

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater

Goldschmit-Jentner, Rudolf K.

Leipzig [u.a.], 1921

10. Devrient als Regisseur

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

welchem Behufe Seine Königliche Hoheit dem Scheidenden den höchstehrenden Auftrag erteilt, selbst bei Ermittlung des entsprechenden Nachfolgers in Rat und Mitwirkung behilflich zu sein.“ (An erster Stelle wurden als Intendanten Scheffel und Gustav Freitag vorgeschlagen. Beide lehnten aber die Berufung ab.) So war Devrients Tätigkeit zu Ende, und als er ging, begleitete noch einmal ein kluger rückblickender Aufsatz Koffkas sein Scheiden:¹⁰²⁾ „Eduard Devrient hat ein reiches und edles Repertoire aufgebaut, aus dem besten, was die dramatische Literatur bietet. Noch heute, da wir doch alle in der besseren Gewöhnung erstarrt sind, erkennen wir eine an den meisten Bühnen ungewohnte Noblesse der Gesamtdarstellung als einen bestimmenden Vorzug unseres Theaters, unser Publikum läßt sich selbst in der Oper, deren Personal manche treffliche Kraft eingebüßt hat, noch heute jene realistischen Naturburschen nicht aufkotzieren, die man anderwärts als Künstler beklatscht. Auch das ist ein Verdienst Devrients, bei welchem ihm freilich maßvolle und poetisch gestaltete Kräfte zuhülfe kamen. Das Niedrige wurde bis auf die allerletzte Zeit systematisch vom Repertoire ferngehalten und mochte man auch einen Zug doktrinäer Anschauung beklagen, durch welche die sogenannte „brave“ Leistung in den Vordergrund trat, während der individuelle Reiz der Vorstellung sich verminderte, darüber bestand und besteht kein Zweifel, daß ein künstlerischer plandvoller Wille über der Anstalt waltete, und er mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln einen Ehrenplatz sicherte im bewegten Wettkampfe des deutschen Bühnenlebens. Mit schön aufgebautem Repertoire, doch mit beträchtlichen Lücken im Personal stehen wir in einer Uebergangszeit, deren Anfang bald zwei Jahre hinter uns liegt, deren Ende nicht mit Bestimmtheit vorauszu sehen ist.“

Nur einen Rückblick aus zeitlicher Entfernung über Devrients Schaffen als Regisseur wie über seine dramaturgisch-technische Arbeit wird uns das endgültige Urteil über seine Persönlichkeit bringen.

Devrient als Regisseur.

Es ist heute noch ungemein schwierig, die Regieleistung vergangener Epochen in ihrem vollen Eigenwerte und in ihrer Eigenart zu charakterisieren und ihr Wesen in Worten zu fixieren. Die thea-

tergeschichtliche Forschung steht noch in ihren Anfängen. Ein wissenschaftlich vollkommenes System der Regie ist noch nicht geschrieben. Rein methodisch geben die Bücher von Max Hermann über das Theater der Meisterfinger, von Völcker über Chodowieckis Hamlet-Darstellungen und einige Arbeiten aus den „theatergeschichtlichen Forschungen“ zwar grundsätzliche Fingerzeige, aber die Forschungen zur Regie sind doch noch zu vereinzelt, um brauchbare und gangbare methodische Wege, die zur wissenschaftlichen Zuverlässigkeit führen, einschlagen zu lassen. Handelte es sich bisher für uns darum, eine Art kommentierte Chronologie des Devrientischen Spielplans zu geben, so werden wir jetzt den Versuch unternehmen — und darin soll sich gleichsam der Inhalt dieser Monographie konzentrieren — Devrient als Regisseur zu schildern. Wollen wir heute die Regie-Arbeit einer früheren Epoche rekonstruieren, so stehen uns hierfür folgende Hilfsmittel zu Gebote: 1. die Regiebücher, welche die textlichen Grundlagen der einzelnen Aufführungen bildeten, also die benutzten Texte mit den Regiebemerkungen des betreffenden Regisseurs, 2. die eigenen literarischen Zeugnisse des Regisseurs, 3. die zeitgenössischen Zeugnisse, soweit sie in Erinnerungen von Mitwirkenden, von Zuschauern und besonders in gedruckten Kritiken der Zeitungen und Zeitschriften schriftlich niedergelegt sind, 4. die bildlichen Darstellungen (Rollenbilder, Szenenbilder und ä.), 5. bestimmte allgemeine Regievorschriften der einzelnen Bühnen, 6. die Bühnen selbst in ihrer technisch-architektonischen Bedingtheit. Von diesen Hilfsmitteln fehlen uns für die Beurteilung Devrients als Regisseur leider gerade zum Teil die allerwichtigsten: nämlich die Regiebücher und die Szenenbilder. Devrient hat nämlich im engsten Sinne nie allein Regie geführt, sondern bei den Aufführungen nur, wie z. B. später in noch geringerem Umfang *Brahm* in Berlin, die Oberregie, die zunächst die Grundlage einer Aufführung festlegte, bei der Einstudierung selbst aber gleichsam die führende Hand über die Arbeit seines Helfers hielt. Dieser Helfer war der Oberregisseur *Fischer*. Von Devrients Hand befindet sich im Archiv des Karlsruher Hoftheaters nur ein Regiebuch zu *Goethes Egmont*.¹⁰³ Die Regieanmerkungen sind nur kärglich und in ihren bescheidenen Erkenntnismöglichkeiten in der folgenden Darstellung natürlich verwertet. Eines ist auch aus der Dürftigkeit dieses Regiebuches freilich zu erkennen: Devrient gehörte nicht zu den Literaten-Regisseuren, was nur ein Art-, kein Werturteil ausdrücken soll und

darf; im Gegensatz z. B. zu Laube kam er nicht mit dem fertigen Regiebuch zur ersten Probe, sondern ließ die Vorstellung gleichsam aus dem Ablauf der Proben und der hierbei neu auftauchenden Regiegedanken und Erfahrungen erstehen.

