

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Badische Biographien

Heidelberg, 1.1875 - 6.1901/10(1935); mehr nicht digitalisiert

Devrient, Eduard

urn:nbn:de:bsz:31-16275

er dort mit 15 Jahren seine theatrale Laufbahn als Rollenschauspieler, Theaterdiener und Billetverkäufer, bis er endlich zur Darstellung kleiner Rollen zugelassen wurde. Dann spielte er in Spandau Liebhaber, Helden, komische Rollen und Bösewichte. Nachdem er mit wandernden Truppen Pommern, Sachsen und Schlessen bereist, und kurz dauernde Engagements in Lübeck, Wiesbaden, Leipzig und Pesth gefunden hatte, kam er 1839 nach Karlsruhe, wo er 10 Jahre lang thätig war, bis er 1849 einem Rufe nach Berlin folgte. Dort ist er nach längeren Leiden am 30. December 1874 gestorben. Während seines Wirkens in Karlsruhe war er durch einige Jahre Gegenstand begeisterter Bewunderung. Natürlich stellte die Jugend die Hauptschaar der Bewunderer, insbesondere die weibliche Jugend. Die düstere, hochtragische Seite seiner Begabung gelangte wohl erst in Berlin zur Vollkommenheit. Sein Richard III. athmete eine verzehrende Wildheit, sein Lear, groß in den Momenten des Wahnsinns, war größer noch in dem gebrochenen Schmerz des Wiedersehens. Ein genialer Zug zersplitterter Größe des Geistes und Gemüths durchleuchtete seinen Narziß, und diese Rolle gerade erinnerte an die Glanzleistungen seiner Jugend, an jene idealen Schwärmer Posa, Tasso, auch Hamlet, die mit magnetischer Kraft zu den Herzen der Jugend sprachen. Kein einzelnes der äußeren Mittel Dessoirs, nicht Gestalt, nicht Kopf, nicht Organ war glänzend zu nennen und doch waren jene Leistungen Glanzleistungen, weil sie von vollster idealer Gluth belebt waren. Eine düstere, unheil kündende Melancholie, ein ahnungsvolles, unbeschreibliches Etwas lag räthselvoll und doch Allen faßlich in diesen oft gleichsam ermatteten, aber eindringlichen, ja wo die Aufgabe es gebot, dialektisch einschneidenden Tönen, in dem dunkeln, aber doch von innerem Feuer geistig durchleuchteten Antlitz. Nicht nur was Dessoir sagte, mehr noch, was er düster, zurückhaltend, dämonisch zu verschweigen schien, wirkte mit magischer Gewalt auf den Hörer. Das war auch in seinem Othello, in seinem erst in Berlin so berühmt gewordenen Butler das zwingende Element. Und wenn dann aus dieser gewitterschwülen Atmosphäre ein Aufschrei der Leidenschaft hervorzuckte, da war es wie ein Blitz, der einschlug, verzehrend und erlösend zugleich. Ein großer, idealer Zug belebte seine Schöpfungen, heiliger Ernst war es ihm um die Uebung seiner Kunst, und leuchtendes Vorbild war er den Genossen. Einer der edelsten Vertreter deutscher Darstellungskunst ist in ihm dahingegangen, von jenen seltenen Größen eine, die mit ihrem Herzblut sich ein dauerndes Denkmal selbst gegründet. (Vgl. Badische Landeszeitung 1875. No. 5.)



Eduard Devrient.

Am 11. August 1801 in Berlin geboren, wurde Devrient von seinem Vater, einem Kaufmann, dem Handelsstande bestimmt. Aber die eigne Neigung zog ihn zur Bühne; auch das Vorbild seines großen Oheims Ludwig Devrient mochte einwirken. Im Jahre 1819 wurde er als Barytonist Mitglied der Königl. Oper in Berlin und erfreute sich mehr als ein Jahrzehnt in Rollen wie Leporello, Papageno u. s. w. allgemeinen Beifalls. Mit besonderem Eifer richtete er früh seinen Blick auf die höchsten Aufgaben des Theaters; zunächst galt sein Interesse der Oper und Musik. Ein reger künstlerischer Sinn herrschte damals in den gebildeten Kreisen Berlins, und gern gewährte man dem jungen Sänger den Zutritt. Den Mittelpunkt für das geistige Leben der Stadt bildeten noch immer einige jüdische Häuser, unter ihnen namentlich das Mendelssohn'sche. Zu den regelmäßigen Musikabenden desselben hinzugezogen, wurde Devrient bald der nächste Freund des jungen Felix Mendelssohn. Auch mit anderen bedeutenden Menschen kam er hier in Berührung; so mit Ludwig Robert,

