

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater**

**Goldschmit-Jentner, Rudolf K.**

**Leipzig [u.a.], 1921**

6. Die Jahre des Aufbaus

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

48 Kreuzer für einen Parterreplatz; in den oberen Rängen waren die Preise abgestuft, der billigste Platz IV. Rang Seite kostete 12 Kreuzer. Ueber den Besuch im neuen Hause wird in der ersten Spielzeit nicht geklagt. Besonders kamen oft Besucher aus der Pforzheimer Gegend und aus der Rheinpfalz. Die künstlerische Bilanz darf zugunsten Devrients abgeschlossen werden.

### Die Jahre des Aufbaus.

Die Spielzeit 1853/54 fing am 14. August mit günstigen Vorbedingungen und reichen Hoffnungen an. Ein großes Musikfest, das die Tonwerke der jüngsten Komponisten bringen sollte, stand für den Oktober in Aussicht. Klassische und neuere Opern wurden versprochen und seit Jahren in Vergessenheit geratene klassische Dichter sollten wieder dem Spielplan des Schauspiels eingereiht werden. Noch konnte Devrient die an das Virtuosenstum gewohnten Karlsruher nicht ganz ohne Gastspiele fremder Künstler befriedigen. Er verhielt den Besuch des Tenoristen Ander, Emil Devrients, der Tänzerin Lucile Grahn, Haffes, Stockhausens und der Damen Marx, Heinefetter, Heusser und Gerlach, wobei er sicher die eine oder andere Kraft nicht ganz ohne Engagementsabsichten herbeiholte. Vom Publikum und einzelnen Mitgliedern der Bühne genährt, kam es in der Presse wieder zu Auseinandersetzungen und Anfeindungen. Aber die besten Kräfte traten für Devrient ein. Nachdrücklich wird in der Presse auf die Schwierigkeiten hingewiesen, mit denen ein Theaterdirektor bei allen Reformen gerade in Karlsruhe zu kämpfen habe, und Devrient ein Mann genannt,<sup>41)</sup> „dem es ein heiliger Ernst ist um seinen Beruf, und dem die Praxis so wenig fremd ist als die Theorie“. Besonders ein Lokalblatt „Die Saga“, das nur vom Klatsche lebte, tat sich in Verleumdungen Devrients hervor. Die Legendenbildung nahm so krasse Formen an, daß einige Mitglieder sogar zu öffentlichen Erklärungen für Devrient gezwungen waren. Das Karlsruher Theaterpublikum fand den Sprung zu groß, den Devrient im Bühnenspielplan gegenüber seinen Vorgängern machte. Dort eben nur Tagesware und verwässerte, für den Massengeschmack zurechtfrisierte Klassiker und jetzt in gereinigten Darbietungen Gluck, Goethe, Lessing, Schiller, Shakespeare. In der amtlichen Karlsruher Zeitung erschien im August 1853 eine Serie von Artikeln zur Ver-

teidigung Devrients, in denen es am Schlusse heißt: „Die bisherigen Erfolge der neuen Bühnenleitung zeigen sich in der Bereicherung des Repertoires mit einigen neuen wertvollen Dramen und Opern insbesondere in der Art und Weise, wie sie in Scene gesetzt wurden.“ Devrient wollte auch sein Ensemble heranbilden und heraufziehen. Dies war aber nur möglich, wenn die Darsteller auch in ihre Rollen hineinwuchsen. Das hätte aber wiederum die vom Publikum oft beklagte häufigere Wiederholungen eines und desselben Werkes zur Voraussetzung.

Die neue Spielzeit wurde eröffnet mit Gutzows Uriel Acosta, dem eine Wiederholung des neu einstudierten Freischütz folgte. Auch Viel Lärm um Nichts, Rossinis Othello, Der Postillon von Longjumeau, Mosenthals Deborah und Herolds Zampa waren aus den vergangenen Spielzeiten übernommen. Die erste, wenn auch belanglose Neueinstudierung brachte den Vetter von Benedix, der in dieser Spielzeit etwas reichlich mit 9 Werken vertreten war.

Mehr darf uns die Erstaufführung von Shakespeares Komödie der Irrungen interessieren, für die Devrient zu der Bearbeitung von Holtei gegriffen hat. Holtei hat die 5 Akte dieser wenig bedeutenden Jugendarbeit Shakespeares zu 3 Akten zusammengezogen. Das Lustspiel war stark zusammengestrichen, und wie alles, was „der fahrende Komödiant“ bearbeitet hatte, durchaus auf äußerliche Wirkungen zugespitzt. Die Personen wurden bis auf eine, das Kammermädchen, aus dem Original beibehalten. Devrient hielt nicht allzu viel von diesem Lustspiel; er hat es auch später nicht in seinen D.B.F.S. aufgenommen. An Holteis Bearbeitung nahm er nur eine kleine Aenderung vor. Zur Verdeutlichung der Zwillingsähnlichkeit ließ er, bevor Antiphelus erschien, dessen Zwillingsbruder aus seinem Hause treten, und mit einer kurzen Bersbemerking quer über die Bühne gehen, damit dem Zuschauer sofort die Aehnlichkeit beider auffallen sollte. Die Aufführung währte in der von Devrient benützten Bearbeitung nur 1½ Stunden, woraus ersichtlich ist, wie stark das Original beschnitten wurde. Devrient hielt es deshalb auch nicht mit seinen sonst so stillstrengen Grundsätzen unvereinbar, an das Lustspiel bei der Erstaufführung ein Ballett anzuschließen oder später einen Einakter von Benedix vorangehen zu lassen. Die Komödie der Irrungen konnte in dieser Spielzeit viermal gegeben werden: für das damalige Karlsruhe immerhin ein hübscher äußerer Erfolg. In

diesem Spieljahre 1853/54 leistete Devrient besonders bemerkenswerte Reformarbeit für Shakespeare, der an 14 Abenden zu Wort kam. Neben den Wiederholungen von Viel Lärmen um Nichts und dem Kaufmann von Venedig sowie der eben genannten Komödie der Irrungen sahen die Karlsruher Romeo und Julie, Hamlet, Lear und die Bezähmte Widerspenstige. Welcher heutige Bühnenleiter führt sich in seinem neuen Amte mit sieben Werken Shakespeares ein?

Das Trauerspiel Romeo und Julie, das in den 40 Jahren vor Devrient 7 mal in Karlsruhe erschienen war, kam am 29. September 1853 heraus. Unter Benutzung von Schlegels Uebersetzung hatte Eduard Devrient das Werk bereits 1845 für die Dresdener Bühne neu eingerichtet. Die Bearbeitung, die er auch nach Karlsruhe übernahm, begnügte sich im wesentlichen wieder mit Streichungen und Zusammenlegen der Szenen, also mit Vereinfachungen. Im einzelnen ist seine Bearbeitung aus folgendem Scenarium ersichtlich:

**Schlegel:**

Prolog . . . . .	
I, 1. Oeffentlicher Platz vor Capulets Haus . . . . .	
I, 2. Eine Straße Capulet u. s. w.	
I, 3. Zimmer in Capulets Hause	
I, 5. Saal in Capulets Hause . . . . .	
II, 1, 2. Platz und Capulets Garten	
II, 3. u. II, 6. Klostergarten und Zelle	
II, 4. Straße Mercutio u. s. w. . . . .	
II, 5. Juliazene mit Wärterin . . . . .	
III, 1. Oeffentlicher Platz . . . . .	
III, 4. Zimmer in Capulets Hause	
III, 5. Juliens Zimmer nach Hochzeitsnacht . . . . .	
IV, 1. Lorenzos Zelle . . . . .	
IV, 5. (Julie) V, 2 (Lorenzo) . . . . .	
V, 1. Straße in Mantua . . . . .	
V, 3. Kirchhof. . . . .	

**Devrient:**

gestrichen.
desgleichen, Schluß I, 1. erweitert. schließt an I, 1. an zugleich folgt Schlegel I, 4.
I, 2. Vorhänge schließen den Saal ab. Vorhänge werden geöffnet, Chor fehlt. wird zu I, 3.
II, 2.
II, 1. öffentlicher Platz. gestrichen.
desgleichen, ebenso III, 3. wie Schlegel. gestrichen.
IV, 1. schließt an vorhergehende Szene an und läßt Schlegel IV, 3. folgen. gestrichen.
bleibt.
V, 2. Versöhnungsszene stark gekürzt. Lorenzos Erklärungsrede gestrichen.

Devrient wollte in seiner Bearbeitung den Charakter als Trauerspiel wahren und strich, wie aus diesem Scenarium hervorgeht, die Szenen, „welche des Possenhaften zuviel zwischen die erschütternden und rührenden Vorgänge eindrängten“. Nur soweit

Schlegel nach Devrients Ansicht nicht dem Originaltext gefolgt war, suchte dieser ihn wieder herzustellen. Bei aller Formlosigkeit und auffallendem Mangel an dramatischer Einheit, den Devrient in dem Werke sah, fand er das Drama doch als „bewunderungswürdiges Gedicht“ und er gab es nur deshalb so selten, weil er keine geeignete Darstellerin für die Julie hatte.

Am 27. Oktober folgte die Neueinstudierung des Hamlet, Mit dieser Tragödie hatte sich Devrient während seiner Direktorentätigkeit besonders abgemüht, um ihm eine innerlich einheitliche Formung zu geben. Die erste Bearbeitung Devrients fußte auf der Schlegelschen Uebersetzung. Bei der Erstaufführung ließ Devrient eine eigens hierzu von Heinrich Strauß, dem Sohne des Hofkapellmeisters komponierte Overtüre vorgehen. Auf diese überflüssige Begleitung und Einleitung verzichtete er dann bei allen späteren Aufführungen. Hamlet war ein auf der Karlsruher Bühne schon bekannteres Werk Shakespeares; es hatte vor Devrient 21 Aufführungen erlebt, freilich in recht gewagten Bearbeitungen, und zwar 1811 und 1813 als ein Trauerspiel in 6 Aufzügen, 1830 und 31 (!) gar in der wenig pietätvollen Einrichtung Schröders. (!) Devrient hatte den Hamlet bereits 1845 im ersten Jahre seiner Dresdener Dramaturgentätigkeit für die dortige Bühne bearbeitet, und diese Bearbeitung auch nach Karlsruhe übernommen. Er hat 1866 das Werk neu eingerichtet in einer Gestaltung, die noch eingehender betrachtet werden wird. Die erste Hamletbearbeitung Devrients stützte sich nicht auf die Quartausgabe von 1603 wie seine spätere Bearbeitung, sondern auf die Folioausgabe. Sie behielt die Fortinbras-Szene des 4. Aktes bei, und schloß den Akt mit Hamlets Monolog: „Wie jeder Anlaß mich verklagt“ usw. Dabei traf Devrient jedoch die Aenderung, daß Hamlets Begegnung mit Fortinbras nicht vor dessen Abreise nach England, sondern nach der Rückkehr spielt. Der Fortinbras-Szene ging zu diesem Zwecke in unmittelbarer Verbindung das Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (V,2) voraus, in dem jener dem Freunde über die Vorgänge der Seereise und seine Befreiung berichtet. Die Szene im Palaste, wo Laertes an den Hof zurückkommt, und die Kunde von Hamlets Rückkehr eintrifft (IV. 5 u. 7) waren natürlich vorweggenommen.<sup>42)</sup>

Die Shakespearreiche Spielzeit 1853/54 gewann am 2. März 1854 noch den König Lear in neuer Einstudierung. Das Drama

war bereits 1812 mit Jffland als Lear in Karlsruhe zum ersten Male erschienen, und bis 1829 in einer unbekanntem Bearbeitung aufgeführt worden, dann einmal als Trauerspiel in 5 Aufzügen nebst einem Vorspiel, übersetzt von Dr. J. H. Voß, gegeben, 1831 wieder durch die freiere Bearbeitung nach Shakespeare von Schröder ersetzt, ich vermute dieselbe Bearbeitung wie am Anfang des Jahrhunderts. Devrient's Einrichtung von 1854 stützt sich auf die Uebersetzung von H. Voß. Daß er sie nicht für ideal hielt, geht daraus hervor, daß er später in die Ausgabe des D.B.F.S. eine Uebersetzung seines Sohnes aufnahm. Die Tieck'sche Bearbeitung, bekanntlich eigentlich von dessen Tochter übertragen, hat zu allen Zeiten wegen der holprigen sprachlichen Gestaltung als wenig bühnengerecht gegolten, die Voß'sche aber, da Schreyvogel sie in Wien benützte, eine geradezu erstaunliche Verbreitung über die ganze deutsche Bühne gefunden. Die erste Devrient'sche Bearbeitung von 1854 unterscheidet sich von seiner späteren im D.B.F.S. in folgenden Punkten: Sie behält bezüglich des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akt die Akteinteilung der Folioausgabe bei. Der vierte Akt hat nicht 3, sondern 4 Schauplätze: a) Freie Gegend (IV, 1), b) Zimmer in Albanien's Schloß (IV, 2, ohne die in der Druckausgabe angehängte Szene zwischen Regan und Oswald), c) Gegend bei Dover (IV, 4 u. 6, mit Weglassung von Glosters Sprung), d) Zelt (IV, 7). Im fünften Akt sind Szene 1 und 2 des Originalen beibehalten. Dieser Akt hat 3 Schauplätze: 1 und 3:ritisches Lager, 2: kurzer Wald.<sup>43)</sup>

