

ALENA JAKUBCOVÁ (PRAHA)

DIE MUSIKDRAMATURGIE DES THEATERDIREKTORS WENZESLAUS MIHULE (1758–1808) ZWISCHEN DER EUROPÄISCHEN STADT UND DEM ADELIGEN HOF ¹

Zur Erforschung des eigentümlichen Charakters verschiedener europäischer Lokalitäten und ihrer mannigfaltigen und veränderlichen Institutionen, die zur Pflege des Theaters entstanden sind, brachte mich die Persönlichkeit eines Theatermachers des ausgehenden 18. Jahrhunderts.² Wenzeslaus Mihule ist zwar in Prag geboren und beherrschte dort das deutsch- und tschechischsprachige Theaterleben im Vaterländischen und im Nostitz-Theater in den Jahren 1789–93, wirkte jedoch die meiste Zeit seines Lebens im Ausland.³ In den 1780-er Jahren war er als Schauspieler in Warschau, St. Petersburg, Königsberg, Mainz und Frankfurt am Main zu sehen. Als Theaterunternehmer erscheint er außer Prag in Karlsbad, Augsburg, Nürnberg, Ansbach, Erlangen, Ulm, Nördlingen, Stuttgart, Wiener Neustadt, Olmütz, Troppau, Eperies und Kaschau. In der Zwischenzeit beantragt er ständig Verpachtung eines Theaters auch in weiteren Städten und an adeligen Höfen, wiederholt schreibt er nach Karlsbad, von Wiener Neustadt aus beantragt er in Krakau, Pest und Ofen und beim Fürsten Liechtenstein die Auftritte in Feldsberg, von Kaschau aus schreibt er auch nach Znaim.

¹ Dieser Aufsatz ist ein Ergebnis des Projektes *Divadelní činnost Václava Mihuleho v jeho evropských působitích (1781–1807)*, das von der Grantagentur der Tschechischen Republik GAČR Nr. 408/09/0882 in den Jahren 2009–2011 unterstützt wurde.

² Die heutige Stellung des Theaterdirektors Wenzeslaus Mihule zwischen der europäischen Musikwissenschaft und der tschechischen Theatergeschichtsschreibung soll kurz angedeutet werden. Manfred Schuler publizierte bereits Ende der 1980-er und Anfang der 1990-er Jahre einige Aufsätze, in denen er Mihule als Verbreiter der Prager Singspielfassungen von Mozarts Opern in mehreren deutschen Städten etablierte (z.B. Schuler, Manfred. Eine Prager Singspielfassung von Mozarts *Così fan tutte* aus der Zeit des Komponisten. In: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß, Salzburg 1991*. Hg. v. Angermüller Rudolph. Kassel 1992, S. 895–901). Die tschechische Theaterwissenschaft hat sich bislang wiederum auf seine Prinzipalleistungen in Prag konzentriert, und zwar nicht nur wegen seiner Erstaufführungen von Mozarts Opern in Prag (der *Zauberflöte* und der deutschen Versionen von *Don Giovanni* und *Così fan tutte*), sondern auch wegen seiner Pflege des damals „neugeborenen“ tschechischsprachigen Berufstheater. Diese zwei verschiedenen Gesichter einer Persönlichkeit sollen anhand der künftigen Forschungen zusammen gebracht werden.

³ Vgl. Scherl, Adolf. Václav Mihule. In: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Ed. Jakubcová Alena. Praha 2007, S. 386–390.

Die bisherigen Ergebnisse der Quellensuche in Nürnberg, Augsburg, Ulm, Karlsbad, Troppau und Stuttgart, die seine Spuren verfolgt, sind erfreulich und ermöglichen einen tieferen Einsicht in Mihules unternehmerische und künstlerische Bemühungen in den ziemlich diferierenden Bedingungen. An jedem Ort ist er direkt mit der aktuellen Situation und zugleich mit der örtlichen Traditionen konfrontiert, denen er sich anzupassen versucht. Er probiert, mit variablem Erfolg sein Programm durchzusetzen.

Wenn wir von der zeitlichen Länge des jeweiligen Aufenthaltes ausgehen, erscheint das dreijährige Engagement in Nürnberg – mit Ausnahme von Prag, wo Mihule etwas länger geblieben ist – als sein erfolgreichstes städtisches Unternehmen.⁴ Der Prinzipal selbst war – so seine Nachricht für den Gothaischen *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796* – zufrieden, und zwar auch in der unruhigen Zeit des ersten Koalitionskrieges mit Frankreich, als wegen der Besetzung Nürnbergs auch die Theatervorstellungen im August 1796 eingestellt wurden.

