

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

Kilian, Eugen

München, 1905

Eduard Devrient

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Eduard Devrient.

„Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.“

Diese Worte, womit der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst die Vorrede zu seiner Kunstgeschichte feierlich psalmodierend anhebt, erscheinen in gewissem Sinne wie ein Leitmotiv, das die Lebensarbeit, das künstlerische Streben und Wirken Eduard Devrients durchzieht.

Die Lustigkeit der Geschichte bleibt den Augen der Menschen nicht verborgen. Das lustige Schellengeläute ausgelassener Narrheit, das aus der bunten Welt des Scheines und des Glittertandes betäubend und berauschend hinausflingt, ertönt an aller Ohr.

Der Ernst aber, der sich hinter Schminke und Maske verbirgt, erschließt sich nur einer kleinen Schar von Sonntagskindern. Den tiefen und unerbittlichen Ernst der Geschichte seiner Mitwelt zum Bewußtsein zu bringen, war die Lebensaufgabe, der das literarische und praktische künstlerische Wirken von Eduard Devrient in nimmermüdem Ringen gewidmet war.

Der strenge Ernst, der das Wesen dieses Mannes bis in alle Fasern hinein durchdringt, tritt uns als charakteristisches Merkmal des Menschen und des Künstlers schon in den frühesten Phasen seines Lebens entgegen. Es ist, als ob die Entwicklung, die das Leben des Künstlers vielfach zu kennzeichnen pflegt, die den wild dahin brausenden Strom des jugendlichen Talentes über Klippen und Untiefen erst langsam und allmählich in das sichere Fahrwasser menschlicher und künstlerischer Reife gelangen läßt: es ist, als ob eine solche Entwicklung Eduard Devrient erspart oder versagt geblieben sei. Schon an dem Bilde des jungen Künstlers, der, geboren zu Berlin am 11. August 1801, seit seinem 18. Lebensjahr dem Hoftheater seiner Vater-

stadt als Baritonist und späterhin als Schauspieler angehörte, fällt das gesetzte und in seiner Art fertige Wesen auf, derselbe verständige, durch keine Leidenschaften und keine innern Kämpfe getrübe, ruhige, sachliche und liebevolle Ernst, der uns als Grundzug des Mannes in allen seinen spätern Lebensphasen entgegentritt. Eine frühe Verlobung, eine frühe Verheiratung, die den erst 25jährigen mit Therese Schlesinger, der treuen Gefährtin seines Lebens, vereinte, scheint dazu beigetragen zu haben, äußerlich und innerlich sein Leben in früher Zeit zu festigen. Ein stilles, aber regsames geistiges Leben entfaltet sich innerhalb der vier Wände seines Hauses. Musikalische Interessen vermitteln die Bekanntschaft mit dem acht Jahre jüngern Felix Mendelssohn-Bartholdy; es wird gemeinsam musiziert, und die ersten Versuche des frühreifen jungen Komponisten werden in engerem Kreise zur Aufführung gebracht. Und aus dem engen Freundschaftsbunde, der sich zwischen Devrient und Mendelssohn entwickelt, erblüht eine wertvolle Frucht: die Wiedererweckung von Sebastian Bachs Matthäus-Passion aus ungefähr hundertjährigem Todeschlaf. Man begreift die Genugtuung, womit Devrient, der Sänger des Christus bei jener Aufführung, in dem seinem musikalischen Freunde gewidmeten Erinnerungsbuch von jener Siegestat berichtet, die der deutschen Kunstwelt nach schweren, glücklich überwundenen Hindernissen das monumentale Werk der Bachischen Passionsmusik 1829 zum erstenmal wieder erschloß.

Neben seiner künstlerischen Wirksamkeit als Mitglied der Oper finden wir Devrient schon früh als Schauspieler tätig. Mitte der dreißiger Jahre vollzieht sich sein endgültiger Uebtritt auf das Gebiet des Schauspiels, wo er sich in ersten Helden- und späterhin in Charakterrollen aller Art als fluger und verständiger, wenn auch etwas nüchterner Darsteller und als Meister des gesprochenen Worts die Anerkennung der Kritik erwirbt. Er ist in den Traditionen des von Jffland gepflegten Natürlichkeitsstiles aufgewachsen, der sich auch nach dessen Tod auf der Berliner Hofbühne noch lebendig erhalten hat, wenngleich in Pius Alexander Wolff, dem Schüler Goethes und dem glanzvollen

Vertreter der Weimarer Schule, ein anfänglich fremdes Element in den Berliner Kreis getreten ist. Unvergeßlich aber vor allem haften in seiner Seele die gewaltigen Eindrücke, die der geniale und feusche künstlerische Realismus seines großen Oheims Ludwig Devrient in ihm hinterläßt. Wenngleich die Kräfte des Meisters in wahnsinniger Selbstzerstörung bereits mit unheimlicher Geschwindigkeit ihrem Verfall entgegenzueilen, sind seine gewaltigen Schöpfungen doch noch jetzt von so eindrucksvoller Beredtsamkeit, daß sich dem Neffen daraus das Wesen der darstellenden Kunst in ihrem innersten Kerne erschließt, einer Kunst, die sich, bei der genialsten Kraft der Charakterisierung, doch weitab von allem virtuosenhaften Isolierungsstreben allzeit bescheiden in den Dienst der Natur, der Gesamtheit und des darzustellenden Gedichtes zu stellen weiß.

Von der Kunst der Menschendarstellung trägt ihn sein Sinnen und Trachten schon früh zu den höhern leitenden Aufgaben des Theaters und darüber hinaus zur Beschäftigung mit den höchsten kulturellen Zielen, die dem Theater und der Schauspielkunst nach seiner Auffassung gesetzt sind. Schon in der Berliner Zeit schärft sich der beobachtende Blick des jungen Künstlers für die Grundbedingungen eines erfolgreichen directorialen Wirkens am Theater, indem ihm aus der Intendanz des Grafen Brühl, aus dem immer mehr überhandnehmenden Zerfall und der schließlichen Ohnmacht der künstlerischen Regie alle Schäden einer bureaukratischen Theaterleitung zum klaren Bewußtsein kommen.