mit Barnhagen, der Rachel, K. W. L. Heyse u. a. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich, als Felix Mendelssohn, für die Größe des fast vergessenen J. S. Bach begeistert, zum ersten Male wieder dessen Matthäuspasion in der Singakademie zur Aufführung brachte. Große Schwierigkeiten waren zu überwinden; selbst der alte Zelter, der Director des Instituts, scheute davor zurück. Devrient theilte den Enthusiasmus seines jüngeren Freundes; ihm gelang es, den alten Herren günstiger zu stimmen. Als dann das gewaltige Werk unter Mendelssohn's Leitung am 11. Mai 1829 — gerade 100 Jahre nach der ersten Leipziger Aufführung — mit überwältigender Wirkung vorgetragen wurde, sang er die Partie des Jesus. — Inzwischen hatte sich Devrient durch seine Vermählung im Jahre 1824 ein glückliches Familienleben begründet; fünfzig Jahre später bei seiner goldenen Hochzeit bekannte er, daß er für alle Kämpfe des Lebens in seinem Hause Trost und Ermuthigung gefunden habe. Wiederholt noch traten in jener Zeit seine Bestrebungen in engste Beziehung zu Felix Mendelssohn's Entwicklung. Er glaubte in ihm eine ganz besondere Anlage zum Operncomponisten entdeckt zu haben. Darin hat ihm die Zukunft nicht Recht gegeben. Aber mancher genialen Schöpfung des Meisters hat er die Wege bahnen helfen. Er war es, der 1834 die Aufführung des Sommernachstraums mit Mendelssohn's Musik anregte und durchsetzte; später brachte er in Karlsruhe die Walpurgisnacht und das Fragment der Loreley mit gutem Erfolge auf die Bühne. Vor allem stiftete er in seinen 1872 erschienenen „Erinnerungen an Felix Mendelssohn“, dem allzufrüh gestorbenen Freunde ein schönes Denkmal. — Immer mehr war für Devrient indessen das eigentliche Drama und seine Darstellung zum Mittelpunkt des Interesses geworden. Im Jahre 1834 trat er definitiv zum Schauspiel über, nachdem er schon vorher öfters Rollen darin übernommen hatte. Er spielte damals den Correggio, Hamlet, Posa u. a. Vom Publikum wurde er als denkender, feinführender Künstler anerkannt. Sein Hauptaugenmerk aber richtete er nicht bloß auf die Durcharbeitung der eignen Rollen; längst lag ihm die gesammte Entwicklung des deutschen Theaters am Herzen. Die große Zeit unserer klassischen Literatur war vorüber; auch die Bühne, welche ja unmittelbar von den Schöpfungen der dramatischen Poesie abhängig ist, bekundete den Rückschritt. Dieselbe war in Weimars Blüthezeit vom idealsten Gesichtspunkte aus geleitet worden; in Berlin hatte sich Iffland zwar nicht auf jener Höhe behauptet, aber doch als sachverständiger, ernst und erfolgreich wirkender Director bewährt. Allein nun begann der höfische Dilettantismus sich des Theaters zu bemächtigen. Man vergaß, daß es sich hier um eine der wichtigsten Culturfragen der Nation handelt. Nach dem großen Aufschwung der Freiheitskriege war im geistigen Leben der Enthusiasmus ermüdet; und so behandelte der Hof jetzt auch die Bühne als eine seiner Willkür überlassene Domaine; an den meisten Hoftheatern, so auch in Berlin, wurden statt der Künstlerdirection Intendanten eingerichtet. Damit hing eng zusammen, daß man immer mehr das eigentlich Wesentliche vernachlässigte: die Klarheit und Schönheit der Rede, das künstlerische Zusammenspiel, die volle Wahrheit in der Darstellung menschlicher Zustände und Leidenschaften, die Unterordnung alles Aeußerlichen unter die Absichten der dramatischen Dichtung. Dafür ward ein unverhältnißmäßiges Gewicht auf Wichtigkeit und Pracht der Costüme, auf scenische Ausstattung gelegt. Oper und Ballet überwucherten das Schauspiel; in der immer unumschränkter herrschenden Gefallsucht erkannte Devrient das Grundlaster der neuen Kunstperiode. Ihm erschien es unrichtig, daß die Leitung der Bühne den eigentlich Kunstverständigen entzogen war. Aber auch bloß literarische Befähigung hielt er nicht für ausreichend, dem Theater seine volle Bedeutung wiederzugeben. Sein Standpunkt war durchaus

