

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Kilian, Eugen

München, 1914

Anmerkungen

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

Anmerkungen.

Schauspielregie.

1) Nach englischem Vorbild wurden auch in Deutschland im Laufe der letzten Jahrzehnte vielfach Versuche gemacht, einzelne Dramen Shakespeares, vor allem „Hamlet“, auf einer ausschließlich mit Vorhängen umkleideten Bühne zu spielen. Unter diesen Versuchen sei neben einer Hamlet-Aufführung in Weimar unter der Regie von Paul Linsemann (April 1912) besonders die Vorstellung des „Hamlet“ erwähnt, die Max Krüger auf einer dem altenglischen Theater nachgebildeten Vorhangsbühne zu Münster i. W. inszenierte.

Vgl. hierüber und die einschlägigen Fragen das anregende Buch: Max Krüger, Über Bühne und bildende Kunst. München, Piper 1912.

Unter bemerkenswerten Veröffentlichungen der letzten Jahre aus dem Gebiete der Schauspielregie seien neben Jagemanns bekanntem Buche über „Regie“ noch besonders hervorgehoben:

Max Liberty, Moderne Regie. Ein Buch für Theaterfreunde. Frankfurt a. M., Englert & Schloffer 1912.

Alfred Walter-Horst, Das Bühnenkunstwerk. Berlin, Schildberger 1911.

2) Eine sehr dankenswerte Erleichterung für die dramaturgische Vorbereitung eines Stückes wird dem Regisseur namentlich an mittleren und kleinen Bühnen durch die „Handbücher der Regie“ geschaffen, deren Herausgabe die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Leitung: Dr. Carl Heine) sich als eines ihrer Ziele gesetzt hat.

Als erstes dieser Bändchen erschien:

Shakespeares *Macbeth*. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspiels von Karl Birk. Berlin-Charlottenburg, Vita Deutsches Verlagshaus.

Auch die von derselben Vereinigung und in demselben Verlage

unter Redaktion von Alfred Walter-Horst herausgegebene Monatschrift „Die Szene“ enthält sehr viele wertvolle Materialien und Hilfsarbeiten für die Tätigkeit des modernen Regisseurs.

Opernregie.

¹⁾ Carl Hagemann, Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas. Berlin, Schuster & Loeffler 1905.

²⁾ Vgl. den vortrefflichen Essay von Paul Marsop, Deutsches Bühnenhaus und Reformszene (Neue Kämpfe, Zweite Reihe der Studienblätter eines Musikers. München, G. Müller 1913, S. 240—362), dessen Ausführungen allen, denen die gesunde Entwicklung einer deutschen Kunst am Herzen liegt, nicht warm genug zur Beachtung empfohlen werden können.

³⁾ Vgl. Fritz Jacobsohn, Hans Gregors komische Oper. 1905—1911. Berlin, Oesterheld & Co.

Zu den Bemerkungen über „Lohengrin“ ist zu vergleichen: Artur Seidl, Zur Dramaturgie des Lohengrin. (Wagneriana, Bd. I, Berlin 1901.)

Die neue Münchner Shakespeare-Bühne.

Vgl. Gerhard Amundsen, Die neue Shakespearebühne des Münchner Hoftheaters. Mit 22 Szenenbildern aus Julius Cäsar, Coriolan, Timon von Athen, König Johann, Hamlet. München, Verlag „Die Volksbühne“ 1911.

Shakespeares Hamlet in neuer Inszenierung.

¹⁾ Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, G. Reimer 1908.

Adolf Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, XII. Berlin 1909.

Hans Daffis, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, Emil Selber 1912.

²⁾ Vgl. u. a. den eingehenden Bericht von A. v. Weilen in *Bühne und Welt* XII, Nr. 8, S. 337 ff.

³⁾ Bei den Münchner Festspielen des Jahres 1910 wurde wenigstens die zweite und dritte Szene des vierten Aktes wieder eingefügt. Dies war an sich wohl löblich, vermochte aber an der Sinnlosigkeit dieser Art der Kürzung im allgemeinen nichts zu ändern.