Vollendet wurde in diesem Jahre die Arbeit für Shakespeare mit der Erstaufführung des Lustspiels Die bezähmte Widerspenstige. Dieses Werk hatte auf der Karlsruher Bühne eine großen Leidengeschichte hinter sich. Es war 1812 zum ersten Male dort aufgeführt in der fürchterlich entstellenden „Bearbeitung“ von Schink als „die bezähmte Widerbellerin oder Gasner der Zweite (!) ein Lustspiel in 4 Akten frei nach Shakespeare.“ Nicht besser war der 1824 gebrachte und bis Devrient 17 mal gespielte Ersatz „Liebe kann alles oder Die bezähmte Widerspenstige, Lustspiel frei nach Shakespeare und Schink von Holbein“. Diesen Verböserungen Shakespeare gegenüber war die Bearbeitung, die Devrient für die Aufführung benützte, wohl eine Verbesserung, aber absolut genommen bedeutet sie keine taktvolle Arbeit und keinen besonders bemerkenswerten Fortschritt. Devrient richtete das Stück nicht selbst ein, sondern benützte die be-

rüchtigte Bearbeitung von Deinhardtstein, die ja leider über ein halbes Jahrhundert auf den deutschen Theatern herrschte; er griff zu dieser üblen Bearbeitung Deinhardtsteins, weil er das Werk selbst sehr nieder einschätzte. Er schloß es auch von seinem D.B.F.S. aus, wo er am Anfang von dem Lustspiel in etwas geringschätzigem Tone sagt, es sei „durchaus kein Shakespearisches Original, sondern samt seinen Vor- und Zwischenspielen nur von ihm überarbeitet“. Wilhelm Dechelhäuser weist in der Einleitung zu seiner Bearbeitung auf die zahlreichen Schwächen und Sünden dieser Deinhardtsteinschen Bearbeitung hin: „Das Verhältnis dieser Bearbeitung zum Originale kennzeichnet sich schon dadurch, daß in dem Deinhardtsteinschen Stück über drei Viertel des ganzen Umfanges freie Dichtung des Bearbeiters sind. Die Neudichtungen Deinhardtsteins sind fast ausnahmslos Verschlechterungen des Originales, die Charakteristik der Hauptpersonen ist willkürlich verändert und verflacht, die psychologische Entwicklung des Verhältnisses zwischen Katharina und Petruccio in seinen wesentlichsten Motiven teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt; endlich ist — schon dies würde zur Beurteilung der Arbeit genügen — der Hauptbestandteil des 3. Aktes, die Szenen am Vermählungstage und der Hochzeitszug Petruccios, Auftritte, die zu den köstlichsten Teilen des ganzen Lustspiels gehören, gestrichen.“ Devrient ist an dieser Bearbeitung Deinhardtsteins bis ans Ende seiner Direktionszeit hängen geblieben. Man darf dabei nicht vergessen, daß die größten deutschen Bühnen, darunter Berlin, dieselbe literarische Sünde begingen, und daß noch bis zum Weltkriege z. B. am Darmstädter Hoftheater Deinhardtsteins Bearbeitung auf der Bühne spudte. B: Einstudierung gab Devrient sich große Mühe, die Wandlung der Katharina wenigstens aus innen heraus zu begründen, und nicht plötzlich die zänkische Keiferin als sanftes Huhn erscheinen zu lassen.

Neben Shakespeare fand unter den Klassikern in dieser Spielzeit Schiller die eingehendste Fürsorge, Schiller, dem Devrient ja auch während seiner ganzen Direktionszeit besondere Sorge angedeihen ließ. Die Jungfrau von Orleans stand von der Eröffnung her auf dem Spielplan und wurde im Oktober 1853 während der großen Festwoche (Musikfest) gegeben. Hinzu gefügt wurde in der Spielzeit: Maria Stuart, Don Carlos, Die Braut von Messina und Wilhelm Tell.

Die Werke des größten Dramatikers deutscher Zunge waren von jeher oft am Karlsruher Hoftheater gegeben wurde, am häufigsten Maria Stuart, von der ich nach den Besetzungsbüchern im Archiv des Karlsruher Hoftheaters für die Zeit vom 23. Dezember 1810 bis 9. September 1852 27 Aufführungen zähle. Am seltensten erschien Fiesco mit 8 Abenden. Der Wallenstein wurde nicht wie üblich als Trilogie an zwei aufeinander folgenden Abenden gespielt, sondern nur in den beiden Hauptteilen getrennt gegeben: Wallensteins Tod 21 mal, Die Piccolomini aber nur 5 mal, Tell 24 mal, Don Carlos, Die Räuber und Die Jungfrau je 21, Kabale und Liebe 20, Die Braut von Messina 12 und die Uebersetzung von Racines Phädra 5 mal.

Schillers Geburtstag feierte Devrient durch eine besondere Festvorstellung. Er hat in Karlsruhe die Sitte eingeführt, des Geburtstages der Dichter und Komponisten durch Aufführungen eines ihrer Werke besonders zu gedenken. Am Schillertage gab er Don Carlos. Während man bis dahin nur einen sehr zusammengestrichenen Carlos kannte, der in 3¼ Stunden gespielt werden konnte, machte Devrient eine Reihe bedeutsamer Striche wieder auf. Statt 17 Personen zählt der Theaterzettel 21 Namen auf. Freilich zu einer eingehenden textlichen Neubearbeitung reichte ihm nicht die Zeit. Aber schon die Einrichtung von 1853 wies bemerkenswerte Fortschritte gegenüber den üblichen Verkürzungen des Werkes auf. Die Aufführung währte über 4 Stunden. Das Werk konnte in derselben Spielzeit noch zweimal wiederholt werden. Der Theaterzettel trug den Vermerk: „Die Ouverture und Entresactes eigens dazu komponiert von Heinrich Strauß, Sohn,“ wiederum ein Zugeständnis an die Karlsruher, ihnen schwerere dramatische Kost schmackhafter zu machen. Die Sitte, Schauspiele durch musikalische Vorspiele einzuleiten, hat auf den deutschen Bühnen zwar sehr lange bestanden, aber war zu Devrients Zeiten bereits wieder abgekommen.

Noch im selben Monat wurde Die Braut von Messina neu einstudiert, wiederum mit einem Gaste: als Isabella erschien Frau Schröder-Gealach vom Mannheimer Hoftheater. Man sieht an den noch verhältnismäßig zahlreichen Gastspielen b e s t i m m t e r Fächer, wie beschränkt und unvollkommen das Personal Devrients noch war, denn Devrient war ja ein Feind zu häufiger Gastspiele. Er wußte zwar, daß eine Klein- und Mittelstadt immer von Zeit zu Zeit einen

fremden Gast, eine Berühmtheit sehen will. Aber diesem Sensationsbedürfnis des Publikums opferte Devrient eben später nur gerade soviel als unbedingt und äußerst notwendig war. Er durchbrach nicht gerne den Ring des Personals, das er zu einer gewissen Einheit erziehen wollte. Für die Braut von Messina benützte Devrient seine Dresdener Einrichtung. Eingeteilt hatte er das Stück in 3 Akte, um die naturgemäßen Teile des Dramas zu sammeln. Den zweiten Akt nahmen beide Szenen der Mutter mit den Söhnen, die Nachricht von Beatricens Entführung ein; eine Dekorationsverwandlung führte in den Garten am Meere. Alle Momente der Peripetie blieben beisammen. Zu der Szenerie benützte er die im ersten und letzten Akte gebräuchliche Emporebühne mit breiter Treppe im zweiten Akt als Terrasse mit Veranda im Garten am Meere. So war das Bild vereinfacht. Den Chor sah er nicht als getrennt von den Hauptpersonen im antiken Sinne an, sondern ließ ihn unter Benützung der Emporbühne, auf der der Chor je nach Erfordernis der Szene hinauf- und hinab- eilte, in die Handlung eingreifen. Dem Auftreten des Cäsar gab Devrient Nachdruck, in dem er den älteren Chor mit den Worten: „Eherner Füße Rauschen vernehm' ich!“ die Treppe hinauf den Ankommenden entgegengehen ließ, und bei seinem Erscheinen mit den Worten: „Schützende Götter des Hauses entweicht“ wieder herab und zur Leiche hinstürzen, und damit beide Chöre in den Vordergrund scheuchen ließ. Die Chöre gingen gegeneinander und voneinander auf und ab. Die Bewegungen des Chors und seine Reden waren scharf nach Rhythmus und Tonfall eingeübt, und machten, wie Devrient selbst feststellte,<sup>44)</sup> so einen stärkeren Eindruck, als er je davon erfahren. Die Braut von Messina wurde an einem Sonntag gegeben. Auch das kennzeichnet die hohe künstlerische Auffassung, die Devrient vom Schauspiel hatte. Noch bis heute gilt es an den meisten großen Bühnen, die Opern und Schauspiele in demselben Hause geben müssen, als selbstverständlich, daß an Sonn- und großen Festtagen nur ein Werk der Oper aufgeführt wird. Das Schauspiel muß als Stieffchwester der Oper zurückstehen und an Sonntagen aus dem Hause bleiben, weil es angeblich nicht genug festliche Würde und Anziehungskraft hat. Devrient wich von dieser kunstfeindlichen Ueberlieferung ab und erzog das Publikum der badischen Residenz dazu, auch an Sonntagen sich das Schauspiel anzusehen. Er beließ es aber nicht nur bei den großen klassischen Werken,

sondern gab an den Sonntagen abwechselnd Oper und Schauspiel jeden Wertes.

Wilhelm Tell wurde gleichfalls an einem Sonntag und dazu noch im Mai (28.) neu einstudiert bei allgemein aufgehobenem Abonnement gezeigt. In der Titelrolle sah man Edwards Bruder Emil Devrient, der damals gerade in Karlsruhe ein längeres Gastspiel absolvierte. Nützlich für die Inszenierung war eine schiefe Ebene im Hintergrunde der Bühnenszene, aufsteigend gegen den See. Der Ring der Männer konnte sich auf die Höhe ausdehnen und im Vordergrund so bildhafter schließen. In der hohlen Gasse wurde dieselbe Ebene verwandt.<sup>45)</sup>

Nicht ohne literarisches Interesse ist der Versuch, den Devrient am Geburtstag Lessings, am 22. Januar 1854, unternommen hatte. Im Anschluß an Shakespeares-Holteis Komödie der Irrungen gab er das einaktige Lustspiel *Der Schatz*, eine Jugendarbeit Lessings, der in diesem Werke, das nur männliche Darsteller verlangt, des Plautus *Trinummus* bearbeitet und modernisiert hatte. Es blieb bei dem einzigen Versuch. Das kleine Spiel war zwar im April noch einmal angeführt, in letzter Stunde dann aber wieder abgesagt worden. Es kam dann nie mehr zum Vorschein. Für literarhistorische Experimente, schreibt Devrient etwas elegisch,<sup>46)</sup> interessierte sich in Karlsruhe nur eine verschwindende Minorität. Als Kuriosität ist aber die wohl einzige Aufführung des Lessingschen Werkes in Süddeutschland im 19. Jahrhundert doch erwähnenswert.

Das Gastspiel Friedrich Haases im Herbst 1853 veranlaßte Devrient, den *Clavigo* neu einzustudieren. Haase gab den *Carlos*, aber wie Devrient schreibt,<sup>47)</sup> in sehr unglücklicher Weise, „neben virtuoser Feinheit grelle Imitation“. Gleichmaßen die Rücksicht auf Haase wie auf das Publikum bewogen ihn, noch einen Einakter anzuhängen, und daß dieses Anhängsel ausgerechnet ein *Kozebuesches* Lustspiel war (*Der gerade Weg ist der beste*) ist eben auf die Rechnung des reisenden Virtuosentums wie den Geschmack des Karlsruher Publikums zu setzen, das sich nicht scheute, nach dem Goetheschen Trauerspiel einen Schwanz von *Kozebue* zu verlangen.

Einen besonders achtenswerten Dienst leistete Devrient Otto Ludwig, mit dem er schon aus seiner Dresdener Zeit in freundschaftlicher Verbindung gestanden war. Er war bereits 1850 in Dresden für den Erbförster eingetreten, und hatte dort die Uraufführung

durchgesetzt, wobei er selbst den Erbfürster dargestellt hatte. Auf Dresden war noch im selben Jahre Karlsruhe gefolgt, und als Devrient 1853 nach Karlsruhe kam, machte er sich gleich wieder an die Neueinstudierung des ihm lieb gewordenen Werkes. Es kam am 8. März 1854 mit Rudolph vom Leipziger Stadttheater in der Titelrolle heraus. Von größerem Erfolg gekrönt war das Eintreten Devrients für Die Makkabäer. Das personenreiche Stück — 29 Namen zählt der Theaterzettel — an einer Bühne von den beschränkten Personalverhältnissen Karlsruhes wenige Wochen nach der Uraufführung herauszubringen, war immerhin eine Tat, die durch den Erfolg freilich schön belohnt wurde. Besonders der Chor, schreibt Devrient in seinen Annalen, zeigte seine Schulung, und das Zusammenspiel verhinderte, daß, wie üblich, am Ende des zweiten Aktes, dem Höhepunkte, das weitere Interesse erlöscht. In den Dichter aber berichtete er: „Wie sehr mir das heutige Stück am Herzen liegt, merkte ich an der kindischen Freude, die mir jedes Garderobestück machte, das guten Effekt versprach. Die Vorstellung: das Bedeutsamste, was wir bis jetzt geleistet. Wie ist der Geist der Totalwirkung schon in das Personal gedrungen, wie bildeten und lösten sich die Gruppen und wie lohnte sich meine Sorgfalt an Kostümen. Es war eine vollkommen gerundete Vorstellung und lebendig, glänzend und von großem Eindruck.“ Das Stück, das mit energischen Strichen Devrients 3 Stunden Aufführungsdauer beanspruchte, wurde eine Reihe von Jahren, solange das Personal beisammen, auf den Tag des Totenfestes wiederholt. Devrient hat sich später auch um die materielle Lage des Dichters in menschlich schöner Weise besorgt gezeigt.<sup>48)</sup>

Von fremden Klassikern zeigte diese Spielzeit außer Shakespeares zwei Wiederholungen von Molières Tartuffe und des spanischen Dichters Moreto fünfaktiges Lustspiel Donna Diana in der vielgegebenen Bearbeitung von Sreyvogel-West.