der des praktischen Schauspielers. Gerade deshalb erwartete er von der Ausführung Shakespeare'scher Dramen die bedeutendste Wirkung; weil sie ebenso sehr den bühnenkundigen Schauspieler als den großen Dichter bekunden. Daneben aber hegte er unverkennbar eine gewisse Vorliebe für das bürgerliche Schauspiel, in dessen Sphäre auch die meisten seiner eignen Dramen fallen. Es wurzelte hierin zugleich seine nie verhehlte Abneigung gegen die Weimarische Richtung. Die abgemessene Declamation dieser Schule schien ihm allzusehr den realistischen Boden zu verlassen. Er klagt in seinen Schriften über Schiller's und Göthe's „unselige Bücherdramen“; ja er äußert die Besorgniß, durch ihre Einwirkung könne das sittliche Ideal allzusehr hinter dem bloßen Schönheitsideal zurücktreten. — Nun hat er darin vollkommen Recht, daß Werke wie Faust, Tasso, natürliche Tochter keine eigentlichen Bühnenstücke sind. Andererseits aber liegt gerade hierin ein Hauptverdienst unserer großen Dichter, daß sie die deutsche Bühne von der Jämmerlichkeit des damaligen bürgerlichen Schauspiels. erlösten, und jede Vergleichung mit der darauf folgenden Romantik zeigt, daß es bei Göthe und Schiller wahrlich nicht an dem Ernste einer tief-sittlichen Weltanschauung fehlt; daß vielmehr gerade des einen psychologische Tiefe und Wahrheit, des anderen begeisternder Idealismus die Lebensmächte waren, denen unser Volk das Größte und Beste in seiner sittlichen Entwicklung zu danken hat. Wenn Eduard Devrient in seinen Schriften diesem Verdienst von seinem Standpunkte aus nicht immer gerecht zu werden scheint, so erklärt sich das daraus, daß sein Interesse vor allem der wirklichen Bühne und deren Bedürfnissen galt; es gehört andererseits zu jenen Einseitigkeiten, zu denen jedes energische Mannesstreben ein gewisses Recht hat. Aber nie hat ihn solche Anschauung gehindert, der Darstellung gerade dieser „Bücherdramen“ die größte Sorgfalt zu widmen; so gehörten z. B. die Aufführungen der Iphigenie, oder der Braut von Messina, beide von einer großen Künstlerin getragen, zu den Weiheabenden der Karlsruher Bühne. — Bereits in Berlin stellte Eduard Devrient mit wachsender Bestimmtheit und Eindringlichkeit eine Reihe von Gesichtspunkten über die Art und Weise auf, wie ihm eine Förderung der Bühne allein möglich erschien. Im Jahre 1839 hatte er einige Monate in Paris zugebracht. Sein Reisebericht, welcher durchaus den Standpunkt eines gebildeten, das Bühnenleben aufmerksam beobachtenden Schauspielers festhält, ist noch heute, hauptsächlich wegen der trefflichen Schilderung der damaligen großen französischen Künstler, z. B. der Rachel und der Mars, ein lesenswerthes Buch. Wohl läßt es klar jene sittliche Strenge durchblicken, welche Devrient nie verleugnet hat. Ihn empörte schon damals die frivole Geringschätzung weiblicher Zucht in der französischen Nation und der auf der Bühne ewig wiederkehrende Spott gegen die Ehe; er erkannte den tiefen Zusammenhang dieser Richtung mit der politischen Zerrüttung des Landes. — Auch das Pathos des classischen Dramas imponirte ihm nicht. Welchen Eindruck sollten auch diese kalten, phrasenreichen Tragödien einem Künstler machen, dem die unmittelbare Lebenswahrheit des Schauspiels obenan stand? Aber in einer Beziehung erkannte er das französische Theater dem deutschen überlegen. Mit viel angestrebterem Fleiße wurden hier die Aufführungen vorbereitet, mit größerer Gewissenhaftigkeit wurde dafür gesorgt, daß jeder Schauspieler das eigentliche Handwerk seiner Kunst verstehe, mit bestem Erfolge war der stümpernde Dilettantismus der Bühne fern gehalten. So ward erreicht, daß sich die Zuschauer „in die reinere Lebenslust künstlicher Täuschung versetzt“ sahen. Devrient bekannte, daß einige der in Paris gesehenen Darstellungen alle seine Träume wahr machten. Aus solchen Erfahrungen erwuchs in ihm immer bestimmter ein Plan, wie auch in Deutschland systematisch für die technische