Auch die zeitgenössischen Zeitungskritiken gehen im allgemeinen nur wenig auf die Regiearbeit Devrients ein. Das Schaffen des Regisseurs war damals auch von der Kritik noch nicht in seiner Bedeutung für die Aufführung erkannt worden. Einzelne Ausnahmen, wie Rötischer in Berlin, lassen den Tiefstand der übrigen Kritik nur um so fühlbarer werden. Ja, wie wenig man selbst die Bedeutung des Regisseurs auch bei den maßgebenden Fachstellen hervorzuheben geneigt war, geht daraus hervor, daß z. B. auf keinem Theaterzettel damals der Regisseur genannt wurde. Auch dies Verdienst darf Devrient für sich beanspruchen, daß er als eine der stärksten Regiepersönlichkeiten der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts in weiteren Kreisen der Theaterfreunde Interesse und Teilnahme für die Arbeit des Regisseurs geweckt hat. Das ist um so höher anzuschlagen, weil Devrient an einer abgelegenen Provinzbühne sein Regietalent gar nicht in voller Kraft entfalten und vor allem nicht zur Wirkung auf die Fachkünstler im Reiche bringen konnte. Auf die unmittelbar durch die räumlichen Bedingtheiten in Karlsruhe verursachten Beschränkungen machte damals schon Gustav Freytag aufmerksam, als er schrieb:¹⁰⁴⁾ „Das Theater von Karlsruhe bietet manches Hemmnis. Der Zuschauerraum geht bereits über den Umfang hinaus, welcher für seine Wirkungen des Schauspiels wünschenswert ist, und man hat den besonderen akustischen Mangel, daß er ein schnelles Redemaß fast nur an einer Stelle der Bühne gestattet. Das wird namentlich beim Conversationsstück ein fast unübersteigliches Hindernis. Wenn darin nicht immer ein frisches und lebhaftes Tempo erreicht wird und nicht durchweg die schönen Wirkungen, welche in der Steigerung und Abdämpfung des Vortrags, also in dem rhythmischen Gruppieren der Szenenteile liegen, so ist der Uebelstand in dem Bau des Hauses zu suchen, welches den Schauspieler zu einer beständigen Behütung seines Spieles nötigt.“ Die Schilderung des Weges, den ein Werk bei Devrient von der Annahme bis zur Aufführung durchmaß, gibt uns am besten ein Bild von der technischen Regiearbeit unter Devrient. Dann erst soll auch die künstlerische Seite seiner Spielleitung betrachtet werden.

Wurde ein Werk bei Devrient eingereicht, so kam es zunächst vor das von ihm eingerichtete Prüfungs- und Lese-Komitee. Dieses bestand unter seinem Voritze aus den Regisseuren, zwei Mitgliedern des Schauspielpersonals, die jeweils für die Dauer eines Jahres hinzugezogen wurden, und aus dem Bibliothekar als Geschäftsführer.¹⁰⁵⁾ Einmal in jeder Woche versammelte sich dieses Lesekomitee, wobei die eingegangenen Neuheiten nach Registrierung durch den Bibliothekar an die einzelnen Komiteemitglieder verteilt wurden. Jedes Mitglied hatte also in der Woche ein Werk zu prüfen, die Fabel in ihrem wesentlichen Handlungs- und Gedankengange schriftlich nachzuerzählen und daran, gleichfalls schriftlich, sein Urteil zu knüpfen. Dieses Referat wurde dann in der nächsten Komiteesitzung vorgelesen, woran sich eine Erörterung anschloß. Bei Meinungsverschiedenheiten wurde das Stück zur wiederholten Prüfung verteilt, in der folgenden Sitzung nochmals besprochen und, falls die Aufführung vorgeschlagen wurde, zur letzten Lesung Devrients übergeben, dem allein das Endurteil zustand; entweder wurde das Stück dann 1. entschieden abgelehnt, 2. zur gelegentlichen Darstellung vorbehalten oder 3. zur bestimmten Aufführung angenommen. Die geschriebenen Dichtungen wurden nur im letzten, die gedruckt vorliegenden in allen Fällen zurückbehalten. Nach einer besonderen Bestimmung wurden von eingegangenen Musikwerken die Texte gleichermaßen vom Lesekomitee geprüft, alle Partituren aber von den Operndirigenten, und schriftliche Urteile darüber eingeliefert. Durch die Verpflichtung zum schriftlichen Urteil wollte Devrient verhüten, daß die verteilten Werke etwa oberflächlich geprüft würden. Der Bibliothekar mußte über die Sitzungen dieses Lesekomitees Protokoll führen, die Urteile mit einbeziehen und diese Sitzungsprotokolle in „geschlossenen“ Jahrgängen sammeln und die Register darüber sorgfältig führen. Die Bibliothek des Karlsruher Hoftheaters bewahrt diese Devrientschen Lese-Ausschußprotokolle in 15 Foliobänden auf. Sie sind ein ehrendes Zeugnis für den Ernst, die Gewissenhaftigkeit und das künstlerische Verantwortlichkeitsgefühl, womit Devrient der Geistesarbeit der Schaffenden begegnete. Heute stellen die großen Bühnen besondere Dramaturgen zur Prüfung der eingegangenen Werke oder betrauen damit um Spottgeld arbeitende Lektoren im Nebenamte. Diese Einrichtung der Dramaturgie hört sich sehr modern und fortschrittlich an. Unendlich viel moderner und verantwortlicher hat Devrient in Karlsruhe gewaltet. Er war selber sein

