

## 4. Das Saisonprogramm

Das abschließende und umfangreichste Kapitel dieser Untersuchung widmet sich dem Kulturleben in Baden-Baden. Es behandelt zunächst die musikalische Praxis seit Beginn der Bénazet-Ära und geht der Frage nach, wie international diese geprägt war. Anschließend wird das Theater in den Blick genommen, wo zuerst ein latenter und dann ein ganz offizieller deutsch-französischer »Wettstreit der Künste« herrschte und das dadurch zu einem zentralen Ort des interkulturellen Austauschs wurde. Deutsch-französischer Austausch und Zusammenarbeit spielten auch im Bereich des Sports eine wichtige Rolle, wie abschließend dargestellt wird.

### 4.1 Das Baden-Badener Musikleben

Das europäische Musikleben war im 19. Jahrhundert von zwei in gewisser Weise gegenläufigen Tendenzen geprägt: Zum einen konnte sich Musik immer weiter, schneller und leichter verbreiten, wozu maßgeblich das um 1800 aufgekommene und in der zweiten Jahrhunderthälfte durch die Eisenbahn geförderte reisende Virtuosenentum beitrug. Damit einhergehend und begünstigt durch die größere Reichweite und Diversifizierung der Presse entstanden eine grenzüberschreitende musikalische Öffentlichkeit und ein entsprechender transnationaler Diskurs. Zum anderen brachte die nationalbewegte Epoche gleichzeitig »neue romantische Nationalmusiken«<sup>1</sup> hervor und überall in Europa fühlten sich Komponisten und Komponistinnen berufen, »auf der Basis ihrer lokalen oder folkloristischen Musiktraditionen anspruchsvolle Musik nationaler Färbung zu entwickeln«<sup>2</sup>.

Für Baden-Baden proklamierten insbesondere die Macher der »Illustration de Bade« eine »trinité de l'art«, bestehend aus deutscher, italienischer und

1 Ingo HARDEN, *Klassische Musik*, Berlin 2010, S. 132.

2 Ibid.

## 4. Das Saisonprogramm

französischer Musik<sup>3</sup>, und der Musikwissenschaftler Friedrich Baser spricht in seiner Monografie über »Große Musiker in Baden-Baden« von »einem Baden-Badener Ideal echter Internationalität«<sup>4</sup>. Doch wie international war Baden-Baden in dieser Hinsicht tatsächlich und wie verhielt es sich insbesondere mit dem Verhältnis zwischen deutscher und französischer Musik? Diese Frage soll im Folgenden geklärt werden, wobei ein besonderer Fokus auf den Akteuren und Akteurinnen liegt, die als interkulturelle Mittler und Mittlerinnen in Erscheinung traten.

In den drei ersten Abschnitten wird das öffentliche Musikleben in den Blick genommen: die Orchestermusik im Freien, die Virtuosenkonzerte im Konversationshaus sowie die musikalischen Großveranstaltungen unter der Leitung von Hector Berlioz und später Ernest Reyer. Der vierte und letzte Abschnitt behandelt den musikalischen Salon der berühmten Pariser Sängerin und Komponistin Pauline Viardot, die seit 1862 in Baden-Baden lebte.

### 4.1.1 Orchestermusik im Freien

Während in früheren Zeiten wandernde Musikgruppen mit volkstümlichen Liedern das musikalische Unterhaltungsmonopol in der Kurstadt innegehabt hatten, waren dafür seit Beginn der 1840er-Jahre verschiedene von den Bénazets engagierte Instrumentalensembles verantwortlich. Der Musikpavillon im Kurpark, auch Kiosk genannt, war der zentrale Spielort. Mit Jacques Bénazets Pachtantritt war das ursprünglich von Chabert genutzte »im Wege stehende unbequeme Gerüst«, auf dem maximal zehn Musiker Platz fanden, durch »ein[en] morgenländische[n] Kiosk für ein 22 Köpfe starkes Orchester« ersetzt worden<sup>5</sup>, und da das Badeorchester unter seinem Sohn auf fast 50 Musiker anwuchs, ließ dieser 1859 – wie an anderer Stelle bereits erwähnt – abermals einen neuen Pavillon erbauen.

In Ergänzung zum festen Badeorchester, auf das gleich noch ausführlich eingegangen wird, engagierte Bénazet seit 1844 die Militärkapelle aus Karlsruhe. Seit den 1850er-Jahren konkurrierte sie mit der Kapelle des österreichischen Infanterie-Regiments Benedek von der Bundesfestung Rastatt. »Sobald diese sich im ›Kiosque‹ hören läßt, ist im Umkreis einer Stunde kein leerer Stuhl für schweres Geld zu haben«, berichtete Richard Pohl 1854 in der »Neuen Zeitschrift für Musik«: »Es ist Mode, zu den ›Oestreichern‹ zu gehen – und

<sup>3</sup> Joseph MÉRY, Lettre de M. Méry, in: *Illustration de Bade*, 14.5.1863.

<sup>4</sup> BASER, *Große Musiker*, S. 77.

<sup>5</sup> Deutschland. Baden-Baden, 21. Nov., in: *Allgemeine Zeitung*, 2.12.1838.

hier hat die Mode [...] vollkommen recht«<sup>6</sup>. Dieses spezielle Modell, das der regionale Eisenbahnanschluss möglich gemacht hatte, spielte eine zentrale Rolle für die Beteiligung des »deutschen« Elements am Baden-Badener Musikleben.

Die »Österreicher« stammten allerdings in diesem Fall aus Ungarn, Böhmen, Lombardo-Venetien sowie Tirol und damit aus Regionen, die zwar zum Kaisertum Österreich, aber nur zum Teil zum Deutschen Bund gehörten, deren Mehrheitsbevölkerung nicht deutsch war und in denen sich die Auseinandersetzungen um die Unabhängigkeit vom Habsburgerimperium zuspitzten. Dennoch wurde dieses Orchester von Léon Loiseau als »fille des régions méridionales de l'Allemagne«<sup>7</sup> bezeichnet und das ausgerechnet in der »Illustration de Bade«, die ihre französischen Leser und Leserinnen über das Nachbarland aufklären wollte. In Wien freute sich der konservative Kritikerpapst Eduard Hanslick über den Baden-Badener Erfolg der »österreichische[n] Militärmusik«<sup>8</sup>. Wörtlich sprach er von »friedliche[n] Eroberungen, welche [die österreichische] Armee mit dem Clarinett macht, statt mit dem Bajonnet«. Tatsächlich spielte die Benedek-Kapelle, deren Dirigent der in Prag gebürtige Miroslav Könnemann war, hauptsächlich Tanzmusik, und zwar neben dem Wiener Walzer auch die polnische Mazurka sowie vor allem die aus Böhmen stammende und seit den 1840er-Jahren europaweit populäre Polka.

Als 1860 auch noch das preußische Musikkorps aus Rastatt als drittes regelmäßig gastierendes Militärorchester hinzukam, soll das Publikum dessen Debüt und den Vergleich »entre les deux grands orchestres allemands, autrichien et prussien«<sup>9</sup> mit größter Spannung erwartet haben. Die preußische Musik, »toute recrutée dans cette Allemagne du Nord, où naquit la musique classique«, stellte Loiseau als ernste Wissenschaft der Harmonie dar: »Harmonie et mélodie, nord et midi, ou encore étude et soleil«, lautete sein Fazit aus dem Vergleich der beiden als deutsch wahrgenommenen Musikstile.

In den 1850er- und 1860er-Jahren wurde der Musikpavillon wöchentlich an bis zu drei Abenden von einer der drei Militärkapellen bespielt. Dies diente nicht zuletzt der Entlastung des Badeorchesters, das offiziell Orchestre de la Conversation hieß und nicht nur als Symphonieorchester bei Pavillonkonzerten, sondern auch als Begleitorchester für Instrumental- und Vokalvirtuosen sowie als Opernorchester wirkte. Die Institution eines eigenen Orchesters hatte

6 HOPLIT [pseud. Richard POHL], Aus Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 15.9.1854.

7 Léon LOISEAU, Chronique, in: Illustration de Bade, 14.7.1860.

8 Vgl. Eduard HANSLICK, Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1870, S. 52–58, hier S. 53.

9 Léon LOISEAU, Chronique, in: Illustration de Bade, 14.7.1860.

#### 4. Das Saisonprogramm

Jacques Bénazet unmittelbar mit seiner Pachtübernahme eingeführt. Es handelte sich dabei anfangs um ein aus böhmischen und badischen Musikern bestehendes Ensemble, das der Spielpächter zunächst jeweils für die Dauer der Saison verpflichtete, bevor er im Herbst 1843 den Vertrag gleich um fünf Jahre verlängerte. Entgegen anderslautenden Gerüchten plante er also nicht, »ein Pariser Orchester nach Baden zu führen«<sup>10</sup>.

Die im Vergleich zum restlichen Unterhaltungsprogramm eklatante Abwesenheit des Pariser Elements bei der Kioskmusik setzte sich unter Édouard Bénazet fort. Er gründete 1850 oder 1851 ein neues Orchester und beauftragte den sächsischen Kapellmeister Friedrich Wilhelm Eychler mit der Zusammenstellung des Ensembles. Im Laufe des Jahrzehnts wuchs es zu einer Besetzungstärke von 46 Instrumentalisten heran<sup>11</sup>, was für damalige Verhältnisse und vor allem für einen Badeort ausgesprochen viel war und etwa der Größe der Wiener Hofmusikkapelle entsprach. Über die Zusammensetzung des Orchesters im Hinblick auf die Herkunft der Musiker lässt sich für die Zeit von Eychlers Musikdirektion nichts Konkretes aussagen, außer dass er 1851 in deutschen Fachzeitschriften per Anzeige »[t]üchtige Contrabassisten, Violoncellisten, Violaspieler und Geiger« suchte<sup>12</sup>. Richard Pohl bewertete das Ensemble und vor allem den Dirigenten als mittelmäßig. Über das Repertoire schrieb er polemisch: »[S]eine Programme sehen ebenso aus, wie die von anderen Bade- und Garten-Orchestern, so bunt wie eine Narrenjacke, und so zusammengeflickt wie ein Bettlermantel«<sup>13</sup>. Der von Pohl verehrte Hector Berlioz, der mit den Musikern dieses Orchesters im Rahmen der »grands concerts« sehr erfolgreich zusammenarbeitete, formulierte eine ausgewogenere Kritik: »Cet orchestre est bien dirigé par un vrai chef d'orchestre, le savant maître de chapelle Eyschler [sic]. Avec quelques améliorations [...], cet orchestre peut être facilement élevé au rang des bons orchestres allemands«<sup>14</sup>. Seit 1854 engagierte Édouard Bénazet das Orchester ganzjährig, worauf die heutige Philharmonie Baden-Baden ihren Ursprung zurückführt<sup>15</sup>. Laut Pohl soll er sich damals nach einem anderen Dirigenten umgesehen und dabei unter anderem bei dem renommierten Dresdner Kapellmeister Hugo Hühnerfürst angefragt haben, jedoch ohne

<sup>10</sup> Mosaik, in: Bohemia. Ein Unterhaltungsblatt, 8.10.1843.

<sup>11</sup> Vgl. BASER, Große Musiker, S. 214.

<sup>12</sup> Beachtenswerth für Musiker, in: Allgemeine Theater-Chronik. Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder, 13.6.1851.

<sup>13</sup> HOPLIT [pseud. Richard POHL], Aus Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 15.9.1854.

<sup>14</sup> Hector BERLIOZ, Bade, in: Journal des débats, 27.9.1857.

<sup>15</sup> Vgl. Geschichte der Philharmonie Baden-Baden (1800–1899), <https://philharmonie.baden-baden.de/geschichte-1900-1880/> (5.10.2023).

Erfolg<sup>16</sup>. Es ist davon auszugehen, dass Édouard Bénazet aufgrund seiner Netzwerke und finanziellen Ressourcen leicht einen geeigneten Dirigenten in Paris hätte finden können. Daher könnte es eine bewusste Entscheidung gewesen sein, die Orchestermusik nicht in Pariser Hände zu legen, sondern sie als überwiegend deutsch geprägtes Element innerhalb des Unterhaltungsprogramms zu erhalten.

Als Eychler 1858 unerwartet verstarb, bot Bénazet die vakant gewordene Stelle kurzentschlossen Miroslav Könnemann an, dem Dirigenten des Regiments Benedek, der daraufhin seine Militärlaufbahn beendete und das Baden-Badener Symphonieorchester bis wenige Monate vor seinem Tod im Jahre 1890 leitete. Ob der in Prag geborene und ausgebildete Könnemann Tscheche oder Deutschböhme war, ist unklar. Seine eigenen Kompositionen waren international ausgerichtet und umfassten ein breites Spektrum, das vom preußischen Marsch bis hin zur von der »großen« französischen Oper inspirierten Fantasie reichte. Seine Werke erfreuten sich grenzüberschreitender Beliebtheit. Der Pariser Erfolg seiner Vertonung der Schwarzwaldlegende »Le Fremersberg« wurde im Kontext der Trinkhallenfresken bereits erwähnt. Könnemanns böhmischer Herkunft trugen seine populären Polkas Rechnung, die überwiegend französische Titel wie »Le Postillon d'amour« trugen.

Die Mittlerfunktion der Baden-Badener Kioskkonzerte im Bereich des musikalischen Kulturtransfers wird anhand der Polka gut veranschaulicht: Ursprünglich aus Böhmen stammend, wurde der Tanz in den 1830er-Jahren zunächst in Prag und seit 1839 auch in Wien zur Mode. Oft wird Paris als nächster Ausbruchsort der »Polkamanie« genannt, aber es gibt auch Hinweise darauf, dass Baden-Baden eine entscheidende Zwischenstation war. Die Quellenbefunde stützen diese These: Über die Hydropole, wo Polkamusik in der Saison 1843 die Pavillonkonzerte dominierte, gelangte sie geradewegs in die französische Hauptstadt, die sie in der Saison von 1843/44 wie eine Welle erfasste. Bald darauf verbreitete sich die »polkamania« auch in London und schließlich in ganz Europa<sup>17</sup>.

Könnemanns Orchester fand nicht nur den Beifall des Baden-Badener Publikums, sondern auch Anerkennung in Fachkreisen. Hatte Pohl 1854 die von Eychler dirigierte Kapelle noch als typische »Bademusik« charakterisiert, betonte 1860 der Berliner Musikkritiker Ernst Kossak in einem ausführlichen

<sup>16</sup> HOPLIT [pseud. Richard POHL], Aus Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 15.9.1854.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Alain MONTANDON, *Danser, c'est sauter par-dessus son ombre*, in: Edward NYE (Hg.), *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam, New York 2005, S. 157–177, hier S. 163, und zeitgenössisch [Auguste VITU, Paul FARNÈSE,] *Almanach de la polka*, Paris 1845, S. 79.

#### 4. Das Saisonprogramm

Beitrag zu diesem Thema, dass »jene großen und meistens guten Orchester, welche in den berühmten Badeorten von den Herren Spielpächtern unterhalten werden«, nicht der Bademusik zuzurechnen seien<sup>18</sup>. Der Komponist François Schwab hob in der »Illustration de Bade« besonders den hohen Anteil an Musikern aus seiner Heimatstadt Straßburg in dem Ensemble hervor<sup>19</sup>, die hier auf Kollegen aus Stuttgart und Mannheim, aus dem brandenburgischen Löwenberg sowie aus Böhmen trafen. Paris hingegen war auch in diesem Orchester nicht vertreten – mit Ausnahme gelegentlicher Gastauftritte des Kornettisten Jean-Baptiste Arban, der schon unter Jacques Bénézet als Solist aufgetreten war und den Pohl aufgrund seiner anhaltenden Popularität spöttisch die »Syrène von Baden-Baden« nannte<sup>20</sup>.

Schwab war nicht nur erfreut über die Anwesenheit der elsässischen Musiker im Orchester, sondern verband mit dem neuen Musikdirektor eine weitere Hoffnung: »La musique française même, contre laquelle régnaient quelques préventions au sein de l'orchestre de Bade, commence à entrer en faveur et sera bientôt, espérons-nous, réintégrée dans tous ses droits et jouée d'après ses vraies traditions«<sup>21</sup>. Hinter dieser Bemerkung steht ein Deutungsmuster, das – wie noch zu zeigen ist – auch im Bereich der Konzertmusik und mehr noch jenem der dramatischen Kunst eine zentrale Rolle spielte. Dieses Deutungsmuster resultierte aus einer spezifischen Vorstellung von Kosmopolitismus, die von verschiedenen Diskursproduzenten als die in Baden-Baden vorherrschende ausgemacht und propagiert wurde. Demnach galt zwar Kunst im Allgemeinen und Musik im Besonderen als wesensmäßig kosmopolitisch, wie Richard Pohl es prägnant in einem Beitrag für die »Illustration de Bade« formulierte: »L'art est fils du ciel et n'a pas de patrie fixe [...]. Partout des cœurs sympathiques palpitent et lui font accueil, nul pays ne peut dire qu'il lui appartient en propre, qu'il est à lui seul, qu'il le possède exclusivement. L'art n'est pas un monopole, il est essentiellement cosmopolite«<sup>22</sup>. Allerdings trat Kosmopolitismus hier keineswegs »an die Stelle des Besonderen und Nationalen«, wie es zur selben Zeit Theodor Fontane im Bereich von Dichtkunst und Musik

18 Ernst KOSSAK, Bademusik, in: Signale für die musikalische Welt, 16.8.1860.

19 François SCHWAB, L'orchestre du kiosque, in: Illustration de Bade, 18.8.1859; Richard POHL, Beatrice und Benedict, in: Neue Zeitschrift für Musik, 28.11.1862; BASER, Große Musiker, S.82.

20 HOPLIT [pseud. Richard POHL], Aus Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 15.9.1854.

21 Vgl. François SCHWAB, L'orchestre du kiosque, in: Illustration de Bade, 18.8.1859.

22 Richard POHL, Causeries sur les arts et les artistes allemands, in: Illustration de Bade, 8.7.1864.

bemerken wollte<sup>23</sup>. Vielmehr wurde Baden-Baden als »cité cosmopolite par excellence« zum Austragungsort eines »concours pacifique de toutes les nations civilisées« erklärt<sup>24</sup>. Es herrschte demnach keine »Trinität der Kunst« im Sinne einer Einheit, sondern ein »friedlicher Wettstreit« zwischen den drei als national wahrgenommenen Künsten.

Ob François Schwabs Wunsch nach einer angemessenen Integration des französischen Elements im Rahmen der Orchestermusik in Erfüllung ging, kann anhand eines Blickes in den »Mercure de Bade« von 1861 beurteilt werden, der eine Aufzählung der am häufigsten gespielten Komponisten der Vorsaison enthielt, die sowohl Könnemanns Ensemble als auch die Militärkapellen – damals die badische und die preußische – einschloss<sup>25</sup>. Die Liste weist auf ein Repertoire mit internationaler Ausrichtung hin, zeigt aber weiterhin eine Dominanz der deutschen Musik, insofern man dies auf Basis der Herkunft der 46 zuordenbaren Komponisten beurteilt, von denen 26 Deutsche waren. Das Spektrum reichte von der Wiener Klassik mit Mozart und Beethoven über Carl Maria Weber und Mendelssohn bis hin zum »Zukunftsmusiker« Richard Wagner. Dabei wurde die gesamte Bandbreite der Instrumentalmusik von Tänzen und Märschen über Symphonien bis hin zu Opernmelodien abgedeckt. An zweiter Stelle folgte tatsächlich Frankreich mit immerhin elf Vertretern, bei denen es sich ausschließlich um Opernkomponisten, vor allem die großen Namen des *opéra-comique* wie François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber und Louis Clapisson handelte. An dritter Stelle befanden sich fünf bedeutende zeitgenössische Repräsentanten der italienischen Oper, gefolgt von zwei belgischen und einem irischen Komponisten.

Bilanzierend lässt im Hinblick auf die Orchestermusik im Musikpavillon festhalten, dass sie im Hinblick auf die Akteure und auch auf das musikalische Repertoire eine maßgeblich, wenngleich nicht ausschließlich deutsch geprägte Domäne war. Seit Könnemanns Übernahme des Badeorchesters wurde das Programm internationaler, wobei Frankreich hauptsächlich mit dem Genre *opéra-comique* vertreten war. Ansonsten fällt in Bezug auf das französische Element vor allem die kontinuierliche Abwesenheit von Pariser Akteuren auf, die möglicherweise bewussten Entscheidungen der Bénazets geschuldet war.

Zwei Beispiele belegen, dass der Kontakt französischer Akteurinnen und Akteure mit der deutschen Orchestermusik in Baden-Baden weitere Kreise ziehen und kulturellen Austausch und Transfer befördern konnte. So stellte 1842

<sup>23</sup> Theodor FONTANE, Ein Sommer in London, Dessau 1854, S. 101.

<sup>24</sup> Richard POHL, Causeries sur les arts et les artistes allemands, in: Illustration de Bade, 8.7.1864.

<sup>25</sup> Emmanuel D'ASPRES, Revue de la saison 1861, in: Le Mercure de Bade. Moniteur illustré de la saison des eaux (1862), S. 18–26, hier S. 18.

#### 4. Das Saisonprogramm

der Pariser Korrespondent der »Grenzboten« fest, dass »in dem Salon der Gräfin Merlin, in welchem sonst fast ausschließlich italienische Musik gemacht wurde, in neuerer Zeit auch die deutsche Musik das Bürgerrecht erhalten [hat]«<sup>26</sup>. Es liegt nahe, dass die Gräfin ihren Geschmack dafür aus Baden-Baden mitgebracht hat, wo sie auf Einladung Jacques Bénazets ihre Sommer verbrachte. Ein weiteres Beispiel ist der elsässische Komponist Johann Georg (Georges) Kastner, der als Mittler eines deutsch-französischen Kulturtransfers in Erscheinung trat, indem er für die Verbreitung der deutschen Militärmusik in Frankreich sorgte<sup>27</sup>. Auch er kam seit den 1840er-Jahren regelmäßig nach Baden-Baden und beteiligte sich später aktiv am dortigen musikalischen Leben sowie an der Redaktion der »Illustration de Bade«. Als Komponist war Kastner, der in Paris das Konservatorium besucht hatte, auf beiden Seiten des Rheins zu Hause, schrieb deutsche wie französische Opern, und auch seine theoretischen Schriften genossen hier wie dort Ansehen. Im Jahr 1859 wurde er in den Kreis der Pariser Académie des beaux-arts aufgenommen und bekam auf deutscher Seite die Ehrendoktorwürde der Universität Tübingen verliehen<sup>28</sup>.

##### 4.1.2 Virtuosenkonzerte

Der Synergieeffekt zwischen dem Erfolg der europäischen Modebäder des 19. Jahrhunderts und dem durch die Verkehrsrevolution begünstigten reisenden Virtuosenentum der musikalischen Romantik ist offensichtlich. Ernst Kossak sprach 1860 von den »Concertgebern, die von Quelle zu Quelle flattern und den verwöhnteren Kurgästen die Langeweile zu vertreiben suchen«<sup>29</sup>. Dabei bezog er sich explizit auf die »berühmten Badeörter«, wo die »Herren Spielpächter« für das musikalische Geschehen verantwortlich waren. Tatsächlich nahm Baden-Baden auch und besonders auf diesem Gebiet eine Vorreiterrolle ein, die es wiederum den Bénazets verdankte.

Wie bereits erwähnt, trieb das Virtuosenentum in Baden-Baden schon unter Antoine Chabert erste Knospen, insbesondere mit Auftritten des »Teufelsgeigers« Niccolò Paganini in den Jahren 1829 und 1830. Unter Jacques Bénazet begann es rasch zu sprießen, sodass Chézy 1843 im »Morgenblatt« bereits von einer »zudringlichen Fluth von Konzerten« sprach<sup>30</sup>. Insgesamt zeugt die Liste

<sup>26</sup> Tagebuch. 1. Briefe aus Paris, in: Die Grenzboten 1 (1842), S. 333–336, hier S. 336.

<sup>27</sup> Vgl. BASER, Große Musiker, S. 77.

<sup>28</sup> Vgl. *ibid.*, S. 53.

<sup>29</sup> Ernst KOSSAK, Bademusik, in: Signale für die musikalische Welt, 16.8.1860.

<sup>30</sup> [Wilhelm von CHÉZY,] Korrespondenz-Nachrichten. Baden-Baden, August, in: Morgenblatt für gebildete Leser, 8.9.1843.



von Musikern und Musikerinnen, die in den 1840er-Jahren in Baden-Baden gastierten, von einer ausgeprägt internationalen Ausrichtung. So traten unter anderem der norwegische Geigenvirtuose Ole Bull, der Wiener Pianist Sigismund Thalberg, der belgische Violinist Charles-Auguste de Bériot sowie die deutschen Sopranistinnen Klara und Kathinka Heinefetter auf. Auch der musikalische Kosmopolit und nach Paganini zweitgrößte Starvirtuose des Jahrhunderts, Franz Liszt, kam mehrfach ins Oostal. Die von Pohl später diagnostizierte Dominanz französischer Elemente im Konzertleben galt mithin noch nicht für die Amtszeit von Jacques Bénazet. Nichtsdestotrotz bestand bereits eine besondere Verbindung zu Paris. So war der »Cultus des brillianten Virtuositums« von Beginn an programmatisch und Wilhelm von Chézy wies schon 1840 darauf hin, dass der Spielpächter seine Säle nur renommierten Künstlern und Künstlerinnen zur Verfügung stelle: »Mittelmäßigkeit wird streng und unerbittlich von der Schwelle gewiesen und selbst das vielverheißende Talent findet kaum und dann nur unter den günstigsten Umständen Zutritt, weil Baden nicht der Ort ist, einen Karriereruf zu begründen, sondern nur, den begründeten zu bewähren«<sup>31</sup>.

Begründet wurde ein solcher Ruf in Wien, in Mailand, manchmal auch in London, vor allem aber in Paris, das als Heimat der modernen Virtuosität galt und dessen Akkreditierung fast alle in Baden-Baden auftretenden Musiker und Musikerinnen bereits erhalten hatten. Eine berühmte Ausnahme, die von den »günstigsten Umständen« des Weltbades profitiert hatte, war die später international bekannte Opernsängerin Anna Zerr, eine gebürtige Baden-Badenerin. 1822 als eines von vielen Kindern des Stadtmusikus Joseph Zerr geboren, wurde sie im Alter von 17 Jahren durch einen Zufall von Stéphanie von Baden entdeckt, die zu ihrer ersten Förderin wurde<sup>32</sup>. Schnell erkannte auch der damals neue Spielpächter und große Musikliebhaber Jacques Bénazet ihr Talent und trug zu ihrer späteren Weltkarriere erheblich bei: »Er sprach der zaghaften Schülerin Muth ein, gab ihr Gelegenheit, in Gesellschaft sich hören zu lassen, und als in Paris die Jahreszeit Concerte brachte, unterschrieb er die erste vorgelegte Liste, indem er den Wunsch ausdrückte, daß man die junge Deutsche singen lasse«<sup>33</sup>.

Die nachfolgende Analyse konzentriert sich jedoch nicht auf die 1840er-Jahre, sondern auf die Blütezeit des Baden-Badener Konzertlebens, die erst unter Édouard Bénazet begann. Eine besondere Hochphase war im Jahrzehnt zwischen 1852 und 1862 zu verzeichnen, beginnend mit der Eröffnung der

31 [DERS.,] Korrespondenz-Nachrichten. Baden-Baden, November, in: Morgenblatt für gebildete Leser, 8.12.1840.

32 Vgl. Friedrich von Weech (Hg.), *Badische Biographien*, Heidelberg 1875, S. 537.

33 Chézy, *Helle und dunkle Zeitgenossen*, S. 327.

#### 4. Das Saisonprogramm

Eisenbahnlinie Paris-Straßburg und abebbend seit der Fertigstellung des neuen Theaters und dem darauffolgenden Opernboom. Anhand des Studiums von Konzertprogrammen aus diesem Zeitraum und gestützt durch Pressekritiken wird der Frage nachgegangen, inwieweit der Eindruck Richard Pohls begründet war, der das Baden-Badener Konzertleben unter Édouard Bénazet folgendermaßen charakterisierte: »überwiegend französische Elemente und keine feste Kunstrichtung, sondern ein absichtlicher Cultus des brillianten Virtuositums, des herrschenden Modegeschmacks«<sup>34</sup>.

Im Gegensatz zur Theaterpraxis hatte Édouard Bénazet im Bereich der musikalischen Unterhaltung völlige Freiheit. Der »roi de Bade« und seine Musikpolitik waren daher das Hauptziel der heftigen Kritik Richard Pohls, etwa in einem 1858 in der »Neuen Zeitung für Musik« veröffentlichten Artikel »[z]ur Kenntniß französischer Kunstzustände – und zur Warnung für deutsche Künstler«, einschließlich »wenig erbauliche[r] Conclusionen«<sup>35</sup>. Bevor jedoch auf Pohls Argumente im Einzelnen eingegangen wird, soll zunächst ein objektiver Blick auf das Konzertprogramm der besagten Saison geworfen werden, das insgesamt als repräsentativ für das Jahrzehnt zwischen 1852 und 1862 betrachtet werden kann<sup>36</sup>.

Zwischen Juni und Oktober 1858 fanden im Konversationshaus sechs Konzerte statt – doppelte Aufführungen nicht eingerechnet –, was gegenüber anderen Jahren mit meist sieben oder acht und im Jahr 1861 sogar zehn verschiedenen Veranstaltungen leicht unterdurchschnittlich war<sup>37</sup>. Das Aufgebot an Musikern und Musikerinnen war mit insgesamt 25 international renommierten Sängerinnen und Sängern, Instrumentalisten und Instrumentalistinnen dennoch opulent. Die erste Veranstaltung fand am 1. Juli im Saal Louis XIV vor erlesenem Publikum statt, darunter »quelques têtes couronnées«, namentlich aus deutschen Fürstenhäusern<sup>38</sup>. Auf der Bühne standen der Geigenvirtuose Henryk Wieniawski aus Lublin, der bereits im Alter von acht Jahren nach Paris gekommen war, um dort am Konservatorium zu studieren, sowie die aufstrebende Sängerin Aurélie Litschner, ebenfalls vom Pariser Konservatorium. Die

34 Richard POHL, Autobiographisches (Fortsetzung), in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde, 27.1.1881.

35 HOPLIT [pseud. Richard POHL], Die musikalische Saison in Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 29.10.1858.

36 Die Programme sind der bereits erwähnten, von Augusta von Preußen in Auftrag gegebenen Übersicht zu entnehmen, die im Laufe der Saison 1863 unter dem Titel »Les arts à Bade« in der »Illustration de Bade« erschien. Vgl. Charles LALLEMAND, Les arts à Bade, in: Illustration de Bade (1863).

37 Doppelte Aufführungen sind nicht eingerechnet.

38 François SCHWAB, Chronique musicale, in: Illustration de Bade, 9.7.1858.

drei übrigen Virtuosen waren deutsche Musiker, und zwar der Wagner-Schüler Hans von Bülow am Klavier, der in Dessau geborene Cellist Bernhard Cossmann sowie Adolf Griminger, Tenor am Karlsruher Hoftheater, dessen Beteiligung an den Baden-Badener Konzerten in der konservativen »Niederrheinischen Musik-Zeitung« einmal ironisch mit »welche Ehre für einen Deutschen!«<sup>39</sup> kommentiert wurde. Das Programm an diesem Abend war vielseitig und reichte von italienischer Tanzmusik über Schuberts Lieder, Liszts ungarische Rhapsodien und Beethoven-Sonaten bis hin zu Arien aus Donizettis französischer Oper »La Favorite« und Wagners »Lohengrin«. Die Höhepunkte bildeten das Trio der Instrumentalisten mit einem Konzertstück von Mendelssohn und ein Duett der Pariser Sängerin und des Karlsruher Tenors aus einer französischen Adaption der italienischen Oper »Lucia di Lammermoor«, ebenfalls von Donizetti. Es mag ein solches Programm gewesen sein, das Pohl in der Rückschau mit »keine feste Kunstrichtung« charakterisierte. Joseph Méry hingegen sah darin die Idealvorstellung des international geprägten Baden-Badener Musiklebens, das er im selben Jahr mit folgenden Versen bedachte:

Son répertoire est vaste, il contient l'infini,  
 Beethoven, Meyerbeer, Mozart et Rossini,  
 Tout ce que la musique et ses notes divines  
 Ont conquis sur le Rhin, aux deux rives voisines,  
 Conquêtes qui jamais ne coûtent, en passant,  
 Dans le Palatinat, une goutte de sang<sup>40</sup>.

So sehr jedoch das Konzert vom 1. Juli 1858 auf eine musikalische Saison hoffen ließ, in der das deutsche Element seinen festen Platz haben würde, so eingeschränkt ging diese Hoffnung in Erfüllung. Denn bei Betrachtung der Herkunftsorte aller in der Saison 1858 aufgetretenen Musiker und Musikerinnen ergibt sich ein relativ einseitiges Bild, das deutlich vom Eindruck der ersten Veranstaltung abweicht: Von den insgesamt 25 Sängerinnen und Sängern, Instrumentalvirtuosen und -virtuosinnen, die im Rahmen der verschiedenen Abendveranstaltungen sowie des »grand concert« am 27. August auftraten, hatten 16 ihre Hauptwirkungsstätte in Paris. Andere hatten zumindest eine Zeit lang in Paris gelebt, wie der englische Klaviervirtuose Henry Litolff, der später nach Braunschweig zog, und die gerade nach Warschau heimgekehrte Klaviervirtuosin Maria Kalergis. Wieder andere sollten in Kürze in Paris Karriere machen, wie eine elsässische Sängerin, die 1859 am Théâtre-Italien debütierte. Ferner traten der italienische Geiger Camillo Sivori sowie ein Cellovirtuose aus

39 Baden-Baden, in: Niederrheinische Musik-Zeitung, 16.8.1856.

40 Joseph MÉRY, La fête de bienfaisance (pour les incendiés de Waldorf), in: Illustration de Bade, 4.9.1858.

#### 4. Das Saisonprogramm

Brüssel auf. Die deutsche Musikwelt betrat die Baden-Badener Bühne in dieser Saison mit Ausnahme eines weiteren Karlsruher Tenors, der beim »grand concert« zum Einsatz kam, nicht mehr. Ein ähnliches Bild zeigt sich hinsichtlich der dargebotenen Musik: So waren deutsche Kompositionen, namentlich von Carl Maria von Weber und Johann Sebastian Bach, nur noch bei einem weiteren Konzert im August sowie beim »grand concert« vertreten, bei den übrigen Veranstaltungen wurden dann ausschließlich eigene Werke der Pariser Virtuosen sowie Stücke aus französischen und italienischen Opern gespielt.

Diese Bilanz wurde also zum Aufhänger für Richard Pohls Kritik des Baden-Badener Musiklebens im Herbst 1858, das ihm zufolge eine beklagenswerte Entwicklung nahm, »wenn man an sie die ernsten deutschen Maßstäbe legt«<sup>41</sup>. Allerdings seien die Verhältnisse wenig überraschend, »wenn man sich an den Gedanken gewöhnt hat, daß man hier französische, und keine deutschen Kunstzustände vor sich hat«. Im französischen System führe der Weg des Erfolges zwangsläufig über Paris und bedürfe einer »Allianz mit der Pariser Gesellschaft und Presse«. Deutsche Künstler, die darüber nur selten verfügten, könnten sich deshalb meist keine Hoffnung auf einen Auftritt in Baden-Baden machen. Dass das Bad kein Ort sei, um »einen Künstlerruf zu begründen«, hatte ja bereits Chézy zu Zeiten Jacques Bénazets festgestellt, allerdings ohne den Pächter dafür zu kritisieren oder ihm eine Bevorzugung französischer Musik vorzuwerfen. Bei Pohl hingegen war Édouard Bénazet der Hauptverantwortliche für die aus seiner Sicht unhaltbaren Zustände: Der »souveräne Fürst des Trente et quarante und der Roulette« habe »das Monopol der Konzerte in so unbeschränktem Maße an sich gerissen [...], daß kein Künstler, er sei und heiße wie er wolle, ohne seine Erlaubnis und Unterstützung ein Concert zustande bringen kann«. Da er »durch und durch Franzose« sei und dabei selbst »nicht das geringste« von Musik verstehe, sondern sich vom Urteil seiner Umgebung und von »Empfehlungen und Protection der Pariser ›Einflußreichen« leiten lasse, »kann man sich schon ungefähr einen Begriff davon machen, welche Rolle deutsche Kunst und deutsche Künstler in Baden-Baden spielen«.

Als er diese Zeilen verfasste, berichtete Pohl bereits seit vier Jahren für die angesehene Leipziger »Neue Zeitschrift für Musik« über die musikalische Saison in Baden-Baden, wo die Familie seiner Ehefrau, der Harfenistin Jeanne Pohl (geb. Eyth), lebte. Anfang der 1860er-Jahre ließ er sich selbst in der Kurstadt nieder, übernahm die Redaktion des »Badeblattes« und nutzte die Gelegenheit,

<sup>41</sup> Hier und im Folgenden HOPLIT [pseud. Richard POHL], Die musikalische Saison in Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 29.10.1858.