Ausbildung der Bühnenkünstler gesorgt und so die Hebung eines Standes bewirkt werden könne, der nicht bloß wegen einseitiger Vorurtheile, sondern zum Theil auch durch eigne Schuld die ihm gebührende Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft noch nicht einnahm. Kein geringerer als A. von Humboldt veranlaßte Devrient, seine Ansichten über den Gegenstand der Deffentlichkeit vorzutragen. So entstand 1840 die kleine Schrift „über Theaterschule, eine Mittheilung an das Theaterpublikum“. Sie ging davon aus, zu zeigen, wie sehr es in Deutschland dem Schauspieler an der unerläßlichen Vorbildung für seinen Beruf fehle; wild lasse man ihn aufwachsen, und wenn in der Blüthezeit unserer Literatur der leitende Einfluß bedeutender Autoritäten diesen Mangel weniger fühlbar gemacht habe, so sei derselbe in der Folge unerträglich geworden. Deshalb sei eine eigne Theaterschule nothwendig, die vor allem auf umfassende, allseitig, systematisch geregelte Bildung ausgehen müsse, im Einzelnen dann Redekunst auf Grund planmäßiger Leseübungen, Gesang (in beschränkter Weise auch für den Schauspieler), Gesticulation, Sprachkenntniß, Literatur und Theatergeschichte, aber auch Weltgeschichte, endlich Mimik zu umfassen habe. — Die warm und lebendig geschriebene Abhandlung läßt mit besonderer Klarheit die letzten Beweggründe von Devrient's ganzem Streben erkennen. Deutlich zeigt sie, wie eng er sich in der Auffassung von der Aufgabe seiner Kunst an Schiller anschließt, dessen bekannten Zuruf an die Künstler er mit vollstem Recht auf die Schauspieler anwandte. — In Berlin für seine Ideen zu wirken, war Devrient nicht beschieden. Der Einfluß, welchen ein von ihm gegründeter Schauspielerverein entwickelte, worin sich die Berufsgenossen durch Vorträge, Kritik ihrer Leistungen u. s. w. gegenseitig zu fördern suchten, konnte nur ein beschränkter sein. Von ernstern Schritten, die Bildung der Schauspieler zu heben oder wenigstens ein künstlerisches Zusammenspiel auf der Bühne herzustellen, war man weiter als je entfernt, seit Herr v. Küstner Intendant der Berliner Hofbühne geworden war. Immer mehr schwand die Hoffnung, von dieser wichtigen Stelle eine kräftige Anregung zur Hebung des deutschen Theaters ausgehen zu sehn. Daher kostete es Devrient keinen langen Kampf, als er 1844 den Ruf erhielt, Regisseur des Hoftheaters in Dresden zu werden. — Schon in den ersten Aufführungen des Tartüffe, Nathan, Julius Cäsar machte sich hier unter der neuen Leitung der unwiderstehliche Reiz einer gesammelten und geregelten Totalwirkung fühlbar, schnell waren Publicum und Kunstgenossen für Devrient's Bestrebungen gewonnen. Dennoch sollte auch hier sein Wirken nicht zu ungehemmter Entwicklung kommen. Mißhelligkeiten mit seinem Bruder Emil machten ihm seine Aufgabe bald zu einer höchst peinlichen. Der geniale Künstler sah sich durch die Leitung seines älteren Bruders mannigfach gehemmt, welcher mit unbeugsamer Consequenz verlangte, jedes, auch das bedeutendste Mitglied, habe sich den Forderungen der Gesamtaufführung unterzuordnen. Emil Devrient war gewöhnt, die Aufmerksamkeit des Publicums vor allem auf sich zu ziehen, und empfand es sehr übel, daß höhere Rücksichten diesem Streben jetzt bestimmte Schranken zögen. Zu Eduard Devrient's Charaktereigenschaften aber gehörte unermüdlige Beharrlichkeit; gerade diese brachte ihn jetzt in unlösbaren Conflict mit dem Bruder. Deshalb legte er schon 1846 die Regie nieder und zog sich auf seine Thätigkeit als Schauspieler zurück. Er gab in Dresden Rollen wie Nathan, Menenius, Erbförster u. s. w. Zugleich aber begann er die „Geschichte der Schauspielkunst“ zu schreiben, ein in hohem Grade verdienstliches Werk, für die eigentlich wissenschaftliche Kenntniß des deutschen Bühnenwesens geradezu unentbehrlich, für alle Freunde des Theaters von hohem Interesse. Im Jahre 1848 erschienen die drei ersten Bände, welche bis zum Jahre 1815 reichen;

