

„Ich wollte ich könnte französisch“ – Theater in Kassel

Fabian Fröhlich

Im Winter und Frühjahr 1807/08 weilte Clemens Brentano, neben Achim von Arnim führender Kopf der sogenannten Heidelberger Romantik, für einige Monate in Kassel. Er logierte im Haus seines Schwagers, des für König Jérôme tätigen Bankiers Karl Jordis, und arbeitete am zweiten Band der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Über die für Kassel noch ungewohnten Festivitäten des sich gerade konstituierenden westphälischen Hofes urteilte der junge Dichter mit wenig Sympathie. In einem Brief an Friedrich Carl von Savigny vom 18. Dezember 1807 brachte er seinen Unmut darüber zum Ausdruck, dass seine Frau Auguste mit Achim von Arnim ausgiebig über Hofgeschichten tratsche und „gegen alle Sitte und zum Skandal der Leute Franzosen Bälle“ besuche, in Häusern „wo ich nie hinkomme oder hinkommen werde“¹ – eine Klage, die ein wenig an die Fabel vom Fuchs denken lässt, der die Trauben als zu sauer verschmäht, nur weil er nicht an sie heranreicht.

Seine eher ablehnende Haltung gegenüber den Franzosen hielt Brentano jedoch nicht davon ab, der in Kassel neu erblühenden französischen Bühnenkunst seinen Respekt zu zollen. „Das teutsche Theater ist noch sehr schlecht“, schreibt er im März 1808, also etwa vier Monate nach dem Einzug Jérômes und Katharinas in die Hauptstadt, an seinen Freund von Arnim, „das französische macht mit einzelnen Talenten und wirklich manchen allerliebsten kleinen Stücken und durch die Gehaltenheit aus Manier viel Freude. Ich wollte ich könnte französisch ich würde eine Menge Stücke schreiben.“²

1 Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Jürgen Behrens, 38 Bde., Bd. 31, Stuttgart u. a. 1991, S. 628.

2 Ebd., Bd. 32, Stuttgart u. a. 1996, S. 34.

Solche und ähnliche Stoßseufzer kamen in diesem und den folgenden Jahren wohl etlichen Kasseler Theaterbesuchern über die Lippen, wenngleich sie in der Regel natürlich als einfache Zuhörer sprachen und nicht als nach neuen Tätigkeitsfeldern suchende Autoren. Für die Oper – und für das Ballett ohnehin – waren Französischkenntnisse zwar entbehrlich, aber was das Schauspiel betraf, so konnte der Theaterbesuch für einen einsprachig aufgewachsenen Deutschen zu einem doch recht frustrierenden Erlebnis werden. Zu sagen, dass das Französische, sei es nun hinsichtlich der Sprache oder der Musik, die Bühne dominiert hätte, wäre noch untertrieben: Von wenigen Ausnahmen abgesehen gab es nach zwei Jahren französischer Regentschaft schlicht nichts anderes mehr.

Doch war dies etwas gänzlich Neues für die Kasseler Bühne? Bedeutete es einen Fortschritt oder einen Rückschritt, möchte man es positiv oder negativ bewerten oder sowohl als auch? Wie kaum anders zu erwarten, hat das spätere 19. Jahrhundert diese Fragen überwiegend negativ beantwortet. Der vergnügungssüchtige „König Lustig“ und sein französisches Theater: Dies waren Themen, die sich aufs Schönste verbinden und zum Ausformulieren nationaler Stereotype nutzen ließen. In den Schmähchriften nach 1813, aber auch in der seriöseren deutschen Geschichtsschreibung ist immer wieder die Rede von sittenlosen französischen Schauspielerinnen, von gesunkener Moral und unbeschreiblichen Gräueln auf der Bühne – und, natürlich, in der Loge des Königs – oder doch zumindest von „glänzenden Äußerlichkeiten, wozu die Franzosen ein angeborenes Talent besitzen“³ – ganz im Gegensatz zu den von Natur aus tief sinnigen und ernsthaften Deutschen, so die damit einhergehende ausgesprochene oder unausgesprochen bleibende Behauptung.

Wenn man aus heutiger Sicht ein Urteil darüber fällen möchte, ob das französische Theater der westphälischen Zeit neu für Kassel war und ob es eine Wendung zum Besseren oder zum Schlechteren darstellte, so muss man zunächst fragen, wie sich die Situation in den Jahrzehnten davor darstellte – und kommt schnell zu dem Ergebnis: Etwas gänzlich Neues war Jérômes Théâtre Royal nicht; es stellte keinen Bruch mit allen Traditionen dar.

Blickt man von 1807 ein Vierteljahrhundert zurück, in die Zeit Landgraf Friedrichs II. von Hessen-Kassel (regierte 1760–1785), so trifft man auf eine Situation, die – im Bezug auf das Theater – der Zeit unter Jérôme nicht unähnlich war. Was die höfische Kultur, was Theater, Musik, Literatur betraf, orientierte sich Friedrich II. fast vollständig an Frankreich. Anfangs stand im Bereich der Oper zwar die italienische

3 Wilhelm Lynker, *Das Theater in Kassel*, Kassel 1886, S. 338. Vgl. auch z. B. *Geheime Geschichte des ehemaligen westfälischen Hofes zu Cassel*, St. Petersburg 1814, Nachdruck Kassel 1907, S. 47; Arthur Kleinschmidt, *Geschichte des Königreichs Westfalen*, Reprint der Ausgabe Gotha 1893, Kassel 1970, S. 93.