⁴⁾ Vgl. hierüber und über die früheren *Hamlet*-Inszenierungen Reinhardts:

Siegfried Jacobson, *Max Reinhardt*. (Berlin, Fr. Keiß) S. 150 ff.

⁵⁾ Aphorismen zur Darstellung des „*Hamlet*“. In Bergers Buch: *Meine Hamburgische Dramaturgie*, Wien 1910, S. 131 ff. Vgl. auch *Shakespeare-Jahrbuch* 46, Seite 248 ff.

⁶⁾ Robert Kohlrusch, *Klassische Dramen und ihre Stätten*. (Stuttgart, Luz, 1903), S. 56 ff.

⁷⁾ Einen ähnlichen Versuch hat in Deutschland neuerdings schon Alfred Halim unternommen, der die Tragödie am Neuen Schauspielhaus zu Berlin (1909) im Renaissancekostüm spielen ließ.

Shakespeares *Timon von Athen* auf der heutigen Bühne.

¹⁾ Vgl. Kilian, *Die Dalbergische Bühnenbearbeitung des „Timon von Athen“*. *Shakespeare-Jahrbuch* 25, S. 24 ff.

²⁾ Zu den Bühnenbearbeitungen kann die Fassung des Stückes, die in den sog. „freien Bearbeitungen“ von Shakespeares sämtlichen Schauspielen von Meyer (Band 7, Gotha 1825) erschienen ist, nicht eigentlich gezählt werden. Immerhin ist diese Bearbeitung in ihren Zusätzen und Veränderungen, die sie am Originale vornimmt, nicht uninteressant. Sie folgt im allgemeinen, abgesehen von der freien Behandlung des Textes, die ihr wie allen diesen merkwürdigen Meyer'schen Bearbeitungen Shakespearescher Stücke eigen ist (vgl. Genée, S. 311), dem Originale ziemlich treu. Dagegen beschränkt sie seltsamerweise die ganze erste Bankettszene (I, 2) bis auf einen dürftigen Rest: die einleitende Rede Timons; hieran schließt sich Tafelmusik und ein Ballett „nymphenartig gekleideter Mädchen“,

über dem der Vorhang fällt. In der Senatszene ist der vielumstrittene Gegenstand der Verhandlung, ein gewisser Cleonthes, von Beginn gegenwärtig und bekennt sich freimütig zu der Bluttat, die ihm zur Last gelegt wird. Der fünfte Akt beginnt mit einer neuverfaßten Szene im „Senatspalast“, wo über die Gefahr, die Athen bedroht, verhandelt wird; man beschließt, Timons Hilfe anzurufen. Die ganze folgende Schlußzene spielt im Wald vor der Höhle bei Mondschein. Sie bringt vom Original (unter Wegfall von V, 1) V, 2; dann folgt der neugedichtete Schluß; Timon kommt zurück, hält unter Blitz und Donner einen großen Monolog und erhängt sich; dann erscheint Alcibiades, der in Athen mittlerweile seinen Einzug gehalten hat, um dem Freunde zu melden, daß er zu einem „Führer“ Athens gewählt wurde; er findet Timons Leiche.

3) Vgl. hierzu: Sresenius, Shakespeares „Timon von Athen“ auf der Bühne. Shakespeare-Jahrbuch 31, S. 82 ff. Dazu die Ergänzung von Sresenius an derselben Stelle 38, S. 224 ff.

4) Vgl. die eingehende und vorzügliche Würdigung von Hermann Conrad, Shakespeares und Vulthaupts Timon. Shakespeare-Jahrbuch 29, S. 110 ff.

5) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch 23, S. 170 ff.

Zur szenischen Einrichtung von Was ihr wollt.

1) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch 32, S. 289—294.