An die Gründung und Pflege eines Schauspielervereins, der das Ziel verfolgt, den Zusammenschluß des Schauspielersstandes, seine Bildung und soziale Hebung durch gemeinsame künstlerische und literarische Beschäftigung, durch Studien aller Art zu fördern, ist Devrient, als die eigentliche Seele des Unternehmens, in hervorragendem Maße beteiligt. Er steht in regem Briefwechsel mit Ludwig Tieck in Dresden, dem er seine Gedanken und Pläne mitteilt, mit dem er technische und künstlerische Fragen aller Art bespricht, den er bei der Auffassung bedeutender Rollen wie Hamlet und Tasso zu Räte zieht, dessen

Vortragskunst und dessen umfassendes literarisches Wissen ihm eine Fülle von Anregung und Belehrung bietet, den er mit hingebender Bewunderung als seinen eigentlichen dramaturgischen Lehrer und Meister verehrt.

Durch einen längern Aufenthalt in Paris (1859) erweiterte Devrient seinen künstlerischen Gesichtskreis und legte in seinen Pariser Briefen, die noch heute sehr viel Lesenswertes bieten, scharfsinnige Beobachtungen über die damaligen Matadore des französischen Theaters nieder, über das Charakteristische der französischen Bühne und ihrer scenischen Einrichtungen, über die glanzvolle und sichere Technik der nachbarlichen Kunst, die sich freilich auf dem Gebiet der Tragödie mit der Tiefe und dem Charakterisierungsvermögen der deutschen Schauspielkunst nicht zu messen vermochte.

Was Devrient für seinen Beruf und dessen Zehung erstrebte, hatte er bereits 1840 in einer kleinen, indirekt auf Veranlassung von Alexander von Humboldt verfaßten Schrift Ueber Theaterschulen niedergelegt. In dieser Schrift wie in der neun Jahre später durch das Preussische Kultusministerium veranlaßten Broschüre Das Nationaltheater des neuen Deutschlands zeigt sich Devrients künstlerische Individualität in höchst charakteristischen Zügen.

Was heute zum Teil, allerdings nur zum Kleinen Teil, verwirklicht ist, die systematisch eingerichtete Theaterschule zur technischen, künstlerischen und literarischen Ausbildung des jungen Schauspielers: die Forderung einer solchen Schule und das bis in alle Einzelheiten ausgeführte Programm ihrer Einrichtung tritt uns in Devrients Vorschlägen vom Jahr 1840 zum erstenmal in voller Schärfe entgegen. Unerträglich erscheint ihm der Gedanke, daß inmitten der emsigen Sorgfalt, die sämtlichen übrigen Künsten in der Heranbildung ihrer Jünger zuteil wird, der Schauspieler allein wild und ohne künstlerische Schulung aufwachsen soll. Unerträglich ist ihm die in Laien- und sogar in Künstlerkreisen vielfach verbreitete Anschauung, daß das große schauspielerische Talent, daß das Genie die Bildung und den Unterricht entbehren könne. Die ihm zur felsenfesten Ueberzeugung gewordene

Wahrheit, daß auch das größte Genie, ohne die Förderung der Schule, niemals den höchsten Grad seiner Vortrefflichkeit erreichen kann, hatte sich ihm durch das Beispiel seines großen Oheims Ludwig in eindringlicher Weise eingepägt. An ihm, einem der größten schauspielerischen Genien der Theatergeschichte, der aber infolge des Mangels aller technischen Durchbildung seines Körpers und des Mangels der Umgangsformen der vornehmen Welt zur Verkörperung aristokratischer Gestalten zeit lebens unfähig blieb, der infolge der Monotonie seines Vortrags an allen eigentlich rhetorischen Aufgaben völlig scheiterte: an dem warnenden Beispiel von Ludwig Devrient konnte der Nefte die Grenzen erkennen, die selbst dem außerordentlichen Talente gesetzt sind, wenn es der strengen technischen Erziehung ermangelt.

So einleuchtend und selbstverständlich dies erscheinen mag, so aktuell beinahe und modern mutet noch heute der Inhalt jener Kleinen Reformschrift an, in einer Zeit, wo sich die scharfe Grenzlinie zwischen Dilettantismus und Kunst — nicht am mindesten durch den immer mehr überhandnehmenden Dialekt-Anfug auf unsern Theatern — auch für das Bewußtsein der Gebildeten immer mehr zu verwischen droht und wo das Publikum durch die Macht einer marktschreierischen Reklame dazu überredet werden soll, in dem platten und ungebildeten Naturalismus herumreisender Bauern- und Bürgertruppen, in der Vorführung von Volksfestspielen aller Art künstlerische Offenbarungen zu bewundern, die mit den Leistungen einer künstlerisch geleiteten Berufsbühne in einem Atem genannt zu werden verdienen.

Und in engem Zusammenhang mit Devrients Vorschlägen für die Errichtung der Theaterschule steht das, was den Inhalt jener zweiten Reformschrift, Das Nationaltheater des neuen Deutschlands, bildet. Klar und scharf tritt hier zum erstenmale das hervor, was als der Kernpunkt der Devrientschen Kunstanschauungen zu betrachten ist: die Forderung einer Verstaatlichung des Theaters, d. h. die Forderung, daß das Theater als eines der vornehmsten Kultur-elemente des modernen Staats, das nach Devrients Ueber-

zeugung unmittelbar neben Schule und Kirche seinen Rang zu behaupten hat, daß das Theater, wofern es seine hohe Aufgabe erfüllen soll, der Spekulationswut kunstunfähiger Theater-Industrieller entrissen werden müsse; die Erkenntnis, daß jedes Kunstinstitut, das finanziell nicht gesichert ist, das ausschließlich auf finanziellen Gewinn und deshalb auf den Geschmack des großen Publikums angewiesen ist, auf seine künstlerische Mission verzichten muß; die Forderung, daß deshalb dem Staat die gebieterische Pflicht obliege, sich des Theaters anzunehmen und ihm alle Segnungen eines staatlich gesicherten Institutes zuteil werden zu lassen. In den kleinen und kleinsten Privatunternehmungen, die auch die winzigsten Provinzstädte durch die zweifelhafte Segnung einer Schaubühne beglücken und durch elende Vorstellungen von Theaterstücken, die den Geschmack des Publikums reizen, ihr kärgliches Dasein fristen, sieht Devrient die tiefste Wurzel des Verderbens. Die Vorschläge, womit er diesem Uebel zu steuern sucht, indem er eine bessere, wohl organisierte und künstlerisch geleitete Truppe die verschiedenen Orte eines bestimmten Bezirks der Reihe nach durchziehen lassen will, haben ein besonderes Interesse durch die Verwirklichung, die man dieser Idee in jüngster Zeit durch die Gründung von Städtebundtheatern da und dort wohl zu geben suchte.

