

Martina Grempler

## »Die Loreley-Sage in einem lebenden Bilde«

Zu den Mannheimer Aufführungen von Max Bruchs *Die Loreley*

### I – Max Bruch und Mannheim

Zu den erwähnenswertesten Beiträgen des Hof- und Nationaltheaters zur Musiktheaterliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört die 1863 dort uraufgeführte *Loreley*. Sie stellt neben dem Frühwerk *Scherz, List und Rache* (1858) sowie *Hermione* (1872) eine der wenigen von Max Bruch komponierten Opern dar und markiert einen wichtigen Schritt seiner Karriere.<sup>1</sup> Ein 1852 gewonnenes Stipendium der Frankfurter Mozartstiftung sowie die Unterstützung von Familie und Freunden ermöglichten dem bereits in seinen Jugendjahren kompositorisch sehr aktiven Bruch nach einer mehrjährigen Lehrzeit bei Ferdinand Hiller in Köln weitere Studienaufenthalte, vor allem in Leipzig und Bonn, sowie Reisen etwa nach Berlin, seinem Wohnsitz in späteren Jahren, Wien oder München. In der bayerischen Hauptstadt gelang es ihm Anfang 1862 nach eigenen Angaben, den Dichter Emanuel Geibel dazu zu bewegen, ihm die Rechte an dem in den 1840er-Jahren ursprünglich für Felix Mendelssohn Bartholdy gedachten, von diesem aber nur teilweise komponierten Text zur *Loreley* zu überlassen.<sup>2</sup> Bruch hatte nach der Veröf-

fentlichung von Geibels Buch im Herbst 1860 ohne Zustimmung des Dichters mit der Vertonung begonnen und musste zunächst dessen Ablehnung hinnehmen, bevor es bei dem persönlichen Zusammentreffen in München letztlich zu einer Einigung und anschließend zur Fertigstellung der Oper im Winter 1862/63 kam.

Die Literatur zur *Loreley* befasst sich vornehmlich mit der durch eigene Schriften und Briefe des Komponisten gut dokumentierten Entstehungsgeschichte sowie den Querverbindungen zum von Bruch zeitlebens als Vorbild angesehenen Mendelssohn.<sup>3</sup> Weitere Themen bilden die durch Hans Pfitzner im Jahr 1916 initiierte Straßburger Wiederaufnahme der zu dieser Zeit eigentlich schon in Vergessenheit geratenen *Loreley*, außerdem die Rezeption des namentlich durch das Gedicht Heinrich Heines sowie das Lied Friedrich Silchers bekannten Stoffs in der Musik oder auch die thematische Verbundenheit mit Werken wie Albert Lortzings *Undine*.<sup>4</sup> Die Wahl des Stoffes

1 Zu Max Bruch bes. Karl Gustav Fellerer: *Max Bruch 1838–1920* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 103), Köln 1974; Christopher Fifield: *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zürich 1990; Sonja Luyken: *Max Bruch* (= Kölner Biografien 17), Köln 1984; Dietrich Kämper: Art. *Bruch, Max*, in: *MGG Online*, www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 6. August 2021; ders.: *Antisemitismus im Berliner Musikleben des Kaiserreichs. Der Fall Max Bruch. Zum 100. Geburtstag des Komponisten*, in: *Die Musikforschung* 73 (2020), Heft 4, S. 305–323. Zur Mannheimer Aufführung vgl. Ilse Burger: *Der Komponist Max Bruch. Betrachtungen zu einem Brief aus der Mannheimer Zeit*, in: *Mannheimer Hefte* (1958), Heft 2, S. 22–32.