Über die „Mihulesche Gesellschaft“ erfahren wir im genannten Kalender folgendes: „Ihr gegenwärtiger Aufenthalt ist Nürnberg, wo der Direktor von Seiten der hohen Obrigkeit ansehnliche Begünstigungen genießt, die er wahrscheinlich seiner guten Ordnung und seinem Benehmen zu verdanken hat.“⁵

Mihule konnte also mit der „hohen Obrigkeit“ der Reichsstadt gut verhandeln. Die Ratsersasse belegen, dass er ständig die Bedingungen für sein Unternehmen zu verbessern versuchte.⁶ Es gelang ihm, die Schwierigkeiten mit der Unterkunft für die Schauspieler und mit der Verwaltung der Theaterkasse, die vor Mihules Antritt das Kriegsamt ausübte, zu lösen. Er konnte jedoch nicht das Spielverbot für Sonn- und Feiertage kippen, das die Kirchenverwaltung diktierte. Er kämpfte erfolglos gegen den „etwas engen Raum“ des Theatergebäudes an, was auch Berichterstatter des Mannheimer Theatertaschenbuchs in seiner Beurteilung des neuen Nürnberger Theaterdirektors anmerkte.⁷ Auf mehreren Theaterzetteln, be-

⁴ Hampe, Theodor. Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jhs. bis 1806 II. *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Heft 13, Nürnberg 1899, S. 352–357; Ertel, Arno. *Theateraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik*. Würzburg 1965 (Neujahrsblätter 33), S. 53f., 114–125.

⁵ *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796*. Gotha [1795], S. 304. Es folgt noch die Äusserung zur Dramaturgie und Publikumsaufnahme: „Es waren bey dieser Gesellschaft die größten und neuesten Opern mit möglichster Genauigkeit gegeben, wobey kein Aufwand gespart wird, auch fehlt es nicht an dem Bestreben des Direktors jedes neu erscheinende Schauspiel dem Publiko zur Zufriedenheit darzustellen: diese Aufmersamkeit scheint ihm bey der gegenwärtigen mißlichen Theaterepoche zu erhalten.“ *Ibid.*

⁶ Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 60a, Reichsstadt Nürnberg, Rathskanzlei, Verlässe des Inneren Rates. Vgl. auch Hampe, *op. cit.*

⁷ „Hr. Mihule hat Kenntnisse und enthusiastisches Gefühl für seine Kunst, womit er auch guten Geschmack verbindet, und überdies Fonds genug um in Rücksicht der Dekorationen und Kleidungen das Publikum zu befriedigen. Zu Schauspielen scheint seine Gesellschaft weniger gemacht zu seyn, aber desto vortreflicher ist sie in Opern. [...] In Rücksicht der Stücke, die Hr. Mihule giebt, entspricht er ganz dem Geschmack des Publikums, da er immer vorzüg-

sonders bei den Erstaufführungen der neuen Opern, beschwerte sich Mihule, dass er nur so viele Dekorationen anbringen könne, wie es der Raum des Theaters erlaube. Auf den Zettel der Nürnberger Erstaufführung von Mozarts *Don Juan* (20. 4. 1795) schreibt Mihule: „Da ich wegen Besetzen des Orchesters einen ansehnlichen Raum des Parters verliere, so sehe ich mich genöthigt, das erste Parter mit zweyten zu vereinigen.“ Im Falle der *Zauberflöte* (Nürnberger Erstaufführung am 14. 5. 1794) war es ähnlich: „Der enge Raum des Theaters ist Ursache, daß ich die Oper in 4 Aufzügen aufführe, um die Decorationen jederzeit gehörig herzustellen.“⁸ Der Prinzipal ersuchte beim Nürnberger Stadtrat auch um den Umbau des Gebäudes auf eigene Kosten. Er wollte mehrere Male sogar ein neues Gebäude bauen, und zwar bereits in Prag und dann auch in Augsburg, was jedoch nicht gelang. Sonst konnte er sich in der Stadt gut fühlen. Es war keine Konkurrenz vorhanden, und man musste keinen zweisprachigen Theaterbetrieb wie in Prag führen. Das Publikum war gutmütig und dankbar und freute sich über die Stücke, die meistens für Nürnberg neu waren. Alle Erstaufführungen wurden an den Theaterzetteln vom Prinzipal kommentiert und dem Publikum empfohlen. Seine Kommentare dienten also auch als Nachrichten über die anderen europäischen Bühnen und ihre Repertoirestücke.⁹

lich Opern gibt, welche jenes sehr zu lieben scheint. [...] Die Dekorationen und Kleidungen sind immer sehr vorzüglich, besonders in der Zauberflöte; wo alles geleistet wird, was der etwas enge Raum unsers Theaters zuläßt.“ *Taschenbuch, fürs Theater*. Mannheim 1795, S. 70–72.

⁸ Stadt Nürnberg – Stadtbibliothek, Handschriften und Alte Drucke, Orts- und Landeskunde (weiter StB), Nor. 1325.2°.

⁹ Beispiele von Mihules Kommentaren: „Diese Oper ist unter dem Namen *Così fan tutte* allgemein bekannt, und von allen Musikkennern als das Meisterstück des unvergesslichen Mozards anerkannt, auch ist sie noch von wenig Gesellschaften einstudiert worden, indem sie in Betref der Singstimmen schwer zu besetzen ist. Aller Orten wo sie von meiner Gesellschaft gegeben worden, hab ich mir Ehre damit erworben, ein gleiches hoffe ich auch hier zu erhalten. Da nun die alltäglichen Kosten bey dieser Oper weit ansehnlicher sind, so leb ich in aller Zuversicht, daß ein hoher Adel, und ein verehrungswürdiges Publikum mir die unbedeutende Erhöhung der Preise, die für jeden einzelnen von keinen Betracht, mir aber zur Erleichterung meiner großen Auslagen, eine wesentliche Beyhülfe sind, gönnen, und nicht mißdeuten wird. Einer gnädigen Aufnahme und eines geneigten Zuspruchs gewärtig, habe ich die Ehre mich zu nennen, unterthänigster Mihule.“ Theaterzettel zur Nürnberger Erstaufführung von *Così fan tutte* am 12. 6. 1794 unter dem Titel *Die Schule der Liebhaber*, StB, Nor. 1325 2°.

