

Théâtre Royal

König Jérôme Napoleon und das Kasseler Hoftheater

Fabian Fröhlich

I. Theater in Kassel

Wenn man einigen Chronisten der Kasseler Stadtgeschichte Glauben schenken möchte, so war es um den Ruf des hiesigen Theaters nicht immer zum Besten bestellt: „Nur verworfene Frauen besuchten das Schauspielhaus noch; die redliche Mutter wagte es nicht mehr, ihrer Tochter die Erlaubnis zu verstatten, dahin zu gehen. Wie tief war die Moralität in Cassel gesunken, dass die Regierung öffentlich solche Greuel gestattete, und dass sich noch Zuschauer fanden, welche Geld ausgaben, um sie zu sehen.“¹

So berichtet die 1814 veröffentlichte *Geheime Geschichte des westfälischen Hofes zu Cassel* über das am heutigen Opernplatz gelegene Hoftheater des im Jahr zuvor geflohenen König Jérôme Napoleon. Die vornehmste Aufgabe dieser Institution bestand dem anonymen Verfasser zufolge darin, den Regenten mit den Darbietungen spärlich bekleideter Tänzerinnen zu erfreuen.

Noch unzüchtiger sei es auf der in Napoleonshöhe umgetauften Wilhelmshöhe zugegangen, wo der König sich ein zweites, für die breite Öffentlichkeit nicht zugängliches Theater hatte bauen lassen: das spätere Ballhaus. Die Sommerresidenz sei der Ort gewesen. „wo er, wenn er die Schale der Wollust, übersättigt, bis auf den Grund ausgeleert hatte, auszurufen pflegte: ‚Morgen wieder lustik!‘“²

Als glaubwürdiger Tatsachenbeschreibung ist dieser Versuch einer *Cronique scandaleuse* von zweifelhaftem Gebrauchswert. Zu offensichtlich ist das politisch motivierte Bemühen, nach dem Ende der siebenjährigen Fremdherrschaft die Franzosen im Allgemeinen und Jérôme im Besonderen als lasterhafte Ungeheuer zu diffamieren. In Wirklichkeit war französisches Ballett wohl das Äußerste an „Greueln“, das den Kassellern auf offener Bühne zugemutet wurde.

Doch für das Bild Jérômes im 19. und 20. Jahrhundert waren derartige Propagandaschriften prägend. Den Ruf des allzu Leichtfertigen wurden weder der König noch sein Theater je wieder los. Zum Repertoire der Legenden um Jérômes ausschweifendes Leben gehören seither neben den täglichen Bädern in Rotwein und einem exzessiven Liebesleben vor allem seine Begeisterung für das Theater. „Hieronymus, dieser verschwundene Theaterprinz“³ ist dabei noch einer der freundlicheren Titel, die die

1 Geheime Geschichte des ehemaligen westfälischen Hofes zu Cassel. St. Petersburg 1814. Ndr. Cassel 1907, S. 47.

2 Ebd., S. 46.

3 Ebd., S. 10.

Geheime Geschichte ihm nachruft und damit zugleich auf das „Scheinhafte“ seiner Regentschaft anspielt.

Auch in späteren Zeiten war es gang und gäbe, deutsche Ernsthaftigkeit und Tiefe gegen die französische Leichtlebigkeit ins Feld zu führen. Und woran ließen sich diese nationalen Stereotypen besser veranschaulichen als am Beispiel des Theaters, das offenbar in besonderer Weise dazu einlädt, moralische und ästhetische Urteile miteinander zu vermischen. „Man gefiel sich in glänzenden Aeüßerlichkeiten, wozu die Franzosen ein angeborenes Talent besitzen“⁴, so Wilhelm Lynker in seinem 1886 erschienenem Abriss der Kasseler Theatergeschichte über die westphälische Zeit. Und Arthur Kleinschmidt weiß 1893 zu ergänzen: „in hellen Haufen strömten sittenlose Schauspielerinnen, Courtisanen hohen und niederen Schlages nach Cassel; [...] und der schwer zugängliche, gegen Fremde ohnehin misstrauische Hesse fühlte immer mehr Entfremdung gegen die Franzosen, welche sich in den fetten Ämtern breit machten; er hing an seinen deutschen Schauspielern und Sängern, jetzt trieb man sie davon und gab ihnen kokette Franzosen zu Nachfolgern.“⁵

Doch anders als es Theaterhistoriker des 19. Jahrhunderts gerne behaupteten, hatte die vor 1800 einsetzende allgemeine Hinwendung zu deutschsprachigem Hoftheater nur selten etwas mit einer gezielten Förderung heimischer Kultur zu tun gehabt. Entscheidender waren finanzielle Gründe gewesen: Deutsche Schauspielerinnen und Schauspieler waren schlicht preiswerter und entsprachen einer neuen „Mode der Einfachheit“. Französisches Theater und italienische Oper durch deutsches Theater zu ersetzen, war ein Signal der Sparsamkeit, bedeutete aber auch einen fast unausweichlichen Niveauverlust.⁶ Sparsamkeit zu demonstrieren, gehörte nicht zu Jérômes vordringlichen Zielen, daher hätte es für ihn nur wenige Gründe gegeben, sich in diesem Punkt anderen deutschen Höfen anzuschließen.

Wenn man dem französischen Theater tatsächlich eine größere „Leichtigkeit“ gegenüber dem deutschen attestieren möchte, so hat dieses Vorbild den hiesigen Bühnen sicherlich mehr genutzt als geschadet. Gerade für die Theatergeschichte Kassels kann man sagen, dass sie dann ihre Höhepunkte erreichte, wenn sie sich ausländischen Einflüssen öffnete. Das Théâtre Royal Jérômes ist in dieser Geschichte kein Fremdkörper, sondern Teil einer reichen Tradition.

Schon die erste Blütezeit des Kasseler Theaters um 1600 wäre nicht denkbar ohne solche Einflüsse von außen. Unter Landgraf Moritz dem Gelehrten waren Musik, Poesie und die repräsentativen Festinszenierungen maßgeblich von italienischen Vorbildern geprägt. Das Theater selbst wurde von Aufführungspraxis und Repertoire verschiedener bei Hofe angestellter englischer Schauspieltruppen bestimmt. Für diese Truppen wurde 1604-1606 das Ottoneum erbaut, der älteste feststehende Theaterbau

4 Wilhelm LYNKER: *Das Theater in Kassel*. Kassel 1886, S. 338.

5 Arthur KLEINSCHMIDT: *Geschichte des Königreichs Westfalen*. Reprint der Ausgabe Gotha 1893. Kassel 1970, S. 93.

6 Ute DANIEL: *Hoftheater: Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1995, S. 100.

Deutschlands, der nach dem Weggang der Engländer verwaiste und nie wieder seiner ursprünglichen Funktion entsprechend genutzt wurde.⁷

An der Wende zum 18. Jahrhundert trat die italienische Oper ihren Siegeszug an, zunächst unter Landgraf Karl, und erneut in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Friedrich II.⁸ Friedrich ließ 1766-69 das verwahrloste Palais des Prinzen Maximilian, in der Oberen Königstrasse gelegen, von Simon Louis Du Ry zum Opernhaus umbauen. Bis ins 20. Jahrhundert hinein sollte dieses Gebäude die wichtigste Spielstätte in Kassel bleiben.

Das eigentliche Palais blieb bei diesem Umbau bestehen und wurde zu Vorderräumen für die Fürstenloge und den ersten Rang umfunktioniert. Bestimmend wurde das neu hinzukommende Hinterhaus. David August von Apell schreibt 1792: „Das Amphitheater ist geräumig und hat vier Rang Logen. Die fürstliche Loge ist in der Mitte, hat doppelte Höhe und einen Vorsprung. Oben ist sie mit dem fürstlichen Wappen und einem Fürstenmantel gezieret, den einige schwebende Genien tragen. Über dem Proscenium ist eine transparente Uhr angebracht. Der Vorhang hat auch eine allegorische Malerey, den Tempel der Musen vorstellend, in dessen Vordergrund Erato, Melpomene, Thalia und Terpsichore Hessens Schutzgöttin entgegeneilen. Das Theater hat 44 Fus Breite, 45 Fus Höhe und 155 Fus Tiefe. Die Dekorazionen sind sehr schön, und die Maschinerie ist vortreflich.“⁹

Die Bühne öffnete sich ursprünglich in den dahinterliegenden Garten und bot Platz für beeindruckende Massenumzüge, die Du Ry zufolge mehr als 200 Menschen, Züge von 24 Pferden und Kamelen sowie von vier Pferden gezogene Triumphwagen umfassen konnten.

Neben der italienischen Oper beherrschte das französische Theater die Bühne. Der Landgraf, so beklagt sich Lynker in seiner Kasseler Theatergeschichte, habe „blos der Bildung Frankreichs“ gehuldigt, „welches in der Literatur Europa beherrschte und dessen Sprache von der fashionablen Welt der damaligen Zeit adoptiert war. Nach dem Vorgange des Fürsten kokettierten die Vornehmen mit französischem Wesen.“¹⁰ Schon als Thronfolger hatte Friedrich die Bekanntschaft Voltaires gemacht; seine Versuche, ihn später an den Kasseler Hof zu locken, blieben jedoch erfolglos.

Seit 1763 bestand eine vorwiegend aus französischen Tänzern bestehende Ballettgruppe, seit spätestens 1764 ein Théâtre Française. Zunächst war das Opernhaus der alleinige Spielort. 1773 ließ Friedrich das Ballhaus an den Kolonnaden abreißen und als Komödienhaus von Simon-Louis du Ry neu erbauen. Den Vorlieben des Landgrafen entsprechend wurden hier vor allem Opéras comiques und Vaudevilles, komische Singspiele, gegeben. An keinem anderen Hoftheater im deutschsprachigen Raum

7 LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 235 ff.; Wilfried BRENNECKE, Christiane ENGELBRECHT, u. a.: Theater in Kassel. Kassel 1959, S. 6-15; Fritz WOLFF: „Theater am Hofe des Landgrafen Moritz“, in: Heiner BORGGREFE, Vera LÜPKES, Hans OTTOMEYER (Hg.): Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa. Kat., Eurasburg 1997, S. 307-314.

8 Vgl. LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 265-275; S. 17-23; Alois HOLTMEYER: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Bd 6. Marburg 1910, S. 524 f.

9 David August von APPELL: Cassel und die umliegende Gegend. Eine Skizze für Reisende. Cassel 1792, S. 85; vgl. auch HOLTMEYER: Bau- und Kunstdenkmäler (wie Anm. 8), Bd. 6, S. 528 f.

10 LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 279.

wurde das französische Musiktheater in diesem Ausmaß gepflegt.¹¹ Hinzu kamen Komödien, vor allem aktuelles Boulevardtheater, und einige wenige Tragödien und Dramen.

Das deutsche Schauspiel fristete in diesen Jahren ein kümmerliches Dasein. Weder hinsichtlich der Darstellungskunst noch der Bühnenwerke konnte das deutsche Theater auch nur annähernd mit der französischen Konkurrenz mithalten. Obwohl die verschiedenen gastierenden Schauspielertuppen mit Rücksicht auf ihr Publikum leichte Kost boten und auf Trauerstücke weitgehend verzichteten, stießen sie auf weitgehendes Desinteresse sowohl des Hofes als auch des bürgerlichen Publikums. Der Hunger der Kasseler Zuschauer nach hehrer deutscher Kunst war begrenzt: Bei einer Aufführung der „Minna von Barnhelm“, die Geld für ein Lessing-Denkmal zusammenbringen sollte, nahm der Theaterdirektor Großmann ganze 11 Taler ein.¹²

Reisende Schauspieler-Gesellschaften sollten nach dem Tode Friedrichs II. im Jahr 1785 für mehr als zwei Jahrzehnte das einzige bleiben, was von der vormals blühenden Theaterlandschaft blieb. Sein Nachfolger Wilhelm IX. löste Oper, Ballett und Orchester binnen weniger Tage auf. Die italienischen und französischen Künstler zerstreuten sich in alle Winde. Der reichhaltige Fundus wurde verkauft, Musikalien und Bücher in die landgräfliche Bibliothek überführt. Wilhelm tat sich als Bauherr hervor, stand den Künsten und Wissenschaften im Allgemeinen und dem Theater im Besonderen jedoch eher gleichgültig gegenüber. Weder lag ihm etwas an glänzender Hofhaltung noch hegte er Sympathien für die französische Kultur. Das öffentliche Leben der Residenz war fortan von nüchterner Einfachheit geprägt.¹³

Zwar trug sich Wilhelm kurzzeitig mit dem Gedanken an ein deutsches „Nationaltheaters“ nach dem Vorbild Hamburgs oder Mannheims, doch die damit verbundenen hohen Kosten ließen ihn vor der Einrichtung einer stehenden Bühne zurückschrecken. Statt dessen wurden Jahr für Jahr neue Verträge mit wechselnden Unternehmern ausgehandelt, die mit einem jährlichem Betrag von etwa 5000-7000 Talern bezuschusst wurden, ansonsten aber auf eigenes Risiko wirtschaften mussten – eine Herausforderung, an der sie früher oder später scheiterten.

Das Komödienhaus brannte in der Himmelfahrtsnacht 1787 nieder. Die zu dieser Zeit in Kassel gastierende Truppe des Johannes Böhm spielte danach für einige Zeit auf dem Naturtheater in der Karlsaue, bevor Wilhelm schließlich verfügte, dass das Opernhaus während der Herbstmesse auch für die Komödie zur Verfügung stehen sollte.

Nach einem Jahrzehnt der Krisen gelang es David August von Apell als zwischen Hof und Theater vermittelndem Intendanten eine gewisse Kontinuität und Qualität der Aufführungen zu erreichen und den Sänger und Impresario Carl Hassloch und seine Gesellschaft mehrere Jahre in Kassel zu halten. Hasslocks „Hofschauspieler-Gesellschaft“ tat sich vor allem mit deutschen Singspielen hervor, von den volkstümlichen Werken eines Ditter von Dittersdorf oder Wenzel Müller bis hin zu Mozarts

11 Michael STELTZ: Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenthöfen im 17. und 18. Jahrhundert, München 1965, S. 162.