»das Pariser Leben an der Quelle zu studieren«<sup>42</sup>. In seinen Erinnerungen fand er später in Bezug auf die Franzosenzeit mildere Töne und bekannte, dass er damals erst habe lernen müssen, »den glänzend gesteigerten Verhältnissen seine besten Seiten abzugewinnen und nach und nach einen sicheren Ausgangspunkt zu gewinnen, von dem aus ich für das Allgemeine wirken konnte«<sup>43</sup>. Auch war er keineswegs ein Verächter der französischen Musik. Er war im Gegenteil einer der Wortführer der Neudeutschen Schule, die mit ihrer Berufung auf das Triumvirat Liszt, Berlioz und Wagner transkulturell fundiert und maßgeblich von der Beethoven-Rezeption der französischen Romantik geprägt war<sup>44</sup>. Auch bei anderen Gelegenheiten wirkte Pohl aktiv als Mittler eines sowohl französisch-deutschen wie deutsch-französischen Wissens- und Kulturtransfers, unter anderem mit seiner Übersetzung der »Gesammelten Schriften« von Hector Berlioz oder seiner erfolgreichen Adaption von Camille Saint-Saëns' Oper »Samson et Dalila«. In Frankreich wiederum galten seine Schriften als »source importante pour l'histoire de la musique en Allemagne dans la seconde moitié [du XIX<sup>e</sup>] siècle«<sup>45</sup>. Gerade wegen seiner kosmopolitischen Kunstauffassung war er aber der Ansicht, dass deutsche Produktionen sowie Künstler und Künstlerinnen im internationalen Konzertleben Baden-Badens angemessen repräsentiert sein mussten, und zwar umso mehr, als es sich immer noch um eine *deutsche* Stadt handelte, wie er 1864 in der »Illustration de Bade« darlegte<sup>46</sup>.

Dass Pohl mit seinen Ansichten nicht alleine war, zeigte im Juli 1862 die Initiative »einige[r] einflussreiche[r] Dilettanten von hier«, die ein eigenes Konzert organisierten, um Gelder für den Bau der evangelischen Stadtkirche zu sammeln und, wie die »Niederrheinische Musik-Zeitung« meldete, »neben der grossen Bevorzugung der französischen Kunst und Künstler der deutschen Musik einen Triumph zu bereiten«<sup>47</sup>. Einem »zum großen Theile aus Ausländern« bestehenden Publikum wurde hier ausschließlich deutsche Musik geboten: von der Eröffnung mit Beethovens Fünfter Symphonie über Lieder des persönlich anwesenden Kölner Kapellmeisters Ferdinand von Hiller und Rezitatio-

42 Richard POHL, Autobiographisches von Richard Pohl (Fortsetzung), in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde, 27.1.1881.

43 Ibid.

44 Vgl. dazu Alexander REHDING, Wagner, Liszt, Berlioz and the »New German School«, in: Mary Anne PERKINS, Martin LIEBSCHER (Hg.), Nationalism Versus Cosmopolitanism in German Thought and Culture, 1789–1914, Lewiston (NY) 2006, S. 159–188.

45 Nécrologie, in: Le Monde artiste illustré. Théâtre, musique, beaux-arts, littérature, 3.1.1897.

46 Richard POHL, Le théâtre allemand à Bade, in: Illustration de Bade, 1.10.1864.

47 Aus Baden-Baden, in: Niederrheinische Musik-Zeitung, 2.8.1862.

#### 4. Das Saisonprogramm

nen von Balladen des badischen Dichters Johann Peter Hebel bis hin zum Finale mit Webers »Oberon«-Ouvertüre. Auch die Musiker und Musikerinnen waren – mit Ausnahme des jungen belgischen Geschwisterpaars Hugo und Helene Heermann – deutscher Herkunft. Im Übrigen hatte Bénazet »mit gewohnter Liberalität alles zum Local Gehörige gespendet«, indem er die eigens für den Anlass dekorierten neuen Säle des Konversationshauses zur Verfügung stellte. Während in der »Niederrheinischen Musik-Zeitung« anschließend zu lesen war, dass »seit Jahren kein Konzert hier so durchschlag«, fiel Charles Lallemands Kritik in der »Illustration de Bade« eher reserviert aus, auch wenn er den Abend insgesamt als »grand concert« bewertete, das die Annalen der Saison 1862 bereichern würde<sup>48</sup>. Als Lallemand sich jedoch im selben Jahr daranmachte, die von Augusta von Preußen in Auftrag gegebene Übersicht des Baden-Badener Konzert- und Theaterprogramms seit 1855 zusammenzustellen, tauchte die besagte Veranstaltung in diesen Annalen nicht auf.

Seit der Eröffnung des neuen Theaters 1862 traten Konzerte zugunsten von Operninszenierungen deutlich in den Hintergrund und wurden mit nur noch durchschnittlich vier offiziellen Veranstaltungen pro Saison deutlich seltener. Als Zwischenbilanz zum Baden-Badener Konzerteleben kann festgehalten werden, dass dieses unter der Leitung von Jacques Bénazet international geprägt war, sich jedoch unter seinem Sohn Édouard zu einem stark pariserisch dominierten Bereich entwickelte. Eine abschließende Bewertung des Konzertelebens wird jedoch erst nach einer genaueren Betrachtung der »grands concerts«, ihres langjährigen Musikdirektors Hector Berlioz und seines besonderen Verhältnisses zu Édouard Bénazet, Baden-Baden und der deutschen Musik möglich sein.

##### 4.1.3 Hector Berlioz, Ernest Reyer und die »grands concerts«

»L'arc-en-ciel de la paix vient d'apparaître enfin sur la terre badoise. Tant que le festival annuel n'avait pas eu lieu, bien de gens refusaient de croire à la réconciliation complète de la société française et la société allemande, de la Seine et du Rhin«<sup>49</sup>, schrieb der Musikkritiker Édouard Monnais im September 1859 in der Pariser »Gazette musicale«. Am 12. Juli war der seit April andauernde Zweite Italienische Unabhängigkeitskrieg durch den Präliminarfrieden von Villafranca mit einem französisch-sardischen Sieg gegen Österreich been-

<sup>48</sup> Charles LALLEMAND, Deux grands concerts, in: Illustration de Bade, 11.7.1862.

<sup>49</sup> Paul SMITH [pseud. Édouard MONNAIS], Bade. Grand concert dirigé par Hector Berlioz, in: Revue et gazette musicale de Paris, 4.9.1859.

det worden. Zwar hatte sich kein weiterer deutscher Staat militärisch an dem Konflikt beteiligt, jedoch hatte man der Einmischung Napoleons III. sehr kritisch gegenübergestanden. Auch in Baden-Baden hatte sich die angespannte internationale Lage bemerkbar gemacht und zu einem Einbruch der Gästezahlen geführt. Im Juni hatte Bénazet das für August geplante »grand concert« vorsichtshalber abgesagt. »Ces badauds de Badois veulent manger crus tous les Français; ils s'imaginent que nous avons envie d'aller prendre et culbuter leur boutique. Voilà encore un des loisirs que me fait la guerre«<sup>50</sup>, schrieb der aufgebrauchte Hector Berlioz an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, die Lebensgefährtin Franz Liszts. Nach dem vorläufigen Friedensschluss konnte das Konzert dann kurzfristig doch auf die Beine gestellt werden, wodurch für Monnais die Wiederaussöhnung der deutschen und der französischen Gesellschaft besiegelt war: »Aujourd'hui, plus de doute possible: le festival est revenu: Hector Berlioz a repris son poste glorieux de chef, entouré des phalanges musicales sorties de Strasbourg, de Carlsruhe, de Stuttgart, sans parler des instrumentalistes et choristes de Bade même, et des artistes éminents arrivés de Paris«<sup>51</sup>. Eine deutsche Stimme kommentierte dies ironisch: »Mithin keine Frage: Frankreich und Deutschland sind einig, zumal, wenn Frankreich dirigiert!«<sup>52</sup>

Im folgenden Abschnitt werden die von ihrem Organisator Berlioz als »festivals« bezeichneten »grands concerts de la bienfaisance«, die Édouard Bénazet 1853 einführte, in Hinblick auf ihre deutsch-französische Prägung untersucht und sowohl Berlioz als auch sein Nachfolger Ernest Reyer als interkulturelle Mittler vorgestellt.

Das »grand concert« war sowohl das wichtigste musikalische Ereignis der Saison als auch die größte Wohltätigkeitsveranstaltung neben den Feierlichkeiten zum Geburtstag des Großherzogs, deren Erlös hauptsächlich in die Finanzierung des neuen Stadtkrankenhauses floss. Édouard Bénazet folgte auch damit in der Tradition seines Vaters, der bereits 1842 unter dem schlichten Motto »Solennité musicale« eine jährliche groß angelegte Konzertveranstaltung ins Leben gerufen hatte. Zwar hatte die Veranstaltung damals noch keinen Benefizcharakter, aber die internationale Ausrichtung mit deutsch-französischem Fokus war bereits gegeben, wie ein Bericht Karl Spindlers aus dem Jahr 1845 nahelegt:

50 Brief von Hector Berlioz an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (20.6.1859), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm#cg2286> (5.10.2023).

51 Paul SMITH [pseud. Édouard MONNAIS], Bade. Grand concert dirigé par Hector Berlioz, in: Revue et gazette musicale de Paris, 4.9.1859.

52 Aus Baden, in: Niederrheinische Musik-Zeitung, 10.9.1859.

#### 4. Das Saisonprogramm

Diese Solennité musicale, welche Bénazet jedes Jahr veranstaltet, und für welche er, ohne Mühe und Kosten zu scheuen, alle musikalischen Celebritäten in Baden selbst, in deutscher und französischer Nähe zu gewinnen sucht, ist die musikalische Ab- und Ueberfütterung der Saison, einer großen Gasttafel zu vergleichen, an welcher sich alle Küchen, deutsche, englische, französische, italienische, durcheinanderdrängen, wo die widersprechendsten Reizmittel aufgeboden werden, und wo die geputzte Menge geduldig zusammensitzt und alles durchkostet, bis sie endlich mit Schluß der Tafel, aber gewiß nicht früher, gesteht, es sei ihr zu viel gewesen und ihr sey unwohl<sup>53</sup>.

Ehe Berlioz' Festivals, deren Programm eine ähnliche Prägung aufwies, genauer in den Blick genommen werden, seien zunächst einige Streiflichter auf die Biografie ihres zum Zeitpunkt seines ersten Baden-Badener Engagements knapp fünfzigjährigen Musikdirektors geworfen, der heute als einer der bedeutendsten Komponisten und Dirigenten seiner Zeit gilt.

Im Jahr 1830 hatte Hector Berlioz mit seiner »Symphonie fantastique« gleichsam über Nacht Paris und dann auch die europäische Musikwelt erobert und galt schon bald als der »musikalische Ultraromantiker Frankreichs«<sup>54</sup>. In Deutschland wurde er einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit 1835 durch Robert Schumanns ausführliches Lob der »Symphonie fantastique« in der »Neuen Zeitschrift für Musik« bekannt. Doch in seiner Heimat war Berlioz' Erfolg nicht von Dauer, sodass der »poète-musicien« seinen Lebensunterhalt vor allem als Feuilletonist und Kritiker sowie als Bibliothekar im Pariser Konservatorium verdienen musste, wo er eigentlich eine Kompositionsprofessur angestrebt hatte. Seit 1843/44 verschrieb sich der solchermaßen Verkannte für mehrere Jahre dem Reisevirtuosentum. Seine Tourneen, bei denen er sich auch als Dirigent einen Namen machte, führten ihn nach England, Russland und in die Länder der Habsburgermonarchie sowie des Deutschen Bundes. Hier knüpfte er Bande zu bedeutenden Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens, insbesondere zu Schumann und Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig sowie zu Liszt in Weimar. Außerdem widmete er sich dem Studium der deutschen Musik, über die er im »Journal des débats« unter dem Titel »Voyage musicale en Allemagne« ausführlich berichtete. Später wurden diese »Reisebriefe« von Richard Pohl ins Deutsche übersetzt. Obwohl seine Kompositionen auch in deutschen Kritiken oft mit ambivalenten Prädikaten wie »bizarrr« oder »originell« beurteilt wurden, erkannte man hier allgemein ihre Genialität an. Im Gegensatz dazu galt Berlioz' Musik in Frankreich überwiegend als zu kompliziert und zu harmonieorientiert auf Kosten der Melodie. Félix Mornand schrieb 1862 in der

<sup>53</sup> [Karl SPINDLER,] Noch ein Bericht über die Solennité musicale vom 10. August, in: Beobachter von Baden, 4.9.1845.

<sup>54</sup> Mosaik, in: Bohemia. Ein Unterhaltungsblatt, 20.5.1838.



»Illustration de Bade«, dass »ce qui fait le succès assuré et constant de M. Berlioz en Allemagne, est justement ce qui chez nous l'a retardé et entravé«<sup>55</sup>.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vereinnahmte die Strömung der Neudeutschen Schule, die in den sogenannten Musikerstreit zwischen konservativen Klassizisten und progressistischen »Zukunftsmusikern« verstrickt war, den Pariser Komponisten als eines ihrer Idole, wobei man sich nicht darüber einig war, ob er der deutschen oder der französischen Musik zuzuordnen sei: So stellte Richard Wagner fest, dass die »französische Richtung« in Berlioz vorherrschend sei und es ihm unmöglich mache, »sich dem Beethoven'schen Genius unmittelbar zu nähern«, denn »[d]er Effekt, die augenblickliche Wirkung ist und bleibt dem Franzosen die Hauptsache«<sup>56</sup>. Wagners Schüler Hans von Bülow fand hingegen, dass Berlioz »den vollgültigsten Anspruch auf das Ehrenbürgerrecht in der deutschen Kunst« besitze, denn »[sein] Geist ist durch und durch deutsch, wenn man mit diesem Prädikat den Begriff des Sittlich-Ernsten, Künstlerisch-Religiösen verbindet«<sup>57</sup>. Senta Hartlaub-Pohl, die Tochter Richard Pohls, beschreibt Berlioz' »Stellung zwischen zwei Nationen« als eine »so trostlose Isoliertheit, wie vielleicht noch nie ein Komponist sie erlebte«<sup>58</sup>. Vor allem rund um das Jubiläumsjahr 2003 zu Hector Berlioz' 200. Geburtstag sind diverse Publikationen erschienen, die sich mit seinem Verhältnis zu »Deutschland« und zur deutschen Musik, mit der Rezeption seiner Werke rechts des Rheins und mit der Frage nach der Internationalität oder Nationalität seines Œuvres beschäftigen<sup>59</sup>. Hier soll es nun um sein Engagement in und für Baden-Baden im Jahrzehnt von 1853 bis 1863 gehen, das ihm half aus seiner Isoliertheit herauszutreten.

Eigentlich war Hector Berlioz schon 1844 mit seiner Goethe-Adaption »La Damnation de Faust« in Baden-Baden erwartet worden. Karl Spindler kündigte den »Pariser Tonsetzer-Herkules« an, der »ein *concert-monstre*« mit mehr als 300 beteiligten Musikern und Musikerinnen veranstalten werde<sup>60</sup>. Berlioz berichtete in seinen Briefen ebenfalls darüber: »[O]n projette ici [in Paris] une grande affaire musicale qui pourrait bien m'amener à Bade...«<sup>61</sup>, schrieb er an

55 Félix MORNAND, *Courrier de Bade*, in: *Illustration de Bade*, 11.7.1862.

56 Zit. nach Carl Friedrich GLASENAPP, *Wagner-Encyklopädie*, Hildesheim, New York 1977, S. 394.

57 Marie von BÜLOW (Hg.), *Hans von Bülow in Leben und Wort*, Stuttgart 1925, S. 208.

58 Senta HARTLAUB-POHL, *Richard Pohl (1826–1896)*, Baden-Baden 1967.

59 Vgl. insbesondere BRZOSKA, HOFER, STROHMANN (Hg.), *Hector Berlioz*.

60 [Karl SPINDLER,] *Blicke in die Zukunft*, in: *Beobachter von Baden*, 4.12.1843 (Hervorh. i. Orig.).

61 Brief von Hector Berlioz an Ludwig Schlösser (28.1.1844), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

#### 4. Das Saisonprogramm

einen deutschen Freund in Darmstadt, und einige Monate später: »L'affaire avec [Jacques] Bénazet est décidée. Le concert festivaesque de Bade aura lieu dans la seconde quinzaine du mois d'août«<sup>62</sup>. Schließlich musste der Komponist das groß angekündigte Konzert jedoch aus gesundheitlichen Gründen absagen und die nächste Gelegenheit sollte sich erst neun Jahre später ergeben, als Bénazets Sohn Édouard die Institution des »grand concert« begründete. Der Baden-Badener Spielpächter sollte schon bald zu einer der wichtigsten Personen in Berlioz' Leben werden und der andauernde »Berlioz-Cultus«, der aus dessen »Vorliebe für den ›französischen Beethoven‹«<sup>63</sup> resultierte, das Baden-Badener Musikleben wesentlich prägen. Der Komponist selbst äußerte sich über Bénazets Mäzenatentum in einem Feuilletonartikel im »Journal de débats« wie folgt:

Au festival annuel de Bade [...] tout est disposé en faveur du chef d'orchestre organisateur; aucune mesquine économie ne lui est imposée, nulle entrave d'aucune espèce. M. Bénazet, persuadé que le meilleur parti à prendre est de le laisser agir librement, ne se mêle de rien ... que de payer. »Faites les choses royalement, lui dit-il, je vous donne carte blanche«. À la bonne heure! C'est seulement ainsi qu'on peut produire en musique quelque chose de grand et de beau<sup>64</sup>.

Ein deutscher Kommentator mokierte sich über diese verherrlichende Darstellung und war der Meinung, dass Berlioz seine in Deutschland gesammelten Erfahrungen und Kenntnisse verleugne, »um einem Spielpächter Weihrauch ins Gesicht zu schleudern!«<sup>65</sup> Aus Berlioz' persönlicher Korrespondenz geht allerdings hervor, dass er tatsächlich diese hohe Meinung von Bénazet hatte. Die Engagements in Baden-Baden waren für den Komponisten von großer Bedeutung: Sie brachten ihm ein regelmäßiges Zusatzeinkommen, ermöglichten ihm einen kontinuierlichen Kontakt zur deutschen Musikwelt und halfen ihm, der für sein exzentrisches Wesen bekannt war, sein in der Heimat so oft enttäuschtes Geltungsbedürfnis zu stillen. Baden-Badens Stellung als Sommerhauptstadt Europas und Bénazets »carte blanche« boten Berlioz die Möglichkeit, seine eigenen Kompositionen – vom Frühwerk bis hin zu Uraufführungen – einem internationalen Publikum zu präsentieren, zu dem auch bedeutende Vertreter des Tout-Paris gehörten, an dessen Anerkennung ihm besonders gelegen war.

62 Brief von Hector Berlioz an Ludwig Schlösser (20.4.1844), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

63 Richard POHL, Beatrice und Benedict, in: Neue Zeitschrift für Musik, 28.11.1862.

64 Hector BERLIOZ, Bade, in: Journal des débats, 24.9.1857.

65 Ein französischer Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Wiesbaden, in: Niederrheinische Musik-Zeitung, 17.10.1857.

Besonders gern sah er die »physiognomies spirituelles et fières des plus valeureux champions de la presse française«<sup>66</sup>, die dank Bénazets großzügigen Einladungen stets zahlreich vertreten waren. Édouard Monnais griff anlässlich der Uraufführung einiger Fragmente aus Berlioz' monumentaler Oper »Les Troyens« im Rahmen des »grand concert« von 1859 auf das Bild des Trojanisches Pferdes zurück, um zu beschreiben, wie Berlioz seine Kompositionen durch Aufführungen in Deutschland in die Pariser Musikszene einschleuste<sup>67</sup>. Tatsächlich war damals zum Beispiel in »Le Pays« eine überaus lobende Kritik zu lesen, die ein »chef-d'œuvre« des Komponisten prophezeite<sup>68</sup>. Die Bühne des Pariser Théâtre-Lyrique eroberten die Trojaner allerdings erst 1863.

Bénazet wurde zum wohl bedeutendsten Förderer im Leben von Hector Berlioz, der in seiner Heimat erst nach seinem Tod wirklich Anerkennung finden sollte. Jedoch handelte es sich bei dem Verhältnis zwischen Spielpächter und Musiker nicht um reines Mäzenatentum, wie dies oft dargestellt wird, sondern letztendlich um eine Geschäftsbeziehung, bei der die Gegenleistungen des Komponisten nicht gering waren: Wie aus seinen privaten Korrespondenzen hervorgeht, erforderten die Organisation und die Proben für die »grands concerts« viel Zeit und Arbeit. Darüber hinaus konnte Bénazet auf die Gewogenheit des angesehenen Feuilletonisten und Kritikers Berlioz zählen, wie die oben zitierte Panegyrik aus dem »Journal des débats« eindrücklich belegt und wovon auch zahlreiche andere positive Darstellungen Baden-Badens und des dortigen Musiklebens in derselben Zeitung sowie in »À travers chants« bezeugen. Schließlich war die Wahl von Berlioz als Leiter der »grands concerts« wohl nicht ausschließlich auf Bénazets persönliche Vorliebe zurückzuführen, sondern auch auf dessen Erfolg im deutschsprachigen Raum, seine Erfahrungen mit dem deutschen Publikum sowie seine profunden Kenntnisse der deutschen Musik. Dies kam dann auch bei seinen Festivals zur Geltung, wie anhand einer Analyse des Programms vom 27. August 1858 exemplarisch gezeigt werden kann<sup>69</sup>:

66 Georges KASTNER, *La musique à Bade et le grand festival du 27 août*, in: *Revue et gazette musicale de Paris*, 12.9.1858.

67 Paul SMITH [pseud. Édouard MONNAIS], *Bade. Grand concert dirigé par Hector Berlioz*, in: *Revue et gazette musicale de Paris*, 4.9.1859.

68 *Faits divers*, in: *Le Pays*, 12.9.1859.

69 Vgl. Programm des »Grand festival-concert« vom 27. August 1858, in: *Illustration de Bade*, 24.8.1858.

#### 4. Das Saisonprogramm

##### Teil I

- Ouvertüre zu »Euryanthe«, Weber
- Religiöser Chor von Tomás Luis de Vittoria (16. Jahrhundert, spanische Schule)
- Die ersten vier Sätze aus »Roméo et Juliette«, Symphonie mit Chören, Berlioz
- Solo (Horn) des Pariser Virtuosen Eugène Vivier
- Duo aus dem zweiten Akt von »Wilhelm Tell«, Rossini

##### Teil II

- Arie aus »Der Freischütz«, Weber
- Die drei ersten Sätze aus dem Viertem Symphonischen Klavierkonzert, gespielt vom Komponisten Henry Litolff selbst
- Arie aus dem vierten Akt von »Le nozze di Figaro«, Mozart
- »Sara la baigneuse«, Ballade mit drei Chören von Berlioz nach Victor Hugo
- Ouvertüre zu »Fidelio«, Beethoven

Es fällt sogleich der hohe Stellenwert des deutschen Elements ins Auge, das mit fünf Werken – auch der musikalische Kosmopolit Henry Litolff wurde zu dieser Zeit am ehesten der deutschen Richtung zugeordnet<sup>70</sup> – die Hälfte des Gesamtprogramms ausmachte und außerdem durch die Positionierung von Weber und Beethoven jeweils als Ouvertüre oder Schlussstück hervorragte.

Wie in diesem Programm beschränkte sich Berlioz bei der Einbeziehung der deutschen Musik auch in anderen Jahren in der Regel auf die Klassiker Mozart und Beethoven, die frühe deutsche Romantik vertreten durch Weber sowie Werke des großen Opernreformers des 18. Jahrhunderts, Christoph Willibald Gluck. Was Mozart betrifft, so handelte es sich bei »Le nozze di Figaro« um eine italienische Opera buffa, die hier in ihrer französischen Version gegeben wurde. In anderen Jahren standen auch Partien aus der vom Komponisten selbst als »deutsche Oper« bezeichneten »Zauberflöte« auf dem Programm, ebenfalls in der französischen Fassung »La Flûte enchantée«. Im Gegensatz dazu wurden Stücke aus Webers international bekanntem und als deutsche Nationaloper geltendem »Freischütz« im Original dargeboten, was für viele ausländische Zuschauerinnen und Zuschauer eine neue Erfahrung war. Was

<sup>70</sup> Der in London geborene Komponist und Pianist feierte seit den 1840er-Jahren vor allem in Deutschland Erfolge und war seit 1855 Kapellmeister am Hof Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha gewesen. 1858 siedelte er dann nach Paris über. Vgl. zu seiner Internationalität und der deutschen Prägung P. SCUDO, Les artistes et les concerts de 1858, in: Revue des deux mondes 15 (1858), S. 448–459, hier S. 456–459.

den 1858 nicht vertretenen Gluck betrifft, so hatte dieser zu Lebzeiten vor allem in Paris bedeutende Erfolge gefeiert, war dort dann aber in Vergessenheit geraten. Wie später von der einschlägigen Forschung bestätigt, stellte Félix Mornand bereits Anfang der 1860er-Jahre fest, dass die Pariser Musikwelt Hector Berlioz und Pauline Viardot, die bei den »grands concerts« als Sängerin von Glucks »Orpheus« auftrat, die Wiederentdeckung des Komponisten zu verdanken habe<sup>71</sup>.

Auffällig ist, dass Berlioz 1858 wie auch in allen anderen Jahren die ihm persönlich und ideell nahestehenden »Zukunftsmusiker« Liszt und Wagner sowie den 1856 verstorbenen und gegenüber dem Pariser am Ende skeptisch gewordenen Schumann offensichtlich bewusst ausschloss. In diesem Sinne äußerte ein anonymes Kommentator in der »Neuen Zeitschrift für Musik« sein Bedauern über Berlioz' »übertriebene Bescheidenheit, dem klassischen Repertoire zu gefallen«<sup>72</sup>. Vermutlich ging Berlioz in der Tat davon aus, dass ein solches Repertoire die größten Chancen hatte, allen Teilen des internationalen Baden-Badener Elitepublikums zu gefallen, vielleicht empfand er die Werke seiner Musikerfreunde aber auch als Konkurrenz zu seinen eigenen Darbietungen.

Berlioz eigene Werke nahmen stets einen außerordentlichen Raum in den Programmen der »grands concerts« ein. In diesem Fall stellten sie dessen längste Parts dar. Neben Berlioz selbst traten 1858 auf französischer Seite noch der bekannte Pariser Hornist und Günstling Napoleons III., Eugène Vivier, sowie die damals an der Wiener Oper engagierte Pariser Sängerin Anne Charton-Demeur auf. Unter den französischen Programmpunkten in anderen Jahren ist besonders Charles Gounods 1860 aufgeführte »Méditation sur le 1<sup>er</sup> prélude de piano de J. S. Bach. CG 89a« für Gesang, Klavier, Geige und Orchester hervorzuheben: Diese ist bis heute vor allem unter ihrem Alternativtitel »Ave Maria« berühmt und bei Hochzeiten beliebt und war laut Friedrich Baser als »symbolische Verbindung deutscher und französischer Musik gedacht«<sup>73</sup>.

Italienische Musik war in Berlioz' Programmen, wie auch sonst im Baden-Badener Konzertleben, hauptsächlich durch die großen und meist zeitgenössischen Namen der Oper repräsentiert. Dass die deutsch-französisch-italienische Trias in diesem Jahr durch einen spanischen Choral ergänzt wurde, war eher außergewöhnlich.

Das Programm des Jahres 1858, das als beispielhaft angesehen werden kann, zeigt deutlich die gezielt internationale Ausrichtung der Veranstaltung, die später unter der Leitung von Berlioz' Nachfolger Ernest Reyer auch offiziell

71 Vgl. Félix MORNAND, *Courrier de Bade*, in: *Illustration de Bade*, 11.7.1862.

72 Tagesgeschichte. Musikfeste. Aufführungen, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 10.10.1856.

73 BASER, *Große Musiker*, S. 93.

#### 4. Das Saisonprogramm

als »grand concert international« bezeichnet wurde. Es zeigt auch den Schwerpunkt auf deutschen Elementen und teilweise eine Verbindung von deutscher und französischer Musik. Friedrich Baser fasst Berlioz' Programme für die Baden-Badener Festivals so zusammen: »Lang und bunt wie damals allgemein, aber in der deutsch-französischen Austausch-Mischung gut gemeint«<sup>74</sup>.

Ein aus den Programmen nicht ersichtlicher Aspekt, der aber maßgeblich zum interkulturellen Charakter der Veranstaltung beitrug, war die intensive Zusammenarbeit zwischen Hector Berlioz und den Symphonikern des Badoorchesteres sowie den Sängern und Sängerinnen der verschiedenen Chöre, die mit Ausnahme einiger böhmischer und Straßburger Musiker ausschließlich Deutsche waren. Die Instrumentalisten kamen vor allem vom Karlsruher Hoftheater, vereinzelt auch aus anderen Städten wie Stuttgart oder Weimar; die Chöre stammten ebenfalls aus Karlsruhe.

Während die Pariser Virtuosen und Virtuosinnen meist kurzfristig anreisten, arbeitete Berlioz mit Orchester und Chören über mehrere Wochen hinweg eng zusammen. Wenige Tage vor dem Festival von 1858 berichtete er seiner Schwester über die intensiven Proben:

J'ai déjà fait 8 répétitions, demain à 6 h du matin j'emmène à Carlsruhe les 50 musiciens de Bade pour répéter avec ceux du grand duc et avec les chœurs, après-demain nouveau voyage, et vendredi enfin le maître de chapelle de Carlsruhe m'amènera tout son monde à Bade, pour une onzième et dernière répétition qui aura lieu dans la salle de concert à 11 h du matin. À trois heures je rentrerai me coucher pour me relever à sept heures et aller conduire *le concert*. Quelle journée!!! mais cela marche<sup>75</sup>.

Dass der sonst eher schwermütige und gesundheitlich angeschlagene Berlioz derart aufblühen und zur Hochform auflaufen konnte, war nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass er von den Musikern und Musikerinnen, die ihm in Baden-Baden zur Seite standen, geradezu hingerissen war: »Oh comme mon orchestre chantait!«<sup>76</sup>, schwärmte er nach dem besagten Konzert von 1858 gegenüber seinem Schwager. Diesem Ensemble hatte er 1857 sogar das »Judex crederis« aus seinem »Te Deum« zugetraut. Dieses ursprünglich für die Thronbesteigung Napoleon III. komponierte monumentale Chorwerk, das schließlich 1855 zur Eröffnung der Pariser Weltausstellung uraufgeführt worden war, hielt Berlioz selbst für ein »morceau immense, le plus terrible sans doute [qu'il ait]

<sup>74</sup> Ibid., S. 72.

<sup>75</sup> Brief von Hector Berlioz an seine Schwester Adèle (25.8.1858), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023), (Hervorh. i. Orig.).

<sup>76</sup> Brief von Hector Berlioz an seinen Schwager Camille Pal (28.9.1858), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

écrit<sup>77</sup>. Über die Leistung seiner Karlsruher Chöre schrieb er zufrieden: »Les chœurs de Carlsruhe sont admirables et ils ont dit admirablement le ›Judex‹ de mon ›Te Deum‹<sup>78</sup>. Die Ergebnisse dieses interkulturellen Kontaktes und der Zusammenarbeit waren dem Dirigenten zufolge stets »admirable« »merveilleux«, »formidable«, »splendide« – und dies, obwohl er »kein Wort Deutsch« verstand<sup>79</sup>.

Über die bis einschließlich 1861 sieben von Hector Berlioz organisierten und dirigierten »grands concerts« kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Richard Pohls Vorwurf bezüglich einer französischen Unterwanderung des Baden-Badener Musiklebens auf sie keineswegs zutraf. Sie waren nicht nur ausnehmend international geprägt, sondern wiesen sogar eine Bevorzugung des deutschen Elements auf. Dass der Berlioz-Verehrer Pohl das Konzert in seinem scharfzüngigen Saisonrückblick von 1858 nicht einmal erwähnt, ist bemerkenswert. Noch erstaunlicher und geradezu absurd erscheint allerdings Pohls bissige Kritik an Édouard Bénazet, von dessen professionellem Verhältnis zu Berlioz er nachweislich wusste, dem er aber dessen ungeachtet vorwarf, keinen eigenen Musikgeschmack zu haben und nur auf sein Pariser Umfeld zu hören<sup>80</sup>.

Mit dem Festival von 1861 endete Berlioz' Engagement als Baden-Badener Musikdirektor. Als das »grand concert« 1865 erstmals wieder stattfand, musste der Komponist, dessen Leben und Schaffen immer mehr von Krankheiten überschattet war, den Dirigentenstock seinem engen Freund Ernest Reyer überlassen. Der zwanzig Jahre jüngere Reyer war dem Baden-Badener Publikum bereits durch die Uraufführung seiner Oper »Érostrate« im Rahmen der Theatereröffnung von 1862 bekannt. Musikalisch stand er wie Berlioz der Strömung der Neudeutschen Schule nahe. Das Festival lief nun erstmals offiziell unter dem Motto der Internationalität, als »grand concert international«. Reyers Programm von 1865 zeigte mit Namen wie Meyerbeer, Litolff, Rossini und natürlich Berlioz auf den ersten Blick viele Überschneidungen mit den Präferenzen seines Vorgängers. Allerdings integrierte es sowohl Liszt als auch Schumann und Wagner, während die Wiener Klassik ebenso wie Gluck und Weber vollständig fehlten. Neu im Programm war auch der 1857 verstorbene russische

77 Brief von Hector Berlioz an seine Schwester Adèle (4.8.1857), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

78 Brief von Hector Berlioz an Auguste Morel (7.9.1857), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

79 Eduard HANSLICK, Aus meinem Leben, Bd. 1, Berlin <sup>3</sup>1894, S. 56.

80 Vgl. HOPLIT [pseud. Richard POHL], Die musikalische Saison in Baden-Baden, in: Neue Zeitschrift für Musik, 29.10.1858.

#### 4. Das Saisonprogramm

Komponist Michail Iwanowitsch Glinka, der in seiner Heimat als »Begründer der klassischen Musikkultur Russlands« gilt<sup>81</sup>.

Friedrich Baser bemerkt, dass sich »in dieser Programmgestaltung bereits völlig ausgeprägt alle Züge eines wirklich internationalen Musikfestes« zeigten<sup>82</sup>. Die beiden großen Pariser Musikzeitschriften waren sich diesbezüglich aber nicht einig: Der Redakteur der »Revue et gazette musicale« äußerte sich begeistert und ging sogar so weit, das Konzert angesichts der »exhibition artistique [d]es nations les plus éclairées de l'Europe« mit einer Weltausstellung zu vergleichen<sup>83</sup>. Er betonte, dass die titelgebende Internationalität nicht nur für die Komponisten gegolten habe, sondern auch für die »solistes cosmopolites«, das Orchester – ähnlich zusammengesetzt wie unter Berlioz – sowie die dieses Mal nicht nur aus Karlsruhe, sondern auch aus Straßburg stammenden Chöre<sup>84</sup>. Auguste de Gasperini hingegen monierte in »Le Ménestrel« im Namen des Publikums den Begriff sowie Reyers Verständnis von Internationalität: »Je soupçonne sous le dernier mot une antiphrase cachée. En homme d'esprit, Reyer a voulu persuader au [sic] public qu'il empruntait ses hommes à chaque nation; en réalité, il n'a ouvert ses portes qu'à ceux-là mêmes que leur pays suspecte ou proscrit«<sup>85</sup>. Damit meinte er nicht nur den in Frankreich nach wie vor wenig populären Berlioz und den in Deutschland umstrittenen Richard Wagner, sondern auch Litolff, den er der deutschen Musikrichtung zuordnete, der aber hier nicht anerkannt werde, oder Gounod, von dem in Paris schon längst niemand mehr spreche<sup>86</sup>. »[L]e mot ›international‹ fait bien sur les grandes affiches, et l'on n'est pas fâché de laisser croire qu'on a donné un concert international«<sup>87</sup>, resümierte er. Seine persönliche Meinung über das Konzertprogramm war hingegen überaus positiv, was nicht verwunderlich ist, denn Gasperini gehörte zu den sogenannten französischen Wagnerianern und war auch Berlioz und Gounod zugeneigt. Für das Baden-Badener Publikum sei die Mischung allerdings eine Überforderung gewesen.

Im Übrigen scheint es, dass Bénazet das Motto bestimmt hatte und nicht Reyer, der bereits im Vorfeld selbst öffentlich auf den Reklamecharakter des

81 Vgl. dazu kritisch Nina GALUSHKO-JÄCKEL, Russische Romanzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zum Liedschaffen ausgewählter Komponisten, München 2015, S. 90–93.

82 BASER, Große Musiker, S. 76.

83 Corresponance. Bade, 5 août 1865, in: Revue et gazette musicale de Paris, 13.8.1865.

84 Vgl. *ibid.*

85 Auguste DE GASPERINI, Lettres d'Allemagne. I. Saison de Bade, in: Le Ménestrel, 6.8.1865.

86 Vgl. *ibid.*

87 *Ibid.*



Ausdrucks »international« hingewiesen hatte: »[O]n se sert beaucoup de ce mot aujourd'hui«<sup>88</sup>, schrieb er in einem Beitrag im »Moniteur universel« im Zusammenhang mit seinem Baden-Badener Auftrag. Ebenfalls auf Bénazets Bitte hin komponierte Reyer anlässlich des ersten »grand concert international« eine eigene Komposition Reyers, die »Hymne du Rhin«, die als Ouvertüre des zweiten Teils diente und einer genaueren Betrachtung wert ist.