2) Eine glückliche Lösung für die Aufführung des Lustspiels auf der Drehbühne hat jüngst Paul Legband für seine Inszenierung des Stückes im Freiburger Stadttheater gefunden. Auf die Drehbühne waren vier Dekorationen gestellt: ein Zimmer im Palaste des Herzogs, eine Straße, eine Gesindestube in Olivias Haus und ein Gartenplatz vor diesem. In diesen vier Dekorationen, die teilweise sehr glücklich kombiniert und malerisch sehr reizvoll waren, konnten sich sämtliche Szenen des Stückes abspielen. Jede Verwandlung bedurfte nur einer Drehung der Bühne.

3) Das vollständige Buch dieser Einrichtung, die zum erstenmal 1901 am Hoftheater zu Karlsruhe gespielt wurde, erschien als Nr. 4757 von Reclams Universalbibliothek.

Für die schauspielerische Wiedergabe des Stückes kann nicht genug auf die feinen und reizvollen Ausführungen Tiecks in seiner Novelle „Der junge Tischlermeister“ verwiesen werden — Ausführungen, die gegenüber den Bestrebungen vieler heutigen Bühnen, das Stück als Faschingsposse zu spielen und die Junker Tobias und Andreas in Karikaturen zu verwandeln, ganz besonders beherzigenswert erscheinen müssen.

Englische ShakespearesFestspiele.

1) Über die Neueinstudierung des Wintermärchens durch Beerbohm Tree (zuerst am 1. September 1906) hat E. L. Stahl im 43. Bande des Deutschen ShakespearesJahrbuchs S. 362 ff. vorzüglich berichtet.

Schillers Don Carlos auf der Bühne.

1) Diese Bearbeitung wurde neuerdings von J. Petersen an das Licht gezogen in seinem Buche: Schiller und die Bühne (Berlin 1904), S. 477 ff.

Die älteste und wertvollste Fassung von Schillers Prosabearbeitung wurde kürzlich im zehnten Bande der Historisch-kritischen Ausgabe von O. Günther und G. Witkowski (Leipzig, Max Hesses Verlag) von Conrad Höfer mit einer sachkundigen Einleitung des Herausgebers zum erstenmal veröffentlicht.

2) Vgl. Marx Möller, Studien zum Don Carlos. Nebst einem Anhang: Das Hamburger Theatermanuskript. Greifswald, Abel 1896.

3) Dieser Weimarer Bearbeitung der Jambenfassung vom Jahre 1792 gehört ohne Zweifel die fragmentarische Carlos-Szene an (III, 1—3), die Minor in seinem Buche: Aus dem Schiller-Archiv (Weimar 1890), S. 92 ff. mitteilt. Sie weicht sehr wesentlich von der Fassung des Hamburger Buches wie von der des Mannheimer Manuscriptes ab. Diese verloren gegangene Weimarer Bearbeitung von 1792 schloß das Stück wie die Prosafassungen mit dem Selbstmord des Infanten und enthielt, im Gegensatz zu sämtlichen übrigen

Fassungen der Schillerschen Bühnenbearbeitung, die Szene im Kartäuserkloster. In dieser Form wurde das Stück noch 1807 in Leipzig gelegentlich eines dortigen Gastspiels des Weimarer Hoftheaters gespielt. — Vgl. J. Petersen, a. a. O., S. 362 und 423.

⁴⁾ Das vollständige Buch der Karlsruher Einrichtung ist erschienen unter dem Titel: *Don Carlos*. Trauerspiel in fünf Akten von Schiller. Mit Benutzung der älteren Ausgaben für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig, Phil. Reclams Universalbibliothek, Nr. 4569.

⁵⁾ Alfred von Berger, *Kritische Glossen zu Schillers Don Carlos*. In des Verfassers *Hamburgischer Dramaturgie* (Wien 1910), S. 190 ff.

⁶⁾ C. W. Schmidts Bühnenbearbeitung des *Don Carlos*. Zendels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1804, 1805.