12 LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 315.

13 BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 33-50; LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 305-337; Hugo BRUNNER: Geschichte der Residenzstadt Cassel. Cassel 1913, S. 303-313.

„Zauberflöte“. Hinzu kamen französische und italienische Opern von Paisiello, Grètry, Monsigny, Dalayrac, Cherubini oder Cimarosa, sowie Ifflands und Kotzebues Rührstücke und die üblichen zeitgenössischen Ritter- und Schauerstücke im Bereich des Schauspiels.

Doch Wilhelms Sparsamkeit und seine Unentschlossenheit, welche Rolle er dem Theater in Kassel überhaupt einräumen wollte, machte eine erfolgreiche Theaterarbeit, die Schaffung eines Repertoires, die Verpflichtung von herausragenden Talenten sowie die Anschaffung angemessener Dekorationen und Kostüme nahezu unmöglich. Seit 1797 wurde das Theater „fürstliches Hoftheater“ genannt, eine Auszeichnung, die vermutlich mit Wilhelms Bestrebungen, die Kurfürstenwürde zu erlangen, in Zusammenhang stand, die aber keinerlei Verbesserung der finanziellen Situation mit sich brachte. Auch nachdem der Reichsdeputationsausschuss von 1803 Wilhelm diesen lang gehegten Wunsch erfüllt hatte, änderte sich für das Theater wenig.

1804 war auch Hassloch der alljährlichen Feilscherei müde und verließ Kassel. Apells Versuche, den Betrieb selbst zu leiten, waren von wenig Erfolg gekrönt und seine Bemühungen, hochkarätige Sänger und Schauspieler zu rekrutieren, blieben ergebnislos. Das Interesse des Kasseler Publikums an seinem Theater war weiterhin gering.

Ob im Herbst 1806 der Theaterbetrieb wie geplant aufgenommen wurde, ist fraglich. Kurfürst Wilhelm I. war in seinem Bemühen, im Krieg Frankreichs gegen Preußen die Neutralität zu wahren, gescheitert und musste die Flucht ergreifen. Am 1. November rückten die Franzosen unter General Mortier in Kassel ein.

II. Die Anfänge des Königlichen Theaters unter Jérôme

In Folge des am 7. und 9. Juli 1807 besiegelten Friedens von Tilsit wurde Kassel zur Hauptstadt des neu geschaffenen Königreiches Westfalen und somit zum politischen wie kulturellen Mittelpunkt eines Landes von mehr als 2,5 Millionen Einwohnern. Der 23jährige Jérôme Bonaparte, König von Napoleons Gnaden, setzte alles daran, die stille Residenzstadt nach dieser Maßgabe mit neuem Leben zu erfüllen.

Von Beginn an legte Jérôme größten Wert auf die öffentliche Inszenierung seines Königtums, auf langwieriges Zeremoniell, symbolische Handlungen, aufwendige Kostüme und Feste aller Art. Der Kontrast zur zurückhaltenden Hofhaltung Wilhelms I. hätte größer nicht sein können, und zumal in der Anfangszeit wusste ein großer Teil der städtischen Bevölkerung dies durchaus zu schätzen.

Unter allen Künsten waren es Theater und Musik, die am meisten von Jérômes Herrschaft profitierten. Für einen königlichen Hof, der sich am Vorbild Paris zu orientieren gedachte, war ein Hoftheater unerlässlich. Vorerst musste man sich mit eilends aus Braunschweig herbeigeholten Kräften behelfen. Die dort ansässige Vaudeville-Truppe unter der Leitung der Madame Boursay sowie die ehemals herzogliche Hofkapelle sollten nun zusammen mit den Resten des Kasseler Hoftheaters den Grundstock für ein zukünftiges Théâtre Royal bilden. Schon am 22. Dezember 1807, der Staat hatte gerade seine Verfassung erhalten, die Verwaltung befand sich noch in den Anfängen, wurde der Theaterbetrieb wieder aufgenommen.

Den Auftakt bildeten zwei Stücke von Grétry und Monsigny, die so gut ankamen, dass die ersten Abonnements ausgeschrieben werden konnten.¹⁴ Man setzte den Kasselern durchaus keine fremde Kost vor, sondern knüpfte an eine bereits bestehende Tradition an. Als die französischen Schauspieler sich daran machten, das Hoftheater in der Königsstraße mit neuem Leben zu füllen, fanden sie nicht nur einen reichen Vorrat an französischen Partituren und dramatischer Literatur vor, sondern auch ein Publikum, das ihnen überraschend wohlgesonnen war. „Man begrüßte sie, zu ihrer eigenen Verwunderung, als alte Bekannte.“¹⁵

Zum Oberintendanten der Kapelle und des Theaters ernannte Jérôme seinen geheimen Kabinettssekretär Bruguière, der als literarisch gebildeter und freundlicher Mann galt. Zum „Directeur général des théâtres et de son orchestre“ mit einem Jahresgehalt von 2500 Talern wurde der einstige Kapellmeister Friedrichs des Großen, Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), berufen. Reichardt hatte wenige Jahre zuvor, während er als Salinendirektor in Halle tätig war, durch ein anonym veröffentlichtes, aber ihm zugeschriebenes Pamphlet mit dem Titel „Napoleon und das französische Volk unter seinem Konsulat“ den Zorn des Kaisers auf sich gezogen. Nun war der preußische Patriot unvermittelt zum Untertan Jérômes geworden. Seine Berufung war wohl auch in der Absicht erfolgt, ihn besser kontrollieren zu können.¹⁶

An Johann Wolfgang von Goethe schreibt Reichardt am 20. 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.“¹⁷

Reichardt war bestens mit der französischen Hofkultur vertraut – dass er in Kassel dennoch scheiterte, lag vermutlich sowohl an seinem Unabhängigkeitsdrang, seinem herrischen Wesen und einer enervierenden Redseligkeit als auch an künstlerischen Differenzen verschiedenster Art. Er machte sich bei Orchestermitgliedern unbeliebt und enttäuschte seine Auftraggeber. Dass er Mozart auf die Bühne brachte, mochte noch angehen, schwerer wog, dass er die große Oper französischer Prägung, Komponisten wie Gluck, Cherubini, Grétry oder Méhul, zugunsten eigener Werke wie den Singspielen „Jery und Bätely“, nach einem Text von Goethe, oder „Lieb und Treue“ vernachlässigte.¹⁸

Auch der Unterricht für die königliche Familie fand nicht den gewünschten Anklang. Anfang Februar 1808 schreibt der bei seinem Schwager Karl Jordis in Kassel weilende Clemens Brentano an Achim von Arnim: „Überhaupt kannst Du Dir nicht denken, was er [Reichardt] en wix ist, beständig am Hof, besorgt der Königin die

14 LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 340, BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 52.

15 LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 339.

16 Ebd., S. 342 f.; Walter SALMEN: Johann Friedrich Reichardt: Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit. 2., erw. u. erg. Aufl. Hildesheim u. a. 2002, S. 110.

17 Zit. n. SALMEN, ebd., S. 111.

18 SALMEN, ebd., S. 112; BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 1959. S. 53.

Masken, komponiert Tänze, sie spielt sie mir vor, mir gefallen sie nicht, er ist glücklich, wie sehr sie ihr gefallen hätten, er exerziert der königlichen Familie die Tänze ein, sie tanzen so gut als möglich darnach; den andern Tag erzählt Lepel bei Jordis: seine Tänze hätten durchaus mißfallen.“¹⁹

Der Verfall des deutschen Schauspiels sei ebenfalls Reichardt anzulasten. „Das deutsche Theater ist noch sehr schlecht, das französische macht mir mit einzelnen Talenten und wirklich manchmal allerliebsten kleinen Stücken und durch die Gehaltsamkeit aus Manier viel Freude.“²⁰ Das Ensemble war im Laufe der Zeit durch Schauspieler aus Paris (vor allem aus dem aufgelösten Théâtre de la Porte St Martin) und anderen französischen Städten ergänzt worden.²¹ Einen Monat später wurde allen deutschen Schauspielern, die nicht auch für die Oper tätig waren, gekündigt – was einer Auflösung des deutschen Schauspiels gleichkam. Reichardt habe sich, schreibt Arnim am 15. März, „hier nicht als einen [sic] Vertreter deutscher Kunstgesinnung gezeigt; er hat alle möglichen Mittel angewendet und es ist ihm leicht geworden, die Intendanz zu überführen, daß Tragödie und Lustspiel gar überflüssig sei und die Deutschen allein Oper haben sollten [...] er hat das getan, der hier die Mittel gehabt hätte, der deutschen Bühne durch die beständige Gegenwart der französischen eine ganz neue treffliche Schule zu bilden.“²²

„Deutsche Kunstgesinnung“ war auch von der aus Württemberg stammenden Königin kaum zu erwarten. Als Angehörige des Hochadels hatte sie selbstverständlich eine französische Erziehung genossen und bediente sich zeitlebens vorwiegend des Französischen, sei es in der Unterhaltung oder in ihren Briefen und Tagebüchern.²³ Weit mehr noch als Jérôme umgab sie sich mit Franzosen, und den Aufzeichnungen des königlichen Pagen Karl August von Lehten zufolge hasste sie alles Deutsche.²⁴ Über die erste Aufführung, der sie im Kasseler Theater beiwohnte, Mozarts „Titus“, berichtete sie später, sie habe Mühe gehabt, sich bei dem Vortrag der deutschen Sänger das Lachen zu verkneifen.²⁵

Mangels Fürsprecher in entscheidenden Positionen konnte sich auch die deutsche Oper nicht lange halten. Das letzte herausragende Beispiel einer deutschsprachigen Aufführung fand anlässlich der Eröffnung der Stände am 2. Juli 1808 statt. Die pompöse Inszenierung in der eigens dazu hergerichteten Orangerie wurde gekrönt von einem Besuch des Hoftheaters am Abend. Man gab Mozarts „Don Juan“.²⁶ „Ihre Majestäten beehrten das Schauspiel mit Ihrer Gegenwart und genossen in der Mitte

19 Friedrich SEEBAB (Hg.): Clemens Brentano: Briefe. Bd. 1. 1951, S. 353 f.

20 Ebd., S. 360.

21 BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 52.

22 SEEBAB: Clemens (wie Anm. 19), S. 365.

23 KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 74.

24 Otto von BOLTENSTERN (Hg.): Am Hofe König Jeromes. Erinnerungen eines westfälischen Pagen und Offiziers. Berlin 1905, S. 41.

25 BRENNECKE / ENGELBRECHT: (wie Anm. 7), S. 52.

26 BOLTENSTERN: Am Hofe (wie Anm. 24), S. 18; Friedrich Karl VON STROMBECK: Darstellungen aus meinem Leben und aus meiner Zeit. Braunschweig 1833, Bd. 2, S. 15 ff.; Friedrich MÜLLER: Kassel seit siebenzig Jahren, zugleich auch Hessen unter vier Regierungen, die westphälische mit inbegriffen. Bd. 1. Kassel 1876, S. 17 ff.

Ihres Volkes die freien Ausbrüche der Liebe und des Enthusiasmus für Allerhöchst Ihre Person“²⁷, berichtet der *Moniteur Westphalien*, das zweisprachig erscheinende offizielle Verlautbarungsorgan des Königreiches.

Wie auch immer es um die „freien Ausbrüche der Liebe“ in Wirklichkeit bestellt gewesen sein mag: Derartige Veranstaltungen zeigen, wie sehr das Hoftheater ein politisches Instrument war. Dass man eine Oper in deutscher Sprache gab, war zu diesem Zeitpunkt beileibe keine Selbstverständlichkeit mehr.

Den Kontakt zu seinen Untertanen suchte Jérôme vor allem zu besonderen Anlässen wie dem Napoleonsfest am 15. Juli und seinem eigenen Geburtstag am 15. November. Der königliche Theaterbesuch, häufig am Vorabend des eigentlichen Festtages, war dann eingebunden in ein ganzes Unterhaltungsprogramm: Militärparaden und Parfourcejagden in der Aue und auf dem Rammelsberg, Volksfeste mit Buden, Tombolas und Kletterbäumen in der Stadt und im Park von Wilhelmshöhe, abendliche Illumination der Stadt und Feuerwerk.²⁸ Erinnerungen von Zeitzeugen erwecken mitunter den Eindruck, die Einwohner Kassels seien kollektiv von einer Festivität in die nächste getaumelt.

Jérôme versuchte gleichzeitig Volksnähe zu demonstrieren und seinen Untertanen durch den Glanz seines immer aufwendig choreographierten und prachtvoll ausgestatteten Auftretens zu imponieren. Hiervon zeugen auch seine Reisen durch die kleineren Städte seines Landes, bei denen er sich von den Nöten der Landbevölkerung berichten ließ und Geschenke verteilte – freilich nie, ohne den *Moniteur* ausführlich von seiner Herzengüte und Wohltätigkeit Bericht erstatten zu lassen.²⁹

Dem König blieb die zunehmend antifranzösische Stimmung in der Bevölkerung, vor allem außerhalb der Residenz, keineswegs verborgen. Immer wieder beschrieb er Napoleon die Verzweiflung der Bevölkerung angesichts der militärischen und finanziellen Lasten und warnte vor der drohenden Explosion. Seine Versuche, die unzumutbaren Abgaben an Frankreich zu verringern, blieben jedoch erfolglos.³⁰

Und bei allem Verständnis für die katastrophale Situation und die Armut im Land, die in seinen Briefen zum Ausdruck kommt, sah er sich nicht veranlasst, seine aufwendige Hofhaltung einzuschränken. Die von Napoleon bewilligte Zivilliste betrug 5 Millionen Francs. Zum Vergleich: Der König von Preußen bezog eine Krondotation von 3 Millionen, der Kaiser von Österreich von 2,5 Millionen.³¹ Dass die Summe dennoch nicht ausreichte, um die Ausgaben des Hofes zu decken, lag eher an den hohen Gehältern, die Jérôme zahlte und den kostspieligen Geschenken, die er bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit verteilte, als an einem privaten Bedürfnis nach Luxus. Seine viel gescholtene Verschwendungssucht zielte vor allem auf Außenwirkung ab. Er

27 *Moniteur Westphalien*, 5. Juli 1808, S. 331.