eigener Dramaturg und „Dramenprüfer“ und hatte dabei noch gleich ein halbes Dutzend Helfer zur Seite, um sich ja keine bedeutsame Erscheinung entgehen zu lassen. Wenn er also Hebbel und Grillparzer so stiefväterlich behandelt hat, so liegt das nicht an einem Uebersehen so hervorragender Dichter, sondern einfach an einer inneren Abneigung gegen die Wesensart des niederdeutschen und des österreichischen Klassikers.

War also ein Werk nach solch eingehender Prüfung angenommen, so wurde es zur Aufführung, oder wie Devrient sagt: „zur theatralischen Darstellung“ vorbereitet durch 1. Vorlesungen, 2. Lese-
proben (Musikproben), 3. Spezialproben, 4 Theaterproben, a) Vorproben, b) Szenenproben, c) Haupt- oder Generalproben. „Um die Auffassung der Totalwirkung eines Dichtwerkes und somit die Verständigung über die Mittel zur übereinstimmenden Darstellung bei allen dabei Beteiligten anzubahnen, wird — sagt Devrient¹⁰⁶⁾ — anerkanntermaßen eine Vorlesung von einem dazu vollständig Vorbereiteten für zweckmäßig und wichtig erachtet.“ Solche Vorlesungen wurden unter Devrient vom Autor, Regisseur, einem von Devrient bestimmten Schauspieler oder von Devrient selbst veranstaltet und in einzelnen Fällen auch vor Aufführungen von *O p e r n* abgehalten. Bei solchen Vorlesungen sah er mit Ernst darauf, daß sich die Darsteller unwahrer Pathetik enthielten, wie er es auch schon in seiner für Alexander von Humboldt abgefaßten Denkschrift¹⁰⁷⁾ gefordert hatte. Welchen Wert Devrient als Regisseur darauf legte, daß jeder Darsteller sich als Glied des Ganzen fühlte, und der Beziehungen seiner Rolle zum Gesamtwerke bewußt werden sollte, geht aus seiner Anordnung hervor, zu einzelnen Operntextvorlesungen auch sogar den Chor herbeizuziehen, „damit derselbe ebenfalls eine Vorstellung von dem bekomme, was er darzustellen hat.“ Auch in dieser sorgsamsten Vorbereitung der Opern verwirklichte Devrient Forderungen, die heute von den Bühnenästhetikern als kühne reformatorische Notwendigkeit bezeichnet werden. In seinem Werke über moderne Bühnenkunst empfiehlt der Wiesbadener Intendant Carl Hagemann gelegentlich recht bitterer Bemerkungen über das Spiel der Sänger: „Man sollte auch für das Musikdrama geradezu Leseproben einrichten. Schon weil dadurch die Gewähr geboten wird, daß jeder Mitwirkende das ganze Werk seinem inneren Verlauf nach wirklich kennen lernt. Und dann weil das Dichtwort dem Darsteller für die

Behandlung der Singstimme doch einmal die Grundlage liefert." Devrient hat schon vor einem halben Jahrhundert diesen Weg beschritten. Sogar die Dekorateurs, Garderobe-Inspektoren und Einhelfer hatte den Vorlesungen beizuwohnen. So pflegte Devrient die Ensemblekunst. Mit seiner Einführung von Vorlesungen, nicht Leseproben, hat er Erfahrungen aller Bühnenleiter von Goethe bis Laube ausgebaut. Gleich nach Austeilung der Rollen mußten die Darsteller das ganze Werk lesen. Es durfte und sollte nicht vorkommen, daß ein Künstler eine Rolle spielte, ohne die Dichtung in ihrer Gesamtform zu kennen. Wenn Devrient selbst vorlas, so war das für die Künstler von besonderer Bedeutung. In den Leipziger Jahrbüchern wird von ihm als Vorleser gesagt: ¹⁰³⁾ „er versteht es vortrefflich, jeder Rolle ihre eigentümliche charakteristische Färbung zu geben, mit einer solchen Wahrheit und Sicherheit, daß der Vortrag von Szene zu Szene stets an Interesse und Bedeutung gewinnt. Hierbei sei noch bemerkt, daß ich nie mit einer solchen Zartheit und Vollendung Frauenrollen habe lesen hören. Die Ausdauer, womit Devrient eine fünfaktige Tragödie, wie z. B. die Makbäer, Hamlet, Egmont u. a. liest, ist nur durch die poetische Aufregung erklärlich, in welche ihn der vorliegende Stoff versetzt.“ Diese Notiz der Leipziger Jahrbücher beweist uns durch die Hervorhebung gerade der Dramen wie Hamlet und Egmont, die beide schon vor Devrients Dienstantritt in Karlsruhe gegeben waren, daß für ihn als Regisseur kein Werk, auch nicht ein so oft gespielter wie Hamlet „stand“. Auch Hamlet wurde vor der Neueinstudierung zunächst gelesen, als ob es eine Premiere vorzubereiten gälte. Devrient verwahrte sich freilich dagegen, als verlangte er ein blindes Eingehen auf seine Intentionen durch eine solche Vorlesung. „Nur den Totalindruck, den ein solches Gedicht auf ihn gemacht, versuchte er den Künstlern wiederzugeben.“ Bei der Leseprobe war Devrient durchaus darauf bedacht, daß der einzelne Darsteller bereits ein ungefähre Anschauung von Wesen und Charakter seiner Rolle habe. „Mit deutlicher vernehmlicher Stimme, geläufig und mit Ausdruck, genau im Charakter oder doch hinlänglich andeutend, wie es die Haltung und die Effekte der Rolle vor hat,“ so mußte der Schauspieler seine Rolle lesen. Textliche Abänderungsvorschläge durfte der einzelne bei Devrient zur Entscheidung vorbringen, willkürlich den Text zu ändern, was in jener Zeit des Virtuositentums eigentlich auf fast allen