1861 folgte der vierte, 1874 der fünfte. — Hier gab sich ein ernststrebender Künstler geschichtlich über die Entwicklung der deutschen Bühne Rechenschaft; er fand sich durch die Erfahrungen der Vergangenheit in seinen Ueberzeugungen bestärkt. Als Fachkennner wußte er die Theaterzustände früherer Perioden anschaulich zu schildern, geradezu vortrefflich die Wirksamkeit großer Meister der Vergangenheit, eines Schröder, Ziffand, Ludwig Devrient, Seydelmann u. a. darzustellen. Das Werk erlitt dadurch eine größere Unterbrechung, daß die Berufung nach Karlsruhe im Jahre 1852 seinem Verfasser neue, größere Aufgaben stellte. Es war damals, als der gegenwärtige Großherzog Friedrich, zunächst als Regent, die Regierung übernahm. Während der politischen Wirren der vorhergegangenen Jahre war die Karlsruher Hofbühne tief zerrüttet worden; auch äußerlich fehlte es am Nöthigsten. Durch einen der entsehlidhsten Theaterbrände war 1847 das alte Haus zu Grunde gegangen; erst 1853 wurde das neue, von Hübsch erbaute, vollendet. Nun aber sollte die Bühne nicht nur an neuer Stätte, sie sollte auch in neuem Geiste eröffnet werden. Aus eigenem, freien Entschlusse sagte sich hier ein junger Fürst von der alten Ueberlieferung los, wonach die Leitung des Theaters lediglich als ein Hofamt angesehen wurde; er berief den Mann, der unter allen Zeitgenossen am entschiedensten die höheren Aufgaben der Schaubühne betont, am lautesten eine künstlerische Verwaltung des Theaters gefordert hatte. Daß dem Ankömmling mannigfache Schwierigkeiten entgegentraten, ließ sich erwarten. Fast alles, bis auf die Costüme hinab mußte neu beschafft, mit den alten Traditionen durchaus gebrochen werden; gerade unter denen, welche bisher auf die Leitung des Instituts Einfluß geübt, fehlte es nicht an Mißgunst; von einer Macht der öffentlichen Meinung konnte in der noch außerordentlich kleinstädtischen Residenz gar nicht die Rede sein. Hier kam nun Eduard Devrient die unermüdlidhe Ausdauer seiner Natur, es kam ihm aber auch das ermuthigende Wohlwollen seines Fürsten zu Hülfe, der seinem neuen Director nicht nur für die innere Organisation der Bühne volle Selbstständigkeit gewährte, sondern auch in entscheidenden Momenten für die Tendenzen Devrient's mit voller Bestimmtheit eintrat. Auch die Schauspieler mußten sich erst an die straffere Ordnung, welche jetzt durchgeführt wurde, und an die höheren Forderungen, welche an sie gestellt wurden, gewöhnen. Devrient's Auftreten gegen sie war nie ohne freundliches Wohlwollen, aber er beobachtete eine gewisse Gemessenheit und Förmlichkeit, welche die Untergebenen an die Pflicht der Subordination erinnerte und es mit kleineren Verstößen gegen die einmal eingeführte, übrigens durchaus humane Theaterordnung grundsätzlich niemals leicht nahm. Geldstrafen, welche für einzelne Unregelmäßigkeiten einmal feststanden, wurden unnahsichtlich eingezogen, schwerere sittliche Ausschreitungen schlechthin nicht geduldet. So gelang es Devrient bald, seinen Berufsgenossen eine geachtete Stellung in der gebildeten Gesellschaft zu erringen, in der sie als völlig gleichberechtigte Glieder verkehrten. Die wichtigste Sorge Devrient's war nun, der Karlsruher Bühne ein classisches Repertoire zu gewinnen; und man kann dreist behaupten, daß kein anderes Theater hiermit reichhaltiger ausgestattet worden ist. Vor allem wurde eine ganze Reihe Shakespeare'scher Dramen für die Aufführung eingerichtet; mit der Zeit wurden zwanzig derselben in Karlsruhe gegeben. Da galt es denn, diejenigen Aenderungen vorzunehmen, welche die moderne Bühneneinrichtung bei den Dichtungen des großen Briten nothwendig macht. Denn von jenem Rigorismus, welcher unverkürzte und ungeänderte Darstellung an Shakespeare's Stücken forderte, hielt Devrient nichts, und die Erfahrung hat ihm längst Recht gegeben. Aber neben der unvermeidlichen Umlegung einzelner Scenen, der Milderung anstößiger Derbheiten, der Fortlassung einiger unserm Publicum