⁷⁾ Vgl. Adolf Winds, *Inszenierungen auf mittlerer Linie*. (*Der Neue Weg*, Organ der Deutschen Bühnengenossenschaft, Jahrg. 40, Heft 18.) Dieser Aufsatz, der über die Inszenierung des *Don Carlos* durch Winds am Leipziger Stadttheater berichtet, enthält viele sehr beherzigenswerte Winke zur Aufführung des Stückes.

⁸⁾ Vgl. den Aufsatz von Wilhelm König, *Zur Bühneneinrichtung von Schillers Don Carlos*. *Die Szene*, Jahrgang II, Heft 10.

Schillers *Wallenstein* als Bühnenstück.

Diesen Aufsatz, der in der vorstehenden Gestalt zuerst in „*Bühne und Welt*“, 9. Jahrgang II, S. 353 ff. erschienen ist, entspricht in seinem Inhalt den beiden ersten Abschnitten meines Buches: *Schillers Wallenstein auf der Bühne*, *Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes* (München 1908), deren Ausführungen er in knappen Zügen zusammenfaßt.

Die Vorschläge dieses Buches wurden mittlerweile mehrmals in die Praxis umgesetzt und zwar zum ersten Male mit starkem Erfolge von Karl Hagemann, der den ganzen *Wallenstein* als fünfaktiges Trauerspiel mit Vorspiel am 10. November 1909

in Mannheim spielen ließ und denselben Versuch mit gleichem Erfolge später am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg wiederholte. Die Wirkung war vortrefflich, und die Intentionen der Inszenierung wurden in Mannheim nur dadurch einigermaßen geschädigt, daß der teilweise sehr komplizierte dekorative Aufbau die Deckung der Verwandlungen durch den Zwischenvorhang notwendig machte und dadurch vielfach lange Pausen entstanden, die die fünfstufige Gliederung des Gesamtwerkes zu verwischen drohten.

Glücklicher war in dieser Beziehung eine Inszenierung des Gedichtes von Jaroslav Kvapil am Böhmischem Nationaltheater in Prag, der mit einer vereinfachten, stilisierten Bühneneinrichtung arbeitete und das ganze Werk ebenfalls in einem Zuge, ohne alle längeren, störenden Pausen zur Darstellung brachte. In dieser Gestalt hat „Wallenstein“ in tschechischer Sprache zahlreiche Wiederholungen in Prag erlebt und sich mit dauerndem Erfolge auf dem Spielplan erhalten.

Schillers Massen Szenen.

Vgl. hierzu das kürzlich erschienene Buch: Walter Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen. Mit vier Bühnenplänen. Berlin, Schuster & Loeffler 1913.

Goethes Natürliche Tochter auf dem Theater.

¹⁾ Mit besonderer Wärme hat sich Willy Rath, angeregt durch die Eindrücke und den Erfolg der Münchner Aufführung, an verschiedenen Stellen der Öffentlichkeit für die vielfach angezweifelte Bühnensfähigkeit und Wirkungsmöglichkeit der „Natürlichen Tochter“ auf dem heutigen Theater eingesetzt.

Vgl. u. a. den Aufsatz von W. Rath: Der Natürlichen Tochter Bühnenschicksal. Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau 1911, Nr. 180 und 181.

Kleist's Râthchen und seine Bühnengeschichte.

¹⁾ Vgl. Adolph Rohut, Die Erstaufführung des Râthchen von Zeilbronn von H. v. Kleist vor einem Jahrhundert. Neuer Theater-

almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger, Berlin 1910, S. 68 ff.

Der Theaterzettel der ersten Aufführung ist reproduziert bei Zolling, Kleists Werke in Kürschners Deutscher Nationalliteratur, Band III.

Zur Bühnengeschichte des Stückes ist vor allem zu vergleichen: Walter Kühn, Heinrich von Kleist und das deutsche Theater. München, Hans Sachs Verlag 1912.

²⁾ Vgl. über Schreyvogels Tell-Bearbeitung das Schiller-Fest von Max Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, 1905, S. 277 ff.

Zu den Shakespeare-Bearbeitungen:

E. Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 39, 41 und 43.

³⁾ Vgl. A. v. Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 52.