Bühnen leider üblich war, unterstand sich kein Künstler der Bühne Devrients. Devrient veranstaltete mit einzelnen Darstellern auch besondere Besprechungen, „um die richtige Auffassung der einzelnen Rollen zugunsten der Totalwirkung zu sichern.“ Diese „Spezialproben“ sah der Regisseur als ein wichtiges Vorbereitungsmittel für die ersten Proben an. Er wollte, daß die Künstler schon vorbereitet zu den ersten Proben, der sogenannten Vorprobe kamen, daß die Grundauffassung des Werkes und der Rolle bei den einzelnen bereits feststand. Die Proben selbst unterbrach er aus psychologischen Gründen nur ungern durch Bemerkungen oder Richtigstellungen. Er wollte, daß die Darsteller sich so in ihre Rollen bei der Probe hineinspielen, wie er sich bei der 1. Vorlesung hineinlebte. Auf seinem Regieprotokoll hatte er einige Bogen Papier liegen, auf die er seine Regiebemerkungen niederschrieb, um sie bei gelegener Zeit dem Betreffenden persönlich mitzuteilen. Sehr bezeichnend wurden diese Bogen von den Mitgliedern „Sündenregister“ genannt. Bedauerlicherweise hat Devrient seine Bemerkungen auf lose Notizblätter, die er später wieder wegwarf, und nicht in das Textbuch eingetragen. Nur ein Hundert solcher Notizblätter von den Proben Devrients würde heute wertvolle Hinweise geben. Wohl war von Devrient bestimmt worden, daß der Regisseur das Szenarium, Stellung des Chors und der Requisiten in den Textbüchern mit Linte vermerken sollte. Wie es aber damit bestellt war, zeigt das schon erwähnte, allein noch vorhandene Textbuch des *Egmont*. Die Regieanmerkungen sind dürftig und lassen von der Detailarbeit des Regisseurs in den Proben nichts erkennen. Die Vorprobe wurde in der Regel eine Woche vor Beginn der Hauptprobe abgehalten, zu einer Zeit, da die Rollen von den Darstellern noch nicht sicher gelernt waren. Als Zweck dieser Vorproben bezeichnete Devrient die Aufgabe, „den Darstellenden eine bestimmte sinnliche Vorstellung von ihrem szenischen Zusammenwirken einzuprägen, bevor das Einzelstudium zu viele auseinandergehende Ansichten fest werden läßt.“ Es wurden daher für diese Stell- oder Arrangierproben durch den Theatermeister für die Darstellung alle szenischen Bedingnisse: Brückenwerke, Treppen, Möbel usw. wenigstens angegeben, wenn es nicht möglich war, sie herzurichten und aufzustellen. Die Handrequisiten mußten den Darstellern vorgezeigt werden, damit auf deren etwaigen Wunsch noch Abänderungen daran möglich waren. Auf diesen Vorproben wurde bereits

möglichst festgelegt: das Auftreten und Abgehen, die Verteilung und Bewegung des Chors und der Statisten, die Stellung der spielenden Personen zueinander, Gruppen und Wechsel derselben, sowie die Hauptumrisse der einzelnen Effekte, d. h. der besonders beabsichtigten szenischen Wirkungen, Schlüsse der Auftritte und Akte u. a. m. Die Vorproben der Oper wurden mit Begleitung des Klaviers abgehalten, und um auch hier keine nur auf Andeutungen beschränkten Schlenndrian aufkommen zu lassen, sondern genau die Vorstellung selbst in ihren Grundzügen festzuhalten und festzulegen, durfte nach strenger Anweisung Devrients das Klavier niemals auf der Bühne aufgestellt werden. Ebenso war auch der Tisch des Regisseurs nie auf den gerade benötigten Bühnenraum aufgestellt, sondern wahrscheinlich auf einem vom Theatermeister erbauten Gerüste im Orchester hinter dem Souffleurkasten in der Höhe des Bühnenbodens.

