professor der Fechtkunst am 17. August 1816 zwei „Assaults“ gab, die von Paisiellos komischem Intermezzo „Der Capellmeister“ unterbrochen wurden. In ihnen ließ sich Herr Bianchi, vormaliger erster italienischer komischer Opernsänger des Königs von Preußen, bewundern! Schon zu Beginn der Spielzeit hatte die Karlsruher Hofbühne italienischen Künstlerbesuch: Anton Brizzi, einer der hervor-

ragendsten italienischen Heldentenöre in Deutschland, war vom Hoftheater München mit Dem. Carolina Brizzi zu einem dreitägigen Operngastspiel gekommen. In italienischer Sprache wurde am 7. Dezember 1816 „La Clemenza di Tito“ gegeben, mit Anton Brizzi in der Titelpartie und Carolina Brizzi in der Hosenrolle des Sesto. Am 11. Dezember folgte „Antenore, esposto al furore de' Reccanti“, (= „Antenor, verfolgt von den Bachanten“) ein Opern-Einakter, dessen Musik gemeinsam von dem Italiener Guiseppe Pilotti und von Joh. Nepomuk von Poißl, einem Münchner Schüler Franz Danzis, stammte [290]. Zum letzten Gastspiel war Paers und Ritters gemeinsamer Opern-Einakter „L'Addio d'Ettore, o suo ritorno trienfante“ (= „Hektors Abschied von Andromache“) gewählt worden. An die beiden letzten Werke, die ebenfalls italienisch gesungen wurden, schlossen sich jeweils die Erstaufführungen zweier deutscher Lustspiele an: „Die Folgen des Maskenballs“ von Kurländer und, aus dem Manuskript, „Trau, schau, wem“ von Schall. Auch das Ende des Spieljahres zeigt — nur wenige Jahre vor Webers „Freischütz“ (1821)! — welche Begeisterung der italienische Gesang in Deutschland noch auszulösen vermochte. Am 18. Oktober 1816 gab die gefeierte Angelica Catalani, „unstreitig die großartigste Sängerin des Jahrhunderts“ [291], ein „Vokal- und Instrumental-Konzert“ im Hoftheater. „Mme. Catalani bezauberte die Carlsruher Welt durch ihren Gesang“, schrieb der Staatsminister von Blittersdorf am 21. Oktober 1816 seinem Kollegen von Berstett [292]; „ihr eminentes Verdienst entriß manchem blutenden Herzen den lang aufgesparten Ducaten! (Die Einnahme erreichte damals eine für die bedrängte Theaterkasse märchenhafte Höhe von 2270 Gulden 9 Kreuzern!) Übrigens griff sie hier nicht so an, als wie in Paris, zur Zeit als sie ihr eigenes Theater eröffnete. Herr von Hacke veranstaltete ihr zu Ehren ein splendides Diner, nach welchem sie über eine Stunde am Klavier sang. Die hiesige Diplomatie und die sämtliche Generalität lag ihr zu Füßen . . .“!

Eine Italienerin war auch die Sängerin Giuseppina Weixelbaum, die mit ihrem Gatten, dem Kgl. bayr. Kammersänger

Georg Weixelbaum, auf der Rückkehr von Italien um die gleiche Zeit erst in der badischen Residenz ein dreitägiges Gastspiel auf Anstellung gaben. Sie traten am 13. Oktober zusammen auf in Méhuls Oper „Helene“, zu der C. Fr. Treitzschke, der Wiener Hoftheaterdichter und Textbearbeiter von Beethovens „Fidelio“ (1814), Bouillys französischen Text übersetzt hatte. Sonntag, den 20. Oktober gastierte Georg Weixelbaum mit Mad. Gervais als Partnerin in der großen heroischen Oper „Die Karthagerin“ von Paer und am 27. Okt. schloß seine Gattin ihr Gastspiel in der Hosenrolle des Karl in Paers heroischer Oper „Sargines, der Zögling der Liebe“. Georg und Giuseppina hatten solchen Erfolg, daß die Intendanz mit beiden nach Ablauf ihrer Münchner Verträge am 10. Oktober 1817 sofort lebenslängliche Contracte abschloß und zwar mit einem Jahresgehalt von 1800 Gulden, „für jedes als Hofschauspieler und Sänger“ und mit 700 Gulden „für jedes als Kammersänger“! Bald aber zeigten sich die Nachteile des allzugroßen Entgegenkommens. Weixelbaum, zwar ein großer Sänger, aber „ein Künstler von schlechtem Benehmen und unverschämten Forderungen“, ließ sich rücksichtslose Urlaubsüberschreitungen zu Schulden kommen, zum schweren Schaden des Spielplans und der Kasse und scheute nicht vor „arglistiger Hintergehung“ der Intendanz zurück. Im Herbst 1832 hatte er unter der Vorspiegelung einer Erholungsreise in München ohne Wissen der Intendanz Konzerte gegeben. Die Karlsruher Intendanz war darüber so entrüstet, daß Weixelbaum nach seiner Rückkehr einen längeren Hausarrest erhielt und „täglich 4 mal durch den Theaterportier visitirt“ wurde. Außerdem wurde er mit dem Abzug einer Monatsgage aus seinem Kammersängergehalt bestraft. Das hinderte Weixelbaum aber nicht, im Sommer folgenden Jahres mit seiner Gattin auch den zweimonatigen Gastspiel-Urlaub nach Paris um zwei Wochen zu überschreiten. Da erhielt die Intendanz am 14. Juni 1824 den großherzoglichen Befehl, „die Kammersänger Weixelbaum'schen Eheleute in Erwägung aller vorhandenen Motive ohne weiteres ihrer Dienste zu entlassen“ [293]!

Über das Opern-Personal des Hoftheaters unter der Intendanz des Staatsministers von Hacke veröffentlichte die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung [294] eine ausführliche Charakteristik ihres Karlsruher Referenten. Mit Genugthuung kann er an Mad. Gervais feststellen, daß „durch fleißiges Studium und bey einer trefflichen Methode ... die Töne ihrer Stimme eine schöne Gleichheit und wohlthuende Verbindung“ erhalten haben: „... in der ... Oeconomie des Athems ist sie Meisterin, und ... Portamento, Stärke und Schwellen des Tones, Rundung des Vortrags, besitzt sie vollkommen; ... Ihr Spiel kann dabey oft trefflich genannt werden; immer gehet es weit über das gewöhnliche Opern-Spiel, und steht mit ihrem Gesang in inniger Verbindung. Bey ihrer kleinen Figur weiß sie alle Bewegungen nicht blos mit Anstand, sondern mit einem schönen Ebenmaß zu beherrschen, und sogar Ansehen und Würde, doch nicht immer ohne einige Affectation, zu behaupten.“

Aber auch der ersten Sängerin bleiben Vorwürfe nicht erspart. Der Referent tadelt vor allem „das Unwesen des sogenannten Colorirens, jenes Auf- und Ablaufen der Tonleiter, um die Geläufigkeit der Kehle gelten zu machen, jene Triller, Zierrathen und Schnörkel an jeder beliebigen Stelle, die die Musik verunzieren, häufig den Akkord zerreißen, und die Bedeutung, den Charakter des Tonstücks, fast immer verderben ... Wir erinnern uns noch mit Vergnügen des Fidelio, und des Schweizer-Mädchens, in welchen Opern ihr Gesang, frey von solchen Manieren, nur als reiner Ausdruck des Gefühls erschien ... Es giebt ... Gelegenheit genug ... Pracht anzulegen, in Bravour-Arien von Opern ... und in Concert-Arien, ... ohne dem Wesentlichen zu schaden.“

Eine ausgesprochene Singspiel-Begabung war die Soubrette Mad. Sehring, „eine liebliche Erscheinung auf der Bühne, gebildete Sängerin mit angenehmer, aber nicht starker Stimme von bedeutender Höhe, gutem Vortrag und anmutigem Spiel in heiteren Rollen. Sie geht aus ihrer Sphäre, wenn sie erste Rollen in großen Opern übernimmt ...“. Bezeichnend für die deutsch-italienischen Opern-Kräfte der Zeit ist die

kurze Kritik über Mad. Weixelbaum: „... eine starke Stimme mit italienischem Klange, allein . . . oft grell unangenehm. Ihre gute Methode, . . . würden ihr mehr Beyfall erwerben, wenn ihre fehlerhafte Aussprache des Deutschen nicht zu auffallend wäre.