lästiger Längen blieb die Aufgabe, den eigentlichen poetischen und dramatischen Gehalt der Stücke unverkürzt zu erhalten. Wie weit das gelang, darüber legt der seit 1873 erscheinende deutsche „Bühnen- und Familien-Shakespeare“ Rechnung ab. Bei der Herausgabe desselben wird Eduard Devrient von seinem Sohne Otto unterstützt, der, 1856 als Hofchauspieler in Karlsruhe angestellt, später als Regisseur der Oper, durchaus des Vaters Bestrebungen theilte. — Außer Shakespeare machte es sich Devrient's Direction zur Ehrensache, die vaterländische klassische Literatur dem Publikum unverkürzt vorzuführen. Von Lessing und Göthe gehörten alle überhaupt darstellbaren, von Schiller sämmtliche Stücke zu den regelmäßig wiederkehrenden Vorstellungen. Es war Regel, daß in jedem Theaterjahr zehn Dramen von Shakespeare, zehn classische deutsche Werke gegeben wurden. Auch bei diesen machte sich überall die verständige künstlerische Leitung fühlbar. So wurde der Egmont nicht nach Schiller's Bearbeitung, sondern in viel engerem Anschlusse an des Dichters Conception gegeben; die Rollen der Margarethe von Parma und des Macchiavelli waren beibehalten; die Actschlüsse paßten zur Beethoven'schen Musik — was bei der gewöhnlichen Einrichtung durchaus nicht der Fall ist. Schiller's Räuber sind in Karlsruhe zuerst so dargestellt worden, wie sie gedichtet sind, nämlich im Costüm des 15. Jahrhunderts. Die Bearbeitung des Don Carlos, welche sich genau an des Dichters eigne Andeutungen in den Briefen über den Don Carlos anschloß, machte auch dieses Trauerspiel, dessen Handlung sonst fast nirgends klar wird, zu einem völlig übersichtlichen Kunstwerk. Besondrer Fleiß wurde dem Wallenstein zugewandt, stets die Trilogie an zwei aufeinander folgenden Abenden gegeben. In der Braut von Messina wurden die beiden Chöre zu mithandelnden Gliedern des Ganzen, und niemals hat diese Tragödie in Karlsruhe des allertiefsten Eindrucks verfehlt. — Aber auch alle hervorragenden Werke der nachschiller'schen Zeit wurden dem Repertoire einverleibt. Kleist's Rätchchen von Heilbronn wurde von Devrient eigens für die Bühne eingerichtet, der Prinz von Homburg gegen eine gewisse Abneigung des süddeutschen Publicums zur Geltung gebracht. Werke von Heibel, D. Ludwig, Freytag, Geibel, Putliz, Heyse wurden einstudirt. Dann und wann gaben zusammenhängende Cyklen erst Shakespeare'scher, dann deutsch-classischer, endlich neuerer Dramen dem Publicum eine erwünschte literarische Uebersicht. Gegenüber der neueren französischen Literatur beobachtete Devrient eine gewisse Zurückhaltung. Durchdrungen davon, daß die Bühne auch sittlich wirken solle und nur ausnahmsweise der bloßen Unterhaltung dienen dürfe, konnte er sich nicht entschließen, Gemälde moralischer Frivolität und Fäulniß auf die Bretter zu bringen. Das hinderte ihn nicht, die besseren Lustspiele von Scribe, aber auch manches andere bedeutende Stück von Ponsard u. a. ins Repertoire aufzunehmen. Von deutschen Bühnenwerken dürfte wenig irgend Beachtenswerthes bei Seite geblieben sein. Begreiflicher Weise wird das Urtheil über den Werth neuer Stücke immer schwanken, aber der Vorwurf, daß interessanten Werken der Weg auf die Karlsruher Bühne verschlossen geblieben sei, trifft im Ganzen Devrient sicher nicht. Freilich empfand das Publicum den strengeren Ernst, der die Auswahl bestimmte. Man klagte in gewissen Kreisen, daß man weniger als ehemals „gaietés“ zu sehn bekomme. Uebrigens war auch die Posse keineswegs ausgeschlossen. — Allmählich erst lernten die Zuschauer gegen die Bestrebungen des Directors gerecht zu werden, der sich übrigens durch die Gleichgültigkeit und Abneigung, mit welcher man zuerst alles Classische hinnahm, nicht beirren ließ. Ueber die erste Aufführung des Sommernachtstraums lachte die vornehme Welt des ersten Ranges. Als man auch in Karlsruhe den Entschluß faßte, mit der Antigone die griechische Tragödie zu erneuern,

