

Das Theater

Inhaltsübersicht

	Seite
Kirchenmusik und Hoftheater	485
Die Hofmusik nach Karl Alexanders Tod (1737—1744)	485—486
Die Hofmusik in den ersten Zeiten Herzog Karls (1744—1748)	486—487
Nicolinis Pantomimen und Schuchs deutsche Komödien (1746)	487—488
Die Hofmusik seit Herzog Karls Vermählung (1748—1750)	488—489
Marianne Pirker, Franz Pirker, Joseph Jozzi	489—490
Einrichtung des Lusthauses zum Opernhaus (1750)	490—492
Umbau des Stuttgarter Opernhauses im Jahr 1758	492
Opernaufführungen von 1750 bis 1753	493—494
Niccolo Jommelli	494—495
Glanzzeit des württembergischen Hoftheaters (1753—1769)	496—497
Ludwigsburger Theater	497—499
Theater auf der Solitude und an andern Orten	499—500
Eintritt und Sitzordnung	500—501
Der Herzog und sein Theater	501—502
Die von 1753 bis 1769 aufgeführten Opern	502—505
Das Jommellische Orchester	505—509
Sängerinnen und Sänger	509—511
Opern- und Komödien-Ballett	511—514
Ausstattungsweise	515—517
Kostüme	518—519
Französische Komödie	519—521
Verwaltung	521
Theaterkasse	521—522
Kosten des Bühnenwesens	522—523
Volk und Theater	523—525
Anfang der Umkehr und Künstlerentlassungen	525—526
Jommellis Abgang	526—527
Die Oper nach Jommellis Abgang	528
Die Kapellmeister bis Herzog Karls Tod	528—529
Übergangszeit von 1769 bis 1774	529—530
Personal von 1769 bis 1774	530—532
Opernaufführungen von 1769 bis 1773	532
Wandertruppen in Stuttgart von 1772 bis 1778	533
Ludwigsburger Tanzschule (1769—1774)	533—534
Stellung der Kunstschüler innerhalb der Akademie	534
Ausbildung der Musiker, Schauspieler, Tänzer	534—536
Ausnutzung des auf herzogliche Kosten ausgebildeten Personals	536—537
Die ersten Aufführungen der Zöglinge (1773—1775)	537—538
Wiedereröffnung des Stuttgarter Opernhauses	538
Vorstellungen von 1776 bis 1779	538—539
Geschäftstheater und kleines Schauspielhaus	539—540
Abkehr des Herzogs vom Theater	540—541
Verwaltung	541
Finanzen	541—542
Das Orchester seit 1773	542—544
Opern- und Schauspielpersonal	544—545
Das Ballett	545—546
Technisches Personal	546
Der Spielplan von 1779 bis 1793	546—549
Festvorstellungen	549—550
Schubarts Theaterleitung (1787—1791)	550—552
Ausblick	552

Das Theater

Das Stuttgarter Hoftheater ist aus einer fürstlichen Kirchenmusik erwachsen, die, aus Vokal- und Instrumentalkünstlern bestehend, ursprünglich nur dazu bestimmt war, den gottesdienstlichen Handlungen in den Hof- und Schloßkapellen musikalische Weihe zu geben. Aus dieser Entstehung erklärt es sich, warum die Tonkünstler auch noch zu Zeiten, da man sie vorwiegend für Opernzwecke verwendete, aus dem Kirchengute besoldet wurden. Diese seltsame Einrichtung mußte von vornherein die Gefühle der religiös Gesinnten verletzen und zu allerhand Verdrießlichkeiten führen. Sie war auch der Kunst unzutraglich, insofern man für sie und ihre Bedürfnisse beim Kirchenrat und seinem Direktorium kein Verständnis voraussetzen durfte; in der That betrachtete die genannte Behörde die ganze Frage vom einseitig finanziellen Standpunkt und suchte jederzeit den Kunstbetrieb nach Möglichkeit einzudämmen.

Frühzeitig wurde die Kirchenmusik zu den Kammerkonzerten bei Hof herangezogen. Als nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die Singspiele und Singballette wie allwärts so auch in Stuttgart in Aufschwung kamen, lag es nahe genug, die schon vorhandenen Vokalistinnen und Instrumentalisten dafür zu gebrauchen und so das nunmehr in den Vordergrund tretende Bühnenwesen der Kirchen- und Kammermusik anzugliedern. Der temperamentvolle Johann Siegmund Couffer, der unter Herzog Eberhard Ludwig von 1698 bis 1704, seit 1700 als Oberkapellmeister, die württembergische Hofmusik leitete, wurde zum eigentlichen Begründer der Stuttgarter Oper. Unter Eberhard Ludwigs Nachfolger Karl Alexander erlebte die welsche Oper am württembergischen Hof eine neue Blütezeit; er unterhielt ein zahlreiches, vorwiegend aus Italien bezogenes Künstlerpersonal, das im Vereine mit einer Gesellschaft französischer Komödianten die Theaterliebhaberei jenes Fürsten befriedigte.

Nachdem Herzog Karl Alexander am 12. März 1737 eines jähen Todes verblieben war, ließ es sich die vormundschaftliche Regierung, die sich peinliche Sparsamkeit zum obersten Gesetze gemacht hatte, angelegen sein, das gesamte Musik- und Theaterpersonal sofort zu entlassen. Das war gut für die zerrütteten Staatsfinanzen und somit auch mittelbar für das Volk, aber desto schlimmer für die betroffenen Künstler, die, plötzlich ihres Verdienstes beraubt, in äußerste Not gerieten. Schließlich sah man aber doch ein, daß man mit Rücksicht auf die Würde des Hofes dauernd nicht auf alle Kunstübung verzichten könne, und beschloß, wiederum eine billige Hofmusik anzustellen, die sowohl den Kirchendienst versehen sollte als auch für eine kleine Kammermusik brauchbar wäre. Nach endlosen Beratungen und Berechnungen wurde am 18. September 1738 ein Regulativ angenommen, das den jährlichen Besoldungssatz, der unter Karl Alexander 22894 Gulden betragen hatte, auf 5180 Gulden festsetzte. Die einzelnen Gehälter, die dazuhin noch unregelmäßig vom Kirchenrat ausgezahlt wurden, reichten knapp aus, um die damit Begnadeten vor dem Hungertode zu bewahren. Der bisherige Rat und Oberkapellmeister Giuseppe Brescianello aus Bologna, der diesen Posten seit 1. Februar 1721

bekleidet hatte und schon vorher Musikdirektor in Stuttgart gewesen war, blieb ebenso wie sein früherer Kollege Broschi unverwendet. Johann Daniel Hardt, am 8. Mai 1696 in Frankfurt a. M. geboren, der gleichfalls schon viele Jahre dem württembergischen Hofe als Virtuose auf der Viola da gamba und auch als Musikinformer gedient hatte, wurde Kapellmeister mit einer Besoldung von 700 Gulden. Seine Fähigkeiten waren nicht hervorragend, und um die Autorität des heftigen Mannes den Kammermusikern gegenüber war es übel bestellt; die gegenseitigen Klagen wollten kein Ende nehmen. Unter ihm standen der 1749 verstorbene Konzertmeister Freudenberg, der, als er 1732 diesen Titel erhielt, bereits ein Vierteljahrhundert der Hofmusik angehört hatte, und der Kammermusiker Johann Michael Böhm, seit 1729 angestellt, der 1743 zum zweiten Konzertmeister vorrückte. Außerdem gab es noch zwei Organisten und 14 weitere Musiker, bei deren Annahme Rücksichten des Dienstalters oder der Sparsamkeit den Ausschlag gegeben hatten. Die ganze Vokalmusik bestand aus dem in Wien ausgebildeten Altisten Matthias Gabriel, der schon 1755 pensioniert wurde, zwei unbedeutenden Tenoristen und den beiden Diskantistinnen Ruoff und Mayer, deren kanonisches Alter außer Zweifel stand; von Johanna Dorothea Ruoff wissen wir, daß sie schon seit 1707 bei der württembergischen Hofmusik tätig war. Dazu kamen zwei unbesoldete Kapellknaben: Johann Philipp Abesser und der „durch Fatalität kastrierte“ Johannes Wangner, Sohn des Ochsenwirtes zu Rosenfeld, der Frühjahr 1740 zur Erlernung der Vokalmusik angenommen wurde und 1749 den Auftrag erhielt, sich die italienische Sprache anzueignen; er scheint jedoch die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllt zu haben. Später versah er die Stelle eines Notisten und zählte bis in die siebziger Jahre der Hofmusik zu. Mit diesem Personal ließen sich natürlich keine Operaufführungen veranstalten, woran damals übrigens auch niemand dachte. So blieben den Stuttgartern und Ludwigsburgern zur Zeit der vormundschaftlichen Regierung theatrale Genüsse versagt.

Eine ganz andre Gestaltung gewannen die musikalischen Verhältnisse am württembergischen Hofe, nachdem Karl Eugen am 23. März 1744 die Regierung seines Landes selbst übernommen hatte. Er bereitete zur Feier des Tages allen Mitgliedern der Hofmusik die besondere Freude, daß er sie durch ein Reskript von der lästigen Verpflichtung des Tanzgeigens auf den Bällen befreite. Eine seiner nächsten Taten war — durch Dekret vom 18. Juli 1744 — die Wiederanstellung des Oberkapellmeisters Brescianello mit 1000 Gulden Gehalt, dem die völlige Direktion der Hofmusik übertragen wurde, während Hardt zwar den Titel eines Oberkapellmeisters behielt, tatsächlich aber nur noch im Behinderungsfall seines Kollegen zu amten hatte; 1755 wurde Hardt nach dreißigjähriger Dienstzeit in den verdienten Ruhestand versetzt. Er starb am 9. August 1763 in Stuttgart.

Das Personal wurde alsbald beträchtlich vermehrt und bestand nach dem Regulativ vom 1. Februar 1745 aus 31 Instrumentisten, 10 Sängern und 2 Kapellknaben. Es war nur ein Akt der Gerechtigkeit, daß vor allem einige der nach Karl Alexanders Tod ihres Brots beraubten Künstler wieder angenommen wurden, so der Hautboist Ignazio Ciceri und der Waldhornist Franz Spurni mit seiner Frau, der Lautenistin Dorothe Spurni. Aus Berlin hatte der Herzog den Violinisten Jakob Säger, den Lautenisten Johann Friedrich Taube (auch Daube) und einen Hofmusikus Lang mitgebracht. Das Orchester wurde aus der Militärmusik ergänzt: am 1. Dezember 1744 traten 5 Hautboisten zur Hofmusik über. Als erster Tenorist war am 14. September 1744 der 1718 in München geborene Kajetan Neufinger angestellt worden, der im Sommer 1745 Urlaub nach Italien erhielt, „um sich in der Musik noch fermer zu machen“. Bassist war seit 1744 Johann Balthasar Enslin, früher Hautboist und bis 1751 noch gleichzeitig

Stadtzinkenist, also offenbar ein sehr vielseitiger Mann. Von Sängern sei die seit 2. Januar 1745 angestellte Diskantistin Johanna Frankenger erwähnt. Der ganze Etat für die Hofmusik beschränkte sich damals noch auf die Summe von 16295 Gulden, und der Herzog erklärte ausdrücklich, er wolle „es bei diesem Statu der Musikbesoldungen ein für allemal unabänderlich verbleiben lassen“, indem er sich zugleich die unaufhörlichen Supplikationen um Zulagen verbat.

Indessen überschritt man das Regulativ bald genug. Schon am 28. Dezember 1745 wurde eine erste Kammerfängerin in der Person der berühmten Françoise Cuzzoni-Sandoni verpflichtet, die ihrer herrlichen, bis ins dreigestrichene C reichenden Stimme wegen die „goldene Leier“ genannt ward, damals aber bereits über ihre Blütezeit hinaus war. Ein abenteuerlicher Lebenslauf lag hinter der 1700 in Parma geborenen und seit 1727 mit dem Klaviervirtuosen und Komponisten Sandoni vermählten Künstlerin. In London unter Händel hatte sie ihre größten Triumphe gefeiert. Zunächst wurde in Stuttgart mit ihr ein einjähriger Vertrag abgeschlossen, der ihr eine Gage von 1000 Reichstalern (= 1500 Gulden) zusicherte. Am 28. Dezember 1746 wurde sie mit demselben Gehalt auf ein weiteres Jahr und laut Dekret vom 11. März 1747 auf drei Jahre engagiert. Doch verschwand sie schon im Herbst 1748 mit Hinterlassung beträchtlicher Schulden aus Stuttgart, nachdem sie vom Herzog einen Urlaub in ihre italienische Heimat erhalten hatte, um die Verlassenschaft ihres jüngst gestorbenen Mannes zu ordnen. Am 15. Januar 1749 versprach sie von Bologna aus Rückkehr, falls man ihre Besoldung auf 4000 Gulden erhöhe, welche maßlose Forderung der Herzog denn doch nicht erfüllen wollte. Sie endete 1770 in selbstverschuldetem Elend.

Am 13. Mai 1747 wurde der Bassist Franz Joseph Crebber mit einem Jahresgehalt von 300 Gulden, am 20. Mai 1748 Luise Peruzzi als weitere Sängerin mit einem solchen von 500 Gulden angenommen. Crebber durfte im Sommer 1748 mit einem herzoglichen Zuschuß nach Italien reisen, „um sich in der Musik desto besser zu perfektionieren“. Auch das Orchester wurde durch einige hervorragende Kräfte vermehrt. Im Februar 1746 gewann man den ausgezeichneten Theorbisten¹⁾ Fabio auf sechs Jahre mit einer Gage von 800 Gulden; es geschah ihm jedoch in Stuttgart so wenig, daß er schon nach ein paar Wochen wieder abreiste. Längeren Bestand hatten zwei andere Engagements: das des Violinisten Giovanni Battista Bianchini, der seit Martini 1746 als „Premier Symphonist“ und seit 23. Oktober 1748 als Konzertmeister mit 600 Gulden Gehalt in Stuttgart wirkte, und das am 23. August 1747 unter denselben Bedingungen zustande gekommene des Johann Heinrich Potthoff (auch Pottthoff), der als „Musikus von der Viola di Samba und Violoncello“ bezeichnet wird. Der Martini 1747 angestellte Kammermusiker Jean Alice aus Lothringen nahm wieder im Juni 1749 wegen schwächlicher Gesundheit seinen Abschied. Auch die Ausbildung von Künstlern ließ sich der Herzog schon damals etwas kosten. So schickte er im Winter 1747/8 die zwei jungen, seit 1746 in seinen Diensten stehenden Hofmusiker Eberhard und Louis Malter (eigentlich Malterre), Söhne des Tanzmeisters, nach Paris und Sommer 1749 nach Italien, wie früher Neufinger und Crebber; Eberhard Malter entwickelte sich zu einem vorzüglichen Violoncellisten, der dem Stuttgarter Orchester jahrzehntelang wichtige Dienste leistete.

Da die herzogliche Hofmusik in jenen Jahren noch keinerlei Opernvorstellungen veranstaltete, so boten die Opern-Pantominen, welche Direktor Nicolini mit seinen holländischen Kindern während des Karnevals von 1746 gab, willkommene Abwechslung. Der Herzog räumte der in Deutschland weithin beliebten kleinen Künstlerschar das fürstliche Komödiantenhaus ein. Es war dies das ehemalige Armbrust- oder Schießhaus im Lustgarten (rechts beim Eintritt), das seit 1674 als Theater diente und drei Etagen

mit 35 Logen im ganzen hatte. Noch in demselben Jahre 1746 wurde übrigens das für seine Zwecke nicht mehr recht geeignete und auffällige Gebäude abgebrochen. Der Herzog leistete dem Nicolinischen Unternehmen auch sonst Vorschub, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Gesellschaft auf seine ausdrückliche Einladung nach Stuttgart gekommen ist. Er befreite sie von den Abgaben und stellte zweimal wöchentlich, Dienstags und Samstags, sein Erscheinen im Theater mit dem gesamten Hofstaat in Aussicht; für die von ihm beanspruchten Logen wollte er jedesmal 60 Reichstaler entrichten. Im ganzen fanden 14 Vorstellungen statt, die erste am 8. Januar, die letzte am 21. Februar 1746. Nicolinis Repertoire bestand aus folgenden Stücken: 1. L'essai de la folie ou la naissance d'arlequin, 2. Chacun à son tour, 3. Le sort, 4. Le médecin dupé ou la fuite d'arlequin dans l'île de Lilliput, 5. Le diable boiteux, 6. Arlequin au tombeau, 7. La descente d'arlequin aux enfers ou le triomphe de l'amour.

Auch des lange entbehrten Genusses deutschen Schauspiels wurden die Stuttgarter im Oktober 1746 teilhaftig. Damals gab die aus 14 Personen bestehende „von Ihro K. Majestät in Preußen allergnädigst privilegierte Gesellschaft“ des Franziskus Schuch²⁾ eine Reihe sehr beifällig aufgenommener Darstellungen in dem auf dem Marktplatz gelegenen Herrenhause. Sie hatte neben französischen Tragödien, wie Voltaires „Zaire“ und Racines „Iphigenie“ (in Gottscheds Übertragung), deutsche Stücke auf dem Spielplan: Sellerts Schäferspiele „Das Band“ und „Sylvia“, Fr. Melch. Grimms Trauerspiel „Banise“, einen „Dr. Faustus“ usw.

Zwei Umstände wirkten im Jahre 1748 zusammen, um dem höfischen Kunstleben in Württemberg starke Antriebe zu geben: Herzog Karls Reise nach Paris, wo er die glänzende Kunstübung am üppigen Hofe Ludwigs XV. kennen lernte, und seine Vermählung mit der Tochter des Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth, einer Nichte Friedrichs des Großen. Herzogin Friederike, in den kunstsinigen Überlieferungen ihres Hauses groß geworden, hatte für Musik und Theater eine ausgesprochene Vorliebe. Wie geringe Befriedigung diese damals noch am württembergischen Hofe zu erwarten hatte, davon sollte sie sich bei den Festlichkeiten überzeugen, die zu Ehren ihres Einzuges³⁾ stattfanden und sonst glänzend genug verliefen. Wohl konnte ihr gute Kammermusik geboten werden aber keine Oper, wie beim Bayreuther Vermählungsfeste, und um französische Schauspielvorstellungen zu ermöglichen, mußte man eine auswärtige Truppe berufen, die am 7. Oktober 1748 im Ludwigsburger Schloßtheater Racines „Andromache“⁴⁾ „einfach, steif und hölzern“, am 10. Oktober ebenda »Le philosophe marié« und am 15. Oktober auf einer im Orange-Garten zu Stuttgart improvisierten Bühne »Le habillard« mit vorausgehendem Festprolog zur Darstellung brachte. Die Herzogin bot in der Folge ihren ganzen Einfluß auf, um eine Erweiterung des Kunstbetriebs durchzusetzen, und sie fand bei dem Herzog das größte Entgegenkommen, weil dieser sich nicht nur gegen seine junge Gemahlin gerne gefällig erwies, sondern auch ihre Geschmacksrichtung völlig teilte. Freilich sollte es die Herzogin bald bitter bereuen, die Theaterleidenschaft bei ihrem Gemahl genährt zu haben. Denn bei seinem leicht entzündlichen Herzen und stark entwickelten Begehrungsvermögen übertrug er seine Neigung zur Kunst auf die Künstlerinnen, und diese Verirrungen haben später die Trennung der fürstlichen Ehe mit herbeigeführt.

Vorderhand jedoch wirkten beide mit einträchtigem Eifer zu demselben Endzwecke zusammen. Dem Mangel an einer stehenden Schauspielertruppe half man aufs einfachste und billigste damit ab, daß man selbst mit Feuereifer Theater spielte. In Stuttgart und ebenso in Bayreuth, wenn das Herzogspaar dort anwesend war, vergnügte es sich mit Aufführungen französischer Stücke; nach einem Zeugnis der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth spielten beide sehr hübsch.⁵⁾ Voltaires »Sémiramis« ließ durch diese vor-

nehmen Künstler die Herzogin-Mutter in Stuttgart aufführen; im Januar 1751 brachte der Bayreuther Hof unter Mitwirkung von Karl Eugen und Friederike Lamottes Drama »Oreste et Pylade« zur Darstellung, das Uriot, damals Bayreuther Hoffchauspieler, ausgewählt und wohl auch einstudiert hatte.

Gleichzeitig war man auf Verbesserung der Hofmusik bedacht. Durch den Abgang der Cuzzoni in die Notwendigkeit versetzt, nach einer ersten Gesangsvirtuosin Umschau zu halten, richtete das herzogliche Paar sein Augenmerk hauptsächlich auf die gefeierte Marianne Pirker,⁶⁾ die der Herzogin Friederike offenbar schon von Bayreuth her bekannt war. Marianne von Seyereck (1717—1782), die Sprossin einer angesehenen steiermärkischen Familie, aber der Überlieferung nach in Württemberg geboren, seit 1737 mit dem Violinvirtuosen Franz Pirker (1700—1786), einem Salzburger, vermählt, hatte als Konzert- und Opernsängerin in ganz Deutschland, Italien und London dank ihrer herrlichen Sopranstimme, ihrer ausgezeichneten Technik und ihrer über den damaligen Durchschnitt emporragenden „Aktion“ Lorbeeren geerntet und war im Winter 1748/49 an der von dem bekannten Impresario Pietro Mingotti geleiteten königlichen Oper in Kopenhagen engagiert gewesen. Nunmehr folgte sie einer Einladung an den württembergischen Hof. Am 24. Mai 1749 traf Madame Pirker in Stuttgart ein, wo sie bis zum 12. Juli blieb und sich, bald hier, bald in Ludwigsburg, fast täglich als Kirchen- und Kammervirtuosin hören ließ. Sie erregte gleichermaßen die Bewunderung des Herzogs, der regierenden Herzogin, der Herzogin-Mutter, und am liebsten hätte man sie sofort ganz im Lande behalten; sie war aber für die kommende Wintersaison wiederum an die Kopenhager Oper verpflichtet. Dagegen versicherte man sich ihrer jetzt schon für die Zukunft. Am 12. Juni 1749 kam der Vertrag zustande, wonach die Virtuosin Pirker um ihrer vorzüglichen Geschicklichkeit in der Vokalmusik willen in fürstliche Dienste angenommen wurde mit der Verpflichtung, sowohl bei der Kirchenmusik beiderlei Religionen als bei der Kammermusik und sonstwo ihre Dienste zu leisten. Sie hatte ihr Engagement gegen den Frühling künftigen Jahres anzutreten, wofür ihr von diesem Zeitpunkte an ein halb in Geld, halb in Naturalien zu entrichtender Jahresgehalt von 1500 Gulden nebst dem einmaligen vierteljährlichen Betrage dieses Gehalts (als Entschädigung für die in Württemberg übliche Anstellungstaxe) verabreicht werden sollte. Das Wort „sonstwo“ in dem Kontrakt deutete bereits auf die Absicht hin, mit Hilfe der Frau Pirker eine Oper in Stuttgart zu organisieren.

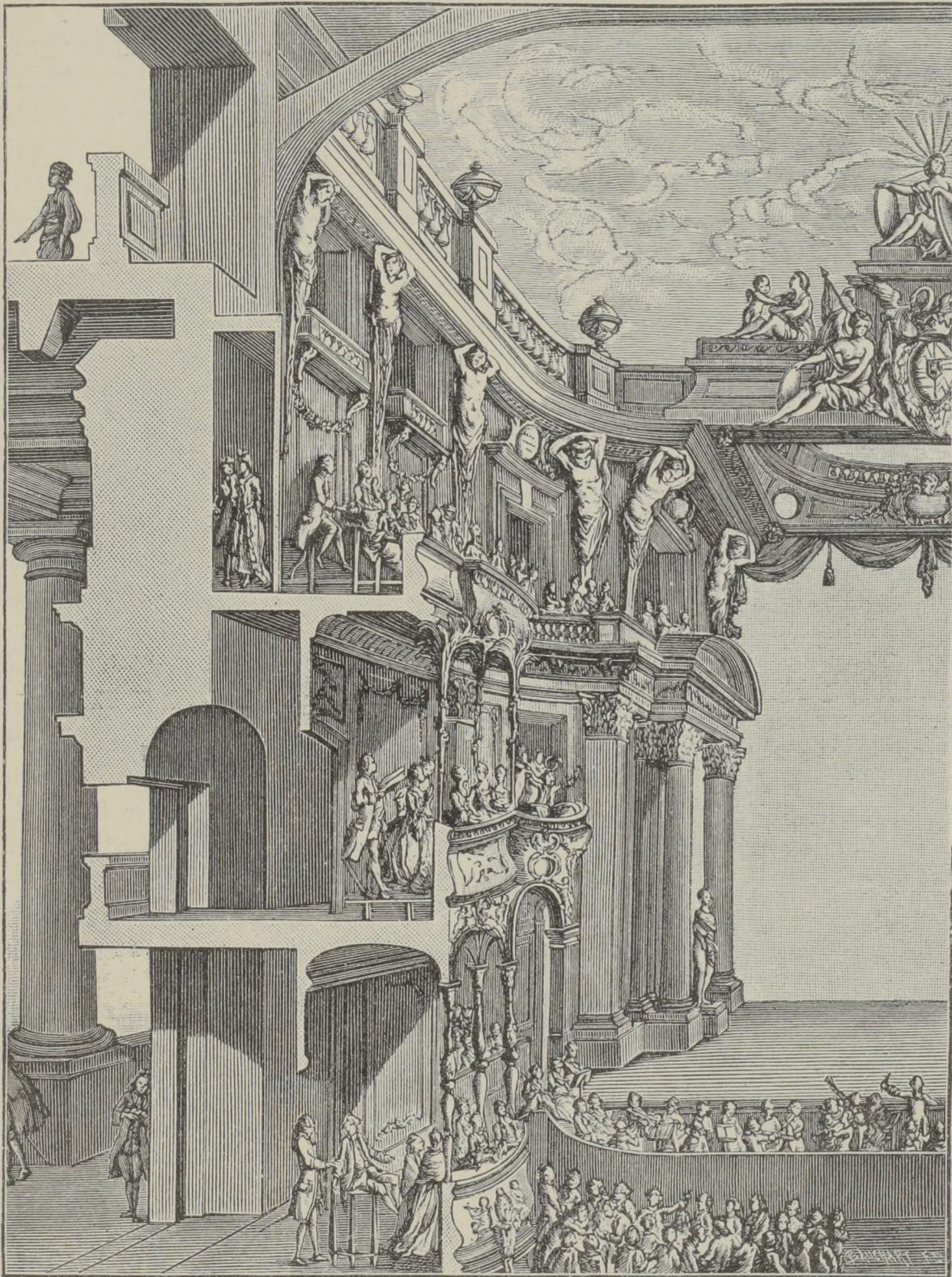
Während ihrer Abwesenheit im Winter 1749/50 behalt man sich am württembergischen Hofe mit wandernden Virtuosinnen; so begegnen wir hier im Dezember 1749 kurze Zeit der Sängerin Santa Cosca. Mit dem Frühjahr fand sich Frau Pirker wieder in Stuttgart ein, diesmal in Begleitung ihres Satten. Dieser erhielt zunächst keine feste Anstellung. Erst nachdem er 2 $\frac{1}{2}$ Jahre lang freiwillige und unentgeltliche Dienste getan hatte, wurde er durch Dekret vom 20. September 1752 zum Konzertmeister mit dem bescheidenen Jahresgehalt von 400 Gulden ernannt. Mit seinem Violinspiele scheint er keine sonderliche Ehre eingelegt zu haben. Desto nützlicher machte er sich bei der Einrichtung der Oper vermöge seiner reichen musikalischen Erfahrungen und weitverzweigten Verbindungen. Im Sommer 1753 sandte ihn der Herzog nach Italien, um dort für ihn Virtuosen anzuwerben. Schubart, der im Jahre 1773 mit Pirker in Heilbronn persönlich zusammentraf, erklärt ihn für einen der treffendsten und lehrreichsten musikalischen Kunsttrichter seines Zeitalters. Als dritter im Bunde kam mit dem Pirkerschen Ehepaare der demselben aufs engste befreundete, um 1720 in Rom geborene Kastrat Giuseppe Jozzi nach Stuttgart. Er war nicht bloß ein Sopranist von Ruf, sondern zugleich ein ausgezeichnete Klavierspieler, während es um seine „Aktion“ übel bestellt war. Jozzi gefiel bei Hof außerordentlich und wurde am 9. Mai 1750 „um seiner so-

wohl in der Vokal- als Instrumentalmusik besitzenden Vorzüglichkeit halber" mit einer Sage von 1800 Gulden engagiert, die sich später auf 2600 erhöhte.

Mit fieberhafter Eile traf man nunmehr alle Vorbereitungen zur Oper, die auf den Geburtstag der Herzogin, den 30. August 1750, eröffnet werden sollte. Es fehlte vor allem die Hauptsache, nämlich ein Theatergebäude, da, wie schon erwähnt, das alte im Jahre 1746 abgetragen worden war. Indessen war man um Rat nicht verlegen. Der große Saal im Lusthause war schon unter Herzog Eberhard III. zu Opernvorstellungen verwendet worden, wozu er sich sowohl wegen seines Umfangs als wegen seines Mangels an Säulen wohl eignete, und man beschloß nun, ihn von neuem ganz diesem Zwecke zu weihen.⁷⁾ Die Umwandlung beschränkte sich vorderhand auf das Innere. Der Major (später Oberstleutnant) Leopold Retti von Ansbach, herzoglicher Oberbaudirektor, wurde am 1. Juli mit der Leitung des Unternehmens beauftragt. Doch wurde noch ein Spezialist im Theaterbauwesen, Direktor Schenck aus Mannheim, nebst dem kurpfälzischen Hofzimmermann Scheiff beigezogen. Nicht weniger als 600 Arbeiter waren beschäftigt, den 201 Fuß langen, 71 Fuß breiten und 51 Fuß hohen Saal zu einer Bühne und einem Zuschauerraum umzugestalten und die nötige Ausstattung zu beschaffen. Das Theater bestand aus dem Parterre und drei Galerien, und soll nach den wahrscheinlich übertriebenen Angaben von Zeitgenossen 4000 Zuschauer gefaßt haben. Die große Hofloge befand sich in der Mitte des ersten Ranges. Eine stattliche Anzahl Künstler war tätig, die Wände, Decken und Logen zu bemalen und mit Stukkaturen zu verzieren. Die Bühne hatte eine Tiefe von 18 Kulissen. 7 Vorhänge und 58 Szenerien wurden für sie gefertigt. Hiezu wurde ein Teil der noch vorhandenen Dekorationen aus dem alten Komödienhause verwendet, die vergrößert und frisch übermalt wurden. Zur Anfertigung der neuen Stücke wurde der Theatermaler Innocentius Colomba berufen, der 6 Szenerien und 4 Vorhänge und Pyramiden um den Preis von 3600 Gulden lieferte. Der treffliche Dekorateur blieb ständig in herzoglichen Diensten und erhielt am 12. Februar 1751 ein Anstellungsdekret mit einer von Martini 1750 an laufenden Besoldung von 1200 Gulden. Diese stieg allmählich auf 3000 Gulden, und auch so war es nicht leicht, den Künstler, der sich immer nur von Jahr zu Jahr verpflichtete, in Stuttgart festzuhalten. Unter und neben Colomba arbeitete eine Schar tüchtiger Maler, darunter der junge Nikolaus Guibal, Antonio Bittio usw. Mehr als 40 000 Ellen Leinwand wurden für die Dekorationen gebraucht. Auch viel neue Maschinen wurden gefertigt. Ebenso mußte fast die ganze Garderobe neu hergestellt werden, da das, was man davon 1746 beim Abbruch des alten Opernhauses in das Lusthaus verbracht hatte, sich in kläglichem Zustande befand. Die Einrichtungen für das Feuerwerk besorgte der von Besançon verschriebenen »Artificier« Toscani. Damit die Theaterbesucher den häufig im Anschluß an eine Vorstellung im Freien stattfindenden pyrotechnischen Schauspielen bequem zusehen konnten, wurde außen am Gebäude eine Galerie angebracht.

Man organisierte eine eigene Opernbaukasse, aus der später die Theatralkasse entstand. Zu ihrem bemitleidenswerten Leiter wurde der Residenzbaukassier, nachmalige Kammerrat und Bauverwalter Enslin auserkoren. In der Person Georg Jakob Segels, der später noch eine nicht eben rühmliche Rolle in Herzog Karls Diensten spielen sollte, wurde ein besonderer Theatralbauschreiber ernannt; er hatte die Materialverrechnung zu führen und erhielt überdies die Theaterinspektion übertragen. Für die Kosten des Theaterbaus war ursprünglich die mäßige Summe von 2600 Gulden angesetzt worden; Retti berechnete die Überschreitung dieses Anschlags auf 4617 Gulden, 18 Kreuzer, 1 Heller. Das Baumaterial, das von verschiedenen Behörden geliefert werden mußte, soweit nicht das vom alten Komödienhause verwendet werden konnte, war in diese Summen nicht mit inbegriffen. Das Werk wurde durch die Hast, mit der es ausgeführt werden mußte,

verteuert, und die Berufung auswärtiger Spezialisten verschlang viel Geld. Es machte schon damals Schwierigkeiten, die doch verhältnißmäßig recht bescheidenen Mittel zur Einrichtung des neuen Theaters aufzutreiben. Die Arbeiter klagten fortgesetzt über rück-



Das Innere des Stuttgarter Opernhauses

ständige Forderungen, und der Bauleiter wie der Kassier befanden sich in peinlicher Verlegenheit. Der Zähigkeit der zuständigen Behörden gegenüber blieb dem Herzog nichts andres übrig, als aus seiner Privatschatulle Zuschüsse zu leisten.

Aber die Hauptsache war, daß es doch glückte, das Werk bis zum bestimmten Zeitpunkte fertigzustellen. Das Bauwesen hörte allerdings in den nächsten Jahren ent-

fernt noch nicht auf. Schon 1752 wurden nicht nur im Innern einige Neuerungen vorgenommen, sondern auch das Magazin für Dekorationen neben dem Lusthause ausgebaut. Dezember 1757 verlängerte man „den Anbau für die Akteurs“. 1758 wurde sogar eine vollständige Umgestaltung des Zuschauerraums wie der Bühne vorgenommen.

Die Zeiten hatten sich seit 1750 gewaltig geändert. Damals waren unter Hardenbergs maßgebendem Einfluß nur die notwendigsten Mittel zu einer anständigen Einrichtung des neuen Theaters verwilligt worden, und der Herzog hatte sich gefügt. Inzwischen war jener Staatsmann gestürzt worden und die Finanzverwaltung ausschließlich in Abhängigkeit von der fürstlichen Willkür geraten, die Verschwendungssucht und Prachtliebe am Hofe hatte mehr und mehr überhandgenommen, die Theaterwut strebte ihrem Gipfel zu. Jetzt genügte der einfachere Bau von 1750 den Ansprüchen Karl Eugens nicht mehr. Wahrscheinlich erfüllte der Theatersaal, etwa in bezug auf Akustik, auch nicht alle Wünsche des neuen Musikdirektors Zommelli, und insbesondere dürfte die alte Bühne mit ihren Einrichtungen für das 1758 eröffnete Ballett nicht ausgereicht haben. So verfügte der Herzog am 10. August 1758 die „Abänderung des Stuttgarter Opernhauses“ und beauftragte mit der Oberleitung Kettis Nachfolger de la Suepière. Die Arbeiten im Innern führte der sehr geschickte Maschinist Keim aus. Es handelte sich um einen förmlichen Abbruch der Bühne wie der Logen. Über dem Parterre wurden jetzt statt der bisherigen drei Galerien vier aufgebaut.

Die Ausstattung im Innern überbot an Glanz die von 1750 weit. Der Theatermaler Antonio de Bittio malte die Plafonds, die Logenbrüstungen; derselbe übermalte auch den vergrößerten Vorhang; ebenso mußten alle Dekorationen verändert werden. Neben ihm waren der Augsburger Maler Mattheus Güntter und der Landschaftler Adolf Friedrich Harper tätig; letzterer fertigte gegen 130 Gulden zwölf kleine Trumeaugemälde mit Landschaften und Figuren und über den beiden Portalen zwei große Blumen. Bildhauer, Vergolder, Stukkatur- und Marmorarbeiter, Ziseleure, Tapeziere hatten alle Hände voll zu tun. Vier teure Kronleuchter wurden in Straßburg bestellt, neue Spiegel für die Logen angeschafft, die Ofen aus Königsbronn bezogen. Aber diesmal blieb auch das Lusthaus von außen nicht ganz unangetastet. Man kann dies schon daraus schließen, daß nach den Rechnungen Sand und Steine erkaufte und für Maurer- und Steinhauerarbeiten hohe Summen verausgabte wurden, während ein solcher Posten in der Baurechnung von 1750 überhaupt nicht vorkommt. Damals wurde offenbar das den Haupteingang bildende Gebäude an der Vorderseite angefügt: innen bestand es aus einem Vorraum, von dem zu beiden Seiten Treppen in den Theatersaal führten. Weniger durch diesen massiven Vorbau als durch die Menge von hölzernen Gebäuden zu Betriebs- und Aufbewahrungszwecken, die allmählich das Lusthaus von allen Seiten umgaben, wurde dessen architektonischer Grundcharakter gestört oder doch dem Auge entzogen.

Für den ganzen Umbau des Theaters wurden im Rechenjahre 1758/59 23856 Gulden, 39 Kreuzer, 2 Heller aufgewandt; dabei schleppten sich jedoch noch sehr bedeutende Rückstände durch die Rechnungen der folgenden Jahre, so daß die Gesamtkosten gegen 35000 Gulden ausgemacht haben dürften. Überdies ist zu bedenken, daß das Material des abgebrochenen Theaters benutzt werden konnte. Anfang 1759 wurden die Vorstellungen in dem erneuten Opern Hause aufgenommen. Auch dann gab es immer noch etwas anzubauen oder auszubessern. 1761 wurde ein Saal zum Aus- und Ankleiden für die als Statisten verwendeten Soldaten hergestellt. Da das Theater auch zu den großen Redouten dienen sollte, so waren Vorkehrungen getroffen, daß nach Räumung des Orchesters die Bühne mit dem Parterre nivelliert werden konnte. Überdies hatte Maschinist Keim 1758 im Hause einen eigenen Redoutensaal eingerichtet.