Zum ersten Male wird auch dem jüngsten Hoftheatermitglied, Mad. Neumann, „jugendlich frisch an Gestalt und Stimme“, in der angesehenen Fachzeitschrift eine kritische Beachtung zuteil: „Ihr Gesang ist noch nicht gebildet und die starke, zuweilen rauhe Stimme müßte durch Studium sanfter und geschmeidiger . . . werden. Ihr natürlicher Vortrag gefällt, so wie ihrem Spiel ohne große Kunst eine gewisse Anmuth nicht fehlt. Übrigens scheint sie ihren Fleiß mehr dem Schauspiel widmen zu wollen. Mad. Elmenreich . . . gehört . . . noch mehr dem Schauspiel an. Ihre tiefe, schöne Altstimme hat sie zuweilen verleitet, nach Art der Mad. Schönberger (295), in Tenor-Rollen aufzutreten . . .“

Ein ungleiches Urteil findet das Ehepaar Miller: „Mad. Miller singt zuweilen in komischen Rollen: sie sollte aber nicht singen: ihre Stimme schreyt zu unangenehm, und ihr Gesang kann jedes Ensemblestück nur verderben. Herr Miller (singt) erste Tenor-Rollen: durchaus Bruststimme von seltener Schönheit; weich und voll Anklang. Zu bedauern ist dabey, . . . ein gleichgültiges „sich gehen lassen“ in der Stimme . . . Im Fidelio (Florestan) ist sie von der herrlichsten Wirkung, und . . . damit eine der besten Rollen . . .“

Mit Recht rühmt man als einen gebildeten Tenorsänger Herrn Weixelbaum, . . . seine Stimme . . . hat mehr Umfang, geht aber schon frühe ins Falset über, . . . Sein Gesang ist vorzüglich gebildet, und zwar offenbar nach Brizzi's Methode (296) . . . In seinem Spiele ist er äußerst gezwungen, oder vielmehr er hat keines . . .“ Herr Meyerhofer, Bassist, gehört zu den Künstlern, bey denen . . . die Stimme ihre Bestreben nicht mehr unterstützt. Die seinige hat sehr gelitten; sie ist rauh und durch viele Anstrengung — im Schauspiel . . . —

verdorben . . . Dagegen verdient Herr Meyerhofer als sehr gründlicher und mannigfältig gebildeter Künstler besondere Achtung. Sein Vortrag ist deutlich und ausdrucksvoll und in Ensemble-Stücken . . . von . . . guter Wirkung. Wegen seiner vielseitigen Brauchbarkeit im Schauspiel, dem er sich allmählich ganz zuzuwenden scheint, wird er mit Recht geschätzt. — Eine sehr schöne, etwas hohe Baßstimme besitzt dagegen Herr Sehring . . . ein sehr geübter Sänger und Musiker.“

Das Orchester der Intendanz von Hacke, für dessen Arbeit noch immer der von Danzi eingerichtete „Abwechslungsdienst . . . in den Entr'acten“ vom 6. April 1814 und die „Revidirten Orchester-Gesetze“ vom 1. Sept. 1814 maßgebend waren, hatte sich inzwischen um neun Mitglieder vermehrt und zählte jetzt 33 Hofmusici und zwei Accessisten in folgender Besetzung: 6 erste Violinen, 6 zweite Violinen, 3 alto viola (= Bratschen), 2 Violoncelli, 2 Contrabässe, 3 Oboen, 2 Flöten, 3 Klarinetten, 3 Fagotte, 2 Hörner, 2 Clarini (= Trompeten) und 1 Tympano (= Pauke). Dagegen waren bei dem Opern-Chor, der noch aus je 12 Sängern und Sängerinnen bestand, zwei Stimmen eingespart worden und seit dem Weggang Gerstels die bescheidenen Anfänge eines Balletts wieder zerfallen. Über das Orchester urteilt der Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung [297]“: „Vortreffliches, Mittelmäßiges und ganz Geringes nebeneinander macht die Verschmelzung zu einem Ganzen höchst schwierig; . . . Bey den Blas-Instrumenten fehlt das Ensemble am meisten. Nicht selten verdirbt ihre ungleiche Stimme die schönsten Stellen der Oper. Gleichwohl besitzen wir in Herrn Kleine, als Klarinetten, einen ausgezeichneten Künstler, . . . Auch Fagott und Oboe sind durch Herrn Langendorf und Satzger gut besetzt. Desto fühlbarer ist der Mangel an guten Hornisten . . . wobey häufig der Primarius den besseren zweyten Hornisten mit ins Verderben zieht . . . Gute Posaunen gehören zu den frommen Wünschen . . . In Opern, wie Don Juan, Jacob und seine Söhne, und Fidelio, wird . . . der Zuhörer . . . froh, wenn am Posaunenpult die Lichter wieder gelöscht werden. — Die Saiten-Instrumente sind . . . der bessere Theil des Orchesters.

An Herrn Köhler, ersten Contrabassisten, haben wir . . . eine treffliche Acquisition gemacht. Er ist Virtuos auf seinem Instrumente . . . Unter den Violinspielern sind vorzüglich die Herren Witzemann, Böhnlein, Pigot und Gaßner zu loben. Letzterer, . . . hat sich einige Male als Solospieler gezeigt und berechtigt zu guten Erwartungen. Wir nennen Herrn Concertmeister Fesca zuletzt, weil ihm . . . ein eigener Platz gebührt. Niemand . . . wird es bestreiten, daß er die Zierde nicht bloß unseres Orchesters, sondern überhaupt der hiesigen Musik genannt zu werden verdient. Er gehört zu den seltenen, reinen Künstlern, deren ganzes Leben von der Kunst erfüllt ist . . . Der bezeichnende Charakter seiner Productionen und seines Spiels ist, wie seine Persönlichkeit, zarte Entfaltung eines milden, elegischen Gefühls, einer schönen Sehnsucht . . . Wie er durch sein Spiel auch das kleinste, unbedeutendste Solo mit besonderem Reize auszustatten vermag, so zeigt sich dasselbe in seiner ganzen schönsten Entfaltung bey Quartetten. Seine Meisterschaft in allen Nüancen des Bogenstrichs, die Reinheit seines Spiels, . . . sein hinreißender Vortrag weisen ihm seinen Platz unter den ersten Geigern an. Zur Concert-Virtuosität fehlt es ihm an ausdauernder Kraft bey seiner, . . . leidenden Gesundheit . . .“ Mit dem Leiter des Orchesters, dem alternen Franz Danzi, ist der Karlsruher Referent nicht ganz zufrieden, obgleich sein Verdienst „bekannt und anerkannt“ ist: „Bey seiner Direction wäre mehr Tätigkeit und Eifer zu wünschen, um auch mit dem mittelmäßigen durch Anweisung und fleißige Proben etwas Gutes zu leisten. Freylich mag es beschwerlich und oft verdrüßlich seyn, nachdem er früher die Leitung des münchener und stuttgarter Orchesters zu besorgen gehabt, nunmehr das Aufblühen eines, aus weniger vollkommenen Bestandtheilen zusammengesetzten zu besorgen; auch scheint mir seine Kränklichkeit mehr Ruhe zu verlangen. Diese Schwierigkeit, das Orchester auch mit wenigen Proben zusammenzuhalten, schreiben wir auch die Gewohnheit des Herrn Danzi zu, den Takt . . . mit dem Fuß auf die hohle Bretter-Erhöhung seines Sitzes zu stampfen (!) . . . Keine Direction, die man h ö r t, ist zu loben; am wenigsten aber eine solche. —

Sein neuen Opern-Compositionen, Malvina und Turandot, erhalten keinen Erfolg auf der Bühne [298].