⁴⁾ Das vollständige Szenarium und die Varianten von Schreyvogels Bearbeitung wurden veröffentlicht in Max Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, Band VII, Heft 4.

⁵⁾ Vgl. hierzu u. a. die treffenden Bemerkungen von Anna Ettlinger in der Einleitung (S. XI) zu ihrer Ausgabe des Stückes (Meisterwerke der deutschen Bühne. 19. Leipzig, Gessé).

Neuerdings hat Meyer-Benfey versucht, die allgemeine bisherige Annahme von einem früheren, später vielfach veränderten Plane der Dichtung ins Wanken zu bringen und die bekannten Angaben des ersten Kleist-Biographen, Eduard von Bülow, in Zweifel zu ziehen. Danach habe Tieck den Dichter zur Tilgung einer merkwürdigen Szene, „die das ganze Stück gewissermaßen in das Gebiet des Märchens oder Zaubers hinüberspielte“, veranlaßt. Es ist allerdings seltsam — dies ist Meyer-Benfey rückhaltlos zuzugeben — daß Tieck selbst in seinen verschiedenen Äußerungen über das Stück dieser früheren Pläne der Dichtung, die er gekannt haben soll, niemals Erwähnung tut. Doch genügt dies wohl kaum, um die Richtigkeit von Bülow's Angaben mit Bestimmtheit zu erschüttern.

Es bleibt vor allem Kleists eigene Äußerung in dem viel zitierten Briefe: „Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte.“ Es ist kaum möglich, bei diesen „Mißgriffen“, die die ursprünglich „ganz treffliche Erfindung“ verderben, etwa — wie Meyer-Benfey es möchte — an die spätere Einschlebung der Brigittenszene (II, 9), die ursprünglich fehlte, zu denken. Diese Einschlebung verdankte ihre Entstehung gewiß der Rücksicht auf das große Publikum und seine Fassungskraft, konnte aber unmöglich als beweinenswerter „Mißgriff“ in dem obigen Sinne bezeichnet werden. Nach dem Wortlaut jenes Kleistischen Briefes muß doch wohl die ursprüngliche „Erfindung“ von der späteren Ausführung des Stückes sehr verschieden gewesen sein. Wie dieser ursprüngliche Plan freilich gewesen ist, das wird heute kaum mehr festzustellen sein, wenn nicht unerwartet neue Materialien ans Licht kommen.

Vgl. Meyer-Benfey: Sind bei Kleists Käthchen von Heilbronn verschiedene Pläne anzunehmen? *Bühne und Welt*, XIV, S. 188 ff.

Vgl. dazu desselben Verfassers Ausführungen in dem Buche: *Das Drama Heinrich von Kleists*, II. Band. Göttingen, Hapke, 1914.

⁶⁾ Auch die späteren Bearbeiter haben einige vermittelnde Worte an dieser Stelle eingesetzt. *Laube* beginnt die Szene mit einem kurzen Monolog Gottschalks, der in einem darauffolgenden Gespräche mit dem Grafen auf dessen Rückkehr nach der Strahlburg hinzuwirken sucht. *Devrient* läßt den Grafen zum Lautenspiel einige Worte sprechen, worin seine Stimmung zum Ausdruck kommt. In ähnlicher Weise *Wehl* und *Siegen*, bei denen überdies Gottschalk das zu der Situation passende Volkslied „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß“ — nach *Wehls* Angabe ebenfalls ein Einfall *Holbeins* — vor sich hin summt.

⁷⁾ Als Probe dieser Umarbeitung seien die ersten acht Verse des Monologs in der versifizierten Fassung mitgeteilt:

Wie ist mir denn? Der läche Trotz des Grafen,
Des alten Mannes wunderlicher Fall!

Hat doch ein Cherub Wahrheit hier verkündet!
Mein Kind — das Rätchen! Rätchen von Heilbronn!?

(Nachsinnend.)