2 Max Bruch: *Über die Oper »Loreley« und meine sonstigen dramatischen Bestrebungen* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 87), in: *Max Bruch-Studien*, hg. von Dietrich Kämper, Köln 1970, S. 165–169. Die frühesten

Ausgaben von Geibels *Loreley* sind mit »Hannover 1861« datiert, was aber nicht ausschließt, dass das Buch früher herauskam und Bruchs Angabe mit »Herbst 1860« korrekt ist. Mendelssohns Tod 1847 besiegelte das Ende seines *Loreley*-Vorhabens. Die Fragmente (Finale 1. Akt, *Ave Maria*, Winzerchor) wurden 1850 uraufgeführt und erschienen zwei Jahre später als op. 98 im Druck.

3 Zum Briefwechsel von Geibel und Mendelssohn sowie einem Vergleich der von Mendelssohn und Bruch komponierten Szenen vgl. bes. Reinhold Sietz: *Die musikalische Gestaltung der Loreleysage bei Max Bruch, Felix Mendelssohn und Ferdinand Hiller*, in: *Max Bruch-Studien* (wie Anm. 2), S. 14–46.

4 Eine grundlegende Quelle zur *Loreley* bes. zu den Straßburger Aufführungen ist Hans Pfitzner: *Meine Beziehungen zu Max Bruch*, München 1938 (Pfitzner gibt u. a. seinen Briefwechsel mit Bruch wieder); vgl. dazu auch Ulrich Konrad: »Eine der besten deutschen Opern«. *Hans Pfitzner und die »Loreley« von Max Bruch*, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft* (2009), Heft 69, S. 82–96. Mit den verschiedenen Vertonungen der Sage befassen sich u. a. Sietz, *Die musikalische Gestaltung der Loreleysage* (wie Anm. 3); Dirk

Liselotte Homering

## Hermann Goetz (1840–1876) – Ein wiederentdeckter Komponist und seine Beziehungen zum Mannheimer Nationaltheater

Es hat sich etwas getan in den vergangenen dreißig Jahren: Wohl könnte sich der 150. Geburtstag des Komponisten Hermann Goetz (vgl. Abbildung 1<sup>1</sup>) im Jahr 1990 ein wenig katalysatorisch ausgewirkt haben. Jedenfalls erhielten die Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (rem, damals noch Reiß-Museum der Stadt Mannheim) und ihre Theatersammlung seinerzeit eine bedeutende Schenkung aus dem Nachlass von Goetz durch dessen Urenkel Cordula und Urs-Beat Ertini. Dieser kann den Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich und die Dokumente in der Stadtbibliothek Winterthur und weitere Materialien in anderen Sammlungen und Archiven auf sehr anschauliche Weise ergänzen. Denn in Mannheim befinden sich seither insbesondere Mobiliar aus dem Eigentum von Goetz und seiner Frau Laura, geb. Wirth (1845–1917), Ölporträts, Fotografien, Memorabilien und andere Objekte, wie die goldene Taschenuhr von Goetz, seine Goldrandbrille aus dem Jahr 1863. Ebenso die Verlobungsringe von Hermann Goetz und Laura Wirth vom Januar 1868, der Witwenschleier von Laura Goetz und auch die bekannte Bleistiftporträtzeichnung, die Laura Wirth um 1868 von ihrem späteren Mann angefertigt hat.<sup>2</sup> Mit dieser Schenkung wurde 1990 auch eine Sonderschau erarbeitet.<sup>3</sup>



**Abbildung 1**  
Hermann Goetz, Fotografie um 1870  
Winterthurer Bibliotheken

Bei der Neueinrichtung der theatergeschichtlichen Sammlung der Reiss-Engelhorn-Museen im Jahr 1994 konnte mit der Vielzahl der Materialien und Objekte ein regelrechtes Gedenkzimmer eingerichtet werden. Auch in die neue Theaterausstellung von 2007 wurden wieder einige Objekte übernommen, darunter der Stehsekretär von Goetz, der gleichfalls Teil der großzügigen Schenkung ist. Alle Ausstellungen wurden und werden im Zeughaus, C 5, der rem gezeigt.

