

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Geschichte des ehemaligen Grossherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806 - 1852

1806 - 1822

Haass, Günther

Karlsruhe, 1934

Deutsches Theater in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

[urn:nbn:de:bsz:31-92960](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-92960)

Deutsches Theater in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die wissenschaftliche Theatergeschichte bemüht sich, vergangene Ereignisse und Zustände des Theaters in ihrer künstlerischen und organisatorischen Vielfalt und Verflochtenheit zu rekonstruieren und als kulturelle Einheit zu vergegenwärtigen. Aus Akten und Memoiren, aus Tatsachen- und Meinungsüberlieferungen erwächst eine combinatorische Aufgabe, die in ihrer Art selbst ein Inszenieren genannt werden kann. Immer steht im Mittelpunkt mit ihrem widerspruchsvollen Wesen, ihren Mühen und Wundern, die Bühne, der aus allen Künsten und Techniken Lebenskräfte und Ausdrucksmöglichkeiten zuströmen. Als Spiegelung seiner Zeit und Generation ist das Theater nur durch deren mitbestimmende Faktoren in seinen Leistungen — im Aufstieg oder Niedergang — ganz zu verstehen und gerecht zu bewerten. Entsprechend tritt erst aus dem entwicklungsgeschichtlichen Gesamtbild des deutschen Theaters das Einzelschicksal des Karlsruher Theaters in seiner zeitlichen Gebundenheit und örtlichen Eigenart hervor.

Das deutsche Theater erreichte mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts das ersehnte Ziel der Selbsthaftigkeit und kulturellen Achtung. Zwar waren schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Prinzipalschaften vereinzelt der Unrast des Wanderns mit seinen künstlerischen und wirtschaftlichen Unzulänglichkeiten enthoben worden — dank der frühen Theatergründungen in größeren Residenzen und Städten unter dem epochemachenden Einfluß der ersten oder Wiener Idee

des Deutschen Nationaltheaters mit der Forderung eines nationalen Spielplanes (1776). Aber erst im Anfang des 19. Jahrhunderts nahm die Einrichtung stehender Bühnen im Sinne ortsfester Prinzipalschaften zu und führte, begünstigt durch die steigende gesellschaftliche Anerkennung, allgemein zu der Gründung stehender Bühnen im Sinne der Erbauung der deutschen Hoftheater. In welchem Ausmaß beweist die Buntheit der damaligen Landkarte. Die große Ausbreitung des deutschen Theaters vollzog sich in den Jahren der politischen Demütigung, in einer Zeit, da die Anmut des Rococo unter den napoleonischen Siegen die Würde des Empire angenommen hatte. Mitten in der Notzeit erschien die zweite Nationaltheater-Idee: das Königsberger Memorandum mit dem Gedanken des Staatstheaters (1808). Ein der Zeit vorausseilender, vergeblicher Versuch. Nach zwei Jahren fiel das Theater in den höfischen Privatbereich zurück. Der Plan des Freiherrn vom Stein ging in den Wirren des Krieges ebenso verloren, wie das Werk Josephs des Zweiten.

Nach den Befreiungskriegen aber, die zwar den Sturz Napoleons, doch keine eigentliche Freiheit und Einheit brachten, kam trotz der Verfassungszugeständnisse weder die Wiener noch die Königsberger Idee zum Durchbruch. Sie mußten vergessen werden — wie jeder fortschrittliche Gedanke — unter der Bevormundung der Zensur und in der Bescheidenheit des metternichschen Biedermeier. Mit dem Wiener Kongreß war der Sieg des höfischen Theaters entschieden. Für das Theater aber begann gerade in der Zeit der Restauration und Reaktion die anderthalb Jahrzehnte dauernde Glanzzeit. Als Entschädigung für eine unerfüllte Politik standen die Ereignisse der Bühne und die Schicksale ihrer Künstler im Brennpunkte des gesellschaftlichen Lebens. Dabei geriet das Theater mit seinen überschwänglich gefeierten Virtuosen in Schauspiel, Oper und Ballett unvermeidlich in die verhängnisvolle Abhängigkeit, die aus Furcht vor der Ungunst des Publikums zwangsläufig die Unkunst des Repertoires verschuldeten. Der Tagedistriumph trug schon den Keim des künstlerischen Rückgangs in sich.