Beim Himmel, ja! Die Toten stehen auf!
War's zu Heilbronn nicht, wo vor siebzehn Jahren
Ich ein Turnier gehalten, meiner Schwester,
Der Pfalzgräfin, zu Ehren! usw.

⁸⁾ Eine neue Rätchen-Bearbeitung. Von Prof. Dr. Artur Seidl, Dessau. In K. L. Schröders Dramaturgischen Blättern, I. Jahrgang, Heft 1. Wien 1905.

⁹⁾ Vgl. zur Frage der Bühnengestaltung des Werkes auch den Aufsatz von Meyer-Benfey, Zum Verständnis und zur Aufführung des Rätchens von Heilbronn. Die Szene, Blätter für Bühnenkunst, II. Jahrgang, Heft 5.

Meyer-Benfey sucht die Einwände gegen die letzten Akte des Stückes — nicht immer überzeugend — zu entkräften und verlangt eine unveränderte Aufführung des Originalen, in dem höchstens die Szene am Sturzbach (IV, 1) und die Toilettenzene (V, 4—9) beseitigt werden soll.

Zur Inszenierung von Hebbels Genoveva.

¹⁾ Das vollständige Buch dieser Einrichtung ist als Nr. 5443 von Reclams Universalbibliothek erschienen.

²⁾ Einen entgegengesetzten Weg hat neuerdings Alwin Kronacher in einer Bearbeitung des Stückes für das Karlsruher Hoftheater (April 1913) eingeschlagen. Er suchte das Problem des vierten Aktes dadurch zu lösen, daß er die ganze Margaretenszene beseitigte und dafür die beiden ersten Szenen des Aktes, in der Burg des Pfalzgrafen und in Siegfrieds Herberge, beibehielt. Hieran wurde Siegfrieds Befehl, Genoveva zu töten, aus der ausgefallenen Margaretenszene angehängt und damit der Akt geschlossen. Für eine solche Anordnung der Szenen läßt sich anführen, daß die heikle Margaretenszene für das Verständnis des Stückes zur Not entbehrt werden kann, wenn man gleich das mittelalterliche Kolorit, das sie gibt, nur ungern vermissen wird. Unentbehrlich aber ist, sofern man die ganz besonderen Intentionen des Dichters

nicht ignorieren will, die Geistererscheinung Dragos. Kronacher suchte das Wesentliche dieser Szene, Dragos Rede von den Worten an: „Die Zeit ist um, wo der besleckte Ball“, dadurch für die Ausführung zu retten, daß er sie — allerdings ein etwas Kühnes und eigenmächtiges Verfahren — einem „Schutzgeist Genovevas“ in den Mund legte, der das Nachspiel als Prologus zu eröffnen hatte. Vgl. hierzu die Ausführungen Kronachers in: Die Szene, Jahrgang IV.

Neben der Münchner Einrichtung sind gleichzeitig die Bearbeitungen, in denen das Stück 1913 in Dresden und Gera gespielt wurde, im Druck erschienen:

Genoveva von Hebbel. Neue Bühnenbearbeitung von Dr. Karl Zeiß. Berlin, Vesterheld & Co., 1913.

Genoveva von Hebbel. Geraer Bühneneinrichtung von Dr. Otto Liebischer. Zendels Bibliothek der Gesamtliteratur, Nr. 2361.

Beide Einrichtungen unterscheiden sich von dem Münchner Texte in erster Linie dadurch, daß sie auf die Benutzung von Hebbels Bühnenbearbeitungen verzichten und im vierten Akte, mit Beibehaltung seiner drei Schaupläze, der Fassung des unveränderten Originals folgen. Beide beginnen den vierten Akt, unter völliger Beseitigung des einleitenden Gespräches zwischen Golo und Katharina, mit dem Auftritt Kaspars („Einen Gruß von Frau Margareta!“). Jenes Gespräch durfte freilich nicht vollkommen fehlen, wenn man diese Szene spielen will. Denn sein Inhalt ist zum Teil für das Verständnis des Stückes und Golos Entwicklung unentbehrlich. Hebbel selbst hat den Ausfall dieses Gespräches in seiner Bühnenbearbeitung durch eine dementsprechende Neudichtung zu ersetzen gesucht. — Die dekorative Einrichtung des Stückes wird auch von Zeiß in verschiedenen Punkten vereinfacht, wogegen Liebischer die vierzehn szenischen Bilder des Originals unverändert, nur mit zahlreichen Kürzungen im einzelnen, beibehält.