„Dieses Zaubermährchen ist sehr unterhaltend, und hat einen doppelten Werth, indem es wegen seiner angenehmen Musik, als auch wegen des äussern Prunks sowohl das Aug, als das Ohr ergötzet.“ Theaterzettel zur Nürnberger Erstaufführung von dem Singspiel *Die Zaubertrommel und Schellenkappe, oder: der wohlthätige Derwisch* am 19. 8. 1794, das als „Ein hier nie gesehenes äusserst komisches Singspiel in 3 Aufzügen, von Emanuel Schikaneder mit Musik von Herrn Schak“, vorgestellt wurde, *Ibid*.

„Gegewärtiges Familiengemälde, ist die vortrefflichste Arbeit des Verfassers, und das Beste, allgemein beliebteste unter den neuesten theatralischen Producten. – In der Oberdeutschen Allg. Litter. Zeitung erhält es, St. LXXXII. vom 11ten Jul. 1794, die günstigste Recension.“ Theaterzettel zur Nürnberger Erstaufführung von dem Schauspiel *Die Familie von Spaden* von David Beil am 26. 8. 1794, *Ibid*.

Als ein unternehmerischer Kopf reiste Mihule zu passenden Terminen von Nürnberg aus an nahegelegene Orte (Ansbach und Erlangen), um seine Theaterkasse etwas aufzubessern. Noch ergiebiger erschienen jedoch die etwas weiter entfernt liegenden Städte Nördlingen (wohin er in den Jahren 1795 und 1796 zur Pfingstmesse fuhr) und Ulm.¹⁰ Besonders die Ulmer Quellen dokumentieren eine überaus vom Herzen kommende Aufnahme, die dem Prinzipal in der Reichsstadt zuteil wurde. Die Stadt Ulm rühmte sich zu dieser Zeit eines Theatergebäudes, das am Anfang der 80-er Jahre des 18. Jahrhunderts tiefgreifend umgebaut worden war, und zwar auf Anregung Gesandter der Schwäbischen Reichskreisversammlung.¹¹

Es entstand ein Theater für 1000 bis 1200 Besucher, der Zuschauerraum umfasste ein Parterre, einen Rang, der sich Amphitheater nannte, separate Ranglogen und eine Galerie. Die Hauptinteressenten am Spielbetrieb waren die bereits genannten Gesandten des Schwäbischen Kreistages, die sich ein bis zwei Monate im Jahr zu ihren Sitzungen in Ulm aufhielten und neben den politischen Geschäften auch unterhaltende Veranstaltungen erwarteten. Die Schauspielertruppen kamen also meistens nur zu dieser Gelegenheit in die Stadt, so auch Mihule, der im Jahre 1795 sogar zweimal die mehr als 100 Kilometer lange Strecke von Nürnberg nach Ulm wagte, um im Frühjahr und im Herbst jeweils anderthalb Monate sein Repertoire vorzustellen. Er konnte dort fünf Tage in der Woche samt Sonntagen spielen und gelangte die höchste Aufführungsfrequenz von allen seinen bekannten Spielorten. Mihule hatte ausgesprochenes Glück, dass er während der Kreisversammlung spielen konnte, denn im Publikum saßen viele einflussreiche Personen und konnten ihn tatkräftig unterstützen und weiterempfehlen. Seine

„Die vorzügliche Musik, und die reichhaltige äuserst komische Scenen erhalten diese Oper auf jeden Theater, so daß Sie aller Orten wo Sie gegeben worden, gerne gesehen wird, schon lange hat man Sie auch hier zu sehen gewünscht, hoffe daher einen zahlreichen Zuspruch, so wie ich mir schmeichle Ihre Zufriedenheit zu erreichen.“ Theaterzettel zur Nürnberger Erstaufführung von dem Johann Panecks Singspiel *Die christliche Judenbraut* am 23. 10. 1794, das als „Eine hier nie gesehene aller Orten gerne gesehene komische Oper“ vorgestellt wurde, *Ibid.*

„Der vorzügliche Werth der Musik dieses Melodrams ist fast allgemein jedem Musikliebhaber bekannt, auch habe nicht ermangeln lassen, es sowohl durch die nöthige Verzierung des Theaters, als auch des Costums gehörig aufzuführen.“ Theaterzettel zur Nürnberger Erstaufführung von dem Georg Anton Bendas Melodrama *Medea* am 5. 11. 1794, *Ibid.*

¹⁰ Tappe, Walter. *Jubiläums-Jahrbuch des Ulmer Stadttheaters aus Anlaß des hundertfünfzigjährigen Bestehens 1781–1931*. Ulm 1931, S. 16f.; Radspieler, Hans. *Theater in der Reichsstadt Ulm. Vom Mittelalter bis 1802*. Ulm 1991, S. 2–19; Stadtarchiv Ulm, Bestand A 3530, Raths-Protokoll.