Die Julirevolution von 1830 erschütterte die Idylle des biedermeierlichen Theaterglanzes. Das Interesse des Publikums wurde durch die politischen und sozialen Ideen des vor-märzlichen Jungen Deutschland von der Bühne abgelenkt. Der Theaterbegeisterung folgte die Theaterernüchterung. Aber sie erwies sich dennoch der Bühne nützlich durch die Reformforderungen während der revolutionären Jahrhundertmitte (1848/49). Die in der Glanzzeit schon latent empfundene Theaterkrise trat nach 1830 als Verfall offen in Erscheinung. In Weimar hatte Goethe (1817) und in Dresden Tieck (1830) verzichtet. In Berlin ging Graf Brühl (1828) und in Wien wurde Schreyvogel (1832) gegangen. Es war die Zeit des führerlosen Interregnums, in dem nur Immermann in Düsseldorf einsam und hartnäckig um seine Musterbühne kämpfte (1832—1837). Das deutsche Theater erlebte seinen größten Tiefstand, der erst überwunden wurde durch die Wortregie Laubes in Wien, die Bildregie Dingelstädt's in München, die Ensemblekunst Eduard Devrients in Karlsruhe und die historisch betonte Regiekunst der Meininger.

Die grundsätzlichen Mißstände waren administrativer und künstlerischer Natur. Die Königsberger Nationaltheater-Idee lebte wieder auf, und die neuen vor allem von Eduard Devrient und Richard Wagner vertretenen Reformvorschläge (5) gipfelten in dem Gedanken des Staatstheaters, der staatlichen Theaterschule und der Mitverantwortung der Nation. Man forderte die Befreiung des Theaters von der unkünstlerischen Rücksichtnahme auf höfische Interessen und damit im Zusammenhang die Einsetzung theaterfachlich gebildeter Leiter an Stelle der repräsentativen Kavalierintendanten, die — mehr mit gutem Willen als mit gründlicher Sachkenntnis begabt — in dem Theater eine interessante Hofcharge auf-tragsgemäß verwalteten. Die Forderungen kamen für ihre Zeit zu früh. Die Umwandlung des Theaters von der höfischen in die staatliche Betriebsform vollzog sich erst im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. So bedeutet die Berufung Eduard Devrients zum Leiter und Reformator des Hof-theaters in Karlsruhe nur eine frühe Teilerfüllung (1852).

Doch hatten sich mehr außerhalb stehende Reformen durchgesetzt: die Tantiemen-Regelung zwischen Autor und Bühne (1845) und die Gründung des Deutschen Bühnen-Vereins (1846), der ein einseitiger, diplomatischer Zusammenschluß der Bühnenleiter war gegen die durch eigene Virtuosenjagd mitverschuldeten Vertragsbrüche der Künstler [6].

Trotz der schwerwiegenden Mißstände des deutschen Hoftheaterwesens, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zutage getreten waren, hatte die Errichtung der Hoftheater grundlegende Vorteile gebracht: vor allem das Seßhaftwerden des deutschen Schauspiels — die Oper war schon früh das verwöhnte Kind der Höfe — und in sozialer Hinsicht die Hebung des bisher mißachteten Standes. Ein weiterer Gewinn lag in der notwendigen Ordnung der unzulänglichen und entsagungsreichen Wanderbetriebsform sowie in der Sammlung und ruhigen Ausbildung der künstlerischen Kräfte auf der Grundlage der finanziellen Sicherung. Wenn im Laufe des 19. Jahrhunderts das Hoftheater und seine Leitung den gesteigerten organisatorischen und künstlerischen Anforderungen nicht mehr gewachsen war, so lag das vor allem an dem Mangel an Fachkenntnis und an dem Einfluß der politischen Zeitströmung, die dem bisher absolutistischen Theater den demokratischen Charakter verliehen hatte.

Die deutsche Schauspielkunst war in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch beherrscht von der Rivalität der alten und der neuen Schule. Die alte, aus dem 18. Jahrhundert herübergreifende Hamburger Schule lehrte nach dem Vorbild Schröders ein von Schablone nicht ganz freies Natürlichkeitsprinzip, den realistischen Stil, dem die Prosa der Familiengemälde vertrauter war, als die Verse der klassischen Tragödie. Das Erbe des Hamburger Stils übernahm die Mannheimer Schule, die Ekhs französisch gepflegte Natürlichkeit mit Schröders Shakespeare-Grundsätzen verband, und die Berliner Schule, deren Stil nur die geschmeidigere Spielart von Ifflands Mannheimer Vergangenheit war. Die neue oder Weimarer Schule lehrte den unpersönlichen realistischen Stil. Ihre „Regeln für Schauspieler“ (1803)