Doch kehren wir in das Jahr 1750 zurück! Programmgemäß wurde das neue Theater am 30. August eingeweiht. Man gab Pietro Metastasio's Oper »Artaserse« in der Vertonung von K. H. Graun.⁸⁾ Die Damen Pirker und Peruzzi, die Herren Jozzi, Neusinger, Stefano Leonardi und Antonio Casati wirkten mit; die beiden letzteren gehörten nur kurze Zeit dem Opernverbände an. Auch das Orchester, das keiner der beiden Kapellmeister, sondern der Konzertmeister Bianchini leitete, war zu diesem Zwecke verstärkt und auf 45 Köpfe gebracht worden; die Überlieferung, daß man sich musikalische Kräfte von dem verwandten Bayreuther Hofe ausgeliehen habe, erscheint ganz glaubwürdig. Aus Mangel an Zeit konnten nur wenige Tänzer verschrieben werden. Das ganze Ballett bestand aus dem Pariser Solotänzer Desje und je zwei Damen und Herren. Trug diese erste Opernvorstellung noch mehr einen improvisierten Charakter, so ließ man sich für die folgenden die Ergänzung der Lücken im Personale desto eifriger angelegen sein. Ein Oktober 1750 engagierter Sänger Ristorini blieb zwar gleichfalls nicht lange. Aber der Tenorist Christoph von Hager, der durch Dekret vom 17. Mai 1751 angestellt wurde, gehörte acht Jahre lang zu den festesten Stützen der Stuttgarter Oper. Er kam von Wien und war früher in Kopenhagen neben Marianne Pirker tätig gewesen, die ihn offenbar nach Stuttgart empfahl. Für die Verpflichtung, bei den Kammer-soireen und in der katholischen Hofkapelle zu singen, bezog er einen Gehalt von 1200 Gulden, während er für seine Mitwirkung bei den Opern ein besonderes „Douceur“ erhielt, das 1751 150 Dukaten betrug. Schubart preist Hager als den größten Tenoristen seiner Zeit. „Er sang mit so hinreißender Anmut und mit so teilnehmendem Herzgefühl, daß er alle Hörer bezauberte. Überdies war er nach deutscher Art ein so gründlicher Musiker, daß ihm hierin kein Welscher gleichkam. Mit diesen seltenen Eigenschaften verband er einen theatralischen Anstand, der den größten Schauspieler ankündigte. Sang er in die Tiefe, so war er der durchdringendste Bassist, stieg er in die Höhe, so hörte man in ihm den unerreichbarsten Tenoristen.“ Gleichzeitig mit Hager wurde mit 800 Gulden der Kastrat (Kontraaltist) Giuseppe Paganelli aus Padua engagiert, der nachmals die Direktion der Kammermusik des Königs von Spanien erhielt. Am 24. Oktober 1750 wurde ein italienischer Violinist Giacinto mit 500 (seit Juni 1751 600) Gulden Sage und Jahrs darauf der treffliche Deller gewonnen, mit dem wir später noch nähere Bekanntschaft schließen werden.

Als zweite Oper wurde auf den 11. Februar 1751, den Geburtstag Karl Eugens, »Ezio«, offenbar in Zommellis Komposition, einstudiert. Dieses Werk gab man den ganzen Karneval über abwechselnd mit »Artaserse«. Im Jahre 1751 wurden in das Programm der offiziellen Karnevalslustbarkeiten, die von Anfang Januar bis zum Beginn der Fasten währten und früher nur aus Redouten, Kurtagen und dergleichen bestanden hatten, regelmäßige Opern eingefügt und auf die Dienstage und Freitage festgelegt. Im April 1751 wurde noch als dritte Oper Zommellis »La Didone abbandonata« (mit Text von Metastasio) aufgeführt, für die 9 neue Dekorationen angefertigt und 7520 Gulden, 55 Kreuzer an Ausstattungskosten aufgewendet wurden.

Den Anforderungen der neuen Ära vermochte der greise Oberkapellmeister Brescianello nicht mehr zu genügen, und so wurde er am 29. November 1751 in den Ruhestand versetzt. Schon im Februar 1748 hatten mit dem kurfürstlichen Kammermusikdirektor in Mannheim, Johann Stamitz, Verhandlungen wegen Annahme eines Stuttgarter Dirigentenpostens stattgefunden, ohne jedoch zu einem Ergebnis zu führen. Am Tage der Entlassung Brescianellos wurde nun der „aus Wien beschriebene Virtuos“ Ignaz Holzbauer⁹⁾ (1711—1783) zum Oberkapellmeister ernannt. „Er war“, nach Schubarts Ansicht, „nicht nur ein ungemein gründlicher und fleißiger Künstler, der die Con-kunst tief und gründlich studiert hatte, sondern ein vortrefflicher Kopf, dessen Musik einen

eigenen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigenjinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen.“ Doch hatte er seine Blütezeit erst in Mannheim, wohin er von Stuttgart aus übersiedelte. Hier erhielt er mit seiner Gattin Rosalie, die gleichzeitig als Sängerin engagiert wurde, einen vorläufigen Gehalt von 1200 Gulden. Er brachte den Kontrabassisten Joseph Rösler aus Wien mit, der — gleichfalls am 29. November 1751 — als Kammermusikus mit 500 Gulden Sage angenommen wurde. Am 10. April 1752 trat der Violinist Johann Georg Glanz, ein Bayer von Seburt, in das Orchester ein. Von Sängern kam in diesem Jahre Giuseppe Sidotti, der sich jedoch nur vom September 1752 bis 31. März 1753 in Stuttgart hören ließ und für diese eine Saison 2000 Gulden nebst 50 Dukaten Reisegeld bezog. Endlich wurde im Jahre 1752 auch noch ein italienischer Hofmusikpoet, namens Ludovico Lazarino, angeworben, der am 29. Mai 1755 wieder seine Entlassung erhielt. Vergeblich weigerte sich der Kirchenrat, die 500 Gulden betragende Jahresbesoldung dieses in seinen Augen höchst überflüssigen Luxustieres auf Kosten des Kirchenguts zu nehmen.

Die erste Oper, die unter Holzbauers Leitung eingeübt wurde, war „Der erkente Cyrus“ (»Il Ciro riconosciuto«) mit Libretto von Metastasio und Musik von Johann Adolf Hasse. Am 11. Februar 1752, dem Geburtstage des Herzogs, fand die Erstaufführung statt. Am Geburtsfeste der Herzogin Friederike (30. August) folgte die Oper »Alessandro nell' Indie«; die Kosten der dekorativen Ausstattung, die Colomba besorgte, beliefen sich auf 8042 Gulden, 35 Kreuzer. Welche von den mancherlei Vertonungen des Metastasioschen Textbuchs gewählt worden ist, geht aus den Akten nicht hervor; am wahrscheinlichsten die von Holzbauer selbst, da man nach allgemeiner Zeitsitte von dem Oberkapellmeister auch eigene produktive Leistungen erwartete. Der Oper ging ein »Il Giudizio d' Aminta« betitelter Festprolog voraus. In der Karnevalszeit von 1753, deren regelmäßige Operntage wiederum, wie in den beiden letzten Jahren, der Dienstag und Freitag waren, gab man — am Geburtstage des Landesherrn — als Neuheit ein aus dem Französischen entlehntes Singspiel „Phaëton“ (»Fetonte«) Zommellischer Komposition, das an die Szenerie nicht geringe Anforderungen stellte. Die Dekorationen dazu malte Baptista d'Allio.

* * *

Im Juli 1753 erbat und erhielt Oberkapellmeister Holzbauer mit Frau seine Entlassung. Der Herzog benutzte diesen Anlaß, um nunmehr eine Kraft allerersten Ranges an die Spitze seiner Oper zu stellen: Niccolo Zommelli, der anderthalb Jahrzehnte der Tonkunst und dem Theater in Württemberg den Stempel seines Geistes ausdrücken und dem Hofe Karl Eugens zum höchsten Glanze verhelfen sollte. Zommelli war am 10. September 1714 zu Aversa im Neapolitanischen geboren. Er hatte in Neapel bei den ersten dortigen Meistern gründlichen musikalischen Unterricht genossen und war nach dem Erfolge seiner Erstlingswerke als Opernkomponist nach Rom gegangen, 1747 einem Rufe als Direktor eines Konservatoriums in Venedig gefolgt und 1749 in die ewige Stadt zurückgekehrt, um das Amt eines Vizekapellmeisters an der St. Peterskirche zu übernehmen. Dort lernte ihn Herzog Karl im Frühjahr 1753 kennen und schätzen. Einer Einladung des Fürsten folgend, traf Zommelli am 10. August 1753 im württembergischen Hoflager ein.¹⁰⁾ Neben freiem Logis in Stuttgart und Ludwigsburg wurde ihm zunächst ein Taggeld von einem Dukaten nebst einem solchen von 30 Kreuzern für seinen Bedienten angewiesen. Seine erste Tat war die Einübung der Festoper auf den Geburtstag Serenissimae: seine Komposition von »La clemenza di Tito«. Die Ausstattung hiefür nahm Colomba um 3745 Gulden, 35 Kreuzer in Entreprise. Nunmehr

standen 7 Opern auf dem Spielplane: Artaserse, Ezio, Dido, Cyrus, Alessandro, Setonte, Titus.

Am 21. November 1753 kam Zommellis Engagementsvertrag zustande; erst im kommenden Januar wurde seine Anstellung der Kammermusik offiziell eröffnet. Der neue Oberkapellmeister bezog außer möblierten Dienstwohnungen in Stuttgart und Ludwigsburg beim Kirchenrat einen Jahresgehalt von 3000 Gulden, halb in Geld, halb in Naturalien; letzteres ein weiteres Vorteil, da man die Naturalien um das Doppelte des angelegten Werts loszuschlagen pflegte. Seine Besoldung, die vom 1. September 1753 an lief, kam der Holzbauers nebst den Bezügen Brescianellos und Hardts gleich. Nach dem Tode der beiden letzteren sollten ihre Gehälter dem Kirchenkasten anheimfallen und kein weiterer Kapellmeister engagiert werden. Der Frau Zommellis wurde für den Fall seines Ablebens eine Pension von 750 Gulden zugesichert. Die



Niccolò Zommelli

üblichen Anstellungsporteln kamen völlig in Wegfall. Am 6. Mai 1760 erhielt er noch bei der Rentkammer jährlich 10 Eimer Wein und 20 Meß Holz angewiesen, am 25. Juni desselben Jahres kam sogenannter Ehrenwein, am 15. Dezember 1760 Furage für zwei Pferde hinzu. Im Etat 1767 ist sein Einkommen alles in allem auf 6100 Gulden berechnet. Überdies erhielt er für jede neue Oper hundert Zechinen in einer goldenen Tabatiere. Trotzdem brachte er es fertig, daß er Schulden über Schulden machte. Der korpulente Herr, der, wie der Verfasser der „Württembergischen Briefe“ von 1766 angibt, von einer so entsetzlichen Dicke war, daß er sich beinahe nicht bewegen konnte, stellte eben an den Lebensgenuß keine geringen Anforderungen. Der Herzog, der mit Zommelli auf fast freundschaftlichem Fuße stand, zeigte sich für sein äußeres Wohlergehen und Wohlbehagen sehr besorgt und kümmerte sich persönlich darum, daß ihm gute Quartiere ausgesucht und entsprechend eingerichtet wurden.

Nicht minder umfassend waren die künstlerischen Kompetenzen des neuen Oberkapellmeisters. Nicht bloß die musikalische Leitung der Oper unterstand ausschließlich seinem Zepter, auch in den Verwaltungsangelegenheiten sprach er ein entscheidendes Wort mit. Seine Vorschläge fanden beim Herzog stets ein williges Ohr, kaum jemals stellte er vergeblich einen Antrag, und hatte er einmal einen Instrumentisten oder Vokalistens ins Auge gefaßt, den er in seinen Kunstkörper einreihen wollte, so war dessen Engagement so gut wie abgeschlossen. Wenn man Zommellis Einfluß lediglich vom Standpunkte der Finanzlage des württembergischen Staates aus betrachtet, so muß er freilich als unheilvoll für das Land bezeichnet werden. Ja auch an dem Maßstabe gemessen, den wir an die nationale Kunst mit Recht zu legen pflegen, kann seine Tätigkeit nicht bestehen. Was er ausübte, war höfische Kunst, die für das Volk nichts übrig hatte, und der das Volk nicht das geringste Verständnis entgegenbrachte. Und seine Musik blieb, im Grunde genommen, welsch, wenn sie sich auch den Einwirkungen des deutschen Klimas nicht ganz entziehen konnte. Aber es war wenigstens in ihrer Art eine großartige Kunst, von einem Meister ersten Ranges ausgeführt, dessen Ideen mit imponierenden Mitteln verwirklicht wurden, und sie verlieh dem Hofe Karl Eugens einen in ganz Europa gewürdigten Glanz, von dem ein Bruchteil auch auf das Württemberger Land und Volk zurückstrahlte.

Wir dürfen die sechzehnjährige Periode des Zommellischen Regimentes im Zusammenhang als eine Einheit betrachten, wengleich sich innerhalb derselben mancherlei Unterschiede feststellen lassen. Nicht mit einem Schlage, sondern stufenweise erhob sich das Hoftheater auf seinen Höhepunkt, wie schon aus dem allmählichen Anwachsen des Ausgabebudgets rechnerisch erwiesen werden kann. Das 1755 erlassene Regulativ wurde bald überschritten. Durch den Sturz des Präsidenten von Hardenberg war der Herzog erst ganz unabhängig geworden und konnte alle seine Wünsche und Launen sich rücksichtslos erfüllen. Seitdem im Herbst 1756 Herzogin Friederike das Hoflager für immer verlassen hatte und der Einfluß der Maitressen überhand nahm, gab es vollends keinen Halt mehr. Jetzt erst wurde das Ballett, jetzt erst die französische Komödie eingerichtet; im Jahre 1766 trat noch als letzter Kunstzweig die opera buffa hinzu. Der Umschwung erfolgte Anfang 1767, und die zwei letzten Jahre der Direktion Zommellis standen schon unter dem Zeichen des Niederganges.

Die regelmäßigen Theater Vorstellungen blieben meist auf die Zeit des Karnevals beschränkt. Ende Dezember wurde jedesmal in die öffentlichen Blätter ein Avertissement der Winterlustbarkeiten eingerückt, die gleichzeitig durch den Hoffurrier den Damen und Kavaliere des Hofes angesagt wurden. Am 6. Januar oder an einem der umliegenden Tage fand die Eröffnung statt. Der Dienstag und der Freitag waren nach wie vor die ständigen Operntage (Beginn zwischen 5 und 6 Uhr), während der Montag und Donnerstag den Redouten (Beginn 8 Uhr) vorbehalten blieb; an den übrigen Tagen fanden bei Hof Empfänge, Maskenbälle, Konzerte statt. Seit 1758 waren die Mittwoch und Samstag für die französische Komödie bestimmt. Im Jahre 1766 wechselte an diesen Tagen die neubegründete komische Oper mit der Komödie ab, 1768 standen der Mittwoch und Samstag jener allein zur Verfügung, da die französischen Schauspieler mittlerweile entlassen worden waren. 1769 trat insofern eine Änderung ein, als Dienstags und Freitags öffentliche Redouten, Sonntags Kurtag, an den übrigen vier Wochentagen Opern abgehalten wurden. Es kam auch vor, daß die regelmäßigen Aufführungen nach der Fastenpause nochmals aufgenommen wurden; so 1758, in welchem Jahre vom Ostermontag an Montags und Donnerstags französische Komödie, Dienstags und Samstags Oper befohlen wurde. Im Jahre 1756 machte der Tod der Herzogin-Mutter den Karnevalsvergnügungen ein vorzeitiges Ende, 1767 unterblieben sie vollständig.

Es traf sich geschickt, daß der Geburtstag des Landesherrn in den Karneval fiel. So bildete er den natürlichen Mittelpunkt der Lustbarkeiten. Das Fest wurde glänzend, oft 14 Tage lang, durch Veranstaltungen jeglicher Art gefeiert,¹¹⁾ wie sie nur die üppigste Phantasie ausdenken und die sorgloseste Verschwendung durchführen kann. Zumal seit dem Zerwürfnis mit seiner Gemahlin, deren Geburtstagen er früher galant die Hälfte des Prunkes zugeteilt hatte, steigerte sich bei ihm das Bedürfnis der Selbstverherrlichung. Für die Jahre 1763 und 1764 sind uns ausführliche Schilderungen dieses zweiwöchigen Freudenrausches aus Ariots in solchen Genüssen schwelgender Feder erhalten. Opern, Balletts und französische Komödien lösten minder künstlerische Vergnügungen ab, und der Tag selbst, an dem Serenissimus das Licht der Welt erblickt hatte, brachte stets eine neue Oper Zommellis, an deren einzelne Akte sich große Pantomimen von gleichfalls neuer Erfindung anreiheten.

Indessen fanden auch außerhalb der Karnevalszeit häufig genug Theater Vorstellungen statt, je nachdem festliche Anlässe, wie der am 4. November gefeierte Namenstag Karls, Besuche fremder Fürstlichkeiten bei Hof usw., es geboten oder den Herzog gerade die Lust danach anwandelte. Die Bühnenkunst war ihm zu sehr zum Bedürfnis geworden, als daß er zu den Zeiten, da er fern von der Landeshauptstadt Hof hielt, darauf verzichten wollte. Nicht bloß in seiner zweiten Residenz Ludwigsburg, auch in abgelegenen

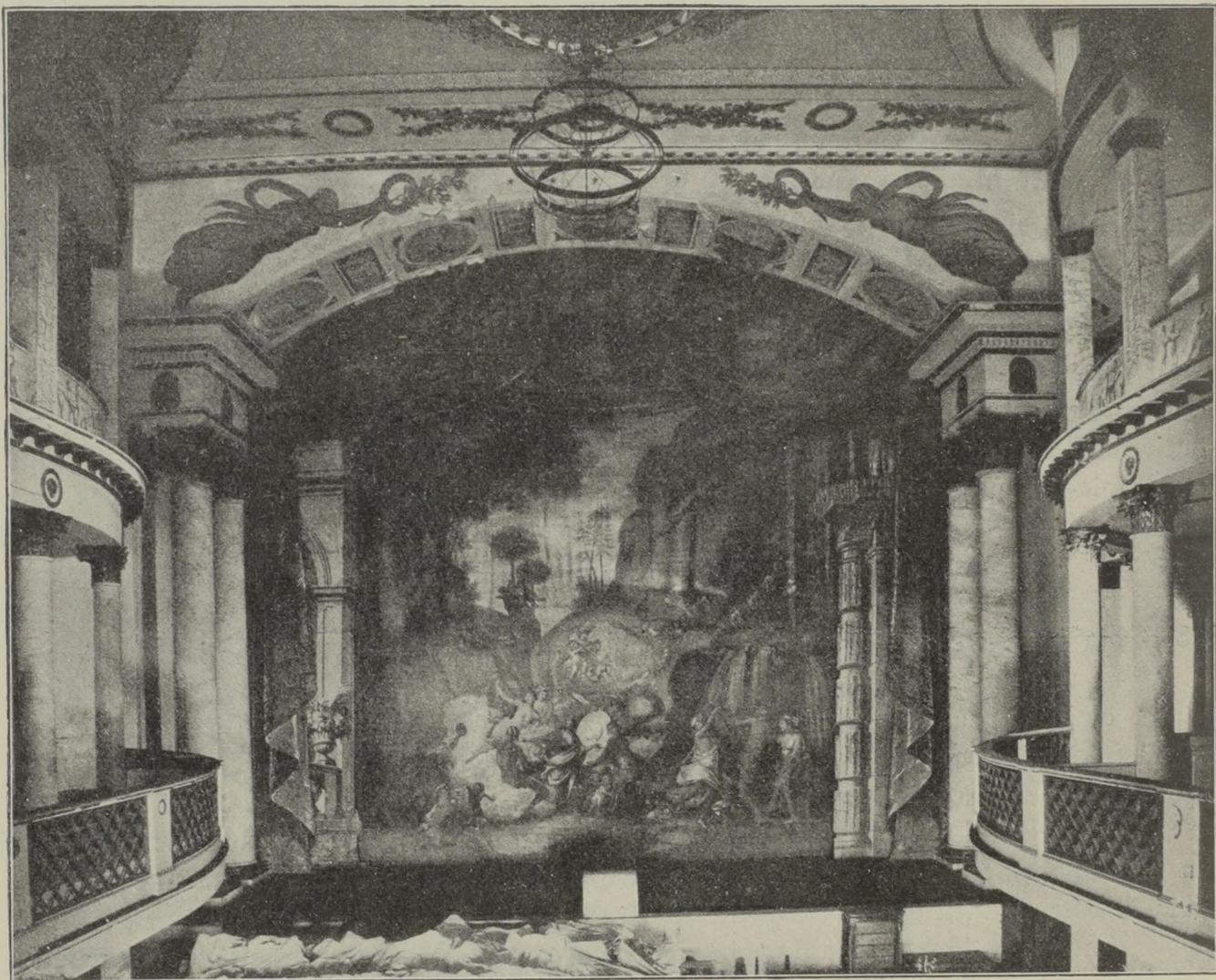
Orten, wo er sich sommerlicher Ruhe oder dem Weidwerke hingab, entstanden in der Eile aus Holz gezimmerte, aber von außen und innen durch viele kunstgewandte Hände blendend ausgeschmückte Kunsttempel, in deren Hallen die Rouladen und Kadenzgen Zommellis ertönten, die Jünger und Jüngerinnen Terpsichores ihre lustigen Künste übten und die Muse der französischen Tragödien- und Komödiendichter bald gemessenen Schrittes dahinwandelte, bald heiter tändelnd einherhüpfte. Wenn die heiße Jahreszeit kam, wurden mit den ungezählten Wagenladungen, die die sonstigen Bedürfnisse des Hofhaltes erforderten, Requisiten und Kostüme zusammengepackt und nach einer der Sommerresidenzen verschickt. Und Kutschen über Kutschen führten Sänger und Schauspieler, Tänzer und Figuranten, Dekorateurs und Maschinisten, Schneider und Friseure beiderlei Geschlechts nach ihrem Bestimmungsorte: eine bunte, lustige, lärmende Gesellschaft, die nunmehr die friedlichen Wälder von Teinach oder Grafeneck mit ihrem karnevalistischen Treiben anfüllten. Sogar nach Mömpelgard wurden Herzog Karls Künstler gelegentlich versandt. Daß sie ihn auch nach Venedig zu begleiten hatten, werden wir noch später vernehmen.

Neben Stuttgart war Ludwigsburg der hauptsächlichliche Schauplatz des Bühnenspiels. Von Anfang an wurde dort abwechselnd mit Stuttgart gespielt, zuerst in dem hübschen, kleinen, etwa 1000 Personen fassenden Schloßtheater, das 1752 baulichen Veränderungen unterzogen und auch dann noch häufig zu Vorstellungen verwendet wurde, als das neue Theater bereits in Betrieb gesetzt war. Schon zum 16. Februar 1763 hatte man im inneren Hofe des Ludwigsburger Schlosses ein besonderes Schaugerüste aufgeschlagen, um Zommellis musikalisches Schäfergedicht »Il trionfo d'Amore« zur Darstellung zu bringen, dessen Anforderungen der vorhandene kleine Theatersaal nicht entsprach. Nachdem sich Herzog Karl im Grolle von seiner Landeshauptstadt abgewandt hatte, blieb das Stuttgarter Opernhaus — seit dem Karneval von 1764 — völlig verödet, bis es Ende 1775 seiner Bestimmung wiederum übergeben wurde. Die ständige Residenz und zugleich das ständige Theater wurde nunmehr nach Ludwigsburg verlegt. Unter diesen veränderten Verhältnissen konnte die kleine Bühne im dortigen Schlosse den Bedürfnissen vollends nicht länger genügen, und so schritt man im Herbst 1764 zur Errichtung eines großen Opernhauses.¹²⁾

Ein herzogliches Dekret vom 8. November 1764 verfügte das Nötige. Der Platz in den Anlagen hinter dem Schlosse wurde dazu ausgewählt und von diesem eine Chaussee zum Theater angelegt, da das Gelände stark abfiel, in Form eines Brückenwegs. Die Oberleitung des Bauwesens lag in den Händen des Geheimen Legationsrats Bühler, die Maschinisten Keim und Spindler arbeiteten die Pläne aus, diesen beiden wurde auch in Gemeinschaft mit dem Baukontrolleur Hahn die Ausführung des Gebäudes übertragen, während Theatralarchitekt Colomba die dekorative Einrichtung zu besorgen hatte. Das Werk mußte, wie alles, was der Herzog vornahm, außerordentlich beschleunigt werden, denn bis zum kommenden hochfürstlichen Geburtsfeste sollte das neue Theater eingeweiht werden; also stand nur noch ein Vierteljahr zur Verfügung. Ein Heer von Arbeitern wurde aufgeboden. Zu Beginn des Bauwesens verlangte Bühler 20 Schreiner, 300 Zimmerleute, 150 Maurer, 75 Handlanger, 40 Steinbrecher. Damit reichte man aber nicht aus; immer neue Verstärkungen mußten herangezogen werden, sogar Ludwigsburger Grenadiere wurden zum Bau kommandiert. Mit den Bauernschaften der umliegenden Ortschaften wurde wegen Transports des Holzes und der Schnittwaren affordiert. Die Lieferung des Holzes wurde dem Oberforstamte Neuenbürg aufgegeben.

Die Kosten des Baues waren zunächst — abgesehen von dem Material — auf 52400 Gulden veranschlagt. Diese Summe verteilte der Herzog auf sämtliche weltliche Oberämte, Kellereien und Kammereschreibereibeamtungen des Landes. Da ihre

Kassen leer waren, mußten sie vielfach die auf sie entfallenden Beträge durch Darlehen aufbringen. Sie hatten ihre Quoten in 3 Raten an Kammerrat und Bauverwalter Enslin einzusenden, dem wiederum die nicht eben beneidenswerte Aufgabe zugefallen war, das Rechenwesen über den Bau zu führen. Der Voranschlag wurde beträchtlich überschritten. Am 30. Januar 1765 waren 11428 Gulden, 42 Kreuzer bar verausgabt, dazu kamen 15866 Gulden, 6 Kreuzer Rückstände und der auf 38897 Gulden, 34 Kreuzer veranschlagte Rest der Kosten. Danach betrug der Gesamtaufwand 66192 Gulden, 22 Kreuzer. 54763 Gulden, 40 Kreuzer waren noch zu beschaffen. Man half



Das Innere des Ludwigsburger Schloßtheaters

sich mit Anlehen bei der Rentkammer, die sich freilich wenig willfährig zeigte; auch der Kirchenrat wurde beigezogen. Eine Anzahl Beamten blieben mit den umgelegten Geldern im Rückstand, und die Arbeiter konnten nicht regelmäßig ausgelohnt werden, wodurch sie zum Teil in bittere Not gerieten. Die Zimmerleute und Maurer vom Lande machten sich, sobald es anging, aus dem Staube, und man mußte Zwangsmaßregeln ergreifen, um sie festzuhalten. Im Februar kam es sogar zu einem förmlichen Streit der Maler und Vergolder, die wegen rückständigen Lohns die Arbeit einstellten. Aber schließlich wurde das Haus doch noch zum bestimmten Termine fertig; am 11. Februar 1765 fand die Eröffnung mit Zommellis Oper „Demosoonte“ statt.

In so kurzer Zeit konnte natürlich kein massives Gebäude hergestellt werden; es handelte sich lediglich um einen mit Ziegeln gedeckten Holzbau. Das neue Theater gehörte zu den größten Opernhäusern im damaligen Deutschland, wenn es nicht das

größte war. Es war 220 Schuh lang, 80 Schuh breit und bis an den Theaterboden 22, von da bis zum Dach 42, also zusammen 64 Schuh hoch. Es bestand aus einem sehr hohen Mittelbau und zwei sich der Länge nach anschließenden Seitenbauten. Die Bühne, die nach hinten geöffnet und so ins Freie ausgedehnt werden konnte, hatte ungewöhnliche Dimensionen: ganze Regimenter zu Fuß, ganze Schwadronen zu Pferd konnten über sie ziehen, und man rühmte, hier sei Mexiko von mehr Soldaten erobert worden, als Ferdinand Cortez einst wirklich befehligt habe. Bei besonders anspruchsvollen Opern errichtete man zur Verlängerung der Bühne große hölzerne Gerüste, die, weil sie dem Winde stark ausgesetzt waren, von Zeit zu Zeit abgebrochen werden mußten, um dann im Bedürfnisfall wieder aufgeschlagen zu werden. In den verschiedenen Etagen des Hauses befanden sich 30 teils saalartige Warte-, Aufbewahrungs- und Ankleideräume für die Soldaten, Statisten, Choristen und Figuranten oder Garderoben für die Künstler und Künstlerinnen. Durch ein geräumiges Vestibül gelangte man in das auffallend kleine Parterre, in das das umfangreiche Proszenium und Orchester weit hereinreichten. Darüber bauten sich 4 Galerien auf, deren erste die prunkvolle Fürstenloge enthielt. Überhaupt war im Innern das Theater höchst glänzend ausgeschmückt; Spiegelgläser verkleideten ringsum die Wände und Säulen, fünf Kronleuchter erhellten den Saal. Colomba hatte die Ausstattungskosten für Plafond, Hauptvorhang, Verzierung der Logen, eine ganz neue Dekoration und Vergrößerung der von Stuttgart her vorhandenen Dekoration zur Oper „Demosoonte“ auf 8200 Gulden veranschlagt, worin die Bildhauer- und Vergolderarbeiten nicht begriffen waren.

Es war freilich eine vergängliche Pracht. Unter der Raschheit des Baus hatte die Solidität leiden müssen. Schon im August 1765 mußte das Dach, an dem sich Schäden zeigten, ausgebessert werden. 1769 und 1770 fanden im Äußeren und Inneren ziemlich umfangreiche Erneuerungen statt. Erst im Winter 1801/2 brach man das Opernhaus ab, nachdem es seiner Bestimmung schon längst entzogen war. Denn seitdem der Herzog 1775 seinen Frieden mit Stuttgart geschlossen hatte und der Hof wieder dorthin zurückgekehrt war, nahm auch die Blüte des Ludwigsburger Theaters ein schnelles Ende.

Als Herzog Karl die Solitüde anlegte, wurde alsbald auch diesem Lustschloß ein Theater angefügt.¹⁸⁾ Es nahm den einen Flügel der beiden großen, im Mansardenstil errichteten Gebäude ein, die sich bogenförmig hinter dem Schlosse hinziehen. Dieses Opernhaus, von dem sich nichts Bemerkenswerthes mehr erhalten hat, wurde im Herbst 1765 erbaut; an der Ausführung und inneren Einrichtung waren hauptsächlich Werkmeister Egel, Theatermaler Colomba und Maschinist Spindler beteiligt. Ein Jahrzehnt lang fanden hier häufig Vorstellungen statt. Noch Herbst 1773 erhielt der Zuschauerraum einen zweiten Rang, und im folgenden Spätjahr wurde ein 30 Schuh langer, 8 Schuh breiter und 20 Schuh hoher Anbau gemacht, der offenbar als Magazin für Dekorationen und Requisiten dienen sollte. Seitdem die Militärakademie nach Stuttgart übergesiedelt war, wurde die Bühne auf der Solitüde nur noch ausnahmsweise benutzt. Als am 22. September 1768 zu Ehren fürstlicher Besuche die Zommellische Serenade „Die gekrönte Eintracht“ gegeben wurde, geschah es „auf einer ausdrücklich deswegen in der Nähe der Solitüde errichteten Schaubühne“; es war dies eines jener aus Brettern gezimmerten provisorischen Gebäude, die, besonderen Zwecken dienend, nach Art eines modernen fliegenden Zirkus ebenso rasch ab- als aufgeschlagen wurden.

In bescheidenem Maßstabe waren die drei Theater zu Grafeneck, Tübingen und Teinach gehalten. Neben dem in einer romantischen Gegend der rauhen Alb (Oberamt Münsingen) gelegenen Jagdschloß Grafeneck wurde im Sommer 1763 ein kleines Opernhaus erbaut und eingeweiht. Die Kosten für Ausschmuck des Theaters, einschließlich des Hauptvorhangs, beschränkten sich auf 758 Gulden, 12 Kreuzer; Bittio besorgte die

Malereien, Keim die maschinellen Einrichtungen. Im folgenden Juni fertigte Bittio für das Grafenecker Haus nochmals Dekorationsarbeiten im Betrage von 630 Gulden, 40 Kreuzer; der Gesamtaufwand für Dekorations- und Repräsentationskosten stellte sich in jenem Sommer für Grafeneck auf 1025 Gulden, 43 $\frac{1}{2}$ Kreuzer. Im Jahre 1765 waren dort nur zwei Szenerien, ein Zimmer und ein Garten, vorhanden. Für eine geplante komische Oper brauchte man noch notwendig eine »piazza rustica«. Scotti berechnete damals die notwendigen Neuanschaffungen auf 435 Gulden. Der Maler Bartolomeo Pinchetti wurde diesmal mit der Ausführung betraut. 1765 wurde Karls Namenstag (4. November) in Grafeneck mit einer Darstellung der opera buffa »Il tamburo notturno« gefeiert; große Opern und Ballette konnten dort schwerlich gegeben werden. Im Jahre 1808 wurde das Grafenecker Theater abgebrochen und nach Monrepos geschafft.

Das Tübinger Opernhaus wurde im Jahre 1767 auf einem außerhalb der Stadtmauern vor dem Lustenauer Tore gelegenen, „die Blachin“ genannten Platze (im jetzigen botanischen Garten) erbaut. Er war Eigentum der Herrschaft Württemberg und geräumig genug, um noch eine Reihe von Vergnügungslokalen, wie Reithaus, Lusthaus, Reit- oder Rennbahn, zu fassen. Das Theater selbst war von mäßiger Größe und nur mit einem kleinen Fundus ständiger Dekorationen ausgestattet. In den Jahren 1767 und 1770 wurde auf dieser Bühne der Karlstag (4. November) mit Aufführungen gefeiert. Im Winter 1803/4 brach man das Reit- und Opernhaus ab, der Erlös im Betrage von 1132 Gulden, 49 Kreuzern kam zu drei Vierteln der kurfürstlichen Rentkammer, zu einem Viertel dem Kirchenrate zugut.

Das Bad Teinach besaß seit 1724 ein Theater, das damals mit geringfügigem Aufwande in das Reithaus eingebaut worden war. Als Herzog Karl sich mit der Absicht trug, einmal einen Sommer in dem lieblichen Schwarzwaldorte zu verbringen, wurde 1764 die dortige Bühne von einem Sachverständigen in Augenschein genommen, der ihren elenden Zustand konstatierte. So faßte man einen Neubau ins Auge. Schon 1767 beriet man sich über die Wahl des Platzes. Aber erst als der Herzog den Teinacher Besuch für den Sommer 1770 endgültig in sein Programm aufnahm, wurde die Absicht ausgeführt. Im Frühjahr des zuletzt genannten Jahres wurde ein 136 Schuh langes, 50 Schuh breites und bis an das Dach 30 Schuh hohes, ringsum mit Brettern beschlagenes Gebäude errichtet und im Innern von Scotti und Keim eingerichtet. Im Juli 1770 wurde dann wirklich ein Teil des Personals zu Vorstellungen nach Teinach befohlen. Darauf stand dieses Theater, das einer vorübergehenden Laune seine Entstehung verdankt hatte, unbenuzt, bis es 1779 nach Stuttgart verpflanzt wurde. Im September und Oktober 1771 wurden auch in Kirchheim u. T., wo der Herzog damals mit seinem Bruder Friedrich Eugen und dessen Gemahlin Hof hielt, komische Opern veranstaltet. Doch damit sind wir bereits der Zommellischen Epoche um einige Jahre vorausgeeilt.

Alle diese Bühnen waren Hoftheater in ganz anderem Sinne als die heutigen: der Eintritt konnte nicht erkaufte, vielmehr nur durch Einladung des Landesfürsten erlangt werden. Dieser Ehre wurde die ganze Hof- und Honoratiorengesellschaft der jeweiligen Residenz teilhaftig. Das Oberhofmarschallamt erließ die nötigen Anordnungen über Zutritt und Sitzordnung, die von Zeit zu Zeit einer Revision unterzogen wurden. Am 7. Januar 1752 wurde für das neue Stuttgarter Opernhaus das erste derartige Regulativ aufgestellt, um, wie sich das Oberhofmarschallamt ausdrückte, den bei Opernaufführungen üblichen Mißbräuchen, Konfusionen und Erzessen zu steuern. Bisher hatten sich jedesmal „viele gemeine und geringe Leute“ trotz des bestehenden Verbots eingedrängt, auch die meisten Zuschauer sich zwei Stunden und mehr vor Beginn der Oper eingefunden.

Künftig sollten nur Damen, Kavaliers, Offiziere und Honoratioren von dem Hofe, der Kanzlei und der Stadt eingelassen, alle übrigen Leute aber sofort unten von den Wachen abgewiesen werden; vor drei Uhr sei der Eintritt niemand gestattet. Die Logen des ersten Ranges zu beiden Seiten der fürstlichen waren für die Damen und Kavaliers von Hof, soweit noch Raum übrig blieb, für die sonstigen Kavaliers und Offiziere bestimmt. Auf dem zweiten Range gab es reservierte Plätze für die Geheimrätinnen, die übrigen nahmen die Offiziers- und andern Honoratiorenfrauen von Hof, Kanzlei und Stadt mit ihren Angehörigen ein, und zwar so, daß die im Range Höheren vornen, die Niedrigeren hinten saßen. Kinder durften nicht mitgebracht werden. Die Mannspersonen sollten im Parterre verweilen und sich dort „ruhig und still verhalten, damit kein Getöse verursacht werden möge“. Die oberste Galerie blieb ganz geschlossen. Ebenso noch in der Sitzordnung vom 10. Dezember 1757, die ausdrücklich daran festhielt, daß nur „reputierlichen Personen“ der Einlaß gestattet sei. Auch die Verteilung der Plätze war damals noch im wesentlichen dieselbe wie 1752. Eine neue Einteilung, durch den Umbau von 1758 veranlaßt, brachte ein Avertissement des Oberhofmarschallamts vom 5. Januar 1759. Das Parterre blieb danach den Kavalieren und Offizieren, der erste Rang den Damen von Hof vorbehalten. Der zweite — auf der rechten Seite in 4, auf der linken in 6 Logen abgeteilt — wurde nach Abstufungen den Beamten, Beamtenfrauen und Offiziersfrauen eingeräumt. Auf der dritten Galerie — mit Logen Nr. 1—6 zur rechten, Nr. 7—11 zur linken Hand — saßen, wiederum nach dem Range abgestuft, die Bauoffizianten, Magistratspersonen, Küchen- und Kelleroffizianten, Silberkämmerlinge, Artisten je mit ihren Frauen, ferner die Frauen der Kammermusiker, die Komödianten und Komödiantinnen, falls sie nicht agierten, die Hoffuriers, Kammerlakeien, Kanzlisten, Handelsleute, Buchdrucker, Soldarbeiter usw., alle diese gleichfalls mit Frauen. Zu jeder Abteilung der zweiten und dritten Galerie wurde ein Schlüssel angefertigt und dem Höchsten im Range unter den zu der betreffenden Kategorie gehörigen Personen eingehändigt; wer sonst einen eigenen Schlüssel haben wollte, konnte sich ihn auf eigene Kosten nachmachen lassen.