„Die Hauptproben sollten den wirklichen Aufführungen so ähnlich als möglich sein.“¹⁰⁹⁾ Der gesamte Ausstattungs- und Maschinen-Apparat war vollständig in Gang gesetzt und die Darsteller mußten die Hauptproben, deren Zahl durchaus im Ermessen des Regisseurs lag, wie die offizielle Vorstellung betrachten. Im Ermessen des Regisseurs lag es natürlich auch, einen Akt oder eine Szene auch bei den Hauptproben so oft wiederholen zu lassen, als es ihm gut und notwendig dünkte. Und Devrient machte von diesem seinem Rechte sehr eingehend Gebrauch. Die letzte Haupt- und Generalprobe trug dann vollends den Charakter der Aufführung des Spielabends. Devrient saß hierbei nicht mehr an dem Regisseurtisch, sondern, wie heute allgemein üblich, in einer Loge des Parterres. Hatte er noch etwas zu beanstanden, so notierte er es sich auf ein Blatt Papier und sagte nach den einzelnen Aktschlüssen den betreffenden Darstellern seine Beanstandungen. Er vermied es dadurch, auch „den künstlerischen Stolz durch lauten Tadel vor andern zu kränken.“¹¹⁰⁾ Natürlich waren bei diesen Generalproben sowohl alle Dekorationen bis ins Einzelne aufgestellt, wie auch die Beleuchtung wie am Spielabend in Gebrauch. Aber selbst mit der Generalprobe sah Devrient seine Regiearbeit noch nicht als beendet an. „Noch in den Zwischenakten einer ersten Aufführung eilte er auf die Bühne, suchte da und dort vor einem zu raschen Tempo zu warnen oder dazu anzufeuern. Dekorateur, Beleuchter, Inspizient wurden aufgesucht, um wegen zu geringer Aufmerksamkeit gerügt zu werden, oder um sie

im entgegengesetzten Falle zu beloben. Auch nicht das Kleinste, Unbedeutendste entging seiner Aufmerksamkeit.“ Die Darsteller sollten sich mit allen ihnen gegebenen Kräften und ungebrochenem Fleiße in das Werk einleben. Deshalb hielt er auch mit Zähigkeit daran fest, „daß z. B. von dem, was einmal öffentlich angekündigt war, nur aus dringendster Notwendigkeit abgelaßen wurde. Diese peinliche Genauigkeit und Aufrechterhaltung des einmal Angekündigten, welche natürlich als Pedanterie verschrien wurde, erhielt die Glaubwürdigkeit des einmal Angeordneten beim Personal und förderte dadurch die Regelmäßigkeit der gemeinsamen Vorbereitungen.“ Devrient hatte in seinem Theaterleben so vielfach beobachten können, „wie ein Zurückweichen vor kleinen Schwierigkeiten wohl auch Aenderungsjucht der Direktionen alle Tätigkeit des Künstler- und Beamtenpersonals verlotterte, weil man die angekündigten Direktionsprojekte für lauter Wind und Lüge erklärte, und mit allen Vorarbeiten wartete, bis die öffentliche Verkündigung erfolgt war, was dann gewöhnlich zu spät war.“¹¹¹⁾

Haben wir Devrient bei der äußeren sozusagen technischen Arbeit des Regisseurs verfolgt, eine Untersuchung, die mir bei der historischen Charakterisierung eines Bühnenleiters durchaus notwendig schien, so soll diese Arbeit nun in ihrer Wirkung auf das künstlerische Erfassen des Werkes beobachtet und dargestellt werden. Wir haben bereits feststellen können, daß Devrients Regiearbeit vor allem den Stempel der Echtheit, der Unaufdringlichkeit und der Ehrerbietung gegenüber dem Kunstwerk trug. In diesen drei Punkten unterschied er sich von fast allen zeitgenössischen Kollegen seines Faches. Diese Ehrerbietung und Echtheit bewies er bereits in der äußeren szenischen Aufmachung. Die **D i c h t u n g** sollte allein zur Wirkung gebracht werden, nicht die Mätzchen des Regisseurs. Die geringen Mittel, die Devrient zum szenischen Rahmenbau zur Verfügung standen, lassen es doppelt bewundernswert erscheinen, was er daraus schuf. Er war auch ein Künstler, mit dem Wenigen ihm Gegebenen die tiefsten und weitesten Wirkungen zu erzielen. Aus den persönlichen Beobachtungen, die Gustav Freytag bei wiederholten Besuchen von Vorstellungen im Karlsruher Hoftheater machen konnte, erhalten wir ein gutes Bild. „Devrient verstand, wie Freytag einmal erzählt,¹¹⁰⁾ sehr gut, bei außerordentlicher Gelegenheit durch eine neue Dekoration, ein Paar Sammetmäntel und ein Duzend geschlitzte

Jacken den wünschenswerten Schein der Reichlichkeit hervorzudrängen und hütete sich, auch nur einmal durch zu großen äußeren Aufwand an falsche Effekte zu gewöhnen. Dagegen war er erfindungsreich in kleinen dekorativen Einrichtungen, welche ihm die Wirkungen des Schauspielers ehrlich steigerten. Nicht nur die Gesprächsszenen im modernen Salon wußte er besonders zierlich und bequem anzuordnen, er war auch bei geschichtlichen Stücken sorglich bemüht, die Einförmigkeit des viereckigen tiefen Guckkastens, den unsere Bühne darstellt, durch hübsche Einfälle hinwegzubringen, und er hat vor allem in den Shakespeareschen Dramen, die bekanntlich für eine ganz andere Bühne geschrieben sind, dadurch eine Anzahl szenischer Wirkungen zu ganz neuer Geltung gebracht.“

Einzelne kritische Stimmen in Karlsruhe haben den Aufführungen Devrients eine gewisse Poesiearmut und Phantasielosigkeit nachgesagt, sicher ohne zu berücksichtigen, wie beschränkt eben Devrient materiell bei seiner Arbeit war. Daß er es gerade bei Shakespeare nicht verschmäht hat, szenisch-technische Regieeinfälle und Regiewise zu verwerten, kann erst recht die Stimmen der tadelnden und unzufriedenen Karlsruher widerlegen. „Ehrlich“ wollte er, wie sein Freund erklärt, die Wirkungen der Schauspieler steigern.

