

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient**

**Kilian, Eugen**

**Karlsruhe, 1893**

Einleitung

[urn:nbn:de:bsz:31-37712](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-37712)

I.

Das Repertoire  
des Karlsruher Hoftheaters

unter

Eduard Debrient.

---

Einleitung.

---

Die deutsche  
Landesbibliothek  
in  
Stuttgart

I.

Am 17. Mai 1893 sind vierzig Jahre verflossen, seit Eduard Devrient, zugleich mit der Eröffnung und Einweihung des neuen Karlsruher Hoftheaters, die offizielle Direktionsführung über die Großherzogliche Bühne übernahm.

Um diese Zeit begann jenes Werk der Reorganisation, das die Karlsruher Bühne aus einem Zustande des Verfalls einer neuen glänzenden Aera entgegenführte, das sie an der kunstverständigen und energischen Hand eines hochstrebenden Meisters der deutschen Schauspielkunst zu einem wahren Kunstinstitute emporarbeitete und diesem weit hinaus über das Weichbild der badischen Residenz einen ruhmvollen Namen erwarb. Die 17 Jahre der Devrient'schen Direktionsführung bedeuten nicht nur einen Höhe- und Glanzpunkt in der Vergangenheit des Karlsruher Hoftheaters, sie bezeichnen zugleich eine Epoche, der in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts ein ehrenvoller Platz gesichert ist.

Wenn man die Thätigkeit Devrient's in den ersten Jahren seines Karlsruher Wirkens als ein Werk der 'Reorganisation' bezeichnet, so ist dieses Wort in seiner vollen Bedeutung gerechtfertigt durch die Zustände, wie sie Devrient bei seinem Direktionsantritt in Karlsruhe vorfand. Durch eine Kette von widrigen Umständen war das Karlsruher Hoftheater einem bedenklichen Verfall entgegengegangen.

Seit dem Jahre 1831 war an Stelle des beratenden künstlerischen Comité's, an dessen Spitze der auch als frucht-

barer dramatischer Dichter bekannte Joseph von Aussenberg gestanden war, ein Intendant mit summarischer Machtvollkommenheit in der Person des Grafen August von Leiningen-Neudenaun getreten. Eduard Devrient charakterisiert den Letzteren in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst: ‚Er war ein kunstfönniger, enthusiastischer junger Cavalier, und was Lust und Eifer eines vornehmen Dilettanten bei der Leitung einer Böhne nützen können, ist der Karlsruher Böhne durch Graf Leiningen zu Theil geworden; seine Intendanz bezeichnet die seitherig beste Periode dieser Böhne.‘ Die Erfolge seiner Wirksamkeit geben sich kund in dem Repertoire, dessen dichterischer Gehalt sich zu steigern begann, und in einer teilweise sehr glücklichen Rekrutierung und Erweiterung des Kunstpersonals. Demselben gehörte von 1835—1839 Karl Devrient als Darsteller jugendlicher Helden an; die talentvolle junge Luise Neumann, damals in der schönsten Blüthe ihrer künstlerischen Entwicklung, bildete eine Zierde des Personals, bis sie 1839 an die Wiener Hofburg berufen wurde. In demselben Jahre trat Graf Leiningen von dem Posten des Intendanten zurück; es folgte ihm von 1840—1843 Wilhelm Ludwig von Gemmingen-Michelsfeld. Von 1844—1850 fungierte zum zweitenmale Aussenberg. Die italienische Oper und die Wiener Posse bestimmten in jener Zeit den Charakter des Repertoires. Noch immer aber verfügte das Hoftheater über tüchtige Einzelkräfte: in das Fach der jugendlichen Helden war an Karl Devrients Stelle Ludwig Dessoir getreten und begann in der Folgezeit sein bedeutendes Talent zu entwickeln, bis er 1849 einer Berufung nach Berlin Folge leistete. Amalie Häizinger, die spätere Zierde des Burgtheaters, schon damals im älteren charakteristischen Fache thätig, gehörte bis 1846 der Großh. Hofböhne an, der tüchtige Schauspieler Heinrich Demmer bekleidete das Charakterfach, in dem jungen Franz Mayerhofer begann sich ein vielversprechendes junges Talent zu entwickeln, Luise Krauth, spätere Schönfeld, von 1843—1872 am Karlsruher Hoftheater thätig, fing schon in jener Zeit an, sich die Gunst des Publikums zu erringen.

Die Karlsruher Oper hatte in den 30er und zu Anfang der 40er Jahre insofern eine glanzvolle Epoche, als sie über eine nicht unbeträchtliche Zahl hervorragender Einzelkräfte, wie

Beatrix Fischer, Anna Zerr, Anton Haizinger, Heinrich Sontheim u. a. verfügte. Diese Virtuositäten ermöglichten es, daß die Aufführungen der gerade zu jener Zeit ins Leben getretenen und im Mittelpunkt des Interesses stehenden Meyerbeer'schen Opern sich teilweise zu vorzüglichen Darbietungen gestalteten.

Da trat am 28. Februar 1847 jene fürchterliche Katastrophe des Theaterbrandes ein. Die unmittelbare Folge des Unglücks für die Bühne war die schwere materielle Einbuße, die in nächster Zeit nicht wieder gehoben werden konnte, da bei den drohenden politischen Beunruhigungen des Landes die Geldverwilligungen des Hofes zur Wiederherstellung der Theaterzustände nur sehr beschränkte sein konnten. In dem Orangeriegebäude, der Wiege des Karlsruher Theaterlebens, wurde eine Notbühne aufgeschlagen.

An Aussenbergs Stelle war im Jahre 1850 Johann von Tschudy getreten; dieser war dem Posten in keiner Weise gewachsen und trug nur dazu bei, die Verwirrung und den Verfall zu beschleunigen. Das Personal erlitt in jener Zeit empfindliche Verluste. Demmer trat 1850 in den Ruhestand; in demselben Jahre starb der Regisseur des Schauspiels, Eduard Meyer d. ä., dessen Kränklichkeit schon längere Zeit seine Vertretung in der Regie thätigkeit durch Karl Fischer u. a. notwendig gemacht hatte. Ein Dr. Ferdinand Oldenburg, der darauf von auswärts als Dramaturg und Regisseur berufen wurde, erhielt schon im folgenden Jahre, 1851, seine Entlassung. Eduard Devrient schreibt über diese Zeit:

Als 1851 Baron Tschudy starb und seine Stelle einstweilen dem Rechnungsbeamten übertragen wurde, trat eine vollständige Auflösung ein, in welcher ein Jeder zugriff, um sich eine Stellung zu verschaffen, bevor Ordnung und Zucht wieder eintreten mochten. Im Bierhauskonvente wurden die Rollen verteilt und sonstige Kunstinteressen erledigt und der Ton dieser Verhandlungen natürlich in die weitere Bühnenthätigkeit verpflanzt.

Die schwere Erkrankung des Großherzogs Leopold, wie seines Thronerben drängten alle Theaterangelegenheiten in den Hintergrund der Hofinteressen, und so kam es, daß binnen

fünf Jahren ein geachtetes und blühendes Theater äußerlich wie innerlich zu Grunde gerichtet wurde.'

Daß diese Schilderung Devrients in der That der Wirklichkeit entsprach, lehrt eine aus jener Zeit stammende Veröffentlichung von Wilhelm Koffka, des verdienstvollen Verfassers des theatergeschichtlichen Buches 'Ziffand und Dalberg. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims'.

Koffka ließ in der damaligen Beilage zur 'Badischen Landeszeitung' für 1851 (Nr. 39, 44, 50, 57) vier größere Feuilletons erscheinen unter dem Titel 'Zur Charakteristik der Zustände der Karlsruher Hofbühne'. Er hatte ursprünglich beabsichtigt, dem Gegenstand, den diese Aufsätze behandeln, eine besondere Broschüre zu widmen, entschloß sich aber dann, da es ihm um möglichst große Verbreitung derselben zu thun war, zu der anderen Art der Veröffentlichung.

Diese Aufsätze Koffkas sind dem Theaterhistoriker eine äußerst werthvolle Quelle, indem sie in schärfster Weise den Stand und die Verhältnisse des Karlsruher Hoftheaters in der Zeit vor Devrients Berufung beleuchten. Da die Ausführungen Koffkas in Folge der Art ihrer Veröffentlichung heute schwer mehr zugänglich sind, mag hier etwas näher auf ihren interessanten Inhalt eingegangen sein.

Koffka konstatiert die allgemeine Unzufriedenheit, die damals bezüglich der Leistungen des Hoftheaters herrschte; er sucht deren Ursache zu ergründen, indem er zuerst das Repertoire, dann die Beschaffenheit der Vorstellungen einer eingehenden Prüfung unterzieht. Hinsichtlich des ersteren kommt er zu dem Schlusse, daß dasselbe sowohl in der Oper wie im Schauspiele keineswegs genüge. Er schreibt hierüber:

„Was zunächst das Repertoire des Schauspiels — im weiteren Sinne nämlich die drei Kategorien der Tragödie, des Schau- und Lustspiels umfassend — anbetrifft, so wird dasselbe nur dann ein befriedigendes zu nennen sein, wenn es, die einem Kunstinstitute geziemende Idee festhaltend, eine gehörige Abwechslung zwischen den ernstern und muntern, den neuen und schon gegebenen und ferner den bessern und weniger guten Stücken bietet, wenn nach Verlauf einer längeren Zeit aus

den stattgehabten Vorstellungen sich entnehmen läßt, daß der Geist, welcher die Verwaltung der Bühne bei deren Bestimmung geleitet, ein würdiger gewesen, wenn es endlich auf das Publikum, für welches es berechnet war, einen belebenden, bildenden, ermunternden Eindruck ausgeübt hat. Das Repertoire des Schauspiels, wie es uns hier vorliegt, hat allen diesen Erfordernissen nicht genügt und auch in dieser Beziehung ist die Mißbilligung eine gerechte, ist die Unzufriedenheit, welche sich in Folge dessen in Betreff der Theaterzustände kundgegeben, eine begründete.'

Indem er darauf darlegt, welche Forderungen an das Repertoire einer Hofbühne zu stellen seien, indem er von der Idee spricht, die dasselbe beherrschen müsse, wirft er die Frage auf:

„Ist nun eine solche Idee hier vorherrschend gewesen? Das uns seit einem Jahr vorliegende Repertoire zwingt uns, darauf mit einem entschiedenen Nein zu antworten. Was vor allem erwähnt werden muß: man war nie auf eine gehörige Abwechslung der Stücke bedacht. Entweder ein ernstes Stück nach dem andern, oder Lustspiel auf Posse, Posse auf Lustspiel, so daß der regelmäßige Theaterbesucher fast niemals aus dem Zustand der Ueberfättigung herauskam.'

Die Ursache dieses Mißstandes erblickt Koffka darin, daß man dem Egoismus der Mitglieder zu weitgehende Konzessionen gemacht habe: die meisten Stücke seien nicht deshalb gegeben worden, weil ihre Tendenz, ihr Geist, ihre anderweitigen Erfolge die Bürgschaft des Kunstgenusses in sich hatten, sondern weil dies oder das Mitglied in irgend einer Rolle zu glänzen erwartete'. Als weiterer Uebelstand wird der Mangel an Mitgliedern, die Vakanz verschiedener erster Fächer bezeichnet: weder das Fach des ersten Helden, noch das des Intriganten, noch das der tragischen Liebhaberin sei annähernd genügend besetzt. Unter den zahlreichen erfolglosen Gastspielen, die zum Zwecke von Neuengagements stattgefunden hätten, habe das Hoftheater bedenklich gelitten. Besser als in der Tragödie stehe es im Lustspiel und Konversationsstück, wo eine schöne Anzahl von Kräften vorhanden sei, die bei richtiger Verwendung noch Befriedigenderes leisten könnten, als es bereits der Fall sei.

Dem in jener Zeit allgemein üblichen Raisonnement, daß das Interimstheater eine Hauptschuld an dem Niedergange der dramatischen Kunst in Karlsruhe trage, daß aber, sobald das neue Theater erst einmal fertig sei, die Besserung auch von selbst sich einfinden werde, weiß Koffka folgendes zu entgegen:

„Durch unsere früheren Beweisführungen wird es wohl ziemlich klar dargethan sein, daß die hiesigen Bühnenverhältnisse vollständig desorganisiert sind. Es wird ferner in gleicher Weise einleuchtend geworden sein, daß zu ihrer wesentlichen Verbesserung eine totale Aenderung der leitenden Idee notwendig ist. Nehmen wir aber eine solche Aenderung an, so gehört mindestens der Zeitraum eines Jahres dazu, bis sich die praktischen Folgen zeigen. Wenn nun bis zur Eröffnung des neuen Hauses ein wesentliches Resultat erreicht werden soll, so ist dies nur in dem Falle möglich, daß schon ein ganzes Jahr vorher darauf hingearbeitet würde, daß also schon in diesem Jahre, und zwar gerade in dem Interimstheater mit der Reorganisation begonnen wird. Der Einwand, daß die Lokalität an diesem Orte sie unmöglich macht, ist durchaus unwahr, denn eine Bühne, auf der es mit leichter Mühe angeht, Opernvorstellungen, wie ‚Robert der Teufel‘, Schauspielvorstellungen, wie ‚Die Jungfrau von Orlans‘, zu geben, eine solche Bühne macht in Hinsicht der Räumlichkeiten gar keine Schwierigkeit.“

Zum Schlusse kommt Koffka auf den zu sprechen, der in erster Linie die vollste Verantwortlichkeit für die Beschaffenheit der Vorstellungen trage, auf den Regisseur. Seine diesbezüglichen Ausführungen, die, allerdings ohne Namensnennung, gegen den oben erwähnten Dr. Oldenburg gerichtet sind, gelangen zu dem Schlusse, daß derselbe seinem Amte nicht gewachsen sei.

Es erscheint uns beinahe wie ein ahnungsvoller Blick in die Zukunft, in die Zeit des Devrient'schen Regimentes, wenn Koffka in dem letzten Abschnitt seiner Ausführungen unter anderm äußert:

„Soll es jetzt wieder zum Glanz kommen, soll das hiesige

Theater auch nach außen hin Anziehungskraft erhalten, so wird es sich nur dadurch erzielen lassen, daß die Bühne den Ruf einer wahren Kunstanstalt sich erwirbt, daß sie ein vorzügliches Repertoire und möglichst vollendete Darstellungen aufzuweisen hat. Wie ehemals also die Vorzüge in den Einzelheiten lagen, so werden sie jetzt durch die Gesamtheit gewonnen werden müssen: ein Ziel, das freilich viel schwerer zu erreichen ist und die ausdauerndste Thätigkeit und Bereitwilligkeit der Mitglieder, wie die größte Umsicht und Berufserkenntnis seitens der Leitung der Bühne erfordert.'