1995/96 erschien, gleichsam der Meilenstein der Forschung zu Goetz, die ebenso umfangreiche wie auf akribischen Recherchen basierende Monographie des Goetz-Experten Marek Bobéth zu Leben und Werken des Komponisten. Sie wartet zudem mit vielen ausgezeichneten Werkanalysen auf, auch zu den weniger bekannten

1 Mit freundlicher Genehmigung der Winterthurer Bibliotheken, Signatur 171334.

2 Vgl. Liselotte Homering: *Portraitzeichnung, goldene Taschenuhr, Verlobungsringe und -kärtchen sowie Brille des Komponisten Hermann Goetz*, in: *Sammelleidenschaft, Mäzenatentum und Kunstförderung: von den Kurfürsten zum Land Baden-Württemberg: Kostbarkeiten aus dem Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum der Stadt Mannheim* [...], hg. von Karin von Welck, Heidelberg 1992, S. 108f. Auf S. 109 sind auch alle genannten Objekte abgebildet.

3 Vgl. Berichte in der *Rhein-Neckar-Zeitung* (18. Dezember 1990) und im *Mannheimer Morgen* (8./9. Dezember 1990), MARCHIVUM Mannheim, ZGS S1/2724.

Michael Bißwanger

## Wiener Operette in Mannheim:

Die Uraufführung des *Fidelen Bauer* von Leo Fall und Viktor Léon

Zur 300-Jahrfeier der Stadt Mannheim wurde von Mai bis Oktober des Jahres 1907 ein vielfältiges Programm angeboten, bestehend aus der Internationalen Kunst- und Gartenausstellung, Vergnügungspark, Messeveranstaltungen sowie zahlreichen kulturellen Aktivitäten.<sup>1</sup> Dazu zählten hochrangig besetzte Operettenfestspiele, die vom 14. Juli bis zum 25. August fast täglich Aufführungen boten. Für diese konnte man den auch außerhalb Wiens sehr renommierten Librettisten und Theaterdichter Victor Léon als künstlerischen Leiter gewinnen. Er witterte darin die Chance, sein neuestes Projekt ins Zentrum zu stellen, die Operette *Der fidele Bauer* (basierend auf seinem eigenen Volksstück *Die lieben Kinder*). Das Stück wurde zuvor vom Direktor des Theaters an der Wien Wilhelm Karczag abgelehnt und Léon beabsichtigte, es in Mannheim zur Uraufführung zu bringen und die ganzen Festspiele auf diese Premiere hin auszurichten. Es sollte die zweite Uraufführung eines Bühnenwerks von Leo Fall in Mannheim werden. Zweieinhalb Jahre zuvor, am 8. Januar 1905, wurde im Mannheimer Hof- und Nationaltheater die komische Oper *Irrlicht* mit durchaus achtbarem Erfolg uraufgeführt.<sup>2</sup> Mit dem *Fidelen Bauer* konnte Fall endgültig von Mannheim aus seinen Siegeszug auf die Theaterbühnen der Welt antreten. Für nähere Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte dieser Operette kann auf die Victor Léon-Biographie von Barbara Denscher aus dem Jahr 2017, in der auch näher auf die Jubiläumsfeierlichkeiten der Stadt eingegangen wird, und die Leo Fall-Biographie von Stefan Frey aus dem Jahr 2010 verwiesen werden. Hier soll die Uraufführung des

*Fidelen Bauer* im Kontext der Mannheimer Operettenfestspiele und ihre Anbindung und Wirkung in der Stadt näher untersucht werden. Die Operettenfestspiele sollten für alle Beteiligten gewinnbringend und von gegenseitigem Nutzen werden. Für Victor Léon und Leo Fall bot sich die Gelegenheit, ihr in Wien abgelehntes neues Projekt vorzustellen und damit erhielt vor allem Fall die Chance, sich einem breiteren Publikum jenseits der Donaumetropole bekannt zu machen. Die Stadt Mannheim und das Hof- und Nationaltheater konnten wiederum mit einer besonderen Attraktion aufwarten, die es außerhalb der Metropolen Wien und Berlin im deutschsprachigen Raum selten auf diesem Gebiet in dieser Fülle und Qualität zu erleben gab.