Von älteren und zeitgenössischen Autoren wurden die gangbarsten Werke gespielt. Dabei kamen freilich der gute Benedix wieder mit neun Werken an 14 Abenden, darunter der Neueinstudierung des Betters und der Erstaufführung von Ein Lustspiel, sowie die Birch-Pfeiffer und Kokebue recht gut weg. Rose und Röschen und die Waise von Lowood durften als neueste Werke der Frau Birch den Karlsruhern nicht vorenthalten werden, und Kokebue erlebte gar drei

Neueinstudierungen. Griepenkerl, der unglückliche Dichter, wurde den Karlsruhern noch am letzten Schauspieltag der Spielzeit mit seinem aktuellsten Schauspiel *Ideal und Welt* vorgestellt. Es konnte sich aber in Karlsruhe so wenig wie anderswo halten. Eine in den fünfziger und sechziger Jahren auf den deutschen Bühnen öfters vertretene Autorin Amalie H. z. S. kam mit zwei Werken zu Wort: *Der Landwirt* und *Der Majoratserbe*, diesem als Uraufführung am 25. Mai 1854. Die Dichterin war die Herzogin Amalie zu Sachsen, für deren Arbeiten Devrient nicht ganz ohne Rücksicht auf den Hof erhebliches Interesse zeigte. Galm, von dem in der vorhergehenden Spielzeit *Der Sohn der Wildnis* gegeben worden war, folgte mit seiner neuen Arbeit *Griseldis* auf dem Sommerspielplan. Auch die beiden bekanntesten Bühnenauctoren des jungen Deutschland, Gutzkow und Laube, fehlten nicht. Gutzkow hatte mit seinem *Uriel Acosta* die Spielzeit ja eröffnet, Laubes *Gottsched* und *Gellert* erlebte die Karlsruher Erstaufführung am 18. September 1853 mit *Hoß* und *Mayerhofer* in den Titelrollen. Devrient hatte bereits bei der Dresdener Uraufführung des *Lustspieles* mitgewirkt und Laube hatte die Buchausgabe ihm gewidmet. So war es gleichsam ein officium nobile, wenn Devrient sich zunächst dieses Werkes bemächtigte.

Nicht zum ersten Male kam mit einem Werke auf die Karlsruher Bühne ein anderer Autor der Zeit: Eduard Devrient. Devrient als Schauspieldichter ist ohne besondere Bedeutung. Er pflegte das gute bürgerliche Familienstück und wandelte als Dramatiker auf Zfflands Pfaden, wobei er sich freilich von den Weltverbesserungstendenzen der Jungdeutschen nicht ganz frei hielt. Er, der in seiner Geschichte der Schauspielkunst mit so nachdrücklicher Entschiedenheit das Moralische der großen Kunst betonte, suchte auch als Bühnenschriftsteller moralisierend zu wirken, suchte zu belehren und zu bessern, ganz im Sinne jener Moralästhetik, die damals auf der Bühne besonders noch in Süddeutschland vorherrschte und dabei auch einen Dichter wie Hebbel aus denselben Grundanschauungen heraus ablehnte. Im ersten Jahre verzichtete Devrient auf die Aufführung seiner eigenen Werke, aber bereits zu Beginn des zweiten Spielwinters am 22. September 1853 sah man sein fünftaktiges Schauspiel „*Treue Liebe*“. Es wurde 1855 einmal wiederholt, am 19. Dezember 1861 neu einstudiert und während der ganzen Direktionsjahre fünfmal gegeben. Am 30. Januar 1857 erschien sein Schauspiel in fünf Akten *Verirrungen*

zum ersten Male in Karlsruhe. Es errang einen so starken Erfolg, daß es in derselben Spielzeit noch dreimal wiederholt und während Devrients Direktoriats 14 mal gegeben werden konnte. Am 11. November 1858 führte er sein dreiaktiges, etwas zahmes Lustspiel Die Gunst des Augenblickes auf und erreichte mit ihm die höchste Ausführungsziffer: vier. Freilich sah man das Werkchen dann nie mehr im Spielplan der Karlsruher Hofbühne. Verirrungen und Treue Liebe erwähnt auch Laube in seinem Wiener Burgtheater als gute Repertoirestücke. Die Frage liegt nahe, ob Devrient nicht taktvoller gehandelt hätte, wenn er auf die Aufführung eigener Werke während seiner Direktion verzichtet hätte, zumal seine Dramen durchaus nicht zu den Kassenstücken der Bühnen gehörten. Dingelstedt, der doch mit Devrient in kollegialer Freundschaft verbunden war,<sup>49)</sup> hat z. B. während seiner Wirksamkeit in Weimar nicht ein einziges Werk des Freundes herausgebracht. Andererseits läßt die Einstudierung der Umstand begreiflicher erscheinen, daß die Karlsruher Hofbühne schon vor seinem Direktoriats die beiden Werke, die er nachher zunächst selbst wieder in den Spielplan aufgenommen hatte, bereits gegeben hatte: Die Gunst des Augenblicks, das am 5. März 1840 und Treue Liebe, das am 20. August 1842 die Karlsruher Erstaufführung erlebt hatte. Von französischen Werken bearbeitete Devrient Geld und Ehre von Bonfard und den Fabrikanten von Souvestre für die Bühne. Er gab die beiden Werke, „um die französische Produktion willkommen zu heißen, wo sie in sittlicher Tendenz erscheint.“<sup>50)</sup> Im Gegensatz zu Laube hat er den leichteren und oft schlüpfrigen französischen Modetheatralikern keinen Geschmack abgewonnen und suchte sie aus dem Hause am Schloßplatz, wo sie sich festgesetzt hatten, zu verbannen.

Am Rosenmontag, vormittags, unterhielt er mit Nestroys neu einstudierter Posse Zu ebener Erde und erster Stock mit der Musik von Adolf Müller. Später verlegte Devrient die übliche Faschingsvorstellung auf den Facktnachts-Dienstag vormittag, eine Einrichtung, die sich bis auf den heutigen Tag in Karlsruhe gehalten hat. (Nestroy, der österreichische Possendichter, zeigt noch so viel frechamüsante Grazie und Witz, daß man das seltene Erscheinen seiner Werke im heutigen Spielplan als eine Verarmung unserer Bühnen bedauern muß.) Auch die heitere Weihnachtsvorstellung dieser Spielzeit hat Nestroy bestritten. Devrient gab seinen Lumpaci bagabundus als —

Wohltätigkeitsvorstellung für die Armen. An Jfflands Geburtstag zogen dessen Jäger neu einstudiert ins Haus ein.

Nicht ganz in dem Maße, wie im Schauspieler, konnte Devrient noch in der Oper reformatorische Arbeit leisten. Aber hier aufzubauen, war noch schwerer als im Schauspiel, weil ja die Aufführung einer Oper ungleich emfigerer und hinsichtlich des Materials umfangreicherer Vorbereitung bedarf. Der Spielplan mußte ganz neu aufgebaut werden. Aus dem Spielplan früherer Zeiten hatte er von 31 Werken nur 6 übernehmen können. Und das waren solche, die, wie der Bühnensachausdruck lautet, leicht standen: Der Postillon von Konjumeau, Romeo und Julie, Die weiße Dame, die noch unter dem Avenel gegeben wurde, Die Regimentsstochter, Zampa und Othello.

Zum Geburtstage seines verstorbenen Freundes Felix Mendelssohn-Bartholdy am 3. Februar 1854 veranstaltete er einen besonderen Gedenkabend. Des Komponisten Liederspiel Die Heimkehr aus der Fremde leitete den Abend ein. Hierauf spielte das Orchester unter Leitung von Strauß die Hebriden-Duvertüre. Den Beschluß machte das Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“, die Mendelssohn nach dem Texte von Geibel zu komponieren versucht hatte. Das Werk war auch schon an anderen Bühnen aufgeführt worden, Devrient suchte durch einzelne neue Regiegedanken — so blieben z. B. die Rixen während des Spieles im Wasser — dem Fragment neuen Glanz zu geben. In dieser Zusammenstellung wurden diese drei Kompositionen Mendelssohns noch oft wiederholt und fanden in Karlsruhe stets beifällige Aufnahme. Es ist rührend, wie der Freund für den Freund zu werben sucht. Die Freundschaft Mendelssohns mit Devrient datierte bekanntlich von den ersten Berliner Anfängen Devrients an. Als Mendelssohn starb, errichtete ihm der Freund ein schönes, würdiges literarisches Denkmal in dem Buche: „Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy“. Später erweiterte Devrient sein Mendelssohn-Repertoire noch durch die Letzte Walpurgisnacht, die, ursprünglich als Chorwerk komponiert, von ihm in den szenischen Bühnenrahmen überfetzt wurde.

Von den weiteren Erstaufführungen, die Devrient in dieser Spielzeit herausstellte, war der Versuch, Donizettis Oper Maria von Rohan auf der Bühne einzubürgern, vergeblich.

Zum Geburtstage des Prinzregenten, zum 9. September, führte Devrient Mozarts neu einstudierten Don Juan auf. Das in ästhetischen

scher Hinsicht so tiefgreifende und ergebnisreiche Werk von Ernst Lert, das sich das verlockende Thema „Mozart auf dem Theater“ zur Aufgabe gestellt hat, bringt als theatergeschichtliche Arbeit wenig Material. Ein historisches Werk, das die mannigfaltigen Bearbeitungen und Wandlungen der Werke Mozarts auf dem Theater untersucht und darstellt, würde für den Theaterhistoriker manches überraschende Ergebnis zeitigen. Es würde vor allem den Beweis liefern, daß nicht erst Poffarts Mozartfestspiele in München eine neue Epoche der Mozartreinigung auf der deutschen Bühne eingeleitet, sondern daß schon einige Jahrzehnte vorher Devrient in Karlsruhe mit einer Reform der Mozartschen Opernaufführungen eingesetzt hatte. Was Devrient bei aller Beschränkung der Mittel geleistet, und wie stark seine Persönlichkeit auch auf die musikalischen Leiter des Opernteiles eingewirkt hat, bezeugt nachmals Poffart in seinem Gedebüchlein für Hermann Levi, wo er schreibt:<sup>51)</sup> „Das Fundament seiner (Levis) späteren Bedeutung indessen, die genaue Kenntnis der Bühne, die Einsicht in das Wesen und den Wert der dramatischen Kunst, gewann er einzig durch Eduard Devrients dauernde Belehrung.“ Und weiterhin sagt Poffart voll Ruhmens: „Dem Einfluß des in seiner künstlerischen Eigenart wohl unerreichten Bühnenleiters war es zuzuschreiben, daß Levi schon damals an den Uebersetzungen italienischer und französischer Opern sich beteiligte, eine Uebung, die ihm später bei der deutschen Theaterbearbeitung von Cofi fan tutte, Don Giovanni und Figaro erst glücklich zustatten kam. Hier (in Karlsruhe) gewann sich der strebsame Dirigent auch das Verdienst, zum Rossinischen Barbier von Sevilla die Rezitative in vorzüglicher Wiedergabe herzustellen und dadurch die ursprüngliche Fassung des Werkes der deutschen Bühne zugänglich gemacht zu haben.“ Unter Devrient wurden Mozarts Werke in völlig gereinigter Bearbeitung auf die Bühne geführt. Der Don Juan machte den Anfang dieser Karlsruher Mozart-Renaissance. Es ist das Verdienst Eugen Kilians, auch auf diese Seite der reformatorischen Wirksamkeit Devrients, wenn auch nur in einer gelegentlichen Bemerkung,<sup>52)</sup> zuerst aufmerksam gemacht zu haben. Devrients besondere Arbeit für Mozart bestand in der Ausmerzung aller späteren geschmacklosen und trivialisierenden Zutaten. Er gab die Oper mit den originalen Recitative parlandi, diese statt mit der üblichen trockenen Begleitung von Klavier und

Bässen mit Quartettbegleitung, die J. P. Schmidt in Berlin instrumentiert hatte. Szenisch hatte Devrient ein neutrales Terrain erdacht, auf dem alle Szenen bis zum Es-Allegro des Finale spielen konnten. Der Schluß wurde von den Effektmäzchen gemildert. „Große Oper, mit den dazu komponierten Recitativen“ betonte stolz und mit Recht der Theaterzettel dieser ersten Don Juan-Aufführung. Zum Vorteil des Unterstützungsfonds der Hoftheatermitglieder folgte noch im selben Herbst, 6 Wochen nach der denkwürdigen Don Juan-Aufführung, am 22. Oktober eine Aufführung des Figaro, die Devrient sorgfältig vorbereitet hatte. Zu einer endgültigen Bearbeitung der köstlichen Oper kam es erst 1856. Den beiden Mozartoperen gesellte er Beethovens Fidelio als drittes Meisterwerk der deutschen Opernliteratur hinzu.

Die Arbeit, die Devrient für die vieraktige Oper Casilda des Herzogs Ernst zu Sachsen aufwendete, war umsonst. Auch die späteren in Karlsruhe aufgeführten Opern des fürstlichen Komponisten konnten sich nicht den Beifall des Publikums erwerben, das nicht mit Unrecht gegen die Werke fürstlicher Künstler mißtrauisch zu sein pflegt und erst recht für den ganz im Epigonentum wurzelnden Koburger Herzog keinerlei Teilnahme gewinnen konnte. Der Komponist war der Schwager des Prinzregenten Friedrich von Baden, was Devrients Eintreten für die Opern des Koburger Herzogs mehr als einen Akt der Dankbarkeit erscheinen läßt.