Und weiter:

„Wie jetzt der Grund gelegt und gefestigt wird zu dem neuen Schauspielhaus und wie dann allmählich die Mauern sich erheben werden und alles sich fügen wird zu einem schönen Ganzen, so möge auch bald ein neuer geistiger Grund sich bilden und aus diesem, ein Phönix aus der Asche, der Genius der wahren Kunst sich emporschwingen und Inneres mit Aeußerem sich vereinen zu einem würdigen Tempel Thaliens.'

Diese Hoffnung sollte sich erfüllen mit der Berufung Eduard Devrients an das Karlsruher Hoftheater. Sie erfolgte im Sommer des Jahres 1852, als der damalige Prinz Friedrich die Regentschaft angetreten hatte.

## II.

Die Berufung Devrients bedeutet ein unverwekliches Blatt in dem reichen Ruhmeskranz des erlauchten Fürsten. Indem die Leitung des Hoftheaters in ihrem ganzen Umfange dem bürgerlichen Schauspieler Eduard Devrient übertragen wurde, vollzog man einen Bruch mit der allenthalben damals üblichen Hoftradition. Eduard Devrient, damals Hofschauspieler in Dresden, brachte nichts mit sich, als den Ruf seiner künstlerischen Tüchtigkeit, seiner Kenntnisse, seiner Bildung, seiner ersten lautereren Gesinnung, seiner hohen Meinung von der Bestimmung und Bedeutung der Bühne, die sich in seinen dramaturgischen Schriften, insbesondere in seiner ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst‘, offenbart hatte. Devrient selbst erkannte am klarsten die große prinzipielle Bedeutung seiner Berufung und

schrieb später hierauf bezüglich im 5. Bande seiner Kunstgeschichte:

„Kein deutscher Fürst hatte bisher entschiedener als Friedrich von Baden dem Willen Kaiser Josephs II. sich angeschlossen, daß sein Theater ‚zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredlung der Sitten‘ wirken, damit den höheren Kulturanstalten des Staates sich anschließen solle; daß die Kunst künstlerischer Führung bedürfe; und keiner hatte bis jetzt die Aufrichtigkeit seines Willens durch eine so zuverlässige Gründung der künstlerischen Direktion dargethan.“

Das Außerordentliche dieser kunstgeschichtlichen Erscheinung mußte dem neuen Direktor eine weit über seine nächste Amtsverpflichtung hinausreichende Verantwortung auferlegen; das Karlsruher Hoftheater hatte nun zu erweisen: ob der deutsche Schauspielersstand — sobald ihm alle zu seinem Gedeihen geforderten Bedingungen erfüllt werden — wirklich leisten werde, was die Nation von ihm zu fordern habe.

Die Ernennung Eduard Devrients zum Großherzoglichen Hoftheaterdirektor geschah unter dem 23. August 1852. Er sollte erst mit Eröffnung des neuen Hoftheaters, am 17. Mai 1853, in eigentliche, öffentlich angekündigte Amtsverantwortlichkeit treten, bis dahin aber gleichwohl seine Thätigkeit dem Institute widmen, insbesondere bezüglich der innern Organisation, sowie der Vorbereitung zu würdiger Eröffnung des neuen Theaterbaus.

Devrient hatte sehr wohl erkannt, daß eine vollständige Reorganisation des Hoftheaters, wie sie unter den bestehenden Verhältnissen nötig war, eine ersprießliche Thätigkeit in dessen Leitung nur möglich sei, wenn ihr in rein künstlerischer Beziehung eine größere Machtvollkommenheit gegenüber der Oberbehörde zugesichert werde. Da seine diesbezüglichen Anschauungen bei dem Landesherrn Billigung gefunden hatten, war nach Angabe Devrients ein eigenes Statut ausgearbeitet worden, das den Umfang der Befugnisse der künstlerischen Direktion gegenüber der oberen Administrationsbehörde ausführlich präzisieren und sie gegen unberechtigte Eingriffe schützen sollte. Da dieses Statut, gegeben unter dem 22. August 1852, die künst-

lerische Stellung Devrients in klarer Weise beleuchtet, mögen dessen 10 erste Paragraphen, welche die wesentlichen Bestimmungen enthalten, als historisches Dokument hier zum Abdruck gelangen:

1. Die oberste Behörde für die Leitung des Großh. Hoftheaters ist der Großh. Oberhofverwaltungsrat, sofern nicht hierüber eine andere Höchstbestimmung erfolgen wird.

2. Unter dieser obersten Behörde besorgt der Direktor der Großh. Hofbühne die unmittelbare Leitung derselben im ganzen Umfange ihrer Thätigkeit. Er ist der im § 1 bezeichneten Stelle unmittelbar untergeben, hat seine Vorlagen an sie zu erstatten, ihre Verfügungen zu vollziehen und für Reisen, welche mehr als 24 Stunden erfordern, den Urlaub bei ihr einzuholen.

3. Dem Direktor untergeordnet ist das gesamte Beamten- und Kunstpersonal, sowie alle Anstalten zum Betriebe der Großh. Hofbühne. Die Vorstände des Bureaus, des Hoforchesters, der darstellenden Künstler (Regisseure), des Chors und des Ballets haben alle Anordnungen von ihm zu empfangen.

4. Seine Untergebenen haben sich in allen Angelegenheiten nur an ihn zu wenden und seinen Anordnungen Folge zu leisten. Er hat denselben den vertragsmäßigen Urlaub zu erteilen oder in die allgemeine Ferienzeit, wenn eine solche stattfindet, einzuschließen und in den Fällen, wo kein Vertrag besteht, die Urlaubsgesuche, welche mehr als 24 Stunden in Anspruch nehmen, zur höheren Bewilligung einzubefördern.

5. Die erforderlichen Engagements der Bühnenmitglieder sowie die Ernennungen zu Vorständen einzelner Branchen werden durch den Direktor eingeleitet, beantragt und nach erfolgter höchster Genehmigung bewirkt.

6. Gehaltsvermehrungen, Entlassungen oder Pensionierungen werden von ihm gleichfalls in Antrag gebracht.

7. Am Schlusse eines jeden Jahres hat der Direktor eine Nachweisung über den Gesamtstand des Bühnenpersonals zu geben und dabei seine Bemerkungen über Tüchtigkeit, Verdienst u. s. w. anzufügen.

8. Zum Ressort des Direktors gehört demnach die Zusammenfassung des Kunstpersonals, die Wahl der darzustellenden

Dicht- und Musikwerke, ihre Einrichtung und ev. Bearbeitung, ihre Censur — nach den von der obersten Behörde zu bezeichnenden Grundsätzen —, die Reihenfolge ihrer Aufführung, die Korrespondenz mit den Autoren, sowie die Vorschläge zu ihrer Honorierung, die Besetzung der Rollen und Partien, das Urtheil über Zweckmäßigkeit von Gastspielen, deren Veranlassung und Einrichtung, die Leitung der Proben und Vorübungen, Regelung der gesamten Theaterpraxis und strenge Aufrechthaltung ihrer Normen, Wahl und Angabe der Dekorationen und Kostüme, Requisiten und sonstigem Bedarf; so daß derselbe für die möglichst vollkommenen und künstlerisch abgerundeten Leistungen der Großh. Hofbühne verantwortlich ist.

9. Das Repertoire ist durch den Direktor vorzubereiten, so zwar, daß im Anfange des Monats schon für die Darstellungen im Laufe desselben gesorgt sein kann. Dieses Repertoire ist am 1. eines jeden Monats der höhern Stelle vorzulegen. Außerdem ist noch ein Wochen-Repertoire zur Einsicht für die Höchsten Herrschaften dahin abzugeben.

10. Auf das Benehmen der Untergebenen, auch außerhalb der Bühne, wird der Direktor ein wachsameres Auge richten und dahin nach Kräften wirken, daß die Großh. Hofbühne in jeder Beziehung eines guten Rufes sich erfreue.

Die folgenden Paragraphen beziehen sich auf die Budget- und Rechnungsfragen.

Der wesentliche Inhalt dieses Statuts, soweit es sich auf die künstlerische Stellung und die Machtbefugnisse des Direktors bezog, wurde in einem Zirkular vom 20. Oktober dem Gesamtpersonal bekannt gemacht. Eduard Devrient war mittlerweile in Karlsruhe eingetroffen. Am 25. Oktober Vormittags 10 Uhr wurde er auf der Bühne des Nottheaters durch den Intendanten Friedrich von Kettner dem Gesamtpersonale vorgestellt.

### III.

Das Schauspiel setzte sich damals zusammen aus den Herren:

Otto Consentius, Josef Denk, Karl Fischer, Friedrich Haase, Alexander Hock, Georg Meisinger, Ludwig Morgenweg, Karl Schönfeld, Heinrich Schütz, Wilhelm Vogel.

Den Damen:

Amalie Baldenecker, Laura Ernst, Katharine Kaiser, Johanna Reichel, Josephine Scheidt, Luise Schönfeld, Wilhelmine Thöne.

Das Personal der Oper bestand aus den Herren:

Karl Bregenzer, Ferdinand Chrudinsky, Heinrich Eberius, Joseph Hauser, Christof Hofmann, Franz Mayerhofer, Karl Oberhoffer, Heinrich Rieger, Franz Ueg.

Den Damen:

Beatrix Fischer, Antoinette Kochlitz, Lucrezia Rutschmann, Sophie Strauß, Henriette Wabel.

Die Direktion der Oper lag in den Händen des Hofkapellmeisters Joseph Strauß und des Musik- und Chordirektors Friedrich Krug. Die Regie des Schauspiels führte provisorisch Vogel (am 15. Oktober 1853 trat an seine Stelle Fischer, der während der ganzen Devrient'schen Zeit Regisseur des Schauspiels blieb), die der Oper Oberhoffer.

An der Spitze des Ballets stand Balletmeister Alfred Beauval und als erste Solotänzerin Amalie Mayerhofer.

Als Devrient die Direktion übernommen hatte, mußten sehr bald verschiedene Veränderungen und Ergänzungen in dem vielfach ungenügenden Personale eintreten.

Für das Fach der jugendlichen Liebhaber wurde Theodor Wilke engagiert, der bis zum Jahre 1856 der Karlsruher Bühne angehörte. Einen sehr bedeutsamen Zuwachs erhielt das Personal durch das ebenfalls noch im Jahre 1852 erfolgte Engagement von Rudolf Lange\*, der zunächst im Fache jugendlicher Humoristen und charakteristischer Liebhaber Verwendung

\* Er ist der einzige von jener ganzen Künstlerschar, der noch heute in vollster Thätigkeit als Regisseur und Darsteller in Mitte des Karlsruher Kunstpersonales steht. Am 4. November 1892 hat er das Jubiläum seiner 40jährigen Angehörigkeit zum Karlsruher Hoftheater gefeiert. - Lange kam damals vom Hoftheater in Berlin und betrat die Karlsruher Bühne erstmals am 7. September 1852 als Herzog in Hackländer's 'Der geheime Agent'. Er setzte sein Gastspiel fort als Mortimer in 'Maria Stuart', als Wilhelm in 'Der verwunschene Prinz' und als Badekommissär Sittig in 'Bürgerlich und Romantisch'. Da man in Karlsruhe indessen in erster Linie auf einen tragischen Liebhaber reflektierte, zogen sich die Verhandlungen in die Länge, ohne daß der Gast einen bestimmten Bescheid erhielt. Erst als Devrient eingetroffen war, wurde Lange nochmals auf Haases dringende Empfehlung zu einem Probegastspiel herangezogen;

fand. Er wurde im Jahre 1853 der erste Konrad Volz und der erste Benedikt (*„Viel Lärmen um Nichts“*) der Karlsruher Bühne.

Im folgenden Jahre wurde das Personal in glücklichster Weise ergänzt durch den Hinzutritt von Heinrich Schneider, der das Fach der jugendlichen Helden übernahm und bei der Einweihung des neuen Hauses am 17. Mai 1853 als Dumois in der *„Jungfrau von Orleans“* erstmals die Karlsruher Bühne betrat. In der Tragödie als erster Held und später als Heldenvater, im Lustspiel als gesetzter Bonvivant thätig, gehörte er in erster Linie zum festen Grundstock des Devrient'schen Personales. Eine weitere wertvolle Bereicherung erfuhr dasselbe 1854 durch das Engagement des Heldenvaters Adolf Rudolph, bis dahin Regisseur des Leipziger Stadttheaters.

Als empfindlichste Lücke im Schauspielpersonal, die sich namentlich auf dem Gebiete des klassischen Dramas fortwährend geltend machte, wurde in der ersten Zeit der Devrient'schen Direktionsführung der Mangel einer entsprechenden tragischen Liebhaberin empfunden. Unablässig war Devrient bemüht, nach einer geeigneten Kraft zur Ausfüllung dieser Lücke zu fahnden. Endlich gelang es ihm, im Jahre 1855 zwei tüchtige Vertreterinnen des vakanten Faches zum Gastspiel zu gewinnen: Johanna Scherzer (=Lange) vom Hoftheater in Darmstadt und Emilie Heußer vom Hoftheater in Mannheim. Die Erstere, welche am 14. Juni 1855 als erste Gastrolle das Märchen spielte, erhielt den Vorzug und wurde dem Karlsruher Hoftheater verpflichtet.

Friedrich Haase war schon 1853 abgegangen, gehörte später aber noch einmal vorübergehend, von 1855 auf 1856, dem Verband der Karlsruher Bühne an. Das durch ihn vertretene Charactersfach ging nach seinem endgiltigen Ausscheiden zum Teil auf Rudolph, zum Teil auf Lange über. Der Letztere gewann dadurch neben seiner Beschäftigung in jugendlich-humo-

er spielte am 4. November 1852 den Friedrich in dem Lustspiel *„Die Frau im Hause“* von Amalie Raupach und den Landwehrmann Friedrich Wilhelm Schulze in Schneiders Genrebild *„Der Kurmärker und die Picarde“*. Dies Gastspiel wurde entscheidend und bewirkte das Engagement Langes durch Devrient, der dessen große humoristische Begabung alsbald erkannt hatte.

ristischen Rollen ein völlig neues Gebiet, das sich noch mehr erweiterte, als er nach dem frühen Tode Rudolphs im Jahre 1859 das Charakterfach in seinem ganzen Umfang zu vertreten hatte.

