

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater

Goldschmit-Jentner, Rudolf K.

Leipzig [u.a.], 1921

8. Auf dere Höhe der Wirksamkeit. - Die Zyklen

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

Josef Strauß tritt nach 40 erfolgreichen Dienstjahren in den Ruhestand. Als Ersatz wird die geniale Kraft Hermann Levis gewonnen,⁸⁵⁾ der den Aufführungen in der Oper rasch den Stempel seiner starken und vornehmen Künstlerpersönlichkeit aufzudrücken wußte. Innerlich wie äußerlich war so ein gewisser Abschluß gefunden.

Auf der Höhe der Wirksamkeit. — Die Zyklen.

Was Devrient bis dahin geleistet hatte, suchte er nunmehr in den folgenden drei Jahren des Höhepunktes seiner Tätigkeit in zyklischen Aufführungen zusammenzufassen. Bereits 1860 war der Plan aufgetaucht, in einem besonderen Zyklus zu zeigen, was bisher gearbeitet worden war. Gustav Freytag schrieb damals an Devrient: „Mein Plan ist, daß man im nächsten Herbst eine Schauspielwoche in Karlsruhe ausschreibt. Nicht so prahlerisch wie Dingelstedt, sondern mehr für die stille Gemeinde. Ein kleiner Artikel in den Grenzboten oder in einem anständigen süddeutschen Blatt, an dessen Ende mitgeteilt wird, daß auf mehrseitiges Bitten auswärtiger Freunde eines guten Zusammenspiels die hochlöbliche Direktion favente regio duce sich bereit erklärt, eine Woche sechsmal zu spielen, oder viermal hintereinander Schauspiel, darauf gute Biedermänner mit Namensunterschrift aufgefordert, nicht von Ihnen, von mir. Das würde einige gute Tage geben, es würden vielleicht einige achtbare Leute kommen, und eine anspruchslose Bühnengorgie würde gefeiert.“ Auch die folgenden Jahre wurde der Plan solcher zyklischer Vorstellungen nicht vergessen. Aber Devrient wollte das gewonnene erst befestigen, ehe er an die Ausführung des Planes trat, der dann in den Jahren 1864/66 verwirklicht wurde.

Unter allen Dichtern der Weltliteratur lag Devrient Shakespeare am meisten am Herzen. Ihn dem deutschen Volke immer mehr zu eigen zu machen, hat er als eine Lebensaufgabe angesehen. Wie er später im Ruhestande durch Herausgabe des *WVGS*, die Bühnen Deutschlands und das deutsche Lesepublikum für den Dichter zu gewinnen suchte und deshalb sogar auf jedes Honorar für das Aufführungsrecht seiner Bearbeitungen verzichtete, so hat er während seiner 17jährigen direktorialen Tätigkeit in Karlsruhe ein Shakespeare-Repertoire geschaffen, das seinesgleichen im ganzen 19. Jahrhundert an keiner deutschen Bühne hatte. Selbst Dingelstedt in

Weimar kann nicht das Verdienst beanspruchen, in solch bewußt energischer Weise an dem Ausbau eines Shakespeare-Spielplanes gearbeitet zu haben. Wohl stellt die Aufführung des Zyklus der Königsdramen, den Dingelstedt 1864 zum Shakespeare-Jubiläum in Weimar veranstaltete, eine hervorragende und anerkennenswerte künstlerische Tat dar. Wertvoller aber war Devrients Wirken für Shakespeare, einmal weil er sich von aller Theaterphilologie hinsichtlich der unaufführbaren Historien freihielt, und zum andern, weil Devrient methodisch allmählich auf einem völlig verwahrlosten Boden das noch lebendige Gesamtwerk Shakespeares aufbaute. Schon rein statistisch treten bei einer Gegenüberstellung der Shakespeare-Aufführungen Devrients mit denen seiner Vorgänger seine Verdienste noch in helleres Licht. In den 42 Jahren von der Errichtung der Hofbühne bis zu Devrients Dienstantritt wurden zwölf Werke des Dichters zum großen Teil in sinnzerstörenden Bearbeitungen gegeben, in der 17jährigen Direktionsführung Devrients dagegen 20, von denen elf auf der Karlsruher Bühne bis dahin überhaupt nicht bekannt waren. Es verging kaum eine Spielzeit ohne Neueinstudierung, und im Shakespeare-Jahr 1864 hatte Devrient ein Repertoire von 20 Werken des Dichters aufzuweisen. Davon hatte er auf der Karlsruher Bühne eingeführt: Viel Lärmen um Nichts, Der Widerspenstigen Zähmung, Die Komödie der Irrungen, Ein Sommernachtstraum, Coriolan, Was Ihr wollt, Ein Wintermärchen, König Johann, Der Sturm, König Richard II. und Wie es Euch gefällt. Devrients Wirken und Verdienste werden noch deutlicher, wenn man die Zahl der Gastspiele berücksichtigt. 1811 bis 1852 wurde in Karlsruhe Shakespeare im ganzen 115 mal aufgeführt, davon 84 mal ohne und 31 mal mit Gästen. Unter Devrient kamen 177 Aufführungen von Werken Shakespeares zustande, davon 154 ohne und 23 mit Gästen; vor Devrient kamen auf das Spieljahr durchschnittlich 2 bis 3 Aufführungen, unter Devrient 9 Aufführungen des Dichters.

In der Zeit vom 11. August 1864 bis 19. Mai 1865 führte Devrient zwanzig Werke Shakespeares in Zeitabständen von etwa 14 Tagen vor. Kein deutscher Theaterdirektor einer kleinen Residenz hat vor oder nach Devrient es gewagt, seinem Publikum ein Jahr lang Shakespeare und wieder Shakespeare zu spielen. Was Ihr wollt eröffnete den Zyklus, daran schloß sich eine Aufführung des Othello, es folgten neu einstudiert der Kaufmann von Venedig, der