Opera seria an erster Stelle, sie wurde jedoch nach und nach vom Théâtre français verdrängt und schließlich aufgelöst, sodass am Ende von Friedrichs Regierungszeit fast ausschließlich französische Opéra comique, Ballett, Vaudevilles und französische Boulevardkomödien auf dem Spielplan standen. An keinem anderen Hoftheater im deutschsprachigen Raum wurde das französische Musiktheater in diesem Ausmaß gepflegt.⁴ Gespielt wurde im Opernhaus am heutigen Opernplatz, das bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die Hauptspielstätte in Kassel bleiben sollte, und im Komödienhaus, das bereits 1787 abbrannte. Aus heutiger Sicht war dies zweifellos eine der Glanzzeiten für Musik und Theater der Stadt, doch sorgte der Einfluss der Franzosen auf das Kulturleben und bei Hofe auch damals schon für Unmut. So schrieb beispielsweise der Kasseler Naturforscher Georg Forster an seinen Vater, gemünzt auf den Marquis de Luchet, den landgräflichen „Surintendant de la musique et des spectacles“: „Wenn Sie einen Franzosen kennen, der geläufig Unsinn reden kann, und eine eherne Stirn hat, so senden sie ihn hierher, und in Jahresfrist wird er ein angesehener Mann.“⁵

Deutsches Theater existierte allein in Form von gastierenden Schauspieltruppen und konnte weder hinsichtlich der Darstellungskunst noch der Bühnenwerke auch nur annähernd mit der französischen Konkurrenz mithalten. Obwohl diese Theatergesellschaften mit Rücksicht auf das Publikum leichte Kost boten, hatten sie mit dem Desinteresse sowohl des Hofes als auch des bürgerlichen Publikums zu kämpfen. Der Hunger der Kasseler Zuschauer nach deutscher Bühnenkunst war begrenzt, und die Versuche, ihnen gar Stücke mit gehobenem Anspruch schmackhaft machen zu wollen, endeten mitunter desaströs: Bei einer Aufführung der *Minna von Barnhelm*, die Geld für ein Lessing-Denkmal zusammenbringen sollte, nahm der Theaterdirektor Großmann ganze elf Taler ein.⁶

Nach dem Tod Friedrichs II. 1785 löste sein Sohn und Nachfolger, Landgraf Wilhelm IX., Oper, Ballett und Orchester umgehend auf. Wilhelm stand dem Theater recht gleichgültig gegenüber und hegte wenig Sympathie für französische Kultur. Zwar trug er sich kurzzeitig mit dem Gedanken an ein deutsches „Nationaltheater“ nach dem Vorbild Mannheims oder Hamburgs, die damit verbundenen Kosten ließen ihn jedoch vor der Einrichtung einer stehenden Bühne zurückschrecken. Stattdessen wurden Jahr für Jahr neue Verträge mit wechselnden Unternehmern ausgehandelt, die zwar vom Hof bezuschusst wurden,

4 Vgl. Lynker 1886 (Anm. 3), S. 265–275; Alois Holtmeyer, *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, Bd. 6, Marburg 1910, S. 524 f.; Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1965, S. 162.

5 Zit. nach Wilfried Brennecke, Christiane Engelbrecht u. a., *Theater in Kassel*, Kassel 1959, S. 24.

6 Vgl. Lynker 1886 (Anm. 3), S. 315.

im Grunde aber auf eigenes Risiko wirtschaften mussten – eine Herausforderung, an der einer nach dem anderen scheiterte. Das Repertoire umfasste vor allem die gängigen deutschen Komödien, Singspiele, Schauer- und Rührstücke sowie Opéra comique und Opera seria in Übersetzungen.⁷

Diese gegenüber der Regierungszeit Friedrichs stärkere Fokussierung auf deutsches Theater war durchaus typisch für eine Residenzstadt dieser Zeit, doch anders als im 19. Jahrhundert gerne behauptet hatte die allgemeine Hinwendung zu deutschsprachigem Hoftheater und deutschem Personal nur selten etwas mit einer gezielten Förderung oder einer Besinnung auf die heimische Kultur zu tun, sondern eher mit finanziellen Erwägungen. Deutsche Schauspieler und Sänger waren schlicht preiswerter und entsprachen einer neuen Mode der Einfachheit. Sie brachten aber auch einen fast unausweichlichen Niveauverlust mit sich.⁸

Wilhelms Sparsamkeit und seine Unentschlossenheit, welche Rolle er dem Theater in Kassel überhaupt einräumen wollte, machten eine erfolgreiche Theaterarbeit, die Schaffung eines Repertoires, die Verpflichtung von herausragenden Talenten und die Anschaffung angemessener Dekorationen und Kostüme praktisch unmöglich. Seit 1797 wurde das Theater „fürstliches Hoftheater“ genannt, eine formale Nobilitierung, die vermutlich mit Wilhelms Bestrebungen in Zusammenhang stand, die Kurfürstenwürde zu erlangen, jedoch wenig Veränderung brachte. Und auch als Kurfürst, also nach 1803, hielt sich Wilhelms Verlangen nach glanzvoller Repräsentation und dem damit verbundenen Kostenaufwand in Grenzen.

Im Herbst 1806, als die Franzosen in Kassel einmarschierten, existierte zwar eine Theatertruppe, die Schauspiel und Oper – auch französische – gab, doch galt das Kasseler Theater dieser Zeit als ausgesprochen provinziell. Der Korrespondent des renommierten Weimarer *Journals des Luxus und der Moden* schreibt 1807 rückblickend:

„Der Geschmack des Casselschen Publikums kann nicht anders als sehr genügsam seyn, da schon seit Jahren her sie sehr selten etwas Vollendetes sahen, und ich kann auch sagen, hörten. Das Publikum ist zu klein, um ein gutes Theater durch sich allein zu unterhalten, und der Unterhalt aus der Hofkasse ist zu gering; und so wimmelt dasselbe von Subjecten, die auf größeren Bühnen als Statisten debütiert hätten.“⁹

7 Vgl. Brennecke u. a. 1958 (Anm. 5), S. 33–50; Lynker 1886 (Anm. 3), S. 305–337; Hugo Brunner, *Geschichte der Residenzstadt Cassel*, Kassel 1913, S. 303–313.

8 Vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 100.

9 *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1807, S. 664.