Und Hand in Hand mit diesen Ideen von einer Verstaatlichung des Theaters geht die zweite Forderung, die sich Devrient aus der Praxis sowohl wie aus der Geschichte der dramatischen Kunst mit zwingender Notwendigkeit ergeben hat und die den unverrückbaren Mittelpunkt seines künstlerischen Programms bildet: die Forderung, daß das Theater — entgegen dem meist geübten Brauche, der an die Spitze des Kompliziertesten und die vielseitigste Sachkenntnis verlangenden Apparates vornehme Dilettanten, Kunstbesessene Offiziere oder im besten Falle doktrinäre Literaten zu stellen pflegt — daß das Theater als ein Kunstinstitut auch künstlerischer Führung bedürfe, einer fachmännischen Führung, die in einer Hand die obersten direktorialen und sämtliche künstlerischen Obliegenheiten vereinigt.

Wohl mögen uns manche der Vorschläge, die uns in

jenen Reformschriften Devrients entgegenzutreten, heutzutage als utopisch, als undurchführbar und in der Forderung einer Verstaatlichung des Theaters in mancher Hinsicht als unvereinbar mit dem Geiste der modernen Zeit erscheinen. Und doch: wenn wir uns die heutigen Theaterzustände vor Augen halten, wenn wir uns die zweifelhaften Segnungen vergegenwärtigen, die die Gewerbfreiheit und die Einordnung der Schaubühne unter die Gewerbe dem Theaterwesen in mehr als einer Beziehung beschert hat, wenn wir uns erinnern, daß von den tonangebenden Theatern unsrer Großstädte bis herab zu der kleinsten Winckelbühne der Provinz — Geschäft und immer wieder Geschäft — das eigentliche Triebrad der theatralischen Unternehmungen ist: dann werden wir nicht ohne das Gefühl einer gewissen bitteren Resignation auf den kühnen und strengen Idealismus zurückblicken, der uns aus den vergilbten Blättern jener Devrientschen Reformschriften entgegenweht.

Zur Zeit als Devrient seinen Mahnruf über das Nationaltheater des neuen Deutschland in die Welt entsandte, gehörte er nicht mehr dem Berliner Hoftheater an. Ein Antrag des Königs von Sachsen, der ihn 1844 an das Hoftheater zu Dresden berief, schien ihm die Möglichkeit zu bieten, seinen Wirkungskreis beträchtlich zu erweitern und seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen an verantwortungsvoller Stelle zu verwerten. Allein ziemlich rasch folgte den frohen Erwartungen die Enttäuschung. Sehr bald mußte Devrient erkennen, daß er als Regisseur, der sich nicht zugleich im Besitz der obersten direktorialen Befugnisse befand, nicht imstande war, seinen künstlerischen Intentionen in solchem Umfange Nachdruck zu verleihen, wie es zu einem gedeihlichen Resultate notwendig war. Ernste Zwistigkeiten mit seinem Bruder, dem damals im Glanzpunkt seines Ruhmes stehenden Heldenspieler Emil Devrient, dem verhätschelten Liebling des Dresdener Publikums, dessen selbstherrlicher Ich-Kultus sich dem strengen Regimente des neuen Regisseurs hartnäckig widersetzte, veranlaßten Eduard, schon nach zwei Jahren seine Regietätigkeit niederzulegen und sich auf sein schauspielerisches Wirken zu beschränken. In zwei

Brüdern verkörpert, prallten hier zwei entgegengesetzte Richtungen der Schauspielkunst, das Sonderinteresse des beifallslüsternden Virtuositentums und das Gesamtinteresse der harmonischen Totalwirkung, in heftigem Zusammenstoß aufeinander.

Devrients Verzicht auf die Regieführung — so bedauerlich sie an sich für die Interessen der Dresdener Bühne war — kam wenigstens einem zu gute: der stillen literarischen Tätigkeit, die Devrients freie Stunden ausfüllte. So wurde es möglich, daß im Lauf der folgenden Jahre die ersten drei Bände jenes Werkes zur Vollendung kamen, dessen Vorstudien und Ausarbeitung ihn seit lange schon in Anspruch genommen hatten: der Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Dieses Werk, in Verbindung mit den beiden Reformschriften Devrients, in denen sein künstlerisches Programm in allen seinen Hauptzügen zum Ausdruck kam — auch die durch ihre Frische, durch die Plastik ihrer Schilderung und die Größe ihrer Perspektive noch heute ausgezeichnete kleine Schrift über Oberammergau war mittlerweile an die Öffentlichkeit getreten — diese Schriften mögen es in erster Linie gewesen sein, die den Blick der maßgebenden Persönlichkeiten auf den Dresdener Hofschauspieler Eduard Devrient lenkten, als die Besetzung der obersten leitenden Stelle an dem seiner Einweihung entgegenstehenden neuerbauten Hoftheater zu Karlsruhe in Frage kam.