Das Repertoire der ersten Spielzeit unter der Intendanz von Hacke war in dem Zeitraum vom 2. November 1815 bis 27. Oktober 1816 rettungslos in die Hände Kotzebues geraten. Dementsprechend trat die Oper (= 69) zahlenmäßig noch weiter in den Hintergrund, um dem Überwiegen der Schauspiele (= 149) Platz zu machen, von denen Kotzebue allein ein volles Drittel bestritt, einschließlich zehn erstaufgeführter Werke. Die Erstaufführungen waren gegenüber dem Vorjahre wieder im Steigen begriffen: 9 neue Opern und die dreifache Zahl neuer Schauspiele gingen über die Karlsruher Bühne. Die Zahl der Uraufführungen beschränkte sich dagegen auf die einheimischen Theaterdichter und Komponisten Römer, Heigel und Brandl. Heigels und Brandls Festspiel „Das Orakel“ wurde bereits erwähnt [299]; von Georg Christian Römer ging am 26. Nov. 1816 zum ersten Mal das Schauspiel „Die diebische Aelster“ nach einer französischen Vorlage aus dem Manuscript in Scene. Wenige Wochen später aber, während im Hoftheater die Maskenbälle tollten, wurde dem Karlsruher Publikum durch Heidels erfindungsreiches Talent am 25. Januar 1816 zum ersten Mal der Genuß einer ausgesprochenen Fastnachtsvorstellung zuteil: nach dem erstaufgeführten Kotzebue-Einakter „Die Uniform des Feldmarschalls Wellington“ ging Heigels Pantomime „Die Fee Amandalindasuwandaginabillotidara oder Harlekins Abenteuer vor und nach seinem Tode“ vor der staunenden Residenz in Scene. Das Wunderwerk war eine „große italienische Zauberpantomime“ in 3 Aufzügen, mit Maschinerien, Feuerwerk und Tänzen, Musik von mehreren Komopsiteurs“! Um den Inhalt zu charakterisieren, genügt es, aus der großen Zahl nur wenige Rollen herauszugreifen: vor allem die sowohl an Gryphius wie an die Commedia dell'arte erinnernde Figuren der fast unaussprechbaren Fee (Dem. Benda), des bösen Zauberers Horibilitorihatirtitofsky (Heigel selbst!), der Teufelchen Spatifanky und Wuliwutzky (Jeckel und Jäcker), des Höllengottes Pluto (Mayerhofer), des Erzteufels Hautorinax (Hartenstein), ferner des Pantalone

(Schulz), Skaramuzzo (Langendorf), des Cavaliere Zabajone (Wothe), der Colombine (Dem. Morstadt!) und des Harlekin selbst (Freund). Nicht zu vergessen die Scharen der Statisten von den Genien und Nymphen bis zu den Teufeln und Hexen und dem Leichengefolge. Dazu kamen die besonderen Überraschungen der Maschinenkünste: ein wachsender Baum, eine drehende Türe, ein fliegender Guckkasten, ein verwandelter Sarg, eine Meerkatze, ein fliegender Heubund, ein Postzug, ein Zauberkessel, ein verwandelter Turm! Ist es zu verwundern, daß die Einnahme das Neunfache des Durchschnitts war und die Uraufführung am folgenden Sonntag (4. Febr.) eine zauberhafte Wiederholung fand? Ist es zu verwundern, daß Heigel am 11. Juli zu seiner Abschiedsvorstellung und gleichzeitigem Benefiz von seinen Kollegen ein ähnliches Zauberwerk uraufführen ließ? Diesmal nannte er sein Kunstwerk eine große dramatisch-musikalisch-plastisch-pantomimisch-phantasmagorische Akademie! Sie bestand aus dem Quodlibet „Ernst und Scherz“ und stellte Ophelia neben Staberl, die Quälgeister neben die Jungfrau von Orleans, Herodes neben Wilhelm Tell und ließ Max Piccolomini zwischen dem neuen Sonntagskind und dem Donauweibchen paradieren . . . ! Die II. Abteilung brachte „Der Jahrmarkt von Plundersweiler“, ein Karikaturen-Ballett aus alter und neuer Zeit mit Herrn Titel-tatel, Bräutigam Eisobeiß, Herrn Knackelbein und Kankerwitz, John Bull, Bären und Affen und schließlich ein chinesisches Schattenspiel mit Pantalone, Colombine und Arlekin . . . Die zweite Abteilung brachte als figurirtes Declamatorium“ mit Leichengefolge, Geistern und Dämonen, mit griechischem und bengalischem Feuerregen — G. A. Bürgers „Leonore“!! Auch hier ist die Höhe der Einnahme bezeichnend für den Tiefstand des Geschmacks! Bei den Einsichtigeren wird der Abgang Heigels kein Bedauern ausgelöst haben, zumal er einer der meistgespielten Autoren war, und mit Iffland (= 7) und Ziegler (= 7) in einer Reihe stand. Nur Boieldieu, Körner und Johanna Weißenthurn standen mit je acht Aufführungen über ihnen, während Schiller, im Vorjahre der meistgespielte Autor nach Kotzebue, und Mozart sich mit je sechs Auffüh-

rungen begnügen mußten. Die Modekomponisten Paer, Méhul und D'Alayrac wurden je fünfmal aufgeführt. Zu den beliebtesten, je viermal gespielten Werken zählten die Opern-Erstaufführungen „Der neue Gutsherr“ (12. Nov. 15) von Boieldieu, „Joconde“ (24. März 16) von Isouard, „Gulistan“ (30. Juni) von D'Alayrac, ferner die Wiederholungen von Boieldieu „Johann von Paris“ und je drei Aufführungen von Mozarts „Don Juan“ und Kotzebues Lustspiel-Première „Die Tochter Pharaonis“ (23. Aug.) mit Mad. Neumann in der Titelrolle. Im klassischen Spielplan erschienen Lessing mit „Emilia Galotti“ (= 2 mal) und „Minna von Barnhelm“, Goethes „Clavigo“, Kleist-Holbeins „Kätchen von Heilbronn“ und — Beethoven mit der Erstaufführung seines „Fidelio“ am 10. März 1816! Schon am 24. Juni 1814 (!) hatten Beethoven und sein Textgestalter E. Fr. Treitzschke Text und Partitur des „Fidelio“ in genauer und einzig rechtmäßiger Abschrift um ein Honorar von „12 Gulden in Gold“ der Karlsruher Intendanz angeboten und ihr Schreiben mit der vielsagenden Bemerkung geschlossen: „Das Ganze ist nach veränderten, dem Theater-Effect (!) entsprechenden Ansichten umgearbeitet und über die Hälfte neu verfaßt . . .“ (300). Der damalige Intendant von Ende nahm das Angebot Beethovens und Treitzschkes an, bedingte sich aber aus, die Oper dem Mannheimer Nationaltheater auch mitteilen zu dürfen. Warum die Oper zwei Jahre unaufgeführt liegen blieb, ob die Mißerfolge der beiden ersten Fassungen mit daran schuld waren, auf diese Fragen geben die Akten keine Aufklärung. Der erste Karlsruher Fidelio war Mad. Gervais. Herr Miller sang den Florestan, Hartenstein den Minister und Sehring den Gouverneur; den Kerkermeister gab Mayerhofer, die Marzeline sang Mad. Sehring. Die Oper erzielte die gute Durchschnitts-Einnahme von 145 Gulden 45 Kreuzern und konnte am 28. März wiederholt werden. Wenige Tage später, zur Osterzeit, erschien Beethoven erneut mit einer Erstaufführung auf dem Spielplan: am Sonntag, den 7. April 1816 wurde bei allgemein aufgehobenem Abonnement zum Vortheil des Chordirektors Jeckel Beethovens großes Oratorium „Der Erlöser auf dem Ölberge“

gegeben. Zur Füllung des Abends folgten die zur Mode gewordenen „Plastischen Gemälde und Mimischen Darstellungen „Heigels“, die inhaltlich der biblischen Geschichte entlehnt waren.

