

# **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 Stockhorn 1810-1812

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

## Das Großherzogliche Hoftheater von der Eröffnung bis zum Comité 1810—1822.

### Die Kavaliers-Intendanzen vor dem Comité:

#### Intendanz von Stockhorn

1810—1812.

Die Gründung des Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe im Anfang des 19. Jahrhunderts vollzog sich noch in den letzten Regierungsmonaten des greisen Großherzogs Carl Friedrich. In erster Linie der grundlegende Organisator der Verwaltung seines Landes und weniger Theater-Enthusiast als Markgraf Carl Wilhelm, hatte Carl Friedrich doch das großväterliche Erbe des einstigen Schloßtheaters „Carls Ruhe“ nach dem mißglückten Versuch einer markgräflichen Hofbühne am Ende des 18. Jahrhunderts in den schicksalsschwersten Jahren des badischen Staates nicht fallen lassen und noch im hohen Alter, unterstützt von seinem Enkel, dem Erbgroßherzog Carl, die Umwandlung der Prinzipalschaft in das Großherzogliche Hoftheater verwirklicht. Am 18. August 1810 unterzeichnete der Staats- und Kabinettsminister Freiherr von Reizenstein die Verordnung, auf Befehl des Großherzogs Carl Friedrich und des Erbgroßherzogs Carl das Theater vom 1. November 1810 an zunächst für ein Jahr auf eigene Rechnung des Hofes zu führen. Damit war zugleich aus der fürstlichen Intendanz Carl Wilhelm über die Zwischenstufe der bürgerlichen Prinzipalschaft und höfischen „Ober-Aufsicht“ die eigentliche Hoftheaterintendanz des adeligen Kavaliers und Nichtfachmanns geworden — eine neue Hofcharge, die mit voller Autorität und Verantwortung in künstlerischer und administrativer Hinsicht ausgestattet war.

1822.  
ité:  
theaters  
ch noch  
berzogs  
animator  
thusiast  
och das  
s Ruhe“  
en Hof-  
icksals-  
n lassen  
kel, dem  
chaft in  
August  
er Frei-  
es Groß-  
arl das  
Jahr auf  
zugleich  
zwischen-  
„Ober-  
adeligen  
ue Hof-  
n künst-  
et war.

Der Kommandeur der Leibgrenadiergarde Oberst Freiherr von Stockhorn, der anstelle des Vize-Oberkammerherrn von Stetten seit 6. April 1810 die Intendanz zunächst noch im Sinne der äußerlichen Oberaufsicht interimistisch versehen hatte [22], wurde der erste Intendant des „reinen“ Hoftheaters mit dessen Eröffnung am 9. November 1810 er seine eigentliche Intendanten-Tätigkeit begann.

Karl Ludwig Freiherr von Stockhorn, der bedeutendste seines Geschlechts, am 5. September 1773 im Fürstentum Hohenlohe geboren, war im Jahre 1788 in den badischen Militärdienst übergetreten, 1808 zum Flügeladjutanten des Kriegsministers und früheren Theaterintendanten Karl von Geusau aufgestiegen und im gleichen Jahre infolge seiner Tätigkeit zum Obersten und Kommandeur der Leibgrenadiergarde befördert worden. In dieser Stellung leitete er vom 9. November 1810 an bis 9. Februar 1812 das neugegründete Karlsruher Hoftheater als dessen erster Intendant. Er wurde nach seiner Enthebung von der Intendanz zum Generalmajor und Stadtkommandanten von Karlsruhe ernannt. In den Jahren 1817—1821 bekleidete er das Amt eines außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Ministers am preußischen und hannoverschen Hofe und zeichnete sich wiederholt in diplomatischen Missionen in Paris und London aus. Seit dem Jahre 1821 kommandierender General in Mannheim, wurde er im Verlauf seines Aufenthaltes Präsident des Kunstvereins. Er starb am 8. September 1843 [23].

Der neue Intendant von Stockhorn, dem künstlerische Interessen offenbar nicht fehlten, und der ein halbes Jahr Gelegenheit gehabt hatte, sich in sein Amt einzuarbeiten, war als zielbewußter Kommandeur und Vertreter militärischer Ordnung und Pünktlichkeit für die völlig zerrütteten Verhältnisse des von dem Prinzipal Wilh. Vogel hinterlassenen Karlsruher Theaterbetriebes [24] zunächst der geeignete Mann und zuverlässige Führer. Durch Kabinettserslaß vom 10. April 1810 war er ermächtigt worden, das Karlsruher Theater vom 1. November 1810 an ein Jahr zur Probe auf Rechnung des Hofes

zu führen und sich dabei des ehemaligen Schauspieldirektors Peter Mittell vom herzoglich-anhalt-dessauschen Hoftheater als Regisseur zu bedienen, „um über die Auswahl der Individuen, woraus die Hofschauspielergesellschaft componirt werden soll, sowie auch in Hinsicht der öconomischen und artistischen Gegenstände das nöthige einzuleiten“ [25]. Für das Probejahr wurde ihm derselbe „Fond“ zugesichert, den bisher Vogel erhalten hatte: 16 500 Gulden; ferner das Heizungs-material frei aus dem Hofbrennholzgarten. Zugleich mußte sich Stockhorn verpflichten, keinesfalls die Zuschußsumme zu überschreiten und keine lebenslänglichen Verträge abzuschließen, ohne vorher die „höchste Genehmigung“ einzuholen. Zum Erhalt der höchsten Genehmigung bedurften die Forderungen der Intendanz zunächst der Begutachtung durch das Finanzministerium, das seit der Reizensteinschen Neuorganisation der Verwaltung (1809) dem Kabinettsministerium und dieses dem Großherzog selbst Bericht erstattete. Von dort liefen die Kabinettsersasse wieder durch das Finanzministerium oder unmittelbar an die Intendanz zurück.

Einer der ersten Erfolge des Intendanten war die Tilgung der von seinem Amtsvorgänger stammenden Schuldenlast von 2400 Gulden. Der frühere Intendant von Stetten hatte sie dem bedrängten Prinzipal Vogel eigenmächtig als Vorschuß aus der Theaterkasse bezahlt und dadurch seine Stellung verloren. Stockhorn erreichte, daß am 21. Dezember 1810 durch den Erbgroßherzog Carl die Übernahme der inzwischen auf 3000 Gulden angewachsenen Schuld auf die Staatskasse als „extraordinär“ bewilligt wurde. Die erste Stütze des Intendanten in der „öconomischen“ Geschäftsführung war der im Jahre 1792 zum Kammerfourier ernannte Rechtspraktikant Georg Michael Morstadt, der Vater der später begeistert gefeierten Karlsruher Hofschauspielerin Amalie Haizinger-Neumann. Morstadt hatte schon unter Vogels Direktion als Sekretär der Aufsichts-Intendanz reiche Theatererfahrungen gesammelt und wurde als ausgezeichnete Sachkenner unter Stockhorn mit der „Öconomie-Controle-Casse-Verwaltung und dem Secretariat“ betraut. Der „Cassirer“ Crecelius, „Contro-

leur“ Dißler und der Theaterbediente Franz Kassel vervollständigten das erste Büropersonal.

Die künstlerischen Leiter der Intendanz Stockhorn waren der Opern- und Schauspielregisseur Peter Mittel, der „Compositeur und Director der Musik“ Johann Brandl und der „Chor-Director und Correpetitor“ Friedrich Jeckel. Die beiden Letzgenannten hatten der Karlsruher Bühne schon unter Vogel angehört.

Johann Brandl, am 14. November 1760 in Rohr bei Regensburg geboren, begann seine musikalische Laufbahn als Singknabe des Klosters und Kapellsänger am Hofe zu München. Auf Grund seiner entschiedenen Begabung erhielt er kostenlosen Unterricht in Komposition bei dem Domkapellmeister Schlecht in Eichstädt. In mehereren Konzerten in Südbaden und in der Schweiz begründete er seinen Ruf als Solist und Komponist, wurde 1784 Kapellmeister des Fürsten Hohenlohe-Bartenstein und 1789 als Musikdirektor an den Hof des Fürstbischofs von Speyer nach Bruchsal berufen. Nachdem durch den Reichsdeputationshauptschluß (1803) Bruchsal badisch geworden war, trat Brandl im Jahre 1806 als erster Violinist in das Karlsruher Hoforchester ein und wurde nach dem Tode des Musikdirektors Carl Fr. Danner im Sommer 1810 dessen Nachfolger. In dieser Stellung wirkte er neben dem am 16. Juni 1812 verpflichteten ersten Kapellmeister Franz Danzi [26] bis er 1824 pensioniert wurde. Er starb in hohem Alter am 26. Mai 1837. Unter seinen Zeitgenossen hatte sich Brandl einen angesehenen Namen gemacht durch seine zahlreichen Kompositionen: Konzerte, Symphonien und Chöre. Zu seinen Bühnenwerken zählen außer dem Melodrama „Hero“, die Opern „Herrmann“, „Nanthild“, das Mädchen von Valbella“, „Omar der Gute“, „Das Siegesfest in Mexico“ und „Der Triumph des Vaterherzens“ [27].

Friedrich Jeckel bewährte sich nicht nur als Musik-Direktor und Correpetitor, sondern auch als Darsteller von Intriganten- und Tyrannenrollen. Im Jahre 1802 war er mit Vogels Truppe zur Karlsruher Bühne gekommen, der er drei Jahr-

zehnte treu blieb. Er wurde 1832 zur Ruhe gesetzt und starb am 15. April 1837 [28].

Brandl und Jeckel überragte an Bedeutung der um die Organisation der Hofbühne besonders verdiente Peter Mittell. Er wurde 1769 in der alten Theaterstadt Mannheim geboren, hatte der väterlichen Buchbinderei entsagt und war trotz Ifflands Abraten Schauspieler geworden. In Ofen betrat er zum ersten Male die Bühne, kehrte aber bald an den Rhein zurück und fand bei der Rheinischen Schauspielergesellschaft des Theaterdirektors Bossann [29] einen bleibenden Wirkungskreis. Im Jahre 1793 übernahm Bossann das Hoftheater Dessau und im gleichen Jahre heiratete Mittell die Schauspielerin Dorothee Wilhelmine Bossann, die Stieftochter seines Direktors. Beide hatten das Fach der guten Rollen inne. Madame Mittell spielte erste Liebhaberin im Lust- und Singspiel und zeichnete sich in tragischen Rollen als Julia und Ophelia aus. Ihre besten Leistungen als Sopran-Sängerin waren Elvira in „Don Onovanni“ und Constanze in „Die Entführung aus dem Serail“. Peter Mittell begann mit Chevaliers und Liebhaberrollen. Seinem Charakter entsprechend leistete er in bürgerlichen Iffland-Rollen sein Bestes, „wo er sich im häuslichen Kreise ganz wahr, schlicht und edel geben konnte“ [30]. Im Jahre 1797 versuchte Mittell zum ersten Male in seiner badischen Heimat ein Engagement zu finden und wurde auch von dem Mannheimer Nationaltheater-Intendanten von Dalberg verpflichtet. Auf Bitten des Dessauer Herzogs aber, der Peter und Dorothee Mittell seinem Theater erhalten wollte, trat Dalberg am 7. März 1797 von dem Vertrage wieder zurück. Seitdem begnügte sich Bossann mit der Regie der Oper und überließ seinem Schwiegersohne die Schauspielregie. Nach 1800 trat Mittell in das Charakterfach über und zeichnete sich auch als Darsteller komischer Charaktere aus. Als Regisseur hatte Mittell in der Schule Bossanns gelernt, der besonderen Wert legte „auf die Anordnung des Äußeren, auf gute Arrangements und wohl eingeübte Statisterie“ [31].

Infolge der wirtschaftlichen und politischen Schwierigkeiten hatte der Herzog Franz von Anhalt-Dessau am 10. April

1810 sein Hoftheater schließen müssen. Schon am 27. November 1809 hatte er auf Bitten Mittells in einem persönlichen Handschreiben [32] seinem „freundlichen vielgeliebten Herrn Vetter“ dem badischen Großherzog Carl Friedrich, den seit zwölf Jahren bewährten Regisseur für das neugegründete Karlsruher Hoftheater warm empfohlen: „Seine Talente als ausgezeichnete fleißiger Künstler, seine gründliche Kenntnis des Theaterwesens, sein untadelhafter sittlicher Charakter, geben ihm alle Ansprüche auf mein Fürwort . . . er wird . . . durch seine vielen trefflichen Eigenschaften Ew. Königl. Hoheit Beyfall . . . erwerben und nicht nur er, sondern auch seine Frau, die in jedem Betracht eine vortreffliche Schauspielerin und achtungswerthe Person auch außer dem Theater ist. Beyde sind zugleich in der Oper sehr brauchbar. Daß ich diese beyden Leute von mir lasse, ist ein Opfer, welches ich den gebieterischen Umständen bringe. Ich muß (vom Briefschreiber unterstrichen) mein Hoftheater verabschieden und auf . . . eine eigene Bühne . . . von nächste Ostern an Verzicht leisten. Wäre dieses nicht, Mittells würden nie von mir entlassen worden seyn . . .“. In einem ähnlich gehaltenen Empfehlungsschreiben gleichen Datums [33], dessen Überbringer Mittell selbst war hatte der Herzog „recht angelegentlich“ auch um das „gütige Fürwort“ der Reichsgräfin von Hochberg, der zweiten Gemahlin Carl Friedrichs gebeten, deren Einfluß Karlsruhe schon die Berufung Weinbrenners im Jahre 1800 zu denken hatte [34]. Der Karlsruher Hof, der wegen des noch mit dem Schauspieldirektor Vogel laufenden Vertrages die Übernahme Mittells hatte ablehnen müssen, wurde durch ein drittes herzogliches Empfehlungsschreiben vom 20. April 1810 an den Interimsintendanten von Stockhorn auf den Regisseur Mittell erneut aufmerksam gemacht. Inzwischen hatten die unhaltbaren Zustände der Vogelschen Direktion den Hof selbst in dem Entschluß bestärkt, das Karlsruher Theaterwesen grundlegend zu reorganisieren. Mit tell, der sich im November 1809 persönlich davon überzeugen konnte, daß die Karlsruher Bühne mit den vorhandenen Mitteln „nicht alles geleistet, was geleistet werden sollte“ [35] war

sogleich der Aufforderung der Intendanz nachgekommen und hatte am 29. April 1810 seine Ansicht über Reform und Übernahme des Theaters mitgeteilt. Darin erklärte er sich zwar zu einer „Privatunternehmung“ bereit, befürwortete aber ausschließlich das eigentliche Hoftheater. Der Hof wollte sich dagegen nach seinen Erfahrungen zunächst nicht auf das Wagnis einlassen, „sich einer Führung auf eigene Rechnung zu unterziehen“ [36], und sandte ihm am 16. Mai 1810 mit den erbetenen Rechnungsakten Vogels zugleich die wesentlichsten „Contracts Punkte für einen künftigen Unternehmer . . .“ [37]. Obwohl sich Mittell am 30. Mai 1810 grundsätzlich damit einverstanden erklärte, riet er nochmals eindringlich, das Theater ganz auf Rechnung des Hofes zu führen, ein reines Hoftheater zu gründen. Es gelang ihm, den Intendanten von Stockhorn zu überzeugen, der in einem Schreiben vom 1. Juni 1810 an den Minister von Reizenstein betonte: „Immer würde . . . die Bühne als Privat-Entreprise ein Mittelding bleiben, und . . . die Würde des Hofes mit dem privaten Interesse des Entrepreneurs gar oft in Widerspruch erscheinen . . .“ [38]. Da fiel am 10. August 1810 die Entscheidung: von Stockhorn wurde von dem Erbgroßherzog Carl „autorisiert“, die Bühne auf eigene Rechnung des Hofes zu führen und dem in Mannheim sich aufhaltenden Regisseur Mittell die künftige Leitung des neugegründeten Karlsruher Hoftheaters nach der Entlassung Vogels (1. November 1810) anzuvertrauen [39]. Peter Mittell wurde als Opern- und Schauspielregisseur mit seiner Frau als Hofschauspielerin lebenslänglich engagiert mit einem Jahresgehalt von zusammen 2000 Gulden und einer gemeinsamen Pension von 1200 Gulden beziehungsweise einer Einzelpension von 700 Gulden [40]. Überdies erging an ihn die besondere Aufforderung „zur größtmöglichen Sparsamkeit“ — vor allem an Garderobe und Dekoration; er mußte sich ferner verpflichten, für jede Änderung oder Neuanschaffung vorher die Genehmigung der Intendanz einzuholen, jedes Stück und jede Oper und deren Besetzungsvorschläge einzureichen und zwei Wochen vor jedem anfangenden Monat der Intendanz ein „Repertorium“, den Spielplan, zur Begutach-



tung vorzulegen. Diese Bedingungen waren in finanzieller Hinsicht für die damaligen Verhältnisse außerordentlich günstige. In künstlerischer Beziehung stellten sie Bindungen dar, die zwar auch heute noch bestehen — allerdings unter wesentlich anderen Voraussetzungen —, im Anfang des 19. Jahrhunderts dagegen ein Hemmnis für die selbständige künstlerische Arbeit waren, da die letzte Entscheidung einem Laien vorbehalten blieb.

