

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater

Goldschmit-Jentner, Rudolf K.

Leipzig [u.a.], 1921

3. Einleitung (Vorgeschichte. - Berufung Devrients)

[urn:nbn:de:bsz:31-37781](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-37781)

Einleitung.

Als Eduard Devrient die Leitung der Hofbühne in Karlsruhe übernahm, war er bereits ein Fünzigjähriger und besaß in allen mit dem Theater verbundenen Kreisen einen festgegründeten Ruf. Eduard Philipp Devrient entstammt einer alten holländischen, im 18. Jahrhundert nach Berlin eingewanderten Familie. Auf den holländischen Ursprung des Geschlechts weist schon der niederdeutsche Name De Vrient (= Freund) hin, woraus die französische Aussprache entstand, als die Familie in die französische Kolonie in Berlin eingereicht wurde. Devrient wurde in Berlin am 11. August 1801 geboren. Sein Vater war der Kaufmann Philipp Devrient, sein Onkel der berühmte Darsteller des Berliner Königlichen Schauspielhauses Ludwig Devrient. Ursprünglich wie seine Vorfahren zum Kaufmann bestimmt, wandte sich Devrient bald der Kunst zu, nahm schon frühe Gesangsstunden bei Zelter und sang mit 18 Jahren, am 9. April 1819, in der Graunschen Passionsmusik „Der Tod Jesu“ zum ersten Male in der Oeffentlichkeit, wurde dann an die Berliner Hofbühne verpflichtet und war ein Vierteljahrhundert Mitglied dieses Theaters. 1839 machte er eine Reise nach Paris, wo er klassische Dramen vorlas und dadurch in weiten Kreisen besondere Aufmerksamkeit erregte. Eine lesenswerte literarische Frucht dieser Pariser Reise sind seine Pariser Briefe,²⁾ die manche interessante Beobachtungen über die damalige französische Bühne bringen und dem Fachmann heute noch manche wertvolle Aufschlüsse und Anregungen geben können. In Berlin vermählte er sich 1824 mit Therese Schlesinger, mit der er in langer glücklicher Ehe verbunden blieb. Zu seinen nächsten Freunden gehörte Felix Mendelssohn-Bartholdy. Mit diesem zusammen erweckte er die Matthäuspassion von Bach zum ersten Male seit Jahrzehnten wieder zum Leben. Devrient selbst war der erste Sänger des Christus. In den späteren Jahren seiner Wirksamkeit widmete er sich immer mehr dem Schau-

spiel, um zuletzt überhaupt nur noch als Schauspieler aufzutreten. Daneben entfaltete er eine vielbeachtete schriftstellerische Tätigkeit. Am 1. Juni 1844 wurde er vom König von Sachsen als Regisseur und Schauspieler nach Dresden gerufen, aber es war ihm während der an Enttäuschungen reichen Dresdener Jahre nicht vergönnt, sein starkes Können und seine außergewöhnliche Eignung in positiver Arbeit zu zeigen. Noch ehe er nach Dresden verpflichtet wurde, sträubte sich sein Bruder Emil Devrient, der bekannte Schauspieler, gegen die Berufung Eduards. Im Jahre 1846 legte Eduard Devrient, durch die ununterbrochene Resistenz des Bruders dazu gezwungen, die Oberregie nieder, um nur noch als Schauspieler in Dresden zu bleiben.³⁾

Der Dresdener Schauspieler Eduard Devrient genoß bei Fachgenossen wie Laien ein außerordentliches Ansehen, das nicht zuletzt auf seiner literarischen Tätigkeit beruhte. Diese Seite seines Schaffens darf uns auch heute noch interessieren. Seine Schriften spiegelten zugleich seine Grundauffassung von den wesentlichen Bedingungen einer Bühnenleitung in scharfformulierter Gestaltung wider. Bereits 1840 hatte er eine Broschüre über Theater-schulen veröffentlicht.⁴⁾ Man ist überrascht, in dem dünnen, schmalen Heft bereits Forderungen erhoben zu sehen, die heute noch als eine der dringlichsten Voraussetzungen moderner Theaterkultur gelten: Das Verlangen nach einer Theaterakademie. Mit Eifer und Nachdruck wendet er sich gegen die Anschauungen dilettantischer Nichtskönner und laienhafter Ignoranten, wonach der Schauspieler auf systematische Bildung verzichten könne, da doch das Talent alles mache. Auch eine zweite, heute noch brennende Frage der Theaterpolitik wurde von Devrient in seiner neun Jahre später erschienenen Schrift „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands“ erörtert und als Ziel deutscher Kulturwege hingestellt: Die Verstaatlichung des Theaters. Als weitere Bedingung für eine zukunftsreiche Entwicklung der Schaubühne fordert Devrient in dieser Schrift die Anstellung eines absoluten, unabhängigen fachmännischen Leiters. Er wendet sich damit gegen die Kavaliersintendanten, ohne dabei der Amtsführung reiner Literaten mehr Geschmack abzugewinnen. Er sah damals die Arbeit seiner Zeitgenossen Laube und Dingelstedt als Ausnahme an und konnte nicht ahnen, was einst für die deutsche Bühne der literarische

Direktor, wie der Meininger Theaterherzog oder Otto Brahm bedeuten würde. Heute stehen an der Spitze der meisten größeren Bühnen Intendanten, die von der Literatur herkamen. In den letzten Jahren, da Devrient von den Regiegeschäften in Dresden befreit war, arbeitete er an einem groß angelegten Werke, das seinem Namen in der deutschen Theatergeschichte auch dann dauernde Geltung verschafft hätte, wenn er niemals die bühnenreformatorische Wirksamkeit in Karlsruhe hätten entfalten können: an der „Geschichte der deutschen Schauspielfunst“. Die ersten drei Bände dieses Werkes waren erschienen, als der Prinzregent Friedrich von Baden, der spätere Großherzog Friedrich der Erste, für sein im Bau begriffenes Hoftheater einen Leiter suchte. Zum ersten Male in der deutschen Bühnengeschichte wurde die in Devrients zweiter Reformschrift erhobene Forderung erfüllt und ein Fachmann zum unumschränkten Leiter einer Hofbühne bestellt. (Noch Iffland war ja in seiner Wirksamkeit eingeengt.) Mit dem Dienstantritt Devrients in Karlsruhe wurde eine bedeutsame Epoche deutscher Theatergeschichte eröffnet. Die Karlsruher Bühne hatte eine, wenn auch nicht lange, so doch in ihrer Bewegtheit reiche und interessante Vergangenheit. Die Anfänge des Karlsruher Hoftheaters, oder richtiger die Vorgeschichte dieser Bühne sind noch unerforscht, und wenn auch Ludwig Schiedermayer in seiner sehr verdienstvollen Untersuchung über „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts“ in den Sammelbänden der Internationalen Musikergesellschaft (1913) Licht in manche bis dahin noch unbekannte Teile badischer Kunstgeschichte gebracht hat, so fehlt es heute dennoch an einer zusammenhängenden Darstellung der Geschichte des Karlsruher Hoftheaters. Die wichtigste und unbedingt notwendige Vorarbeit hierzu, eine rein statistische Chronik, steht noch aus. Ehe sie veröffentlicht ist, würde jede Gesamtdarstellung unter Irrtümern und Unrichtigkeiten leiden müssen. Das Deutsche Theater erlebte gerade die letzten Jahre seiner schlimmsten Zeiten, als im Jahre 1715 Marktgraf Karl Wilhelm seine Residenz von Durlach nach Karlsruhe verlegte. Im allgemeinen schloß er sich in seiner „Theaterpolitik“ den größeren Vorbildern jener Zeit an, und wenigstens in den ersten Jahren bildet die Pflege deutsch-italienischer Musik noch die Hauptaufgabe der Kapelle. Vereinzelt hören wir auch in jenem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts von anderen, besonders kirchlichen Aufführungen. Bis vor