waren das erzieherische Werk Goethes, dessen frühe Regiekunst einen einheitlichen Darstellungsstil erstrebte auf der Grundlage einer geschulten Deklamation und geregelten Gestik. Mit Goethes Entlassung verlor das Weimarer Hoftheater die führende Stellung. Goethes harmonischer Stil entartete infolge mißverständener Äußerlichkeiten und zerfiel. Der Wettstreit der alten und neuen Schule mündete in das stillose Übergangsjahrzehnt (1820—1830) von der Schulung zur Virtuosität: „Ihr wißt, auf unsern Deutschen Bühnen probiert ein jeder, was er mag; . . .“ (Goethe, Faust I, Vorspiel auf dem Theater (1798). Goethes Feststellung aus dem Anfang seiner Theaterleitung war zwei Jahrzehnte später nach seinem Verzicht erneut berechtigt. Der richtungslose Zeitraum der künstlerischen Gärung war notwendig und entscheidend für den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt der deutschen Schauspielkunst vom typischen zum charakteristischen Darstellungsstil. Im Zusammenhang damit verschwanden die überlebten französischen Fachtypen zu Gunsten einer beginnenden Fachlosigkeit und individuellen Rollenbesetzung. Gleichzeitig löste sich die seit der Verabschiedung der italienischen Oper mit dem deutschen Singspiel eingebürgerte Personal-Union von Schauspiel und Oper. Damit endete eine gegenseitige Beeinträchtigung der grundsätzlich auf getrennten Ebenen liegenden beiden Darstellungsstile, die in gleichem Maße aus der Trennung Vorteil zogen. Das Schauspiel entging der Veroperung seiner Sprech- und Darstellungskunst, die ihm von Seiten der Revolutions- und Schreckensoper erwachsen war und in höherem Grade von der Effektoper Meyerbeers drohte. Die Oper, die der Personal-Union die später von Richard Wagner geforderte Kunst des Darstellens verdankte, konzentrierte sich auf die gesangliche Ausbildung und Vervollkommnung, die nach dem Abschied der geschulten Italiener für die neue deutsche romantische und französische große Oper notwendig zu fordern war. Mit dem revolutionären Umschwung von 1830 nahm das deutsche Theater des 19. Jahrhunderts endgültigen Abschied von den Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts.

Während das nachklassische Übergangsjahrzehnt noch enthusiastisch sein Theater feierte, kündete sich in dem biedermeierlichen Theaterglanz schon die virtuose Verwilderung an. Das Virtuositentum, das an dem Niedergang des Theaters mitbeteiligt war, erreichte seinen Höhepunkt in dem Jungdeutschen Zeitraum zwischen den beiden Revolutionen. Durch den Aufschwung des Verkehrs begünstigt, wurde aus dem wertvollen gelegentlichen Gastspieler, den Iffland trotz seiner virtuoson Kunst noch darstellte, der reisende Virtuose, der „Mauernweiler“ Ferdinand Eßlair — ein künstlerisch gefährlicher Typus, den Eduard Devrients eigener Bruder Emil Devrient ebenso selbstherrlich wie selbstherrlich verkörperte. Die Entzweiung der Brüder in Dresden ist das Symbol für den Machtkampf einer ganzen Generation um das virtuose Sonderinteresse oder die künstlerische Einheit des Ensembles. Gegen Virtuosen-Egoismus, Nüancen-Eitelkeit und routinierte Manier war der Regisseur machtlos und die Regiekunst noch nicht überzeugend. Der Regisseur, ein älterer Darsteller, war kaum mehr als die Übersetzung des Wortes angibt: ein überwachender „Verwalter“. Der künstlerische Wirkungskreis der Regie war seit der Trennung von Schauspiel und Oper schon fachlich gegliedert: der Held, später der Charakterspieler, leitete Trauerspiel, Schauspiel und höheres Lustspiel; dem Komiker überließ man Schwank, Vaudeville und Singspiel, dem älteren Sänger die Oper. Die Bedeutung des Regisseurs überragte die des heutigen Inspizienten nur unerheblich. Die Regieführung beschränkte sich nach der „Einrichtung“ und Besetzung des Stücks auf die Regelung der Auftritte und Gruppen und auf das szenische „Arrangement“. Infolge des bei der Neuigkeitssucht des Publikums rasch wechselnden Spielplans blieb die eigentliche Regiearbeit stehen bei der äußeren Regie eines oberflächlichen Ensemblespiels. Die innere Regie, die der erlebten Dichtung und dem erarbeiteten Ensemble künstlerisch die Treue hält, war noch unbekannt. Es fehlte das verantwortungsvolle Verhältnis zu beiden, woran der dem Virtuosen an Routine ebenbürtige Repertoirelieferant der Vor-Hebbel-Niederung die Mitschuld trug. Von Goethe über