war das Publicum vorher über den Gedanken geradezu entsetzt, gab sich dann aber um so lebhafter dem gewaltigen Eindrucke hin. Ebenso umfassend war Devrient's Thätigkeit auf dem Gebiete der Oper, für welche er beim Abgange des tüchtigen, aber alt gewordenen Capellmeisters Strauß erst in Kalliwoda, dann namentlich in Levi treffliche Mitarbeiter heranzog. Von den bedeutenderen Opern Gluck's fehlte der Karlsruher Bühne keine, von Mozart wurde auch *Così fan tutte* und *Titus* gegeben. Die italienische Musik wurde durch Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, die französische durch Mehul, Boieldieu, Cherubini, Auber, Halévy, Meierbeer vertreten. Der neuen Richtung Wagner's, wie sie sich in *Tannhäuser*, *Lohengrin* und den Meistersängern aussprach, half die Karlsruher Bühne die Bahn brechen; aber auch der fliegende Holländer und *Cola Rienzi* wurden gegeben. Weber's drei größere Opern, die hervorragenderen Schöpfungen von Spohr und Marschner (zu dessen *Hans Heiling* Ed. Devrient den Text gedichtet hat) wurden auf dem Repertoire erhalten. Allzutriviales wurde abgewiesen oder schnell wieder bei Seite gelegt. So lehnte Devrient Gounod's *Faust* als eine Caricatur des größten deutschen Dichterwerks entschieden ab. Von Offenbach hat man bis heute auf dem Karlsruher Theater keinen Ton gehört. — Fehlte es an Neuem, so griff man auf die Vergangenheit zurück; vergessene Werke, wie Mehul's *Uthal*, Gretry's *Richard* und *Blaubart*, Dittersdorff's *Doctor* und *Apotheker* wurden neu einstudirt. Auch in der Oper wurde keine Anstrengung gescheut, den Componisten möglichst ihr Recht angedeihen zu lassen. Die schlechten Uebersetzungstexte der Gluck'schen und Mozart'schen Opern wurden umgearbeitet, in den letzteren die Originalrecitative hergestellt. Vor allem wandte sich in der Oper wie im Schauspiel Devrient's eingehendste Sorgfalt darauf, ein abgerundetes Zusammenspiel herzustellen. Stets sollte die Aufführung eine einheitliche Auffassung des Dichterwerks erkennen lassen. Es gelang ihm, der Karlsruher Bühne eine Reihe hervorragender Kräfte zu gewinnen. Häufigen Gastspielen mit Recht abgeneigt, sorgte er doch dafür, daß man die bedeutendsten Künstler der Gegenwart in Karlsruhe spielen sah. Uebrigens hielt er das eigentliche „Virtuosenthum“ seinem Theater fern. Er selbst hat durch diesen Ausdruck die Richtung, welche die deutsche Bühne während der letzten Jahrzehnte beherrscht hat, schlagend charakterisirt. Möglich, daß ihn die Ueberzeugung von der Gemeinschädlichkeit der ganzen Erscheinung gegen einzelne geniale Vertreter derselben ungerecht machte: im Allgemeinen wird man ihn nicht widerlegen können, wenn er hierin den Verderb der wahren Kunst erblickte. Den Karlsruher Künstlern wurde die nachdrückliche Wahrung des Maßes, welche er durchführte, die stete Unterordnung unter die Zwecke der dramatischen Dichtung ein wahrer Segen. Hierdurch gelang es, manches schöne Talent zu derjenigen Ausbildung zu fördern, welche ihm überhaupt möglich war. Gerade darauf richtete sich Devrient's stete Fürsorge, und dieser Rücksicht wußte er die Auswahl des jedesmaligen Repertoires anzupassen. Wer ins Karlsruher Theater kam, der empfand sofort, wie bei den Aufführungen alles in einander griff. Auch die Statisten, auch die Chorsänger der Oper fühlten und bewährten sich als verständnißvoll theilnehmende Glieder des Ganzen. Das Ohr wurde nicht durch incorrecte Aussprache beleidigt, die Auffassung nicht durch falsche Betonungen verwirrt; in der Oper verstand man die Sänger auch ohne Textbuch. So währte seine Direction fast 18 Jahre lang. Bei den Gebildeten des Publicums fand er immer wärmere Theilnahme, immer entschiedener Unterstützung. Wer den gewaltigen Fortschritt ins Auge faßt, welchen das badische Land seit etwa 20 Jahren im geistigen wie politischen Leben gemacht hat, und nach den Kräften fragt, welche es an die Spitze deutscher Entwicklung brachten, der wird die hervorragende Wirkung, welche in diesem