wiederholt werden konnte, und weiter in der Reihenfolge Hamlet, Die bezähmte Widerspenstige, Viel Lärmen um Nichts, Coriolan, Cäsar, ein Wintermärchen, Sturm, König Johann und als Karlsruher Erstaufführung, zugleich der einzigen des Zyklus, am 13. Januar 1865: Wie es Euch gefällt. Die Zusammenziehung des Lustspiels in 3 Akte begründete Devrient mit der Notwendigkeit, die Gedehntheit der Handlung zusammenzupressen und die Frische und den Humor der Wortgefechte hervortreten zu lassen. Im einzelnen meint er noch zu seiner Bearbeitung:⁸⁶⁾ „Der Unwahrscheinlichkeit des Waldverkehrs zwischen Orlando und Rosalinde zu Hilfe zu kommen, schien es ratsam, den Liebenden die Ähnlichkeit Ganymeds und Rosalindens ganz nahe zu legen und ein unbewußt bewußtes Band zwischen ihnen zu knüpfen. Die urplöbliche Liebe zwischen Celia und Oliver, das Erscheinen des mittleren Bruders mußten dagegen zu novellistisch und spät auftreten, um nicht entbehrlich zu werden.“ Auch dies Werk konnte innerhalb des Zyklus wiederholt werden. Bei je einer Aufführung blieben wieder Sommernachtstraum, Komödie der Irrungen, Romeo und Julie und Richard II. Die Wunderarbeit, die Devrient geradezu mit diesem Zyklus leistete, wird durch weitere Neueinstudierungen noch besonders erhöht. Nach Aufführungen des Richard III. und des König Lear, sowie nach einer Wiederholung des Macbeth wird das bühnentechnisch und dramaturgisch interessante Experiment gemacht, beide Teile des Heinrich IV., dessen erster Teil früher schon gegeben worden war, nunmehr für einen Abend zusammenzuziehen. Devrient stellte durch diese Zusammenziehung, wobei er dem Vorbilde Schröders, Schreyvogels und Laubes folgte, die innere Dekonomie wieder her, die für den Nichtengländer durch die schleppenden Szenen des zweiten Teiles verloren geht. Erst jetzt wurde Heinrich IV. ein geschlossenes abgerundetes Drama, aus einer Geschichtstragödie ein Familiendrama. Im Einzelnen legte Devrient seine Bearbeitung dann auf folgendes Scenarium an: Erster Aufzug, erster Schaulatz: London, Zimmer im Palast; I,2. Gastshap Zimmer im Wirtshaus zum wilden Schweinskopf. II,1. Straße bei Gadshill, II,2. Warkworth Zimmer in der Burg. II,3 wie I,2; III,1. London Kabinett des Königs; III,2 wie I,2. III,3. Hof beim Haus des Friedensrichters. IV,1. des Königs Lager bei Shrewsbury. IV,2. Lager der Rebellen. IV,3. Ebene wie IV,1. V,1. London eine Straße, V,2. Zimmer und V,3. Saal

im Westminster-Palast. Devrient kam also in dieser Bearbeitung, in der im wesentlichen bis in den 4. Akt hinein der erste Teil und im Schlusse des 4. und im 5. Akte der zweite Teil steckte, mit höchstens zwei Verwandlungen innerhalb des Aktes aus, und die Zahl der erforderlichen Bühnenbilder war gleichfalls herabgeschraubt. Die Einrichtung des Heinrich IV. zeigte Devrients dramaturgische Grundzüge: Vereinfachung der Szene, Verminderung der Verwandlung, Verdeutlichung des Textes. Zur Rechtfertigung seiner Bearbeitung sagte er: ⁸⁷⁾ „Es konnte nicht ausbleiben, daß die notwendigen Kürzungen Schönheiten mit austilgen mußten, doch dürfte nirgends die Durchsichtigkeit der Handlung oder die Plastik der Charakterisierung beeinträchtigt worden sein. Selbst die Auslassung der Glendower-Szene wird diesem Vorwurfe entgehen, da sie nur als höchst ergötzliche Episode eingeschoben dasteht. Daß die zweite Rebellion und ihre Unterdrückung durch Prinz Johans schnöde List nur auf eine flüchtige Erwähnung beschränkt wurde, wird der moderne Geschmack gerne rechtfertigen. Obenein entbehren wir durch diese Auslassung keine Stelle, die sich durch dramatische Kraft oder durch Reichtum an poetischer Erfindung irgendwie hervortäte. Weit ärmer an Erfindung als jene des ersten Teiles sind auch die Schenkenscenen des zweiten Teiles, welche schon meist des Inhaltes und Tones wegen nach Zweck und Anlage dieser Ausgabe unstatthaft waren. — Außer der Zusammenschmelzung von Szenen und Figuren hat unsere Einrichtung auch an Schlegels Text manche Aenderungen vorgenommen, welche dem unmittelbaren Verständnis der Leser und Hörer und der Prägnanz der Charakteristik zugute kommen sollen.“

Die Kritik war über den Zyklus begeistert und lobte die Reihe der Vorstellungen außerordentlich. Weniger zufrieden war freilich Devrient selbst. Er hatte allerhand auszusetzen und meinte in seinen Annalen: „Die einzelnen Darsteller waren in den 12 Jahren eher zurück als vorwärts gegangen.“ Richard III. hatte Devrient ungerne in den Spielplan aufgenommen, denn er hielt ihn nur für ausführbar mit seiner Vorgeschichte, den 3 Teilen von Heinrich VI. „Unmotivirte und unvermittelte Greuel sind zu gehäuft, so daß die Aufführung nicht über die Wirkung eines Puppenspieles hinauskam,“ urteilte er in seinen Annalen. — In der Aufführung des Lear beging Devrient die Kühnheit, die Szene, in welcher der Alte Gloster vom Felsen ins Meer zu springen glaubt, aber auf den platten Boden

fällt, ganz wegzulassen, um durch den komischen Eindruck, den dieser Moment immer beim Publikum hervorzubringen pflegt, die Totalwirkung nicht zu stören. Die Absicht gelang. Man merkt aus Devrients schärfer zusehenden kritischen Beobachtungen, daß doch schon manche Vorstellung gelockert war, aber 20 Dramen in einem Spielwinter vollkommen herauszubringen, hätte auch die größte Bühne nicht vermocht. Er konnte nicht jedes einzelne Werk neu einstudieren und mußte sich deshalb mit der einfachen Uebernahme älterer Einstudierungen ohne Auffrischung begnügen. Dennoch an über zwei Duzend Abenden 20 Dramen Shakespeares innerhalb neun Monaten: es war eine Tat. Zutreffend urteilt Milian: „Wer die zahllosen, dem Laien verborgenen Schwierigkeiten kennt, mit denen eine zugleich mit Oper und Schauspiel arbeitende Mittelbühne fortwährend zu kämpfen hat, eine Bühne, die durchschnittlich bloß zwei Schauspielvorstellungen in der Woche gibt, die dabei unablässig auf die Abonnenten Rücksicht zu nehmen hat usw., wird die planvolle und ununterbrochene Durchführung dieses Shakespeares-Zyklus vollauf zu würdigen wissen.“ Die deutsche Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts darf diese Riesenarbeit Devrients auch dann auf ihren Ehrenblättern buchen, wenn der Zyklus durch die auch hier hemmende Abgelegenheit der badischen Residenz auf die anderen Bühnen des Reiches nicht jenen Einfluß ausübte, der ihm eigentlich gebührte. Nicht zuletzt mag hier auch Devrients Bemühen, den Zyklus mit möglichst wenig Gästen zu spielen, die Wirkung seiner Arbeit in jener Zeit der Gastspielmode herabgemindert haben.