ein paar Jahren war — als freilich schon damals seltene, jetzt überhaupt vergriffene Kostbarkeit — der 213 Seiten starke Halbpergammentband eines „Karlsruher Passionsspiels“ vorhanden, dessen ausführlicher Titel lautete: „Die großen Wochen der Karlsruhisch-Fürstl. Hof-Kapelle, d. i. verschiedene geistreiche Andachten / womit der Hochfürstl. Baden-Durlachische Hof in der so genannten Marter-Wochen / 1719, bey denen öffentl. Gottesdiensten sich deß lebenden Jesu erinnern wird.“ Durlach (1719). Als diese kirchliche Musik in Karlsruhe aufgeführt wurde, hatte der erste Hofkapellmeister Giuseppe Bonaventini, auch Boniventi genannt, nach sechs-jähriger Wirksamkeit am markgräflichen Hofe (1712—1718) erst in Durlach, dann in Karlsruhe die Residenz bereits wieder verlassen. Er hatte ein für damalige Zeiten glänzendes Gehalt von 500 Gulden bezogen, außerdem ward ihm — übrigens eine an den damaligen „Hofbühnen“ gar nicht seltene Sitte — ein Bedienter zur persönlichen Verfügung gestellt. Italiener (aus Venetien) war auch der erste Bassist Natale Bettinardo, der als katholischer Priester zugleich die kleine katholische Gemeinde mit seelsorgerisch zu verwalten hatte (!). Priester und Sänger zugleich zu sein, ward freilich nur einem Italiener gestattet. Der deutsche Bühnenkünstler hätte Vorurteil und Verachtung des Volkes nicht überwinden können. Die italienischen Bühnengehörigen hatten natürlich auch ihre große „Dienstwohnung“. Erster Ballettmeister war der Franzose Marc Antone Missoly aus Montpellier mit einem Jahresgehalt von 750 Gulden, wie ja gerade als Tänzer die Franzosen sehr beliebt waren. Im übrigen hatte Karl Wilhelm — im Gegensatz zu den meisten andern Fürsten jener Zeit — auch sehr viele Deutsche unter seinen Theaterangehörigen. Als Hofkapellmeister werden noch Enoch Blinzig, Kasimir Schweizelsperg genannt. Dieser, auch als Kaspar Schweizelsperger bekannt, war vom Hoftheater in Koburg gekommen. Später übernimmt Johann Philipp Käferle, der Jüngere, die Leitung der Kapelle.

In Karlsruhe scheint erst im vierten Jahre nach der Gründung, 1719, sich etwas künstlerisches Leben entwickelt zu haben. So lange mußte es wohl gedauert haben, bis der 1717 nach Karlsruhe übergesiedelte Hof sich eingerichtet hatte. Aus diesem Jahre 1719 haben wir das Passionspiel bereits erwähnt, und im selben Jahre wird auch berichtet, daß vor meist geladenem Publikum Operetten, Sing-

spiele und Ballette in der Regel in Anknüpfung an Hoffestlichkeiten gegeben wurden. Als erste Aufführung wird die Schäferoperette *Zelinde* genannt. Der neue Karlsruher Hofkapellmeister und Käfers Nachfolger, Johann Melch. Molter, geht 1719 auf ein Jahr zum Studium der Italiener nach Venedig. (Molter war einer der fruchtbarsten Komponisten unter den Instrumentalmusikern seines Jahrhunderts. 1733 wurde er Kirchenmusikdirektor in Eisenach.)

Ein großer Stab von Choristinnen und Tänzerinnen, die zum Teil aus den Dörfern der Hardtgegend und des Pfingzgaaues herbeigeholt waren und ein nicht geradezu tugendhaftes Leben führten, verteuerten die Ausgaben des Hofes für das Theater beträchtlich. Daß trotz des jungen Alters der Residenz die Karlsruher Hofkapelle auch im deutschen „Auslande“ wie Hamburg großes Ansehen genoß, beweist wohl auch der Umstand, daß der berühmte Hamburger Komponist und Dirigent Reinhard Keiser, der Begründer der ersten deutschen Nationalen Oper in Hamburg, nach Karlsruhe als Gast kam und wie zwei Menschenalter später der Dichter des *Messias* ernstlich daran dachte, dauernd in der badischen Residenz zu bleiben. Die Verhandlungen scheiterten aber und Keiser ging von Karlsruhe nach Stuttgart, wo er drei Jahre bis zu seiner Uebersiedlung nach Kopenhagen (1722) weilte. An wirklich künstlerische Arbeit darf man in dieser Zeit nicht denken, wenn man sich von den Aufführungen oder den aufgeführten Werken eine richtige Anschauung verschaffen will. Gräuliche, das Erotische bis ans Obszöne streifende Texte bildeten hier wie überall an deutschen Bühnen die Libretti zu einer meist epigonal-ekletischen Musik. Lessings und Glucks Reformation der deutschen Bühne hatte eben noch nicht eingesezt.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts haben die Aufführungen der markgräflichen Bühne in Karlsruhe in dem östlichen, also bei der heutigen Waldhornstraße liegenden Flügel des Schlosses, der Opera- und Ballhaus genannt wurde, stattgefunden. Als 1733 der Markgraf in Folge der ungünstigen politischen Verhältnisse im Reiche nach Basel ging, war es mit der Herrlichkeit des „Residenztheaters“ rasch vorbei, das Personal wurde auf das Notwendigste beschränkt. Noch geringeres Interesse hatte am Wiederaufbau der Hofkapelle und des Theaters nach dem 1738 erfolgten Tode Karl Wilhelms dessen Wittve Magdalene Wilhelmine und der Vormund des Thronfolgers Karl Friedrich, der Markgraf Karl August.

Anders wurde es wieder, als 1746 der 18jährige Erbprinz Karl Friedrich selbst die Regierung der Markgrafschaft antrat. Bereits im folgenden Jahre weilt die „Bande des Franz Schuh (auch Schuh oder Schuech) aus Wien in Karlsruhe und führt dort allerhand Stücke im „Geschmack“ der Zeit auf. Ganz so schlecht können übrigens die Stegreiffschwänke Schuchs nicht gewesen sein, denn sogar Lessing lobt sie und Schuh hat später in Berlin und Dresden als Prinzipal große Erfolge errungen.