28 Paul HEIDELBACH: Die Geschichte der Wilhelmshöhe. Leipzig 1909, S. 288; DERS.: Kassel. Ein Jahrtausend hessischer Stadtkultur. Kassel u. Basel 1957, S. 214; MÜLLER: Kassel (wie Anm. 26), S. 27 ff.; BOLTENSTERN: Am Hofe (wie Anm. 24), S. 51 f.; BRUNNER: Geschichte (wie Anm. 13), S. 337.

29 Vgl. beispielsweise *Moniteur Westphalien*, 13. September 1808.

30 KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 48; Franz HERRE: Napoleon Bonaparte. Wegbereiter des Jahrhunderts. München 1988, S. 260, S. 299 u. S. 302.

31 Vincent CRONIN: Napoleon. Eine Biographie, Hamburg und Düsseldorf 1973, S. 345.

wollte seinem Amt gerecht werden. Im engsten Kreis zog er es vor, entgegen allen Gerüchten, den Rotwein mit Wasser zu mischen.³²

Napoleon missbilligte die Bemühungen seines Bruders, es an äußerem Prunk mit ihm aufzunehmen, ausdrücklich. „Alle Ihre Handlungen tragen das Gepräge der Leichtfertigkeit“, schreibt er am 11. Februar 1809 an Jérôme, nachdem dieser den völligen finanziellen Zusammenbruch des Landes in sechs Monaten angekündigt hatte.

„Warum Baronien an Leute geben, die nichts geleistet haben? Warum einen Luxus entfalten, welcher so wenig in Übereinstimmung mit dem Lande steht und der allein durch seine Diskreditierung der Verwaltung eine Kalamität für Westfalen ist? Halten Sie Ihre Verpflichtungen gegen mich und denken Sie daran, dass man keine übernimmt, um sie nicht zu erfüllen.“³³

Diese mangelnde „Übereinstimmung“ war es denn auch, die Jérômes Streben nach Glanz zunehmend ad absurdum führte, vor allem in den Augen der Bevölkerung, Sein Beharren auf einer seinem Königtum angemessenem Prachtentfaltung und seine nonchalante Freigiebigkeit täuschten nicht etwa über seine tatsächliche Machtlosigkeit hinweg, sondern betonten diese noch. Der König wurde ebenso wie seine Untertanen von Paris aus überwacht und gegängelt und besaß nicht den geringsten Handlungsspielraum – und dies war allgemein bekannt. Eine unabhängige Finanz- oder Außenpolitik für das Königreich Westfalen war von vornherein ausgeschlossen. Jérômes anfänglicher Arbeitseifer und Gestaltungswille erlahmte bald angesichts der äußeren Bedingungen. Das einzige, zu dem er tatsächlich noch in der Lage war, war zu repräsentieren – und an dieser Aufgabe hielt er bis zuletzt und mit geradezu tragikomischer Beharrlichkeit fest. Sollte es kosten was es wolle.

III. Von Reichardt zu Blangini

Etwa ein Zehntel seiner Zivilliste investierte Jérôme in Musik und Theater,³⁴ und dies nicht nur zu seinem privaten Vergnügen, sondern auch in dem Bewusstsein, dass ein Hoftheater, und dies galt natürlich nicht nur für Kassel, der wohl wichtigste der Ort der Begegnung zwischen Herrscher und Residenzbevölkerung war.³⁵ Im Hoftheater wollte das Publikum durch großartige Schaulusteffekte unterhalten und überwältigt werden – womit dem Theater eine ähnliche Rolle zukam wie im 20. Jahrhundert dem Hollywood-Kino. Zugleich konnte sich der Bürger als „Konsument des höfischen Glanzes“³⁶ durch die Gegenwart des Fürsten aufgewertet fühlen. Noch die nachträglichen Berichte des *Moniteur* kann man als Teil dieser inszenierten Begegnungen begreifen.

32 KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 51.

33 Zit. n. ebd., S. 109 f.

34 So sein Kapellmeister Felice Blangini. Philipp LOSCH: „Felix Blangini, König Jérômes Generalmusikdirektor“, in: Hessenland, 28, 1914, S. 22-55, hier S. 23.

35 Vgl. DANIEL: Hoftheater (wie Anm. 6), S. 28.

36 Hans LANGE: Vom Tribunal zum Tempel: Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration, Marburg 1985, S. 29.

Die Bühne selbst wurde in Kassel kaum für eine Glorifizierung des Königs genutzt. Eine Ausnahme war die am 14. November 1808, am Vorabend des Geburtstags des Königs, vor 1200 geladenen Gästen uraufgeführte und am folgenden Tag bei freiem Eintritt wiederholte Oper „Les Esclaves d'Algier“. Das Thema des vom Oberintendanten Bruguière verfassten Librettos war eine Episode aus dem Leben Jérômes: 1805 hatte er im Auftrag seines Bruders 231 Genueser, Italiener und Franzosen aus algerischer Gefangenschaft befreit.

Die Oper zeigt sich deutlich inspiriert von einem allegorischen Gemälde gleichen Themas, das Jérôme bereits 1806 bei dem Pariser Historienmaler François André Vincent in Auftrag gegeben hatte.³⁷ Das Bild war in Kassel an prominenter, wenn auch nur einem bestimmten Personenkreis zugänglichen Stelle zu sehen: im von Grandjean de Montigny zum Ständepalast umgebauten Fridericianum. Es schmückte einen Gang, der vom Salon des Königs zum eigentlichen Ständesaal führte.³⁸ Wie dieses Gemälde war auch die Oper in Genua angesiedelt und widmete sich, aufgehängt an einer verworrenen Familienwiederzusammenführungsgeschichte, vor allem der Dankbarkeit der einfachen Menschen gegenüber dem Befreier. Rückblenden geben reichlich Gelegenheit, Jérômes Taten zu besingen: „der Stimme fester Ton,/ Sein Auge, Heldenfeuer blitzend,/ Erfüllt mit Schrecken die Barbaren,/ Die schweigend nur zu Boden schau“.³⁹ Die Musik schien in Anbetracht dessen weniger wichtig zu sein, man hatte sie kurzerhand „aus den berühmtesten Werken entlehnt“.⁴⁰

Der Kapellmeister Reichardt hatte zu diesem Zeitpunkt Kassel bereits verlassen. Seinen Memoiren zufolge war man nach der Aufhebung des deutschen Schauspiels auf die Idee gekommen, „eine Italienische Opera buffa mit der Deutschen Oper zu verbinden.“ Man habe gehofft in Wien und Prag Sänger zu finden, die beides beherrschten. „Um dieses auf der Stelle zu untersuchen, unternahm ich gern die Reise selbst.“⁴¹

„Indess, wir sahen weder ihn, noch Sänger“⁴², spottete der Kasseler Korrespondent der in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* später über Reichardts Reise. Italienische Sänger blieben auch in den folgenden Jahren die Ausnahme am Königlichen Theater, und Reichardt kehrte von seinem auf sechs Wochen angelegten Urlaub nicht zurück.

In Kassel legte man auf seine Rückkehr ganz offensichtlich auch wenig Wert, denn schon vor seiner Abreise hatte Jérôme über seinen Kammerherrn Truchseß-

37 Vgl. Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel, hrsg. von Michael EISSENHAUER, bearb. von Stefanie HERAEUS, Kassel u. Wolfratshausen 2003, S. 344 f.

38 Vgl. „Westfalen im Jahr 1810. Geschichte des zweiten Reichstages“, in: Georg HASSEL, Karl MURHARD (Hg.): Westfalen unter Hieronymus Napoleon. Braunschweig 1812, Bd. 2, S. 1-31, S. 21 f.

39 *Moniteur Westphalien*, 19. November 1808, S. 575. Vgl. auch BOLTENSTERN: Am Hofe (wie Anm. 24), S. 22; BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 54.

40 *Moniteur Westphalien*, 19. November, 1808, S. 576.

41 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.

42 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, August 1810, S. 13.

Waldburg Kontakt mit Ludwig van Beethoven aufgenommen und ihm Reichards Stelle angeboten – „und es könnte wohl sein daß ich dem Ruf folge“⁴³, schreibt Beethoven am 1. November 1808 an den Grafen von Oppersdorf. Im Januar 1809 bekundet er den festen Willen für ein festes Jahresgehalt von 600 Dukaten in Gold nach Kassel zu gehen; er habe „nichts dafür zu tun als die Konzerte des Königs zu dirigieren, welche kurz und nicht oft sind. – Nicht einmal bin ich verbunden, eine Oper, die ich schreibe, zu dirigieren. – Aus allem erhellt, daß ich dem wichtigsten Zweck meiner Kunst, große Werke zu schreiben, ganz obliegen werde können.“⁴⁴

Doch nachdem dieser Plan in Wien bekannt geworden war, fanden sich einige von Beethovens Gönnern zusammen, um ihn in der Stadt zu halten. Angesichts einer am 1. März vertraglich festgelegten jährlichen Summe von 4000 Gulden schlug der Komponist das Angebot Jérômes aus.

Auch die Verhandlungen mit Beethovens Schüler Ferdinand Ries verliefen im Sande. In Kassel leiteten derweil der von Braunschweig übernommene Geiger Über die deutsche, der Musikdirektor Legaye, ehemals Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig, die französische Oper.

In Paris lernte der König schließlich den 27jährigen Felice Blangini (1781-1841) kennen.⁴⁵ Der gebürtige Turiner hatte zuvor als Gesangs- und Musiklehrer in Paris und Kapellmeister in München gewirkt und war bereits als Komponist von Opern, Romanzen und Nottornos hervorgetreten. Seit drei Jahren war er Konzertmeister und ständiger Begleiter von Jérômes Schwester Pauline, der Gemahlin des Fürsten Camillo Borghese. Jérômes Offerte, ihm als Kapellmeister und Generalmusikdirektor mit 12 000 Franc Gehalt und kostenfreier Logie nach Kassel zu folgen, nahm er an. Mit ihm reiste seine Schwester Felicita, die als Kammersängerin in Kassel viel Aufsehen erregen sollte.

Abgesehen vom geringen Interesse des Hofes ist es wohl auch Blanginis Einfluss zuzuschreiben, dass die ohnehin geschwächte deutsche Oper endgültig aufgehoben wurde. Nur einzelne herausragende Kräfte blieben dem Ensemble vorübergehend erhalten.⁴⁶ Werke deutscher Komponisten waren nur noch in einzelnen Partien im Rahmen von Konzertveranstaltungen zu hören, der höfischen ebenso wie denen verschiedener privater Musikgesellschaften, die sich vor allem der Pflege der deutschen Musik widmeten.⁴⁷

Hofkonzerte und Kirchenmusik wurden von Blangini selbst geleitet, die Direktion der Oper überließ er in der Regel dem Musikdirektor. Die fast ausschließlich aus deutschen Kräften bestehende Kapelle genoss über die Landesgrenzen hinaus einen ausgezeichneten Ruf. Mit (einschließlich der bei größeren Aufführungen hinzukommenden

43 Zit. n. SALMEN: Johann (wie Anm. 16), S. 113.

44 Beethoven an Ignaz von Reichenstein, Januar 1809; zit. n. BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 54.

45 Zu Blangini vgl. LOSCH: Felix (wie Anm. 34), Loschs Aufsatz beruht vor allem auf Blanginis Memoiren: Souvenirs de F. Blangini publiés par son ami Maxime de Vilmarest. Paris 1835.

46 Vgl. die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung abgedruckten Besetzungslisten vom Februar 1809 (S. 275 ff.), 8. August 1810 (S. 713 ff.) und 5. März 1812 (S. 158 f.).

47 Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung, 23. Mai 1810, S. 234 f.; Juni 1810, S. 599 ff.

„Accesisten“) bis zu 60 Musikern war sie nicht nur einer der herausragenden, sondern auch einer der größten Klangkörper Deutschlands.⁴⁸ Die geistliche Musik wurde sehr gepflegt, die Kirchenkonzerte übertrafen alles, was man bisher in Kassel auf diesem Gebiet gehört hatte. Anknüpfend an die Hofgottesdienste der großen französischen Könige und natürlich an das Vorbild seines Bruders, hörte jeden Jérôme jeden Sonntag eine große Messe mit Musik. Weilte er auf Napoleonshöhe, wurden die Musiker mit Hofwagen hin- und zurückbefördert.⁴⁹

Mögen Blanginis mehr als dreißig Opern auch heute vergessen sein – die in ihn gesetzten königlichen Erwartungen erfüllte er vollkommen. Nach allgemeinem Urteil „gefällige“ Musik zu komponieren, war für einen Mann in seiner Position nicht unbedingt von Nachteil. Zwar schildert A.F. Zinserling, Lehrer am königlichen Pagencorps, Blangini in seinen Erinnerungen als bestenfalls mittelmäßigen Künstler der Güte, „die man in Paris zu dutzenden“ finde, und nicht zuletzt als eitlen Gecken mit „Prätensionen, die ihn zuletzt in der ganzen Welt lächerlich machten“⁵⁰, dem kritischen Urteil der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* hielt er jedoch stand. Sie rühmt nicht nur die Kapelle, sondern auch Blangini selbst, seine gesanglichen und kompositorischen Fähigkeiten ebenso wie seinen einnehmenden Charakter: „Bey Hofe und bey allen, die ihn kennen, ist er geehrt und beliebt“.⁵¹

Insgesamt wurden fünf seiner Opern in Kassel aufgeführt. Während „Le Naufrage comique“ im Juli 1810 auf ein geteiltes Echo stieß, wurde „Le sacrifice d’Abraham“, zu Jérômes Geburtstag, begeistert aufgenommen. „Die Oper wurde schon am 14ten, also am Vorabend des Festes, mit möglichstem Pomp und Aufwand, bey gedrängtvollem Hause, zur vollkommenen Zufriedenheit des Königs und des Publicums aufgeführt“, berichtet die *AMZ*.