Schreyvogel und Immermann, über Laube und Dingelstedt führten nur Teillösungen zu der Stufe Eduard Devrients und der Meininger — zum Ausblick auf die Regiekunst der Gegenwart.

Der Spielplan des deutschen Theaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war dem Zeitgeschmack preisgegeben und vorwiegend von der Gattung des Theaterstücks und der Oper beherrscht. Mit Ausnahme der virtuoson Paraderollen waren Shakespeare und Molière, Lessing, Goethe und Schiller, war das klassische Schauspiel wie die Oper Glucks und Mozarts auf der deutschen Bühne eine Seltenheit. Es triumphierten die Anspruchslosigkeiten und Sentimentalitäten der Zeit: die bürgerlichen Rührstücke und moralgesättigten Familiengemälde des biedermännisch-gewissenhaften Iffland und weltmännisch-unbedenklichen Kotzebue. In ihnen fand eine kaum übersehbare Schar Muster und Vorbild, und ihre routinierte Produktion, die dem Schauspieler zweifellos dankbare Rollen gab, war die zuverlässigste Stütze des Spielplans und des Theaterbudgets. Gleichzeitig blühte das deklamatorische Melodram aus der Überlieferung Rousseaus und Bendas, und neben dem unbeschwerten burlesken Singspiel von Adam Hiller bis zur vormärzlichen Komischen Oper Lortzings und Boieldieus wucherten Cherubinis Revolutions- und Rettungsopern auf der Bühne, die französischen und italienischen Modekompositionen Paers und Méhules, Paisiellos und Cherubinis. Ihre Macht im Spielplan wurde erst durch die romantische nationale deutsche Oper gebrochen, die unter der Führung Carl Maria von Webers ihre Hochblüte erlebte. Der Zauber ihrer Volkstümlichkeit und Naturnähe fand auf der Bühne begeisterten Beifall, während dem romantischen Drama durch seine Fantastik die Bühne verschlossen blieb. Umsomehr begehrt und bewundert nahmen seine Spielarten, das bühnensichere Schicksalsdrama, die modischen Künstlerdramen und Jambendramen der Schillerepigonon den Weg über die Rampe. Das Genie Kleists blieb in der Aera Werners und Raupachs unerkannt und so wenig beachtet wie die Mühe Grillparzers. Calderon und Goldoni, Übersetzungen aus dem

Spanischen und Italienischen waren dem Publikum willkommener, und unentbehrlich war die leichte Ware des französischen Theaters — das gesungene und getanzte Vaudeville! Aber alle bisher errungenen Bühnenerfolge traten in den Hintergrund vor der Allmacht der großen französischen Oper. Sie triumphierte seit Aubers „Die Stumme von Portici“ (1828) von Spontini bis Halévy, um in der Ausstattungs- und Effektoper Meyerbeers den Gipfel zu erreichen. Mit ihren Theatersiegen konnten sich die rührenden Romandramatisierungen der anpassungsfähigen Birch-Pfeiffer messen, die als Erbe der erfolgsgewohnten Iffland- und Kotzebue-Tradition zahllos und unverdächtig die deutschen Spielpläne beherrschten, während die gleichzeitige Tendenzdramatik der Jungdeutschen mit der Zensur erst um die Hofbühnen kämpfen mußte. Mühelos aber behaupteten sich auf parodistischer Ebene — vom Wiener Staberl über den Darmstädter Datterich bis zum Berliner Nante — noch immer die unverwüstlichen Zauberopern und Lokalposen von Stegmayer und Bäuerle, von Raimund und Nestroy. Namentlich auf den früheren und freien Vorstadtbühnen in Wien und Berlin wurden sie dank ihrer treffsicheren Couplets, ihrer Feerien und virtuosen Maschinenkünsten mit anhaltendem Beifall belohnt. Sie befriedigten das Zerstreungsbedürfnis des mit der Wirklichkeit grollenden Vormärz-Publikums nur rücksichtsloser und bunter als die bürgerlichen Lustspiele des bühnenvertrauten Benedix und die am französischen Import geschulten gesellschaftskritischen Konversationsstücke des eleganten Bauernfeld. Das Opern- und Schauspiel-Repertoire des deutschen Theaters erlebte seine erste Lehrzeit, die nach Schiller und Mozart in eine Niederung führte, aus der ein Aufstieg erst mit Hebbel und Wagner gelingen sollte.