Wir kommen nunmehr in der Theatergeschichte in die Herrschaft der sogen. „Prinzipalschaften“. Die Neuberin leitete die Epoche ein. Von Bedeutung sind in der Folge die Gesellschaften von Johann Friedrich Schönemann, Koch, Ackermann, Parvus (Parfuß), Seyler, Schröder u. a. Die große Zeit des deutschen Theaters beginnt. Kreuz und quer durch Deutschland fahren diese Gesellschaften und 1757 kommt auch Parvus aus Prag nach Karlsruhe. Um 1750 hatte der Umbau des Schlosses begonnen, das Theater mußte aus dem Opera-Ballhaus-Flügel des Schlosses weichen und bekam ein eigenes bescheidenes Heim im Holzhof auf dem Platze, wo jetzt die Orangerie steht. Ueber die Preise, die man damals zu Parvus Zeiten zahlte, darf man sich keine Illusionen machen. Standespersonen hatten Zutritt zu den Logen und zahlten nach eigenem Gutdünken und Wohlwollen, auf den übrigen Plätzen bewegten sich die Preise zwischen 4 und 12 Kreuzer. Als nächste bedeutende Gesellschaft nach Parvus finden wir 1761 hier sogar die Prinzipalschaft Konrad Ackermann, der drei Jahre später ja in Hamburg die sogen. Hamburger Schule der Schauspielkunst begründete. Weech hat in seiner Geschichte der Stadt Karlsruhe unter Bedauern darauf hingewiesen, daß man den Karlsruher Spielplan der Ackermannschen Truppe nicht kenne. Vielleicht stellt der noch zu suchende künftige Biograph des großen Prinzipals durch Rekonstruktion aus den Ausführungsberichten der übrigen Städte, in denen Ackermann vor und nach Karlsruhe gastierte, die Liste zusammen.

Nach dem Anfall der Markgrafschaft Baden-Baden wurde auch die Hofkapelle wieder erweitert. 1765 bis 1776 war Giacinto Sciatto Hofkapellmeister, nach dessen Tod Jos. Moys Schmittbauer (geboren 8. November 1718 in Bamberg, gest. 24. Oktober 1809 in Karlsruhe). In den siebziger Jahren beehrte auch Gluck die badische Residenz mit seinem Besuche. Schmittbauer galt als besonders her-

vorragender Glückinterpret. Von den Gesellschaften, die in der Folgezeit in Karlsruhe weilten, der Bernerschen (Felix Berner), der von August Dobler, Koberwein, Bulla und Appelt interessieren uns nur die beiden letzten. Bulla und Appelt erhielten den Titel eines markgräflich badischen Hofchauspielers; außerdem wurde ihnen das Theater, die Kapelle mit samt dem Hofkapellmeister zur freien Verfügung gestellt. Dennoch hatte Appelt mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Ein Plan des Hofes, das Theater in eigene Verwaltung zu nehmen, wurde rasch wieder fallen gelassen. Mozart, Gluck, Dittersdorf, Pergolese erscheinen auf dem Spielplan. Als Appelt schließlich dennoch den finanziellen Zusammenbruch anzeigen mußte, übernahm der Markgraf Appelts sämtliche Lasten. Appelt selber ward festbezahlter Angestellter. 1790 übernahm er das Theater wieder auf eigene Rechnung. Bereits zwei Jahre später mußte er den Betrieb der Bühne infolge der französischen Revolutionsergebnisse und der sich anschließenden politischen Wirren wieder einschlafen lassen. 1797 nimmt er auf kurze Zeit seine Tätigkeit wieder auf. Der Schauspieldirektor Vogel bringt dann von 1803 an unsere Klassiker Lessing, Goethe und Schiller, ferner Mozart, Gluck, Cherubini. Schmittbauer wurde Oberkapellmeister, Johann Brandl, ein geborener Regensburger, Musikdirektor. Die Hofkapelle hat also unabhängig von den Prinzipalschaften auch in den trüben Jahren weiter bestanden, hatte sie doch nicht nur die Bühnenmusik zu stellen, sondern auch an den Sonn- und Festtagen kirchenmusikalische Aufführungen, sowie Tafel- und Ballmusik bei den Hoffesten zu bestreiten. Nachdem Vogel zwei Jahre in dem auf dem jetzigen Platze neu erbauten Hause, dem 1847 abgebrannten Theater mit einer bedeutenden Subvention (16 000 Gulden, freie Heizung, Beleuchtung) das Theater finanziell wenig erfolgreich geführt hatte, kaufte der Hof Vogel für 14 000 Gulden den Fundus ab und erklärte das Theater zum Hoftheater. Vogel zog sich zurück, nachdem ihm schon 1809 ein großherzoglicher Aufsichtsbeamte beigegeben war. 1810 wurde Frhr. Stockhorn von Starein zum Oberleiter bestellt, am 1. November 1811 das Theater endgültig zum Großh. Hoftheater umgewandelt und Stockhorn wurde der erste Intendant. Rasch lösten sich in der Folge die Intendanten ab: v. Haacke, Frhr. von Ende, 1816 dann Kammerherr Du Bois de Gresse, 1819 Freiherr Gähling von Altheim. Bedeutung erlangte in diesen Jahren die Oper unter Franz

Danzi (1763 bis 1826) und vor allem von 1815 bis 1826 unter dem auch als Komponist bedeutenden Ernst Fesca. Freilich fehlte es auch nicht an Worten scharfer Kritik. Im Jahre 1821 wurde ein aus Hofbeamten, Künstlern und Bürgern zusammengesetztes Komitee unter dem Voritze von Regisseur Meyer und Rat Keller zur Leitung der Bühne bestellt. Ende 1822 wurde der damals 24jährige badische Gardeleutnant Joseph Freiherr von Auffenberg zum Komiteemitglied ernannt, bereits im folgenden Jahre ward er Präsident dieses „Aussschusses“. Er hatte das Glück, in Joseph Strauß, dem ersten Karlsruher Wagnerdirigenten, einen Musiker und Kapellmeister von hohen Fähigkeiten zu finden, der mit Schnelligkeit und künstlerischem Eifer alle bedeutenden musikalischen Bühnenerwerke jener Zeit auf die Bühne brachte. Weniger gut war es mit dem Schauspiel bestellt, zwar verfügte die Bühne über treffliche Solisten (Karoline Bauer, die spätere Gemahlin des Herzogs Leopold von Koburg, Amalie Haizinger u. a.), aber die aufgeführten Stücke, besonders die Werke Shakespeares, mußten sich die schlimmsten Bearbeitungen gefallen lassen. Mit dem Komitee war man begreiflicherweise in Karlsruhe unzufrieden. Denn eine mehrgliedrige Intendanz hat beim Theater noch niemals Ersprießliches geleistet. 1831 wurde das Komitee wieder aufgelöst und Auffenberg führte die Bühnengeschäfte ein Jahr lang allein weiter. Ihm folgte 1832 Graf zu Leiningen-Neudenu. „Er war ein kunstsiniger, enthusiastischer, junger Kavaliier, und was Lust und Eifer eines vornehmen Dilettanten bei der Leitung einer Bühne nützen können, ist der Karlsruher Bühne durch Graf Leiningen zuteil geworden; seine Intendanz bezeichnet die seitherig beste Periode dieser Bühne.“ So urteilt Devrient selbst in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Ohne Zweifel hatte Leiningen die Karlsruher Hofbühne zu beachtenswerten Verhältnissen geführt. Bedeutende Talente, wie Karl Devrient und Luise Neumann, später ans Burgtheater berufen, standen ihm helfend zur Seite. Der Spielplan wurde mannigfaltiger gestaltet, aber von einer besonderen Blüte der Kunst kann auch unter Leiningen nicht die Rede sein. Er wurde 1839 von Frhrn. von Gemmingen-Michelfeld abgelöst, der bis 1843 die Intendanzgeschäfte führte, aber wie alle Kavaliiersintendanten der badischen Bühne bis dahin doch nicht die notwendige künstlerische Energie besaß, um das Theater auf die wünschenswerte Höhe zu bringen. 1843 kam Auffenberg wieder ans Ruder.