Der Herzog war in seinem Theater nicht nur der Gastgeber, der die Einladung ergehen ließ und den vornehmen Gästen die Honneurs machte, er war zugleich auch der Hausherr, der seine Rechte als solcher gegebenenfalls rücksichtslos zur Geltung brachte. Zeichen des Beifalls oder des Mißfallens duldete er so wenig wie nachmals König Friedrich in seiner Anwesenheit. Der Abenteurer Casanova — so erzählt eine auch in dessen Memoiren enthaltene Anekdote — begann einmal bei einer Arie Aprilés zum stillen Entsetzen des ganzen Hauses zu klatschen; Serenissimus indessen, gut gelaunt, ließ den Fremden vor sich kommen und gestattete ihm, seinem Enthusiasmus die Zügel schießen zu lassen. Der Herzog verfolgte die Vorstellungen mit der regsten Teilnahme. Er hatte viel Verständnis für die Kunst, wie er sie eben seiner ganzen Bildung nach verstand. Er selbst war musikalisch und hatte in seiner Jugend nicht ohne Nutzen Unterricht im Klavierspiel genossen: er galt für einen guten Spieler auf diesem Instrumente. Sein Interesse an der Musik, an der Oper, am ganzen Bühnenwesen erstreckte sich auf die geringfügigsten Kleinigkeiten. Er wohnte den Proben bei, er besichtigte vor der Ausführung Dekorationen, Maschinerien, Kostüme, Instrumente in höchsteigener Person. Während der Vorstellung selbst eilte er der Überlieferung nach von Korridor zu Korridor, von Loge zu Loge, vom Zuschauerraum ins Orchester und auf die Bühne. Bald soll er sich bei den Damen in den Logen galant gemacht, bald mit den Musikern verhandelt oder hinter den Kulissen seine Befehle erteilt haben. Der Lästler Maubert erzählt in seiner »Pure vérité«, ehrbare Damen haben das Hoftheater gemieden, weil sich die Maitressen darin allzu breit gemacht haben. Andere Zeitgenossen bestritten diese zum

mindesten übertriebene Behauptung. Wenn sich auch die Dämchen mit den blauen Schuhen dann und wann auffällig genug benehmen mochten, so hielt doch der Herzog — schon mit Rücksicht auf vornehme Fremde, die er nicht vertreiben wollte — zu viel auf Würde und Ruf, als daß er Ausschreitungen gewünscht oder begünstigt hätte. Übrigens war das Bild, welches der Zuschauerraum bot, zumal an festlichen Tagen höchst glänzend, und nicht selten wohnte die ganze Hofgesellschaft kostümiert den Vorstellungen bei.

Wir haben uns die nicht nur blendend erleuchteten, sondern auch in allen Theilen behaglich durchwärmten Theater Karl Eugens als angenehme Aufenthalte vorzustellen. Auch für foyerähnliche Räume, in denen man die Pausen verbringen konnte, war gesorgt, und wir hören ausdrücklich, daß von einem Traiteur Limonaden und ähnliche Erfrischungen verabreicht wurden.

Theaterzettel nach Art der unsrigen gab es damals noch nicht. Ihr Inhalt (mit Rollenbesetzung) war vielmehr in die oft recht dickleibigen Textbücher aufgenommen, die für jede Oper gedruckt und dem Publikum zur Verfügung gestellt wurden. Man fertigte sie meist in doppelter Gestalt an: italienisch mit gegenüberstehendem französischem und desgleichen mit deutschem Texte. So war doch wenigstens einigermaßen auf diejenigen Besucher Rücksicht genommen, welche der fremden Sprachen nicht mächtig waren. Denn man sang natürlich in den Opern italienisch. Manchmal war in diesen Textbüchern zugleich eine Beschreibung der mit der Oper verbundenen Ballette zu lesen.

Wie vielseitig sich allmählich in der Zommellischen Epoche der Kunstbetrieb gestaltete: Mittelpunkt und Hauptsache blieb doch stets die Oper. Und in diesem Bereiche mußte jedes andere Talent hinter dem Genie des Oberkapellmeisters zurücktreten. Während seiner sechzehnjährigen Wirksamkeit am württembergischen Hofe wurden dort nicht weniger als 28 Werke von ihm gegeben: 17 große oder seriöse Opern, 3 komische, 8 Pastorale, Serenaden, Gelegenheitsspiele. Zum kleineren Theile waren es ältere Kompositionen, zum größeren eigens für Herzog Karl gefertigte oder doch umgearbeitete, darunter auch einige den Anforderungen der Hoffeste besonders angepaßte Stücke. Anfangs überwog die ernsthafte, später die leichtere Gattung. Serenissimus entschied selbst darüber, welche Opern zur Aufführung gelangen oder welche Textbücher von Zommelli vertont werden sollten. Da zu den 28 Werken des Oberkapellmeisters nur noch eine beschränkte Zahl komischer Opern anderer Meister trat, so war stets nur ein kleiner Kreis von Opern einstudiert, die beständig wiederholt wurden. Jedes Jahr erschienen ein bis zwei, höchstens drei Neuheiten. Einzelne davon, die Gelegenheitsspiele zumal, verschwanden rasch wieder vom Spielplane, während sich andere länger hielten oder nach angemessenen Zwischenräumen in neuer Einübung und Ausstattung wieder vorgeführt wurden. Die Premieren fanden in der Regel bei festlichen Gelegenheiten statt: am Geburtstage und am Namenstage des Herzogs, solange Herzogin Friederike im Lande weilte, auch am Geburtstage dieser, ferner zu Ehren anderer Angehörigen des Regentenhauses oder auswärtiger fürstlichen Besuche.

Die Texte der seriösen Zommellischen Opern stammten zumeist aus der Feder des Pietro Metastasio (1698—1782) aus Assisi, jenes klassischen Librettisten, der durch edle Stilisierung und glänzende Versifizierung die italienische Operndichtung seiner Zeit auf den Höhepunkt geführt hat. Die von Zommelli komponierten Bücher Metastasio's entlehnten ihre Stoffe vorzugsweise der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte. Doch beschwor der Poet neben der verführerischen Erscheinung des großen Alexander, neben den echt römischen Heldengestalten eines Titus Manlius und Kato, neben den geschichtlichen Persönlichkeiten der römischen Kaiserzeit auch die Geister der Babylonierin Semiramis, der Karthagerin Dido, des Perserkönigs Artaxerxes, der ägyptischen Prinzessin Nittetis.

Vor Zommellis Ankunft in Stuttgart hatte man dort von ihm schon drei große Opern gegeben: »Ezio«, „La Didone abbandonata« und »Fetonte«. „Ezio“ wurde auch unter der Leitung des Komponisten in Stuttgart wiederholt zur Darstellung gebracht, so 1758 am herzoglichen Geburtstage. Zu demselben festlichen Anlasse wurde „Die verlassene Dido“ im Jahre 1763 neu eingeübt und glanzvoll inszeniert, von Zommelli auch musikalisch neu bearbeitet. „Fetonte“ erlebte am 11. Februar 1768 im Ludwigsburger Opernhause die Wiederaufführung in neuer musikalischen Fassung. Dieses Werk erforderte eine besonders große Massenentsaltung: 341 Soldaten, darunter 86 zu Pferd, und 95 andere Komparsen traten darin auf. Zu den drei genannten Opern kam am 30. August 1753, wie wir schon gehört haben, »La clemenza di Tito« hinzu: die erste von Zommelli selbst geleitete Oper im Stuttgarter Theater. Zu Beginn des Karnevals von 1765 wurde sie im Ludwigsburger Schloßtheater wieder aufgenommen. Am 30. August 1754 erschien als Neuheit zum Geburtstage der Herzogin »Catone in Utica«, wozu die Ausstattung, weil vorhandene Dekorationen verwendet werden konnten, nur auf 3500 Gulden veranschlagt wurde. Am 11. Februar 1755 folgte »Pelope«, am 30. August desselben Jahres »Enea nel Lazio« in prunkvoller Ausstattung, an der Colomba und fünf weitere Kunstmaler gearbeitet hatten; am 6. Januar 1766 wurde diese Oper auch im Ludwigsburger Schloßtheater gegeben. Die beiden Textbücher zu Pelope und Enea stammten aus der Feder des Hofdichters Matteo Verazi. Der früher mit Grauns Musik aufgeführte „Artaserse“ wurde zum ersten Male in Zommellis schon 1749 in Rom zu Gehör gebrachter Komposition am 30. August 1756 gegeben: dem letzten Geburtstage, den Herzogin Friederike im Lande feierte. Dasselbe Jahr bescherte auch die „Merope“, während am 6. Januar 1758 als erste Karnevalsoper »Tito Manlio« erschien. Auch diese zwei Werke stammten aus Zommellis früherer Periode, während die folgenden wieder eigens für Stuttgart komponiert wurden. Am 11. Februar 1759 kam „Nittetis“ an die Reihe, gleichfalls am herzoglichen Geburtstage 1760 der bereits 1752 in anderer Vertonung gegebene »Alessandro nell' Indie«, 1761 »L'Olimpiade« („Die olympischen Spiele“), 1762 „Semiramide“, 1764 „Demosoonte“ (in musikalischer Neubearbeitung). Diese beliebte Oper, die auch zum 11. Februar 1765 und 1769 im großen Ludwigsburger Theater wiederholt wurde, verschlang 14121 Gulden an Ausstattungskosten. Der Sänger Kajetan Neusinger hatte das Textbuch ins Deutsche übertragen und dafür ein Honorar von 25 Gulden erhalten. Am 4. November 1764 führte man im Ludwigsburger Schloßtheater zum ersten Male »Il re pastore« („Der auf den königlichen Thron erhobene Schäfer“), am 11. Februar 1766 im dortigen Opernhause »Il Vologeso« auf. „Vologeso“ war auf dem Gebiete der großen Oper die letzte Zommellische Neuheit im württembergischen Hoftheater, zugleich eine der ausgezeichnetsten Schöpfungen des Meisters. Man verausgabte für Dekorationen und Kostüme dieser Oper, die große Prunkentsaltung erforderte und wiederum eine gewaltige Menschenmasse (7 Choristen, 8 Pagen, 24 Rats Herrn, 200 Soldaten, 60 Zuschauer auf der Bühne und 250 „als Spektateurs für die Szene im Amphitheater“) in Bewegung setzte, eine Summe von 12750 Gulden.

Die Texte zu den drei komischen Opern, die Zommelli für Herzog Karl komponierte¹⁴), rührten von Gaetano Martinelli her, der in den sechziger Jahren das Amt eines württembergischen Hofpoeten versah. Der Aufwand für die Ausstattung hielt sich hier in weit bescheideneren Grenzen als bei der seriösen Oper. Die am Karlstage 1766 im Ludwigsburger Schloßtheater gegebene Operette »Il matrimonio per concorso« erforderte für Dekorationen und Kostüme nur 1175 Gulden, da zum großen Teil schon vorhandenes Material zur Verwendung kam. Am 4. November 1767 erlebte »Il cacciatore deluso, drama serio-buffo per musica« (»Le chasseur trompé«, „Der betrogene Jäger“)

im neuen Tübinger Theater seine Erstaufführung. Diese beiden ihrem Inhalte nach possenhaften Charakter tragenden Singspiele standen auch im Karneval 1769 auf dem Spielplane. Am 18. Dezember 1768 kam noch ein sogenanntes „komisches Heldengedicht“ hinzu: »La schiava liberata« („Die befreite Sklavin“), zu Ludwigsburg aus Anlaß des Geburtstages der Prinzessin Dorothea von Württemberg, der Gattin des Prinzen Friedrich Eugen und Schwägerin des regierenden Herzogs, aufgeführt.

Auch die acht von Zommelli komponierten Pastorale, Serenaden oder Gelegenheitsspiele bewegten sich durchweg auf dem Boden des klassischen Altertums. Die Textdichter, soweit man sie kennt, waren Metastasio und die in Karl Eugens Sold stehenden italienischen Hofpoeten, welche auch die notwendigen aktuellen und lokalen Änderungen an Metastasios Dichtungen vorzunehmen hatten, um diese für die besonderen Zwecke eines württembergischen Hoffestes brauchbar zu machen. 1755 wurde das musikalische Gelegenheitsstück »Il giardino incantato« aufgeführt aus Anlaß eines Festes, das Herzog Karl seiner Gemahlin und seiner Schwägerin Dorothea zum Dank für ihm an seinem Geburtstage von den Damen erwiesene Aufmerksamkeiten gab. Den „verzauberten Garten“ bildeten die Fürstlichkeiten selbst mit der Hofgesellschaft. 1761 wiederholte man dieses Spiel. Der Karneval 1758 brachte ein „theatralisches Freudenpiel“ mit Text von Metastasio, »L'asilo d'Amore« betitelt, der von 1759 das „mit Tänzen, verschiedenen Änderungen und anderen künstlichen Vorstellungen untermengte musikalische Schäfergedicht Endimione ovvero il trionfo d'Amore“. Am Karlstage 1761 kam ein von Metastasio verfaßtes Singspiel mit abenteuerlicher, ausnahmsweise nicht historischer oder mythologischer Handlung, »L'isola disabitata«, zur Darstellung. Ein Stück der vierzehntägigen Geburtstagsfeierlichkeiten vom Jahre 1763 bildete das auf einem besonderen Schaugerüste im Ludwigsburger Schloßhose am 17. Februar gegebene Schäferspiel »Il trionfo d'Amore«. Die in den Zeiten des Altertums auf Cypern vor sich gehende Handlung hatte den damaligen württembergischen Hofpoeten Tagliazucchi zum Verfasser. Derselbe dichtete auch den Text eines andern, im alten Ägypten spielenden Pastorals, »La pastorella illustre«, das am 4. November 1763 über die Bretter des Stuttgarter Opernhauses ging. Zwei Jahre darauf kam am selben Tage ein Singspiel aus dem alten Athen, namens »Imeneo in Atene«, zur Aufführung. Am 22. September 1768 wurde zu Ehren „der erfreulichen Ankunft“ der Geschwister Karl Eugens, des Prinzen Friedrich von Württemberg und Gemahlin und der Erbprinzessin von Thurn und Taxis und Gemahls, auf einer eigens dafür bei dem Schloß Solitude errichteten Bühne eine Serenade (eine dem mythologischen Schäfergedichte nahe verwandte Form des Singspiels) gegeben. Sie hieß »L'unione coronata« und stammte aus der Feder von Tagliazucchis Nachfolger Gaetano Martinelli.

Die Zommellischen Pastorale und Gelegenheitsoperen pflegten in allegorische Huldigungen für den Herzog oder die Personen, welchen die Feier galt, auszuklingen. Manchmal gingen auch den seriösen Festoperen Prologe voraus, die den Zweck hatten, die Bedeutung des Tages in das rechte Licht zu setzen, und deren Verfertiger, die berufsmäßigen Hofdichter, natürlich das größte Geschütz phrasenreicher Schmeichelei auffahren ließen. Die Musik dazu schrieb Zommelli selbst. So komponierte er einen allegorischen Prolog, der am 11. Februar 1759 der Aufführung seiner „Nittetis“ voranging: Apollo, Euterpe und ein Chor von Musen und Poeten traten darin auf. Außerdem beschloß den Abend ein Panegyrikus auf Karl Eugen in Form einer Zommellischen Arie. Am herzoglichen Geburtstage 1760 mußten, ehe die Oper »Alessandro nell' Indie« begann, die vier Erdteile Europa, Asia, Afrika und Amerika in Weisen des italienischen Meisters die Verdienste des Fürsten verkündigen, und am selben Tage des folgenden Jahres (man gab »L'Olimpiade«) fiel diese Aufgabe den Gottheiten Apollo, Merkur,

und Kalliope zu. Ballettmusik scheint Zommelli nicht oder höchstens ausnahmsweise geschrieben zu haben.

Von den sonstigen komischen Opern, die neben den drei Zommellischen damals zur Darstellung gelangten, hören wir nur wenig. Zwei begabte Orchestermitglieder, Florian Deller¹⁵⁾ und Johann Joseph Rudolph, sorgten für den übrigens nur kleinen Bedarf. Letzterer war der Komponist des 1767 in Ludwigsburg gegebenen Singspiels »L'aveugle de Palmire«. Wahrscheinlich rührte auch die Musik zu der am 4. November 1765 in Grafeneck aufgeführten opera buffa »Il tamburo notturno« entweder von Rudolph oder von Deller her. Im November 1756 erbat sich dieser die Erlaubnis, bei Zommelli die Komposition lernen zu dürfen, was der Herzog genehmigte.

Mit den denkbar reichsten Hilfsmitteln konnte Zommelli in Stuttgart seine künstlerischen Ideen zur Ausführung bringen. Das Orchester, das er um sich scharte, war als eines der ersten in Deutschland, ja in ganz Europa anerkannt. Schon seine numerische Stärke mußte imponieren. Es zählte außer dem Oberkapellmeister 1755 24 Mitglieder, wozu noch 2 Hofpauker und 6 den Militärkapellen entnommene Trompeter traten, 1758 war es auf 38 Mann angewachsen ohne den Zuzug der Militärmusiker, 1767 betrug die Gesamtsumme 47. Die Hautboisten und Waldhornisten gingen teilweise aus den Regimentsmusikern hervor und trugen dann Hoflivree, die übrigen Künstler wurden aus aller Herren Länder zusammengeworben. In dem Zommellischen Orchester saßen nicht nur eine Anzahl Virtuosen ersten Ranges: es bestand vielmehr fast ausschließlich aus solchen. Das machte seine Größe, zugleich aber auch seine Schwäche aus. Gewiß konnte der Oberkapellmeister den ausübenden Künstlern, über die er gebot, das Höchste zumuten und darum den Instrumentalsatz in seinen Opern zu ungeahntem Glanze entfalten. Aber andererseits wird man bei einem Heere von Virtuosen niemals die Selbstlosigkeit voraussetzen dürfen, daß sie die Gesamtwirkung und deren Einheitlichkeit über ihre persönlichen Leistungen stellen. So scheint auch das Zommellische Orchester darunter gelitten zu haben, daß sich die einzelnen Kräfte zu sehr hervor-drängten. Wenigstens lesen wir bei Schubart: „Jeder bildete einen eignen Kreis, und die Anschmiegun g an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben.“ Dem Oberkapellmeister zur Seite standen die Konzertmeister, die gewöhnlich aus der Reihe der ersten Violinisten genommen wurden. Sie hatten jenen bei den Proben zu unterstützen und am Dirigentenpulte zu vertreten.

Halten wir nun über die einzelnen Instrumentalkünstler des Zommellischen Orchesters, die zum größten Teil durch den Kammervirtuosentitel ausgezeichnet waren, Musterung, und beginnen wir bei den Geigern! Laut Dekret vom 1. März 1754 wurde Pasquale Bini, als Nachfolger Bianchinis, zum „ersten Konzertmeister und Kompositeur di camera“ mit einer vom 10. Dezember 1753 laufenden Sage von 400 Dukaten (1950 Gulden) nebst freier möblierten Wohnung in Stuttgart und Ludwigsburg ernannt. Bini, um 1720 zu Pesaro geboren, lernte in Padua bei Tartini, der ihn unter seine besten Schüler rechnete, und erregte schon als Jüngling durch seine erstaunliche Technik Aufsehen. 1760 war er nicht mehr in württembergischen Diensten. Neben Bini wirkten Johann Michael Böhm bis zu seiner 1755 erfolgten Pensionierung und Franz Pirker bis zu seiner Verhaftung im Herbst 1756 als Konzertmeister und Geiger in Zommellis Orchester. Die beiden glänzendsten Violinvirtuos en in diesem waren Antonio Lolli und Pietro Nardini. Lolli,¹⁶⁾ um 1730 in Bergamo geboren, kam 1758 nach Stuttgart, bezog 2000 Gulden Jahresgehalt und hatte überdies langen Urlaub zu beanspruchen. Er gehörte zu denen, welche niemals ihrer Schulden ledig wurden, obgleich auch seine Frau, die

Tänzerin, hohe Einkünfte hatte. Am 29. Juli 1774 von Herzog Karl entlassen, fand er am Petersburger Hofe Anstellung, wo er, ein Liebling der Kaiserin Katharina II., bis 1778 weilte, und ließ sich dann auf weiten Kunstreisen fast in ganz Europa hören. Er soll 1802 in Sizilien gestorben sein. Lolli bezeichnete den Übergang von der streng klassischen Schule zur modern virtuosen Richtung. Seine Technik spottete aller Beschreibung, und er bewältigte, namentlich mit der Linken, spielend die größten Schwierigkeiten. Aber er war nicht sehr musikalisch, sein Spiel übertrieben auf den Effekt zugespitzt, ungleich und launenhaft. Er galt als „musikalischer Luftspringer“. In dieser Beurteilung Lollis waren alle Zeitgenossen einig mit Ausnahme Schubarts, der sich in Lobpreisungen des Virtuosen gar nicht genug tun kann, ihn als „Shakespeare unter den Geigern“ bezeichnet und zugleich behauptet, daß kein Künstler jemals so sehr seine Seele ergriffen habe. Nardini nennt derselbe Gewährsmann einen „Geiger der Liebe, im Schoße der Grazien gebildet“, und rühmt die unbeschreibliche „Zärtlichkeit seines Vortrags“. Das Rührende sei ihm im äußersten Grade gelungen. „Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Tränen auf die Geige.“ Die Zaubertöne, die er seinem Instrumente entlockte, atmeten melancholische Stimmung, sein Strich war langsam und feierlich. Die übrigen Kritiker bestätigen, daß dieser Künstler mit vorzüglicher Schulung eine zum Herzen sprechende Weichheit, seltene Reinheit und Gesangmäßigkeit des Tones verband. Pietro Nardini (1722—1793) stammte aus Sibianna in Toskana¹⁷⁾ und war, gleich Pasquale Bini, ein Schüler Tartinis. Sein Anfang 1763 zustande gekommenes Stuttgarter Engagement war eine Frucht der letzten italienischen Reise des Herzogs. Obgleich bald zum Konzertmeister befördert, verließ der Künstler doch schon nach einigen Jahren — wie es heißt, von seinem Nebenbuhler Lolli verdrängt — wieder die württembergischen Dienste. Er kehrte nach Italien zurück und endete als Hofkapellmeister in Florenz.

Mit diesen Sternen erster Größe war die Zahl der ausgezeichneten Geiger im Zommellischen Orchester noch lange nicht erschöpft. Von den aus älteren Zeiten Übernommenen blieben Florian Deller sowie einige andere nicht eben bedeutende und billige Deutsche, so Philipp David Stierlin, Glanz, Dunz, dauernd im Dienst; andere, wie Louis Malter, wurden 1755 entlassen. Deller (oder Teller), der Überlieferung nach ein geborener Württemberger, erblickte um 1730 das Licht der Welt. Er trat schon 1751 als Ripienist mit dem Anfangsgehalt von 300 Gulden, der sich allmählich beträchtlich steigerte, in das württembergische Hoforchester ein. Später war er Sologeiger und führte den stolzen Titel „Kammermusikus und Kompositeur der Musik des ballets“. Er blieb bis 1771 in Stuttgart. Dann kam er nach Wien und München und starb bereits im Jahre 1774 in letztgenannter Stadt. Die Leidenschaft für den Trunk hatte seine Gesundheit frühzeitig untergraben. Er war ein lustiger, leichtfertiger Geselle, ein echt deutsches Kneipgenie, der sich, ähnlich wie Schubart, seine Inspirationen am Wirtshaustische holte. Er besserte sich auch nicht, nachdem er 1761 eine Stuttgarter Bürgers-tochter heimgeführt hatte. Schubart rühmt sein anmutiges Violinspiel; aber nicht als Virtuose, vielmehr als Komponist hat er sein Bestes gegeben, und seine musikalische Gesamtpersönlichkeit, die der auf Parallelen erpichte Schubart mit Gerstenberg vergleicht, trug einen genialischen Stempel. Seine moralische Haltlosigkeit ließ offenbar seine Talente nicht zur vollen Reife gedeihen. Noch zwei andere treffliche deutsche Geiger wirkten von Anfang an in Zommellis Orchester: Andreas Kurz, der bis zum 29. Juli 1774 blieb, und Johann Martial Greiner¹⁸⁾ (1724—1792) aus Konstanz, ursprünglich Theologe, der aus Padua, wo er unter Tartini als erster Violinist gewirkt hatte, geholt wurde. Sein Stuttgarter Anstellungsdekret datiert vom 16. Juli 1753;

im Frühjahr 1773 wurde er entlassen. Er hatte in Stuttgart auch den Violinelehen Unterricht zu erteilen. Später wurde er als Hohenlohescher Hofmusikdirektor nach Kirchberg berufen, wo er sich ebenfalls allgemeiner Achtung erfreute.

Von Italienern trat 1755 Pietro Martinez ein, der später Konzertmeister wurde und erst am 29. Juli 1774 seinen Abschied erhielt. Schon am 20. Juni 1753 war Piero Pierri, am 5. April 1754 Luigi Schiassi angeworben worden. Etwas später kamen Angelo Giura und Angelo Vio, dann Michele Pio Meroni und Luigi Baglioni aus Mailand, auch Opernkomponist, die beide bis zum 29. Juli 1774 in Stuttgart wirkten. Gravina, Angelo Emiliani, Pietro Poli, Bigazzi, Manfredi, Liverti, Nardi, Olivier, Potenza, Gaetano Lolli, des berühmteren Antonio Bruder, Johann Anton Gutti, zugleich Repetitor beim Ballet, Johann Rossi, Rafael Aprile, der Bruder des Sängers, verstärkten längere oder kürzere Zeit das Orchester. Von Deutschen traten noch Heinrich Hetsch, die Kammervirtuosen Stenz und Haindel, Franz Schiemer hinzu, und als man gegen Ende der Zommellischen Epoche mit dem Engagement fremder Virtuosen sparsamer wurde, stellte man eine Anzahl junger einheimischer Geiger ein.

Viola spielte die ganze Zeit über der 1769 verstorbene Himmelreich, dem anfangs die Bratschisten Fischer und Herdtlin, später nur noch letzterer sekundierte. Seit 1767 war dieses Instrument allein durch Himmelreich vertreten, im folgenden Jahr wurden einige unbedeutende Ersatzleute herangezogen.

Violoncellisten waren außer dem alten, 1755 in Pension getretenen Kadauer seit 1746 der begabte Eberhard Malter und seit 1747 der nicht minder tüchtige Johann Heinrich Botthof, der am 7. Juni 1762 in Stuttgart, fünfzigjährig, starb. Auf einige Jahre trat ihnen Kammervirtuos Planti zur Seite, den 1760 Ignatio Voschitka ersetzte. 1762 kam für Botthof der Violoncellist Agostino Poli, der, wie wir noch sehen werden, später am württembergischen Hof Karriere machte, 1768 für Voschitka der Deutsche Bonfold.

An Kontrabassisten waren Joseph Rösler, Johannes Stierlin und die beiden Jahn aus älterer Zeit vorhanden. Allmählich traten Italiener an ihre Stellen: Angelo Conti, den am 4. Januar 1763 ein früher Tod hinwegraffte, seit 1759 Gasparo Gianini, dessen Nachfolger 1766 Scotti wurde, der seinerseits wiederum nach zwei Jahren durch den Deutschen Schubkraft ersetzt wurde, seit 1762 Candido Passavanti, der bis zum 29. Juli 1774 in Herzog Karls Diensten blieb.

Wie die Streichinstrumente so waren auch die Blasinstrumente zum großen Teil mit Künstlern von hohem Range besetzt. Als Oboisten glänzten namentlich zwei Spanier, die Brüder Plà¹⁹⁾. Schubart bemerkt über sie in seiner emphatischen Weise, wenn Kastor und Pollux, von dem Gotte, der sie erzeugt hat, begeistert, die Oboe geblasen hätten, so könnten sie jene beiden kaum übertroffen haben. Sie sollen einander unaussprechlich geliebt haben, und demgemäß soll ihr musikalischer Vortrag wunderbar ineinander geflossen sein. „Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern“, berichtet Schubart weiter. „Beide komponierten, beide trugen ihre Sätze meisterhaft vor, und kein Mensch war fähig zu entscheiden, wer der Größere sei. Die Verschwieferung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche und, wenn man sagen darf, das Verliebte und Freundliche hat vielleicht, solange die Welt steht, niemand besser ausgedrückt als diese Brüder.“ Übrigens wirkte der ältere von ihnen, Juan Baptista Plà, die längste Zeit allein in Stuttgart. Er wurde hier, nachdem er vorher in Paris Aufsehen erregt hatte, 1755 mit einem Gehalt von 1200 Gulden angestellt, der später auf 2000 nebst 300 Gulden als jährlichem Geschenke stieg. 1759 kam auch der jüngere Bruder, Joseph Plà, an den württembergischen Hof, starb aber schon im 34. Lebensjahre am 13. Dezember 1762 zu Stuttgart. An seine Stelle trat

Vittorino Colombazzo mit 1200 Gulden Sage. Dieser und der ältere Pla blieben bis 1768. Nur vorübergehend (1758/9) saßen die beiden als Dresdener Kammermusiker zu Ansehen gelangten Besozzi, Antonio, der Vater, 1714 in Parma, und Carlo, der Sohn, 1744 in Dresden geboren, als Oboisten in Zommellis Orchester, bis 1755 ferner der noch aus den Zeiten Karl Alexanders stammende Ignatio Ciceri. Deutsche Künstler auf diesem Instrumente waren hauptsächlich der gleichfalls aus der früheren Epoche übernommene Adam Friedrich Kommerell und der wackere Christoph Hetsch, die beide das Zommellische Reich überdauerten.

Als Flötentraversisten erscheinen der 1744 engagierte Johann Friedrich Taube (ursprünglich Lautenist) und der erst nach 1755 eingetretene Enslin, denen sich vorübergehend Heinrich Hetsch zugesellte. Seit 1763 nahm den Platz Enslins Kammervirtuos Wilhelm Friedrich Steinhardt, ein trefflicher Flötist, ein, der zuletzt 1000 Gulden jährlich bezog und bis zum 29. Juli 1774 im Dienste blieb. Seit 1766 versah Steinhardt die Flöte allein, erhielt aber 1768 an dem Kammervirtuosen Chorante Augustinelli wieder einen Kollegen.

Auch das Waldhorn war vorwiegend mit Deutschen besetzt. Midlars, Franz Spurni, Andreas Zschaffe, Johann Konrad Zobel waren von früher her vorhanden. Zschaffe starb am 31. März 1759, in den nächsten Jahren gingen der Reihe nach Midlars, Zobel und Spurni ab. Von 1761 bis 1766 bildete der Straßburger Waldhornist Johann Joseph Rudolph²⁰⁾ oder Rodolphe (1730—1812) eine der ersten Zierden des Zommellischen Orchesters. Er hatte in Paris und Italien seine Ausbildung erhalten und kam von der französischen Hauptstadt, wo er auch später wieder als erster Hornist an der großen Oper und als Professor am Konservatorium wirkte. Nach Schubart war seine Stärke mehr in der Tiefe. „Mit der Höhe befaßte er sich nur so weit, als es die Natur des Instrumentes gestattet. Die zärtlichen Passagen gelangen ihm immer vorzüglich, und er war einer der ersten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte.“ Für Stuttgart komponierte er Ballette und komische Opern, außerdem Instrumentalwerke, und für Paris eine Messe, auch verfaßte er zwei musikktheoretische Schriften. Rudolphs Nachfolger in Stuttgart wurde sein Schüler Johannes Nisple²¹⁾, der 1737 in Weislingen das Licht der Welt erblickt hat. Er wurde im Mai 1773 dort entlassen und erhielt später eine Konzertmeisterstelle beim Fürsten von Neuwied. Er soll um 1788 gestorben sein. Schubart bezeichnet ihn nur als einen Nachlaller Rudolphs, dessen Geist zu klein sei, um den Originalflug zu fliegen, muß aber doch einräumen, daß er im Sekondhorn schwerlich seinesgleichen habe. „Seine Doppelzunge, seine Conschwellung, die Leichtigkeit, womit er das fünfgestrichene Kontra-C hascht, sein leichtes Spiel der Töne und sonderlich sein Portamento erheben ihn zu einem Flügelmann unter den Waldhornisten.“ In den sechziger Jahren war dieses Instrument noch durch die beiden Kammervirtuosen Reinert und Bachmann vertreten; Nisple fand durch einen gewissen Greube Unterstützung.

Sagottisten werden erst seit 1768 erwähnt, und zwar Schwarz und Bart. Andreas Gottlob Schwarz (1743—1804) aus Leipzig insbesondere war in seinem Fache ein hervorragender Meister. Er kam an den württembergischen Hof, nachdem er als Hautboist den siebenjährigen Krieg mitgemacht hatte, und blieb dort bis 1775. Er beschloß seine Laufbahn als Mitglied des Berliner Hoforchesters.

Eine Anzahl Hoftrompeter und Militärhautboisten vermehrten die Zahl der Blasinstrumente, und auch ein bis zwei Hofpauker gesellten sich hinzu.

Frau Spurni, die Lautenistin, wurde 1755 entlassen, und seitdem blieb dieses Instrument verwaist. 1760/1 begegnen wir den Kammervirtuosen Domenico und Giuseppe Cola als Vertretern des Calascione, eines in Unteritalien gebräuchlichen mandolin-

artigen Griffbrettinstruments, das mit dem Plektron gespielt wurde. Der Ruhm dieser beiden aus Brescia gebürtigen Brüder erfüllte nachmals ganz Europa.

Als Organisten wirkten Johann Stierlin, Karls Lehrer im Klavierspiele, und Bamberg, die beide schon der Ära Karl Alexanders angehört hatten und 1764, bzw. 1767 abgingen, sowie der ursprünglich als Violinist engagierte Jakob Sängler. Dieser versah zugleich im Orchester die Stelle eines Klavizembalisten. Seit 1759 teilte sich mit ihm der junge Johann Friedrich Seemann, zu Stuttgart als Sohn des damaligen Hofkantors Johann Christoph Seemann geboren und dort am 12. Oktober 1736 getauft, in diese Aufgabe. Ein Schüler Zommellis, besaß er nach Schubarts Urteil alle Eigenschaften, die der große Bach von einem Akkompagnisten forderte. „Er wußte sich an jeden Charakter des Sängers zu schmiegen, und wie er den Takt hielt, so hielt ihn feiner. Jeden Pulsschlag der Tonkunst belauschte er; den Geniesturm zu lenken war niemand fähiger als er. Er schmiegte sich jedem Temperamente an, schien nichts zu verstehen und — verstand alles. In der Gabe, Sängler zu unterrichten, hatte er schwerlich seinesgleichen: er bemerkte jeden Mißton, jede Abweichung vom Einklang.“ Seine Ehe mit der leichtfertigen Sänglerin Anna Cesari soll ihm schweres Herzeleid geschaffen haben. Seemann leistete der Oper Herzog Karls bis an seinen frühen Tod, der am 23. Januar 1775 auf der Solitüde erfolgte, wichtige Dienste.

Schließlich haben wir noch der Notisten und Instrumentenmacher zu gedenken. Ersteren nicht ganz unwichtigen Posten füllte der 1744 aus Berlin berufene Johann Friedrich Balz bis zum 29. Juli 1774 aus, zeitweise durch den Kastraten Wagner unterstützt. Hofinstrumentenmacher war anfangs der ältere Kontrabassist Jahn, seit 1756 Friedrich Haug, der bis an sein 1793 erfolgtes Ende im Dienste blieb und durch seinen gleichnamigen Sohn abgelöst wurde. Von 1758 bis 1768 war noch daneben ein besonderer Hofgeigenmacher in der Person des Franzosen François Lupot engagiert.

Eine nicht minder erlesene Schar von Sangeskünstlern war unter Zommellis Zepher vereinigt. Primadonna blieb bis zum September 1756 Marianne Pirker; damals wurde sie, die das Vertrauen der Herzogin Friederike in hohem Grade genoß, in die fürstliche Ehetragödie verwickelt und samt ihrem Gatten verhaftet. Die Gefangenen wurden nach der Festung Hohentwiel, bald darauf nach dem Hohenasperg geschleppt, wo sie 8 Jahre lang ohne Verhör und Urteil schmachteten. Marianne fiel im Kerker geistiger Ummachtung anheim und verlor ihre Stimme. Nach ihrer Erlösung lebte sie, allmählich wieder genesend, teils auf dem bei Heilbronn gelegenen Killingerschen Gute Eschenau, teils in der genannten Reichsstadt selbst, wo sie und Pirker durch Musikunterricht ihr Leben fristeten. Als Nachfolgerin dieser unglücklichen Frau wurde für die Stuttgarter Oper Madame Maria Masi-Siura, ein ebenbürtiger Ersatz, gewonnen: sie galt als eine der vornehmsten Sängerinnen und besten Aktrizen Italiens. Ihr Gehalt stieg bis auf 4000 Gulden. Luise Peruzzi wurde 1755 entlassen; ihre Dienste waren überflüssig geworden, da inzwischen die 1741 in Graz geborene Luisa Pirker, Mariannens jugendliche Tochter, für zweite Rollen engagiert worden war, die auch noch einige Jahre nach der Verhaftung ihrer Mutter am Stuttgarter Theater fortwirkte. Die Diskantistin Johanna Frankenger, die ebensowenig wie ihre bejahrte Kollegin Ruoff in Opern zu verwerten war, trat bald in Pension. Vorübergehend begegnen wir 1758 Katharina Bassi, 1759 Marianne Jmer als Mitgliedern des Musikkörpers. Seit 1760 wirkte eine weitere erste Sängerin neben Frau Masi-Siura: Monika Buonani; damals trat auch an Stelle der jungen Pirker Mademoiselle Henrika Dorothea Herdtlin als zweite Sängerin auf einige Jahre ein. In der ersten Hälfte der sechziger Jahre begegnen wir ferner der Madame Maria Hülmandel und der berühmten Mademoiselle Maria Josepha Maccherini (1745 bis 1788) aus Bologna, letzterer nur ganz kurz, als Mitgliedern der württembergischen

Hofoper. Für diese beiden kamen Frau Henrietta Brock und seit Anfang 1766 Fräulein Anna Cesari, die Jahrs darauf sich mit Seemann verheiratete. Schubart nennt sie „eine ganz treffliche Sängerin, groß durch die Natur und korrekt durch ihren Mann gebildet“, und bewundert besonders ihre Läufer. „Künstlerin“, sagt er weiter von ihr, „war sie nicht, denn sie traf nur schlecht; aber was sie studiert hatte, das sang sie so, wie es ihr niemand nachsingen wird.“ An der seit 1766 eingerichteten ständigen opera buffa wurden Demoiselle Katharina Bonasini, Madame Maria Anna Valsecchi-Rusler, Madame Cosimi, geborene Violanti, und Madame Brigida Anello, geborene Lolli, angestellt. Die bedeutendste unter diesen vier Sängerinnen war die Bonasini, über die Schubart²²⁾ also urteilt: „Sängerin im großen Stile. Ihre Scala war nicht weitreichend, aber die Sprossen dieser Scala waren desto goldener. Die Läufer glückten ihr nie ganz, aber desto mehr die stehenden und schwellenden Töne. Genie war sie nicht, aber geistreiche Nachahmerin.“ Sie gehörte zu den intimsten Freundinnen des Herzogs, der ihr noch durch Dekret vom 6. August 1771 zur Bezeugung seiner Zufriedenheit mit ihrem Benehmen den unentgeltlichen Genuß des herrschaftlichen Schloßgutes Hohenheim und eines Jagdbezirktes einräumte, „solange er sie bei sich zu behalten für gut finden werde“. Ihre Herrlichkeit war aber nur noch nach Monaten gezählt, und schon im folgenden Januar ging Hohenheim an Franziska über.