An Stelle des 1856 abgegangenen Theodor Wilke trat im folgenden Jahre als jugendlicher Liebhaber Karl Wilke, der bis 1860 dem Verband des Hoftheaters angehörte. In das erledigte Fach, für das zunächst, 1860 bis 1862, Karl Koberstein gewonnen war, wurde von Devrient in der Folgezeit Fritz Krastel eingesetzt, der im Jahre 1858 als Balleteleve in den Verband des Karlsruher Theaters getreten war. Er wuchs, durch Devrients persönlichen Unterricht geleitet, im Lauf der Jahre zum tragischen Liebhaber heran und bekleidete dies Fach bis 1865, wo Heinrich Laube ihn an das Burgtheater entführte. Sein Nachfolger wurde Wilhelm Größler, der als Liebhaber und jugendlicher Held bis zu seiner Pensionierung 1881 am Karlsruher Hoftheater wirkte. Otto Devrient, der schon 1856 seine schauspielerische Laufbahn unter des Vaters Leitung in Karlsruhe begonnen hatte, gehörte seit dem Jahre 1863 dauernd dem Personalverbande an und war vorzüglich in charakteristischen Liebhaber- und jugendlichen Charakterrollen thätig.

Karl Schönfelds Wirksamkeit wurde im wesentlichen auf das Lustspiel beschränkt.

Empfindliche Lücken im Väterfach entstanden 1862 durch den Tod von Mayerhofer und 1865 durch die Pensionierung von Hock. Als Ersatz wurden neu engagiert Eduard Nebe und Oskar Höcker, der Erstere 1862, als humoristischer Vater und Gesangskomiker, der Letztere 1866, vorzüglich für komische Charakterrollen, der Karlsruhe Bühne gewonnen.

Während der ganzen Zeit von Devrients Direktionsführung wirkten in ersten Rollen Joseph Dent als Komiker und Ludwig Morgenweg als Naturbursche und Darsteller derbkomischer Rollen.

Das Fach der Heroinnen lag zu Beginn der Devrient'schen Thätigkeit in Händen von Wilhelmine Thöne, Luise Schönfeld spielte sentimentale Liebhaberinnen, Laura Ernst war in erster Linie im Lustspiel beschäftigt, Josephine Scheidt in zweiten und dritten Liebhaberinnen, Amalie Baldenecker in bürgerlichen Müttern.

Mit dem Engagement von Johanna Scherzer (=Lange) 1856 ging auf diese das jugendlich-tragische Fach in seinem ganzen Umfang über; der Schwerpunkt von Luise Schönfelds Thätigkeit dagegen konzentrierte sich mehr und mehr auf das Lustspiel, namentlich seitdem Laura Ernst im Jahre 1856 die Karlsruher Bühne verlassen hatte. Als im Jahre 1860 durch den Abgang von Wilhelmine Thöne das Fach der Heldenmütter frei ward, teilten sich zunächst die vorhandenen Kräfte in ihr Erbe, bis 1863 Luise Könnenkamp gewonnen wurde. Dieselbe fand in gleicher Weise in Mütterrollen der Tragödie wie auf dem Gebiet des Lustspiels reichliche Verwendung.

Für das Fach der munteren und naiven Liebhaberinnen wurde 1861 eine neue Kraft engagiert in Auguste Christen. Als sie 1866 von der Bühne schied, wurde ihre Nachfolgerin Jda Bost, nachmalige Grösser, welche, die verschiedensten Fächer durchwandernd, bis kurz vor ihrem Tode 1891 in Aktivität der Karlsruher Bühne angehörte.

Während Johanna Lange-Scherzer im Lauf der 60er Jahre allmählich das ganze Fach der Tragödin zu beherrschen begann, gingen die jugendlich-sentimentalen Rollen zum größten Teil auf Luise Bender (nachmalige Rachel) über, die von 1858–1870 dem Verband der Karlsruher Bühne angehörte, um dann später nach längerer Unterbrechung wieder dahin zurückzukehren.

In gleicher Weise wie im Schauspiel wurde auch in der Oper das Personal gleich zu Beginn von Devrients Thätigkeit auf das glücklichste ergänzt.

Noch Ende 1852 wurde für das Koloraturfach Clementine Howitz-Steinau gewonnen. Der Anfang des folgenden Jahres brachte das Engagement von Magdalena Grashen, nachmalige Häuser, die als Altistin ihre Dienste bis zum Jahre 1870 der Karlsruher Bühne widmete. Um dieselbe Zeit traten ein: die Sopranistin Mathilde Fomm, die in jugendlichen Partien verschiedener Art, und Karl Brulliot, der als erster seriöser Baß Verwendung fand. Die Erstere wurde ihrer Thätigkeit durch ihren frühen Tod im Jahre 1856 entzogen. Karl Brulliot gehörte Karlsruhe bis zu seiner Berufung an das

Münchener Hoftheater im Jahre 1873 an; er war neben seiner Thätigkeit in der Oper von Anfang an auch im Schauspiel beschäftigt und wurde in den 70er Jahren von Devrient zur Übernahme bedeutender Rollen auf dem Gebiete der Heldenväter herangezogen.

In ersten Baritonpartien wirkten schon beim Eintritt Devrients Karl Oberhoffer und Joseph Hauser; indem der Erstere im Lauf der folgenden Jahre vollkommen in das Buffofach überging, gelangten sämtliche erste Baritonpartien in den Besitz von Josef Hauser. Beide waren während der ganzen Zeit von Devrients Direktionsführung, Hauser noch lange darüber hinaus, in Aktivität und bildeten die festen Stützen für alle Operunternehmungen jener Tage.

Als die Kammerfängerin Beatrix Fischer, die Gattin des Schauspiel-Regisseurs Karl Fischer, nach langjährigem Wirken 1854 in den Ruhestand trat, wurde Malvina Garrigues für die Karlsruher Bühne gewonnen und begann als erste dramatische Sängerin ihre vielumfassende Thätigkeit zu entfalten. Gleichzeitig gelang es, das bis jetzt ungenügend vertretene Fach des Heldenbass in wünschenswerter Weise zu besetzen durch das Engagement von Adolph Grimmingen, der der erste 'Tamhäuser' und 'Lohengrin' des Karlsruher Theaters wurde. Als er im Jahre 1858 einer Berufung nach Hannover Folge leistete, trat an seine Stelle Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der, in zweiten Tenorpartien beschäftigt, bereits seit 1854 der Hofbühne angehörte. Als auch er 1860 einem Rufe an das Dresdener Hoftheater folgte, wurde die Lücke erst 1861 wieder ausgefüllt durch die Verpflichtung von Wilhelm Brandes, der bis zum Jahr 1870 der Karlsruher Bühne erhalten blieb.

Als lyrischer Tenor wurde 1859 an Stelle von Eberius, des bisherigen Vertreters dieses Faches, der von da ab auf die Buffopartien beschränkt blieb, Benno Stolzenberg gewonnen. Mit ihm zugleich trat als Cleve der Tenorist Benedikt Kürner dem Personale bei, der zuerst in zweiten Tenorpartien thätig war und später, nach der Pensionierung von Eberius 1867, in das Buffofach überging.

Mit Schnorr zugleich, als dessen Gattin, hatte Malvina Garrigues 1860 die Karlsruher Bühne verlassen. An ihre

Stelle trat als dramatische Sängerin Amalie Boni; eine weitere Ergänzung erhielt das jugendlich dramatische Fach 1868 durch das Engagement von Karoline Erhartt.

Im Koloraturfach trat an Stelle von Clementine Howig, die 1864 die Bühne verließ, Anna Braunhofer. Als sie 1869 ihre theatralische Laufbahn aufgab, wurde Magdalene Murjahn (=Kölle) als Koloratursängerin gewonnen.

In jugendlichen Sopranpartien verschiedener Art, vorzüglich in Soubrettenrollen, war während der ganzen Zeit von Devrients Direktionsführung und noch lange darüber hinaus Henriette Wabel am Karlsruher Theater thätig.

Die Direktion der Oper lag bis zum Jahre 1864 in den Händen von Joseph Strauß; dann ging sie auf die Kapellmeister Wilhelm Kalliwoda (seit 1853 als Musikdirektor an der Karlsruher Bühne thätig) und Hermann Levi über.

Die Regie der Oper führte bis zum Jahre 1855 Oberhoffer; dann übertrug sie Devrient auf den Schauspieler Rudolph. Nach dessen Tode 1859 wurde Brulliot und als dessen Stellvertreter Oberhoffer Regisseur.

Mit dem September 1869 trat Otto Devrient in die Regie der Oper, die er bis über seines Vaters Amtsaustritt führte.

#### IV.

Die Aufgabe, die Devrients bei Beginn seiner Thätigkeit in Karlsruhe harrte, war nach keiner Seite eine leichte. Bei dem chaotischen Bühnenverhältnis, wie der neue Direktor es vorfand, war die ganze zielbewußte, energische und unentwegt nach idealen Maximen arbeitende Thatkraft eines Mannes wie Devrient erforderlich, um alle die zahlreichen Hemmnisse, die sich ihm entgegenstimmten, glücklich zu besiegen und innerhalb kurzer Zeit nicht nur geordnete, sondern in gewissem Sinne mustergiltige Zustände herzustellen.

Daß die Spuren von Devrients reformatorischer Thätigkeit sich trotz mannigfacher Schwierigkeiten schon sehr bald zu offenbaren begannen, zeigt eine im Jahre 1855 bei Macklot in Karlsruhe erschienene Schrift von Wilhelm Koffka: „Die Karls-

ruher Hofbühne in der ersten Zeit ihrer Reorganisation'. Diese treffliche kleine Schrift, die leider nur in einer beschränkten Anzahl von Exemplaren gedruckt wurde und, im Buchhandel vergriffen, nur sehr schwer heute zugänglich ist, giebt ein vorzügliches Bild von der reorganisatorischen Thätigkeit Devrients in der ersten Zeit seiner Direktionsführung. Noch waren kaum zwei Jahre seit deren Beginn verflossen, als Koffka schon in klarer Erkenntnis von der ganzen epochemachenden Bedeutung Devrients für das Karlsruher Theater dessen Programm in allen seinen Grundzügen entwickeln und die positiven Erfolge seiner Thätigkeit in jener Schrift bestätigen konnte.

Die hauptsächlichsten Schwierigkeiten, die sich dem neuen Direktor entgegenstürzten, bestanden in der Abneigung vieler Mitglieder, ihren Einzelwillen einem höheren Gesamtwillen unterzuordnen, in der Notwendigkeit der Entfernung einiger Mitglieder, deren Leistungsfähigkeit nicht die entsprechende schien, und den daraus immer entspringenden Feindseligkeiten gegen die Direktion, in dem Widerwillen des Publikums gegen den allerdings etwas raschen Übergang des gewohnten Repertoires in ein besseres, gegen die klassischen Stücke, die man wie ein Attentat auf den herrschenden Geschmack betrachtete, endlich in der Unzufriedenheit des Publikums über die vielen Wiederholungen, denen dasselbe, da es bisher gewohnt war, sich ein Stück nur wegen des stofflichen Inhaltes anzusehen, keinen Reiz abgewinnen konnte.

Koffka schrieb im Hinblick auf diese Dinge: 'Es ist im höchsten Grade betrübend, daß Devrient, anstatt der freudigsten Anerkennung, der innigsten Teilnahme an seinem Schaffen zu begegnen, nur mit feindlichen Velleitäten zu thun hat. Es gehört die ganze Energie des Geistes und des Willens dazu, um allen diesen unzähligen, auf Tritt und Schritt nachfolgenden Widerwärtigkeiten gegenüber ruhig zu beharren, sich von ihnen nicht beirren zu lassen und auf dem einmal als richtig erkannten Weg fortzuschreiten.'

Die Leistungen einer Theaterdirektion haben sich im wesentlichen nach zwei Seiten zu bethätigen, in dem Repertoire und in der künstlerischen Beschaffenheit der Vorstellungen.

Was das Repertoire des Schauspiels betrifft, so handelte es sich in erster Linie darum, ihm eine gebiegene Grundlage zu schaffen durch die Gewinnung aller derjenigen Werke der Klassiker, die zum eisernen Bestand in dem Spielplan einer ersten Bühne zu gehören haben.

Ein weites Feld für Devrients Thätigkeit ergab sich hier vor allem auf dem Gebiet der Shakespeare-Pflege. Was das Repertoire des Karlsruher Hoftheaters seit dessen Bestehen (1810) nach dieser Seite geboten hatte, war über alle Maßen dürftig.

In den 42 Jahren, die zwischen der Gründung der Karlsruher Hofbühne und dem Dienstantritt Eduard Devrients liegen, waren im ganzen neun Shakespeare-Stücke zur Darstellung gelangt: ‚Hamlet‘ (21 mal), ‚König Lear‘ (13 mal), ‚Kaufmann von Venedig‘ (10 mal), ‚Heinrich IV.‘ 1. Teil (8 mal), ‚Romeo‘ (5 mal), ‚Othello‘ (5 mal), ‚Macbeth‘ (3 mal), ‚Cäsar‘ (3 mal), ‚Richard III.‘ (1 mal).

Dazu kam noch Deinhardsteins ‚Viola‘ (1 mal), eine grausame Entstellung von ‚Was Ihr wollt‘; ferner Beck's ‚Die Quälgeister‘ (= ‚Viel Lärmen um nichts‘, 17 mal), Schink's ‚Die bezähmte Widerbellerin‘ (1 mal) und Holbeins ‚Liebe kann Alles‘ (= ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘, 16 mal). Die letzteren Stücke können in dieser Form kaum mehr als Shakespeare'sche Werke gelten.\*

Auch die übrigen Stücke gingen teilweise in durchaus ungenügenden Bearbeitungen in Scene. Vielfach waren ihre Aufführungen nur durch die Gastspiele paradierender Künstler veranlaßt. Von einem regelmäßigen Shakespeare-Repertoire war keine Rede.