Die Frage, ob Jérômes Herrschaft für das Kasseler Theater eine Verbesserung bedeutete, beantwortet sich damit fast von selbst: Ja, denn es *konnte* nur besser werden. Für einen Hof, der sich am Vorbild Paris zu orientieren gedachte, für einen König, der sich als solcher überhaupt erst legitimieren musste, war ein glanzvolles, gut ausgestattetes Hoftheater unerlässlich. Sparsamkeit zu demonstrieren, womöglich auf Kosten der Qualität, war keine Option. Laut Jérômes Kapellmeister Felice Blangini gab Jérôme in späteren Jahren etwa ein Zehntel seiner Zivilliste, also etwa 500 000 bis 600 000 Franc, für Theater und Orchester aus.¹⁰

Dass das in Kassel Vorhandene nicht einmal ansatzweise genügen konnte, bekam das Königspaar schon bald nach dem feierlichen Einzug in die Hauptstadt im Dezember 1807 vor Augen (und Ohren) geführt. Die Kasseler Truppe hatte für diesen Anlass Mozarts *La clemenza di Tito* einstudiert. Der Hof erschien pünktlich. Katharina, so berichtete sie später, hatte allerdings Mühe, sich während der Aufführung das Lachen zu verkneifen, und Jérôme gab sich demonstrativ gelangweilt – beides, folgt man dem *Journal des Luxus und der Moden*, vollkommen zu Recht. Nach dem ersten Akt verließ die Hofgesellschaft geschlossen das Theater – „nun war auch das Leben vorüber, es war spät, kalt, es wurde leer, und manche kostspielige Decoration paradierte vor niemandem.“¹¹

Kulminierte dieser erste königliche Theaterbesuch auch in einer deutlichen Missfallensbekundung, so verdeutlicht er dennoch, dass sich Jérôme von Beginn an der Rolle des Theaters im Rahmen seiner repräsentativen Verpflichtungen bewusst war. Hier konnte er seinen Untertanen durch den Glanz seines Auftretens imponieren und zugleich Volksnähe demonstrieren. Anlässlich der Anwesenheit des Königspaares im Theater hatte der noch amtierende Direktor das Eintrittsgeld für *La clemenza di Tito* eigens erhöht, Jérôme befahl ihm jedoch, zu den alten Preisen zurückzukehren: Er wünsche es nicht, von seinen Untertanen für Geld gesehen zu werden.¹² Zumindest die Preise für das Abonnement wurden später zwar dennoch erhöht, doch gab es in den folgenden Jahren zu besonderen Anlässen, dem Geburtstag des Königs oder der Versammlung der Stände beispielsweise, Vorstellungen bei freiem Eintritt. Und der *Westphälische Moniteur* konnte nicht nur über die Inszenierung, sondern auch darüber berichten, wie „ihre Majestäten das Schauspiel beehrten und in der Mitte Ihres Volkes die freien Ausbrüche der Liebe und des Enthusiasmus für Allerhöchst Ihre Person genossen.“¹³

¹⁰ Vgl. Philipp Losch, „Felix Blangini, König Jérômes Generalmusikdirektor“, in *Hessenland*, 1914, 28, S. 22–55, hier S. 23.

¹¹ *Journal des Luxus und der Moden*, Februar 1808, S. 107. Vgl. auch Brennecke u. a. 1958 (Anm. 5), S. 52.

¹² Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Februar 1808, S. 107.

¹³ *Westphälischer Moniteur*, 5. Juli 1808, S. 331.

Als Sofortmaßnahme nach seinem erschütternden ersten Theaterbesuch im Dezember 1807 ließ Jérôme Musiker der ehemals herzoglichen Hofkapelle sowie eine dort ansässige Vaudevilletruppe aus Braunschweig kommen. Zum Oberintendanten des Theaters ernannte er seinen geheimen Kabinettssekretär Antoine André Bruguière. Zum Generalmusikdirektor wurde der einstige Kapellmeister Friedrichs des Großen, Johann Friedrich Reichardt, berufen oder, wie man wohl sagen muss, zwangsverpflichtet. Seine Einstellung war vermutlich auch in der Absicht erfolgt, ihn besser kontrollieren zu können.¹⁴ Reichardt war als preußischer Patriot und Gegner Napoleons bekannt, genoss aber als Komponist und Schriftsteller hohes Ansehen, ganz besonders offenbar bei Königin Katharina – zumindest *bevor* sie ihn persönlich kennenlernte.¹⁵ An Goethe schreibt Reichardt nach seiner Ankunft in Kassel im Januar 1808:

„Ich werde das französische Theater (das hier leidlich, aber doch arm ist) und das deutsche (das recht schlecht ist) zu reformieren und zu dirigieren haben. Durch die Verschmelzung der beiden Orchester von Braunschweig und Cassel ist zwar schon ein Personale von 43 Personen zusammen, doch werden wir uns, besonders von Berlin aus, noch zu recrutieren suchen.“¹⁶

Tatsächlich wuchs das Orchester nicht nur zu einem der größten, sondern auch, so der übereinstimmende Tenor der zeitgenössischen Beobachter, zu einem der besten Klangkörper auf deutschem Boden an. Einige der Musiker, wie der Geiger und Komponist Friedrich Ernst Fesca oder die Brüder Schuncke, zwei Hornisten, wurden zu den bedeutendsten ihrer Zeit gezählt. Geleitet wurde das Orchester unter der Oberdirektion Reichardts von Charles Le Gaye, der zuvor Hofkapellmeister in Braunschweig gewesen war und bereits vor Reichardts Ankunft mit dem Neuaufbau des Theaters begonnen hatte.¹⁷

Reichardt stürzte sich mit Engagement in die ihm anvertrauten Aufgaben. Von der sehr respektablen Aufbauleistung abgesehen scheiterte er jedoch auf geradezu tragische Weise, was sowohl in seinem Unabhängigkeitsdrang, seinem herrischen Wesen und einer von vielen als nervtötend empfundenen Geschwätzigkeit als auch in künstlerischen Differenzen verschiedenster Art begründet lag. Er machte sich bei

¹⁴ Vgl. Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Hildesheim u. a. 2002, S. 110.