Der Text der »Hymne du Rhin« stammte von Joseph Méry, der darin in für ihn typischer Manier und wie bereits in »La Voix de la lyre« von 1863 die französisch-deutsche Verbrüderung im Geiste der Musik zelebrierte:

Réjouis-toi, beau fleuve! aux rives de ton onde,  
Deux peuples en ce jour se sont donné la main;  
L'art peut renouveler la face du vieux monde,  
Si le chant du Gaulois s'unit au chant germain!<sup>89</sup>

Dieser ersten, im »Figaro« zitierten Strophe folgte eine zweite, deren Text nur in einer späteren deutschen Übertragung des Metzger Künstlers Alfred Pellon vorliegt<sup>90</sup>:

An Deutschland:  
Königin du, der gewaltigen Harmonien,  
Altes Land der Erfüllung!  
Du Juwel in der Mitte der Welt!  
Strahl von Germanien!  
Seit fernsten, versunkenen Jahren,  
warst du allein der Künste geliebteste Erbin.  
Schwester du, des Roms der Cäsaren,  
auf deinen blühenden Grenzen stehst du im Glanze des Lichtes  
Thronende der Kunst!

Laut dem Wiener Journalisten Michael Klapp verfehlte der »Hymnus an den Rhein, in dem uns Deutschen von Dichter und Compositeur überaus der Hof gemacht wird«, seine Wirkung nicht: »Das anwesende französische Publikum trank gleichsam bei Aufführung dieses Stückes mit dem Deutschen eine Art musikalischer »Bruderschaft«<sup>91</sup>. Die Realität sollte den Text der Hymne und den Glauben an den völkerverbindenden Geist der Musik schon bald als verklärte Vision erscheinen lassen.

<sup>88</sup> Ernest REYER, Souvenirs d'Allemagne, in: Le Moniteur universel, 18.1.1865.

<sup>89</sup> Zit. nach Courrier des eaux, in: Le Figaro, 6.8.1865.

<sup>90</sup> Der gesamte Jahrgang 1865 der »Illustration de Bade« fehlt, dort war sicher der vollständige Text veröffentlicht worden. Pellons deutsche Übertragung des gesamten Textes findet sich in BERL, Baden-Baden, S. 233 f.

<sup>91</sup> Michael KLAPP, Baden-Baden-Courier, in: Neues Fremden-Blatt (Beilage), 13.8.1865.

#### 4. Das Saisonprogramm

Im Sommer 1866 verhinderte der Deutsch-Österreichische Krieg die Wiederholung des »grand concert international« und auch in den folgenden Jahren fand keine vergleichbare Veranstaltung statt. Laut Friedrich Baser plante Émile Dupressoir für die Saison 1870 wieder ein »gigantisches« und »vorbildlich internationales Musikfest«, doch der Beginn des Deutsch-Französischen Krieges vereitelte die Verwirklichung dieses Vorhabens<sup>92</sup>.

Als die Karlsruher Regierung im Jahr 1862 die Aufhebung der Baden-Badener Spielbank in Erwägung gezogen hatte, war in der »Deutschen Musik-Zeitung« folgender Kommentar zum Baden-Badener Musikleben zu lesen gewesen:

Mit ihm [Bénazet] werden dann auch die kostspieligen französischen »grands festivals« des bescheidenen Herrn H. Berlioz [...] vom Badener Schauplatze verschwinden, ferner die große Schaar der französischen Sänger, Pianisten und Artisten, welche bislang die Brosamen von den Spieltischen des H. Bénazet auflasen und für theuere Bezahlung das »Pikante und Gesinnungslose« in der Musik hoch leben ließen, und Baden wird nach so gereinigter Luft und glücklicher Befreiung von allen fremden und unsaubern Elementen wieder werden, was es schon lange leider nicht mehr ist, nämlich eine – deutsche Stadt<sup>93</sup>.

Tatsächlich sollte sich diese Prognose nach der französischen Niederlage 1871 und der Schließung der Spielbank im folgenden Jahr bewahrheiten. »[I]t was declared, without appeal, that to go to Germany was ostracism for life for every Frenchman«<sup>94</sup>, erklärte ein englischer Beobachter in einem Nachruf auf die untergegangene Sommerhauptstadt Europas. Die Pariser Musikwelt war darin konsequent: Nach 1870/71 wagte es kaum noch einer oder eine ihrer Repräsentanten und Repräsentantinnen, nach Baden-Baden zu reisen, geschweige denn dort aufzutreten. Wer es doch tat, wie Reyer, wurde als »Preußenfreund« diffamiert<sup>95</sup> oder zog sich wie Camille Saint-Saëns wegen »sein[es] Auftreten[s] in einem ganz harmlosen Konzert in Baden-Baden greuliche Verweise und Vorwürfe von Seiten der Pariser Presse zu«<sup>96</sup>.

Bei dem besagten Konzert im Sommer 1880 handelte es sich um das vier-tägige »Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, das von Richard Pohl mitorganisiert wurde. Initiator und Ehrenpräsident war Franz

<sup>92</sup> Vgl. BASER, Große Musiker, S. 77–79.

<sup>93</sup> Selmar BAGGE, Briefe aus Karlsruhe (Schluß), in: Deutsche Musik-Zeitung, 6.12.1862.

<sup>94</sup> Baden. A Memory, in: London Society 25 (1874), S. 302–312, hier S. 302.

<sup>95</sup> Vgl. BASER, Große Musiker, S. 77.

<sup>96</sup> Adolph STERN, Franz Liszt, in: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 62 (1887), S. 506–530, hier S. 529.

Liszt, dessen »Christus«-Chöre einen zentralen Platz im Programm einnahmen. Camille Saint-Saëns, von Liszt als »französischer Bülow« bezeichnet, leitete persönlich die Aufführung seines »Phaéton«<sup>97</sup>. Das Konzert war gut besucht und am zweiten Tag soll es sogar einen bis dahin ungekannten Kassensturm gegeben haben<sup>98</sup>. Ein wichtiger Programmpunkt war die Erinnerung an Berlioz, und neben Saint-Saëns standen, wie bereits 1865 unter Reyer, das Vorspiel und der Schluss zu »Tristan und Isolde« auf dem Plan. Friedrich Baser hält fest, dass das Tonkünstlerfest von 1880 »ein vollwertiger Ersatz« für die ehemaligen »grands concerts« gewesen sei<sup>99</sup>. Allerdings handelte es sich bei der Veranstaltung um ein Wanderkonzert, das seit 1859 regelmäßig in verschiedenen deutschen Städten stattfand. In Baden-Baden gab es demnach in den folgenden Jahren keine mit den »grands concerts« vergleichbare Institution mehr.

#### 4.1.4 Pauline Viardot und ihr Kreis

Neben dem offiziellen Musikleben spielte auch die Salonkultur in Baden-Baden eine bedeutende Rolle als interkulturelle Kontaktzone. Hier konnte besonders intensiver und persönlicherer Austausch stattfinden. In den 1840er- und 1850er-Jahren waren die Matineen in der Villa Bénazet die wichtigsten musikalischen Veranstaltungen dieser Art. Im Palais der Großherzoginwitwe Stéphanie von Baden scheint Musik dagegen keine besondere Rolle gespielt zu haben, zumindest geben die verfügbaren Quellen darüber keine Auskunft. Über den Salon der Gräfin Merlin ist ebenfalls zu wenig bekannt, um konkrete Aussagen über die Veranstaltungen dort zu treffen. Bekannt ist jedoch, dass Musik in ihrem Pariser Salon ein zentrales Element war.

In der Blütezeit der 1860er-Jahre wurde die Villa Viardot zum »eigentlichen Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Baden-Baden«<sup>100</sup>, wie Richard Pohl rückblickend urteilte. Auch der Berliner Maler und Kunstkritiker Ludwig Pietsch beschrieb sie als »geweihte Stätte des höchsten Kunstlebens«<sup>101</sup>, wo sich eine ausgewählte Gesellschaft versammelte, »welche in sich jede sonst trennende Nationalschranke beseitigt hat, um in Thätigkeit und echtem Lebensgenuß das Ziel einer schönen rein menschlichen Cultur nur um so vollendeter

<sup>97</sup> BERL, Baden-Baden, S. 240.

<sup>98</sup> Zit. nach *ibid.*, S. 239f.

<sup>99</sup> BASER, Große Musiker, S. 81.

<sup>100</sup> Richard POHL, Autobiographisches von Richard Pohl (Fortsetzung), in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde, 27.1.1881.

<sup>101</sup> Ludwig PIETSCH, Die Villa Viardot, in: Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung, 8.12.1865.

#### 4. Das Saisonprogramm

zu verwirklichen«<sup>102</sup>. Bevor dieser Kreis genauer betrachtet wird, muss zunächst seine Initiatorin und Hauptakteurin, Pauline Viardot, vorgestellt werden.

Die international gefeierte Sängerin, Komponistin und Gesangspädagogin wurde 1821 als Pauline García in Paris geboren. Mit ihrer aus Andalusien stammenden Sängerfamilie zog sie bald nach London und 1825 schließlich nach Amerika, wo ihr Vater Manuel del Pópulo Vicente García als Opernunternehmer arbeitete. Nach glänzenden Erfolgen in New York, vor allem mit Rossinis »Barbier von Sevilla« sowie der amerikanischen Uraufführung von Mozarts »Don Giovanni«, zog die Familie Ende 1826 weiter nach Mexico-Stadt und blieb dort bis zu ihrer Rückkehr nach Paris im Mai 1829. Im Herbst 1839 wurde Pauline García, damals 18 Jahre alt, nach ihrem Pariser Operndebüt als Desdemona in Rossinis »Otello« – der Paraderolle ihrer 1836 tödlich verunglückten, als »la Malibran« berühmten Schwester María-Felicia – von der Kritik gefeiert und noch in derselben Saison zur »Löwin der italienischen Oper« erklärt<sup>103</sup>. Von da an ging ihre Karriere steil bergauf.

Im Jahr 1840 heiratete Pauline, auf Anraten ihrer Freundin George Sand, den 21 Jahre älteren Louis Viardot, der damals als Intendant des Théâtre-Italien tätig war. Außerdem war er ein angesehener Kunsthistoriker und Hispanist sowie ein bekennender Republikaner. Pauline teilte die politischen Ansichten ihres Mannes und so war das Scheitern der Zweiten Republik 1851/52 und die Etablierung des autoritären Kaiserreichs unter Napoleon III. für das Paar ein Desaster. Nicht zuletzt deshalb geriet die Pariser Karriere der Sängerin ins Stocken<sup>104</sup>. Um der Atmosphäre des verhassten Zweiten Kaiserreichs zu entkommen und aufgrund der selten gewordenen Engagements unternahm Pauline Viardot, begleitet von ihrem Mann, in den 1850er-Jahren Konzertreisen nach England, Schottland und Irland sowie in die deutschen Staaten. Mehrmals kam sie auch nach Baden-Baden, wo sie unter anderem an Berlioz' »grands concerts« mitwirkte. Im Jahr 1862 übersiedelte das Ehepaar Viardot mit seinen drei jüngeren Kindern schließlich dauerhaft in das Weltbad, fern von Napoleons Regime im politisch liberalen Baden und doch so nah am Puls der französischen Hauptstadt. Hierher folgte ihnen schon bald Paulines Vertrauter, der russische Schriftsteller Iwan Turgenev, der auch mit Louis Viardot eng befreundet war und mit ihm in Baden-Baden vor allem die Leidenschaft des Jagens teilte. Dem Liebespaar Viardot-Turgenev erlaubte die Atmosphäre der »Badefreiheit«

<sup>102</sup> DERS., Fürsten und Feen im Salon Turgenjew, in: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 1 (1867), S. 81–84, hier S. 81.

<sup>103</sup> Vgl. BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 29f. (Hervorh. i. Orig.).

<sup>104</sup> Vgl. *ibid.*, S. 32f.

einen offeneren Umgang, als dies bisher der Fall gewesen war<sup>105</sup>. Während das Thema hier nicht öffentlich diskutiert wurde und Turgenev schlicht als »Hausfreund« der Viardots betrachtet wurde, sollte sich nach der Rückkehr der Familie in das Frankreich der Dritten Republik nicht nur das Tout-Paris, sondern auch die Obrigkeit in Gestalt von Polizei und Agenten der Regierung für die Beziehungsverhältnisse im Hause Viardot interessieren<sup>106</sup>.

Pauline Viardot beherrschte sechs Sprachen fließend und war in ebenso vielen musikalischen Kulturen zu Hause. Sie pflegte Kontakte zu Künstlerinnen und Künstlern in ganz Europa und wird heute als große Europäerin gewürdigt: »In der Erscheinung Pauline Viardot bündelt sich die europäische Kultur des 19. Jahrhunderts wie in einem Brennglas«, schreibt ihre Biografin Beatrix Borchard<sup>107</sup>. Der Historiker Orlando Figes verfolgt in seinem Buch »The Europeans. Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture« von 2019 die quer durch Europa verlaufenden Lebenswege von Pauline Viardot, Louis Viardot und Iwan Turgenev, um die Entwicklung eines transnationalen europäischen Kulturbetriebes im Kontext von Industrialisierung und beginnendem Kapitalismus aufzuzeigen<sup>108</sup>. Besonders in Baden-Baden förderte die Musikerin einen intensiven interkulturellen Austausch und Transferprozesse, denen nun im Einzelnen nachgegangen werden soll.

Während ihrer Zeit in Baden-Baden trat Pauline Viardot nur noch selten öffentlich auf, im Konversationshaus etwa, sowie gelegentlich in Karlsruhe oder Stuttgart. Vor allem widmete sie sich dem Komponieren und dem Unterrichten in ihrer Gesangsschule. Dort bildete sie überwiegend Mädchen unterschiedlicher nationaler Herkunft aus, von denen einige bekannte Sängerinnen wurden. Dazu gehörten die Belgierin Désirée Artôt, die Ungarin Aglaja Orgeni, die Amerikanerin Sophie Traubmann sowie viele deutsche und österreichische Opernsängerinnen wie Bianca Bianchi (eigentlich Berta Schwarz) aus Heidelberg, Helene Hieser und Marianne Brandt aus Wien, Johanna Wagner-Jachmann aus Hannover und Elise Kutscherra de Nyß aus Berlin. Wie schon zu Pariser Zeiten veranstaltete sie jeden Sonntag musikalische Matineen und gelegentlich auch dramatische Soireen, bei denen besonders ihre eigenen Werke

<sup>105</sup> Vgl. Orlando FIGES, *The Europeans. Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*, London 2019, S. 269.

<sup>106</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>107</sup> BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 22. Zwischen 2007 und 2011 leitete Beatrix Borchard ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, das sich mit der Rolle Pauline Viardots und ihrer Musik im Rahmen der europäischen Kulturvermittlung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinandersetzte.

<sup>108</sup> FIGES, *The Europeans*.

#### 4. Das Saisonprogramm

zur Geltung kamen. »Hier war sie Autorin, Regisseurin und Darstellerin, Komponistin und Dirigentin«<sup>109</sup>, schreibt Borchard über diesen Lebensabschnitt der Künstlerin.

Pauline Viardot und ihr Ehemann ließen auf ihrem weitläufigen Grundstück im Tiergartental 1864 eigens eine »Ton- und Kunsthalle« errichten, die als Konzertsaal diente und auch als Ausstellungsraum für Louis' private Kunstsammlung genutzt wurde. 1869 kam ein Privattheater hinzu, das Théâtre du Thiergarten, das vor allem als Aufführungsort für die von der Hausherrin komponierten Operetten gedacht war, für die bis dahin Turgenevs 1867 fertiggestellte Villa genutzt worden war. Diese Residenz, von dem französischen Architekten Pierre-Joseph Olive entworfen und wegen ihres schlossartigen Aussehens »le château enchanté« benannt, wurde von dem russischen Dichter im Übrigen nie bezogen. Stattdessen blieb er in einer Pension wohnen und verkaufte die Villa aufgrund von Schulden alsbald an Pauline Viardot<sup>110</sup>. Bei den Gesellschaften und Konzerten jedoch bildete Turgenev zusammen mit ihr das »belebende Element«<sup>111</sup>.

»Mit dem eigentlichen Badetreiben hat dieser auserwählte Cirkel nichts gemein, seine Existenz wird von jener schimmernden, bunten, rauschenden Welt nicht berührt«<sup>112</sup>, behauptete Ludwig Pietsch über die Sonntage in der Villa Viardot. Räumlich betrachtet lag das Tiergartental tatsächlich in einiger Entfernung vom Zentrum und die Gesellschaften waren mit jeweils nur etwa 15 bis 30 Anwesenden eher klein. Trotzdem hätte sich ein solcher Kreis wohl kaum irgendwo anders als im Weltbad Baden-Baden bilden können. Pietsch selbst räumte ein, dass Pauline Viardot von der Tatsache profitierte, dass die Stadt ein »Vereinigungspunct aller besten Musikkräfte« war, die stets gerne bereit waren, in ihrem Haus aufzutreten, und auch die Gäste rekrutierten sich aus der »kosmopolitische[n] und auserwählte[n] badischen Gesellschaft«<sup>113</sup>: »Was durch bedeutende Stellung in der Gesellschaft, was durch künstlerischen Ruf Hervorragendes sich in Baden-Baden zusammenfindet, sieht sich eingeladen oder sucht eine Einladung zu gewinnen zu diesen eigenthümlichsten aller musikalischen Aufführungen, in denen ausübend mitzuwirken jeder hier gerade weilende Meister sich zur Ehre rechnet«<sup>114</sup>.

<sup>109</sup> BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 223.

<sup>110</sup> Vgl. Renate EFFERN, Russische Wege in Baden-Baden, Baden-Baden <sup>3</sup>2016, S. 128.

<sup>111</sup> Vgl. Richard POHL, Autobiographisches von Richard Pohl (Fortsetzung), in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde, 27.1.1881.

<sup>112</sup> Ludwig PIETSCH, Fürsten und Feen im Salon Turgenev, in: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 1 (1867), S. 81–84, hier S. 81.

<sup>113</sup> Ibid., S. 83.

<sup>114</sup> DERS., Die Villa Viardot, in: Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung, 8.12.1865.

Richard Pohl, ein Freund des Hauses, berichtete regelmäßig im »Badeblatt« über das Geschehen in der Villa Viardot. In Bezug auf die dortige musikalische Praxis äußerte er sich rückblickend wie folgt: »Da wurde natürlich sehr viele, wenn auch nicht immer sehr gute Musik gemacht; charakteristisch für den dort herrschenden Kunstgeschmack war es, dass die Büsten von Beethoven und Rossini im Musiksaal neben einander aufgestellt waren«<sup>115</sup>. Hinsichtlich der dramatischen Vorstellungen hob er hervor, dass es sich um Operetten handele, »zu welchen Turgenjeff den französischen Text, Frau Viardot die (französische) Musik geschrieben hatte«. Eine seiner eigenen Übersetzungen dieser Stücke wurde in Karlsruhe und Weimar aufgeführt, »aber ohne Erfolg«. Insgesamt blühte Pohl zufolge im Kreis um Viardot »die französische und italienische Kunst«, während »der Cultus der deutschen mehr Coquetterie [war]«.

Entgegen diesem nachträglichen Eindruck gab es viele deutsche Musiker und Musikerinnen, die an den sonntäglichen Kammerkonzerten mitwirkten. Unter ihnen waren berühmte Persönlichkeiten wie der Pianist Anton Rubinstein, Clara Schumann, die jeden Sommer in Baden-Baden verweilte, sowie der Geiger Hugo Heermann und seine Schwester, die Harfenistin Helene Heermann, aus Heilbronn, und der Leipziger Kapellmeister Julius Rietz<sup>116</sup>. Auch im Rahmen der dargebotenen Musik hatte das deutsche Element einen wichtigen Stellenwert: Zum Repertoire gehörten zum Beispiel Pauline Viardots französische Bearbeitungen von Franz Schuberts Liedern, denen sie im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit internationalen Volksliedern das größte Interesse widmete und zu deren Verbreitung in Frankreich sie wesentlich beitrug<sup>117</sup>. Ihre eigenen Liedkompositionen umfassten unter anderem Vertonungen von Gedichten des schwäbischen Dichters Eduard Mörike, die 1865 in Baden-Baden entstanden und deren Texte deutschsprachig blieben<sup>118</sup>. Ein besonders häufig gespieltes Stück im Hause Viardot war Charles Gounods bereits erwähnte Bach-Adaptation, das »Ave Maria«, die bewusst als deutsch-französische musikalische Verbindung geschaffen wurde. Es soll dieses Stück gewesen sein, das gerade zum Vortrag kam, als Ludwig Pietsch die sonntägliche Matinee in der Villa Viardot, über die er in der Zeitschrift »Bazar« berichtete, auch bildlich einfiel (Abb. 15)<sup>119</sup>. Im Gegensatz zu seinem Kollegen Pohl, der die Operetten von Pauline Viardot als rein französische Produkte betrachtete, sah Pietsch diese als höchsten Ausdruck interkulturellen

<sup>115</sup> Hier und im Folgenden Richard POHL, Autobiographisches von Richard Pohl (Fortsetzung), in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde, 27.1.1881.

<sup>116</sup> Vgl. BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 225.

<sup>117</sup> Vgl. *ibid.*, S. 211; BASER, Große Musiker, S. 93.

<sup>118</sup> Vgl. BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 245.

<sup>119</sup> Vgl. BASER, Große Musiker, S. 93.

#### 4. Das Saisonprogramm



**Abb. 15.** Musikalische Matinee in der Villa Viardot, von Ludwig Pietsch, in: Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung, 8.12.1865.

Austauschs und Transfers an, einschließlich der beteiligten Musikerinnen und Musiker sowie der anwesenden Gäste:

Eine französische Operette, von einem Russen gedichtet, von einer Spanierin mit aller Innigkeit des »deuthesten« Gemüts in Musik gesetzt, von französischen, spanischen, italienischen, belgischen, deutschen Künstlerinnen und Dilettanti auf dem deutschen Grunde eines russischen Besitzers vor einem aus *allen* Nationen gemischten und doch überwiegend deutschem Auditorium aufgeführt, ein solcher »concours international« im reinen Kultus der Kunst und Schönheit zur Verwirklichung des Begriffs der idealen, echt menschlichen, befreiten Gesellschaft, ist er außerhalb dieses Tals noch einmal zu finden?!<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Ludwig PIETSCH, Heimfahrt auf Umwegen, in: Vossische Zeitung, 6.10.–17.11.1867, zit. nach BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 37 (Hervorh. i. Orig.).



Friedrich Baser resümiert über Pauline Viardots musikalisches Wirken in Baden-Baden, dass es »dieser bedeutenden Künstlerpersönlichkeit sehr ernst [war] um die kosmopolitischen Ziele«, die sie mit verschiedenen ihrer Landsleute »im Kulturaustausch-Zentrum an der Oos« geteilt habe, das sie aber »weniger als [diese] als ›capitale d'été‹ für die Pariser verstanden wissen wollte«<sup>121</sup>. Dies spiegelte sich nicht nur in der musikalischen Gestaltung ihrer Matineen und Theaterabende wider, sondern auch in der erstaunlichen Gesellschaft, die sich hier versammelte und auf Ludwig Pietsch anfangs »einen ganz fremdartigen Eindruck« machte:

Deutsche und russische Künstler von den ersten unserer Zeit, italienische Sänger, französische und deutsche Maler, englische Gelehrte und Journalisten, preußische, österreichische, russische, französische Gesandte, vornehme und schöne Frauen aller Länder Europas, russische Prinzen und das preußische Königspaar beisammen in dem Salon eines Privathauses [...] ohne Rangabstufung, ohne Beachtung einer vorgeschriebenen Etikette, Tracht u. dgl., wie sie kamen, bunt durcheinander sitzend und stehend – eine merkwürdige Versammlung!<sup>122</sup>

Einige dieser Persönlichkeiten sind auf Pietschs bekannter Illustration dieser Matinee zu sehen, namentlich Wilhelm und Augusta von Preußen mit ihrer Tochter, der Großherzogin von Baden, sowie die Herzogin von Hamilton und Otto von Bismarck, außerdem der deutsche Dichter Theodor Storm, der Pariser Künstler Gustave Doré, Iwan Turgenew, Louis Viardot und natürlich Pauline selbst sowie ihr Bruder, der bekannte Gesangslehrer Manuel García junior. Während Otto von Bismarck ein seltener Gast war und auch Wilhelm seine Frau nicht immer begleitete, war die preußische Königin sehr oft in der Villa Viardot anzutreffen und trug erheblich zur Strahlkraft des Kreises um die Musikerin bei<sup>123</sup>.

Das Verhältnis zwischen Augusta von Preußen und der Musikerin bezeichnete Ludwig Pietsch als eine »in ihrer Art vielleicht einzige Freundschaft«<sup>124</sup>. Pauline Viardots Schülerin Aglaja Orgeni beschrieb die Beziehung zwischen beiden Frauen in ihren Briefen an die Familie als innig: »Die Königin gab ihr neulich wieder vom Hals ihre Brosche: ›Vous voyez bien, que je l'ai portée‹.

<sup>121</sup> BASER, Große Musiker, S. 91.

<sup>122</sup> Ludwig PIETSCH, Die Villa Viardot, in: Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung, 8.12.1865.

<sup>123</sup> Vgl. BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 231; Richard POHL, Autobiographisches von Richard Pohl (Fortsetzung), in: Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde, 27.1.1881.

<sup>124</sup> Ludwig PIETSCH, Fürsten und Feen im Salon Turgenjew, in: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 1 (1867), S. 81–84, hier S. 82.

#### 4. Das Saisonprogramm

Gestern musste die Viardot die Königin an den Bahnhof begleiten, hier umarmte diese sie und so fort«<sup>125</sup>. In dieser persönlichen Beziehung, für die es noch viele weitere Zeugnisse gibt und die schon aus der Zeit vor Baden-Baden datierte, sieht Borchard den Schlüssel für die bemerkenswerte Tatsache, dass »eine überzeugte Republikanerin das preußische Königspaar, Fürstinnen und Grafen in ihren privaten Konzertsaal einlud und diese es genossen, dass bei Pauline Viardot die höfische Etikette außer Kraft gesetzt war«<sup>126</sup>. Sie erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Sondervorstellungen, die Pauline Viardot anlässlich königlicher Geburtstage anberaumte. Außerdem widmete die Musikerin ihrer Freundin Augusta 1867 die französische Vertonung eines Gedichts des russischen Dichters Afanassi Afanassjewitsch Fet und dem König einen Marsch – »man staune«, kommentiert Borchard und fügt hinzu, dass dieses Werk eventuell aber auch von Paulines Tochter Louise komponiert wurde<sup>127</sup>.

Auch die politischen Ansichten beider Frauen lagen weniger weit auseinander, als dies auf ersten Blick scheinen mag. Die Viardots waren zwar Republikaner, aber in ihrer Ablehnung der Politik Napoleons waren sie in Bezug auf die sich Ende der 1860er-Jahre verschärfenden Beziehungen zwischen Frankreich und Preußen pro-preußisch eingestellt. Die am Weimarer Hof erzogene Augusta wiederum war liberal eingestellt und lehnte die Kriegspolitik Bismarcks vehement ab, weshalb es diesem gelegen kam, dass die Königin immer mehr Zeit in Baden-Baden verbrachte<sup>128</sup>. Auch nach der französischen Kriegserklärung am 19. Juli 1870 änderte sich zunächst nichts an der Positionierung der Viardots. »Der Sturz des Kaiserreichs war eine hohe Befriedigung für den armen Viardot, jetzt blutet sein Herz allerdings – aber er sieht wohl ein, dass alles dies eine von Frankreich wohl verdiente Strafe ist«<sup>129</sup>, berichtete Ludwig Pietsch noch nach der Niederlage der französischen Armee und der Kapitulation Napoleons III. bei Sedan am 1. September 1870. Auch Pauline Viardot war im Zwiespalt. Anfangs unterstützten sie und ihre Töchter den lokalen Frauenverein, indem sie Uniformen zuschnitten und verwundete deutsche Soldaten pflegten, doch am 11. September schrieb sie an ihre Schülerin Marianne Brandt: »Nous aimons la France et l'Allemagne presque également (moi surtout) – mais le malheur a un charme irrésistible [...] – et j'avoue que dans ce moment, c'est la pauvre, belle et malheureuse France qui l'emporte, et qui me préoccupe

125 Zit. nach BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 228.

126 Ibid., S. 232.

127 Ibid., S. 233.

128 Ibid.

129 Zit. nach ibid., S. 234.

exclusivement«<sup>130</sup>. Da in Frankreich das verhasste kaiserliche Regime gestürzt war, die neue republikanische Regierung den Krieg gegen Preußen aber fortsetzte, beschloss die Familie im Oktober 1870, Baden zu verlassen. »Es war, als ob ein Wirbelwind alles auseinandergejagt hätte«<sup>131</sup>, schrieb Marianne Brandt in ihren Erinnerungen an diese Zeit. Nachdem die Liegenschaften in Baden-Baden verkauft waren, begaben sich die Viardots zuerst nach London und kehrten schließlich 1872 nach Paris zurück, begleitet von Turgenev.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich das transkulturelle Denken und Schaffen Pauline Viardots und die Gegebenheiten des Weltbades in idealer Weise ergänzten und ihre Villa zu einem einzigartigen Raum für kulturellen und sozialen Austausch machten. Die musikalischen und theatralischen Produktionen waren geprägt von Übernahmen und Vermischungen, wobei auch das deutsche Element, entgegen Kritik von Pohl, eine wichtige Rolle spielte. Eine Besonderheit des Viardot-Kreises bestand außerdem in der starken preußischen Prägung, für die vor allem Augustas regelmäßige Anwesenheit sorgte und an der sich trotz der wachsenden Spannungen zwischen Frankreich und dem Hohenzollernstaat bis zum Beginn des Deutsch-Französischen Krieges nichts änderte. Borchard resümiert in diesem Sinne, dass das Wirken Pauline Viardots in Baden-Baden »[v]or dem Hintergrund des immer weiter erstarken Nationalbewusstseins und der daraus resultierenden Abgrenzung zu allem Französischen« auch als »politisches Experiment« zu bewerten sei, das durch den Deutsch-Französischen Krieges abrupt beendet wurde<sup>132</sup>.

## 4.2 Wettstreit auf der Bühne

Sommerbühnen waren ein wichtiger Bestandteil der Theaterlandschaft des 19. Jahrhunderts und insbesondere Kurtheater gewannen überall in Europa an Bedeutung, wie die zunehmende Anzahl eigenständiger Theaterbauten in Badeorten belegt, darunter das 1862 eröffnete Baden-Badener Theater von Derchy und Couteau. Die Theaterpraxis in Kurorten ist jedoch bislang noch nicht systematisch untersucht worden und wird bis heute »als minderwertig betrachtet, [...] weil das Repertoire vorwiegend aus Lustspielen, Possen und Operetten bestand, die Qualität der schauspielerischen Leistungen oft dem Niveau der Wintertheater nicht gleichkam und weil diese Einrichtungen nur bedingt den

<sup>130</sup> Zit. n. Übersetzungen zu originalsprachigen Zitaten in Beatrix BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 26, [https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/media/pdf/40/17/d6/978-3-412-50143-3\\_Bonus\\_Zitate.pdf](https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/media/pdf/40/17/d6/978-3-412-50143-3_Bonus_Zitate.pdf) (5.10.2023).

<sup>131</sup> Zit. nach BORCHARD, Pauline Viardot-Garcia, S. 39.

<sup>132</sup> Ibid., S. 233f.

## 4. Das Saisonprogramm

Anschein stabiler Institutionen aufwiesen«<sup>133</sup>. Für die deutsch-französische Beziehungsgeschichte Baden-Badens hat die Sommertheaterpraxis jedoch eine besondere Relevanz. Wie bereits erwähnt wurde, das 1862 eröffnete neue Schauspielhaus zeitgenössisch als Arena des Wettstreits zwischen deutscher und französischer Kunst betrachtet. Im Folgenden werden die Entstehung dieser Zuschreibung und der Verlauf der Konkurrenz untersucht. Zunächst jedoch wird ein Blick auf die Zeit vor 1862 zeigen, dass schon vor dem offiziellen Beginn des Wettstreits eine gewisse Rivalität zwischen deutschem und französischem Theater bestanden hatte.

### 4.2.1 Die Ausgangsbedingungen

Noch bevor im Jahr 1810 das erste Baden-Badener Theater eröffnet worden war, hatte Alois Schreiber in seinem 1805 erschienenen Reiseführer zwar für die Einrichtung einer solchen für einen Badeort »unentbehrlichen Anstalt« plädiert, jedoch auch betont, dass »eine sehr zahlreiche Schauspielgesellschaft hier kaum Rechnung finden würde«<sup>134</sup>. Argumente für diese Behauptung lieferte er damals allerdings nicht. In der Neuauflage seines Werkes von 1811 berichtete er dann, dass das im Sommer zuvor engagierte Freiburger Ensemble »nicht ohne Beifall« gespielt habe, das Theater aber insgesamt wenig besucht würde, was er nunmehr damit erklärte, dass einige Gäste lieber den milden Abend in der Natur verbrächten, die meisten aber dem Theater den Spieltisch vorzögen, »wo das Fatum mitunter den Stoff zu einer Tragödie webt«<sup>135</sup>.

Mit dem Aufschwung des Bades konnte das Theater lange Zeit nicht Schritt halten. Trotz einer staatlichen Subvention von 1500 fl. pro Saison drohte dem in den 1830er-Jahren weiterhin meist aus Freiburg kommenden Ensemble in manchem Sommer ein Verlustgeschäft, da das Theater von den Fremden nach wie vor kaum besucht wurde. Entgegen der Feststellung des Theaterhistorikers Paul S. Ulrich, dass Kurtheater selten von der einheimischen Bevölkerung besucht wurden, waren die Einnahmen hauptsächlich dieser zu verdanken<sup>136</sup>. Zu den bereits von Aloys Schreiber ins Feld geführten Verlockungen der Natur und des Glücksspiels erschwerte in dieser Zeit der Strukturwandel des

<sup>133</sup> Paul ULRICH, Von Mai bis September wurde auch gespielt. Deutschsprachige Badetheater, Kurtheater, Sommertheater und Freilichtspiele bis Ende des Ersten Weltkrieges, in: *Estudios filológicos alemanes* 23 (2011), S. 71–91, hier S. 71.

<sup>134</sup> SCHREIBER, *Baaden in der Marggrafschaft*, S. 130 f.

<sup>135</sup> DERS., *Baden im Großherzogthum*, S. 161, 156.

<sup>136</sup> August LEWALD, *Uebersicht der 1836ger Saison zu Baden*, in: *Europa* 1 (1837), S. 32–38, hier S. 34.

Badepublikums den Erfolg des Theaters zusätzlich. Das zu Beginn des Jahrhunderts noch fast ausschließlich deutsche und überwiegend regionale Publikum war einer zunehmend international und großstädtisch geprägten Badegesellschaft gewichen, die – wie August Lewald es drastisch formulierte – »in dieser Beziehung als übersättigt, blasirt, ennuyirt angenommen werden darf«<sup>137</sup>.

Während mit der Ankunft Jacques Bénazets 1839 »die freien Künste eine feste Stellung unter den Erscheinungen dieses Badelebens« erhielten, spielte die Freiburger Gesellschaft auch in dieser Saison wiederholt »vor leerem Hause«<sup>138</sup>. Lewald, selbst ehemaliger Direktor des Nürnberger Stadttheaters und Beobachter des Zustands der Baden-Badener Bühne seit mehreren Jahren, forderte nun dringend eine Reform. Er konstatierte, dass »[d]as deutsche Theater, wie es bis jetzt war, unmöglich genügen [kann]«, um »dem Begriffe eines Theaters für die Gesellschaft in Baden [zu] entsprechen«<sup>139</sup>. Die Mittelmäßigkeit der Schauspielerinnen und Schauspieler, »die nach gewohnter Manier das Größte und Schwierigste *tant bien que mal* aufzuführen gewohnt sind«, sei dabei noch das geringere Problem. Vielmehr erschienen Lewald die eingeschränkte Auswahl an deutschen Stücken in den leichten, für ein Kurtheater geeigneten Genres sowie die Sprachbarriere als unüberwindliche Hindernisse:

Für die schwerere Kunst der Tragödie und großen Oper, angenommen man brächte die Elite der deutschen Bühnenwelt hier zusammen, was immer als eine Unmöglichkeit betrachtet werden muß, fände sich stets nur eine sehr schwache Neigung, und im Vaudeville und in der Comödie sind die Franzosen unsern Schauspielern zu überlegen, als daß hier noch die Unverständlichkeit der Sprache, für einen größten Theil der Fremden, für meine Behauptung besonders angeführt werden dürfte<sup>140</sup>.

Wie sich noch zeigen wird, sollten die beiden genannten Herausforderungen das deutsche Theater in Baden-Baden bis zum Jahr 1869 begleiten.

Lewald folgerte, dass eine Umgestaltung der Theaterpraxis mit der Aufführung französischer Stücke durch Pariser Künstler und Künstlerinnen einhergehen müsse, und betonte, dass dieser Wunsch von vielen geteilt werde. Diese Aussage wird von verschiedenen anderen Quellen bestätigt, die außerdem zeigen, dass allgemein von einer baldigen Erfüllung dieses Wunsches ausgegangen wurde. So hatte der Pariser Korrespondent der »Karlsruher Zeitung« bereits im Februar 1838 verkündet, dass der künftige Spielpächter Jacques Bénazet mit

<sup>137</sup> DERS., Ausflug, in: Europa 3 (1839), S. 529–536, hier S. 531.

<sup>138</sup> DERS., Die Saison von Baden-Baden, in: Europa 3 (1839), S. 609–612, hier S. 610; Baden, 22. Juni, in: Karlsruher Zeitung, 24.6.1839.

<sup>139</sup> August LEWALD, Ausflug, in: Europa 3 (1839), S. 529–536, hier S. 531.

<sup>140</sup> Ibid., S. 532.