Heinrich Laube und Eduard Devrient.

¹⁾ Vgl. Dingelstedts Briefe an Galm. Herausgegeben von A. v. Weilen. Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 132—183. — Vgl. auch: Rodenberg, Franz Dingelstedt, Berlin 1891, II, S. 208 ff.

²⁾ Der umfangreichste und gehaltvollste dieser drei Artikel (Beilage 3. „Allg. Zeitung“ 1901, Nr. 182) entstammte der Feder von Anton Bettelheim, dem das große Verdienst gebührt, im Gegensatz zu der sonstigen Laubeit, hier und zu zahlreichen anderen Gelegenheiten mit Liebe und Nachdruck auf die Bedeutung Devrients hingewiesen zu haben, und der auch die Frage eines in Karlsruhe für den Reorganisator dieser Bühne und den Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst zu errichtenden Denkmals — bis jetzt allerdings erfolglos! — zu wiederholten Malen angeregt hat.

³⁾ W. Koffka, Die Karlsruher Bühne in der ersten Zeit ihrer Reorganisation. Karlsruhe 1855.

⁴⁾ G. Freytag, Eduard Devrient als Theaterdirektor. Grenzboten, II, 1870. Neu abgedruckt in Freytags Aufsätzen zur Geschichte, Literatur und Kunst. Leipzig 1888, S. 354.

Dieser Aufsatz wird ergänzt durch die Würdigung Devrients von G. Wendt in Weechs Badischen Biographien, Heidelberg 1875, I, S. 175 ff.

Diese beiden Veröffentlichungen bilden neben Koffkas Broschüre die einzigen ausführlichen literarischen Zeugnisse maßgebender Augenzeugen über Devrients direktoriale Tätigkeit.

Gar nicht maßgebend dagegen ist das Zeugnis, das Richard Wagner in seinen „Zensuren“ (Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy) über Devrient niedergelegt hat. Wagner glaubte — ob mit Recht oder Unrecht, wird die Veröffentlichung eines bis jetzt noch unbekanntes Materials ergeben — Eduard Devrient die Hauptschuld daran zumessen zu müssen, daß die geplante Aufführung von „Tristan und Isolde“ in Karlsruhe nicht zustande gekommen war. Er rächte sich damit, daß er unter dem Pseudonym Wilhelm Drach eine Broschüre veröffentlichte: Herr Eduard Devrient und sein Styl (München 1869), worin er die soeben erschienenen Erinnerungen Devrients an Mendelssohn einer eingehenden, von der kleinlichsten Besserwisserei diktierten Kritik nach der stilistischen Seite hin unterwarf. Die übelwollende Nörgelei dieses unwürdigen literarischen Racheaktes berührte um so feltamer, als jene Broschüre stilistische Blüten zutage förderte,

die ihrem Autor alles eher als die Berechtigung zum Amte eines Richters in stilistischen Fragen gaben. Daß Wagner keinen Anstand nahm, diese Broschüre — die höchstens durch die leidenschaftliche Erregung des Augenblicks erklärt, wenn auch nicht entschuldigt werden kann — später sogar völlig unverändert in den 8. Band seiner Gesammelten Schriften aufzunehmen, stellte der Selbstkritik des großen Künstlers ein wenig günstiges Zeugnis aus, trug aber durch die Gehässigkeit und Ungerechtigkeit der darin enthaltenen Urteile viel dazu bei, dem Ansehen des Theaterdirektors Devrient bedeutend zu schaden.

⁵⁾ Vgl. E. Kilia n, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient, Karlsruhe 1893, S. 162.