¹⁵ Vgl. Brentano 1996 (Anm. 2), S. 9.

¹⁶ Zit. nach Salmen 2002 (Anm. 14), S. 111.

¹⁷ Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 8. August 1810, S. 715 ff.; Marcus Frei-Hauenschild, *Friedrich Ernst Fesca (1789–1826). Studien zu Biographie und Streichquartetttschaffen*, Göttingen 1998, S. 54 ff.

Orchestermittgliedern unbeliebt und enttäuschte seine Auftraggeber. Das von ihm ausgewählte Repertoire fand wenig Anklang bei Hofe, es war wohl schlicht nicht französisch genug, legte einen zu großen Schwerpunkt auf, beispielsweise, deutsche Singspiele, nicht zuletzt die von ihm selbst komponierten.¹⁸ Reichardt selbst nahm den wachsenden Unmut offenbar kaum wahr. Dem mit ihm befreundeten Clemens Brentano berichtete er, wie sehr doch die Tänze, die er für Königin Katharina komponiert und mit ihr einstudiert hatte, ihr gefallen hätten – während man hinter seinem Rücken an ebendiesen Tänzen größtes Missfallen äußerte.¹⁹

Das Schauspielensemble wurde nach und nach durch Personal aus Paris (vor allem aus dem aufgelösten Théâtre de la Porte Saint-Martin) und anderen französischen Städten ergänzt. Schon nach wenigen Monaten wurde allen deutschen Schauspielern, die nicht auch für die Oper tätig waren, gekündigt – was einer Auflösung des deutschen Schauspiels gleichkam. In den folgenden Jahren wurden nur noch vereinzelt kurze deutschsprachige Intermezzi aufgeführt, vor allem von August von Kotzebue, *dem* deutschen Erfolgsautoren schlechthin.²⁰ Dies war das einzige Zugeständnis an den nicht des Französischen mächtigen Teil des Publikums. Reichardt, so schreibt Brentano erbost am 15. März 1808 an Achim von Arnim, habe sich

„hier nicht als Vertreter deutscher Kunstgesinnung gezeigt; er hat alle möglichen Mittel angewendet und es ist ihm leicht geworden, die Surintendance zu überführen, daß Tragödie und Lustspiel gar überflüssig sei und die Deutschen allein Oper haben sollten [..., obwohl er] die Mittel gehabt hätte, der deutschen Bühne durch die beständige Gegenwart der französischen eine ganz neue treffliche Schule zu bilden.“²¹

Die Idee einer „Schule“ für die rückständige deutsche Bühnenkunst in Form einer Kombination von deutschem und französischem Theater findet sich auch bei anderen Beobachtern. Der am Kasseler Pageninstitut tätige Historiker und Philologe August Ernst Zinserling, der in seinen 1814 erschienenen *Westphälischen Denkwürdigkeiten* einen ungewöhnlich franzosenfreundlichen Rückblick auf die vergangenen sieben Jahre wirft, formuliert dort die Wunschvorstellung einer, wie er es nennt, „Revolution des Geschmacks“ – die jedoch leider nicht stattgefunden habe:

18 Vgl. Salmen 2002 (Anm. 13), S. 112; Brennecke u. a. 1959 (Anm. 5), S. 53.

19 Vgl. Brentano 1996 (Anm. 2), S. 20 f.

20 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Juli 1809, S. 437, Juni 1811, S. 405.

21 Brentano 1996 (Anm. 2), S. 53 f.

„Die alten Vorurtheile, der Mangel an Kenntnis der Französischen Sprache und Literatur, der Franzosenhass und die mit ihm verschwisterte Germanomanie, so wie die Blößen, die das Französische Theater in mehreren Stücken gab, legten einer solchen Revolution unübersteigliche Hindernisse in den Weg.“²²

Gewöhnt an die „Deutsche Oper mit all ihrer Bizarrerie und die Deutsche Komödie mit aller ihrer Geschmacklosigkeit“ seien die Kasseler mit dem französischen Theater nicht glücklich geworden. Diejenigen allerdings, so Zinserling, die im Laufe der Zeit mit der französischen Sprache vertraut geworden seien, junge Leute zumeist, hätten Interesse und Kennerschaft entwickelt und gemeinsam mit einigen Franzosen und deutschen Liebhabern ein Publikum gebildet, das binnen einiger Jahre zu einer zuverlässigen und einflussreichen Größe geworden wäre – nur war dieser Zeitraum dem französischen Theater in Kassel eben nicht vergönnt.

Im Grunde muss man sich auch aus heutiger Perspektive wundern, dass die Oberintendanz – und diese Entscheidungen sind wohl kaum Reichardt anzulasten – den Übergang nicht etwas behutsamer gestaltete, dass sie nicht – sowohl im Schauspiel als auch in der Oper – mehr deutsche und französische Stücke und Darsteller mischte. Zweisprachigkeit, zumindest mittelfristig, wie es sie ja in anderen Bereichen gab, hätte sicherlich Sympathien in der Bevölkerung gewonnen und wäre somit im Interesse Jérômes und seiner Regierung gewesen. Doch hatte offenbar alles, was man in Kassel an deutschem Theater gesehen hatte, eine derart abschreckende Wirkung entfaltet, dass man sich für eine andere Alternative entschied, in der Hoffnung, die Kasseler würden irgendwann dem Geschmacksurteil des Hofes folgen. Stattdessen bestärkte diese Entscheidung viele in dem Gefühl, kulturell bevormundet zu werden.