Den beiden Kastraten Jozzi und Paganelli traten die Sopranisten Franz Bozzi und Franz Guerrieri zur Seite. Ersteren hörte der Herzog im Sommer 1753 in Bologna und nahm ihn aus seiner dortigen Lehre weg in seine Dienste. Er zahlte das Lehrgeld im Betrage von 150 Zechinen (660 Gulden), das Bozzi ratenweise an seinem gleichfalls 660 Gulden betragenden Jahresgehalt abgezogen wurde. Guerrieri erhielt am 12. Oktober 1754 Anstellung mit 1500 Gulden Sage. 1758 kam — Jozzi war inzwischen abgegangen — der ausgezeichnete Sopranist Ferdinand Mazzanti, ein Toskaner (geb. 24. Februar 1730), 1763 der berühmteste Kastrat, den Stuttgart je gesehen hat: Sopranist Giuseppe Aprile (1738—1814) aus Bisceglia in Apulien. Er bezog eine jährliche Besoldung von nicht weniger als 6000 Gulden, Schubart bezeichnet ihn als einen der vollkommensten Sänger der Welt, ja vielleicht den größten seiner Zeit. Selbst Zommelli habe ihm vieles zu verdanken gehabt. „Er sang mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins dreigestrichene C, hatte tiefe Kenntniss des Gesangs und ein warmes, flutendes Herz.“ An einer andern Stelle sagt derselbe Gewährsmann von Aprile: „Genie und Kunst stand bei ihm in gleichen bewunderungswürdigen Verhältnissen. Sein Vortrag war immer neu, und er wußte eine Kavatine oder Bravourarie mehrmalen mit unbeschreiblichem Genie abzuändern.“ Unter dem Vorwande, seinem Vaterlande einen Besuch abtatten zu wollen, verschwand Aprile im März 1769 aus Stuttgart mit Hinterlassung von Schulden. Im Mai erteilte der Herzog ihm nebst seinem unbedeutenden jüngern Bruder, dem Violinisten, die Entlassung und ließ ihm schreiben, „daß diese von ihm begangene Handlung mit derjenigen guten Opinion nicht übereinstimme, die man von ihm gehabt hätte, und würde es Seiner Herzoglichen Durchlaucht niemals an einem Subjekto fehlen, welches ihn gar leicht würde ersetzen können“. Letztere Redewendung entsprach freilich der Wirklichkeit nicht ganz. Von 1761 bis 1763 stoßen wir auf die beiden Sopranisten Franz Ciaccheri und Kajetan Guadagni, von 1763 bis 1764 auf den Sopranisten Antonio Gotti und den Kontraaltisten Pietro Santi. Von 1764 bis 1766 wirkte der 1740 zu Neapel geborene Pasquale Potenza, ein hervorragender Sopranist, an der württembergischen Oper. Eine nicht minder glückliche Erwerbung machte diese im Jahre 1766 an dem seiner prachtvollen, klaren und biegsamen Stimme wegen später in ganz Italien und auch in London bewunderten Altisten Giovanni Maria Rubinello²³⁾ aus Brescia, der 1500, zuletzt 2000 Gulden Gehalt bezog.

Erste Tenorpartien sang anfangs Cristoph von Hager, der am 17. Februar 1759, erst 48 Jahre alt, in Stuttgart aus dem Leben schied. Sein Nachfolger wurde der nicht minder ausgezeichnete Archangelus Cortoni, dessen Besoldung sich auf 2500 Gulden belief. Das Fach des zweiten Tenors versah Kajetan Neufinger. 1762 wirkte außerdem in den Tenorrollen Kammervirtuos Antonio Pini, den für einige Jahre Antonio Prati ersetzte, Nur über den Winter 1768/9 wurde der Tenorist Salvator Cassetti mit 300 Dukaten Sage und 60 Zechinen Reisegeld verpflichtet. Der Bassist Crebrer wurde 1755 entlassen. Neben Johann Balthasar Enslin begegnet uns noch der Name eines weiteren Bassisten, Glanz. Der seit Januar 1746 als Nachfolger des wegen Unbotmäßigkeit und Unfleißes entlassenen Johann Christoph Seemann angestellte Hofkantor Stözel wurde nicht in der Oper verwendet. Als im Jahre 1766 die komische Oper ins Leben trat, warb man eine Reihe Buffo-Sänger an, die gelegentlich auch in der ernsthaften Oper beschäftigt wurden: vor allem die Bässe Anton Rossi und Gabriel Messieri und den Tenor Joseph Cosimi, der Herbst 1767 die Sängerin Violanti heiratete; die beiden ersteren hatten 3000, letzterer schließlich 2000 Gulden Sage. Nur ganz kurze Zeit treffen wir die weniger bedeutenden Buffo-Sänger Anjolti und Berera am württembergischen Hofe an. Am 26. September 1768 wurde der Tenorist Luigi Righetti an der komischen Oper als vierter Sänger mit 900 Gulden angestellt.

Zu Anfang des Jahres 1758 wurde das Opern- und Komödien-Ballett eröffnet. Schon im Dezember 1750 hatte der langjährige Hofanzmeister Peter Heinrich Malter, ein Gaskogner, dem Herzog den Vorschlag gemacht, er wolle gegen eine jährliche Entschädigung von 22000 Gulden eine Truppe französischer Komödianten zu Balletten und Burlesken nach italienischer Manier nebst Harlekin, die dreimal in der Woche zu spielen habe und auch bei Opern zu gebrauchen sei, einschließlich Maschinerie, Beleuchtung, Garderobe stellen, war aber damit abgewiesen worden. Je mehr indessen das Opernwesen in Aufschwung kam, desto unabweisbarer wurde auch das Bedürfnis nach einem Ballett, dem man wenigstens im bescheidenen Rahmen durch gelegentliche Berufung auswärtiger Künstler gerecht zu werden suchte. So begegnen wir zu diesem Behufe 1752/3 dem fürstlichen Tanzmeister Grüneberg aus Braunschweig, 1753 einem anderen Tanzmeister, namens Gottfried Zellmann, am württembergischen Hofe. 1757 faßte man den Beschluß, ein eigenes Ballett einzurichten, und beauftragte damit Michel del Agatha, dessen Frau, die Tochter eines italienischen Söldniers, schon seit 2. Februar 1757 mit 1500 Gulden auf Lebenszeit nominell als erste Tänzerin angestellt, damals die einflußreichste Maitresse Karl Eugens war. Agatha traf im Oktober 1757 in Stuttgart ein. Er bezog einen Gehalt von 4050 Gulden und überreichte dazu eine Rechnung über 616 Gulden, 46 Kreuzer Reisekosten. Die von ihm angeworbene Gesellschaft bestand zunächst aus 6 Tänzern, 5 Tänzerinnen, 8 Figuranten, 8 Figurantinnen, meist französischer oder italienischer Herkunft. Schon nach Jahresfrist trat François Sauveterre an Agathas Stelle als Ballettmeister. Die Figurantenzahl war gleichgeblieben, die der Tänzer und Tänzerinnen je auf 7 gestiegen. Man unterschied danseurs sérieux, de demi caractère, comiques und dieselben drei Sattungen bei den Tänzerinnen. Von Sauveterre stammten die beiden am 11. Februar 1760 gegebenen Ballettpantomimen „Die Indianer aus dem Reiche des großen Moguls“ und „Orpheus und Eurydike“. Es war seine letzte Tat in Stuttgart. Bald darauf trat ein abermaliger Wechsel in der Leitung des Balletts ein, die Noverre anvertraut wurde, und jetzt erst erreichte dieser Kunstzweig in Stuttgart seinen höchsten Glanz.

Jean Georges Noverre,²⁴⁾ in Paris am 29. April 1727 geboren und für seinen Beruf ausgebildet, war zuerst in seiner Vaterstadt und dann im Berlin des großen Friedrich Solotänzer, kehrte 1749 als Ballettmeister an der komischen Oper nach Paris

zurück, wirkte später in London und Lyon. In der zuletzt genannten Stadt ließ er 1760 ein in der Folge wiederholt aufgelegtes Buch, »Lettres sur la danse et sur les ballets«, erscheinen, worin er seine choreographischen Grundsätze entwickelte.

Noverre kam im März 1760 mit seiner Frau, einer Schauspielerin von Ruf, nach Stuttgart. Das Ehepaar wurde alsbald mit einer gemeinsamen Sage von 5000 Gulden nebst 400 Gulden Reisegeld auf 6 Jahre verpflichtet. Schon am 6. Juli 1760 trat an Stelle des alten Kontraktes ein neuer, fünfzehnjähriger. Danach erhielt sie 2500 Gulden Gehalt, er 3500 nebst 130 Gulden Chaussuregeld. Am 25. April 1761 wurden seine Bezüge auf 4000 Gulden erhöht. Dazu kam Freiquartier in Stuttgart und Ludwigsburg, wofür seit 5. Mai 1761 eine jährliche Mietzinsentschädigung von 400 Gulden ausgeworfen wurde, ferner 10 Eimer Wein, 20 Meß Holz und vierteljährlich 100 Gulden für Kopiaturn des Balletts, um welche Summe er die dazu erforderlichen Schreib- und sonstigen Materialien zu beschaffen hatte. Für den Unterricht, den er Tänzern und Tänzerinnen des herzoglichen Theaters erteilte, ließ er sich noch besonders bezahlen.

Auch als Solotänzer hatte Noverre, obschon klein und unscheinbar von Gestalt, reiche Lorbeeren gepflückt: aber am württembergischen Hofe beschränkte er sich ganz auf Erfindung von Balletten und ihre Leitung. In seiner Art wahrhaft genial veranlagt und mit üppiger Phantasie begabt, konnte er hier in seiner Kunst um so Größeres leisten, als ihm Herzog Karl, ähnlich wie seinem Oberkapellmeister, verschwenderisch alle Mittel zur Verfügung stellte, um seine künstlerischen Absichten in möglichst vollkommene Erscheinung treten zu lassen. Viele seiner berühmten Ballette, die auch an anderen Orten, namentlich in Paris und Wien, zur Darstellung gelangten, sind eigens für das württembergische Hoftheater geschrieben worden. Er hatte das Glück, an Rudolph und namentlich an Deller zwei Meister zu finden, deren Musik sich seinen choreographischen Kompositionen aufs innigste anschmiegte. Noverre hat in der Geschichte der Tanzpantomime Epoche gemacht. Er verlieh ihr als erster einen dramatischen Charakter und suchte sie, soweit als möglich, der Natur anzunähern. Nicht mehr die virtuose Ausführung von hergebrachten Tanzkunststücken sollte die Hauptaufgabe der Tänzer sein, vielmehr die mimische Aktion. Bedeutende Begebenheiten und leidenschaftliche Seelenregungen sollten ohne Sprache durch Bewegung des Körpers mit Hilfe des Gesichtsausdrucks verdeutlicht werden. Demnach ersann Noverre für seine Pantomimen zusammenhängende Handlungen, die er, nach Art der klassischen Dramatiker seines Landes, vorzugsweise dem griechisch-römischen Altertume entnahm.

Die mythologischen Ballette Noverres wurden teils selbständig, teils in Verbindung mit den großen Opern gegeben; es war üblich, auf jeden Opernacht eine Pantomime folgen zu lassen, deren oftmals zwei bis drei auf den einzelnen Operntag entfielen. Noverre war darauf bedacht, daß die Ballette in gewissem sinngemäßen Zusammenhange mit der Oper standen, zumal die, welche den Beschluß des ganzen Abends bildeten. Außerdem waren natürlich nicht selten auch Tänze, Gruppierungen und Apothosen in die Handlungen der Opern selbst verflochten, namentlich wenn sich an diese keine großen selbständigen Ballette anschlossen. Die choreographischen Werke Noverres erfreuten sich am württembergischen Hofe besonderer Beliebtheit. Die besten davon wurden häufig wiederholt, und man griff auch noch auf sie zurück, nachdem ihr Erfinder längst abgegangen war. Hervorgehoben seien: „Psyche und Amor“, „Der Tod des Herakles“, „Medea und Jason“, „Armida“ (diese vier mit Rudolphscher Musik), „Orpheus und Eurydike“, „Der Sieg des Neptun“, „Pygmalion“ (diese drei nachweisbar in Kompositionen Dellers), ferner „Amors Sieg über die Kaltsinnigkeit“, „Paris“, „Der Tod des Lysomedes“, „Hypermetra“, „Atalante und Hippomenes“, „Das Fest des Hymenaios“, „Der Raub der Proserpina“, „Der Sitz der Kytherea“, „Die Toilette der

Venus" usw. Mitunter wurden in die Textbücher Inhaltsbeschreibungen aufgenommen, die, aus Noverres eigener Feder geflossen, uns einen erwünschten Einblick in seine Kunst gewähren: so 1763 zu „Medea und Jason“ und „Orpheus und Eurydike“, 1764 zu „Der Tod des Lyskomedes“ und „Hypermnestra“, 1766 zu „Das Fest des Hymenäos“ und „Der Raub der Proserpina“.



Tänzer Gaetano Vestris

Die Zahl der Ballettmitglieder²⁵⁾ stieg in den ersten Jahren der Herrschaft Noverres beständig und erreichte 1764 mit je 7 Solotänzern und Solotänzerinnen, 23 Figuranten und 21 Figurantinnen ihren Höhepunkt. Das Solopersonal bestand aus Kräften allerersten Ranges. Da war vor allem der Pariser „Tanzgott“ Gaetano Vestris²⁶⁾ (1729—1808), aus Florenz gebürtig, den Uriot mit dem Pylades des Augusteischen Zeitalters vergleicht, ein Künstler, der durch seine verblüffende Kunstfertigkeit die Zuschauer zur höchsten Bewunderung hinriß. Die große Pariser Oper mußte diesen Liebling des Publikums aus Furcht, ihn ganz zu verlieren, jedes Jahr zur Kar-

nevalszeit drei Monate lang an den Herzog von Württemberg abtreten, der ihm dafür fabelhafte Summen bezahlte. Mit Vestris rang der ältere Lépi um die Palme, ein Tänzer von interessantem Äußeren, ebenso graziös als feuerig, dem der Ausdruck des Schmachtenden besonders gut gelungen sein soll. Auch er hatte ungewöhnlich hohe Bezüge. Außer möblierter Wohnung waren ihm, abgesehen von 25 Louisdor für die Rückreise, ein Jahresgehalt von 500 Louisdor, 12 Louisdor Chaussuregeld und — an Stelle von Freitafel — nach Beendigung jedes Karnevals ein Geschenk zugesichert, das später auf 1500 Gulden festgesetzt wurde, zusammen jährlich 5832 Gulden. Dabei hatte er dreimonatlichen Urlaub. Herbst 1770 wurde sein Vertrag zum letztenmal auf 8 Monate erneuert. Sein Gehalt war damals auf 4400 Gulden gestiegen, wozu noch Wohnung, Tisch bei Hof, Chaussure und 550 Gulden Reisegeld kamen. Auch die übrigen Solotänzer hatten teilweise Jahresgagen von 2000 Gulden und darüber. Der temperamentvolle Balletti, der später erster Tänzer wurde und April 1775 in württembergischen Diensten starb, Angelo Vestris, der seinem berühmten älteren Bruder mit schönem Erfolge nacheiferte, Ronzio, Regina, Delaître, der lange Zeit die Gunst des Londoner Publikums genossen hatte, Noverres Schüler Picq, Léger, Dauvigny wirkten teils nebeneinander, teils nacheinander in größeren choreographischen Rollen. Bald nach Noverres Anstellung gastierte der gefeierte Pitrot aus Dresden, der jedoch nicht engagiert wurde, da er neben jenem keinen Raum zur Entfaltung seiner Talente in Stuttgart gehabt hätte.

Unter den Solotänzerinnen ragten die seit 3. Juni 1757 engagierte anmutreiche Luisa Toscani, nachmals verehlichte Messieri, und die Engländerin Nancy-Levier, beide intime Freundinnen des Herzogs, sowie Nanette Sauveur, die später Sattin des großen Seigers Lolli wurde, hervor. Die Toscani, die den Titel einer première danseuse führte, gehörte seit Begründung des Opern- und Komödienballetts diesem an, die beiden andern waren Errungenschaften der Noverreschen Ära; die Nancy blieb nur bis 1764. Die Bezüge dieser Tänzerinnen blieben hinter denen eines Vestris und Lépi zurück. Nur die Toscani stieg allmählich auf 5000 Gulden, die Sauveur auf 2500 nebst 130 Chaussure, die Nancy hatte 2330 einschließlich der Chaussure. Neben diesen drei ersten Sternen sind Rosa Conti, die Affelin, Theresia Ronzio, Antonia Guidi, die Salomon, Regina Monti mit Auszeichnung zu nennen. Aber auch unter den Figuranten beiderlei Geschlechts befanden sich viele tüchtige Kräfte, die gut bezahlt werden mußten; vielfach wurden hiefür Kinder oder jüngere Verwandte der Artisten herangebildet.

Anfang 1767 fand eine beträchtliche Reduktion des Balletts statt, das im Etat des genannten Jahres nur noch aus 11 männlichen und 12 weiblichen Mitgliedern bestand. Diese Stärke des Kunstkörpers wurde in den nächsten Jahren wenigstens annähernd beibehalten. Der ältere Vestris wurde damals endgültig verabschiedet. Sonst blieben die ersten Kräfte, vor allem die Toscani und die Sauveur-Lolli; auch Lépi ließ sich von neuem verpflichten, nachdem er im Frühjahr 1767 um seine Entlassung eingekommen war. Aber Noverre selbst gehörte zu denen, welche der 24. Januar 1767 zu Fall brachte. Er kam später als Ballettmeister nach Wien, wo er die Bewunderung der Kaiserin Maria Theresia erregte, von Wien nach Mailand und 1776 in seine Vaterstadt Paris, um die Oberleitung der Tänze an der großen Oper zu übernehmen. Doch zog er sich schon nach vier Jahren aus der Öffentlichkeit zurück und lebte fortan in St. Germain-en-Laye bis an seinen Tod, der am 19. November 1810 erfolgte.

Mit Noverre war die Seele der Tanzkunst vom württembergischen Hofe geschieden, und die nachfolgenden Zeiten nährten sich hauptsächlich von den Überresten seines Geistes und seiner Phantasie. An die Spitze des Balletts wurde zunächst der Tänzer Louis Dauvigny gestellt, der in seiner neuen Eigenschaft einen Gehalt von 2200 Gulden ausgesetzt erhielt.

Sowohl die Zommellische Oper als das Noverresche Ballett beanspruchten einen Glanz des äußeren Rahmens und einen Prunk der dekorativen Ausstattung, der ein gewaltiges Aufgebot erfinderischer Köpfe und kunstfertiger Hände in Tätigkeit setzte. Die Dekorationen wurden als ein Teil des Bauwesens betrachtet und unterstanden deshalb dem Oberbaudirektor. Nachdem Leopold Retti im September 1751 gestorben war, trat Major (später Oberstleutnant) Pierre Louis Philippe de la Suepière an seine Stelle. Doch waltete unter ihm der Theaterarchitekt Innozenz Colomba, der auch manches Jahr die Würde eines Rektors der Akademie der Künste begleitete, so gut wie selbständig seines Amtes. Seiner fruchtbaren Künstlerphantasie sind die herrlichen Ausstattungen der Opern Zommellis und der Ballette Noverres fast ausschließlich entsprungen. Nur kurze Zeit hatte er in der Person des aus Paris berufenen Chevalier Servandoni, Malers und Architekten an der dortigen königlichen académie de peinture und Ritters des portugiesischen Christusordens, einen Nebenbuhler. Dieser, ein Meister in der architektonischen Perspektive, wurde am 15. Juni 1763 mit 15000 Pfund (= 7500 Gulden) einschließlich Reisegeld, freiem Logis und Wagen auf ein Jahr angestellt, wogegen er die Verpflichtung übernahm, eine bestimmte Anzahl Dekorationen herzustellen oder doch ihre Herstellung zu überwachen. Das Material wurde ihm geliefert, die Arbeitskräfte hatte er selbst zu stellen. Er brachte als Gehilfen seinen Sohn, einen nicht eben bedeutenden Maler, und den Dessinateur Michel mit. Als Servandonis Vertrag abgelaufen war, wurde er noch vom 15. Juni bis 5. September unter denselben Bedingungen (für 83 Tage 3402 Pfund) verlängert.



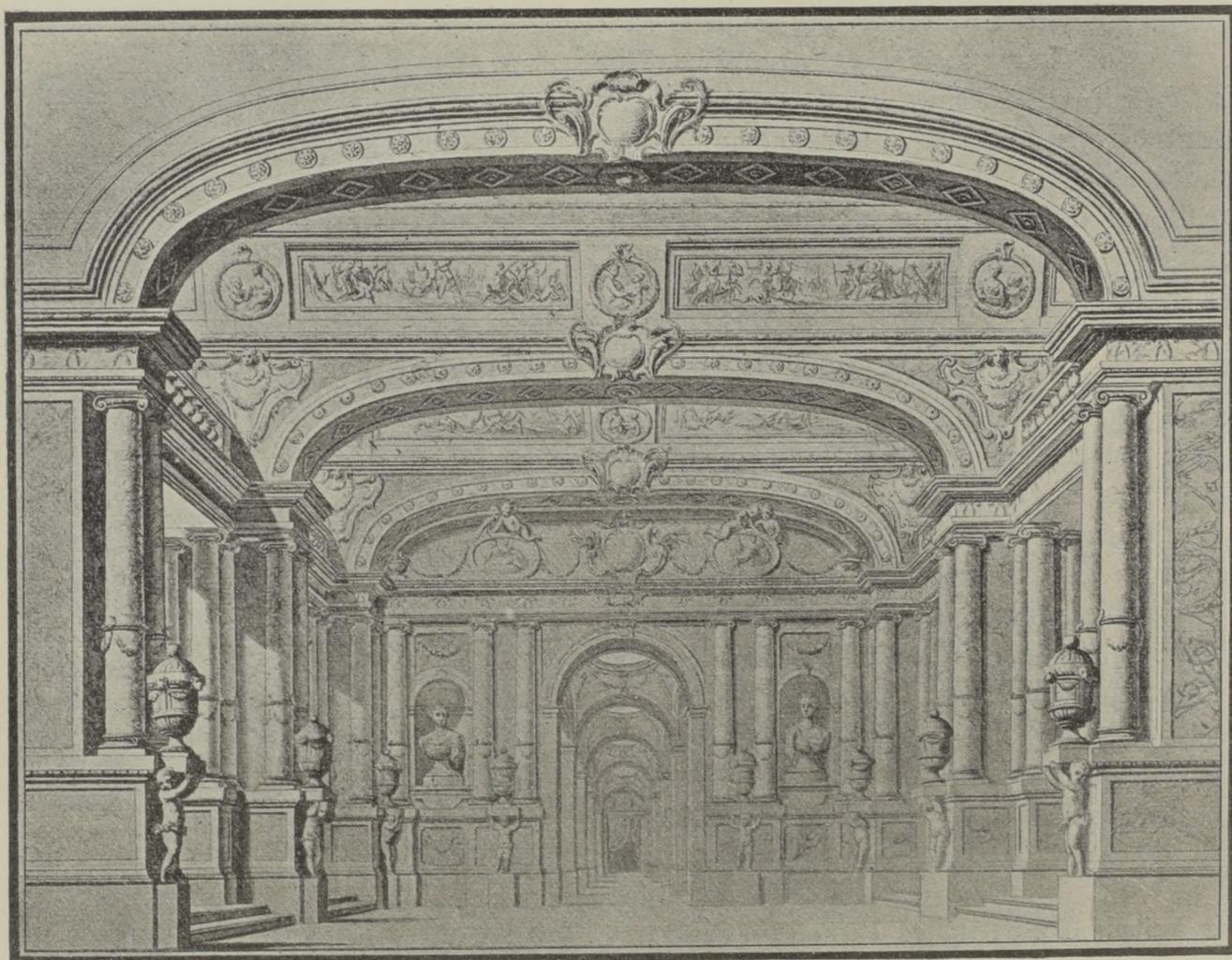
Innozenz Colomba

Unter den Mitarbeitern Colombas ragten die beiden Theatermaler Antonio Bittio und Josue Scotti, beide auch Mitglieder der Akademie der Künste, hervor. Bittio war schon 1748 nach Stuttgart gekommen, Scotti, aus Laino im Mailändischen gebürtig, wurde von Colomba anfangs 1762 eigens herbeigezogen, um an den Dekorationen zur Oper Semiramis zu malen. Die übrigen Theatermaler waren meist ohne feste Gehälter angestellt: darunter Colombas Vetter Baptista d'Allio, den der Meister nach Stuttgart mitgenommen hatte, Giovanni Tamanti, Bartolomeo Pinchetti, Holzhen. Den plastischen Schmuck, dessen man für das Theater bedurfte, besorgte der Hoffigurist Le Jeune.

Im Frühjahr 1768 zog Colomba von dannen. Keine Bemühungen vermochten ihn länger zu halten. Die fortgesetzten Schwierigkeiten, die er wegen Ausbezahlung sowohl seiner Forderungen als der für seine Arbeiten unentbehrlichen Gelder hatte, mochten dazu beigetragen haben, ihm seine Stellung am württembergischen Hofe zu entleiden. Da etwa gleichzeitig auch Bittio abging, wurde nunmehr mit der Oberleitung der Theatermalerei Scotti betraut.

Um einen Einblick in die Leistungen des damaligen Ausstattungswesens zu erhalten, wollen wir, uns der Führung des Festbeschreibers Uriot anvertrauend, die Dekorationen, die an einem einzigen Abende zur Verwendung kamen, einer genaueren Musterung

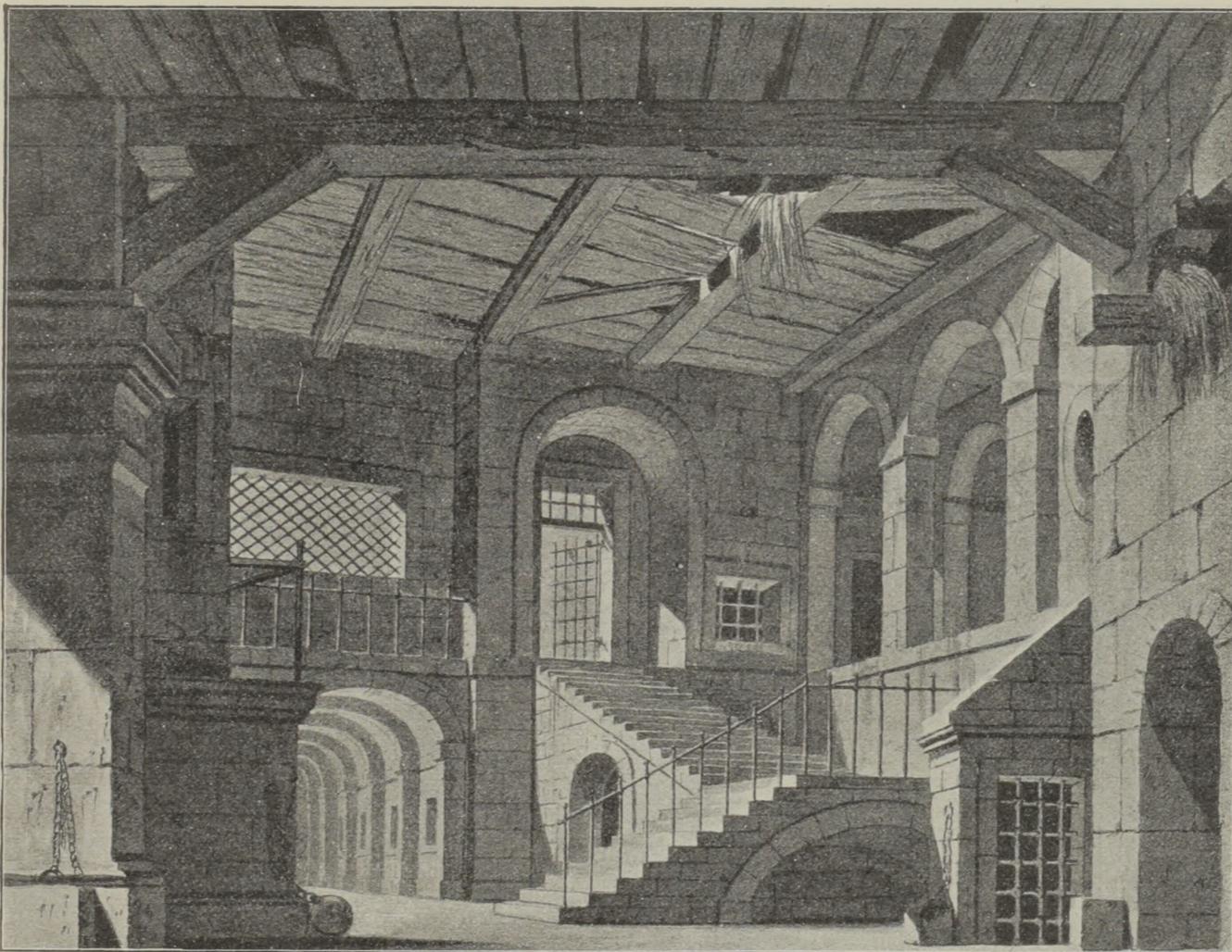
unterziehen. Es war am 11. Februar 1764, dem Geburtstage des Herzogs: man gab zum ersten Male Zommellis „Demosoonte“ mit den beiden Balletten „Der Tod des Lyskomedes“ und „Hypermnestra“. Nicht weniger als 21 neue Dekorationen waren dazu gemalt worden, 8 zur Oper, 8 zur ersten und 5 zur zweiten Pantomime. Von den 8 Szenerien zu „Demosoonte“ hatte Colomba 6 fertiggestellt. Gleich die erste erregte Aufsehen: eine Galerie in dorischem Stil, Jaspis imitierend, aus der man über eine Treppe zum Apollotempel hinabstieg; dem Tempel gegenüber die Residenz, durch die Größe und Mannigfaltigkeit ihrer Gebäude als solche sofort erkennbar. Dann kamen ein durch



Dekoration zur Oper „Setonte“ (Saal in der Königsburg)

Schiffe belebter Hasen, ein Kabinett, eine Säulenhalle, der viel bewunderte Palast Apollos, von dem Servandoni sagte, er wäre stolz darauf, wenn er ihn selbst gemalt hätte, endlich eine gleichfalls dorische Galerie im Schlosse Demosoontes. Die beiden übrigen Dekorationen der Oper, die Gärten beim Königspalast und ein von Kennern besonders gerühmter Gefängnishof, der alle Schrecken des Ortes atmete, rührten von der Meisterhand Servandonis her, der auch die ganze Ausstattung der beiden Ballette geliefert hatte. Im „Tod des Lyskomedes“ gab es der Reihe nach eine Felsenhöhle, eine dorische Säulenhalle, ein Gemach in Lyskomedes' Palast zu sehen. Das vierte ebenso komplizierte als schön angeordnete Bild zeigte die äußeren Befestigungswerke von Skyros mit Wällen, Mauern und Türmen, darüber hinweg die auf einem Hügel erbaute Stadt. Daran reihten sich eine Landschaft im Kolorit des Salvator Rosa und ein riesiges Grabdenkmal im griechischen Geschmack mit reichem ornamentalem Schmucke. Ein glänzendes, von Gottheiten belebtes Wolkenbild erregte das höchste Entzücken des Publikums. In dem korinthischen

Stil aufweisenden Palast des Sonnengottes schloß das erste Ballett. Ein Prunkgemach im Palast des Danaos von eigenartiger Erfindung eröffnete Servandonis Dekorationen zu „Hypermetra“. Großartige Wirkung, namentlich durch täuschende Nachahmung von Edelsteinen aller Art, tat das Innere des reichgeschmückten Ilistempels mit der Statue der Göttin. Es folgte eine Rasengrotte, dann eine korinthische Galerie in weißem Marmor, mit Bildsäulen besetzt, ebenso einfach als majestätisch: das Werk eines hervorragenden Architekten. Ein öffentlicher Platz mit zahlreichen Gebäuden in verschiedenen Stilarten war die letzte in der stattlichen Reihe der von Servandoni gefertigten Szenerien.

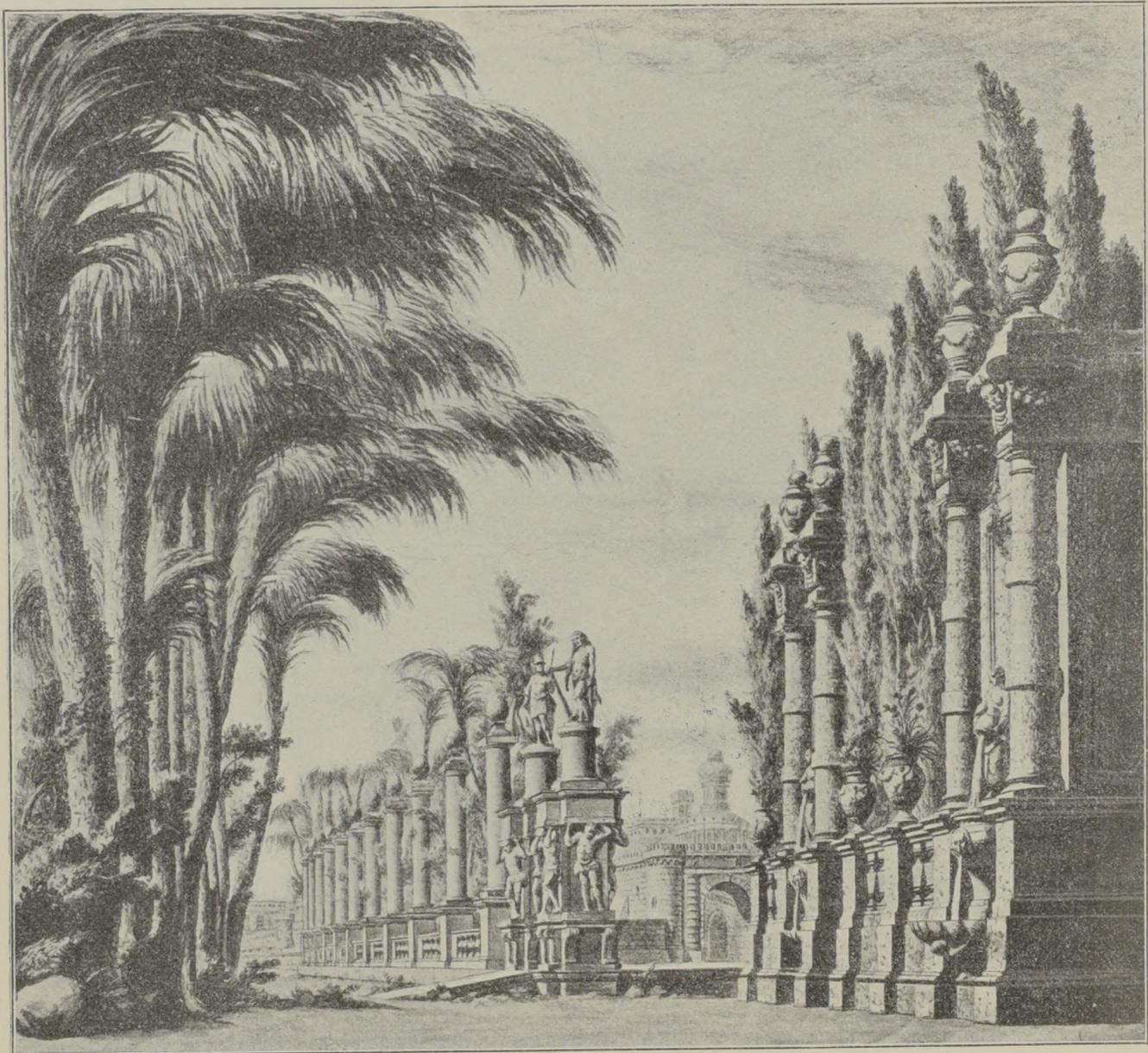


Dekoration zur Oper „Setoute“ (Kerker)

Nicht immer wurde natürlich eine solche sinnenerauschende Pracht entfaltet wie an jenem durch das Zusammenwirken zweier Meister von der Bedeutung eines Servandoni und Colomba ausgezeichneten 11. Februar 1764. Aber auch sonst geschah für den äußeren Rahmen von Oper und Ballett so viel, daß zum Vergleiche nur die moderne Ausstattungskunst, wie sie an den größten Luxus-theatern der Jetztzeit geübt wird, herangezogen werden kann.