Die letzten Jahre vor der Berufung Devrients stand die Karlsruher Bühne auf einem sehr tiefen Niveau, besonders als Aussenberg⁶⁾ zum zweiten Male die Intendanz übernommen hatte. Das Personal wird in damaliger Zeit zwar als befriedigend geschildert,⁶⁾ doch zeigten Lust- und Schauspiel gegenüber der Oper erhebliche Mängel, und Laube⁷⁾ fand bei einem Besuche in Karlsruhe das künstlerische Leben am damaligen Hoftheater sehr dürftig und wies auf das weit bessere und vorbildliche Theater in Mannheim hin. Jeder weiteren Entwicklung machte der fürchterliche Brand des Theaters, der am 28. Februar 1847 das ganze Haus einäscherte, ein Ende. Wohl richtete man das alte Orangeriegebäude, die Wiege der Hofbühne, wieder als Interimstheater ein, wo dann bis zum 17. April 1853 gespielt wurde. Aber die schlimmen Verhältnisse der Revolutionszeit und die noch drückenderen wirtschaftlichen Notjahre mußten das Interesse für das Theater auch am Hofe erlahmen lassen. Dazu kam, daß Aussenberg⁸⁾ ein nicht gerade mustergültiges Privatleben führte und besonders in der letzten Zeit seiner Amtsführung die Zügel schleifen ließ. Auch unter seinem Nachfolger Tschudy ging es weiter bergab. Eine Schlendrianwirtschaft ohnegleichen herrschte, die auch nicht besser wurde, als nach Tschudys Tode der Hofdomänendirektor von Kettner das Theater leitete. Im Bierhauskonvente wurden, wie Devrient⁹⁾ erzählt, die Rollen verteilt und sonstige Kunstinteressen erledigt. Der Ton dieser Verhandlungen wurde natürlich in die weitere Bühnentätigkeit verpflanzt. Eine völlige Auflösung trat ein. Um diesen unwürdigen Zuständen ein Ende zu machen und in dem neuen Hause, das an Stelle des abgebrannten erbaut wurde, eine umfassend reorganisierte Bühne zu erhalten, berief der damalige Prinzregent Friedrich als Leiter des neuen Hoftheaters Eduard Devrient zum Direktor. Am 24. Juli 1852 wurde bei Devrient während seines Dresdener Sommerurlaubes von dem damaligen badischen Gesandten in Berlin Freiherrn von Mehsenburg angefragt, ob er bereit sei, in Verhandlungen wegen Uebernahme der Leitung des Hoftheaters einzutreten. Bejahenden Falles ward er an den Minister des Großherzoglichen Hauses Freiherrn von Rüdrt gewiesen. Auf seine grundsätzliche Zustimmung hin empfing er ein Schreiben des Großherzoglichen Hausministers, das für die deutsche Theatergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts insofern ein interessantes Dokument bildet, als hier

ein deutscher Fürst in hervorstechend liberaler Weise einem bürgerlichen Schauspieler Vorschläge unterbreiten läßt, die von fortschrittlichstem und modernstem Verständnis für die Theaterkunst zeugen und die sich heute manche republikanische Staatsverwaltung und Stadtverwaltung als Beispiel dienen lassen könnte. Der Brief lautet nach Devrients eigenem Tagebuche: „Euer Wohlgeboren habe ich auf die gefällige Zuschrift vom 25. ds. Mts. Nachstehendes zu erwidern die Ehre: Seine Königliche Hoheit der Regent, mein gnädigster Herr, von dem Wunsche beseelt, das Großherzogliche Hoftheater zu einer in jeder Beziehung würdigen Kunstanstalt zu erheben, wozu sowohl das in der Vollendung begriffene ganz neue Theatergebäude als die demselben zugewiesenen Fonds, wenn sie zweckmäßig verwendet werden, die entsprechenden Mittel bieten, haben sich entschlossen, die Reorganisation und Leitung des Hoftheaters einem im Bühnenwesen nach allen Richtungen vollkommen erfahrenen und durch gründliche Bildung in diesem Fache zu dem beabsichtigten Zwecke tüchtigen Mann zu übertragen. Unter den von verschiedenen Seiten hierzu Vorgeschlagenen, worunter auch einige in der Bühnenwelt rühmlichst bekannte Männer um Uebertragung der Stelle nachgesucht haben, haben Seine Königliche Hoheit Ihr Augenmerk besonders auf Euer Wohlgeboren gerichtet, weil Höchstdieselben glauben, einem so ausgezeichneten Künstler und im Bühnenwesen praktisch erfahrenen Mann mit vollem Vertrauen jene wichtige Stelle übertragen zu können. Ueber die Stellung des zu ernennenden Hoftheaterdirektors bemerke ich im wesentlichen folgendes: Das Großherzogliche Hoftheater bildet einen Geschäftszweig einer der ersten Hofstellen; dem Direktor desselben würde die technische und künstlerische Leitung des Hoftheaters selbständig übertragen, er hätte alle hierauf bezüglichen Vorträge, die der höchsten Entschließung zu unterbreiten sind, namentlich auch über Engagements, Anstellungen und dergl. zu erstatten. Die Administration, d. h. das Rechnungswesen würde von der betreffenden Hofstelle besorgt, und der Hoftheaterdirektor, rücksichtlich der zu bewilligenden Summen zur Ausführung des von ihm für zweckmäßig Erachteten sich mit dem Chef der betreffenden Hofstelle zu benehmen haben. Auf diese Weise würde derselbe in den Stand gesetzt, seine Kräfte ausschließlich der künstlerischen und technischen Leitung zu widmen, ohne durch das Detail des Rechnungswesens in Anspruch genommen zu werden und dadurch auch