Nach der Auflösung des deutschen Schauspiels existierte die deutsche Oper noch etwa ein Jahr, also bis ins Jahr 1809 hinein, sie wurde jedoch kontinuierlich von Gerüchten um ihr baldiges Ende begleitet. Auch von einer neuen italienischen Opera buffa, in der das verbliebene deutsche Personal aufgehen sollte, war immer wieder die Rede.²³ Reichardt wurde im September 1808 nach Wien geschickt, um dafür Sänger zu rekrutieren, was aber wohl eher als Vorwand diente, um ihm einen unauffälligen Abgang zu ermöglichen. Denn schon vor Reichardts Abreise hatte der Kasseler Hof Kontakt zu Ludwig van Beethoven aufgenommen und ihm

²² August Ernst Zinserling, *Westphälische Denkwürdigkeiten*, Berlin 1814, S. 142 f.

²³ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, August 1808, S. 542; Februar 1809, S. 95; Oktober 1809, S. 674; *Allgemeine Musikalische Zeitung*, August 1810, S. 13; Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, Bd. 1, Amsterdam 1810, S. III f.

Reichardts Stelle angeboten. Beethoven war für kurze Zeit tatsächlich entschlossen, nach Kassel zu gehen, ein von Wiener Gönnern eilends offeriertes Gegenangebot stimmte ihn jedoch um. Beethoven blieb in Wien.²⁴

Statt Beethoven – Reichardt war einfach nicht nach Kassel zurückgekehrt – engagierte Jérôme schließlich den aus Turin stammenden 27-jährigen Felice Blangini, den Konzertmeister seiner Schwester Pauline, der bereits als Komponist von Opern, Romanzen und Nottornos hervorgetreten war.²⁵ Als Kapellmeister und Generalmusikdirektor mit 12 000 Franc Gehalt folgte Blangini Jérôme aus Paris nach Kassel. Mit ihm reiste seine Schwester Felicita, die als Kammersängerin viel Aufsehen in den gehobenen Kreisen erregen sollte.

Neben dem geringen Interesse des Hofes ist es wohl auch Blanginis Einfluss zuzuschreiben, dass die ohnehin geschwächte deutsche Oper endgültig abgeschafft wurde. Nur einzelne herausragende Kräfte blieben dem Ensemble erhalten. Werke deutscher Komponisten waren, bis auf wenige Ausnahmen, nur noch in einzelnen Partien im Rahmen von Konzertveranstaltungen zu hören, sowohl von höfischen als auch von denen verschiedener privater Musikgesellschaften, die sich vor allem der Pflege deutscher Komponisten widmeten.²⁶

Hofkonzerte und Kirchenmusik wurden von Blangini selbst geleitet, das Tagesgeschäft in der Oper überließ er in der Regel dem Musikdirektor Le Gaye. Die königlichen Erwartungen erfüllte der neue Kapellmeister vollkommen. Dass er nach allgemeinem Urteil ‚gefällige‘ Musik komponierte,²⁷ war für einen Mann in Blanginis Position nicht unbedingt von Nachteil. Nicht nur bei Hofe, auch bei der Kritik kamen seine Person ebenso wie seine Werke – in Kassel wurden fünf Opern aufgeführt – im Großen und Ganzen gut an. Über die Premiere von *Le sacrifice d'Abraham* im November 1810, anlässlich von Jérômes Geburtstag, berichtete die *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

„Die Oper wurde schon am 14ten, also am Vorabend des Festes, mit möglichstem Pomp und Aufwand, bey gedrängtvollem Hause, zur vollkommnen Zufriedenheit des Königs und des Publicums aufgeführt. Die Decorationen und Costumes waren sämmtlich neu.[...] Das ganze Schauspielhaus war erleuchtet, und alle Logenreihen geschmückt. Der

²⁴ Georg Heinrichs, *Beethovens Beziehungen zu Cassel und zu G. Chr. Grosheim in Cassel. Ein Beitrag zur Beethovenforschung*, Homberg 1920; Sieghard Brandenburg (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, Band 2, München 1996, S. 37 ff., S. 58.

²⁵ Zu Blangini vgl. Losch 1914 (Anm. 10). Loschs Aufsatz beruht vor allem auf Blanginis Memoiren: *Souvenirs de F. Blangini publiés par son ami Maxime de Vilmaest*, Paris 1835.

²⁶ Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Mai 1810, S. 234 f.; Juni 1810, S. 599 ff.

²⁷ Losch 1914 (Anm. 10), S. 6.

König, nebst der Königin und dem Kronprinzen von Württemberg, befanden sich mit dem Hofstaat in Galla in der grossen Loge. Das ganze Ensemble, welches glücklicherweise durch kein Versehen und durch keinen widrigen Zufall gestört wurde, that gute Wirkung.“²⁸

Was die „gute Wirkung“ des französischen Ensembles betraf – nicht nur in dieser Aufführung, sondern generell –, waren die deutschen Beobachter allerdings geteilter Meinung. Der anonyme Rezensent des *Journals des Luxus und der Moden* etwa kritisierte nicht nur einzelne Sänger – „Madame Vigny schrie mit der ganzen Kraft ihrer vielvermögenden Lunge, allen Zuhörern zur Pein“ –,²⁹ sondern beklagte sich in nahezu jedem Beitrag über die ganz grundsätzlich „unreinen und gellenden“ französischen Kehlen, die Marter für seine Ohren seien:

„Der französische Gesang ist aber im Durchschnitt nicht zu ertragen, und die Wuth der wenigen besseren Sänger unter ihnen, Falsett-Töne hervor zu zwingen, die jedoch von ihren Landsleuten mit großem Beifall aufgenommen werden, ist und bleibt dem teutschen Ohre höchst widerlich.“³⁰

Am aufrichtigen Bemühen des Rezensenten um ein objektives ästhetisches Urteil mag man da Zweifel hegen.