Peter Mittell wurde der eigentliche Begründer und Leiter der neuen Karlsruher Hofbühne. In seinen „Ideen zur Errichtung des Hof-Theaters zu Karlsruhe“ vom 21. November 1810 [41] gab er der Intendanz mit eingehender Sachkenntnis und Ausführlichkeit von den Rechten des Intendanten bis zur den Obliegenheiten des Zettelträgers die Grundlage zur „öconomischen und artistischen Organisation“ des neuen Hoftheaters. Im Vordergrund steht die Stellung des Intendanten, des Regisseurs und des Musikdirektors. „Der Intendant entscheidet über jedes Gesuch, er bestimmt die Gagen . . . das Gastrollen geben, die Benefizen, Gratifikationen, Engagements neuer Schauspieler, Verabschiedung untauglicher Subjecte . . .“ Es ist die Pflicht des Intendanten, das künstlerische und sittliche Niveau seiner Bühne zu überwachen und ihm steht das Recht zu, gegen eine etwaige „Insubordination“ der Mitglieder mit aller Strenge einzuschreiten und zwar auf der Grundlage der Gesetze und einer vierfachen Strafenstufung:

1. Mündliche und schriftliche Verweise
2. Ordnungs- oder Geldstrafen
3. Disziplinar- oder Arreststrafen
4. Entlassung.

Um den Intrigen des Personals gegen die Verfügungen der Intendanz und der Regie vorzubeugen, soll „Jedem Subject begreiflich gemacht werden, daß die Kunstleistungen und nicht die Stärke der Rolle den Werth des wahren Künstlers bestimmen“. Das Verhältnis des Intendanten zum Regisseur bestimmt Mittell dahingehend, daß es „Von seiner (= Intendant) instructionsmäßigen Bestimmung abhängt, wie weit der Regisseur in seiner Geschäftsausübung gehen dürfe oder

nicht . . . Der Regisseur steht unmittelbar unter dem Intendanten und mit diesem in Pflicht-Verbindung . . .“. Dadurch lieferte sich Mittell zwar freiwillig aus, doch nur um gleichzeitig durch das gehorsame Bündnis wieder an Macht zu gewinnen: „Der Regisseur theilt dem Intendanten öfter ein Verzeichnis von neuen Stücken und Opern mit . . . und reicht Bericht ein über diejenigen . . ., welche er für die Hofbühne anwendbar findet . . . Zugleich macht er Vorschläge für die Besetzung, Garderobe, Decoration und erhält vom Intendanten „die gehörige Vollmacht“, denn „Einrichtung und Anordnung des Ganzen hängt von ihm (= dem Regisseur) ab . . .; . . weil der Regisseur verantwortlich ist, steht es ihm auch zu, . . . so oft probiren zu lassen, bis es geht. Das sämtliche Personal darf sich deshalb nicht widersetzen und nirgends in keinem Falle Vorschub finden . . .“. Allein für die Proben verlangt Mittell demnach uneingeschränkte Selbständigkeit. Mittell betont auch die Vorherrschaft des Regisseurs gegenüber dem Musikdirektor: „Ihm liegt die Ausführung des musikalischen Theiles ob. Von jeder . . . Oper übergibt er eine Ansicht der Rollenverteilung, worauf dann vom Intendanten oder vielleicht vom Regisseur (!) eine Modification oder Bestätigung erfolgt. Es kann oft seyn, daß der Musikdirektor bey der Besetzung mehr Rücksicht auf den Gesang nimmt, ungeachtet er nicht Virtuosen bedarf, indeß zur Wirkung des Stückes mehr Darstellungsgabe erforderlich ist. Darum muß er billigen Gründen Gehör geben . . .“. Doch räumte Mittell dem Musikdirektor das Recht ein, „nach der vom Regisseur schriftlich gegebenen Charakteristik die Eingangsmusik sowie die Zwischenakte zu den Stücken“ zu bestimmen. Hinsichtlich des Spielplanes schlägt Mittell „Abwechslung in allen Arten“ vor, und werden „die Farcen mit Decenz und Präcision gegeben, so kann auch der Vernünftigste seine Zufriedenheit nicht versagen. Wenn die hohe Idealität die Kasse leer läßt, muß die gemeine Natur sie wieder auffüllen . . .“. Deutlich offenbart sich die Machtlosigkeit gegenüber dem Zeitgeschmack, und die Erkenntnis, um der Existenz willen sich mit den gegebenen Verhältnissen abzufinden . . . Der Karlsruher Theaterpraktiker identifiziert

sich m  
„Faust  
„D  
W  
Noch  
von St  
die ers  
Hofthe  
Zusam  
bilden  
zahlrei  
schauf  
Karlsru  
ihre G  
die Gl  
alle zu  
hat G  
keinen  
Freye  
das is  
Rolle  
mein  
sanktio  
entstel  
Individ  
anstalt  
gewinn  
oder in  
falsche  
Genuß  
wertse  
um da  
der a  
Typisc  
19. Ja  
für kl  
orient

sich mit dem Goetheschen Theaterdirektor des Vorspiels zu „Faust“:

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen . . . . .

Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; . . . . .“

Noch vor Jahresende, im Dezember 1810, erließ der Intendant von Stockhorn unter Zugrundelegung der „Mittelschen Ideen“ die ersten „Gesetze und Anordnungen für das Großherzogliche Hoftheater zu Karlsruhe“ [42]. Sie waren das Resultat der Zusammenarbeit des Regisseurs mit seinem Intendanten. Sie bilden die Grundlage für alle folgenden Theatergesetze und zahlreichen Dienstregeln der Hofbühne und geben ein anschauliches und aufschlußreiches Bild von dem Anfang des Karlsruher Hoftheaterlebens. Im Vorwort gab die Intendanz ihre Grundsätze bekannt und versprach „mit Milde und Ernst die Glieder dahin zu leiten, wo Ordnung und Kunst-Streben alle zu einem Zwecke vereinigen soll . . . In dieser Absicht hat Gr.Intendance vorzüglich den Grundsatz angenommen, keinem Mitgliede ein Rollenmonopol zu gestatten. Freye und zweckmäßige Benützung der vorhandenen Kräfte, das ist ihr Wille. Niemand kann . . . sagen: diese . . . Rolle ist zu unbedeutend . . . oder . . . gehört nicht in mein Rollenfach . . . Wo die prätendirten Rollenfächer sanktionirt sind, muß in der Darstellungsweise Einförmigkeit entstehen, besonders wenn die Subjecte sich nicht aus ihrer Individualität oder Manier zu erheben wissen. Die Kunstanstalt und das Publicum können darum nicht anders als gewinnen, wenn künftig auf notwendiges Alter und physische oder intellectuelle Kraft freye Rücksicht genommen, und jenes falsche Recht verwiesen wird, welches dem Zuschauer den Genuß entzieht, mehrere Künstler in einer Gattung Rollen wertschätzen zu lernen . . .“. Das Vorwort führt mitten in den um das Rollenfach entbrannten Kampf. Im Einklang mit der allmählichen Entwicklung des Darstellungsstiles vom Typischen zum Charakteristischen brachte erst das Ende des 19. Jahrhunderts grundsätzliche Einigung: das in erster Linie für klassische Rollen noch geltende Fach nur als technisches, orientierendes Hilfsmittel anzuerkennen und bei den Neuer-

pflichtungen als Verhandlungsbasis zugrunde zu legen. Gleich im Anschluß an das Vorwort bestimmen die Paragraphen des I. Abschnitts „Von den Rollen, Neben-Rollen und Statisten“, daß niemand die Annahme einer Rolle verweigern darf und seine Weigerungsgründe schriftlich „mit Bescheidenheit abgefaßt“ einsenden muß (§ 1). „Niemand darf sich weigern, stumme Rollen, Statisten- oder eine Stelle im Opern-Chor zu übernehmen“ (§ 7)! Aus dem II. Abschnitt „Von den Proben“ ist zu ersehen, daß „Lese-, Stück- und Musikproben“ gehalten wurden, jede Generalprobe aber sollte „mit allem Character der wirklichen Darstellung“ gegeben werden: höchste, richtige Charactergebung, deutliches Aussprechen, rasches Ineinandergreifen (!), richtiges und pünktliches Kommen und Gehen, das ist's was als unerläßlich zu betrachten . . .“. Überdies untersagt der § 10: „Alle außerwesentlichen Beschäftigungen während den Proben, als Hin- und Herlaufen, Spielen mit dem Stocke, Einschlagen in den Mantel, wodurch alles deutliche Sprechen (!) verloren geht — Tabac nehmen am unrichten Ort, unzweckmäßiges Lachen, Stricken oder Nähen der Damen usw. sind aufs Strengste untersagt. Ergriffen vom Geiste seiner Rolle soll der Künstler ernst und feierlich sein Gedachtes Ideal versuchen und alle störenden Außendinge vermeiden“. Abschnitt III., „Was am Schauspieltage und bey der Vorstellung zu beobachten“ läßt mehr erwarten — bemerkt aber nur, daß „mit der Ankunft der Höchsten Herrschaft“ die Vorstellung beginnt (§ 1) und „zur anständigen Versammlung“ ein Zimmer zur Verfügung steht (§ 5). Dagegen ist der IV. Abschnitt „Von dem Spiele selbst“ von Bedeutung wegen der Extempore- und Stegreif-Paragraphen 3 und 4, die schon auf die Einheit des Ensembles zielen und die Illusion gewahrt wissen wollen: „Niemand darf . . . Änderungen oder Zusätze zum Nachtheile des Stückes machen. Ausrufungen aber, Blitze des Witzes und der Laune, welche die Situation und der Augenblick herbeyführt, und die das etwaige Stocken oder spätere Auftreten eines Mitspielenden verbergen, sind alles Beyfalls werth“ (§ 3). Unsittliche Theaterspiele oder Possen anbringen, auf dem

Theater zur Unzeit lachen, durch Neben-Spiel (!) die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung abziehen, auf Fehler der Mitspieler . . . das Publikum . . . aufmerksam machen, oder etwas thun, das die Täuschung aufhebt, wird durchaus nicht gestattet. Wer dagegen handelt, zahlt den 5ten Theil seiner halbmonatlichen Gage“ (§14). Die Abschnitte V. bis X., „Von Kleidungen und Requisiten“, „Von dem Souffleur“, „Von dem Friseur“, „Von dem Garderobier“, „Von der Garderobière“, „Von dem Maschinisten und Theatermeister“ zeigen, daß alle Anordnungen vom Regisseur auszugehen haben. Die Abschnitte XI. bis XIII. handeln von dem Musikdirektor, Cor-repetitor und Orchester. Der Musikdirektor verabredet „an jedem Sonntage mit dem Regisseur die Musikproben für die ganze nächstfolgende Woche“ (§ 2). Er sorgt dafür, daß „nach Vorschrift vom Regisseur (!) die Zwischenakte mit solcher Musik ausgefüllt werden, wie sie dem Stücke am passendsten ist“ (§ 10). Von einem durchaus selbständigen, souveränen Kapellmeister oder „Generalmusikdirektor“ ist noch nicht die Rede. Das Vorherrschen der Oper beginnt in späteren Jahren. Vorläufig steht noch der Regisseur als eigentlicher Leiter mit den größten Machtbefugnissen für Oper und Schauspiel im Mittelpunkt. Nur dem Sänger muß auch er ein Sonderrecht einräumen: „Es steht im Willen der Sänger, wie oft sie eine Stelle oder Scene zu wiederholen nötig finden“ (§ 5)! Der XIV. Abschnitt „Der Regisseur“ beschränkt sich auffallender- und bedauerlicherwise nur auf die Angabe äußerlicher Funktionen wie sie die Abschnitte V. bis X. schon enthalten. Für die innere Regiearbeit, die allerdings auch heute nicht zu „paraphrasieren“ ist, bietet er nicht einmal Anhaltspunkte. Die Aufgaben des damaligen Regisseurs übersteigen nur wenig die des gegenwärtigen Opern- und Schauspiel-Inspizienten, eines Amtes, das der XV. Abschnitt „Inspection“ dem ersten Hoftheaterpersonal als neue Einrichtung ankündigt: „Großh. Intendanz hat beschlossen, eine gewisse Zahl Mitglieder zu Inspizienten zu ernennen, welchen eine besondere Theilnahme an der Theater- und Kunstanstalt wechselweise wöchentlich übertragen werden soll . . . Bei der Einrichtung der Stücke

und Opern, beim Abrichten der Statisten ist er mit gegenwärtig, sodaß in jedem außerordentlichen Falle er das Ganze zu leiten im Stande ist“ (§ 3). Eine wöchentliche Regie, wie sie das „Wöchner-System“ in Wien darstellte, bestand in Karlsruhe nicht. Mittell herrschte eineinhalb Jahrzehnte lang. Der letzte Abschnitt enthält neben Bestimmungen über Gastrollen, Vertragsbruch, freien Eintritt der Mitglieder und Angehörigen, Dienstgeheimnis und Strafkassen zugleich die für die soziale Stellung der Bühnenmitglieder bedeutsame Ankündigung einer „Pensions-Anstalt“! Kein Mitglied durfte ohne Erlaubnis der Intendanz Gastrollen geben — bei Strafe eines ganzen Monatsgehaltens (§1); das kontraktbrüchige Mitglied aber wird gerichtlich verfolgt und sein Name „als der eines Ehr- und Pflichtvergessenen . . . öffentlich bekannt gemacht“ (§ 2). § 5: „Verbreitung nachtheiliger Gerüchte . . . Kabalirung gegen Stücke (!) . . . sind des Künstlers unwürdig . . . und bei Strafe eines halbmonatlichen Gehaltens streng untersagt“. § 7: „aus den gesammelten Strafgeldern werden zwei besondere Kassen, als Theater- und Orchester-Straf-Kasse errichtet, woraus . . . arme(n) Schauspieler und Musiker (= Durchreisende) . . . unterstützt werden“. § 11: „Zur Unterstützung alter verdienter oder unfähig gewordener Mitglieder . . . und deren . . . Witwen und Kinder . . . ist Gr. Intendanz fest entschlossen, eine Pensions-Anstalt . . . zu gründen. Zu diesem Behufe bewilligt sie jährlich zwei Benefizvorstellungen. Dagegen trägt jedes Mitglied, welches Theil daran nimmt, durch einen noch zu bestimmenden Abzug von seinem ganzen Jahrsgehalt zu dieser Anstalt bei, und wird, wenn es unausgesezt zehn Jahr bei der hiesigen Hofbühne gewesen ist . . . pensionsfähig . . . GrobH. Intendanz hat es sich vorbehalten, über diese Anstalt einen besonderen Plan noch zu ertheilen . . .“.

Das künstlerische Personal wurde ebenfalls nach den Mittell'schen Richtlinien verpflichtet. Um ein gutes Repertoire zu gewährleisten, hatte Mittell unter Berücksichtigung der Doppelverwendbarkeit in Oper und Schauspiel als „nöthiges Ensemble“ gefordert:

eine  
eine  
einer  
einer  
einer  
einer  
zwei  
zwei  
einer  
einer

die  
spiel  
ferne  
der  
hatte  
den

Die  
und

eine erste Sängerin  
 eine zweite Sängerin  
 einen ersten Tenoristen  
 einen zweiten Tenoristen  
 einen ersten Baßisten  
 einen zweiten Baßisten  
 einen Buffon (Opernkomiker)  
 zwei Tenor-Choristen  
 zwei Baß-Choristen  
 einen Helden  
 einen Liebhaber

einen Chevalier, Bonvivant  
 einen zärtlichen Vater  
 einen komischen Alten  
 einen Intriganten (!)  
 eine erste Liebhaberin  
 eine zweite Liebhaberin  
 eine tragische Heldin und  
 Dame vom Stande  
 eine Mutter  
 eine komische Mutter zugleich  
 für die Oper

Nachdem mit dem Prinzipal Vogel und dessen Frau auch die Familien Gerlach, Kniep, Köhler, die Familie des Schauspielregisseurs Schemenauer und des Opernregisseurs Vio, ferner die Schauspieler Herzog, Ludwig, Maurer, Schaper und der Theatermeister Elsner die Karlsruher Bühne verlassen hatten, bestand das Hoftheater-Ensemble zunächst aus folgenden „Acteurs und Actricen“:

Herr Becker	Dem. Bach
Herr Gollmick	Dem. Frank
Herr Grimminger, Insp.	Mad. Grimminger
Herr Heil, Insp.	Mad. Kiel
Herr Hunnius	Mad. Koch
Herr Jeckel	Dem. Leonhard
Herr Kiel	Mad. Mayer
Herr Klostermayer	Mad. Mayerhofer
Herr Koch	Mad. Mittell
Herr Mayer	Dem. Mittell
Herr Mayerhofer, Insp.	Mad. Schlanzofska
Herr Mittell (Regiss.)	Dem. Schlanzofska
Herr Müller	Mad. Spahn
Herr Pleißner	
Herr Spahn, Insp.	Souffleur Carl Jäger
Herr Walter	

Die Damen Bach und Frank, die Mitglieder Gollmick, Kiel und Frau, Koch und Frau und Müller wurden noch im ersten

Jahre ebenfalls entlassen und durch Neuengagements vorteilhaft ersetzt.

Von den alten, aus der „Vogel'schen Entreprise“ übernommenen Mitgliedern war das Ehepaar Becker [43] seit dem Jahre 1804 in Karlsruhe engagiert. Er war Bariton-Buffon der Oper und spielte niedrig-komische Rollen im Schauspiel. Seine Frau war Alt-Choristin und übernahm im Schauspiel junge Mütter. Beide verließen 1814 Karlsruhe, gründeten mit Unterstützung des Hofes eine eigene Truppe, die in den ehemaligen Residenzen Durlach und Rastatt und in Pforzheim spielten; zu ihnen stießen die mit Vogel entlassenen Mitglieder Herzog und Köhler. Becker starb 1834 als Prinzipal einer eigenen Truppe in Viernheim bei Mannheim.

Johann Grimlinger sang ebenfalls Bariton, der Umfang seiner Stimme erlaubte ihm aber auch ersten und zweiten Tenor und hohe Baßpartien zu singen. Seine Frau, die auf Grund ihrer Kostümkenntnisse 1815 Oberaufseherin der Garderobe wurde, spielte „komische Weiber“ in Schau- und Singspiel. Sie starb nach dreijähriger Krankheit am 12. Februar 1831 in der Pforzheimer Irrenanstalt.

Eine der ältesten und angesehensten Alt-Karlsruher Schauspieler-Familien war die Familie des Franz Mayerhofer junior. Der Vater spielte im Schauspiel Alte und Portepée-Rollen, war erster Baßist der Oper und gleichzeitig ein vorzüglicher Geiger. Die Allgemeine Musikalische Zeitung lobte ihn als „einen vorzüglich bemerkenswerthen Sänger . . . vor trefflichen Schauspieler . . ., dem zur allgemeinen Zufriedenheit . . . die wichtigsten Rollen anvertraut sind . . .“ [44]. Seine Frau spielte Hilfsrollen in Oper und Schauspiel.

Herr Pleißner, der für ruhige Alte in Oper, Schauspiel und Chor engagiert war, wurde später Lehrer der Theater- und Chorschule für Französisch [45].

Der Schauspieler Spahn, der sich im Oktober 1811 durch die Flucht nach Wiesbaden seinen Schulden entzogen hatte, teilte sich mit Franz Mayerhofer in die Alters- und Portepée-rollen. Im gleichen Jahre wurden seine Frau und sein Sohn



Albert entlassen, der sich in Kinderrollen ausgezeichnet und die Erlassung der väterlichen Schulden erwirkt hatte [46].

Der Schauspieler und Sänger Walther rivalisierte mit Becker's Rollenfach und trat erst nach dessen Abgang mehr in den Vordergrund. Er spielte zunächst im Schauspiel Dümmlinge und niedrig-komische Rollen und war wie Becker Buffon der Oper und sang Bariton und Tenorpartien [47].

Entgegen dem Mittell'schen Entwurf hatte sich die Zahl der weiblichen Mitglieder durch das Mitengagement der Ehefrauen verdoppelt; eine größere Zahl blieb daher in untergeordneten Hilfsrollen und im Chor beschäftigt.