Eine Erstaufführung damals von Devrient und vielen anderen nur als eine Pflicht der Höflichkeit und Notwendigkeit angesehen, erscheint uns heute ungleich bemerkenswerter. Noch kurz vor Schluß des Kalenderjahres dieser Spielzeit machte sich Devrient daran, das Werk eines Dichters herauszubringen, der ihm nach seiner ganzen Persönlichkeit und Eigenart wesensfremd und unsympatisch war, an Hebbel. Zu Lebzeiten des großen Dichters hatte Devrient es nicht für notwendig gefunden, irgend eines seiner Werke zu geben. Nun, nach dem Tode, konnte er als Mitglied der Schillerpreis-Kommission es nicht ganz unterlassen, des letzten Preisträgers des Schillerpreises zu gedenken. Er wählte dazu die beiden ersten Teile von Hebbels Nibelungen. Wie Devrient über den Dichter und dessen Werk dachte, geht aus einem Briefe hervor, den er 2 Jahre zuvor an Gustav Frey-

tag gerichtet hatte, und worin es in Sachen der Schillerpreisstiftung heißt: „Was soll diesmal gekrönt werden? Eines der Puttliſchen Stücke? Sie ſind alle ſchlechter als das Teſtament des Kurfürſten war und wirklich nicht preiswürdig. Hebbels Nibelungen zu unorganisch, formlos und geſchmacklos bei allen einzelnen Schönheiten. Heyſes „Ludwig der Bayer“ jedenfalls beſſer und wertvoller, als die Puttliſer, doch auch nicht bedeutend genug. Ich weiß nur Maria in Schottland von Marie von Eſchenbach vorzuſchlagen.“ Aber Hebbels Nibelungen erhielten doch den Preis. Und wenn ſchon Devrient gezwungen war, eines der Werke des letzten Schillerpreisträgers zu geben, ſo wählte er deſſen preisgekröntes Werk. Zu den früheren Dramaen des Dichters gewann er erſt recht kein Verhältnis. Es iſt umſo bemerkenswerter, daß ſich Devrient erſt ein Jahr nach dem Tode Hebbels zur Aufführung der beiden erſten Teile der Trilogie entſchloß, als ſein Freund Dingelſtedt bereits 1859 friſch und temperamentvoll die Aufführung gewagt und mit ihr einen großen Erfolg in Weimar errungen hatte. Auch Laube, der Hebbel gewiß nicht allzu freundlich gegenüberſtand, hatte die beiden erſten Teile der Nibelungen ſchon früher herausgebracht, und andere Bühnen wie Berlin, waren Karlsruhe vorangegangen. Daß Devrient durchaus nicht aus perſönlichen, ſondern nur aus künſtleriſchen Erwägungen heraus ſich Hebbel gegenüber ablehnend verhielt, erſieht man aus den ſorgſamen Vorbereitungen zu dieſer erſten Hebbelaufführung. Er veranſtaltete die Aufführung als Wohltätigkeitsvorſtellung mit allgemein aufgehobenem Abonnement zum Vorteile der Karlsruher Armen, um der Vorſtellung eine beſondere Bedeutung zu geben und das Publikum anzuziehen, denn er war überzeugt, daß Hebbel kein dramatiſcher Dichter für die Bühne ſei. Hoftheatermaler Barnſtedt hatte neue Bühnenbilder eigens zu der Vorſtellung geſchaffen. Der Abend wurde eingeleitet durch eine Overtüre von Hofopernſänger Brandes. Wider aller Erwarren war der Erfolg doch außerordentlich groß, ſo daß die Dichtung in dieſer Spielzeit viermal wiederholt werden konnte. Aber dennoch blieb es bei dieſen beiden Teilen der Trilogie. Es dauerte nahezu ein halbes Jahrhundert, bis auch der Schlußteil Kriemhilds Rache am Karlsruher Hoftheater hinzugefügt wurde. Zur Aufführung anderer Werke Hebbels konnte ſich Devrient nie entſchließen. Der gehörnte Siegfried und Siegfrieds Tod kehrten in den folgenden Jahren von Devrients Direktionsführung vereinzelt wieder.

Weit wertvoller als Hebbel dünkte Devrient damals die Auf-
führung des Dramas eines Dichters, der als eine der größten Hoff-
nungen galt und nachher so kläglich scheitern sollte: Albert Lindner.
Eine der gelesensten, populären Literaturgeschichten von Vogt und
Koch⁸⁸⁾ schreibt den Meinigern zu Unrecht das Verdienst zu, Albert
Lindner die ersten Bühnenerfolge gebracht zu haben. Es war auch
hier Eduard Devrient, der sich lange vor den Meinigern dieses Ver-
dienst erworben. Roenneke berichtet, Dingelstedt habe ursprünglich
Lindners Brutus Collatinus, das nachmals in Berlin mit dem
Schillerpreis gekrönte Stück, als zu interesselbs abgewiesen, da er sich
nicht die Mühe zu machen pflegte, ein geschriebenes Theaterstück zu
lesen. Durch Granz Empfehlung sei Devrient dafür interessiert
worden, die Aufführung kam zustande und brachte einen großen Er-
folg. Auf Devrients Wunsch hatte der Dichter nur einige Kür-
zungen und Veränderungen vorgenommen. Für Dingelstedt war
dieser Vorfall unangenehm, denn man pflegte es höchsten Ortes gerne
zu sehen, wenn die Hofbühne mit dem Werke eines Landeskindes an-
deren Bühnen zuvorkam. Darum erwarb er sofort Lindners Tra-
gödie Stauf und Welf. Auch bei diesem Stück hatte Devrient dem
Dichter seinen Rat nicht vorenthalten.⁸⁹⁾ Der Briefwechsel zwischen
Devrient und Lindner ist jetzt veröffentlicht.⁹⁰⁾ Wir können da im
Einzelnen verfolgen, mit welcher Anteilnahme durch Ratschlag und
Aufmunterung Devrient das Schaffen des ihm vielversprechenden
Dichters ähnlich wie bei Ludwig und Freytag begleitete. Der erste
Eindruck, den Devrient von Lindners Werk bekommen hatte, war stark.
„Ein großes Dichtertalent.“ schreibt Devrient nach der Lektüre in sein
Tagebuch, „freilich an Shakespeare genährt, oft in Nachahmung des
Stiles, selbst des Ausdrucks, aber doch von Gedankentiefe und Größe
der Konzeption. Coriolan und Cäsar spuken überall, und doch spürt
man den wirklich verwandten Geist.“ Die Vorstellung war gelungen,
notiert Devrient nach der Uraufführung, ob schon die Generalprobe
eine bessere Darstellung war. Das Stück machte seinen großen Ein-
druck. Bei der großen Philologentagung in Heidelberg gab Devrient
das Drama mit demselben Erfolg als Festvorstellung, und er hat
auch später dem Dichter geholfen. 1867 geht Stauf und Welf, 1869
die einaktige Kleinigkeit Eine Prise gefällig, Sire, über die Bretter
des Karlsruher Theaters.

Das große Jahr des Shakespeare-Zyklus hat im Schauspiel elf

Erstaufführungen und zwölf Neueinstudierungen gebracht. Von den Klassikern neu: den Nathan, in zwei Wiederholungen Minna von Barnhelm, ferner Egmont und Iphigenie, die Wallenstein-Trilogie, Tell, Die Braut von Messina und Don Carlos. Puttlich, Rosen, Rosenthal, Schlesinger und Mecklenburg sind mit ihren neuesten Arbeiten vertreten. Von Nestroy wird die ein Jahr zuvor einstudierte Posse Einen Zug will er sich machen wiederholt, wozu im ersten Akte Musik von Lorzing, sonst die von Adolf Müller verwendet war.