Mit der Berufung Devrients durch Großherzog Friedrich, den damaligen Prinzregenten von Baden, vollzog sich ein bedeutungsvoller Moment in der neueren Theatergeschichte. In bewußtem Bruch mit der allerorten üblichen Tradition, die die oberste leitende Stelle an den Hofbühnen wie eine der übrigen Hofchargen zu besetzen pflegte, wurde zum erstenmal hier der bürgerliche Sachmann mit der gesamten unumschränkten künstlerischen Leitung des Institutes betraut. Was Devrient an zahllosen Stellen seiner Schriften verlangt hatte, was ihm in Dresden nur in ganz unvollkommenem Maße gewährt worden war, das wurde ihm in Karlsruhe durch das großherzige Vertrauen seines Fürsten in dem ganzen Umfang der von ihm gestellten Forderungen eingeräumt. Ein Statut, das Devrients

Befugnisse festsetzte, legte die Verantwortung für die gesamte künstlerische und administrative Leitung in seine Hände und sicherte ihn ausdrücklich vor allen unbefugten Eingriffen der oberen Verwaltungsbehörde.

Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, in den Briefen, die Eduard Devrient gelegentlich seines ersten Aufenthalts in Karlsruhe während der Vorverhandlungen über seine Ernennung an seine Gattin richtete, die frischen und unmittelbaren Eindrücke zu verfolgen, die die damaligen Karlsruher Zustände auf ihn hervorriefen, und vor allem die warme und herzliche Begeisterung zu beobachten, mit der ihn die persönlichen Begegnungen mit dem jungen Fürsten und dessen liebevolles Eingehen auf seine Ideen und Kunstideale erfüllten¹⁾. Ohne jegliche Scheu konnte Devrient hier in vertraulicher Zwiesprache mit seinem künftigen Landesherrn seine Lieblingsgedanken entwickeln und seine Forderung begründen, daß „das Theater einer starken Direktion bedürfe, gegen deren Bestimmungen auch nicht der kleinste Schlupfwinkel offen bleiben dürfe“. Ueber das Resultat solcher Unterredung konnte er seiner Gattin berichten: „Der Prinzregent hatte mir mit leuchtenden Augen zugehört, reichte mir jetzt die Hand, drückte die meine ganz herzlich und sagte: wie sehr es ihn freue, diese Aeußerungen von mir zu hören. Es sei sein dringender Wunsch: das Hoftheater in die Reihe der Kulturanstalten des Landes zu stellen. Er habe die geringe Meinung nie geteilt, daß das Theater nur zur Unterhaltung bestimmt sei, und wenn ich die Ausführung meiner Intention unternehmen wolle, so werde ich an ihm einen zuverlässigen Verbündeten haben.“ Und als er vor dem endgültigen Abschluß des Dienstvertrags sich zur Abreise von Karlsruhe anschickt, schreibt er der Gattin: „So scheidet ich, förmell ungebunden, im Gemüte aber gefesselt von der wunderbaren Persönlichkeit dieses Prinzen. Unter solchem Dienstherren glaubt man sich gesichert, alles unternehmen zu können.“ Die Zusicherungen, die der Prinzregent dem Künstler im August 1852 gegeben hatte, wurden im Laufe der beinahe achtzehnjährigen Direktionsführung Devrients in reichstem Maße

¹⁾ Kilian, Dramaturgische Blätter

erfüllt. Devrient war sich des Dankes, den er seinem fürstlichen Gönner schuldete, bewußt, als er nach fünf arbeitsvollen Theaterjahren mit Bezug auf die laue Haltung, die man seinen Ideen seinerzeit am preussischen und sächsischen Hof entgegengebracht hatte, in sein Tagebuch die denkwürdigen Worte schrieb: „Mein Großherzog ist der einzige Fürst, der mich darauf berufen, der meine Ueberzeugung von der Bestimmung des Theaters teilt, der mein Programm zur Ausführung dieser Ueberzeugung gebilligt und bis auf den heutigen Tag in Autorität erhalten hat.“

Als Devrient 1870 von der Leitung der Karlsruher Bühne in die Muße des Privatlebens zurücktrat, wurde es ihm möglich, am Abend seines Lebens sein literarisches Hauptwerk zum Abschluß zu führen und in dem letzten Bande der Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1874) der Mitwelt eine Art von künstlerischem Testament zu übergeben. Ein Testament allerdings, aus dessen Schlußbetrachtungen eine gewisse Bitterkeit des Tones herauszuklingen scheint; eine gewisse Bitterkeit, die sich seiner wohl bemächtigte, wenn er die deutschen Theater in ihrem Gesamtbild überblickte, wenn ihm die neue Gewerbeordnung von 1869 das Scheitern seiner liebsten Hoffnungen vor Augen führte.

Aber alle Bitternis vermag die felsenfeste Ueberzeugung und den idealen Glauben des 73 jährigen an seine Sache nicht zu beugen, und so klingen die Schlußbetrachtungen seines Buches nochmals in das mächtig anschwellende Leitmotiv seines künstlerischen Denkens aus:

„Die unabhängige Staatsgewalt allein kann das ideale Drama in seiner selbständigen Würde aufrecht erhalten; die industrielle Abhängigkeit vom Publikum zieht es in die Alltäglichkeit oder in die Frage herab.

„Ohne Ideal aber geht eine Kunst verloren, wie ein Volk ohne Glauben.“

Ein Schlußwort — so bedeutungsvoll und inhaltsschwer, wie jene Anfangsworte, womit er die ersten Bände seiner Kunstgeschichte vor beinahe dreißig Jahren in die Welt entsandt hatte.

Die Beschäftigung mit der Geschichte der deutschen Schauspielkunst zieht sich durch viele Jahrzehnte, man kann wohl sagen, von seinen Jugend- und Mannestagen bis in sein spätes Greisenalter. Das Buch ist Devrients Lebenswerk in der wahrsten Bedeutung des Wortes; ein Lebenswerk vor allem auch dadurch, daß die ganze Sülle seiner reichen künstlerischen Erfahrungen, die ganze Reife seiner künstlerischen Lebensanschauung darin seinen vollendeten Ausdruck gefunden hat.

In seinem wissenschaftlichen und literarischen Wert ist das Buch ein in gewissem Sinne pfadfindendes Werk, indem es zum erstenmal in die bis dahin ziemlich ungangbare Wildnis der Theatergeschichte einzudringen sucht, indem es zum erstenmal den Versuch unternimmt, die Schauspielkunst als solche, in ihrem Entstehen, Wachsen und Werden, in ihrem Zusammenhang mit der dramatischen Literatur, von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten zu verfolgen und in ihrem Entwicklungsgang und in ihren Bedingungen klar zu legen.