¹¹ Der Schwäbische Reichskreis wurde aus vielen einzelnen formal selbständigen Landesherrschaften zusammengesetzt. Unter den 10 Reichskreisen entwickelte sich der Schwäbische Reichskreis zu einem der aktivsten und als Kreis führte es eine wichtige Rolle in der Politik innerhalb des Reiches. Der Kreistag trat zuerst unregelmäßig in einer Reichsstadt, im 18. Jahrhundert nur noch in Ulm. Der Kreisdirektor war Herzog von Württemberg, der in Stuttgart eine Kreis-Kanzlei und das Archiv des Kreises unterhielt. Im September 1795 wurde Herzog Friedrich Eugen von Württemberg zum Kreisgeneralfeldmarschall ernannt.

Ulmer Erstaufführung von Mozarts *Così fan tutte* oder *Eine ist wie die andere* am 26. 3. 1795 hat er ihnen sogar gewidmet, und zwar mit einer Prinzipalansprache auf den Theaterzetteln: „Meiner Pflicht gemäß, wag’ ich es, dieses Meisterstück von Mozarts Musik, Denen Hochwohlgebohrnen Herren, Herren Räten, Bothschaftern und Gesandten in Unterthänigkeit zu widmen. Der Beyfall, den diese Oper in Betref der vorzüglichen Musik, aller Orten von allen Musikkennern einstimmig erhalten, läßt mich hier ein gleiches hoffen. Da die Auslagen bey der Vorstellung einer jeden großen Oper um ein ansehnliches beträchtlicher sind, so schmeichle mir, daß mir die gemäßigte Erhöhung der Preise nicht mißdeutet wird. Auch kann man von heute an, wann bey Anfang des Stücks noch einige Logen leer sind, einzelne Plätze darinn, für 48 kr. à Person, erhalten. Unterthänigster Mihule.“¹² Die Empfehlungen des Prinzipals, mit denen er das Publikum mittels der Theaterzettel ansprach, sind ähnlich wie in Nürnberg, gewinnen jedoch an Dringlichkeit, denn Mihule hatte viele Stücke im Repertoire, die – so Theaterzettel – etwas „hier nie gesehenes“ darstellten. Der Theaterdirektor hat sich wieder bemüht, alle diese in Ulm bislang unbekannte Stücke vorzustellen und das Publikum vorher einzustimmen. Ganz stark lautet z.B. die Empfehlung für Emanuel Schikaneder als Dramatiker, wenn sein „hier nie gesehenes, sehr unterhaltendes Lustspiel in 5 Aufzügen, genannt: *Die Postknechte* oder: *Die Hochzeit ohne Braut*“ am 2. 3. 1795 über die Bühne ging: „Schikaneders Laune ist allkündig, er hat dieses Lustspiel in Wien 14 Tage hinter einander bey vollem Hause aufgeführt, dieses dient zum Beweiß, daß es sehr behagte; vorzüglich hat er auf den Charakter des Oberschreibers gearbeitet, und ihm Gelegenheit gegeben, zur Erschütterung des Zwergfells das meiste beyzutragen.“¹³ Mihule hat in Ulm mehrere Stücke des Wiener Repertoires erstaufgeführt, z.B. den *Wohltätigen Derwisch* von Schikaneder, Emanuel Benedikt Schack und Franz Gerl, Wenzel Müllers Werke *Das Sonnenfest der Braminen*, *Die Zauberzitter*, *Das neue Sonntagskind*, und er spielte dort auch weitere Werke Mozarts: *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Juan* und *Die Zauberflöte*.

Diese „allgemein bekannte und beliebte große Oper“ musste Mihule in Ulm wiederholen, was er im März im *Reichsstadt Ulmischen Intelligenzblatt* ankündigte: „Da ich von einigen auswärtigen Theater-Freunden schriftlich angegangen worden bin, vermittelst des Wochenblatts bekannt zu machen, wann ich die Zauberflöte zu wiederholen gesonnen sey, so mache ich hiermit kund, daß sie künftigen Montag, als den 23ten dieses, und zwar zum letztenmal aufgeführt wird.“¹⁴ An dem zugehörigen Theaterzettel spricht er dann ganz offen über „seiner“ *Zauberflöte*: „Der gnädige Beyfall, den man der Darstellung meiner Zauberflö-

¹² Stadtarchiv Ulm, G 3, Fasz.1795, Theaterzettel-Nr. 23.

¹³ Stadtarchiv Ulm, G 3, Fasz.1795, Theaterzettel-Nr. 7. Mihule spielte Schikaneders *Die Postknechte* bereits 1791/92 in Prag, also bald nach der Wiener Uraufführung am 2. 9. 1791, die Ulmer Erstaufführung folgte nach der neu einstudierten Wiener Aufführung am 3. 2. 1795.

¹⁴ *Reichsstadt Ulmischen Intelligenzblatt* 19. 3. 1795, Stück 12, S. 47. Stadtarchiv Ulm, G 53.

te zollte, läßt mich heute einen zahlreichen Zuspruch hoffen. Auch dient es zur schuldigsten Nachricht, daß bey mir die Oper in 4 Aufzüge eingetheilt wird.“¹⁵

In den insgesamt ungefähr drei Monaten gab Mihule in Ulm 66 Vorstellungen, von denen ein Drittel gesungene Stücke waren. Er führte insgesamt 18 Opern und Singspiele auf, davon 14 als Ulmer Erstaufführungen. Offensichtlich gelang es, das Ulmer Publikum samt den Gesandten zu befriedigen.