Kaum auf derselben Höhe mit dem Dekorationswesen stand am damaligen württembergischen Hoftheater das für die szenische Gesamtwirkung nicht viel weniger wichtige Maschiniewesen. Langjähriger erster Theatermaschinist war der 1751 eingetretene Christian Keim. Frühjahr 1763 wurde Spindler aus Erlangen zu diesem Amte berufen, da Keims Abgang in Aussicht stand. Als dieser nun aber doch blieb, teilten sich beide in den Wirkungskreis, bis Spindler, der jährlich 900 Gulden bezog, am 7. Juni 1766 wieder die württembergischen Dienste verließ.

Zu den malerischen Wirkungen der Bühnenbilder trug endlich der verschwenderische Reichtum und die stilgerechte Ausführung der Kostüme nicht wenig bei. Während der Slangzeit von Oper und Ballett kam Bocquet, der erste Kostümzeichner der großen Pariser Oper, jährlich einige Monate an den württembergischen Hof, wofür er jedesmal 2500 Gulden erhielt. Man rühmte an ihm nicht bloß die glückliche Erfindungsgabe, durch die sich seine Entwürfe ungemein mannigfaltig und abwechslungsreich gestalteten, sondern auch die gründliche Erfahrung in der Trachtenkunde aller Völker und Zeiten.



Decorations im Stuttgarter Opernhaus

Nach seinen Anordnungen und unter seiner Aufsicht wurden zahlreiche Kostüme hergestellt. Von Bocquets Kunst zog der ständige Stuttgarter Theaterschneider Jean Louis Royer, gleichfalls ein Pariser, großen Nutzen. Er wurde durch Dekret vom 20. April 1761 als erster Schneider für die Herrengarderobe und Verwalter des Kleidermagazins angestellt. Er bezog einen schon seit 1. Dezember 1760 laufenden Gehalt von 700 Gulden nebst Freiquartier, Holz und Licht, sowie je 200 Gulden für Her- und Heimreise. Royer diente dem Herzog zu dessen vollkommener Zufriedenheit bis an seinen 1776 erfolgten Tod, hatte sich jedoch in den letzten Jahren eine Reduktion seiner Sage auf 500 Gulden gefallen lassen müssen. Als Frauenschneider wurde am 10. April 1762 Charles Joseph Debussier angenommen. Seine ursprünglich 500 Gulden betragenden

Bezüge erniedrigten sich allmählich auf den Schneidersgefellengehalt von 130 Gulden. Nach Royers Tod wurde er erster Theaterschneider und Garderobeverwalter mit anständiger Besoldung, starb jedoch schon 1781. Seine Witwe durfte die Sage weiterbeziehen und hatte dafür die Damenkleider mit einem auf eigene Kosten angeworbenen Gehilfen zu besorgen. Die Stoffe zu den Kostümen wurden — wenigstens in den üppigen Zeiten — größtenteils in Paris eingekauft, wohin der Herzog zu diesem Behufe Kammerdiener oder sonstige Agenten sandte.

* * *

Der Oper und dem Ballett, diesen beiden enge miteinander verbundenen Kunstzweigen, stand als dritter selbständiger ein Jahrzehnt lang die französische Komödie²⁷⁾ gegenüber. Wie beträchtliche Summen auch auf sie verwendet wurden, erreichte sie doch nicht ganz dieselbe Bedeutung wie die zwei andern Gattungen. Ihre Anfänge fallen in das Jahr 1757. Damals richtete im Frühjahr Oberbaudirektor de la Suepière den großen unteren Saal im Neuen Bau mit dem mäßigen Kostenaufwande von ein paar tausend Gulden zu einem Theater ein. Der Herzog war offenbar der Ansicht, daß sich die weiten Räume des Opernhauses für das rezitierende Drama nicht recht eignen. Erst am 9. Dezember 1757 fand die erste französische Komödienvorstellung statt: „man gab »Le joueur« nebst einer Pantomime. Am 22. desselben Monats sollte wiederum gespielt werden. Den Tag über waren viele Handwerksleute im Neuen Bau beschäftigt, um die nötigen Zurüstungen zu treffen. Da brach — es war gegen 2 Uhr nachmittags — plötzlich in dem Gebäude Feuer aus, das sich mit rasender Geschwindigkeit ausbreitete und in kurzem das ganze Innere zerstörte. Der Herzog dachte einen Augenblick daran, der französischen Komödie nunmehr im Ballhause eine Heimstätte zu schaffen, ließ jedoch diese Absicht alsbald wieder fallen. Fortan wurden die französischen Dramen, wie die Opern und Ballette, im Lusthaus-Theater gegeben, soweit Stuttgart überhaupt ihr Schauplatz war.



Joseph Uriot

In der Karnevalszeit von 1758 gab es zum ersten Male Samstags regelmäßige Schauspielvorstellungen. Aber erst als Fierville, der gleich Uriot und andern Mitgliedern der Truppe früher in Baireuth angestellt gewesen war, als »lecteur de S. A. S. et directeur de la comédie« engagiert wurde, kam dieser Kunstzweig in Aufschwung. Am 29. Mai 1759 wurde mit dem genannten Künstler, der zugleich erste Liebhaberrollen verkörperte, und seiner Gattin, einer Schauspielerin, ein Vertrag abgeschlossen, der beiden zusammen eine Jahresgage von 5000 Gulden nebst 500 Gulden „für Furnierung der zu den Komödien erforderlichen Kleinigkeiten“ zusicherte, und auch als sich Frau Fierville schon nach 1½ Jahren von der Bühne zurückzog, sollte das Ehepaar diese Einkünfte weiter genießen. Am 7. März 1760 wurde Frau Dugazon mit ihren beiden Töchtern Marianne und Rosette aus Bordeaux angestellt; sie bezogen anfangs zusammen 3000 Gulden im Jahr. Bald darauf fanden auch noch Vater Dugazon und ein Sohn als Schauspieler Engagement, so daß nun die ganze Familie, fünf Köpfe hoch, in Stuttgart vereinigt war. Die jüngere Tochter, die schöne Rosette (1743 bis 1804), machte großes Glück. Sie erwarb sich das Wohlgefallen des Herzogs, trat zu ihm in intime Beziehungen und wurde mit Angelo Vestris verheiratet. Sie stieg zu-

gleich zur ersten Schauspielerin mit einem Gehalte von 5000 Gulden empor. Sie soll die ihr mangelnde innere Wärme durch Energie und Kunst der Darstellung ersetzt haben. Beeinträchtigt wurden ihre Leistungen durch die mangelhafte Aussprache des R. Eine Anekdote erzählt, Casanova habe einmal der Künstlerin um den Preis eines Kusses in einer Nacht alle Wörter mit R aus ihrer Rolle mit andern vertauscht. 1767 kehrte sie mit ihrem Satten nach Frankreich zurück und debütierte Jahrs darauf in der Comédie-Française zu Paris, wo sie bald erste Partien spielte.



COSTUME DE MAD^E. VESTRIS

Rôle de Jeanne de Naples,

dans la Tragédie de ce nom.

Rose Dugazon, verehelichte Vestris

Im Frühjahr 1760 trat Joseph Uriot in das Ensemble der französischen Komödie ein. Er leistete auch als Schauspieler Ausgezeichnetes, und man bedauerte allgemein seinen 1765 erfolgten Abgang von der Bühne. Neben Fierville, Uriot und den beiden Dugazon waren Le Plante, später Direktor der französischen Komödie in Kassel, Chambot, Chaumont, Clairval, Dorival usw. Vertreter der Männerrollen. Ihre Zahl schwankte im ganzen zwischen 10 und 12, die des Frauenpersonals zwischen 8 und 9. Außer Madame Fierville und den drei Damen Dugazon sind hauptsächlich die Sattinnen Uriots, des Ballettmeisters Noverre und der beiden Schauspieler Plante und Clairval zu nennen. Als Souffleur figurirte Pitois. Jedenfalls kam dem Kunstkörper seine Stabilität zugute. Einige der Schauspieler und Schauspielerinnen waren nach Uriots Angaben schon mit viel Beifall in Paris aufgetreten, und auf andere, jüngere hoffnungsvolle Talente, hielt man dort seine Blicke als künftigen Ersatz für Bühnengrößen gerichtet. Ein anderer gleichzeitiger Gewährsmann erklärte einen Teil des Herrenpersonals für unübertrefflich, während ihm an den Damen mißfiel, daß sie in der Aussprache zu viel affektierten und zu leise redeten. Uriot rühmte ferner dem Ensemble die feine

Darstellung von Komödien nach, die auf den Ton anmutiger Heiterkeit gestimmt gewesen sei. Die Komödie — nach der französischen Ausdehnung des Begriffs — war es denn auch, die im Spielplane stark vorherrschte. Man führte beliebte Stücke zeitgenössischer Autoren, wie La Chaussées »Mélaniide«, Alexis Pirois »La métromanie«, Diderots »Le père de famille«, auf. Dem Drama großen Stils konnte Herzog Karl keinen rechten Geschmack abgewinnen. Als am 18. Februar 1763 Voltaires »Zaire« gegeben wurde, war es seit mehr als vier Jahren wieder die erste Tragödie, die man zu hören bekam. Tief war der Eindruck, der sich in Tränen und Beifall entlud. Am 13. Februar 1764 kam Corneilles »Cinna« an die Reihe, und auch in der Folge studierte man nun bisweilen eines der klassischen Werke der großen französischen Tragiker ein. An das

Hauptstück schloß sich gewöhnlich noch ein heiteres Nachspiel an, »la petite pièce«, und da es überdies auch an einem Schauspielabende ohne ein bis zwei Ballette nicht abging, so überstieg die Dauer einer solchen Vorstellung das heutzutage übliche Zeitmaß.

Auf Lichtmeß 1767 wurde der gesamten Komödiantentruppe gekündigt; im nächsten Etat prangte nur noch Madame Rosette Vestris mit ihrer Pension von 5000 Gulden in einsamer Größe. Die Abfertigung des Direktors Gierville, an dessen Guthaben man 6500 Gulden mit der Begründung, daß seine Frau seit langer Zeit keine Dienste mehr getan habe, abziehen wollte, machte große Schwierigkeiten; noch 1787 spielte diese Angelegenheit, und da der Künstler inzwischen die Dienste des preußischen Hofes genommen hatte, legte sich damals der preußische Gesandte zu seinen Gunsten ins Mittel. Es scheint zu einem Vergleiche gekommen zu sein. Dem Ehepaar Chaumont schuldete man noch 1777 8995 Gulden, 19 Kreuzer, die ratenweise abgezahlt werden sollten. Mit dem Jahre 1767 war die französische Komödie endgültig aus der Reihe der Theaterveranstaltungen am Hofe Karl Eugens gestrichen. Eine Zeitlang feierte das rezipierende Drama ganz, bis es dann wiederum in Gestalt eines deutschen Schauspiels auftauchte.

* * *

Ein unerfreulicheres Bild als die künstlerische Seite des damaligen württembergischen Hoftheaters zeigt seine Verwaltung, zumal die Finanzverwaltung.

Die Leitung der „Divertissements“, von denen auch das Theater einen Bestandteil ausmachte, unterstand dem Oberhofmarschallamte. Als eigentlicher maître de plaisir fungierte ein Beamter desselben, der Regierungs- und Hofrat Albrecht Jakob Bühler (1722—1792), zu Dornstetten geboren als ein Sohn des dortigen Vogts Johann Christoph Bühler, der, später Rentkammerexpeditionsrat und Landschreibereiverwalter zu Stuttgart, in den Süßischen Prozeß verwickelt worden war. Am 10. November 1761 erhielt der jüngere Bühler eine Stelle im herzoglichen Regierungsrat und zugleich das Departement bei der herzoglichen Residenz-Baudeputation sowie den Posten eines Commissaire général an der Akademie übertragen. Sein Nachfolger als Vergnügungsintendant wurde der Regierungs- und Hofrat Wagner, dem Bühler bei der Direktion der winterlichen Lustbarkeiten an die Hand gehen sollte. Wagner eignete sich offenbar nicht recht für sein Amt, und Bühler blieb unerseßlich. So trat er schon am 1. November 1762 mit dem Charakter eines Geheimen Legationsrats in den Hofdienst zurück; sein Platz im Regierungsrats-Kollegio nebst der Besoldung wurde ihm ausdrücklich vorbehalten, und auch seine beiden anderen Ämter verwaltete er weiter. Für die Direktion der Divertissements pflegte er eine jährliche Remuneration von 500 Gulden zu erhalten. Bühler war ein äußerst geschäftstüchtiger und gewandter Mann, der, ununterbrochen im unmittelbarsten persönlichen und schriftlichen Verkehr mit seinem Gebieter stehend, sich dessen Zufriedenheit während seiner vieljährigen Wirksamkeit als Intendant der Schauspiele in hohem Grade erwarb.

Neben Bühler war der Theaterkassier eine besonders wichtige Persönlichkeit. Bis zum Jahre 1770 versah diesen Posten der Kammerrat und Bauverwalter Tobias Ulrich Enslin. Die ihm unterstellte Theatralkasse (auch Opernkasse) war eigentlich nur sogenannte Ausgabekasse, die ihre Gelder von der Generalkasse ausbezahlt erhielt. Aber mißbräuchlich hatten die Bezirksämter, zumal die Forstämter, auf herzoglichen Befehl auch Einnahmen direkt der Theaterkasse zuzuführen. Aus dieser wurden die Kosten der Ausstattung und des laufenden Betriebs bestritten, während die ordentlichen Künstlerbesoldungen größtenteils dem Kirchenrate zur Last fielen; sein Beitrag hiefür wurde später auf 50000 Gulden festgesetzt. Die Ausgaben für Dekorationen wurden zum

Teil auch aus zeitweise bestehenden besonderen Opernbaukassen entnommen. Der Herzog verwandte außerdem einen Teil seiner Privateinkünfte, insbesondere der französischen Subsidiengelder, auf das Bühnenwesen, wie bis 1756 auch Herzogin Friederike ihre Schatulle für solche Zwecke freigebig zur Verfügung stellte. Trotzdem herrschte stets Ebbe in der Theaterkasse, hatte Kammerrat Enslin mit den größten Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Die Rentkammer, die mit den Landständen sympathisierte, beeilte sich nicht eben, die verlangten Gelder zu beschaffen, und oft wurden wiederholte Befehle des Fürsten nicht respektiert. So beklagte sich am 27. Dezember 1762 Bühler beim Herzog, daß von den bewilligten 26714 Gulden, 15 Kreuzern Repräsentationskosten seither nur 2950 Gulden assigniert worden seien. Unter solchen Umständen war eine geordnete Geldwirtschaft unmöglich. Die Klagen von Lieferanten und Handwerkern über rückständige Forderungen nahmen kein Ende. Immer wieder drohten die unbefriedigten Arbeiter, die Geschäfte im Stiche zu lassen, und mehr als einmal führten sie die Drohung aus. Oftmals verzweifelte Colomba, ob er die Dekorationen zur Festoper rechtzeitig vollenden könne, oder erklärte Enslin, das Theater müsse unbeleuchtet bleiben, wenn kein Geld einlaufe. Der Herzog ließ sich durch die Notschreie, die — meist durch Bühlers Vermittlung — an ihn gerichtet wurden, nicht aus der Fassung bringen, und es kam wohl vor, daß er unbequeme Mahnungen viele Wochen einfach unbeantwortet ließ. Auch mit der Entrichtung der Künstlergagen blieb man oft Jahre lang im Rückstande, wovon förmliche Berge von Eingaben und Beschwerden beredtes Zeugnis ablegen, obgleich es der Kirchenrat, solange der edle Wittleder an seiner Spitze stand, am guten Willen gewiß nicht fehlen ließ. Bei den Entlassungen und endgültigen Abfertigungen der Künstler gab es die schwierigsten finanziellen Auseinandersetzungen, zumal da sich die Forderungen der einheimischen Gläubiger mit den Ansprüchen der fremden Virtuosen an die herzogliche Kasse kreuzten. Sereñissimus hatte für das Heer von Supplikanten die schöne stereotype Formel bereit: „Zur Geduld zu verweisen!“, und mit diesem Kanzleitroste wurden meist auch die endlosen Besuche um Zulagen, Gratifikationen und dergleichen, namentlich der untergeordneten Bühnenmitglieder und Bediensteten, erledigt.

Um einen rechten Begriff davon zu bekommen, was die Theaterliebhaberei den Herzog und das Land gekostet hat, muß man die Zahlen sprechen lassen, wobei natürlich der damalige weit höhere Geldwert in Rechnung zu nehmen ist. Martini 1754 betrug der Besoldungsetat für die Oper 29970 Gulden, wovon etwa ein Drittel auf Pensionäre verwendet wurde. Jakobi 1755 wurde, trotz Vermehrung des Personals um kostspielige Virtuosen, eine Ermäßigung auf 27770 Gulden durch Entlassungen älterer Künstler, Gehaltsabzüge und Beschneidung der Pensionen erzielt: für die Betroffenen äußerst harte Maßregeln. Am 24. Juli 1767 beanspruchten Oper und Ballett für Sagen 99410 Gulden. Und das war noch nicht einmal der höchste Stand des Etats, weil ja damals die französische Komödie bereits entlassen war. Dazu kamen die ungeheuren Summen, die bei dem häufigen Personalwechsel die Reisegelder erforderten, die reichen Geschenke, die in der Hauptsache die herzogliche Privatschatulle zu leisten hatte. Wenn das Personal außerhalb der ständigen Residenz spielte, wurden ihm noch besondere Diäten ausgesetzt. Als der Herzog 1761 zum Karneval nach Venedig reiste, mußten ihn acht Personen seiner Kammermusik dorthin begleiten. Ebenso nahm er einen Teil der Künstler mit sich, als er den Winter 1766/67 in der Lagunenstadt zubrachte, wo er damals mit besonderem Glanz auftrat. Man kann sich denken, wie sehr dieses anspruchsvolle Gefolge die Reiskasse beschwert hat.

Den Besoldungen reihten sich die Ausgaben für die Dekorationen der neuen Opern, deren Höhe wir in einzelnen Fällen schon kennen gelernt haben, und die regelmäßigen

sogenannten Repräsentationskosten für Beleuchtung, Handwerker usw. an. Die letzteren hielten sich anfangs in bescheidenen Grenzen. Für die Winteropern von 1754 waren 2310 Gulden in Aussicht genommen, die sich in Wirklichkeit um 771 erhöhten. Die Rentkammer jammerte, nun werden dazu die zum Verkaufe ausgesetzten 200 Eimer Wein nicht hinreichen, worauf der Herzog kaltblütig entschied, dann müsse man eben so viele Eimer mehr verkaufen, bis es genüge. Bald jedoch steigerten sich die Repräsentationskosten gewaltig. Sie wurden beispielsweise für Oper und Komödie zusammen im Winter 1762/63 auf 26714 Gulden, 15 Kreuzer, im Winter 1763/64 (bei einer Normalzahl von 16 Opern und 50 Komödien) auf 22608 Gulden, 44 Kreuzer veranschlagt, wobei die Voranschläge meist noch überschritten wurden. Bis 1756 hatte man die Opernaufführungen in Afford gegeben, seit 1757 übernahm sie der Herzog auf eigene Verrechnung, weil man Betrügereien auf die Spur gekommen war. In die obengenannten Summen ist das Rohmaterial an Bauholz, Schnitt- und Nägelwaren usw., das namentlich von den Forstämtern geliefert werden mußte, nicht inbegriffen. Eine Vorstellung von dem in allen Stücken waltenden Luxus geben die fabelhaften Quantitäten von Brennstoffen, die für die Erleuchtung der Bühne und des Zuschauerraumes gebraucht wurden. So ließ man am 13. April 1751 im Stuttgarter Opernhause 128 Stück Wachs- und 980 Stück Anschlittkerzen, zusammen 338 Pfund, nebst dem entsprechenden Maß Baumöl und Anchlitt für die Ampeln aufgehen. Als Ordinarium an Anchlitt waren damals zu jeder Opernvorstellung $3\frac{1}{2}$ Zentner (für 400 Glas-, 600 irdene und 200 Halbwachs-Ampeln sowie 20 Tröge) vorgesehen. Später, namentlich nach Einführung des Balletts, muß sich der Verbrauch an Beleuchtungsmaterial noch erheblich gesteigert haben.

Es ist eine kaum übertriebene Schätzung, daß das Theater in seinen Glanzzeiten jährlich 300 000 Gulden und darüber — ohne Materiallieferungen — verschlungen hat, wozu sich noch die Kosten für die zahlreichen Theaterbauten gesellten. Die Bedeutung dieser Summen begreift man erst ganz, wenn man erwägt, daß den Ausgaben keinerlei Einnahmen aus Eintrittsgeldern gegenüberstanden.

Mit je verwerflicheren Mitteln der bei Hof herrschende Luxus ermöglicht wurde, je härter die zum Teile gesetzwidrigen Steuern und Fronden auf dem Volke lasteten, je rücksichtsloser behufs Erfüllung des französischen Subsidienvertrags die Landeskinder zum Militär gepreßt wurden, desto mehr mußte sich der allgemeine Haß gegen die üppige Hofhaltung steigern. Und da das Bühnenwesen ein besonders in die Augen springendes Stück von ihr bildete, so galt auch die Erbitterung des Volkes ihm in besonders hohem Maße, zumal da die schon in Wirklichkeit beträchtliche Verschwendung noch durch fabelhafte Gerüchte in der Einbildung der Leute vermehrt wurde. Der Altwürttemberger war an sich vorzugsweise ernst gestimmt und sparsam veranlagt, die Kunst galt ihm als etwas mehr oder weniger Überflüssiges, und er konnte sich nicht zu der Auffassung emporschwingen, daß der Landesherr oder gar das Land zur Förderung der schönen Künste irgendwelche Verpflichtung habe. Wie hätte aber auch dieses gedrückte, um das tägliche Brot sich abquälende Volk zu einer solchen Anschauungsweise kommen sollen? Es fand seine Erholung und Befriedigung weit mehr in religiösen Konventikeln und pietistischen Erbauungsstunden als in lärmenden Lustbarkeiten. Natürlich gab es auch in den unteren Schichten Lebensfrohe: aber was hatten diese von der höfischen Theaterkunst, wie sie damals geübt wurde, zu erwarten? Sobald die erste Neugierde und Schaulust gestillt war, konnten sie weder die italienischen Opern, deren Worte sie nicht verstanden, noch die französischen Komödien, von deren Inhalt sie keine Ahnung hatten, anziehen. Für sie taugten die Belustigungen besser, die im Gefolge der Jahrmärkte und Messen regelmäßig wiederkehrten: Marionettentheater, Pantomimen, mechanische Figuren und Automaten, Zauberkünstler, Kunstreiter und Seiltänzer, Gaukler

aller Art. Auch deutsche Komödiantentruppen stellten sich von Zeit zu Zeit in der Hauptstadt und wohl auch in anderen Städten des Landes ein: ihre Gaben, an denen der immer von neuem belachte Hanswurst den Löwenanteil hatte, labten das Herz des gemeinen Mannes ganz anders als eine Zommellische Oper. Franz Schuch war im Oktober 1750, wie schon vier Jahre vorher, mit seiner Truppe in Stuttgart gewesen; für 1772 ist die Algenersche Gesellschaft nachgewiesen. In den dazwischenliegenden 22 Jahren scheinen derartige Gäste dort allerdings ausgeblieben zu sein; es war dies die Blüteperiode der höfischen Theaterkunst unter Herzog Karl, die für Darbietungen volkstümlich deutscher Mimen keinen Raum ließ; ja eine Konkurrenz solcher hätte der Fürst damals wohl überhaupt nicht geduldet.

Das Hoftheater war also nur für bestimmte Gesellschaftskreise vorhanden: in erster Linie für den Hof und was dazu gehörte bis zu den untersten Bediensteten herab, dann für Offiziere, Staatsdiener und angesehene Bürger, die sich gerne zur Beamten-schaft hielten. Es bestand allerdings freier Eintritt, aber eben nur für die, welche ausdrücklich dieses Vorzuges gewürdigt wurden. Mit dem Handelsstande schloß man ab; was hinter ihm kam, war nicht mehr zum Eintritt berechtigt. Der gewöhnliche Handwerker, der Landmann, der Arbeiter wurde ferngehalten, falls er nicht etwa zum Hof oder Theater in irgendwelchen näheren Beziehungen stand. Wir haben schon gehört, daß das Oberhofmarschallamt laut Regulativ vom 7. Januar 1752 den obersten Rang ganz absperren ließ, damit sich die „gemeinen Leute“ dort ja nicht breit machten. Da kann also von einem demokratischen Prinzip allgemeinen Zutrittes, wie etwa zu den Festspielen im alten Athen, entfernt nicht die Rede sein. Überdies darf man nicht vergessen, daß die theatralischen Genüsse lediglich den Residenzbewohnern zuteil wurden. Doch auch innerhalb der eng begrenzten Kreise der Eintrittsberechtigten war die Lust, den Aufführungen beizuwohnen, nicht allzu groß, und es ist eine nicht unwahrscheinliche Überlieferung, daß manchmal Militär in bürgerlicher Tracht kommandiert werden mußte, die weiten Zuschauerräume zu füllen.

Vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus hatte das großartige Theaterleben freilich auch seine Vorzüge. Zwar waren es Welsche, die zum größten Teil die auf die Bühnenkunst verwandten Gelder einstrichen, aber sie verzehrten sie doch im Lande. Was von ihnen in die Fremde geschleppt und in Sicherheit gebracht worden ist, darf nicht sehr hoch veranschlagt werden; denn es war ein leichtfertiges Völkchen, das von der Hand in den Mund lebte und nicht viel ans Sparen dachte. Die Stuttgarter und Ludwigsburger Kaufleute, Lieferanten und Handwerker machten gute Geschäfte, wenn sie auch häufig auf Zahlung lange genug warten mußten und deswegen endlose Verdrießlichkeiten hatten. Der Herzog selbst pflegte, ehe die Fremden Württemberg dauernd verließen, nach Kräften für Befriedigung der Landesfinder zu sorgen. Auch die zahllosen Arbeiter und Handwerker, die durch die vielen Bauten und durch die Maler-, Dekorations-, Maschinen-, Schneiderarbeiten in Anspruch genommen wurden, waren fast ausschließlich Württemberger, und den Fuhrleuten gab die Beförderung des Materials fortgesetzten Verdienst. Dazu kam der Fremdenzulauf in der Karnevalszeit, während der die Stuttgarter oder Ludwigsburger Gasthöfe überfüllt waren. Kurz, die viel geschmähte Verschwendung verhalf Hunderten und aber Hunderten zu Brot. Aber solchen allgemeinen Erwägungen ist das Volk nicht leicht zugänglich. Es hielt sich auch in diesem Falle an das Nächstliegende, was es mit leiblichen Augen sah, und das gab ihm Grund genug zur Erbitterung. Es gewährte, wie die fremden Virtuosen, Komödianten und „Luftspringer“ im Überfluß schwelgten und praßten, während die Landesfinder hart um ihre Existenz rangen, wie sie den Lieferanten den sauer erworbenen Gewinn vorenthielten, Schulden machten und nicht selten mit Schimpf und Schande aus

dem Lande gingen, das sie mit übertriebener Gastlichkeit aufgenommen hatte. Die Italiener und Franzosen waren schon als solche bei den gegen alles Ausländische ohnehin mißtrauischen Württembergern verhaßt, sie bildeten gewissermaßen eine Klasse für sich, die nur spärliche Beziehungen zu den Einheimischen hatte. Es gehörte zu den Ausnahmen, daß die fremden Künstler sich mit württembergischen Bürgersfamilien verschwägerten, wie die Kammermusiker Angelo Vio und Baglioni, von denen ersterer eine Schuhmacherstochter aus Dürrmenz und letzterer eine Donzdorferin heimführte, oder der Maler Scotti, der sich mit der Tochter eines Gewerbetreibenden aus Hofen verheiratete. Die bürgerlichen Kreise nahmen auch vielfach an dem liederlichen Lebenswandel Anstoß, dem das fremde Volk huldigte, und schärfere Beobachter bemerkten mit Schrecken, wie die Sittenlosigkeit ansteckend wirke. Es war in der That ein tolles Treiben. Die Intrigen und Klatschereien der Künstler untereinander, ihre Händel und Streitigkeiten, die gelegentlich sogar zu Tätlichkeiten ausarteten, nahmen ebensowenig ein Ende wie die Klagen der Einheimischen mit den Prozessen, die sie nach sich zogen. Selbentlich mußten es auch ehrbare Bürger erleben, daß ihre Töchter von leichtsinnigen Künstlern verführt und entehrt wurden. Das Oberhofmarschallamt hatte häufigen Anlaß, gegen den Unfug einzuschreiten. Schon im März 1748 ermahnte ein herzogliches Dekret die Virtuosen, sich namentlich bei Hof, wo ohnehin Burgfrieden sei, anständig, ruhig und friedlich zu verhalten, und bedrohte die Übertreter mit Dienstentlassung oder sonstiger Ahndung.

Die Mißstimmung gegen das Bühnenwesen zog mit der Zeit ihre Kreise immer weiter. Selbst höchst loyale Untertanen wurden davon ergriffen, wie der Verfasser der „Württembergischen Briefe“ vom Jahre 1766, der sich über die fremden Künstler, die das Mark des Landes genießen, und ihre übermäßigen Sagen nicht wenig erboßt und den Vorschlag macht, ihre Gehälter zu beschneiden und damit den im Elend sitzenden reduzierten Offizieren aufzuhelfen. Andererseits mehrte die Rücksichtslosigkeit, mit der man viele Künstler, wenn sie nicht mehr brauchbar schienen, entließ oder doch im Solde herabsetzte und so samt ihren Familien der Not preisgab, die Erbitterung, zumal da diese Maßregeln vorwiegend deutsche Musiker und die solideren Elemente der Künstlerkolonie trafen. So wurde der Zorn des württembergischen Volkes gegen das Theater von den verschiedensten Seiten her angefaßt. Und er entlud sich nicht bloß in Schimpfreden, sondern da und dort auch in Handgreiflichkeiten. Das Ludwigsburger Opernhaus wurde im Winter 1766 ein Opfer nächtlicher Exzesse. Eine Anzahl der rings um das Gebäude angebrachten Laternenstöcke wurden ausgerissen und entwendet, ja die unbekannt gebliebenen Täter begannen mit gewaltsamer Abhebung der außerhalb am Hause befindlichen Brücken und Stiegen, weshalb künftighin eine Besetzung des Platzes mit Militärposten angeordnet wurde.

Die üble Stimmung des Volkes, die natürlich aus den allgemeinen Mißverhältnissen entsprang, von denen das Theater nur ein besonders wichtiges Stück bildete, konnte dem Herzog nicht verborgen bleiben und mußte mit der Zeit auf ihn doch einigen Eindruck machen. Seine Popularität war ihm niemals gleichgültig, und je älter und gesetzter er wurde, desto mehr verstärkte sich das Bedürfnis in ihm, mit seinen Untertanen im Frieden zu leben. Er dachte zugleich daran, den unfruchtbaren Kämpfen mit der Landschaft ein Ende zu bereiten. Dann mußte aber vor allem die Verschwendung aufhören, eine sparsamere Wirtschaft eingeführt werden. Und ihm selbst drängte sich die Erkenntnis auf, daß man bis zu den Grenzen der finanziellen Leistungsfähigkeit vorgedrungen, daß aus dem erschöpften Lande nichts mehr herauszupressen sei. Es durfte nur noch eine gewisse Übersättigung mit musikalisch-theatralischen Genüssen hinzukommen, und die Umkehr ließ nicht mehr lange auf sich warten. Alle diese Momente

waren zu Anfang des Jahres 1767 zusammengetroffen, das einen Wendepunkt in der Geschichte des Hoftheaters bedeutet. Nicht als ob mit einem Schlage alles umgewälzt worden wäre. Nur langsam vollzogen sich die Neuerungen, und mit Einschränkungen auf der einen Seite gingen oft genug verdoppelte Ausgaben auf einer andern Hand in Hand. Aber ein fühlbarer Anfang war doch gemacht. Ein Dekret vom 24. Januar 1767 verfügte auf Lichtmeß die Entlassung der ganzen französischen Komödiantentruppe, des Ballettmeisters Noverre und eines Theiles des Balletts, sowie vier Mitglieder der komischen Oper: alles „zu merklicher Erleichterung der herzoglichen Rentkammer“. Im Februar setzte der Geheimrat eine eigene Deputation nieder zur Abrechnung über die rückständigen Sagen und die im Lande stehenden Passiva der verabschiedeten Künstler. Die Rückstände beliefen sich auf rund 60 000 Gulden. Noverre allein glaubte mehr als 15 000 Gulden fordern zu dürfen, und es fanden über seine nur teilweise anerkannten Ansprüche lange Unterhandlungen statt. Im April 1768 kam es abermals zu einer starken Verminderung des Personals im Zusammenhange mit der Aufstellung eines neuen Kameralplans. Maria Masi-Siura, die Sänger Paganelli und Neusinger, drei Mitglieder der opera buffa, über ein Duzend Angehörige des Orchesters, 15 Tänzer oder Tänzerinnen, der Theater Schneider Royer erhielten ihre Entlassung. Die meisten blieben vorläufig in Stuttgart und harrten besserer Zeiten. Und in der That wurden viele, so Paganelli, Royer usw., in demselben oder doch im folgenden Jahre wieder angenommen, allerdings vielfach zu niedrigeren Sagen, wozu sie sich gerne bereit fanden, nachdem sie inzwischen den Hunger kennen gelernt hatten. Nur die teuersten Kräfte, wie die Masi-Siura oder der Oboist Plä, rief man nicht mehr zurück; sie hatten wohl auch sofort das Land verlassen, weil sie allerwärts willkommen waren.

Einzelne gaben — in der richtigen Empfindung, daß die fetten Jahre für die fremden Virtuosen am württembergischen Hofe ihrem Ende zuneigten — freiwillig, wie Aprile, ihre dortige Stellung auf. Auch Zommelli gehörte zu diesen Leuten.²⁸⁾ Man darf es ihm nicht verargen, daß ihm die beträchtlichen Einschränkungen, die ihn in der freien Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte zu behindern drohten, mit Sorge und Unlust erfüllten. Dazu kam, daß seine Freundschaft mit dem Herzog ihren Höhepunkt offenbar überschritten hatte. Nach Beendigung der Karnevalslustbarkeiten von 1769 kam er um einen Urlaub nach Italien ein. Er wollte seine Frau, die das Stuttgarter Klima nicht ertrug, in die Heimat bringen und hatte sich deshalb dort ein Haus einrichten, das entbehrliche Mobiliar dorthin schaffen lassen. Dies gab zu dem Gerüchte Anlaß, er wolle dem Lande für immer den Rücken kehren, dem seine Feinde nach Kräften Nahrung gaben. Offenbar argwohnte man derartiges auch bei Hof. Denn man verbot ihm, von seinen Originalpartituren, die er dem Herzog überlassen mußte, Abschriften zu nehmen, und forderte ihm die, welche sich in seinem Besitze befanden, ab. Diese unwürdige Behandlung mußte Zommelli, wenn er den Entschluß gehabt hatte, nicht mehr nach Stuttgart zurückzukehren, nur darin bestärken. Ob er wirklich mit solchen Hintergedanken seinen Urlaub angetreten hat, ist schwer mit Bestimmtheit zu entscheiden; sein späteres Verhalten rechtfertigt aber immerhin einen solchen Verdacht. Am 29. März 1769 reiste er wirklich ab. Von Italien aus beauftragte er alsbald den Sänger Paganelli, ihm, was er von seiner Habe zurückgelassen habe, nachzuschicken. Das spricht wiederum stark für die Annahme, daß er nach einem vorgefaßten Plane gehandelt hat. Paganelli hinterbrachte den Inhalt des Zommellischen Schreibens dem Herzog, der ohne seine Erlaubnis irgend etwas abzuschicken verbot. Als das Ende seines Urlaubs herannahte, zeigte der Oberkapellmeister seinem Gebieter die bevorstehende Rückkehr an und erbat sich Instruktionen für die Komposition einer Oper auf den nächsten Karlstag, wobei er ausdrücklich erklärte, daß er, obgleich es mit der Gesundheit seiner Frau immer

schlimmer gehe, doch sein Wort halten und seinen Verpflichtungen nachkommen werde. Am 29. Juli sicherte ihm der Herzog, der ihn gern in seinen Diensten behalten wollte, eine jährliche Pension von 2000 Gulden bis an sein Lebensende zu. Zommelli schob jedoch den Termin seiner Rückreise immer weiter hinaus. Um den 20. September traf endlich am württembergischen Hoflager ein Brief von ihm ein, worin er seine nahe Ankunft meldete und zu diesem Behuf um ein Reisegeld von 200 Dukaten bat. Am 26. September ließ der Herzog eine Anweisung auf 200 Zechinen in Form eines Wechselbriefes nach Rom abgehen: ein weiterer deutlicher Beweis, daß er einen Bruch mit Zommelli vermieden wissen wollte. Um so größer mußte sein Erstaunen sein, als Tags darauf — am 27. September — Zommellis Abschiedsgesuch in seine Hände kam. Jene Anweisung wurde nun unverzüglich rückgängig gemacht.

Zommellis Besuch war vom 9. September 1769 aus Neapel datiert. Zugleich legte er in einem Schreiben an den Herzog ausführlich die Beschwerden dar, die ihn zu diesem Schritte bewogen. Dadurch, daß Karl alle seine bisherigen Briefe unbeantwortet gelassen hatte, fühlte er sich in seinem Stolze verletzt, und ohne sein Vorwissen gepflogene Engagementsverhandlungen mit Musikern betrachtete er nicht zu Unrecht als einen Eingriff in seine Kompetenzen. Nur vergaß er, daß er selbst Anlaß zu dem Verdachte gegeben hatte, er wolle sich aus seinem württembergischen Dienstverhältnis zurückziehen. Am 16. September richtete Zommelli einen zweiten Brief an Herzog Karl, worin er seine Bitte um Entlassung noch weiter mit seinem ungünstigen Gesundheitszustande begründete. Er versicherte zugleich den Fürsten seiner unwandelbaren Ergebenheit, versprach, auch fernerhin im Interesse der württembergischen Oper tätig zu sein und keinem andern Hofe zu dienen; denn er verlange nichts weiter, als still in seiner Heimat leben zu dürfen. Es folgte eine unerquickliche und nutzlose Korrespondenz, die Bühler im Namen des Herzogs führte, und die darauf hinauslief, daß man sich gegenseitig die erwiesenen Dienste und Wohltaten vorwarf. Man hatte ohne Zweifel auf beiden Seiten gefehlt. Die Handlungsweise Zommellis war nicht frei von Hinterhältigkeit. Aber wenn man in Stuttgart seine Absicht zunichte machen wollte, so durfte man nicht durch Kränkungen seinem Benehmen den Schein des Rechtes geben. Wahrscheinlich haben allerlei Künstlerintrigen mitgespielt und die Kluft zwischen dem Herzog und seinem Kapellmeister unüberbrückbar gemacht.