Namentlich in den Jahren, die Devrients Berufung unmittelbar vorangingen, war die Zahl der Shakespeare-Aufführungen auf ein Minimalmaß der bescheidensten Art herabgesunken. In den fünf Jahren, vom 1. Januar 1848 bis zum 31. Dezember 1852, hat das Karlsruher Hoftheater im ganzen

\* Vgl. hierzu: Otto Devrient, Statistik der Karlsruher Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1810–1872. Im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VIII, S. 280 ff.

drei Shakespeare'sche Stücke in fünf Vorstellungen auf die Bühne gebracht! Dazu wurde im Jahre 1852 einmal 'Liebe kann Alles' gegeben. In den Jahren 1848, 1849 und 1851 fehlt der Name Shakespeare's völlig! Diese Thatsache kann nicht etwa in den räumlichen Verhältnissen des seit dem November 1847 bezogenen Nottheaters ihre Entschuldigung finden. Daß diese letzteren die Aufführung scenisch schwieriger Stücke durchaus nicht unmöglich machten, zeigt die auch von Koffka berührte Thatsache, daß Werke wie 'Robert der Teufel', 'Die Jungfrau von Orleans', 'Wilhelm Tell' u. a. im Nottheater gegeben werden konnten.

Devrient stand hier vor einer Aufgabe, die vollkommen von vorne begonnen werden mußte. Schritt für Schritt, in langsamem, aber sicherem und planvollem Schaffen wurde das neue Feld erobert und bearbeitet.

In sorgfältigen Einrichtungen, in wohlvorbereiteten Aufführungen wurde Stück nach Stück dem Repertoire einverleibt. Jedes Jahr brachte neue oder neueinstudierte Werke des Briten und wiederholte, wenn irgend möglich, die Stücke, die in den vorangehenden Jahren aufgenommen waren. Dadurch gewann Devrient im Lauf der Zeit ein festes Repertoire stehender Shakespeare-Stücke, mit deren Vorführung er in den letzten Jahren in systematischer Weise abwechseln konnte. Als Devrient seine siebenjährige Direktionsführung schloß, hatte er im ganzen 20 verschiedene Stücke des Meisters auf die Karlsruher Bühne gebracht. Darunter waren 11, die in Karlsruhe überhaupt zum ersten Male zur Aufführung gelangten. Es waren dies: 'Viel Lärmen um Nichts', 'Der Widerspenstigen Zähmung', 'Die Komödie der Irrungen', 'Ein Sommernachtstraum', 'Coriolan', 'Was Ihr wollt', 'Ein Wintermärchen', 'König Johann', 'Der Sturm', 'König Richard II.', 'Wie es euch gefällt'.

Durch anfängliche Mißerfolge und Teilnahmslosigkeit des Publikums gegenüber seinen Shakespeare-Unternehmungen ließ sich Devrient nicht abschrecken; auch dadurch nicht, daß beispielsweise der 'Sommernachtstraum' bei seiner ersten Aufführung 1855 bei dem Publikum des ersten Ranges einen Sturm der Entrüstung durch seine 'Unanständigkeit' hervorrief, das-

selbe Stück, das in späterer Zeit eines der beliebtesten und zugkräftigsten des britischen Meisters geworden ist.

Beinahe alle Stücke gelangten in neuen, sorgfältigen, nach einheitlichen Grundsätzen hergestellten Bearbeitungen aus der Feder von Eduard Devrient zur Aufführung. Nur die Komödie der 'Frrungen' wurde nach der Bearbeitung von Holtei, das 'Wintermärchen' nach der von Dingelstedt, die 'Widerspenstige' nach der von Deinhardstein gegeben. Daß Devrient für letzteres Stück die unerfreuliche Bearbeitung von Deinhardstein wählte, könnte zwar vom heutigen Standpunkt aus keine Billigung mehr finden, wird aber hinlänglich erklärt und entschuldigt durch die außerordentliche Popularität und Verbreitung, der sich Deinhardsteins 'Widerspenstige' bei den Theatern erfreute und leider heute noch erfreut.

Devrients Shakespear-Repertoire umfaßte diejenigen 20 Werke des Meisters, die beinahe ausnahmslos als lebensfähige und sichere Errungenschaften für das deutsche Theater gelten können. Es ist bezeichnend für Devrient, daß er trotz seiner hohen Begeisterung für den Genius des Briten, trotz der ausgedehnten Pflege, die er dessen Werken schenkte und die bis jetzt wohl kaum von einer andern Bühne in den Verhältnissen des Karlsruher Hoftheaters erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist, doch der Aufnahme derjenigen Stücke fern blieb, deren Vorführung nur im entferntesten als bloßes litterarisches Experiment hätte erscheinen können.

Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß der Kreis derjenigen Stücke, die dauernd für das deutsche Theater gewonnen werden können, mit den 20 Stücken des Devrient'schen Shakespear-Repertoires schlechterdings geschlossen ist. Es wurden im Lauf der letzten Jahrzehnte mit verschiedenen der außerhalb dieses Kreises liegenden Stücke manche verdienstvolle und von schönen Erfolgen begleitete Versuche unternommen, über deren dauernden Wert erst die Zukunft entscheiden wird. Den freien Bearbeitungsgrundsätzen, wie sie bei solchen Versuchen, namentlich von Vincke und Dingelstedt, gehandhabt wurden, konnte Devrient allerdings nicht zustimmen. Er hielt in seinen Shakespear-Einrichtungen an dem Grundsatz fest, alle eigenen Thaten, alle willkürlichen Eingriffe in die Domäne des Dichters

zu vermeiden. Er suchte sich im wesentlichen darauf zu beschränken, die für ein von der modernen Bühne grundverschiedenes scenisches Gerüste geschriebenen Shakespeare'schen Dramen nur bezüglich der äußeren Form den Bedingungen des heutigen Theaters anzupassen. Zu diesem Zwecke wurde der Ortswechsel möglichst reduziert, Akteinteilung und Gruppierung der Scenen vielfach neu geordnet, zerstreute Scenen zu größeren scenischen Gesamtbildern zusammengefaßt zc. zc. Das Material für unvermeidliche kleine Zusätze wurde, wenn irgend möglich, ausgefallenen Scenen des Originals entnommen. Der Grundsatz, aller tiefgreifenden Änderungen sich zu enthalten, war für Devrient in erster Linie mitbestimmend, wenn er von der Aufführung solcher Dramen Abstand nahm, bei denen ihm derartige Änderungen behufs der Bühnenwirkung unbedingt notwendig schienen.

Solche Erwägungen mögen es wohl auch gewesen sein, die Devrient von der Aufnahme derjenigen Stücke abhielten, deren Erwerbung gerade in den letzten Jahrzehnten immer mehr um sich griff und deren Erhaltung wohl auch für die Zukunft als wünschenswert gelten darf: der den Cyklus der Königsdramen ergänzenden Historien ‚Heinrich V.‘ und ‚Heinrich VI.‘.

Devrient beschränkte sich bezüglich der Königsdramen auf ‚König Johann‘, ‚Richard II.‘, ‚Heinrich IV.‘ und ‚Richard III.‘. Von ‚Heinrich IV.‘ wurde zuerst, 1859, bloß der erste Teil gegeben; später zog Devrient, dem Beispiele Schröders, Schreyvogels und Laubes folgend, beide Teile in ein Stück zusammen, das erstmals 1865 zur Darstellung kam. Von da ab wurden ‚Richard II.‘ und ‚Heinrich IV.‘ stets nur in unmittelbarem Zusammenhang, gewöhnlich am Dienstag und Freitag derselben Woche, gegeben.

Die wenigsten Aufführungen erlebte unter Devrient ‚Richard III.‘ (3), die meisten die ‚Widerspenstige‘ und der ‚Sommernachts Traum‘ (je 16). Dann folgte ‚Viel Lärmen‘ mit 13, ‚Hamlet‘ mit 12 Vorstellungen zc.

Den Höhe- und Mittelpunkt der Devrient'schen Shakespeare-Pflege bildete die Spielzeit 1864—1865, wo sämtliche 20 Stücke seines Shakespeare-Repertoires im Cyklus, in jeweiligen Abstän-

den von ca. 14 Tagen, über die Karlsruher Bühne gingen. Wer die zahllosen dem Laien verborgenen Schwierigkeiten kennt, mit denen eine zugleich mit Oper und Schauspiel arbeitende Mittelbühne fortwährend zu kämpfen hat, eine Bühne, die durchschnittlich bloß zwei Schauspielvorstellungen in der Woche giebt, die dabei unablässig auf die Abonnenten Rücksicht zu nehmen hat u. u., wird die planvolle und ununterbrochene Durchführung dieses Shakespeare-Cyklus vollauf zu würdigen wissen.

Die Anerkennung für diese künstlerische That wird sich noch steigern, wenn man in Erwägung zieht, daß das übrige Repertoire durchaus nicht, wie etwa anzunehmen wäre, unter diesem Cyklus wesentlich gelitten hat. Neben den 23 Shakespeare-Vorstellungen (3 Stücke wurden wiederholt), worunter sich überdies noch 1 Erstaufführung und 4 Neueinstudierungen befanden, gelangte Schiller in derselben Spielzeit an 7 Abenden (darunter eine Neueinstudierung der ganzen Wallenstein-Trilogie), Goethe an 2, Lessing an 3, Molière, Moreto und Calderon an je 1 Abend zum Worte. Ja sogar die Zahl der Novitäten sank in dieser Spielzeit nur sehr wenig unter die Durchschnittszahl. Es kamen deren 11 mit 32 Akten zur Aufführung. Darunter befanden sich sehr schwierige und scenisch umständliche Werke, welche die höchsten Anforderungen an die Schauspielkunst stellen: die Premieren von Lindners 'Brutus und Collatinus', Mosenthals 'Pietra' und der beiden ersten Teile von Hebbels 'Nibelungen' fallen in diese Saison. Erwägt man ferner, daß diese Unternehmungen des Schauspiels auch das Opernrepertoire durchaus nicht in merkbar schädigender Weise beeinflusst haben, daß dieselbe Spielzeit die Erstaufführung von Kubers 'Feensee', Neueinstudierungen musikalischer Werke wie 'Templer und Jüdin', 'Coryranthe', 'Armida', 'Iphigenia in Tauris', 'Wasserträger' u. a., endlich 6 Aufführungen Wagner'scher Werke gebracht hat, so muß man der Leistungsfähigkeit des Karlsruher Theaters unter Devrient, wie sie sich gerade in dieser Spielzeit auf das markanteste offenbart, volle Bewunderung zollen.

In gleicher Weise wie für Shakespeare ließ Devrient es sich angelegen sein, für Lessing, Goethe und Schiller ein regelmäßiges und systematisch wechselndes Repertoire zu gewinnen.

Lessing war im ganzen mit 4 Stücken (*Schaz'*, *Minna*\*, *Emilia'*, *Nathan'*), Goethe mit deren 8 vertreten (*Laune des Verliebten'*, *Geschwister'*, *Göz'*, *Clavigo'*, *Egmont'*, *Iphigenie'*, *Tasso'*, *Faust'*). Die meisten Aufführungen erlebte *Faust'* (17), der in einer Einrichtung von Eduard Devrient gegeben wurde. Die Aufführung des zweiten Teiles kam für jene Zeit noch nicht in Frage. Das Verdienst um die Erwerbung des ganzen *Faust'* für die Bühne blieb hauptsächlich Otto Devrient vorbehalten. Bei der Vorstellung des *Göz* von *Verlichingen'*, der seit dem Jahre 1820 in Karlsruhe nach einer stark zusammengestrichenen Handschrift der ersten Goethe'schen Bühnenbearbeitung (jetzt vielfach unter dem Namen der *Heidelberger Handschrift'* citiert) gegeben wurde, legte Devrient den Text der auf den meisten Bühnen üblichen verkürzten Goethe'schen Bearbeitung vom Dezember 1804 zu Grunde. *Egmont'*, der in früheren Jahren nach Schillers Bearbeitung gespielt worden war, wurde nach dem Originale gegeben; 1864 fanden erstmals die beiden Scenen der Regentin Aufnahme, in eine einzige verschmolzen, die am Anfang des 3. Actes ihren Platz erhielt. Als Merkwürdigkeit verdient erwähnt zu werden, daß *Tasso'*, der im allgemeinen gewiß nicht als Zugstück gelten kann, bei seiner ersten Einstudierung durch Devrient in der Spielzeit 1856—1857 innerhalb dieser Saison 4 mal gegeben werden konnte.

Der erste Dramatiker deutscher Zunge, Schiller, war selbstverständlich mit seinen sämtlichen Originalstücken vertreten. Dazu kam die scenische Darstellung der *Glocke'* mit der Musik von Lindpaintner, die gelegentlich Schillers hundertstem Geburtstag am 10. November 1859 erstmals zur Aufführung kam und ziemlich häufig in der Folge wiederholt werden konnte. Außerdem ging das *Demetrius*-Fragment 1866 erstmals in Scene. Drei Jahre später, 1869, wurde dann die Laube'sche Fortsetzung des Bruchstückes aufgenommen.

Die meisten Aufführungen erlebte *Wilhelm Tell'* (15);

\* In *Minna von Barnhelm'* wurde unter Devrient eine seltsame und nicht zu billigende Einrichtung getroffen. Man gab das Stück in vier Acten, indem der fünfte des Originals unmittelbar an den vorangehenden angegeschlossen wurde, was schon wegen des Schauplatzes — das Zimmer des Fräuleins —, das auch für den dritten Act beibehalten wurde, unstatthaft ist.

dann folgte ‚Don Carlos‘ und die ‚Jungfrau‘ mit je 14 Vorstellungen. Die Wallenstein-Trilogie wurde, abgesehen von wenigen Fällen, wo besondere Umstände in Rücksicht kamen, nur in unmittelbarem Zusammenhang, an zwei auf einander folgenden Abenden, vorgeführt.

Die ‚Räuber‘, die, wie überall, so auch dem Karlsruher Publikum bisher nur in der Mannheimer Theaterbearbeitung bekannt waren, wurden von Devrient, unter Benutzung von Einzelheiten aus der letzteren, neu nach dem Originale eingerichtet und 1860 zum ersten Male in dem ihnen gebührenden Kostüme des 18. Jahrhunderts zur Aufführung gebracht. Der Vorgang Devrients wurde epochemachend in der Bühnengeschichte des Stückes. Indem sein Beispiel bei den Meinungen und andern ersten Bühnen Nachahmung fand, wurde dem gedankenlosen Schlendrian, der das Stück, wie zu Dalbergs Zeit, in der dem Charakter dieser Sturm- und Drang-Tragödie durchaus widerstreitenden Tracht des 16. Jahrhunderts zu spielen pflegte, die Lebensader unterbunden.