Eine Übersicht der in der Bibliothek der Reiss-Engelhorn-Museen aufbewahrten Theaterzettel gibt einen interessanten Einblick in den Aufbau der Operettenfestspiele. Diese lagen ganz in der Verantwortung Victor Léons, gespielt wurden ausschließlich Stücke mit Libretti von Léon. Man könnte die Operettenfestspiele somit auch als Victor Léon-Festspiele bezeichnen. Sie begannen eine Woche nach dem Ende der regulären Saison am Mannheimer Hof- und Nationaltheater. Eröffnet wurden sie am Abend des 14. Juli 1907, einem Sonntag, mit einem eigens für diesen Anlass geschriebenen Orchesterstück von Leo Fall, seinem *Musikalischen Prolog*, einer Art Festouvertüre, die er auch selbst dirigierte. Er verbeugte sich darin vor seinen Vorgängern im Bereich der Operette, zitierte oder verarbeitete interessanterweise aber keine Zeitgenossen und keine eigenen Operettenmelodien und somit auch keine der in Mannheim zur Aufführung gebrachten Werke. Besonders ausführlich widmet sich Fall Jaques Offenbach, um dann Arthur Sullivan, Carl Millöcker und schließlich Johann Strauß und dessen *Fledermaus* Referenz zu erweisen. Mit diesem Stück und seinem Komponisten wurde aber vor allem ein klares Zeichen gesetzt: Die einzige Operettenuraufführung

1 Vgl. Ulrich Nieß: *Mannheim und sein Stadtjubiläum 1907*, in: *Dominique Dumais. Tracing Isadora. Ein Tanzfonds Erbe Projekt. Uraufführung* (Programmheft Nr. 26, Spielzeit 2013/14), hg. vom Nationaltheater Mannheim, Mannheim 2014, S. 26f.

2 Vgl. Stefan Frey: *Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette*, Wien 2010, S. 46.

Irmgard Siede

## Unmodernes höfisches Mobiliar zur Möblierung der Bühne?

Zu historischen Requisiten des Mannheimer Nationaltheaters

Aus Theatern des 18. Jahrhunderts sind vereinzelt Bühnendekorationen überliefert, so z. B. für Ludwigsburg, Drottningholm oder Böhmisches Krumau. Diese Dekorationen bestehen aus dem Schlussprospekt, den Seitenkulissen und den Soffitten, also genau den Teilen, die auch das Bühnenmodell von Lorenzo Quaglio aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Reiss-Engelhorn-Museen wiedergibt.<sup>1</sup> Im Schauspiel hatten Bühnendekorationen und Szenerien zunächst so gut wie keine Bedeutung. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bediente man sich einer andeutenden Szenerie.<sup>2</sup> Erst mit dem Aufkommen des bürgerlichen Dramas änderte sich dies. Die barocken Bühnendekorationen waren Versatzelemente, die je nach Erfordernissen eines Stücks mit entsprechenden Beleuchtungseffekten, Kostümen oder anderen Requisiten (z. B. Möbeln, Vorhängen) neu kombiniert werden konnten.

Aus den Mannheimer Theatern, namentlich der Hofoper, dem Schwetzingen Theater und dem Mannheimer Nationaltheater, sind leider keine Szenerien mehr erhalten, obwohl das Mannheimer Nationaltheater nachweislich einige der Bühnendekorationen der Hofoper und des Schwetzingen Theaters übernommen hatte. Dies geht aus einer Liste von Giulio Quaglio hervor. Nach dieser Aufstellung zeigten die Dekorationen u. a. »Rom, deutsche Stadt, Garten mit Architektur, grüner Garten, Ruine, Wald, felsige Gegend, altes Kabinett, Seehafen«.<sup>3</sup> Je nach Stück wurden solche