Zommelli erhielt schließlich die gewünschte Dienstentlassung; seine Besoldung wurde ihm nur bis zu dem Tage seiner Abreise aus dem Lande, dem 29. März 1769, berechnet. Da der Bruch mit ihm in der Kunstwelt genug Aufsehens erregt hatte, so lag dem Herzog viel daran, daß wenigstens wegen der von ihm hinterlassenen Schulden ein geeignetes Arrangement getroffen und jeder Eklat vermieden werde. Am 20. Februar 1770 bat Zommelli den mit ihm befreundeten Librettisten Verazi, der an ihn allein 1600 Gulden zu fordern und diese Sache schon im Oktober 1769 in Ludwigsburg persönlich betrieben hatte, seine Geldangelegenheiten zu ordnen und seine Gläubiger zu befriedigen, wozu, wie es scheint, seine Besoldungsrückstände und der Erlös aus dem noch vorhandenen Mobiliar ausreichten. Zommelli brach seine Beziehungen zum württembergischen Hofe niemals ganz ab und suchte sich durch kleine Dienstleistungen, wie Empfehlung junger Künstler, die herzogliche Gnade zurückzugewinnen. Bühler vermittelte diesen Verkehr. Wie hoch der Fürst den Rat seines ehemaligen Günstlings in musikalischen Dingen auch jetzt noch schätzen mochte, hatte ihn doch das Vorgefallene zu sehr beleidigt, als daß er von seinem Grolle jemals ganz ablassen konnte.

Zommelli starb am 25. August 1774 im 60. Lebensjahre zu Aversa. Sein Glückstern war mit seinem Scheiden aus Württemberg untergegangen. Seine Landsleute hatten gefunden, seine Musik sei in der Fremde zu germanisch kalt und streng geworden, und darum seinen letzten Opern Mißerfolge bereitet.

Der Betrieb der herzoglichen Oper ging indessen ungestört weiter. Es macht den Eindruck, als ob Karl Eugen zeigen wollte, daß er des großen italienischen Maestro nicht bedürfe. Nochmals wurde der alte Glanz entfaltet, die alte Verschwendung hervorgeholt: aber es war nur ein letztes Aufblühen vor dem endgültigen Erlöschen. Als Tommelli das Land verließ, waren die Karnevalslustbarkeiten von 1769 bereits vorüber, und für den Sommer und Herbst ließ man sich, wie auch bisher zumeist, an komischen Opern genügen. Um die Neueinrichtung der opera buffa machte sich damals namentlich Seemann verdient, dem deshalb am 31. März 1770 eine Gratifikation von 400 Gulden ausgesetzt wurde; gleichzeitig erhielten er und seine Frau, die Sängerin, den gemeinsamen Gehalt auf 3000 Gulden erhöht. Nicht minder nützlich erwies sich der Sänger Cosimi bei dieser Gelegenheit. In der Person der Madame Barbara Ripamonti wurde Ende 1769 eine neue erste Sängerin für die komische Oper mit 1000 Talern Gehalt und je 40 Zechinen zur Her- und Rückreise gewonnen; sie ging jedoch schon nach Jahresfrist wieder ab. Mit dem Engagement des neuen Oberkapellmeisters wollte man sich nicht beeilen; wußten doch auch Deller und andre Mitglieder des Orchesters den Taktstock zu schwingen. An Bewerbern um den Posten fehlte es natürlich nicht; unter anderen meldete sich der Kasseler Oberkapellmeister Ignatio Fiorillo. Bis zum kommenden Karneval mußte jedoch die Entscheidung getroffen sein, da es sich nicht bloß um die Direktion, sondern zugleich um die Komposition der neuen seriösen Oper für das Geburtsfest Serenissimi handelte. Der Hofpoet Matthias Verazi in Mannheim war mit der Anfertigung eines Textbuches beauftragt worden; am 12. Oktober traf er in Ludwigsburg ein und verhandelte am 13. darüber mit Bühler. Man dachte erst an einen „Orfeo“, entschied sich dann aber für „Calliroe“: eine frei erfundene Handlung, im alten Orient spielend. Die Komposition vertraute man dem gerade in München weilenden Maestro Antonio Sacchini (1734—1786), einem Fischersohne aus Pozzuoli bei Neapel, an; er war Schüler Durantes und gehörte zu den bedeutendsten und fruchtbarsten Opernkomponisten der neapolitanischen Schule. Ende Januar 1770 kam Sacchini persönlich nach Ludwigsburg und blieb bis Ende April als Operndirigent, wofür er 300 Dukaten nebst einem Geschenke, Freilogis und Reisekosten von München nach Ludwigsburg sowie von Ludwigsburg nach Venedig erhielt. Am 11. Februar 1770 ging „Calliroe“ wirklich in Szene; man hatte die Kosten dafür auf 5233 Gulden, 6 Kreuzer veranschlagt. Die Eroberung einer Festung erforderte ein großes Massenaufgebot: 16 Unteroffiziere und 470 Gemeine, darunter 30 Husaren zu Pferd, wirkten mit. Die Sacchinische Oper muß sehr gefallen haben, denn sie wurde oft wiederholt und hielt sich lange auf dem Repertoire. Man verabredete mit Sacchini, daß er auch auf den herzoglichen Geburtstag 1771 die neue Oper komponieren und zu ihrer Leitung sich wiederum persönlich den Winter über in Ludwigsburg aufhalten solle, und er erhielt daraufhin einen Vorschuß von 1100 Gulden, ohne daß es jedoch zu einer Erfüllung dieser Pflichten kam.

Indessen ließ sich die Anstellung eines ständigen Oberkapellmeisters nicht länger hinauschieben. Der Sänger Rossi wurde nach Italien geschickt und machte in Venedig Antonio Boroni (1738—1797) aus Rom ausfindig. Schüler des Paters Martini in Bologna und des Kapellmeisters Abos in Neapel, hatte er sich als Opernkomponist bereits einen Namen gemacht. Er kam am 6. Mai 1770 in Ludwigsburg an, nachdem er schon vorher durch Dekret vom 18. April, zunächst von Mai bis September, engagiert worden war mit 150 Dukaten Gehalt, Freilogis und je 40 Dukaten für Hin- und Rückreise (später auf 50 erhöht). Er blieb auch nach Ablauf dieses ersten Kontrakts und schloß vom 17. Juni 1771 ab einen neuen auf vier Jahre: 2500 Gulden Jahresgage, 12 Meß Freiholz und Freiwohnung (statt dessen später 200 Gulden jährlich) wurden

ihm zugesichert, wofür er nicht bloß die Opern einzuüben und zu leiten, sondern auch die Komposition der Opern- und Kirchenmusik zu besorgen, im Theater das Cembalo zu schlagen und bei Konzerten mitzuwirken hatte. Am 18. Oktober 1774 wurde der Vertrag mit Boroni vom 17. Juni 1775 ab auf vier weitere Jahre unter den alten Bedingungen erneuert; er wäre demnach noch bis zum 17. Juni 1779 gebunden gewesen, verließ jedoch schon Ende 1777 oder Anfang 1778 aus unbekanntem Gründen die württembergischen Dienste. Er kehrte nach Italien zurück, wurde 1785 Kapellmeister an der Peterskirche in Rom und beschloß als solcher seine Tage.

In Stuttgart blieb der Kapellmeistersposten wiederum kurze Zeit unbesezt; Konzertmeister Poli dürfte damals die Opern geleitet haben. Georgii 1778 wurde der frühere Sänger Ferdinando Mazzanti als Musikmeister an der Akademie mit 2000 Gulden Gehalt angestellt. Er rückte 1779 zum Kapellmeister (nicht zum Oberkapellmeister) vor. Schon auf Georgii 1781 nahm er Kränklichkeit halber seine Entlassung. Ihn ersetzte Agostino Poli, geboren am 10. Dezember 1739 zu Venedig. Der tüchtige Cellist, der seit 1762 ursprünglich mit 1000, später mit 1500 Gulden Sage im württembergischen Hoforchester saß, wurde am 10. November 1775 Konzertmeister und im April 1782 Kapellmeister. Seine musikalische Alleinherrschaft währte von 1781 bis zum Jahre 1787; damals übernahm Schubart die Fürsorge für die deutsche Musik, und Poli blieb fortan auf die italienische Oper beschränkt. Er war ein begeisterter Anhänger der Zommellis'schen Überlieferung und abgesetzter Segner der emporstrebenden deutschen Tonkunst, insbesondere Mozarts. Es gab darum zwischen ihm und den jungen einheimischen Musikern, namentlich Zumsteeg, die der nationalen Richtung zum Siege verhelfen wollten, fortgesetzte Reibereien. Polis Eifersucht auf Zumsteeg grenzte an Verfolgungswahn, und der Italiener träumte fortgesetzt von Intrigen, die seine deutschen Nebenbuhler gegen ihn anzetteln sollten. Er war ein echt südländisches Original, von dem Justinus Kerner im „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“²⁹⁾ allerhand wunderliche Anekdoten aufzählt. Im Januar 1783 machte er mit der jungen Sängerin Julie Roger Hochzeit, und der schon angejahrte Ehemann soll viel unter Eifersuchtsqualen gelitten haben. Doch war er offenbar ein in seiner Art begabter und kenntnisreicher Musiker, der sich um die Ausbildung junger Künstler und die Organisation des neuen Stuttgarter Orchesters beträchtliche Verdienste erwarb.

Am 3. Dezember 1784 wurde Poli auf weitere sechs Jahre mit einer Besoldung von 2000 Gulden engagiert, ebenso am 2. Dezember 1790. Schon durch Dekret vom 10. November 1792 wurde er jedoch mit voller Pension entlassen, obgleich er eigentlich noch zu vier Dienstjahren verpflichtet gewesen wäre; das Recht, seinen Aufenthalt im Lande zu behalten, ließ er sich ausdrücklich erteilen. Nach Polis Rücktritt wurde Rudolf Zumsteeg, der schon nach Schubarts Tod die Leitung der deutschen Musik übernommen hatte, an die Spitze der Oper gestellt, jedoch nicht als Kapellmeister, vielmehr nur als Konzertmeister, und auch diesen Charakter erhielt er erst kurz vor Herzog Karls Tod, nämlich am 1. Juni 1793.

Noch in den letzten Zeiten von Zommellis Anwesenheit muß in dem lebhaften Geiste des Herzogs der Gedanke aufgetaucht sein, sich selbst ein billiges Orchester-, Opern- und Ballettpersonal aus Landeskindern heranzubilden. Wahrscheinlich wurde Zommelli zu den Beratungen hierüber beigezogen, und es ist nicht unmöglich, daß derartige, seinen künstlerischen Absichten widerstrebende Zukunftspläne mit zu seinem Entschluß, die württembergischen Dienste zu verlassen, beigetragen haben. Karl Eugen begann aber noch im Frühjahr 1769 seinen Vorsatz auszuführen. Selbstverständlich mußte geraume Zeit darüber vergehen, bis die neubegründeten Anstalten die erwünschten Ergebnisse zu liefern und den gesamten Kunstkörper zu speisen vermochten. In der

Zwischenzeit behielt man das System der fremden Virtuosen bei. Die Entlassung der auswärtigen Künstler fand stufenweise statt, je nachdem die Novizen auf den verschiedenen Gebieten zu Dienstleistungen herangezogen werden konnten; vielfach mußte auch der Ablauf der Kontrakte abgewartet werden. Zunächst kam es zu einer großen Reduktion des Balletts. Umfangreichere Verabschiedungen von Mitgliedern des Orchesters und der Oper fanden im Herbst 1772 und im Frühjahr 1773 statt. Die enge Verbindung, die der Herzog seit Anfang des Jahres 1772 mit Franziska eingegangen hatte, wirkte auch auf diese Verhältnisse zurück; denn er bekam dadurch Freude am häuslichen Leben, und die Maitressen, also auch die Bühnensterne, aus denen sich jene rekrutierten, wurden ihm mehr und mehr entbehrlich. Auf 29. Juli 1774 wurde vollends dem Reste der Künstler gekündigt, denen Karl Eugens Theater einst seinen Glanz verdankt hatte; jetzt war man eben so weit, um den ganzen Bedarf mit den auf eigene Kosten herangebildeten jungen Kräften zu decken. Nur noch die künstlerische Leitung und zum Teil der Unterricht in den Musik- und Theater Schulen blieb in den Händen Fremder, bis sie allmählich auch in diesen Stellungen durch Einheimische ersetzt wurden. Damit — erst kurz vor Herzog Karls Tod — war eine Entwicklung abgeschlossen, die fast ein Vierteljahrhundert beanspruchte.

Verfolgen wir nun im einzelnen die Bewegung im Theaterpersonal! Es entsprach dem Charakter des Übergangsstadiums, daß die neuen Verträge meist nur auf kurze Zeit lauteten. Von 1769 bis 1770 wirkte der als Ersatz für Giuseppe Aprile berufene Sopranist Andrea Grassi. Für diesen trat am 1. Oktober 1770 der durch Vermittlung des Poeten Verazi gewonnene Antonio Muzio aus Bologna ein, der 700 Dukaten (3500 Gulden) Sage nebst 50 Dukaten Reisegeld erhielt. Er gefiel dem Herzog sehr und wurde am 1. Oktober 1771 auf drei weitere Jahre engagiert; es war nicht leicht, ihn zu halten, da er sich darüber beschwerte, daß er nicht oft genug auftreten dürfe. Herbst 1769 kam aus Wien der Tenorist Giuliano Petti, der am 24. September des folgenden Jahres wieder entlassen wurde. Neben ihm wurde über die Karnevalszeit 1770 ein Tenorist Arzani angestellt. An Pettis Stelle trat der gleichfalls von Verazi empfohlene Giacomo Verni aus Rom, ein mit einer angenehmen, wenn auch nicht starken Stimme begabter Sänger, der aber nur bis Ostern 1771 blieb und für dieses halbe Jahr 1125 Gulden Gehalt und 50 Dukaten Reisegeld bezog. Neben diesem wurde wiederum für den Karneval 1771 ein zweiter Tenorist in der Person des Neapolitaners Torelli gewonnen. Am 28. Januar 1771 wurde das Engagement des Tenoristen Wilhelm d'Ettore, der früher in Diensten des kurpfälzischen Hofes gestanden hatte, auf vier Jahre mit 2200 Gulden Gehalt verfügt. An Ostern traf der Künstler am Hof ein, nach dem Urteil der Zeitgenossen ein unvergleichlicher Sänger; Schubart versichert, er habe „nie einen Menschen mit dem Gefühl eines d'Ettore singen hören“. Aber schon am 30. Dezember 1771 schied er zu Ludwigsburg, erst 34 Jahre alt, aus dem Leben, „von allen Kunstverständigen und schönen Seelen beklagt“. Durch d'Etores Tod, der unmittelbar vor Beginn der Winteropern erfolgte, in Verlegenheit versetzt, berief man auf die Zeit des nächsten herzoglichen Geburtstages den berühmten, auch durch seine Verbindung mit Mozart bekannten Mannheimer Tenoristen Anton Raaff (1714—1797), einen geborenen Rheinländer, zum Gastspiele, der zu den gründlichsten und kunstverständigsten Sängern seiner Zeit gehörte, damals seinen stimmlichen Höhepunkt allerdings schon überschritten hatte, aber doch noch durch seinen edlen und warmen Vortrag zu begeistern verstand. Für die Buffo-Oper wurde noch als fünfter Sänger am 1. September 1771 der Tenorist Matteo Liberati mit seiner Frau Konstanze, einer Sängerin, gegen gemeinsamen Gehalt von 3500 Gulden engagiert; doch schon im folgenden Herbst entließ man das Paar wieder. Außer der bereits erwähnten Barbara Ripamonti stießen

wir in jenen Jahren noch auf folgende weibliche Mitglieder der Oper: 1770 Madame Agiziola, 1771/72 Madame Lucia Frigeri, 1772 Mademoiselle Tauber, 1772/74 Frau Hefelmayer, Sattin des Violinisten.

Im Orchester saß noch einige Jahre lang nach Zommellis Abgang die Mehrzahl der alten Garde. Als Ergänzungen wurden jetzt zwar meist billige deutsche Musiker eingestellt, doch tauchen daneben eine Anzahl neuer Namen von bedeutenderen Kammervirtuosen auf, so die der Violinisten Sartori, Tauber, Thaddeus Hefelmayer (um 1750 in Rastatt geboren), des Kontrabassisten Giuseppe Bordonni, des Waldhornisten Spandauer (nur Oktober und November 1770), der Oboisten Giuseppe Scolari und Nikolaus Ulrich, welcher letzterer, seit Oktober 1771 engagiert, im März 1772 durchging, wieder zurückkehrte, in Arrest gesteckt wurde und im Mai seine ordnungsmäßige Entlassung erhielt. Schubart, von 1769 bis 1773 Ludwigsburger Stadtorganist und Musikdirektor, stand zwar als solcher zur Oper in keiner offiziellen Beziehung, scheint aber doch dann und wann im Orchester als Akkompagnist freiwillige Dienste geleistet zu haben.

Auch im Ballett wurden in den nächsten Jahren noch eine Reihe neuer männlicher und weiblicher Mitglieder angestellt. In den Jahren 1770 und 1771 stieg die Gesamtzahl wieder auf 12 Herren (außer dem Ballettmeister) und 14 Damen; im August und September 1770 kam der Tänzer Legrand aus Mannheim zum Gastspiele. Anfang 1772 fand eine Massenentlassung statt; damals gingen der ausgezeichnete erste Solotänzer Lépi und der Ballettmeister Dauvigny ab. Der Posten des letzteren blieb vorderhand unbesetzt. Von da ab bildeten bereits die Zöglinge der Ludwigsburger Tanzschule das Ballettkorps. In dem genannten Jahre waren die drei Solotänzer Balletti, Paolino Franchi und Valentin Riva, die Solotänzerinnen Messieri-Toscani, Lolli-Sauveur und Riva sowie einige Figurantinnen die einzigen bezahlten Kräfte. 1773 blieb der Personalbestand derselbe, nur daß für Franchi der Solotänzer André Baldéroni eintrat, 1774 beschränkten sich die Solomitglieder des Balletts auf die Herren Balletti und Baldéroni und die Damen Messieri und Lolli; am 29. Juli 1774 wurden Baldéroni und Madame Lolli, im nächsten Jahre auch Madame Messieri verabschiedet. Balletti, der abwechselnd mit Baldéroni die Funktionen des Ballettmeisters versehen hatte, starb im April 1775. Im Spätsommer berief man durch Ariots Vermittlung Baldéroni von Paris zurück, wo er mittlerweile an der großen Oper einen neuen Wirkungskreis gefunden hatte; der Herzog erbat sich bei der Direktion dieses Instituts Urlaub für ihn. Er wurde zunächst für die 4 Monate September bis Dezember 1775 — es war die Zeit der Übersiedlung der Akademie nach Stuttgart und der Wiedereröffnung des dortigen Opernhauses — mit 50 Karolins Sage (für 4 Monate), 25 Karolins Reisekosten, freier Wohnung, Holz, Licht, Tisch verpflichtet, wofür er drei Ballette zu erfinden und den Tanzunterricht in der Akademie zu überwachen hatte. Baldéroni blieb aber auch noch die erste Hälfte des Jahres 1776 in dieser Stellung. An seiner Statt wurde dann durch herzogliches Dekret vom 4. Juni 1776 Vincent Saunier aus Paris als Ballettmeister und Direktor der herzoglichen Tanzschule mit 2500 Gulden Jahresgehalt auf vier Jahre angestellt. Martini 1780 trat abermals ein Wechsel ein: der Tänzer Johann Gabriel Regnaud, ein Provencale, früher in landgräfllich hessischen Diensten, wurde an die Spitze des Balletts und der Ballettschule gestellt, zunächst mit 1500 Gulden Sage auf ein Jahr, nach dessen Ablauf er mit 2500 Gulden lebenslänglich engagiert wurde. Im Herbst 1780 hatten sogar mit Noverre in Paris neue Engagementsverhandlungen stattgefunden, die jedoch erfolglos verliefen. Als Regnaud 1788 abging, blieb für den Rest von Herzog Karls Regierung der Posten erledigt.

Der Theateretat für das Rechenjahr 1771/72 beanspruchte noch die sehr beträchtliche Summe von 85161 Gulden, wovon die Gehälter der Oper 48702 Gulden, 52 Kreuzer,

erfüllt. Sie war um so entbehrlicher, als sich inzwischen auch in den größeren Organisationen der Militärakademie und Ecole des demoiselles Raum für Ausbildung von Ballettbeflissenen gefunden hatte.

Schon in den Anfangsstadien der nachmaligen Karlschule — Garten- und Stuckaturknaben und militärisches Waisenhaus — erstreckte sich das Programm auf Nachwuchs von Kräften für das herzogliche Orchester und Ballett. Unter den ältesten, in den ersten Tagen des Februar 1770 aufgenommenen Zöglingen waren eine Anzahl Musiker, und bei der Erweiterung der Anstalt im Dezember desselben Jahres traten die ersten künftigen Tänzer ein. Sie und die Musikschüler gehörten der zweiten von den vier ursprünglichen Abteilungen an, die „Artisten“ und „Professionisten“ in friedlichem Vereine umfaßte. Als sich die Anstalt zur militärischen Pflanzschule und dann zur Militärakademie fortentwickelte, verschärfte sich die Rangordnung und der Standesunterschied mehr und mehr, und die angehenden Künstler blieben auf der untersten Rangstufe stehen. Sie waren sogar von dem akademischen Orden ausgeschlossen, der nur für wissenschaftliche Leistungen erteilt wurde. Die jungen Musiker und Mimen mochten sich mit den bildenden Künstlern trösten, denen es auch nicht besser erging. Die geringe soziale Wertung der „Artisten“ lag eben in den Zeitansehungen begründet. Ihre niedrige Herkunft — es waren meist Söhne von Unteroffizieren oder Hofbediensteten — und ihre Mittellosigkeit, durch die sie zur Erziehung auf Kosten des Herzogs verurteilt waren, trugen natürlich auch nicht dazu bei, ihre Stellung innerhalb der akademischen Klassifizierung zu bessern.

Im Jahre 1774 lockerte sich der Zusammenhang der Musikzöglinge mit der Akademie, indem ein besonderes Musik- und Mimikinstitut eingerichtet wurde. Hier wurde auch, und zwar zunächst durch Uriot, Unterricht in Deklamation, Mimik und Pathognomie erteilt, womit erst die darstellende Kunst als besonderer Zweig in den Kreis der Lehrgegenstände Einlaß gefunden hatte. Daneben bestand für die Tanzbeflissenen eine förmliche Ballettschule. Beide Institute blieben jedoch der Akademie angegliedert und unter der Aufsicht der Intendanz. Oberst von Seeger, obwohl ohne Kunstverständnis, bewährte sich auch diesen Schutzbefohlenen gegenüber als ein wohlwollender Vorgesetzter, dessen vermittelndem Einfluß und freundlicher Fürsprache die jungen Leute manches zu danken hatten. Seit der Erhebung der Akademie zur Hochschule war in ihrem wissenschaftlichen Körper für die Artisten vollends kein rechter Raum mehr. Musiker und Tänzer wurden nun zu einer Abteilung vereinigt, was übrigens auch dadurch begründet war, daß beide Klassen durch zahlreiche Entlassungen und Anstellungen stark zusammengeschmolzen waren. Zuletzt wurden die Zöglinge der Tonkunst und des Balletts ganz aus dem Verbands der Karlschule ausgeschieden. Der Bedarf für das Theater war ja nun auch auf lange hinaus vollständig gedeckt, und Neuaufnahmen zu dieser Berufsart hatten schon seit 1778 überhaupt nicht mehr stattgefunden.

Die Vorteile, welche den Zöglingen des Musik- und Tanzinstituts aus dem Anschluß an die Akademie erwuchsen, sind nicht gering zu veranschlagen. Sie durften am Unterrichte in den wissenschaftlichen Hilfsfächern teilnehmen und hatten so reichliche Gelegenheit, sich eine umfassende allgemeine Bildung und insbesondere Sprachkenntnisse anzueignen. Auch der Umgang mit jungen Leuten aus den verschiedensten Ständen und Berufsabteilungen erwies sich fördernd. So kam es, daß aus der Karlschule hochgebildete Musiker, wie ein Zumsteeg oder Abeille, hervorgingen, daß beispielsweise der Violinist Johann Baptist Schaul zugleich als Übersetzer italienischer und französischer Dichtwerke auftreten konnte.

Auch der Fachunterricht wurde, wenigstens seit 1774, von hervorragenden Kräften erteilt. Im Jahre 1770 erhielten die künftigen Musiker nur Elementarunterricht. Am 10. Juli 1771 wurde der erste Musikmeister, namens Johann Friedrich Seubert, (bis

1794) eingestellt. Er erhielt in demselben Jahre noch Johann Adam Schulfink (bis 1774) und Johann Georg Decker (bis 1793), im Jahre 1773 Christian Stauch und Johann Christian Bertsch (beide bis 1794) zu Kollegen. Diese Musikmeister waren, abgesehen von dem Sänger Bertsch, Hoftrompeter oder Orchestermitglieder; sie hatten zugleich auch den Akademisten, welche sich die Musik nicht zum Lebensberuf auserkoren hatten, Lektionen zu erteilen. Als 1774 das Musik- und Mimikinstitut organisiert wurde, trat der treffliche Seemann an dessen Spitze, der aber schon am 23. Januar 1775 aus dem Leben schied. An seine Stelle kam Poli, der spätere Kapellmeister, der gleichfalls als Lehrer seinen Mann stellte und bis 1792 am Musikinstitut wirkte. Im gleichen Jahre wurde auch, wohl als Ersatz für Schulfink, der Cellist Bonfold als Musikmeister und Repetitor (bis 1794) angenommen. Oberkapellmeister Boroni, der früher schon die Prüfungen in der Musik vorzunehmen hatte, trat erst 1776 in den Lehrkörper der Akademie ein und ging schon wieder nach Jahresfrist ab. Juni 1776 erhielt die Anstalt noch einen weiteren wertvollen Zuwachs. Der Herzog hatte in England den hervorragenden Violinisten Eligio Ligi Celestino (1739—1812), Römer von Geburt, ausfindig gemacht und als Konzertmeister und Violinlehrer mit einer Jahresgage von 1500 Gulden nebst 200 Gulden Reisegeld angestellt. Celestino soll sich ungewöhnlicher Beliebtheit bei seinen Schülern erfreut haben. Ihm selbst behagte es jedoch in Stuttgart ganz und gar nicht, und nachdem er wiederholt auf seine Gesuche um Gehaltserhöhung abschlägigen Bescheid erhalten hatte, „desertierte“ er, wie die Akten sich ausdrücken, am 23. September 1777; später fand er am Mecklenburg-Schweriner Hofe zu Ludwigslust eine Lebensstellung. Am 14. Juni 1776 erhielt der kurz darauf auch zum Hoforganisten ernannte Karl Heinrich Hetsch (bis 1794), am 24. Januar 1778 der Violinist Karl August Enslin, der 1786 als Konzertmeister nach Ansbach ging, einen Musikmeistersposten. Von 1778 bis 1781 lehrte der Kapellmeister Ferdinand Mazzanti Tonkunst. Am 4. Juli 1780 trat in der Person des Hofmusikus Johann Christoph Weber aus Bonfeld der erste Zögling der Karlschule als Lehrer in den Verband des Musikinstituts. 1785 bekam Rudolf Zumsteeg, 1786 Ludwig Abeille denselben Auftrag. Diese drei blieben bis zur Auflösung der Anstalt im Jahre 1794 Musikmeister. Von 1787 bis 1791 erteilte Schubart nicht nur in der Musik, sondern auch in der Deklamation, Mimik, Aktion und Pathognomik Unterricht. Gewiß empfangen die werdenden Künstler von diesem ebenso temperamentvollen und originellen als kenntnis- und erfahrungsreichen Lehrer mancherlei Anregungen, wemgleich sich damals bereits eine gewisse geistige Trägheit seiner bemächtigt hatte. Offenbar nahmen auch die schon aus der Akademie entlassenen und am Theater angestellten Sänger und Schauspieler an den Vorlesungen Schubarts teil, der die Darstellungskunst an der Stuttgarter Bühne sehr mangelhaft antraf und sich um ihre Hebung nicht ohne Erfolg bemühte. Bis dahin war der theatralische Unterricht so gut wie ausschließlich in den Händen des Franzosen Uriot gelegen, der am 18. Oktober 1788 starb. Nicht ausgeschlossen ist, daß auch die Ballettmeister sich am mimischen Unterrichte im Musikinstitut beteiligten. Seltamerweise war an diesem kein bedeutender Gesangsvirtuose, außer dem Bassisten Bertsch überhaupt kein Sänger von Beruf angestellt; als Lehrer in der Vokalmusik müssen also hauptsächlich die Kapellmeister tätig gewesen sein.

Die Anstellung des ersten Tanzmeisters an der Akademie, des Kammervirtuosen Eberhard Malter, fand am 6. Oktober 1771 statt. Er war zwar ursprünglich Cellist, hatte aber als Tanzmeistersohn von Jugend auf Beziehungen zu dieser Kunst. Er kam seinem neuen Berufe, der ihn übrigens nicht hinderte, auch fernerhin im Orchester mitzuspielen, bis an seinen am 28. Juli 1786 erfolgten Tod nach. In dem nächsten Jahre wurde Malter auf kurze Zeit durch den Balletttänzer Paolino Franchi, seit 1773 durch Balletti, der aber schon im April 1775 aus dem Leben schied, und durch Baldéroni,

der mit längerer Unterbrechung bis 1776 blieb, unterstützt. Im Jahre 1775 wurden drei junge, aus der Ludwigsburger Tanzschule hervorgegangene Tanzmeister an der Akademie verwendet: seit 1. Januar der 1788 verstorbene Franz Xaver Gutti und Johann Georg Kösel (bis 1794), seit 22. Dezember Jakob Herrmann, die zwei letzteren aus Ludwigsburg gebürtig und erst neunzehnjährig; Herrmann mußte 1785 wegen Diebstahls entlassen und eingesperrt werden. Zwischen 1776 und 1780 unterrichtete auch der damalige Ballettmeister am Theater, Vincent Saunier, an der Ballettschule, von 1780 bis 1786 dessen Nachfolger Regnaud. Am 22. Januar 1778 wurde der im 78. Lebensjahr stehende Vater Malter, der schon seit zwei Menschenaltern dem württembergischen Hofe diente, zeitweise aber außer Brot gesetzt war, wohl mehr aus Mitleid zum akademischen Tanzmeister angenommen; er ging am 27. Dezember 1784 mit Tod ab. 1785 begann man die ausgeschiedenen Lehrkräfte des Ballettinstituts durch ehemalige Eleven der Karlschule zu ersetzen: am 10. Januar des genannten Jahres trat als Tanzmeister Johann Georg Jobst (1758—1829), ein Bayer von Seburt, ein, am 29. November Leopold Friedrich Dieudonné (1757—1831), ein Mömpelgarder, 1786 Johann Christoph Traub (1762—1840) aus Böblingen, am 7. November 1788 Jeremias Konrad Kauz aus Besigheim und Johann Christian Semmler aus Lauffen a. N. Diese fünf jungen Männer waren an der Akademie bis zu deren Aufhebung tätig. Es bedarf kaum der besonderen Erwähnung, daß die Tanzlehrer nicht nur den zum Ballettberufe Bestimmten, sondern auch den übrigen Karlsruhlern den Tanzunterricht zu erteilen hatten.

Wenn also die Artisten der verschiedenen Kunstgattungen in der Akademie ohne Frage guten Fachunterricht sowie eine treffliche allgemeine Ausbildung erhielten, so hatten sie doch diese Wohltaten teuer genug zu bezahlen. Lebenslängliche, selbst die Privatverhältnisse berührende Abhängigkeit hieß der Kaufpreis, den der Herzog für die von ihm gewährte kostenlose Erziehung forderte. Seit 1774 mußten ja die Eltern der in den Genuß von Freistellen Gesezten jenen berüchtigten Revers unterzeichnen, wonach sich ihre Söhne anheischig machten, zeitlebens dem Hause Württemberg zu dienen und solchen Herrendienst ohne herzogliche Einwilligung niemals zu verlassen. Diese Zustimmung war aber überhaupt nur höchst selten zu erlangen, oft sogar wurden derlei Gesuche höchst ungnädig, wenn nicht unter Androhung harter Strafen zurückgewiesen. So blieb die Flucht, nach den militärischen Sepslogenheiten der Akademie als Desertion bezeichnet, das einzige Rettungsmittel der Künstler, welche über die Enge der heimatischen Verhältnisse hinausstrebten, und es wurde denn auch davon ziemlich ausgiebiger Gebrauch gemacht. Da der Besuch des Auslandes, das Auftreten auf fremden Bühnen den Mitgliedern des herzoglichen Hoftheaters nicht oder doch nur ganz ausnahmsweise gestattet war, fehlte ihnen die Möglichkeit, ihren Gesichtskreis zu erweitern und sich in ihrer Kunst zu vervollkommen. Manche begabte Musiker und Schauspieler sind darum versauert und nicht so weit vorwärts gekommen, wie es ihren natürlichen Anlagen nach möglich gewesen wäre; kann man doch bei den aus der Karlschule hervorgegangenen Malern und Bildhauern, die denselben Bedingungen unterworfen waren, ganz dieselbe Beobachtung machen.

Da es das vom Herzog erstrebte praktische Endziel war, alle Bedürfnisse an höheren Menschenkräften für Hof, Staat und Heer aus seiner Akademie zu bestreiten, so mußte er natürlich eine diesen Bedürfnissen entsprechende Verteilung der Zöglinge auf die verschiedenen künstlerischen wie sonstigen Berufsarten anstreben und ihre endgültige Bestimmung seinem Willen vorbehalten. Doch wurde auf die Neigung der jungen Leute oder die Wünsche ihrer Eltern nach Möglichkeit Rücksicht genommen. Mißgriffe kamen allerdings vor, aber man pflegte nicht eigensinnig darauf zu beharren. Mit Unrecht spielt man gegen den Geist der Karlschule die Tatsache aus, daß man aus Dannecker

ursprünglich einen Tänzer machen wollte; bei seinem Eintritt ließ sich sein hervorleuchtendes Talent für eine höhere Kunst unmöglich schon erkennen, und sobald das Versehen bemerkt worden war, wurde es wieder gut gemacht.

Den Aufwand, den die Erziehung der Artisten erforderte, suchte man auf doppelte Weise einzubringen: man hielt sie möglichst lange in der Akademie zurück und regelte, nachdem man ihnen endlich die ersehnte Entlassung und Anstellung gewährt hatte, ihren Gehalt äußerst niedrig. Erst am 25. Juli 1781 wurde eine erste, am 15. Dezember desselben Jahres eine zweite Serie Musiker und Tänzer freigegeben, nachdem sie alle schon jahrelang beim Theater Dienste getan, ja dessen künstlerischen Bedarf ausschließlich bestritten hatten. Ihre Anfangsgagen betragen 120 bis 200 Gulden, und auch später kam kaum einer von ihnen jährlich über 400 Gulden hinaus. Das waren höchst karge Löhne, selbst wenn man die glänzenden Besoldungen der früheren ausländischen Virtuosen ganz außer Betracht läßt.

Während die Akademie das Theater mit dem männlichen Personale versorgte, wurde das weibliche — Sängerinnen und Schauspielerinnen sowie Tänzerinnen — in der 1773 begründeten Parallelanstalt, der *École des demoiselles*, herangebildet. Im wesentlichen wirkten hier dieselben Lehrer wie an den der Karlschule angegliederten Instituten für Musik und Ballett.

Es gehörte zu den akademischen Grundsätzen, die jungen Künstler frühzeitig im Feuer exerzieren zu lassen. Sie sollten sich an die praktischen Anforderungen der Bühne gewöhnen, die Scheu vor dem öffentlichen Auftreten überwinden lernen und durch den Beifall des Publikums im Selbstvertrauen gestärkt werden. So wurde schon am 14. Dezember 1772 die erste Sinfonie von dem jugendlichen Orchester ausgeführt, und im folgenden Jahre kamen Ballette, Schauspiele, Opern an die Reihe. Doch waren anfangs die berufsmäßigen Künstler noch nicht von den Dilettanten geschieden, vielmehr wurden zu den musikalischen wie theatralischen Darbietungen beide Klassen von Zöglingen, je nachdem sich die einzelnen dazu eigneten und vorgeschritten waren, herangezogen. Wissen wir doch, daß Schiller und Dannecker als Schauspieler aufgetreten sind. Auch die adeligen Karlschüler wirkten mit, ja man veranstaltete sogar mit ihnen besondere Vorstellungen. Solange die *École des demoiselles* noch kein weibliches Personal lieferte, wurden die Frauenrollen meist von hübschen Akademisten gespielt. Erst im Laufe der Jahre ging das Hoftheater wieder ganz in die Hände der inzwischen vollkommen ausgebildeten Berufskünstler über.

Auf jene erste Sinfonie, die am 14. Dezember 1772 von den Eleven gespielt worden war, folgte eine Reihe anderer Konzerte des jugendlichen Orchesters bei festlichen Gelegenheiten, wie Geburts- oder Namenstag des Herzogs, Stiftungsfeier der Akademie, Anwesenheit fremder Fürstlichkeiten usw. Am 17. Februar 1773 fand in Gegenwart des Hofes und seiner Gäste die erste, von Uriot eingeübte Schauspielvorstellung der Akademisten im Theater auf der Solitüde statt: 30 Kavaliersöhne gaben — nach alter höfischer Gepflogenheit in französischer Sprache — das Lustspiel *La chasse de Henri IV.* mit dem Nachspiele *Le marchand de Smirna*; eine Sinfonie ging voraus und 2 Ballette, in denen 60 Zöglinge mitwirkten, beschloßen das Programm.³³⁾ In demselben Jahre wurden noch mehrmals französische Komödien veranstaltet, und am Jahrestage der Akademie (14. Dezember) gab man Molières »*L'avare*« nebst einem Ballett und einer von Verazi gedichteten und von Boroni komponierten Operette »*I Pittagorici*«, die in der Folge häufig wiederholt wurde. Diese erste Opernaufführung der Zöglinge soll nach dem offiziellen Berichte so gelungen gewesen sein, daß Erstaunen und Entzücken alle Anwesenden hingerissen und wie im Sturmwind überfallen habe. Die Singspiele wurden anfangs, wie früher, in italienischer, manchmal auch in französischer Sprache gegeben,

und nur langsam setzte sich die deutsche durch. Jenen am 14. Dezember 1773 dargestellte Ballett, *La prise de l'île* betitelt, stellte den Überfall einer von Wilden bewohnten Insel durch ein europäisches Schiff dar.