„Die Decorationen und Costumes waren sämmtlich neu. [...] Das ganze Schauspielhaus war erleuchtet, und alle Logenreihen geschmückt. Der 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.“⁵²

„Widrige Zufälle“ während der Aufführungen waren offenbar an der Tagesordnung. Sie konnten Anlass zu den wildesten Gerüchten geben. Besonders in Zusammenhang mit der unmittelbar vor der Bühne gelegenen Prosceniumsloge, die im Gegensatz zur großen Hofloge durch vergoldetes Gitterwerk vor Blicken geschützt war, beflügelten solche Zwischenfälle die Fantasie der Besucher. Von dieser düsteren Loge aus habe der König höchstselbst, so die *Geheime Geschichte*, regelmäßig den Aufführungen beigewohnt, um sich die Objekte seiner Begierde der Reihe nach von einem seiner Bediensteten zuführen zu lassen. „Der ganze Zirkel der weiblichen Theatergesellschaft konnte ohne Ausnahme für die Herde gelten, welche der königliche

48 BRENECKE / ENGELHARDT: Theater (wie Anm. 7), S. 61.

49 LOSCH: Felix (wie Anm. 34), S. 36.

50 A. E.ZINSERLING: Westphälische Denkwürdigkeiten. Berlin 1814, S. 142 f.

51 Allgemeine Musikalische Zeitung, 20. Februar 1811, S. 141 f.

52 Ebd., S. 137 f. Die Dekorationen stammten von Herrn Rozet, dem ersten Maler des Theaters. Vgl. Moniteur Westphalien, 17. November 1810, S. 703.

Liebesstab weidete.“⁵³ Immer wieder sei es vorgekommen, dass man die Musik in den Zwischenakten habe verlängern müssen, weil das Personal auf der Bühne nicht vollzählig versammelt gewesen sei. Und jeder Zuschauer habe gewusst, dass man diese Verzögerungen den Eskapaden Jérômes zu verdanken habe.

Ob diese Legenden um die Theaterbesuche des Königs tatsächlich schon während seiner Regierungszeit in Kassel kursierten oder ob sie erst später von der *Geheimen Geschichte* in die Welt gesetzt und auf diese Weise im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Allgemeingut wurden, ist schwer zu sagen. Dass sie der Wahrheit entsprechen, dass Jerome sich tatsächlich derart selbst kompromittierte, mag man bei all der Sorgfalt, die er auf seine Selbstdarstellung verwandte, bezweifeln. Seriöseren Quellen zufolge legte er größten Wert auf die Einhaltung des Hofzeremoniells und der Etikette. Schon zweideutige Äußerungen, wurden von ihm persönlich geahndet. Und im Umgang mit seinen zahlreichen Mätressen, die vor allem dem westphälischen Adel angehörten, war er in der Regel bedachtsam. Es konnte vorkommen, dass er Favoritinnen schon beim Aufkommen erster Gerüchte, begründet oder nicht, weitläufig aus seinem Umfeld entfernte.⁵⁴

IV. Der Spielplan

Wie sehr Jérômes Kunstpolitik am napoleonischen Vorbild ausgerichtet war, lässt sich vor allem anhand der Malerei studieren. Insbesondere die Herrscherbildnisse von der Hand des ersten Hofmalers, des aus Brügge stammenden François-Joseph Kinson (1771-1839), lehnen sich überdeutlich an Porträts des Kaisers durch Jaques Louis David oder François Gérard an.⁵⁵

Auch das königliche Theater orientierte sich natürlich an Paris – doch bei näherer Betrachtung des Spielplans, der sich ab dem Jahr 1810 anhand der täglichen Ankündigungen des *Moniteur* rekonstruieren lässt,⁵⁶ fällt eine deutlich andere Schwerpunktsetzung ins Auge.

Napoleon liebte die Tragödie. Sie schaffe Helden, nicht nur auf der Bühne, so verkündete der Kaiser, sondern auch im wirklichen Leben. Es sei die Pflicht der Souveräne, sie zu fördern und zu verbreiten. Die klassischen Tragödien Racines und Corneilles sah er wieder und wieder, aus der Komödie dagegen machte er sich nichts: „Es ist mir, als wollte man mich zwingen, mich für euer Salongeschwätz interessie-

53 Geheime Geschichte: (wie Anm. 1), S. 47.

54 Vgl. KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 62; BOLTENSTERN: Am Hofe (wie Anm. 24), S. 28 f.

55 Vgl. Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts. Bearbeitet von Marianne HEINZ, Kassel 1991, S. 107 ff; Hans OTTOMEYER, Lorenz SEELIG: „Das Silber- und Vermeil-Service König Jérômes von Westfalen in der Münchner Residenz“, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 24, 1983, S. 117-164, hier S. 141; Lorenz SEELIG: „'König Lustik' im Bildnis“, in: Kunst und Antiquitäten, IV, 1984, S. 56-62, hier S. 56 f.

56 Aus dem Jahr 1809 ist nur ein Theaterereignis bekannt, *Les Amours de Bayard* von Stanislas Champein, eine „comédie héroïque“ mit musikalischen Zwischenspielen, die man zum Geburtstag des kriegsbedingt abwesenden Königs gab. Vgl. *Moniteur Westphalien*, 16. November 1809, S. 591.

ren, ich begreife Eure Bewunderung für Molière wohl, doch ich teile sie nicht.“⁵⁷ Nicht zuletzt hatte das Theater der Propaganda zu dienen. Das Publikum sollte erzogen und geleitet werden, es sollte den Heros auf der Bühne bewundern und in ihm seinen Herrscher erkennen.

Unter den französischen Schriftstellern der Gegenwart sah Napoleon kaum Talente, die dieser Aufgabe gerecht werden konnten. Vergeblich versuchte er, Goethe nach Paris zu locken. „Sie sollten mir einen Tod Cäsars schreiben“, forderte er bei einer Begegnung in Erfurt. „In dieser Tragödie müssten sie der Welt zeigen, wie Cäsar die Welt glücklich gemacht hätte, wenn man ihm Zeit gelassen hätte, seine Pläne zu verwirklichen.“⁵⁸

Auch mit der heimischen Musikproduktion war Napoleon unzufrieden. Er besuchte im Jahr durchschnittlich zehn italienische Opern und nur zwei oder drei französische. Der französischen Musik mangle es an Anmut und Grazie beklagte er sich einmal bei Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817), dem wohl bedeutendsten Vertreter der französischen Oper zwischen Gluck und den Romantikern – woraufhin Méhul eine Oper im italienischen Stil, komponierte, „l'Irato“ (Der Zornige), und als Werk eines unbekanntes Italieners aufführen ließ. Der zunächst ahnungslose Napoleon zeugte sich begeistert.⁵⁹

In Kassel schien man mit der kompilierten Huldigungsoper über die „Gefangenen von Algier“ und mit Blanginis „Abraham“ noch an napoleonische Vorlieben anknüpfen zu wollen. Doch handelte es sich hier um seltene Ausnahmen zu besonderen Anlässen. Und die vom Kaiser bevorzugten italienischen Komponisten waren zwar im Bereich der Kammermusik gang und gäbe; Jérôme selbst hatte eine besondere Schwäche für Blanginis Nocturnen, vorgetragen von zwei Waldhörnern und einer Harfe⁶⁰. Auf der Bühne jedoch gab es vor allem zeitgenössische französische Oper zu hören.

Insgesamt sind aus dem Jahr 1810 56 verschiedene Opern bekannt. 1812 war man bei 71 angelangt, darunter aber nur noch wenige Neuinszenierungen. Meistgespielter Komponist war Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) mit 15 verschiedenen Opern im Jahr 1810 und 9 im Jahr 1811, davon drei Neuinszenierungen. Ihm folgen Méhul (mit sechs Opern 1810 und acht 1811) und der schon zu Zeiten Friedrich II. in Kassel gern gesehene Grétry mit (drei, beziehungsweise sieben); desweiteren Isouard, Boildieu, Berton und Gaveaux mit bis zu sechs Opern im Jahr. Insgesamt lassen sich knapp dreissig Komponisten ermitteln.⁶¹

Fast alle aufgeführten Werke lassen sich der Gattung „Opéra comique“ zuordnen, ein Begriff, der jedoch weder ein zwangsläufig „komisches“ Stück meint, noch im strikten Gegensatz zur „großen Oper“ zu verstehen ist, die Stoffe der Historie behandelt. Die Grenzen zwischen den Gattungen waren um 1800 durchlässig geworden, komische Oper und große Oper, Opera seria und Opera buffa, italienische und franzö-

57 Zit. n. Octave AUBRY: Napoleon und seine Zeit, Erlenbach-Zürich und Leipzig o. J., S. 51; vgl. auch Jaques PRESSER: Napoleon. Das Leben und die Legende, Zürich 1990, S. 388 ff.

58 Zit. n. AUBRY: Napoleon (wie Anm. 57), S. 54.

59 CRONIN: Napoleon (wie Anm. 31), S. 380.

60 LOSCH: Felix (wie Anm. 34), S. 23.

61 Vgl. BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 57 und 59.

sische Oper näherten sich einander an. Verschiedene stilistische Ebenen wurden miteinander kombiniert, Mischformen bildeten sich. Während Dalayracs „comédies mêlée d'ariettes“ tatsächlich eher leichte Kost boten, war Méhuls „Joseph“, sein erfolgreichstes Werk und in Kassel seit 1810 auf dem Spielplan, zwar formal eine Opéra comique, in der sich Gesang und gesprochene Dialoge abwechselten. Das biblisch ernste Thema jedoch entsprach eher der durchkomponierten ernsten „Tragédie lyrique“. Auch Grétry galt zwar in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Großmeister der Opéra comique, doch „Coeur de Lion“, die Geschichte von der Befreiung des Richard Löwenherz, weist bereits auf die großen Rettungsopern des 19. Jahrhunderts voraus. Und seine „Caravane de Cair“, 1812 in Kassel uraufgeführt, ist schon Grand Opera, ein großes Spektakel mit opulenten Balletteinlagen.⁶²

Von mangelnder Qualität der ausgewählten Werke jedenfalls kann man kaum sprechen, allenfalls von einer gewissen Beschränkung bei der Auswahl. Bei den wenigen italienischen Opern handelt es sich in der Regel um Werke von in Paris tätigen und französisch geprägten Künstlern, „Le Deux journées“ des von Beethoven und Weber gerühmten Luigi Cherubini (1760-1842) beispielsweise, oder Antonio Sacchinis (1730-1786) letzte, in Versailles uraufgeführte Oper „Oedipe à Colonne“.⁶³ Selbst eine frühe Opera buffa wie Giovanni Battista Pergolesis (1710-1736) „La serva padrona“ lässt sich in diese Reihe stellen, weil sie gewissermaßen das Modell war, nach dem sich die französische Opéra comique in der Nachfolge von Rousseaus 1952 uraufgeführtem „Devin de Village“ (auch dies einer der eher raren Opern-„Klassiker“ im Kasseler Repertoire) ausrichtete.⁶⁴

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) scheint erstaunlicherweise mit keinem seiner Werke vertreten gewesen zu sein, ebenso wenig der von Napoleon so geschätzte Giovanni Paisello (1740-1816), dessen Musik lediglich für eines der deutsch gesungenen Zwischenspiele benutzt wurde. Von Gaspare Spontini (1774-1815), Hofkomponist Napoleons und Kapellmeister im Dienste der Kaiserin Josephine kam einzig die europaweit Aufsehen erregende große Oper „La Vestale“ zur Aufführung, sicherlich eines der modernsten Werke, das in Kassel zu Gehör gebracht wurde, „mit Dissonanzen gesalzen“, wie sich der Rezensent der *AMZ* mokierte, und weit „entfernt, das Meisterstück zu seyn, für welches diese Oper selbst von manchen deutschen Kunstrichtern erklärt wird“⁶⁵

Wie in der Oper suchte man auch im etwa zeitgleich mit Blanginis Bestellung eingerichteten Ballett die Konkurrenz mit Paris. Ballett fand einerseits in Form von eingeschobenen Divertissements statt, als Bestandteil der Opernaufführungen, andererseits in Gestalt eigenständiger Stücke. Das Repertoire war weit 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. Die üblichen mythologischen und allegorischen Themen waren unter der Leitung des aus

62 Hermann SCHARNAGEL (Hg.): *Operngeschichte in einem Band*, Berlin 1999, S. 106.

63 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 9. September 1812, S. 606; vgl. auch SCHARNAGEL: *Operngeschichte* (wie Anm. 62), 175 f.

64 SCHARNAGEL: *Operngeschichte* (wie Anm. 62), S. 102 ff.

65 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, März 1813, S. 155.

der französischen Hauptstadt nach Kassel berufenen Pierre Aumer vergleichsweise wenig vertreten. „Seine Ballets glichen mehr kleinen Komödien, die eine Intrigue, hervorragende Charaktere und komische Situationen enthalten“⁶⁶. Gleichwohl waren sie, wie alle höfischen Ballette, mit großem szenischen und personellem Aufwand inszenierte Ausstattungsstücke, die die Opern an Opulenz noch übertreffen konnten. Die Gagen für die Tänzerinnen und Tänzer lagen weit über denen der Orchestermusiker; der erste Tänzer des Essembles, Filipe Taglioni (1777-1871), der Vater der später so berühmten Maria Taglioni, wurde mit 14 000 Franc im Jahr nicht schlechter bezahlt als Blangini selbst.

Bei der Auswahl der Musik zu den von ihm eingerichteten Balletten besaß Aumer der *AMZ* zufolge keine besonders glückliche Hand, nicht selten sei sie ein „ganz ohne Sinn und Einsicht zusammengewürfelter und selbst jedem nur mässig gebildeten Ohre unerträglicher Mischmasch von allerlei contrastierenden, guten und schlechten Stücken, Arien, Variationen, Tänzen, Liedern, Ouverturen, u. s. w.“⁶⁷ Nachdem Aumer 1811 nach Paris zurückgekehrt war und Taglioni seine Nachfolge angetreten hatte, verbesserte sich dies offenbar.⁶⁸

Im Vergleich zu Oper und Ballett wurde das Schauspiel zunächst vernachlässigt. Es war weniger geeignet, repräsentativen Glanz zu verbreiten. Doch schon im Jahr 1811 hatte es die anderen Gattungen, was die Zahl der aufgeführten Stücke betraf, überflügelt. Auch hinsichtlich der Qualität erlebte es zum Ende von Jérômes Regierungszeit hin einen deutlichen Aufschwung. 1811 übernahm der vormalige Polizeipräsident Legras de Bercagny das Amt des Oberintendanten. Praktischerweise verfasste oder redigierte er auch die Theaterkritiken des *Moniteur*, gemeinsam mit Berard, der schon die rechte Hand seines Vorgängers Bruguière gewesen war.⁶⁹ „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.⁷⁰ 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.“⁷¹

Für die Auswahl der Stücke war möglicherweise nicht nur der jeweilige Oberintendant, sondern auch der Staatssekretär Pierre Alexandre Le Camus, der älteste Freund und engste Vertraute Jérômes zuständig.⁷² Man orientierte sich sowohl an den Pariser Unterhaltungstheatern, als auch am Théâtre Français, dem ersten unter den französischen Staatstheatern und einem Bollwerk der Tradition.⁷³ Aber wie im Bereich der

66 ZINSERLING: *Westphälische* (wie Anm. 50), S. 131.

67 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 23. Mai 1810, S. 535

68 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 9. September 1812, S. 609.