Eine Reihe von Erstaufführungen und Neueinstudierungen vermittelte den Karlsruhern die bekanntesten Werke der Opernliteratur. Adams Giralda wurde zum ersten Mal in Karlsruhe gegeben, während neu einstudiert wurden: Der Maurer und der Schlosser und Fra Diavolo von Huber, Bellinis Norma und Nachtwandlerin, Boildieus Johann von Paris, Donizettis Lucia von Lammermoor, Flotows beide Spielopern, Halévy's Jüdin, Meyerbeers Robert der Teufel, Rossinis Barbier von Sevilla und in einer besonders festlichen Aufführung Webers Oberon, wozu der Mannheimer Hoftheatermaschinist Mühlendorfer die Dekorationen und Maschinerien hergestellt, bezw. geschaffen hatte. Dazu kamen die in der vergangenen Spielzeit einstudierten Werke, was zusammen immerhin einen schönen und aussichtsreichen Opernspielplan ergab. Für die französischen Opern hatte Devrient d o p p e l t e u n d d r e i f a c h e

Lesen (!) und Szenenproben angelegt, um den Dialog gewandt zu formen. Das war Theaterkultur.

Weniger künstlerisch, nur als ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack zu verstehen, ist Devrients Gestaltung der Vortragsreihe an einzelnen Abenden. Wir haben schon gesehen, daß Devrient es als nötig oder angenehm erachtete, Shakespeares-Holteis Komödie der Irrungen mit leichten Schwänken oder Ballet verbunden, an einem Abend zu geben. Schlimmer war es schon und eine Rückkehr zu alten, von Devrient anfangs gemiedenen Mißständen, wenn er zwischen zwei Lustspielen einen zehnjährigen Violinvirtuosen vor den staunenden Karlsruhern auftreten oder einen Klaviervirtuosen einige Reize spielen ließ, oder wenn er vor Löpfers spießigem Hermann und Dorothea gleich drei Konzertnummern veranstaltete, oder an ein wertvolleres Konzert die Aufführung einer Posse angeschlossen. Kultur der Programmgestaltung war damals noch nicht so ausgeprägt.

Zum ersten Mal trat das Hoftheaterorchester in dieser Spielzeit mit einem Symphoniekonzert an die Öffentlichkeit; die Symphoniekonzerte wurden seit 1856 zu einer jährlich zyklisch wiederkehrenden Einrichtung.

Das Ballett suchte seine Aufgabe mit einem Gastspiel der berühmten Tänzerin Lucile Grahn und an drei Abenden mit Erstausführungen belangloser Ballette des Gastes (Die Peri), des Hofballettmeisters Beauval (Die chinesische Hochzeit) und von Perrot (Des Malers Traumbild) zu erfüllen. Weit über Karlsruhe hinaus drang der Ruf der badischen Bühne, freilich noch nicht durch eine der bedeutenden Aufführungen, sondern durch das große Musikfest vom Oktober 1853, wobei Devrient sich als hervorragender Organisator bewährte; denn unter seiner Mitarbeit und in seinem Hause wurde das Musikfest veranstaltet, wenn auch der allgemeine deutsche Musikverein der Geber des Konzertes war. Die Festwoche begann am Montag, den 3. Oktober, vormittags 11 Uhr, im Theater mit dem ersten großen Konzert, „ausgeführt von Musikern und Sängern des Großh. Hoftheaters von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe, geleitet vom Großh. Weimariſchen Hofkapellmeister Dr. Franz Liszt“. Eingeleitet wurde das Konzert mit der Lannhäuser-Ouvertüre von Wagner. Sie errang so großen Erfolg, daß sie in einem dritten Konzert wiederholt werden mußte. Dieses erste Karlsruher

„Wagner-Konzert“ zu Beginn von Devrients Wirksamkeit ist um so schärfer festzuhalten, weil Wagner, wie wir noch sehen werden, später versucht hat, Devrient absichtliche Zurücksetzung seines Schaffens zu unterschieben. Die Konzerte dauerten drei Stunden, was von dem Konzertpublikum eine ungewohnte Aufnahmefähigkeit forderte. Von den übrigen Nummern dieser Konzertwoche sind besonders die Bruchstücke aus Wagners Lohengrin (Vorspiel, Brautzug, Hochzeitsmusik und Brautlied), ferner ein Violinkonzert von Joseph Joachim, von dem berühmten Geiger selbst gespielt, und die neunte Symphonie von Beethoven bedeutsam gewesen. In der von Liszt dirigierten „Neunten“ kam es, wie Ordenstein festhält,<sup>53)</sup> „zu einer Störung im Zusammenspiel, die eine Unterbrechung der Aufführung herbeiführte, und Liszts Gegnern Anlaß gab, ihm die Fähigkeit zu dirigieren, abzusprechen“.<sup>54)</sup>

Als Feltaufführungen gab Devrient in dieser Musikwoche Shakespeares Komödie der Irrungen und Schillers Jungfrau. Zum ersten Male erhielten dabei auch kritische Leute vom Bau der verschiedensten Gegenden des Reiches ein Bild von der Reformarbeit, die da an einer kleinen Hofbühne verrichtet wurde.

Das Jahr 1853/54 zeigte bereits, wie rasch und zielbewußt Devrient an den Ausbau und Aufbau des Spielplanes gegangen war. Uebervogen auch noch im Schauspiel die Saisontalente und Modestücke der Benedix, Birch-Pfeiffer und Kosebue, so ist doch Devrients Reformarbeit am deutlichsten in seinem Wirken für Schiller, Shakespeare und Ludwig sichtbar. 14 Shakespeare-Abende, 8 Schiller-Abende, die Erstaufführung der Makkabäer, das waren doch erfreuliche Zeichen des neu orientierten Karlsruher Theatergeistes. In der Oper: Mozart, Beethoven und Weber hörte man insgesamt an 15 Abenden, während ihnen im ersten Jahre nur 7 Abende gewidmet waren. Devrient sollte bis zu einem Zuschuß von 100 000 Gulden gehen dürfen. Er hat davon nur zwei Drittel für materielle Aufwand verbraucht. Talent und Zusammenspiel, meinte er, nicht Aufwand, sollte das Publikum an- und erziehen. Das letzte Drittel des ihm zur Verfügung stehenden Etats überschritt er um 1956 Gulden, damals ein lächerlicher Betrag für die geleistete Arbeit. Die Theaterferien benützte Devrient zu einer Bildungsreise nach London, von wo er auch über das englische Theater Bericht erstattet hat.<sup>54)</sup>

Im Spieljahr 1854/55 errang Devrient zum ersten Male die Anerkennung auch der breiteren Kreise. Die Arbeit, die er in dieser Spielzeit geleistet hat, lenkte wiederholt auch die Aufmerksamkeit des übrigen Deutschlands, soweit es sich um die Angelegenheit des Theaters kümmerte, auf das Hoftheater der kleinen badischen Residenz. Jetzt erst im dritten Jahre seines Regimes saß Devrient so fest und hatte so viel vorgearbeitet, daß er auf solidem Fundamente auch solide Arbeit schaffen konnte. Das Repertoire wurde wiederum bedeutsam erweitert. Im Schauspiel wurde Lessings Nathan, Goethes Iphigenie, Kleists Rätchen von Heilbronn, Schillers Wallensteintrilogie und Shakespeares Macbeth dem Spielplan neu eingefügt. In der Oper wurde gleichfalls planmäßig gearbeitet: Aubers Stumme von Portici und Krondiamanten, Donizettis Favoritin, Glucks Alceste, Mehuls Josef und seine Brüder, Mozarts Zauberflöte und Wagners Tannhäuser.

Die Spielzeit eröffnete er mit Lessings „Nathan dem Weisen“ am 15. August 1854. Sein Versuch, Lessings Einakter Der Schatz aufzuführen, war gescheitert, und, um des Dichters Ehre zu retten, hatte er dessen größtes Werk für die neu Spielzeit vorbereitet. Während man vorher auch in Karlsruhe Schillers Einrichtung des Nathan gegeben hatte, griff Devrient nun zu seiner eigenen pietätvollen Bearbeitung. Aber eingebürgert hat Devrient den Nathan auch in Karlsruhe nicht. Während der 18 Direktionsjahre erzielte er 11 Aufführungen, ohne daß in einer Spielzeit an eine Wiederholung gedacht werden konnte. War die Zahl der Neueinstudierungen zwar geringer, so war der Wert der einzelnen Bearbeitung bühnengeschichtlich aber um so bedeutsamer. Schiller kehrte mit Tell, Maria Stuart, der Jungfrau und der Braut von Messina im Spielplan wieder. Die Gewinnung der Wallenstein-Trilogie für die Bühne war die erfreulichste Tat im Schauspiel. Bis zu Devrient war es auf den deutschen Bühnen Regel geworden, von der Trilogie nur den letzten Teil Wallensteins Tod aufzuführen.<sup>55)</sup> Weit seltener erschienen Die Piccolomini auf der Bühne, fast gar nicht Das Lager. Dabei hatte sich auch in Karlsruhe wie an den meisten anderen Bühnen die aus der Rücksicht auf die reisenden Wallenstein-Virtuososen geborene Unsitte eingebürgert, den ersten Akt des Todes abzutrennen und an die Piccolomini anzuhängen und so Wallensteins Tod erst mit dem 2. Akt beginnen zu lassen. Devrient hat sich auch hier als

Vorgänger der Meininger und Laube weit überlegen erwiesen, indem er von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Trilogie stets geschlossen in den Spielplan übernahm. Im Lager fand er den Ausweg der breiten Bühne. Er ließ die redenden Personen im Innern einer kurzen Zeltdekoration verkehren, deren hintere Vorhänge anfangs geöffnet, das ganze Lager übersehen ließen, und von denen nach Bedarf der Handlung bald die eine, bald die andere Hälfte geschlossen wurde, um die Situation vornehmer ruhiger zu machen und die Hälfte des Hintergrundes mit nicht allzu vielen Gruppen und Bewegungen um so wirksamer beleben zu können. Die Piccolomini schloß er mit Maxens Prophezeiung ab und unterdrückte die letzten Verse. Im Zusammenspiel suchte Devrient vor allem den Wallenstein selbst vom Schimmer der traditionellen Deklamation zu befreien; er sah in ihm eine scharf geprägte Charakterfigur. Im Tod wurde deshalb, um die Rolle zusammenzuhalten, der 11. und 12. Auftritt des 3. Aktes gestrichen. Sorgfältig vorbereitet gingen am 30. Januar 1855 Das Lager und Die Piccolomini, am 4. Februar Wallensteins Tod in Szene. Gegen die Aufführung der ganzen Trilogie an einem Tage hat sich Devrient ablehnend ausgesprochen.<sup>56)</sup>

Goethe wird im Spielplan, wo Clavigo und Egmont wiederholt werden, durch eine Neueinstudierung der Iphigenie ergänzt, die freilich keinen besonderen Widerhall fand, und nur durch das erste Auftreten der tragischen Liebhaberin, Fräulein Scherzer, nachmals lange Jahre eine starke Stütze der Karlsruher Hofbühne, Bedeutung gewinnt.

Dagegen setzte Devrient seine Erziehungsarbeit, das Karlsruher Publikum für Shakespeare reif zu machen, fort. Die berühmte Widerspenstige, der Kaufmann von Venedig, Hamlet, Lear, Romeo und Julie wurden beibehalten und Macbeth neu gewonnen. Sechs Shakespeare-Dramen in einem Winter zu wagen, bedeutete für den verflachten Geschmack des Theaterpublikums der kleinen Residenz, eine literarische Zumutung. Den Macbeth hatte Devrient bereits 1851 für die Bühne eingerichtet und diese Bearbeitung auch für die Karlsruher Neueinstudierung verwendet. Er legte ihr im wesentlichen Schillers Uebersetzung zugrunde und begründete dies, wie seine Einrichtung im D.B.F.S. eingehend: „Für unseren Bühnengebrauch mußte Schillers Uebersetzung durch Klarheit und Flüssigkeit des Aus-

druckes allen anderen voranstehen. Die Hexenszenen und einzelne Stellen, wo die epigrammatische Kürze und gedrungene Gewalt des dramatischen Ausdruckes zu sehr einer unbequemen Glätte gemischt war, wurden dem Original wieder zu nähern gesucht.“ Devrient wußte sich für diese Szene nicht anders zu helfen, als die Bossische Uebersetzung zu benutzen. Was Devrient im weiteren über seine Bearbeitung des Macbeth sagt, ist um so interessanter, als diese Ausführungen zugleich wertvolle Ausblicke und Schlüsse wieder auf seine allgemeinen dramaturgischen Prinzipien zulassen:<sup>57)</sup> „Der englischen — freilich nicht als ursprünglich beglaubigten — Tradition, die Mordnacht in einem Hofe zu spielen, folgten wir nicht, weil die Situation die Heimlichkeit verliert und der Gewittersturm, wie er nachträglich geschildert wird, in einem offenen Hofe die Bedenken ganz übertäuben müßte. Ebenso unvoretheilhaft für die Darstellung erweist sich die aus dem Zwang des Shakespeareschen Theaters herrührende Anordnung, die Treppe und Tür zu Duncans Schlafgemach in den Hintergrund der Bühne zu legen. So nahe und allen vernehmlich diese Szenerie damals den die Spielenden auf drei, ja vier Seiten umgebenden Zuschauer gerückt war, so sehr entfernt dieselbe letztere bei unserer modernen Kulissenstellung und Orchesterabsperrung. Um die hier so entschieden wirkende feinste und leiseste Nuancierung in Ton und Mimik fortdauernd in der gespannten Teilnahme der Zuschauer zu erhalten, empfiehlt es sich durchaus, auf unserer heutigen Bühne die Vorgänge der Ermordung selbst ganz auf die Vorderbühne — von Seitentür zu Seitentür — zu legen und jenen Treppenbau im Hintergrunde für die lärmende Massenwirkung der Marmenszenen und andere günstige Situationen zu sparen. — Auch der englischen Tradition in Auffassung der Lady Macbeth, so blendend sie in Lady Siddons und Signora Ristori sich vererbt hat, suchte unsere Auffassung entgegenzutreten. Ein solches Furienweib, wie sie die gesamte Darstellung beliebte, bedürfte der Anrufung der mord-erzeugenden Geister wahrlich nicht, sie zu entweihen, ein solches hätte der Dichter nicht im ersten Erfolge ihres Hexens erbeben, nicht angesichts der wachsenden Lust am Greuel in ihres Mannes Seele erliegen, nicht endlich in folternden Gewissensqualen sich den Tod geben lassen. Die weibliche Natur, die ihrer selbst sich entschlagen wollte, bricht vor der männlichen Bravour in Frevel weiblich erschauernd zusammen. Den Szenen der Schlacht hat schon Schiller eine größere

Einheit und Bedeutung zu geben verstanden. Unsere Bearbeitung hat noch mehr die verstreuten Auftritte zu sammeln gesucht. Bühneneinrichtungen, welche die Szene, da die Zweige von Birnams Wald gebrochen werden, zur Sparung einer Verwandlung auslassen, vernichten die vom Dichter so meisterhaft angelegte Ironie der Prophezeiung, über welche das Publikum notwendig vor ihrer Wirkung auf Macbeth aufgeklärt sein muß.“ Den Todeskampf des Helden legte Devrients Bearbeitung hinter die Szene. Im letzten Akte waren die Szenen zusammengezogen; sowohl die Lady- wie Macbeth-Szenen spielten im selben Zimmer. Die szenischen Ansprüche vereinfachte Devrient durch Errichtung eines durch das ganze Stück feststehenden Brückenwerkes, das durch verschiedene Benützung und Verkleidung zu allen Situationen verwendbar wurde. Im Vordergrund nahm Devrient rechts und links zwei Türen an, die eine zu Duncans Schlafgemach, die andere zu Macbeth leitend. Stufen führten zu beiden Türen und gaben den Darstellern Gelegenheit zu symbolischen Stellungen und Bewegungen. So spielte sich die Mordszene von einer Tür zur anderen im Vordergrund ab. Ein musikalisches Vorspiel, die Ouvertüre aus Chelards Oper Macbeth ging der Aufführung voraus. Hofkapellmeister Kalivoda hatte die Musik zu den Hexenszenen geschrieben. Das Werk wirkte stark.