Am Ende der Spielzeit schreibt der Intendant von Hacke über den Zustand der Hofbühne an den befreundeten Legationsrat Bouginé nach Wien [301] „. . . einige Versuche (= zur Hebung der Bühne) sind geglückt; allein die ganze Anstalt war etwas tief gesunken, und es bleiben noch große Lücken auszufüllen. Esslair ist noch nicht ersetzt und auch das erste Fach der Heldinnen sieht noch immer einer großen Künstlerin entgegen. Die zwey größten weiblichen Talente, die ich kenne, sind zu Wien nur vereinigt: die Damen Schroeder und Loewe glänzen am dortigen Theaterhimmel als Sterne erster Größe. Ich höre, letztere soll nicht ganz zufrieden sein: wäre mit einer von diesen beyden Damen nicht ein Versuch zu wagen, ob man sie erhalten könnte? . . . Ich habe den Contract von Crabathi erhalten und danke recht sehr dafür . . .“ Das Conzept Hackes bricht hier plötzlich ab; vermutlich schlossen sich für die Theaterakten nicht skizzierte, persönliche Mitteilungen an.

Das zweite Spieljahr der Intendanz von Hacke, die Zeit vom 29. Oktober 1816 bis zum 1. Nov. 1817, stand unter dem Zeichen starker Personal-Veränderungen; wiederum verließen auch mehrere der besseren Mitglieder die Bühne: Dem. Krämer (Jan. 1817), Dem. Benda (Feb.), Mad. Ellmenreich (Juni), das Ehepaar Schulz (Juni), C. M. Heigel (Juli), Herr und Mad. Miller (Okt.), ferner Dem. Fink und der Souffleur Donack. Dieser Zahl steht nur eine geringe Zahl neuer Solisten gegenüber: Die Herren Brock und Mayer, Mad. Vogel und das Ehepaar Weixelbaum, deren Engagement anlässlich ihres Gastspiels im letzten Monat der vergangenen Spielzeit bereits behandelt wurde. [302]

Carl Brock kam vom Hoftheater Darmstadt und hatte sich am 5. Oktober 1816 um ein Engagement an der Karlsruher Hofbühne beworben und der Intendanz sein Rollenfach mitgeteilt: „. . . in der Oper junge Buffons, Baritons-Parthien, im Lust- und Schauspiel Dümmlinge, naive Burschen — auch

Militär-Rollen. Unsere Familie war schon einmal 10 Jahre in Karlsruhe beym Hoftheater engagiert (= unter Vogel) . . . der Name Brock ist gewiß noch mit Ehren bekannt [303] . . .". Am 1. Nov. 1816 wurde er für die von ihm bezeichneten Fächer für vier Jahre verpflichtet mit jährlich 1400 Gulden Gage, jährlichem Benefiz und sechs Wochen Urlaub. Brock scheint sich bewährt zu haben, denn nach Ablauf des Vertrages wurde er 1821 auf weitere vier Jahre und 1832 auf sechs Jahre verpflichtet und sollte als Mitglied schließlich noch Zeuge des Hoftheater-Brandes von 1847 werden! Erst im Jahre 1854 verlor die Hofbühne in ihm den zuverlässigsten Darsteller komischer Alter.

Dem Heldendarsteller Carl Mayer [304] vom Mannheimer Nationaltheater bot die Karlsruher Intendanz schon am 13. Okt. die Übersiedlung in die Residenz an, um das seit Esslairs Abgang noch immer verwaiste erste Heldenfach zu bestehen. Da Mayer aber nur gegen sofortige lebenslängliche Anstellung tauschen wollte, hatten die Verhandlungen zunächst nur zu Gastspielen geführt. Ende Februar und Anfang März 1817 gastierte Mayer in acht Rollen, darunter in Müllners „Schuld“ als Hugo und in Schillers „Don Carlos“ als Marquis Posa. Der große Erfolg seines Gastspiels, bei dem er bezeichnender Weise nur in den Kotzbueschen Werken vom Publikum gerufen wurde, bewog die Intendanz, auf seine Bedingungen einzugehen. Noch vor dem Abschluß seines Gastspiels bestätigte ein Cabinets-Rescript vom 7. März 1817 seine lebenslängliche Anstellung mit 2200 Gulden Jahresgage und einem für 600 Gulden garantierten Benefiz! Sein Anfang in Karlsruhe war jedoch nicht leicht, da sein eigentliches Rollenfach zwischen Mayerhofer und Neumann aufgeteilt worden war.

Mad. Vogel, die Gattin des früheren Prinzipals Wilhelm Vogel, der auf seinen Kunstreisen mit stark zerrütteten Finanzen plötzlich in Karlsruhe wieder auftauchte, fand — wohl mit Rücksicht auf ihre bedrängte Lage — für ein Jahr vorübergehend am Hoftheater Engagement, während auf ein Gastspiel seiner beiden Nichten Amalie und Betti Vio verzichtet wurde. Vogel debütierte am 3. Aug. 1817 in der Titelrolle von

Kotzebues „Johanna von Montfaucon“ und wurde vom Karlsruher Publikum durch Hervorrufe ausgezeichnet. Wilhelm Vogel selbst wandte sich nach dem Scheitern seiner Mannheimer Direktionspläne nach Wien, um dort seine Intrigen fortzusetzen und sein Glück zu versuchen [305].

Neue Kräfte wurden auch für den sehr darniederliegenden Chor verpflichtet: der ältere und der jüngere Zeis mit Schauspiel- und Tänzerverpflichtung, die Schwestern Hollenstein, die Tochter des Orchestermusikers Thau und Herr Vogel, der auch das erledigte Amt des Souffleurs übernahm.

Für das Orchester wurde ein bedeutender Künstler in Josef Matern Marx vom Stuttgarter Hoftheater gewonnen. Marx, in Würzburg 1792 geboren, schon als Siebzehnjähriger Cellist im Frankfurter Stadttheater, war über Wien als Solocellist nach Stuttgart und in gleicher Eigenschaft nach Karlsruhe berufen worden. Er hatte nicht nur als ausgezeichnete Solocellist, sondern auch als Komponist kleinerer Kammermusikwerke einen guten Namen. Bei seiner Anstellung am 1. April 1817 wurde ihm von der Großherzogin zu seiner aus dem Hofmusikfonds zu beziehenden lebenslänglichen Besoldung von 800 Gulden ein Supplement von 200 Gulden zugewiesen, teils um „ein so ausgezeichnetes Talent“ für das Karlsruher Orchester zu gewinnen, da er bei dem normalen Gehalt den Ruf nicht angenommen haben würde, teils um die „so sehr erschöpfte Theaterkasse bis auf eine günstigere Zeit zu erleichtern. Erst am 9. Juni 1819 genehmigte der inzwischen zur Regierung gelangte Großherzog Ludwig den Antrag des späteren Intendanten Freiherrn von Gayling, die aus der Handkasse der verwitweten Großherzogin Stephanie persönlich geleisteten 200 Gulden mit Beginn des nächsten Monats aus dem Hofmusikfond zu bezahlen — jedoch mit der Bedingung, daß „Hofmusicus Marx einen Schüler unentgeltlich bilde“. [306]. Mit Marx trat gleichzeitig der Musiker Michael Köhler in die Kapelle ein. Eine weitere Veränderung erfuhr das Orchester durch die Beförderung des seit 1805 angestellten und bewährten Hofmusikus Witzemann. Da die Ouvertüren und Zwischenaktsmusik in den Schauspielen — eine Einrichtung, die nicht kampfflos

erst Ende des 19. Jahrhunderts endgültig verschwindet — sehr vernachlässigt wurden, die Musikstücke schlecht gewählt und, wie aus den unaufhörlichen Klagen des Regisseurs und des Intendanten selbst hervorgeht, auch ebenso schlecht gespielt wurden, übertrug die Intendanz auf Vorschlag des Kapellmeisters Franz Danzi vom 7. Januar 1817 die Leitung der Schauspielmusik, „um mehr Einheit und Pünktlichkeit in die Sache zu bringen“, dem Hofmusicus Witzemann, „welcher in Ansehung seines Eifers sowohl als seines Talentes und starken, durchgreifenden Tones ganz dazu geeignet ist.“¹ Witzemann erhielt dafür ab 1. Januar 1819 eine jährliche Remuneration von 100 Gulden und den Titel Orchester-Inspizient und Dirigent der Entr'acts [307].