Die bedeutenden Solistinnen waren Mad. Schlanzofska und Dem. Leonhard. Mad. Schlanzofska, eine geborene Betti Reimers, war in der Hamburger Schule ihres Pflegevaters Konrad Ernst Ackermann und ihres großen Stiefbruders Fr. Lud. Schröder früh auf der Bühne heimisch geworden, dank ihrer ausgesprochenen Begabung, „ihrer zu Herzen gehenden Stimme, ihrem gefühlvollen Gesicht und ihrer ansehnlichen Figur“ [48]. Mit dem Ballettänzer Schlanzofska verheiratet, wurde sie 1800 an das Weimarer Hoftheater und 10 Jahre später an die Karlsruher Bühne verpflichtet, wo sie sich in Mütterrollen als erste komische Alte und Darstellerin „belfernder Griesgrame“ auszeichnete [49]. Dem. Schlanzofska, ihre Tochter, gefiel in naiven und sentimentalen Schauspielrollen und als Opersoubrette.

Die im Jahre 1782 geborene Amalie Leonhard, die Tochter des National-Theater-Regisseurs Samuel Friedrich Leonhard [50] hatte sich trotz Dalbergs Abraten als Mannheimer Theaterkind nicht vom Bühnenberuf zurückhalten lassen. Seit 1802 in der Straßburger Truppe und besonderen Schulung Vogels, wurde sie bald dessen erste Kraft und als solche von der neuen Karlsruher Hoftheater-Intendanz sofort übernommen. Sie spielte „muntere Mädchen“ [51], tragische Liebhaberinnen und Soubretten und war besonders geschätzt wegen ihrer großen Verwendbarkeit und zuverlässigen Einspringens als eine Art „grande utilité“. Mißhelligkeiten mit

dem Regisseur Mittell und vor allem wohl die Rivalität mit dessen Frau hatten sie im Mai 1810 [52] bewogen, mit ihrem ehemaligen Prinzipal und Lehrmeister Wilhelm Vogel, den sie auf dessen Gut Zerleitenbaum bei Luzern besuchte, wieder eine dauernde Verpflichtung einzugehen. Doch hatte sie den Vertrag wieder gelöst und war nach Karlsruhe zurückgekehrt. Vogel hatte ihre Lage ausgenützt und einen einseitigen Vertrag zu seinen Gunsten abgeschlossen. Infolgedessen mußten auch im August 1814 die wiederholten Werbeversuche der Frau Vogel scheitern. Dennoch sollte eine durch diese Pläne hervorgerufene Urlaubsüberschreitung der Dem. Leonhard, die ihr vierzehn Tage Stockhaus eintrug [53], eine Intendantenkrise herbeiführen, da Herr von Ende, der Nachfolger Stockhorns, wegen der Streitigkeiten sein Amt niederlegen wollte. Im Jahre 1817 verheiratete sich Amalie Leonhard mit dem Wiener Hofopernsänger Sebastian Müller und vertauschte nach zwei Jahren die Karlsruher mit der Wiener Bühne.

Von den zu Beginn der Intendanz Stockhorn neu engagierten Mitgliedern kommt dem Schauspieler und Sänger Fr. Wilh. Herm. Hunnius [54] eine besondere theatergeschichtliche Bedeutung zu. Er war 1762 in Kapellendorf bei Weimar geboren, hatte die Rechte studiert, aber als Justizaktuar seine Beamtenlaufbahn aufgegeben und 1785 als Schauspieler bei einer Wandertruppe ein abenteuerliches Leben begonnen. Nach einem Jahre wurde er Mitglied der Bellomoschen Truppe in Weimar, wo er am 10. Oktober 1786 zum ersten Male auftrat. Im Jahre 1789 unterbrach er seinen Aufenthalt durch ein Engagement bei der Waeserschen Prinzipalschaft in Breslau, kehrte aber 1791 nach Weimar zurück, wo am 7. April unter Goethes Leitung und der Regie des Franz Kirms (1750 bis 1826) anstelle der Bellomoschen Truppe das Hoftheater eröffnet worden war. Schon nach zwei Jahren übernahm er 1793 die Leitung des deutschen Theaters in Amsterdam, mit dem er in den großen deutschen Städten Gastspiele gab. 1797 wurde er erneut Mitglied des Weimarer Hoftheaters, verließ die Goethe-Bühne aber schon nach zwei Jahren wieder, um

von 1799 an ruhelos teils als Direktor, teils als Schauspieler durch Deutschland, Rußland und Ungarn zu ziehen. Auf diesen Wanderfahrten kam er in die badische Residenz und es gelang der Intendanz, ihn für zwei Jahre an das neugegründete Großherzogliche Hoftheater zu verpflichten. Damit begann für ihn wieder das seßhafte Leben. Hunnius, dem das Amt eines Inspizienten übertragen wurde, sang in der Oper komische Baßpartien und spielte in Drama und Lustspiel Intriganten, komische Alte, polternde Väter und mit besonderer Begabung Juden, eine Rollenart, die damals ein Sonderfach bedeutete. Seine eigentliche theatergeschichtliche Bedeutung beruht aber auf der im Jahre 1812 vollzogenen Gründung der „Loge zum Blauen Stein“, eines deutschen Schauspieler-Geheimbundes. Da der seit dem 1. November 1810 engagierte Hunnius erst Ende des Jahres 1812 Karlsruhe verließ — er war zum letzten Male am 1. November 1812 aufgetreten —, ist es sehr wahrscheinlich, daß er den Geheimbund nicht erst im fremden Ensemble in Stuttgart, sondern schon in Karlsruhe im vertrauten Kreise gründete [55].

Zu den ersten Karlsruher „Bundes- und Ordensbrüdern“ gehörten unter der Intendanz von Stockhorn: Mayerhofer als späterer Vorsteher, Jeckel als Sekretär, Mad. Gervais, ferner Klostermayer und Walther. Unter der nachfolgenden Intendanz des Herrn von Ende traten die Mitglieder Berger, Eblair, Haake, Hartenstein, Labes, Miller, Neumann, Schulz der Jüngere und Schring der Jüngere dem Geheimbund bei. Hunnius selbst wurde an seiner neuen Wirkungsstätte am Hoftheater in Stuttgart von den dortigen Mitgliedern Blumauer und Hartmann aus egoistischen Motiven verraten. Der König von Württemberg löste den Bund auf, und Hunnius wurde mit Ablauf seines Contractes am 15. Februar 1815 entlassen. Trotzdem durch die Tätigkeit und die Reisen des Hunnius in Mannheim, Darmstadt, Frankfurt a. M., Kassel, Würzburg, Nürnberg und München Zweigvereine entstanden waren, zerfiel der Bund wieder, ein Opfer der Interessenlosigkeit und der ungünstigen politischen Zeitverhältnisse. Hunnius fand 1817 zum vierten Male in Weimar Zuflucht — im gleichen

Jahre, da Goethe von der Theaterleitung zurücktrat [56]. Auf der Weimarer Hofbühne wirkte er noch vier Jahre, wurde auch Regisseur, und beschloß am 17. November 1835 sein abenteuerliches Leben.

Mit Hunnius wurden zu Beginn der Intendanz Stockhorn neu engagiert: Der Schauspieler Heil für Bediente und Hilfsrollen mit Chorverpflichtung; für Hilfsrollen im Schauspiel und erste Tenorpartien in der Oper der Sänger Klostermayer [57], der, „seit lange her als vorzüglicher Tenorist bekannt, . . . in neueren Zeiten durch unverkennbaren Fleiß, sowohl in seiner Methode als auch in seinem Spiele, große und lobenswerthe Fortschritte“ gemacht hat [58]; ferner das Ehepaar Mayer. Herr Mayer spielte Dummlinge, komische Alte und Bediente und fand als Bariton auch in der Oper Beschäftigung [59].

In seiner Frau, Mad. Mayer-Ellmenreich, hatte Mittell ein besonders vielseitiges Talent für die Karlsruher Bühne gewonnen. Die Bühnensängerin, Schauspielerin und Opernübersetzerin Friederike Mayer-Ellmenreich wurde 1775 in Köthen als Tochter des Tenoristen Christoph Brandel geboren. Nach zweijähriger unglücklicher Ehe trennte sie sich 1794 von ihrem ersten Manne, dem Baß-Buffer und Komponisten Joh. Babt. Ellmenreich und wurde von Schikaneder für das Theater an der Wien engagiert. In den Jahren 1796—1801 hielt sie sich in Italien auf, vereinigte sich, nach ihrer Rückkehr wieder mit ihrem Gatten, den sie auf seinen Gastspielreisen durch Deutschland, nach Paris und London begleitete. Als er aber 1802 einem Ruf nach Petersburg folgte, trennte sie sich erneut von ihm, blieb in Paris zurück, lernte Talma kennen und wurde von Grétry zur Ausbildung ihrer schönen Altstimme bewogen. Als Schülerin eines Méhul, Cherubini und Nicolo Isouard sang sie 1805 in Straßburg, 1807/8 in Augsburg und kehrte zum Theater an der Wien zurück. Inzwischen hatte sie sich zum zweitenmal verheiratet, mit dem Schauspieler Mayer, mit dem sie im November 1810 an das neugegründete Karlsruher Hoftheater für „junge Weiber“ Charakterrollen und Anstandsdamen verpflichtet wurde [60].

Am 10. Januar 1811 aber gelang ihr ein überraschendes Wagnis: Sie sprang für den plötzlich erkrankten ersten Tenor Klostermayer in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ als Belmonte mit solchem Erfolg ein, daß ihr seit diesem ersten Versuch als Darstellerin der beliebten „Beinkleiderrollen“ — heute Hosenrollen genannt — weitere bedeutende männliche Tenorpartien im Laufe ihres Engagements von Mittell übertragen wurden. Tamino in Mozarts „Zauberflöte“, Ritter Vergy in Grétrys „Raoul der Blaubart“, Graf Loredano in Paers „Camilla, Karl in Paers „Sargines“ und der Prinz in Isouards „Cendrillon“ (= Aschenbrödel). Über das Auftreten der Mad. Mayer-Ellmenreich in Grétrys Oper „Raoul der Blaubart“ berichtete später die Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 38 am 20. September 1815: „In letzter Oper hat . . . die hiesige Bühne den Vortheil, die Rolle des als Frauenzimmer verkleideten Liebhabers sehr schön zu besetzen, während diese Erscheinung anderwärts beynahe Lachen erregen muß durch die Linkheit, womit sich Männer im Frauenkleide ausnehmen. Nur so läßt sich eine Täuschung Blaubarts denken; der Mad. Ellmenreich schöne Stimme nämlich, die völligen Tenor giebt, vereint sich mit einem beseelten Spiele . . .“. Mad. Mayer hatte sich inzwischen von ihrem zweiten Manne scheiden lassen und war am 10. Mai 1812 zum ersten Male wieder unter ihrem früheren Namen Ellmenreich aufgetreten. Der erst unter der Intendanz von Ende zum Ausbruch gekommene Scheidungsprozeß, in dem sogar das Publikum Partei ergriff, war von großem Schaden für die künstlerische Zusammenarbeit des Ensembles. Er gab zu dauernden Rollen-Rücksendungen und Besetzungsänderungen Anlaß, da verschiedene Mitglieder je nach ihrer Einstellung sich weigerten, mit einem der Streitenden zusammen aufzutreten. Mittell war eben so machtlos wie der Intendant von Ende und wir verstehen, warum der Legationsrat Friedrich am 4. Mai 1812 dem neuen Intendanten klagt: „ . . . wenn nur allmählig ein liberalerer und anspruchslößerer Geist alle Glieder der Bühne durchdränge! Ich denke, von Ihnen ausgehend, wird er, wenn längeres Beisammensein das Heterogene verwischt und alles

dem Wesen wandernder Truppen (!) entfremdet, doch endlich alles mehr durchdringen und jedem Verdienste neidlos seine Anerkennung gönnen. Sollte nicht die Abkürzung des peinlichen Beisammenexistierens zweier einmal so ungleichartiger Leute, wie die getrennten Mayers, auch dazu gehören?“ [61]. Die Intendanz stand auf Seiten der Mad. Ellmenreich und gab Mayer die Hauptschuld, der sich in den Alt-Karlsruher Weinschenken zu den größten Ausfällen gegen die Theaterleitung hinreißen ließ. „... denn obschon mauvais sujet“, schrieb Friederich [62], „und von allen so taxirt, werden die Coterien und Wirthklubbe nicht ermangeln, Mad. Ellmenreich . . . zu steinigen . . ., deren unverdiente Kränkungen und . . . Benehmen . . . Sie am besten kenn . . .“ Der Theaterskandal endete jedoch erst mit der Entlassung Mayers nach Ablauf seines Vertrages Ende Oktober 1812. Mad. Ellmenreich verließ erst 1817 die Karlsruher Bühne, wurde in Hamburg (1817 bis 1820), in Mannheim (1820—1821) und Frankfurt (1822 bis 1837) engagiert, wo sie in das Mütterfach überging. Sie erwarb sich besondere Verdienste durch die Heranbildung junger Talente, übersetzte dank ihrer Sprachkenntnisse etwa 50 beliebte französische und italienische Opern und gab 1827 eine „Sammlung kleiner Lustspiele“ heraus, die sie nach dem Französischen frei bearbeitet hatte. Sie schloß ihr abenteuerliches Leben am 5. April 1845 in Schwerin.

Als Ersatz für die in den ersten Monaten notwendig gewordenen Entlassungen wurden im Laufe der Spielzeit verpflichtet: Die Herren Berger, Labes, Nagel, Neumann, ferner Schulz mit Frau, Vespermann mit Frau und Dem. Benda und Mad. Gervais mit Gemahl!

Auch hier war, wie bei dem Ehepaar Mayer, die Gattin die bedeutendere, und man mußte gerade im Falle Gervais den Mannheimer Hofmusikus Gervais mitengagieren, um nach monatelangen Gastspielen seiner Frau endlich die gefeierte Sängerin des Hof- und Nationaltheaters Mannheim im Frühjahr 1811 für die bescheideneren Anfänge der jungen Karlsruher Hof-Bühne zu gewinnen. Beide wurden lebenslänglich engagiert mit der halben Gage als Pension und zwar erhielt

Herr Gervais jährlich 800 Gulden Gehalt, während das Jahreseinkommen seiner Frau 1800 Gulden betrug. Mad. Gervais, Tochter eines Pariser Tanzmeisters und Nichte des Regisseurs Mittell, wurde als erste Sopransängerin nur für die Oper engagiert; in den Akten findet sich jedoch der respektvolle Vermerk: „Würde auch manchmal im Schauspiel spielen“! [63].

Eine ebenso ausgezeichnete Kraft wurde ausschließlich für das Schauspiel in der ersten Liebhaberin und Heldin Caroline Benda gewonnen. Der Breslauer Regisseur Becker empfahl sie seinem Freunde Mittell in einem Schreiben vom 10. Oktober 1810: „Mlle. Banda spielt erste Liebhaberinnen . . . mit vielem Glück. Sie ist seit ein und einhalb Jahr meine Schülerin . . . ein schönes Mädchen, von lieblicher sanfter Gesichtsbildung und sonorem Organ . . . mit gleichem Vortheil für Lust- und Trauerspiel . . . Auch hat sie hier in Opern gesungen als Zerline in „Don Juan“ . . .“, [64].

In Oper und Schauspiel wurden die Frauen Schulz und Vespermann beschäftigt, die erstere im Altersfach, letztere in munteren Rollen und zweiten Sopranpartien.

Herr Schulz wirkte nur im Schauspiel, als Polterer und Bösewicht, in Väter-, Confident- und Tyrannenrollen.

Seinem Rollengebiet entgegengesetzt war das Fach des Schauspielers und Sängers Wilhelm Vespermann, der, 1734 in Hannover geboren, zuletzt in Magdeburg engagiert war. Er spielte mit großer Begabung und ebensolchem Beifall die zärtlichen und komischen Väter, ferner Karikaturen und Offiziere und wurde zu Buffopartien in der Oper herangezogen. Sein kurzes Karlsruher Engagement wurde zum Sprungbrett für seinen Münchner Erfolg und sein Abschied im Jahre 1813 war ein wirklicher Verlust für das Karlsruher Hoftheater und sein Publikum. An der Münchner Hofbühne wurde er „auf dem Boden höherer Komik“ vollendeter Meister. Es waren nicht etwa Portraits, sondern Charaktergemälde, psychologische Darstellungen dieser oder jener Leidenschaft und Lächerlichkeit, die er lieferte. Vespermann war ein Seelenmaler, jeder Licht- und Schattenstrich wahr, aus

dem Leben herausstudiert und den geheimsten Gemütsbewegungen abgelauscht. Dabei besaß er ein kräftiges Organ, eine höchst ausgebildete Sprache (er war Hannoveraner!), ästhetische Bildung, umfassende Kenntnis des Theaters und der Bühnenkunst“ [65].

Der vielseitige Schauspieler Nagel wurde für das jugendliche Liebhaber-Helden- und Charakterfach, der Sänger Berger für erste Tenorpartien und Mitwirkung in Schauspiel, in Offizier- und Bonvivantrollen verpflichtet. Die Intendanz Stockhorn hatte dank der Erfahrung ihres Regisseurs Mittell bei den Neuengagements mit glücklicher Hand zugeriffen. Dies zeigte sich auch bei den Neumitgliedern Labes und Neumann.

Der Schauspieler Labes wurde eine besondere Stütze Mittells und der erste Komiker der Karlsruher Bühne durch seine Dümmlinge, komischen Bedienten und Escrocs (= Schurken, Gauner, Betrüger). Seine jugendliche Kollegin, die später so berühmte Caroline Bauer, hat in ihrem Bühnenleben den hypochondrischen Kauz nicht vergessen: „Der köstliche, närrische Komiker Labes, der das ganze Haus bei seinem Auftreten stets vom homerischen Lachen der Zuschauer erschüttern machte — lächelte im Leben nie. In seinem Hause war er sogar ein hypochondrischer kleiner Tyrann. Er spielte prächtig Violine — aber im abgelegensten Winkel seiner Wohnung, hinter mehreren verschlossenen Thüren“ [66].

Neben diesem Sonderling glänzte der temperamentvolle Carl Neumann in den dankbaren jugendlichen Liebhaber- und Heldenrollen. In dem bei Publikum und Hof beliebten Komödianten zeigten sich schon früh die Untugenden des Virtuositums: Egoismus, künstlerische Disziplinlosigkeit und Mißachtung des Ensembles, wodurch er noch oft mit seinen Vorgesetzten in Konflikt geraten sollte. Im Jahre 1816 verheiratete er sich mit seiner begabten und bewunderten, erst 16 Jahre alten Partnerin Amalie Morstadt, der Tochter des Hoftheatersekretärs, und wußte sich und seiner gefeierten Frau nicht nur eine gemeinsame Gage von jährlich 3000 Gulden, sondern auch die Anstellung auf Lebenszeiten zu erzwingen.