In diesem Direktionsjahr nahm Devrient auch Kleist in dem Spielplan auf. Am 8. Oktober 1854 erzielte das Käthchen von Heilbronn einen schönen Erfolg. Wie auf allen deutschen Bühnen, so ward Kleist auch in Karlsruhe in der ersten Hälfte des Jahrhunderts stiefmütterlich behandelt. Erst 1821 waren ja Kleists Werke von Tieck herausgegeben worden. Nur zögernd machten sich die Bühnen an die Dramen des spröden Dramatikers, der freilich in einer Zeit, da Kogebue, Jffland und die Birch-Pfeiffer die Bühnen mit ihren rührseligen Fabrikaten beherrschten, keine Heimatstätte finden konnte. Am frühesten, kaum drei Jahre nach des Dichters Tode, war in Karlsruhe das romantische Ritterschauspiel erschienen, — am 18. September 1814 zum ersten Male — wenn auch nicht im Original, sondern als „großes romantisches Ritterschauspiel in fünf Akten nebst einem Vorspiel Das heimliche Gericht frei nach Kleist von Franz von Holbein“. Holbein hat ohne Zweifel verdienstvoll für Kleist gewirkt, insofern er den Dichter überhaupt auf der Bühne erst eingebürgert hat. Seine Bearbeitungen freilich entbehren jeder

Pietät und Ehrfurcht vor dem Original. Er hatte die Poesie des Werkes zu nüchternster Prosa umgemünzt, und seine Bearbeitung wäre nicht so rasch in Karlsruhe gegeben worden, wenn er nicht seit 1813 dort als Schauspieler und Maschineriedirektor tätig gewesen wäre. Vulthaupt charakterisiert im 1. Band seiner Dramaturgie des Schauspiels die Holbeinsche Bearbeitung sehr richtig: „Hatte Kleist seine Dichtung durch den Hauch jugendlicher Poesie hoch über die Schablone des hohlen, bramabasierenden „Ritterschauspiels“ hinweggetragen, dessen herkömmliche Motive und äußere Mittel er sich ja unleugbar angeeignet hatte, so tat der Bearbeiter alles, ihm seine Flügel zu stutzen und es auf den platten Boden seiner irdischen Verwandtschaft zurückzuführen. Trat uns dort unter der leuchtenden Fülle die volle ritterliche Persönlichkeit, das wärmste, schwärmerischste Herz nahe, so hören wir hier nur das peinigende Rasseln blecherner Harnische; ein Kartenkönig nimmt den Mund voll tönender Worte — dort sehen wir in Purpurmantel und Krone einen echten Menschen; die rohe Verzerrung des Komischen in das Burleske, die Vergröberung der Figur des Gottschalk, die ganz unnütze Erweiterung der kleinen Szene des Wirts, ein geschmackloses, prosaisches Entfernen der poesievollen Bilder und dafür der Ersatz durch das denkbar Trivialste beleidigten uns auf Schritt und Tritt.“

Devrient hat seine neue Bearbeitung am 6. Juli 1852 begonnen und am 22. Juli, also bereits vor seiner Uebersiedlung nach Karlsruhe, fertiggestellt.<sup>58)</sup> Freitag schrieb über die Bearbeitung Devrients in den Grenzboten: „Die Bearbeitung ist vortrefflich. Ein Vergleich mit dem Original, sowie mit Holbeins roher Arbeit ist Schauspielern zu empfehlen. Devrient verspricht, in solcher zeitgemäßer Bearbeitung älterer Stücke fortzufahren und keiner in Deutschland hat dazu sowie er das Zeug; möge ihm nur nicht der Schlendrian unserer Bühnen die Lust rauben, dergleichen Arbeiten ferner zu unternehmen, bei denen er außerdem seine Uneigennützigkeit und Liberalität ertweist.“ Da die Bearbeitung gedruckt vorliegt, können wir die bessernde Hand Devrients am Textbuch verfolgen. Im einzelnen sind die Eingriffe Devrients immerhin noch sehr einschneidend. Von Aenderungen des szenischen Gefüges ist besonders bemerkenswert die Streichung der Bade-, Toilette- und Sturzbadsszenen. Er ließ die Motivierung des Dichters hinsichtlich der körperlichen Häßlichkeit Kunigundens wohl aus einer

gewissen Scheu vor diesem Kleist'schen Naturalismus damit fallen. Die Auffindung der Schenkungsurkunde wurde von Devrient an den Anfang des 4. Aktes in eine neue Dialogszene zwischen dem Grafen und Gottschalk gesetzt und dem Anschlag Kunigundens auf Käthchen eine Motivierung durch die durch die Schenkungsurkunde verursachten Bloßstellung Kunigundens gegeben. Tieck's Vorschlägen folgend, machte Devrient den Theobald aus dem Vater Käthchens zum Großvater. Es macht auf den Zuschauer stets einen peinlichen Eindruck, den alten Theobald einen sittlichen Fehltritt seiner Frau zur Voraussetzung des Glückes Käthchens machen sehen zu müssen und dabei die verwandtschaftlichen Bande, die Theobald Friedeborn mit Käthchen verknüpfen, zerreißen zu lassen. Devrient meinte mit Recht,<sup>59)</sup> daß durch den Tieck'schen Vorschlag „der heikle Punkt nicht nur dadurch aufs beste gelöst, sondern dem Stücke dadurch ein neues Interesse zugeführt würde“. Die Enthüllung dieses von Tieck-Devrient neukonstruirten Geheimnisses versetzte Devrient mit feinem Verständnis in eine besondere Szene in einem Zimmer des kaiserlichen Palastes, wo Theobald dem Kaiser die Herkunft Käthchens mittheilt. Auch Devrient hat sich also nicht ganz damit begnügt, auf das Original zurückzugehen, sondern mußte wiederholt zu neugedichteten Szenen oder doch Uebergangsversen greifen. Dennoch stellt sich seine Bearbeitung, die sofort nach ihrer Fertigstellung auch als Manuscript im Druck erschien, als eine der gelungensten dar. In der Bühnengeschichte der Kleist'schen Dramen behauptet sie einen Ehrenplatz. Merkwürdigerweise scheint keiner der Kleist-Biographen diese Bearbeitung zu kennen. Auch Wilhelm Herzog, der jüngste Biograph des Dichters, erwähnt die Bearbeitungen von Holbein, Laube und den Meinigern, dagegen nicht diejenige Devrient's. In Karlsruhe brachte es Devrient's Käthchenausgabe während seiner Amtsführung auf sieben Aufführungen. Das Käthchen gehörte zu den Schauspielen, die in Karlsruhe auch an Sonntagen gegeben wurden und dennoch stets volle Häuser wie die Oper erzielte. Von Mosenthal, der mit Deborah bereits aufgeführt war, wurde der Sonnwendhof einstudiert. Auch Scribe war mit drei Werken vertreten. Ein Drama erschien im Repertoire ohne Namensnennung des Verfassers: der Fechter von Ravenna von Galm. Gottschalk wurde den Karlsruhern mit Pitt und For vorgestellt.

Als einen der bemerkenswertesten Theaterabende der Karlsruher Hofbühne nicht nur der Spielzeit 1854/55, sondern des 19. Jahrhunderts überhaupt, darf man den 28. Januar 1855 buchen. An diesem Abend wurde mit allgemeinem aufgehobenem Abonnement zum ersten Male Lannhäuser von Richard Wagner gegeben. Der Name Wagners ist mit der Geschichte des Karlsruher Hoftheaters enger verknüpft als heute bekannt ist. Die frühere Hofbühne der badischen Residenz ist eine der ersten und erfolgreichsten Vorkampfbühnen für das Werk Wagners gewesen. Nicht ganz ohne Schuld Wagners ist das Verhältnis Devrients zu Wagner bisher ungeklärt geblieben. Devrients Verdienst um Wagner blieben unwürdigt. Devrient war in ästhetischen Dingen durchaus ein Mann der Tradition, Anhänger der klassischen Kunst und allem Gewaltsamen und Neuen, in der Kunst wie jenem Romantischen, das in Wagner Form wurde, abgewandt. Aus dieser geistigen Einstellung ist nicht nur seine eigene Produktion, sondern auch sein Eintreten für Shakespeare, die deutschen Klassiker und die Zeitgenossen wie etwa Gustav Freytag und Albert Lindner zu verstehen; diese Grundanlage mag aber auch seine ablehnend kühle Zurückhaltung gegenüber Hebbel und auf musikalischem Gebiete sein sicher nicht auf irgendwelcher Begeisterung gegründetes Verhältnis zu Richard Wagner begreiflich erscheinen lassen. Dennoch wußte er das Genie Wagners durchaus in seiner ganzen Bedeutung zu ermessen, und da sein Landesherr, der Prinzregent, sowie dessen Gemahlin Luise, warme Freunde der großen Kunst des Meisters von Bayreuth waren, so hielt Devrient eine hingebende Arbeit für Wagners Gesamtwerk erst recht für gerechtfertigt. Merkwürdigerweise hat Wagner in dem sonst jeder neuen Größe im Reiche der Kunst gegenüber lauen und zurückhaltenden Karlsruhe eine so willige Akustik von vornherein gefunden, wie sonst selten bei einem deutschen Residenzpublikum. Bereits im Jahre 1853 hatte, wie wir sahen, Wagners Kunst in einem Konzert in Karlsruhe seinen Einzug gehalten. Im August desselben Jahres hatte die Karlsruher Zeitung von dem Plane Devrients Mitteilung gemacht, den Lannhäuser in Karlsruhe aufzuführen. Zwei Jahre später, alsbald, nachdem er das Opernpersonal endgültig rangiert hatte, führte Devrient diesen Plan auch durch.

Noch im Juni 1852 hatte Devrient in einem Briefe an seine Frau über Wagner folgendes Urteil gefällt:<sup>60</sup>) „Er ist doch auf dem

Kunstgebiete, was er auf dem politischen war. Einer, der nur Welten bauen will, wozu die alte aber nicht zu verwenden ist, und gleichwohl gibt es kein anderes Baumaterial.“ Auch Wagners Menschentum war Devrient unshmpathisch. Er gab in einem Gespräch mit dem bairischen Minister Pforten Wagners „Charakter vollkommen preis“, und es war Devrient recht aus dem Herzen geschrieben, als seine Frau Therese über Wagner und sein Leben im Exil urteilte: „ich schämte mich, von Wohltaten so glänzend zu leben; wie es Wagner treibt, finde ich es abscheulich“. Devrient konnte sich nicht in die von der Norm abweichenden seelischen Anlagen des Genies hinein-denken, das immer etwas Ungezügeltes hatte. Umso höher muß Devrients Wirken für Wagner eingeschätzt werden. Die erste Vorstellung des Lannhäuser begann um 6 Uhr und endete um 9 Uhr. Devrient hielt es damals noch für rätlich, auf dem Theaterzettel eine Art Texterläuterung mitzugeben.<sup>61)</sup> Den Lannhäuser sang Grimminger, den Landgrafen Brulliot, den Wolfram Hauser, den Walter Eberius, den Biterolf Oberhoffer, Heinrich den Schreiber Schnorr von Carolsfeld, der nachmals so berühmte Wagnerjänger, den Reimar Bregenzler, die Elisabeth Fr. Garrigues, die Venus Frau Howik. Der Erfolg war außerordentlich, für Karlsruhe wie für die ganze Wagnergemeinde des Reiches eine Sensation. Lannhäuser wurde in dieser und der nächsten Spielzeit je 5 mal gegeben, und brachte es unter Devrients Bühnendirektion im ganzen auf 42 Aufführungen. Mit dieser Zahl steht Lannhäuser an zweiter Stelle unter allen Operaufführungen Devrients. Wagner wußte aus unbegründetem Mißtrauen freilich für Devrients Arbeit keinen Dank. Er hat ihm zu Unrecht später die Schuld zugeschoben, daß die Uraufführung von Tristan und Isolde nicht in Karlsruhe stattfinden konnte. Der Grund hierfür lag aber wo anders: alle für die Isolde in Betracht kommenden Vertreterinnen der Rolle haben sich, zum Teil nach eingehenden Proben, geweigert, die Partie zu singen, weil sie den Ruin ihrer Stimme befürchteten. (!) Außerdem war es Devrient unmöglich, die von Wagner verlangte Zusammensetzung des Orchesters zu ermöglichen. Wagner hatte später die Absicht, bei Devrient in Karlsruhe als erster Kapellmeister einzutreten, und Devrient wäre auch hierzu bereit gewesen, wenn er von Wagner die Gewähr gehabt hätte, daß sich das eigenwillige Genie in den Rahmen seiner Bühnenorganisation einfüge. Diese Gewähr wollte und