Auch dem ‚Don Carlos‘ wurde 1867 eine neue Einrichtung zu Grunde gelegt, die auf Schillers Briefen über dieses Trauerspiel fußend, dem leichteren Verständnisse der verwickelten Handlung sehr zu gute kam.

Von Schillers Bearbeitungen ging 1862 Racines ‚Phädra‘ 2 mal in Scene. Die Macbeth-Bearbeitung wurde nur in einzelnen Theilen für die Aufführung dieser Tragödie benutzt.

In gleicher Weise, wie Devrient in der Spielzeit 1864 bis 1865 einen Shakespeare-Cyclus veranstaltet hatte, wurde in der folgenden Spielzeit 1865—1866 ein Cyclus deutscher Klassiker dem Publikum vorgeführt. Dieser brachte an 21 Abenden sämtliche von Lessing, Goethe und Schiller auf dem Repertoire befindlichen Werke zur Aufführung. Den Anfang bildete ‚Die Laune des Verliebten‘, ‚Die Geschwister‘ und eine scenische Darstellung des Goethe'schen von Mendelssohn komponierten Gedichtes ‚Die erste Walpurgisnacht‘, den Schluß die erstmalige Aufführung des Demetrius-Fragmentes und ‚Die Glocke‘. Eine Vergleichung der Kasseneinnahmen bei beiden Cyclen\* hat er-

\* Vgl. die oben citierte Shakespeare-Statistik von Otto Devrient.

geben, daß der größere Gewinn durch den Shakespeare-Cyclus erzielt worden war, ein deutliches Zeichen, daß Devrients Bemühungen um die Popularisierung des britischen Altmeisters keineswegs auf unfruchtbaren Boden in Karlsruhe gefallen waren.

Von den an die Klassiker zunächst sich anreihenden deutschen Dramatikern war Kleist mit den 4 auf unserem Theater gangbaren Stücken vertreten: ‚Räthchen‘, ‚Prinz von Homburg‘, ‚Hermanns Schlacht‘ und ‚Der zerbrochene Krug‘. Die meisten Aufführungen erlebte ‚Das Räthchen von Heilbronn‘ (7). Das Stück, das in Karlsruhe früher in Holbeins Verballhornung üblich war, wurde nach einer neuen Bearbeitung von Eduard Devrient gegeben, die der Anregung Tiecks folgend den alten Theobald zum Großvater Räthchens machte.

Auffallend ist die geringe Pflege, die einem Dramatiker von dem Range und der Bedeutung Grillparzers unter Devrient zu teil wurde. Er gelangte nur mit 2 Stücken, ‚Sappho‘ und ‚Medea‘, dem dritten Teile der Bließ-Trilogie, der nicht als ein künstlerisches Ganzes gelten kann, in 5 Vorstellungen zusammen zum Worte. Der schwere Vorwurf, der sich hieraus erhebt, darf allerdings nicht ausschließlich gegen Devrient gerichtet werden. In den 50er und 60er Jahren lag der Bann der Verkennung noch mit wuchtiger Schwere auf dem außerhalb Oesterreichs wenig genannten Namen des alternen und weltcheuen Wiener Meisters. Erst seit sich das Grab über ihm geschlossen hat, erst in den letzten beiden Jahrzehnten haben sich die Blicke Alldeutschlands wieder auf den Dichter des ‚Ottokar‘ und des ‚goldenen Vlieses‘ gelenkt. Sein Ruhm ist fortwährend im Steigen begriffen, und erst die Zukunft wird Grillparzers Dramen denjenigen Platz auf dem deutschen Theater anzuweisen haben, der ihnen gemäß ihrer Bedeutung gebührt.

Warmes Interesse dagegen ward Grillparzers großem Landsmann, Ferdinand Raimund, dem Klassiker des deutschen Volksstücks, entgegengebracht. ‚Alpenkönig und Menschenfeind‘ und vor allem ‚Der Verschwender‘, der letztere als ständiges Repertoirestück, haben den Ruhm des Wiener Poeten verkündigt.

Von auswärtigen Klassikern hat außer Shakespeare, der zu diesen nicht zu zählen ist, in erster Linie Molière Berück-

sichtigung gefunden. Er ist zwar nur mit 2 Stücken, 'Tartüffe' und 'Der Geizige', diese aber durch relativ häufige Aufführungen (11 und 9) vertreten. Von spanischen Dramatikern sind Calderon und Moreto zum Worte gelangt; der erstere mit 'Leben ein Traum', bearbeitet von Schreyvogel, und dem 'Richter von Zalamea', mit Benutzung der Zimmermann'schen Einrichtung bearbeitet von Eduard Devrient; der letztere mit 'Donna Diana', nach der Bearbeitung Schreyvogels. Bezüglich des 'Richter von Zalamea' verdient es erwähnt zu werden, daß eine in der heutzutage auf den Theatern verbreiteten Wilbrandt'schen Bearbeitung dieses Stückes mit so vielem Glück benutzte Einrichtung, nämlich die der getheilten Bühne, schon lange vor der Entstehung jener Bearbeitung von Devrient in Karlsruhe verwendet worden ist. In dem zweiten Akte der Devrient'schen Einrichtung war die Bühne durch eine von hinten nach vorn laufende Mauer geteilt in den zu Crespos Hause gehörigen Gartenraum und die daranstoßende Dorfstraße.

Auch der Däne Holberg wurde zu Gast geladen; er erschien mit den Lustspielen 'Der geschwägige Barbier' 1860\* und 'Ein Mann, der keine Zeit hat' 1864, beide zum ersten Male für die deutsche Bühne bearbeitet von Devrient.

Besonders glücklich war der eine Griff, den Devrient in die Antike that. Seine Aufführung von Sophocles' 'Antigone' mit Mendelssohns Musik errang einen gewaltigen und nachhaltigen Erfolg. Die Tragödie, die erstmals im März 1858 erschien, erlebte in dieser Saison allein, bis Ende Juni, 3 Wiederholungen und konnte im ganzen 12 mal unter Devrient gegeben werden. —

Unter der sorgsamten und regelmäßigen Pflege der Klassiker, wie Devrients Regiment sie übte, hat die Vorführung der neueren und neuesten Litteratur keineswegs Not gelitten. Mit unablässigem Eifer war der Direktor bemüht, sein Kunstinstitut auch bezüglich der Novitäten stets auf der Höhe der Zeit zu erhalten, dem Repertoire Abwechslung und Reiz zu verleihen

\* Gelegentlich der vor kurzem erfolgten Aufnahme dieses Stückes am Berliner Schauspielhause wurde in der Presse die falsche Nachricht verbreitet, dies sei die erste Aufführung des Lustspiels in Deutschland. Auch hierin ist Karlsruhe unter Devrient vorangegangen.

durch die Gewinnung alles brauchbaren Neuen, von der hohen Tragödie herab bis zur leichten Gesangsposse, insofern es nur nach irgend einer Seite den Forderungen eines ernstern Kunstinstituts zu genügen im Stande war. Nichts ist ungerechter als der hin und wieder gegen Devrient erhobene Vorwurf, er habe über dem Kult der Klassiker dem Publikum die Produkte der Gegenwart allzusehr vorenthalten.

Dieser Vorwurf wird schon rein numerisch durch die Ergebnisse der Statistik widerlegt. Die Zahl der jährlichen Schauspiel-Novitäten bewegte sich zwischen 11 und 19. Durchschnittlich kamen pro Spielzeit 14 neue Stücke mit 42 Akten zur Vorführung. Da das Karlsruher Theater unter Devrient ca. 10 Monate im Jahre spielte, kommt demgemäß auf den Zeitraum von je 3 Wochen 1 neues Stück, bezw. auf den Zeitraum von je 4 Wochen 4 neue Akte. Bei einer Bühne, die wöchentlich 2 Schauspielvorstellungen im Durchschnitt giebt, ist dies Verhältnis der Novitäten, wie auch der Vergleich mit anderen Perioden des Karlsruher Hoftheaters lehrt, ohne Zweifel ein sehr günstiges.

Die Auswahl der Novitäten wurde mit strenger Sorgfalt gehandhabt. Die neuen Stücke gingen durch einen von Devrient errichteten Leseverein, der sich aus den Regisseuren und zwei von der Direktion jährlich hierzu ernannten Künstlern zusammensetzte. Die Mitglieder dieses Lesevereins gaben über Inhalt, Wert u. d. einzelnen Stücke eingehende schriftliche Gutachten ab, über deren Resultate dann in gemeinsamen Sitzungen beraten wurde.\*

Durch die Vorteile dieser Einrichtung wurde es der Direktion möglich, in der Wahl der aufzunehmenden Stücke, unabhängig von dem Vorgang anderer Bühnen, ihre eigenen Wege zu wandeln. Manche wertvolle dramatische Arbeit hat unter Devrient in Karlsruhe ihre Erstaufführung auf dem Theater erlebt und von hier aus ihren Weg über die deutschen Bühnen angetreten.

So hat sich Devrient vor allem ein hoch zu schätzendes Verdienst erworben um die Förderung des kräftigen Talentes von Albert Lindner; dessen *Brutus* und *Collatinus* hat in

\* Die Protokolle dieses Lesevereins sind in 21 umfangreichen Folio-Bänden des Karlsruher Theater-Archivs erhalten.

Karlsruhe am 11. Mai 1865 erstmals das Lampenlicht erblickt. Von den späteren, gegen dies hochbedeutende Erstlingswerk allerdings stark abfallenden Arbeiten Lindners, kam das historische Schauspiel ‚Stauf und Welf‘ (1867) und die dramatisierte Anekdote ‚Eine Priße gefällig, Sire?‘ (1869) unter Devrient zur Darstellung.

Auch mit der Aufführung von Gustav Freytags Bühnenwerken ist Eduard Devrient in rühmlicher Weise vorangegangen. Kurz nach ihrer Vollendung, am 2. Januar 1853, gingen ‚Die Journalisten‘ zu Karlsruhe erstmals in Scene. Desgleichen haben die ‚Fabier‘ am 11. Oktober 1860 an der Bühne Devrients, unter persönlicher Anwesenheit des Dichters, ihre Erstaufführung erlebt. Diese Karlsruher Aufführungen waren für Freytag nach dessen eigener Aussage die Probeaufführungen, an denen ihm am meisten gelegen war. Eduard Devrient hatte in beiden Fällen mit dem ihm befreundeten Dichter über zahlreiche Einzelheiten korrespondiert und war ihm mit Rat und That getreulich zur Seite gestanden. Manche Änderung wurde durch die Anregung Devrients veranlaßt.

Ein besonders lebhaftes Interesse hatte Eduard Devrient von jeher dem gewaltigen Talente Otto Ludwigs entgegengebracht. Nachdem er bereits 1850 in Dresden die Erstaufführung des ‚Erbförsters‘ betrieben und durchgeführt hatte, dabei selbst der erste Darsteller der Titelrolle geworden war, nahm er diese Tragödie auch in Karlsruhe schon am 8. März 1854 als Neueinstudierung (die erste Karlsruher Aufführung war am 20. Mai 1850) in den Spielplan auf. Wenige Wochen darauf, am 7. April 1854, brachte er als Neuheit desselben Dichters ‚Makkabäer‘, deren beide spätere Bearbeitungen gegenüber der ersten Fassung ‚Die Makkabäerin‘ ebenfalls der Mithilfe und dem Räte Devrients ihre Entstehung verdankten. Der Erfolg der Karlsruher Aufführung war nachhaltiger, als er an anderen Bühnen wohl zu sein pflegte. Die Tragödie erlebte im Laufe dieser Jahre im ganzen 6 Aufführungen.

Dem andern großen Charakteristiker der nachklassischen Zeit, Friedrich Hebbel, wurde 1864 durch die Aufnahme der beiden ersten Teile der ‚Nibelungen‘ in den Spielplan ein Ehrenkranz auf das Grab gelegt.

Von Halm wurde 1855 ‚Der Fechter von Ravenna‘ dem

Repertoire neu gewonnen; außerdem umfaßte dies desselben Dichters ‚Griseldis‘, ‚Sohn der Wildnis‘, ‚Camoëns‘ und das Schiller-Festspiel von 1859 ‚Vor hundert Jahren‘.

Weitere wertvolle und interessante Novitäten auf dem Gebiete des höheren Dramas brachte das Repertoire durch die Aufführungen von Griepenkerls ‚Ideal und Welt‘ 1854, Gottschalls ‚Bitt und Fox‘ 1854, Mosenthals ‚Sonnwendhof‘ 1854, Laubes ‚Graf Essey‘ 1856, Brachvogels ‚Narcis‘ 1856, Gutzkows ‚Ella Rose‘ 1856, Werders ‚Columbus‘ 1. Teil 1858, Redwig ‚Philippine Welfer‘ 1859, Heyjes ‚Elisabeth Charlotte‘ 1860, Meyerns ‚Heinrich von Schwerin‘ 1860, Eschenbachs ‚Maria Stuart in Schottland‘ 1860, Heyjes ‚Ludwig der Baier‘ 1862, Niffels ‚Perseus von Macedonien‘ 1863, Eckardts ‚Sokrates‘ 1863, Zeig ‚Der Kämmerer von Worms‘ 1863, Mosenthals ‚Pietra‘ 1864, Brachvogels ‚Prinzessin Montpensier‘ 1865, Heyjes ‚Hans Lange‘ 1866, Consentius ‚Attila‘ 1867, Heyjes ‚Colberg‘ 1867, D. Devrients ‚Zwei Könige‘ 1867, Geibels ‚Sophonisbe‘ 1868, Gottschalls ‚Katharina Howard‘ 1869, Schauferts ‚Schach dem Könige‘ 1869, Brachvogels ‚Harfenschule‘ 1869 u. a.