Die Oper verzeichnete eine Erstaufführung: Aubers Der Feensee; am 17. April 1865 erringt sie einen außerordentlichen Erfolg, wie ja Auber überhaupt in Karlsruhe stets ein dankbares Publikum gefunden hat. Die Oper war mit großem Ballett und neuen Dekorationen und Ausstattungen herausgestellt. Von Adam wird Der Postillon, von Bellini Die Nachtwandlerin, von Boieldieu Das Käckpöppchen, von Cherubini der Wasserträger, von Gluck Armida und Iphigenie in Tauris neu einstudiert. Armida eröffnete das große Tonkünstlerfest. Bei der Spärlichkeit kritischer Zeugnisse aus jener Zeit hat der Bericht der Karlsruher Zeitung Interesse: ⁹¹⁾ „Die gestrige Vorstellung mag umsomehr hier erwähnt werden, als damit die jetzige musikalische Festwoche zugleich inaugurirt wurde. Es hätte dies nicht passender geschehen können, als durch Aufführung von Glucks Armida. Nie hat das Hoftheater ein so zahlreiches, zur Sache urteilberechtigtes Auditorium in sich gefaßt, als diesmal: Es wohnten nämlich die vielen Tonkünstler, die sich der allgemeinen deutschen Tonkünstlerversammlung wegen bereits eingefunden hatten, der Vorstellung bei, und es freut uns, mittheilen zu können, daß dieselben sich übereinstimmend in höchst günstigem Sinne darüber ausgesprochen haben. In der That halten auch wir die Vorstellung für eine tüchtige an Haupt und Gliedern, so daß es schwer würde, eine Seite vor der anderen herauszukehren. Orchester und Chöre präzis, frisch und diskret; Ausstattung reich.“ Neu aufgefrischt wurde weiterhin von Lorzing Die beiden Schützen, von Marschner der Templer und Die Jüdin, von Weber Curvanthe. Wagner ist daneben mit seinen 3 Opern vertreten. Als Gast begeisterte Viardot-Garcia in Rossinis Othello und Barbier von Sevilla. Pohl-Contradis Posse Liebes Memoiren erscheinen in textlicher und musikalischer Auffrischung. Das Regiment und die führende Hand des neuen musikalischen Leiters und Helfers Hermann Levi macht sich auch bereits bemerkbar. Für

die Aufführung des Barbiers von Sevilla liefert er eine neue Bearbeitung. Zum ersten Male wird die Oper mit Rezitativen, arrangiert von Levi, gegeben. Der Ausspruch, den Johannes Brahms um diese Zeit tat, galt der Schauspielleitung Devrients wie der Opernleitung Levis: „Ein anständiger Mensch muß schon des klassischen Repertoires wegen alljährlich einige Monate in Karlsruhe leben.“⁹²⁾

Das große Konzert, das im August stattfand, und Werke von Bülow, Liszt, Berlioz und Heinrich Strauß, dem Sohne Josef Strauß brachte, zeigte, wie sich der Geschmack des Publikums gewandelt hatte: „Vor elf Jahren zischte man hier eine Komposition von Liszt aus, noch vor zwei Jahren ließ man eine andere eiskalt vorübergehen, heute wurde Liszt mit Rasen hervorgerufen, und die Kompositionen seiner Schule mit Beifall überschüttet.“⁹³⁾

Das Schauspiel setzte in der folgenden Spielzeit seine große Abschlußprüfung vor der Öffentlichkeit fort. Neben Shakespeare hatte Devrient einen guten Teil seiner dramaturgischen Reformarbeit den deutschen Klassikern gewidmet. Wir haben gesehen, wie er Goethes Faust, Egmont und Götz vom Schendrian der allgemeinen, wie der besonderen Karlsruher Tradition befreite, wie er den ganzen Wallenstein erscheinen ließ und die Räuber im Originalkostüm herausstellte, und wie er auch bei der Gestaltung des Spielplanes der deutschen Klassik wieder den gebührenden Herrscherplatz einräumte. Nachdem er in der vorhergehenden Spielzeit sein gesamtes Shakespeare-Repertoire vorgeführt hatte, legte er jetzt in einem Zyklus deutscher Klassiker erfolgreich Gesamtzeugnis von seiner Arbeit für das deutsche Drama ab. Goethe, Lessing und Schiller erschienen mit all ihren spielbaren und von ihm während der verflossenen 12 Jahre gespielten Dramen, und zwar gab er, um gleichsam auch historisch die Entwicklung des deutschen Dramas festzulegen, die Werke der einzelnen Dichter in der Reihenfolge ihrer Entstehung.

Der junge Goethe führte am 29. August 1865 den Zyklus an. Devrient hatte zu diesem Zwecke Die Laune des Verliebten neu einstudiert. Die Geschwister und die erste Walpurgisnacht waren mit dem Schäferspiel zusammengeschlossen. Der zweite Abend, unmittelbar auf den jungen Goethe folgend, brachte Lessings Minna von Barnhelm, freilich auch jetzt noch in der schwer zu verteidigenden vieraktigen Bearbeitung. Schiller galt der dritte Abend: mit der Originalbearbeitung der Räuber. Götz von Berlichingen und die Ver-

schwörung des Fiesko standen gleichfalls noch aus früheren Spielzeiten auf dem Repertoire. Dagegen erlebte am 2. Dezember Clavigo eine Neuzurichtung. In Zeitabständen von oft nur 8 Tagen — man sieht, wie Debrient die Karlsruher an schwere Kost gewöhnt hatte — führte er *Rabale und Liebe*, *Egmont*, *Don Carlos*, die neueinstudierte *Emilia Galotti*, und als letzte Vorstellung des Kalenderjahres *Iphigenie* vor. Die *Wallenstein-Trilogie*, der *Tasso*, die *Jungfrau* und der *Faust* reihen sich an. Die *Braut von Messina*, *Nathan der Weise* und *Tell* vollenden den Zyklus der großen Dramen; den literarisch bedeutsamen Ausschlag der ganzen Reihe brachte eine gelungene Ausführung des *Demetrius-Fragmentes* von Schiller mit der Ouvertüre von Vinzenz Lachner, und der szenischen Darstellung der *Glocke*.

Obwohl auch dieser Zyklus die ganze Kraft von Bühnenleitung und Darstellern in Anspruch nehmen konnte, so beließ es Debrient noch nicht bei dieser Arbeit allein, schon deshalb nicht, weil der klassische Zyklus sich doch in vieler Hinsicht von seiner Shakespeare-Reihe unterschied. Im Shakespeare-Zyklus wurde ein Dichter mit zum Teil schwer zugänglichen Werken, die fast durchweg szenisch wie in der Innenregie große Anforderungen stellten, gespielt, während der deutsche Zyklus doch in seinen 21 Werken zum großen Teil Dramen brachte, die Gemeingut des gebildeten Deutschen waren, und nur vereinzelt auch jene große Zahl von Darstellern erforderte, wie Shakespeare.