Das Werk war als ein Merkmal deutschen Forscherfleißes um so bewundernswürdiger, als es die Arbeit eines Autodidakten war, der ohne das Rüstzeug gelehrter Bildung an die unendlich mühevolle Aufgabe herantrat; um so bewundernswürdiger, wenn man bedenkt, daß es an brauchbaren Vorarbeiten beinahe so gut wie vollkommen fehlte.

Wissenschaftlich freilich ist das Werk durch die theatergeschichtlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte teilweise beträchtlich überholt; namentlich die Darstellung der ältern Theatergeschichte, für die sich eine Unmenge neuer wichtiger Quellen erschlossen hat, bedürfte in den Einzelheiten beinahe auf Schritt und Tritt der Korrektur oder der Ergänzung, um auf der Höhe der heutigen Forschung zu stehn. Diese Mängel nehmen dem Buche nichts von dem, worin sein dauernder Wert besteht. Je dürftiger das Quellenmaterial war, das Devrient zur Verfügung stand, desto bewundernswerter ist die beinahe instinktive Treffsicherheit, womit er von den wichtigsten Perioden und Entwicklungsstufen in der Geschichte der neuern Schauspielkunst ein in der Hauptsache richtiges und auch heute noch

unanfechtbares Bild zu entwerfen wußte. Je mehr er sich den neuern Zeiten nähert, desto kräftiger und reizvoller wird die Farbengebung, und wo er Zeiten und Persönlichkeiten aus eigener Anschauung schildert, da gestalten sich Charakterbilder von höchster Frische und Anschaulichkeit.

Was aber Devrients Kunstgeschichte zu einem in seiner Art einzig dastehenden Werk erhebt, ist dies, daß hier die Geschichte der Schauspielkunst, weitab von jeder doktrinären Betrachtungsweise, von einem der gründlichsten Kenner dieser Kunst entwickelt wird, daß des Verfassers intime Vertrautheit mit allen Bedingungen und Verhältnissen des Theaters ihn befähigt, dem Buch den belebenden Geist seiner reichen theatralischen Lebenserfahrung einzuhauchen. An der Hand der geschichtlichen Darstellung wird der Leser in die ewigen Grundgesetze der Schauspielkunst eingeweiht, in das Wesen einer künstlerischen Regie und in die Bedingungen der Direktionsführung, in alle nur denkbaren künstlerischen und praktischen Fragen, die sich auf das Gebiet des Theaters erstrecken. Devrients Kunstgeschichte ist das goldene Buch des Theaters, das für alle Zeiten eine Fundgrube reicher dramaturgischer Belehrung und ewig gültiger Theaterweisheit bleiben wird.

Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst ist ein subjektives Buch, insofern es die ernste, in sittlicher Beziehung beinahe puritanisch strenge Denkweise, den ganz und gar in den Interessen seines Standes und seines Berufes aufgehenden Sinn des alten Komödiantenmeisters in greifbarer Deutlichkeit widerspiegelt. Was Devrient in seinen dramatischen Produkten, in den mit geschickter und bühnenkundiger Hand gearbeiteten, in ihrer sentimentalen Biederkeit heutzutage aber völlig veralteten bürgerlichen Schauspielen und Lustspielen, die bis in die sechziger Jahre herein häufige Gäste auf unsern Bühnen waren (Verirrungen, Treue Liebe u. a.), nicht gewesen ist: ein Dichter, das wird er zuweilen wohl in seiner Kunstgeschichte, wo seine Darstellung in einzelnen Teilen — so in dem Kabinetstück des Vorworts — von wirklich dichterischem Zauche durchweht wird.

In der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, deren künstlerischer Wert auch durch die weitem Fortschritte der Wissenschaft keine Einbuße erleiden kann, hat sich Eduard Devrient ein literarisches Denkmal errichtet, das ihn überdauern wird.

Und diesem literarischen Lebenswerk zur Seite steht eine zweite Schöpfung, deren ehrendes Gedächtnis sich hoch genug in der Kunstgeschichte erhebt, um der nivellierenden Tätigkeit der Zeit Trotz bieten zu können, dem literarisch-theoretischen Werke gewissermaßen ein praktisches Gegenstück: die Reorganisation und die Leitung des Karlsruher Hoftheaters von 1852 bis 1870.

Um eine Reorganisation von Grund auf handelte es sich, als Devrient an die Spitze der Karlsruher Bühne trat; um die Aufrichtung eines völlig neuen Gebäudes auf brach gelegenem und versumpftem Boden — einem neuen künstlerischen Bau, der sich symbolisch gleichzeitig verkörperte in dem neuen Hause, das sich aus den eingäscherten Trümmern des durch die Katastrophe von 1847 zerstörten alten Karlsruher Hoftheaters erhob.

Dem neuen künstlerischen Bau mußte vor allem eine feste Grundlage geschaffen werden in einem auf der klassischen Literatur sich aufbauenden Spielplan, der die bis dahin arg vernachlässigten Werke der Klassiker in Schauspiel und Oper systematisch und dauernd in ihre Rechte setzte. Liebevollste Sorgfalt wurde vor allen andern Shakespeare zuteil, der damals erst durch sorgfältig vorbereitete Aufführungen, durch regelmäßige Pflege und gelegentliche zyklische Vorführungen in der vollen Schönheit seiner überragenden Größe zur Geltung kam. Das Shakespeare-Repertoire wurde auf zwanzig verschiedene Stücke des Dichters ausgedehnt, die fast durchweg in neuen, einheitlichen Einrichtungen des Direktors auf die Bühne kamen. Gegenüber den freien und willkürlichen Bearbeitungen, wie sie bis dahin noch vielfach üblich gewesen waren, wurde das Original soweit als möglich hergestellt, eigenmächtige dichterische Zusätze vermieden, das Ganze in der Hauptsache nur scenisch

und technisch den Bedingungen der modernen Bühne angepaßt. Dadurch wurde für Shakespeares Dramen eine Fassung geschaffen, die heute freilich infolge allzu starker Kürzungen und mancher unnötigen, vielfach durch eine übertriebene Prüderie diktierten Aenderungen schon da und dort veraltet erscheint, die aber damals einen unleugbaren bedeutenden Fortschritt bedeutete und den Shakespeare-Vorstellungen der Karlsruher Bühne weithin Ansehen und Ruhm verschaffte.