Auch in der Verwaltung des Hoftheaters trat eine Neuerung ein. Der „Oeconomie-Controle-Haupt-Kasse-Verwalter“ Rat Franz Xaver Keller gab das bisher mitversehene Secretariat an den Ministerial-Secretär Georg Christian Römer, dem gleichzeitig das durch Heigels Entlassung erledigte Amt des Hoftheaterdichters und Dramaturgen übertragen wurde. Römer war geborener Rheinpfälzer (1766), seit 1810 in badischen Diensten und Lehrer der deutschen Sprache am Hofe der Großherzogin Stephanie. Als Verfasser von Erzählungen und Novellen, und vor allem als einheimischer Theater-Dichter hatte er einen anerkannten Namen. Von ihm stammen mehrere, zum Teil von der Hofbühne schon aufgeführte Lustspiele und Schauspiele: „Das Testament des Onkels“, „Irza oder die Verschworenen zu Teskuko“, „Der Habsüchtige“, „Sidonie oder der Triumph der Gattinnen“, „Die Mittelpersonen“, „Der Empfindliche“, „Die diebische Aelster“, „Liebe und Appetit“ und der Text zu Danzis uraufgeführter Oper „Malvina“; ferner verfaßte er eine Beschreibung der Schwetzingen Gartenanlagen (zusammen mit dem Gartendirektor Zeyher) und „Das Fest in Apollon Haine“ (Mannheim 1803), das mit der Musik des Kurfürstlichen Mannheimer Kapellmeisters Peter Ritter bei Anwesenheit der Königin von Schweden am Apollo-Tempel im Schwetzingen Schloßgarten uraufgeführt wurde. Das Pfälzische Museum besitzt von ihm Briefe über die Mannheimer Schau-

bühne, und in den Berliner „Annalen des Theaters“ (1788 bis 1797), in den „Rheinischen Musen“ und dem „Rheinischen Museum“ erschienen dramaturgische Aufsätze Römers. Gelegenheitsdichtungen, Prologe und Epiloge vervollständigen sein Werk [308].

An Gastspielen litt das zweite Jahr unter Hacke wiederum keinen Mangel. Ende Oktober und Anfang November 1816 gastierte der junge Gern vom Berliner Hoftheater (am 31. Okt. als Franz Moor). Von Stuttgart kam Mittell. Januar und Sept. 1817 der Bassist Häser für mehrere Gastrollen, darunter für den selbstkomponierten, italienisch gesungenen „Pygmalion“ (14. Jan.). Nach der Erstaufführung von D'Alayraes Oper „Rudolph von Greky“ (31. Jan.) gastierte das Tänzerpaar Mad, Piglovska-Schäfer und Julius Schäfer zusammen mit den neu-engagierten Choristen Zeis in dem Tanz-Divertissement „Der Schleier“ und am 27. März, im 2. Akt von Boieldieus beliebter komischer Oper „Johann von Paris“ trat Dem. Kammel, die erste Tänzerin des Münchener Hoftheaters, in einem Pastoral-Solo auf, von Konzertmeister Fesca begleitet. In der Aufführung war die aus Italien zurückkehrende Kronprinzessin Karoline von England anwesend, „ein merkwürdiger und ungewöhnlicher Besuch“, über den Graf von Trauttmannsdorff am 28. März an Varnhagen von Ense [309] schreibt: „Die Prinzessin wohnte gestern der herrlichen Vorstellung . . . „Johann von Paris“ bei. Der Saal war schön erleuchtet und das Vergnügen durch das Talent einer vom Karlsruher Essig noch verschont gebliebenen Tänzerin aus München namens Kammet erhöht . . .“. Anfang Juli 1817 weilte ein anderer, ungewöhnlicher Besuch, aus Italien zurückkommend, in der badischen Residenz: es war Ludwig Spohr, der gemeinsam mit seiner Frau und Mad. Gervais, Herrn Weixelbaum und Konzertmeister Fesca im Museum ein „exquisites“ Konzert gab [310].

Im Laufe der Spielzeit gastierten ferner die Schauspieler und Sänger Rüdinger, Becker, Mittermaier und Keller, vor allem aber Mad. Hendel-Schütz! Henriette Hendel-Schütz (1772 bis 1849) eine Schülerin Joh. Jac. Engels, des Verfassers der

(1788 bis
heinischen
ers. Gele-
digen sein

wiederum
nber 1816
n 31. Okt.
und Sept.
runter für
ygmalion“
raacs Oper
paar Mad.
den neu-
nent „Der
beliebter
mmel, die
Pastoral-
r Auffüh-
ssin Karo-
unge-
sdorff am
Die Prin-
„Johann
das Ver-
ssig noch
s Kammet
ngewöhn-
adischen
mit seiner
Konzert-
gab [310].

auspieler
eller, vor
ütz (1772
ssers der

„Ideen zu einer Musik“, durchzog von 1809—1817 mit ihren „dramatisch-deklamatorisch-plastisch-pantomimischen Darstellungen“ Deutschland, Rußland, Schweden, Dänemark und Holland, erlangte Weltruhm und feierte ungeheure Triumphe in einer Zeit der größten politischen Wirren. Im Karlsruher Hofthater trat die auch als Tragödin gefeierte Virtuosin mit ihrem Gatten, dem durch Napoleon seiner Professur an der Universität Halle enthobenen Dr. Schütz, am 18. Sept. 1817 in der Titelrolle von Schillers „Phädra“ auf; Schütz selbst spielte die Esslairsche Meisterrolle des Theseus. Am 25. Sept. folgte ihr zweites Gastspiel mit Voltaires „Merope“ in Fr. Wilh. Götters Bearbeitung; sie spielte die Titelrolle, Herr Schütz den Polyphont. Auffallend nieder waren jedoch die Einnahmen, die die Theaterkasse für beide Gastspiele erzielte! Die erste Vorstellung blieb mit 102 Gulden 36 Kreuzern weit unter der normalen Durchschnitts-Einnahme (150 Gulden) und die zweite Bruttoeinnahme betrug sogar nur 29 Gulden 24 Kreuzer! Es ist kaum anzunehmen, daß der Ruhm der Mad. Hendel zu dieser Zeit gesunken war. Eher scheinen die Tragödien selbst vom Karlsruher Publikum abgelehnt worden zu sein, das einen Esslair darin bewunderte und dessen Finanzkraft durch das vorangegangene pantomimische Gastspiel der Mad. Hendel im Karlsruher Museum in Anbetracht der damaligen Teuerung schon sehr geschwächt war. Durch das handschriftliche Tagebuch des Josef Ernst Freiherrn Stockhorner von Starein (1794 bis 1876), eines Veters des ersten Hoftheater-Intendanten Karl Freiherrn von Stockhorn [311], sind uns wertvolle nach dem unmittelbaren Eindruck niedergeschriebene Kritiken über das Auftreten der Mad. Händel-Schütz in Karlsruhe überliefert. Der Eintrag vom 10. Sept. 1817 lautet: „Eben komme ich von einem recht großen schönen Genuß! Mad. Hendel-Schütz gab uns mimisch-plastische Vorstellungen im Museum; ihre Stellungen und Geberdenspiel hatten außerordentliche Wahrheit und Schönheit, ihr dicker Leib schadet am wenigsten bei den Madonnen, wo der ihn bedeckende Faltenwurf immer mägerer macht, aber wo sie im bloßen weißen fremdartig oben gemachten Kleid agierte und gestikulirte wurde manche addidute