Szenen durch Mobiliar auf der Bühne ergänzt. Bewegliche Requisiten des barocken Theaters sind allerdings noch seltener erhalten als Bühnendekorationen und die Quellenlage für solche Requisiten ist im Allgemeinen schlecht. Auch für die Mannheimer Theater ist nicht durch unmittelbare Quellen überliefert, welche beweglichen Ausstattungsstücke und Gebrauchsgegenstände auf der Bühne zum Einsatz kamen. Daher mag man es als einen Glücksfall der Überlieferung bezeichnen, dass das Möbelmagazin des Mannheimer Nationaltheaters auf B 3 bis 1904 bestehen blieb. Nach seiner Auflösung wurde eine ganze Reihe von Möbelrequisiten an das Schlossmuseum übergeben und dabei zugleich im Schlossinventar verzeichnet.<sup>4</sup> Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass rekonstruiert werden kann, welches Mobiliar im Möbelmagazin des Mannheimer Nationaltheaters mindestens vorhanden gewesen sein muss. Ein besonderer Glücksfall ist, dass ein Teil dieser Requisiten sich in den Reiss-Engelhorn-Museen erhalten hat. Bevor darauf eingegangen wird, woher dieses Mobiliar wohl ursprünglich stammte, sei das Inventar des Möbelmagazins auf der Basis des Schlossinventars durch Transkription zusammengestellt.<sup>5</sup> Die Stücke, die sich in den Reiss-Engelhorn-Museen erhalten haben, sind durch eine Eingangsnummer (= ENr.) in der nachstehenden Aufstellung kenntlich gemacht.

1 Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, Inv. Nr. Th M 97/1; vgl. zu den Bühnendekorationen: Annette Frese: *Bühnengestaltung für die Sommerresidenz*, in: *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2004, S. 181–246, hier S. 181f. und 188.

2 Vgl. Sibylle Maurer-Schmoock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1982, S. 32–65.

3 Vgl. Frese, *Bühnengestaltung* (wie Anm. 1), S. 181f.

4 In Karteikastenform in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim.

5 Zeilensprünge sind in der Transkription durch »/« gekennzeichnet; alle Abkürzungen auf den Karteikarten sind bei der Transkription beibehalten. Die Eingangsnummern wurden im 21. Jahrhundert mit Bleistift nachgetragen. Sie wurden bei der Transkription vor die Inventarnummern gesetzt. Nicht aufgenommen sind Nachträge zum städtischen Inventar und zu den späteren Aufbewahrungsorten.

Panja Mücke

# Theaterzettel als Kommunikationsmedium

## Informationsvermittlung und Mannheimer Opernbetrieb

»Es geht halt nix über einen Zettelträger. Erstens, kann man den ganzen Tag herumlauffen, und kein Mensch kann einem sagen, daß man ein Lump ist; und zweitens, die Freud, wenn man in ein Haus kommt, da fliegen alle Thüren auf, da fragen die Leut gleich: ›Ist ein schönes Stück heut?‹ ›Ja!‹ – ›Viel Spektakel drin?‹ ›Ja!‹ ›Werden ein paar umgebracht?‹ ›Ja!‹ ›Tritt ein neuer auf?‹ ›Ja!‹ ›Kann er was?‹ ›Nein!‹ – Kurzum ein Zettelträger [!] ist die schönste Nation in der Welt.«<sup>1</sup>

In der Komödie *Der Zettelträger Papp* (UA Graz 1827) spießt Johann Nestroy in bekannt überzeichneter Manier die Merkwürdigkeiten und Charakteristika des zeitgenössischen Theaterbetriebs auf – das Warten der gehobenen Gesellschaft auf den täglichen Theaterzettel (und dessen Austräger), das Gefallen an neuen, vor allem spektakulären Stücken, an unbekanntem Darstellern, seien sie talentiert oder untalentiert, an Fecht-, Reit- und Tierszenen und Ähnlichem. Damit wirft Nestroy einen unterhaltsamen wie scharfsinnigen Blick auf den zeitgenössischen Theaterbetrieb und auf die Funktion des Theaterzettels als Kommunikationsmedium zwischen Theaterbetrieb und Publikum.