Wertvolle Arbeiten älteren Datums wurden 1861 mit Zimmermanns ‚Andreas Hofer‘, 1866 mit Uhlands ‚Herzog Ernst‘ in das Repertoire aufgenommen. Der letztere Versuch zeigt, wie Devrient selbst seiner berechtigten Abneigung gegen das sog. Lese-drama, von dem Uhlands ‚Ernst‘ beinahe als ein typischer Vertreter gelten kann, sich äußern konnte, wenn es sich um ein Werk handelte, das nach rein dichterischer Seite bedeutende Vorzüge aufwies. Einen Bühnenerfolg konnte Uhlands Dichtung allerdings auch in Karlsruhe nicht erringen. Dagegen war die Aufnahme von Zimmermanns ‚Andreas Hofer‘, mit dem Devrient dem Versuche Laubes mit diesem Stück am Burgtheater um zwei Jahre vorauseilte, ohne Zweifel ein sehr verdienstvoller und glücklicher Griff. Das eigenartige Drama, das einzige, mit dem Zimmermann einen Platz in dem Repertoire der Karlsruher Bühne gewann, errang einen schönen Erfolg. Es konnte 1861 im ganzen 4 mal gespielt werden und erhielt sich durch die Wiederholungen der folgenden Jahre fester im Repertoire, als auf irgend einer andern Bühne.

Ein kühner, litterarhistorisch sehr wertvoller und interessanter Versuch, mit dem Devrient dem Beispiele Zimmermanns folgte, war die Aufführung von Tiecks ‚Blaubart‘, der in einer Bearbeitung von Eduard Devrient 1862 erstmals in Scene ging, ohne allerdings einen nachhaltigen Erfolg zu erringen.

Was das moderne Lustspiel und das bürgerliche Schauspiel betrifft, so trägt Devrients Repertoire hinsichtlich der in erster Linie darin vertretenen Autoren die Signatur, die dem Theaterleben der 50er und 60er Jahre in dieser Beziehung aufgeprägt ist: die Lieblinge des Publikums auf diesem Gebiet sind Benedix und Birch-Pfeiffer. In weitem Abstand lassen diese alle übrigen Autoren hinter sich zurück.

Benedix ist in der Devrient'schen Zeit allein mit 182 Aufführungen vertreten; er steht damit an der Spitze sämtlicher unter Devrient zum Wort gelangten Autoren, indem er selbst die Zahl der 173 Shakespeare-Aufführungen übertrifft. Der Maßstab ist allerdings insofern nicht genau und die Vergleichung nicht am Platze, als infolge der zahlreichen, den Abend nicht füllenden Benedix'schen Einakter (10) nicht von eigentlichen 182 Benedix-Abenden gesprochen werden kann. Die 182 Benedix-Aufführungen verteilen sich auf 33 verschiedene Stücke, von denen 26 als Novitäten von Devrient in den Spielplan aufgenommen wurden. Es fallen somit auf jedes Jahr durchschnittlich 1 bis 2 Benedix-Novitäten.

Nächst dem beliebten Lustspielsdichter hat in erster Linie Charlotte Birch-Pfeiffer reiche Pflege gefunden. Es wurden von ihr 17 Stücke, darunter 12 Novitäten, in 102 Vorstellungen zur Aufführung gebracht.

Auf dem Gebiete des bürgerlichen Schauspiels waren ferner die Stücke von Herzogin Amalie zu Sachsen und Eduard Devrient gern gesehene Gäste. Von ersterer zählten ‚Der Landwirth‘, ‚Der Majoratserbe‘ und ‚Die Braut aus der Residenz‘, von letzterem ‚Treue Liebe‘, ‚Verirrungen‘ und ‚Die Gunst des Augenblicks‘ zu den häufiger wiederkehrenden Repertoirestücken.

Bauernfeld befand sich mit 6 Stücken in 18 Aufführungen, Görner mit 9 Stücken in 42 Aufführungen auf dem Spielplan.

Rogebue und Jffland gehörten noch nicht zu den Vergessenen: von ersterem wurden 12, meist einaktige Stücke, ziemlich häufig gegeben, von letzterem außer den ‚Jägern‘ auch ‚Dienstpflicht‘, ‚Die Hagestolzen‘ und ‚Die Advokaten‘, die letzteren beiden in neuen Bearbeitungen von Eduard Devrient, in Karlsruhe vorgeführt.

Von neueren Lustspieldichtern hat Putliz, namentlich gegen Ende der Devrient'schen Periode, die Gunst des Publikums sich errungen. Er gelangte mit 9 Werken 29 mal zum Worte. Darunter befand sich von den ernstesten Stücken des Dichters ‚Das Testament des großen Kurfürsten‘, das am 22. November 1858 erstmals zu Karlsruhe in Scene ging. Wilbrandt taucht zuerst 1868 mit dem Lustspiel ‚Die Verlobten‘ auf; diesem folgen 1869 ‚Die Vermählten‘. Hackländer ist während der ganzen Devrient'schen Zeit, namentlich durch zahlreiche Aufführungen des ‚Geheimen Agenten‘, vertreten. Von Wichert wurde 1866 ‚Ihr Taufschein‘ und 1868 ‚Mit Wind und Wasser‘ aufgenommen.

Moser und Rosen, die späteren Beherrscher des deutschen Lustspielmarktes, erschienen zum erstenmale 1860 und 1864, der erstere mit dem Einakter ‚Er soll dein Herr sein!‘, der letztere mit dem dreiaktigen Lustspiel ‚Die Kompromittierten‘. Ihnen folgten andere Arbeiten derselben Autoren.

Neben den höheren Kunstgattungen ist auch die derbere Possé und das Volks- und Gesangsstück unter Devrient zu seinem Rechte gelangt. Abgesehen von Raimunds klassischen Gebilden ist die Wiener Possé durch verschiedene Stücke Restroys, die Berliner in erster Linie durch solche von Emil Pohl vertreten.

Das Repertoire hat in der Hauptsache vorwiegend deutschen Charakter bewahrt.

Was die moderne französische Produktion betrifft, so hat Devrient dieser gegenüber im großen und ganzen eine rühmliche Zurückhaltung beobachtet. Sie hat nur, soweit sie den künstlerischen und ethischen Anschauungen Devrients genügen konnte, Berücksichtigung gefunden. Eine regelmäßige Pflege ward nur den Lustspielen Scribes zuteil, der mit sieben seiner

besseren Stücke, vor allem dem ‚Glas Wasser‘, ‚Damenkrieg‘ und ‚Feenhände‘ im ganzen 36 mal zum Wort gelangte. Der treffliche Augier ward dem Karlsruher Publikum durch eine Aufführung von ‚Ein vornehmer Schwiegersohn‘ (1855), ‚Barrière durch eine solche der ‚Biedermänner‘ (1857) bekannt. Sonst wurden nur einzelne Stücke von Feuillet, Dumanoir, Souvestre, Picard u. a. und einige leichtere französische Einakter in den Spielplan aufgenommen. Ausgeschlossen blieb alles, was irgendwie an die Pariser demi-monde-Komödie streifte. „Durchdrungen davon,“ sagt Wendt\* über Devrient, „daß die Bühne sittlich wirken solle und nur ausnahmsweise der bloßen Unterhaltung dienen dürfe, konnte er sich nicht entschließen, Gemälde moralischer Frivolität und Fäulnis auf die Bretter zu bringen.“ Dumas und Sardou wurde kein Zutritt auf der Karlsruher Bühne gewährt.

## V.

Wie auf dem Gebiete des Schauspiels, so handelte es sich auch auf dem der Oper darum, zunächst eine gediegene Grundlage für das Repertoire durch die Gewinnung eines festen Bestandes der klassischen Werke zu schaffen.

Es ist charakteristisch für die frühere Musikpflege an der Karlsruher Oper, daß Gluck ihr bis zum Eintritt Devrients ein völliger Fremdling war. Den meisten Platz hatte bis jetzt die italienische Oper eingenommen. Von einem planvollen, systematischen Opernrepertoire auf nationaler Grundlage konnte keine Rede sein.

Hier mußte ein völliger Wandel in allem geschaffen werden.

In erster Linie ließ Devrient es sich angelegen sein, Altmeister Gluck in würdiger Form in Karlsruhe einzuführen. Nachdem die Festvorstellung der ‚Jungfrau von Orleans‘ das neue Haus eröffnet hatte, hielt in der zweiten Vorstellung am 20. Mai 1853 Gluck mit ‚Armida‘ seinen Einzug auf der

\* Vgl. die treffliche Würdigung Devrients durch G. Wendt in Wechs Badischen Biographien (Heidelberg 1875) I, S. 175 ff. Ferner den Nekrolog von A. Gutman, in der Bad. Landeszeitung vom 10. Oktober 1877.

Karlsruher Bühne. Ein weiteres Werk des Meisters wurde 1855 mit ‚Alceste‘ aufgenommen. Es folgte 1858 ‚Iphigenia in Tauris‘, 1860 ‚Orpheus und Eurydice‘, 1863 endlich ‚Iphigenia in Aulis‘. Die meisten Aufführungen erlebte ‚Alceste‘ (14). Im ganzen waren 50 Abende der Devrient'schen Periode der Vorführung dieser 5 Gluck'schen Werke gewidmet. Die Texte erfuhren vielfach bessernde Uebearbeitungen und Neuübersezungen.

Besondere Sorgfalt wurde sodann auf die Gewinnung eines möglichst umfangreichen und systematisch wechselnden Mozart-Repertoires gewendet. Diejenigen Werke des Meisters, die sich schon bisher auf dem Repertoire befunden hatten, ‚Don Juan‘, ‚Figaro‘, ‚Zauberflöte‘, ‚Entführung‘, ‚Titus‘, wurden neu inscenirt in stetem Wechsel dem Publikum vorgeführt. Dazu kamen als Neuheiten der ‚Schauspieldirektor‘ (1852), ‚So machen's Alle‘ 1860 und ‚Domeneus‘ 1861. Der letztere machte allerdings kein Glück: er erlebte nur eine einzige Wiederholung. ‚So machen's Alle‘ dagegen errang einen so schönen Erfolg, daß es in der ersten Saison allein 5 mal, im ganzen 15 mal gegeben werden konnte. Dieser Erfolg des unverdient vergessenen Werkes war nicht zum geringsten der neuen textlichen Form zu danken, die Devrient mit Kalliwodas Hilfe, der die Recitative schuf, der Oper gegeben hatte und die ihr in dieser Gestalt auch auf einer stattlichen Reihe auswärtiger Bühnen siegreichen Eingang verschaffte. Bezüglich der Zahl der Aufführungen steht allen voran ‚Don Juan‘ (30); dann folgen ‚Figaro‘ mit 28 und die ‚Zauberflöte‘ mit 22 Vorstellungen. ‚Figaro‘ wurde 1856 vollkommen neu einstudirt, indem die Übersezung ebenfalls eine Neubearbeitung durch Eduard Devrient erfahren hatte und die Original-Recitative von Joseph Strauß für das Quartett arrangirt waren. Dergleichen wurden in ‚Don Juan‘ die Recitative hergestellt.

Beethovens ‚Fidelio‘ wurde in den 18 Jahren von 1852 bis 1870 im ganzen 22 mal vorgeführt.

Weber stand mit seinen 3 gangbaren Bühnenwerken im Repertoire. ‚Euryanthe‘ wurde 1856 und 1864 aufgenommen, ohne sich wie die beiden andern Werke dauernd im Spielplan zu erhalten. An Popularität stand selbstverständlich oben an

‚Der Freischütz‘, der 52 Aufführungen in dieser Periode erlebte. Neu einstudiert erschien er am 14. März 1861 zur Feier seiner hundertsten Aufführung am Karlsruher Hoftheater.

Mittlerweile war längst Richard Wagners Gestirn am Himmel der deutschen Kunstwelt emporgestiegen. Auch die Karlsruher Bühne hat in erster Reihe an dem Ruhme teilgenommen, seinem Genius die Bahnen zu ebnet. Am 28. Januar 1855 wurde die entscheidende Siegeschlacht geschlagen mit der ersten Aufführung des ‚Tannhäuser‘. Es wurde bis zum Schluß dieser Saison (Ende Juni) allein 5 mal gegeben. Die gleiche Zahl von Aufführungen erlebte er in der folgenden Spielzeit. Als zweites Werk Wagners ging im Dezember 1856 ‚Lohengrin‘ in Scene und wurde 5 mal in dieser Saison wiederholt. Es folgte 1857 ‚Der fliegende Holländer‘, dessen Erfolg indessen hinter dem der beiden vorangegangenen Musikwerke zurückblieb. Nach einmaliger Wiederholung ruhte er während der nächsten Jahre und wurde erst 1862 neu einstudiert wieder aufgenommen, um nun einen dauernden Platz im Repertoire zu gewinnen. Endlich ließ Devrient im Februar 1869, also nur ein halbes Jahr nach der erstmaligen Bühnenaufführung des Werkes zu München, ‚Die Meisterfinger von Nürnberg‘ in Scene gehen. Der Erfolg war derart, daß innerhalb von 5 Monaten 6 Aufführungen des Werkes stattfanden. Bezüglich der Gesamtzahl der Vorstellungen steht allen voran ‚Tannhäuser‘, der während 16 Jahren im ganzen 42 mal zur Aufführung kam.

In ähnlicher Weise, wie Devrient 1864—1865 und 1865—1866 auf dem Gebiete des Schauspiels cyclische Vorstellungen der Klassiker veranstaltet hatte, ließ er in der Spielzeit 1866—1867 sämtliche dem Repertoire gewonnenen Werke der deutschen Opernklassiker vor dem Karlsruher Publikum vorüberziehen. Beethoven mit ‚Fidelio‘, Gluck mit 5, Mozart mit 7 Werken (‚Domeneus‘ blieb ausgeschlossen), Spohr mit ‚Jessonda‘,\* Wagner mit ‚Holländer‘, ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘, Weber mit ‚Freischütz‘ und ‚Oberon‘ wurden der Reihe nach in dieser Saison zu Gehör gebracht. In der nächsten

\*) Außer ‚Jessonda‘ wurde 1860 auch Spohrs ‚Faust‘ neu einstudiert in den Spielplan aufgenommen.

Spielzeit 1867—1868 wurde den Franzosen und Italienern durch Vorführung der meisten im Repertoire befindlichen Werke derselben besondere Berücksichtigung zuteil.