in der Lage sein, in dem seiner Leitung anvertrauten Wirkungskreise umso tüchtigeres leisten zu können. Sollten nun Euer Wohlgeboren hiernach geneigt sein, auf die Sache näher einzugehen, so wäre es durchaus notwendig, daß Sie baldmöglichst, wenn auch nur auf einige Tage, hierher kämen, teils um durch mündliche Rücksprache Ihre Wünsche und Vorschläge über Ihre Stellung zu übernehmende Verpflichtungen und sonstige Verhältnisse erörtern, und das Nähere feststellen zu können, teils aber auch und hauptsächlich aus dem Grunde, weil die Vollendung des Theatergebäudes, welches gegen Ende November seiner Bestimmung übergeben werden soll, soweit vorgerückt ist, daß es dringend notwendig erscheint, baldigst über einige noch vorbehaltene innere Einrichtungen definitive Entscheidung zu fassen, worüber Seine Königliche Hoheit der Regent erst noch die Ansichten und Vorschläge desjenigen zu vernehmen erwünscht, welchem Höchstdieselben die Leitung des Ganzen zu übertragen geruhen werden. Indem ich annehmen zu dürfen glaube, daß Euer Wohlgeboren in dem Ihnen zugeordneten Wirkungskreise volle Befriedigung finden werden, zweifle ich nicht, daß unter Ihrer erfahrenen Leitung unser Hoftheater sich bald unter die hervorragendsten Kunstanstalten Deutschlands wird zählen können, und bitte nur noch um eine baldigste beschleunigte Erwiderung. Hochachtungsvoll verharrend Frhr. Rüd. Karlsruhe, den 3. August 1852."

Devrient war durchaus nicht gleich begeistert über die Aussichten, die sich ihm da eröffneten. Auf einen freudigen Brief seiner Gattin Therese antwortete er trocken: „Beruhigt Euch über die Herrlichkeit, die Ihr dort träumt. Ich kenne die Verhältnisse, Ihr nicht. . . ." Ein Brief des Intendanten der Hofdomäne von Rottner vom 9. August macht ihm auch bestimmte finanzielle Zusagen, und ermuntert ihn zu mündlichen Verhandlungen in Karlsruhe. Einige Tage später macht sich Devrient auf die Reise nach der badischen Residenz, wozu ihm seine Gattin Therese zum Geleite schrieb: „Der jetzige Schritt ist ein bedeutender für Dein Leben, noch einmal kannst Du einen solchen nicht tun, wer weiß, wie vieles sich von dem, was Dir in Deiner Kunst als das Wichtigste erscheint, verwirklichen läßt, stets sind es die kleineren Fürsten gewesen, die mit gutem Beispiel vorangegangen sind, vielleicht setzt dieser junge Fürst etwas darein, der erste in Deutschland zu sein, der eine Theater-schule gründet, was doch auch seiner Stadt zugute kommt."

Unterwegs besucht Devrient verschiedene Theaterleute und kann schließlich am Tage seiner Ankunft in Karlsruhe an seine Frau berichten: „Ich bin sehr orientiert über Karlsruhe und gehe jetzt an die Verhandlungen wie an eine Schachpartie.“ Die Briefe, die Eduard in diesen ersten Karlsruher Tagen an seine Gattin schrieb, sind von wesentlicher Bedeutung für die Beurteilung der Verhältnisse, die er bei seinem Dienstantritt in Karlsruhe angetroffen hat. Intendant Kettner führte die Verhandlungen. Zu den Bedingungen des Hofes gehörte auch die Forderung, daß Devrient nicht mehr als Schauspieler aufträte, er solle der Direktor und nicht auch Kollege der Mitglieder der Hofbühne sein. Später hatte dann der Hof ihn einige Male vergeblich zu einem Auftreten als Schauspieler zu bewegen versucht. Devrient gewann bei seinem Besuche die Ueberzeugung, daß der Regent eine „starke fachverständige Direktion haben, und die mit allem Nachdruck ausrüsten wolle“. Endgültig wurde Devrient in seinem Entschlusse, dem Rufe zu folgen, erst durch die Unterredung mit dem Prinzregenten bestimmt. Er war entzückt und begeistert von der fortschrittlichen, liberalen Gesinnung des Fürsten, der ihm in jeder Beziehung freie Hand und seinem Autoritätsanspruch vollen Schutz versprach. Die Modifikationen der Dienstinstruktion sollten so, wie Devrient sie umformuliert hatte, angenommen werden. Devrient blieb 14 Tage in Karlsruhe. Seine Berichte über die Vorstellungen, die er abends im Theater sah, zeigen, wie schauerhaft verroht das Ensemble, der Chor und das Publikum war. Freilich darf man nicht vergessen, daß noch immer im Kotttheater des Orangeriegebäudes gespielt wurde, in einem erbärmlichen Kasten, der keine künstlerische Stimmung aufkommen ließ, und dem nach Devrients eigenem Urtheil das bessere Publikum überhaupt fernblieb. Am meisten Sorgen bereitete ihm die Geldfrage. Der technische Betrieb und die Einrichtungen waren sehr verwahrlost. Er erhob zunächst die Forderung, ihm für diese notwendigen Verbesserungen ein Minimum von 50 000 Gulden zu bewilligen. Ohne Widerspruch genehmigte der Regent diese Summe. Am 30. August wurde ihm vom geheimen Kabinett die Ausfertigung seiner Bestallung eingehändigt. Es stand „Wort für Wort alles darin, was er verlangt“ hatte. In der Abschiedsaudienz gab ihm der Regent sogar die Freiheit zu wählen, ob er als „oberste Administrations- und Recoursbehörde der Hofbühne“ lieber wie bisher den Oberverwaltungsrat oder den Domänenintendanten,

also lieber Kollegium oder Einzelperson haben wolle. Devrient entschied sich für das letzte. So war er mit dem 30. August Direktor des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe. Auf der Rückreise nach Dresden besuchte Devrient in Siebleben Gustav Freytag, der ihm die letzten Bedenken gegen die Karlsruher Mission nahm. Nur ungern ließ der Dresdener Intendant Lüttichau Devrient ziehen, und er hob seine Einwände gegen eine Entlassung Devrients noch einmal in einem Schreiben an das Großherzogliche Hausministerium unterm 12. September 1852 hervor. Am 16. September wurde Devrient die nachgesuchte Entlassung aus dem Sächsischen Hofdienste dann doch bewilligt. Devrient war als Direktor des Hoftheaters zunächst nicht, wie später die Leiter der Badischen Hofbühne, unmittelbarer Hofbeamter, gehörte also nicht zum Hofstaate, sondern war der Domänenintendanz, einer unmittelbaren Hofbehörde, insofern untergeordnet, als diese ihm gegenüber die Rechte und Pflichten der damaligen Generaladministration der Kunstanstalten innehatte. Am 25. Oktober wurde Devrient durch Intendant Kettner auf der Hofbühne des Hoftheaters dem gesamten Personale vorgestellt. Die amtliche Bekanntgabe der Ernennung Devrients erfolgte ziemlich spät. Erst das am 30. Dezember 1852 erschienene Regierungsblatt Nr. 56 brachte unter Dienstinrichten die Mitteilung: „Seine Königliche Hoheit der Regent haben gnädigst geruht, unter dem 23. August d. J. den Hofschauspieler und Dramaturgen Eduard Devrient zu Dresden zum Großherzoglichen Hoftheater-Direktor zu ernennen.“ Devrient hatte zunächst ein Jahresgehalt von 4500 Gulden vereinbart. Auf eine entsprechende Eingabe um Gehaltszuschuß wurde ihm am 1. November, also gleich nach seinem Dienstantritt, eine Zuwendung von weiteren 500 Gulden jährlich bewilligt. Außerdem erhielt er 732 Gulden Uebersiedlungszuschuß.