Dieselbe Sorgfalt wurde den deutschen Klassikern gewidmet, deren Werke mit seltener Vollständigkeit im Spielplan erschienen. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Devrient in der Bühnengeschichte der Räuber, die er — dem epochemachenden Vorgang der Meininger vorgreifend und entgegen dem damals noch allgemein geübten Brauche — 1800 zum erstenmal in einer auf der Originalfassung fußenden Einrichtung und in dem der Dichtung schmählich entzogenen Kostüm des 18. Jahrhunderts zur Aufführung brachte. In gleicher Weise wurde der Aufführung des Don Karlos eine von der Schablone abweichende, literarisch wertvolle neue Fassung des Dramas zugrunde gelegt. Kleists Râthchen brachte Devrient, als der erste nach Schreyvogel und Laube, in einer würdigen literarischen Form auf die deutsche Bühne. Von auswärtigen Klassikern wurde vor allem Molière mit häufigen Aufführungen des Geizigen und des Tartuffe, Calderon und Moreto mit dem Leben ein Traum, dem Richter von Salamea und Donna Diana, der Däne Holberg mit den neuerdings wieder da und dort hervorgeholten Komödien: Der geschwâzige Barbier und Ein Mann, der keine Zeit hat, zu Gast geladen. Die Antike war durch Antigone, die deutsche Romantik u. a. durch Tiecks Blaubart vertreten, einem Lieblingswerke Devrients, um dessen Aufführung in einer von ihm verfaßten Bearbeitung er sich schon in Berlin und Dresden bemüht hatte.

Und Hand in Hand mit der Pflege der Klassiker ging eine rege Berücksichtigung des literarischen Schaffens der Gegenwart. Die beliebten Modeschriftsteller jener Tage,

Benedix und Birch-Pfeiffer, deren zahlreiche Produktionen in erster Linie die Kosten der leichten Unterhaltung tragen mußten und die den Darstellern von Devrients pädagogischem Standpunkt aus viele fördernden und lehrreichen Aufgaben boten, nahmen freilich einen überbreiten Raum in dem Spielplan ein. Aber daneben kamen auch die Ersten und Besten ihrer Zeit unter Devrients Hegide zum Gehör, und manche unter ihnen verdankten der Karlsruher Bühne und ihrem Führer wertvollste Unterstützung und Förderung. Vor allem hat sich Devrient um Albert Lindner, Gustav Freytag und Otto Ludwig und die endgültige textliche Gestaltung ihrer Bühnenwerke in hohem Grade verdient gemacht. Es gewährt ein Bild von eigentümlichem Reize, in dem Briefwechsel Devrients mit Freytag und Lindner²⁾ den Bühnenleiter im intimsten literarischen Verkehre mit den beiden Dichtern zu beobachten und im einzelnen zu erkennen, wie sich der fruchtbare Einfluß dieses Verkehrs bemerkbar macht, wie in gegenseitigem Gedankenaustausch alle kleinen und kleinsten Fragen erwogen werden, bis das Bühnenwerk endlich seine letzte Fassung erhalten hat, in der es mit liebevollster Sorgfalt von Devrient vorbereitet, dem siegreichen Erfolge entgegengeht.

Die erste Karlsruher Aufführung der Journalisten (am 2. Januar 1855) war nach der einige Wochen vorher in Breslau ziemlich flüchtig herausgeworfenen Uraufführung des Stückes nach des Dichters eigener Aussage die eigentliche Probeaufführung des klassischen Lustspiels, die das maßgebende Vorbild schuf für die endgültige textliche Gestaltung und die Grundzüge der Inszenierung und Darstellung. Bei dem warmen und lebhaften Interesse, das Devrient dem gesamten literarischen Schaffen der Gegenwart, soweit es von künstlerischem Ernste getragen war, entgegenbrachte, erstaunt es umsomehr, daß die beiden bedeutendsten und stärksten Talente der sogenannten nachklassischen Literaturperiode, Grillparzer und Hebbel, eine beschämend stiefmütterliche Behandlung auf der Karlsruher Bühne erfuhren. In den achtzehn Jahren von Devrients Direktionsführung wurden von Grillparzer einzig Sappho und Medea,

die als dritter Teil der Vließ-Trilogie nicht als ein künstlerisches Ganzes gelten kann, und auch von Hebbel nur ein Fragment, die beiden ersten Teile der Nibelungen, zur Aufführung gebracht — eine Vernachlässigung, die durch den Umstand, daß die Kunst der beiden großen Dichter ihrer Zeit mit Riesenschritten voraneilte, kaum entschuldigt werden kann, angesichts der Sympathien, die Devrient dem mit Hebbel vielfach verwandten herben Realismus Otto Ludwigs entgegenbrachte. In Devrients Zurückhaltung gegen Hebbel spielten allerdings seine in einer gewissen engherzigen Pedanterie befangenen Anschauungen über die moralische Aufgabe der Schaubühne wohl eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Zur Durchführung seiner künstlerischen Intentionen bedurfte Devrient einer vollkommenen Neugestaltung und Neuschulung seines Personals. Zu den wenigen brauchbaren Elementen, die er bei seinem Dienstantritt vorfand, gewann er im Laufe der folgenden Jahre eine Reihe frischer jugendlicher Talente, aus denen er sich, meist durch persönliche Belehrung, den Stamm seines Personals heranbildete. Der glückliche Zufall, der ja bei Engagements- und Personalfragen eine sehr bedeutende Rolle spielt, unterstützte Devrient, indem er ihm einige Talente allerersten Ranges zuführte — vor allem Rudolf Lange und dessen nachmalige Gattin Johanna Scherzer, später Oskar Höcker u. a. — die den an sie herantretenden glänzenderen finanziellen Anerbietungen widerstanden um des Reizes willen, ihre Kräfte an der sich bald eines vortrefflichen Rufes erfreuenden Bühne Devrients zu schönster Blüte entfalten zu können.