Derjenige Komponist, der während der 50er und 60er Jahre die meiste Anziehungskraft auf das große Publikum übte, war noch immer Meyerbeer. Er ist in Devrients Repertoire mit 4 großen Opern vertreten, von denen ‚Hugenotten‘, ‚Prophet‘ und ‚Robert‘ fast jährlich mit einer mehr oder minder großen Zahl von Wiederholungen wiederkehren. Die ‚Afrikanerin‘ erschien als Novität im Januar 1866. Diese Premiere ist dadurch merkwürdig, daß keine andere Erstaufführung jener Epoche weder auf dem Gebiet des Schauspiels noch auf dem der Oper eine ähnliche Anzahl von Wiederholungen innerhalb einer Spielzeit gefunden hat. Die ‚Afrikanerin‘ hat bis zum Schluß dieser Saison, in einem Zeitraum von ungefähr 5 Monaten, die Zahl von nicht weniger als 10 Aufführungen erreicht! Im ganzen ist Meyerbeer an 127 Abenden zum Worte gelangt. Am nächsten steht ihm Mozart mit 121 Vorstellungen.

Die deutsche Spieloper ist in erster Reihe durch Vorzing vertreten, von dem fünf Werke (‚Waffenschmied‘, ‚Die beiden Schützen‘, ‚Zar‘, ‚Wildschütz‘, ‚Amdine‘) an 63 Abenden zur Vorführung kamen.

Die italienische Oper hatte ihre Hauptvertreter in Donizetti, Rossini und Bellini. In erster Reihe stand Donizetti, der mit 9 Opern (‚Lucia‘, ‚Regimentsstochter‘, ‚Maria von Rohan‘, ‚Liebestrank‘, ‚Favoritin‘, ‚Don Pasquale‘, ‚Belisar‘, ‚Lucrezia Borgia‘, ‚Dom Sebastian‘) 74 Abende füllte. Es folgten Rossini mit 3 Opern (‚Othello‘, ‚Zell‘, ‚Barbier‘) in 58 Vorstellungen und Bellini mit 3 Opern (‚Nachtwandlerin‘, ‚Norma‘, ‚Romeo‘) in 29 Vorstellungen. In Rossinis ‚Barbier‘ wurden die Secco-Recitative des Originals, von Levy für Orchester arrangiert, zum ersten Male eingeführt. Der Dialog, mit all den plumpen daran klebenden Theaterspäßen, kam völlig in Wegfall, und die ganze Vorstellung war insolgedessen durch einen einheitlich-vornehmen Gesamtton ausgezeichnet, der sie in rühmlicher Weise unterschied von den auf den deutschen Bühnen üblichen Aufführungen dieser Oper.

Relativ selten tauchte Verdi auf, dessen ‚Hernani‘ und ‚Troubadour‘ (zum erstenmale 1857) zusammen 12 mal gespielt wurden. Von Cherubini wurde der ‚Wasserträger‘, von Spontini die ‚Vestalin‘ und ‚Fernand Cortez‘ gegeben.

Von den Franzosen hat eine besonders liebevolle und eingehende Berücksichtigung Auber gefunden. ‚Fra Diavolo‘, ‚Maurer‘, ‚Der schwarze Domino‘, ‚Die Stumme‘, ‚Die Krondiamanten‘, ‚Der Schnee‘, ‚Teufels Anteil‘, ‚Jeensee‘ und ‚Der erste Glückstag‘, also im ganzen 9 verschiedene Werke des Meisters sind in 104 Vorstellungen über die Karlsruher Bühne gegangen. Mit Glück hat Devrient ferner auf einige ältere französische Werke zurückgegriffen. Neben ‚Joseph‘, der mit einigen Unterbrechungen stehendes Repertoirestück war, wurde Méhuls Oper ‚Die beiden Fische‘ im Jahre 1853 und dessen ‚Athol‘ 1869 in den Spielplan aufgenommen. Von Grétry wurden ‚Richard Löwenherz‘ und ‚Raoul der Blaubart‘ dem Repertoire einverleibt.

Adam war dem Publikum außer durch den ‚Postillon‘ durch den ‚Brauer von Preston‘ (vor Devrients Eintritt) und ‚Giralda‘ bekannt, Boieldieu durch die ‚Weiße Dame‘, ‚Johann von Paris‘ und ‚Kotkäppchen‘, Halévy durch die ‚Jüdin‘, ‚Die Musketiere der Königin‘ und den ‚Blitz‘.

Gounod erschien erstmals 1868 mit ‚Romeo und Julie‘ und errang damit einen durchschlagenden Erfolg. Dem vielfach und in nachdringlicher Weise an die Direktion herantretenden Verlangen, daß auch ‚Margarete‘ in dem Spielplan Aufnahme finde, widerstand Devrient mit der zähen Energie, die seinem Wesen eigen, wenn es sich um eine künstlerische Überzeugung bei ihm handelte. Er konnte sich nicht entschließen, eine Karrikatur des ersten deutschen Gedichtes auf die Bühne zu bringen. ‚Margarete‘ wurde unter Eduard Devrient in Karlsruhe nicht gegeben.

Devrients selbständiges, um das Vorbild anderer Bühnen unbefümmertes Arbeiten, das sich charakteristisch in diesem Zuge verrät, offenbart sich auch hier, gleichwie auf dem Gebiete des Schauspiels, in der Wahl der Novitäten, in der man vielfach eigene und neue Wege ging.

Von den Opern-Novitäten, die unter Devrient in Scene gingen, sind außer schon genannten Werken u. a. anzuführen: Herzog Ernsts zu Sachsen ‚Casilda‘, ‚Santa Chiara‘ und ‚Diana von Solange‘ 1853, 1855 und 1859, Marschners ‚Hans Heiling‘ 1859, Franz Lachners ‚Catharina Cornaro‘ 1861, Schuberts ‚Häuslicher Krieg‘ 1862, Joseph Strauß‘ ‚Schlittenfahrt von Novgorod‘ 1862, Hillers ‚Katakomben‘ 1862 (unter persönlicher Leitung des Komponisten), Aberts ‚König Enzo‘ 1863, Gustav Schmidts ‚La Réole‘ 1863, Hillers ‚Deserteur‘ 1865, Aberts ‚Astorga‘ 1866, Bazins ‚Reise nach China‘ 1867, Flotows ‚Zilda‘ 1867, Schumanns ‚Genoveva‘ 1867, Liebes ‚Braut von Azola‘ 1868 u.

Mit besonderer Liebe suchte Devrient Schöpfungen seines früh dahingeshiedenen Freundes Mendelssohn für die Bühne lebendig zu machen. So brachte er 1854 dessen fragmentarisches Loreley-Finale erstmals in Karlsruhe zur Darstellung. Dasselbe gefiel und wurde im ganzen 10 mal gegeben. Im Jahre 1860 unternahm Devrient das Wagnis, zum ersten Male eine scenische Darstellung des von Mendelssohn komponierten Goethe'schen Gedichtes ‚Die erste Walpurgisnacht‘ zu versuchen. Auch dies Unternehmen glückte und erreichte die Zahl von 10 Aufführungen. Außerdem kam in den ersten Jahren der Devrient'schen Zeit Mendelssohns Singspiel ‚Die Heimkehr aus der Fremde‘ des öfteren zur Aufführung.

So zeigt auch ein Überblick über das Opern-Repertoire dieser Periode eine harmonische Mischung der verschiedensten Kunstarten. Den festen Grundstock bilden die unvergänglichen Werke der Klassiker. Dem aufgehenden Gestirn einer neuen Zeit wird bereitwillige Huldigung zuteil. Auch das leichte musikalische Genre wird gebührend gepflegt, ohne Konzessionen zu Gunsten von solchem, das auf den Namen von ernstgemeinter Kunst keinen Anspruch erheben kann. Die Operette bleibt selbstverständlich ausgeschlossen. Der Schwerpunkt des Opern-Repertoires ruht, wie im Schauspiel, auf deutsch-nationaler Grundlage.

## VI.

Neben dem Repertoire offenbart sich die Leistungsfähigkeit einer Theaterdirektion in erster Linie in der künstlerischen

Beschaffenheit der Vorstellungen. Und zwar ist dieser letzteren eine noch größere Wichtigkeit beizumessen. Nicht was gespielt wird, sondern wie gespielt wird, ist ausschlaggebend für die Wirkungen, die von der Bühne herab erzielt werden.

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Darstellung, des näheren darauf einzugehen, was Devrient in dieser Beziehung während seiner 17 jährigen Direktionsführung in Karlsruhe erreicht hat.

Nur in Kürze sei darauf hingewiesen, daß Devrients Streben von Beginn seiner Thätigkeit stets auf das Eine gerichtet war: auf die Erzielung vornehmer und künstlerisch abgerundeter Vorstellungen, auf die Schaffung eines stilvollen und harmonischen Zusammenspiels. Durchdrungen von der Überzeugung, daß jede Einzelleistung auf der Bühne nur Stückwerk ist, daß alle wahren und höchsten Wirkungen der Schauspielkunst nur durch das harmonische Zusammenwirken aller Kräfte ermöglicht werden, arbeitete er mit der ganzen unerbittlichen Energie und Zähigkeit seiner Künstlernatur diesem einen hohen Ziele zu. Der Schauspieler mußte lernen, daß er auch als Träger der Hauptrolle nur ein Teil des Ganzen sei, er mußte sich mit der ganzen Selbstaufopferung, die hierzu nötig ist, daran gewöhnen, seinen höchsten Triumph in der schönen Gesamtwirkung aller Mitspielenden zu erblicken. Er mußte lernen, Opfer zu bringen, auf manche Wirkung zu verzichten zu Gunsten des Ensembles, alle Eifekthascherei und Mäzchenjagd, jedes unberechtigte Hervortreten des Einzelnen aus dem Rahmen des Ganzen mußte unterbleiben, der Schauspieler mußte sich daran gewöhnen, sich vom Publikum zu emanzipieren und auf jede direkte Wendung, auf jedes Spielen zum Publikum zu verzichten. Dem Personenkultus wurde damit die Lebensader unterbunden, die virtuosenhafte Richtung der deutschen Schauspielkunst wurde mit unnachsichtiger Strenge bekämpft und niedergebeugt.

Ein solcher Kampf ist für jeden Bühnenleiter, der ihn unternimmt, der schwierigste und mühevollste Teil seiner Aufgabe. Er war doppelt schwierig für Eduard Devrient, der in Karlsruhe ein durch die Miswirtschaft der vorangegangenen Jahre nach dieser Seite völlig verlottertes und jeder künstlerischen

Zucht entwöhntes Personal übernahm. Hier war jeder bis jetzt sein eigener Gott gewesen, künstlerische Schulung, opferungsfreudige Hingabe des Einzelnen an das Ganze waren den Meisten unbekannte Begriffe. In dem nun beginnenden Kampfe gegen die Selbstsucht der Mitglieder hatte Devrient natürlicherweise manchen schweren Strauß zu bestehen. Es bildeten sich Koterien gegen den rücksichtslosen Verfechter des unbequemen neuen Systems, deren Wühlereien nicht dazu beitrugen, seinen Bestrebungen die Wege zu ebnen.

Dem auch bei dem Publikum fielen diese letzteren, wie schon angedeutet, zu Anfang auf sehr unfruchtbaren Boden. Die große Masse wird durch die Paradeleistung des effekt-haſchenden Virtuosen in der Regel völlig befriedigt und überschüttet sie mit reichem und lautem Beifallssturm. Die Zahl derer ist eine relativ geringe, die ein diskretes, fein abgetöntes, auf große und schreiende Wirkungen verzichtendes Zusammenspiel zu würdigen weiß. Auch das Publikum bedarf in dieser Beziehung einer gewissen Schulung. Bei dem Karlsruher Publikum hatte das Theater bis jetzt sehr wenig gethan, um dafür einen empfänglichen Boden zu schaffen.

Daher kam es, daß das Publikum Vorstellungen, die durch ihr Ensemble Musterhaftes leisteten, wie beispielsweise der ‚Komödie der Irrungen‘, wenig Geschmack abzugewinnen vermochte. Man klagte über die Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge, über die derben Spässe der Clowns u., ohne irgend welches Verständnis zu haben für die treffliche Darstellung, für das präzise und einheitliche Zusammenspiel, in dem die tolle Komödie über die Bühne ging. Man hielt sich rein an das Stoffliche und nicht an das Wie, weder im Stücke noch in der Darstellung. Häufige Wiederholungen gaben Gelegenheit zu immer feinerer Ausarbeitung der einzelnen Leistungen und zur Festigung des Ensembles. Das Publikum aber beklagte sich; es wollte neues sehen; es vermochte der Wiederholung eines ihm bekannten Stückes, auch wenn die Darstellung vorzüglich war, keinen Reiz abzugewinnen, weil die Blicke für das rein Schauspielerische der Vorstellungen nicht genügend geschärft waren.

Zu statten kam es den Bestrebungen Devrients, daß es ihm gleich zu Beginn seiner Thätigkeit geſchickt war, eine Reihe

hervorragender junger und bildungsfähiger Talente zu erwerben. In ihnen gewann er für die bevorstehenden Kämpfe seine zuverlässigste Stütze. Indem sie vertrauensvoll der Führung seiner kundigen Hand sich überließen, wurden sie die eigentlichen Träger der Devrient'schen Natürlichkeits- und Einfachheits-Schule. Was neu hinzukam, mußte sich ihnen anpassen, wenn es festen Fuß auf dem Karlsruher Theater fassen wollte.

Trotz der Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, gelang es dem neuen Direktor in relativ kurzer Zeit, erfreuliche Resultate bezüglich der künstlerischen Qualität der Vorstellungen zu erzielen. Koffka bezeugt in obengenannter Schrift, in der er auf eine kaum zweijährige Thätigkeit Devrients zurückblicken konnte, daß schon damals die meisten Vorstellungen durch ein tüchtiges Ensemble ausgezeichnet waren. Mit besonderer Anerkennung werden die Aufführungen von ‚Tartüffe‘, ‚Journalisten‘, ‚Viel Lärmen um Nichts‘, ‚Malkabär‘, ‚Pitt und For‘, ‚Fechter von Ravenna‘, ‚Wallenstein‘ u. a. genannt. Koffka schreibt im Anschluß hieran:

‚Dies ist überhaupt Devrients großes, nicht genug anzuerkennendes Verdienst, daß alle die Vorstellungen, welche von ihm und unter seiner Anregung geschaffen werden, ganz besonders durch ihren Totaleindruck wirken. Das Zufällige, Planlose, Willkürliche, welches wir sonst an den meisten Bühnen wahrnehmen, ist hier nirgends zu bemerken. Das dichterische Werk wird von der Gesamtheit erfaßt und in künstlerischer Weise, welche nirgends die ordnende und, wo es not thut, schöpferische Hand der Leitung vermissen läßt, dargestellt.‘

Indem Koffka, der die Zustände aller großen deutschen Theater aus eigener Anschauung kannte, die Karlsruher Bühne mit diesen letzteren verglich, gelangte er zu dem Resultate, daß Karlsruhe vermöge des trefflichen Ensembles andere, viel besser gestellte Theater bei weitem überrage.