69 ZINSERLING: *Westphälische* (wie Anm. 50), S. 134 f., LOSCH: *Felix* (wie Anm. 34), S. 23; BRENNENCKE / ENGELBRECHT: *Theater* (wie Anm. 7), S. 61.

70 ZINSERLING: *Westphälische* (wie Anm. 50), S. 134.

71 *Ebd.*, S. 123.

72 Einer etwas isoliert stehenden Bemerkung Kleinschmidts zufolge machte Jérôme Le Camus zum „Intendanten der Komödie“. KLEINSCHMIDT: *Geschichte* (wie Anm. 5), S. 31.

73 Nach der Neuordnung der Pariser Theaterlandschaft durch Napoleon 1807 gab es nur noch acht Bühnen, davon drei staatlich geförderte (*Théâtre (Comédie) Français*, *Théâtre de l'Opéra* und

Oper kümmerte man sich wenig um den Geschmack des Kaisers: In Kassel regierte das Lustspiel. Unter den für 1810 bekannten 37 Stücken ist eine einzige Tragödie auszumachen: „Agamemnon“ von Népomucène Lemerrier (1871-1849), die nur eine Aufführung erlebte.⁷⁴

Der von Napoleon vergötterte Corneille war 1810 und in den folgenden Jahren mit einem Stück vertreten: „Le Menteur“, ein Meilenstein der französischen Theatergeschichte – aber eine Komödie. Von Racine war „Les Plaideurs“ zu sehen – die einzige Komödie, die er überhaupt je schrieb. Molière hingegen, den dritten der großen Klassiker, sah man reichlich. Von drei Komödien 1810 steigert man sich auf acht im Jahre 1812. Ansonsten spiegelt der Spielplan die gesamte Bandbreite der französischen Komödie des 18. Jahrhunderts wieder, von Jean-François Regnard (1655-1709) und Pierre Carlet de Marivaux (1688-1763) über Voltaire und Pierre-Augustin de Beaumarchais (1732-1799) mit seinen Sensationserfolgen „Le Mariage de Figaro“ und „Le Barbier de Seville“ bis hin zu aktuellen Publikumslieblingen wie Jean François Collin d’Harville (1755-1806), François Andrieux (1759-1833) und Alexandre Duval (1767-1842). Von *dem* deutschen Erfolgsautoren schlechthin (dem einzigen zumal, der auch in Paris Fuß fassen konnte), August von Kotzebue (1761-1819), wurden zwei Komödien in französischer Sprache aufgeführt – und vom *Moniteur* scharf attackiert: „Les deux frères“ (Der Bruderzwist) und „Misanthropie et repentir“ (Menschenhass und Reue).⁷⁵

Das bürgerliche Trauerspiel war beispielsweise durch Denis Diderot (1713-84) und den auch mehrfach von Blangini vertonten Michel-Jean Sedaine (1719-1797) vertreten, in kaum größerem Umfang jedoch als die klassische Tragödie. 1811 stehen den drei unter der entsprechenden Bezeichnung „drame“ geführten Stücken und einem Vaudeville sage und schreibe 95 verschiedene „comédies“ gegenüber. Bei 195 Aufführungen wurde jedes Stück durchschnittlich nur zweimal gespielt. Angesichts dieser Komödienflut erscheint Zinserlings Klage, die „Dramen und dieses ganze ekelhafte genre larmoyant nahmen eben so viel und oft noch mehr Vorstellungen hinweg, als die ächte Komödie“⁷⁶ deutlich übertrieben.

Im Gegensatz zur in Paris von oben verordneten strikten Gattungstrennung waren die Sänger und Schauspieler in Kassel zum überwiegenden Teil spartenübergreifend tätig. Die meisten spielten und sangen, und eine Dreifachbegabung wie der allgemein für seine Vielseitigkeit gerühmte Pierson machte sogar noch im Ballett eine gute Figur.⁷⁷ Daß die Zusammenstellung des Spielplans auch von den Stärken des Ensembles beeinflusst wurde, liegt nahe: Glänzende Komödianten konnten womöglich in der Opéra comique bestehen, als Tragödien jedoch scheitern. Der frühe Versuch einiger ambi-

Théâtre de l’Opéra-Comique), sowie fünf Theater der „zweiten Kategorie“, die vor allem populäre Unterhaltungstücke und Vaudevilles spielten. Manfred BRAUNECK: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart u. Weimar 1993, Bd. 3, S. 246.

74 Moniteur Westphalien, 13. Oktober 1810, S. 568.

75 Vgl. BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 62.

76 ZINSERLING: Westphälische (wie Anm. 50), S. 133.

77 Ebd., S. 124.

tionierter Schauspieler, Racines „Andromache“ auf die Bühne zu bringen, sorgte angeblich für allgemeine Erheiterung.⁷⁸

„Typisch französisch“ war ein Theater, das in erster Linie leichte Unterhaltung bot, nicht. Auf keiner Bühne dieser Zeit waren die im Laufe des 19. Jahrhunderts kanonisch gewordenen deutschen Klassiker vorherrschend, die „Schaubühne als moralische Anstalt“, wie Schiller sie gefordert hatte, war mehr Theorie als Praxis.⁷⁹ Die Rede von der versittlichenden Funktion des Theaters wurde zwar Allgemeingut, blieb aber generell 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 selbstverständlich Kotzebue der meistgespielte Autor. Zwischen 1791 und 1817 wurden 90 Stücke von ihm gegeben, dagegen acht von Goethe selbst.⁸⁰ 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 leer Häuser.

Dass eine Kombination von französischem und deutschem Theater in Kassel, eine „Schule“ für die rückständige deutsche Bühnenkunst, wie sie Achim von Arnim und anderen vorschwebte, auch im Interesse der westphälischen Regierung gelegen hätte, weil sie Sympathien in der Bevölkerung gewonnen hätte, wurde von Jérôme und seinen Intendanten übersehen. Oder der damit verbundene Aufwand wurde nicht der Mühe für Wert befunden. Die deutschsprachigen Intermezzi, komische Einakter, die zum Teil zur Musik italienischer Komponisten gegeben wurden und von Madame Schüler (bis zu ihrem Abgang 1812) sowie den Franzosen Dénys und Pierson zu Gehör gebracht wurden, waren ein eher halbherziges Zugeständnis an die einheimische Bevölkerung.

Ansonsten beließ man es dabei, dem Geschmack des Hofes zu folgen und den Kassellern die Überlegenheit des französischen Theaters vor Augen zu führen – so wie man auch auf dem Gebiet der Gesetzgebung und des Rechtswesens die Untertanen durch eine „Revolution von oben“, eine Politik der „moralischen Eroberung“ für sich zu gewinnen suchte. Der Erfolg stellte sich nur sehr allmählich ein. Eine „Revolution des Geschmacks“, von Zinserling explizit als Wunschvorstellung formuliert, fand nicht statt: 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.

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.⁸¹

Denjenigen jedoch, die im Laufe der Zeit mit der französischen Sprache vertraut wurden, junge Leute zumeist, hätten mit der Zeit Interesse und Kennerschaft entwi-

78 Ebd., S. 132.

79 Ebd., S. 143 ff.

80 Vgl. LINDER: , op. cit., S. 64

81 ZINSERLING: Westphälische (wie Anm. 50), S. 137.

ckelt und gemeinsam mit einigen Franzosen und deutschen Liebhabern ein Publikum gebildet, das binnen weniger Jahre zu einer zuverlässigen und einflußreichen Größe geworden wäre.

Dieser Zeitraum war dem französischen Theater in Kassel nicht vergönnt. Doch der Eindruck den es hinterließ, war, wenn nicht flächendeckend, so doch nachhaltig – im Negativen, wie die zahlreichen Schmähungen zeigen, wie im Positiven: „Noch jetzt“, so schreibt Lynker mehr als ein halbes Jahrhundert später, höre man „alte Leute in Kassel mit Bewunderung von den vollendeten Darstellungen der Molière’schen Stücke sprechen“.⁸²

Ein sicherer Publikumsmagnet war nur 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“ gegeben wurde, wie der französische Gesandte Reinhard am 17. Januar 1809 an Goethe schreibt.⁸³ Ein Zustand freilich, der weder neu noch ungewöhnlich war.

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 in mindestens 475 öffentlichen Aufführungen dargeboten. In der Regel bildeten zwei Stücke, zum Beispiel zwei Komödien oder eine Oper und ein Ballett, das jeweilige Abendprogramm. Die Schauspieler leisteten Erstaunliches. Proben gab es nur wenige, und an eine Regie im heutigen Sinne war unter solchen Bedingungen kaum zu denken.

Zwar verlangten jene Besucher, die regelmäßig ins Theater gingen, nach größtmöglicher Abwechslung. Doch auch als Residenzstadt verfügte Kassel, dessen Einwohnerzahl nun von 18 000 auf etwa 22 000 angewachsen war, nur über ein begrenztes Reservoir an Theatergängern. „Es wird beynahe alle Tage gespielt“, so die AMZ im Juni 1811, „welches freylich für Kassel bey weitem zu viel ist.“⁸⁴

VI. Das Theater zu Napoleonshöhe

Wenn man von „475 öffentlichen“, und somit durch den *Moniteur* dokumentierten Aufführungen in einem Jahr spricht, so ist das durch die Schauspieler zu leistende Pensum damit noch nicht zur Gänze erfasst. Weitere Vorstellungen kamen hinzu. Denn so sehr Jérôme auch das Hoftheater in der Stadt benötigte, um sich als aufgeklärter Fürst dem Volk zu präsentieren und seine Untertanen mit den Errungenschaften französischer Unterhaltungskultur bekannt zu machen, so sehr war er doch von der Idee angetan, über eine weitere Spielstätte zu verfügen, über die er ganz unmittelbar und alleine verfügen konnte. Der Theaterbesuch diente nicht allein der Reprä-

82 LYNKER: Das Theater (wie Anm. 4), S. 347.

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

84 Allgemeine Musikalische Zeitung, 12. Juni 1811, S. 402.

sensation und der Volksbelustigung, sondern natürlich auch dem eigenen Zeitvertreib und der innerhöfischen Kommunikation.

Am Anfang der Überlegungen, eine oder mehrere Bühnen abseits des großen Hoftheaters einzurichten, standen vermutlich die schauspielerischen Aktivitäten des Hofes selbst. Brentano berichtet Arnim im März 1808 von einer Landpartie der höfischen Gesellschaft: „In Wabern bleibt man vier Tage, um auf einem alten Schlosstheater, in dem nur eine Dekoration, eine Küche steht, eigenhändig Komödien aufzuführen. Die Königin, die Polen usw. spielen mit, die Königin spielt *la prude*, von Molière, die Langeweile ist groß bei Hof.“⁸⁵

Jenseits des Kampfes gegen den *ennui* klingt hier eine altehrwürdige Tradition an: Schon Ludwig XIII. und vor allem der Sonnenkönig Ludwig XIV. hatten vor der Hoföffentlichkeit in Ballettaufführungen und Stücken Molières dilletiert.⁸⁶ Jérôme selbst hatte vor allem Freude an Tanz und Maskeraden. Seine immer wieder beschriebene Begeisterung, mit der er in andere Rollen schlüpfte, sei in die eines hessischen Bauern, eines Spielkarten-Königs oder eines von Kastagnetten begleiteten, tanzenden „Figaro“ (frei nach Beaumarchais „Mariage“), lassen durchaus gewisse schauspielerische Ambitionen erkennen.⁸⁷

Darüber hinaus gehende künstlerische Bemühungen waren nicht immer von Erfolg gekrönt: Jérôme schrieb auch Romanzen, die Blangini zu vertonen hatte, aber anfängliche Bemühungen, sie selbst vorzutragen, um zu beweisen, dass es wenigstens einen Bonaparte mit akzeptabler Singstimme gäbe, gediehen nicht weit: „Wir probten mehrmals zusammen“, so Blangini in seinen Memoiren, „aber schließlich wurde dem König so langweilig, dass beschlossen wurde, ich sollte die Romanze singen.“⁸⁸

Die Theaterleidenschaft im Umkreis des Königspaares blieb über die Jahre virulent. Zinserling zufolge fassten „einige Personen am Hofe“ Anfang 1809 den Plan, in einem eigens eingerichteten Saal im Landgrafenschloß in der Stadt „die ausgewähltesten Stücke der Französischen Komödie und Tragödie [...] in Gegenwart des Königs zu geben.“ Voltaires „*La Mort de César*“ (eine noch sehr „napoleonische“ Wahl) war bereits einstudiert, als der Kriegsausbruch 1809 die Aktivitäten der höfischen Laienspielschar unterbrachen. Später dann habe Jérôme „sowohl auf dem Schlosse als auch auf Napoleonshöhe ein kleines Theater errichten“ lassen.⁸⁹

Damit nicht genug: Nachdem das Landgrafenschloß 1811 durch einen Brand weitgehend zerstört worden war, zog der Hof ins Bellevueschloß um. Teil der darauf folgenden Um- und Neubauten im Areal zwischen Bellevue- und Frankfurterstraße, so kann man wiederum in der 1814 erschienen antinapoleonischen Schrift *Die Garüche an der Fulde* lesen, sei es gewesen, am neu entstandenen Innenhof „seitwärts ein kleines, niedliches Theater anzuflickern“ – nur eines von vielen, wie das Pamphlet behauptet. Von einer „Menge kleiner Hoftheater“ ist die Rede, die die Franzosen mit einer Schnelligkeit, wie die Soldaten ihre Zelte, bald in dem ersten Pallast an die