#### 4. Das Saisonprogramm

allen »hiesigen Heroen des Gesangs [...] in genauer Verbindung steht« und »ganz sicher« die Berühmtheiten des Théâtre-Italien »für einen Zyklus von Vorstellungen« in Baden-Baden engagieren werde<sup>141</sup>. Später wurde auch im »Figaro« von einem bereits abgeschlossenen Abkommen mit den berühmtesten Pariser Künstlern und Künstlerinnen berichtet<sup>142</sup>. Laut einer weiteren Meldung in der deutschen Presse sollte die Stadt neben solchen Operngastspielen auch ein französisches Vaudeville-Theater erhalten<sup>143</sup>. Allerdings stellten sich alle diese Berichte als falsch heraus, da der Spielpachtvertrag zwischen Bénazet und dem badischen Innenministerium das Theater im Konversationshaus ausdrücklich aus dessen Wirkungsbereich ausschloss. Bis einschließlich 1855 hatte die Karlsruher Regierung auch nicht die Absicht, ihn oder später seinen Sohn in diesen Bereich des Kulturlebens einzubinden. Warum dies so war, wird später erörtert werden.

Obwohl die Idee, dass französische Stücke besser für das Theater in Baden-Baden geeignet seien, also bereits zu Beginn von Bénazets Amtszeit aufkam, änderte sich in der Praxis zunächst nichts. Die Erfahrung, dass Baden-Badener Engagements für deutsche Theaterdirektoren und ihre Gesellschaften nicht rentabel waren, hinderte diese nicht daran, es immer wieder zu versuchen: Auf das Freiburger Ensemble folgte 1843 ein einjähriges Intermezzo des später an verschiedenen Schweizer Bühnen bekannt gewordenen Philipp Kramer mit seiner Truppe aus Landau in der Pfalz; zwischen 1844 und 1846 hatte das Ensemble des Heidelberger und anschließend wieder jenes des Freiburger Stadttheaters unter wechselnden Direktoren seine Sommerspielstätte in Baden-Baden. Doch allen erging es ähnlich: »[D]as Theater in Baden [scheint] von einem eigenen Unglückssterne verfolgt; es ist gewiß nichts weniger als schlecht, aber es will denn doch nicht gedeihen«<sup>144</sup>, fasste ein Redakteur der »Didaskalia« die Situation Mitte der 1840er-Jahre zusammen. Oft spielten die Schauspielerinnen und Schauspieler ganze viermal pro Woche vor fast leeren Rängen, und es kam sogar vor, dass das Publikum nach der Pause nicht mehr zurückkehrte, weil es die Orchestermusik im Freien oder das Glücksspiel im Nebenflügel bevorzugte, wie es beispielsweise im August 1845 bei einer Inszenierung von Albert Lortzings komischer Oper »Der Wildschütz« durch das Heidelberger Ensemble der Fall war.

<sup>141</sup> Paris, 20. Febr., in: Karlsruher Zeitung, 24.2.1838 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>142</sup> Théâtres, in: Le Figaro, 12.3.1838.

<sup>143</sup> Diese Meldung war z. B. zu lesen in Vermischte Nachrichten, in: Augsburger Tagblatt, 5.3.1838.

<sup>144</sup> Korrespondenz. Baden, 3. Juli, in: Didaskalia. Blätter für Geist, Gemüth und Publicität, 7.7.1844.

Paul S. Ulrich stellt fest, dass man in »örtlichen Führern für Badegäste [...] oft eine positive Erwähnung des Theaterangebots« finde, die jedoch nicht mit der Realität übereinstimmte<sup>145</sup>. In Baden-Baden war dies nicht der Fall. Wilhelm von Chézy erwähnte die Existenz eines Theaters in seinem »Rundgemälde von Baden-Baden« nur beiläufig. In einem anderen Reiseführer wurde sogar offen die diesbezügliche Karlsruher Kurpolitik kritisiert, indem die Subvention, vor allem im Vergleich zu Konkurrenzstädten wie Wiesbaden oder Pyrmont, als deutlich zu gering eingeschätzt wurde, um über Mittelmäßigkeit hinauszukommen<sup>146</sup>. Die deutschsprachigen Badeberichte der 1840er-Jahre schwiegen im Allgemeinen über den Gegenstand und selbst Karl Spindler in seiner Funktion als »Beobachter von Baden« erwähnte die theatralischen Darbietungen in manchem Sommer nicht ein einziges Mal. Für die französische Wahrnehmung war die entsprechende Passage in der Erstausgabe von »L'été à Bade« von 1846 bezeichnend: »Quant au théâtre, on y va peu. Bade offre tant d'autres distractions, que la salle de spectacle, tout étroit qu'elle est, se trouve encore trop vaste pour le petit nombre de curieux que la fortune lui amène. Cependant, et malgré le peu de faveur dont jouit l'art dramatique à Bade, une troupe de comédiens allemands fait un service régulier pendant toute la saison«<sup>147</sup>. Guinot fügte interessanterweise hinzu, dass von Zeit zu Zeit auch Künstler und Künstlerinnen aus Straßburg oder Paris zu Gastauftritten nach Baden-Baden kämen und es ihnen im Gegensatz zum deutschen Ensemble gelänge, die Gunst des Publikums zu gewinnen<sup>148</sup>. Diese Behauptung scheint jedoch tatsächlich eher Reklamezwecken gedient als der Wahrheit entsprochen zu haben. Zwar hatte die Karlsruher Regierung inzwischen – unabhängig von Jacques Bénazet – konkrete Anstrengungen in dieser Hinsicht unternommen, indem der Vertrag über die Verleihung des Sommertheaters seit 1844 einen Artikel enthielt, der die jeweilige Direktion verpflichtete, »sich zu bemühen, eine französische Vaudeville-Gesellschaft zu einem längeren Gastspiel zu engagieren«<sup>149</sup>. Doch abgesehen von Guinots Bemerkung gibt es keine Anhaltspunkte dafür, dass solche Bemühungen jemals erfolgreich waren, während zumindest Wilhelm von Chézy oder Karl Spindler es sicher nicht versäumt hätten, von dergleichen Engagements zu berichten.

145 ULRICH, Von Mai bis September, S. 81.

146 Vgl. SCHREIBER, Baden-Baden, die Stadt, S. 108.

147 GUINOT, L'été à Bade (1845–1846), S. 183.

148 Vgl. *ibid.*

149 Vertrag zwischen der großherzoglichen Badeanstalten-Commission und dem Theater-Director Friese aus Berlin derzeit in Heidelberg über das Sommertheater in Baden (5.4.1844), GLAK 236/3362.

#### 4. Das Saisonprogramm

Stattdessen war im »Beobachter von Baden« im Sommer 1846 zu lesen, dass der Berliner Intendant August Friese sich daran machte, die gewünschten französischen Stücke mit seiner Heidelberger Truppe selbst auf die Bühne zu bringen<sup>150</sup>. Dabei begnügte sich der Theaterdirektor nicht mit kleineren Vaudevilles, sondern entschied sich für Meisterwerke des *opéra-comique* wie Boieldieus »Die weiße Dame« (»La Dame blanche«), Aubers »Maurer und Schlosser« (»Le Maçon«) oder Adolphe Adams »Postillon von Lonjumeau« (»Le Postillon de Lonjumeau«). Obwohl die Stücke in deutscher Fassung aufgeführt wurden und die Leistungen des Ensembles laut Spindler durchwachsen waren, blieb der Saal anders als sonst nicht leer. Er war zum Teil sogar »gut besetzt«, was Spindler zu dem Schluss führte, dass »Opern hier mehr Glück [machen], wenn sie von *Franzosen* componirt sind«<sup>151</sup>. Für die Jahre 1851, 1852 und 1853 führt Rainer Schmusch in seiner Übersicht des Baden-Badener Musiktheater-Repertoires insgesamt fünf französische Opern in Originalfassung auf<sup>152</sup>. Es scheint sich aber auch dabei nicht um Gastspiele französischer Gesellschaften, sondern um Inszenierungen des Freiburger Ensembles gehandelt haben, die laut einer der wenigen Erwähnungen in der Pariser Presse trotz der mäßigen Leistung des Tenors ein Publikumsmagnet waren<sup>153</sup>.

Angesichts der bisherigen Ausführungen stellt sich die Frage, warum die badische Regierung Jacques oder Édouard Bénazet all die Jahre nicht um Unterstützung bei der Theaterorganisation gebeten hat. In Bezug auf den Vertrag von 1837 könnte man argumentieren, dass Theater und Glücksspielbetrieb als getrennte Institutionen betrachtet wurden, zumal wohl keiner der Vorgänger Jacques Bénazets in der Lage gewesen wäre, neben der Spielbank auch noch ein Theater zu betreiben. Dementsprechend wurde die Möglichkeit einer aktiven Beteiligung des Spielpächters bei Vertragsabschluss wohl gar nicht in Erwägung gezogen und der Ausschluss des Theatersaals aus dem Vertrag mit Antoine Chabert einfach übernommen. Dies erklärt jedoch nicht, weshalb man auch später nicht auf Bénazet zukam, dessen Organisationstalent und Verbindungen zur Pariser Kulturszene ja ausdrücklich ein Hauptgrund für seine Wahl als Spielpächter gewesen waren, sodass kein Zweifel daran bestehen konnte, dass es für ihn im Gegensatz zu den deutschen Theaterdirektoren ein Leichtes gewesen wäre, eine französische Gesellschaft für Baden-Baden zu engagieren. Dass man sich trotzdem nicht an ihn wandte, deutet darauf hin, dass Bénazet bewusst von der Theaterorganisation ausgeschlossen wurde. Für diese These

<sup>150</sup> [Karl SPINDLER,] Theater in Baden, in: Beobachter von Baden (1846), z. B. am 30.7., 9.8. und 20.8.

<sup>151</sup> [DERS.,] Theater in Baden, in: Beobachter von Baden, 19.7.1846 (Hervorh. i. Orig.)

<sup>152</sup> Vgl. SCHMUSCH, Das französische Repertoire, S. 218f.

<sup>153</sup> Nouvelles, in: Le Nouvelliste, 23.8.1852.



spricht auch ein Vorgang aus dem Jahr 1850, als mit Édouard Bénazet seit bereits zwei Jahren ein noch größerer Kenner und Verehrer der dramatischen Kunst im Amt war. Damals bewarb sich eine Pariser Theatergesellschaft eigenständig beim badischen Innenministerium um das Baden-Badener Sommertheater. Anstatt die Chance zu nutzen, erkundigte man sich zunächst bei Bénazet, der erklärte, dass »die nachsuchende Gesellschaft zur 4ten oder 5ten Classe gehört, und daher zum hiesigen Publikum während der Saison nicht passe«<sup>154</sup>, woraufhin dem Ensemble eine Absage erteilt wurde. Jedoch reagierte man auch nicht auf Bénazets Angebot, »daß wenn es eine Gesellschaft höheren Grades wäre, er selbst die Sache unterstützen würde«, und das Theater blieb auch im neuen Spielpachtvertrag von 1853 ausgeschlossen.

Die Beweggründe der Obrigkeit in der Theaterfrage lassen sich wohl am ehesten im Kontext der 1840er-Jahre finden, der bereits ausführlich dargestellt wurde. Damals erreichte die deutsche Anti-Spielbank-Debatte, die sowohl von konservativen als auch von liberalen Publizisten und Landtagsabgeordneten getragen wurde, ihren ersten Höhepunkt. Jacques Bénazet wurde dabei als korrupte und übermächtige Galionsfigur einer aus Paris importierten Unmoral und Dekadenz dargestellt. Damit verbunden war die Kritik an der vermeintlichen Vernachlässigung des deutschen Mittelstandes im Rahmen des Unterhaltungsangebotes sowie am angeblichen Verlust der deutschen Identität Baden-Badens und seiner Bevölkerung. Angesichts dessen erscheinen aus Perspektive der Entscheidungsträger in Karlsruhe sowohl der Ausschluss der Bénazets von der Theaterpraxis als auch die Beibehaltung der deutschen Vorstellungen plausibel. Ironischerweise führte ausgerechnet das von der Frankfurter Nationalversammlung beschlossene Glücksspielverbot den Verantwortlichen die finanzielle Abhängigkeit des Baden-Badener Sommertheaters von der Spielbank und damit indirekt auch von deren Pächter vor Augen. Das Baden-Badener Bezirksamt machte nämlich damals darauf aufmerksam, dass ohne eine Wiederaufnahme des Spielbetriebs im Sommer 1849 »der vertraglich zugesagte Zuschuss von 1500 fl. an den Theaterdirektor Denk unter den gegebenen Umständen entweder gar nicht oder nur verringert bezahlt werden [kann]«<sup>155</sup>.

Obwohl das Theater im Vertrag von 1853 erneut aus dem Zuständigkeitsbereich des Spielpächters ausgeschlossen wurde, gelang es Édouard Bénazet bald darauf, die Pariser Schauspielkunst endlich doch nach Baden-Baden zu

<sup>154</sup> Antwort der Badeanstalten-Commission des großherzoglich badischen Bezirksamts Baden auf eine vom Ministerium des Innern weitergeleitete Anfrage des Theaters Ambigue-Comédie aus Paris (2.1.1850), GLAK 236/3362.

<sup>155</sup> Schreiben der Badeanstalten-Commission des großherzoglich badischen Bezirksamts Baden an das Ministerium des Innern, die Spielbank insbesondere das Sommertheater dahier betr. (1849), GLAK/3362.

#### 4. Das Saisonprogramm

bringen. Schon wenige Monate nach der Vertragsunterzeichnung legte er in Karlsruhe Charles Séchans Pläne zur Erweiterung des Konversationshauses vor, die unter anderem den Abriss des Theaters im Westflügel vorsahen. Die Genehmigung des Umbaus bedeutete mithin das vorläufige Ende des deutschen Theaters in Baden-Baden, während Bénazet seinerseits dafür gesorgt hatte, dass sich der neue Wintergarten im Ostflügel zu einem Theaterraum umfunktionieren ließ. So konnte er ab 1855 einlösen, was viele bereits 15 Jahre zuvor von seinem Vater erhofft hatten, wobei ihm das Unterfangen, die Größen der Pariser Theater- und Opernszene für Gastauftritte nach Baden-Baden zu holen, durch die seit 1851 fertiggestellte Eisenbahnverbindung zwischen Paris und Straßburg wesentlich erleichtert wurde.

»Le Théâtre-Français, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique sont ici [...], c'est Paris dans la Forêt-Noire!«, freute sich 1858 ein Redakteur der damals gerade gegründeten »Illustration de Bade«, wohingegen eine deutsche Stimme in der »Niederrheinischen Musik-Zeitung« diese Entwicklung als weiteres Anzeichen der zunehmenden französischen Überfremdung Baden-Badens wahrnahm:

So ist denn auch das Theater, genauer genommen das Vaudeville und die komische Oper, französisch. Die Stücke schiessen wie Pilze empor und gehen ohne Ausnahme unter dem rauschendsten Jubel und Bravorufen des Publicums in Scene, da dieses Publicum viel zu gebildet und zu artig ist, um irgend etwas Anderes zu thun, als zu applaudiren und zu bewundern<sup>156</sup>.

Tatsächlich waren deutsche Vorstellungen nach dem Abriss der alten Bühne vollständig aufgegeben worden, sodass die dramatische Kunst zwischen 1855 und 1861 ausschließlich durch französische Opern- und Schauspielgesellschaften repräsentiert wurde. Dass die Stücke »wie Pilze emporschossen«, war Édouard Bénazet zu verdanken, der in seiner neuen Rolle als Impresario durch den Straßburger Regisseur Amable Mutée unterstützt wurde. Er griff nicht nur auf das reiche französische Repertoire in den für Sommertheater geeigneten Gattungen zurück, sondern ging seit 1857 dazu über, die Baden-Badener Bühne zu einem Premierentheater zu gestalten. Neben kleineren Komödien von Bénazet und Baden-Baden verbundenen Literaten wie Joseph Méry oder Amédée Achard wurden auch *opéras-comiques* berühmter Komponisten wie Boieldieu oder Gounod uraufgeführt. Die großen Publikumserfolge solcher Ereignisse, wie überhaupt der französischen Inszenierungen, fanden in Frankreich, zum Teil aber auch in deutschen Fachzeitschriften und vor allem in regionalen Zeitungen ein entsprechendes Medienecho, das der Kommentator der »Niederrhei-

<sup>156</sup> Hier und im Folgenden: Aus Baden-Baden, in: Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, 25.8.1860.

nischen Musik-Zeitung« als »allgemeine Lobhudel-Harmonie« bezeichnete. Er beklagte die unkritische Haltung der Presse und des Publikums, die französische Produktionen allein aufgrund ihrer Herkunft feierten. »Hier in Baden [...] würde derjenige, der eine französische Oper auspuffte, gesteinigt, der sie nicht vortrefflich fände, ausgepiffen werden«, lamentierte er und fügte bezüglich der Premiere von Gounods Kammeroper »La Colombe« im August 1860 hinzu: »Die beste deutsche Oper würde nichts gemacht haben, sie käme ja nicht aus Paris!«

Der große Erfolg der französischen Aufführungen sowie das Engagement berühmter Ensembles aus Paris standen in einem Missverhältnis zum beschränkten Rahmen des provisorischen Theaters im Wintergarten, das von Zeitgenossen unter diesem Gesichtspunkt als »Liebhabertheater« wahrgenommen wurde<sup>157</sup>. Aufgrund der oben dargestellten Verzögerungen beim Theaterbauprojekt musste man sich jedoch für einige Jahre mit dieser Situation abfinden und auch die Rückkehr deutscher Vorstellungen nach Baden-Baden ließ auf sich warten.

Auf der im August 1862 endlich eröffneten neuen Bühne sollten erstmals sowohl deutsches als auch französisches Theater in Baden-Baden vertreten sein. Schon im Vorfeld wurde sie deshalb zum Schauplatz eines deutsch-französischen Wettstreits der Künste erklärt. Betrachtet man die Bilanz der Theaterpraxis vor 1862, so lässt sich eine klare Prognose bezüglich des Ausgangs dieser Konkurrenz ableiten: Auf der einen Seite das deutsche Theater, das trotz seiner Lage im Zentrum des Badelebens jahrzehntelang ein Schattendasein geführt hatte und nicht von der Abwesenheit direkter französischer Konkurrenz hatte profitieren können; auf der anderen Seite das französische Theater, das lange gefordert worden war und, als es schließlich in Baden-Baden Einzug hielt, die bis dahin marginalisierte dramatische Kunst endlich zum Erblühen brachte. Unter diesen Vorzeichen hätte der künftige Wettstreit schon im Vorfeld als entschieden betrachtet werden können. Doch der Karlsruher Hoftheaterdirektor Eduard Devrient, der die Intendanz der deutschen Vorstellungen übernehmen sollte, war mehr als entschlossen, den »Unglücksstern« loszuwerden, der bisher über dem deutschen Theater gestanden hatte.

<sup>157</sup> Vgl. HOPLIT [pseud. Richard POHL], Die musikalische Saison in Baden-Baden (Schluß), in: Neue Zeitschrift für Musik, 5.11.1858.

## 4. Das Saisonprogramm

### 4.2.2 Der Startschuss

»Das neue Theater [...] hat begonnen, seine internationale Mission zu erfüllen«<sup>158</sup>, verkündete Richard Pohl im August 1862 und meinte damit den »rühmliche[n] Wettstreit, welchen deutsche und französische Kunst einzugehen bestimmt sind«<sup>159</sup>. Auch die französischen Redakteure der »Illustration de Bade« prognostizierten eine »lutte pacifique [...] dont il ne doit ressortir que ce qui est beau et ce qui est bien chez les uns et chez les autres«<sup>160</sup>.

Angestoßen durch die Weltausstellungen seit 1851, entwickelte sich die Vorstellung eines »friedlichen Wettstreits der Nationen« in jenen Jahren zu einem verbreiteten Topos des öffentlichen Diskurses, der indes unterschiedliche und teilweise inkompatible Implikationen beinhaltete. Einige sahen in der mit friedlichen Mitteln ausgetragenen internationalen Konkurrenz – sei es im Bereich der Industrie, der Wissenschaft oder der Kultur – vor allem ein Mittel nationaler Selbstbehauptung, während andere sie als Beitrag zur »allgemeinen Menschheitsentwicklung« durch wechselseitige Inspiration und interkulturellen Austausch betrachteten<sup>161</sup>. Zwischen diesen beiden Polen schwankten im August 1862 auch die Erwartungen und Wünsche hinsichtlich des Baden-Badener Theaters. Im Folgenden werden die Perspektiven und Absichten der verschiedenen Akteure herausgearbeitet<sup>162</sup>, um anschließend zu untersuchen, wie sich der angekündigte Wettstreit in der Praxis manifestierte.

Die binationale Bespielung der Bühne während der Sommersaison war von Anfang an eine der Hauptbedingungen für die Errichtung eines neuen Theaters gewesen und ein zentraler Gegenstand der Konferenz vom 2. Juni 1858. Hier wurde festgelegt, dass Édouard Bénazet für die französischen Inszenierungen verantwortlich sein würde, während das Personal des Karlsruher Hoftheaters unter der Intendanz des dortigen Generaldirektors Eduard Devrient das deutsche Programm übernehmen sollte. Der gebürtige Berliner Devrient war zu dieser Zeit einer der bedeutendsten Akteure des deutschen Theaters. Er hatte seit 1844 als Nachfolger Ludwig Tiecks am Dresdner Hoftheater gewirkt und war 1852 nach Karlsruhe gekommen, um das desolatte Theaterleben der badi-

<sup>158</sup> Richard POHL, Theater in Baden-Baden. Die neue Oper von H. Berlioz, in: Allgemeine Theater-Chronik, 23.8.1862.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Charles LALLEMAND, Bade, in: Illustration de Bade, 11.8.1862.

<sup>161</sup> Vgl. Thomas KUCHENBUCH, Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur, Stuttgart, Weimar 1992, S. 148; Alexander C. T. GEPPERT, Weltausstellungen (20.6.2013), <http://www.ieg-ego.eu/gepperta-2013-de> (5.10.2023).

<sup>162</sup> Die an der Organisation und Beurteilung der Theaterpraxis beteiligten Personen waren ausschließlich Männer.

schen Hauptstadt zu reformieren. Außerdem verfasste er seit den 1830er-Jahren eigene Stücke sowie zahlreiche, teilweise viel rezipierte theoretische Schriften zum Theater. Darin betonte er immer wieder die »volksthümliche Wirkung der Schauspielkunst«, die dazu beitragen könne, dass »die deutschen Stämme sich wieder als ein Volk fühlen«<sup>163</sup>. Der Historiker Étienne François identifiziert Eduard Devrient in einem Aufsatz zu den Oberammergauer Passionsspielen als überzeugten Vertreter der deutschen Kulturnationsidee, der in dem bayerischen Theaterfest eine »kostbare Reliquie des früheren Deutschlands« und einen »unverfügbaren und unerschöpflichen Hort deutschen Volksgeistes« sah<sup>164</sup>. In seiner bekannten Reformschrift »Das Nationaltheater des neuen Deutschlands« von 1849 plädierte Devrient dafür, dass die Schauspielkunst sich von der »Herrschaft des Geschmacks« befreien und »nur auf die Vernunft und den besseren Willen der Nation gestützt, [...] Opposition gegen das wandelbare Urteil der Massen« sein müsse<sup>165</sup>. Wie würden sich solche Ansichten mit der Intendanz in Baden-Baden vereinbaren lassen, das als Hauptstadt der Mode galt und wo französische Theater- und Opernvorstellungen auf großen Zuspruch trafen?

Obwohl der Direktor des Karlsruher Hoftheaters sich der früheren Misserfolge des deutschen Theaters in Baden-Baden bewusst war – der ehemalige Freiburger Intendant Joseph Denk gehörte inzwischen als Schauspieler seinem Ensemble an –, verband er mit seiner neuen Aufgabe große Hoffnungen: »Dies eröffnet unserer Bühne eine gedeihliche Anregung und setzt sie mehr mit der größeren Welt in Rapport«<sup>166</sup>, notierte er am Abend der Theaterkonferenz von 1858 in sein Tagebuch. Hatte er zu diesem Zeitpunkt noch den Eindruck, sich mit »den Franzosen« in allen Fragen einig zu sein, fühlte er sich schon bald zu Gunsten von Bénazet und seinen Pariser Architekten übergangen, als es um die Inneneinrichtung des neuen Theaters ging<sup>167</sup>. Obwohl die Streitigkeiten durch das Einlenken des Spielpächters beigelegt werden konnten, mag diese Erfahrung Devrient in Hinblick auf seine Herangehensweise an die neue Herausforderung beeinflusst haben. Hinzu kam, dass Bénazet sich kurz vor der Eröffnung des Theaters noch die großherzogliche Genehmigung für zwei anstatt wie ursprünglich geplant nur einen Spielabend pro Woche für französische Aufführungen einholte. Gerade an dieser Einschränkung war Devrient jedoch gelegen,

163 Zit. nach Étienne FRANÇOIS, Oberammergau, in: DERS., Hagen SCHULZE (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3, München 2009, S. 274–291, hier S. 283.

164 Ibid.

165 Eduard DEVRIENT, Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands. Eine Reformschrift, Leipzig 1849, S. 22f.

166 DERS., Eduard Devrient. Aus seinen Tagebüchern, hg. von Rolf KABEL, Weimar 1964, S. 275.

167 Vgl. verschiedene diesbezügliche Schriftwechsel in StA BAD C25/574.

#### 4. Das Saisonprogramm

denn nach seiner Vorstellung sollte die Baden-Badener Bühne im Wesentlichen eine Filiale des Karlsruher Hoftheaters sein und sich auf keinen Fall zu einem eigenständigen Unternehmen entwickeln. Dass Bénazet nun zwei Abende eingeräumt wurden, während sein Ensemble nur mittwochs gastieren würde, schien ihm in dieser Hinsicht eine ungünstige Entwicklung.

Immerhin war das Privileg, die neue Bühne einzuweihen, dem Karlsruher Ensemble vorbehalten. »Mit Recht«, wie der Korrespondent der »Karlsruher Zeitung« fand, da es sich schließlich um ein »auf deutschem Grund und Boden errichtete[s]« Theater handelte<sup>168</sup>. Der Straßburger François Schwab betrachtete dies als »une courtoisie aussi naturelle que pleine de goût« von französischer Seite<sup>169</sup>. Für die Botschaft des Prologes, der den Wettstreit der Musen im Baden-Badener Theater offiziell eröffnete, war der Vorrang der deutschen Kunst – wie nun zu zeigen ist – essenziell.

Der Andrang im Theater war am Abend des 6. August 1862 erwartungsgemäß groß und das Publikum international, als die deutsche Schauspielkunst höchstselbst, verkörpert durch die Karlsruher Hofschauspielerin Johanna Lange »mit einer schwarz-roth-goldenen Schärpe und einer Maske« die Bühne betrat<sup>170</sup>. Mit der Abfassung ihrer Vorrede, die am Folgetag auf der Titelseite der »Karlsruher Zeitung« zu lesen war, hatte Devrient den aus Wien stammenden Dichter und Schriftsteller Ludwig Eckardt betraut. Eckardt war ein bekennender Republikaner, der nach der Revolution von 1848 in die Schweiz emigriert und von dort als Professor für Ästhetik und als Hofbibliothekar nach Karlsruhe berufen worden war. Wie Devrient glaubte er an die deutsche Kulturation und war ein Vorkämpfer der deutschen Einigungsbewegung, was sich sowohl in seinen Trauerspielen als auch in seinen politischen Schriften manifestierte<sup>171</sup>. Zu Baden-Baden hatte er anders als Joseph Méry, der den Prolog für die französische Eröffnung verfasste, keine besondere Verbindung.

Eckardts Text bestand aus neun Strophen und orientierte sich mit Elementen wie dem allegorischen Auftritt der Schauspielkunst, der Ansprache des Publikums und der Huldigung des Großherzogs formal an frühen Opernprologen. Inhaltlich jedoch handelte es sich um eine unmissverständliche politische Botschaft, die sowohl an die einheimischen als auch an die ausländischen Gäste sowie an die französische Konkurrenz gerichtet war. Die Ankunft der französi-

<sup>168</sup> Baden, 7. Aug., in: Karlsruher Zeitung, 8.8.1862.

<sup>169</sup> François SCHWAB, Inauguration du théâtre de Bade, in: Illustration de Bade, 11.8.1862.

<sup>170</sup> Vgl. Ludwig ECKARDT, Prolog zur Eröffnung des Theaters in Baden am 6. August 1862, in: Karlsruher Zeitung, 7.8.1862.

<sup>171</sup> Vgl. z. B. DERS., Deutschösterreich in seinen Beziehungen zu Deutschland, Wiesbaden 1863, und als Trauerspiel DERS., Weltbürger und Patriot, Jena, Leipzig 1862.

schen Muse wurde zwar im Verlauf des Monologes angekündigt und diese dann auch »schwesterlich begrüßt«, jedoch handelte es sich dabei um eine Apostrophe an eine abwesende Person. Im Gegensatz dazu wurde in einem Filmbeitrag des SWR anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Baden-Badener Theaters, der zeitlich mit den Verhandlungen über den Elysée-Vertrag zusammenfiel, in einer Nachstellung des Prologs fälschlicherweise suggeriert, dass die französische Kunst auch tatsächlich auf der Bühne präsent war, um mit ihrer deutschen Schwester zu interagieren<sup>172</sup>.

Nach einleitenden Grußworten und allgemeinen Ausführungen über die Funktion der Schauspielkunst präziserte die deutsche Thalia ab der vierten Strophe das Ziel ihrer »heiligen Mission« am Baden-Badener Theater: Sie wollte sich hier gegenüber der »wetteifernd nahenden Muse Frankreichs« behaupten<sup>173</sup>. Bevor sie jedoch in der besagten Apostrophe das Wort an diese richtete, wandte sie sich in einem patriotischen Aufruf an das einheimische Publikum und erinnerte es an seine Zugehörigkeit zur deutschen Kulturnation:

Ihr Bürger dieser Stadt von deutschem Stamme,  
 Laßt Euch die deutsche Kunst empfohlen sein.  
 Es sendet mich das Vaterland an Euch,  
 Die wir im großen Bruderkreis nicht missen,  
 Nicht in dem Völkerstrom verlieren möchten,  
 Der hier aus Ost und West zusammentrifft,  
 Zur Heeresschau der Mode und des Glanzes.  
 Liebt sie mit uns die alten deutschen Klänge,  
 Wenn's um Euch her auch tausendzünftig schallt!  
 Vergeßt mit uns die deutsche Dichtkunst nicht,  
 Das ideale Einheitsband der Stämme,  
 So von dem Meere bis zum Gletscher wohnen!  
 Das Banner liebt mit uns, das zu uns spricht:  
 Aus Nacht führt Bruderliebe uns zum Licht!

Die in diesen Zeilen zum Vorschein tretende Einstellung des Verfassers – und auch des Intendanten Devrient – gegenüber Baden-Baden als Sommerhauptstadt Europas sowie die damit verbundene Kritik an der einheimischen Bevölkerung waren, wie bereits ausführlich dargestellt wurde, in Teilen der deutschen Bevölkerung und besonders in der Presse durchaus verbreitet. Im Unterschied zu den einschlägigen Artikeln oder den polemischen Epigrammen eines Theodor Vischer, von denen vor allem ausländische Badegäste kaum Notiz

172 100 Jahre Theater Baden-Baden. SWR Retro. Abendschau vom 8.9.1962, <https://www.ardmediathek.de/video/swr-retro-abendschau/100-jahre-theater-baden-baden/swrfernsehen-de/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvczExODI4OTk/> (5.10.2023).

173 Vgl. Ludwig ECKARDT, Prolog zur Eröffnung des Theaters in Baden am 6. August 1862, in: Karlsruher Zeitung, 7.8.1862 (Hervorh. i. Orig.).

#### 4. Das Saisonprogramm

genommen haben dürften, wurden die Bedenken bezüglich einer drohenden Überfremdung hier jedoch am Ort des Geschehens selbst während eines feierlichen Großereignisses gleichsam vor aller Welt zum Ausdruck gebracht, wenngleich ein großer Teil des Publikums kein Deutsch verstand.

Dem Eigenen wurde nun dichotomisch das Fremde gegenübergestellt, als die selbstbewusste Hausherrin die »fremde Kunst« aus Frankreich in ihrem neuen Tempel willkommen hieß.

Mein Volk, mein Land im Herzen darf ich wol  
Die fremde Kunst ohn' Vorwurf schwesterlich  
Begrüßen. [...]  
Gerad', weil reich wir sind und kraftbewußt,  
Gerade deshalb achten neidlos wir  
Das Fremde; nur die Armuth blicket scheel.  
D'rum nenne ich die Muse Frankreichs, selbst  
Auf heim'schem Grund willkommen – doch als *Gast*,  
Willkommen hier an dieser Völkerscheide,  
Willkommen hier an unserm *deutschen* Rhein!

Die im Zeitungsabdruck durch Schriftauszeichnung kenntlich gemachte Emphase auf den Begriffen »Gast« und »deutsch« verlieh der Botschaft zusätzlichen Nachdruck und bekräftigte einmal mehr die postulierte deutsche Identität Baden-Badens.

In der siebten Strophe des Prologes wurde der nationalistische Duktus kurzzeitig unterbrochen, um der Konkurrentin die Hand zu reichen und den kosmopolitischen Topoi von der hoch über den Völkern stehenden Menschheit und der Kunst als »Weltversöhnerin« Raum zu geben. Dies war die einzige Stelle der Vorrede, die später von französischen Journalisten explizit zitiert wurde. Mit der achten Strophe kehrte jedoch der anfängliche Ton zurück, als der ausländische Teil des Publikums als des »*deutschen Volkes* Gäste« begrüßt wurden. Sie sollten in ihrer Heimat freundlich von der »*deutschen Kunst*« Zeugnis ablegen, die hier ebenso wie das Volk unter der Ägide Friedrichs I. besonders frei gedeihen könne<sup>174</sup>. Insgesamt tauchten die Begriffe »deutsch«, »Deutschland« sowie »Vaterland« in den neun Strophen 16-mal auf.

Der »Prolog zur Eröffnung des Theaters in Baden« erwies sich also als eine Beschwörung der deutschen Kultur, die sich auf die Dichotomie von Eigenem und Fremden stützte. Der theatralische Wettstreit mit Frankreich sollte sowohl nach innen identitätsstiftend wirken als auch nach außen als Mittel nationaler Selbstbehauptung dienen. Zudem konnte die nachdrückliche

<sup>174</sup> Vgl. *ibid.* (Hervorh. i. Orig.).



Identifizierung Baden-Badens als deutsche Stadt als ein Aufruf zur gleichsam rechtmäßigen (Wieder-)Aneignung verstanden werden.

Die deutsche Theaterinweihung erzeugte nur wenig Medienecho, besonders im Vergleich zur französischen Eröffnung drei Tage später, die mit der Premiere von Hector Berlioz' erstem *opéra-comique* auf beiden Seiten des Rheins großes Interesse weckte. Nur einige regionale Zeitungen und die »Illustration de Bade«, die am 11. August eine Sonderbeilage zur doppelten Theatereröffnung herausbrachte, widmeten dem auf den Prolog folgenden Auftritt des Karlsruher Ensembles größere Aufmerksamkeit. In der »Karlsruher Zeitung« war über den Prolog zu lesen, dass Vortrag und Text allgemein angesprochen hätten und dass »wir auch von unsern ausländischen Gästen [...] die ebenso national-selbstbewußte wie der ausländischen Kunst gegenüber gerechte und zuvorkommende Sprache rühmlich anerkennen« hörten<sup>175</sup>.

Die Berichte der Straßburger und Pariser Mitarbeiter der »Illustration de Bade« vermittelten durch ihre selektive Wiedergabe und Umdeutung der Vorrede selbst sowie des Topos vom friedlichen Wettstreit der Musen einen ganz anderen Eindruck. François Schwab beschränkte sich bei der Inhaltswiedergabe des Prologs auf die siebte Strophe, die ihm zufolge Szenenapplaus hervorrief. Dabei wurde aus der »geist'ge[n] Brücke« zwischen Völkern ein »pont aussi solide que celui de fer et de granit [entre deux nations limitrophes]«<sup>176</sup> – eine Anspielung auf die Kehler Rheinbrücke, die in der Zeitschrift im Vorjahr als »trait d'union« zwischen Frankreich und Deutschland gefeiert worden war. Vom Rhein als »Völkerscheide« war hier natürlich keine Rede, geschweige denn vom Gaststatus der französischen Kunst. Im Gegenteil verlieh Charles Lallemand der neuen Bühne einen »double état civil«<sup>177</sup> und Joseph Méry, der das Theater schon im Vorfeld zum »temple cosmopolite de la religion de l'art« erklärt hatte, wollte Eckardts Prolog als »véritable pacte de fraternité entre les deux arts qui fleurissent sur les deux rives du Rhin«<sup>178</sup> verstanden wissen. Der nationalistische Ton der Vorrede wurde auf diese Weise vollständig unterschlagen. Indem Schwab – wohl versehentlich – die Schauspielerin Lange in seinem Bericht auch noch mit einer Schärpe »aux couleurs badoises« anstatt mit einer schwarz-rot-goldenen ausstattete, ging auch die nonverbale Nationalsymbolik des Auftritts verloren.

Verschiedene Pariser Periodika, darunter »Le Ménestrel«, übernahmen die verzerrte Darstellung der »Illustration de Bade«. Eine interessante Ausnahme

<sup>175</sup> Baden, 7. Aug., in: Karlsruher Zeitung, 8.8.1862.