konnte aber natürlich Wagner nicht geben, und so ist die geplante Verpflichtung Wagners nach Karlsruhe unterblieben. Wagner hat dann versucht, Devrient mündlich und schriftlich beim späteren Großherzog von Baden anzuklagen, er suchte — mißtrauisch wie er war — ihm allerlei persönliche Motive unterzuschieben, bis der Großherzog mit dem ihm eigenen feinen Takte und milden Gesinnung Wagner darauf aufmerksam machte, daß dieser allen Anlaß habe, Devrient dankbar zu sein, und ihn aufforderte, sein Verhalten gegenüber Devrient auch in einem besonderen Schreiben an Devrient zu korrigieren. Wagner hat dies zwar zugesagt, aber in sehr unvollkommener Weise erfüllt. Man kann es zum mindesten entschuldigen, daß Devrient dem Manne, der sein Wirken für ihn so mit an sich psychologisch verständlichem Undank lohnte, für alle fernere Zukunft *persönlich* ablehnend gegenüberstand, und auch später eine von Wagner versuchte persönliche Annäherung zurückwies. Wagners Verhalten gegenüber Devrient wird auch durch folgendes weiter charakterisiert. Ueber die überall, auch in der auswärtigen Presse, sehr gerühmte Karlsruher Erstaufführung des Lannhäuser urteilte Wagner 1862:<sup>62)</sup> Devrient „hatte das Unglück, durch eine mir dargebotene Aufführung des Lannhäuser im Theater sich mir auf das abschreckendste zu empfehlen. Ich mußte dieser Produktion an seiner Seite beiwohnen, und hatte hierbei mit Erstaunen zu erkennen, daß dieser sonst von mir so sehr empfohlene Dramaturg in den allergemeinsten Schlendrian des Theaterwesens verfallen war. Meiner Verwunderung über die haarsträubenden Verstöße in der Darstellung erwiderte er mit noch größerer und dabei vornehm ärgerlicher Verwunderung darüber, daß ich über so etwas viel Besens machen könnte, da ich doch wüßte, daß es beim Theater nicht anders herginge“. Darf man es schon bezweifeln, daß tatsächlich der alte ernste Theatermann Devrient etwaige Unvollkommenheiten der Aufführung so lax begründet hätte, wie Wagner es hier darstellt, so ist es noch besonders merkwürdig, daß trotz dieses „allergemeinsten Schlendrians“ sich Wagner für die Aufführung seiner Werke gerade in Karlsruhe so sehr interessierte. Das ganze verbitterte und einseitige Urteil Wagners über den Lannhäuser und damit über Devrient wird beleuchtet durch den Nachsatz Wagners: „Dennoch ward für den bevorstehenden Sommer eine auf *Mustergültigkeit* (!) berechnete Aufführung des Lohengrin verabredet —.“ Wenn die Karlsruher Bühnen-

leitung also so schlecht war, so muß es doch eigentlich unerfindlich sein, wie Wagner auf eine mustergültige Aufführung des Lohengrin rechnete und hoffte. Die Lösung der unerfreulichen Episode liegt in dem damaligen seelischen Zustande Wagners, der noch von einer Welt gehässiger Widersacher umgeben, jedem mißtrauen mußte, der nicht sein Freund war. Ebenso einseitig und unrichtig ist übrigens auch die Darstellung, die Wagner von den Beweggründen der Pflege der Wagner'schen Werke in Karlsruhe in dieser Selbstbiographie gibt. Er schreibt von Devrient: „Von dem Karlsruher Theater behauptete er mir, dies sei so schwach, daß er an die Aufführung meiner Opern auf demselben nicht gut gehen zu können glaubte. Plötzlich änderte sich dieses, als der Großherzog geheiratet hatte, und die von meiner alten Freundin Alwine Frommann für mich gewonnene junge Tochter der Prinzessin von Preußen, jetzt in Karlsruhe zur Selbständigkeit gelangt, eifrig nach der Aufführung meiner Werke verlangte. Jetzt wurden denn meine Opern auch dort aufgeführt, und Devrient mußte mir von dem großen Anteil der jungen Fürstin, welche selbst den Proben häufig beiwohnte, berichten.“ Nun hat die kunstsinnige Großherzogin Luise ohne Zweifel einen segensreichen Einfluß auf die Förderung Wagners in Karlsruhe gehabt. Wenn aber Wagner Devrient das ganze Verdienst um die Aufführung seiner Werke nehmen will, so muß man sich doch dessen erinnern, daß Devrient mindestens 2 Jahre zu tun hatte, um sein Ensemble auszugestalten, und besonders um es zu üben und kennen zu lernen, ehe er an eine Aufführung der Werke der neuen Kunst gehen konnte. So war der Januar 1855 ein sehr früher Zeitpunkt für die Karlsruher Wagner-Premiere. Wagner ist voller Mißtrauen gegen Devrient, wittert in diesem zu Unrecht einen geheimen Widersacher beim Großherzog und nennt ihn in seinen Erinnerungen ironisch einen „Freund“. Vollends wird aber Wagners Behauptung, daß Devrient erst durch Großherzogin Luise zu der Aufführung der Musikdramen Wagners veranlaßt worden sei, ad absurdum geführt, durch folgende Daten und Tatsachen: Die Heirat Großherzog Friedrichs mit Großherzogin Luise fand 1856 statt. Die Einreihung Wagners in den Spielplan des Karlsruher Hoftheaters wurde 1853, einige Monate nach Devrient's Dienstantritt, bereits öffentlich angekündigt, und die erste Aufführung des Lannhäuser fand 1855, also ein Jahr, ehe Großherzogin Luise in das Land kam, statt. —

Mit Absicht setzte Devrient, wie wir gesehen haben, an Anfang und Ende der Spielzeit bedeutsame Erstaufführungen und Neueinstudierungen. Er folgte dieser Gewohnheit, wenn er am 28. Juni die Spielzeit mit der Erstaufführung von Glucks Alceste abschloß. Auch dies Werk hatte Devrient in taktvoller Bearbeitung aufzufrischen gesucht. Er ließ das Werk des frühesten deutschen Musikdramatikers fast unverändert. Nur im zweiten und dritten Akte hatte er einige Musikstücke gestrichen, um den Wettstreit des Ehepaares nicht bis zum Peinlichen zu verlängern. Diese Bearbeitung von Glucks Alceste wurde auch außerhalb gewürdigt. Dingelstedt in Weimar hat sich die Einrichtung von Devrient auserbeten und dessen Bearbeitung am 26. Dezember 1857 in Weimar zur erfolgreichen Aufführung gebracht. Ueberhaupt hat gerade Dingelstedt wiederholt von Devrients Bühnenreformatorischer Wirksamkeit zu profitieren gesucht. So wollte er von Devrient dessen Regiebuch zum Sommer nachtstraum haben. Er hoffte auch, Devrient für verschiedene Pläne im Bühnenverein zu gewinnen, und hat durch ihn dessen Sohn Otto Devrient zur Mitarbeit an den Jahrbüchern der deutschen Shakespearegesellschaft veranlaßt. 1860 übernahm Dingelstedt Devrients bühnengeschichtlich bedeutsame Bearbeitung der Schillerschen Räuber. Der Biograph Devrients muß diese Dinge festhalten, weil die Theatergeschichte auch an ihnen bisher schweigend vorüberging, und weil Devrient auch in solchen kleinen Einzelfällen um die verdiente kritisch-historische Würdigung gekommen ist.

Glucks Alceste hat in Karlsruhe besonderen Beifall gefunden, und steht mit 14 Aufführungen an der Spitze aller Werke Glucks in Karlsruhe.

Die deutsche Oper wurde in diesem Spieljahre noch mit Glucks Armida, Beethovens Fidelio, Herzog Ernsts zu Sachsen schwacher Santa Chiara, wegen der Devrient sogar eine Reise nach Koburg unternehmen mußte, und Cassilda, Flotows beiden Spieoperen, Mozarts Don Juan und neu einstudierte Zauberslöte und Webers Oberon und Freischütz gepflegt. Der Publikumsgott Meyerbeer hielt mit der sensationserregenden Erstaufführung der Hugenotten Einkehr in Karlsruhe. Von fremdländischen Meistern kam besonders reichlich Auber mit der neueinstudierten Stimmen von Portici, dem Schwarzen Domino, Fra Diavolo und der Erstaufführung der Krondiamanten, die Devrient besonders sorgsam vorbereitet hatte, zu Ge-

hör und Leben. Unter den vier in dieser Spielzeit aufgeführten Werken Donizettis Lucia von Lammermoor, die Regimentstochter, Der Liebestrank und Die Favoritin war diese letztgenannte Oper für Karlsruhe eine Neuheit. Mehuls Joseph und seine Brüder wurde mit großem Apparat in Szene gesetzt.

Wieder war auch die Gesangsposse und das Singspiel reichlich vertreten. Freilich konnte nur Mendelssohns Loreley-Fragment, Angelhs Paris in Pommern und Heymanns Des Teufels Pöpp, diese beiden als Erstaufführung, interessieren. Heymanns Posse war zur Morgenaufführung für den Fastnachtstienstag einstudiert worden, und gab später zusammen mit der Uraufführung eines Balletts die Geige des Teufels von dem Karlsruher Schauspieler Conzentiuss auch eine füllende Abendvorstellung.

Man muß schrittweise, d. h. spielzeitweise Devrients Wirken betrachten, um die außerordentlich fruchtbare Arbeit zu übersehen, mit der der Bühnenleiter in aufsteigender Linie den Gehalt des Spielplanes besserte. Man ist überrascht, was er in diesen ersten 3 Jahren erreichte.

Weitere Erfolge brachte das Jahr 1855/56. Im Mittelpunkt seiner Pflege des Schauspielles stand auch diesmal wieder die Arbeit für Shakespeare, der mit 7 Werken erschien. Unter ihnen waren 2, um die das Karlsruher Hoftheater bis dahin sich überhaupt nicht gekümmert hatte! Der Sommernachtstraum und Coriolan.

Der Sommernachtstraum ging am 14. Oktober 1855 in Szene (Hofmaler Gafner hatte neue Dekorationen für die Aufführung gemalt). In Anlehnung an Tiecks Bearbeitung hat auch Devrient das Werk in 3 Akte eingeteilt. Wir erhalten nach der Bearbeitung folgendes Scenarium:

#### Schlegel:

- I, 1. Saal im Palaste Theseus . . .  
 I, 2. Stube in Squensens Hütte. . .  
 II, 1.—IV, 1. Verschiedene Gegenden  
 des Waldes (4 Verwandlungen) .  
 IV, 2. Athen in Squensens Stube .  
 V, 1. Zimmer im Palaste Theseus .

#### Devrient:

- I, 1. u. 2. vor Theseus Palaste, auf  
 hohem Unterbau im Hintergrunde  
 erhebt sich die Schloßfront. Die  
 Squensenszene schließt sich ohne Ver-  
 wandlung an.  
 Devrient zieht II, 1.—IV, 1. ohne Ver-  
 wandlungen zusammen und gibt  
 es im Walde als II, 1.  
 = II, 2  
 = III. vor dem Palaste des Theseus.

Devrient ging also in der szenischen Vereinfachung noch weiter als Tieck, indem er den ersten und dritten Akt vor dem Palaste des Theseus, den zweiten Akt im Walde spielen ließ. Auf diese Weise brauchte er nur 2 Dekorationen und vermied den gerade in einer leichten Elfendichtung stimmungsmordenden Szenenwechsel innerhalb des Aktes. Natürlich freute sich Devrient, die Musik seines verstorbenen Freundes Mendelssohn verwenden zu können. Auch im Einzelnen hat Devrient bei der dekorativ-szenischen Gestaltung Selbständigkeit bewahrt. So hat er auch der Anregung Tiecks, Theseus, Hippolyta und die Athener in der spanischen Tracht des 19. Jahrhunderts erscheinen zu lassen, keine Folge gegeben, wobei er wohl begründend meinte, „bei phantastischen Gebilden soll wohl alle korrekte Kostümtreue vermieden, aber nicht eine verwirrend falsche Bekleidung gewählt werden“. Theseus und die Athener erschienen im griechischen Gewande, für die Kleidung der Handwerker fand er Motive auf antiken Vasenbildern, die Elfen erschienen im Phantasiekostüm wie etwa im Oberon.<sup>63)</sup> Die Aufnahme entsprach nicht der großen Mühe und Arbeit. Im zweiten Akte wurde bei der Schlafszene der Liebenden und bei Titantias Bärtlichkeit gegen Bettel geizigt (!), „man fand es unverschämt, ein solches Stück aufzuführen“. Devrient ließ sich durch eine solche Aufnahme nicht stören, er hatte recht. Später wurde das Werk zum Zugstück in Karlsruhe, zur meistgespielten Dichtung Shakespeares, die es noch auf insgesamt 16 Aufführungen brachte.