Daher mußte er alle Versuche seiner Künstler, durch Neußerlichkeiten etwa der Maske zu wirken, unterdrücken. Oft ist er, schreibt der Kritiker der Leipziger Jahrbücher, der Schreck seiner Liebhaberpieler, weil er jeder Ueberladung der Kostüme geschworener Feind ist. Perücken, Bärte, Schmuck, Nasenaufsätze der Charakterdarsteller wird von ihm mit Mißbehagen bemerkt, wenn es nicht der Zeit, dem Orte oder den Verhältnissen entspricht. Devrient sah ja auch in dem sogenannten Rollen- und Fächerprinzip ein unkünstlerisches Zugeständnis an das Virtuositentum, über das er auch in seinen Annalen harte Urteile fällt. Seine Schauspieler hatten keinerlei Anspruch auf das Spielen bestimmter Fächer. Er ließ allein die zufällige persönliche Eignung für eine Rolle gelten. So spielte z. B. Herr Nebe den Malvolio in Was Ihr wollt und den Julius Cäsar, Herr Mayerhofen den Geist in Hamlet und den Falstaff in Heinrich IV. Ein sogenannter Hauptdarsteller mußte, wie bei Laube und später auch bei den Meininger, auch einmal die unscheinbarsten Nebenrollen übernehmen. Jede Erdrückung des Geistigen in eine Rolle lehnte er ab. Das galt auch für die Oper. „Musik und szenische Darstellung,“ schreibt er in

den Annalen, „durchdringen sich in der Oper so sehr, daß man oft zweifelhaft wird, wo das entscheidende Gewicht liegt. Zuletzt darf doch das dramatische Moment nie in eigentlichen Nachteil gestellt werden.“¹¹²⁾ Niemand und nichts durfte bei Devrient aus dem Rahmen fallen, d. h. mit anderen Worten, die Grenzen überschreiten, die dem einzelnen Darsteller durch das ökonomische Verhältnis der Rolle zum Gesamtwerk gegeben waren. Ensemble und Funktion war das Alpha und Omega der Regiekunst Devrients. Das hat schon die Betrachtung der technischen Arbeitsweise Devrients gezeigt, das beweisen auch alle Urteile der Zeitgenossen. So bezeugen Freytag und Wendt, so ruft ein Theaterkritiker, das Karlsruher Publikum wegen seiner Lauheit anklagend:¹¹³⁾ „Was half es z. B., daß die Komödie der Irrungen in der ausgezeichnetsten Weise aufgeführt wurde? Das Publikum hatte keine Ahnung, daß in diesem trefflichen Zusammenspiel, in dieser vollendeten Abrundung, in dieser unnachahmlichen Präzision des Ensembles der eigentliche Triumph der Schauspielkunst liege. Es war nur die Handlung der Komödie, welche es so sehr unwahrscheinlich und ziemlich langweilig hielt, es hörte nur die Spässe, die es sehr plump fand, und die ganze Mühe des Personals, das sich mit dem größten Eifer seiner Aufgabe unterzogen hatte, ging erfolglos, bei dem Gros des Publikums wenigstens erfolglos, vorüber. So war es mit vielen anderen Vorstellungen desselben Genres der Fall.“

Dies treffliche Zusammenspiel, wobei niemand aus dem Gesamtgefüge einer Vorstellung über Bedeutung der Rolle hinaus hervortreten durfte, war nur möglich, wenn alle Künstler sich der starken Direktionshand Devrients fügten, und eine weitere Voraussetzung dieser Wirkung war der Verzicht auf die reisenden Virtuosen, d. h. auf die Gastspiele auswärtiger Künstler. Ich zähle z. B. vor Devrient 115 Shakespeare-Aufführungen, von denen 31 nur mit Gästen stattfinden konnten; von 154 Aufführungen unter Devrient waren nur 23 mit Gästen besetzt.

Auch für den einzelnen Darsteller galt also, wie für den jenigen Rahmen, bei Devrient das Gesetz: Unaufdringlichkeit, Unterordnung unter die künstlerische Gesamtwirkung. Gustav Freytag verteidigt seinen Freund gegen den Vorwurf, nur die Mittelmäßigkeit unter den Schauspielern gefördert zu haben, und weist darauf hin, daß Devrient bei den beschränkten Mitteln der badischen Hof-

bühne eben nicht lauter Sterne anstellen konnte. Devrient unterdrückte nicht nur alle Versuche von Darstellern, ihre Rolle durch Extempores oder sonstige willkürlichen Textänderungen, worauf er hohe Disziplinarstrafen setzte, interessanter zu gestalten, sondern er war auch bei der Bühneneinrichtung der Dramen bemüht, pathetische Monologie als Aktschlüsse zu mildern und die Volksszenen, die damals leicht zu Kadauzenen auswuchsen, abzdämpfen. So wurde seine Natürlichkeitsschule auch, wie Kilian sagt,¹¹⁴⁾ zu einer Einfachheitsschule. Ganz richtig charakterisiert Freitag auch in dieser Hinsicht die Devrient'sche Bühnenleitung: „Das ist überhaupt Devrient's großes, nicht genug anzuerkennendes Verdienst, daß alle die Vorstellungen, welche von ihm und unter seiner Anregung geschaffen werden, ganz besonders durch ihren Totaleindruck wirken. Das Zufällige, Planlose, Willkürliche, welches wir sonst an den meisten Bühnen wahrnehmen, ist hier nirgends zu bemerken. Das dichterische Werk wird von der Gesamtheit erfaßt, und in künstlerischer Weise, welche nirgends die ordnende Hand, und wo es nottut, schöpferische Hand der Leitung vermissen läßt, dargestellt.“¹¹⁵⁾