Die Theaterkritik, die engste Verbindung der großen Kulturererscheinungen Theater und Presse, fand erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts langsam Eingang in die Tageszeitung. Nach Lessings Hamburgischer Dramaturgie (1767—1769), nach den frühen mannigfaltigen Theaterzeitschriften [7] und vorübergehenden, kritischen Anfängen des 18. Jahrhun-

derts entstanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Entwicklung einer regelmäßigen Theaterkritik erhebliche Schwierigkeiten im Wege. Unter dem Einfluß der politischen Zeitereignisse hatte die Anteilnahme der Öffentlichkeit an der Kunst des Theaters nachgelassen und überdies die Höfe selbst sich eine Kritik ihrer Bühne als einer höfischen Einrichtung verboten. Vor allem war die Presse selbst während der napoleonischen Fremdherrschaft und Zensur in ihrer Entwicklung empfindlich gehemmt. Das süddeutsche und vor allem das badische Zeitungswesen war fast gänzlich vernichtet; mußten doch sämtliche badischen Zeitungen, die nach der territorialen Vergrößerung erst aufgeblüht waren, vom 31. Oktober 1810 an ihr Erscheinen auf Befehl Napoleons einstellen [8]. Nur die „Carlsruher Zeitung“, die unter den Augen des Hofes der „Praeventiv-Zensur“ leicht zugänglich war, durfte als einziges Organ weiter erscheinen und zwar ab 1. Januar 1811 unter dem Titel „Großherzoglich-Badisches Staats- und Regierungsblatt“. Ihre Beziehung zum Karlsruher Hoftheater blieb nur eine rein äußerliche: sie beschränkte sich auf die Anzeige der abendlichen Vorstellungen und enthielt sich jeder kritischen Berichte. Nur unpolitische, schöngeistige Zeitschriften konnten sich vereinzelt und vorübergehend behaupten. So in Baden die von P. J. Rehfues in Karlsruhe herausgegebenen „Süd-Deutschen Miscellen für Leben, Literatur und Kunst“ (Karlsruhe 1811—1812) und im neubadischen Mannheim (1803) das „Badische Magazin“ (Mannheim 1811—1817), sowie die „Rheinische Correspondenz“ (Mannheim 1809—1810). Sie veröffentlichten auch Theaterkritiken — vor allem die letztgenannten über ihre „Mannheimer Schaubühne“ — und wagten sogar Berichte über die Karlsruher Hofbühne zu drucken in der Art unregelmäßiger, anonymer „Correspondenz-Nachrichten“. Doch ist es bezeichnend für die damalige Zeit, daß schon nach einem Jahr die in der „Rheinischen Correspondenz“ (Mannheim 1809) erschienenen Karlsruher Theaterkritiken unterblieben, da offenbar der Referent der Residenzbühne zu scharfe Worte gewagt und dadurch „höchsten Ortes“ Mißfallen erregt hatte. Nach den Befreiungskriegen erlebte das