Im Folgenden soll am Beispiel der Theaterzettelsammlung des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters Mannheim der kommunikativen Funktion und dem Quellenwert von Theaterzetteln nachgegangen werden, die – das zeigt sich exemplarisch in Nestroys Komödie – noch im 19. Jahrhundert mit der Institution des Theaters fest verknüpft waren und eine der wichtigsten Formen des Kontakts zwischen dem jeweiligen Theater und dem Publikum bildeten. Theaterzettel, die über 500 Jahre und auch noch im 19. Jahrhundert (wie später Plakate) im Auftrag des jeweiligen Theaters gedruckt und in der Stadt aufgehängt wurden,

in die Häuser der führenden Familien und der Abonnenten gebracht wurden, übermittelten die wesentlichen Informationen des Impresarios bzw. der Intendanz an potenzielle Zuschauerkreise. Sie waren – mit Hermann Korte – »Informations-, Animations- und Rezeptionssteuerungsmedium des Theaters«<sup>2</sup>. Theaterzettel richteten sich auch an Ortsfremde, die in Gasthöfen und Hotels ausgelegte Theaterzettel vorfanden, wie z. B. aus einer Äußerung Carl Maria von Webers aus dem Jahr 1811 ersichtlich ist: »Stell Dir meine Freude vor, als ich auf meinem Durchfluge durch München am 30. Juni auf der Wirthstafel den Komödienzettel mit dem Zauberworte: Armand liegen sah – und wären meine Geschäfte noch zehnmahl dringender gewesen, als sie es wirklich waren, so hätte mich der Gedanke an die Aufführung dieser göttlichen Musik von dem Münchener Orchester fest gehalten, und im Vorgefühle der zu schlüpfenden Wonne rief ich dem Postillon zu: ›Heute ist der Wasserträger! Ich kann nicht reisen.«<sup>3</sup>

Die Theaterzettel des Mannheimer Nationaltheaters (inklusive der Bestände des Mannheimer Altertumsvereins von 1859) befinden sich in der Theatersammlung der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim und geben über die mehr als 200-jährige Geschichte des Theaters Auskunft. Dank eines Digitalisierungsprojekts stehen sie im Scan open source über das Marchivum zur Verfügung.<sup>4</sup> Die musikwissenschaftliche Forschung hat

1 Johann Nestroy: *Stücke*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. von Friedrich Walla, München 1979, S. 91–104, hier S. 103.

2 Hermann Korte: *Theaterzettel. Eine (noch kaum) wiederentdeckte Quelle der Theatergeschichte*, in: *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob und Bastian Dewenter, Heidelberg 2015, S. 93–125, hier S. 97.

3 Carl Maria von Weber: *Bruchstücke des Briefes eines Reisenden*, in: *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Bd. 2, Dresden [u. a.] 1828, S. 88–93, hier S. 88.

4 <https://scope.mannheim.de>, letzter Zugriff am 23. September 2021. Vgl. zur Geschichte der Sammlung auch: Liselotte Homering: *Zur Geschichte und Bedeutung der*

Patrick Mertens

## »Ein freier Verein der Musiker zu gesellschaftlichem Zweck«. Die Musikalischen Akademien des Nationaltheater-Orchesters Mannheim zwischen Kunst und Ökonomie