Wohl mochte Devrient manchen harten Strauß zu bestehen haben, wenn es sich darum handelte, den Ehrgeiz des einzelnen, der sich am unrechten Platz in den Vordergrund zu drängen suchte, in die gebührende Stellung im Ensemble zurückzuweisen. Denn das war das erste, was der Künstler in der Schule Devrients zu lernen hatte: daß es nicht seine Sache sei, zu glänzen und hervorstechen, sondern in bescheidener Selbstbeschränkung dem Dichter zu geben, was des Dichters war. Alles Virtuosenhafte und Aufdringliche in der Schauspielkunst

hatte zu verschwinden zugunsten des vornehm abgestimmten Zusammenspiels.

Wie auf dem Gebiete des Schauspiels, so wurde auch auf dem der Oper, wo Joseph Strauß, später Wilhelm Kalliwoda und Hermann Levi den Dirigentenstab führten, ein vollständig neues Repertoire aufgebaut. Gluck, der dem Karlsruher Publikum bis dahin ein Fremdling gewesen war, hielt mit seinen hervorragendsten Schöpfungen und in stilgerechten Aufführungen seinen siegreichen Einzug; neben Webers gangbaren Bühnenwerken wurde namentlich Mozart in möglichster Vollständigkeit dem Spielplan einverleibt. Der künstlerischen Neubearbeitung der Texte, der Herstellung der Originalrezitative an Stelle eines durch possenhafte Zusätze entstellten Dialoges wurde liebevollste Sorgfalt zugewendet. Des dahingeshiedenen Freundes Mendelssohn wurde durch scenische Aufführungen des Loreley-Fragmentes, der ersten Walpurgisnacht und der Heimkehr aus der Fremde in pietätvoller Weise gedacht. Dem Verständnis für Richard Wagners gewaltiges Reformwerk wurde durch zahlreiche Aufführungen seiner ältern Schöpfungen, mit denen die Namen von Adolf Grimlinger, Ludwig Schnorr von Karolsfeld, Malvina Garrigues und Joseph Hauser unlösbar verbunden sind, in energischer Weise vorgebaut, ohne daß Devrient selbst starke innere Sympathien für die Bestrebungen des Dichterkomponisten gehabt zu haben scheint. Die französische und italienische Oper war in allen ihren bessern Werken vertreten; nur Gounods *Margarete*, die Devrient als eine Verballhornung des größten deutschen Gedichtes betrachtete, verweigerte er entgegen dem Drängen des Publikums den Eintritt auf die Karlsruher Bühne.

Was Devrient in den achtzehn Jahren seiner Direktionsführung geleistet hat, konnte er nur dadurch erreichen, daß er nominell und tatsächlich der einzige und oberste Leiter des Institutes war; er war sein eigener Oberregisseur und Dramaturg, er hielt die Fäden der sämtlichen Ressorts in seinen Händen und war mit dem gesamten Betrieb bis in die kleinsten Einzelheiten hinein aufs innigste verwachsen. Er hat gezeigt, was

erreicht werden kann, wenn die unbeschränkte oberste Leitung eines Kunstinstituts in den richtigen Händen liegt; er hat deutlich die Wege gewiesen, die beschritten werden müssen, wenn eine Bühne in einheitlichem künstlerischem Geiste geleitet werden soll.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß Devrient in Karlsruhe leichte Arbeit hatte, daß sein künstlerisches Reformwerk einen sehr fruchtbaren Boden in Karlsruhe vorfand. Um die Verdienste ganz zu würdigen, die sich Großherzog Friedrich durch die Berufung Devrients und in noch höherem Maße durch die energische Durchführung des einmal von ihm gewählten Programms, durch eine kraftvolle Unterstützung der neuen Direktion erworben hat, muß man sich die außerordentlichen Schwierigkeiten und Hemmnisse vergegenwärtigen, gegen die Devrient namentlich in den ersten Jahren seines Wirkens unablässig zu kämpfen hatte. Schritt für Schritt, in langsamem, mühevolem Ringen mußte er die Vorurteile und die offenkundige Abneigung des Publikums in Teilnahme an seiner künstlerischen Arbeit zu verwandeln suchen. Es war in Wirklichkeit immer nur ein kleines Häuflein ernsterer Kunstfreunde und Kunstkenner, die den Wert von Devrients Leistungen zu würdigen und die Bedeutung seines Reformwerks zu schätzen wußten. Die große Masse des Publikums stand den Bestrebungen Devrients, dem strengen und ernsten Geiste, der aus seiner Theaterleitung sprach, wie jedem vornehmen künstlerischen Wirken, das darauf verzichtet, dem Geschmack der Majorität zu schmeicheln, entweder gleichgültig oder aber direkt ablehnend und feindselig gegenüber. Die umfangreiche und konsequente Pflege der klassischen Literatur, insbesondere der Shakespeareschen Dramen, wurde als rücksichtslose Vergewaltigung des Publikums empfunden und die häufigen Wiederholungen gut studierter Vorstellungen, durch die Devrient den nur nach Neuigkeiten lüsternen Sinn der Theaterbesucher an den Reiz eines abgerundeten Schauspiel-Ensembles zu gewöhnen suchte, bildeten den Gegenstand unablässiger Klagen und Vorwürfe gegen die Direktion.