Der Augenzeuge, ein Ulmer Theaterenthusiast, der Appellationsgerichtssekretär Albert Heinrich Holzheu (1767–1821) hat sogar an der Zusammensetzung des Theater-Journals, das dem Publikum von den Schauspielern zum Dank überreicht wurde, partizipiert, und einige Gedichte und eine Abschiedsrede beigesteuert. Im „Gedicht an Herrn Arnoldi, von einem unbekanntem Theaterkenner Ulms, als er den Philipp in Iflands Schauspiel *Allzuscharf macht schartig* spielte“ teilt er seine Meinung über das Theater kurz und klar mit: „Wer Kunst und Natur / vereint im Streit will sehen / der soll, so oft du spielst / in unser Schauspiel gehen.“ Seine Abschiedsrede stimmt er mit der Hoffnung auf ein Wiedersehen ein: „Beglückt Wir! Uns empfängt, wenn Schwabens Väterkrone wiederkehret, / Thaliens prächt'ger Tempel hier! / [...] Nun dann, so lebet wol, Ihr Gönner, / Freunde, jedes Glück begleite, / Die Pfade die Ihr wandelt, und zur Seite, / geh Euch der Seegen, Euer Güte gleich, / der uns aufs Wiedersehn das schönste Glük bereite, — / Euch wol zu sehn — Lebt wol — Habt Dank — wir segnen Euch!“¹⁶ Es war also für den Prinzipal Mihule eine gute Gelegenheit, sich bekannt zu machen – und eine solche Möglichkeit wurde ihm von einer Stadt geboten, in der sich die Mächtigen und Reichen zu treffen pflegten. Er kam jedoch mit der Truppe nicht mehr wieder.

Es dauerte nicht lange, und Wenzeslaus Mihule erschien direkt am herzoglichen Hof in Stuttgart. Er verließ sogar seine eigene Schauspielergesellschaft, die sich dann in Nürnberg in Kürze auflöste.

Er meldete sich als Interessent für die Anmietung des Stuttgarter höfischen Theaterbetriebs.¹⁷ Die im September 1796 von der herzoglichen Theater-Direktion entworfene Verpachtung sollte eine Krise in der Finanzierung des Hoftheaters lösen. Die Folgen des Ersten Koalitionskrieges mit Frankreich mussten bezahlt werden. Herzog Friedrich Eugen entwarf Einschränkungen der Kammer-Ausgaben, und die Theater-Kasse sollte von nun an statt 32.000 Florine nur 23.000 bekommen. Ein unlösbares Problem, wenn der Hof ein Ensemble unterhielt, das weit über 100 Leute zählte (im Orchester 48, auf der Bühne 56 Leute als Sänger, Schauspieler und Tänzer und dazu noch die technischen Kräfte).¹⁸ Von diesem

¹⁵ Stadtarchiv Ulm, G 3, Fasz. 1795, Theaterzettel-Nr. 20.

¹⁶ *Theater-Journal / nebst / verschiedenen neuen Gedichten / und einer / Abschiedsrede / von / Herrn Holzheu. / Herausgegeben / von Ignaz Schwarz, Souffleur. / 1795.* Stadtarchiv Ulm, Handschriften, Nachlässe, Sign. H, Holzheu, Nr. 1: Ulmisches Theater.

¹⁷ Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Fond Oberhofmarschallamt, Theaterakten aus der Zeit der Herzöge Ludwig Eugen, Friedrich Eugen, Friedrich II.; R. Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 103–107.

¹⁸ *Herzoglich Württembergisches / Adreß=Buch, / auf das Jahr / 1797. / Nebst einem Anhang /*

Personal konnte jedoch niemand entlassen werden, denn die meisten Künstler waren Zöglinge der ehemaligen Stuttgarter Hohen Carlsschule. Diese Schule sollte Landeskinder, zumeist aus armen Verhältnissen stammend, als Künstler ausbilden, die die teuren Ausländer im Orchester und auf der Bühne ersetzen könnten. Diese Landeskinder, die auf Kosten des Herzogs ausgebildet worden waren, wurden zum lebenslangen höfischen Dienst verpflichtet, dies beizubehalten war für den Herzog eine unbedingte moralische Pflicht. Tagebucheintragungen des gerade durchreisenden Johann Wolfgang von Goethe sprechen eine klare Sprache: „Ich habe nicht leicht ein Ganzes gesehen, das sich so sehr dem Marionettentheater nähert als dieses. Eine Steifheit, eine Kälte, eine Geschmacklosigkeit, ein Ungeschick die Meubles auf dem Theater zu stellen, ein Mangel an richtiger Sprache und Declamation in jeder Art Ausdruck irgend eines Gefühls oder höhern Gedankens, daß man sich eben 20 Jahre und länger zurückversetzt fühlt. [...] Es ward Don Karlos von Schiller gegeben. Der Entrepreneur Mihole [!] wird abgehen und ein neuer antreten, der aber die Obliegenheit hat, sowohl Schauspieler und Tänzer, die sich von dem alten Theater des Herzog Karl herschreiben und auf Zeitlebens pensionirt sind, beizubehalten. Das er nun zugleich seinen Vortheil sucht und sich durch Abschaffung untauglicher Subjecte nicht Luft machen kann, so ist nicht zu denken, daß dieses Theater leicht verbessert werden könnte. Doch wird es besucht, getadelt, gelobt und ertragen.“¹⁹