Die Voraussetzung für eine positive Arbeit des neuen Bühnensleiters war eine geordnete Regelung der Verwaltung, eine scharfe Abgrenzung der Befugnisse und Pflichten der einzelnen Faktoren der Hofbühne (Direktor, Regisseure, Kapellmeister, Solisten, Chormitglieder usw.), sowie eine eingehende Ordnung aller künstlerischen und technischen Fragen. Das von der Domänenintendanz ausgearbeitete und von Devrient neu formulierte Statut vom 22. August 1852 gab diesem umfassende Vollmachten in die Hände. Es kann als eine nur für die oberste Hofbehörde und den Direktor bestimmte

„Verfassungsurkunde“ gelten und gab dem Direktor Aufschluß und Bestimmung über alle seine Rechte und Pflichten. Im Jahre 1855 wurde sie geändert und behielt dann in dieser Formulierung Geltung bis zu Devrients Rücktritt. Die Dienstregeln von 1856 sind das Gesetz für das ganze Hoftheater. Sie erfassen die Mitglieder der Bühne als Objekt. Durch diese Dienstregeln wurden die polizeilichen Vorschriften für das Großherzogliche Hoftheater vom 12. Januar 1843 und für das Großherzogliche Hoforchester vom 24. Mai 1834 ersetzt. Kilian erwähnt in seiner Devrient-Festschrift nur das Statut von 1852, nicht das von 1855 und ebenso wenig die sehr wichtigen Dienstregeln. Beide sind aber nicht minder bedeutsam für Devrients organisatorische Tätigkeit. Das Statut von 1852 überträgt bereits dem Direktor „die unmittelbare Leitung der Bühne im ganzen Umfang ihrer Tätigkeit“. Das gesamte Beamten- und Kunstpersonal, sowie alle Anstalten zum Betrieb der Hofbühne wurden ihm untergeordnet. Alle Gesuche der Mitglieder um Urlaub, Gehaltsvermehrung, Entlassung, die Neuverpflichtungen und Pensionierung konnten nur von ihm als Direktor bei der vorgesetzten Behörde beantragt werden. Von wesentlichem Einfluß auf ein wirklich künstlerisches Arbeiten ist der § 8 des Statuts: „Zum Ressort des Direktors gehört die Zusammensetzung des Kunstpersonals, die Wahl der darzustellenden Dicht- und Musikwerke, ihre Einrichtung und evtl. Bearbeitung, ihre Censur — nach den von der obersten Behörde zu bezeichnenden Grundsätzen —, die Reihenfolge ihrer Aufführung, die Correspondenz mit den Autoren, sowie die Vorschläge zu ihrer Honorierung, die Besetzung der Rollen und Partien, das Urteil über Zweckmäßigkeit von Gastspielen, deren Veranlassung und Einrichtung, die Leitung der Proben und Vorübungen, Regelung der gesamten Theaterpraxis und strenge Aufrechterhaltung ihrer Normen, Wahl und Angabe der Dekorationen und Kostüme, Requisiten und sonstigen Bedarf; so daß derselbe für die möglichst vollkommenen und künstlerisch abgerundeten Leistungen der Großherzoglichen Hofbühne verantwortlich ist“. Die im dritten Jahre der Amtsführung Devrients 1855 erfolgte Aenderung der Vorschriften war durch einen besonderen Vorfall notwendig geworden. Er hatte eine von ihm über ein Mitglied der Hofbühne verhängte Strafe gemildert, was ihm eine Mißbilligung der Domä-

nenintendanz eintrug, die erklärte, Devrient schade durch Zurücknahme einmal ausgesprochener Strafen seiner Autorität. Devrient erhob gegen die Vorhaltungen der Domänenintendanz Einspruch und wies mit Nachdruck und Entschiedenheit auf sein Recht hin, nach eigenem Ermessen zu regieren und damit auch zu strafen. Unter Berufung auf die ihm gegebene Vollmacht erklärte er: „Ich glaube die Ueberzeugung festhalten zu dürfen, daß ich in meinem bisherigen Verfahren in meinem vollen Rechte war.“ Er protestierte gegen jede geplante Verkürzung seiner Rechte. Sein Vorgehen und Verfahren begründete Devrient zugleich mit der Mangelhaftigkeit der dienstpolizeilichen Vorschriften. Eine Folge der Auseinandersetzungen war dann der Erlaß des schon erwähnten Status vom 25. April 1855 und der dienstpolizeilichen Vorschriften des Großherzoglichen Hoftheaters von 1856. Das neue Statut behält im wesentlichen die Grundsätze über die Stellung des Direktors bei. Im einzelnen wie bei der Gewährung von Urlaub wurden Devrients Rechte sogar erweitert. Die Domänenintendanz übernahm nur die Befugnis zum Strafnachlaß. Devrient hat in dem grundsätzlichen Streite die Autorität seiner künstlerischen Persönlichkeit durchaus gewahrt, was man leider von den heutigen Bühnenleitern bei Auseinandersetzungen mit vorgesetzten Behörden nicht immer behaupten kann.