Am 30. Dezember ds. J. tauchte Shakespeares Coriolan im Spielplan auf. Diese Aufführung ist umso verdienstvoller gewesen, als damals allgemein die Auffassung bestand, den Coriolan aufzuführen, sei wegen dessen epischer Breite und der Häufigkeit der szenischen Verwandlung auf der modernen Bühne unmöglich, zum mindesten völlig undankbar. So war es ja auch gekommen, daß Collins Koreolan das Drama Shakespeares auf der deutschen Bühne vertrieben hatte. Gutkow hatte dann 1847 den Versuch gemacht, Shakespeares Drama wieder zu erwecken. Aber er war dabei durch persönliche Rücksichten gezwungen worden, die Darstellung des Volkstümlichen Krieges zu streichen, was immerhin einen tiefen Riß in der kausal doch engverknüpften Handlungsreihe verursachte. Devrient sagte zu dieser Bearbeitung:<sup>64)</sup> „Nur die lebendige Anschauung von Coriolans gewaltiger Tapferkeit im Gegensatz zur Feigheit der Plebejer kann bei dem Zuschauer eine Sympathie mit des Helden überspannter Ver-

achtung des Volkes erhalten, nur das Weiterleben des Kampfes zwischen Coriolan und Aufidius und dessen maßlose Racheschwüre vermag die ganze Größe von Coriolans Entschluß zu verstehen, mit welcher er sich dem Schutze der Kumpfgenossenschaft dieses Todfeindes anvertraut.“ Die Karlsruher Einrichtung hat den originalen Zusammenhang der Tragödie hergestellt. Der erste Akt umfaßte den Aufstand in Rom und den Krieg gegen die Volkstfer. Bei der Darstellung der Treffen leistete eine Schlachtmusik vom jungen Kalliwoda aus Motiven von Beethovens Overture, die auch den Abend eingeleitet hatte, komponiert, treffliche Dienste. Der zweite Akt zeigte Coriolans Heimkehr nach Rom und seine Erwählung zum Consul. Die Szene zwischen Coriolan und den Bürgern auf dem Forum (Schluß) war gestrichen. Im weiteren ergab sich folgendes Scenarium:

**Tieck:**

- III, 1. Straße in Rom, Coriolan Menenius u. s. w. . . . .
- III, 2. Zimmer im Hause Coriolans
- III, 3. Platz vor Kapitol . . . . .
- IV, 1. u. 2. Rom vor dem Tore . . . . .
- IV, 3. Landstraße zwischen Rom und Antium . . . . .
- IV, 4. u. 5. Vor und in Aufidius Hause
- IV, 6. Rom, öffentlicher Platz . . . . .
- IV, 7. Lager bei Rom . . . . .
- V, 1. Rom, öffentlicher Platz . . . . .
- V, 2. u. 3. Lager der Volkstfer und Zelt des Coriolan . . . . .
- V, 4. Straße in Rom . . . . .
- V, 5. Antium, öffentlicher Platz . . . . .

**Devrient:**

- III, 1. eingeschobene Szene zwischen Brutus Sicinius und Bürgern, dann wie Tieck.  
= ebenso.  
= ebenso.  
gibt III, 4.  
gestrichen.  
IV, 1. Vorhalle in Aufidius Hause.  
IV, 2.  
Schließt mit der Senatoren-Tribunen-Szene den Akt und legt IV, 7 als V, 1.  
gestrichen.  
schließt ohne Verwandlung an V, 1 an.  
= V, 2.  
V, 3. Halle in Aufidius Hause wie IV, 1.

Es fehlt also an Devrients Einrichtung kein wesentlicher Zug. Darin liegt auch das Hauptverdienst Devrients um die Gewinnung dieses Dramas für die Bühne und darin zeigte sich auch aufs neue seine hingebende Treue gegenüber dem Original einer Dichtung.

Für die am 29. Februar 1856 in neuer Einstudierung erfolgte Aufführung des Julius Cäsar hatte Devrient die Uebersetzung Schle-

gels benützt, aber die Szenen so kombiniert, daß die epische Grundform des Dramas gemildert erschien. Die Peripetie der Tragödie im 3. Akte völlig zusammenzufassen, sah er als erste Aufgabe seiner Bearbeitung an, und er legte Wert auf die Feststellung, daß er dabei auch nicht vor Dekorations- oder sonstigen technischen Schwierigkeiten zurückgeschreckt war. Der dritte Akt Devrients ergab so folgendes Scenarium:

Schlegel:	Devrient:
II, 2. Zimmer in Cäsars Palaß . . . . .	= III, 1.
II, 3. Artemidorusszene . . . . .	gestrichen.
II, 4. Vor Brutus Haus . . . . .	= III, 2.
III, 1. Sitzung im Kapitol . . . . .	= III, 3. als Eingang die (Schlegel II) gestrichene Szene.
III, 2. Forum . . . . .	= III, 4.
III, 3. eine Straße (Cinna). . . . .	gestrichen.

Der Bearbeitung lag also folgender stofflicher Inhaltsplan zugrunde: Erster Aufzug: die wachsende Verschwörung gegen Cäsar; zweiter Aufzug: ihr Abschluß in der Nacht. Dritter Aufzug: der Tag der Iden. Viertes Aufzug: Krieg gegen Oktavius. Fünfter Aufzug: Die Entscheidungsschlacht. Weiter hat Devrient die Zahl der Mitwirkenden durch Zusammenlegen der kleinen Nebenrollen vermindert. Die Overtüre und die zur Handlung gehörige Musik hatte Seyfried komponiert.

Das Shakespeare-Repertoire sah in derselben Spielzeit noch je eine Aufführung von Viel Lärm um Nichts, der Komödie der Irrungen, Romeo und Julie und der berühmten Widerspenstigen.

Das klassische Drama brachte im übrigen nur Wiederholungen: Von Goethe Iphigenie und Clavigo, von Kleist das Käthchen, von Lessing Emilia und Nathan, von Schiller Tell, Die Jungfrau, Don Carlos und die Braut von Messina, von Molières Tartuffe, alle diese Werke je einmal, nur Iphigenie konnte wiederholt werden.

Dagegen waren einige zeitgenössische Autoren mit neuen Werken vertreten: Benedix (Mathilde und auf dem Lande), Hackländer (Der geheime Agent) und Halm (Der Sohn der Wildnis). Eine Posse von Hermann (Ich bin Marquis) war für Karlsruhe gleichfalls Neuheit. Dazu kam ein zu Unrecht vergessenes Lustspiel von Wilhelm Jordan (Die Liebesleugner) und König Renés Tochter von Herz. Mehr Tagesware waren die Arbeiten von Raupach (Die Royalisten),

Koehne (Freimaurer), Prechtler (Er sucht seine Braut), Schulte (Ein Roman in 10 Bänden), Waldherr (Mittelmäßigkeiten, Steigertesch (Mißverständnisse) und Wilhelmi (Der letzte Trumpf, Mit den Wölfen muß man heulen). Die Titel charakterisieren ja schon den Wert der Autoren.

Gäste waren auch in dieser Spielzeit in größerer Zahl eingekehrt, niemand aber so freudig begrüßt worden, wie Luises Neumann und Amalie Haizinger von der Wiener Burg, denen Devrient damit ein Wiedersehen mit ihrer alten Heimat ermöglicht hatte.

Das gut vertretene Ballett führte die spanische Ballett-Tänzer-gesellschaft Ruiz zu einem dreimaligen Gastspiel nach Karlsruhe, wobei die Tänzerin Sennora Concepcion Ruiz große Erfolge errang. Die Posse führte Nestrovs Zerrienen erfolgreich auf. Er brachte es auf 4 Aufführungen. Raimunds Alpenkönig und Menschenfeind fand an 3 Abenden ein dankbares Publikum; das Märchen war zu Fasching einstudiert worden.

In der Oper bildet Wagners Tannhäuser weiterhin die Sen-sation und das Tagesgespräch der Residenz. Mit 5 Aufführungen übertraf das Werk an Erfolg alle anderen stehenden Opern der Spielzeit und stand nur hinter — Meyerbeer zurück.

Mozarts 100. Geburtstag am 27. Januar 1856 brachte einen fechtlichen Abend. Zum Benefiz der Koburg-Gothaischen Mozart-stiftung wurde die Festvorstellung veranstaltet. Eingeleitet wurde der Abend mit der Titus-Ouvertüre des Meisters. A. Rudolph hatte für den Abend einen Festprolog gedichtet, den Schneider vortrug. Daran schloß sich dann die Aufführung der zu dem Abend eigens neu einstudierten Entführung aus dem Serail.

Der Sieger des Jahres war freilich weder Mozart noch Wagner, sondern eben — Meyerbeer. Die Hugenotten standen in Karlsruhe schon seit 1844 auf dem Spielplan. Nun zeigte Devrient mit einem außerordentlichen Aufwand von szenischen und innentechnischen Vor-bereitung die große Oper Der Prophet. Aufgehobenes Abonnement, erhöhte Preise, die Aufbietung von Riesenchören und Statistieren, die Mitwirkung des gesamten Ballettkorps in den von Beauval arran-gierten Tänzen, die besondere Erwähnung der neuen Dekorationen, für den 2., 3. und 4. Akt von Hofmaler Gäßner, für den 5. von Deko-rotateur Barnstedt gemalt, alle diese Dinge dokumentierten schon äußer-lich für das Publikum, daß der Abend besondere Aufmerksamkeit be-

ansprechen will. Lange Zwischenpausen dehnten die Vorstellung auf nahezu 5 Stunden Dauer. Der Prophet blieb wenigstens in der äußeren Aufmachung zum mindesten nicht hinter der Lannhäuser-Einstudierung zurück. Der Erfolg lohnte auch alle Mühen. Nicht weniger als sieben Aufführungen erreichte der Prophet in der kurzen Zeit dieses Spielwinters und 34 Aufführungen während Devrients Direktionszeit überhaupt, eine Zahl, die nur von Lannhäuser, dem Freischütz und den Hugenotten übertroffen wurde. Der Zeitgeschmack machte sich eben auch hier geltend.

Eine andere Erstaufführung mißlang völlig. Devrients Freundschaft, Neigung und persönliche Rücksichten auf einen befreundeten Komponisten und auf seine — eigene Feder spielte ihm dabei einen Streich. Mit dem Wilhelmischen Lustspiel Der letzte Trumpf gab er am 11. November eine einaktige komische Oper Die Kirmeß des Berliner Hofkapellmeisters Taubert. Der Text war von Eduard Devrient, aber das kleine Werk fiel durch. Rasch entschlossen — und darin zeigt sich wieder der „Realpolitiker“ Devrient — ersetzte er sein Opus für die Wiederholung des Wilhelmischen Werckchens durch Bauernfelds Liebesprotokoll. Als Autor konnte er die Scharte wieder auswehen, indem er als nächste Aufführung sein Schauspiel Treue Liebe vorführte.

Neu einstudiert wurden ferner Adams Giralda, Bellinis Romeo und Julie, Donizettis Don Pasquale und Belisar, Gretrys Blaubart, Lockings Bar und Zimmermann und Spohrs Jessonda.

Neben Joseph Strauß wirkte seit 2 Jahren als Dirigent Kalliwoda. Er, der Sohn des Komponisten des Deutschen Liedes hat als Komponist von Volksliedern und Männerchören einen auch heute noch geschätzten Namen. Weniger gefiel er als Dirigent; er war übrigens ein Schüler Mendelssohns. Ordenstein, der Historiker der Karlsruher Oper, sagt von ihm u. a.:<sup>65)</sup> „Kalliwoda war ein feinsinniger Musiker und ausgezeichnete Pianist, aber kein eigentlicher Dirigent. Es fehlte ihm die besonders für einen Opernkapellmeister nötige Energie und Geistesgegenwart, und die zwingende persönliche Ueberlegenheit.“

Von den in dieser Spielzeit neu verpflichteten Solisten hatte das Schauspiel den größten Gewinn. Mit Fr. Scherzer, die als Sphigie — wie der sprachkluge Theaterzettel erklärt, ihr „erstes Debut (!)“ eröffnete, bekam Devrient die so längst vermißte und für

sein Personal bitter notwendige jüngere Tragödin. Nun konnte er seine Arbeit im Schauspiel in noch weiterem Ausmaße fortsetzen. Für das Maleratelier gewann er hierzu einen jungen Dekorationsmaler aus der Berliner Schule.

Die Hauptarbeit der neuen Spielzeit galt im Schauspiel Goethe. Er wiederholte dessen *Egmont* und studierte neu den *Tasso*, den *Götz* und den *Faust* ein.

Man hat in Karlsruhe den *Götz* seit dem Jahre 1820 in einer sehr zweifelhaft energisch gekürzten Einrichtung der ersten Goetheschen Bearbeitung gegeben, wie sie in der Theatergeschichte unter der Bezeichnung „Heidelberger“ *Götz* bekannt ist.<sup>66)</sup> Devrient legte für seine am 12. März 1857 herausgebrachte Einstudierung Goethes Bearbeitung aus dem Jahre 1804 zugrunde, strich aber doch so viel, daß trotz der zahlreichen Verwandlungen die Vorstellung nur 3½ Stunden beanspruchte.