<sup>176</sup> François SCHWAB, Inauguration du théâtre de Bade, in: Illustration de Bade, 11.8.1862.

<sup>177</sup> Charles LALLEMAND, Bade, in: Illustration de Bade, 11.8.1862.

<sup>178</sup> Joseph MÉRY, [ohne Titel], in: Illustration de Bade, 11.8.1862.

#### 4. Das Saisonprogramm

stellte jedoch Amédée Achards Bericht im »Journal des débats« dar. Er hatte den Prolog am Abend des 6. August dank der Übersetzung seines Sitznachbarn verstanden und teilte seinen Lesern und Leserinnen darüber Folgendes mit: »[L]a Muse de la comédie ouvrait son temple à tous les arts, et des bords du Rhin allemand, – le mot y est, – tendait la main à la Muse française. Le rêve de l'unité germanique, – je n'ose pas dire l'utopie, – a glissé quelque peu dans ce prologue et en a dérobé çà et là un hémistiche ou deux. La mode a de ces caprices. On a fort applaudi cette poésie«<sup>179</sup>. Achard, der sich normalerweise an den apolitischen Charakter der Badeberichterstattung hielt, hatte also die Botschaft der deutschen Thalia im Gegensatz zu seinen Kollegen von der »Illustration de Bade« nicht überhört oder auch nicht überhören wollen. Entgegen der oben zitierten Behauptung der »Karlsruher Zeitung« offenbarte seine Zeilen keine »rühmliche Anerkennung« der Rede vom »deutschen Rhein« und auch nicht des deutschen Strebens nach nationaler Einigung, die er offensichtlich für unrealistisch hielt. Bemerkenswert ist die Charakterisierung dieses Politikums als Modeerscheinung.

Ebenso interessant wie die selektive Interpretation des Prologes war der Umgang der französischen Redakteure mit dem Wettstreit-Topos. Auf den ersten Blick schien die Metapher auf beiden Seiten ähnliche Deutungsmuster hervorzurufen, wenn zum Beispiel François Schwab konstatierte, dass das neue Theater für Frankreich und Deutschland »une féconde arène pour mesurer leurs génies et opposer [leurs esprits] dans une lutte fraternelle« sei<sup>180</sup>. Bei genauerer Betrachtung der verschiedenen Beiträge wird jedoch deutlich, dass die Idee des Wettstreits hier mit anderen Erwartungen und Zielsetzungen assoziiert wurde als im deutschen Prolog. Die absolute Dichotomie von Fremdem und Eigenem und das Ziel der nationalen Selbstbehauptung passten nicht zur Linie einer Zeitschrift, deren Akteure die völkerverbindende Kraft der Kunst postulierten. Diese Kraft konnte sich ihrer Meinung nach nur durch gegenseitiges Kennenlernen und Wertschätzen sowie – in einem fortgeschrittenen Stadium – durch wechselseitige Inspiration und Austausch entfalten. Demzufolge sollte auch der Wettstreit der Musen auf dem Baden-Badener Theater diesem Zweck dienen. Ein gutes Beispiel dafür sind die Ausführungen des Herausgebers Charles Lallemand:

Le voilà donc fait, ce premier pas vers une lutte pacifique, dont il ne doit ressortir que ce qui est beau et ce qui est bien chez les uns et chez les autres. [...] Le commerce de l'art fait connaître, échanger, apprécier les qualités de cœur des nations, leur force vitale et leur valeur intellectuelle. [...] Développez les

179 Amédée ACHARD, À M. le directeur-gérant, in: Journal des débats, 10.8.1862.

180 François SCHWAB, Inauguration du théâtre de Bade, in: Illustration de Bade, 11.8.1862.

arts, les sciences et les lettres; importez les trésors de l'intelligence des autres; emportez vos richesses, et bientôt les nations étonnées verront tomber d'elles-mêmes les matérielles barrières que la convention et l'ignorance ont élevées entre les peuples<sup>181</sup>.

Es darf allerdings nicht übersehen werden, dass auch auf französischer Seite und innerhalb des Mitarbeiterkreises der »Illustration de Bade« die Vorstellung des Baden-Badener Theaters als Mittel nationaler Selbstdarstellung vorhanden war. So erklärte Félix Mornand unter Berufung auf die Geschichte:

L'empereur Napoléon I<sup>er</sup> subventionnait Mlle Raucourt pour importer le théâtre français dans son royaume d'Italie, appelait à Erfurt et à Dresde les plus grands artistes français, persuadé que de toutes les propagandes celle du théâtre est à la fois la plus douce, la plus persuasive et la plus durable. Le théâtre français à l'étranger se transforme en acte politique des plus heureux<sup>182</sup>.

Die französische Eröffnung am 9. August stand jedoch ganz im Zeichen der Internationalität und ähnlich wie bei den »grands concerts« hatte Édouard Bénazet dabei besonderen Wert auf die Einbindung des deutschen Elements gelegt. Noch ehe Jules Monjauze vom Pariser Théâtre-Lyrique den von Joseph Méry verfassten Prolog vortrug, spielte Miroslaw Könnemanns Orchester nicht etwa ein französisches Werk, sondern Webers »Jubel-Ouvertüre« sowie eine »hymne national de Bade«<sup>183</sup>, bei der es sich um Ludwig Bräutigams »Badische Volkshymne« von 1844 gehandelt haben dürfte. Mérys Prolog, der im Gegensatz zu Ludwig Eckardts Text vollständig auf Nationalitätsbezeichnungen verzichtete, begann mit einer Beschreibung von Baden-Badens Entwicklung von einem kleinen Dorf zu einer europäischen Stadt, in der »l'Europe trouve [...] la paix, sous le faisceau de toutes les bannières«<sup>184</sup>. Das neue Theater, das bei Eckardt klar als Tempel der deutschen Thalia identifiziert wurde, erschien hier als Hort des »art cosmopolite« und der Rhein, der im deutschen Prolog als eine »Völkerscheide« bezeichnet wurde, nicht als Grenze, sondern als Ausgangspunkt dieser universellen Kunst, die seit ihrer Begründung durch Beethoven, Gluck und Mozart »de Paris à Potsdam, et des Alpes au Rhin« Blüten hervorbringe<sup>185</sup>.

181 Charles LALLEMAND, Bade, in: *Illustration de Bade*, 11.8.1862.

182 Félix MORNAND, *Revue de la saison 1863*, in: *Le Mercure de Bade. Moniteur illustré de la saison des eaux* (1864), S. 19–26, hier S. 24.

183 Charles LALLEMAND, Bade, in: *Illustration de Bade*, 11.8.1862.

184 Joseph MÉRY, *Prologue d'ouverture du théâtre de Bade*, in: *Illustration de Bade*, 11.8.1862.

185 *Ibid.*

#### 4. Das Saisonprogramm

Interessant ist im Hinblick auf die Integration des deutschen Elements auch ein genauerer Blick auf die Entstehung des von Hector Berlioz komponierten Eröffnungsstückes. Wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, hatte Édouard Bénézet ihn bereits im Frühjahr 1858 mit der Komposition einer dreiaktigen Oper für diesen ursprünglich für die Saison 1860 geplanten Anlass beauftragt. Berlioz war jedoch von Anfang an wenig begeistert: »Je ne sais si je me déciderai à signer un tel engagement«<sup>186</sup>, schrieb er an seine Schwester. Aus Angst, seinen Förderer zu enttäuschen und damit sein jährliches Baden-Badener Engagement zu gefährden, »d'où il résulterait une terrible lacune dans [s]es finances«<sup>187</sup>, verpflichtete er sich im Januar 1859 schließlich dennoch zur Lieferung des Werkes. Allerdings hatte Bénézet für die Einweihung des Baden-Badener Theaters keineswegs eine Shakespeare-Adaption im Sinn, sondern das ursprünglich vorgesehene Libretto von Édouard Plouvier war »un drame un peu fantastique, tiré de l'histoire de l'Allemagne«, wie Berlioz seiner Freundin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein erklärte<sup>188</sup>. Auguste de Gasperini führte später in »Le Ménestrel« aus, dass Plouvier seinerzeit ein »sujet *allemand*« als Bedingung auferlegt worden sei, und mutmaßte: »On avait cru qu'il convenait, par politesse pour l'Allemagne, d'ouvrir le théâtre par une pièce tirée de son histoire«<sup>189</sup>.

Der Plan, die Theatereröffnung als ein in allen Teilen deutsch-französisches Ereignis zu gestalten, scheiterte an Hector Berlioz, der Schwierigkeiten hatte, den ihm zugewiesenen Stoff zu vertonen. Seine Klagen über die Auftragspartitur rissen nicht ab, bis er Bénézet im Sommer 1860 bat, ihn aufgrund der Trauer über den Tod seiner Schwester und seiner fortschreitenden Krankheit von der Verpflichtung zu entbinden. Befreit von der Last, fand der Komponist im Herbst desselben Jahres die Inspiration, sein lang geplantes Projekt einer musikalischen Bearbeitung von Shakespeares Komödie »Much Ado About Nothing« umzusetzen. Im Januar 1861 präsentierte er das Ergebnis, »Béatrice et Bénédict«, Bénézet und schlug es als Alternative für die Theatereröffnung vor. Dieser willigte ein und verzichtete damit auf das deutsche Thema. In »À travers chants« konnte Berlioz seinen Kritikern also wahrheitsgemäß entgegenhalten:

186 Brief von Hector Berlioz an seine Schwester Adèle (28.5.1858), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

187 Brief von Hector Berlioz an seiner Schwester Adèle (23.1.1859), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

188 Brief von Hector Berlioz an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (10.3.1859), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

189 Auguste DE GASPERINI, Lettres de Bade, in: Le Ménestrel, 23.8.1863 (Hervorh. i. Orig.)

»M. Bénazet ne m'a rien *commandé*; on ne commande rien aux artistes, vous devriez le savoir«<sup>190</sup>.

Obwohl eine Shakespeare-Adaption nicht im Einklang mit Bénazets ursprünglicher Idee eines deutschen Stoffes stand, war sie auch nicht gänzlich »undeutsch«. Tatsächlich hatte sich im deutschen Raum seit etwa 1770 die sogenannte Shakespeare-Manie verbreitet. Sie symbolisierte die Loslösung von der französisch geprägten höfischen Kultur und wirkte als »ein Katalysator der Befreiung nicht nur von ästhetischen, sondern auch von politischen Fesseln«<sup>191</sup>. Damit waren Shakespeare-Adaptionen von Beginn an integraler Bestandteil des deutschen »Nationaltheaters«. Im Übrigen erhielt auch Plouviérs historischer Stoff dank Henri Litolff doch noch eine Partitur, wurde unter dem Titel »Chevalier Nahel« im August 1863 in Baden-Baden unter großem Beifall uraufgeführt und galt später als eine der erfolgreichsten Produktionen der dortigen Bühne. Das Singspiel, dessen Handlung in Leipzig zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges spielte und dem eine Vorrede namens »La gageure de Satan« vorangestellt war, die stark von Goethes »Prolog im Himmel« inspiriert war, kann als manifestes Ergebnis des in Baden-Baden angeregten Kulturtransfers betrachtet werden.

Die Premiere von »Béatrice et Bénédict« am 9. August 1862, aufgeführt durch Mitglieder des Opéra-Comique und des Théâtre-Lyrique, war ein bedeutender Moment für Hector Berlioz, der das deutsch-französisch zusammengesetzte Orchester an diesem Abend selbst dirigierte. Die Pariser Presse, auf deren Anwesenheit der Komponist bekanntlich besonders großen Wert legte, war zahlreich im Publikum vertreten, dessen Zusammensetzung Richard Pohl schilderte:

[Es] bestand zumeist aus Franzosen, darunter zahlreiche Componisten, Dichter, Journalisten und ausübende Künstler. Mein Nachbar, ein Pariser, sagte mir, das Haus biete an diesem Abende fast denselben Anblick wie ein hervorragendes Theater in Paris bei einer ersten Vorstellung; er sehe eine Menge bekannter Persönlichkeiten, die zur Kunst und Kritik in irgend welchem Bezug stehen. Man zählte an diesem Abende allein gegen 25 französische Journalisten [...] – von deutschen Berichterstatlern bemerkte ich niemand, als – mich selbst<sup>192</sup>.

190 BERLIOZ, *À travers chants*, S. 272 (Hervorh. i. Orig.).

191 Walter HINDERER, Das Kollektivindividuum Nation im deutschen Kontext. Zu seinem Bedeutungswandel im vor- und nachrevolutionären Diskurs, in: Alexander von BORMANN (Hg.), *Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe*, Würzburg 1998, S. 179–198, hier S. 184.

192 Richard POHL, *Beatrice und Benedict. Komische Oper in zwei Acten. Text (nach Shakespeares »Viel Lärm um nichts«) und Musik von Hector Berlioz. Zum ersten Male*

#### 4. Das Saisonprogramm

Dass sich außer Pohl keine Repräsentanten der deutschen Presse im Publikum befanden, war nicht korrekt. Neben seiner eigenen Rezension in der »Neuen Berliner Musikzeitung« erschienen längere Beiträge unter anderem in der »Karlsruher Zeitung«, in der »Niederrheinischen Musik-Zeitung« und im Wiener »Fremden-Blatt«. Berlioz selbst berichtete seinem Sohn und seinen Freunden von einem großen Erfolg: »La presse française, la presse belge et la presse allemande sont unanimes à le proclamer«<sup>193</sup>. Tatsächlich sparten die Pariser Kritiker und Journalisten nicht mit dem Lob, das Berlioz in der französischen Hauptstadt so oft vermisste; allerdings traf auch zu, was ein Redakteur der »Niederrheinischen Musik-Zeitung« diesbezüglich bemerkte: »In den Pariser Blättern müssen Sie zwischen den Zeilen lesen, dann werden Sie nach den Phrasen von *succès complet, éclatant, unanime* usw. hier und da kleine Absprünge von der breitgetretenen Bahn der Lobpreisung finden, welche mein Urtheil bestätigt«<sup>194</sup>. Dieses Urteil, das – sieht man von Richard Pohl ab – die eher durchwachsene Kritik der deutschen Musikpresse widerspiegelt, lautete, dass Berlioz der »theatralische Zuschnitt« der Oper nicht gelungen sei, dass die Musik »im Ganzen kalt« lasse und die Orchestrierung »zu wenig einfach und klar geschrieben« sei, weshalb das Werk sich beim Baden-Badener Publikum nur eines »succès d'estime« erfreut habe.

Obwohl die französische Presse »Béatrice et Bénédicte« nach der Premiere lobte, fand das Werk keinen Platz auf Pariser Bühnen. Erst am 5. Juni 1890, mehr als 20 Jahre nach Berlioz' Tod, wurde es am Théâtre de l'Odéon aufgeführt. Im deutschen Raum hingegen ebnete die Premiere in Baden-Baden, trotz der gemischten Kritik, den Weg für Aufführungen in anderen Städten. Die deutsche Version von Richard Pohl wurde, ebenfalls von Berlioz selbst dirigiert, im April 1863 anlässlich des Geburtstages der Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach am Hoftheater in Weimar aufgeführt, wo es vom Publikum einhellig positiv aufgenommen wurde. Im Winter 1864/65 stand »Beatrice und Benedict« dann nicht nur wiederum in Weimar auf dem Spielplan, sondern wurde auch am Stuttgarter Hoftheater inszeniert. In Karlsruhe wurde das Werk zwischen 1888 und 1901 fast jedes Jahr aufgeführt.

Über die doppelte Eröffnung des Baden-Badener Theaters im August 1862, die der Musikwissenschaftler Hervé Lacombe als »symbole de l'union culturelle franco-allemande qui règne à Bade« bewertet<sup>195</sup>, kann zusammenfassend fest-

aufgeführt zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden, am 9. August 1862, in: Neue Zeitschrift für Musik, 28.11.1862.

<sup>193</sup> Brief von Hector Berlioz an Humbert Ferrand (18.8.1862); Brief von Hector Berlioz an seinen Sohn (10.8.1862), <http://www.hberlioz.com/Germany/badenf.htm> (5.10.2023).

<sup>194</sup> Aus Baden, in: Niederrheinische Musik-Zeitung, 30.8.1862.

<sup>195</sup> LACOMBE, Baden-Baden vu de Paris, S. 189.

gehalten werden: Auf eine rein deutsche Einweihung unter der Leitung Eduard Devrients, deren nationalistischer Duktus von den meisten französischen Kommentatoren verschwiegen wurde, folgte eine von Bénazet organisierte Eröffnung, der diesem Ereignis keinen rein französischen, sondern maßgeblich auch einen deutschen Anstrich geben wollte. Jedoch konnte dieser Anspruch aufgrund des Widerstrebens von Berlioz nicht vollständig umgesetzt werden. Desens letztes großes Werk »Béatrice et Bénédict« wurde jedoch dank der Übertragung Pohls, die an deutschen Bühnen große Erfolge feierte, schließlich doch zum Gegenstand eines französisch-deutschen Kulturtransfers.

Im nächsten Abschnitt gilt es zu untersuchen, ob das Baden-Badener Theater in den folgenden Jahren tatsächlich zu einem Zentrum des interkulturellen Austauschs wurde und inwiefern es Eduard Devrient gelang, der deutschen Kunst internationale Anerkennung zu verschaffen. Zuvor soll jedoch noch kurz auf das Baden-Badener Theaterpublikum eingegangen werden, dessen »Kosmopolitismus« nach Charles Lallemands Meinung einen entscheidenden Beitrag zum interkulturellen Potenzial der neuen Bühne leistete: »Les artistes cosmopolites ont un auditoire cosmopolite. N'est-ce pas là la dernière expression du libre échange des arts?«<sup>196</sup>

In Bezug auf Zuschauerinnen und Zuschauer war im Vergleich zu den Vorstellungen im Wintergarten wenig Veränderung zu verzeichnen. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sahen sich weiterhin einem überwiegend elitären Publikum gegenüber, was – wie im Zusammenhang mit dem Theaterbau dargelegt – auch angestrebt worden war. Zeitgenössische Berichte betonten oft die starke Präsenz der Pariser Presse sowie die Anwesenheit zahlreicher Regenten und Angehöriger vor allem deutscher Herrscherhäuser. Vor allem der Großherzog und seine Frau sowie Wilhelm und Augusta von Preußen waren häufig in den ihnen vorbehaltenen Logen zu sehen. Es war wohl unter anderem dieser Präsenz des Hochadels geschuldet, dass der Habitus des Baden-Badener Publikums sich deutlich von jenem abhob, den man aus dem Paris der damaligen Zeit kannte: »Parmi les bruits qui circulent sur le boulevard, le plus accrédité est celui qui prétend que le public de Bade est une espèce de croquemitaine dramatique que rien ne saurait déridier«<sup>197</sup>, hatte im Sommer 1860 ein Hauptstadtjournalist berichtet. Émile Solié ergänzte in Bezug auf die Baden-Badener Uraufführungen, dass das dortige Publikum »le visa parisien« abwarte, da es fürchte, »de voir ses jugements cassés par l'aéropage qui tient ses assises sur les bords de la Seine«<sup>198</sup>. Léon Loiseau sah sich daraufhin veranlasst, in der

196 Charles LALLEMAND, Bade, in: *Illustration de Bade*, 11.8.1862.

197 Lucien VERNEUIL, *Le théâtre aux eaux*, in: *Les Coulisses*, 15.8.1860.

198 Émile SOLIÉ, *À hue et à dia*, in: *Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts* 115 (1860), S. 391–401, hier S. 399.

## 4. Das Saisonprogramm

»Illustration de Bade« eine Gegendarstellung zu veröffentlichen, in der er betonte, dass die für Baden-Baden geschriebenen Stücke nicht per se auch für die Pariser Bühne geeignet seien, und den Unterschied zwischen den Reaktionen beider Publika hervorhob: »Je sais bien que l'élément parisien, la portion enthousiaste par système ou par camaraderie, n'y domine pas, mais personne n'a jamais songé à s'en plaindre et à souhaiter qu'on installât au milieu des salons un petit noyau remuant, toujours trop prompt à approuver ou trop décidé à combattre«<sup>199</sup>.

Der Journalist spielte hier auf die sogenannte *claque* an, die zu jener Zeit – und noch bis zu ihrer offiziellen Abschaffung 1902 – ein fester Bestandteil der Pariser Theaterpraxis waren. Es handelte sich dabei um eine Gruppe von Personen, die in der Mitte des Parterres saßen und gegen Bezahlung oder andere Vorteile dazu angehalten waren, an vorher festgelegten Stellen zu applaudieren, zu rufen, zu weinen oder zu lachen. Diese Praxis hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts regelrecht professionalisiert, sodass die staatlichen Theater und Opernhäuser zur Zeit des Zweiten Kaiserreichs einen *chef de claque* beschäftigten, der die Proben begleitete und für die Rekrutierung der Claqueure verantwortlich war<sup>200</sup>. Zum Fehlen dieser Praxis in deutschen Theatern äußerte sich 1861 auch Berlioz: »En Allemagne, les applaudisseurs (il n'y a pas dans ce pays-là de claqueurs de profession) sont plus avisés; ils n'applaudissent point ainsi à tort et à travers; ils écoutent d'abord«<sup>201</sup>.

Auch nach der Eröffnung des neuen Theaters wurde in Bezug auf das Publikum immer wieder die Differenz zwischen Paris und seiner Sommerhauptstadt hervorgehoben. Im Gegensatz zu der weit verbreiteten Annahme, dass Pariser Sitten und Manieren auch in Baden-Baden vorherrschend waren, setzte sich hier anscheinend das deutsche Element durch. Wie es diesbezüglich auf der Bühne aussah, soll nun im Detail untersucht werden.

### 4.2.3 Der Wettstreit

Verschiedenen Stimmen zufolge stand die internationale Mission des neuen Theaters anfangs unter einem guten Stern. Der »Karlsruher Anzeiger« berichtete nur zwei Wochen nach der Eröffnung vom »lauten, ungetheilten Beifall«, mit dem sowohl deutsche als auch französische Vorstellungen aufgenommen würden, was belegte, dass ein »deutsch-französisches Theater« genau dem

<sup>199</sup> Léon LOISEAU, Chronique, in: Illustration de Bade, 28.8.1860.

<sup>200</sup> Vgl. Claque au théâtre. Des spectateurs engagés pour lancer les applaudissements d'une pièce, <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article15510> (5.10.2023).

<sup>201</sup> BERLIOZ, À travers chants, S. 263.



Bedürfnis des Baden-Badener Publikums entspreche<sup>202</sup>. Auch Charles Lallemand stellte in der »Illustration de Bade« im Rückblick auf die erste Spielzeit zufrieden fest, dass »[c]e théâtre est devenu [...] pour deux nations un élément de fusion et d'affectueux échanges«<sup>203</sup>. Ähnliche Meldungen fanden sich in den ersten Jahren immer wieder auch in der Pariser Tages- und Fachpresse. So wurde beispielsweise im August 1863 in »Le Ménestrel« von »des feux croisés sans fin de musique internationale« bei den Operaufführungen in Baden-Baden berichtet<sup>204</sup>, und ein Jahr später hieß es in einem ausführlichen Beitrag in »Le Pays«:

[Ce théâtre] est en outre une des institutions les mieux conçues pour opérer le rapprochement des Allemands et des Français. [...] Il est certain que c'est pour les Allemands lettrés une très bonne fortune que de pouvoir entendre les chefs-d'œuvre de notre répertoire exécutés par les artistes du mérite [...] et pour nous Français, c'est un sujet d'étude et un point de comparaison plein d'intérêt que de voir jouer avec la conviction et le sérieux d'exécutants allemands des ouvrages à peu près inconnus en France, tels que la »Nuit à Grenade«, de Conradin Kreutzer, ou litigieux et contestés, comme les opéras de Wagner<sup>205</sup>.

Allerdings belegen verschiedene Quellen, dass das anfängliche Interesse für das deutsche Theater nur vorübergehend war. Dies spiegelte sich auch in der von Jahr zu Jahr später einsetzende Sommerspielzeit des Karlsruher Ensembles: Sie begann bereits 1863 erst im August, obwohl sie ursprünglich für Juli geplant war. In den folgenden Jahren verschob sie sich immer weiter nach hinten und startete schließlich 1866 und 1867 sogar erst Mitte September, wodurch die Anzahl der Aufführungen von zwölf in der Eröffnungssaison auf nur noch zwei sank. Auf französischer Seite hingegen hatte Jacques Bénazet, wie bereits erwähnt, noch im Frühjahr 1862 die Genehmigung für zwei Spielabende pro Woche statt nur eines erhalten, wobei es zu besonderen Anlässen oder bei großer Nachfrage auch drei Aufführungen geben konnten. In dieser Hinsicht bestand also von Anfang an ein großes Ungleichgewicht: In der Saison 1864 beispielsweise gab es insgesamt neun deutsche Vorstellungen, aber 27 französische.

Die Redakteure der »Illustration de Bade« nahmen die ungünstige Entwicklung des deutschen Theaters nicht nur bedauernd zur Kenntnis, sondern versuchten auch, ihr entgegenzuwirken. Im September 1863 beklagte Félix Mornand in einer seiner wöchentlichen Saisonchroniken, dass »[l]e théâtre

202 Vgl. Baden, in: Karlsruher Anzeiger, 23.8.1862.

203 Charles LALLEMAND, Bade, in: Illustration de Bade, 14.5.1863.

204 Étranger, in: Le Ménestrel, 16.8.1863.

205 Gaston DE SAINT-VALRY, Revue dramatique, in: Le Pays, 19.9.1864.

#### 4. Das Saisonprogramm

allemand n'est point suivi à Bade autant qu'il le mérite«. Er richtete sich dabei sowohl an ausländische Gäste, die eine seltene Gelegenheit verpassten, als auch an das deutsche Publikum, das dem Karlsruher Ensemble nicht genügend Unterstützung biete<sup>206</sup>. Auch die Einstellung des frisch nach Baden-Baden gezogenen Richard Pohl als erstes und einziges deutsches Redaktionsmitglied der »Illustration de Bade« in der Saison 1864 diente offensichtlich dem Zweck, dem mangelnden Interesse an den Vorstellungen der Karlsruher entgegenzuwirken. Seine Beiträge legten den Leserinnen und Lesern »les arts et les artistes allemands« im Allgemeinen sowie das Programm und die Leistungen von Devrients Truppe im Besonderen ans Herz. Zu seinem Einstand durfte er sogar die »Chronique de la saison« verfassen, die er mit folgenden aufschlussreichen Worten schloss:

Bade semble prédestinée au développement de tous les arts. Nulle autre ville, en effet, n'est plus favorable aux artistes; ils y trouvent un public venant de toutes les parties du monde et qui remporte au loin la renommée de leur talent. Que les artistes de notre Allemagne n'oublent donc point cet inappréciable avantage, et profitent de cette heureuse situation pour développer leurs relations<sup>207</sup>.

Während Mornand zuvor das deutsche Publikum in die Verantwortung nahm, betonte Pohl die Pflicht der deutschen Künstler und Künstlerinnen, ihr Land und ihre Kunst angemessen zu repräsentieren, um von der internationalen Strahlkraft des Weltbades zu profitieren. Gab er sich in dieser Hinsicht zu Beginn der Saison 1864 noch hoffnungsvoll, sprachen aus der Einleitung seines letzten Beitrages für die »Illustration de Bade« im Oktober 1864 Frustration und patriotische Kränkung:

Le congrès national [gemeint war sicher international] des arts et artistes, qui tient ses grandes assises, l'été à Bade, manquerait de quelques éléments essentiels et féconds, si l'art allemand n'y avait pas ses représentants. Il est impossible de perdre de vue que nous sommes ici sur la terre allemande, quelque soit d'ailleurs le droit d'égalité et d'admiration, que nous nous plaçons à accorder à toute nationalité issue de la même race et ayant le même génie. Nous avons pleine conscience du caractère cosmopolite de l'art et de l'universalité de ses lois esthétiques; mais la concurrence qui se déploie ici pendant la saison, *sur les planches qui signifient le monde*, nous fait souhaiter d'autant plus vivement, qu'une des plus belles fleurs de l'esprit de notre pays, la fleur dramatique, n'y fait pas défaut<sup>208</sup>.

206 Félix MORNAND, Bade, in: Illustration de Bade, 17.9.1863.

207 DERS., Chronique de la saison, in: Illustration de Bade, 22.6.1864.

208 DERS., Le théâtre allemand à Bade, in: Illustration de Bade, 1.10.1864 (Hervorh. i. Orig.).

In dem zweiteiligen Artikel »Le théâtre allemand à Bade« setzte sich Pohl ausführlich mit den Herausforderungen auseinander, denen Eduard Devrient und sein Ensemble in Baden-Baden gegenüberstanden und unter denen die französische Konkurrenz zwar eine entscheidende, aber nicht die einzige Rolle spielte. Die von ihm angeführten Argumente für den anhaltend schweren Stand des deutschen Theaters in dem Weltbad sollen nun im Einzelnen betrachtet und mithilfe anderer Quellen überprüft werden.

»Ce n'est pas chose facile que la composition d'un répertoire allemand pour Bade«<sup>209</sup>, betonte Pohl gleich zu Beginn seiner Analyse. Er wandte sich zuerst dem Sprechtheater als dem Feld zu, das die deutsche Muse in Baden-Baden nach drei erfolglosen Spielzeiten nahezu kampflos hatte verlassen müssen. Wie schon August Lewald 25 Jahre zuvor, machte Pohl vor allem die Dominanz der französischen bzw. die Unkenntnis der deutschen Sprache für die mangelnde Akzeptanz des deutschen Theaters verantwortlich, führte aber auch die Überlegenheit der französischen Schauspielerinnen und Schauspieler an: »La virtuosité dramatique des Français célèbre ici de beaux triomphes et la langue française est presque exclusivement la langue universelle de la haute saison [...]. Dans ces circonstances le drame allemand ne saurait être cultivé qu'exceptionnellement, car la langue allemande n'a qu'un public très-restreint en été«<sup>210</sup>.

Die Spielpläne des Hoftheaters lassen vermuten, dass Devrient sich der Problematik bewusst war, aber dennoch einen Versuch wagen wollte. So waren zwischen 1862 und 1864 sechs der insgesamt 23 Inszenierungen dem Sprechtheater zuzuordnen, wobei der Theaterdirektor den Konventionen des Sommertheaters entsprechend zuerst diverse Lustspiele ins Rennen schickte. Als »original deutsche Stücke« konnten lediglich zwei im Eröffnungsjahr aufgeführte Stücke des damals im deutschsprachigen Raum bekanntesten und meist gespielten Komödiendichters Roderich Benedix bezeichnet werden<sup>211</sup>. Joseph Schreyvogels ebenfalls 1862 gespielte »Donna Diana« war eine Adaption des bekannten spanischen Lustspiels »El desdén, con el desdén« von Agustín Moreto. 1863 brachte Devrient Friedrich Schillers Übersetzung von Shakespeares »Sommernachtstraum« auf die Bühne. Beide Beispiele deuten auf eine Strategie Devrients hin, die seine Spielpläne auch in den anderen Gattungen

209 Ibid.

210 DERS., *Le théâtre allemand à Bade (suite)*, in: *Illustration de Bade*, 15.10.1864.

211 Diese und nachfolgende Angaben sind den Theaterzetteln des Karlsruher Hoftheaters sowie dessen Ankündigungen in der *Karlsruher Zeitung* aus den Jahren 1862 bis 1870 entnommen. Wie das Periodikum finden sich auch die Theaterzettel in den digitalen Sammlungen der Badischen Landesbibliothek, <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbtheater/periodical/structure/2949541> (5.10.2023).

#### 4. Das Saisonprogramm

prägte. Seine Auswahl schien nämlich darauf abzuzielen, die Sprachbarriere zu senken, indem die Handlung der betreffenden Werke als dem gebildeten kosmopolitischen Publikum bekannt vorausgesetzt werden konnte. Im Falle der Gattung Komödie blieb diese Vorgehensweise jedoch offensichtlich fruchtlos, denn bereits nach der zweiten Saison verschwand sie aus dem Sommerprogramm der Karlsruher. Dieses frühe Scheitern des heiteren Genres war ein besonders herber Rückschlag, da die deutsche Thalia in Eckardts Prolog entgegen den gängigen Klischees versichert hatte, »daß der deutsche Geist nicht blos philosophiren kann und träumen, / Nein, auch zu scherzen und – zu treffen weiß«<sup>212</sup>. Erst 1871, als der Deutsch-Französische Krieg das Ende der Franzosenzeit eingeläutet hatte, sollte das deutsche Lustspiel mit nunmehr gleich vier Inszenierungen auf die Baden-Badener Sommerbühne zurückkehren.

In den Jahren 1863 und 1864 gab Devrient der für ein Kurtheater untypischen Gattung der Tragödie mit Sophokles' »Antigone« nach Lessing und Goethes »Egmont« eine Chance. Dabei konnte er ebenfalls davon ausgehen, dass ein Großteil auch der ausländischen Gäste mit der Handlung vertraut war: »Beaucoup de personnes ne parlant pas l'allemand s'y étaient donné rendez-vous«, berichtete Pohl über die Aufführung des »Egmont«: »Sans qu'ils connussent notre langue, l'œuvre [...] leur était familière par de nombreuses traductions. Il était intéressant pour ces étrangers de l'entendre interpréter par des artistes allemands de la bonne école«<sup>213</sup>. Jedoch war wohl, wie er bemerkte, vor allem die von Beethoven stammende Schauspielmusik für den vergleichsweise großen Publikumsandrang verantwortlich. Ähnliches mag für die »Antigone« gegolten haben, für die Mendelssohn die Chorpartien komponiert hatte. Ab 1865 bestand das deutsche Repertoire dann – dem Vorschlag Pohls entsprechend – ausschließlich aus Musiktheater, namentlich aus Opern. Ob dies der deutschen Muse bessere Aussichten auf die Gunst des fremden wie des eigenen Publikums bescherte, soll gleich untersucht werden. Zuvor sei jedoch der Blick auf die französische Seite gerichtet, wo das Sprechtheater – hier ausschließlich in Form der Komödie – eine bedeutende Stellung einnahm.

Laut Félix Mornand war die »comédie française« sogar »la fondation du théâtre de Bade«<sup>214</sup>. Ihr war der Monat September vorbehalten, der seit der Einführung der Iffezheimer Pferderennen 1858 insgesamt stark an Bedeutung gewonnen hatte. Das Repertoire bestand rund zur Hälfte aus kurzen, ein- oder zweiaktigen Komödien oder sogenannten *proverbes*, einem spezifisch französi-

<sup>212</sup> Ludwig ECKARDT, Prolog zur Eröffnung des Theaters in Baden am 6. August 1862, in: Karlsruher Zeitung, 7.8.1862.

<sup>213</sup> Richard POHL, Le théâtre allemand à Bade (suite), in: Illustration de Bade, 15.10.1864.

<sup>214</sup> Félix MORNAND, La saison de Bade en 1864, in: Illustration de Bade, 31.5.1864.

schen Genre des mondänen Theaters, bei dem Sprichwörter in humorvoller oder satirischer Weise szenisch illustriert wurden. An einem Abend wurden in der Regel gleich mehrere Stücke aufgeführt, die häufig eigens für Baden-Baden geschrieben worden waren. Auf diese Weise setzte Bénazet den bereits mit den Produktionen für das Theater im Wintergarten eingeschlagenen Weg eines Debüttheaters fort. Die andere Hälfte des Komödienprogramms war offenbar gezielt auf die Repräsentationsfunktion der Baden-Badener Bühne im Rahmen ihrer internationalen Mission abgestimmt. Hier wurden die Meisterwerke der Gattung aufgeführt, von der höfischen Komödie Molières über Marivaux und Beaumarchais bis hin zum bürgerlichen Vaudeville-Theater Eugène Scribes. Auf der Bühne traten neben den »premiers sujets« der Comédie-Française auch Schauspielerinnen und Schauspieler aus der Provinz, insbesondere vom Straßburger Theater, in Erscheinung. Straßburg war auch die Wirkungsstätte des Theaterdirektors Amable Mutée, den Bénazet bereits seit 1857 als Regisseur für die Inszenierungen im Wintergarten engagiert hatte und der seither, wie so viele andere Straßburger, eine feste Institution im Baden-Badener Kulturleben darstellte. Der ursprünglich aus Marseille stammende Mutée, der an vielen französischen Provinztheatern gewirkt hatte, teilte die kosmopolitische Kunstauffassung der »Illustration de Bade« und räumte während seiner Straßburger Intendanz neben der französischen und der italienischen auch der deutschen Oper einen festen Platz ein<sup>215</sup>.

In Bezug auf die französischen Komödien, die in Baden-Baden gespielt wurden, fällt auf, dass bei Anlässen, bei denen die internationale Repräsentationsfunktion des Theaters besonders im Mittelpunkt stand, zumeist auf Molière zurückgegriffen wurde. Dies war zum Beispiel in der Eröffnungssaison anlässlich einer Sondervorstellung zu Ehren des preußischen Königspaares der Fall. Auf dem Programm, das Wilhelm I. persönlich abgesegnet hatte, standen an diesem Abend der »Tartuffe« sowie die »Précieuses ridicules«. Ein weiteres Beispiel ist die Eröffnung der Komödiansaison 1864 in Anwesenheit des Erzherzogs Ludwig Viktor von Österreich, des niederländischen Königs und wiederum Augustas mit »Le Misanthrope« und »Le Dépit amoureux«. Stets erwies sich »sa transplantation [von Molière] à l'étranger, devant un public cosmopolite« als Erfolg und bewies, wie Mornand zufrieden feststellte, die zeit- und grenzenlose Wirksamkeit der »force comique« und der »gaîté gauloise« des Dichters<sup>216</sup>: »Quelle gloire pour la France, mère de ce grand génie!« Eine andere Stimme in Alexandre Dumas' »Théâtre-journal« war ebenfalls der Ansicht, dass Molières Stücke ihren Zweck zur höchsten Zufriedenheit erfüll-

215 Autobiographische Skizze von Amable Mutée, in: Félix MORNAND, M. Amable Mutée, in: *Illustration de Bade*, 1.10.1864.