Im wesentlichen sind die Leistungen einer Bühne natürlich beeinflusst von der Zusammensetzung des Personals. Wenn man dieser Bedingtheit einer jeden Bühnenpolitik gedenkt, dann muß die Arbeit, die Devrient gerade in den ersten Jahren seiner Karlsruher Wirksamkeit leistete, besonders hoch anerkannt werden. Wohl war die Möglichkeit auch an einer kleineren Bühne, starke, das Mittelmaß überragende Kräfte zu bekommen, in jenen Jahren des vergangenen Jahrhunderts noch größer als heute. Denn, ungeachtet der reisenden Virtuosen, war damals die Rammonijagd eines kunstschädlichen Starsystems deshalb noch nicht so gefährlich, weil die Riesengagen des Dollarlandes und der Reichshauptstadt noch nicht alle Talente von den kleineren Bühnen abzogen. Aber die Vorgänger Devrients hatten bei ihren Vertragsabschlüssen keine allzu glückliche Hand, und Devrient mußte manches unfähige Mitglied seiner Bühne noch die restlichen Vertragsjahre mitschleppen und in beschränktem Kreise bedingter Arbeitsmöglichkeit eben ver-

suchen, auch eine geringe Kraft innerhalb des Ensembles zur denkbar besten Entfaltung zu bringen und sie der künstlerischen Gesamtarbeit dienstbar zu machen. Daß er das fertig bekommen hat, zeugt für die starke kunstpädagogische Eignung des neuen Direktors. Erst vom dritten Jahre seines Direktoriums ab konnte er daran gehen, auch das Personal umzugestalten und zu erweitern. In den ersten Jahren seiner Tätigkeit arbeitete Devrient mit folgendem Personal:¹¹⁾ S c h a u s p i e l: die Herren Schneider (gefetzte Helden und Liebhaber), Haase (Intriganten- und Charakterrollen), Rudolph (Heldenväter), Lange (jugendliche, komische und humoristische Rollen), Mayerhofer (ernste und komische Rollen), Wilke (Jugendlicher Liebhaber), Denk (komische Rollen), Hoß (Väter und Anstandsrollen), Schönfeld, Consentius, Morgentweg, Kühn, Lorenz (Nebenrollen); die Damen Scherzer (Erste tragische Liebhaberin), Ernst (Erste muntere Liebhaberin und Salondame), Schönfeld (Erste sentimentale Liebhaberin), Thöne (Heldennütter und Anstandsdamen), Baldenecker (Moderne Mütter und Anstandsdamen), Strauß (Mütter), Scheidt (Zweite Liebhaberin); Regisseur war Fischer. O p e r: Die Herren Grimlinger (Heldentenor), Schnorr und Eberius (Erste und zweite Tenorpartien und Tenorbuffo), Hauser (Bariton), Oberhoffer (Bariton und Buffo), Brulliot (Erster Baß), Untz und Breggenzer (Zweite Bässe); die Damen: Garrigues (Primadonna der großen Oper), Howitz (Erste Sängerin der Konversationsoper und Koloraturfängerin), Hauser (Alt), Lange (Jugendliche Gesangspartien) und Wabel (Zweite Gesangspartien). Regisseur: Rudolph, Kapellmeister: Strauß, Musikdirektoren: Kalliwoda und Krug, Konzertmeister: Will, Ballett: Ballettmeister Beauval und Solotänzerin Frau Mayerhofer.

Joseph S t r a u ß,¹²⁾ lange Jahre der musikalische Leiter der Oper, war 1793 zu Brünn als Sohn eines italienischen Hofviolinisten geboren und gehörte der Karlsruher Bühne seit 1824 an. Er ist übrigens der Großvater des Dichters Emil Strauß. In Strauß hatte Devrient einen klugen, verständigen Helfer für die Oper, so daß er seine Hauptkraft dem Schauspiel zuwenden konnte. Auf der Reform des S c h a u s p i e l s in Karlsruhe beruht die Hauptbedeutung des Wirkens Devrients. So wird auch hier seine Tätigkeit etwas eingehender behandelt werden müssen. Soweit es ihm möglich erschien, hat er freilich auch die Oper neu zu beleben versucht. Die

letzten Jahre vor Devrients Dienstantritt war Strauß etwas nachlässig geworden. Auch das ist Devrients Verdienst, daß er aus ihm, der nach Devrients erstem Urteil nach einer Figaroaufführung „alt und unrüstig“ in der Karlsruher dicken Luft geworden war, wieder einen Dirigenten machte, der einen ehrenvollen Anteil an der Neugestaltung des Opernspielplanes nehmen durfte. Die vortreffliche Kunst des Dirigierens, die Strauß unter Devrient nachmals bewies, wurde sogar von einem so scharfen Kritiker wie Richard Wagner anerkannt. In seiner Schrift „Ueber das Dirigieren“ sagt Wagner von Strauß gelegentlich der ersten Lohengrinaugufführung: „Dieser höchstwürdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur. Aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war. Man sah, ihm gehorchte alles wie einem Manne, der keinen Spaß versteht, und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdigerweise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, der wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer kernig und gut ausgeführt.“ Mit einem solchen Dirigenten brauchte Devrient die Oper nicht als Stiefkind zurücktreten lassen.

Bis in die letzten Jahre seiner Tätigkeit hatte Devrient im Schauspiel die Oberregie inne, unterstützt von Karl F i s c h e r, der nach außen zwar verantwortlich war, im wesentlichen aber doch nur die Direktiven und Regiegedanken Devrients ausführte.

Unter den Schauspielern Devrients ist Friedrich H a a s e nachmals zu besonderem Ruhme in der Theatergeschichte gelangt. Haase war der erste, mit dem Devrient bei seinem Eintritt in die Badische Residenz zusammentraf. Devrient erzählt in seinem Tagebuche und in den Briefen an seine Frau von seiner ersten Begegnung mit Haase, als er in Karlsruhe im August 1852 wegen Uebernahme der Direktion verhandelte. Er schreibt: „Auf dem Wege zu Tisch trat ein junger Schauspieler Haase mich an, von dem man hier viel hält. Er spielt Charakterrollen (Marinelli), hat feine aristokratische Manieren, ist ein Berliner und nennt sich Lieck's Schüler. Er steht in Kontraktwechsel. Dingelstedt will ihn nach München haben, und hier hat man ihm schon einen ganz ungewöhnlich hohen Gehalt geboten. Er zögert, sich zu entscheiden, weil er nur bleiben wolle, wenn ich die Direktion nähme, „sonst gehe er im Sumpfe unter“. Soviel