Proceſſe der Bühne zuſiel, nicht verkennen; das Verdienſt aber gebührt hier Eduard Devrient. — Allmählich ward auch an ihm die Macht des Alters fühlbar. Unbeugſam in ſeiner Pflichttreue, gönnte er ſich die Erholungen nur ſpärlich, deren der Körper bedurfte. Regelmäßig wohnte er den Proben und Aufſührungen bei; keine der Laſten, welche in den Kreis ſeiner Verantwortung fielen, wälzte er auf fremde Schultern. Nachdem er 1869 das fünfzigjährige Jubiläum ſeiner künstlerischen Wirkſamkeit mit allen Ehren gefeiert hatte, gebot der Arzt der immer noch raſtloſen Thätigkeit Einhalt. Das zwang ihn, 1870 von ſeinem Amte zurückzutreten. In wohlverdienter Muße iſt er gegenwärtig mit den ſchriftſtelleriſchen Arbeiten beſchäftigt, in welchen er die reichen Ergebniſſe ſeiner Studien und Erfahrungen dem deutſchen Volke überantworten will.

G. Wendt.

Theodor Dibold.

Durch den Kunſtſinn des Fürſten Karl Egon zu Fürſtenberg wurde dem fürſtlichen Baurath Dibold Gelegenheit zur Entfaltung einer bemerkenswerthen Thätigkeit geboten. — Am 8. Juli 1817 zu Durlach geboren, wo ſein Vater Prorector des Pädagogiums war, beſuchte Theodor Dibold dieſe Anſtalt und das Lyceum in Karlsruhe und abſolvirte das Polytechnikum daſelbſt, wo er Baukunde ſtudierte. Er ſetzte ſeine Studien bei verſchiedenen großen Bauwerken und auf Reiſen fort, wurde nach abgelegter Staatsprüfung als Baupracticant recipirt, 1844 aber als Hofbaumeiſter in die Dienſte des Fürſten zu Fürſtenberg berufen, in denen er, unter Ablehnung mehrerer Berufungen — deren letzte an eine höhere Stelle im Staatsdienſte — bis an ſein Lebensende verblieb. Er ſtarb zu Donaueſchingen am 10. Mai 1872. Seine hauptſächlichſten Bauwerke ſind: das Gebäude der Domainenkanzlei, das Gewächshaus, die Reitbahn, der Karlsbau (ein Gebäude für die kunſt- und naturwiſſenſchaftlichen Sammlungen des Fürſten zu Fürſtenberg) und ein Gebäude für die Waffensammlung zu Donaueſchingen; der Thorbau zu Heiligenberg und die Architectur an dem fürſtenbergiſchen Denkmal „am Echo“ bei Baden. Dieſe alle werden aber weit überragt durch den von ihm ausgeführten Bau der Gruſtkirche zu Reidingen an der Stelle der abgebrannten Kloſtergebäude von Mariahof. „Dibold“ — ſo urtheilt Lübke — „war keine reich oder groß angelegte Künſtlernatur, die in freiem Fluge künstlerisch gestaltete, aber ein treu und gewiſſenhaft das ihm Obliegende durchführender Meiſter. Bei der Gruſtkirche hat die Idealität der Aufgabe ihn weit über das Gewöhnliche erhoben und zu einer Schöpfung von monumentalem Werth und harmoniſcher Durchbildung begeistert. In der Geſamtbehandlung und in den Einzelformen erkennt man den Anſchluß an jene claſſiſch modificirte Behandlung der Berliner Schule, wie ſie namentlich in den Kirchenbauten Stüler's und Soller's zu Tage tritt.“ (Vgl. Allgem. Ztg. 1873. No. 116 Beil.)

W.

Johann Heinrich Bierbach,

geboren zu Heidelberg am 23. März 1788, war zuerſt Pharmaceut, promovirte 1815 als Doctor der Medicin und wurde 1817 Privatdocent, 1820 außerordentlicher Profeſſor in der mediciniſchen Facultät ſeiner Vaterſtadt, in welcher Stellung er bis zu ſeinem am 11. Mai 1845 erfolgten Tode verblieb. Er las über allgemeine und ſpecielle Botanik, ſowie über verſchiedene Zweige der angewendeten Pflanzenkunde, namentlich mediciniſch-pharmaceutiſche Botanik und Materia medica. In den gleichen Gebieten, ſowie in dem der Geſchichte der Botanik trat er ſowohl mit eigenen Werken als mit Ueberſetzungen vielfach als Schriftſteller auf; er ſchrieb u. A. ein Handbuch der mediciniſch-pharma-