Die Lieblinge des Publikums, *Benedig* und *Birch-Pfeiffer*, fehlten wie in keiner Spielzeit, auch diesmal nicht mit neuen Werken. In der *Heimat und Revanche* von der *Birch-Pfeiffer*, *Die zärtlichen Verwandten* und *Der geheimnisvolle Brief* von *Benedig* erlebten ihre Erstausführung und *Der Kaufmann von Benedig* wurde neu einstudiert, um einem Gaste Gelegenheit zu geben, seine damals schon sehr veraltete Kunst fast als theaterhistorische Kuriosität zu zeigen. Die *Karlsruher Zeitung* läßt sich über diesen Gast, Heinrich Marr, interessant hören:⁹⁴) „Einer der wenigen noch lebenden Herren der alten Schule, Herr Oberregisseur Marr von Hamburg, hat gestern mit dem besten Erfolg einen Zyklus von Gastrollen eröffnet. Es mag sich die ältere Generation der Theaterbesucher ganz besonders angeheimelt gefühlt haben, von der zu ihrer Zeit üblichen harmlosen Natürlichkeit und Einfachheit der Sprache und Darstellung, die ihr wieder einmal entgegentrat; aber auch das jüngere Geschlecht freute

sich der Virtuosität, mit der der bejahrte, aber noch in voller Rüstigkeit dastehende Meister ein vollendetes Genrebild aus den Lebenskreisen der Bourgeoisie darzustellen wußte. Das Stück gab dem geehrten Gast eine sehr reiche Folie zur Entwicklung seiner Darstellungskunst.“ Devrients Sohn Otto debütiert, freilich anonym, als Bühnenschriftsteller mit einem harmlosen Schwänke Zehn Minuten Aufenthalt, Puttlich kehrt jetzt öfters wieder, darunter mit dem Lustspiel Um die Krone, ferner Diana mit der Poste Rezept gegen Schwiegermütter, Henrion mit Für nervöse Frauen, Müller mit Im Wartesaal I. Klasse und Wichert mit Ihr Taufschein, alles Duzendware ohne Geltung. Literarische Ansprüche durften von den Erstaufführungen einzig Brachvogels Prinzessin Montpensier und Seyses Hans Lange erheben.

Die Oper erlebte ihren großen Tag am 26. Januar 1866, an dem Meyerbeers Oper die Afrikanerin aufgeführt wurde. Große Vorbereitungen waren getroffen, das Interesse des Publikums außerordentlich stark, Barnstedt hatte wieder die neuen Dekorationen entworfen und Beauval für ausgedehnte raffinierte Verwendung des Ballettes gesorgt. Die Aufführung machte Sensation, und was weder einer der Klassiker im Schauspiel noch Mozart, oder der gewiß damals sensationell ziehende Wagner erreicht hatte, war Meyerbeers Afrikanerin beschieden. Die Oper erzielte unter allen unter Devrients Leitung gespielten Werken die Höchstzahl von Aufführungen, z e h n (!) innerhalb einer Spielzeit; für das kleine Karlsruhe bedeutete dies einen ungeheuren Kassenerfolg. Ferdinand Hiller kämpfte wieder mit einer neuen Oper Der Deserteur noch im Jahre ihrer Uraufführung um die Gunst der Karlsruher. Donizetti wird mit Dom Sebastian neu in den Spielplan aufgenommen. Auber, der Schützling Devrients, ist noch unvermindert stark vertreten. Neben Wiederholungen dreier früherer Werke finden wir neu einstudiert die Oper Der schwarze Domino. Unter den leichteren Autoren werden wir wieder auf Nestroy aufmerksam gemacht, von dem Devrient den Zerrissenen auffrischt. Raimunds Zaubermärchen Der Alpenkönig und der Menschenfeind erlebt gleichfalls eine neue Auferstehung. Ein glücklicher Gewinn für Devrients Ensemble war Oskar Höder, der lange Jahre eine Stütze der badischen Hofbühne blieb und zu den stärksten komischen Talenten der deutschen Bühne überhaupt gerechnet werden mußte.

Was Devrient während seiner Wirksamkeit in Karlsruhe für die deutsche Oper getan hat, konnte man in dem von ihm 1866/67 veranstalteten Zyklus Deutscher Opern sehen und hören. — Von 41 Opern dieser Spielzeit waren 27 deutsche, im Zeitalter der Herrschaft der französischen Oper (Meyerbeer und Auber) eine stattliche Zahl. Devrient hat das Verdienst, in allmählich fortschreitender Verarbeitung alle bedeutenden Werke Glucks und Mozarts dem Theater wiedergewonnen zu haben. Er hatte einst, 1853, seine Tätigkeit für die Oper im neuen Hause mit Glucks Armida eingeleitet und alle fünf Opern des Meisters allmählich gegeben. Orpheus und Euridyke, beide Iphigenien, Alceste und Armida kehrten in dem Festzyklus wieder. In gleicher Weise hatte er Mozart gepflegt. Seine Bearbeitung von Cofi fan tutte kam doch einer wirklichen Entdeckung gleich. Im Zyklus wird sie mit Figaros Hochzeit, der Zauberflöte und Don Juan wiederholt. Die Entführung aus dem Serail, der Schauspielerektor und Titus erschienen in neuem Gewande. Nur Idomeneus blieb ausgeschlossen. Beethovens Fidelio fehlte in einer Neueinstudierung natürlich nicht und von Lorzing wurden Jar und Zimmermann wiederholt und der Waffenschmied neu gegeben, beide mit besonderem Erfolg. Flotow, Kreutzer und Lachner, Spohr und Schubert (dieser mit dem neu einstudierten Häuslichen Krieg erscheinen), Wagner mit seinen drei Opern und Weber mit dem Freischütz und Oberon hörte man. Die einzige Erstaufführung galt einem Mitlebenden und Mitlebenden, dem um seines Ekkehard willen gerade in Karlsruhe mehr bekannten als geschätzten J. J. Albert, dessen Astorga kurz nach der Kölner Uraufführung von Karlsruhe aufgenommen wird.