Im folgenden Jahre fanden namentlich im Laufe des Juni zu Ehren der am Hofe anwesenden Mömpelgarder Herrschaften eine Reihe Theatervorstellungen statt. Der Stiftungstag brachte wiederum zwei Ballette und eine neue Oper: »*Le déserteur*«, Text von Sedaine, Musik von Boroni. Auch dieses Stück gefiel, allerdings noch mehr in der Vertonung Monsignys, die bald die Boronische ersetzte. Im Frühsommer 1775 wurden abermals aus Anlaß des Besuches von Prinz Friedrich Eugen und seiner Gemahlin Dorothea, „der Hoheit“, auf der Solitüde Festlichkeiten veranstaltet: am 3. Juni führte man ein eigens zum Empfang der Gäste von Uriot gedichtetes und von Boroni vertontes allegorisches Singspiel, »*L'amour fraternel*«, auf; Scotti hatte einen Triumphbogen mit dazugehörigem Prospekt und Monument malen müssen. Der 14. Dezember des Jahres 1775 wurde durch Boronis Singspiel »*Zémire et Azor*« gefeiert, dessen Libretto von dem Pariser Akademiker Marmontel (mit Verszutaten Uriots) herrührte. Die Wiedergabe dieser Operette übertraf nach der Stuttgardischen privilegirten Zeitung „sowohl in Ansehung der Aktion als des Orchesters alle Erwartung der Kenner“.

Es war die erste Vorstellung, die wieder im Stuttgarter Opernhause gegeben wurde, nachdem dieses fast 12 Jahre verödet gestanden hatte. Der Herzog hatte ja nun endlich mit der Landeshauptstadt seinen Frieden geschlossen und den Hof samt der Militärakademie dorthin verlegt. Das Theater selbst war in ziemlich verdorbenem Zustande, zumal die Logen. Im Herbst 1775 wurde es ausgebessert und aufgefrischt mit dem bescheidenen Aufwande von 599 Gulden, 12 Kreuzer. Auch in den nächsten Jahren gab es noch mancherlei bauliche Veränderungen und Erneuerungen. 1776 wurde die Bühne verlängert, im Mai desselben Jahres eine neue Maschine zum Auf- und Abtreiben des Parterrebodens bei Redouten hergestellt. Im März 1778 mußte der Boden der Bühne neu gelegt werden, da er durch viele Einschnitte und Löcher von Maschinen ganz uneben und ausgetreten und für die Künstler geradezu lebensgefährlich geworden war. Herzog Karl gab zu der Reparatur, die Maschinist Keim bloß auf 289 Gulden, 44 Kreuzer veranschlagt hatte, notgedrungen seine Einwilligung, befahl aber, sorgfältig auf „alle mögliche Sparsamkeit“ zu halten.

Solange die Vorstellungen auf der Solitüde stattgefunden hatten, waren fast nur der Hof und die Eleven die Zuschauer gewesen. Seit der Verlegung der Schauspiele nach Stuttgart war wiederum allen Honoratioren der Residenz der freie Eintritt gestattet. Das Oberhofmarschallamt erließ eine neue Sitzordnung, durch die der erste Rang für die Hofgesellschaft, der zweite für Offiziers- und Beamtenfrauen, Beamte, Hofbedienstete und Artisten, der dritte für die Akademie, der vierte für Dienerschaft fremder Herrschaften, den Handelsstand, Bürgersfrauen, Personen vom Theater, Subalterne usw. bestimmt wurde. Den Mittelpunkt der Lustbarkeiten bildete in den nächsten Jahren die vierzehntägige Stuttgarter Frühjahrsmesse im Mai oder Juni: Theatervorstellungen wechselten da regelmäßig mit Redouten und Konzerten ab. Während Karl Eugen an seinem eigenen Geburtstage damals von einer Festoper absah, ließ er den der Reichsgräfin Franziska von Hohenheim am 10. Januar um so glänzender auch von der Schaubühne herab feiern. 1776 folgte an jenem Tage auf eine Wiederholung von »*Zémire et Azor*« eine »*fête allégorique*«, ebenso 1777 auf Zommellis neu einstudierte „*Dido*“; Dichter der Festspiele war Uriot, Komponist Oberkapellmeister Boroni. Auch auf den 10. Januar 1778 wurde wieder eine Zommellische Oper, „*Demofoonte*“, hervorgesucht; nach dem 1. und 2. Akt gab man die großen Ballettpantomimen „*Rinaldo und Armida*“ und „*Orpheus und Eurydike*“, und an den letzten Aufzug schloß sich wiederum eine

»Le triomphe de l'agriculture et des beaux arts« betitelte fête allégorique an, zu der sich Uriot und Poli zusammengetan hatten. Die Gesamtkosten dieses Festes betrugen gegen 5000 Gulden, wovon der Herzog 2600 auf seine Privatschatulle übernahm. Im folgenden Jahre wurde an Franziskas Geburtstag Sacchinis Ausstattungsober »Calliroe« nebst den beiden Balletten „Medea und Jason“ und „Der Tod des Herkules“ mit großer Pracht aufgeführt. Als Prolog ging das Festspiel „Der Preis der Tugend“ voran, worin Friedrich Schiller eine kleine Bauernrolle zu spielen hatte. Auch sonst erweiterte sich der Spielplan in diesen Jahren allmählich. Am 13. Juni 1776 wurde zum ersten Male das einaktige Singspiel »La fausse magie« (Text von Marmontel, Musik vermutlich von Boroni), am 14. Dezember desselben Jahres Grétrys Oper »Les deux avarés« gegeben, die man in der Folge häufig wiederholte. Einen schönen Triumph feierte die junge Künstlerschar, als sie am 8. April 1777 vor Kaiser Joseph II. »La Didone abbandonata« spielen durfte. Dem Kaiser gefiel die Oper in der Aufführung der Eleven so gut, daß er den Herzog um eine Abschrift der Partitur bat. Dieser machte seinem Gaste das Zommellische Originalmanuskript zum Geschenke. Als Joseph später die Oper in Wien geben ließ, soll sie jedoch auf ihn nicht mehr denselben Eindruck gemacht haben. Am 18. Dezember 1778 erschien »La buona figliuola« in Piccinis Vertonung zum ersten Male auf dem Stuttgarter Hoftheater. Zur Meßzeit 1779 (10. bis 22. Mai) konnte man bereits mit einem gemischten Spielplane hervortreten: mit italienischen und französischen Singspielen wechselten solche in deutscher Sprache ab, und die Eleven waren, wie sich der offizielle Bericht ausdrückt, in den verschiedenen Sattungen „gleich stark“. Es mochte den Herzog mit besonderem Stolz erfüllen, daß sogar die Komponisten der beiden damals aufgeführten Operetten, „Der Schulz im Dorfe“ und „Arsene“, Zöglinge seiner Akademie, nämlich Dieter und Gauß, waren. Außerdem standen auch in jenen Maitagen mehrere deutsche Schauspiele, darunter „Der Schatz“ von Lessing, auf dem Repertoire.

Man war bereits so weit vorgeschritten, um nach Art der andern ständigen Bühnen bei zwei Vorstellungen in der Woche die erforderliche Abwechslung bieten zu können. Und nun ergriff man eine einschneidende Maßregel, indem man den freien Eintritt auf besondere festliche Gelegenheiten beschränkte und vom 10. Mai 1777 an Eintrittsgelder erhob und Abonnements einführte. Damit war aus der rein höfischen Luxusanstalt ein Hoftheater im weiteren, noch heute gültigen Sinn, das zugleich Geschäftstheater ist, geworden. Da im Spielplane die kleineren Singspiele und bürgerlichen Schauspiele, für deren Darstellung der weite Rahmen des Stuttgarter Opernhauses sich nicht recht eignete, stark zu überwiegen begannen, da die Räume dieses mit zahlendem Publikum nicht leicht zu füllen waren, so mußte man darauf bedacht sein, die gewöhnlichen Vorstellungen in ein kleineres Haus zu verlegen, das auch einen wesentlich billigeren Betrieb gestattete. Das Teinacher Komödienhaus stand völlig unbenuzt, und das Holz daran war noch gesund und gut, wie wenn es neu wäre. Dieses sollte nun abgebrochen und das Material zum Bau eines kleineren Theaters verwendet werden. Die beträchtlichen Kosten des Transports erregten zwar Bedenken, und man zog eine Zeitlang in Erwägung, ob es nicht besser sei, das Holz des Teinacher Gebäudes zu verkaufen und für das Stuttgarter neues zu verwenden. Schließlich führte man aber doch den ersten Plan als den billigeren aus. Die Bau- und Dekorationskosten insgesamt beliefen sich auf 21 053 Gulden, 26 Kreuzer, $\frac{1}{2}$ Heller. Architekt und Hauptmann Fischer leitete den Bau, die Einrichtung der Dekorationen und Maschinerien besorgte Maschinist Keim. Die Dekorationen und Versatzstücke der kleinen Ludwigsburger Bühne sowie der in Tübingen und auf der Solitude wurden dazu benutzt und entsprechend geändert; doch ordnete der Herzog ausdrücklich an, daß von den äußeren Dekorationen dieser Theater nichts weggenommen

werden dürfe. Schon im Januar 1779 war die Frage in Fluß gekommen; es wurde Sommer, bis man den Neubau in Angriff nahm, der nunmehr so rasch gefördert ward, daß am 1. Februar 1780 die Eröffnungsvorstellung stattfinden konnte.

Das neue Schauspielhaus⁸⁴⁾ wurde am Ende der Planie zwischen der Akademie und dem Waisenhause errichtet und stand frei von allen Seiten. Ein Zeitgenosse be-



Das kleine Theater

richtet darüber: „Es ist ganz von Holz und von außen verblendet, daß es doch ein gutes Aussehen hat. Die Vorderseite, die einen schönen Fronton hat, der auf vier steinernen Säulen ruhet, und unter welchen der Eingang ist, schaut auf einen ziemlich ansehnlichen Platz. Das Theater ist klein, und auch das Amphitheater, welches drei Galerien übereinander hat, nicht geräumig.“ In der Mitte des ersten Ranges befand sich die große Hofloge, zu ihren beiden Seiten die Logen der Gesandten, recht seitwärts unmittelbar bei der Bühne die kleine herzogliche Loge. Sonst hatten nur die Noblesse, die Geheimräte, Regierungsräte und Offiziere

je mit Frauen zur ersten Galerie Zutritt. Die Eintrittspreise wurden folgendermaßen festgesetzt:

	Jahresabonnement	Monatsabonnement	Eine Vorstellung
1. Rang	24 Gulden	2 Gulden	45 Kreuzer
1. Parterre	20 „	1 S. 40 Kr.	40 „
2. Rang	18 „	1 „ 30 „	30 „
2. Parterre	16 „	1 „ 20 „	15 „
3. Rang	12 „	1 Gulden	12 „

Über dem dritten Rang erhob sich noch ein Amphitheater, zu dem der Tageseintritt 8 Kreuzer betrug. Kinder unter 12 Jahren zahlten die Hälfte. Das Abonnement lautete auf den Inhaber persönlich, durfte jedoch auf die Ehegattin übertragen werden. Wie in jedem Hoftheater, gab es natürlich auch hier genug der Freiplätze. Einen Teil des Publikums bildeten die Zöglinge der Akademie, von denen regelmäßig eine Anzahl den Vorstellungen beiwohnen durfte. Ursprünglich war ihnen ein Teil des dritten Ranges angewiesen. Seit Neujahr 1791 wurde ihnen die vierte Galerie ganz eingeräumt, weil sie dort besser zusammengehalten und beaufsichtigt werden konnten. Darüber gab es eine kleine Theaterrevolution, weil die Karlschüler sich mit den Plätzen auf dem Olymp nicht zufrieden gaben. Der Herzog beharrte jedoch auf seiner Verfügung.

Während im großen Opernhause nur noch ausnahmsweise bei festlichen Gelegenheiten gespielt wurde, fanden im kleinen Theater zweimal wöchentlich, in der Regel Dienstags und Freitags, Vorstellungen statt, die um 5 Uhr, manchmal noch früher, begannen. Man spielte das ganze Jahr über ohne längere Ferien, falls solche nicht etwa durch besondere Umstände, wie Hoftrauer, bedingt waren.

Das Stuttgarter Hoftheater bewegte sich fortan im Geleise einer Alltagsbühne von mittleren Leistungen. Die offiziellen Berichte fanden zwar des Rühmens über die trefflichen Darbietungen der aus den herzoglichen Instituten hervorgegangenen Künstler kein Ende: aber das Lob war doch nur relativ verdient, insofern das jugendliche Personal in Anbetracht der Verhältnisse allerdings Tüchtiges leistete. Mit den Glanzzeiten des herzoglichen Theaters, das einst die Augen der ganzen europäischen Kunstwelt auf sich gezogen hatte, war es für immer vorbei. Hofbühnen können nur in der Sonne fürstlicher Gunst gedeihen. Herzog Karl verlor aber mehr und mehr die Teilnahme am Theater. Nicht zuletzt war es der Einfluß der für diese Vergnügung wenig eingenom-

menen Franziska, der auch ihn davon abzog. Bezeichnenderweise besaß weder Hohenheim noch Scharnhausen ein Theater, während in keiner der älteren Residenzen Karl Eugens ein solches fehlte. Nur selten wohnte Serenissimus an der Seite seiner Franziska einer Vorstellung bei, und auch dann geschah es weniger aus Lust an der Sache als in der Absicht, sich dem Volke zu zeigen. Auch Schubart hatte, nachdem er Direktor der Hofbühne geworden war, darüber zu klagen, daß der Herzog dem Theater so wenig geneigt sei. Er wende davon sein Antlitz wie von einer Jaunerhöhle, schreibt er einmal an seinen Sohn.

Wenn also Herzog Karl an der Kunstanstalt als solcher das Interesse völlig verloren hatte, so liefen dagegen nach wie vor alle Fäden der Verwaltung in seinen Händen zusammen, durfte ohne sein Wissen, ohne seine Einwilligung nichts geschehen, vor allem kein Kreuzer Geld verausgabt werden. Aber auch sonst blieb jede Kleinigkeit seiner Entscheidung vorbehalten. Unterlagen doch sogar die in die öffentlichen Blätter einzurückenden Theateranzeigen seiner Zensur!

Zu einer Zeit, da der Fürst noch in ganz anderer Weise als heutzutage ein persönliches Regiment führte, waren auch die Kompetenzen der verschiedenen Verwaltungsstellen nicht so streng geschieden. Für das Hoftheater war ja eigentlich das Oberhofmarschallamt zuständig. Zugleich stand jedoch das Institut in enger Verbindung mit der Akademie, seitdem sich das gesamte Personal aus dieser rekrutierte. Aus den Händen des Geheimen Legationsrats Bühler, der eine immer wichtigere Persönlichkeit im Staate und später wirklicher Geheimrat wurde, ging in den siebziger Jahren die hauptfächliche Leitung der Theatergeschäfte allmählich in die Hände des Regierungsrats Kauffmann, gleichfalls eines tüchtigen und einsichtsvollen Beamten, über. Von seiten der Intendanz der Karlschule war Obristwachtmeister Alberti mit der Erledigung der Theaterangelegenheiten betraut, wofür er eine jährliche Remuneration von 200 Gulden aus der Theaterkasse bezog. Eine künstlerische Spitze war nicht vorhanden; für die Oper trug der Kapellmeister, für das Ballett der Ballettmeister wenigstens bis zu einem gewissen Grade die Verantwortung; in der Komödie scheinen die Verwaltungsbeamten auf den Rat einzelner Schauspieler angewiesen gewesen zu sein. Erst 1787 erhielt das deutsche Schauspiel und die deutsche Oper in der Person Schubarts einen artistischen Direktor; die vierjährige Episode seiner Theaterleitung soll unten noch im Zusammenhang gewürdigt werden.

Als Theaterkassier trat 1770 Expeditionsrat Hahn an Enslins Stelle. Seit 1777 besorgte der damalige Geheime Registrator Christian Wilhelm Widenmann, später Expeditionsrat und Gewölbeverwalter, diese Geschäfte. Oktober 1791 wurde er seines Amtes, das er „widriger Gesundheitsumstände“ halber nicht pünktlich geführt hatte, enthoben. Sein Nachfolger wurde Kammerrat Strömlin, zugleich Kassier der Karlschule, ein Mann von erprobter Tüchtigkeit. Nach der Errichtung des Schauspielhauses verwickelte sich das Finanzwesen dadurch, daß eine Zeitlang für beide Theater getrennte Rechnung geführt werden mußte. Erst mit dem Rechenjahre Georgii 1786 auf Georgii 1787 wurden die zwei Kassen vereinigt.

Die Einnahmen der Theaterkasse setzten sich in dieser Epoche aus den Beiträgen der Generalkasse und der Akademiekasse, aus dem Erlöse der Abonnements und Tageskasse und aus Zuschüssen der herzoglichen Privatschatulle zusammen; letztere wurden namentlich zu kostspieligen Festvorstellungen verwilligt. Nach dem auf Georgii 1779 regulierten und auf Georgii 1781 revidierten Kammerplane hatte die Generalkasse jährlich, von außerordentlichen Leistungen abgesehen, 18175 Gulden an die Theaterkasse abzuliefern. Seitdem die Musik- und Theaterzöglinge der Akademie Gehälter bezogen, wurde die Anstalt für die Kosten der Hofbühne mit einer jährlichen Summe, die diesen all-

mählich wachsenden Eagen entsprach, herangezogen, so 1780/81 mit 4445 Gulden, 1784/85 mit 5230 Gulden, 1788/89 mit 7201 Gulden usw. An Eintrittsgeldern wurden im ersten Jahre nach deren Einführung 8285 Gulden, 10 Kreuzer, 3 Heller (einschließlich Erlös aus verkauften Textbüchern) eingenommen. Diese Höhe erreichte man in den nächsten Jahren nicht mehr; die jährlichen Abonnements- und Kasseneinkünfte bewegten sich zwischen 6000 und 7000 Gulden. Der ganze jährliche Einnahmeetat der Theaterkasse belief sich damals auf 40 000 bis 50 000 Gulden.

In den achtziger Jahren ordneten sich die Theaterfinanzen mehr und mehr, und wenn auch noch dann und wann Jahre mit einem kleinen Defizit abschlossen, so ergaben andre dafür Überschüsse. Noch in den siebziger Jahren hatten die Geldverlegenheiten nicht aufgehört. Hatte doch 1770 sogar der Theaterkassier Hahn, um die Arbeiter und Lieferanten befriedigen zu können, 3600 Gulden auf dem Wege des Privatkredits beschaffen müssen, und im Dezember desselben Jahres der Tübinger Oberamtmann, Regierungsrat Harpprecht, 750 Gulden, die seine leere Amtskasse für die herzogliche Musik entrichten sollte, auf eigene Gefahr gegen einen halbjährigen Wechsel aufgetrieben! Solche trostlosen Zustände waren allmählich doch überwunden.

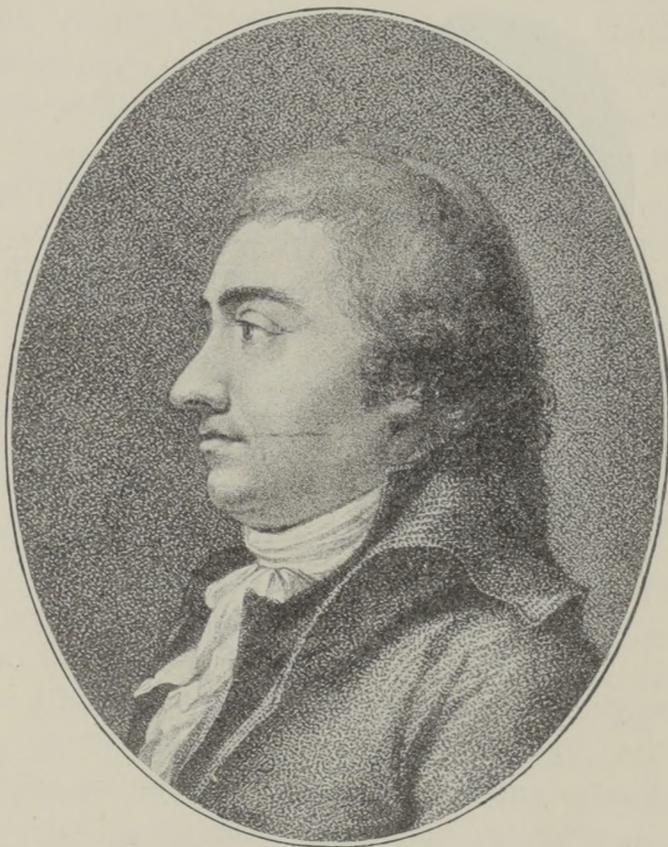
Die Ausgaben, nunmehr mit den Einnahmen in Einklang stehend, bezifferten sich, von besonderen Festunkosten abgesehen, jährlich ebenfalls auf 40 000 bis 50 000 Gulden. Im Etat von 1776/77 waren für Besoldungen 15212 Gulden, 41 Kreuzer ausgeworfen. 1780 stiegen sie — hauptsächlich infolge der Anstellung von Eleven — auf 23724 Gulden. Da auch in den folgenden Jahren eine Anzahl Zöglinge der Akademie und École des demoiselles der Schule entwachsen und in Gehälter einrückten, gelangte man 1789 bis zu einem Besoldungsetat von 30114 Gulden. Die Dekorations-, Repräsentations- und sonstigen Betriebskosten beanspruchten durchschnittlich etwa eine Jahressumme von 20 000 Gulden.

Mustern wir nun das gesamte Künstlerpersonal³⁵⁾, das in den zwei letzten Jahrzehnten der Regierung Karl Eugens dem herzoglichen Hoftheater zur Verfügung stand! Das Orchester, dessen Leiter wir bereits kennen gelernt haben, bestand bis 1778 aus etwa 40 billigen deutschen Musikern, wobei die Eleven noch nicht mitzählten. Seit dem Jahre 1778 leisteten diese volle Dienste und liefen auch in den offiziellen Listen als Mitglieder des Orchesters. Von den älteren Kräften wurde nun ungefähr die Hälfte entlassen, so daß der Kunstkörper gegen 50 Mann stark war. In den folgenden Jahren stieg die Zahl noch ein wenig; seit 1790 sank sie wieder auf 40, da der Abgang nicht mehr durch Nachwuchs aus der Akademie gedeckt werden konnte.

Die Violine erreichte 1784 mit 28 Mann ihren höchsten Stand. Der vorzüglichste unter den in der Akademie ausgebildeten Seigern war Johann Friedrich Weberling (1759 bis 1825) aus Stuttgart, auch Komponist für Instrumentalmusik. Neben diesem sind namentlich Johann Christoph Weber (1755—1843) aus Bonfeld, zugleich Musiklehrer an der Akademie, Ludwig Dieter (1757—1822) aus Ludwigsburg, Johann Baptist Schaul (1759—1822) aus Stuttgart, Georg Kaufmann (1762—1824) aus Neckarhailfingen als tüchtige Violinspieler zu nennen. Dieter, der die Zommellischen Partituren fleißig studiert haben soll, hat eine Anzahl beliebter Singspiele in Musik gesetzt, wovon wir noch später hören werden. Von den übrigen Comwerken Dieters erfreuten sich insbesondere seine gefälligen Tänze und sangbaren Lieder einstens innerhalb Württembergs weiter Verbreitung und Volkstümlichkeit. Viola spielte der hochbegabte Christian Eidenbenz (1762 bis 1799), eines Präzeptors Sohn aus Owen. Über ihn schrieb Schubart am 12. August 1783 vom Asperg an seinen Sohn: „Eidenbenz ist der beste musikalische Kopf in Stuttgart. Er hat Erfindung, Leichtigkeit des Vortrags, liebliche Melodie, guten Satz, Instrumentenverständnis, Herzlichkeit.“ Er hatte viel Ähnlichkeit mit Deller. Gleich diesem

leistete er als Komponist von Ballettmusik besonders Gutes, gleich diesem richtete er sich aber auch durch Trunksucht und Lüderlichkeit frühzeitig zugrunde. Zwei andere Vertreter der Viola, Jakob Friedrich Gauß, zugleich Opernkomponist, und Karl Friedrich Weberling, taten sich mehr auf andern Gebieten hervor: dieser als Schauspieler, jener als Tenorist.

Am glänzendsten war das Violoncell besetzt: den beiden älteren Virtuosen Agostino Poli und Eberhard Malter traten die drei Eleven Zumsteeg, Häußler und Kaufmann zur Seite. Rudolf Zumsteeg³⁶) war ohne Frage der bedeutendste Musiker, der aus der Karlschule hervorgegangen ist. Er hat am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur bei Mergentheim als Sohn eines herzoglichen Grenadiers zu Pferd und nachmaligen Leiblakaien das Licht der Welt erblickt und ist am 27. Januar 1802 in Stuttgart einem Schlagflusse erlegen. Er trat am 16. Dezember 1770 in die damals noch militärisches Waisenhaus genannte Akademie ein. Ursprünglich zum Stuckator bestimmt, durfte er bald zur Musik übergehen. Frühzeitig leuchtete sein schönes Talent hervor. Von Poli hauptsächlich wurde er zum meisterhaften Cellisten ausgebildet, dessen warmblütiges Spiel zum Herzen drang. Am 25. Juli 1781 wurde er aus der Akademie entlassen und in Sold gesetzt. Wie er allmählich zum Lehrer am Musikinstitut, zum Konzertmeister und Leiter der Oper vorgerückt ist, haben wir schon gesehen. Das Leben ist ihm wahrlich nicht leicht geworden. Doch hat es ihm neben harten Kämpfen auch manche Freude beschert: die Freundschaft eines Schiller und Dannecker, Liebes- und Familienglück, die wachsende Anerkennung und Teilnahme der Mitwelt. Schon in jungen Jahren verlegte er sich auf das Komponieren und fertigte unter anderem eine Anzahl Opern und Gelegenheitsstücke für das Stuttgarter Theater, die noch in anderem Zusammenhange betrachtet werden sollen. Seine besten musikalischen Taten fallen allerdings nicht mehr in das Zeitalter Karl Eugens.



Rudolf Zumsteeg

Ernst Häußler (1760—1837) aus Böblingen blieb nur bis 1788 in Stuttgart; er gelangte später als Augsburger Musikdirektor zu Ansehen. Johann Kaufmann (1760 bis 1834) aus Kornwestheim, der Schwiegersohn Schubarts, war ein tüchtiger und korrekter, aber nichts weniger als genialer Cellist. Als Kontrabassist verdient Friedrich Hirschmann Erwähnung.

Oboe bliesen namentlich David Schwegler und Heinrich Schaul. Schwegler (1759 bis 1827), zu Endersbach geboren, hatte auch als Komponist, in erster Linie für sein Instrument, einige Bedeutung. Das Waldhorn war durch Adam Beurer (1757—1833) aus Stuttgart und Jakob Häberle (1757—1820) aus Bittensfeld würdig vertreten, die Flöte durch Friedrich Maier und Ludwig Schweizer, das Fagott durch Philipp Mohl und Peter Malter, einen Sohn des Cellisten und Tanzmeisters Eberhard Malter. Nach-

dem der junge Malter schon 1784 gestorben war, trat der bisherige Violinist Albrecht Hauber an seine Stelle als Fagottist. Wie früher wurden auch jetzt die Blasinstrumente durch Militärmusiker oder Stadtzinkenisten mitunter verstärkt.

Als „Clavicinista“ figurirte der treffliche Ludwig Abeille (1761—1838) aus Bayreuth. Er wurde 1802 nach Zumsteegs Tod dessen Nachfolger im Amte eines Konzertmeisters. Seemann hatte ihn noch geschult, und er galt für einen gleich vorzüglichen Akkompagnisten und Klaviervirtuosen; Bach spielte er besonders gut. Er trat jedoch erst im Zeitalter König Friedrichs, namentlich als Opernkomponist, mehr in den Vordergrund. Organisten waren zwei nicht aus der Akademie hervorgegangene Künstler: Karl Heinrich Hetsch und der Musikmeister Johann Christian Bertsch, früher Bassist. Hetsch gehörte zu den Künstlern, über deren Schuldenwesen ganze Aktenstöße erwachsen sind. Die Deutschen trieben es in diesem Stücke kaum besser als früher die Italiener und Franzosen; freilich war es bei jenen in den meisten Fällen nicht sowohl Übermut als bittere Not, und ihre mageren Besoldungen dienten ihnen zur Entschuldigung.



Friedrich Haller

Die Vokalisten mußten alle zugleich irgend ein Instrument erlernen, und manche wurden ihre ganze Dienstzeit über abwechselungsweise im Orchester und auf der Bühne verwendet, je nachdem sie da oder dort gerade erforderlich waren. Nur die, welche sich als Sänger besonders hervortaten, wurden im Laufe der Zeit von ihren Obliegenheiten als Instrumentalkünstler befreit. Außerdem waren aber die Sänger und Sängerinnen verpflichtet, im Schauspiele mitzuwirken. Ja es gab überhaupt kein besonderes Schauspielpersonal; neben den Opernkräften waren es einige Mitglieder des Balletts, welche auch Sprechrollen übernahmen. So war die Ausnutzung der in der Akademie und École des demoiselles erzogenen Künstler, die alle zu mehreren Verrichtungen tauglich gemacht wurden, in ein förmliches System gebracht. Da allerdings nur zweimal in der Woche gespielt wurde, so wäre eine Trennung des Opern- und Schauspielpersonals mit unverhältnismäßig großen Kosten verknüpft gewesen. Den Gewinn von dieser Verbindung hatte ohne Frage die Oper, da die Spielgewandtheit der Sänger durch ihre Verwendung in der Komödie zunahm. Diese mußte umgekehrt darunter notleiden, daß sie mit Kräften besetzt war, die naturgemäß ihren Hauptnachdruck auf ihre Eigenschaft als Opernvirtuosen legten.

Die großen Tenorrollen sangen Jakob Friedrich Gauß, Ulrich Reneau und Philipp Schweizer. Gauß³⁷⁾ (1758—1791), aus Urach gebürtig, der Gatte der trefflichen Sängerin, war offenbar ein talentvoller Mensch und versuchte sich auch in Opernkompositionen. Auch Reneau, ein Mömpelgarder, und der aus Aellingen stammende Schweizer leisteten Tüchtiges. 1791, bezw. 1792 kamen noch die Tenoristen Schulz und Lang hinzu, von denen ersterer namentlich ein begabter Schauspieler war. Der noch aus der früheren Epoche übernommene Hofkantor Johann Georg Stözel tat beim Theater überhaupt keine Dienste.

Erster Bassist war Friedrich Haller³⁸⁾ (1761—1797) aus Schorndorf, „ein wahrer Sohn der Natur“, als Sänger und Schauspieler gleich ausgezeichnet, der später auch das Amt eines Regisseurs erhielt. Ihm stand anfangs der Mömpelgarder Friedrich Curié zur Seite, der im November 1785 aus Stuttgart entwich. Der gleichfalls vielfach verwendbare Ludwig Rehle (1761—1810) aus Urach wurde zuerst als Kontraaltist, später als Bassist aufgeführt.

Alle diese und noch einige unbedeutendere Sänger wirkten also zugleich im Schauspiel mit. Die Violinisten Georg Mayer und Gottfried Keppler sowie die drei Figuranten Christian Semmler, Joseph Centra und Christian Eisenmann vervollständigten das Herrenpersonal. Erst 1787 wurde Karl Friedrich Weberling (1769—1812) aus Ludwigsburg als Hofmusikus aus der Akademie entlassen. Er spielte ursprünglich Viola. Bald aber brach sich sein großes mimisches Talent Bahn, und er leistete als Komiker bis an seinen Tod dem Stuttgarter Hoftheater vorzügliche Dienste. An seinem Grabe sprach ihm Hospitalhelfer Dann als Schauspieler die Seligkeit ab, welche Unduldsamkeit durch König Friedrich mit der Versetzung des Zeloten auf eine Landpfarre bestraft ward.

Unter den aus der École des demoiselles hervorgegangenen Sopranistinnen fielen die ersten Rollen, wie Dido, anfangs Augusta Sandmaier zu, bis sie sich durch ihre Flucht mit dem Hofkaplan Baumann im Oktober 1782 unmöglich machte. Voller entfaltete sich das Talent von Karoline Huth (1761—1836), Tochter eines Stuttgarter Stadtleutnants. Schon 1782 zählte man sie zu den besten deutschen Opernsängerinnen, obschon sie, durch den bekannten Revers an die einheimische Bühne dauernd gebunden, nur rein lokale Bedeutung hatte. Man rühmte den großen Umfang, die kräftige Fülle und die ausnehmende Klangschönheit ihrer Stimme sowie ihre ungewöhnliche Kehlfertigkeit. Zumsteeg schätzte außerdem besonders ihre vorzügliche Deklamation der Rezitative und ihre deutliche Aussprache. November 1782 vermählte sich Karoline Huth mit dem Tenoristen Gauß, der jedoch schon im Januar 1791 starb. Sie hatte Mühe, sich und ihre drei unmündigen Kinder durchzubringen, obgleich sie eine Ausnahmsgage von 520 Gulden bezog. Durch die rasch aufeinanderfolgenden Wochenbetten hatte ihre Stimme stark nachgelitten; doch stand sie noch bis 1809, namentlich als Konzert- und Kirchsängerin, in großem Ansehen.

Noch ein glänzenderes musikalisches Talent verdankte seine Ausbildung der École: das der Sängerin Rosina Balletti. Sie war am 6. Oktober 1767 zu Ludwigsburg als Tochter des herzoglichen Solotänzers geboren. Schon am 18. August 1787 suchte sie im Vereine mit der Tänzerin Rosina Jobst das Weite. An ihre Flucht knüpfte der Stadtklatsch die abenteuerlichsten Gerüchte. Bald hieß es, sie sei die Maitresse eines ausländischen Gesandten, der sie versteckt halte, bald behauptete man, sie habe durch ihren heimlichen Abgang ihre gefährdete Unschuld vor den Nachstellungen einer „hohen Person“ sichergestellt. 1788 tauchte sie in Paris auf und entzückte das dortige Publikum als Stern der italienischen opera buffa, bis sie 1802 einen Grafen heiratete und sich von der Bühne zurückzog. Die Altersgenossin und Freundin der Balletti, Schubarts Tochter Julie³⁹⁾ (1767—1801), die 1788 den Cellisten Johann Kaufmann heiratete, hatte gleichfalls Talent; nur beeinträchtigte ihre unscheinbare Gestalt ihre Bühnenerfolge. „Kleine, hagere Figur, steife Bewegung, angenehme, gebildete, aber schwache Stimme“, hat sie Goethe charakterisiert, der sie 1797 hörte. Julie Poli, geb. Roger, die Frau des Kapellmeisters, war wenig bedeutend. Die tüchtige Madame Weberling wurde schon 1788 entlassen. In kleineren Sopranpartien waren zeitweise Friederike Huth, die ältere Schwester der Gauß, und Karoline Sandmaier beschäftigt; am 3. Januar 1792 wurden die Fräulein Fischer, Färber und Debussier in kleine Schalter eingesetzt. Die noch aus der alten Zeit stammende Frau Brock wurde nur als Kirchen- und Kammer Sängerin verwendet.

Diesen Sopranistinnen gesellte sich die verwendbare Madame Mayer als Kontraltistin hinzu, die später an Frau Cheresse Megerlin, geb. Kern, und Fräulein Bambuß Kolleginnen erhielt.

Im Schauspiel wurde außer den Sängerinnen die Solotänzerin Kösel beschäftigt.

Die Ballettmeister sind bereits früher namhaft gemacht worden. Zu den aus der Ludwigsburger Tanzschule stammenden Solotänzern, die zugleich Lehrer an der Ballett-

anstalt der Akademie waren, gesellten sich drei weitere, aus dieser hervorgegangene Solotänzer von vorzüglichen Eigenschaften: Georg Jobst, Leopold Dieudonné und Christoph Traub; Jobst und Traub fungierten später zugleich als Regisseure und pflegten seit dem Abgang des Ballettmeisters Regnaud die Ballette, wie man damals sagte, zu „erfinden“. Die Zahl der männlichen Figuranten erreichte 1778 mit vierzehn ihren Höhepunkt und schwankte in den folgenden Jahren zwischen dreizehn und elf, während die der Figurantinnen zwischen 1778 und 1791 allmählich von vierzehn auf sechs herabsank und 1792 infolge Nachschubs wieder auf neun stieg. Die vier in der Ludwigsburger Tanzschule ausgebildeten Solotänzerinnen wurden im November 1775 entlassen, weil sie nunmehr die Schülerinnen der École des demoiselles zu ersetzen vermochten. Diese lieferte vier Solotänzerinnen, unter denen Dorothea Bissinger, seit 1783 Madame Kösel, die vorzüglichste war. Neben ihr wirkten Christiane Ostenberger, die ihren Kollegen Traub heiratete, Elisabeth Brodbeck, nachmalige Sattin des Tanzmeisters Hutti, und die 1787 entwichene Rosina Jobst. Wir dürfen annehmen, daß das herzogliche Ballett auch in dieser Periode sowohl nach seiner Stärke als nach seiner Güte wohl befähigt war, große Pantomimen zu würdiger Darstellung zu bringen. Standen doch an seiner Spitze erprobte Meister ihrer Kunst, hatte doch die Überlieferung der großen Noverreschen Zeit fortzuwirken noch nicht ganz aufgehört! Auch Schubart fand bei seinem Antritt der Theaterdirektion, daß es um den Tanz gut bestellt sei.