Diese Tendenz zur Einfachheit, Echtheit und Unaufdringlichkeit beeinflusst natürlich auch die Regie der Massenszenen und die Gestaltung des Bühnenbildes. Massenszenen in größerem Umfange auf die Bühne zu bringen, war Devrient, abgesehen von persönlicher Abneigung gegen Pomp und Kadau, auch schon wegen des Mangels an Personal unmöglich. Im Egmont, sowie in der Ausgabe des DFG, finden wir stets die Massenszenen vornehm gedämpft, und möglichst nicht an den Schluß des Aktes gelegt, so daß Devrient auf manchen billigen Masseneffekt zu Gunsten einer abgeklärten natürlichen Wirkung verzichtete. Wohl war es auch sein feiner Instinkt, der ihm sagte, daß bei den damaligen Mitteln der Bühne Massenszenen leicht ins Komische gezerzt würden. Am Schlusse einzelner Aufzüge oder bedeutungsvoller Szenen legte er gerne absichtlich abklingende Monologie oder kurze Sätze. Mied Devrient nach Möglichkeit die Massenszenen, so hielt er doch darauf, daß der einzelne Darsteller lernte, nicht nur in der Einzelszene, sondern auch innerhalb der Gruppe das rechte Maß für seine Rollenstellung zu erkennen. So meinte er einmal in seinem feinen Gefühl für den Rhythmus der Szene, in seiner Schrift über Theaterschulen: „Eine Übung für Schauspielerleben

würde das Stück der Szene aus der Jungfrau sein, in welcher Johanna den Kampf zwischen Burgund, La Hire und dem Bastard hindert. Dies stete Einanderangreifen und verschiedenartige Hindern, Dazwischentreten usw. fordert aufmerksame Umgebung und sorgfältige Berechnung der Gruppen."

Insoweit die Gestaltung des Bühnenbildes bei Devrient durch strenge Anschauungen von Einfachheit und Unaufdringlichkeit beeinflusst wurde, dürfen wir ruhig eine gewisse Geringschätzung des malerischen Bildes der Szene bei ihm feststellen, ohne dadurch seine Bedeutung als Regisseur etwa herabzumindern, dagegen spricht auch nicht seine eigene zeichnerische Begabung und seine von ihm gesuchte Freundschaft mit Malern. Kilian sucht in seiner Festschrift Devrient in Schutz zu nehmen gegen den Vorwurf, als habe es dieser an Ausstattung fehlen lassen. Gewiß darf nicht übersehen werden: das alte Theater war abgebrannt, Devrient hatte ärmliche Dekorationen und spärlichen Fundus aus dem Nottheater übernommen und mußte alle notwendigen Dekorationen erst neu anschaffen. Dennoch läßt sich bei ihm eine gewisse Nichtachtung des Bühnenbildes bemerken. In seinen eigenen Schauspielen verschmäht er es, das Bild der einzelnen Szene genauer festzulegen oder malerische Stimmungswerte dem Regisseur zu geben. In den zur Kenntnis seines Wesens als Regisseur bemerkenswerten Briefen aus Paris schreibt er seiner Frau zwar eine Fülle guter Beobachtungen über Schauspieler und Schauspielerinnen, über Wesen und Eigenart der französischen Bühne, dagegen kann er nichts Charakteristisches über die Ausstattung und Anordnung des Bühnenbildes bringen. Freilich hat er von Paris aus die geschlossene Szene zum ersten Male nach Deutschland mitgebracht, was für seinen Sinn für Intimität zeugt. Welch geringen Wert er dem szenischen Rahmen einer Aufführung beimißt, zeigen folgende Urteile, die selbst in dieser Allgemeinheit und schematischen Trivialität sehr spärlich in den Pariser Briefen zu finden sind: ¹¹⁶⁾ „Die szenische Anordnung (war) immer ungezwungen und natürlich“ oder „die Szenierung (war) leblos, die Dekorationen fand ich höchst mittelmäßig“. Ein weiteres Zeugnis für eine gewisse Geringschätzung der Wirkung des malerischen Bühnenbildes finde ich auch in seinem sonst so vortrefflichen Aufsatz über Theaterschulen. Er gibt dort einen ausführlichen Lehrplan einer solchen Idealschule und schlägt als Unterrichtsgegenstände

vor: Redekunst, Musik, Gebärdensprache, Fremdsprachen, Literatur und Theatergeschichte, politische Geschichte, Darstellungskunst, dagegen fehlt als Unterrichtsgegenstand Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung, was doch sicher viel wichtiger als Theater- und politische Geschichte ist. Nur in einer kleinen Nebenbemerkung heißt es: ¹¹⁷⁾ „Zur Ausbildung des Sinnes für Plastik muß die Schule zur Teilnahme an den bildenden Künsten anregen. Das Studium der Antike ist dem Schauspieler unerläßlich und der Einfluß von Meistern der Malerei und Skulptur könnte der Schule sehr nützlich werden.“ Also nicht moderne Bildwirkung, sondern die Antike empfiehlt er zu studieren, womit diesem sehr stiefmütterlich behandelten kunstgeschichtlichen Unterricht vor allem die Aufgabe zugewiesen wird, den Blick für die Aesthetik des Körpers, nicht der des Bühnenbildes zu schärfen und zu erziehen. Diese aus dem Goethischen Theater noch überkommene Hochschätzung der körperlichen Haltung zeigte er auch in seiner Anordnung, daß ein Schauspieler, der etwa mit dem rechten Fuße auf der rechten Seite des Bildes stand, niemals mit dem linken abtreten durfte, sondern stets eben mit dem Fuße, der der Abgangseite zunächst war. Andererseits weist er gelegentlich auch auf die Notwendigkeit hin, die sogen. vierte Wand als solche anzusehen und nicht ins Publikum zu spielen. Er machte selbst in den Annalen dabei geltend, daß die Malerkunst längst die Schönheit der Rückenstellung und ihre Wichtigkeit für die Gruppierung gelehrt habe.