Am 14. Oktober 1866 finden wir in der amtlichen Karlsruher Zeitung folgende Notiz: „Wie schon früher in diesem Blatte mitgeteilt worden, beabsichtigt die Direktion nach Erledigung des Shakespeareschen und des Deutsch-klassischen Dramenzyklus auch den bedeutenderen nachklassischen Bühnendichtern ihr Recht widerfahren zu lassen und eine Anzahl ihrer Stücke zur Darstellung zu bringen.“

Wenig hat Devrient für den deutschen Klassiker Grillparzer getan, was um so verwunderlicher ist, als er mit Laube doch in Verbindung stand und aus seinen ästhetischen Anschauungen heraus hätte nach Grillparzers Klassizismus orientiert sein müssen. Als Devrient nach Karlsruhe kam, hatte diese Bühne schon Die Ahnfrau mit großem Erfolg gegeben. Bis 30. November 1849 war das Erst-

lingswerk Grillparzers 24 mal erschienen. Auch die Sappho hatte bis 30. Mai 1831 fünf Aufführungen erreicht, die Medea Grillparzers war einmal — am 10. Juli 1828 — gegeben worden. Vierzehn Jahre lang kümmerte sich Devrient überhaupt nicht um Deutsch-Oesterreichs größten Dichter. Vielleicht traute der „Praktiker“ Devrient Grillparzer nicht genug Bühnenwirksamkeit zu, eher aber schien mir, daß Grillparzer gegenüber Devrients Urteilskraft und kritische Fähigkeit versagte; er erkannte nicht den vollen Wert des großen Dramatikers. In dem Briefwechsel zwischen Eduard und Theresie Devrient suchen wir den Namen Grillparzer vergebens; er wird nicht ein einziges Mal erwähnt. Auch hat Devrient sich um weit weniger bühnenwirksame und weniger Erfolg verheißende Werke als Grillparzers Dramen es sind, bemüht. Devrients Pflege Grillparzers bestand allein und einzig darin, daß er 1866 (am 12. Oktober) die Sappho aus dem Spielplan hervorholte, die kostbare Dichtung in der Folgezeit aber nur zweimal wiederholte.⁹⁵) Mit der Sappho leitete Devrient seinen nachklassischen Zyklus ein. Die Kritik zeigte sich verständnisvoller als Devrient und das Publikum und schrieb nach der Aufführung:⁹⁶) „Den Reigen zu eröffnen, wurde Grillparzers Trauerspiel „Sappho“ ausersehen, welches gestern nach so vieljähriger Pause zur Aufführung gelangte, daß es für neun Zehntel des Auditoriums als Novität gelten konnte. Das Stück ist ohne Frage von tiefem, poetischem Gehalt, feiner, lebenswahrer Charakterzeichnung und gediegener, im besten Sinne bühnengerechter Arbeit.“

In seinem letzten Direktionsjahre 1869/70 nahm Devrient noch die Medea auf, also ohne die beiden ersten Teile des goldenen Vlieses. Die Vernachlässigung Grillparzers stellt wohl die unerfreulichste Schattenseite der Devrientschen Bühnenleitung dar. Aus der geringen Zahl der Wiederholungen darf man schließen, daß ein nachhaltiges Echo leider ausblieb: vor Devrient zählen wir in Karlsruhe dreißig Grillparzer-Abende, unter Devrient — fünf. (!)

Zu den Nachklassikern rechnete Devrient auch einige Autoren, über deren Zubemessung zur großen Dichtung wir heute fast lächeln: Gottschall und Rosenthal; von jenem wurde das Lustspiel Pitt und Fox, von diesem das Drama Deborah neu einstudiert. Das junge Deutschland ist ferner mit Gutzkows Uriel Acosta und Laubes Karlsruhler vertreten.

Halm wurde mit der Griseldis, Hebbel mit den beiden ersten Teilen der Trilogie eingereiht. Dagegen erfährt die verdienstvolle Bearbeitung, die Devrient von Kleists Rätchen von Heilbronn gemacht hatte, eine erfolgreiche Wiedererweckung.

Eine Tat, der unter allen Umständen der Erfolg ausbleiben mußte, war die Einstudierung von Uhlands Lesedrama Ernst Herzog von Schwaben.

Zimmer noch finden wir Jffland mit seinen Jägern in dieser nachklassischen Reihe. Otto Devrient wagt sich erfolgreich mit einem größeren Werk an die Öffentlichkeit, mit dem fünftaktigen Schauspiel Zwei Könige, das einen Stoff aus der französischen Geschichte behandelte und öfters zu fesseln wußte.

In der statistischen Uebersicht, die Kilian in seinen Beiträgen gibt, ist eine Aufführung nicht als Neueinstudierung verzeichnet, obwohl sie eine von Grund aus vollzogene Neubearbeitung darstellte: Shakespeares Hamlet.

Für den Dezember studierte Devrient den Hamlet ein. Während die früheren Aufführungen seit 1853 sich auf Devrients erste aus dem Jahre 1845 stammende Einrichtung gestützt hatte, richtete er jetzt das Drama nach einem neuen Text ein. Er benutzte hierzu die erst Anfang des 19. Jahrhunderts aufgefundene Fassung der Quartausgabe von 1603. Diese neue Bearbeitung von 1866 ist dann später auch in den DBZ übergegangen, und Devrient hat sich gerade zu diesem „seine“ Shakespeare-Ausgabe einleitenden Drama in einem besonderen Vorwort ausführlich geäußert.⁹⁷) Er schreibt: „Erwägen wir den hier so einfach, klar und logisch von Moment zu Moment sich entwickelnden Gang der Handlung, so ist uns die Wandlung, welche in den späteren Abdrücken mit der Fassung der Quartausgabe (von 1603) vorgenommen worden, ein unlösbares Rätsel, denn daß der nun in unserem Text hergestellte szenische Verlauf die ursprüngliche Konzeption gewesen sein muß, kann dem unparteiischen Beurteiler keinen Augenblick zweifelhaft sein.“ Devrient betont in der Vorrede die Wichtigkeit der Rolle des Königs, dem er gleich Tieck seine geistige Ueberlegenheit zuerkennt, ist aber in betreff des Polonius, den Tieck für einen gewiegten Staatsmann hält, entgegengesetzter Ansicht und glaubt, in jener Quartausgabe den Schlüssel für diesen Doppelcharakter gefunden zu haben. Demgemäß läßt er die Weisheitslehren in Knittelreimen Polonius aus einem Spruchbüchlein ablesen und stellt

ihn als Einfaltspinsel hin. Von Figuren fehlen Reinhold, Hauptmann, Edelmann; Voltimand und Cornelius, Osrif sind stumme Rollen. Im einzelnen weist dann Wands sehr eingehend auf die charakteristischen Merkmale der Einrichtung Devrients hin:⁹⁸⁾

„Erster Akt. Enthält in Szene 1 starke Kürzungen, geringe dagegen in Szene 2, im Thronsaal, namentlich die Reden des Königs sind vollinhaltlich wiedergegeben. In Hamlets Monolog stoßen wir auf folgende textliche Variante:

O, daß dies Fleisch, das Gram zu sehr verhärtet,
In nichts zerschmolze! Daß der Weltenbau
Des Himmels sich ins Chaos wieder löse!

Die 3. Szene des Originals schließt sich ohne Wechsel des Schauplatzes an, Polonius hat ein Spruchbuch aus dem Gürtel gezogen, blättert darin und liest dem Laertes die Lebensregeln vor:

Du sollst nicht jeder Meinung Worte geben,
Unlaut'res Denken nie zur Tat beleben.
Leutselig sollst Du sein,
Doch keineswegs gemein.
Und hast Du Freunde, die als echt bestanden,
Die klammre an Dich fest mit Eisenbanden, usw.