Was nun wurde gespielt? Im Bereich der Oper vor allem zeitgenössische Opéra comique, die aber nicht unbedingt ‚komisch‘ sein musste, sondern ebenso gut sentimental oder tragisch sein konnte. Für das Jahr 1810 beispielsweise sind 56 verschiedene Opern bekannt. 1812 war man bei 71 angelangt – verschiedenen Werken wohlgermerkt, nicht einzelnen Aufführungen –, darunter waren aber nur noch wenige Neuinszenierungen, was von der Kritik auch sehr bemängelt wurde. Der Hunger nach Neuem war ungemein groß, nicht nur bei Hofe, sondern bei allen Theaterbesuchern. Meistgespielter Komponist war Nicolas-Marie Dalayrac mit 15 verschiedenen Opern allein im Jahr 1810, gefolgt von Étienne-Nicolas Méhul, André-Ernest-Modeste Grétry und François-Adrien Boieldieu. Insgesamt lassen sich etwa 30 Komponisten ermitteln.³¹

²⁸ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Februar 1811, S. 137 f. Die Dekorationen stammten von Herrn Rozet, dem ersten Maler des Theaters. Vgl. *Westphälischer Moniteur*, 17. November 1810, S. 703.

²⁹ *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1811, S. 637.

³⁰ *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1809, S. 289.

³¹ Die Spielpläne lassen sich vor allem aus den in größeren Abständen in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* abgedruckten Auflistungen der Opern sowie den (allerdings unvollständigen und erst 1810 einsetzenden) täglichen Theaterankündigungen des *Moniteur* rekonstruieren. Vgl. auch Brennecke u. a. 1959 (Anm. 5), S. 57 und 59; Fabian Fröhlich, „Théâtre Royal. König Jérôme Napoleon und das Kasseler Hoftheater“, in: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*, 109, 2004, S. 159–189, hier S. 171 ff.

Von mangelnder Qualität jedenfalls kann man nicht sprechen, allenfalls von einer gewissen Beschränkung bei der Auswahl. Bei den wenigen italienischen Opern handelte es sich in der Regel um Werke von in Paris tätigen und französisch geprägten Künstlern wie Luigi Cherubini oder Antonio Sacchini. Christoph Willibald Gluck oder der von Napoleon so geschätzte Giovanni Paisiello beispielsweise fehlten völlig, von Mozart gab es nach der Auflösung der deutschen Oper nur noch eine französische Fassung des *Don Giovanni*.

Im gleichen Zeitraum wie die Berufung Blanginis wurde auch das Ballett eingerichtet. Mit dem aus Paris geholten Jean-Pierre Aumer und seinem ihn 1811 ablösenden Nachfolger Filippo Taglioni verfügte man über international bedeutende Ballettmeister. Ballett fand einerseits in Form von eingeschobenen Divertissements als Bestandteil der Opernaufführungen statt, andererseits in Gestalt eigenständiger Stücke, die die Opern an szenischem und personellem Aufwand und an Opulenz noch übertreffen konnten. Das Repertoire war weniger umfangreich als im Bereich der Oper und des Schauspiels, dafür wurden die einzelnen Stücke häufiger wiederholt. Das Jahr 1811 beispielsweise sah 76 Aufführungen von 20 Stücken.

Im Vergleich zu Oper und Ballett wurde das Schauspiel zunächst vernachlässigt, wohl auch, weil es nicht ganz so geeignet schien, repräsentativen Glanz zu verbreiten. Aber schon nach etwa drei Jahren hatte es die anderen Sparten in der Zahl der aufgeführten Stücke überflügelt. Auch hinsichtlich der Qualität erlebte es in der zweiten Hälfte von Jérômes Regierungszeit einen deutlichen Aufschwung. 1811 übernahm der vormalige Polizeipräsident Joseph Claude Anne Legras de Bercagny das Amt des Oberintendanten. Praktischerweise verfasste oder redigierte er auch die Theaterkritiken im *Moniteur*, gemeinsam mit Berard, der schon die rechte Hand seines Vorgängers Bruguière gewesen war. „Bercagny hatte unendlich viel Geist und Geschmack, und die Kenner beklagten das sehr, dass er nur so kurze Zeit die Direktion des Theaters hatte“, so Zinserling. Unter ihm und seinem Nachfolger, Baron von Boucheporn, habe die Komödie „einen Grad der Vollkommenheit erreicht, dass selbst der Kenner der Pariser Theater sich nie zurückgestoßen und zuweilen vollkommen befriedigt fühlen musste.“³²

Für die Auswahl der Stücke war vermutlich nicht nur der jeweilige Oberintendant, sondern auch Staatssekretär Pierre-Alexandre Le Camus, der älteste Freund und engste Vertraute Jérômes, zuständig.³³ Man orientierte sich sowohl an den Pariser Unterhaltungstheatern als auch an

³² Zinserling 1814 (Anm. 22), S. 134; vgl. auch *Journal des Luxus und der Moden*, Januar 1810, S. 35 f.; Lynker 1886 (Anm. 3), S. 347; Losch 1914 (Anm. 10), S. 23; Brennecke u. a. 1959 (Anm. 5), S. 61.

³³ Vgl. Kleinschmidt 1893 (Anm. 3), S. 31.