Doch sollte er selbst die errungenen Vorteile nicht mehr lange genießen: er erkrankte auf einer Gastspielreise in Hannover und starb nach seiner Rückkehr in Karlsruhe am 20. September 1823.

Das Ensemble der Erwachsenen ergänzten die Schauspieler-Kinder Louise Becker, Henriette Koch, Albert Spahn und Michael Walther für die Kinderrollen. Um dem Hoftheater aber einen Nachwuchs geschulter Kräfte zu sichern, wurde Mittels „Entwurf zu einer Bildungsanstalt“, den er in seinen „Ideen zur Errichtung des Großherzoglichen Hoftheaters zu Karlsruhe“ vom 21. November 1810 [67] der Intendanz mitgeteilt hatte, am 30. November 1810 seinem ganzen Inhalt nach genehmigt [68] und der Beginn der Theaterschule auf 1. Januar 1811 festgesetzt. Schon Konrad Ekhof, der erste große Künstler des deutschen Theaters, hatte früh die Notwendigkeit der Ausbildung erkannt und im Jahre 1753 in Schwerin die „Academie der Schönemannischen Gesellschaft“ gegründet und auch Lessing hatte am 19. April 1768 im 101. bis 104. Stück seiner hamburgischen Dramaturgie“ den Mangel der Schule beklagt: „Wir haben den Schauspieler, aber keine Schauspielerkunst“. Um die Jahrhundertmitte aber kämpften Eduard Devrient und Richard Wagner um den Gedanken der staatlichen Theaterschule! [69]. Auf der Grundlage des Mittelschen Entwurfes wurden von der Intendanz 10 beziehungsweise 12 bis 15 Jahre alte Knaben und Mädchen, die „über die körperliche Bildung und die geistige Vorzüge“, sowie über die elterliche Einwilligung verfügten, als Hoftheater-Eleven aufgenommen und 3 bis 4 Stunden wöchentlich von mehreren Lehrkräften in acht Fächern unterrichtet:

Tanzen	Hftzmstr.	Richard
Gesang	Hfmus.	Bucher
Musik-Clavierspielen	Abbé	Schmittbaur
Frz. Sprache	Hfschplr.	Pleißner
Italien. Sprache	Hfschplr.	Pleißner
Fechten für Knaben	Hftzmstr.	Richard
Reine Aussprache	Hfschplr.	Labes
Richtiges Deklamieren	Hfschplr.	Labes

Die begabteren Zöglinge der ersten Karlsruher Theaterakademie sollten „zur Prüfung je zuweilen ein kleines Stück“ auf-führen vor dem Prüfungs-Comité, das sich aus dem Inten-danten von Stockhorn, dem Legationsrat Friederich [70], Re-gisseur Mittell und Musikdirektor Brandl zusammensetzte, und einem „Ausschuß weiblicher und männlicher Theater-Mitglie-der“. Die Eleven wurden auch als Ersatz des dem Spar-system zum Opfer gefallenen Balletts und zur Verstärkung des Chores herangezogen, der nur aus je 8 Sängern und Sängerinnen bestand. Das Orchester war im Gegensatz zum Theater der Sitte gemäß stets ein ausgesprochenes Hof-Orche-ster gewesen und bewahrte sich innerhalb der Neuorgani-sation des Karlsruher Theaterbetriebes auch vorläufig noch eine betontere Selbständigkeit. Sie zeigte sich nicht nur in der lebenslänglichen Anstellung sämtlicher Hofmusiker, son-dern auch äußerlich in dem offiziellen Titel: „Großherzogliche Hofmusiker- und Theater-Intendanz“. Nach der Zahl seiner Mitglieder würde das Orchester heute nicht einmal dem soge-nannten „Kleinen Orchester“ mit etwa 45 Musikern ent-sprechen. Es zählte zu Beginn der Intendanz Stockhorn unter der Leitung Brandls nur 24 „Hofmusici“ mit 2 „Accessisten“ und 1 Calcanten (= Orchesterdiener) und zwar in folgender Besetzung: 6 Violinen, 2 Alto Viola (= Bratschen), 3 Violon-celli, 2 Contrabässe, 2 Oboen, 3 Flöten, 1 Clarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und 1 Tympano (= Pauke). Zur Ver-stärkung wurden in Einzelfällen sogar Liebhaber-Musiker, vor allem aber die „Militär-Hautboisten“ der Leibgrenadier-Gar-nison herangezogen, die keineswegs allein die Oboe, das „hohe Holzblasinstrument“ spielten; die Oboe hatte als pars pro toto ihrer geschlossenen Corporation nur den Namen gegeben.

Das technische Bühnen- und Hauspersonal [71] entsprach den bescheidenen Anfängen und wurde geführt von dem begab-ten Theatermaler Gassner und Sohn, dem „Mechanikus“ Gutsch, der als ein früher „technischer Direktor“ sich mit der schwerfälligen Holzmaschinerie mühte, sowie dem Theater-meister Meßmer, einem tüchtigen Zimmermann, den der Hof schon 1808 zum Studium der Straßburger Bühne ausgeschickt

und jetzt zum Nachfolger des Vogelschen Theatermeisters Elsner ernannt hatte. Ihm unterstanden 5 Zimmerleute als Gehülfen. Die übrigen „Employés“ waren „Garderobièere und Magazinière“ Rühl, Garderobier Haas und sein Gehülfe, die 3 Friseure Götz, Lutzius und Obermüller, Logenmeister Kreutz und Logendiener Frank, schließlich die Requisiteure und Zettelträger Hochberg und Pfrang. Die Nachtwache hielt ein Militärposten.

Unter diesen „öconomischen und artistischen“ Voraussetzungen begann die eigentliche künstlerische Arbeit der Intendanz von Stockhorn. Der Prinzpal Vogel hatte am 1. November 1810 mit Schillers „Jungfrau von Orleans“ von Karlsruhe Abschied genommen. Eine Woche später, am 9. November 1810, wurde das neugegründete Großherzogliche Hoftheater Karlsruhe mit einem von Regisseur Mittell verfaßten und gesprochenen Prolog feierlich eröffnet; ihm folgte die Erstaufführung der zweiaktigen Oper „Achilles“ vor Paer mit Mad. Gervais vom Mannheimer Hoftheater als Gast in folgender Besetzung:

Großherzogliches Hof-Theater.

Erste Vorstellung im ersten Abonnement.  
 Karlsruhe, Freitag, den 9. November 1810.

(Zum Erstenmal.)

ACHILLES

Oper in zwei Aufzügen.  
 Musik von Herrn Kapellmstr. Paer.

Personen:

Achilles, Kg. v. Thessalien	Herr Kiel
Agamemnon, Kg. v. Argos	Herr Mayerhofer
Briseüs, Kg. v. Tirnesso	Herr Hunnius
Briseide	— — —
Patroclus, Achilles Freund	Herr Grimminger
Hypodamia, OPriesterin d. Pallas	Mad. Kiel
OPriester d. Apollo	Herr Gollmich
Priesterinnen d. Pallas	— — —
Leander, Wächter im Tempel d. Pallas	Herr Koch
Priester d. Apollo	— — —
Weiber und Pagen am Hofe des Briseüs	— — —
Griech. u. Thessal. Hptleute u. Krieger	— — —
Schildträger u. Knechte	— — —
— — — Mme. Gervais, vom Mhmer. HTh. als Gast.	— — —

Der damaligen Sitte entsprechend gaben die Karlsruher Theaterzettel bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus noch die Familienbezeichnung der Mitglieder, die nur bei den mit Vornamen genannten Kindern und dem Regisseur Mittell fehlte. Ebensovienig wurde dessen Name oder der des Theatermalers oder Bühnen-Technikers besonders vermerkt. Dagegen brachte der Theaterzettel die verschiedensten Ankündigungen über Personal, Abonnement, Fundsachen und die täglichen Eintrittspreise, die für das neueröffnete Karlsruher Hoftheater lauteten [72]:

Reserve-Loge	1 fl. 12 kr.	Parquet u. 1. Gal.	48 kr.
Logen 1. Rangs	1 fl. — kr.	Part. u. Mitte d. 2. Gal.	30 kr.
Parterre-Logen	48 kr.	2. Gal. Seit.-Abtlg.	24 kr.
Logen 2. Rangs	40 kr.	3. Galerie	12 kr.

Die Karlsruher Theaterzettel [73] wurden von dem Hofbuchhändler Phil. Macklot gedruckt, mit dem die Intendanz einen „Accord“ über 1250 Exemplare zu jeder Vorstellung geschlossen hatte. Macklot [74], der am 29. Dezember 1756 die erste Karlsruher Zeitung herausgegeben hatte, druckte neben den Theatergesetzen und Bekanntmachungen auch die beliebten Hoftheater-Almanache [75], deren Erscheinen in der damaligen Residenz jedesmal ein Ereignis war. Sie wurden von den Hoftheater-Souffleuren herausgegeben, „den hohen und gnädigen Gönnern der Schauspielkunst zum Neujahrstag gewidmet und zum Verkauf persönlich von Haus zu Haus getragen [76].

Die feierliche Eröffnungsvorstellung, über die leider kein Bericht zu finden war, war zugleich die erste Vorstellung im ersten Abonnement. Nach dem Abonnement-Reglement und dem Logengesetze [77] begann das Theaterjahr Ende Oktober oder Anfang November und brachte 144 Abonnement-Vorstellungen. Die Anzahl der jährlichen Vorstellungen erhöhte sich durch die Benefizvorstellungen einzelner Mitglieder und die bei besonderen Anlässen und außerordentlichen Gastspielen angesetzten Vorstellungen mit aufgehobenem Abonnement, sodaß in der Woche an drei bis vier Tagen gespielt

werden mußte. Das Abonnement, die kluge Gesinnungs- und Kassenbindung des Karlsruher Publikums an „sein“ Theater, konnte für ein ganzes Jahr oder nur einen Monat abgeschlossen werden; ein Jahresabonnement im Parquet kostete 43 Gulden 12 Kreuzer, im Parterre 32 Gulden 24 Kreuzer. Die Logen-Abonnenten konnten jedoch nur „Jahres-Kontrakte“ schließen mit 40 Gulden für Parterre-Logen, 50 Gulden für die Logen des ersten und 30 Gulden für die Logen des zweiten Rangs; ihnen stand dafür das Recht zu, ihre Plätze Verwandten und Gästen des Hauses zu überlassen. Mit der Karlsruher Garnison war am 25. Oktober 1810 eine Übereinkunft mit besonderen Vergünstigungen abgeschlossen worden. Die Offiziere, deren Damen zum Teil Freikarten erhielten, bezahlten für die erste Galerie „von jedem Gulden der monatlichen Gage zwey und einen halben Kreuzer“, worin der Eintritt für die „Abonnements suspendus“ mit inbegriffen war. Die Ordnung im Hoftheater wurde gemäß einer „Instruktion für den wachhabenden Offizier“ vom 9. November 1810 durch Militärposten aufrecht erhalten.

Der Wiederholung der Eröffnungsvorstellung (11. November 1810), in der Mad. Gervais „mit allem Beyfall herausgerufen“ wurde, folgte zunächst die Erstaufführung des fünfaktigen Lustspiels „Cäsario“ des herzoglich Weimarischen Hofschauspielers Pius Alex. Wolf (13. November 1810). Dann aber kam sogleich der unentbehrliche Kotzebue zu Wort mit dem Schauspiel „Die Unvermählte“. Ihn löste die schon unter Vogel beliebte dreiaktige Oper des Berliner Kapellmeister Friedr. Heinr. Himmel „Fanchon des Leyermädchen“ ab. Nach Kotzebues fünfaktigem Schauspiel „Menschenhaß und Reue“, das seinen Ruhm begründete, feierte die Hofbühne ein neues Ereignis: Am 22. November wurde zur Feier des Geburtsfestes des greisen Großherzogs Karl Friedrich zum ersten Mal Méhuls dreiaktiges musikalisches Drama „Jakob und seine Söhne in Egypten“ gegeben, mit Hunnius in der Titelrolle, Klostermayer als Joseph und Dem. Frank in der „Beinkleiderrolle“ der Sopranpartie des Benjamin. Am 25. November erschien Méhul nochmals mit einer kleinen

Oper „Je toller je besser, oder die beiden Füchse“, „frei nach une folie des Bouilly von Seyfried“. Ihr ging die Erstaufführung des Lustspiel-Einakters „Haß allen Weibern“ von Castelli voran. Den November beschloß nach einer Wiederholung des Castelli'schen „Cäsario“ (27. November 1810) „Die Entführung“, jedoch nur das Lustspiel in drei Akten von J. Fr. Jünger, gefolgt von dem Opern-Einakter „Adolph und Clara oder die beiden Gefangenen“ des beliebten französischen Singspiel-Komponisten D'Alayrac.

Der Monat Dezember brachte nicht nur eine zweimalige Wiederholung der biblischen Oper Méhuls (2. u. 11. Dezember 1810), sondern auch ein drittes Gastspiel der Mad. Gervais in der Eröffnungsober „Achilles“ (18. Dezember 1810).

Inzwischen hatte auch Kotzebue der Karlsruher Hofbühne zu einer neuen Erstaufführung verholfen durch sein Lustspiel „Sorgen ohne Not, und Not ohne Sorgen“ (am 4. Dezember 1810), zwei Tage später folgte sein Einakter „Die Brandschatzung“, dem sich Hunnius musikalisches Intermezzo „Der Schauspieldirektor im Gedränge“ anschloß. Von den Erstaufführungen der komischen Oper „Der lustige Schuster, oder die Weiberkur“ von Paer am 9. Dezember 1810 mit Hunnius in der Titelrolle und des vieraktigen Volksmärchens mit Gesang „Die Teufelsmühle am Wienerberg“ von dem Österreicher Wenzel Müller, dem Komponisten zahlloser Liederspiele und Zauberoperen, war die letztere „auf allerhöchsten Befehl“ angesetzt worden. Dem gleichen Befehl des Karlsruher Hofes kam die Aufführung der beliebten und noch oft gegebenen dreiaktigen Oper „Die Schweizer Familie“ nach, die aus der gemeinsamen Arbeit des Textdichters Castelli und des Komponisten Joseph Weigel stammte und in der wiederum Mad. Gervais von Mannheim als Emmeline gastierte. In dem „fürstlichen Familien-Gemälde in 5 Aufzügen“ von Franz Kratter debütierte der neuengagierte Müller als Zar Peter und in der Hauptrolle begeisterte Dem. Leonhard einen Verehrer ihres Könnens — „nicht mehr Schauspiel war es — ganz Natur!“ — so sehr, daß er ihr ein Huldigungsgedicht darbrachte, das im ersten „Tagebuch

der Großherzoglichen Hof- und Schaubühn“ an Neujahr 1811 veröffentlicht wurde [78]. Erst am Jahresende brachte Mittell im Schauspiel den ersten Klassiker seit der Selbstverwaltung: Schillers „Maria Stuart“ mit Mad. Mittell in der Titelrolle und dem „zweiten Debüt“ Müllers als Mortimer in folgender Besetzung:

Großherzogliches Hof-Theater.

20. Vorstellung im Abonnement.

Carlsruhe, Sonntag, den 23. Dezember 1810.

MARIA STUART

Trauerspiel in 5 Akten von Schiller.

Personen:

Elisabeth	Dem. Leonhard
Maria Stuart	Mad. Mittell
Dudley	Herr Spahn
Talbot	Herr Mayerhofer
Cecil	Herr Jekel
Kent	Herr Gollmig
Davison	Herr Koch
Paullet	Herr Grimlinger
Mortimer	+ + +
Mubespine	Herr Kiel
Belleuvre	Herr Klostermayer
Oksly	Herr Mayer
Drugeon Drury	Herr Fleißner
Melvil	Herr Mittell
Hanna Kennedy	Mad. Schlanzoska
Margaretha Kurl	Mad. Grimlinger
Sherif	Herr Heil
Offizier der Leibwache	Herr Walter

+ + + Herr Müller den Mortimer zum zweiten Debüt.

Anfang 6 Uhr.

Diese Mittell'sche Besetzung möge zur Fachcharakteristik der einzelnen Mitglieder dienen, da noch lange jede Kritik dem Hofe unerwünscht war und darum unterbleiben mußte. Schon am 28. November 1808, kurz nach der Eröffnung des neuen Weinbrenner-Theaters unter Vogels Direktion, hatte der Staatsrat I. G. Hertzberg [79] in seinen „Gedanken über verschiedene Theatergegenstände“ gefordert, „den unbescheideneren Teil dem höheren und niedern Publikum in seinen Äußerungen gesitteter zu machen“ und als „delikate Maßregel“

vorgeschlagen, „dem Cafetier Drechsler [80] zur weiteren Bekanntmachung bedeuten zu lassen, daß Seine Königliche Hoheit sich alles Zischen im Theater ernstlich verbieten und Befehl erteilen, jeden Ungezogenen, der darauf ertappt wird, beim Kopf zu nehmen. Wer keinen Beifall äußern kann oder will, soll schweigen und nicht durch einen solchen beispiellosen Unfug dem milden Urteile seines Souverains Hohn sprechen und die Zufriedenheit des übrigen Publikums stören . . . . Auf jeden Fall sind alle Unbefugte, unhöfliche Kritiken und alle vorschreibenden Äußerungen zu verbieten“.