85 SEEBAB: Clemens (wie Anm. 19), S. 359.

86 DANIEL: Hoftheater (wie Anm. 6), S. 37.

87 Vgl. KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 77 f.

88 Zit. n. LOSCH: Felix (wie Anm. 34), S. 23.

89 ZINSERLING: Westphälische (wie Anm. 50), S. 159.

Stelle der Schlosskapelle, bald zu Napoleonshöhe im Freien und im Innern des Schlosses, nachher auch in der Frankfurter Straße – und wer weiß nicht ob nicht auch neben dem geheimen Apartment Sr. Majestät – aufgeschlagen haben.⁹⁰

Von Apell schließlich berichtet im Vorwort seiner 1821 wiederaufgelegten *Geschichte und Beschreibung des hessischen Lustschlosses Wilhelmshöhe und seiner Anlagen*, Jérôme habe „in einem Gemache der Löwenburg ein Theater in Duodez zu augenblicklichem gesellschaftlichem Gebrauche“⁹¹ eingerichtet. Nachdem ihm der vertriebene Kurfürst dort als Geist erschienen sei, so kann man in verschiedenen anderen Legendensammlungen lesen, habe der König jedoch nie wieder einen Fuß in das Gebäude setzen wollen.⁹²

Alles in allem kommt man so auf die stattliche Anzahl von mindestens fünf privaten Hoftheatern. Doch die Frage, wo außerhalb des eigentlichen Hoftheaters *tatsächlich* Theater gespielt wurde, ist damit noch nicht beantwortet. Denn vor allem dem Verfasser der *Garküche* ging es offensichtlich darum, das „leichtfertige Völkchen“ der Franzosen anhand ihrer oberflächlichen Theaterbesessenheit in Misskredit zu bringen. Zwar ist der Entwurf eines Theater- und Ballsaals des ersten Hofarchitekten Grandjean de Montigny für das Bellevueschloß überliefert. Doch spätere Lage- und Stadtpläne legen nahe, dass dieses Projekt nie verwirklicht wurde.⁹³ Erst recht gilt dies für einen Wiederaufbau des Stadtschlosses, für den Grandjean 1812 einen detaillierten Entwurf vorlegte. Zwei neue Anbauten hätten ein Theater und eine Kapelle beherbergen sollen, doch auch dieser Plan gelangte nicht zur Ausführung.⁹⁴

So bleibt das Theater zu Napoleonshöhe das einzige aus der „Menge kleiner Hoftheater“, dessen Existenz nicht in Frage steht, und das für den König sicherlich auch die größte Priorität besaß. Jérôme hielt sich für gewöhnlich die Hälfte des Jahres in Napoleonshöhe auf, etwa von Mai bis Oktober. Wenn er auf Reisen oder im Krieg war, residierte Katharina den Sommer über alleine im dortigen Schloss. Wollte man die umständliche Fahrt in die Stadt vermeiden, so war ein Theater unbedingt von Nöten.

Mit dieser Aufgabe betraut wurde der bis dato bauunerfahrene 24jährige Leo von Klenze (1884-1864), dessen Einstellung als Hofarchitekt der General-Intendant der Krone und Staatsrat Constantin La Flèche-Keudelstein im Februar 1808 vermittelt hatte.⁹⁵ Aus dem Jahr 1808 datieren auch die ersten Pläne. An allzu aufwendige

90 Garküche, op. ci 1814, S. 22 und 26.

91 APPELL: 1821, S. X f.

92 Vgl. MÜLLER: Kassel (wie Anm. 26), S. 35 f.; Emil WELPER [Emilie WEPLER]: Geschichte von Wilhelmshöhe bei Kassel, Kassel 1867, S. 58; HEIDELBACH: Die Geschichte (wie Anm. 28), S. 285 f.

93 Michael EISSENHAUER (Hg.): Architekturzeichnungen des 17.-20. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung. Bearbeitet von Maren Christine HÄRTEL, Gerd FENNER und Ulrike HANSCHKE, 2003. URL: <http://www.museum-kassel.de>, Kat. Nr. 1.1.4.

94 Ebd., Kat. Nr. 1.5.7.

95 Adrian VON BUTTLAR: „Leo von Klenze in Kassel (1808-1813)“, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 37, 1986, S. 177-211, hier S. 177. Zum Theater zu Napoleonshöhe vgl. auch Adrian VON BUTTLAR, Klaus WEBER, Klaus-Peter SCHMID: Kassel. Ballhaus im Schloßpark Wilhelmshöhe. Amtlicher Führer, Bad Homburg v. d. H., 1986; Winfried NERDINGER: Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864. Kat. München u. a. 2000, S. 217-221.

Dekorationen und Bühnenbauten war nicht gedacht, eher an kleinere Aufführungen, die in keinerlei Konkurrenz zu denen in der Stadt stehen sollten – vor einem erstaunlich großen Publikum jedoch, wenn man Klenze Glauben schenken will: „Das Theater für 4-500 Zuschauer eingerichtet, sollte ausschließlich für die französische Comödie und komische Opern bestimmt seyn; große Oper und Ballet waren völlig ausgeschlossen.“⁹⁶

Die so explizit formulierten Vorlieben des Hofes hielten den Architekten jedoch nicht davon ab, im Zuschauerraum seines Theaters ein Pantheon der abendländischen Theatergeschichte zu installieren – abgestimmt auf die französisch-deutschen Verhältnisse, aber mit nur geringem Bezug zum tatsächlichen Spielplan. Sechs der großen Namen, die, eingefasst in Medaillons, den Plafond schmücken sollten, kann man auf einer von Klenze gestochenen Ansicht des im Stil des französischen Empire gestalteten Innenraums erkennen: Cimarosa, „Mozard“ und Méhul stehen für die Oper, Euripides, Racine und Goethe für das Drama.⁹⁷ Die Nennung Méhuls ist in jeder Hinsicht gerechtfertigt: Er war einer der am häufigsten und davon abgesehen auch einer der bedeutendsten in Kassel aufgeführten Komponisten. Mozart dagegen war einzig mit dem Don Juan vertreten – von der erwähnten deutschsprachigen Ausnahme abgesehen in einer Pariser Umarbeitung, die selbst beim *Moniteur* wenig Anklang fand. Die „Entführung aus dem Serail“ wurde für 1812 angekündigt, ist aber nicht mehr nachzuweisen.⁹⁸ Und der Name Domenico Cimarosa (1749-1801) kann allenfalls für die Wurzeln der französischen Opera comique in der italienischen Opera buffa stehen, und für die Wertschätzung, die italienischen Musik jenseits der Bühne an Jérômes Hof genoss. Von seinen Opern wurde nur eine im Jahr 1810 aufgeführt und in den folgenden Jahren nicht wiederholt.

Noch stärker klafft Klenzes Kanon und die Bühnenwirklichkeit im Bereich des Dramas auseinander. Euripides (etwa 485-406 v. Chr.), einer der drei großen griechischen Tragödienschreiber, konnte an diesem Ort bestenfalls historische Bedeutung zukommen, und um den sich auf Euripides berufenden Racine war es nicht viel besser bestellt. Die einzige Verbindung schließlich, die sich zwischen dem westphälischen Hof und Goethe herstellen lässt, ist ein königliches Dekret vom 29. März 1809, das dem Tübinger Verleger Cotta das alleinige Verkaufsrecht der Werke von Goethe und Schiller im Königreich Westfalen einräumt – nicht nur, um Cotta sein Eigentum zu sichern, sondern auch *in Erwägung, daß [...] von Unserer Seite zu erkennen gegeben wird, wie sehr Wir Uns für das Vortrefliche wissenschaftlicher Arbeiten, für die*

96 „Das Hoftheater von Wilhelmshöhe bey Cassel“, Bayer. Staatsbibl. München, Klenzeana II/17.

97 Abgebildet u. a. bei BUTTLAR: Leo (wie Anm. 95), S. 187. Da das Gebäude in den Jahren 1828 bis 1830 durch Johann Conrad Bromeis zum Ballhaus umgestaltet und grundlegend verändert wurde, kann nur noch die von Klenze für eine geplante Veröffentlichung erarbeitete Kupferstichfolge „Das Hoftheater von Wilhelmshöhe bey Cassel“ Auskunft über das Aussehen von Außenbau und Innenraum geben. Die vier Stiche stellen Grundriß, Aufriß der zum Park gerichteten Längsseite, Längsschnitt und Innenansicht dar und befinden sich in der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel (der erläuternde Text in der Bayrischen Staatsbibliothek in München). Sie zeigen das Gebäude wohlgermerkt in der von Klenze geplanten Idealgestalt.

98 Allgemeine Musikalische Zeitung, August 1811, S. 544; BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 60.

*Wittve eines der besten Dichter, der Zierde Deutschlands, und für den Herrn von Göthe selbst, unter dessen Augen diese neue Ausgabe seiner Werke erscheint, interessiren.*⁹⁹

Möglicherweise verdankt sich diese erstaunliche Sympathiebekundung für die deutsche Literatur dem Einfluss des Pariser Gesandten Reinhard, denn ureigenem königlichem Interesse möchte man sie kaum zuschreiben. Angeblich entlieh Jérôme der reichhaltigen Museumsbibliothek einzig eine Biographie der Gräfin Dubarry (ein Buch, an dem er aber offenbar so viel Gefallen fand, dass er es 1813 mit sich nahm).¹⁰⁰

„Von der Literatur lebe ich hier ziemlich abgesondert“, beklagt sich Reinhard am 15.2.1809 bei Goethe, „an unserm jungen Hof ist der Refrain: nous ne lisons guères“.¹⁰¹ Und, „da wir jetzt in Cassel kein deutsches Schauspiel mehr haben“, äußerte er am 23. August des gleichen Jahres den Wunsch, die Weimarer Truppe einen Monat oder länger in Kassel auftreten zu lassen. Ein als Deutscher geborener französischer Gesandter dürfe diesen Einfall „wohl dem deutschen Schriftsteller mittheilen, der zuerst die französische tragische Muse im deutschen wohlangeschmiegtten Gewande gezeigt und zuerst auf die deutsche Bühne die gefälligen, gerundeten Formen der französischen übertragen hat.“¹⁰² Goethe zeigte sich jedoch zögerlich, und die Weimarer hatten ohnehin anderweitige Verpflichtungen. Die Idee wurde nicht weiter verfolgt.

Die königliche Unterstützung für Schiller wiederum hinderte die westfälische geheime Polizei nicht daran, im April 1812 die Aufführung seiner Stücke in Halberstadt zu untersagen, weil sie „theilweise ebenso boshaft und satyrisch wie die von Kotzebue“¹⁰³ seien. Der „Wilhelm Tell“ war einem Zeitgenossen zufolge so etwas wie ein „Freiheitskatechismus der Jugend“ geworden: „Vielleicht sind Schiller und Göthe nie wieder mit der nämlichen Inbrunst gelesen worden“¹⁰⁴. Auf Kasseler Bühnen allerdings hätte man beide vergebens gesucht.

Vermutlich wurde Anfang 1810 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, weil „weder die Tiefe unter dem Theater, noch die Höhe des Daches“¹⁰⁵ darauf berechnet gewesen seien. Dieses Problem habe man jedoch durch eine geschickte Raumnutzung lösen können. Für alle weiteren Veränderungen, die vor allem das streng klassizistische äußere Erscheinungsbild des Gebäudes betrafen, trage er nicht die Verantwortung.

99 Gesetz-Bulletin des Königreichs Westphalen. Cassel 1809, S. 685 ff.

100 Vgl. KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 50.

101 REINHARD: Briefwechsel (wie Anm. 83), S. 49.

102 Ebd., S. 64.

103 Rudolf GOECKE, Theodor ILGEN: Das Königreich Westphalen. 7 Jahre französischer Fremdherrschaft im Herzen Deutschlands, 1807-1813, Düsseldorf 1888, S. 148.

104 MÜLLER: Kassel (wie Anm. 26), S.144.

105 „Das Hoftheater“ (wie Anm. 96)

Nach der Entmachtung von Klenzes Förderer La Flèche-Keudelstein und einsetzender Kritik am entstehenden Gebäude hatte Klenze die Bauleitung an Heinrich Christoph Jussow abgeben müssen.¹⁰⁶ Unter dessen Ägide wurde unter anderem der von Klenze entworfene Portikus weiter als geplant vom Gebäude abgerückt, um eine bedeckte Unterfahrt zu schaffen.