Aber Devrient ließ sich nicht entmutigen; mit unerschütterlicher Energie hielt er an dem Grundsatz fest, daß es Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne ist, den Geschmack des Publikums zu bilden und heranzuziehen; er setzte in Wirklichkeit um, was er schon 1858 an Ludwig Tieck geschrieben hatte: „So unähnlich der Künstler dem Prediger sein soll, darin muß er ihm gleichstehn, daß er den Leuten zeige, was sie erfahren sollen, nicht was sie erfahren wollen.“

Wohl auf keinem andern Gebiete geistigen Schaffens wird so viel Mißbrauch getrieben mit dem beliebten Wort von der „guten alten Zeit“ wie auf dem des Theaters; auf keinem andern Gebiet erscheint die Vergangenheit im Vergleich zu der Gegenwart stets in so rosenrotem Lichte, wie auf dem des Theaters. Der transitorische Charakter der Schauspielkunst verbietet es, die Leistungen der Vergangenheit nachzuprüfen. Diese Erfahrung könnte mißtrauisch machen, auch in der Beurteilung der Devrientschen Theaterzeit, wenn nicht durch erste und beste Namen, durch Männer wie Ernst Koffka, durch Gustav Freytag u. a. bezeugt wäre, daß der Ruf, den die Vorstellungen der Karlsruher Bühne unter Devrient genossen, verdient war.

Gustav Freytag sagte zu Devrient, als dieser sich 1852 dazu anschickte, dem Ruf an das Karlsruher Theater Folge zu leisten: „Solgen Sie Ihrem Berufe! Aber Eines tun Sie mir zuliebe: denken Sie nicht zu gut von den Menschen und seien Sie Despot!“

Diese Mahnung hat Devrient nicht außeracht gelassen.

Er war in seiner beruflichen Tätigkeit eine Herrennatur, hart und rücksichtslos bis zur Schroffheit und Grausamkeit, wenn es galt, das durchzusetzen, was ihm zur Erreichung seiner künstlerischen Ideale notwendig schien. Jede persönliche Rücksicht mußte schweigen, wo ein sachliches Interesse in Frage kam und wo ihm eine Maßregel notwendig schien zur Aufrechterhaltung der von ihm gehandhabten strengen künstlerischen Disziplin.

Die rücksichtslose Energie, womit Devrient aus einem Chaos geordnete und erspriessliche künstlerische Zustände schuf,

die Energie, die scheinbar oft herzlos in persönlichen Fragen ausschließlich dem Interesse der Sache zu dienen suchte, berührte in der That sehr häufig die Grenzlinie des Despotismus. Dieser Despotismus freilich wurde willig getragen, da er in einer überlegenen literarischen Bildung, in einem überlegenen künstlerischen Können seine Stütze fand und in einem unanfechtbaren Gerechtigkeitsinn — einem Gerechtigkeitsinn, der nur in der letzten Zeit seines Wirkens, als der eigne Sohn auf dem Wahlplatz stand, ins Wanken geriet und das bis dahin unangetastete Ansehen des Bühnenoberhauptes zu erschüttern drohte. Ob und inwieweit der Gedanke an den Sohn und dessen künstlerische Förderung bewußt oder unbewußt mitspielte, als Devrient sich 1869 dazu verleiten ließ, mit dem württembergischen Hof wegen Uebernahme der obersten Leitung des Stuttgarter Hoftheaters in Verbindung zu treten, wird mit Sicherheit wohl kaum zu entscheiden sein. In jedem Fall bieten die Vorgänge vom März und April des Jahres 1869, die in Devrients Verhalten gegen seinen fürstlichen Gönner nicht jene unumwundene Offenheit zeigen, wie sie dieser um ihn verdient hatte — Vorgänge, die mittelbar wenigstens den allzufrühen Rücktritt Devrients von dem ihm mittlerweile verliehenen Posten des Generaldirektors im Januar 1870 im Gefolge hatten — ein unschönes Blatt in dem sonst so korrekt geführten Lebensbuche Devrients.

Es konnte nicht fehlen, daß eine so starre und eigenmächtig ihre Ziele verfolgende Persönlichkeit wie die Devrients neben aufrichtiger Verehrung und Bewunderung auch viel Feindschaft und Haß heraufbeschwor — Feindschaft, deren gehässige Ursache in den meisten Fällen wohl in dem Kleinen Denken seiner Widersacher zu suchen war.

Wenn wir heute, wo das Persönliche an dem Bilde des Künstlers für uns bereits in graue Nebelfernen zurückzuweichen beginnt — vor wenigen Jahren war schon ein Vierteljahrhundert darüber verflossen, seit die sterbliche Hülle des am 4. Oktober 1877 Dahingegangenen zum Karlsruher Friedhof getragen wurde — wenn wir heute das Gesamtbild des Menschen und Künstlers in gefesteter Gestalt zu erfassen suchen, so verflüchtigt sich für

unser Auge alles Kleine und Breithafte gegenüber der erquickenden Fülle des Erfreulichen und Trefflichen, das dem künstlerischen Wirken von Eduard Devrient entströmt.

Dem von Freundesseite gegen Devrient vielfach erhobenen Vorwurf, daß sein Wirken in dem abseitsliegenden Karlsruhe verlorene Mühe sei, da es nicht auf das deutsche Theaterleben im großen einwirke, wußte Devrient zu entgegnen, daß Karlsruhe das einzige Hoftheater sei, dessen Fürst seinem Programm die Möglichkeit der Verwirklichung gegeben habe. Hier allein sei es ihm möglich gewesen, den Beweis zu erbringen, daß eine auf das Ideal gerichtete, konsequente Theaterführung selbst unter den ungünstigsten Umständen möglich sei.

„Diesen Erweis zu führen“, fährt Devrient in seinen Aufzeichnungen fort, „halte ich für meine Lebensaufgabe, darum setze ich getrost meine letzten Jahre und letzten Kräfte an die Karlsruher Direktion und überlasse die Wirkung meiner Arbeit — ob groß, ob klein — dem großen Haushalt im Laufe der Dinge.“

Was Devrient hier als seine Lebensaufgabe bezeichnet, hat er erfüllt.

In der Erfüllung dieser Aufgabe liegt das ideale Moment, das der Direktionsführung Devrients typische und ewig-gültige Bedeutung gibt; das ideale Moment, das die Erinnerung an den Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, über die Zeit seines Erdenwirkens hinaus, auch in der Geschichte der deutschen Theater und ihrer Leitungen lebendig erhält.