Die wenigen Karlsruher Hoftheaterkritiken mußten zu auswärtigen Blättern [81] ihre Zuflucht nehmen und nur in ganz vereinzelt Fällen wagte die „Karlsruher Zeitung“ anonym eine Theaterkritik zu veröffentlichen. Andererseits darf auch nicht außer Acht gelassen werden, daß die selbstverständliche Voraussetzung zur Veröffentlichung sachlicher Theater-Kritiken noch fehlte: das Interesse des Publikum selbst! Ebenso unterließen es die Karlsruher Zeitungen Konzert-Kritiken zu veröffentlichen. Daher findet sich über den Aufenthalt des mit dem späteren Karlsruher Kapellmeister Franz Danzi engbefreundeten C. M. von Weber in der Karlsruher Zeitung vom 21. Dezember 1810 nur die Anzeige seines Konzertes [82], das er anlässlich des Besuchs der Königin Karoline von Bayern am verwandten badischen Hofe mit den Hoffnungen auf eine Empfehlung nach München im Karlsruher Museumssaale gab. Am 12. Dezember war Weber von Baden-Baden schon nach Karlsruhe gekommen, konnte aber — „weil eben wegen der Anwesenheit der Königin täglich etwas los war“ [83] — erst am 21. Dezember 1810 sein „Vocal- und Instrumental-Concert“ geben, worin er „mit Beifall überschüttet wurde“. Die Ironie des Schicksals wollte es, daß auch an diesem Abend die Königin nicht anwesend sein konnte! Während seines Aufenthaltes war aber Weber mit dem Intendanten von Stockhorn wegen seiner beiden neuen Opern — der in Frankfurt a. M. uraufgeführten „Silvana“ und der erst im November abgeschlossenen Oper „Abu Hassan“ — in Verhandlungen eingetreten. Weber ver-



schmähte jedoch zunächst das spätere briefliche Angebot von Stockhorn vom 10. Januar 1812 [84] und schrieb seinem Freunde Gottfried am 15. Januar 1811: „Der Stockhorn aus Karlsruhe hat mir geschrieben wegen meinen zwei Opern und bietet mir wegen Armut seiner Casse nur 100 Gulden für beide. Das ist schofel, und ich kann sie dafür nicht geben“. Obwohl C. M. von Weber einen Monat später am 12. Februar 1811 von Darmstadt aus sogar für 70 Gulden nachträglich doch einwilligte, führte das Hoftheater in den nächsten Jahren dennoch keine der beiden Jugend-Opern auf. Die Intendanz ließ sich sogar die Uraufführung des Opern-Einkters „Abu Hassan“, entgehen, die noch im Jahre 1811 in München stattfand, während deren Karlsruher Erstaufführung erst am 16. April 1826 zu Stande kam und die in Berlin 1812 uraufgeführte Oper „Silvana“ in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Karlsruhe überhaupt nicht erschien. Für diese Versäumnis bleibt nur die Vermutung, daß sich auch die wiederaufgenommenen Verhandlungen zerschlugen [85]. Am zweiten Weihnachtsfeiertage fand die Erstaufführung der komischen Oper „Ein Tag in Paris“ von Nicolo Isouard statt, der eine weitere Erstaufführung unmittelbar folgte: Ifflands „Hausfrieden“, ein fünftaktiges Lustspiel, in dem das Schauspieler-Ehepaar Schörer als Hofrat und Rätin Stahl gastierte. Das ereignisreiche Jahr 1810 schloß mit der komischen Oper „Die Schwestern von Prag“ (30. Dezember 1810) von Wenzel Müller. Da der Hoftheater-Almanach des Jahres 1811 weder im badischen Landestheater noch in der badischen Landesbibliothek vorhanden ist und nicht gedruckt, wahrscheinlicher aber verloren wurde, überdies der Band der für diesen Zeitraum gesammelten Theaterzettel nur als einzelnes Exemplar vorhanden ist, soll das Repertoire vom 1. Januar 1811 bis 31. Oktober 1811, dem Zeitpunkt, an dem das folgende „Theater-Journal der Großherzoglichen Hof-Schaubühne als Fortsetzung vom 31. Oktober 1811 bis 1. Januar 1812“ wiederanschließt, auf den vorhandenen Theaterzetteln im Anhang vollständig wiedergegeben werden.

Das neue Jahr feierte die Residenz mit dem für Jahrzehnte geltenden, bedenklichen Vorzeichen — mit Kotzebue, dessen fünfaktiges romantisches Schauspiel „Johanna von Montfaucon“ Mittell für seine Frau Dorothee in der Titelrolle in Szene gesetzt hatte. Am 3. Januar aber ging einem zum ersten Male aufgeführten anonymen Lustspiel („aus dem Französischen“) „Die beiden Grenadiere“ die Erstaufführung „Die Geschwister“ voran, ein Schauspiel-Einakter des „Herrn von Goethe“, mit dem Mittell'schen Ehepaar in den Hauptrollen. Gemäß einer alten Redouten-Ordnung vom 6. Januar 1809 wurden auch in diesem Jahre „die Redouten oder maskierten Bälle . . . in dem Hoftheater-Saal gehalten“, dessen Parterre jedesmal durch vier Winden in ebene Lage gehoben werden mußte. Auf diese Weise wurde das Hoftheater „in jeder Woche an diesem Tage, während dem ganzen Karneval“ zum öffentlichen Tanzboden verwandelt . . . ! [86]. In diese Betriebssamkeit fiel am 10. Januar Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Die Sprechrolle hatte Mittell dem Schauspieler Spahn, die beiden Sopranpartien der Constanze und Blondchen den Damen Hach und Leonhard, Pedrillo dem Inspizienten Grimminger und Osmin dem darstellerisch stark begabten Baßisten Hunnius übertragen. Ein besonderes Ereignis aber war der erste Versuch der Mad. Mayer in einer Hosenrolle: Als tenorsingender Belmonte! Bedauerlicherweise ist über diese Aufführung und ihr „Beinkleider-Experiment“ nicht eine einzige Zeile überliefert.

Ausführliche Beachtung fand dagegen am 13. Januar die Erstaufführung des fünfaktigen Schauspiels eines ungenannten Verfassers [87] „Eugenius Skoko, oder der Erbprinz von Dalmatien“. Gestern wurde zum ersten Male „Eugenius Skoko, Erbprinz von Dalmatien“ aufgeführt. Das Schauspiel hat . . . das Interesse gut hingehalten . . . dafür sind . . . alle möglichen Mittel, selbst Donnerwetter, in Bewegung gesetzt, die uns hier in jedem Sinn hors de raison zu sein scheinen. Kerker wechseln mit Palastzimmern, Schiffe mit Tragsesseln, einsame Gartenspaziergänge und Monologe mit Trinkgesellschaften, Gefechten und Volksgeschrey. Die Maschinen sind

für Jahr-  
Kotzebue,  
anna von  
der Titel-  
ging einem  
(„aus dem

Aufführung  
des „Herrn  
en Haupt-  
6. Januar  
oder mas-  
n“; dessen  
ge hoben  
heater „in  
Karneval“  
[86]. In  
arts „Ent-  
mittell dem  
Constanze  
drillo dem  
risch stark  
deres Er-  
r in einer  
icherweise  
periment“

anuar die  
genannten  
von Dal-  
us Skoko,  
el hat . . .  
alle mög-  
esetzt, die  
nen. Ker-  
agsesseln,  
rinkgesell-  
inen sind

in ununterbrochener Bewegung; . . . das Publikum hat die größte Ursache zufrieden zu sein, da es von allem etwas erhält. Kann es sich über manche Ungleichheiten der Diktion, über starke Anflüge von Sturm und Drang, über Gesetze der Wahrscheinlichkeit und über Reminiszenzen hinwegsetzen, desto besser für dasselbe.

Offenbar wurde das Stück durch seine Aufführung sehr gehoben. Herr Mittell, welcher den Fürsten machte, führte seine Rolle in dem Sinn, in welchem er sie aufgefaßt hatte, meisterhaft durch, und gab den . . . niederträchtigen Despoten mit größerer Wahrheit als . . . der Dichter . . ., aber auch mit Aufopferung aller . . . Hoheit, die auch dem Tyrannen nie auf dem Theater fehlen darf. Keinen Augenblick vergaß er seine Rolle. Jede Bewegung seines Körpers, jede Veränderung der Gesichtszüge war . . . aufs beste und zweckmäßigste berechnet. Seine Darstellung war insofern ein völlig gerundetes Ganzes, ein Kunstwerk im eigentlichen Sinn des Wortes und schien aufs genaueste den Kreis zu bezeichnen, in welchem sich sein ausgezeichnetes Talent mit dem größten Erfolg bewegen kann. Herr Spahn gab den Prinzen mit aller Wärme seiner Rolle, mit großem Fleiß und gleicher Haltung. Dem Leonhard verdient ein ganz besonderes Lob durch ihr gemütliches Spiel, durch schöne Darstellung, weibliche Hingebung und keken Schmerzensausdruck in den Stellen, da das Herz durch die Verhältnisse hervorbrechen durfte. Man darf überhaupt sagen, daß die sämtlichen Schauspieler dem Maß ihrer Kräfte im Einzelnen entsprachen, daß sie recht brav zusammen gespielt . . .“

Die „Süddeutschen Miscellen für Leben, Literatur und Kunst“ wurden vom Schriftsteller Ph. Jos. Rehfuos aus Tübingen herausgegeben und von C. F. Müller [88] in Karlsruhe gedruckt. Die vereinzelt gebliebene (?) im ersten Jahrgang veröffentlichte anonyme Kritik — als kritischen Bericht an sich wie als Dokument des Theatergeschmacks bezeichnend für die damalige Zeit — ist die erste Karlsruher Hoftheater-Kritik! [89].

Die Erinnerung an den Prinzipal Wilhelm Vogel wurde am 15. Januar aufgefrischt durch die zweiaktige, von dem Karlsruher Musikdirektor Johann Brandl komponierte Oper „Triumph des Vaterherzens“, deren Textdichter Vogel war. Um über die Zeit der Maskenbälle die Kasseneinnahmen auf der Höhe zu halten, sparte Mittell nicht mit Erstaufführungen und erfolgssicheren Wiederholungen. Er füllte den Januar- und Februar-Spielplan überwiegend und unbedenklich mit Kotzebue, abwechselnd mit Castelli, Ziegler, Iffland und der Weißenthurn [90]. Höhepunkte waren jedoch die Erstaufführungen und Wiederholungen der dreiaktigen Zauberoper „Dämono, das Bergweibchen oder der reisende Pfannen flicker“ (am 10. Februar und 17. Februar) von dem Böhmen Tucek, ferner Stegmayers dreiaktiges Vaudeville „Rochus Pumpnickel“ (24. Februar) und dessen erstaufgeführte Fortsetzung, das musikalische Quodlibet in drei Aufzügen „Die Familie Pumpnickel“ (25. Februar), Werke, die lange Jahre bei dem Karlsruher Publikum in besonders hoher Gunst standen. Überdies belebten drei Gastspiele die Februarmitte: Am 13. Februar debütierte Herr Schulz als Leutnant Stern in Ifflands „Der Spieler“ und am 15. und 16. Februar die begabte Mlle. Demmer vom Mannheimer Hoftheater in dem Kotzebue-Schauspiel „Die Sonnenjungfrau“ und seinem romantischen Trauerspiel „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod“.

Inmitten der Lust- und Singspiel-Flut tauchte am 20. Februar Mozarts „Don Juan“ auf mit dem Bariton Sehring dem Jüngeren vom Hoftheater Stettin als Gast in der Titelrolle. Den Komtur sang Mayerhofer, das Brautpaar Donna Anna und Don Octavio Herr und Mad. Kiel, das Bauernpaar Masetto und Zerline Herr Mayer und Dem. Leonhard, die verstoßene Elvira Dem. Bach. Die Baßpartie des Leporello hatte Mittell wieder dem Schauspieler-Sänger Hunnius anvertraut. Auch der März- und April-Spielplan glich der vorangegangenen Lust- und Singspielvorherrschaft, doch stiegen die Schauspiele und Opern wieder leicht an. Sehring beendete sein Gastspiel in Paers „Camilla“ (5. März) und Salieris „Axur, König von

Ormus“ (10. März). Das Schauspiel aber sah einen neuen Gast in dem Charakterkomiker Labes, der ebenfalls vom Stettiner Hoftheater kam, in Ifflands „Selbstbeherrschung“ (2. März) den Haushofmeister Constant spielte und in der Erstaufführung des „nach dem Italienischen des Goldoni von Herrn Schröder“ bearbeiteten Lustspiels am 7. März als Truffaldino auftrat. Mittell, der mit Schauspiel- und Opernverpflichtungen engagiert war, trat am 4. April zum ersten Male führend auf in dem Schauspiel „Lorenz Stark, oder die deutsche Familie“, einem von dem Schauspieler Schmidt bearbeiteten Charaktergemälde Engels. Ein lokales Ereignis wurde am 6. April Wranitzkis heroisch-komische Zauberoper „Oberon, König der Elfen“, die „Zum Besten der Armen“ mit „Abonnement généralement suspendu“ gegeben wurde und deren Titelrolle die jugendliche Amalie Morstadt verkörperte, die in der gleichen Rolle im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung schon am 9. März 1809 den ersten Bühnenversuch gewagt hatte. Am 18. April kam der Sohn des berühmten Carl Theophil Döbbelin, der Stuttgarter Hofschauspieler Conr. Carl Cas. Döbbelin nach Karlsruhe und gastierte als Schauspieler Willibald und Soldat Knochen in Schröders Posse „Die Heirat durch ein Wochenblatt“ und in einem nachfolgenden französischen Lustspiel. Inzwischen war es der Intendanz gelungen, Mad. Gervais endgültig als erste Sängerin für Karlsruhe zu gewinnen. Sie debütierte am 21. April in der großen Oper „Das unterbrochene Opferfest“ von dem Münchner Hofkapellmeister Peter von Winter; gleichzeitig gastierte Herr Reithmeyer auf Anstellung. Beide wurden nach ihrem gemeinsamen zweiten Debüt in Paers heroischer Oper „Sargines“ (28. April) Mitglieder der Karlsruher Hofoper. Der Anfang der Sommerspielzeit, in der sich die Opern Paers, D'Alayrac und Méhuls behaupteten, Kotzebue aber etwas zurücktrat, brachte zwei Schiller-Aufführungen: Am 5. Mai „Wilhelm Tell“ mit Nagel, dem neuverpflichteten ersten Helden in der Titelrolle. Mittell hatte die Rolle des Parricida gestrichen, da er alles zu vermeiden suchte, was bei Hof Anstoß erregen konnte. Mit Ausnahme der Mad. Cervais war das gesamte

Opern- und Schauspiel-Ensemble beschäftigt. Den Attinghausen hatte Mittell selbst übernommen. Die Besetzung lautet im Auszug:

Gebler	Herr Schulz
Attinghausen	Mittell
Rudenz	Herr Spahn
Stauffacher	Herr Mayerhofer
Itel Reding	Herr Pleißner
Walther Fürst	Herr Jeckel
Rösselmann	Herr Hunnius
Melchthal	Herr Müller
Baumgarten	Herr Mayer
Sarnen,	Herr Walter
Winkelried	Herr Kiel
Hedwig	Mad. Mittell
Bertha	Dem. Leonhard

Als zweite Schiller-Aufführung ging am Sonntag, den 26. Mai Schillers „Braut von Messina“ mit Mad. Mittell als Isabella und Nagel als Don Manuel in Szene. Die für das erste Liebhaberfach neu engagierten Mitglieder, Herr Neumann und Dem. Benda, die zuvor in der Kotzebue'schen Gattung debütiert hatten [91], erschienen zum ersten Male in klassischen Rollen als Don Cesar und Beatrice vor dem Karlsruher Publikum. Den alten Diener Diego sprach Mittell selbst. Die Chöre führten Mayerhofer und Müller. Die enge Verbundenheit des Theaters mit den Ereignissen des Hofes zeigte erneut die Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“, die Stockhorn am 8. Juni 1811 zur Feier der Geburt einer badischen Prinzessin und des Geburtstags des Erbgroßherzogs Carl durch Mittel „mit bedeutendem Aufwand“ hatte einrichten lassen. Die Intendanz verfolgte dabei zugleich die Absicht, die Oper „für die Zukunft als Kassenstück (!) benutzen zu können und dadurch bald das Kapital herausziehen, welches für die Einrichtung verwendet wurde“ [92]. In der Austeilung der Partien wartete Mittell mit zwei Überraschungen auf: Die junge Amalie Morstadt trat als eine der Genien zum zweiten Male in der Oper auf, nach-

Den Atting-  
Besetzung

dem sie schon am 9. Mai in Cherubinis großer Oper „Paniska“ ihr Talent erprobt hatte; Mad. Mayer aber bewies wiederum ihre große Gewandtheit in der Darstellung von „Beinkleiderrollen“. Sie sang die Tenorpartie des Tamino, ihre Partnerin Pamina war Mad. Gervais. Eine Abschrift des Karlsruher Theaterzettels, desssen Original „behufs der Anbringung in dem Gartenhaus des Componisten“ dem Mozarteum in Salzburg überlassen wurde, zeigt folgende Besetzung:

Großherzogliches Hof-Theater.

16. Vorstellung im 3. Abonnement.

Carlsruhe, Samstag, den 8. Juni 1811.

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine große Oper in 2 Aufzügen, die Musik von Mozart.

Personen:

Sarastro		Herr Reitmayer
Tamino		Mad. Mayer
Sprecher		Herr Mayerhofer
Erster		Herr Niel
Zweiter	Priester	Herr Klostermayer
Dritter		Herr Hunnius
Königin der Nacht		Mad. Niel
Pamina ihre Tochter		Mad. Gervais
Erste		Dem. Bach
Zweite	Dame	Dem. Mittell
Dritte		Dem. Leonhard
		— — —
Drei Genien		Sophie Betz
		Ferdinand Gafner
Papageno		Herr Mayer
Ein altes Weib		Dem. Leonhard
Monostatos ein Mohr		Herr Walter
Erster		Herr Spahn
Zweiter	Sklave	Herr Schulz
Dritter		Herr Stemmler
Zwei Feuermänner		Herr Heil und Herr Gollmitz

— — — Amalie Morstadt.

„Als Anhang zur Oper“ folgte ein von dem Kirchenrat Ewald verfaßter und von Brandl komp. Epilog, dessen Inhalt auf die höfischen Feiern anspielte.

Am folgenden Sonntag wurde die Festaufführung der „Zauberflöte“ wiederholt „für Jedermann ohne Billet als freies

Schauspiel!“ Da trat ein Ereignis ein, das den gesamten Theaterbetrieb stilllegte: Großherzog Carl Friedrich starb am 10. Juni 1811 und das Hoftheater mußte während der angeordneten vierwöchentlichen Hoftrauer seine Pforten geschlossen halten. Der Nachfolger wurde der bisherige Mitregent und Erbprinz, Carl Friedrichs unglücklicher Enkel Carl. Er war der Gemahl der kunstsinnigen und feingebildeten Stephanie Beauharnais, ein unentschlossener und zu Willkürlichkeiten neigender, frühwelker Herrscher. Die „höchsten Orts“ der Intendanz anbefohlene Wiederholung der „Zauberflöte“ bei freiem Eintritt und die folgende Theaterpause führten am 31. Juli zu einer Zuschußforderung Stockhorns an das Finanzministerium in Höhe von 3300 Gulden zur Deckung des Einnahmeausfalls, zumal bei einer erneuten Aufführung der „Zauberflöte“ infolge der Kleinheit des eigentlichen Theaterpublikums ein leeres Haus zu befürchten war und die Oper als Kassenstück mithin nicht mehr ausgenutzt werden konnte. Zugleich mit diesen Entschädigungsansprüchen beantragte Stockhorn, bei anhaltender Hoftrauer wenigstens „ernsthafte Stücke“ geben zu dürfen [93]. Das Finanzministerium verlangte dagegen zuerst einen pünktlichen Etat und eine Bilanz der Einnahmen und Ausgaben (9. August 1811). Stockhorn teilte darauf am 29. August 1811 dem Ministerium mit, daß ihm im Laufe des Probejahres unvorhergesehene bedeutende Mehrausgaben erwachsen durch Ergänzung der für 14 000 Gulden von Vogel angekauften Garderobe [94], der Bibliothek und Musikalien, ferner durch Anschaffungen neuer Requisiten und Dekorationen und durch Gebäudereparaturen. Er berichtete vom Fortschritt der Bildungsanstalt, die nach allgemeinem Urteil „des höchsten Beifalls gewürdigt“ werde und einen gewissen Grad der Vollendung erreicht habe. Schließlich bat er das Finanzministerium, den erforderlichen Zuschuß doch zu gewähren, da vor Ende des Theaterjahres „keine zuverlässige Ansicht“ des Etats zu geben sei. Diesem Schreiben antwortete der Minister am 9. September 1811 mit dem Beschluß, 2000 Gulden „als Vorschuß ohne Aufrechnung auf den laufenden Etat“ der Theaterintendanz auszuzahlen.