Auch das erst 1812 oder 1813 vollendete „sonderbare Mittel einer chinesischen Konstruktion“, erregte Klenzes Unmut. Um den nahtlosen Übergang vom abendlichen Diner zum Theaterbesuch zu erleichtern, hatte man eine hölzerne Chinoiserie ersonnen, einen Verbindungsbau zum Schloss, dessen exotische Anmutung ihm einigen Bekanntheitsgrad verschaffte: „Auch Wilhelmshöh kam an die Reih‘; / Man taufte Napoleonshöhe. / Ein Schauspielhaus stand funkelneu / Bald in des Schlosses Nähe: / Und beides ward, mit Geld und Müh’ – / Vereint durch eine Gallerie / In Chinas buntem Gusto.“¹⁰⁷

So ist es in einer 1813 anonym veröffentlichten *Jeremiade* zu lesen. Und von Apell entrüstet sich in seiner 1821 neu aufgelegten Beschreibung der Wilhelmshöhe: „Schwerlich lässt sich wohl der Eindruck beschreiben, den der neugierige Reisende, mit großen Erwartungen und oft auch Kenntnissen eben angekommen, im Gasthause zu Wilhelmshöhe, bey dem ersten Blicke aus dem Fenster [...] erhielt, wenn er in gerader Linie zuerst die Bretterbude – dann das kleine Theater von Stein mit Portal und Säulen – nun den chinesischen bunten zackigen Gang und endlich, daranhängend, den Flügel des römischen Schlossgebäudes [...] erblickt.“¹⁰⁸

Die zur Galerie noch hinzukommende „Bretterbude“ sei dem Theater zur Allee hin angefügt worden, weil der „fremde Baumeister“ (Apell schreibt den Bau offenbar dem ersten Hofarchitekten Grandjean zu, nicht Klenze) eine Garderobe „und eine andere Bequemlichkeits-Einrichtung“ für die Schauspieler vergessen habe. Klenze selbst hingegen spricht von ursprünglich vorgesehenen „zwölf Anziehe Zimmer[n]“. ¹⁰⁹ Diese könnten zwar zum Teil einer möglichen Bühnenerweiterung zum Opfer gefallen sein, doch auch im erhaltenen Inventar des Theaters ist eine „Chambre ou les Acteurs s’habillent“ aufgeführt, ausgestattet mit sieben Tischen, je 24 Spiegeln, Tellern und Bechern, 39 Stühlen und acht Nachttöpfen.¹¹⁰

Möglicherweise diente der provisorische Anbau den Prospekten als Unterstand, die zunächst aus dem Theater in der Stadt kamen und sich im Laufe der Zeit im Schlosstheater ansammelten. Der *Geheimen Geschichte* zufolge wurden die Dekorationen und Requisiten am Morgen mit eigens erbauten Wagen aus der Stadt den Berg hinauf geschafft, ebenso wie am Abend die Schauspieler „in etwa zwanzig Equipagen“. Zuletzt

106 Nach Aussage von Jussow wurden dem Gebäude „viele wesentliche Fehler vorgeworfen“, so dass er beauftragt wurde, „die nöthigen Abänderungen zumachen [sic] und den Bau zu vollenden“. Zit. n. NERDINGER: Leo (wie Anm. 95), S. 220.

107 Zit. n. Paul HEIDELBACH: „Gelegenheitsschriften aus westfälischer Zeit“, in: Hessenland 21, 1907, S. 199-238, dort sind mehr als die Hälfte der 97 Strophen abgedruckt.

108 APELL 1821, op. cit., S. xv.

109 „Das Hoftheater“ (wie Anm. 96)

110 „Inventaire de la Maison du Théâtre à Napoleonshöhe“, Gesamthochschul-Bibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Handschriftenabteilung, 2° Ms Hass. 308.

kamen „an vierzig Wagen an, die mit Tänzern, Tänzerinnen und Konsorten befrachtet waren. Gegen 8 Uhr erschienen die Minister, die fremden Gesandten, die vornehmsten Hofbeamten, Staatsräte, die Generalität usw. Was zu dem Hofe gehörte, zeigte sich in einem wahrhaft verschwenderischen Glanze.“¹¹¹

Die Zuschauer betraten das halbkreisförmige Logenhaus im Inneren des Theaters durch den Portikus an der zum Schlosspark gelegenen Westseite des Theaters. König und Hofstaat gelangten durch einen separaten Eingang (der später mit dem chinesischen Gang verbunden wurde) zunächst in ein Vestibül und von dort hinauf in das Königsfoyer und die Logen.

„Der Bühne gegenüber ist die königliche Loge. Rechts und links in den ersten Ranglogen befanden sich die Damen; hinter Ihnen die Herren, als Minister, Gesandte und die ersten Hofbeamten. Im Parterre befanden sich die Staatsräte, Kammerherren usw., aber keine Damen. Die Pracht des Anzugs übertraf alle Vorstellungen. Ueppig geschmückt war das weibliche Geschlecht. Die Männer waren in ihren glänzendsten Uniformen und die meisten trugen den westfälischen Orden. Das Personal des Orchesters hatte graue Uniform, mit Gold gestickt. [...] Nach Verlauf einer halben Stunde riß ein Kammerdiener mit lautem Getöse die Flügeltüren der königlichen Loge auf und rief mit heller Stimme: La Reine! – Wie durch eine Zauberformel erschüttert stand alles von den Plätzen auf, und die Herren im Parterre drehte sich mit dem Gesicht nach der königlichen Loge hin. Die Königin, von einem ihrer Ehrenstallmeister geführt, trat ein, verneigte sich rechts und links und setzte sich dann nieder.“¹¹²

Die ursprüngliche Idee eines intimen Schlosstheaters als Ergänzung zum öffentlichen Hoftheater in der Stadt hatte sich im Laufe der Jahre deutlich gewandelt, so dass das Theater zu Napoleonshöhe letztendlich einen Mischtypus darstellt.¹¹³ Zwar war es aufgrund seiner Größe, seines Aufbaus und der Art der Nutzung deutlich mehr als ein Ort für Aufführungen im engsten Kreise, aber es war nicht gegen Eintrittsgeld zugänglich. Die mit Namen versehenen und vom Oberintendanten unterzeichneten Eintrittskarten wurden vom Hofmarschall an eine ausgewählte Besucherschar verteilt: das Hofpersonal, hohe Staatsbeamte, das diplomatische Corps und besondere Gäste.

111 Geheime Geschichte: (wie Anm. 1), S. 52. Die Zahl der Wagen mag eine gezielte Übertreibung sein, ansonsten wirkt der Augenzeugenbericht eines Theaterabends (in diesem Fall in Abwesenheit des Königs) recht glaubwürdig. Vgl. auch die Erinnerungen Sophie Ulliac-Trémadeures, die als Tochter eines französischen Offiziers 1810, im Alter von 16 Jahren, nach Kassel kam. Sie erschienen 1860 unter dem Titel „Souvenirs d’une vieille femme“ im Pariser *Journal de Demoiselles* und werden in Übersetzung dokumentiert in Karl BERNHARDI: „Zur Geschichte des Königreichs Westphalen, aus französischen Quellen“, in: ZHG 12, NF 2, 1869, S. 339-396. Eine weitere Beschreibung findet sich in dem 1899 von Moritz von Kaisenberg veröffentlichtem Buch *König Jérôme Napoleon. Ein Lebensbild nach Briefen*. Leider erweisen sich die angeblich authentischen Briefe bei näherer Betrachtung als offensichtlich aus verschiedenen Quellen kompilierte Fälschungen.

112 Geheime Geschichte: (wie Anm. 1), S. 52 f.

113 Zur Unterscheidung von feudalabsolutistischem Schlosstheater, öffentlichem Hoftheater und dem neuen Typus eines privaten Schlosstheaters seit dem späten 18. Jh. vgl. Lange: Vom Tribunal (wie Anm. 36), S. 15.

Wie das Volk wollten auch der Hofstaat, die Gesandten und nicht zuletzt der nach Kassel strömende westfälische Adel, den Jérôme um seinen Thron zu scharen sich bemühte, bei Laune gehalten werden. Doch immer dienten die rauschenden Feste und glanzvollen Theatervorführungen mehr als nur dem Amusement. Zumal die Hofbälle waren von zweifelhaftem Unterhaltungswert. „Alle kamen darin überein“, so die Offiziertochter Sophie Ulliac-Trémadeure, „dass die dort herrschende Etikette sie kalt und langweilig machte“.¹¹⁴ Hier wurde Politik gemacht, hier befand man sich im stetigen Kampf um die Gunst des Königs, um Einfluss, Geld und Macht. Schon ein wohl platziertes Wort oder mangelnde Beachtung seitens Ihrer Majestäten konnten ein Mitglied der Hofgesellschaft binnen eines Tages ins gesellschaftliche Abseits befördern.¹¹⁵

Auch beim Besuch des Theaters war die Kommunikation zwischen den teilnehmenden Besuchern mitunter von größerer Bedeutung als der Anlass, zu dem man sich zusammen gefunden hatte. Sehen und gesehen werden, hieß die Devise. Noch mehr als bei den öffentlichen Theatervorstellungen in der Stadt galt: Eine gute Sicht in die gegenüberliegende Loge oder vom Parkett hinauf zum Hof konnte von größerer Bedeutung sein als der freie Blick auf die Bühne.

Nachweislich bespielt wurde das neue Theater erstmals am 4. Oktober 1810. Zunächst kündigte der *Moniteur* jede einzelne Aufführung an (wobei wie üblich nur die Titel der Stücke, nicht die Komponisten oder Autoren genannt wurden). Die Rubrik „Spectacles“ auf der letzten Seite unterschied zwischen „au théâtre de la cour, à Napoleonshöhe“ einerseits und „au théâtre royal“ oder „théâtre français, à Cassel“ andererseits. Den Oktober über wurde das Theater zu Napoleonshöhe bis zu vier Mal in der Woche bespielt, zum Teil alternierend mit der Bühne in der Stadt, häufiger aber noch gleichzeitig. Wenn „a la cour“ Oper und Ballett gegeben wurden, so „a la ville“ zwei Komödien, und umgekehrt.

Durch die Sonderaufführungen „litt gewöhnlich das Theater in der Stadt, auf welchem man, in Abwesenheit der vorzüglicheren Subjekte, oft Lükkenbüsser gab“, so Zinserling.

„Jene kleinen Vorstellungen auf dem Hoftheater waren oft in mehr als einer Hinsicht ausgezeichnet; ausgewählte pikante kleine Komödien, Operetten und im Ballet die ausgesuchtesten Divertissements wurden hier mit einem Bestreben nach Vollkommenheit gegeben, das in der Aussicht auf die königliche Freigiebigkeit seinen besonderen Grund hatte, und selten unbelohnt blieb.“¹¹⁶

Zu den hier als „Operetten“ bezeichneten Opéras comiques gehörten in den ersten Wochen „Les Amours de Bayard“ eine 1786 uraufgeführte „comédie héroïque“ mit musikalischen Zwischenspielen von Stanislas Champein (1753-1830); „Jadis et aujourd'hui“ des heute vor allem durch Violin-Etüden und Beethovens ihm gewidmete Kreuzersonate bekannten Rodolphe Kreutzer (1766-1831); Rousseaus „Devin de Village“; „Cendrillon“ und „Les Confidences“ von Isouard; sowie „Zémire et Azor“ von

114 Zit. n. BERNHARDI: Zur Geschichte (wie Anm. 111), S. 353.

115 Vgl. KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 60 ff.

116 ZINSERLING: Westphälische (wie Anm. 50), S. 140.

Gretry und Marmontel.¹¹⁷ Grétrys 1771 uraufgeführte Feenoper, eine Variation von „Die Schöne und das Biest“ und eines der Vorbilder für Mozarts „Zauberflöte“, war aufgrund der Balletteinlagen und des märchenhaften Sujets sicherlich eine der aufwendigeren Produktionen des Kasseler Theaters.

Unter den Komödien finden sich „Le Faux Stanislas“ von Alexandre Vincent Pineu- Duval, „l'Amour et du Hasard“ von Marivaux, „La jeune femme colère“ von Charles Guillaume Etienne (1778-1845) und Corneilles „Le menteur“. Unter den eigenständigen Balletten ragte „La Rosiere“ (Das Rosenmädchen) heraus, mit Musik von Michael Umlauf, ein Kasseler Publikumsliebling und der *AMZ* zufolge dort das „einzigste Ballet, welches eine gute und passende Musik hat“.¹¹⁸

Den Spielplan über die Jahre hinweg zu rekonstruieren ist kaum möglich, weil der *Moniteur* schon nach wenigen Wochen wieder dazu überging, nur die in der Stadt gespielten Stücke anzukündigen und allenfalls im Nachhinein zu erwähnen, was man bei Hofe gesehen hatte. Nach dem offiziellen Umzug des Königs in die Stadt am 29. Oktober hört dies zwangsläufig auf, doch auch in den folgenden Jahren wird die Berichterstattung über die Aufführungen auf der Napoleonshöhe nur zu besonderen Anlässen wieder aufgegriffen. Die nicht zugangsberechtigte Allgemeinheit vorab zu informieren, wäre im Grunde auch überflüssig gewesen.

Im Sommer 1811 wurde die Bühne „seit der Rückkehr des Königs [...] wöchentlich mehreremale“¹¹⁹ bespielt. Als im September Laetitia, die Mutter Napoleons und Jérômes, einen Monat lang in Kassel und auf der Napoleonshöhe weilte, wurden beide Theater genutzt, um „Madame mère“ zu huldigen: In der Stadt durfte sich das Volk am Abend des 2. September ihrer Anwesenheit erfreuen: „Der Saal war mit Gewändern behangen und erleuchtet, und die Zuschauer ließen die Gewölbe von dem Geschrei: Es lebe der König! Es lebe die Königin! Es lebe Madame! widerhallen.“¹²⁰ Genau einen Monat später gab man ihr ein großes Abschiedsfest zu Napoleonshöhe, dessen Auftakt im dortigen Hoftheater zelebriert wurde. Zur Aufführung gebracht wurde eine anspielungsreiche, von Blangini komponierte allegorischen Kantate zu Ehren der Göttermutter Cybele, nebst einem passendem Ballet. Ihre Kaiserliche Hoheit war höchst angetan und revanchierte sich einige Monate später bei Blangini mit einer perlengeschmückten goldenen Repetieruhr.¹²¹

Entgegen der von Klenze notierten ursprünglichen Anforderungen wurde das Theater nun auch im Winter genutzt, den man sich bei Hofe gerne mit Maskenbällen verkürzte. Wenn Schnee lag, trat man die kurze Reise mit von Pferden gezogenen Schlitten zurück. Katharinas Geburtstag am 21. Februar bot Anlass für besonders ausgefallene Feierlichkeiten. Für eine durch die Erinnerungen des Pagen von Lehten überlieferte große Hofquadrille im Theatersaal hatte man das Thema der Befreiung eines Serails aus algerischer Gefangenschaft gewählt, eine Reminiszenz an Jérômes

117 Vgl. die Ausgaben des *Moniteur Westphalien* vom 7.-26. Oktober 1810.

118 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 12. Juni 1811, S. 404.

119 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, August 1811, S. 544.

120 *Moniteur Westphalien*, 3. September 1811, S. 841.

121 *Moniteur Westphalien*, 3. September 1811, S. 841; 5. Oktober 1811, S. 949; 8. Dezember 1811, S. 1169; vgl. auch LOSCH: Felix (wie Anm. 34), S. 37.