Zutrauen brachten die wirklich guten Kräfte von vornherein Devrient entgegen. Von einer Aufführung des Verschwiegenen, worin Haase auftrat, sagt Devrient: „Dörings Muster war (bei Haase) sehr erkennbar, aber die Darstellung war dennoch individuell und zeugte von offenbarem Talent. Nur spielte Haase wie auf dem Liebhabertheater Urania zuviel oder eigentlich zu immerwährend, wiederholte seine besten Züge bis zum Ueberdruß und hatte keine Steigerung in der Rolle.“ Haase war damals 26 Jahre alt und scheint überhaupt sehr stark Döring nachgeahmt zu haben. Seinen Buttler fand Devrient „gut angelegt, gut gespielt, aber in so arger Imitation Dörings in der Sprache verrannt, daß er sich damit alles verdirbt. Er hat noch etwas sehr unreifes und dilettantisches in seinem Spiel, wenngleich das entschiedene Talent nicht zu verkennen ist. Er machte mir gestern früh Döring sehr gut nach und hob die Lächerlichkeiten seiner Stimmefekte sehr gut heraus, und abends nimmt er diese grellen Dinge in sein Spiel auf“. Bereits im Februar 1853 wurde Haase von Dingelstedt nach München eingeladen, gastierte dort und kehrte mit dem Vortrage in der Tasche nach Karlsruhe zurück. Nach einjähriger Tätigkeit in München kam Haase wieder nach Karlsruhe, aber man konnte ihn hier auf die Dauer nicht halten. Haase war bekanntlich von Natur etwas Stotterer gewesen, und während seiner zweiten Wirksamkeit in Karlsruhe machten sich diese Sprachstörungen wiederholt bemerkbar, nicht ohne Grund vermutet Devrient, daß Haase absichtlich stotterte, um von Karlsruhe wieder loszukommen. Jedenfalls ließ ihn Devrient wieder gehen.¹³⁾ Eine starke Stütze des Ensembles war bei Devrients Dienstantritt auch Alexander Höck. Er spielte vorwiegend, freilich wie alle Kräfte bei Devrients ablehnender Haltung gegenüber dem Fächerprinzip, nicht nur — Väter und Anstandsrollen und gehörte der Karlsruher Bühne bis zu seiner 1865 erfolgten Pensionierung an. Er war Jude und hatte aus seiner Stammeszugehörigkeit bestimmte charakteristische Eigenschaften behalten. Persönliche Anmut fehlte ihm und der Ausdruck des Gefühls war auf der Bühne durch eine gewisse Ironie gebrochen. Dabei hatte er eine klare, runde, fast glatte Aussprache — Devrient nennt einmal ein epigonales Drama von Gottschall „Hodnisch gelekt“. Devrient sah Höck zum ersten Male bei jenem ersten Karlsruher Besuche als Wallenstein und meint in einem Briefe an seine Frau von ihm: „Herr Höck spielte die Titelrolle in der üblichen Hel-

den- und Reutermanier, der kriegerischen Parade und Gemütlichkeit, die Eglairs wunderbares Naturell sanctioniert und Anschütz so beifällig ausgebeutet hat. Indessen war der Darsteller nicht schlecht. Wenn auch der Herzog nicht ganz zu seinem Rechte kam, setzte er doch die Gedanken verständig und verständlich ins Licht; er hat ein energisches Organ und eine stattliche Gestalt.“ Er scheint nach dieser Charakteristik also der Typus des epigonenhaften Schauspielers gewesen zu sein, der besonders bei den Schillernachahmern gute Verwendungsfähigkeit zeigte. Weniger fähig für individuell fein verästelte Charaktere, brauchbarer für das große Drama; einer von jenen Schauspielern, die zwar nie einen großen Menschen schaffen, aber auch nie eine Rolle ganz verderben können. Gut war auch Joseph Denk, der 1801 in München geboren, erst Pfarrer, dann Offizier werden sollte, aber schließlich zur Bühne ging, und nach mancherlei Wanderfahrten in Karlsruhe landete. Devrient sah, daß Denks Stärke in den komischen Väterrollen liege, und beschäftigte ihn auch dementsprechend. Ueber 20 Jahre gehörte Denk der Karlsruher Bühne an und war ein Liebling des Publikums. Die männliche Hauptstütze Devrients bildete Rudolf Lange. Er war am 4. Februar 1830 in Potsdam als Sohn eines Majors geboren und betrat mit 17 Jahren zum ersten Male die Bühne in Magdeburg. Ueber Lübeck, Potsdam und Leipzig kam er 1852 nach Karlsruhe. Devrients erkannte bald das Talent Langes und führte den jungen, von ihm nach langen Verhandlungen verpflichteten Künstler großen Aufgaben zu. Er war der erste Bolz bei der Karlsruher Erstaufführung der Journalisten, spielte u. a. den Falstaff, Bansen, Bettel, Kalb, Mephisto, Richard III., Junker Bleichenwang, Tartüffe, Franz Moor, Philipp II., Wurm, Geßler, Jago, Just u. a., wobei besonders die Echtheit seines Spieles gerühmt wird. „Aber diese Natürlichkeit, sagt eine zeitgenössische Kritik, ist nicht in dem Sinne zu verstehen, als ob er die rohe und platte Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen versucht hätte; eine künstlerische Wahrheit, eine idealisierte Natürlichkeit, wie sie den wandelnden Zwecken der Kunst entspricht, war das Ziel seines Strebens. Er besaß künstlerisches Stilgefühl; als ein ernst und selbstlos strebender Schauspieler ging Lange stets vor allem darauf aus, den darzustellenden Charakter in seiner Gesamtheit zu erfassen. Er hatte zunächst nur immer die Totalwirkungen der Rollen im Auge. Die Detailmalerei, die Her-

ausarbeitung einzelner Momente war ihm nie Selbstzweck. Das kam alles nach, wenn er den Charakter in seinen großen Zügen, seinen festen Konturen erfasst und sich zu eigen gemacht hatte.“ Der jugendliche Liebhaber Theodor W i l k e hat Devrient als gute Stütze besonders die klassischen Vorstellungen der ersten Jahre ermöglicht. Für das Fach der Heroinen war bei Devrients Dienstantritt Frau Wilhelmine L h ö n e verpflichtet worden, die freilich für dieses Fach fast schon zu alt war. Dies waren die bedeutendsten Mitglieder des Schauspiels. Auch die Oper hatte einige tüchtige Kräfte, zu denen Devrient neue vielversprechende Talente hinzugesellte. Der bisherige Mangel eines Heldentenors wurde durch die Verpflichtung von Adolf Grimlinger beseitigt. Er leistete der Karlsruher Bühne wertvolle Dienste, und sein Name wird als der des ersten Karlsruher Lannhäusers und Lohengrins auch in der Bühnengeschichte Wagners mit Ehren genannt. Lyrische Tenorpartien sang Eberius. Dessen Hauptstärke lag bei seinem lebhaften Temperament und seiner beweglichen Frische und Heiterkeit besonders auf dem Gebiete der Spieloper und der komischen Oper. Nach einigen Jahren ging er denn auch ganz zu den Buffopartien über. Im Koloraturfach glänzte Clementine Howitz-Steinau. Sie war eine der letzten hervorragenden Talente der alten Gesangsschule, die im Vormärz so große Triumphe gefeiert hatte. Erster Bariton besonders für die komische Oper war Karl Oberhoffer, während Joseph Hauser ein glänzender Vertreter auch in der opera seria blieb.

Die Vorstellungen im Hoftheater.

Nach dem Brande war das Hoftheater in das Drangeriegebäude übergesiedelt.¹⁵⁾ Hier leitete Devrient auch die ersten Aufführungen vom Oktober 1852 bis 17. April 1853. Der R e g i s s e u r Devrient konnte hierbei sein Können noch nicht zeigen. Aber einzelne Vorstellungen darf man um der dramaturgischen oder literarischen Bedeutung willen herausheben. Es waren meist nur mit notdürftigem Material gestützte Vorstellungen, und auch die damalige Kritik in der badischen Residenz hat von den Aufführungen im alten Hause wenig Kenntnis genommen. Es ist aber charakteristisch: Sobald Devrient mit seinem Theater in das neue Haus eingezogen war,