Was erwartete man eigentlich von einem Privatunternehmer, der mit dem bestehenden Theaterpersonal umgehen sollte, in dem er mehrere entbehrliche Subjekte (z.B. 16 Figuranten im Ballettensemble) dulden musste? Seine Aufgabe war es, neue frische künstlerische Kräfte auf eigene Kosten nach Stuttgart zu holen (so stand es präzise im Contract).²⁰ Vielleicht hoffte man auch, dass er das Stuttgarter Repertoire mit Neuheiten beleben wird. Für einen solchen Zweck war Mihule eine gute Wahl – ein erfahrener Bühnenpraktiker, ein fähiger und nachdrücklicher Organisator mit dem Ruf eines ausgesprochenen Musiktheaterprinzipals, den die damaligen Nachrichten einstimmig bestätigen. Die Theaterzettel von Augsburg und Nürnberg zeigen, dass Mihule auch eine gewisse musikalische Ausbildung genossen hatte, denn sie belegen ihn als Sänger: in Augsburg sang er den Monostatos, in Nürnberg dann z.B. den Bauer Tita in *Una cosa rara* von Martín y Soler, den Gärtner Pirokko im *Sonnenfest der Braminen*, den Hrn. Odoardo,

der Etate / einer freien Reichsritterschaft / in Schwaben, / und / der unter Herzogl. Wirtemb. Schutz stehenden / Reichsstädte Eßlingen u. Reutlingen. / Mit Herzoglichen Privilegio / für die / Georg Ernst Bürkhische Relikten. / Stuttgart, / zu finden bei der Bürkhischen Wittib, S. 34–37.

19 Goethe, Johann Wolfgang. Tagebücher. In: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, III. Abteilung, Bd. 2, München 1987, S. 112.

20 *Contract, / zwischen Herzogl[ichen] Theater-Direktion / und / dem Schauspiel-Direktor Mihule, / die / Entreprise des Herzoglichen Theaters / betreffend, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Fond Oberhofmarschallamt, Theaterakten aus der Zeit der Herzöge Ludwig Eugen, Friedrich Eugen, Friedrich II., Sign. A 21 Bü 633 (23. 12. 1796).*

einen Kapitalisten, in den *Zwei Schwestern von Prag* und den Juden Schmole in der *Christlichen Judenbraut* von Paneck.

Es darf angenommen werden, dass sogar die Ausschreibung der Hoftheateranmietung, die in der Geschichte des württembergischen Hofes überhaupt zum ersten Mal vorgekommen ist, für Wenzeslaus Mihule persönlich gedacht worden sein kann. Sein „Hoftheater-Vermieter“ Herzog Friedrich Eugen, der unerwartet und erst im höheren Alter Ende Mai 1795 den württembergischen Thron bestieg, wird als Gönner des Musiktheaters angesehen. Noch als preußischer Generalgouverneur von Brandenburg-Ansbach und Brandenburg-Bayreuth, also noch vor der Thronbesteigung, konnte er Mihules Leistungen bereits von Ansbach gekannt haben – dort hat Mihule *Die Zauberflöte* am 3. Januar 1795 erstaufgeführt.²¹ Von den Gesandten der Schwäbischen Kreisversammlung, deren Direktor der Herzog von Württemberg war und die ihre Kanzlei in Stuttgart unterhielt, wusste man sicherlich am Stuttgarter Hofe, wie es in Ulm mit dem Theater ging.

Signifikant ist auch, dass Mihule gleich nach dem ersten erfolgreichen Auftritt in Ulm zwei seiner fähigsten Sänger verloren hat. Herr Reuter sang in Augsburg, Nürnberg und noch im Frühjahr in Ulm den Sarastro und Guglielmo, Madame Reuter war die Königin der Nacht, die Isabella und auch die Donna Anna. In Mihules herbstlichem *Ulmer Theater-Journal* fehlen die beiden auf einmal.²² Und gleichzeitig verschwinden auch die Mozarts Opern von dem Ulmer Programm und werden von Schack und Gerl sowie Grétry, Sarti, Spindler, Vogler und Weiße ersetzt. Die Pflege des Mozart-Repertoires beginnt im Gegenteil am württembergischen Hoftheater, wo Herr Reuter mit seiner Frau Hof Sänger wurden, vielleicht quasi als ein Vortrupp ihres ehemaligen Prinzipals selbst.

Was erwartete jedoch Mihule von der verpachteten Hofbühne? War für ihn nach drei Jahren die kleine Nürnberger Bühne zu eng? Wollte er endlich mit „seiner“ *Zauberflöte* in ein recht großes Haus gelangen, wie es bereits ab dem 16. Jahrhundert im Stuttgarter Schlossgarten stand? Als zweite Spielstätte bot sich noch das kleine Schauspielhaus, und zur Verfügung stand das große Orchester samt der verblüffenden Theatertradition von Stuttgart und Ludwigsburg. Sicher ist, dass die Gestaltung der Musikdramaturgie für Stuttgart schon früher begann, als der schriftliche Kontrakt Mihules mit dem Herzog Ende Dezember 1796 unterzeichnet wurde: bereits am 5. 11. 1796 wurde nach der Theater-Cassen-Rechnung dem „Schauspiel Director Mihule [...] vor die Oper die heimliche Ehe den mit ihme accordirten Preis“ 60 Florine bezahlt, die Partitur brachte aus Nürnberg der Hof Sänger Reuter.²³

²¹ Ertel, Arno. *Theateraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik*. Würzburg 1965 (Neujahrsblätter 33), S. 21, 60.