der Comédie-Française, dem ersten unter den französischen Staatstheatern und einem Bollwerk der Tradition. Der persönliche Geschmack Napoleons wurde jedoch, wie auch im Bereich der Oper, auffallend ignoriert; die von ihm immer wieder gepriesenen großen Tragödien Pierre Corneilles und Jean-Baptiste Racines hätte man auf Kassels Bühnen vergeblich gesucht. Hier regierte das vom Kaiser als „Salongeschwätz“ geschmähte Lustspiel.³⁴ Der Spielplan spiegelte die gesamte Bandbreite der französischen Komödie des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts wider, von Molière mit bis zu acht verschiedenen Komödien jährlich bis hin zu aktuellen Publikumslieblingen wie Alexandre Duval, François Andrieux und Jean-François Collin d’Harleville. Nicht nur die aufgeführten Tragödien, auch die Zahl der bürgerlichen Trauerspiele lassen sich an einer Hand abzählen. Das Klischee des „König Lustik“ scheint in diesem Punkt also nicht ganz unbegründet zu sein. ‚Typisch französisch‘ war ein Theater, das in erster Linie leichte Unterhaltung bot, allerdings nicht. An keiner Bühne dieser Zeit waren die erst im Laufe des 19. Jahrhunderts kanonisch gewordenen deutschen Klassiker maßgeblich; die „Schaubühne als moralische Anstalt“, wie Schiller sie gefordert hatte, war mehr Theorie als Praxis.³⁵ Die Rede von der versittlichenden Funktion des Theaters wurde zwar Allgemeingut, blieb aber ohne Auswirkung auf Theaterpolitik und Spielplangestaltung. Selbst am Weimarer Hoftheater unter der Leitung Goethes, der sich explizit die ästhetische Erziehung des Publikums zum Ziel gesetzt hatte, war ganz selbstverständlich der Unterhaltungsschreiber Kotzebue der mit weitem Abstand meistgespielte Autor. Zwischen 1791 und 1817 wurden 90 verschiedene Stücke von ihm gegeben, hingegen nur 8 von Goethe selbst.³⁶ Das Publikum verweigerte sich den Erziehungsmaßnahmen einfach; Stücke von Goethe, Schiller und Lessing sorgten, wenn es sich nicht gerade um ein Spektakel wie *Die Räuber* handelte, landauf, landab für leere Häuser.

Ein sicherer Publikumsmagnet war in Kassel vor allem das Ballett, das Musiktheater tat sich offenbar schwerer. Die für Jérôme so wichtige königliche Repräsentation verfehlte mitunter ihr Ziel. Es konnte vorkommen, dass trotz Anwesenheit des Königspaares eine Oper „vor einem ziemlich leerem Hause“³⁷ gegeben wurde, wie der französische Gesandte Reinhard 1809 an Goethe schreibt. Und im *Journal des Luxus und der Moden* ist zu lesen:

34 Zu den Vorlieben Napoleons vgl. Octave Aubry, *Napoleon und seine Zeit*, Erlenbach-Zürich und Leipzig o. J., S. 51; Jaques Presser, *Napoleon. Das Leben und die Legende*, Zürich 1990, S. 388 ff.; Vincent Cronin, *Napoleon. Eine Biographie*, Hamburg und Düsseldorf 1973, S. 380.

35 Vgl. Daniel 1995 (Anm. 8), S. 143 ff.

36 Vgl. Jutta Linder, *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*, Bonn 1990, S. 64.

37 Karl von Reinhard (Hg.), *Briefwechsel zwischen Goethe und Reinhard in den Jahren 1807 bis 1832*, Stuttgart und Tübingen 1850, S. 46.

„[Es] ist selten voll im Schauspielhause. Die Gesandten, Minister und Mehrere vom Hofe haben Logen, benutzen sie aber nicht oft. Für Andere ist der erhöhte Abonnement-Preis ein Hindernis, so dass man selten ein recht volles Haus sieht.“³⁸

Neben dem fast ausschließlich französischen Repertoire war es wohl auch die schiere Fülle des Angebots, die eine Auslastung des Theaters verhinderte. Im Jahr 1811, auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung, wurden knapp 200 verschiedene Stücke zusammen nachweislich mindestens 475 Mal öffentlich aufgeführt, oft an fünf oder sechs Tagen in der Woche. In der Regel bildeten zwei Stücke das jeweilige Abendprogramm, zum Beispiel zwei Komödien oder eine Oper und ein Ballett. Zwar wurde diese Abwechslung vom Publikum gefordert, doch verfügte Kassel auch als Residenzstadt nur über einen begrenzten Stamm an Theatergängern. „Es wird beynahe alle Tage gespielt“, so die *Allgemeine Musikalische Zeitung* im Juni 1811, „welches freylich für Kassel bey weitem zu viel ist.“³⁹

Wenn man von 475 öffentlichen Aufführungen für das Jahr 1811 spricht, so ist das von den Schauspielern zu leistende Pensum noch immer nicht vollständig erfasst. Weitere Vorstellungen kamen hinzu. Denn so sehr Jérôme auch das Theater in der Stadt benötigte, um sich dem Volk zu präsentieren und seine Untertanen mit den Errungenschaften französischer Unterhaltungskultur bekannt zu machen, so sehr war er doch auch von der Idee angetan, über eine weitere Spielstätte ganz unmittelbar und alleine verfügen zu können. Der Theaterbesuch diente schließlich nicht allein der Repräsentation und der Volksbelustigung, sondern auch dem eigenen Zeitvertreib und der innerhöfischen Kommunikation.

Schon früh wurden hier und dort Räume für Theateraufführungen eingerichtet: im Weißensteinflügel im Schloss Napoleonshöhe, in der Löwenburg, vermutlich auch im alten Landgrafenschloss und, nach dem dortigen Brand, im Schloss Bellevue⁴⁰ Diese kleinen Theater waren natürlich eher improvisiert und wesentlich bescheidener als das Opernhaus. Hier spielten die professionellen Schauspieler des Königlichen Theaters, aber auch, zu besonderen Anlässen, Mitglieder des Hofes einschließlich des Königspaares.

Da sich Jérôme große Teile des Jahres im Schloss Napoleonshöhe aufhielt und nicht ständig in die Stadt fahren wollte, um ‚richtiges‘ Theater zu sehen, entstand nach wenigen Jahren der Wunsch nach einem neuen

³⁸ *Journal des Luxus und der Moden*, Februar 1809, S. 95.

³⁹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Juni 1811, S. 402.