Der 1. Mai brachte den *Faust*. Devrient war im Gegensatz zu seinem Sohne Otto, der bekanntlich gerade durch seine Bearbeitung des 2. Teiles sich um die Gewinnung des ganzen *Faust* für die Bühne verdient gemacht hat, davon überzeugt, daß nur der erste Teil auf dem heutigen Theater Daseinsberechtigung habe. Als Devrient nach Karlsruhe kam, hat er die sehr bedenkliche Bearbeitung Seydelmanns in 6 Akten mit der Musik von Lindpaintner auf dem Spielplan vorgeschunden, und dieser Bearbeitung gegenüber bedeutete die Einrichtung Devrients jedenfalls einen großen Fortschritt. Er war sehr stolz darauf. Aber vom heutigen Standpunkt der Regieauffassung aus gesehen, ist auch gegen Devrients scharf zupackende Einrichtung manches einzuwenden. Devrient wies nicht nur das Vorspiel auf dem Theater weg, sondern auch den Prolog im Himmel. Devrient meinte, daß der Prolog nur im Hinblick auf den Ausgang der ganzen Tragödie, also des 2. Teiles Sinn habe. Dieser Einwand ist doch nicht stichhaltig, denn beim Fehlen des Prologs wird von vornherein Faustens Handeln und Fehlen in ein falsches Licht gerückt und damit der Charakter und das Wesen der Weltanschauungstragödie verschoben. Auch die Walpurgisnacht und die Brunnenzene fehlen in Devrients Einrichtung. Die Aufführung war mit neuen Dekorationen von Barnstedt sorgsam vorbereitet und brachte auch bei der szenischen Gestaltung manche bemerkenswerte Einzelheiten. Beim Erscheinen des Erdgeistes griff er auf Goethes Vorbild zurück:

ein mächtiger Kopf mit flammendem Bart und Haar blieb transparent in der Hinterwand und erhielt durch wechselnde Beleuchtung scheinbare Bewegung. Die Traumbilder Fausts führte er als wandelnde lebende Bilder auf die Bühne. Der Osterspaziergang spielte sich auf wiederholt verändertem Schauplatz ab. Die Stimme des bösen Geistes ließ Devrient, verleitet durch die Seebach von Gretchen selbst als Stimme des Gewissens in ihre Verse einflechten. Die Kerkerzene wurde auf geteilter Bühne gespielt. Bei Gretchens Zusammenbrechen am Schlusse ließ er einen Rettungsendel über ihr in der Mauer erscheinen und von weiblichen Stimmen „gerettet“ und „Gloria in excelsis“ singen. Diese Fausteinrichtung dürfte heutigen ästhetischen und regietechnischen Anforderungen wohl nicht mehr Stand halten. Den Faust gab Schneider, den Mephistopheles Lange, das Gretchen — Fr. Scherzer, ein Beweis für die Wandlungsfähigkeit dieser Kraft. Die Vorstellung währte 4 Stunden. Während Devrients Direktorium brachte es diese Einrichtung auf 17 Aufführungen.

Die übrigen Klassiker traten in dieser Spielzeit nicht besonders hervor. Schillers Maria Stuart und Jungfrau stand im Repertoire. Ganz ohne Erweiterung blieb natürlich auch dieses Jahr nicht das Shakespeare-Repertoire. Zu den Widerspenstigen und Viel Lärmen um Nichts gesellte Devrient den Othello unter Benützung der Vossischen Uebersetzung. Eine eigentliche Bereicherung sah Devrient freilich selber nicht in dieser Einrichtung der geschlossensten und technisch vollendetsten Tragödie des Dichters. Er benützte später die Uebersetzung Ludwig Tiecks. Für den D.V.F.S. aber ließ er das Drama durch Otto Devrient neu übersetzen. Im ganzen hat Othello unter Devrient nur fünf Aufführungen erlebt.

Eine Neueinstudierung der Minna von Barnhelm von Lessing ist äußerlich von großem Erfolg begleitet. Eine bessere Vorstellung als Minna, schreibt Devrient, hat meine Direktionszeit nicht hervorgebracht. Die dramaturgischen Gewaltgriffe, die sich Devrient auch hier leistete, wird man schwerlich verteidigen können. Er hatte das Lustspiel zu vier Akten zusammengezogen und ließ es vom 2. Akte an ohne jede Veränderung des Schauplatzes im Zimmer des Fräulein spielen und opferte so die Psychologie des Werkes seiner allzu großen Aengstlichkeit vor dem Szenenwechsel. Den 4. und 5. Akt hatte er zusammengelegt. Bei den Worten: „Nein, Minna, ich bin kein Ver-

räter," tritt der Wachtmeister ein. Der Akt war dann durch Streichungen des sehr ausgedehnten Wettstreites der Liebenden noch stark gekürzt.

Die Zeitgenossen sind mit Erstaufführungen reichlicher vertreten. Am 30. Januar 1857 führte er sich den Karlsruhern wieder als Dichter vor: Sein Schauspiel Verirrungen konnte viermal das Publikum unterhalten. Die Birch-Pfeiffer war mit der neuesten Arbeit Die Grille natürlich unvermeidlich. Als ein Zugstück erwies sich Brachvogels Narziß, für den Devrient einen versöhnlicheren Schluß gewünscht und erreicht hat. Dingelstedt führte das Drama in München mit dem Karlsruher Schluß auf. Gutzkows Ella Rose und Niffels Wohlthäter machten weniger Eindruck. Ebenso zeigten sich auch Halms Camoens als ein schwaches Werk. Immerhin aber ist diese Förderung zeitgenössischer Produktion durch Devrient anzuerkennen. Die literarische Jugend zu unterstützen und zu fördern, hielt Devrient für eine Ehrenpflicht.

Die Oper sah weniger, dafür aber um so bedeutendere neue Taten. Am 2. Weihnachtstag ging Wagners Lohengrin vor überfülltem Hause in Szene. Die Karlsruher Zeitung hatte in besonderen Einführungsaufartikeln für das Werk geworben. Wiederum hat das Ausstattungsbureau mit neuen von Gafner und Barnstedt gemalten Dekorationen einen besonders prächtigen Rahmen geschaffen. Griminger war der erste Lohengrin, Frau Howitz die Elsa, ein Gast, Fr. Strauß, vom Strelitzer Hoftheater, die Ortrud, die bei der Wiederholung 2 Tage später an Fr. Garrigues überging. Die Lohengrin-Aufführung, schreibt Devrient,<sup>67)</sup> hat endgültig den Widerstand des Publikums gegen das klassische Repertoire besiegt. Aber 6 Aufführungen des Lohengrin und 3 des Tannhäuser in dieser Spielzeit widerlegen Wagners oben schon kritisch betrachtetes Wort von der angeblichen Bekämpfung seiner Kunst durch Devrient.

Mozart erlebte eine Auffrischung durch die Neueinstudierung der Hochzeit des Figaro, die in 2 Akten gegeben wurde. Devrient hatte selbst den Text revidiert, zum Teil ergänzt, neu übersetzt und die für den damaligen Geschmack „frivol“ erscheinenden Stellen beseitigt. Joseph Strauß hatte die Original-Rezitative für das Quartett arrangiert, neue Dekorationen stützten die von außerordentlichem Erfolg begleitete Aufführung, die noch viermal in dieser Spielzeit wiederholt werden konnte.

Am 24. August wurde Meyerbeers Robert der Teufel neu eingeführt. Daneben erschienen Der Prophet und die Hugenotten. Neu hörten die Karlsruher Cherubinis Wasserträger, Kreuzers Nachtlager in Granada und Rossinis Tell.

Weber Guryanthe erschien zum ersten Male als Festsaufführung zur Vermählung des Großherzogs Friedrich am 28. September 1856. Voraus ging ein sogen. „vaterländisches Festspiel“, das der Karlsruher Schriftsteller Schöchlin gedichtet hatte, und das in der Vereinigung der Borussia und der Badenia symbolisch die Vermählung des badischen Fürsten mit der preussischen Prinzessin auszudeuten suchte. Der Dirigent des Abends, Joseph Strauß, hatte das Festspiel in Musik gesetzt. Als Jüngling der Landesbewohner Badens hatte an diesem Abend zum ersten Mal ein junger Mann die Bühne betreten, der dann als Eleve und ein Jahr später als festverpflichtetes Mitglied in den Verband des Hoftheaters übernommen wurde. Durch seine Herkunft durfte der junge Darsteller besonders Interesse beanspruchen. Er hieß Otto Devrient und war der Sohn des Direktors. Raimunds Verschwender ergänzte mit zwei belanglosen Arbeiten von Grün und Kaiser das Repertoire der Neuaufführungen.

Das Jahr 1856/57 bildete einen gewissen Einschnitt in Devrients Wirken. Am Ende des Jahres durfte er in seinem Rückblick auf seine bisherigen Arbeiten mit Recht eine gewisse Genugtuung zeigen. Wie eine Art Rechenschaftsbericht klingt, was er in sein Tagebuch entrug:

„Nach fünf arbeitsvollen Theaterjahren gewährte ein Ueberblick des Repertoires ein Urtheil über das, was geschehen war und folgen konnte: es entsprach schon recht glücklich dem Plane, mit dem ich in mein Amt getreten. Es bewahrte den Character einer deutschen Kunstanstalt, hatte von französischen Stücken nur das Vorzügliche aufgenommen, von deutschen Dichtern dagegen Alles, was seit Beginn dieses Jahrhunderts Bedeutendes, ja Beachtenswerthes hervorgetreten war und hatte ein schon stattlich gewachsenes Stammrepertoire von klassischen Werken festgestellt. — Ich hatte die Aussicht, wenn mir vergönnt wäre, noch weitere fünf Jahre mein Amt zu führen, 20 Stücke von Shakespeare und 20 der deutschen Classiker festgestellt zu haben und ihre Wiederholungen regelmäßig auf das Jahresrepertoire vertheilen zu können, um der Kunstgenossenschaft und dem Publikum den Maßstab des Größten dauernd zu erhalten.

Diese Beschäftigung mit den würdigsten Aufgaben in steter Wiederkehr zu ihnen von den modernen dramatischen Arbeiten hatte die Kunstgenossenschaft in diesen wenigen Jahren, bei stets angeregtem Eifer, recht übereinstimmend in Geist und Haltung gemacht. Sie waren Alle an den großen Aufgaben gewachsen.

Wie stark Vertrauen des Publikums und Besuch des Theaters gewachsen war, bewies der Rechnungsabluß zu Neujahr 1857 mit einem Ueberschuß von 7526 Gulden.

Auswärtige Freunde warfen mir freilich vor, daß ich im abseits liegenden Karlsruhe sitze und Dinge ausrichte, deren man in den großen Städten dringend bedürfe. Mein Thun finde dort kein Echo, es wirke nicht auf das deutsche Theaterleben im Großen, es sei verlorene Mühe, ein Mißbrauch meines Alters.

Ihnen hatte ich aus meinen Erfahrungen zu entgegnen: Am preußischen Hofe haben meine Ideen und Intentionen keine Aufgaben gefunden. Der sächsische Hof hat mich und die grundsätzliche Direction fallen lassen, trotz günstiger Erfolge.

Mein Großherzog ist der einzige Fürst, der mich darauf berufen, der meine Ueberzeugung von der Bestimmung des Theaters theilt, der mein Programm zur Ausführung dieser Ueberzeugung gebilligt und bis auf den heutigen Tag in Autorität erhalten hat. Ohne diesen Schutz aber ist mein Gedanke, — dessen Verwirklichung ja meine Freunde in Deutschland wünschen — unausführbar. Mein Arbeitsfeld ist also da, wo mir die Ernte sicher ist, und mir ist kein andrer Ort dafür bekannt, als das Karlsruher Hoftheater und der Dienst des Großherzogs Friedrich, abgesehen von aller persönlicher Anhänglichkeit!

Wenn Karlsruhe sehr abseits liegt, ein für meine Intentionen unvorbereitetes, ja feindlich gestimmtes Publikum und knappe Mittel bietet, so gehört die Ueberwindung dieser Hindernisse nun einmal zu meiner Aufgabe, und wenn mir diese gelingt, so kann dies um so mehr für den Beweis gelten, daß eine auf das Ideal gerichtete consequente Theaterführung selbst unter den ungünstigsten Umständen möglich sei! Diesen Erweis zu führen, halte ich für meine Lebensaufgabe, darum setzte ich getrost meine letzten Jahre und letzten Kräfte an die Karlsruher Direction und überlasse die Wirkung meiner Arbeit — ob groß, ob klein — dem großen Haushalt im Laufe der Dinge!

Und wenn diese Wirkung wirklich nach außenhin zunächst unscheinbar ist — verloren geht ja kein auf's Ideal gerichtetes Bemühen! — so bleibt es immer ein befriedigendes Resultat meines individuellen Lebens: das Ziel der Jugendbegeisterung erreicht und Alles ausgeführt zu haben, wozu unsere Fähigkeiten angelegt sind!

Dieses Credo — das Ergebnis lichter Momente im Directionswirbel — hatte ich mit gutem Erfolge den Befreundeten gepredigt — und predige ich mir selbst zu eigner Erbauung.“

Freilich fehlte es auch nicht an Stimmungen, die ihn weniger freundlich auf seinen Beruf sehen ließen. Am Freitag schrieb er am 8. Juni 1857:

„Ich fange an, von meiner Arbeit stumpf zu werden, das bemerke ich mit Grauen. Dazu habe ich seit Jahr und Tag Unglück. Junge, gutgeratene Talente erkranken, gehen fort, sterben, ich kann die Lücken nicht wieder gehörig füllen, die theure Zeit dehnt ihre Forderungen mit auflösender Gewalt in jeden Winkel, jede Fuge des Kunstinstituts. Wir haben kein Geld, der Sache Herr zu werden, es geht einmal alles zuwider, Alles schlägt fehl. Genugthuung hat mir meine Einrichtung des „Faust“ gemacht, weil mir gelungen ist, dem Gedichte eine gewisse einheitliche Gestalt auf der Bühne zu geben. Das wunderliche, reiche Talent der Seebach mit ihrer infamen Comödianterei und Kulissenreißermanier haben wir auch hier gehabt. Ich stehe wie Cassandra bei dem Untergange der deutschen Schuspielfunst, es ist Einem um so schlimmer dabei zu Mute, wenn man es seit zehn Jahren gesagt hat, daß dies deutsche Theater den Weg des englischen geht.“

Devrient hatte jetzt 5 Jahre seines Directoriums hinter sich, eine Zeit, die ein so kluger Theaterkenner wie Laube einst auch für sich auserbeten hatte, um zu zeigen, was er leisten könnte. Devrient hatte in dieser ersten Epoche das Karlsruher Kunstleben in weitgreifendem Maße beeinflusst. Die Klassiker wie die gute Moderne waren im Schauspiel und der Oper durch ein ungekanntes Maß von Regie- und Dramaturgenarbeit neu belebt worden. Der Boden war vorbereitet. Die nächsten Jahre bis zu den Zyklus-Jahren 1864/65 galten dem **A u s b a u**.