²² *Ulmer Theater-Journal, nebst zwey neuen Gedichten und einigen Arien aus der komischen Oper: Das neue Sonntagkind*. [Ulm] 1795.

²³ *Stuttgardt. / Theatral. und Comoedien. / Cassen. Rechnung. / Mein / Carl Wilhelm Daniels, RennCammer-Raths / und gnädigst verordneten Theatral Cassiers. / Besagend / Was ich wegen dieser mir gnädigst anvertrauten / Casse Eingenommen. und dargegen wider / Ausgegeben habe. / Vom / 19.ten December 1796. / Biß / Georgii 1797. / Landesarchiv Ba-*

Man kann schon glauben, dass Mihule gern Hoftheaterdirektor werden wollte, die Pachtvertragszeit verstand er nur als einen Übergang in die höfischen Dienste. Allerdings gelang ihm dies nicht – bereits nach 5 Monaten in Stuttgart ersuchte er um Anmietung des Stadttheaters in Wiener Neustadt, das er dann bereits ab Weihnachten desselben Jahres bespielte.

Der Kontrakt mit dem Stuttgarter Hof kann nur auf den ersten Blick als günstig gewertet werden. Mihule bekam umsonst die beiden Theatergebäude und ein relativ vielköpfiges Musik- und Theaterensemble zur Verfügung gestellt. Er sollte also „nur“ Betriebskosten zahlen und die neuen Kräfte auf eigene Kosten engagieren. Dafür bekam er alle Eintritts- und Abonnementsgelder. Statt Miete sollte er das Defizit der Theaterkasse ausgleichen, also ungefähr die Summe bezahlen, um welche die jährlichen Theaterauslagen vom Herzog gekürzt worden waren.

Innerhalb weniger Monate stellte Mihule jedoch fest, dass das Unternehmen nicht so leicht und günstig zu betreiben sein würde. Mit dem herzoglichen Ensemble konnte man nicht viel machen. Auch das Personal war mit Mihule nicht allzu zufrieden. Er hatte im Kontrakt drei Spieltage in der Woche bestätigt bekommen, also einen Tag mehr als früher, und die Leute waren verpflichtet, ohne Erhöhung der Besoldung erheblich mehr zu leisten. Auch wenn er für die beiden Gebäude keine Miete zahlte, machten die Betriebskosten jährlich ca. 15.000 Florine und die Einnahmen ca. 25.000 Fl. aus. Mit der Aufbringung der erwähnten 8.000 Fl. des Theaterkassendefizits würden dem Unternehmer nur ca. 2.000 Fl. für etwaige Verbesserungen übrig bleiben, z.B. für das Engagement neuer vorzüglicher künstlerischer Kräfte für die Oper. Mihule begriff, dass er ziemlich sparen muss, und auch so würde er nichts verdienen.

Er sparte also und versuchte, mit dem ständigen Ensemble auch ohne die neuen Kräfte auszukommen. In den 8 Monaten seiner Tätigkeit inszenierte er 23 Opern, dabei ließ er fast alle Werke Wenzel Müllers und die Singspiele des Wiedner Freihaustheaters weg, im Repertoire blieben also Mozart (4), Salieri (3), Paisiello (4), Sarti (1), Cimarosa (1), Martín y Soler (2), Dalayrac (2), Monsigni (1), Ditters von Dittersdorf (2), Wenzel Müller (1), Paul Wranitzky (1) und Ch. F. Weiße (1). Paisiellos *Nina, ossia la pazze per amore* wurde sogar in italienischer Sprache aufgeführt (6. 5. 1797).

Es stand im Kontrakt, dass Mihule eine Prima Donna, einen Tenoristen und drei Schauspieler auf eigene Kosten engagieren sollte. Er beeilte sich mit dieser Aufgabe nicht sonderlich, und die entsprechende Anzeige für die neue Stuttgarter Prima Donna erschien in der Frankfurter *Kaiserl. Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung* erst im April 1797. Es war äußerst knapp, denn Mihule sollte die festliche Aufführung der großen Oper *Palmira* von Antonio Salieri präsentieren, und zwar am 27. 6. 1797 bei der Feier des Einzugs der Erbprinzessin Charlotte Mathilde, geborene Prinzessin von England, der zweiten Gemahlin des erstgeborenen Sohnes des Herzogs, Friedrich des Ersten. Solche glänzende Gelegenheit erlebte der

den-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Fonds Oberhofmarschallamt, A 21 Bd. 217 (1796/97/1), f. 93r.