Geiselbefreiung ebenso wie an die Orientmode der Zeit, die sich auch am Kasseler Opernrepertoire, an Werken wie Boildieus „Calif de Bagdad“ und Méhuls „Caravane de Caire“, und nicht zuletzt an der Bühnendekoration in Klenzes Stich des Theaterinnenraums ablesen lässt.

Jérôme selbst trat in diesem Tanz als Pascha auf, die Pagen waren als Sklaven in kaffeebraune Trikots eingenäht und zur Bewegungslosigkeit verdammt. „Sie fielen der Befreiungslust der Ritter zum Opfer. Der Kampf dieser gegen die Haremswächter, meist die Männer der schönen Odalisken, artete indes dermaßen aus, daß der König, mit gebieterischem Tone ‚Paix‘ rufend, dem Lauf der Geschichte Stillstand gebieten musste.“¹²² Vergleichbare Maskenspiele waren vor allem zu Beginn eines jeden Jahres Bestandteil der aufwendig inszenierten Hoffeste. Für eine andere Aufführung im Theater zu Napoleonshöhe wurden im ganzen Saal alte, bemooste Baumstämme verteilt, vermutlich Theaterdekorationen. „Eine heitere Musik ertönt. Unter fröhlichem Lied erscheinen zwölf rüstige Männer mit Äxten bewaffnet, tanzen einen Rundtanz und schicken sich an, die Stämme zu fällen. Schon wanken sie. Da öffnen sich die Stämme und jedem Baume entschlüpft eine reizende Waldnymphe.“¹²³

Auch 1812 feierte man den Geburtstag der Königin auf Napoleonshöhe. Der erste Abend habe sich dem Wetter entsprechend etwas eisig gestaltet, vermerkt Katharina zweideutig in ihrem Tagebuch. Der König habe Schach gespielt, sie selbst habe gearbeitet. Am 20. Februar wurde im Schlosstheater die Oper „Ninon de Lenclos chez Madame de Sévigné“ gegeben, ein Einakter von Dupaty mit Musik von Henri Montan Berton (1767-1844), anschließend ein Ballett mit dem Titel „l'Amour Philosophe“. Eingeladen waren das diplomatische Corps und der Hof. Am Abend darauf folgte ein Maskenball mit Quadrille bis um sieben Uhr in der Früh. Das Souper gab es um halb fünf Uhr morgens. „Wie verrückt ist man doch, in diesen eitlen Vergnügungen Genuß zu suchen“, merkt Katharina an. „Diese Genüsse hinterlassen eine Leere im Geiste eines jeden vernunftbegabten Wesens.“¹²⁴ Katharina nahm ihre Pflichten als Monarchin ausgesprochen ernst (und die dafür erforderliche Garderobe verschlang Unsummen), dennoch hatte sie an prunkvoller Repräsentation und den höfischen Festen weniger Freude als Jérôme. Sie verabscheue das „Getöse der Welt“, schreibt sie in ihrem Tagebuch. Am liebsten würde sie ausschließlich im stillen Katharinenthal, dem vormaligen und späteren Wilhelmsthal, verweilen. „Ich fühle mich nie einsamer und isolierter als in großer Gesellschaft.“¹²⁵

Im Sommer 1812 residierte die Königin zunächst allein auf Napoleonshöhe, „woselbst deshalb zweymal in der Woche gespielt wird“¹²⁶. Jérôme war im April abgereist, um am Feldzug gegen Russland teilzunehmen. Doch schon im August kehrte er überraschend zurück. Offiziell wurde verkündet, er habe die Große Armee krankheits-

122 BOLTENSTERN: Am Hofe (wie Anm. 24), S. 55.

123 Ebd. Zu weiteren Quadrillen an anderen Orten vgl. BERNHARDI: Zur Geschichte (wie Anm. 111), S. 359 und KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 77 f.

124 Mémoires et correspondance du roi Jérôme et de la reine Catherine. 7 Bde. Paris 1861-1866, Bd. 4, S. 27. Übersetzung FRÖHLICH.

125 Ebd., S. 159.

126 Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. September 1812, S. 609.

bedingt verlassen. Der tatsächliche Grund war eine Auseinandersetzung mit Napoleon, die sich daran entzündet hatte, daß Jérôme dem Kommando des Herzogs von Auerstedt unterstellt worden war.¹²⁷ Man gab sich größte Mühe, den brüderlichen Zwist zu überspielen und feierte am 15. August in gewohnter Pracht das Napoleonsfest. „Seine Majestät der König hat gestern im Palast zu Napoleonshöhe, wo der ganze Hof versammelt war, die Glückwünsche und Huldigungen der Minister des Königreiche, des diplomatischen Korps, des Staatsrathes, der Oberrechnungskammer, des Tribunals der ersten Instanz und aller verfassungsmäßigen Behörden des Fulda-Departements und der Stadt Kassel [...] empfangen.“ Abends wurde „Jean de Paris“ von Boildieu gegeben. „Alle bei Hofe vorgestellten Personen hatten die Ehre, dabei gegenwärtig zu sein, und nachher dem Cercle und Souper beizuwohnen.“¹²⁸ Boildieus Oper hatte erst vier Monate zuvor ihre Premiere in Paris erlebt, und verdiente, so der Kasseler Korrespondent der *AMZ*, im Gegensatz zu dem alles beherrschenden „Wust französischer Dudeley“¹²⁹ einen Platz auf allen deutschen Bühnen

Auch in den folgenden Monaten verging keine Woche ohne Tanz, Theater und andere Feste. Erst als zum Jahresende die Nachrichten vom Krieg in Russland zunehmend schlechter wurden und sich das ganze Ausmaß der Katastrophe, die Vernichtung der auch aus dem Königreich Westfalen rekrutierten Großen Armee, abzeichnete, wurden die Hoffeste eingestellt – vorübergehend.

Schon im Frühjahr 1813 kehrte man zu den alten Gewohnheiten zurück. Die letzte dokumentierte Aufführung auf Napoleonshöhe ist die Oper „Le Prétendus“ von Jean-Baptiste Lemoyne (1751-1796), mit der man am 16. Mai die Schlacht bei Lützen und den Einzug Napoleons in Dresden feierte.¹³⁰ Auch der Theaterbetrieb in der Stadt lief allen äußeren Umständen zum Trotz auf Hochtouren. Neuheiten wurden jedoch wenige geboten, im Schauspiel vor allem weitere Werke von Molière, im Bereich der Oper einzig Blanginis „La Princesse de Chachemire“, anlässlich des Napoleonsfestes. Für das Ballett plante man „Psyché“ nach Kassel zu holen, die erfolgreichste Produktion des großen Pariser Ballettmeisters Pierre Gardel – eine denkbar prunkvolle und kostspielige Wahl, die das königliche Theater an die Grenzen seiner Möglichkeiten gebracht hätte.¹³¹

Am 30. November wurde Kassel von einem russischen Kosakencorps besetzt. Da ihm nur 1000 Mann zur Verfügung standen, um die Stadt zu verteidigen, hatte Jérôme die Stadt mit seinem Gefolge verlassen. General Tschernitscheff wollte den Theaterbetrieb aufrechterhalten, doch die Schauspieler des Königs weigerten sich zunächst, für die russischen Truppen zu spielen.¹³² Sie glaubten an Jérômes Rückkehr – nicht ganz zu Unrecht. Bereits drei Tage später zogen Tschernitscheffs Truppen ab und die westphälischen Truppen rückten wieder ein.

127 KLEINSCHMIDT: Geschichte (wie Anm. 5), S. 514, MÜLLER: Kassel (wie Anm. 26), S. 50 f.

128 *Moniteur Westphalien*, 17. August 1812, S. 861.

129 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, März 1813, S. 155.

130 *Moniteur Westphalien*, 17. Mai 1813, S. 585.

131 Vgl. BRENNECKE/ ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 63.

132 Vgl. LOSCH: Felix (wie Anm. 34), S. 53; BRENNECKE/ ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 64.

Ein letztes, wenige Wochen währendes französisches Intermezzo begann. Der Theaterbetrieb wurde wieder aufgenommen als sei nichts passiert. Der König kehrte am 16. Oktober aus Koblenz zurück, nur um sich am 25. „durch den Drang der Zeitumstände“¹³³ veranlasst zu sehen, seinem Land endgültig den Rücken zu kehren, wie es der *Moniteur* vermeldete. Die französischen Schauspieler und Musiker folgten ihm auf dem Fuße, Schauspiel und Oper lösten sich binnen weniger Tage auf.

„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 zusammengepfercht, da keine Wagen aufzutreiben waren.“¹³⁴ 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.

In Kassel kehrten die alten Verhältnisse wieder. Die restaurativen Bemühungen des aus dem Exil zurückgekehrten Kurfürsten erstreckten sich auch auf das Theater. Allen Erfahrungen zum Trotz ließ Wilhelm I. die in den deutschen Fürstentümern inzwischen gänzlich unübliche Praxis wieder aufleben, eine Schauspielgesellschaft einzustellen, die weitgehend auf eigene Rechnung spielte.¹³⁵ Wie in den Jahren vor Jérôme hatten verschiedene Theaterdirektoren mit unzumutbaren Unternehmerverträgen, mangelndem Publikumsinteresse und permanentem finanziellem Notstand zu kämpfen.

Für das Hoftheater zu Wilhelmshöhe bestand unter diesen Bedingungen kein Bedarf. Als Relikt der französischen Fremdherrschaft konnte es sich der Abneigung des Kurfürsten ohnehin sicher sein. Die vorhandene Bühnendekoration wurde nach und nach dem Theater in der Stadt zugeführt.¹³⁶ Das Gebäude selbst wurde von „Bretterbude“ und „chinesischer Konstruktion“ befreit und ansonsten mit Missachtung gestraft.¹³⁷

Dies änderte sich vorübergehend mit dem Tod Wilhelms I. 1821. Wilhelm II. hatte gänzlich andere Vorstellungen von den Aufgaben eines Residenztheaters und gewährte jene finanzielle Unterstützung bei gleichzeitiger Unabhängigkeit, die für glanzvolle Repräsentation und künstlerische Qualität von Nöten war.¹³⁸ Eine neue Blütezeit begann. Der Neuorganisation des Theaters unter Karl Feige und Louis Spohr ging Hand in Hand mit einem Umbau des Opernhauses in der Stadt durch den Oberhofbaumeister

133 *Moniteur Westphalien*, 26. 10. 1813, S. 1269.

134 Zit. n. LOSCH: Felix (wie Anm. 34), S. 54.

135 BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 68 ff.; Reinhard LEBE: Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier: Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs, Kassel 1964, S. 14 ff.

136 StA MR, Bestand 7a, A 4.

137 Der Verbindungsbau wurde in das „chinesische Dorf“ Mulang verpflanzt, er mache, so von APELL „als Salon da eine recht gute Wirkung.“ APELL 1821, op. cit., S. xix.

138 Vgl. Müller: Kassel (wie Anm. 26), S. 158; BRENNECKE / ENGELBRECHT: Theater (wie Anm. 7), S. 71 ff.; Lebe: Ein deutsches (wie Anm. 135), S. 55 ff und S. 64 ff.

Bromeis.¹³⁹ Vor allem im Inneren wurde das Gebäude umfassend umgestaltet und modernisiert. Das Hoftheater entfaltete eine nie dagewesene Pracht.

Auch das Wilhelmshöher Theater wurde wieder instand gesetzt und während einer einmonatigen Sommerpause des großen Theaters als Spielstätte genutzt, *wozu der Eintritt, außer dem Hofe, auch anderen Personen für die Entree gestattet ist*¹⁴⁰. Am 2. Juni 1822 eröffnete man das Haus mit „Der Puls“ von Joseph Marius von Babo und „Adrian von Ostade“ mit Musik von Joseph Weigl.¹⁴¹ Auch an den beiden folgenden Sonntagen wurden jeweils eine Komödie und ein Singspiel gegeben, Werke, die sich bereits in der Stadt bewährt hatten. Die Auswahl kann als durchaus typisch für den Geschmack des Kurfürsten angesehen werden: Karl Feige wurde in späteren Jahren ausdrücklich angewiesen, Stücke im *lieblichen französischen Geschmack* zur Belebung *allgemeiner Fröhlichkeit* auf die Bühne zu bringen und *Crasse*, sowie *Trauer- und Schaustücke* zu meiden.¹⁴²

Ob das Theater zu Wilhelmshöhe dauerhaft bespielt wurde, ist fraglich. Das Fehlen weiterer Hinweise in den Zeitungen lassen vermuten, dass die Vorführungen im Jahr 1822 ein einmaliges Experiment waren und der Theatersaal in den folgenden Jahren ungenutzt blieb. Ausschlaggebend hierfür könnte neben finanziellen und bautechnischen Erwägungen die „Drohbriefaffäre“ des Sommers 1823 gewesen sein: Anonyme Morddrohungen gegen den Kurfürsten und die daraufhin getroffenen Sicherheitsvorkehrungen versetzten ganz Kassel in Aufruhr. *Von nun an war die freie Bewegung auf Wilhelmshöhe aufgehoben, da dasselbe in eine Art von Belagerungszustand versetzt wurde*¹⁴³, so der kurfürstliche Baukondukteur Leonhard Müller. Öffentliche Theater Vorstellungen wären unter diesen Bedingungen kaum möglich gewesen. Es sollte noch Jahre dauern, bis man den Beschluß faßte, das Gebäude wieder für Publikum zu öffnen – nun jedoch nicht mehr als Theater, sondern als Tanzsaal.

139 LEBE: Ein deutsches (wie Anm. 135), S. 60 ff. und 66 ff.

140 Allgemeine Kasseler Zeitung, 31. 5. 1822, S. 680.

141 Allgemeine Kasseler Zeitung, 2. 6. 1822, S. 688.

142 Zit. n. LEBE: Ein deutsches (wie Anm. 135), S. 12.

143 Leonhard MÜLLER: Lebenserinnerungen eines alten Kurhessen aus der Zeit des Königs Jeromé von Westfalen, der Kurfürsten Wilhelm I., Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm 1806 bis 1870. Zugleich als Versuch einer Familienchronik, bearb. und hrsg. von seinem Sohn Adolf MÜLLER, Dresden 1903, S. 26; vgl. auch MÜLLER: Kassel (wie Anm. 26), S. 162 ff.