Der 1768 nach Colombas Entlassung zum ersten Theatermaler beförderte Josue Scotti blieb bis Mai 1777 in seinem Amte. Bald nach Begründung der Akademie wurde er in Anfertigung der Dekorationen durch deren Zöglinge unterstützt. In den folgenden Jahren nahm sich Professor Nikolaus Suibal, der Galeriedirektor und erste Hofmaler, dem die Oberleitung der Hoffeste unterstand, des Ausstattungswesens an, zumal bei festlichen Anlässen, wie dem Besuche der russischen Herrschaften im September 1782; er entwarf nicht nur die Szenerien, sondern zeichnete auch die Kostüme. Zu eigentlichen Theatermalern wurden 1778 ernannt der schon länger in Stuttgart tätige Holzhey und der Architektureleve Johann Franz Baßmann, 1755 zu Stuttgart geboren, letzterer zugleich Kabinettsdessinateur. Nachdem im Herbst 1787 der erste Maschinist Keim mit Tod abgegangen war, trat Baßmann, der sich hiefür besonders gut eignete, durch Dekret vom 12. April 1788 an seine Stelle. Am selben Tage wurde der gleichfalls in der Karlschule zum Maler ausgebildete reichbegabte Viktor Heideloff (1757—1816) aus Stuttgart, der sich schon früher an den Dekorationsarbeiten beteiligt hatte, neben Holzhey als Theatermaler mit 600 Gulden Gehalt nebst einer Zulage von 200 Gulden für Farben angestellt.

Theaterschneider blieb, wie schon erwähnt, bis 1781 Debuisier. Nach dessen Tod hatte seine Witwe gemeinsam mit dem Schneider Schmidt die Garderobe unter sich. Als Kuriosum verdient es bemerkt zu werden, daß 1780 aus dem Nachlasse der abgeschiedenen Herzogin Friederike Kleidungsstücke zum Theater abgegeben wurden.

Der Spielplan der Jahre 1779 bis 1793 zeigte ein vielgestaltiges Antlitz und blieb hinter dem der mittleren deutschen Bühnen nicht zurück, ohne sich indessen mit den Repertoiren der führenden Kunstanstalten, wie des Mannheimer Nationaltheaters, messen zu können. Oper und rezitierendes Drama wechselten ziemlich regelmäßig miteinander ab. Im ganzen wurden in jenem Zeitraume gegen 50 verschiedene Comwerke und weit über 100 verschiedene Schauspiele aufgeführt. Den Beschluß des Theaterabends pflegte ein Ballett zu bilden, das bald als Pantomime mit oder ohne besonderen Titel, bald als Divertissement, Tanzbelustigung oder Tanz bezeichnet ward. Bei großen Trauerspielen fiel es aus, ebenso naturgemäß dann, wenn Tänze in das Stück selbst verwoben waren. Mitunter gab es auch gemischte Vorstellungen, bestehend aus einem kürzeren



Hugusta Sandmaier



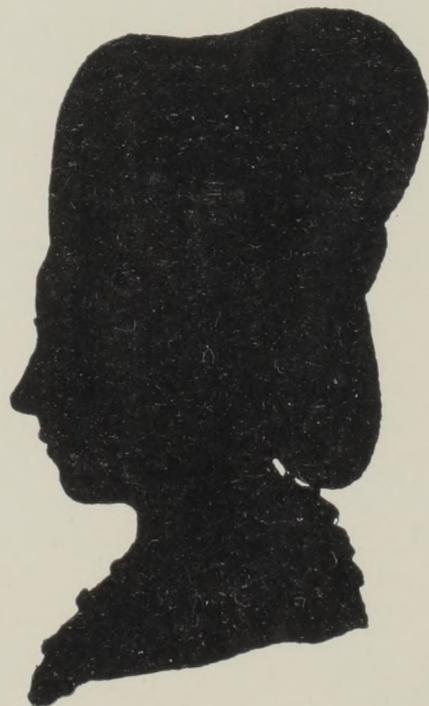
Karoline Gauß
geb. Huth



Julie Schubart



Rosina Balletti



Dorothea Bissinger

Singspiele oder Melodrama, einem zwei- oder einaktigen Schau- oder Lustspiele (so genanntem Nachspiele) und einem Ballett, oder auch aus zwei Nachspielen und einem Ballett, und was ähnliche Kombinationen mehr sind.

In der Oper überwog jetzt das deutsche Singspiel entschieden die Schöpfungen der romanischen Meister, die teils in deutscher, teils in italienischer oder französischer Sprache gegeben wurden. Mehrere in der Akademie ausgebildete Musiker versorgten die Stuttgarter Bühne mit Operetten, die in ihrer Heimat beliebt waren, aber über deren Grenzen nicht hinausdrangen. Dieter war der fruchtbarste unter diesen Lokalkomponisten. „Der Schulze im Dorfe“, „Der Irrwisch“, „Der Rekrutenaushub“, „Glücklich zusammengelogen“, „Belmonte und Konstanze“, „Laura Rosetti“, „Die Dorfdeputierten“, „Das Freischießen“, „Der Luftballon“, „Der Eremit von Formentera“ gefielen durch volkstümliche Haltung und glückliche Wiedergabe des Komischen. Auch die Jugendopern des bedeutenderen Zumsteeg blieben an das herzogliche Theater in Stuttgart gebunden.⁴⁰⁾ Am 28. März 1780 erlebte „Das tartarische Geseß“, am 2. Februar 1781 „Der Schuß von Sänsewiz oder Der Betrug aus Liebe“, am 24. Mai 1785 die häufig wiederholte „Armide“, am 2. März 1787 „Zalaor“ und am 13. Juni 1788 das von Huber gedichtete Melodrama „Camira“ die Erstaufführung; von Zumsteegs italienischen Gelegenheitsopern wird noch in andrem Zusammenhange die Rede sein. Sein Hauptwerk, das sich auch auswärtige Bühnen erobert hat, „Die Geisterinsel“, sowie „Das Pfauenfest“ und „Elbondofani“ gehören nicht mehr dem Zeitalter Karl Eugens an. Neben Zumsteeg und Dieter sind als einheimische Conseker noch der Tenorist Gauß und der Violinist Weber zu nennen. Von ersterem wurde außer der oft gegebenen „Arsene“ 1788 „Hadrian in Syrien“ einstudiert, zu welcher Oper der jüngere Schubart den Text Metastasio's neu bearbeitet hatte. Von Weber rührte die Musik des 1786 in Szene gesetzten Singspiels „Die totale Mondfinsternis“ her. Diese Hausmusiker der herzoglichen Bühne, namentlich Zumsteeg, lieferten auch die Kompositionen zu den Festspielen und Geburtstagsprologen sowie die Schauspielmusiken.

Von sonstigen deutschen Meistern traten Johann Adam Hiller mit den Singspielen „Die Jagd“, „Der Erntekranz“ und „Die verwandelten Weiber“, Georg Benda mit der Oper „Romeo und Julia“ und den Melodramen „Medea“, „Walder“, „Ariadne auf Naxos“ und der von Schubart in Stuttgart eingebürgerte Karl Ditters von Dittersdorf in den Vordergrund. Des letzteren am 30. Mai 1788 zum ersten Male aufgeführtes Singspiel „Der Apotheker und der Doktor“ wurde häufiger als irgend ein andres Stück wiederholt, und seine Operetten „Der Betrug aus Aberglauben“, „Die Liebe im Narrenhause“, „Hieronymus Kniffer“ hatten sich ebenfalls großen Erfolges zu erfreuen. Auch von dem früheren Stuttgarter Kapellmeister Ignaz Holzbauer, von Ernst Wilhelm Wolf, Johann André, Anton Eberl, Lukas Schubauer und andern deutschen Komponisten standen Werke auf dem Spielplane. Glucks „Pilgrime von Mekka“ erlebten am 12. März 1784 ihre Erstaufführung. Als erste Mozart-Oper ließ Schubart am 16. Juli 1790 „Die Hochzeit des Figaro“ aufführen; der Vorgang blieb jedoch vereinzelt, und es dauerte noch geraume Zeit, bis sich der geniale Meister in Stuttgart Bahn brach.

In deutscher Sprache gelangten ferner zur Darstellung: „Die Kolonie“ von Sacchini, „Die eingebildeten Philosophen“ von Paisiello, „Die Rauchfangkehrer“ und „Arur, König von Ormus“ von Mozarts erfolgreichem Nebenbuhler Antonio Salieri, „Die glücklichen Reisenden“ von Pasquale Anfossi, wozu der ältere Schubart selbst das Libretto bearbeitet hatte, „Der Baum der Diana“ von Vincente Martin, „Das Rosenmädchen“ von Grétry usw. Auf italienisch wurden neben verschiedenen älteren Schöpfungen, wie Sacchinis »Calliroe«, Jommellis »Dido«, »La clemenza di Tito« und »Il matrimonio per concorso« oder Dellers »Le contese per amore«, namentlich Paisiellos »La

Frascatana« und »Il rè Teodoro«, Sartis »Fra due litiganti il terzo gode«, Salieris »La grotta di Trofonio« und Martins »Una cosa rara« gegeben. Die zwei zuletzt genannten Opern gehörten zu den populärsten jener Epoche. Mit der Zeit mußten auch sie sich die deutsche Gewandung gefallen lassen; so büßte »Una cosa rara« nichts von der alten Beliebtheit ein, nachdem es den Titel »Lilla oder Schönheit und Tugend« angenommen hatte. Auch Piccinis gern gehörtes Singspiel »La buona figliuola« wurde abwechselnd italienisch und deutsch, als »Das gute Mädchen«, gegeben. In französischer Sprache erschienen »Le déserteur« von Monsigny, »Les deux avarés« von Grétry, »La servante maitresse« von Pergolese usw.

Auf dem Gebiete des Schauspiels interessiert uns in erster Linie das Verhältnis des herzoglichen Theaters zu den Bühnendichtern, welche im Laufe der Jahre klassische Geltung erlangt haben. Schillers Räuber durften merkwürdigerweise schon 1½ Jahre nach des Dichters Flucht, am 5. März 1784, zum ersten Male dargestellt werden; Iffland reiste dazu von Mannheim herüber, mutmaßlich um die Rolle des Franz von Moor zu spielen. In demselben Jahre kam es noch zu vier weiteren Darstellungen des Trauerspiels, die sich alle großen Zulaufs und starken Beifalls erfreut haben müssen. Am 28. Dezember 1792 fand auch die erste — und vorderhand einzige — Aufführung von »Kabale und Liebe« statt. Von Goethe wurde nur das Singspiel »Klaudine von Villabella« einmal, am 11. Februar 1784, gegeben; die viel besprochene Vorstellung des »Clavigo« am 11. Februar 1780, wobei der junge Schiller die Titelrolle so grausam mißhandelt hat, wurde offenbar nicht im Theater, sondern in der Akademie, und nicht von Berufskünstlern, sondern von akademischen Dilettanten veranstaltet. Lessings »Minna von Barnhelm« sowie sein einaktiges Lustspiel »Der Schatz« gehörten zu den frühesten deutschen Dramen, die die Stuttgarter Hofbühne dem Publikum darbot; von beiden Stücken wurde auch 1779 eine besondere Ausgabe für das dortige Theater in der Mäntlerschen Buchdruckerei hergestellt. 1779 gesellte sich ihnen noch ein anderer Lessingscher Einakter, »Die Juden«, zu, und am 11. Mai 1781 kam »Emilia Galotti« an die Reihe, die am 25. Mai und 27. Juli desselben Jahres wiederholt wurde. Am 28. März 1788 ging noch das von Lessing als Corso hinterlassene, von Eckstein vollendete Lustspiel »Der Schlaftrunk« über die Bretter, offenbar nur mit geringem Erfolg, denn man ließ es bei dieser einen Vorstellung bewenden. Von sonstigen literarisch denkwürdigen Stücken lernten die Stuttgarter damals »Julius von Carent« von Leisewitz und »Der teutsche Hausvater« vom Freiherrn Otto von Gemmingen kennen. Auch Wielands »Rosamund« zeigte sich auf dem Repertoire.

Im ganzen war es um den Bestand an klassischen Dramen doch recht dürftig bestellt, wie sich namentlich aus einem Vergleiche mit dem Spielplane der Mannheimer Nachbarbühne ergibt. Auch von den Meisterwerken der ausländischen Bühnendichter bekamen die Stuttgarter nur ausnahmsweise das eine oder das andere zu hören: so von Shakespeare »Macbeth« und »Die bezähmte Widersperrin«, von Sheridan »Die Nebenbuhler«, von Molière »Tartüffe«, von Voltaire »Zaïre«.

Im übrigen waren es die damals allerwärts gespielten Stücke der heute vergessenen Bühnenpraktiker, welche auch die Werktagspeise des Stuttgarter Publikums bildeten. Immerhin fanden sich auch darunter eine Anzahl ernster Dramen höheren Stils, so von Heinrich Ferdinand Möller »Sophie oder Der gerechte Fürst« und »Der Graf von Waltron oder Die Subordination«, von Christian Felix Weiße das historische Trauerspiel »Jean Calas«, vom Mannheimer Intendanten Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg das Jambendrama »Der Mönch von Carmel«, von dem schon obenerwähnten Theaterprinzipal und Librettisten der Zauberflöte Emanuel Schikaneder »Der Grandprofos«, von Joseph Maria Babo, dem nachmaligen Münchener Hoftheaterintendanten,

„Arno“, „Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern“, „Die Römer in Deutschland“ und „Die Strelitzen“. Doch überwogen bürgerliche Schauspiele und Rührstücke, Lustspiele und Schwänke weit. Iffland und Schröder beherrschten das Repertoire in erster Linie, bis ihnen in Kozebue ein gefährlicher Nebenbuhler erwuchs. Schubart kommt das zweifelhafte Verdienst zu, diesen in Stuttgart eingebürgert zu haben. Am 11. Mai 1790 hielt Kozebue mit „Menschenhaß und Reue“ seinen Einzug in das herzogliche Theater. Seitdem bescherte jedes Jahr dem Publikum mehrere Stücke aus der Feder des vielgewandten Bühnenschriftstellers. Ferner waren Gotter, Beil, Bock, Plümcke, Spieß, Ahrenhoff, Großmann, Stephanie, Jünger, Wall, Engel, Brömel, Brezner, d'Arien, Graf Brühl und andre im Spielplane vertreten.

Die einheimische dramatische Produktion stand, wenn man nicht Schiller zu ihr rechnet, entfernt nicht auf der Höhe der musikalischen. Von den angesehenen württembergischen Poeten des Zeitalters war Johann Ludwig Huber der einzige, der sich gelegentlich auch der dramatischen Form bediente. Weder an seinem Nachspiele „Das Lotto oder Der redliche Schulze“ noch an seinem Melodrama „Tamira“ ging die Theaterleitung achtlos vorüber. Auch mit der Dilettantenarbeit, „Das Infognito“, eines jungen, in der Akademie erzogenen Malers, namens Gottfried Mettang, machte man 1787 einen mißlungenen Versuch. Erst unter König Friedrich traten die einheimischen Bühnendichter etwas mehr in den Vordergrund, darunter mehrere ehemalige Karlschüler, wie Hiemer und die Brüder Haug.

Neben diesen regelmäßigen Vorstellungen gab es mitunter — meist im großen Opernhause veranstaltete — festliche Theaterabende, an denen ausnahmsweise die alte Pracht wieder auflebte. So verschlang der 10. Januar 1781 14754 Gulden, 47 Kreuzer: man hatte auf diesen Tag zu Ehren von Franziskas Geburt durch Verazi, der im Herbst 1780 deshalb wieder eigens von Mannheim nach Stuttgart gereist war, eine mythologische Ausstattungsober, „Minerva“, anfertigen lassen, die in eine Apotheose der Götter auslief. Der ungenannte Komponist ist Poli gewesen. Vermutlich sind es auch dieselben beiden Künstler, welche sich zu der im folgenden Jahre am Geburtstage der Gräfin von Hohenheim aufgeführten allegorischen Festoper »La nascita di felicità« verbunden haben. Der offizielle Bericht in der Stuttgardischen privilegierten Zeitung bemerkt dazu: „So vielen Beifall die Ausführung des Schauspiels, der Musik und der Ballette verdiente, so übertrafen doch die vorkommenden Theaterverzierungen alle Erwartung und zeigten in den mannigfaltigsten Abwechslungen alles, was nur Malerei und Maschinerie des Theaters Prachtvolles und Schönes hervorbringen konnten.“ Die Kosten des Abends beliefen sich wiederum auf 14766 Gulden, 21 Kreuzer.

Auch bei den Festlichkeiten, die aus Anlaß der Erhebung der Militärakademie zur Hochschule in Verbindung mit der Feier des herzoglichen Geburtstags vom 11. Februar 1782 an stattfanden, fehlte es an theatralischen Genüssen keineswegs. Der 15. Februar brachte im großen Hause die eigentliche Festvorstellung: Möllers deutsches Schauspiel „Sophie oder Der gerechte Fürst“ mit Prolog, Epilog und damit verbundenem großen Ballett. Der Verfasser der phrasenreich byzantinischen Festpoeme war niemand anders als Schubart, der Gefangene vom Hohenasperg, der damit zum ersten Male in offizielle Beziehungen zur herzoglichen Bühne trat.

Dasselbe Jahr 1782 sah noch weit üppigere und kostspieligere Feste, als im September Großfürst Paul von Rußland, der nachmalige Kaiser, mit seiner Gemahlin und seinen Schwiegereltern am nahe verwandten württembergischen Hofe zu Besuche weilte. Verazi mußte den Text zu einer ausstattungsreichen Gelegenheitsoper, »Le feste della Tessaglia, opera allegorica, mista di ballo e di canto«, schreiben, den Ariot ins Französische übertrug; der Kapellmeister Poli hatte in Gemeinschaft mit den drei aus der

Akademie hervorgegangenen Komponisten Dieter, Gauß und Zumsteeg dazu die Musik zu liefern. Am 17. September ging das seltsame Werk im Stuttgarter Opernhause in Szene. Folgenden Tags wurde an derselben Stätte Sacchinis »Calliroe« mit zwei Balletten aufgeführt, am 22. September — es war der Tag von Schillers Flucht — eine zweite, wiederum von Verazi gedichtete, von Zumsteeg allein vertonte Festoper, betitelt »Le delizie campestri o Ippolito e Aricia«, im Theater auf der Solitüde, am 23. September Dieters deutsches Singspiel „Der Irrwisch“ im kleinen Stuttgarter Komödienhause, am 25. Zommellis „Dido“ nebst zwei Pantomimen im dortigen großen Opernhause. Für drei Vorstellungen war ein auswärtiger Kastrat, del Prato, zur Mitwirkung gewonnen worden. Mit besonderer Genugtuung mochte aber der Herzog seinen Gästen das unter seiner Regierung großgewordene Künstlergeschlecht vorführen, weshalb

er auch bei der Auswahl des Festprogramms die einheimischen Komponisten ausgiebig berücksichtigte.

Auch in den folgenden Jahren fanden sich mancherlei fremde Fürstlichkeiten am Stuttgarter Hofe ein, so daß es an Gelegenheit zu festlichen Bühnenveranstaltungen nicht mangelte. Regelmäßig wurden in dieser letzten Periode Karl Eugens vier Tage im Theater feierlich begangen: sein eigener Geburtstag, der Franziskas sowie die Namenstage beider. Solange Schubart Leiter des Kunstinstituts war, stellte er bei jenen vier Anlässen unfehlbar seine Muse in den Dienst des Hofes. Das erwartete man von ihm, und es gehörte einfach zu dem Kreise von Pflichten, für welche er bezahlt wurde. Es genügt, einige Titel anzuführen, um von dem Gepräge dieser Poesie den richtigen Begriff zu geben: „Vater und Kinder oder Empfindungen der Einfachheit und Liebe“, „Der Hain der Unschuld“, „Die gute Mutter“, „Der



Schubart

Tempel der Dankbarkeit“ usw. Mit einfachen Prologen oder Epilogen, teilweise melodramatischen Charakters, wechselten förmliche, von Gesängen und Tänzen begleitete Festspiele.

Schubarts Theaterdirektion⁴¹⁾ war der letzte denkwürdige Abschnitt in der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters unter Herzog Karl. Durch Dekret vom 15. Mai 1787 wurde der Magister Schubart seines bisherigen Arrestes entlassen, mit einem Jahresgehälte von 600 Gulden zum Hof- und Theaterdichter ernannt und zugleich mit der Direktion über die deutsche Musik und Mimik des herzoglichen Theaters betraut. Als bald trat er sein Amt an, zu dem er sich nach verschiedenen Seiten hin trefflich eignete. Am 18. Mai verließ er den Asperg, um wie ein Triumphator in Stuttgart einzuziehen. Zumal das leicht erregbare Künstlervölkchen, das seinem neuen Oberhaupte, dem gefeierten Dichter und schicksalsreichen Manne mit Teilnahme, mit Vertrauen, ja teilweise mit Begeisterung entgegenkam, bereitete ihm einen glänzenden Empfang. Von bestem Willen beseelt, von weittragenden Plänen und hochgestimmten Erwartungen erfüllt, stürzte sich Schubart mit Feuereifer in seine vielseitigen Geschäfte. Ihm schwebte der

Sedanke vor, die Stuttgarter Schaubühne nach dem Muster der von ihm bewunderten Mannheimer zu einem deutschen Nationaltheater umzugestalten. Er verkannte keineswegs, daß dies eine Herkulesarbeit sei. „Es haben sich“, ließ er sich in einem Briefe vom 31. Mai 1787 vernehmen, „greuliche Mißbräuche eingeschlichen, die das Aufstreben des hiesigen Theaters gewaltig hemmen. Ich will indessen Wasser genug in den Stall leiten, um ihn baldmöglichst zu misten.“ Leider kam er über die ersten Anläufe nicht hinaus. Ausharren in Schwierigkeiten, Ankämpfen gegen feindliche Strömungen war niemals seine starke Seite gewesen. Am wenigsten in seiner letzten Lebensperiode, wo seine Körperkräfte stark verbraucht, sein Nervensystem hart angegriffen war. Und der künstlerische Leiter des Stuttgarter Hoftheaters war damals wahrlich nicht auf Rosen gebettet. Schlimm war die zunehmende Gleichgültigkeit des Herzogs gegen die künstlerischen Leistungen des Instituts, schlimmer noch das zur Alleinherrschaft gelangte Sparsamkeitsystem, das alle anderen Erwägungen verschlang. Man knauserte in kleinlichster Weise. Diese ungünstigen Verhältnisse lähmten bald Schubarts Schaffenskraft völlig. „Sein Amt hat er ganz abgeschüttelt. Unter Zwang und Drang macht er noch die Prologen auf die Durchlauchtigen Namens- und Geburtstage; sonst kommt er das ganze Jahr nicht ins Opernhaus“, meldete im August 1790 Frau Schubart ihrem Sohne. So ging denn auch, als Schubart am 10. Oktober 1791 gestorben war, das Theater weiter, wie wenn sich nichts ereignet hätte. Der reifere Schlotterbeck trat an seine Stelle als Hof- und Theaterdichter und schmiedete fortan die Festprologe so gut wie jener, obwohl er Schubartschen Geistes niemals einen Hauch verspürt hatte.

Ganz spurlos ist indessen Schubarts Wirksamkeit an der Stuttgarter Hofbühne doch nicht vorübergegangen. Durch seine anregende Persönlichkeit, durch seinen originellen Unterricht wußte er die musikalischen Talente anzufeuern und die Darstellungskunst der Schauspieler auf eine höhere Stufe zu heben. Auch in die Zusammensetzung der Repertoire brachte er einen frischen Zug. Die Grundsätze, die ihn dabei leiteten, legte er in einer Mitteilung an das Publikum vom 31. August 1787 dar: „Überhaupt hat man es sich zum Gesetz gemacht, indem man neue Stücke einstudiert, die besseren alten zu wiederholen.“ Die Oper verdankte ihm eine Anzahl erfolgreicher Neuheiten, vor allem die Schöpfungen Karl Ditters, und unter seiner Ägide wurde auch, wie wir schon gesehen haben, der erste Versuch gemacht, das Stuttgarter Publikum für Mozart zu gewinnen. Auch im Schauspieler ließ er die neuen Stücke rascher als bisher aufeinanderfolgen, und wenn er, namentlich in bezug auf das klassische Drama, viele Wünsche unbefriedigt ließ, so ist zu bedenken, daß ihm durch die vorhandene Künstlerschar bei Besetzung der Rollen und somit auch bei Auswahl der vorzuführenen Werke eben Schranken gesetzt gewesen sind. Denn auf die Gestaltung des Personals, das ausschließlich dem einheimischen Musik- und Mimikinstitute entnommen werden mußte unter grundsätzlichem Ausschluß auswärtiger Kräfte, konnte er nicht den geringsten Einfluß ausüben.

Dagegen war es ein eigentümliches Verdienst Schubarts, daß er als Theaterleiter mit dem Publikum Fühlung nahm. Er gab ihm Direktiven, indem er den Voranzeigen der Stücke in den Tagesblättern nicht selten kritische Bemerkungen über ihren Wert und über die Bedeutung ihrer Dichter oder Komponisten beifügte. Außerdem brachte er anfangs in seiner „Vaterländischen Chronik“ Besprechungen über die Darbietungen der ihm unterstellten Bühne. Freilich ermattete er allzubald auch in diesen Bestrebungen. Immer seltener wurden die Funken seines erlöschenden Geistes. Eine originelle Ankündigung in den Zeitungen vom 20. April 1789 läßt die Feder, von der sie herrührt, nicht verkennen: es ist ein „lammfrommes Ansuchen“ an die Schönen Stuttgarts im Auftrage der dortigen Männerwelt, „durch hohen Kopfsputz, große Hüte und schattende Federbüsche dem betrachtenden Zuschauer hinter ihnen nicht die Aussicht zu benehmen“.

Dem Stuttgarter Publikum in seiner Gesamtheit hat übrigens Schubart im dritten Stücke seiner „Vaterländischen Chronik“ von 1787 ein recht günstiges Zeugnis ausgestellt: „Im Grunde ein gutmütiges, nachsichtiges, herziges, leicht zu stimmendes Publikum. Man schlägt den aufkeimenden Schauspieler hier nicht gleich in einem Hagel von Kritik nieder; keine Schandpfeifchen bemerken hier die Fehler der Übereilung: man ermuntert vielmehr durch oft zu hochgestimmtes Lob den Zögling der Kunst und freut sich ob jedem aufzuckenden Flämmchen seines Talentes. Von den Feuergeburten Shakespeares, Klopstocks, Gerstenbergs, Schillers an bis zum Laich der Frösch' in den Sümpfen unten am Pindus findet man hier Empfänglichkeit.“

Der Niedergang des Stuttgarter Hoftheaters hat sich schon in den letzten Zeiten Karl Eugens vorbereitet. Seinen tiefsten Stand erreichte es jedoch erst unter dessen Nachfolgern, den Herzogen Ludwig Eugen und Friedrich Eugen. Vom Hofe preisgegeben, wurde es schließlich verpachtet und fiel der Privatspekulation anheim. Als Goethe bei seinem Stuttgarter Besuche von 1797 die dortige Bühne kennen lernte, empfing er von ihr einen höchst ungünstigen Eindruck. Erst Karl Eugens Neffe Friedrich, der sich den Kurfürstenhut und dann die Königskrone aufsetzte und so dem Hause Württemberg neuen Glanz verlieh, nahm sich auch der Kunstanstalt wiederum mit Liebe an und eroberte ihr allmählich den gebührenden Rang unter den deutschen Schaubühnen zurück.

Anmerkungen

Die vorstehende Schilderung des Theaterwesens unter Herzog Karl baut sich fast vollständig auf dem reichen Aktenmaterial des K. Württembergischen Geh. Haus- und Staatsarchivs auf. Die zum großen Teil unzuverlässigen Angaben der zeitgenössischen Quellen sind, soweit sie glaubwürdig erschienen, in die sicheren archivalischen Ergebnisse eingefügt. Auf diese Weise ist die erste pragmatische Darstellung des in Frage stehenden Gegenstandes zustande gekommen. Was Joseph Sittard im zweiten Bande seines Werkes „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe“ (Stuttgart, Verlag von W. Kohlhammer, 1891) bietet, kann als solche nicht bezeichnet werden. Auch ihm haben die Quellen des genannten Archivs, wenn auch nicht in demselben Umfang wie dem Verfasser dieser Theatergeschichte, zur Verfügung gestanden, aber er hat nicht die Kunst besessen, daraus eine zusammenhängende, geschlossene und gegliederte Einheit zu schaffen, deren Teile untereinander und zum Ganzen im planmäßigen Verhältnis stehen. Sein Werk enthält nichts als ungenügend verarbeiteten, zufällig zusammengerafften Rohstoff. Dabei kann ihm nicht einmal der Vorwurf erspart werden, daß er die Akten äußerst flüchtig und oberflächlich studiert und häufig aus ihnen Dinge herausgelesen hat, die gar nicht oder doch anders darin stehen. — Beim Zusammensuchen des im K. Staatsfilialarchiv Ludwigsburg verwahrten Teils des einschlägigen Materials ist mir der dortige Archivbeamte Hofrat Dr. Siefel in freundlich kollegialer Weise behilflich gewesen.

Sedruckte Quellen (außer Sittard): [Uriot] Description des fêtes données pendant quatorze jours à l'occasion du jour de naissance de son Altesse Sérénissime . . . le onze février 1763. Stougard 1763.

Uriot, Description des fêtes données à l'occasion du jour de naissance de son Altesse Sérénissime . . . le onze février 1764. Stougard 1764.

Schubarts Leben und Gesinnungen, 1. Teil (in „E. F. D. Schubarts, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale“, Stuttgart 1839, 1. Bd.). E. F. D. Schubarts Ideen

zu einer Ästhetik der Tonkunst (in Gesammelten Schriften von 1839, 5. Bd.). S. Hänle, Württembergische Lustschlösser. 2 Bände. Würzburg o. J. (sekundär, anekdotenhaft; variiert meist nur Schubart, seine Hauptquelle). Ferner die allgemeinen Werke zur württembergischen Geschichte, über Herzog Karl und sein Zeitalter, über Stuttgart usw. Für die zweite Hälfte der Regierungsperiode Karl Eugens kommt auch Heinrich Wagners Geschichte der Hohen Carls-Schule in Betracht.

Für das Künstlerpersonal sind neben Schubarts zitierten Schriften die Musiklexika von Riemann, Mendel usw. zu vergleichen. Doch sind viele Artikel darin widerspruchsvoll und unzuverlässig. Eine wichtige Quelle sind die herzoglich württembergischen Adreßbücher (Staatshandbücher). Daneben wurden zu biographischen Notizen die gedruckten Stuttgarter und Ludwigsburger Kirchenregister beigezogen. Darin sind meist nur die Begräbnis-, nicht die Todestage angegeben; um letztere festzustellen, wurde — nach einem gewiß fast stets zutreffenden Schema — von ersteren um zwei Tage zurückgerechnet.

1) Theorbe, ein veraltetes, lautenartiges Saiteninstrument.

2) Über Franz Schuch vgl. Ed. Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst, 2. Bd. Aus den Akten ergibt sich unwiderleglich, daß es sich um die Schuchsche Gesellschaft handelt, nicht um die Eckenbergsche, wie Sittard II, S. 15 ff. irrtümlich annimmt.

3) Vgl. W. F. Schönhaar, Ausführliche Beschreibung des zu Bayreuth im September 1748 vorgegangenen Hochfürstlichen Beylagers etc. (Stuttgart 1749).

4) Hänle I, S. 169.

5) Vgl. Brief der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth an Voltaire vom 23. Januar 1751. (Paul Sackmann, Eine ungedruckte Voltairekorrespondenz [Stuttgart 1899], S. 81.)

6) Alle älteren Artikel über Marianne Pirker (auch der von Knoblauch v. Hagb. in Allg. D. Biogr. 26, S. 787—790) ganz unzuverlässig. Vgl. R. Krauß in „Die Musik“ II (1903), Heft 23, S. 344—355, und in Württ. Vierteljahrsheften für Landesgesch. N. F. XII (1903), S. 257—283; ferner E. Holzner, ebenda XIV (1905), S. 234—237.

7) Theaterbau von 1750 und 1758: M. Bach im (Stuttgarter) Neuen Tagbl. 1902, Nr. 68 und 105, R. Krauß in Schwäb. Kronik 1903, Nr. 26, Sonntagsbeil. Über das Stuttgarter Opernhaus vgl. auch (Röders) Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon von Schwaben II (Ulm 1792), Sp. 725—727.

8) Eröffnung des Opernhauses und Vorstellung des „Artaserse“: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Stuttgart in (Lessings) „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (Stuttgart 1750), 3. Stück, S. 592—595.

9) Rob. Eitner in Allg. D. Biogr. 13, S. 26.

10) Zommellis Engagement scheint Abbate Miloni, Herzog Karls Agent in Rom, vermittelt zu haben. Miloni streckte auch dem neuen württembergischen Oberkapellmeister 200 römische Skudi zur Reise nach Ludwigsburg vor, die er am 13. Februar 1754 vom Herzog zurückerhielt.

11) Über die Geburtstagsfestlichkeiten von 1762 vgl. H. Zoller, Ein Carneval in Stuttgart (1762), in Europa 1837, I, S. 337—350.

12) C. Belschner, Ludwigsburg in zwei Jahrhunderten (Ludwigsburg 1904), S. 109—117.

13) Hänle II, S. 89 berichtet, das erste Theater auf der Solitude sei dem Herzog nicht akustisch genug geraten; deshalb sei es niedergedrückt worden und ein zweites erbaut worden, worin die Festvorstellung von 1768 stattgefunden habe. Das ist offenbar eine Verwirrung des von mir im Texte wiedergegebenen Sachverhalts. Wahr mag an jener Überlieferung soviel sein, daß die Festvorstellung von 1768 darum in dem eigens hierfür gebauten provisorischen Theater (dem Anschein nach im Walde gegenüber dem jetzigen Forsthaus) stattfand, weil die Akustik des ständigen Theaters dem Herzog nicht genügte.

14) Die Aufführung von »La Critica« (siehe das Abertsche Kapitel) läßt sich nicht aus den Akten oder Textbüchern belegen.

15) Die beiden komischen Opern Dellers »La Contadina nella corte« und »Il maestro di Cappella«, die nach Schubart (V, S. 159) in Stuttgart gegeben worden sind, fallen wohl in die Zeit nach Zommelli. Es ist mir nicht gelungen, ihre Aufführung aktenmäßig festzustellen.

16) Über Lolli vgl. auch Allg. Musikalische Zeitung 1799, Sp. 577—584, 609—613, 685 f.

17) Nach anderen Quellen aus Livorno. Die Akten versagen über Nardini.

18) Literatur über M. Greiner bei Heyd, Bibliographie der Württ. Gesch. II, S. 394.

- 19) Schubarts (V, S. 160 f.) äußere Angaben über die Brüder Pla sind unrichtig.
- 20) Sittard (II, S. 56) macht über Rudolph Verwechslungen.
- 21) Über Nisle vgl. auch Albrecht Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künstlern und andern merkwürdigen Personen aus Ulm (Ulm 1798), S. 417 f.
- 22) V, S. 163. Sittard (II, S. 54) überträgt dieses Schubartsche Urteil frischweg auf die Buonani.
- 23) Nach Mendel (VIII, S. 454) soll Rubinello 1753 geboren, 1829 gestorben sein; ersteres ist nicht möglich.
- 24) Literatur über Noverre bei Heyd, Bibliographie der Württ. Gesch. II, S. 531 f.
- 25) Über das Ballett vgl. namentlich die beiden Festbeschreibungen Uriots.
- 26) Über Vestris' Besoldung ist aus den Akten nichts zu entnehmen. Es heißt, er habe jedes Jahr über 12 000 Gulden bezogen und den Herzog im ganzen wenigstens 140 000 Gulden gekostet (Frankfurter Journal vom 6. Februar 1767, Nr. 21).
- 27) Französische Komödie: Die beiden Festbeschreibungen Uriots; Württ. Briefe von 1766, S. 99. Über Rosette Dugazon (eigentlich Françoise Rose Gourgaud) siehe Jean Jacques Olivier, Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre (Paris 1900), S. 278—290.
- 28) Die ganze Korrespondenz über Jommellis Abgang ist abgedruckt bei Sittard II, S. 115—133 und 182—193.
- 29) S. 129 f.
- 30) Über die Oper unter Boroni vgl. „Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen“, 2. Bd. (Hamburg 1773), S. 76—83. Als dieser Engländer im Sommer 1772 nach Ludwigsburg kam, weilte der Hof und mit ihm die Oper in Grafeneck, so daß er also über letztere nur vom Hörensagen urteilen konnte. Übrigens fallen auch die Erfahrungen, die Schubart über den Kunstkörper persönlich gesammelt hat, hauptsächlich in die Jahre 1769—1772.
- 31) »La buona figliuola« wurde 1778 in der berühmten Komposition Piccinis gegeben, 1770 aber wohl eher in der eines württembergischen Lokalkomponisten (Boroni oder Deller?).
- 32) Vgl. R. Weltrich, Friedrich Schiller I, S. 690—692.
- 33) Erste Theateraufführungen der Eleven: Wagner I, S. 35, 262 f.; Hofberichte der Stuttgardischen privilegierten Zeitung.
- 34) Vgl. (Röders) Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon von Schwaben II, Sp. 728.
- 35) Biographische Abrisse über die aus der Akademie hervorgegangenen Musiker, auch Sänger und Schauspieler bei Wagner I, S. 482—488.
- 36) L. Landshoff, Johann Rudolph Zumsteeg (Berlin 1902); R. Krauß in Schwäb. Kronik 1903, Nr. 94; J. Hartmann, Schillers Jugendfreunde, S. 263—281; weitere Literatur bei Heyd, Bibliographie der Württ. Gesch. II, S. 713.
- 37) Ehepaar Gauß: Schwäb. Kronik 1900, Nr. 20, Sonntagsbeil.
- 38) J. Hartmann, Schillers Jugendfreunde, S. 332 f.
- 39) R. Krauß in Nord und Süd, Oktoberheft 1900, S. 80—92.
- 40) Friedrich Haug, ein Freund Zumsteegs, spricht diesem in seinem Nekrolog in der Allg. Ztg. (1802, Nr. 30) noch ein weiteres Singspiel, „Lottchen am Hofe“, zu. Eine solche Operette wurde in der Tat nach den Theaterrechnungen am 8. und 25. Juni und 13. August 1779 in Stuttgart aufgeführt. Ob das Werk, in dem wir dann Zumsteegs früheste Opernkomposition zu erblicken hätten, ihm wirklich angehört, oder ob es sich um Aufführungen des Weißeschen Singspiels in der bekannten Vertonung von Hiller gehandelt hat, ist nicht mehr sicher zu entscheiden. Wahrscheinlich aber ersteres, da doch Haug als naher Freund Zumsteegs unterrichtet sein mußte; Herzog Karl bevorzugte überdies damals auffällig die einheimischen Komponisten.
- 41) R. Krauß in Württ. Vierteljahrsheften für Landesgesch. N. F. X (1901), S. 252—279.

Rudolf Krauß