Prinzipal zum ersten Male. Leider hatte er von diesem Unternehmen keine Einnahmen, denn er bezahlte in diesem Falle auch keine Kosten für die Aufführung. Hamburger *Journal für Theater und andere schöne Künste* schreibt: „In Stuttgart wird ietzt die Oper, Palmira, einstudiert, um sie bei der Ankunft der Erbprinzessin aus England, aufzuführen. Mad. Kauffmann macht die Palmira. Es wird alles schön und sogar prächtig seyn, denn die Vorstellung geschieht nicht auf Kosten des Hrn. Mihule, sondern des Herzogs.“²⁴ Im Kontrakt stand wiederum: „Wann der Hof besondern Thea- / tralische / Feten, in oder ausser den / Herzoglichen Schauspielhäusern, ver- / langen würde, hat / der Entrepren- / neur dazu willig die Hände zu / bieten.“ Kaum hatte Mihule dies eingesehen – Anfang Juni begann man mit den Sängern mit der Einstudierung – ersuchte er sogleich in Wiener Neustadt. Eine neue Prima Donna wurde nicht mehr engagiert, die Palmira sang – so das besagte Journal – die längst bewährte Kraft des ständigen Ensembles Mad. Kaufmann. Goethe sah sie in der Vorstellung von Sartis *Due Litiganti* und charakterisierte sie wie folgt: „Mad. Kaufmann, kleine hagre Figur, steife Bewegung, angenehme, gebildete aber schwache Stimme.“ Die Bühneneinrichtung besorgte der Herzoglich Württembergische „Premier Maschinist“ Christian Keim, den großen Vorhang bemalte der Stuttgarter Dekorations- und Bühnenmaler Victor Heideloff mit einer allegorischen Szene.

In seinem Entlassungsgesuch verlangte Mihule für die Einstudierung und die Vorstellung der *Palmira* eine Entschädigung von 700 Florinen, die ihm jedoch nicht gezahlt wurden, und zwar unter Verweis auf seine Pflichten, die er nicht erfüllt habe und die jetzt damit ungefähr beglichen wären. Mitte September verlässt Wenzeslaus Mihule Stuttgart und wieder allein. Er wurde mit einem neuen Pächter ersetzt, der etwas näher dem Hof stand. Es war der herzogliche Lieutenant und Auditor Haselmaier, der in den nächsten Jahren das Defizit der Theaterkasse und neue Schauspieler und Sänger aus seinen eigenen Mitteln zusetzen mußte. Die hoffnungsvollen Aussichten endeten für Mihule mit einer Enttäuschung. Der herzogliche Hof – der bisherige Träger und Gönner der Kunst – gibt gerade in diesem Moment diese Rolle auf, und das Theater sucht sich neue Träger, die für seinen Betrieb zahlen werden.

Die inzwischen bereits relativ vielen gefundenen Quellen zu den Aktivitäten des Prinzipals Wenzeslaus Mihule in seinen europäischen Spielstätten erlauben, seinen Hoffnungen und Enttäuschungen in einzelnen Lokalitäten nachzugehen und die örtlichen Verhältnisse in dieser Hinsicht zu charakterisieren. Die Karrieren der einzelnen Theaterpersönlichkeiten haben sich im 18. Jahrhundert über mehrere Länder erstreckt und sie mußten sich den spezifischen Umständen der Länder und Orte anpassen und sich zugleich mit den aktuellen geschichtlichen Verhältnissen abfinden. Daher hat die regionale Forschung keine Chance, solche Persönlichkeiten und ihre Taten mit Verständnis beschreiben zu können, denn ihre anderswo erworbene Erfahrung und Motivation bleibt unbekannt.

²⁴ *Journal für Theater und andere schöne Künste*, Hamburg 1797, Zweiten Bandes erstes Heft. [Intelligenzblatt zum Journal für Theater und andere schöne Künste. No. 6., S. 12, unpag.]

HUDEBNÍ DRAMATURGIE PRINCIPÁLA VÁCLAVA MIHULEHO (1758–1808) MEZI EVROPSKÝM MĚSTEM A ŠLECHTICKÝM DVOREM

Pražský rodák Václav Mihule opustil záhy rodné město a působil jako herec ve Varšavě (1781), Petrohradu (1784–1786), Královci (1787–1788), Mohuči a Frankfurtu nad Mohanem (1788–1789). Po návratu do Prahy (1789) řídil nejprve soubor Vlastenského divadla (Divadlo u Hybernů) a v období 1791–1793 přibral ještě činohru v Nosticově divadle. Poté Prahu opustil a hrál se svou hereckou společností v dalších evropských městech, např. v Augsburgu (1793–1794), Norimberku, Ansbachu a Erlangenu, Ulmu a Nördlingenu (1794–1797), Stuttgartu (1797), Vídeňském Novém Městě (1797/98), Olomouci (1800–1802), Opavě (1802–1804), Prešově (1805) a Košicích (1804–1808). Pátrání po pramenech k jeho divadelní činnosti v archivech, muzeích a knihovnách jednotlivých lokalit bylo nadobycěj úspěšné a umožnilo detailní vhled do jeho podnikatelských a uměleckých snah v odlišných podmínkách různých působišť. Na každém novém místě byl konfrontován s aktuální situací a zároveň i s místními tradicemi a zvyklostmi, jimž se musel přizpůsobit. S různou mírou úspěšnosti se pak pokoušel prosazovat svou dramaturgii. Předložený příspěvek charakterizuje Mihuleho činnost v Norimberku, Ulmu a Stuttgartu. Prostřednictvím těchto příkladů lze porovnat podnikatelské podmínky městského divadelního provozu a dvorního divadla. Kariéry jednotlivých divadelních osobností se v evropském 18. století rozvíjely zpravidla na rozlehlém terénu několika státních útvarů a způsob, jakým se divadelní ředitelé vyrovnávali s odlišným prostředím a aktuálními dějinnými událostmi formoval jejich osobní profil i tvůrčí přínos. Dotyčné osobnosti nelze tedy adekvátně charakterizovat pouze v rámci regionálního výzkumu, jemuž události, zkušenosti a motivace z jiných působišť zůstávají skryty.