216 Félix MORNAND, *Bade*, in: *Illustration de Bade*, 15.9.1862.

#### 4. Das Saisonprogramm

ten: »Toute cette aristocratie cosmopolite vient prendre des leçons de bon ton et de bonnes manières auprès des pensionnaires de la rue de Richelieu [Comédie-Française]«<sup>217</sup>.

Wegen des Aufstiegs der sogenannten bürgerlichen Gattungen hatte man in Frankreich selbst nur noch selten Gelegenheit, Molière auf der Bühne zu erleben. Das »grand répertoire« war zugunsten von Melodram und Vaudeville von den meisten französischen Bühnen verschwunden und stand nur noch an den beiden Pariser Staatstheatern, der Comédie-Française und dem Théâtre impérial de l'Odéon, mehr oder weniger regelmäßig auf dem Spielplan. Diesen Umstand bedauerte der anonyme Verfasser eines im »Mercure de Bade« veröffentlichten Briefes und erörterte in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Baden-Badener Bühne für die französische Theaterwelt<sup>218</sup>. Eine Folgeerscheinung der besagten Entwicklung bestand ihm zufolge nämlich darin, dass die früher als Talentschmiede dienenden französischen Provinztheater inzwischen nur noch schlecht ausgebildete Darsteller und Darstellerinnen hervorbrachten, die den Pariser Bühnen nicht gewachsen seien. Édouard Bénazet hingegen lasse in Baden-Baden nicht nur »les grandes ouvrages de la scène française« spielen, sondern biete dabei auch nicht arrivierten Schauspielern und Schauspielerinnen die Möglichkeit, sich an der Seite der Großen der Zunft zu schulen und zu entwickeln. Der Autor argumentierte, dass das Baden-Badener Theater daher eine doppelte Funktion erfülle: Es diene der kulturellen Propaganda im Ausland und sei zugleich »une œuvre des plus nécessaires au maintien du niveau de notre grande scène française«<sup>219</sup>.

Für die Bühnenautoren – und in Ausnahmefällen auch Autorinnen – erschöpfte sich der positive Aspekt des Baden-Badener Theaters nicht in seiner Funktion als »théâtre d'essai«<sup>220</sup>. Im August 1861 unterzeichnete Bénazet einen Vertrag mit der französischen Verwertungsgesellschaft Société des auteurs et compositeurs dramatiques, der die Einzahlung eines Fixums von 120 Fr. pro Aufführung in deren Kasse festsetzte, und zwar unabhängig davon, ob die Urheber oder Urheberinnen noch lebten oder bereits verstorben waren. Diese bemerkenswerte Geste, durch die Bénazet seinem Ruf als Förderer der Künste alle Ehre machte, würdigte Albert Wolff in »Le Charivari« wie folgt:

<sup>217</sup> Armand MORDRET, Chronique des eaux, in: Théâtre-journal. Musique, littérature, beaux-arts, 30.8.1868.

<sup>218</sup> Der Brief ist zitiert in Félix MORNAND, Revue de la saison 1863, in: Le Mercure de Bade. Moniteur illustré de la saison des eaux (1864), S. 19–26, hier S. 24.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Ibid.

Construit sur le sol allemand, loin des traités des auteurs dramatiques, le théâtre de Bade aurait pu braver les agens de la société des auteurs. Loin de là: M. Bénazet a spontanément déclaré qu'il versera dans la caisse de ladite société des droits d'auteur calculés sur une recette de deux mille francs, recette imaginaire, car la salle tout entière est donnée. [...] Un simple particulier, un homme du monde qui fait jouer la comédie *chez lui* donne ainsi une preuve de son estime pour la propriété intellectuelle<sup>221</sup>.

Während also die französische Komödie in Baden-Baden erwartungsgemäß Erfolge feierte, richtete Devrient das deutsche Repertoire zunehmend und schließlich vollständig auf die Gattung der Oper aus. »La musique est cosmopolite, sa langue est universelle et elle est accessible à tous; l'opéra allemand aura donc, nous en sommes sûr, les mêmes sympathies, que l'opéra français et l'opéra italien«<sup>222</sup>, hatte Richard Pohl in der »Illustration de Bade« zu Beginn der Saison 1864 erwartungsvoll verkündet. Doch erwies sich der Spielraum des Theaterdirektors auch auf diesem Gebiet als begrenzt. Zum einen blieb die Sprachbarriere trotz der universellen Sprache der Musik auch im Bereich der Oper bestehen, und zwar umso mehr, als es sich nur bei fünf der insgesamt 21 zwischen 1862 und 1869 inszenierten Werke um durchkomponierte, sogenannte große Opern handelte, wohingegen die übrigen gesprochene Dialoge statt der gesungenen Rezitative enthielten. Ganz ähnlich wie im Falle des Sprechtheaters brachte Devrient auch hier vor allem solche Stücke auf die Bühne, die entweder international berühmt waren, wie Mozarts »Hochzeit des Figaro«, oder bei denen zumindest die Handlung als über die deutschen Grenzen hinaus bekannt vorausgesetzt werden konnte wie im Falle von Albert Lortzings »Zar und Zimmermann« aus der Gattung der genuin deutschen Spieloper, das aber thematisch auf einer bekannten Komödie Beaumarchais' basierte.

Zum anderen bestand das Problem des beschränkten Repertoires in der heiteren Gattung auch im Bereich der Oper, und zwar umso mehr, als Devrients Programm sich hier nicht nur mit den unzähligen größeren und kleineren, altbekannten und brandneuen französischen *opéras-comiques* messen musste, sondern seit 1863 auch mit den Meisterwerken der zeitgenössischen italienischen Oper von Bellini bis Verdi konkurrierte. Die Programmzettel des Karlsruher Hoftheaters wiesen insgesamt nur sieben der 21 Werke, also ein Drittel, als komische Opern aus. Dazu ist zu bemerken, dass die Verwendung der Gattungsbezeichnungen in den deutschsprachigen Quellen uneinheitlich und wenig fundiert war und von der heutigen musikwissenschaftlichen Einordnung

<sup>221</sup> Albert WOLFF, *Courrier de Bade*, in: *Le Charivari*, 28.8.1862. Vgl. auch Félix MORNAND, *Bade*, in: *Illustration de Bade*, 3.9.1862 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>222</sup> Richard POHL, *Causeries sur les arts et les artistes*, in: *Illustration de Bade*, 13.8.1864.

#### 4. Das Saisonprogramm

oft abwich. Mitunter wurde »komische Oper« im Sinne der französischen Gattung *opéra-comique* gebraucht, die – anders als der Ausdruck suggeriert – auch ernsthafte Inhalte umfasste und sich von der großen Oper vor allem durch das Vorhandensein gesprochener Dialoge unterschied. Im Falle der Karlsruher Theaterzettel scheinen unter »komische Oper« aber nur solche Stücke verstanden worden zu sein, die tatsächlich komischen oder heiteren Inhalts waren. Nahmen diese in der Eröffnungssaison mit drei von sechs Aufführungen noch einen wichtigen Platz ein, verloren sie in den folgenden Jahren sukzessive an Bedeutung. Der Gesamtzahl der Aufführungen und Wiederaufnahmen nach zu urteilen, war »Die Hochzeit des Figaro« das erfolgreichste Werk im Bereich des heiteren Genres. Dieses ursprünglich italienischsprachige und auch musikalisch der Opera buffa zugehörige Werk wurde in deutscher Übersetzung und wahrscheinlich auch in der im deutschen Raum vor allem verbreiteten Fassung mit gesprochenen Passagen gegeben.

Unter den weiteren Opern, die vom Karlsruher Hoftheater aufgeführt wurden und nicht dem Genre der großen Oper zuzuordnen sind, ist zunächst Ludwig van Beethovens einzige Oper »Fidelio« zu nennen, die mehrfach aufgeführt und zweimal wiederaufgenommen wurde. Dieses Werk wurde schon in seiner frühen Rezeptionsgeschichte »für das deutsche Nationalbewußtsein vereinnahmt und als Speerspitze gegen die ›welsche Oper‹ gerichtet«, was sowohl inhaltlich als auch musikalisch betrachtet geradezu ironisch war, denn bei »Fidelio« handelte es sich um »eine genuin französische Revolutionsoper, gattungsgeschichtlich gar eine Variante der Opéra Comique«<sup>223</sup>. Zu den am häufigsten aufgeführten Werken gehörte auch Carl Maria von Webers vermeintliche deutsche Nationaloper, »Der Freischütz«. Einige Stücke daraus hatten bereits einen festen Platz in den Programmen von Hector Berlioz' »grands concerts« gehabt. In Frankreich war »Le Freyschütz« damals schon sehr bekannt, allerdings in der von Berlioz zusammen mit Émilien Pacini 1841 für die Pariser Oper transformierten Version einer großen Oper. Im Baden-Badener Theater hatte das Pariser Opernpublikum nun die Gelegenheit, das gesamte Werk in Originalfassung kennenlernen und es zudem auch in angemessener Umgebung zu genießen: »[J]e trouve et peu de personnes méconnaîtront sans doute que ›Der Freischütz‹ a une saveur toute particulière dans un lieu où je trace ces lignes, à l'entrée de la Forêt-Noire, toute remplie de ces sauvages et imposants cataclysmes de la vue desquels le Hoffmann de la musique et le plus romantique des compositeurs s'est heureusement et si profondément inspiré«<sup>224</sup>.

223 Elisabeth BAUER, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart 1992, S. 177.

224 Félix MORNAND, *Bade*, in: *Illustration de Bade*, 3.9.1862.



Ebenso oft wie der »Freischütz« war Conradin Kreutzers »Nachtlager von Granada« im Baden-Badener Theater zu sehen. Allerdings ließ das Interesse an dem Stück, das bei der Bühneneinweihung am 6. August 1862 hoch gewesen war, offenbar bald nach. Richard Pohl berichtete 1864 von einer hervorragenden Aufführung vor einem – »il faut le dire« – wenig zahlreichen Publikum<sup>225</sup>. Er selbst hatte die Wahl dieses Werkes als Eröffnungstück seinerzeit allerdings als »sonderbar« bezeichnet und hinsichtlich der Gründe gemutmaßte, dass »er [Kreutzer] ein geborener Badenser [...] und badischer Capellmeister war; auch scheint seine Musik am Rhein sich noch besonderer Popularität zu erfreuen, was theils durch Patriotismus, theils dadurch erklärlich ist, daß der Männergesang dort recht eigentlich seine Heimat hat«<sup>226</sup>.

Mit allen bisher genannten Werken bewegte sich Devrient motivisch-thematisch sowie gattungstechnisch innerhalb der Konventionen des Sommertheaters. Auch das französische Genre *opéra-comique* bot wie gesagt nicht ausschließlich komische oder heitere Stoffe. Allerdings überwogen solche Themen in den Baden-Badener Produktionen unter der Intendanz Bénazets, der hier wiederum auf ein immenses Repertoire einschließlich zahlreicher Uraufführungen zurückgreifen konnte. Insgesamt, so musste Pohl zugeben, war die französische Muse auch auf diesem Gebiet überlegen: »L'opéra-comique est interprété ici d'une manière distinguée par des artistes français, [...] et leur répertoire offre dans ce genre un choix beaucoup plus abondant que saurait le faire le répertoire allemand«<sup>227</sup>. Hatte der Kritiker die Inszenierung großer Opern in Baden-Baden noch 1862 schon aufgrund des dafür nicht konzipierten Bühnenraums für ein »fast unübersteigliches Hindernis« gehalten<sup>228</sup>, war er zwei Jahre später der Ansicht, dass just diese für ein Kurtheater im Allgemeinen als ungeeignet geltende Gattung das größte Erfolgspotenzial für die deutsche Theaterkunst in Baden-Baden barg<sup>229</sup>.

Eduard Devrient hatte dieses Genre schon 1863 in den Spielplan aufgenommen, vermutlich nachdem er erfahren hatte, dass Bénazet seinerseits die italienische Oper einführen würde. Unter den insgesamt sechs zum Genre der großen Oper zählenden Werken avancierte Richard Wagners »Tannhäuser«, der am 8. August 1863 erstmals aufgeführt wurde, zum insgesamt meistgespielten Stück im deutschen Spielplan bis einschließlich 1869. Zur selben Zeit war dieses Werk des deutschen Komponisten in musikalischen Kreisen in Paris

225 Richard POHL, *Le théâtre allemand à Bade*, in: *Illustration de Bade*, 1.10.1864.

226 DERS., *Beatrice und Benedict*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 28.11.1862.

227 DERS., *Le théâtre allemand à Bade*, in: *Illustration de Bade*, 1.10.1864.

228 DERS., *Beatrice und Benedict*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 28.11.1862.

229 DERS., *Causeries sur les arts et les artistes*, in: *Illustration de Bade*, 13.8.1864.

#### 4. Das Saisonprogramm

äußerst umstritten. Diese Konstellation macht die Baden-Badener »Tannhäuser«-Inszenierungen und ihre Rezeption zu einem ausgesprochen interessanten Untersuchungsgegenstand. Um sie einordnen und interpretieren zu können, sind einige Hintergrundinformationen notwendig.

Zu Eduard Devrient hatte Richard Wagner in den 1860er-Jahren ein ambivalentes Verhältnis<sup>230</sup>. Der Komponist spekulierte damals nicht nur auf die Uraufführung seiner Oper »Tristan und Isolde« an der Karlsruher Bühne, sondern plante offenbar zusammen mit Franz Liszt, Richard Pohl und zeitweise auch Hector Berlioz die Verwirklichung seines Festspielhaus-Projekts in Baden-Baden. Der Karlsruher Theaterdirektor wirkte dabei eher als Bremse denn als Unterstützung: Wie weiter oben erwähnt, wollte er schon die Eigenständigkeit des Baden-Badener Theaters verhindern und konnte ein neues Festspielhaus erst recht nicht befürworten. Darüber hinaus war er dem »Tristan« nicht gewogen. Im Gegensatz dazu waren Wagners frühere Werke – »Der Fliegende Holländer« (1843), »Tannhäuser« (1845) und »Lohengrin« (1850) –, die ihn zum bedeutendsten zeitgenössischen Vertreter der romantischen deutschen Nationaloper gemacht hatten, ein fester Bestandteil des Karlsruher Programms, seit dort mit »Tannhäuser« 1855 ein sensationeller Überraschungserfolg gelungen war. Bis zu Eduard Devrients Amtsniederlegung 1869 wurde das Werk in Karlsruhe insgesamt 42-mal wiederholt und seit 1863 auch in Baden-Baden fast jedes Jahr aufgeführt.

Devrient konnte sich seiner Sache in Bezug auf das deutsche Publikum recht sicher sein, da »Tannhäuser« nicht nur in Karlsruhe ein Erfolg war, sondern auch auf fast allen bedeutenden und vielen kleineren deutschen Bühnen gegeben wurde. In verschiedenen französischen Berichten über die Baden-Badener Aufführungen hieß es dann auch, dass diese namentlich den Deutschen im Publikum gefallen hätten. Der Kritiker Auguste de Gasperini beschrieb eine spürbare Verbindung zwischen ihnen und den Aufführenden, die er als »indéfinissable sympathie« und »mystérieuse intimité« im Geiste des Meisters Richard Wagner beschrieb<sup>231</sup> – die Kunst als einendes Band, ganz wie es sich die deutsche Thalia in Eckardts Prolog gewünscht hatte.

Doch Devrient konnte im Falle des »Tannhäuser« auch auf ein reges französisches Interesse zählen, denn die Erinnerung an die Pariser Uraufführung des Werkes im Frühjahr 1861, die zu einem der größten Opernskandale der Geschichte geführt hatte, war noch frisch. Richard Wagner hatte sich 1859 auf der Flucht vor der deutschen Obrigkeit in Paris niedergelassen und strebte eine Aufführung des »Tannhäuser« an einer der dortigen Bühnen an, um dem Werk

<sup>230</sup> Vgl. hier und im Folgenden BASER, Große Musiker, S. 108–117.

<sup>231</sup> Auguste DE GASPERINI, Lettres de Bade, II., in: Le Ménestrel, 30.8.1863.

zum internationalen Durchbruch zu verhelfen<sup>232</sup>. Nach einigen vergeblichen Versuchen gelang ihm dank seiner Fürsprecherin, der Frau des österreichischen Botschafters Fürstin Pauline von Metternich, schließlich ein Coup: Auf kaiserliche Anordnung sollte der französische »Tannhäuser« an der Pariser Oper uraufgeführt werden, wobei alle Mittel und Kräfte für diese Inszenierung bereitzustellen seien. Allerdings wurde Wagner zu seinem Leidwesen verpflichtet, den Konventionen der großen Oper entsprechend ein Ballett einzubauen, und zwar im zweiten Akt, was den Gewohnheiten der Mitglieder des Pariser Jockey Clubs entgegenkam, deren Geschmack im Hause tonangebend war – und die seit 1858 auch in Baden-Baden einen bedeutenden Einfluss ausübten. Diese Herren pflegten während des ersten Aktes zu dinieren und erst anschließend der Vorstellung beizuwohnen, und zwar, wie unter anderem die deutsche Schriftstellerin und Wagner-Verehrerin Malvida von Meysenbug behauptete, »nicht um Musik zu hören, sondern um die unnatürlichste und scheußlichste Ausgeburt der modernen Kunst, das Ballett, zu sehen, nach dessen Beendigung sie sich hinter den Kulissen zu näherem Verkehr mit den springenden Nymphen begaben«<sup>233</sup>. Wagner weigerte sich jedoch vehement und schließlich mit Erfolg gegen diese Auflage und brachte das Ballett im ersten Akt unter.

Die Ereignisse bei der sowohl in Paris als auch in der deutschen Musikwelt mit Spannung erwarteten Premiere am 13. März 1861 schilderte von Meysenbug wie folgt:

Die Ouvertüre und der erste Aufzug verliefen ohne Störung. Aber bei der Wandlung der Szene, bei dem hinreißend poetischen Wechsel aus dem wüsten Bacchanal der Venusgrotte in die reine Morgenstille des Thüringer Waldtals, bei den Klängen der Schalmei und des Hirtenliedes, brach plötzlich der lang vorbereitete Angriff aus, und ein gewaltiges Pfeifen und Lärmen unterbrach die Musik. [...] Das Werk war so grausam zerstört und zerstückelt, daß auch dem Wohlwollendsten nicht die Möglichkeit geworden war, sich eine richtige Vorstellung des Ganzen zu bilden<sup>234</sup>.

Nach zwei weiteren desaströsen Aufführungen zog Wagner sein Stück im April 1861 zurück und der Jockey Club, der inzwischen silberne Trillerpfeifchen mit der Inschrift »Pour Tannhauser« verteilen ließ, hatte damit sein Ziel erreicht.

Einer der wenigen Franzosen, die öffentlich für Richard Wagner und sein Werk Partei ergriffen, war der Dichter Charles Baudelaire, den nicht zuletzt die

<sup>232</sup> Vgl. hier und im Folgenden Wolfgang LEMPFRIED, Der »Tannhäuser«-Skandal. Pariser Opernklatsch, <http://www.koelnklavier.de/texte/komponisten/wagner-tannh.html> (5.10.2023).

<sup>233</sup> Zit. nach *ibid.*

<sup>234</sup> Zit. nach *ibid.*

#### 4. Das Saisonprogramm

Frage beschäftigte, »[de savoir] ce que l'Europe va penser [des Français], et en Allemagne que dira-t-on de Paris? Voilà une poignée de tapageurs qui nous déshonorent collectivement!«<sup>235</sup> Er konnte den solchermaßen Gekränkten aber versichern, dass viele in Paris eine andere Einstellung zu Wagner hätten und dass die »réaction« bereits im Gange sei: »Aussi, de tous côtés, abondent maintenant les plaintes; chacun voudrait voir l'ouvrage de Wagner, et chacun crie à la tyrannie«<sup>236</sup>.

Letztendlich steigerte der »Tannhäuser«-Skandal das Interesse des französischen Hauptstadtpublikums an dem Werk und wirkte sich somit positiv auf den Besuch der Baden-Badener Aufführungen aus. Einige waren neugierig auf das aufsehenerregende und umstrittene Werk, während Kritiker, die eine der drei desaströsen Pariser Vorstellungen besucht hatten, das Stück hier »en dehors de l'animation de la lutte et des violences de la passion« und »abandonné à lui même« hören und beurteilen konnten<sup>237</sup>. Vor allem aber war Baden-Baden in jenen Jahren nicht nur eine Sommerhochburg des Jockey Clubs, dessen Mitglieder sich im dortigen Theater jedoch keine Eskapaden leisteten, sondern auch ein wichtiger Treffpunkt jener Akteure, die der bekannte Musikkritiker und Chefredakteur des »Figaro«, Benoît Jouvin, als »croyants intraitables sur l'article de la foi allemande« bezeichnete<sup>238</sup>. Gemeint waren die Anhänger der Neudeutschen Schule, für die Richard Wagners Musik kanonisch war. Zu den wirklichen oder vermeintlichen französischen Wagnerianern, die sich in Baden-Baden einfanden und aktiv am dortigen Musik- und Theaterleben teilnahmen, gehörten zum Beispiel die Komponisten Charles Gounod, Ernest Reyer, Georges Bizet und natürlich Hector Berlioz, flankiert durch Literaten wie Théophile Gautier und bekannte Kritiker wie den oben zitierten Auguste de Gasperini von »Le Ménestrel«.

Was die französische Stimmung im Saal bei der Premiere und weiteren Baden-Badener »Tannhäuser«-Inszenierungen anging, so blieben Szenen wie jene in Paris erwartungsgemäß aus, und laut Gasperini wurde nach der Ouvertüre nicht nur von deutscher Seite applaudiert, sondern »les Français les plus prévenus contre Wagner ne furent pas les moins bruyants«<sup>239</sup>. Öfter allerdings war in den Berichten die Rede von großer Langeweile. Auch an der dominierenden französischen Kritikermeinung über das Werk konnten die Baden-Badener Aufführungen nichts ändern, und es fand vorläufig auch nicht den Weg

<sup>235</sup> Charles BAUDELAIRE, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, Paris 1861, S. 68.

<sup>236</sup> Ibid., S. 65.

<sup>237</sup> Nestor ROQUEPLAN, Bade, in: Le Constitutionnel, 26.9.1864.

<sup>238</sup> Benoît JOUVIN, R. Wagner, in: Le Ménestrel, 25.10.1863.

<sup>239</sup> Auguste DE GASPERINI, Lettres de Bade, II., in: Le Ménestrel, 30.8.1863.

zurück an dortige Bühnen. Das fast einstimmige Urteil nach der Baden-Badener Premiere von 1863 war, dass das Werk »zu deutsch« sei für einen französischen Erfolg. Stimmen, die Wagner grundsätzlich ablehnten, schlugen dabei scharfe Töne an: Der »Tannhäuser« könne in Frankreich aufgrund seiner aus der deutschen Sagenwelt stammenden Thematik, seinen für französische Gewohnheiten schier unerträglichen Längen und seines Mangels an Klarheit und Präzision, »qui [sont] le fond de l'esprit français«, unmöglich reüssieren. »Jamais le pays de Voltaire ne s'habituerà à cet art mal éclairé, à cet art véritablement féodal tout imprégné des instincts du Moyen Âge«<sup>240</sup>, wurde in »Le Pays« postuliert, und der ehemalige Direktor der Pariser Oper Nestor Roquefort ließ sich sogar zu dem Kommentar hinreißen, dass der »Tannhäuser« ohne »le prestige du sifflet« der vom Jockey Club engagierten Saboteure nicht auszuhalten sei<sup>241</sup>. Selbst Gasperini war der Meinung, dass das Werk auf den Geschmack und die Gewohnheiten des deutschen Publikums zugeschnitten und somit für das französische Publikum ungeeignet sei<sup>242</sup>. Gleichwohl hob er mit Blick auf die Baden-Badener Inszenierung die Überlegenheit des deutschen »Tannhäuser«, »chanté en Allemagne par des chanteurs allemands, accompagné par un orchestre allemand«, gegenüber der Pariser Fassung hervor, an der Wagner neben der obligatorischen Integration des Balletts noch weitere seines Erachtens abwertende Änderungen vorgenommen hatte. Abschließend forderte er seine Landsleute auf, ihr interkulturelles Bewusstsein zu schärfen: »N'oublions jamais quand nous voulons juger nos voisins et comprendre leurs décisions en matière d'art, combien leur nature diffère de la nôtre«<sup>243</sup>.

Obwohl sie also in der Bilanz nicht zu einem Wandel der vorherrschenden Wahrnehmung Wagners und insbesondere des »Tannhäuser« in Frankreich führten, ermöglichten die Vorstellungen des Karlsruher Ensembles dennoch einer größeren Anzahl von Interessierten, sich ein eigenes Urteil über das Werk zu bilden, und regten Debatten um die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Kunst und Kunstwahrnehmung an. Darüber hinaus konnte Wagners Musik im Sinne von Eckardts Prolog dazu beitragen, das deutsche Publikum für die eigene Kunst zu begeistern und auch einem Pariser wie Gaston de Saint-Valry zumindest vorübergehend bewusst zu machen, dass Baden-Baden eine deutsche Stadt war: »À Bade, il n'y a que la musique de Wagner qui nous rappelle que nous sommes en plein pays germanique, à 200 lieues de Paris«<sup>244</sup>.

240 Ibid.

241 Nestor ROQUEPLAN, Bade, in: *Le Constitutionnel*, 26.9.1864.

242 Auguste DE GASPERINI, *Lettres de Bade*, II., in: *Le Ménestrel*, 30.8.1863.

243 Ibid.

244 Gaston DE SAINT-VALRY, *Revue dramatique*, in: *Le Pays*, 19.9.1864.

#### 4. Das Saisonprogramm

Die Tatsache, dass der »Tannhäuser« in Baden-Baden insgesamt ein Publikumserfolg war, belegt seine Wiederaufnahme in fast jeder Saison. Später, nach Édouard Bénazets Tod, sollte ein anderes Werk Wagners, nämlich der »Lohengrin«, zum Gegenstand einer direkten Auseinandersetzung zwischen dessen Nachfolger Émile Dupressoir und Eduard Devrient werden.

Zusammenfassend kann Richard Pohls Einschätzung bezüglich der Schwierigkeit der Zusammenstellung eines deutschen Theaterrepertoires für Baden-Baden auch im Hinblick auf die Oper bestätigt werden. Als sich die Anzahl der Karlsruher Aufführungen aufgrund des immer späteren Spielbeginns 1866 auf nur noch drei beschränkte, verblieben mit Mozarts »Hochzeit des Figaro«, Webers »Freischütz« und Wagners »Tannhäuser« diejenigen Werke auf dem Programm, die sich in den vier vorangegangenen Jahren aus verschiedenen Gründen am meisten bewährt hatten.

Auf der französischen Seite zeigte sich ein vollkommen anderes Bild: »Die französische Oper in Baden-Baden hat in vier Wochen nicht weniger als 12 verschiedene Opern, darunter drei Manuskriptwerke, zur Aufführung gebracht. Was sagen dazu die Direktoren und Regisseure der deutschen Hofopern-Institute?«<sup>245</sup>, wurde 1864 in einem deutschen Fachjournal gefragt. Doch auch auf der anderen Seite des Rheins mussten sich die Verantwortlichen das Baden-Badener Theater als Vorbild wiederholt entgegenhalten lassen: »Il serait à désirer qu'il existât à Paris un théâtre de débuts, pareil à celui de Bade«<sup>246</sup>, schrieb Alexander Weill in »Le Temps«, und Félix Mornand formulierte es in der »Illustration de Bade« in weniger zurückhaltender Weise:

[L]orsque Bade, qui n'est qu'un village après tout, mais quel village! trouve moyen d'assembler chez lui, trois ou quatre mois de l'année, les plus grands virtuoses du monde en tous les genres, sans compter tant de fête brillante et tant d'œuvres inédites représentées au grand encouragement de l'art, des artistes, des auteurs et des compositeurs dramatiques, je me demande comment un aussi grand théâtre que l'Opéra de Paris, subventionné par l'État, régi par une liste civile, ne pourrait pas au moins occasionnellement faire quelque chose d'analogue<sup>247</sup>.

Tatsächlich nahmen *opéras-comiques* in den ersten Jahren eine ähnlich wichtige Position im französischen Spielplan ein wie die Komödien; sie eröffneten das Sommertheater Mitte Juli und ihre Spielzeit dauerte bis Mitte August. Zwischen 1862 und 1864 wurden insgesamt 30 verschiedene Werke aufgeführt, während

<sup>245</sup> Kleine Chronik, in: Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, 27.8.1864.

<sup>246</sup> Alexandre WEILL, Chronique de Bade, II., in: Le Temps, 15.9.1863.

<sup>247</sup> Félix MORNAND, Courrier de Paris, in: Illustration de Bade, 25.8.1861.

es auf deutscher Seite im selben Zeitraum 13 waren. Genau ein Drittel der französischen Produktionen waren originale Werke<sup>248</sup>. Mit Berlioz' »*Béatrice et Bénédict*«, Reyers »*Maitre Wolfram*« und Gounods »*Faust*« gab es insgesamt nur drei Wiederaufnahmen.

Was veranlasste Bénazet trotz der oft großen Erfolge sowohl der bekannten Meisterwerke als auch der Neuproduktionen im Herbst 1864 zu der Entscheidung, die *opéras-comiques* zugunsten der italienischen Oper vollständig aus dem Programm zu nehmen? Es ist anzunehmen, dass seine Entscheidung finanziell motiviert war. Im Jahr 1864 trat die Vereinbarung in Kraft, die den Spielpächter verpflichtete, zusätzliche 42 000 fl. pro Jahr für öffentliche Einrichtungen zu zahlen. Diese zusätzliche Belastung sowie die durch dieselbe Übereinkunft beschlossene Verkürzung seiner Pachtzeit hatten ihn wohl dazu bewogen, die teuren französischen Opernproduktionen und -inszenierungen einzustellen<sup>249</sup>. In der »*Gazette musicale de Paris*« wurde diese Maßnahme bedauert und noch einmal die Bedeutung des französischen Theaters in Baden-Baden für das Genre gewürdigt:

Les sacrifices que s'est imposé M. Bénazet pour naturaliser, au-delà du Rhin, un genre si populaire en deçà auront eu du moins pour effet de mettre en lumière des œuvres parmi lesquelles se distinguent »*La Colombe*« de Gounod, »*Béatrice et Bénédict*« de Berlioz, »*Erostrate*« de Reyer, »*Nahel*« de Litloff. Toutes ces partitions vivront dans la mémoire de ceux qui les ont entendues à Bade, et il sera de même des autres opéras signés Victor Massé, Gevaert, Membrée, Boieldieu<sup>250</sup>.

Im vorliegenden Kontext ist besonders der hohe Anteil an Werken bemerkenswert, die einen deutschen Bezug aufwiesen. Zu nennen sind hier zum einen die Komponisten der Originalproduktionen, die ihre Inspiration aus der deutschen Musik schöpften, wie die oben erwähnten »*croyants intraitables sur l'article de la foi allemande*«, oder auch Edmond Membrée, dessen »*Fille de l'orfèvre*« als »*plutôt germanique*«<sup>251</sup> wahrgenommen wurde. Auch der Mannheimer Jakob Rosenhain, der seit 1837 in Paris lebte, wo er sich unter anderem mit Berlioz befreundete, der in ihm einen Vertreter der deutschen Musik sah und förderte, fällt in diese Kategorie. Zum anderen können diverse Libretti angeführt werden, die deutsche Stoffe verarbeiteten, wie der bereits erwähnte »*Nahel*« von Plouvier oder auch »*Maitre Wolfram*« von Méry und Reyer, der auf einer

248 Übersicht in SCHMUSCH, *Das französische Repertoire*, S. 218–220.

249 Von »*des signes d'essoufflement financier*« spricht in diesem Zusammenhang LACOMBE, *Baden-Baden vu de Paris*, S. 191.

250 *Nouvelles*, in: *Revue musicale de Paris*, 20.11.1864.

251 Vgl. Félix MORNAND, *Bade*, in: *Illustration de Bade*, 10.8.1863.

#### 4. Das Saisonprogramm

Erzählung von E. T. A. Hoffmann basierte. Ebenfalls in dieser Reihe anzuführen ist Gounods auf Goethes »Faust« basierendes gleichnamiges Werk, das nach der Pariser Uraufführung 1859 vor allem an deutschen Bühnen und dann 1866 und 1867 in Baden-Baden als einziger noch gespielter *opéra-comique* erfolgreich war.

Diese Beispiele belegen, dass sich innerhalb der französischen Opernpraxis in Baden-Baden zahlreiche Anleihen oder Aneignungen von Elementen der deutschen Kultur feststellen lassen. Dies war nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass Bénazet sich auch hier nicht ausschließlich am Pariser Geschmack orientierte, sondern ein internationales Publikum bediente, von dem ein wesentlicher Teil, besonders unter den aristokratischen Gästen, deutsch war. Es ist anzunehmen, dass insbesondere die Gunst des preußischen Königspaares bei der französischen Programmplanung eine große Rolle spielte. Für die Neuproduktionen galt dementsprechend, was Léon Loiseau schon 1860 hervorgehoben hatte: »[Q]ue les pièces données dans les salons de Bade ne sont pas à l'avance destinées à la scène parisienne, et que les auteurs qui travaillent pour deux succès à la fois sont fatalement exposés à un échec moral à Bade«<sup>252</sup>. Tatsächlich blieben Baden-Badener Produktionen, die – wie Gounods »Colombe« – den Sprung auf die Pariser Bühne schafften, eine Ausnahme.

Manifestierte sich also auf dem Gebiet der französischen Oper eine gewisse Unabhängigkeit der Sommerhauptstadt von ihrer Metropole, wurde mit der Einführung der zeitgenössischen italienischen Oper 1863 »der Pariser Operngeschmack kopiert«<sup>253</sup>: Paris war neben Mailand und Venedig das bedeutendste Zentrum der Gattung, die hier im Laufe der 1860er-Jahre sogar die Oberhand über das französische Genre *opéra-comique* gewann<sup>254</sup>. Die italienische Opernpraxis in Baden-Baden war auch insofern französisch imprägniert, als sie hier durch das Ensemble des Pariser Théâtre-Italien repräsentiert wurde. Die Aufführungen im August und September umfassten Werke von Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini, Luigi und Federico Ricci, aber vor allem Giuseppe Verdis sogenannte Trilogia popolare – »Rigoletto«, »Il Trovatore« und »La Traviata«.

Für das Pariser Operpublikum brachte der Besuch einer Verdi-Oper in der Sommerhauptstadt laut Joseph Méry ungekannte Freuden mit sich: »[O]ui, le »Trovatore« à Bade! Pendez-vous, Parisiens qui habitez Paris! – Le chef-d'œuvre de Verdi nous a été donné avec tous ses accessoires [...]; personne ne toussait pour accompagner l'orchestre et les voix, comme fait à Ventadour le chœur des enrhumés, ce qui trouble toujours un peu les belles soirées musicales de

<sup>252</sup> Léon LOISEAU, Chronique, in: Illustration de Bade, 28.8.1860.

<sup>253</sup> SCHMUSCH, Das französische Repertoire, S. 215.

<sup>254</sup> Ibid.



l'infâme saison nommée *hiver*«<sup>255</sup>. Doch nicht nur das Pariser Publikum war erfreut über die Einführung der italienischen Oper. Namentlich Verdis Opern wurden auch an deutschen Bühnen mit großem Erfolg gespielt. In Baden-Baden begeisterte sich Augusta von Preußen so sehr für »die Italiener«, dass sie Bénazet im Anschluss an eine Aufführung zum Dank in die königliche Loge einlud<sup>256</sup>.

Für die Redakteure der »Illustration de Bade« hatte das Theater nun nicht nur den Gipfel seiner Internationalität erreicht – »on jouera en allemand, en français et en italien, dans le même mois« –, sondern sie wollten darin auch »un signe de commencement ou plutôt de la réconciliation entre l'Italie et l'Allemagne« nach dem Zweiten Italienischen Unabhängigkeitskrieg gegen Österreich 1859 sehen<sup>257</sup>. Allerdings war dieser Höhepunkt nur von kurzer Dauer: Im Sommer 1865 war nicht nur die französische Oper aus dem Baden-Badener Programm gestrichen, während die italienischen Vorstellungen fortan schon Anfang August begannen, sondern auch das Karlsruher Ensemble nahm seine Vorstellungen erst am 30. des Monats auf. Für Édouard Bénazet waren die italienischen Opern, allen voran Verdis Meisterwerke, ein Erfolgsgarant und zudem kostengünstiger als die französischen Produktionen, da es sich hier um Werke handelte, die das Ensemble bereits beherrschte und nicht erst einstudieren musste. Eduard Devrient hingegen sah die Einführung der italienischen Oper weniger als Symbol einer politischen Aussöhnung, sondern als Todesstoß für die deutschen Vorstellungen, die, wie er im Mai 1866 in einem Brief an das Karlsruher Innenministerium erklärte, angesichts dieser Konkurrenz »überflüssig und verlustbringend« würden<sup>258</sup>. Er bat daher erfolgreich darum, sein Ensemble in jenem Jahr bis Mitte September »von einer erfolglosen Rivalität mit den fremden Notabilitäten zu entbinden«.