Der Gagen-Etat, den Stockhorn auf Verlangen des Finanzministeriums für den Juli 1811 aufstellte [95], gibt zugleich Auskunft über die wirtschaftliche und soziale Stellung des Karlsruher Hoftheater-Ensembles in dem ersten Jahre der hofischen Selbstverwaltung. Stockhorn selbst erhielt für die Führung der Intendanz-Geschäfte zu seiner Offiziers-Besoldung eine jährliche Zulage von 200 Gulden, während die Mitglieder im einzelnen die folgenden Monatsgehälter bezogen:

Herr Mittell und Frau	166 fl. 40 kr.
Herr Mittell als Regisseur	33 fl. 20 kr.
Dem. Mittell	15 fl.
Dem. Bach	66 fl. 40 kr.
Herr Becker	83 fl. 20 kr.
Dem. Benda	100 fl.
Dem. Frank	50 fl.
Mad. Gervais u. ihr Gatte	216 fl. 40 kr.
Herr Gollmick	58 fl. 20 kr.
Herr Grimminger u. Frau	91 fl. 40 kr.
Herr Heil	28 fl. 20 kr.
Herr Hunnius	100 fl.
Herr Jäger (Souffleur)	43 fl. 20 kr.
Herr Jeckel	91 fl. 40 kr.
Dem. Kappes	50 fl.
Herr Kiel und Frau	143 fl.
Herr Klostermayer	128 fl.
Herr Labes	50 fl.
Dem. Leonhard	83 fl. 20 kr.
Herr Mayer und Frau	108 fl. 20 kr.
Herr Mayerhofer u. Frau	120 fl. 50 kr.
Herr Müller	32 fl. 20 kr.
Herr Nagel	100 fl.
Herr Neumann	58 fl. 20 kr.
Herr Pleißner	33 fl. 20 kr.
Herr Reithmeyer	83 fl. 20 kr.
Mad. Schlanzowska	69 fl. 20 kr.
Herr Schulz und Kinder	75 fl.
Herr Spahn und Frau	116 fl. 40 kr.
Herr Walter	83 fl. 20 kr.

Die Orchester-Mitglieder erhielten dagegen als lebenslänglich angestellte Hofmusiker Jahresbesoldung in drei Klassen [96], die unter Einrechnung der Naturalien-Bezüge an Roggen, Dinkel, Gerste, Holz und Wein folgende Höhe erreichten:

	Gulden
Brandl, Musikdirektor	905

I. Klasse

Picquot, Violinist	606
Bils, Violincellist	606
Boxleitner, Violincellist	606
Schall, Flautraversist	606
Erhard, Oboist	606

II. Klasse

	Gulden
Weßnizer, Violinist	526
Eichler, Violinist	526
Kramer, alt Violinist	526
Helmle, Contrabassist	526
Haßlocher, Flautraversist	528
Stahl, Fagottist	526
Hagedorn, Fagottist	526
Ludwig, Pauker	526

III. Klasse

Witzemann, Violinist	468
Himmelheber, Alt-Violinist	468
Thau, Violincellist [97]	468
Schneeberger, Contrabaßist	468
Schmittbaur, Flautraversist	498
Satzger, Oboist	468
Beck, Klarinettist	468
Lindemann, Hornist	468
Engel, Hornist	468
Füller, Trompeter	468
Sturz, Trompeter	468
Bäuerlin, Musikdiener	160

ls lebens-  
in drei  
en-Bezüge  
nde Höhe

Nach einem in den Akten erhaltenen Inventar-Verzeichnis der Dekorationen verfügte das Hoftheater schon unter der Intendanz Stockhorn über einen reichen Ausstattungs-Fundus, wovon einige Proben wiedergegeben seien [98]:

- 1 Saal, genannt der Römische, mit 2 Vorhängen, wovon einer mit Mitteltür, 10 Coulissen und 5 Soffiten.
- 1 gotischer Saal, ebenso wie oben und 2 Cabinet-Thüren.
- 1 Wolken-Saal, 10 Coulissen und 4 Soffiten.
- 1 Bauern-Stube-Vorhang, 2 Coulissen und 1 Soffite.
- 2 Gefängnis-Vorhänge, 4 Coulissen und 2 Soffiten.
- 1 Mühlen-Vorhang, 2 Coulissen und 1 Soffite.
- je 1 blaues, grünes, graues Zimmer mit 4—6 Coulissen.
- 1 Felsengrotte mit 6 Coulissen.
- 2 kleine Garten-Pavillons.
- 1 Straßen-Vorhang von Karlsruhe.

Wie Schinkel für das Berliner, so hatte Weinbrenner für das Karlsruher Hoftheater Dekorationen entworfen. Hier handelt es sich um die Flucht der Karl Friedrichstraße auf das Schloß zu mit dem Marktplatz und der evangelischen Stadtkirche im Vordergrund. Da die lokalen Festspiele selten waren, wurde aus Sparsamkeitsgründen auf die andere Seite eine Burg gemalt [98 a].

- 2 Wald-Vorhänge.
- 1 Straßen-Vorhang, genannt das Raths-Hauß.
- 1 Straßen-Vorhang, genannt das Kapitolum.
- 1 Vorhang mit Gebirg.
- 1 Zelt-Vorhang.
- 2 kleine Vorhänge zur Theilung des Theaters in der Bestürmung von Smolensk.
- 1 großes Stadthaus.
- 1 ordinäres ländliches Haus.
- 1 großes Bauernhaus mit 2 Thüren zum Wald von Hermannstadt.
- 1 runder Tempel.
- 1 Kirchentor.
- 1 Ansicht eines Schlösgens mit goldener Pforte.

- 1 Bergschlößen zum Spiegel von Arkadien.
- 1 Scheiterhaufen.
- 1 Drehbusch.
- 1 alte Ruin.
- 1 große Sonne mit Mechanik.
- 12 kleine praktikable Zelten.
- 1 Ungeheuer von Pappendeckel.
- 1 Baum, welcher sich in eine Windmühle verwandelt.
- 1 Gartenhaus, welches sich in ein Zelt verwandelt.
- 1 Baum, welcher sich in ein Zelt verwandelt.
- 1 Kasten, welcher sich in eine Nische verwandelt.
- 1 Kiste, welche sich in ein Schilfbett verwandelt.
- 2 Kästgen, welche sich in ein Kanapee verwandeln.
- 1 Altar, welcher sich unter dem Theaterboden herauf verwandelt, Maschinen, um Donner, Blitz, Einschlagen, Regen, Wind und Geläute vorzustellen.
- 4 große Thürme.
- 1 Thor mit Zugbrücke und 2 kleine Thürme.
- 1 Thor mit Thüren und 2 kleinen Thürmen.
- 11 Stück Mauern.
- 2 Schlagmauern zum Zusammenfallen.
- 13 Hügelstücke.
- 1 große Felsenhöhle.
- 1 kleine Felsenhöhle.
- 1 Höhle zum Zusammenfallen.
- 1 großes Stück Schlagfelsen zum Zusammenfallen.  
Baum- und Buschwerk:
- 1 Busch, der sich in eine Eremitage verwandelt.
- 1 transparente Ulme.
- 1 großer Wasserfall.
- 1 Springbrunnen.
- 3 Stück Schlagwasser.
- 2 Stück Wolkenwasser.
- je 1 großes und kleines Schiff mit Mast.
- 3 Nachen.
- Das Pferd aus Don Juan.
- 1 Ziegenbock.

- 1 Esel.
- 1 Adler.
- 1 doppelter Pfau.

Auffallend zahlreich spezialisiert waren die Verwandlungs- und Versatzstücke vorhanden. Deutlich tritt aus ihnen die Gattung des Theaterstücks hervor und man erkennt die Repertoire-Liebliche: Die harnischrasselnden Ritterschauspiele, die Schauertragödien und Schicksalsdramen, die blutigen Revolutions- und Schreckensopern in ihrem bunten Wechsel mit den einfallsreichen Komödien und Singspielen, den tollen Quodlibets und Feerien, und den bestaunten Maschinenkünsten der Zauberopern.

Nach der vierwöchentlichen Hoftrauer wurde das Theater am 9. Juli mit einem von dem Hofschauspieler Nagel gesprochenen Prolog wieder eröffnet, dessen Verfasser Nikolaus Sander in reimlosen Rhythmen den Tod Carl Friedrichs beklagte und seine Tugenden verherrlichte [99]. Dem Prolog folgte die Oper „Jakob und seine Söhne in Egypten“, Méhuls musikalisches Drama, das einst am 22. November 1810, zur Geburtstagsfeier des verstorbenen Großherzogs erstaufgeführt worden war. Unter den Nachwirkungen der Hoftrauer hielt der gesamte Juli-Spielplan noch eine ernste Richtung ein. Ungeachtet der an sich ungünstigen Sommer-Spielzeit hatte Mittell kein einziges Lustspiel oder Singspiel angesetzt. Oper und Schauspiel mußten statt dessen dem Theater die so notwendigen Kasseneinnahmen zu verschaffen suchen. Wie weit dies den beiden bemerkenswertesten Juli-Aufführungen — Paers „Leonore“ und Shakespeares „Hamlet“ — gelang, ist weder in Akten noch in zeitgenössischen Berichten überliefert. Paers zweiaktige Oper „Leonore oder das Staatsgefängnis bei Sevilla“ erlebte mit Mad. Gervais in der Titelrolle, Klostermayer als Florestan und Walter als Gegenspieler Pizarro am 14. Juli ihre Karlsruher Erstaufführung. Die Erwähnung des Werkes rechtfertigt überdies seine operngeschichtliche Verbindung mit Beethovens einziger Oper „Fidelio“. Obwohl sie mit der Paer'schen Oper Textgrundlage und Entstehungsjahr

(1805) gemeinsam hatte, wurde sie — wohl infolge ihres geringen Erfolges bei der Wiener Uraufführung (20. November 1805) — in Karlsruhe erst 5 Jahre später erstaufgeführt (10. März 1816). Shakespeares „Hamlet“ wurde am 21. Juli aufgeführt in der auf dem Theaterzettel nicht genannten Prosafassung Schröders. Das Königspaar wurde von Herrn Mayerhofer und Mad. Mayer, Ophelia von Dem. Benda dargestellt. Den Geist verkörperte Herr Schulz, die Titelrolle der zu „sogenannten Charakterrollen“ (!) verpflichtete Heldenspieler Nagel.

Im August-Spielplan fällt sofort die Rückkehr zur heiteren Muse auf. Tuczeks Zauberoper „Dämon“ (4. August), Schenks komische Oper „Der Dorfbarbier“ (8. August) gingen in Szene und zum ersten Male seit der höfischen Selbstverwaltung fanden 6 Tanz-Gastspiele der Ballett-Tänzer-Familie Kobler auf der Hofbühne statt. Über die Ereignisse der ersten Augushälfte berichtet ein anonymes Korrespondent in dem in Mannheim erscheinenden „Badischen Magazin“ vom 30. August 1811 [100]: „Dämon“ am 4. August gieng sehr gut, und die Dekoration, besonders die eine Wolkendekoration, machte einen herrlichen Effekt“.

Am 6. August sah ich „Johann von Calais“, welchen Herr Nagel mit einer sehr angenehmen Freimütigkeit gab; laut erscholl ihm der Beyfall des Publikums, den auch Herr Schulz und Mad. Benda, jener als Don Juan und diese als Constan-tia, verdienten. Das Ensemble war vorzüglich gut und man bemerkte mit Vergnügen den Eifer . . . Mad. Mittell, (= die Tochter des Regisseurs) erntete als Susanne im Dorfbarbier (am 8. August) das verdienteste Lob ein, da sie nicht nur recht brav sang, sondern auch mit vieler Wärme spielte . . . Herr Walter als Adam und Herr Labes als Schneider zeichneten sich recht sehr durch ihr jovialisches Spiel aus; minder Herr Hunnius als Lux. Den Beschluß dieser Vorstellung machte ein Divertissement, getanz von der Familie Kobler aus Wien. Ihre Tänze sind meistens grotesk, doch haben sie auch manche schöne Atributen. Am 10. August gab Herr Wohlbrück vom Darmstädter Hoftheater den Abbé de L'Epée

als Gast, fand aber wenig Beifall, da er in seiner Sprache affektierte. Auch Mlle. Benda leistete in der Rolle des Taubstummen (!) dem Publikum nicht ganz Genüge . . .“.

Leider brechen die von nichtssagendem Lobgerede fast freien „Carlsruher Correspondenzen“ — vermutlich auf „höchsten Befehl“ — plötzlich ab, so daß gerade über die nachfolgenden Klassiker-Aufführungen Schillers, Lessings und Mozarts keine Zeugnisse mehr vorhanden sind. Für Sonntag, den 11. August hatte Mittell Vogels Abschiedsstück, Schillers „Jungfrau von Orleans“, neu einstudiert und selbst in der personenreichen Tragödie den burgundischen Herzog Philipp den Guten übernommen. Dem. Leonhard die Agnes Sorel. Der erste Held Nagel spielte den Dunois, der Liebhaber Neumann den Lionel. Der zweite Klassiker und die erste Lessing-Aufführung seit der Eröffnung des Großherzoglichen Hoftheaters war „Emilia Galotti“ am 22. August, womit der Darmstädter Hofschauspieler Wohlbrück als Marinelli sein Karlsruher Gastspiel abschloß.

Mittell hatte Lessings Mustertragödie in den Hauptrollen folgendermaßen besetzt: Dem. Benda erhielt auch hier die Titelrolle; den Prinzen spielte Spahn, den Vater Odoardo Schulz, das Paar Appiani-Orsina Nagel und Dem. Leonhard. „Zum Beschluß und wohl zur Steigerung der Kassen-Einnahme ließ Mittell die Tänzerfamilie Kobler mit dem Diverstissement“ Das übel gehütete Mädchen“ auftreten! Mozarts „Entführung aus dem Serail“ (29. August) war eine Wiederholung, in der an Stelle der „aufgekündigten“ Dem. Bach in der Partie der Constanze Mad. Metzger auf Anstellung gastierte. In weitem Abstand von der Erstaufführung der „Geschwister“ (3. Januar 1811) brachte Mittell erst Anfang September die zweite Goethevorstellung unter der Intendanz von Stockhorn: Die Erstaufführung des bürgerlichen Trauerspiels „Clavigo“!

Der Theaterzettel gibt folgende Rollenverteilung bekannt:

Großherzogliches Hof-Theater.

16. Vorstellung im vierten Abonnement.

Carlsruhe, Dienstag, den 3. September 1811.

(Zum Erstenmal.)

CLAVIGO

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen von Goethe.

Clavigo, Archivarius des Königs	Herr Spahn
Carlos, dessen Freund	Mittell
von Beaumarchais	Herr Nagel
Marie von B . . . . .	Dem. Wenda
Sophie Guilbert geb. von Beaum . . .	Mad. Mayer
Guilbert, ihr Mann	Herr Mayerhofer
Buonto	Herr Schulz
Saint George	Herr Neumann
Ein Bedienter	Herr Volk
Bediente, Leichenträger, Begleiter	

Der Schauplatz ist zu Madrid.

Preise der Plätze . . .

Anfang 6 Uhr.

So klassisch Mittell das September-Repertoire begann, so unklassisch verlief der Monat und vor allem sein Ende! Der Wiener Hofschauspieler und Possendichter Mathias Stegmayer, der Verfasser des Vaudeville „Rochus Pumpernickel“ hatte von dessen Fortsetzung „Die Familie Pumpernickel“ eine zweite Fortsetzung erfunden und damit dem Theater ein unverwüstliches Kassenstück gegeben, dessen damalige Erfolge etwa mit dem „Weißen Röhl“ der Gegenwart verglichen werden müssen. Auch die Hofbühne ließ sich das sichere Kassengeschäft nicht entgehen. Die Zugkraft des „musikalischen Quodlibets“ geschickt ausnützend, fand bei aufgehobenem Abonnement als Sonntagsvorstellung am 22. September die Erstaufführung statt — und zwar in der besten Besetzung, über die Mittell verfügte. Sogar die erste Sängerin, Mad. Gervais, konnte sich der Mitwirkung nicht entziehen. Zur Veranschaulichung sei auch dieser unklassische und doch für jene Gattung so bezeichnende Theaterzettel nach dem Original wiedergegeben:

Graf  
Bonif  
Wilhe

There  
Zusan  
Urfül  
Hans  
Peter  
Wesln

Reinf  
Herr  
Zacha  
Zacha  
Bauer

gelö  
„Der  
Ope  
des  
häuf  
Büh  
für  
Säng  
„Die  
rasc  
führ  
von  
meh  
spie  
Ama  
der



Großherzogliches Hof-Theater.

Abonnement suspendu.

(Zum Erstenmal.)

Carlsruhe, Sonntag, den 22. September 1811.

PUMPERNICKELS HOCHZEIT

(Fortsetzung der Familie Pumpernickel)

Ein musikalisches Quodlibet in 3 Aufzügen von Stegmayer.

Personen:

Graf Sternfeld, Gutsherr	Herr Maherhofer
Bonifazius Weichselbrand, Verwalter	Dem. Mittell
Wilhelmine	Herr Hunnius
seine Töchter	
Therese	Mad. Gerbais
Susanne Eifenschlag, Wirtin zur goldenen Waßgeige	Dem. Leonhard
Ursula, ihre Tochter	Dem. Wolf
Hans Maulwurf, Invalide und Gartenaufseher	Herr Mayer
Peter Bierzig, Kellermeister	Herr Labes
Wellmann	Herr Klostermayer
zwei Maler	
Reinberg	Herr Berger
Herr Rochus Pumpernickel	Herr Walter
Zacharias Bernstengel, sein Knecht	Herr Becker
Zacharias Birnstengel, sein Knecht	
Bauern, Bäuerinnen, Kinder.	