Der »kraftvolle [...] Aufschwung [von Mannheims Kunstleben] darf uns mit der sicheren Hoffnung erfüllen, dass in dem modernen Mannheim und in dem Mannheim der Zukunft trotz der vorwiegend materiellen Interessen Kunstbegeisterung und Kunstbetätigung auch fernerhin auf dem fruchtbaren Boden ehrenvoller Traditionen weiterwachsen und schöne Blüten treiben werden.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten schließt Friedrich Walter 1897 seine Festschizze zur *Entwicklung des Mannheimer Musik- und Theaterlebens*. Besonders auffällig an Walters Aussage sind die »vorwiegend materiellen Interessen«, die er, unverkennbar negativ konnotiert, der Mannheimer Theater- und Musikszene attestiert. Dabei ist die wirtschaftliche Rückkopplung von Kunst ein (zeitlich wie lokal nicht gebundenes) zentrales Element jedweder Form professioneller Kunstausbübung – und in dieser Hinsicht stellen auch die Mannheimer (Musik)Theater- und Konzertinstitutionen keine Ausnahme dar.

Bereits im 18. Jahrhundert, als Mannheim unter Kurfürst Karl Theodor zur bedeutenden Kunstmegropole aufstieg, lässt sich eine klare ökonomische Komponente der Mannheimer Musikproduktion beobachten – auch wenn Opern- und Konzertdarbietungen damals nicht unbedingt primär auf monetären Profit, sondern vielfach auf Prestige und Außenwirkung hin angelegt waren. Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür liefert Anton Pichler, wenn er über eine für Januar 1778 geplante Aufführung von Anton Schweitzers und Christoph Martin Wielands Singspiel *Rosamunde* berichtet: »Abänderungen im Text und in der Musik verschoben die Aufführung zum Namenstag des Churfürsten,

allein der Minister v[on] Hompesch<sup>2</sup> erklärte *Rosamunde* müsse geliefert werden, da man ihm eher eine Mißrechnung von 100.000 Gulden verzeihen würde, als die neue deutsche Oper nicht zu liefern.«<sup>3</sup>

Ein ganz anderes Bild zeichnet sich, wenn man den Blick auf das Großherzogliche Hof- und Nationaltheater Mannheim wendet, das im 19. Jahrhundert das Zentrum der Mannheimer Musik- und Theaterszene bildete. Hier kam der pekuniären Rendite von Kunst eine wesentlich größere Bedeutung zu. Dies zeigt sich nicht zuletzt an den vielen Berichten zu Defiziten und Überschüssen des Theaterhaushalts sowie zur allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklung des Hauses aus dem 19. Jahrhundert. Mit der Publikation dieser Berichte wollte man der städtischen Öffentlichkeit damals Rechenschaft über die Ausgaben des in kommunaler Verwaltung befindlichen Nationaltheaters ablegen, die in dieser Zeit nur zu rund 60 bis 70 Prozent durch die Einnahmen gedeckt waren, während der Rest (abgesehen von einem Zuschuss des badischen Staates) von der Stadt Mannheim getragen werden musste.<sup>4</sup>

Als umfassendste dieser Veröffentlichungen sei an dieser Stelle lediglich der 1889 zum fünfzigjährigen Bestehen der bürgerlichen Selbstverwaltung vom Ober-Regisseur des Theaters Max Martersteig zusammengestellte *Rückblick und Statistische Bericht* genannt, in dem (neben dem Repertoire sowie den

1 Friedrich Walter: *Die Entwicklung des Mannheimer Musik- und Theaterlebens. Festschizze zur 33. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins*, Mannheim 1897, S. 39.

2 Gemeint ist der Kurpfälzische Staats- und Konferenzminister der Finanzen Freiherr Franz Karl Joseph Anton Hompesch zu Bollheim (1735–1800).

3 Anton Pichler: *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens am 7. Oktober 1879*, Mannheim 1879, S. 16.

4 Vgl. Konrad Dussel: *Der Weg zum subventionierten Theater. Die Finanzierung des Nationaltheaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: *Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen – Geschichte(n) – Perspektiven* (= Schriften zur Mannheimer Theater- und Musikgeschichte 1), hg. von Liselotte Homering und Karin von Welck, Mannheim 1998, S. 384–393, S. 385.