Wenn schon nach relativ so kurzer Wirksamkeit des neuen Direktors Resultate solcher Art konstatiert werden konnten, so mußten sich diese letzteren noch beträchtlich heben und vervollkommen, als Devrient im Lauf der Jahre dazu gelangt war, ein stetiges, nach seinen Prinzipien einheitlich geschultes Personal

zu beherrschen und über ein festes und umfangreiches Repertoire stehender Stücke zu verfügen.

Erspriesslichen Nutzen für die weitere Bildung und Ergänzung des Personales nach seinen Intentionen und damit für die Erhaltung und Förderung des Ensembles zog Devrient in erster Linie aus seinem hervorragenden Lehrtalent. Manche jugendliche Kraft wurde durch Devrient recht eigentlich groß gezogen und durch seine Führung zum fertigen Künstler herangebildet. Manches Talent allerersten Ranges, wie Schnorr von Carolsfeld u. a., hat seine ganze Lehre, vom ersten Schritt auf der Bühne beginnend, an der leitenden Hand Eduard Devrients erhalten. Er verstand ferner die seltene Kunst, auch minderwertige Kräfte gut zu verwerten und sie an diejenigen Posten zu stellen, wo sie dem Ganzen nutzen konnten. Durch unausgesetzte Beschäftigung mit dem Einzelnen auf der Probe und zu Hause konnte er auch mittelmäßige Talente zur Übernahme schwieriger Aufgaben heranziehen und dadurch selbst die rollenreichsten Stücke mit Erfolg zur Aufführung bringen.

Gustav Freytag, der bei häufigen Besuchen in Karlsruhe Devrients Thätigkeit stets mit eingehendem Interesse verfolgte und als deren berufenster Beurteiler gelten kann, schreibt bezüglich dieses Punktes:\*

Aber nicht allein auf die Schüler und Geringeren des Personals erstreckten sich die belehrenden Hilfen des neuen Direktors, auch die Darstellungen der ersten Rollen wurden von seiner theoretischen wie praktischen Unterstützung auf das geführt, was Devrients Leitung vor allem auszeichnete: zu der völligen Hingabe an das Werk des Dichters ohne Hervordrängen des Einzelnen und ohne die Befriedigung der persönlichen Eitelkeit auf Kosten der Totalwirkung und der Naturwahrheit.

Man hat gegen Devrient vielfach den Vorwurf erhoben, daß sein Verfahren die Mittelmäßigkeit in der Kunst begünstigt, dagegen starke künstlerische Individualitäten in ihrer Entwicklung eher gehemmt als gefördert habe. Diesen Vorwurf weist Gustav Freytag als völlig unwahr zurück. Er führt aus, daß

\* G. Freytag, Eduard Devrient als Theaterdirektor. Grenzboten II, 1870. Neu abgedruckt in Freytags Aufsätzen zur Geschichte, Litteratur und Kunst (Leipzig 1888), S. 354.

Devrient bei den bescheidenen Mitteln der Karlsruher Bühne in erster Linie darauf angewiesen war, mäßige Begabungen zu einem tüchtigen Ensemble heranzuziehen, bezeugt aber zugleich, daß Devrient den reicheren und ersten Talenten, die er zu erwerben das Glück hatte, freien Spielraum gelassen habe. Im Anschluß hieran schreibt Freytag über Devrient:

Die Befriedigung, welche seine Bühne gewährte, war deshalb die beste, welche gegenwärtig in einer mittleren Stadt zu erreichen ist. Es war zuerst die Abwesenheit grober Fehler und eine beharrliche Bändigung der dramatischen Rohheiten, durch welche der Schauspieler für sich Beifall sucht, indem er Uebertreibungen der Posse in das Lustspiel mischt, seine Wirkungen auf Kosten der Mitspielenden aufbläht u. s. w. Man war immer sicher, in guter Gesellschaft zu sein, auch bei gewagten und possenhaften Momenten vermischte man nicht das Bartzgefühl guter Sitte. Dazu kam als besonderer Reiz die Einheit des dramatischen Stils in sämtlichen Rollen, die Zuverlässigkeit, mit welcher die Wirkungen durch einen Darsteller dem andern vermittelt wurden, vor allem die warme Achtung des Bühnenleiters und seiner Künstler gegenüber den Textworten und den beabsichtigten Wirkungen des Dichters.

Ein anderer Vorwurf, der sich namentlich aus Kreisen des Publikums vielfach gegen Devrient vernehmen ließ, war der, daß man unter seiner Direktion zu wenig auswärtige Künstler und Celebritäten zu sehen bekäme. Wenn Devrient sich gegen die gastierenden Virtuosen im großen und ganzen ablehnend verhielt und Gastspielen solcher Art, wo immer möglich, aus dem Wege ging, so stand dieser Grundsatz im engsten Zusammenhang mit dem innersten Wesen und System seiner Direktionsführung. Er erkannte sehr wohl, welche tiefen Schädigungen das Repertoire bei einem planvollen und systematischen Arbeiten durch derartige Gastspiele erfahren muß, insbesondere, wenn sich die betr. Bühne gezwungen sieht, nicht nur in der Aufstellung des ganzen Spielplans, sondern auch in der Bearbeitung, Einrichtung zc. der zum Gastspiel ausersehenen Stücke sich nach den eigenwilligen Forderungen des berühmten Gastes zu richten. Abgesehen von den zahlreichen äußerlichen Unzulänglichkeiten, die solche Gastspiele mit sich bringen, war

Devrient vor allem nicht geneigt, das treffliche Ensemble seiner Bühne, das die Frucht mühevollster und sorgfältigster Vorbereitung zu sein pflegte, durch das Hineintreten eines Gastes, der durch seine ganze Spielart in den Rahmen nicht paßte, dem nur die möglichst effektvolle Herausarbeitung seiner eigenen Rolle am Herzen lag, sich gewaltsam zerreißen zu lassen, oder zum mindesten bedenklich zu gefährden. Er wußte endlich sehr wohl, daß beim großen Publikum, das sich durch die virtuosenhaften Künste vieler Celebritäten allzu willig blenden und täuschen läßt, als Folgen solcher Gastspiele sich häufig nur Unzufriedenheit und Klagen über die bestehenden Verhältnisse ergeben.

Trotz seiner berechtigten prinzipiellen Abneigung gegen diese Art von Gastspielen ließ sich Devrient zu keinem einseitigen Rigorismus nach dieser Seite verleiten.

In richtiger Erwägung der Anregung und Belehrung, welche auf der andern Seite die Bekanntschaft hervorragender Künstler für Personal und Publikum bringen kann, entschloß sich auch Devrient, von Zeit zu Zeit berühmten Künstlern die Thore des Karlsruher Theaters zu öffnen. Doch suchte er diese Gastspiele möglichst einzuschränken und nur in so großen Zwischenräumen zuzulassen, daß sie stets als seltene Ausnahme erscheinen mußten. So gab u. a. im Jahre 1854 Emil Devrient ein mehrmaliges Gastspiel, 1855 Karl Devrient, 1856 Adelaide Ristori (Gesamtgastspiel), 1857 und 1868 Marie Seebach, 1859 Bogumil Dawison und Theodor Döring, 1860 und 1867 Friederike Gofmann, 1865 Ludwig Dessoir, 1866 Heinrich Marr u. Schon diese Namen genügen, um die irrtümliche Angabe, Devrient habe überhaupt keine Gäste zugelassen, zu entkräften. Aber auch solche Gastspiele pflegte Devrient nach dem ihm eigenen erzieherischen Systeme zur Förderung seines Personals zu nützen, indem er daran belehrende Erörterungen über die charakteristischen Vorzüge und Schwächen in der Spielweise des Gastes knüpfte.

Auch in der Oper, wo die für das Schauspiel geltenden Bedenken zum Teil allerdings in Wegfall kommen, wurden verschiedene Berühmtheiten, wie Roger, Tichatscheff, Beck, Niemann, die Viardot-Garcia, Sontheim, Stockhausen u. a., im Lauf der Jahre dem Karlsruher Publikum vorgeführt.

Was die scenische Ausstattung betrifft, so hielt Devrient an dem Grundsatz fest, daß diese nirgends in den Vordergrund der Aufführung treten dürfe. Im allgemeinen sollte der Charakter und der historische Zuschnitt einer Zeit in Dekorationen und Kostümen wiedergegeben werden; eine eigentlich reiche und minutiöse Ausstattung aber erschien ihm als eine große Gefahr für die dramatische Kunst. Bei Handhabung dieses Prinzips kam Devrient die praktische Notwendigkeit zu Beginn seiner Thätigkeit insofern zu Hilfe, als der Zustand der Dekorationen und Requisiten, die aus dem Theaterbrande und dem Verbrauche des Nottheaters gerettet worden waren, äußerst unzulänglich und mangelhaft war. Ein fast gänzlich neues Inventarium an Dekorationen, Kostümen zc. mußte beschafft werden. Dies ging so allmählich, daß die Feststellung des Repertoires in den ersten Jahren immer von den Leistungen des Malersaals abhängig war. Dabei machten die beschränkten Geldmittel bei allen Neuanschaffungen die Rücksicht auf möglichst vielseitige Verwendbarkeit des betreffenden Stückes zur Notwendigkeit. Aber auch später, als Devrient freiere Hand in diesen Dingen gewonnen hatte, ließ er sich nicht dazu verleiten, der Ausstattung mehr als eine dienende und unterstützende Rolle in den Vorstellungen anzuweisen.

Dabei ist indessen hervorzuheben, daß Devrient bei aller Maßhaltung, die er nach dieser Seite bethätigte, doch stets in der Ausstattung mit festem Nachdruck das historische Moment betonte und der Willkür, die darin auf den Theatern damals noch zu herrschen pflegte, auf das kräftigste entgegentrat. So hat er unter anderm den falschen Brauch, Stücke aus dem Ende des vorigen und dem Anfang dieses Jahrhunderts, wie meistens damals üblich, in modernem Kostüme zu geben, an seiner Bühne aufgehoben und an dessen Stelle die historisch richtige Tracht gesetzt, die der Zeit der Entstehung des betreffenden Stückes entsprach. Auch der malerischen Wirkung in Dekoration und Gruppierung, der Farbenzusammenstellung der Trachten zc. wurde eine sorgfältige, für damalige Verhältnisse noch neue Aufmerksamkeit gewidmet.

Es konnte nicht fehlen, daß Devrients tiefgreifende reorganisatorische Thätigkeit mit der Zeit auch den Anteil und die

Anerkennung des anfangs trotzig widerstrebenden Karlsruher Publikums gewann. Das Interesse am Theater wuchs von Jahr zu Jahr, und auch der finanzielle Ertrag war in Folge des steigenden Besuches durchaus zufriedenstellend. Von den Besseren und Besten im Publikum war Devrients Bedeutung längst erkannt; aber auch in breiteren Schichten vermochte man sich dem Eindruck nicht zu verschließen, den die Achtung gebietende Persönlichkeit des ‚Komödiantenmeisters der alten Zeit‘ hervorrief. Die hohe Meinung von der erzieherischen Aufgabe der deutschen Schauspielkunst, von der Bedeutung des Theaters als einer Kulturanstalt, die er in Wort und That bekundete, mußte dazu beitragen, das Ansehen des Karlsruher Kunstinstitutes und das der Karlsruher Kunstangehörigen auf eine ungewöhnliche Höhe zu heben. Vor allem aber war das siegreiche Durchdringen der Devrient'schen Bestrebungen dem festen Vertrauen des hochsinningen Fürsten zu danken, dessen ermutigendes Wohlwollen ihm stetig zur Seite stand, ihm volle Selbständigkeit in seinem Thun gewährte und in allen entscheidenden Momenten mit Bestimmtheit für die Intentionen Devrients eintrat.

In den letzten Bänden der ‚Geschichte der deutschen Schauspielkunst‘, die von dem Niedergang der Hoftheater, von der die neue Schauspielkunst charakterisierenden Richtung des Virtuositentums berichten, widmet Devrient ein mit sichtlich Liebe, ein mit besonderer Wärme behandeltes Kapitel der kurzen Epoche der Zimmermann'schen Theaterdirektion zu Düsseldorf. Wie eine schwimmende Insel erscheint sie ihm auf dem wogenden Ozean des deutschen Theaterlebens. Einem Leuchtturm, der ‚in der Undüsterung und dem Nebelgrauen der neuen Theater-epoche‘ dem hoffnungslosen Schiffer winke, vergleicht er die allzu rasch wieder in Nacht versunkene Schöpfung Zimmermanns. Denn sie zeigte, was den übrigen deutschen Bühnen abhanden gekommen war: eine im großen wie im kleinen von einheitlichem künstlerischen Geiste durchdrungene Leitung.

Was von Devrient an jener Stelle über Zimmermanns Direktion gesagt wird, findet in noch höherem Maße Anwen-

ding auf Devrients eigene Thätigkeit an der Karlsruher Bühne, wenn man dieselbe im Zusammenhange mit der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts betrachtet.

So verschieden im einzelnen die Direktionen von Zimmermann und Devrient in ihrer Grundlage, ihrem Verlaufe und ihren Resultaten gewesen sein mögen, so berühren sie sich doch vor allem in dem einen Momente, daß sie beide untrügliche Belege bieten für die aufopferungsfähige und begeisterungsvolle Hingebung, deren ein Kunstpersonal fähig ist, wenn es sich um einen vertrauenerweckenden und zielbewußten künstlerischen Führer scharen darf.

Daß Eduard Devrient eine solche Hingebung erwecken konnte, war nicht zum letzten dem imponierenden Ernste seiner Persönlichkeit, dem großen idealen Grundzuge seines Wesens zu danken.

„Ohne Ideal aber geht eine Kunst verloren, wie ein Volk ohne Glauben“. Diese Worte, in denen der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst seine Aufzeichnungen verklingen läßt, strahlen wie ein Leitstern über dem Leben und Wirken von Eduard Devrient.

---