Die Handlung geht auf dem Landgute des Grafen vor.

Diese Erstaufführung wurde am 24. Dezember sofort abgelöst durch die Erstaufführung eines dreiaktigen Lustspiels „Der taube Gast“, das den Karlsruher Hofschauspieler und Opernbuffo Walter zum Verfasser hatte. Der letzte Monat des Probejahres, in dem auffallend selten Kotzebue, umso häufiger aber komische Opern und Zauberopern über die Bühne gingen, brachte das gemeinsame erste Auftreten des für das komische Fach neuverpflichteten Schauspieler- und Sängerpaares — Vespermann in Paisiellos komischer Oper „Die Müllerin“ (8. Oktober). Der Oktober-Spielplan überaschte aber vor allem durch die Zunahme der Klassiker-Aufführungen. Für den 6. Oktober wurden Schillers „Räuber“ von Mittell neu einstudiert, die seit Vogels „Entreprise“ nicht mehr gegeben worden waren. In der Mittell'schen Besetzung spielte Schulz den alten Moor, Dem. Benda seine Nichte Amalie, Karl Moor wurde von Nagel verkörpert, während in der Rolle des Franz Carl Wöhner gastierte. Mittell selbst

spielte den Bastard Herrmann. Carl Wöhner, der Verfasser und Hauptdarsteller einer am 12. Oktober erstaufgeführten Virtuosenposse „Die Proberolle“, wurde auf Grund der in den Gastrollen bewiesenen Vielseitigkeit mit Beginn der neuen Spielzeit für „muntere Liebhaber, Chevaliers, naive Bursche (= Naturburschen) Intrigants, Dümmlinge und Bösewichte“ [101] engagiert.

Goethes „Clavigo“ und Schillers „Braut von Messina“ wurden kurz nacheinander (15. und 17. Oktober) in der früheren Besetzung wiederholt. Ihnen folgten am 19. Oktober zwei einaktige Singspiel-Premièren badischer Komponisten: „Der Zitterschläger“ von Peter Ritter, dem „Großherzoglichen Kapellmeister und Direktor des Singspiels zu Mannheim“ [102] und „Der Geburtstag“ mit Text und Musik von dem ersten Tenoristen Ludwig Berger, zu dessen Benefiz die beiden Erstaufführungen mit allgemein aufgehobenem Abonnement in Szene gingen. Besondere Bedeutung kommt der Wiederholung „Hamlets“ am 29. Oktober zu, denn mit der Kritik dieser Aufführung trat in den Kreis des Hoftheaters die Persönlichkeit des Legationsrats Friederich, dessen fernere Tätigkeit die Erinnerung an Lessings „Hamburgische Dramaturgie“ (1767—1769) wachruft. Franz Albert von Friederich wurde am 18. Februar 1775 in Mannheim geboren, als kurpfälzischer Landesarchivar 1803 in den badischen Staatsdienst übernommen und 1810 als Legationsrat in das Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten nach Karlsruhe berufen. Als literarisch feingebildeter, ehemaliger Mannheimer Theaterkenner und Verfasser aesthetischer Aufsätze und höfischer Festspiele stand Friederich von Anfang an der jungen Karlsruher Hofbühne nahe, wurde Mitglied des Prüfungs-Comités der neuen Bildungs-Anstalt und übernahm mit Beginn der neuen Spielzeit eine ähnliche Mission, wie sie ein halbes Jahrhundert früher Lessing für das Hamburger Nationaltheater anvertraut worden war. Friedrich war als Hausdichter und Hauskritiker das literarische Gewissen der Intendanz und der erste Karlsruher Hoftheater-Dramaturg! Seine Kritiken sind vertrauliche, ausschließlich für den inneren Dienst bestimmte, in

Berichtsform abgefaßte Schreiben an den Intendanten von Stockhorn und dessen Nachfolger Baron von Ende. Von der Intendanz gelangten die Briefe zur Äußerung allein an den Regisseur Mittell, der als Praktiker in manchem den Theoretiker widerlegte und mitunter seine Rechtfertigung sofort auf den Briefrand schrieb. Friederich gab in seinen Berichten Empfehlungen neuer Manuskripte, deren kurze Analyse und Besetzungsvorschläge und besprach — ohne sich an eine feste Ordnung zu halten — den allgemeinen Erfolg, die Regie Mittells die Leistungen der Solisten, die Statisten-Szenen, das Orchester, das Szenische „Arrangement“, Dekorationen und Maschinen, und erging sich mit Vorliebe in kostümkundlichen Erörterungen. Das geschlossene Bild einer Karlsruher Hoftheater-Vorstellung dürfen wir jedoch nicht erwarten, da Friederich keine eigentliche Auffassungs-Kritik im Sinne einer systematischen Beurteilung schrieb, die gar nicht der Zweck seiner Anstellung war. Er sollte erzieherisch wirken und vor allem auf Mängel des künstlerischen Betriebes aufmerksam machen, um das Niveau der jungen Bühne zu heben und höchsten Ortes und beim Publikum ein Mißfallen zu vermeiden. Daraus erklärt sich das vorherrschende Tadeln, wodurch er zwangsläufig in die Rolle des Nörglers geriet. Vielleicht kannte er vom Mannheimer Hof- und Nationaltheater bessere Leistungen, vielleicht lag diese Art doch im Charakter Friederichs, über den der spätere preußische Gesandte am badischen Hofe, Varnhagen von Ense, in seinen Denkwürdigkeiten [103] schrieb: „Seine gebildete Förmlichkeit gefiel den Frauen und auch Rahel [104] mochte ihn leiden, obschon sie vom ersten Augenblick geurteilt hatte, sein Gutes ermangle der durchdringenden Kraft und suche daher Hülfe in kleinen Klügeleien und Berechnungen, sowie sie vorhersagte, daß die angenehme Artigkeit, deren er sich befließ, später in abstoßende Pendants umschlagen würde“. Dieses Urteil einer Frau kennzeichnet treffend die Art zahlreicher Berichte dieses Kritikers, der in einer Art Berufsbesessenheit ein frühe dramaturgische Geschäftigkeit am Karlsruher Hoftheater entwickelte. Wenn auch Friederichs Leistung das Niveau Lessings nicht er-

reicht, so besitzen seine Berichte — in einer Zeit, da fast jedes öffentliche Urteil fehlt, — als Zeugnisse eines aus nächster Nähe beobachtenden und mit den Verhältnissen genau vertrauten Zeitgenossen gerade für die Karlsruher Theatergeschichte einen hohen Quellenwert. Die Karlsruher Dramaturgie Friederichs besteht wie ihre große Schwester aus ungefähr 100 Theaterberichten, die in der Zeit vom 25. Oktober 1811 offiziell bis 3. November 1812 geschrieben wurden. Sie sind unveröffentlicht in den Akten des badischen General-Landes-Archivs handschriftlich erhalten. Die Gründe, die Friederich zur Aufgabe seiner dramaturgischen Tätigkeit veranlaßten, verschwiegen die Akten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß mit dem neuen Intendanten, dem Geheimen Legationsrat Baron von Ende oder dem Regisseur Mittell Zwistigkeiten entstanden. Gewiß ist, daß er ganz zur Diplomatie übertrat und rasch befördert wurde. Nach mehreren Gesandtschaftsposten in der Schweiz (1818), in Württemberg (1821), in Paris (1833) und beim Bundestag (1835) wurde er 1838 zur Ruhe gesetzt und starb am 24. Dezember 1843 [105].

Über die Anstellung des Legationsrats Friederich, der gemäß eines einjährigen Vertrages eine Jahreszulage von 440 Gulden erhielt, veröffentlichte die Intendanz am 3. November 1811 folgendes Zirkular an die Mitglieder:

Die Großherzogliche Hoftheater-Intendanz, stets vom lebhaften Wunsche beseelt, die Bühne auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu heben, ist mehr als je überzeugt, daß es dazu nicht an dem unbeachteten Streben einzelner Glieder, und noch weniger an dem unsicheren Urteil des Parterre's genüge. Wenn es wahr ist, daß Lessing schon vor 40 Jahren sagte, daß nicht jeder Liebhaber ein Kenner sei, daß man keinen Geschmack habe, wenn man nur einen einseitigen habe, . . . , so wird . . . jeder Künstler es Dank wissen, wenn ihm bisweilen Winke und Reflexionen zu Theil werden . . . Darum ist es der Entschluß Großherzoglicher Intendanz öfter, schriftlich oder mündlich, die einzelnen Glieder der Bühne über die Ausführung einzelner Rollen auf manches aufmerk-

sam zu machen, was ihr besonders gelungen oder mißlungen, oder mißverstanden worden zu sein scheint . . . Sie hofft auf Anerkennung ihrer Absichten, womit sie den Künstler zu ehren glaubt, indem sie ihn die Wichtigkeit fühlen läßt, die man auf seine Werke legen will; . . . das hohe Interesse für die Kunst . . . vermag . . . allein einst die hiesige Bühne zu einem Ganzen (zu) bilden . . . Für jenen angedeuteten Zweck der künstlerischen Beurtheilung, der steten Aufmerksamkeit auf ästhetische Vollkommenheit der Darstellungen hat sich Großherzogliche Intendanz der speziellen Mitwirkung des H. Legat. Rath Friederich versichert, und indem sie das sämtliche Personale hievon in Kenntniss setzt, zählt sie darauf, . . . von einer Seite Beweis von ernstem Künstlerberufe und von der andern neuen Grund der Zufriedenheit künftig zu erblicken. Friederichs Besprechung der Hamlet-Wiederholung am 29. Oktober 1811 ist einer der ausführlichsten Berichte und besonders bemerkenswert durch die Forderung, anstelle der Prosafassung Schröders die Übersetzung A. W. Schlegels der Hamlet-Aufführung zu Grunde zu legen. Er begann seine „Bemerkungen über Hamlet“ mit einer Kritik des Titelhelden Nagel:

„In Hamlets erstem Monologe 'O' könnt dies allzufeste Fleisch in Tränen schmelzen' ist es wohl nicht passende Pantomime, dabei in den Mantel gehüllt, den Blick aufwärts zu richten . . . Bei der Nachricht vom Geiste ist seine (= Nagel!) Heftigkeit in Ton und Gebärde, psychologisch unwahr gewesen . . . nur nach einer Pause reift sein Entschluß mit auf die Wache zu ziehen(?) . . . Hamlet ist durchaus kein Heldencharakter, darf nie in Ton und Haltung des Helden auftreten . . . die so grellen Übergänge . . . sind ein Flecken, der sonstiges Verdienst verdunkelt . . . was für eine sonderbare Schürze trägt der König? . . . Nachrichten über das Kostüm der Dänen sagt: die Dänen trugen wie die Angelsachsen Kleider mit Schürzen; obgleich die Zeit der Geschichte Hamlets . . . weit vor das Mittelalter zu setzen ist, so hat doch keine Bühne als Norm bei Costüm angenommen, sondern immer eigener Idee gefolgt. Hat doch Garrick — ich glaube Lichten-

berg hat es gesagt — den Hamlet in breitem französischen Rocke und mit einer Perücke gegeben . . . die Damen haben sich ein Privilegium erworben von Costümen abzuweichen (!). Solche entblößte Hälse wie heute gehören auch dazu. Die Soldaten haben keine Helme der Ritterszeit, sondern griechische getragen . . . (Hier machte Mittell die lakonische Randbemerkung „aus Nothwendigkeit“ . . .!) Wahrscheinlich hat Herr Nagel eine Autorität für sich, daß er eine weiße Halsbinde trug. Mir scheint das keine Verbesserung. Ich habe noch Schröder, dann Boeckh, Beck, Beschort . . . gesehen, die alle ganz schwarz gingen und habe gelesen, daß der große Mr. Kemble in London stets ebenso gekleidet ist. Es paßt aber mehr zum Dialoge und Wesen Hamlets . . . . . Schwarze Rüstung würde dem Geiste besser lassen als die bunte . . . . Hamlets Geist (= Schulz) machte die größte Wirkung, wenn er noch weniger recitiert als heute beinahe ganz, ohne Modulation des Tones mit einer monotonen, dumpfen, klagenden Stimme redet . . . nicht mit Wärme, nicht mit zu viel menschlichem. Mlle. Benda (= Ophelia) verdient Lob für die Ausführung ihrer Szene des Wahnsinns, soviel die Sprache angeht; ihr Körper hätte mehr von ihrem Zustand verraten sollen . . . durch eine unbegreifliche Gemächlichkeit geschieht es oft, daß Wolkenouffiten ein ganzes Stück über in den Zimmer-Dekorationen bleiben. Alle Verwandlungen gehen äußerst langsam und mit vielem Gepolter und Gekrächze der Maschinen, so die Versenkung von Hamlets Geist . . . . Nach dem Verschwinden des Geistes wird es plötzlich Tag, ganz ohne Ursache; denn, daß jener Morgenluft wittert, führt noch keinen Sonnenglanz herbei. Die Grabsteine sind alle drei abscheulich verzeichnet. In der Totengräber-Szene waren gar keine Gräber oder Grabsteine zu sehen; wo soviel vom kristlichen Begräbnis gesagt wird . . . Es nimmt sich nicht gut, daß man dem Geist im Zimmer der Königin die Thüren aufmachen muß . . . (!! ) Vorhänge würden besser sein. Überhaupt braucht er nicht zur Thüre hinaus zu gehen, wie er zu keiner herein kommt. Der betende König sollte tiefer im Hintergrunde knien, damit Hamlet Platz hat ohne alle Wahr-

scheinlichkeit zu verlezen, seine lange Rede zu sprechen . . .  
Etwas höheres Theater machte möglich, sie (— die Musik)  
vor die Bühne zu setzen . . . Der Geist würde besser zur Seite  
sehen, statt in der Mitte, weil er es so leichter machte, ihn an-  
zusprechen, ohne dem Publikum den Rücken zuwenden. Aus-  
sprachefehler wie Bettlär statt Bettler, Krapp statt Grab, läßt  
statt läßt, kamen mehrmals vor. Allein ich schließe mit der  
Bemerkung, ob es nicht des Versuches werth sei, einmal den  
ächtigen Hamlet Shakespeares auf die Bühne zu bringen und  
nicht sein Skelett. Schlegels Arbeit verdiente es.

Der Hamlet-Wiederholung folgte als letzte Vorstellung der  
Spielzeit am 31. Oktober das heroisch-komische Singspiel  
„Der Baum der Diana“ mit der Musik von Martini (= Vinzenz  
Martin, 1754—1810), einem der „beliebten Komponisten in der  
älteren italienischen Manier“ [106]. Die Vorstellung fand  
wenig Gnade vor dem gestrengen Zensor:

Baum der Diana. Die Blasinstrumente fehlten mehrmal  
(verfehlten den Einsatz!) Die Flöte fiel falsch ein in der  
Ouvvertüre. Während letzte beinahe zu rasch gegeben war,  
schleppte und dehnten sich fast alle übrigen Tempi der En-  
semble-Stücke, der Terzette und Duos namentlich im ersten  
Akte. Bei der einfachern cantablen italienischen Musik be-  
merkt man den Mangel an Präcision und Ausdruck noch weit  
mehr, und da letzter mehr stark markiert ist, so geht dabei oft  
die beste Wirkung einer Musik verloren, welche ein feineres  
Colorit hat. Die Blasinstrumente sind alle sehr schwach, be-  
sonders aber die Horn, Clarinett, Hautbois und Trompeten.  
Die Proben scheinen nicht von allen Mitgliedern gleich auf-  
merksam behandelt zu werden . . . Amor (= Mad. Vesper-  
mann) detonierte heute zum Erstaunen. Feinheit und Grazie  
müßte er noch mehr zu erwerben streben. Er sagte alles zu  
bedeutungslos, und war nicht immer der Gott, der den  
Triumph über Dianen im Auge hatte . . . Diana (= Mad. Geiß-  
ler als Gast) ist der schwehren Singparthie nicht gewachsen.  
Ihr Vortrag des Recitativs ist gegen die ersten Regeln verfehlt,  
ohne Haltung, ohne Klarheit und ohne Energie. Ihr Cantabile

ohne Kunst, mehr wildes Aventuriren der Töne, ohne Sicherheit und Geschmack. Ihr Spiel und ihre Sprache sind unangenehm. Endymion (— Herr Klostermayer) ist der lebloseste Schäfer, kein Liebling der Göttinnen und Menschen. Er vernachlässigte, was er vermocht hätte und ließ eine schöne Arie aus im ersten Akte, alles übrige sang er nur mit halber Stimme. — Das Kostüme der Nymphen ist weit weniger jenes der Gefährtinnen der keuschen Göttin, als etwa der Töchter Flora's oder Cytherens. Nirgends in alten Gebilden scheint Diana und ihre Nymphen in so kurzen knappen durchsichtigen Gewändern. Ein etwa unter die Wade reichendes mehr drappirtes Gewand, über einem Beine etwas leicht aufgeschürzt . . . so erscheinen sie schön und leicht wie das Reh . . . Warum dem Endymion weis und rosenfarb, was kaum dem blühendsten Jünglinge erträglich läßt? Währenddessen hatte Amor eine hartblaue Tunika, und Diana's geschmacklos gestickter Mantel ist von jenem Grün, was bei Nacht blau erscheint . . .“

Diese Singspiel-Aufführung schloß das erste Jahr der hofischen Selbstverwaltung. Die Intendanz übergab jedoch erst im folgenden Jahre mit der Enthebung Stockhorns von der Theaterleitung dem Finanz-Ministerium die geforderte Bilanz. Die Vorstellungen nahmen ohne Pause ihren Fortgang. Mittell eröffnete am 3. November die zweite Spielzeit mit einer Wiederholung von Himmels beliebter Oper „Fanchon, das Leyermädchen“. Friederich schrieb darüber: Fanchon (— Mad. Vespermann) war eine sehr nachhaltige Vorstellung. Alles in ihr muß Leben und Zierlichkeit sein, statt dessen war beinah alles matt und bedeutungslos. Dadurch kann ein Stück, was nur auf die zarteren Empfindungen berechnet ist, zu Grunde gerichtet werden. (Gegen diesen Angriff verteidigte sich Mittell: „Beyde Proben, welche davon gehalten wurden, waren streng — eine Szene im zweiten Akt war wohl 12 mal (!) probiert.) Fanchon darf durchaus nicht in seelenloser Haltung ihren Dialog eintönig und ohne alle Accente hersagen, als sei alles Nichtgesungene kein Bestandteil ihrer Rolle, sondern etwas um auszuruhen . . . das Orche-



ster spielte besonders im zweiten und dritten Akt höchst mangelhaft, ohne alle Präzision.“

In dieser Oper debütierte als Husaren-Offizier der mit seiner Frau neuengagierte Braunschweiger Sänger Geißler, er mußte aber „in Rücksicht seines geringen Gefallens“ im April folgenden Jahres die Karlsruher Bühne wieder verlassen [107].