Es entsprach durchaus seiner hingebenden Arbeit für die echte Wiedergabe des Werkes, wenn er auf Treue des historischen Kolorits hielt. Kein Werk durfte in einem Kostüm gespielt werden, das eine spätere Zeit als die Lebenszeit des Dichters bezeichnet. Diesem Grundsatz gemäß hatte er schon gegen die Tradition Tartüffe bei seiner ersten Einstudierung in Molières Kostüm spielen lassen. Devrient war zu seiner Zeit einer der ersten, der — lange Zeit vor der vielgerühmten Kostümtreue der Meininger — mit dem falschen Brauche brach, Stücke aus dem Ende des 18. oder gar früherer, und aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, im modernen Kostüm zu geben. Er setzte an dessen Stelle die historisch richtige Tracht, „die der Zeit der Entstehung des betreffenden Stückes entsprach“. Gerade im Hinblick auf die sogen. Reformarbeit der Meininger ist es interessant, auf eine Stelle hinzuweisen, die sich in seinen

Pariser Briefen findet. Dort sagt er: ¹¹⁸⁾ „Hier in Paris überzeuge ich mich immer mehr, daß die Treue im Kostüm von großer Wichtigkeit für die szenische Wirkung ist, und daß man sie mit Unrecht zu den entbehrlichen Nebendingen zählt. Wenn die Bühne ein treues Abbild des Lebens verschiedener Zeiten und Völker geben soll, so kann ich nicht begreifen, warum die Kleidertracht, die überall und immer aus den Sitten, Gewohnheiten und dem Geschmack der Menschen hervorgegangen ist, folglich auch den Charakter der Zeiten und Menschen bezeichnen muß, warum die treue Nachahmung davon unwesentlich sein soll. Man hält Geschmacklosigkeit des Kostüms gewöhnlich für untrennbar von der Treue desselben, daß ich aber immer Recht gehabt habe, diese Behauptung zu bestreiten, davon überzeugt mich hier die Vorstellung eines jeden Abends. Die Kleidung ist stets genau nach den besten Vorbildern geordnet, selbst die Damen fügen sich dieser Kostümtreue und ihre Toilette ist dennoch grazios und kleidend. Freilich gehört ein sorgfältiges Quellenstudium dazu, und ein gebildeter Geschmack für die Anordnung, um dies zu erreichen, aber der Erfolg scheint mir auch der Bemühung wert.“

Dieses Bekenntnis stammt aus dem Jahre 1839, und das erste Gastspiel der Meininger in historisch treuen Kostümen fand 1874 statt. Auch diese Stimmen, die Adolf Winds in seinem Werke „Der Schauspieler“ gibt, läßt die Priorität Devrients hinsichtlich mancher als Errungenschaften der Meininger ausgegebener Kunstprinzipien erkennen: ¹¹⁹⁾ „Zimmermann war schon ein Vorläufer der Meininger. In seinen Bahnen schritt mit größerer kunsttechnischer Einsicht Eduard Devrient, der jedoch, bewußt oder unbewußt, im Banne der Wagnerschen Ideen war. Seine damals in Karlsruhe mit großem Erfolg geführte Regie war Stimmungsregie; alte, jahrelang noch unter ihm tätige Schauspieler haben mir in Karlsruhe versichert, daß das spätere Kunstprinzip der Meininger, versteht sich in bescheidenerem Maße, bei ihnen unter Eduard Devrient längst heimisch war.“ Wie in vieler Beziehung, waren auch hier nicht Devrients reformatorische Gedanken, sondern auch Arbeiten älter als die Verwirklicher der angeblich neuen Idee, die um dieser Vorzüge willen weiten Ruhm erwarben.

So ergeben sich uns diese Feststellungen: Devrient hat in jahrelanger systematischer Arbeit das Gesamtwerk

der deutschen und ausländischen Klassik insbesondere Shakespeares in wider den herrschenden Schlandrian üblichen pietätvollen Einstudierungen den Karlsruhern gezeigt. Er hat das moderne Drama, soweit es seinen Kunstanschauungen entsprach, gegeben und dadurch die zeitgenössischen Dichter gefördert, er hat mit dem Uebelstand, alte viel überarbeitete Texte statt des Originals zu spielen, ausgeräumt, hat gegen das Virtuositentum gekämpft, indem er die Aufführung des einzelnen Werkes durch das Ensemblespiel, durch eine gemeinsame künstlerische Grundnote zur Wirkung brachte; er hat ferner beim Theaterpublikum Sinn und Verständnis für die Verlebendigung eines dramatischen Dichtwerkes geweckt, hat vor allem wieder das künstlerische Gewissen des Theaters wachgerufen, daß der Schauspieler, Sänger und Regisseur Diener des Dichters und Komponisten ist, und nicht dulden darf, daß auf der Bühne ein modischer Personenkult getrieben würde, und er hat mit solcher Lebensarbeit dem Volke bewiesen, daß die Schaubühne im weitesten und freiesten Sinne eine nationale Kultureinrichtung, eine moralische Anstalt sein kann.