Beim Abschied händigt Polonius das Buch dem Laertes ein. Die nächste Szene ist textlich unverändert, der Schauplatz verwandelt sich aber nicht — wie in manchen Inszenierungen — in den Kirchhof oder, wie es im Original heißt „ein abgelegener Teil der Terrasse“ (A more remote part of the Plattform), sondern Devrient schreibt einen Kreuzgang vor mit Grabsteinen am Boden. Der Geist versinkt in einen dieser Grabsteine. In den Schlussworten Hamlets ist der Schlegelsche Text, welcher an dieser Stelle von den neuen Erklärern heftig angegriffen wird („Schmach und Gram“ entspräche nicht dem originalen „O cursed spite!“), folgendermaßen verändert:

Die Zeit ist aus den Fugen; welche Schicksalstücken,
Daß ich geboren worden, sie zurecht zu rücken.

Im 2. Akt entfällt die Szene Polonius-Reinhold, die Meldung Voltimands ist dem Polonius in den Mund gelegt. Voltimand und Cornelius treten nur als stumme Personen auf. (Offenbar aus Ursache des Personal mangels.) Der Auftritt schließt hier mit einer Stelle aus 3., 1 Polonius: „mit der Andacht Mienen überzuckern wir den Teufel selbst.“ König: „O allzuwahr“ usw. Die nächsten Sze-

nen sind verlegt, es folgt der Monolog: „Sein oder Nichtsein“, dem sich der Auftritt mit Ophelia anschließt. Hier finden wir zwischen der Stelle: „trau keinem von uns! Geh Deines Wegs zum Kloster!“ und den im Original unmittelbar anschließenden Worten: „Wo ist Dein Vater“ folgende szenische Anmerkung: „Hamlet, der sich zum Abgehen gewendet, hat Polonius bemerkt, der sich dem König auf einen Augenblick gezeigt hat, aufgebracht: „Wo ist“ usw. Hierauf folgt nun die Szene 2., 2 mit Polonius: „Wie geht es meinem besten Prinzen Hamlet“ usw. und das sich anschließende Gespräch mit Rosenfranz und Gildenstern fast ungekürzt. Dann treten wie im Original die Schauspieler auf, und der Aktschluß ist wie dort an gleicher Stelle: „. . . in die den König sein Gewissen bringe.“

Der 3. Akt spielt im Saal des 1. Aufzuges und beginnt mit Szene 2 der Originals: „Seid so gut und haltet die Rede“ usw. Erwähnenswert ist die szenische Anmerkung: „Vorne links zur Seite ist ein kleiner Bühnenboden aufgeschlagen, mit Busch und Rasenbank besetzt, eine Treppe in die Kulisse macht ihn zugänglich.“ In der Szenen- und Wortfolge ist wenig verändert, nur statt: „Man kommt zum Schauspiel, ich muß müßig sein,“ heißt es: „ich muß närrisch tun“; nach dem Abgang des Königs „ist Hamlet auf die kleine Bühne gesprungen und im Schlegelschen Text findet sich folgende Variante:

Laßt weinen das getroffene
Das freie spielt im Feld,
Denn weinen dort und lachen hier,
Das ist der Lauf der Welt.

Auch die Rede Hamlets vor dem Abgang schließt anders:

Und muß sie auch die schärfsten Worte hören,
Ihr Leids zu tun, soll stets mein Herz verwehren.

In der folgenden Szene (3.,2) bleibt der Auftritt Gildenstern, Rosenfranz und Polonius fort, der König beginnt sogleich seinen Monolog, mit der Rede Hamlets und den Schlußworten des Königs endet die Szene. Für das Gemach der Mutter findet sich folgende szenische Anmerkung: „Rechts vorne an der Wand bis auf den Boden reichend, das lebensgroße Bild des verstorbenen Königs.“ Ferner heißt es bei: „Seht hier auf dies Gemälde“ usw. „Hamlet faßt das Miniaturbild, das an der Königin Hals hängt.“ Die Worte: „Mein Vater, wie er sich im Leben trug.“ Die Stelle: „Zur Grausamkeit

zwingt bloße Liebe mich, schlimm fängt es an und Schlimmeres naht sich“, ist ans Szenenende gesetzt; doch schließt sie nicht damit, vielmehr mit folgendem „Und wenn Du selbst nach Segen erst verlangst, dann segne mich. Gute Nacht, Mutter!“

Der 4. Akt — er bringt wie der darauf folgende wichtige Änderungen — spielt zunächst im Zimmer der Königin: „die Kerzen sind niedergebrannt, die Königin liegt noch in Tränen auf dem Ruhbett wie zu Ende des vorigen Aufzugs.“ Szene 1 ist unverändert, ohne Wechsel des Schauplatzes schließt sich Szene 2 an, davon bleiben jedoch nur die ersten vier Verse, das übrige ist gestrichen, ebenso von Szene 3 die ersten zwanzig, der wiedereintretende König fragt sogleich: „Nun, Hamlet, wo ist Polonius?“ und fährt mit folgender Variante fort:

Der Wind ist gut, Ihr wollt die Nacht an Bord,
Dein Schulfreund Gölbenstern wird Dich geleiten.

Hamlet (beiseite): Mein Schulfreund, dem ich traue wie der Viper!
(Den Erstaunten spielend.) Nach England?

Die 4. Szene des Original, Hamlet, Fortinbrans usw. entfällt, der Schauplatz verwandelt sich gleich in den Saal im Schloß. Der König beginnt:

Hamlet ist eingeschifft nach England. Geh's ihm wohl.
Wir haben Gölbenstern mit ihm gesendet
Mit Brieffchaft an den teuren Bruder England:
Für Hamlets Wohlfahrt und sein Glück zu sorgen.
Ich hoffe schon recht bald auf gute Nachricht,
Wenn alles sich nach unserem Wunsche schickt,
Was ohne Zweifel auch geschieht.

Königin: Gott geb' es!

Beschütze nur der Himmel meinen Hamlet
Doch dieser Anfall von Polonius' Tod
Zerriß das junge Herz Opheliens
Und raubt ihr, armem Mädchen, den Verstand.

König: Ach, gutes Herz! Und auf der andern Seite
Hör' ich, ihr Bruder kehrt von Frankreich heim,
Und ihm gehört halb unseres Landes Herz.

Nach diesen Hinzufügungen lenkt das Gespräch wieder in den Originaltext ein: „O, Gertrud, Gertrud, wenn die Leiden kommen“ usw. Doch diese Worte folgen nicht, sondern gehen ihm voraus. In

den Wahnsinnszzenen findet sich die Aenderung, daß die Verse der 2. Szene: „Und kommt er nicht mehr zurück? Sein Bart war so weiß wie Schnee“ usw. schon im 1. Auftritt gesprochen, vielmehr von Ophelia mit Lautenbegleitung gesungen werden, sie bringt das Instrument mit, dagegen die Verse des 1. Auftrittes: „Auf morgen ist Sanct Valentinstag“ usw. nachher im zweiten folgen. Diese Verse beziehen sich auf ihre Liebe zu Hamlet, jene auf die Trauer um den Vater. Devrient beabsichtigte mit dieser Aenderung, Ophelien dadurch in ein besseres Licht zu setzen, daß sie zuerst des Vaters gedenkt, übersieht aber, daß gerade das Wirre in der Gedankenfolge, das Charakteristische für die Aeußerung des Wahnsinnes ist. Uebrigens ist auch diese Textumstellung auf die Fassung 1603 zurückzuführen. Die Meldung des Edelmannes bringt (verfürzt) Rosenfranz. Nun ergeben sich einschneidende Aenderungen. Szene 4., 6 entfällt, dafür tritt Horatio auf, und „raunt der zum Abgehen gewandten Königin zu“: Hoheit, Euer Sohn ist wieder da.