Der November- und Dezember-Spielplan brachte im Gegensatz zu den Sommermonaten kein einziges klassisches Werk. Statt dessen triumphierte die Tagesware: (allein 7 Werke Kotzebues, darunter die Erstaufführung seiner „Quäcker“ (28. Nov.) wechselten je einer Aufführung Gollins, Holbeins, Kratters, mit der Wiederholung von Ifflands „Hagestolzen“ und Zschokkes zugkräftiger Banditen-Tragödie „Abällino“. Eine Erstaufführung war Zieglers Lustspiel „Die Großmama“ (21. Nov.). Die November-Opern Himmels, Ritters, Bertons, Paers, Cherubinis und D'Alayracs waren ausnahmslos Wiederholungen der vergangenen Spielzeit, ebenso die Dezember-Singspiele Kauers „Donauweibchen“ und Wenzel Müllers „Schwestern von Prag“. Erstaufgeführt und nach wenigen Tagen wiederholt wurde nur D'Alayracs Revolutionsoper „Lehmann oder der Thurm von Neustadt“ (1.—15. Dez.). Aus Friederichs Berichten sei die Kritik über Kotzebues „Verwandtschaften“ vom 7. November im Auszug wiedergegeben: Verwandtschaft zählt unter den guten deutschen Lustspielen. Allein die Besezung hat ihm geschadet. Wie ich vorhergesagt, war Mlle. Schlanzofska der Ausführung solcher Rolle noch nicht gewachsen. Die Natur läßt sich nicht forcieren. Alle Stellen, worin die zarten Empfindungen oder die überströmenden Affekte bezeichnet, entwickelt werden sollten, gingen verloren. Sie sprach deutlich und war nicht linkisch, das ist löblich; aber sie muß ein paar Jahre noch zuwarten. Die verunglückteste Darstellung gab Jeckel als Rath. Man sollte ihn nur wenig mit Spielen plagen, und diese Rolle durchaus Mittel geben. Vespermann ist für den jungen Vollmuth in seinem Wesen zu ältlich. Keineswegs der windigte Stuzer und Zierbengel, wie er sollte. — Mißlungen muß ich Herrn Geißler's Spiel nennen als Anton. Was nicht zu verderben

ist, gelang ihm auch; allein auch sonst nichts. Eine solche Derbheit und Ungeschliffenheit in Ton und Körperhaltung, solches Gestikulieren, mag wohl bei Bauern gefunden werden; . . . der Dichter hat schon stark genug . . . aufgetragen. Alle Züge jugendlicher Naivität und frischen Muthes waren in Derbheit verwischt und travestirt.“

Am 17. November sah er Paers große heroische Oper „Die Karthagerin“ und seine Aufmerksamkeit galt besonders dem Heldentenor Berger als König Massynissa; die Titelrolle sang Mad. Gervais: „Die Karthagerin: Mir scheint der ursprüngliche Titel: Sophonisbe weit zweckmäßiger. (Randglosse Mittells: „Der Titel . . . ist von dem Bearbeiter, Herrn Professor Reinbeck, selbst schriftlich verlangt worden.“) Der sichtbare Eifer, womit Herr Berger seine Rollen giebt, seine Wärme, lassen uns den Glauben, daß er einige Bemerkungen nicht ungerne hören werde. — Er muß sich vor zu großer Hast im Vortrag und Spiel hüten. Wenn die Worte zu heftig und hart hintereinander herausgestoßen werden, so wird die Diktion polternd und undeutlich . . . eine Wirkung . . . verprasselt. Die Sprache des Gesichtes darf bei jener der Geberde nie schweigen. Bei so lebhaftem Vortrage dürfte sich das Streben nach mehr Gleichheit . . . gewiß des Beifalls erfreuen.“

Nach der Aufführung des Trauerspiels „Agnes Bernauerin“ (am 22. Dez.) mit dem auf dem Theaterzettel nicht genannten Grafen von Törring, brachte das Jahres-Ende als besonderes Ereignis „zur Feyer des Namensfestes I. K. K. H. der Großherzogin am Stephanientag den 27. Dez. 1811, die Erstaufführung von Spontinis großer Oper „Die Vestalin“ mit Mad. Gervais als Titelheldin. Der Festoper ging ein von Friederich gedichteter und von Kapellmeister Brandl komponierter allegorischer Prolog „Die Verheißung“ voraus [108]. Über die Hoffestlichkeiten veröffentlichten die „Süd-Dt. Miscellen“ . . . [109] folgende „Correspondenz aus Carlsruhe“:

„Wenn in dieser Darstellung so ungemein viel nach Verhältnis geleistet worden, wenn dies die lauteste Anerkennung für alle, die dazu beitrugen verdient, so machte es auf der

andern Seite den Wunsch rege, daß stets, wenigstens die bessern Werke, mit solcher Anstrengung, solcher Aufmerksamkeit . . . gegeben werden mögen . . . Mad. Gervais hat sich neue Kränze des Verdienstes geflochten. Ihr zweiter Akt, eine der schwierigsten Aufgaben, ist musterhaft, und dem Gesange stand ein Reichthum schöner Attitüden zur Seite, die die Monotonie des alleinherrschenden Affektes trefflich colorirten. — Etwas mehr Deutlichkeit an manchen Stellen würde dem nichts mehr zu wünschen übrig lassen. Herr Bergers erster Akt . . . war sehr vorzüglich und bei weitem der gelungendste. Klarheit und Präcision des Vortrages, Herrschaft über seine Bewegungen, Bezähmung eines zu stürmischen Affektes, alles verdient Lob. — Wenn er es nicht für Tadel, sondern für Beweis von Interesse aufnehmen will, so bemerken wir, daß dies in den folgenden Akten nicht in gleich hohem Grade der Fall war. Die Recitation — was nur die höchste Potenz der Deklamation sein soll — sank hie und da zur bloßen Rede, die Silben klangen nicht voll und musikalisch genug an. (Weimar!) Uns scheint das Recitativ nie einen zu hastigen . . . Vortrag zu gestatten, zumal in deutscher Sprache, die dem Wohl laut nur durch gedachte Kunst festhalten kann . . . Wenn es anders nur möglich ist, so müßte man den so sehr verzeichneten Vestatempel . . . in richtigere Perspektivische Linien bringen . . . der fortlaufende Säulenfuß senkt sich in die Erde.“ Der Hausdichter Friederich selbst sandte dem Intendanten folgenden Bericht: „. . . Den besten Genuß bot dem Kunstfreund natürlich das Theater. Mit einer wirklich ungemeinen Schnelle war dort in drei Wochen Spontinis prächtige Oper, die Vestalin einstudiert, neue Dekorationen gemalt, Kostüme glänzend ergänzt, der holprigte deutsche Text möglichst verbessert worden, und die Aufführung befriedigte in hohem Grade, durch Glanz, Präzision und Feuer . . . Vor allem beurkundete Mad. Gervais (— Vestalin Julia) abermals ihren Wert, und entfaltete namentlich in dem schwierigen zweiten Akte, wo eine Empfindung einförmig in der höchsten Spannung durchgeführt werden muß, eine reiche Pantomime und sehr beseelten Ausdruck.

Vor der Oper ward das Publikum mit einem Vorspiel überrascht, welches, die vielbetretene Bahn des Prologs verlassen, durch allverstandene Gebärdensprache ein allegorisches Bild darzustellen versuchte. Die Verheißung, gedichtet von Friederich, erinnerte an die schönen Hoffnungen, welche diesem Lande in dem kürzlich gebohlenen Zweig der uralten Regentenfamilie aufgegangen sind, und sprach diese in einer mimisch durchgeführten Allegorie so verständlich und rührend aus, daß man schwer etwas schöner Gedachtes, zweckmäßiger Angewandtes und tiefer wirkendes sehen mag“.

Das neue Jahr 1812 war ein ausgesprochenes erlesenes Gastspiel-Jahr. Gastierten doch neben einer Schar weniger bedeutender Künstler Ferd. Esslair, Fr. L. Schröder, A. W. Iffland, Joh. Gg. Gern und — Herr und Mad. Vogel an der Karlsruher Hofbühne! Die „frz. dramat. Künstler“ M. et Mad. Leblanc eröffneten den Reigen im Januar 1812 mit mehreren französischen Vorstellungen (2. und 4. Januar), unter denen nur J. J. Rousseaus „Pygmalion“ mit der Musik von Georg Benda Erwähnung verdient, da von dieser „scènelyrique“ die damals lange beliebte Gattung des Melodrams ihren Ausgang nahm (1773). Das Leblanc-Intermezzo wurde überstrahlt von dem achttägigen Gastspiel des Virtuosen Ferdinand Esslair und seiner Gattin vom Hof- und Nationaltheater in Mannheim. Es spricht für ihn, daß er nicht bei den billigen Triumphen stehen blieb, zu denen der Tagesbedarf ihm mühe-los verhalf: Zieglers „Weibehre“ (7. Januar) Kotzebues „Rollas Tod“ (12. Jan.) und Steigenteschs „Kleinigkeiten“ (18. Januar), denen er Rousseau-Bendas deutsches Pygmalion-Melodram mit Dem. Benda als Partnerin Galathee vorangehen ließ. Seine wahren Erfolge errang er viel mehr in den Klassikern: am 9. Januar in der Titelrolle von „Wilhelm Tell“ und am 16. und 20. Januar in den Erstaufführungen von Schillers „Kabale und Liebe“ und „Wallensteins Tod“. Über die Haupt-Besetzungen Mittells, der in „Kabale und Liebe“ den Hofmarschall von Kalb, in „Wallensteins Tod“ den Kommandanten von Eger, Gordon, selbst übernommen hatte, nennen die Theaterzettel folgende Gäste und Mitglieder:

Es i  
führ  
ist u  
Corn  
Misc  
gela  
Mad  
drüc  
erlö  
ren  
wir  
je h  
den  
sch

### Kabale und Liebe

Präsident von Walter	Herr Schulz
Ferdinand	Herr Esslair
Hofmarschall von Kalb	Mittell
Lady Milford	Mad. Esslair
Wurm	Herr Labes
Miller, Stadtmusikant	Herr Vespermann
Dessen Frau	Mad. Schlanzofska
Louise	Dem. Benda

### Wallensteins Tod

Wallenstein	Herr Esslair
Octavio	Herr Mayerhofer
Max	Herr Wöhner
Terzky	Herr Berger
Illo	Herr Schulz
Buttler	Herr Vespermann
Gordon	Mittell
Seni	Herr Hunnius
Herzogin	Mad. Mittell
Thekla	Mad. Esslair
Gräfin Terzky	Mad. Mayer

Es ist zu bedauern, daß gerade über die drei Klassiker-Aufführungen kein eingehenderer Bericht Friederichs überliefert ist und wir allein auf die allgemeiner gehaltene „Carlsruher Correspondenz“ angewiesen sind, die in den Süddeutschen Miscellen ... [101] erst am 12. Februar zur Veröffentlichung gelangte: „So willkommene Erscheinungen wie Herr und Mad. Esslair von Mannheim, auf hiesiger Bühne, erregen Eindrücke, die, ... nicht mit dem Vorübergehen des Aufenthalts erlöschen. Esslair ist einer der am reichsten begabten Naturen für hohe, kräftige Charaktere, für Heldenrollen, die, seit wir in Deutschland ein deutsches Theater besitzen, die Bühne je betraten. ... eine hohe männlich schöne Gestalt, die auf den ersten Blick imponiert, mit sanften Zügen, und einem schönen, blauen milden Auge, mit einem Stimmorgan, das an

Wohllaut, Kraft und Biagsamkeit zu den Phänomenen gezählt werden muß ... auch seine Gattin erfreute sich günstiger Gaben Melpomenens. Eine schöne Gestalt, sehr geübter Geschmack im Anzuge, ein sonores Organ, ... genaues Durchdenken ihrer Rolle, ... einzelne Momente voll Wahrheit ...

Tief erschütternd und ganz die Schwärmerei des Jünglings seltener Hochherzigkeit entfaltend, war ... sein Ferdinand in „Kabale und Liebe“. Eine Riesenerscheinung sein Wallenstein; denn zugegeben, daß sich der Charakter noch anders, vielleicht historisch annähernder, denken läßt, so ist doch, so wie ihn Esslair einmal auffaßt, dieser jetzt der erste Wallenstein Deutschlands, und muß hinreißen“.

Zum Ausgleich nach der Schauspiel-Hochflut schloß Mittel den Januar-Spielplan mit kurz aufeinander folgenden Opern-Wiederholungen: mit Ritters „Zitterschläger“ und Solies „Das Geheimnis“ (21. Jan.), mit Stegmeyers Quodlibet, „Rochus Pumpernickel“ (26. Jan.) und Wenzel Müllers komischer Oper „Das neu Sonntagskind“ (30. Jan.). Anfang Februar erschienen dagegen wieder zwei Schauspiel-Erstaufführungen, am 2. Februar A. L. Grimms „Davids Erhöhung“ mit Neumann in der Titelrolle und am 6. Febr. Ifflands „Elise von Valberg“ mit Nagel und Dem. Benda in den Rollen der Geschwister von Valberg.

Nach diesen Aufführungen mußte Freiherr von Stockhorn seine „zur vollen Zufriedenheit geführte“ Hoftheaterintendanz unvermittelt niederlegen. Die politischen Verhältnisse erforderten seine militärischen Fähigkeiten. Am 9. Februar 1812 wurde er zum Generalmajor befördert gleichzeitig zum Stadtkommandanten der Residenz ernannt und der Theaterleitung enthoben. Eine Woche nach seinem Amtswechsel sandte er dem Finanzministerium den geforderten Rechnungsabschluß, die „Bilance des ersten Jahres der eigenen Administration“, aus der hervorgeht, daß die Ausgaben von 64 858 Gulden 25 Kreuzer (= 110 258 RM.) die Einnahmen von 58 222 Gulden 16 Kreuzer (= 98 977 RM.) um eine Summe von 6636 Gulden 9 Kreuzer (= 11 281 RM.) überstiegen. „Das verflossene Jahr kann blos als Probejahr angesehen werden, in wel-

chem man sich mit dem erforderlichen Aufwand bekannt machte ...“ schrieb Stockhorn [111] und wies das Ministerium angesichts des Deficits oder der „Mindereinnahme“ erneut auf die dringenden Neuanschaffungen und Ergänzungen im Kostüm und Dekorationsfundus hin. Ferner habe das Ausrücken des Militärs einen Einnahmeverlust von mehr als tausend Gulden verursacht, die er seinem Nachfolger „extraordinär zu vergüten“ bittet. Stockhorn beantragte ferner die Erhöhung des bisherigen Hofzuschusses von 16 500 Gulden und Tilgung aller Rückstände, um auf einer gesunden finanziellen Grundlage weiter zu bauen. Entsprechend auch das finanzielle Ergebnis nicht den gehegten Erwartungen des Finanzministerium, so brauchte die Intendanz von Stockhorn dank der Mitarbeit des Triumvirats Mittell-Friederich-Morstadt doch die notwendige Ordnung der von Vogel übernommenen zerrütteten Verhältnisse und damit auch die Möglichkeit zum künstlerischen Aufstieg. Das Ensemble, dessen Einheit im Anfang noch unter dem Wechsel unerprobter Kräfte leiden mußte, war durch vorteilhafte Neuengagements ergänzt worden und hatte sich unter Mittells unbestechlicher Leitung zu einem geschlossenen Ganzen eingespielt. Das Repertoire der ersten Spielzeit unter der Intendanz von Stockhorn stand unter einer bedrängten Kassenlage und darum in erster Linie dem Tagesgeschmack offen — ohne sich darin von anderen Bühnen der Zeit wesentlich zu unterscheiden. Bei einer Gesamtzahl von 153 Vorstellungen wurden in der ganzjährigen, vom 1. November 1810 bis 31. Oktober 1811 reichenden Spielzeit 76 Opern und 103 Schauspiele gegeben, darunter die Uraufführung von P. A. Wolfs Lustspiel „Cesario“ (13. Nov. 10). Auffallend hoch und bei der Neuigkeitssucht des damaligen Publikums begreiflich, ist die Zahl der Erstaufführungen, worin das Schauspiel mit 27 die Oper mit 15 Werken fast um die Hälfte übertrifft. Der meist gespielteste Autor war Kotzebue mit allein 37 Theaterstücken, wovon 7 zum ersten Mal in Karlsruhe aufgeführt wurden. In weitem Abstand folgen ihm Paer mit 13, Stegmayer mit 8 und Méhul mit 6 Opern. Schiller erschien mit 6, Mozart mit 5 Aufführungen auf der

Bühne. Ihre Zahlen stellen die Höchstzahlen unter den 18 klassischen Aufführungen dar. Lessing und Molière kamen nur einmal, Shakespeare nur zwei Mal zu Wort. Goethe erreichte dagegen drei Aufführungen einschließlich zweier Erst-aufführungen. Während die klassischen Werke, Braut von Messina, Clavigo, Hamlet, Zauberflöte und Entführung wiederholt werden konnten, mußten sich Maria Stuart, Tell, Jungfrau von Orleans, Räuber, die Geschwister, Emilia Galotti, Don Juan und der Geizige mit einer einmaligen Auf-führung begnügen. Der Liebling des Karlsruher Publikums war unstreitig Stegmayers musikalisches Quodlibet „Familie Pumpernickel“, hinter dessen fünfmaliger Wiederholung — von den gleichartigen Schwesternwerken ganz abgesehen — sogar die heroische Oper „Achilles“ des Modekomponisten Paer und Méhuls musikalisches Drama „Jakob und seine Söhne“ zurückbleiben mußten, die je vier Aufführungen er-lebten. In einer Zeit, in der fast jede Kritik der Werke unter- blieb, lassen allein die Wiederholungen, zu denen später die Einnahme-Vermerke treten, den Schluß auf Bühnenerfolg zu.

von  
einer  
Aus  
getre  
trau  
vom  
meis  
halt  
Frey  
seine  
tend  
der  
jede  
Baro  
Knig  
und  
mac  
Liste  
ten  
daß  
Jahr  
thea  
der  
der  
wied  
anhe  
tend  
ten  
Regi  
des  
die  
ters  
mit  
6\*