deutsche Zeitungswesen — mit Ausnahme der nur langsam sich erholenden badischen Presse — zunächst einen allgemeinen, machtvollen Aufschwung, der auch in literarisch-kritischen Blättern, in den Literaturzeitungen von Halle, Jena und Leipzig, den Heidelberger Jahrbüchern und Göttinger Gelehrten-Anzeigen zum Ausdruck kam. Aber dennoch stand das deutsche Theater, angesichts der gesamten politischen Neugestaltungen und der Verfassungskämpfe, für eine geregelte kritische Betrachtung in den Zeitungen zu wenig im Vordergrund. Erst als durch die Karlsbader Beschlüsse die Zensur nur die napoleonischen mit den metternichschen Tendenzen vertauscht und die vorwiegend politische Presse der Zeit lahmgelegt hatte, konzentrierte sich infolge der tiefen, politischen Enttäuschung im folgenden Jahrzehnt das allgemeine Interesse ausschließlich auf die Bühne, auf das Theater des Biedermeier und der Romantik. Zeitungen und Zeitschriften nützten die Leidenschaft des Publikums und die Glanzzeit des Theaters in gleicher Weise und begannen, die Zensurlücken ihrer Blätter mit Bühnennachrichten zu füllen. Damit war das allmähliche Eindringen der Theaterkritik in die Tageszeitungen vorbereitet. In Anbetracht der Vorliebe des Publikums für außergewöhnliche Ereignisse waren diese Bühnennachrichten nicht immer frei von Übertreibungen und Anekdoten bis hinab zum Kulissenklatsch. Die eigentlichen Theaterkritiken aber, die noch ohne Regelmäßigkeit erschienen und von örtlichen Zufälligkeiten abhängig waren, bestanden im Wesentlichen aus einer erläuternden Auseinandersetzung mit dem Inhalt und begnügten sich mit einer wenig aufschlußreichen äußerlichen Bewertung der Rollendarstellung. War auch die tiefer eindringende Leistungskritik an Werk und Darsteller durch den berufenen Theaterbeurteiler noch eine Ausnahme, so besitzen die Kritiken der Zeit doch einen hohen theatergeschichtlichen Quellenwert als Zeugnisse einer vergangenen Theaterkunst, die noch nicht durch Schallplatte und Lichtbild für die Gegenwart festzuhalten war. Die Julirevolution hatte unter der Führung der Jungdeutschen erneut eine starke Entfaltung des gesamten politischen und literarischen Zeitungswesens hervorgerufen.

Die metternichsche Zensur verdoppelte dagegen mit ihren Anstrengungen ihre Rücksichtslosigkeit. Auch Baden mußte nachgeben — diesmal dem Deutschen Bunde — und sein der Zeit vorauseilendes, freisinniges Pressegesetz vom März 1832 [9] nach wenigen Monaten, im Juli 1832, wieder zurückziehen. Dennoch hatte sich das badische Zeitungswesen seit dem Regierungsantritt des „bürgerfreundlichen“ Großherzogs Leopold (1830) reich entwickeln können. Obwohl es fast ausschließlich den politischen Ereignissen diente, nahmen doch einige Freiburger Blätter [10] und in der Hauptsache die Presse der alten Theaterstadt Mannheim [11] am Theater lebhaften Anteil, der sich über die äußerliche Anzeige der Vorstellungen hinaus in regelmäßigen Berichten und Kritiken ihrer Bühnen äußerte. Die in der großherzoglichen Residenz selbst nicht zur Veröffentlichung gelangenden Kritiken des Karlsruher Hoftheaters fanden jedoch nicht nur — wie zu Beginn des Jahrhunderts — in den Mannheimer Zeitungen, in der „Charis“ und im „Phönix“ [12] eine nachbarliche Zuflucht, sondern auch Aufnahme in den allgemeinen deutschen Theaterzeitschriften, die im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts namentlich in Wien und Berlin erschienen waren. In den Zeitschriften hatte sich die Theaterkritik angesichts der leidenschaftlichen Politik des jungen Deutschland behauptet und zugleich ihren Aufgabenkreis infolge der eingetretenen künstlerischen Krise und organisatorischen Reformbedürftigkeit des deutschen Theaters mit neuen Wirkungsmöglichkeiten bedeutungsvoll erweitert. In den Kritiken des plaudernden Börne [13 a], des romantischen Tieck [13 b] und bühnenvertrauten Laube [13 c] hatte sich die Theaterkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hoch über die Auch-Referate der Zeit erhoben und der Gegenwart mit dem methodischen Heinrich Theodor Rötcher [13 d] die berufliche Erfahrung und das berufene Vorbild gegeben. Indessen hatten alle Zensurmaßnahmen die fortschreitende Entwicklung einer unabhängigen deutschen Presse nicht mehr aufzuhalten vermocht. Die Märzrevolution von 1848 brachte die endgültige Pressefreiheit und damit den

Anfang der ständigen und regelmäßigen Theaterkritik im
Feuilleton der deutschen Tageszeitung.

Der allgemeine theatergeschichtliche Überblick, in dem
das Nacheinander und Nebeneinander der Erscheinungen sich
trennt und verbindet, ist der Hintergrund, von dem sich die
Geschichte des Karlsruher Hoftheaters abhebt, und zugleich
die notwendige Grundlage zur Beurteilung seiner Leistungen.

VON

bar
sich
allein
Durl
taner
Mag
nerin
die
der
fühl
und
Vers
nach
der
in di
gezog
Durl
lich

Wilh
scha
seine
lange
saler
schic