Ehe eine zusammenfassende Betrachtung des Baden-Badener Theaterlebens möglich ist und eine Bilanz des Wettstreits der Musen gezogen werden kann, muss der Blick noch auf die Pachtzeit von Émile Dupressoir gerichtet werden, dessen Vorgehen in diesem Bereich die Situation für Devrient und das Karlsruher Ensemble nicht einfacher machte.

255 Joseph MÉRY, *Le Théâtre-Italien de Paris à Bade*, in: *Illustration de Bade*, 28.8.1863 (Hervorh. i. Orig.).

256 Charles LALLEMAND, *Bade*, in: *Illustration de Bade*, 27.8.1864.

257 Félix MORNAND, *Chronique de la saison*, in: *Illustration de Bade*, 27.8.1864.

258 Brief Eduard Devrients an die General-Administration der großh. Kunstanstalten mit der Bitte um Entbindung des Carlsruher Hoftheaters für die Saison 1866 (19.5.1866), GLAK 57a/306.

## 4. Das Saisonprogramm

### 4.2.4 Der letzte Akt

»La place exceptionnelle qu'occupe le théâtre tient à la personnalité de Bénazet«<sup>259</sup>, stellt Hervé Lacombe fest. Kurz nach dem Tod des Spielpächters im Dezember 1867 erschien in der »Gazette musicale de Paris« eine Meldung, die diesbezügliche Änderungen unter der Verwaltung Émile Dupressoirs ankündigte. Es hieß, dass Theateraufführungen weniger wichtig sein würden und dass auf unveröffentlichte Stücke verzichtet werden würde. Dafür würde die Anzahl der Konzerte verdoppelt werden<sup>260</sup>. Die Spielpläne von 1868 und 1869 widerlegen jedoch diese Meldung, da weder die Anzahl der Aufführungen reduziert noch neue Produktionen ausgelassen wurden. Tatsächlich beschwerte sich Eduard Devrient mehrmals bei den zuständigen Behörden über das »Überschreiten der Spielbefugnis von Seiten des Spielpächters«<sup>261</sup>. In der Saison 1869 habe dieser »statt der gestatteten 16 Vorstellungen, 35 geben lassen«, einige davon sogar an einem Mittwoch, der eigentlich dem Karlsruher Ensemble vorbehalten sei.

Schon bei seinem Einstand hatte Dupressoir den Karlsruher Theaterdirektor verstimmt, indem er eine Straßburger Gesellschaft engagierte, die bereits Anfang Mai 1868 zwei Opernvorstellungen geben sollte, obwohl französische Vorstellungen nur in der Hochsaison stattfinden durften. Nach einer Beschwerde Devrients, dessen Ensemble im Mai seine Winterspielzeit in Baden-Baden noch nicht beendet hatte, wurden die Veranstaltungen abgesagt. Der Korrespondent des Charivari bemerkte daraufhin, dass »il y a des hommes graves à Carlsruhe et ces hommes graves ont pensé que le théâtre de Bade, ouvrant ses portes le 1<sup>er</sup> mai, ferait tort de cinquante florins au théâtre grand-ducal«<sup>262</sup>.

Besonders belastend für Devrient und seine Truppe war die Tatsache, dass Bénazets Neffe offenbar allein die internationale Mission des Theaters übernehmen wollte, indem er den Anteil der italienischen Vorstellungen zugunsten von »vier Mustervorstellungen der deutschen Oper unter Mitwirkung der ersten Kräfte von den Hoftheatern zu Berlin, Hannover, München und Wien« reduzierte<sup>263</sup>. Zwischen dem 5. und dem 12. September 1868 wurden in folgender Reihenfolge Wagners »Lohengrin«, Mozarts »Don Giovanni« in der deutschen

259 LACOMBE, Baden-Baden vu de Paris, S. 191.

260 Étranger, in: Revue et gazette musicale de Paris, 5.1.1868.

261 Brief Eduard Devrients an das großherzoglich badische Ministerium des Innern (März 1869), GLAK, 57a/306.

262 Émile VILLIERS, Courrier de Bade, in: Le Charivari, 5.5.1868.

263 GOOD SEASON [pseud.], Vorstudien zur Baden-Badener Saison, in: Signale für die musikalische Welt, 1.5.1868.

Version, Friedrich von Flotows romantisch-komische Oper »Martha« sowie Adolphe Adams »Postillon von Lonjumeau«, ebenfalls in deutscher Fassung, »qui s'est acquis droit de cité en Allemagne«<sup>264</sup>, gespielt.

Einem Franzosen gelang somit, was Lewald rund drei Jahrzehnte zuvor für »eine Unmöglichkeit« gehalten hatte, nämlich die »Elite der deutschen Bühnenwelt hier zusammen[zubringen]«<sup>265</sup>. Doch nicht nur das: Namentlich das Pariser Interesse an den Vorstellungen – ganz besonders am »Lohengrin« – war schon im Vorfeld erheblich: »L'événement artistique du moment, c'est, dit le ›Figaro‹, la prochaine représentation du ›Lohengrin‹ de Richard Wagner, qui va être joué au théâtre de Bade, samedi 5 septembre, et pour lequel il ne reste déjà plus une place à louer depuis quinze jours. La majeure partie des places retenues d'avance l'a été sur demandes télégraphiées de Paris«<sup>266</sup>. Abgesehen von der Einstellung der Finanzierung der »Illustration de Bade« – die jedoch im Hinblick auf den deutsch-französischen Austausch einen erheblichen Einschnitt bedeutete – folgte Dupressoir der Pressestrategie seines Onkels, und so bekam eine deutschsprachige Wagner-Inszenierung nun bereits im Vorfeld so viel Medienaufmerksamkeit wie nie zuvor. Als der »Lohengrin« vier Jahre zuvor schon einmal vom Karlsruher Ensemble aufgeführt worden war, war davon außer einer lobenden Kritik Gasperinis in »Le Ménestrel« nirgends die Rede gewesen. In der deutschsprachigen Fachpresse und selbst in regionalen Blättern wie der »Karlsruher Zeitung« wurde überhaupt kaum über Devrients Wirken in Baden-Baden berichtet.

Es war ein gewagtes Unterfangen, ausgerechnet am 5. September 1868, dem dritten Tag der Galopprennen, Wagners »Lohengrin« spielen zu lassen, und umso bemerkenswerter, als Émile Dupressoir im Rahmen der Organisation dieser Veranstaltung seit Jahren eng mit dem wagnerfeindlichen Pariser Jockey Club zusammenarbeitete. Mutmaßlich bestand ein Zusammenhang mit der bevorstehenden Übernahme der Direktion des Pariser Théâtre-Lyrique durch den Dirigenten und bekennenden Wagnerianer Jules Padeloup, der dann auch zu denjenigen gehörte, die sich für den »Lohengrin« in Baden-Baden telegrafisch einen der besten Plätze sicherten<sup>267</sup>. Padeloup hatte sich vor allem mit der Verbreitung der Musik Richard Wagners durch Konzertveranstaltungen seines 1861 gegründeten Orchestre populaire in Frankreich einen Namen gemacht, und viele rechneten – aus gutem Grund – damit, dass er das Théâtre-

264 Le Lohengrin à Bade, in: Le Ménestrel, 13.9.1868.

265 August LEWALD, Ausflug, in: Europa 3 (1839), S. 529–536, hier S. 531.

266 Félix MORNAND, Chronique des eaux, in: La Comédie, 30.8.1868.

267 Vgl. *ibid.*

#### 4. Das Saisonprogramm

Lyrique zum »théâtre Wagner« machen würde<sup>268</sup>. Der »anti-wagnérien« Pierre Véron war der Ansicht, dass das Baden-Badener Theater »s'est fait initiateur en cette circonstance«<sup>269</sup>. Auf der Gegenseite wiederum verkündete man angesichts der ausverkauften Baden-Badener Inszenierung: »Vous verrez que le temps s'approche où Wagner sera compris!«<sup>270</sup>

Ob Émile Dupressoir eine persönliche Meinung zur Musik Richard Wagners hatte, ist nicht bekannt; in jedem Fall aber sicherte die aktualisierte *querelle wagnérienne* der Baden-Badener Vorstellung zusätzliche Aufmerksamkeit, und möglicherweise wählte Dupressoir gerade deshalb den 5. September als Spieltermin. Pierre Véron beschrieb die Stimmung an jenem Tag wie folgt: »Dès le matin, une agitation toute spéciale régnait devant la Conversation, critiques et directeurs de théâtre arrivés des divers coins de l'Europe s'entretenaient avec animation. Le public aussi prenait part à l'attente, d'autant plus qu'il était impossible de se procurer l'ombre d'une place«<sup>271</sup>. In seiner erwartungsgemäß negativen Kritik des Werkes behauptete er, dass die ganze Aufregung schließlich nur in einen »succès d'estime« gemündet habe. Tatsächlich stimmte dies mit anderen französischen und deutschen Pressestimmen überein. Selbst Ernest Reyer musste zugeben, dass die Reaktion auf die Baden-Badener Aufführung für das seines Erachtens wünschenswerte Projekt Padeloups keine guten Aussichten versprach: »Lohengrin, représenté à Bade devant une brillante compagnie de sportsmen et de touristes français, n'a produit sur l'auditoire qu'un effet de somnolence et d'ennui. Et les chroniques racontent que si tous les spectateurs ne sont pas partis avant la fin, c'est que tous ne se sont pas réveillés«<sup>272</sup>. Er fügte jedoch hinzu, dass die begrenzten Baden-Badener Bühnenverhältnisse nicht mit denen in Paris vergleichbar seien, dass die deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen vielleicht nicht erstklassig gewesen seien – was bekanntlich nicht zutraf –, und vor allem, dass das Stück auf Deutsch gesungen worden sei. Aus all diesen Gründen lasse der Baden-Badener Misserfolg letztendlich doch keine Rückschlüsse auf die Erfolgsaussichten des Werkes in der französischen Hauptstadt zu<sup>273</sup>.

Trotz der insgesamt durchwachsenen Kritiken entschied sich Devrient, auch in der nächsten Saison nicht auf deutsche Vorstellungen im Allgemeinen

268 Pierre VÉRON, *Courrier de Paris*, in: *Le Monde illustré*, 12.9.1868.

269 *Ibid.*

270 *Nouvelles des théâtres*, in: *Théâtre-journal. Musique, littérature, beaux-arts*, 30.8.1868.

271 Pierre VÉRON, *Courrier de Paris*, in: *Le Monde illustré*, 12.9.1868.

272 Ernest REYER, *Revue musicale. À propos de Lohengrin et de Richard Wagner*, in: *Journal des débats*, 30.9.1868.

273 Vgl. *ibid.*

und auf Richard Wagner im Besonderen verzichten. Dieses Mal sollte es der »Tannhäuser« sein. Geplant waren außerdem Otto Nicolais Shakespeare-Adaption »Die lustigen Weiber von Windsor« sowie mit Meyerbeers »Hugenotten« und Jacques Halévys »Die Jüdin« zwei französische große Opern in deutscher Fassung. Außerdem schlug Dupressoir nun erstmals seit Bestehen des neuen Theaters eine direkte Kooperation mit der Hofbühne vor, bei der das Ensemble außer einigen von ihm engagierten »Gesangstalenten« durch das Karlsruher Personal gestellt werden sollte<sup>274</sup>. Diese Idee wurde, wie Devrient im März 1869 in einem Schreiben an die Direktion der großherzoglichen Kunstanstalten erklärte, »in genaueste Erwägung gezogen, weil es im Interesse des Gr. Hoftheaters wie im Sinne des Badener Theaters überhaupt erschien, die dortigen Vorstellungen möglichst in der Hand zu behalten«<sup>275</sup>. Jedoch »stellten die Verhandlungen, und selbst die Modificationen, welche Herr Dupressoir in Wahl der fremden Talente eintreten ließ, heraus, daß das Personal des Hoftheaters bei diesen Vorstellungen keine ehrenvolle Stellung einnehmen würde«. Devrient erklärte, dass er Dupressoir einen Vertragsentwurf vorgelegt habe, der diesen Umständen abhelfen sollte, woraufhin dieser die Verhandlungen abgebrochen habe.

Dupressoir entschied sich schließlich gegen deutsche Vorstellungen und brachte stattdessen die französische Oper zurück nach Baden-Baden, und zwar mit einem Highlight, das in Paris ebenso große Aufmerksamkeit erregte und zu einem gleichermaßen raschen Ausverkauf der Plätze führte wie im Jahr zuvor »Lohengrin«: Es handelte sich um die Uraufführung einer Großen-Oper-Version von Ambroise Thomas' »Mignon«, die 1866 in Paris als *opéra-comique* mit großem Erfolg gespielt worden war. »Le théâtre de Bade a célébré [...] encore un acte de décentralisation artistique, qui lui fera longtemps honneur«<sup>276</sup>, kommentierte François Schwab im »Courier du Bas-Rhin« die Tatsache, dass das Werk in Baden-Baden und nicht in Paris in dieser Fassung erstmals aufgeführt wurde. Wie Gounods »Faust«, der 1869 wieder in das Programm aufgenommen wurde, basierte auch »Mignon« auf einem Werk Goethes – »Wilhelm Meisters Lehrjahre« –, sodass das deutsche Element aus Dupressoirs Spielplan zumindest nicht ganz verschwand.

Eduard Devrient ließ 1869 nun seinerseits wieder den »Lohengrin« sowie Kreuzers »Nachtlager« und Mozarts »Hochzeit des Figaro« aufführen. Allerdings fand der letzte Erfolg des Karlsruher Theaterdirektors im Wettstreit der Musen, der in den letzten zwei Jahren eher zu einem persönlichen Wettstreit

<sup>274</sup> Brief Eduard Devrients an das großherzoglich badische Ministerium des Innern (März 1869), GLAK 57a/306.

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> François SCHWAB, Théâtre de Bade, in: La Comédie, 12.9.1869.

## 4. Das Saisonprogramm

mit Émile Dupressoir geworden war, nicht auf der Bühne, sondern in der Amtsstube statt: Unter § 6 der Vereinbarung über die Verlängerung der bestehenden Spielpacht vom 6. Dezember 1869 wurde Dupressoir »die Veranstaltung von deutschen Vorstellungen in dem Theater« untersagt<sup>277</sup>. Zudem wurde der Zuschuss an den Badfonds für den Betrieb des Theaters für die Jahre 1871 und 1872 auf 8000 fl. verdoppelt, wobei »die Summe, um welche der künftige Zuschuss des Pächters den bisherigen übersteigt, bestehend in 4000 fl., der Hofbühne vollständig zur Verfügung gestellt« werden sollte<sup>278</sup>. Eduard Devrient sollte davon jedoch selbst nicht mehr profitieren, denn er kündigte wenige Tage nach Abschluss dieser Übereinkunft an, aus gesundheitlichen Gründen von seinem Amt zurückzutreten.

Eine Bilanz des Hoffinanzministeriums im Oktober 1869 ergab, dass das Sommerengagement des Hofbühnenensembles in Baden-Baden ein erhebliches Verlustgeschäft darstellte<sup>279</sup>. Aus Devrients Perspektive hätte »die heilige Mission« der deutschen Thalia besser verlaufen können. Dass er hier seinen eigenen Ansprüchen nicht gerecht wurde und unter den gegebenen Umständen auch nicht gerecht werden konnte, schadete nicht seinem Ruf in der deutschen Theateröffentlichkeit als derjenige, dessen »Thaten, so groß und rein, [...] mit goldenen Buchstaben in der Geschichte des deutschen Theaters verzeichnet stehen«<sup>280</sup>.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Theaterpraxis seit 1862 feststellen, dass die internationale Mission des Baden-Badener Schauspielhauses durch den ihr immanenten Wettstreit-Gedanken vor allem auf deutscher, aber auch auf französischer Seite mit dem Wunsch nach nationaler Selbstbehauptung einherging. Trotzdem und auch wenn die deutsche Thalia der französischen und vor allem auch der italienischen Muse klar unterlag, wurde das Theater zu einem Ort regen interkulturellen Austauschs.

### 4.3 Sport

Ein wichtiger Bestandteil des Unterhaltungsprogramms in Baden-Baden im Spätsommer waren sportliche Aktivitäten. Gejagt wurde in Baden-Baden unter einheimischer Leitung bereits vor der Ankunft Jacques Bénazets, der dann die

<sup>277</sup> Übereinkunft mit dem Pächter des Hazardspieles in Baden E. Dupressoir daselbst über die Verlängerung des bestehenden Spielpachtes (6.12.1869), GLAK/4249.

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> Erwähnt in Verhandlungen der Ständeversammlung des Großherzogthums Baden (1907/1908), II. Kammer, 1. Beilagenheft, S. 369.

<sup>280</sup> Die jüngsten Ereignisse am Stuttgarter Hoftheater, in: Germania, 17.4.1869.

französische Parforcejagd im Oostal einführte. Sein Sohn setzte diese Tradition bis Mitte der 1860er-Jahre fort, während gleichzeitig die regionale Variante der Treibjagd an Bedeutung gewann. Die 1858 gegründeten Galopprennen in Iffezheim waren von Anfang an als deutsch-französische Allianz im Bereich des in beiden Ländern noch vergleichsweise jungen Pferdesports geplant. Diese Zusammenhänge sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

#### 4.3.1 Jagdsport in Baden-Baden

Die Jagd etablierte sich als typische Kurortpraxis – vor allem in den Alpen, Pyrenäen und Karpaten – erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. In einigen europäischen Modebädern wie Spa, Homburg und insbesondere Baden-Baden nahm sie jedoch schon früher einen bedeutenden Stellenwert innerhalb der Freizeitinfrastruktur ein. Bereits in den 1830er-Jahren wurde in Baden-Baden dem Weidwerk gefrönt, wie Wilhelm von Chézy berichtete. Der leidenschaftliche Jäger und spätere Betreiber des Restaurants im Konversationshaus, Heinrich Haug, verfügte über bedeutende Reviere im Rheintal, die er den Kurgästen ab Mitte August zur Verfügung stellte und wo er gelegentlich auch größere Veranstaltungen abhielt: »Seinen Jagden zulieb hatte er auch im Winter viele Gäste aus England, aus Frankreich und sonst aus weiter Ferne«<sup>281</sup>. Fest etabliert wurden Jagdveranstaltungen jedoch erst unter Jacques Bénazet, der seiner Devise »de faire les choses grandement« auch in diesem Punkt treu blieb. Die Hauptintention bestand darin, die bis dahin mit Ende des Hochsommers rapide abnehmende Publikumsfrequenz bis zum Ende der Saison stabil zu halten. Ein Blick auf die Entwicklung der Gästezahlen lässt auf einen Erfolg der Strategie schließen: Bei einer Gesamtwachstumsrate von 55 Prozent steigerte sich die Anzahl der im September und Oktober angereisten Gäste zwischen 1840 und 1845 um rund 112 bzw. 130 Prozent<sup>282</sup>. Die Investitionen von Jacques Bénazet und seinen Nachfolgern in das Jagdwesen waren erheblich, wie aus der Ausgabenauflistung von 1861 hervorgeht. In diesem Jahr flossen mit 35 502 fl. rund 10 Prozent der vom Spielunternehmen unabhängigen Aufwendungen in »Jagd und Fischerei«<sup>283</sup>. Die von den Spielpächtern gepachteten Jagdbezirke, die sich nordwestlich in der Rheinebene erstreckten, vergrößerten sich kontinuierlich und umfassten 1863 ein ununterbrochenes Terrain von 10 260 Hektar

<sup>281</sup> CHÉZY, Helle und dunkle Zeitgenossen, S. 184.

<sup>282</sup> Vgl. FRECH, Der Kurort Baden-Baden, S. 36.

<sup>283</sup> Unternehmung des Conversations-Hauses in Baden (Saison 1861), StA BAD 26–15/193.

#### 4. Das Saisonprogramm

in neun Gemeinden<sup>284</sup>. Natürlich wurden auch die Jagden medial begleitet: »Le sport a des grandes et petites nouvelles [...]. C'est d'au-delà du Rhin que nous viennent les relations héroïques et les grands récits«<sup>285</sup>, meldete im Herbst 1844 »La Mode«, deren Herausgeber Émile de Girardin selbst ein begeisterter Jäger war. Besonders eingehend widmete sich den Baden-Badener Jagden das 1836 als erste französische Fachzeitschrift für diesen Sport gegründete »Journal des chasseurs«. Der Chefredakteur Léon Bertrand sollte Ende der 1850er-Jahre überdies unmittelbar und entscheidend Einfluss auf die Baden-Badener Jagdpraxis nehmen.

Im Folgenden sollen die Organisation, Institutionalisierung und Entwicklung der Baden-Badener Jagden sowie die beteiligten Akteure mit Blick auf deutsche und französische Einflüsse dargestellt werden<sup>286</sup>.

»[A] real German boar hunt! From the hunting of the Caledonian boar, down to these our times, there has been for me a certain excitement in the very name: it speaks of danger, of the thick and noble forest, of the jager's horn, of the baying of hounds, of foaming steeds, of stirring strife, of green and gold, and buff«<sup>287</sup>. Mit diesen Worten schilderte ein englischer Zeitgenosse im vielgelesenen »Chamber's Edinburgh Journal« seine Aufregung am Vorabend einer Gesellschaftsjagd, die im September 1845 von Jacques Bénazet und Heinrich Haug veranstaltet wurde. Zwar sollten seine Erwartungen an die Partie nicht enttäuscht werden, von einer »echt deutschen« Tradition konnte bei diesen Parforcejagden jedoch nicht die Rede sein. Diese im Deutschen auch als »französische Jagd«, im Ursprungsland hingegen als *vénerie* oder *chasse à courre* bezeichnete berittene Hetzjagd mit Hundemeute war Ende des 17. Jahrhunderts in Versailles entstanden und hatte sich von Frankreich aus vor allem nach Großbritannien verbreitet. Im 18. Jahrhundert stellte sie hier wie dort die beliebteste Jagdvariante dar, die vom Adel »als sportlicher Selbstzweck« betrieben wurde<sup>288</sup>. Nach dem Ende des Ancien Régime wurde die als feudale Praxis geltende Parforcejagd indessen rasch durch andere Jagdarten verdrängt. In England setzte sich endgültig das Fox-Hunting durch und selbst in Frankreich

<sup>284</sup> Vgl. Charles LALLEMAND, *Bade*, in: *Illustration de Bade*, 3.6.1863.

<sup>285</sup> *Petite poste*, in: *La Mode* 3 (1844), 48–55, hier S. 53 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>286</sup> Obwohl etwa bei den großen Jagdfesten auch Frauen präsent waren, handelte es sich bei der Jagd selbst um eine fast ausschließlich männliche Domäne und alle hier angeführten Akteure waren Männer.

<sup>287</sup> *An Autumn Day at Baden-Baden*, in: *Chambers's Edinburgh Journal* 3 (1845), S. 138–140, hier S. 139.

<sup>288</sup> Vgl. Marcel BERNI, *Das Goldene Zeitalter? Die europäische Jagd im 18. Jahrhundert*, in: Carl Alexander KRETHLOW (Hg.), *Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2015, S. 9–27, hier S. 15 f.



kam die *vénèrie* zur Zeit der Julimonarchie aus der Mode: »La bourgeoisie, peu familiarisée encore avec les prérogatives de son récent avènement, affectait d'ailleurs un profond dédain pour ces habitudes de l'Ancien Régime«<sup>289</sup>, erklärte der Sportjournalist Eugène Chapus später. Mit den *chasses impériales* Napoleons III. erlebte die Praxis jedoch eine Renaissance<sup>290</sup>. In den deutschen Staaten, wo man bereits im 18. Jahrhundert das sogenannte eingestellte Jagen – eine Variante der Treibjagd, bei der das Wild anders als bei der Hetzjagd mit Schuss- anstatt mit Blankwaffen erlegt wurde – der französischen Tradition vorgezogen hatte, ging diese nahezu vollständig zurück<sup>291</sup>. Im Brockhaus von 1838 wurde die Parforcejagd folgendermaßen beschrieben:

Diese Art zu jagen ist die kostspieligste und nur auf das Vergnügen, welches die Verfolgung des Wildes macht, berechnet; das Revier muß eigens für sie mit Wegen eingerichtet sein. Aus diesem Grunde sind die Parforcejagden, denen man noch überdies den Vorwurf der Grausamkeit gemacht, in neuerer Zeit, wenigstens in Deutschland, fast gänzlich abgekommen<sup>292</sup>.

In der badischen Rheinebene wurde unter der Régie der Bénazets jedoch seit den 1840er-Jahren regelmäßig nach französischer Tradition gejagt. Mit ihrer aus einer beträchtlichen Anzahl Pferden und Hunden sowie umfangreichem Personal bestehenden Equipage stellt die in Frankreich noch heute betriebene Parforcejagd in der Tat eine der finanziell wie logistisch aufwendigsten Jagdvarianten dar. Da die berittene Meutejagd insbesondere in Südwestdeutschland eine Seltenheit war<sup>293</sup>, sah sich Jacques Bénazet beim Weidwerk gezwungen, zunächst auf Ressourcen aus seiner Heimat zurückzugreifen. In den ersten Jahren seiner Pacht stellte er den in Frankreich wohlbekannten lothringischen Grafen Semellé als Oberjäger ein, der mitsamt Pferden, zwanzig Parforcehunden französischer Zucht und Personal aus Metz anreiste<sup>294</sup>. Allerdings beschloss der Spielpächter schon bald, eine eigene Equipage für Baden-Baden zu gründen. Im Jahr 1845 erwarb er die Meute des Grafen Frédéric de Lagrange, einer Ikone des französischen Jagd- und Pferdesports, und heuerte renommierte französische Pikeure und Hundeführer an. Die Jagdleitung hingegen lag nun nicht mehr in lothringischen, sondern in sächsisch-böhmischen Händen,

289 HIÉRON [pseud. Eugène CHAPUS], *Epsom, Chantilly, Bade*, Paris 1865, S. 47.

290 Géraldine PÉOC'H, *Les chasses impériales de Napoléon III*, Diss. École nationale des chartes (2002), <http://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/chasses-imperiales-napoleon-iii> (5.10.2023).

291 Vgl. zur Eingestellten Jagd BERNI, *Das Goldene Zeitalter?*, S. 20–22.

292 F. A. BROCKHAUS (Hg.), *Bilder-Conversations-Lexikon*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 478 f.

293 Vgl. LÉON BERTRAND, *Tonton, tontaine, tonton*, Paris 1864, S. 276.

294 DERS., *Chronique*, in: *Journal des chasseurs* (1841), S. 69–76, hier S. 69 f.

#### 4. Das Saisonprogramm

namentlich denen des vom »Journal des chasseurs« als »veneur intrepide« gewürdigten Freiherrn Alfred von Zedtwitz<sup>295</sup>. Ferner handelte es sich auch bei der aus vierzig Tieren bestehenden Meute nicht mehr um französische Zucht, sondern ausschließlich um reinrassige englische Jagdhunde.

Während publizistisch aktive Teilnehmer der Jagdpartien diese als unvergleichliche Erlebnisse beschrieben<sup>296</sup>, wurde diese Begeisterung in der lokalen Bevölkerung nicht immer geteilt, wie ein Beitrag in der »Oberrheinischen Zeitung« vom Herbst 1845 zeigt: »Bei uns sollten derartige rohe Vergnügungen nicht mehr stattfinden«, forderte der Verfasser und schilderte die im Park vor dem Konversationshaus zelebrierte *curée*, also das Ausweiden und Zerlegen des erbeuteten Wilds, als Gipfel der Barbarei:

Allgemein wurde dieser Auftritt getadelt und mit Recht behauptet, daß ein Vergnügungsort der gebildeten Welt nicht für ein so rohes Jagdvergnügen geeignet sei; Landleuten und Handwerksburschen werde amtlich verboten, diesen Ort [den Kurpark] zu betreten, aber gegen ein solch wildes, ungesittetes Treiben mache die Polizei keine Einsprache, sondern einer ihrer ersten Beamten schaue selbst noch ruhig und vergnügt demselben zu<sup>297</sup>.

Die angeblich allgemeine Empörung blieb jedoch folgenlos. Die Behörden tolerierten die Hetzjagen und ihr Rahmenprogramm nicht nur, vielmehr wurden sie durch Karlsruhe direkt unterstützt, indem Bénazet und seine Nachfolger das in freier Wildbahn nicht vorhandene Hochwild »zum Zwecke der Veranstaltung von Parforcejagden« aus dem großherzoglichen Wildpark beziehen durften<sup>298</sup>.

Die revolutionären Ereignisse von 1848/49, die die Reviere verwüstet zurückließen und denen auch die Hundemeute zum Opfer fiel, setzten dem Treiben und dem Hetzen kurzzeitig ein Ende. Aber bereits in der folgenden Saison wurde die Parforcejagd wieder aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt hatte Édouard Bénazet das Erbe seines Vaters angetreten und führte auch die Jagdtradition fort. Mit dem Herzog von Chevreuse betraute er erneut einen französischen Landsmann mit der Leitung der Jagden, kaufte nach dessen Tod 1854 die Meute auf und gründete so eine neue Baden-Badener Equipage<sup>299</sup>.

<sup>295</sup> DERS., Le sport à Baden-Baden, in: Journal des chasseurs (1845/1846), S. 17–19, hier S. 18.

<sup>296</sup> Vgl. z. B. France, in: Journal des débats, 25.9.1847.

<sup>297</sup> Neueste Nachrichten. Baden-Baden, zit. nach Kemptner Zeitung, 28.9.1845.

<sup>298</sup> Einfangen von Edel-, Damm- [sic] und Schwarzwild im großherzoglichen Wildpark, dessen Transport nach Baden an den Spielpächter zum Zwecke der Veranstaltung von Parforcejagden, GLAK 56/1143.

<sup>299</sup> Vgl. Charles LALLEMAND, Les chasses à courre de Bade, in: Illustration de Bade, 10.9.1860.

Gemessen an dem enormen finanziellen und logistischen Aufwand, den sie erforderten, blieb der Erfolg der Parforcejagden in den 1850er-Jahren mäßig. Es fehlte schlicht an Teilnehmern, wie Charles Lallemand berichtete<sup>300</sup>. Eine positive Wende habe aber in dieser Hinsicht die Gründung der Galopprennen im September 1858 gebracht, indem sie den internationalen Sport und damit zahlreiche erfahrene Parforcejäger mitsamt ihren Pferden vor Ort versammelten: »Depuis 1858 les chasses à courre vont crescendo«. Trotzdem blieben sie ein Verlustgeschäft, wie Léon Bertrand konstatierte, der 1858 und 1859 als Baden-Badener Oberjäger fungierte und als Berater von Bénazet den entscheidenden Wandel der dortigen Jagdpraxis anstieß<sup>301</sup>.

Bertrand hegte eine große Bewunderung für seinen Arbeitgeber und nannte ihn sogar einen Halbgott, bemerkte aber in dessen Großmut auch eine potenzielle Schwäche: »[D]ans son désir d'être agréable à tous, c'est un homme facile à convaincre«<sup>302</sup>. Nach Ende der Saison 1858 kam er zu der Erkenntnis, dass Bénazet, was die Jagd betraf, bislang den falschen Ratgebern gefolgt war. Seine eigenen Verbesserungsvorschläge teilte er öffentlich im »Journal des chasseurs« mit, vermutlich, um nicht nur Bénazet, sondern auch seine potenziell zur Baden-Badener Klientel gehörende Leserschaft zu überzeugen. Sein Urteil über die Parforcejagden war vernichtend: »La chasse à courre à Bade, c'est-à-dire, expliquons-nous bien, la chasse à courre avec un grand équipage voulant et entendant chasser dans toutes les règles sévères qui constituent la haute vénerie, est une fiction, un mythe que je mets le plus malin au défi de pouvoir y réaliser jamais«<sup>303</sup>. So sei das Terrain vollkommen ungeeignet und erinnere eher an einen englischen Park als an ein Parforcegelände. Zudem sei das entsprechende Hochwild, anders als das zahlreich vorhandene Niederwild, hier nicht heimisch und könne es auch niemals werden. In einer späteren Veröffentlichung bemängelte Bertrand außerdem, dass die von Jacques Bénazet importierte »Innovation« der Parforcejagden nicht den »mœurs du pays« entsprechen habe<sup>304</sup>. Insgesamt empfahl er, diesen »luxé complètement inutile« aufzugeben und stattdessen in die bis dahin vernachlässigte, der mitteleuropäischen Niederwildjagd vergleichbare und der regionalen Variante nahestehende *chasse à tir* zu investieren.

Bénazet war jedoch zunächst nicht zur Aufgabe der *vénerie* bereit, sondern wandte in den Folgejahren weiterhin enorme Summen für die Verbesserung

300 Ibid.

301 Vgl. Léon BERTRAND, *Lettres sur Bade II*, in: *Journal des chasseurs* (1858), S. 417–431.

302 Ibid., S. 426.

303 Ibid., S. 424.

304 Vgl. BERTRAND, *Tonton*, S. 276.

#### 4. Das Saisonprogramm

und Aufstockung der Equipage auf, deren Leitung er nunmehr Émile Dupres-soir sowie einem gewissen aus Irland stammenden Mr O'Moore anvertraute. Von diesem »homme du monde« und »gentleman très-connu sur le turf et qui toute sa vie a chassé tantôt en Irlande, tantôt en Angleterre et tantôt en France« versprach man sich eine Kombination von englischer und französischer Tradition<sup>305</sup>. Wie genau diese aussehen sollte und ob sie umgesetzt wurde, bleibt zwar im Dunkeln, jedoch zeigt die Ankündigung, dass eine stärkere Integration der englischen Jagdkultur augenscheinlich erwünscht war. Diesem Wunsch entsprach aber auch die Förderung der *chasse à tir*, denn in diesem Punkt folgte Bénazet den Ratschlägen Bertrands. Zu diesem Zweck legte er 1859 ein Arsenal an, »où désormais ses invités trouveront à s'armer de pied en cap«<sup>306</sup>, wobei die Gewehre aus dem Hause des Pariser Waffenfabrikanten Devisme stammten. Die einschlägige Presse, darunter besonders Bertrands »Journal des chasseurs«, und auch die »Illustration de Bade« schenkten den sogenannten *battues* von nun an ebenso viel Aufmerksamkeit wie zuvor der Parforcejagd. Als »deux sectes d'une même religion« existierten beide Jagdformen für einige Jahre nebeneinander, bis die französische Tradition 1865 schließlich tatsächlich aufgegeben wurde. Damit war nicht nur den äußeren Bedingungen und den »moeurs du pays«, sondern auch dem englischen Geschmack Rechnung getragen, denn hier gehörte neben der Fuchs- auch die Niederwildjagd – vor allem auf Fasane und Moorhühner – bereits seit dem 18. Jahrhundert zu den populärsten Jagdarten<sup>307</sup>.

Die zunehmende Konzentration auf die *chasse à tir* bedeutete nicht zuletzt auch eine soziale Öffnung der Jagdpraxis. Die Parforcejagd war auch nach der Abschaffung der Privilegien europaweit eine vornehmlich adelige Betätigung geblieben, und Baden-Baden war hier keine Ausnahme. Den einschlägigen Berichten ist zu entnehmen, dass sich die Teilnehmer überwiegend aus Adels-, nicht selten sogar Hochadelskreisen rekrutierten. Demgegenüber stellte die *chasse à tir* – von Eugène Chapus als »le tiers état de la vénerie« bezeichnet<sup>308</sup> – mit ihrer weniger kostspieligen Ausstattung, dem fehlenden Dresscode und Zeremoniell sowie der allorts weit größeren Verbreitung eine Beschäftigung dar, der auch Angehörige der mittleren Bürgerschicht regelmäßig nachgingen. Die Baden-Badener *battues* waren aber keineswegs rein bürgerliche

<sup>305</sup> Chronique des mille et une nuits, in: L'Abeille impériale, 15.4.1861, S. 3–8, hier S. 5.

<sup>306</sup> Léon LOISEAU, Allez-vous à Bade? Causerie cynégétique, in: Journal des chasseurs (Mai–Okt. 1859), S. 226–235, hier S. 232.

<sup>307</sup> Vgl. Beatrice KAUFMANN, Die Jagd in Frankreich und Großbritannien, in: Carl Alexander KRETHLOW (Hg.), Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, S. 28–42, hier S. 34.

<sup>308</sup> HIRÉON, Epsom, Chantilly, Bade, S. 47.

Veranstaltungen, sondern es kam hier zu der für Weltbäder charakteristischen Durchmischung von Adel und Bürgertum. So fanden sich unter den »noms connus dans les annales des chasses à tir de Bade« auch diverse Vertreter der europäischen Aristokratie<sup>309</sup>. Von den verschiedenen Jagdgesellschaften, die unter anderem von Baden-Badener Gastwirten teilweise zusammen mit russischen Fürsten betrieben wurde, war bereits an anderer Stelle die Rede.