⁴⁰ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, November 1808, S. 789; Zinslering 1814 (Anm. 22), S. 159; *Die französische Garküche an der Fulde*, St. Petersburg [Marburg] 1814, S. 22 und 26; David August von Apell, *Geschichte und Beschreibung des kurfürstlich hessischen Lustschlosses Wilhelmshöhe und seiner Anlagen*. Zweite verbesserte Auflage, Kassel 1821, S. X f.

Theaterbau. Mit dieser Aufgabe betraut wurde der junge Hofarchitekt Leo von Klenze. An *allzu* aufwendige Dekorationen und Bühnenbauten war zunächst nicht gedacht, eher an kleinere Aufführungen, die in keinerlei Konkurrenz zu denen in der Stadt stehen sollten.⁴¹

1809 wurde mit den Bauarbeiten für das Schlosstheater begonnen. Der Anblick des halb vollendeten Baus weckte bei Hofe den Wunsch, auch aufwendigere Produktionen aus der Stadt nach Napoleonshöhe zu holen – sehr zum Missfallen des Architekten, der erheblich damit zu kämpfen hatte, die durch die veränderte Nutzung auftretenden Probleme durch eine geschickte Raumaufteilung zu lösen.

Eröffnet wurde das Theater zu Napoleonshöhe, das dann später, unter Kurfürst Wilhelm II., zum Ballhaus umgebaut wurde, im Sommer 1810 mit der Opéra comique *Les Trois Sultanes* von Dalayrac.⁴² In den folgenden Monaten wurde es bis zu viermal in der Woche bespielt, zum Teil alternierend mit der Bühne in der Stadt, häufiger aber noch gleichzeitig. Wenn *à la cour* Oper und Ballett gegeben wurden, so *à la ville* zwei Komödien, und umgekehrt. Anders als das große Theater war das kleine Hoftheater nicht gegen Eintrittsgeld zugänglich, sondern nur für geladene Besucher.

Sowohl in der Stadt als auch auf der Napoleonshöhe lief der Theaterbetrieb auch im Jahr 1813 noch auf Hochtouren, allen äußeren Umständen zum Trotz. Neuheiten wurden jedoch wenige geboten, der Spielplan setzte sich weitgehend aus Wiederholungen zusammen. Nachdem Jérôme am 25. Oktober desselben Jahres Kassel endgültig verlassen hatte, lösten sich Theater und Hofkapelle binnen weniger Tage auf, die französischen Schauspieler und Sänger verließen, zum Teil fluchtartig, die Stadt. Vor allem der Verlust des renommierten Orchesters wurde in Fachkreisen einhellig bedauert.

„Ich kann noch jetzt“, so Felice Blangini in seinen Memoiren, „nicht ohne Schmerz an das Schauspiel denken, das die Abreise oder vielmehr die Flucht der unglücklichen Theatermitglieder zeigte. Männer, Frauen und Kinder waren meist auf elenden Karren eng zusammengepfertcht, da keine Wagen aufzutreiben waren.“⁴³ Dem Hofkapellmeister selbst gelang auf abenteuerlichen Wegen die Flucht nach München, gemeinsam mit seiner Schwester und seinem Schwager Leo von Klenze – Klenze und Felicita Blangini hatten am 18. August des gleichen Jahres geheiratet. Während der Architekt seine Karriere am Münchner Hof fortsetzen konnte, kehrte Blangini 1814 nach Paris zurück, wo er sich schnell als Gesangslehrer und Komponist für die höchsten Kreise etablierte.⁴⁴

41 Vgl. Sabine Thümmler u. a., *Vom Theaterbau zum Tanzsaal. Die Geschichte des Ballhauses am Schloß Wilhelmshöhe*, Kassel 2004, S. 23–65; Fröhlich 2004 (Anm. 30), S. 179 ff.; hier weitere Quellen und Literatur zum Theater Napoleonshöhe.

42 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, September 1810, S. 528.

43 Zit. nach Losch 1914 (Anm. 10), S. 54.

44 Dass.

Kurfürst Wilhelm I. ließ nach seiner Rückkehr aus dem Exil die in den deutschen Fürstentümern inzwischen recht unübliche Praxis wieder aufleben, eine Schauspielgesellschaft einzustellen, die weitgehend auf eigene Rechnung spielte. Wie in den Jahren vor Jérôme hatten wechselnde Theaterdirektoren mit unzumutbaren Unternehmerverträgen, mangelndem Publikumsinteresse und permanentem finanziellen Notstand zu kämpfen. Dies änderte sich 1821 mit dem Regierungsantritt Wilhelms II. Der neue Kurfürst hatte gänzlich andere Vorstellungen von den Aufgaben eines Residenztheaters und gewährte jene finanzielle Unterstützung bei gleichzeitiger Unabhängigkeit, die für glanzvolle Repräsentation und künstlerische Qualität vonnöten war.⁴⁵ Unter der Leitung von Karl Feige und Louis Spohr erlebte das Kasseler Theater, die Oper vor allem, eine neue Blüte – eine Glanzzeit, die allerdings auch nur etwa zehn Jahre währte.

Der Geschmack des Kurfürsten unterschied sich offenbar nicht grundsätzlich von dem Jérômes: Karl Feige wurde von Wilhelm II. ausdrücklich ersucht, „Crasse“ sowie „Trauer- und Schauerstücke“ zu meiden und Stücke „im lieblicheren französischen Geschmack zur Belebung allgemeiner Fröhlichkeit“⁴⁶ auf die Bühne zu bringen – allerdings ohne dass Theaterhistoriker des 19. Jahrhunderts dies zum Anlass genommen hätten, in gleicher Weise von einem vergnügungssüchtigen, oberflächlichen, „lustigen Kurfürsten“ zu sprechen.

45 Vgl. Müller Brennecke u. a., 1959 (Anm. 5), S. 71 ff.; Reinhard Lebe, *Ein deutsches Theater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs*, Kassel 1964, S. 55 ff. u. S. 64 ff.

46 Zit. nach Lebe 1964 (Anm. 43), S. 12.