(= attitude) etwas plump. Zuerst gab sie ägyptische Göttinnen z. B. Iris, dann die Galathea, wie der Stein zum Menschen erwacht, wo die allmähliche anfangende Wirkung der Sinne vortrefflich gegeben wurde, z. B. . . . wie sie erwacht war, sieht sie um sich, freudig, sich allmählich, immer höchst verwundert und sich selbst neu-berührend, die auf dem Boden liegende Rose ergreifend, allmählich riechend freut sie sich, dann sticht sie sich an den Dornen, er schmerzt sie, sie wirft sie erzürnt weg, dann nimmt sie die Tambourin, erschrickt deren Klingeln beim Aufheben, allmählich gewöhnt sie sich daran, allenthalben addiduten mit dieser, dann trinkt sie aus einer Schale. Die verschiedenen Magdalenen waren herrlich gegeben z. B. die Weinende, verzweifelnde, dann mit der Lanze, dem Buch, dem Totenkopf und Kreuz in meisterhaften Stellungen; ich hätte sie so zeichnen mögen. Aber das herrlichste waren ihre Madonnen mit und ohne Jesuskind, und Johannes und vortrefflich gab sie den Unterschied zwischen den Madonnen eines Raphaels und den deutschen Madonnen von A. Dürer und Holbein; die letzte Addidute war die Maria als Himmelskönigin mit Kron und Zepter und Apfel und Engeln, die den blauen Schleier halten.“

Josef Ernst Stockhorner von Starein sah Mad. Hendel-Schütz auch im Hoftheater als Phädra und vertraute darüber dem Tagebuche eine kurze Kritik an: „Mad. Hendel und ihr Gemahl Herr Schütz gaben diesen Abend Phädra und Theseus, letzterer war schlecht, affectirt ohne alle Wahrheit, erstere meistens brav, die Musik herrlich aber die Stimme ist schon zu alt, im Abnehmen, schmetterlich fast. Herr Neumann als Hypolitt war nicht anzusehen wegen seiner rasenden Steifheit und Kälte.“ Auch Mad. Neumann hatte sich wenige Tage zuvor seinen Tadel zugezogen: „14.Sept.1817: . . . ich ging ins Theater, wo das Kätchen von Heilbronn von Mad. Neumann bei weitem nicht mit soviel lieblicher Zartheit gegeben wurde, wie sonst von Mlle. Demmer. Herr Neumann spielte wieder mit seiner gewohnten Hölzernheit und kalten Steifheit und gänzlich fehlendem Spiel, wenn er nichts zu sprechen hatte.“ Über eine Gastvorstellung der Mad. Hendel-Schütz aber gibt das Tage-

buch des dreiundzwanzigjährigen Kritikers Auskunft, von der weder im Theaterzettelband noch im Almanach ein Anhaltspunkt zu finden ist; vermutlich handelt es sich um eine von der Intendanz unabhängige Benefiz-Vorstellung der Mad. Hendel. Sein Eintrag vom 23. Sept. lautet: „Diesen Abend erfreute uns Mad. Hendel wieder mit pantomimischen Darstellungen und zwar im Theater! Ganz vortrefflich gab sie: „Hagar mit ihrem Sohne Ismael in der Wüste, die Magdalena und Madonnen aus der italienischen und deutschen Schule, zuletzt die Krönung. Die Wahrheit und Schönheit war herrlich beisammen. Auch die Verkündigung war zum Entzücken, die deutsche auch wieder recht charakteristisch, der Engel die Hand steif ausstreckend ebenso die Madonna.“ Ein geplantes Engagement der Hendel-Schütz scheiterte an dem Widerstand des Großherzogs und seines Staatsministers von Berstett [312].

Über die künstlerischen Leistungen des Karlsruher Hoftheaters selbst aber verdanken wir in jener an öffentlichen Kritiken hoffnungslos armen Zeit wertvolle Tagebuch-Berichte — August Klingemann, einem der ersten, Goetheschen Grundsätzen nahestehenden, Theaterleiter seiner Zeit und frühesten Vorläufer der Meininger! August Klingemann, der in dem von ihm begründeten Braunschweiger Hoftheater (1827) den für unaufführbar geltenden „Faust“ Goethes im Jahre 1829 zum ersten Male auf die Bühne brachte, befand sich mit seiner Frau, der Schauspielerin Elise Anschütz, auf einer Sommerreise von Bühne zu Bühne und kam von Darmstadt über Heidelberg und Mannheim im Juni 1817 auch in die badische Residenz. Schon im Frühjahr 1817 hatte Karlsruhe den Theaterdichter und -direktor geehrt durch die erstmalige Aufführung seines eigenen „Faust“. Die nach der altdeutschen Legende bearbeitete Klingemannsche Faust-Tragödie ist zwar längst von der Bühne verschwunden, sie hat aber dennoch dem „größeren Faust“ den Weg zur Bühne geebnet und sein Verfasser hat mit der selbstlosen Bearbeitung und ersten Inszenierung von Goethes Werk den auf ihm lastenden Bann der Unaufführbarkeit endgültig gebrochen. Die Erstaufführung des

Klingemannschen „Faust“ ging am 21. März 1817 mit der Musik Franz Danzis in folgender Besetzung in Szene:

Großherzogliches Hof-Theater.

Freitag, den 21. März 1817.

wird mit allgemein aufgehobenem Abonnement — zum Vortheil der Madame Ellmenreich — zum ersten Male aufgeführt.

FAUST.

Ein Trauerspiel in fünf Akten, von Aug. Klingemann, nach der altdeutschen Legende bearbeitet. Die dazugehörige Musik ist von Herrn Kapellmeister Danzi.

Personen:

Doctor Johann Faust	Herr Mayerhofer
Räthe, sein Weib	Dem. Demmer
Diether Faust, sein blinder Vater	Herr Mittell
Wagner, sein Famulus	Herr Demmer
Helene	Mad. Ellmenreich
Ein Fremder	Herr Schulz

Folgen Studenten, Leichenträger, Masken, Gerichtsdiener, Kellner, Höllengeister, Erscheinungen.

Ende Juni 1817 aber gab Mad. Klingemann ein viertägiges Gastspiel an der Karlsruher Hofbühne, und der Theaterfachmann und Dramaturg August Klingemann benützte die Zuschauerrolle, seinem Reisetagebuch neue Berichte über die Karlsruher Theater-Eindrücke hinzuzufügen [313]. Bevor seine Frau selbst als Gast auftrat, sah er am 17. Juni das Karlsruher Schauspiel-Ensemble in Georg Christ. Römers „Das Testament des Onkels“ [314 a]: „Vom . . . Lustspiele erhielt ich den besten Begriff durch die Darstellung des . . . Stückes: Das Testament des Onkels, welches in allen Teilen musterhaft . . . war. Wir Deutschen sind . . . im Lustspiel . . . sehr bequem und langsam, lassen einander ausreden . . .; weshalb . . . der leichtflatternde Scherz . . . immer sehr gravitatisch im Cothurnschritt einherwandelt . . . Das Testament des Onkels . . . gefiel . . . vorzüglich durch dieses außerordentlich gute Zusammenspiel . . . Besonders führten die Herren Mittell . . . und Labes . . . so ineinandergreifend und trefflich steigend . . . daß die höchste komische Wirkung . . . erreicht wurde. Herr Labes ist komischer Charakteristiker und gehört als solcher . . . ursprünglich dem deutschen Norden an. Er hat für jede Dar-

stellung eine verschiedene Physionomie und darin ist sein eigenthümerlicherer Werth begründet. Herr Meyerhofer (Hartenfeld) hatte jenen tiefen Ernst, welcher das Juwel des deutschen Charakters ist . . . Mad. Ellmenreich (Frau von Thalheim) zeigte besonders durch Deutlichkeit und Präzision die geübte Schauspielerin . . . Herr Neumann (Wilh. von Thalheim) trug zuviel Emphase in den Conversationston, welcher sich leider auf so vielen Bühnen nicht mehr rein erhält, sondern sich ungebührlich mit dem höheren Vortrage vermischt . . . Mad. Neumann (Wilhelmine) ließ sich denselben Fehler in einem noch höheren Grade zu Schulden kommen, und beeinträchtigte die . . . Innigkeit . . . durch . . . prunkende Deklamation. Sie ist eine junge Künstlerin von offenbarem Talente, aber sie hüte sich . . . und bilde ihr wohlklingendes Organ für den Ausdruck der Wahrheit und Natur, als der leer tönenden Emphase aus.“