#### 4.3.2 Die »courses de Bade«

Die »courses de Bade«, die seit 1858 jedes Jahr Anfang September auf einem Gelände nahe des etwa eine Kutschenstunde von Baden-Baden entfernten Iffezheim stattfanden, bildeten in der Blütezeit des Weltbades den Höhepunkt der Saison. Sie wurden von einem hochkarätigen Konzert- und Theaterprogramm begleitet und fielen wohl nicht zufällig in die Zeit des großherzoglichen Geburtstages. Kein Wunder also, dass Marie Colombier den September in ihren Memoiren als »le mois des folies à Bade« bezeichnete. Einen lebendigen Eindruck der dann herrschenden Atmosphäre geben die Schilderungen des nach Renntagen von Iffezheim zurückkehrenden Kutschenkorsos, den zahlreiche Schaulustige aus den umliegenden Dörfern sowie aus der Baden-Badener Bürgerschaft und Badewelt mit Spannung und Aufregung erwarteten und verfolgten (Abb. 16):

Und endlich kündigen Staubwolken und Pferdegetrappel das Nahen der Iffezheimer Karavane. Von 6 bis beinahe 8 Uhr zieht sie herein in ununterbrochener Reihe, in einer Sammlung von Vehikeln, wie die Welt vielleicht keine zweite mehr sieht. Da kommen Fürsten und Herzöge 6-, 4spännig, à la Daumont, mit reitenden badisch gelben oder französisch blaurothen Postillons, die Pferde mit tönenden Schellen behängt, auf dem Bedientensitz den würdigen Jäger mit Federhut und Bandelier [...]. Dann rollt, leicht wie ein Zephyr, das elegante Korbwägelchen selbst kutschierend, Cora Pearl daher oder eine ihrer Mitstreberinnen. [...] Jetzt keucht ein vorsündfluthlicher [sic] Omnibus heran, belastet mit lustigen Franzosen, die nach allen Seiten grüßen und Kußhände auswerfen; Deutsche, Engländer, Russen, Amerikaner, Herren und Damen. Alles bunt durcheinander gewürfelt, in eleganten Gesellschaftswagen, Wurstwagen mit monströs großen, spinnenfußdünnen Rädern, Jagdwagen, Droschken, Bernerwägelchen – und so zieht reichlich 1 ½ Stunden unter Lachen und Grüßen, Winken und Zurufen der merkwürdigste und eleganteste Corso an uns vorüber, den wir je gesehen haben<sup>310</sup>.

<sup>309</sup> Charles LALLEMAND, Léon LOISEAU, Chronique, in: Illustration de Bade, 15.11.1861.

<sup>310</sup> Baden-Baden, 7. September (Schluß), in: Didaskalia. Blätter für Geist, Gemüth und Publicität, 11.9.1869.

#### 4. Das Saisonprogramm



**Abb. 16.** Kutschenkorso in Iffezheim, nach einem Entwurf von Charles Yriarte, in: *Le Monde illustré*, 16.9.1865, Bibliothèque nationale de France, Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-LC2-2943.

Für Theodor Vischer war dieses Treiben die schlimmste Manifestation der aus Frankreich importierten Sittenverderbnis und ihres schädlichen Einflusses auf die einheimische Bevölkerung: »Ringsum gaffet das Volk und nach beneidetem Glanze / Lecken die Bürger der Stadt gierig den lüsternen Mund«, dichtete er in seinem Epigramm »Wettrennen« und fand, dass ein »Gaul [...] wahrlich immer noch mehr wert [war], als das ganze Geschmeis«, womit er sowohl die Teilnehmer und Teilnehmerinnen des Korsos als auch die lokale Bevölkerung meinte, »welche den Schwindel beglotzt«<sup>311</sup>.

Da das enge Tal von Baden-Baden nicht ausreichend Platz bot, wählten Émile Dupressoir und sein Assistent H.L. Dillon, ein Pariser Sportjournalist amerikanischer Herkunft, im Januar 1858 ein Gelände nahe des heute eingemeindeten Dorfes Iffezheim als Austragungsort für die Rennen<sup>312</sup>. Im Februar unterzeichnete Dupressoir als »Special-Bevollmächtigter« seines Onkels mit der Gemeinde Iffezheim einen Vertrag über die Verpachtung des betreffenden Terrains. Es handelte sich dabei um ein sumpfiges Waid- und Wiesenstück, das

<sup>311</sup> VISCHER, Epigramme, S. 19.

<sup>312</sup> Vgl. REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 4f.

»in der Länge (von Süden nach Norden) circa 1300 französische Meter, [...] in der Breite vom oberen (südlichen) Theile circa 400 französische Meter und am engsten, unteren Theile 330 Meter mißt«<sup>313</sup>. Das Terrain lasse »nichts zu wünschen übrig«, wurde nach der Eröffnung in der internationalen Fachpresse befunden, und dasselbe galt nach allgemeiner Ansicht auch für die Rennbahn, die Stallungen und Funktionsgebäude sowie insbesondere die drei Tribünen:

Es waren drei prachtvolle, massive Tribünen errichtet, kurz rechts vom Siegespfeiler ein Pavillon für die Allerhöchsten und Höchsten Herrschaften, links davon ein ähnlicher für die Vorsteher, die Sportsmen, die Beamten, die Wa[a]lde und dergl., noch weiter links die große Zuschauer-Tribüne, in welcher unten die Restauration, im ersten Stock ein großer mit Fenstern umgebener Salon, mit terrassenförmigem Balkon davor<sup>314</sup>.

Bénazet investierte stolze 300 000 Fr. in den Bau der Rennbahn, »eine hohe Summe, wie man dafür noch an keinem anderen Orte in Deutschland verausgabte hat«<sup>315</sup>. Die Bauarbeiten wurden dieses Mal vom Planungsstadium bis zur Fertigstellung ausschließlich von Einheimischen ausgeführt, wie in der »Illustration de Bade« von Lallemand detailliert beschrieben wurde<sup>316</sup>. Ohne die Beteiligung französischer Architekten oder Bühnenbildner, war das Ergebnis ganz im Einklang mit den »deutschen« Prinzipien von Heinrich Hübsch, gekennzeichnet durch »Eleganz, Geschmack und Zweckmäßigkeit«, durch »Einfachheit im Innern und Außen«, sodass »kein Glanz und Schimmer das Auge blendet«<sup>317</sup>.

Das Publikum der »courses de Bade« war ein auserlesenes: Der Pavillon der großherzoglichen Familie war der Treffpunkt der Hocharistokratie. Neben Friedrich I. selbst, der als Schirmherr der Rennen fungierte, waren hier wiederum Wilhelm und Augusta von Preußen sowie der König von Württemberg und andere gekrönte Häupter regelmäßig anwesend. Die zweite Tribüne war internationalen Sportsmen sowie Pressevertretern vorbehalten. Hier versammelte sich das »aristokratisch-plutokratische Iffezheim«, das sich vor allem aus

<sup>313</sup> Pachtvertrag zwischen Émile Dupressoir als Special-Bevollmächtigter des Herrn Spielpächters Eduard Bénazet in Baden einerseits, und der Gemeinde Iffezheim vertreten durch ihren Bürgermeister Herrn Severin Schäfer, welcher letzterer durch Beschluß der Gemeinde, beziehungsweise des großen Ausschusses vom 12ten d. Mt. hiezu bevollmächtigt ist, zit. nach REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 6f., hier S. 6.

<sup>314</sup> Vogler's Blätter für Pferde und Jagd, zit. nach *ibid.*, S. 9–13, hier S. 10.

<sup>315</sup> *Ibid.*, S. 11.

<sup>316</sup> Charles LALLEMAND, Courses de Bade, in: *Illustration de Bade*, 4.9.1858.

<sup>317</sup> Vogler's Blätter für Pferde und Jagd, zit. nach REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 10.

#### 4. Das Saisonprogramm

den Mitgliedern des Pariser Jockey Clubs rekrutierte, die als Organisatoren der Rennen wirkten und denen auch die meisten daran beteiligten Pferde gehörten. Laut einer zeitgenössischen Beschreibung war auch die große Zuschauertribüne Adel und Bourgeoisie vorbehalten. Im Innenkreis der Bahn, wo Publikum »zu Wagen, zu Pferde und zu Fuß« gegen Eintrittsgeld zugelassen war, konnte man laut eines Korrespondenten der »Didaskalia« das bunte Treiben der Pariser Halbwelt und ihrer männlichen Begleiter und Verehrer besonders gut beobachten<sup>318</sup>, aber auch Einheimische aus Baden-Baden, Iffezheim und den umliegenden Dörfern fanden sich hier ein. In »Vogler's Blättern für Pferde und Jagd« wurde im Eröffnungsjahr 1858 von »einer endlosen, unzählbaren Menschenmenge« berichtet<sup>319</sup>, aber einem späteren englischen Bericht zufolge waren im Vergleich zu einem englischen Derby Einheimische nur in geringer Anzahl vertreten und kamen eher aus Neugier als aus Vergnügen am Pferdesport: »There is a small sprinkling, or say a hundred blue-frocked natives of the district, looking on more in wonder than in pleasure – and these represent that roaring shrieking, surging, half-mad ocean that at home make up the excitement of a race. [...] The grand gentility of ›le sport‹ up in the ›tribunes‹ (one napoleon admission) have it all to themselves«<sup>320</sup>.

Die »courses de Bade« waren aber nicht nur als eine weitere Attraktion des Weltbades gedacht, sondern hatten von Anfang an die Ambition, einen internationalen sportlichen Begegnungsraum zu schaffen, wie er bis dahin nirgends in Kontinentaleuropa und auch nicht im schwer erreichbaren England existierte: »Es war der Wunsch hier einen bedeutenden Rennplatz zu begründen, in der Hoffnung, dass sich an den hiesigen Rennen Deutschland, Frankreich, Belgien, Holland, England etc. beteiligen«<sup>321</sup>, war in einer Nachbetrachtung der ersten Rennen in »Vogler's Blättern« zu lesen. Zuvorderst ging es um eine Allianz des deutschen und des französischen Pferdesports, wie in der »Illustration de Bade« anlässlich der Eröffnung der Rennen 1858 verkündet wurde: »Le sport allemand et le sport français devaient tôt ou tard se donner la main, comme l'avaient fait les sportsmen de France et d'Angleterre. Cette idée d'alliance n'était réalisable qu'à condition d'établir un point de réunion entre les deux pays où les deux nationalités viendraient se confondre dans des luttes et des réjouissances communes«<sup>322</sup>. Auch die Rennprogramme zeugten von dieser Absicht. Ehe darauf sowie auf die problematische Verwirklichung der Alli-

318 Baden-Baden, 7. September (Schluß), in: Didaskalia. Blätter für Geist, Gemüth und Publicität, 11.9.1869.

319 Zit. nach REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 11.

320 FITZGERALD, »Le sport«, S. 17.

321 Zit. nach REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 12.

322 Charles LALLEMAND, Courses de Bade, in: Illustration de Bade, 4.9.1858.



anz näher eingegangen wird, sind zum besseren Verständnis einige Erläuterungen zum Stand des Pferdesports in Frankreich und Deutschland zum Zeitpunkt der Gründung der Baden-Badener Rennen notwendig.

Im Gegensatz zu England und Irland, wo bereits im 17. Jahrhundert Turf-Veranstaltungen stattgefunden hatten und Zucht und Handel von Vollblutpferden längst zu einem profitablen Geschäft geworden waren, war der Rennsport auf dem Kontinent Ende der 1850er-Jahre noch jung. In Frankreich hatte seine Erfolgsgeschichte 1833 mit der Gründung der Société d'encouragement pour l'amélioration des races de chevaux en France, dann auch Cercle d'encouragement und schließlich Jockey Club de Paris genannt, begonnen. Die von ihr 1834 erstmals veranstalteten Rennen von Chantilly entwickelten sich schnell zu einem gesellschaftlichen Großereignis, vergleichbar mit den Vorbildern Newmarket oder Epsom in England. Aus Sicht der Sportsmen waren Rennen aber vor allem ein Mittel, die Qualität der Pferde und mithin der betreffenden Zucht unter Beweis zu stellen. Im Zweiten Kaiserreich gewann der Turfsport durch die rege Aktivität des Jockey Clubs und nicht zuletzt dank der persönlichen Begeisterung Napoleons III. weiter an Bedeutung. Paris, wo bis dahin das Champ-de-Mars als provisorisches Hippodrom gedient hatten, erhielt 1857 mit Longchamp und 1863 mit Vincennes zwei permanente Rennbahnen, und weitere Fördergesellschaften sowie Reit- und Dressurschulen wurden gegründet. Die Anzahl der in Frankreich geborenen Vollblüter nahm gemäß der Zielsetzung der Société d'encouragement bedeutend zu<sup>323</sup>.

Auf dem Gebiet des Deutschen Bundes waren zwar bereits seit den 1820er-Jahren Rennvereine und Gesellschaften zur Förderung der deutschen Vollblutzucht entstanden, zuerst im mecklenburgischen Doberan, dann auch in Hamburg, Berlin und Wien. Aber verglichen mit Frankreich hielt sich die Verbreitung des Turfsports und der Erfolg der Aufzucht Mitte des 19. Jahrhunderts noch in Grenzen: »Mais en Allemagne, les progrès n'ont pas été si rapides [qu'en France] et, malgré la bonté des diverses races de chevaux allemands, on trouve encore trop peu d'éleveurs et de gens qui aiment sérieusement les chevaux«<sup>324</sup>, erklärte ein Redakteur der »Illustration de Bade«. Ein anderer Beobachter begründete dies damit, dass die Pferdezucht in Deutschland bisher noch ein »Gegenstand des Luxus« sei und keinen »entsprechenden Gewinn« abwerfe und dass selbst in Württemberg, wo Wilhelm I. persönlich »große Opfer [...] für die Aufzucht edler Pferde gebracht hat«, diese »noch vieles zu

<sup>323</sup> Les courses de chevaux, <https://www.royal-horse.com/fr/encyclopedie/les-courses-de-chevaux/> (5.10.2023).

<sup>324</sup> Paul D'IVOIR [pseud. Paul Charles Philippe Éric DELEUTRE], Courses de Bade, in: Illustration de Bade, 12.9.1858.

#### 4. Das Saisonprogramm

wünschen übrig« lasse<sup>325</sup>. In diesem Sinne sollten die Baden-Badener Rennen der Entwicklung des deutschen Pferdesports Auftrieb geben.

Es soll der französische Unternehmer, Politiker und Rennstallbesitzer Charles de Morny, Halbbruder Napoleons III. und führende Persönlichkeit im Pariser Jockey Club, gewesen sein, der Édouard Bénazet zur Einrichtung einer Galopprennbahn inspirierte<sup>326</sup>. Tatsächlich erfolgten die ersten konkreten Schritte seitens des Spielpächters im Januar 1858, bald nach der Premiere der Rennen von Longchamp, die von Morny ins Leben gerufen worden waren. Karl Reinbothes Behauptung, dass auf der Suche nach einem Ausrichter der Baden-Badener Rennen für Bénazet nichts näher gelegen habe »als den Pariser Jockey Club für diese Aufgabe zu gewinnen«<sup>327</sup>, widerspricht Rosenberg. Ihm zufolge hatte Bénazet sich zuerst an Rennvereine in Berlin und Wien gewandt, wo man aber die Möglichkeit verkannt habe und nicht mit einem Spielpächter verhandeln wollte<sup>328</sup>. Erst danach habe Bénazet beim Jockey Club angefragt: »Daß Franzosen [die Rennen] arrangierten, war, ausdrücklich festgestellt, nicht Bénazets Schuld oder Absicht«<sup>329</sup>, betont Rosenberg. Außerdem gehörte mit dem Karlsruher Rittmeister Fritz von Geusau neben Jules Reiset vom Jockey Club und Mackenzie Gieves, der abgesehen von dem Mitbegründer Lord Henry Seymour dessen einziges englisches Mitglied war, von Anfang an auch ein Deutscher zur Renndirektion.

Auf den deutsch-französischen Schwerpunkt ließ vor allem das Programm der ersten »courses de Bade« schließen. Es umfasste 15 Rennen, für die ein Preisgeld von insgesamt 43 000 Fr. ausgeschrieben war, das von der Spielbankverwaltung gestiftet war und bis 1869 auf 80 000 Fr. anstieg. Beim Eröffnungrennen, dem mit 1000 Fr. dotierten Prix de la Favorite, durften ausschließlich Pferde starten, die »im Großherzogthum Baden geboren, oder wenigstens seit 1. Januar 1857 dort befindlich« waren<sup>330</sup>. Nach dem wichtigsten Rennen, dem Grand Prix de Bade, dessen Gewinner oder Gewinnerin neben 14 000 Fr. eine vom Großherzog gestiftete Trophäe aus badischer Goldschmiedekunst erhielt und zu dem Pferde jeden Landes zugelassen waren, folgten als zweitwichtigste, mit jeweils 5000 Fr. Preisgeld dotierte Rennen der Prix de la Confédération germanique, zu dem nur »Hengste und Stuten einer jeden Art, die in Ländern des

<sup>325</sup> Die Rennen bei Baden, in: Allgemeine Zeitung, 19.9.1858.

<sup>326</sup> REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 5.

<sup>327</sup> Ibid., S. 9.

<sup>328</sup> ROSENBERG, Die Entwicklungsgrundlagen, S. 74.

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> Hier und im Folgenden: Pferderennen in Baden-Baden (1858), in: Jagd-Zeitung, 15.4.1858.

Bundes geboren und aufgezogen sind«, zugelassen waren, sowie der Prix de France für in Frankreich geborene und aufgezogene Pferde. Beim kleinen Prix de Carlsrouhe (200 Fr.), einem von drei Amateurrennen – von Gentleman Riders oder im Deutschen auch Herrenreiter – konnten zwar Pferde jeder Herkunft angemeldet werden, jedoch mussten sie »Eigenthümern aus dem Grossherzogthum Baden gehören und von diesen geritten werden«. Drei weitere Rennen, darunter der mit 3000 Fr. am dritthöchsten dotierte Prix du Continent, waren auf Pferde beschränkt, die »auf dem Kontinent geboren und aufgezogen sind«. Angesichts dieses Programms war es berechtigt, dass 1858 in der »Illustration de Bade« ähnlich wie später für das Theater auch für den Sport ein friedlicher deutsch-französischer Wettstreit angekündigt wurde.

Doch die gut gemeinte Absicht der Organisatoren, vor allem das deutsche Element zu fördern, konnte bei der Premiere der »courses de Bade« am 5., 8. und 12. September 1858 nicht angemessen umgesetzt werden. Tatsächlich waren gerade einmal zwei deutsche Pferde zugegen<sup>331</sup>. Der Prix de la Favorite wurde von der Stute Amazone eines Freiherrn von Gemmingen alleine bestritten, während der Prix de la Confédération germanique, für dessen Start drei Teilnehmer verpflichtend waren – eine Bedingung, die laut »Illustration de Bade« von den »sportmen allemands« selbst vorgeschlagen worden war –, nicht stattfinden konnte, da sechs von den insgesamt zehn angemeldeten Pferden schon im Vorfeld und drei weitere eine halbe Stunde vor dem Start zurückgezogen wurden. Da auch keine Pferde aus anderen kontinentaleuropäischen Ländern vertreten waren und das Mutterland des Turf, England, nur ein einziges ins Rennen schickte, gerieten die ersten Iffezheimer Rennen wider Willen zu einer fast rein französischen Veranstaltung. Ein in der »Jagd-Zeitung« zitierter »bekannter Sportsman« aus Deutschland erklärte die seines Erachtens »taktvolle« Abwesenheit seiner Kollegen mit deren Überzeugung, dass die Veranstaltung »den intensivsten Charakter des Spielbades« trage und nichts weiter sei als »ein Fest, das der orthodox-kosmopolitische Spielpächter seinen *habitués* und der ganzen Welt gegeben, ein schönes Spektakel zumeist ohne allen ersprießlichen Zweck«<sup>332</sup>. Diese Meinung deckt sich mit Rosenbergs Erklärung bezüglich der Weigerung der Wiener und Berliner Rennvereine, mit Bénazet über die ihnen angetragene Ausrichtung der Rennen zu verhandeln.

Allerdings wurde eine solch grundlegend ablehnende Einstellung keineswegs von allen deutschen Kommentatoren geteilt und es fehlte nicht an anderen Begründungen für die marginale deutsche Beteiligung. Namentlich wurden

<sup>331</sup> Vgl. hier und im Folgenden den ausführlichen Bericht über die Rennen in Paul d'IVOI [pseud. Paul Charles Philippe Éric DELEUTRE], Courses de Bade, in: Illustration de Bade, 12.9.1858.

<sup>332</sup> Die Rennen in Iffetzheim, in: Jagd-Zeitung, 30.9.1858.

#### 4. Das Saisonprogramm

die sogenannten Propositionen, also die Vorgaben bezüglich Alter, Geschlecht, Herkunft und Gewicht der zugelassenen Pferde, als unangemessen für den Stand der Vollblutzucht in Baden und anderen deutschen Bundesstaaten angesehen<sup>333</sup>. »Deutsche Ställe [...] fanden nicht den Mut, sich zu opfern, sondern hielten es von vornherein für aussichtslos, ihr Material nach Baden zu senden«<sup>334</sup>, erklärt Rosenberg. Um dieses Problem zu lösen, machte der Redakteur eines ebenfalls in der »Jagd-Zeitung« veröffentlichten ausführlichen Beitrages über die ersten Baden-Badener Rennen einige konkrete Vorschläge: So sollte der Prix de la Favorite auf Bayern und Württemberg und der Prix de la Confédération germanique auf die außerdeutschen Gebiete Preußens und Österreichs ausgeweitet werden, wobei er erörterte, dass sich »die Größe des Gebietes [...] aus den Beziehungen der Pferdezucht zur Wehrkraft des Landes und der gemeinsamen politischen Aktion im Falle eines Krieges« erkläre<sup>335</sup>. Außerdem sollte bei allen Rennen, bei denen aus weiterer Entfernung anreisende Pferde konkurrierten, ein doppelter Sieg gelten, um die »Nachtheile des Transports zu verringern«, und bei Hindernisrennen sollten nur untrainierte Pferde antreten dürfen. Die französische Dominanz von 1858 wurde von diesen Kommentatoren nicht kritisiert, sondern als Beleg dafür angeführt, wie sehr die dortige Zucht dank der Bemühungen der gegenwärtigen Regierung fortgeschritten war und »wie vortheilhaft die französische Concurrnz den deutschen Pferden sein wird«<sup>336</sup>. Auch in »Vogler's Blättern« wurde die Meinung vertreten, dass durch eine Änderung der Propositionen »von Seiten Deutschlands eine gleich große Beteiligung [...] wie von Seiten Frankreichs« erreicht werden könne und es den deutschen Züchtern dabei nicht in erster Linie um Siege, sondern um die »Prüfung der Leistungsfähigkeit« als »Hauptzweck der Rennen« gehen müsse<sup>337</sup>.

Die Propositionen des Rennprogramms von 1859 wiesen jedoch nur geringfügige Änderungen auf. Tatsächlich gab es nun abgesehen von dem nunmehr deutlich höher dotierten Herrenreiter-Turnier, dem Prix de Carlsrouhe, gar kein weiteres auf badische oder deutsche Pferde beschränktes Rennen mehr. Zwar wurde der Prix de la Favorite zunächst für Anmeldungen aus Baden, Württemberg und Bayern ausgeschrieben, aber letztendlich durften daran, vermutlich aufgrund des ausbleibenden Engagements, auch Pferde aus anderen Ländern teilnehmen. Der Prix de la Confédération germanique wurde komplett gestrichen und bei den übrigen Rennen wurden deutschen Pferde

<sup>333</sup> Vgl. *ibid.* und Vogler's Blätter für Pferde und Jagd, zit. nach REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 12.

<sup>334</sup> ROSENBERG, Die Entwicklungsgrundlagen, S. 77.

<sup>335</sup> Die Rennen in Iffetzhelm, in: Jagd-Zeitung, 30.9.1858.

<sup>336</sup> *Ibid.*, S. 556 f.

<sup>337</sup> Zit. nach REINBOTHE, 150 Jahre Rennbahn, S. 12.

mögliche vorteilhafte Bedingungen nicht eingeräumt. Obwohl die Frist wegen des Zweiten Italienischen Unabhängigkeitskrieges noch einmal verschoben wurde und der Großherzog im Zuge dessen »die freie Ein- und Ausfuhr der für die Rennen bestimmten Pferde« bewilligte, gingen auch in diesem Jahr von deutscher Seite nur wenige Anmeldungen ein<sup>338</sup>. Das Interesse an der Veranstaltung schien jedoch zuzunehmen, denn unter den anwesenden deutschen Sportsmen befanden sich, wie die »Illustration de Bade« berichtete, nun die Namen einiger der bedeutendsten Repräsentanten der österreichischen, preußischen und mecklenburgischen Vollblutzucht, die künftig eine wichtige Rolle in den Annalen der Iffezheimer Rennen spielen sollten, zum Beispiel Hugo Henckel von Donnersmarck, Ferdinand von Alvensleben und Adolf von Plessen.

Von den wenigen gemeldeten deutschen Pferden wurden auch 1859 wieder die meisten bereits im Vorfeld oder kurz vor dem Start zurückgezogen. Die wenigen, die an den Start gingen, zeigten jedoch beeindruckende Leistungen. So belegte Percy, aus der Zucht des im Frühjahr desselben Jahres verstorbenen Grafen von Hahn, im neu geschaffenen Prix de la Forêt-Noire den zweiten Platz. Noch wichtiger war jedoch der Sieg der jungen Stute Atalante im Prix de l'Avenir. Atalante war ein Geschenk Hahns an seine dritte Frau, eine Baden-Badenerin, die er erst im Jahr zuvor bei den dortigen Rennen kennengelernt hatte. Ihr Sieg war umso bemerkenswerter, als sie den Favoriten George, einen Hengst aus dem Stall des berühmten Pariser Sportsman und Rennstallbetreibers Henri-Léon Nivière, schlagen konnte: »Les Allemands présents à la course étaient dans le ravissement, et certes il y avait de quoi«, berichtete Charles Lallemant: »C'est un beau, un excellent précédent pour les courses de Bade, et une preuve pour les sportsmen allemands de la possibilité de la lutte«<sup>339</sup>.

Laut der Darstellung in der »Jagd-Zeitung« war Zufriedenheit jedoch nicht die überwiegende Stimmung im Lager der deutschen Sportsmen. Der Sieg Atalantes wurde hier noch nicht einmal erwähnt – vielleicht auch weil deren Besitzerin, die neue Gräfin und Witwe von Hahn, in dem ansonsten durchweg männlich geprägten Milieu keine Anerkennung fand. Vielmehr war die Rede von einer neuerlichen »übrerrheinischen Hegemonie auf dieser Rennbahn« und einer »Mißstimmung in den Sportkreisen [...] wegen des Absentismus der deutschen Sportsmen«<sup>340</sup>. Dennoch schien nun ein allgemeines Interesse an Refor-

<sup>338</sup> Vgl. hier und im Folgenden die Rennberichte von Paul d'Ivor [pseud. Paul Charles Philippe Éric DELEUTRE], Courses de Bade, in: Illustration de Bade, 9.9.1859, und Charles LALLEMAND, Courses du 7 septembre, in: Illustration de Bade, 9.9.1859, sowie Rennen zu Baden-Baden 1859, in: Jagd-Zeitung, 30.6.1859.

<sup>339</sup> Charles LALLEMAND, Charles, Courses du 7 septembre, in: Illustration de Bade, 9.9.1859.

<sup>340</sup> Rennen in Baden-Baden, in: Jagd-Zeitung, 30.9.1859.

#### 4. Das Saisonprogramm

men zu bestehen, die eine höhere deutsche Beteiligung fördern würden. So wurde den Verantwortlichen noch vor Abschluss der Renntage von 1859 ein von mehreren deutschen Vertretern des Pferdesports verfasstes »Promemorium« übergeben, dessen Inhalt in der »Jagd-Zeitung« zusammenfasst wurde:

In dieser Denkschrift wurde namentlich auf den großen Unterschied in der Entfernung und auf die ungemein theuren Transportkosten in Deutschland, (in Frankreich erhält man 40 Prozent Rabatt auf den Eisenbahnen) hingedeutet. In Deutschland sind die Rennställe sämtlich in den verschiedensten Gegenden zerstreut, die österreichischen sogar zumeist in Ungarn, während in Frankreich beinahe alle hervorragenden Rennpferde um Paris und Chantilly versammelt sind. Ferner seien auch einige Bestimmungen im Programme einer Abänderung bedürftig, während auch eine eklatantere Vertretung der deutschen Interessen im Direktorium, durch den Eintritt noch eines deutschen in der Sportwelt bereits bekannten und in Rennangelegenheiten bewanderten Gentleman den diesrheinischen Sportsmen größeres Vertrauen einflößen dürfte<sup>341</sup>.

Der Redakteur rechnete damit, dass man den deutschen Sportsmen wohl entgegenkommen werde, denn deren Beteiligung sei eine »Lebensfrage« für die Rennen, »da man bei allem Cosmopolitismus, der in allen deutschen Spielbädern mächtig emporrankt, sich am Ende doch nicht dahin verleiten lassen wird, auf deutschem Boden ausschließlich die Interessen von Frankreichs Pferdezucht fördern zu wollen«.

In den beiden folgenden Jahren wurden jedoch mit Ausnahme eines von 50 auf 10 Fr. deutlich reduzierten Einsatzgeldes für die Teilnahme am nun wieder auf Pferde aus Baden, Bayern und Württemberg beschränkten Prix de la Favorite im Jahr 1860 sowie dem Wegfall eines auf französische Pferde beschränkten Rennens wiederum keine nennenswerten Änderungen am Programm und den Propositionen vorgenommen. Erst ab 1862 erfolgten relevante Maßnahmen, wie Rosenberg zusammenfasst: »Siege im Ausland [wurden] mit Pönalitäten belegt, die Nenntermine praktischer gelegt, und nach deutschen Erfordernissen Einsätze und Reugelder abgeschafft [bzw. reduziert]«<sup>342</sup>. Darüber hinaus wurde das zu tragende Gewicht für französische Pferde bei wichtigen Preisen wie dem Grand Prix de Bade erhöht, was für englische Pferde bereits von Anfang an der Fall gewesen war. Außerdem wurde mit Adolf von Plessen ein zweites deutsches Mitglied in die Renndirektion aufgenommen.

Tatsächlich stieg die Anzahl der deutschen Engagements im Jahr 1862 auf 43, gegenüber 15 im Vorjahr. Eine im »Mercure de Bade« von 1865 veröffentlichte Tabelle über sämtliche Meldungen von 1858 bis einschließlich 1864 zeigt

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> ROSENBERG, Die Entwicklungsgrundlagen, S. 76.

jedoch, dass die deutsche Beteiligung später wieder rückläufig war und dass die »courses de Bade« insgesamt eine eindeutig von Frankreich dominierte Veranstaltung waren (Tab. 3).

**Tab. 3.** Übersicht der gemeldeten Pferde, 1858–1864.

	Insgesamt gemeldete Pferde	Französische Pferde	Deutsche Pferde	Englische Pferde	Italienische Pferde
1858	137	115	14	8	–
1859	151	113	22	14	2
1860	238*	113	35	6	–
1861	168	125	15	18	10
1862	258*	180	43	13	9
1863	312	235	34	22	21
1864	264*	184	14	13	26

\* Einschließlich der Pferde, die nicht aus Frankreich, den deutschen Staaten, England oder Italien stammten.

Die einschlägigen Berichte in der »Illustration de Bade« sowie in verschiedenen Fachzeitschriften deuten darauf hin, dass die Bilanz der Jahre 1865 bis 1869 ähnlich ausfiel. Die geringe Beteiligung englischer Pferde war wahrscheinlich vor allem auf den langen Transportweg zurückzuführen. Aber auch die Tatsache, dass der kontinentale und namentlich der französische Pferdesport von britischen Sportsmen oft nicht ernst genommen wurde, dürfte eine Rolle gespielt haben<sup>343</sup>. Die wachsende Anzahl italienischer Engagements spiegelte die Etablierung der Vollblutzucht in dem jungen Staat wider und konnte in Hinblick auf das Kriterium der Internationalität als Erfolg für die Baden-Badener Rennen verbucht werden. Ferner schickten – wenngleich hier nicht angeführt – auch belgische, holländische und russische Rennstallbesitzer wie Fürst Wladimir Alexandrowitsch Menschikow vereinzelt Pferde an den Start. Auf deutscher Seite indes war das Problem der mangelnden Konkurrenzfähigkeit der eigenen Vollblutzucht offenbar weniger leicht zu bewältigen, als man es sich erhofft hatte. Dass die Baden-Badener Rennen dabei dennoch eine wichtige Rolle spielten, zeigt die alljährliche Präsenz der berühmtesten Vertreter des deutschen Pferdesports; von deren anfänglicher Skepsis gegenüber einer von einem Spielpächter ins Leben gerufenen Veranstaltung war bald nichts mehr zu hören. Charles Lallemand wies 1862 außerdem darauf hin, dass neuerdings deutsche Pferde bei Rennen in Frankreich an den Start gingen, »et ce résultat

<sup>343</sup> Vgl. ROSENBERG, Die Entwicklungsgrundlagen, S. 72–74, und zeitgenössisch entsprechende Kommentare in FITZGERALD, »Le sport«.

#### 4. Das Saisonprogramm

est dû certainement dans une grande proportion à l'heureuse fondation de l'hippodrome d'Iffezheim«<sup>344</sup>.

Die wichtigste Initiative aber war bereits 1860 von aristokratischen deutschen Rennsportkreisen, angeführt vom Herzog von Nassau, ausgegangen: Sie bestand in der Einführung eines von Herrenreitern zu bestreitenden Jagdrennens, im Fachjargon »Gentlemen Steeplechase« genannt, das erstmals am 5. September 1860, einen Tag nach Abschluss der offiziellen »courses de Bade«, in der an die Rennbahn von Iffezheim grenzenden Ebene von Sandweier veranstaltet wurde: »Ce patronage, cette libéralité, sont d'une grande signification pour l'avenir des courses de Bade. Ils prouvent tout l'intérêt que prend l'Allemagne aristocratique à ces luttes hippiques internationales, dont Iffezheim est désormais le théâtre consacré«<sup>345</sup>, konstatierte Charles Lallemand. Als Renn Direktoren traten neben drei deutschen Sportsmen auch Reiset, Grieves und ein weiteres Mitglied des Pariser Jockey Clubs in Erscheinung, sodass hier ebenfalls von einer deutsch-französischen Zusammenarbeit gesprochen werden kann. Das Steeplechase-Rennen wurde von nun an zu einer Institution, wobei das Preisgeld von 300 Friedrich d'or (6450 Fr.) von diversen deutschen Sportsmen und eine Trophäe gemeinsam vom niederländischen König und dem Herzog von Nassau gestiftet wurden. »Hier konnte der deutsche Herrenreiter sein Training, seine Geistesgegenwart erweisen, und hier laufen von den ersten Rennen a[n] deutsche Namen dem Ausland den Rang ab«<sup>346</sup>, schreibt Rosenberg über diese Disziplin, und in der »Jagd-Zeitung« wurden folgende Überlegungen angestellt:

Die besten Jagdpferde Englands und Frankreichs sind gelegentlich am Pfosten erschienen [...] allein bei weitem in qualitativer Ueberlegenheit haben unsere deutschen Sportsmen der Einladung Folge geleistet und auf das Rühmlichste für die Ehre des Vaterlandes gestritten. So ohnmächtig wie wir geworden gegenüber den herrlichen Produkten französischen Vollbluts, so standhaft behaupten wir von Jahr zu Jahr unsere Haltung im »Querfeldeinsport« und zeigen uns hierin fast unüberwindlich. Schon wagen es kaum die Fremden die Fehde auf dem schwierigen, mit den namhaftesten Hindernissen ausgerüsteten Jagdterrain zu erneuern, sie ziehen sich vor dem deutschen Erfindungsgeiste zurück, der stets neue Obstakel in den Weg legt, und räumen gutwillig unsern Pferden und Reitern eine Superiorität in der Steeple Chase ein<sup>347</sup>.

344 Charles LALLEMAND, Bade, in: Illustration de Bade, 3.9.1862.

345 DERS., Gentlemen Steeple-Chase à Baden-Baden, in: Illustration de Bade, 14.7.1860.

346 ROSENBERG, Die Entwicklungsgrundlagen, S. 77.

347 Schlußbetrachtungen über den Steeple-Chase-Tag, in: Jagd-Zeitung, 30.9.1864.



Insgesamt kann das Projekt, Iffezheim zu einer Begegnungsstätte des internationalen und namentlich des deutschen und französischen Sports zu machen, als erfolgreich angesehen werden und wurde wohl von den meisten Beteiligten positiv aufgenommen. Anfängliche Verstimmungen auf deutscher Seite resultierten eher aus den eigenen Unzulänglichkeiten, als dass sie sich gegen die Franzosen richteten, deren Überlegenheit in der Flachbahn nicht immer neidlos, aber ausdrücklich anerkannt wurde. Umgekehrt hoben französische Kommentatoren das Können der deutschen Herrenreiter und die Qualität ihrer Jagdpferde hervor. Patriotische Töne gab es auf beiden Seiten, jedoch ohne dass diese mit Ressentiments gegen die jeweils andere Seite einhergingen: Es wäre falsch, schrieb in diesem Sinne ein Kommentator in der »Jagd-Zeitung«, »die Rennen mit patriotischem Argusauge zu betrachten. Der Turf ist ebenso kosmopolitischer Natur als das Geld«<sup>348</sup>.

Der Deutsch-Französische Krieg zerstörte auch die sportliche Allianz. Allerdings gelang es den inzwischen stark engagierten deutschen und einigen russischen Sportsmen bereits 1872, den Internationalen Club zu gründen und somit die Rennen als internationale Veranstaltung – wenngleich für lange Zeit ohne nennenswerte französische Beteiligung – zu erhalten<sup>349</sup>. Der Pferdesport stellte somit im Vergleich zum Musik- und Theaterleben, die nach dem Ende der Franzosenzeit ihr internationales Renommee einbüßten, eine Ausnahme dar.

348 Rennen zu Baden-Baden (Iffezheim) 1862, in: Jagd-Zeitung, 30.9.1862.

349 Vgl. REINBOTH, 150 Jahre Rennbahn, S. 20–22.