⁶⁾ Briefe über das Deutsche Theater. Houbens Laube-Ausgabe, IV, S. 25. Auch bei Weilen, Laubes Theaterkritiken, II, S. 268 ff.

⁷⁾ Dieser Nachruf wurde in gekürzter und vielfach veränderter, teilweise auch erweiterter Fassung in den als „Nachträge“ zu den Erinnerungen in der „Neuen Freien Presse“ von 1883 veröffentlichten Aufsätzen noch einmal abgedruckt. In seiner ersten Fassung wurde der Aufsatz neuerdings in Weilen's Ausgabe der Theaterkritiken und dramaturgischen Aufsätze (II, S. 417), in seiner zweiten Fassung in Houbens Laube-Ausgabe (IX, S. 357) aufgenommen.

⁸⁾ Vgl. Neue Zebbel-Dokumente, herausgegeben von Kralik und Lemmermayer. Berlin 1913. Vgl. dazu: M. Necker, Zebbel und Laube (N. Wiener Tagblatt, 1912, Nr. 310).

⁹⁾ Vgl. Weilen, Laube und Shakespeare. Shakespeare-Jahrbuch 43, S. 98 ff.

¹⁰⁾ Vgl. Weilen, Hofburgtheater, S. 183 und 204. Auch in rein schauspielerischer Beziehung scheinen manche Klassikeraufführungen der Laubeschen Direktion, wie aus den Kritiken mit Bestimmtheit hervorgeht, trotz der hervorragenden Einzelkräfte auf einem höchst bedenklichen Niveau gestanden zu haben, einem Niveau, das hinter dem Durchschnitt dessen, was von Eduard Devrient auf dem Gebiete des klassischen Dramas geleistet wurde, entschieden zurückblieb.

¹¹⁾ Es ist bezeichnend für das Dunkel, das auch damals über der Devrientschen Bühne und ihren Leistungen lag, daß die Wiener Presse den „edeln und kühnen Versuch des Burgtheaters, Immermanns Werk der unverdienten Vergessenheit zu entreißen“, ohne Nennung des Karlsruher Vorgangs, ganz allein dem Ruhmesfonto Laubes zuschrieb. Vgl. *Weilen*, Hofburgtheater, S. 195 ff.

¹²⁾ Vgl. u. a. die Bearbeitung des „Gert Westphaler“ von Paul Schlenther.

Georg von Meiningen und seine Bühnenreform.

¹⁾ Vgl. hierzu die Studie von

Ernst Leopold Stahl: Der englische Vorläufer der Meiningen. Charles Kean als Bühnenreformer (Kölnische Zeitung 1913, Nr. 14 und 21).

Otto Devrient.

Außer den in diesem Aufsatz erwähnten, zum Teil nur handschriftlich vorhandenen, zum Teil als Bühnenmanuskript gedruckten, zum Teil im Buchhandel (bei Braun in Karlsruhe und Breitkopf & Härtel in Leipzig) erschienenen dramatischen Arbeiten: „Zehn Minuten Aufenthalt“ (1866), „Zwei Könige“ (1867), „Ein armer Millionär“ (1869), „Kaiser Rotbart“ (1871), „Tiberius Gracchus“ (1871), der Bühnenbearbeitung des „Sauft“ als Mysterium (1877), des Calderonschen „Über allen Zauber Liebe“ (1881), der Bühneneinrichtung des „Gottfried von Berlichingen“ (1890) und den beiden Volksschauspielen „Luther“ (1883) und „Gustav Adolf“ (1891) sind von Otto Devrients Veröffentlichungen noch zu nennen: das Festspiel „Was wir bieten“ (1873), ferner „Zwei Shakespeare-Vorträge“ (1869), die Ausgabe der „Briefe von A. W. Jffland und S. L. Schröder an den Schauspieler Werdy“ (1881) und die „Freudenspiele vom Hofe Herzog Ernsts des Frommen“ (Zeitschr. f. Thüring. Geschichte 1882).