Eine Ergänzung und Bestätigung des Devrientschen Urtheils über eine gewisse vorlaute Absichtlichkeit der Mad. Neumann ist Klingemanns Kritik über das am 19. Juni aufgeführte Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter“ von Kotzebue [314 b]. Mit scharfem Blick erkannte er die Gefahren, die die siebzehnjährige Künstlerin bedrohten in einer Darstellung, die „im eigentlichsten Sinne auseinanderfiel“: „Mad. Neumann zeigte . . . als Muhme Brendel . . . viel Wahrheit und eine gewisse Dreistigkeit . . . welche hier nicht übel, sonst aber sehr leicht als zu frühe Prätension . . . nicht gefällig erscheint . . . Ich sah sie, auch als Margarethe in Ifflands Hagestolzen. Die berühmte Händel-Schütz gibt diese Rolle . . . ganz im niederländischen Charakter, indeß andere . . . sie ins Ideale hinüberspielen . . . indeß verhält sich die niederländische Margarethe richtiger zu dem Charakter des Stücks und der Ifflandschen Art . . . sobald das Naive nur nicht, wie hier geschah, zum Selbstbewußtsein übergeht und die Natürlichkeit mit sich zu kokettiren anfängt. An dieser Klippe aber scheiterte . . . Mad. Neumann . . . büßte wieder durch zu große Dreistigkeit das jungfräulich Zarte ein . . . An eigentlich komischen Talenten ist die hiesige Bühne, wie die meisten deutschen Theater . . .

nicht sonderlich reich, und sie besitzt außer Herrn Brock . . . nur noch Herrn Walter, welcher sich durch vollkommenes Eingehen in den Volkston hier localisirt hat, und als . . . Taddädl sehr beliebt ist. Dem. Demmer, früher in der Tragödie (worin man ihr . . . zuviel Weinerliches vorwirft) nicht unberühmt, versucht sich jetzt in munteren Rollen, wozu jedoch wirklich angeborenes Talent mangelt.“

Am 21. Juni erlebte Klingemann ein besonderes Ereignis: die Erstaufführung der opera seria „Tancredi“ von Gioachino Rossini, dem letzten Vertreter der national-italienischen Oper mit ihrem üppigen Wohlklang und Melodienreichtum. Über die Karlsruher Premiere schrieb Klingemann folgende Opern-Kritik [315]: „Die Oper Tancredi von Rossini . . . wird, der neuen Mode in Deutschland gemäß, hier italienisch gegeben, was ich nicht . . . tadeln will, als man bei einem solchen Texte lieber . . . Töne hört, als . . . bedeutungslose Worte versteht. Rossini und Generali sind die neuesten Geschmacksverderber in der dramatischen Musik . . . Die Damen Weixelbaum und Gervais rivalisiren als erste Sängerrinnen . . . jene sang die Amenaide, diese den Tancred. Mad. Weixelbaum, eine geborene Italienerin (Marchetti) und ganz der italienischen Schule zugethan, läßt, den Gesang überall als Einziges und Letztes behandelnd, auf der Bühne mehr kalt als Mad. Gervais und will durchaus nur in ihrer musikalischen (nicht dramatischen) Sphäre bewundert seyn. Mad. Gervais dagegen macht vollkommene Ansprüche auf die Darstellung . . . da ihr Ton indeß minder durch sich selbst wirken kann, so bedient sie sich, diese Schwäche künstlich verdeckend, überall angenehm verzierender Manieren . . . Das Duett im ersten Akte: „l' aura che intorno spiri“ wurde von beiden . . . meisterhaft aufgeführt . . . es dominirte nicht allein die Kehle, sondern man erkannte auch Seele. Schade, daß . . . der leidige Bravouregoismus sie oft . . . trennte . . . Der erste Tenor, H. Weixelbaum, verbindet eine schöne Stimme mit ausgezeichneter Fertigkeit und vorzüglicher Schule. In seiner äußeren Erscheinung opferte er . . . der Eitelkeit die Wahrheit . . . und stellte sich, als Vater der Amenaide . . . voll-

kommen jugendlich dar . . . Den Orbazzano gab Herr Meyerhofer, ein sinniger trefflicher Schauspieler, vorzüglich in den Rollen ernster Männer und tiefführender Väter. Sein Gesang ist angenehm, aber zu schwach, und sein Darstellungstalent so bedeutend, daß er nichts verliert, wenn er sich ganz von der Oper zurückzieht . . . Die Oper war . . . sehr gut eingeübt . . . Danzi behandelte vorzüglich das forte und piano . . . mit einer Delicatesse, welche man selten so vorfindet, da . . . bei unsern Opernbühnen das Orchester sich . . . zu vorherrschend macht.“

Nach dieser Opern-Erstaufführung begann Elise Klingemann, eine Darstellerin tragischer Frauengestalten, ihr Gastspiel am 22. Juni als Maria Stuart, trat am 24. Juni als Medea in Bendas gleichnamigem Melodram auf, ferner als Fürstin in Ifflands „Elise von Valberg“ (26. Juni), als Elvira in Müllners „Schuld“ (28. Juni) und schloß am 1. Juli mit ihrem Benefiz als Jungfrau von Orleans. August Klingemann, der dadurch „die Melpomene der Carlsruher Bühne“ kennen lernte, urteilte — ohne seine Frau in die Tagebuch-Kritiken einzuschließen — über die Schiller-Aufführungen des Karlsruher Ensembles [316]: „Maria Stuart . . . bildete ein gut in einander greifendes Ganzes; nur fehlte der rechte Burleigh darin ganz, wie auf den meisten Bühnen, da man ihn . . . als einen Theaterintriganten abfertigt . . . Die Elisabeth wurde von Mad. Ellmenreich dargestellt. Ihr Spiel hatte viel Verdienstliches im Einzelnen. Im Ganzen mangelte jedoch eine schärfere Haltung dieses heuchlerischen Doppelcharakters . . . Schillers Mortimer suche ich bis jetzt auf den deutschen Bühnen vergeblich auf. Herr Neumann that hier alles, was er dafür vermöchte; . . . Die Herren Meyer und Mayerhofer, als Leicester und Shrewsbury, leisteten . . . volle Genüge, besonders hob der Letztere seinen Abgang vor der Unterzeichnung des Todesurtheils . . . wo er schweigend der Königin sich nähert und nach einer Inhaltvollen Pause, warnend die Hand zum Himmel erhebt . . . Für Schillers Johanna müssen zuviel einzelne bedeutende Kräfte aufgeboden werden, wes-

halb denn auch auf keiner Bühne die Darstellung dieses Stückes ächt künstlerische Totalität erhalten kann. Mit dieser letzteren ist es überhaupt auf allen deutschen Theatern schlecht bestellt, und ich reise ihr immer noch vergeblich entgegen. Früher traf man sie in Weimar an . . . nachher verlor sie sich aber auch hier . . .“