Königin: Wie Hamlet?

Horatio: Ist wohlbehalten wieder angelangt.

Den Brief erhielt ich eben jetzt von ihm;
Drin schreibt er, wie er der Gefahr entronnen
Und dem Verrat, den ihm der König spann.

Königin: Der König?

Horatio: Gildenstern erregt sein Mißtrauen;
Er sucht zu Nacht und findet dessen Vollmacht,
Erbricht die Siegel —

Königin: Nun?

Horatio: Der Inhalt war:

Nun folgt hier die Erzählung Hamlets aus 5., 2, ist aber dem Horatio in den Mund gelegt.

Königin: Gelobet sei Gott dafür! Was für ein König!
(beiseite) Nun merk' ich den Verrat in seinen Blicken,
Die seine Schurkerei versüßen sollte.

Horatio: Ja, gnädige Frau. Auch hat er mich bestellt,
Ihn morgen nordwärts vor der Stadt zu treffen.

Die Unterredung setzt sich noch des längeren fort und schließt mit den Worten der Königin:

„Und tausend Muttersegnungen nehmt mit für meinen Sohn.“

Die Ergänzungen sind zum großen Teil der Quartausgabe 1603 ent-

lehnt, doch verfolgt Devrient den Zweck, die Königin von der Schuld zu entlasten, und nach dem Text der alten Lesart sie weich und verfühlich hinzustellen.

Nachdem Horatio und die Königin verschiedenwärts abgegangen sind, folgt die Szene Laertes, König. Statt der Meldung des Boten (4., 7) hält der König den — ungelesenen — Brief in der Hand, und die wieder eintretende Königin spricht, mit einem Blick auf diesen Brief: „Ich denk', die Nachricht kam schon an den Hof, er sei zurück.“ König (zu Laertes): Ich liebte Euren Vater,

Auch liebten wir uns selbst. (In den Brief sehend.)

Doch, was gibt es Neues?

(betroffen) Was heißt das? Sind alle wieder da?

Dann Fortsetzung und Schluß des Aktes wie im Original.

5. Akt. Die Totengräber- und Begräbniszene mit den üblichen Strichen. In der Verwandlung fällt das Gespräch Hamlets mit Horatio bis auf wenige Verse fort. Osrif erscheint nicht, an seiner Statt bringt Rosenkranz die Einladung zum Kampfspiel. (Nur Gildenstern hat die Reise nach England mitgemacht.) In der Gefechtszene findet sich folgende Anmerkung: „Hamlet entreißt dem Laertes das Rappier, wobei er mit ihm den Platz wechselt, da Laertes genötigt ist, des Hamlet Waffe aufzugeben.“ Nach der Rede des Fortinbras: „. . . so viele Fürsten so blutig trifft“, bildet ihm Horatio kniend die Krone dar, die Fortinbras mit den Worten entgegennimmt: „Mein Glück empfang' ich trauernd“. Damit schließt das Drama. In der Vorrede zum DVF. heißt es u. a.: „Manche Abänderung oder Auslassung rechtfertigt auch die Pflicht: dem heutigen Publikum nicht alles aufzudrängen, was Sitte und Geschmack jener Zeit zuließ. Und später heißt es: „Wir hoffen, die Beanstandung des Lesens dieser Wunderwerke für die Frauen und Jugendwelt aufzuheben.“ (!)

Devrient hat namentlich in den Wahnsinnszenen der Ophelia, in den Gesprächen Hamlets mit Rosenkranz, Polonius usw. alles etwa „Anstößige“ ausgemerzt — Zimmermann ist ihm übrigens in diesen Bestrebungen vorangegangen —, und an der Stelle „Fräulein darf ich zu Euren Füßen sitzen und den Kopf auf Euren Schoß legen“, findet sich die Anmerkung: „So pflegen die Edelleute zu Shakespeares Zeit einem Schauspiel zuzusehen.“

Devrient legte auf die neue Bearbeitung von 1866 großen Wert. Wider seine sonstige Gewohnheit gab er über die Einrichtung vor der Aufführung eine besondere Notiz an die Presse aus, eine Gepflogenheit, die eigentlich erst um die Jahrhundertwende dann allgemeiner Gebrauch bei den deutschen Dramaturgen wurde.

Wir durften auf diese letzte Bearbeitung Devrients etwas ausführlicher eingehen. Denn sie stellt nicht nur innerhalb der Bühnengeschichte des Hamlet eine ganz außergewöhnlich bedeutsame Etappe dar, sie ist auch erwähnenswert, weil sie Devrients letzte große dramaturgische Reformarbeit ist, und seiner Tätigkeit in Karlsruhe symbolisch einen harmonischen Ausklang gibt. Wenn es auch für Devrient kein bewußtes Ausruhen gab, und der Wille zur Lässigkeit nicht vorhanden war, so hatte er andererseits, wie die Zyklen zeigten, das Karlsruher Hoftheater auf eine solche Höhe gebracht, daß *k e i n A u f w ä r t s s c h r e i t e n m e h r m ö g l i c h* war. Die letzten Jahre Devrients galten nur besonnenem, klugem *W e i t e r p f l e g e n* der überkommenen und selbst gefundenen Werten.

Die letzten Jahre.

Auf den deutschen Opernzyklus ließ er 1867/68 einen ausländischen folgen. Auber ist dabei mit sieben Opern, Meyerbeer mit vier (an insgesamt elf Abenden) vertreten. Dazu kamen Bazin mit der zum ersten Male aufgeführten Reise nach China, Bellini, Boildieu, Donizetti, Gretry, Halevy, Mehul, Rossini und Verdi. Keiner der bedeutenden fremden Dondichter fehlte unter Devrient. Gounod hielt, von Erfolg begleitet, seinen Einzug mit Romeo und Julie. Daneben freilich kam die deutsche Oper nicht zu kurz. Gewiß sah Devrient es als seine vornehmste Pflicht an, wahre *K u n s t* zu pflegen und zu fördern. Aber er wußte, daß gerade in der Musik dem Deutschen die höchsten Werte *a u s e i g e n e m* Besitze kamen. Und so dokumentierte er diese Ueberzeugung gerade auch bei der in diesen letzten Jahren seiner Wirksamkeit veranstalteten Rechenchaftszyklen. Im Jahre des deutschen Opernzyklus brachte er neben 27 Deutschen 14 fremde Werke; als er aber daran ging, zu zeigen, was er für die Oper des Auslandes geleistet hatte, da gab er in dieser Reihe fremder Opern neben 23 Werken ausländischer Komponisten *g e n a u s o v i e l e d e u t s c h e r* Meister. Von den vier Erstaufführungen galt die Mühe