Über das von seiner Frau in der Hauptsache allein bestrittene Medea-Melodram äußerte sich Klingemann nicht; dagegen fanden die Iffland- und Müllner-Aufführungen, vor allem Mad. Neumann, umso ausführlichere Beachtung [317]: „In der Sphäre des Schauspiels, d. h. derjenigen Zwittergattung, welche die Moral zum Nutzen schwacher gefühlvoller Seelen, der stark erschütternden Melpomene als ein unächtches Kind untergeschoben hat, sah ich hier Ifflands Elise von Valberg gut darstellen . . . eine geschwächte und für den Hausverstand prosaisch motivirte Copie der Lessingschen Emilia; Marinelli ist darin zum Kühlen verkühlt, und der schwache Fürst durch diesen noch schwächer geworden . . . Nur die Oberhofmeisterin und die Fürstin sind ^{eigen} hinzugeschaffene Charaktere . . . Die Darstellung war in allen Hauptteilen gut zu nennen; vor allen Dingen stand Mad. Neumann als Elise an ihrem Platze, und diese Rolle bezeichnete genau die eigentliche Sphäre für den angeborenen Enthusiasmus dieser jungen Schauspielerin . . . es war Spiel aus sich selbst . . . als erste Probe des auslaufenden Talentes zu schätzen . . . Mad. Mittell lösete die schwierige Aufgabe . . . das Herz aus der . . . Etikette hervorschimmern zu lassen, recht glücklich. Diese Rolle erfordert den feinsten Hofton, und ist ebendeshalb . . . eine wahre Kunstprobe für Schauspielerinnen . . . In Müllners Schuld gab Herr Meyer den Hugo mit vieler Kraft, aber milderer Tiefe; . . . Herr Schulz als Valeros hatte sich die spanische Nationalität nicht angeeignet, und Mad. Neumann (Jerta), obgleich recht celtischen Ansehens, legte für die nordische Jungfrau wieder zu viel Pathos in die Declamation und zu viel Maniriertes in die Action, so wie ihr . . . Anfangs der heitre Humor . . . ganz mangelte.“ Klingemann schloß seine Karlsruher Tagebuch-Kritiken mit einem Gesamturteil über

Oper und Schauspiel, in dem er auch auf die Persönlichkeit Mittells zu sprechen kommt, über dessen Bedeutung als Regisseur nur äußerst selten ein berufenes Urteil überliefert ist [318]: „Die hiesige Bühne zählt . . . unter dem männlichen Personal manche einzelne wackere Mitglieder, und die Herren Meyerhofer, Meyer, Mittell, Schulz, Neumann, Hartenstein und Demmer sind mit Auszeichnung zu nennen, und würden . . . mit den übrigen ein wohlgeordnetes Ganzes bilden können, wenn nur ein anordnender ächt künstlerischer Geist vorhanden wäre (!) . . . da dieses aber offenbar nicht der Fall ist, so zertheilen sich . . . die Kräfte . . . und offenbaren sich nur in einzelnen lobenswerthen Bestrebungen. Der Regisseur, Herr Mittell, besorgt alles Technische mit großem Fleiße, höher hinauf aber ist Goethes Stuhl leer, und so ist denn die Technik das einzige Band, welches das Einzelne im Äußeren zusammenhält, indeß der Genius es nicht im Innern vereinigt. —

Das weibliche Personal ist für die Tragödie sehr arm, und die Damen Ellmenreich, Neumann, Demmer sind nur ein sehr schwaches Gefolge für die gewaltig daherschreitende Melpomene . —

In jedem Falle nimmt die Oper hier, wie bei allen Hoftheatern, den ersten Platz ein . . . Das Orchester, unter Leitung des wackeren, leider sehr hypochondrischen Kapellmeisters Danzi, behauptet seinen vorzüglichen Werth; es zählt vierzig Mitglieder, unter denen sich ein trefflicher Solo-Violinspieler: Fesca, befindet, und ist, wenn man . . . bei den Blasinstrumenten . . . ein Ohr zuhalten will, gut eingespielt.“

Von der Dirigierkunst Danzis aber bemerkt Klingemann — im Widerspruch zum Referenten der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung [319] — daß „sein Auge mehr, als sein sehr sparsamer Taktschlag das ganze zusammenzuhalten . . . schien.“ [320].

Das Repertoire der zweiten Spielzeit unter Hacke vom 29. Oktober 1816 bis 1. Nov. 1817 litt unter empfindlichen Spielplanstörungen, hervorgerufen durch Erkrankungen im

Personal, rücksichtslose Urlaubsüberschreitungen erster Kräfte, Gastspielverwirrungen und durch den Tod des jungen Erbgroßherzogs, der die Schließung der Bühne vom 8.—15. Mai der Hoftrauer wegen zur Folge hatte. Die allgemeine Teuerung vorschlimmerte die ungünstigen Verhältnisse, die Gesamtzahl der Vorstellungen (= 156) sank auffallend und der Spielplan begnügte sich fast ausschließlich mit der regelmäßigen Wiederholung der im Vorjahre erprobten Theaterstücke. Die einzige Uraufführung fand am 26. Dezember 1816 zur Namensfeier der Großherzogin Stephanie statt: Franz Danzis „Turandot“, ein heroisch komisches Singspiel in zwei Akten nach Carlo Gozzi, mit Mad. Weixelbaum in der Titelpartie. Die Aufführung, die die ungewöhnlich hohe Einnahme von 429 Gulden 39 Kreuzer erzielte und wiederholt werden konnte, blieb jedoch wie Danzis früher uraufgeführte Opern „Rübezahl“ und „Malvina“ auf Karlsruhe beschränkt [321]. Die Erstaufführungen (= 17) gingen um die Hälfte zurück. Das Schauspiel brachte neben vier Kotzebue-Novitäten und geistesverwandten Eintagswerken den erwähnten „Faust“ August Klingemanns und die literarisch bedeutende Erstaufführung von Grillparzers „Ahnfrau“ (13. Juli 1817), und, in eigenartiger Nachbarschaft zum Verfasser des „Traum ein Leben“, Calderon de la Barcas „Das Leben ein Traum“ (14. Oktober 1817) in der Bühnenbearbeitung von August West. Eine Neuheit war auch die Aufführung der beiden letzten Akte von Ifflands „Hagestolzen“, die am 29. Juni 1817 nach zwei Lustspiel-Einaktern Kotzebues als Paradeleistung der jugendlichen Mad. Neumann (Margarethe) gegeben wurden. Goethe hatte zur Todesfeier Ifflands (22. September 1814) in Weimar zum ersten Male nur die Margarethen-Akte aufgeführt und den gastierenden Schauspielerinnen ein Virtuosenstückchen zur Ausbeutung überlassen. Die Oper leistete sich dagegen nur sechs Mode-Erstaufführungen, darunter Rossonis „Tancredi“ (21. April 1817). Durch Rossini beginnt auch allmählich Paer, der Liebling des Publikums aus den Anfangsjahren des Hoftheaters, vom Opernspielplan verdrängt zu werden. An Ostern wurde das von Graun komponierte große

Oratorium Ramlers „Der Tod Jesu“ (30. März 1817) erstaufgeführt. Unter 66 Opern- und der doppelten Anzahl Schauspielaufführungen behauptete sich Kotzebue wie im Vorjahre unangestastet mit einem halben Hundert Aufführungen als der meistgespielte Autor. In weitem Abstand folgen Iffland (= 6) und D'Alayrac (= 6), und in einer Reihe mit Johanna von Weißenthurn und Franz Danzi gehen mit je fünf Aufführungen Schiller und Mozart mehr und mehr in der Verflachung unter. Rossinis „Tancredi“ und Kotzebues „Der gerade Weg ist der beste“ (je 4 mal), ferner Danzis und Solies komische Opern „Die Probe“ und „Das Geheimnis“, Cunos „Räuber auf Maria Culm“ und Kotzebues „Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewußten“ nahmen das Publikum gefangen und zu ihnen gesellen sich als eigenartige Zugstücke Molières-Zschockes „Der Geizige“ und Kleist-Holbeins „Käthchen von Heilbronn“ (je 3mal).

Das Ende der Intendanz von Hacke kam völlig überraschend. Drei Monate vor dem Abschluß des Spieljahres, am 21. Juli 1817 mußte Hacke auf großherzoglichen Befehl die Intendanz niederlegen. Er hatte sich als Staatsminister des Auswärtigen namentlich mit Bayern in eine für Baden so zweifelhafte Politik eingelassen, daß sein Sturz unvermeidlich gewesen war. Mit dem 1. August 1817 wurde er für den früher innegehabten Gesandtschaftsposten nach Wien beordert und mit seiner Entfernung verlör er auch die Intendanz. Sein Nachfolger als Staatsminister wurde Freiherr von Berstett, als Hoftheater-Intendant der französische Kammerherr Chevalier Du Boys de Gresse.