



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Schauspieler. Sophie Schröder. Ferdinand Eßlair. Virtuositum und Gastspiele. Goethe über die Gastspiele. Manieriertheit des Stils. Ludwig Devrient.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

tung kommen möchte, ohne doch durch die bewegliche Staffage beeinträchtigt zu werden.

\* \* \*

Wo wir uns nun der eigentlichen Schauspielkunst zuwenden, werden wir kaum erwarten können, in dieser bunten aber charakterlosen Periode etwa noch Persönlichkeiten wie Schröder oder der Neuberin zu begegnen, und uns nicht wundern, wenn wir die wenigen starken Begabungen in dem widerspruchsvollen Treiben dieser Zeit sich unheilvoll zersplittern und schließlich untergehen sehen. Wo alles auf genialisches Wesen gestellt ist, hat gerade das wirkliche Genie kein Daseinsrecht; die Zeit hat für seinen Ernst keinen Sinn. Am meisten ist das für Sophie Schröder zu beklagen, die nach und trotz allem, was von ihrem Wirken uns überliefert ward, wohl die bedeutendste Tragödin gewesen ist, die die deutsche Bühne je besessen hat. Die Entdeckung oder doch die Rettung dieses Talents verdankt das Theater Kozebue. Er fand sie in Reval, wo die kaum in den Mädchenjahren Stehende schon Gattin eines herabgekommenen Theaterdirektors und Mutter dazu war; von dort brachte er sie nach Wien. Hier spielte sie, wie überhaupt in den ersten zehn Jahren ihrer Laufbahn, noch muntere und Soubrettenrollen; als sie aber dann, nach kurzem Aufenthalt in Breslau, im Jahre 1801 nach Hamburg zu Ludwig Schröder kam, wo sie nach der Trennung von ihrem ersten Gatten, Stollmers, den Opersänger Friedrich Schröder heiratete, entwickelte sie ihre Begabung für das tragische Fach. Meister Ludwig ließ, dieses Talent zu fördern, sich nachdrücklich angelegen sein, obwohl dessen Richtung ihm, wie wir wissen, durchaus nicht zusagte. Und das ist bei der Beurteilung von Sophie Schröder ein wichtigstes Moment: daß der Segen des größten deutschen realistischen Schauspielers neidlos dieser genialen Frau zuteil wurde, die einem Ziel entgegenstrebte, vor dem ihr großer Lehrer selbst widerwillig sich verschloß.

Während ihres Wirkens am Wiener Burgtheater war es Ludwig Costenoble, einer der treuesten, unbeirrtesten Schüler Schröders, der Sophiens Kunst die höchste Anerkennung gezollt und deren Schilderung uns übermitteln hat, worauf ein großer Wert zu legen ist. Denn in dieser Zeit der Schulzänkereien und der anekdotenhaften Behandlung der Bühne von seiten der Kritik ist es keine leichte Aufgabe, wirklich zutreffende Bilder der Schauspieler dieser Epoche zu rekonstruieren. Sophie Schröder verließ Hamburg, nach der dritten und verunglückten Epoche Ludwig Schröders, im Jahre 1813, bereitete durch Gastspiele ihren Ruf und trat 1815 zum zweitenmal ins Wiener Burgtheater ein. Es ist früher schon beklagt worden, daß diese Schau-

spielerin, als sie in der Blüte ihrer Jahre stand, den Weg nicht zu Goethe und dieser ihn nicht zu ihr gefunden hat, denn dort in Weimar wäre ihr Platz gewesen. Als sie nun abermals nach Wien kam, fing dort zwar auch gerade eine Stilschule eigenen Charakters sich zu entwickeln an — aber die beste Kraft ihres Talentes war jetzt durch ein widriges Naturgeschick bereits gebrochen. Eine schwere Krankheit hatte sie kurz vorher befallen und eine für ihr Fach schädigende Neigung zur Körperfülle hinterlassen, so daß sie nunmehr in Wien zu den Rollen der tragischen Mütter greifen mußte.

Sie war nur von mittlerer Frauengröße und ihr breitknochiges Gesicht entbehrte alles weichen Reizes; dabei verzog sie den Mund beim Sprechen in unschöner Art. Sie brauchte an sich also eine große Kunst neben einer tiefen Macht der Seele, über diese für eine Heroine schröffen Mängeln zu siegen. „Ihr Organ ist in der Tiefe eines der herrlichsten, welches ich je gehört habe“, sagt Klingemann, „und nimmt es an Kraft mit dem Donner auf, obgleich es dabei nichts von jenem Männlichen an sich hat, welches uns bei manchen Französinen oft so unangenehm auffällt“. An ihrer Sprache und Deklamation rühmt er die plastische Vollendung, „als sei die Rede in den reinsten Marmor eingeschrieben“. Er schildert dann ihr Spiel als Kleopatra in Corneilles ‚Rodogune‘, indem er Schritt für Schritt den Ausdruck am dramatischen Text nachprüft; und da er auch für die Grenzen ihrer Begabung an dieser und anderer Stelle einen offenen Blick verrät, kann Klingemanns Zeugnis, in Übereinstimmung mit dem Costenobles, dafür bürgen, daß hier wirklich einmal die große heroische Kraft in einem Weibe glaubhaft war, daß die Schröder mächtig war durch ihre Seele, durch die Kühnheit, mit der sie den ganzen Gehalt der tragischen Situation ergriff und in wuchtiger, nirgends gekünstelter oder gefällig abschleifender Darstellung erschöpfte. Zum erstenmal vielleicht feierte in ihr der tragische Mut auf der deutschen Bühne seine glühenden Feste: Kleopatra, Lady Macbeth, Brunhild (in Raupachs Nibelungen), Medea und Isabella waren ihre hohen Opfer an Melpomene. Und weil sie das Sentimentale haßte, war das Sentimentale in den Aufgaben, die ihre dramatischen Zeitgenossen ihr stellten, die Klippe und die Grenze ihres Vermögens. Sie war eine tragischere Sappho, als Grillparzer sie gewollt und vorgezeichnet hatte; unter ihrer Leidenschaft, unter Blitz und Donner ihrer seelischen Gewitter wandelte sich die milde, schmerz bewegte Schönheit der Dichterin von Lesbos zur finsternen Pracht einer Gorgo — was man vom Standpunkt des Gedichtes aus mit Recht tadelnswert finden mochte. Und nun kamen Alter und Körperfülle dazu: „Wer dich nicht gekannt hat“, sagt Anschütz, „in den Jahren deiner Kraft und künstlerischen Entfaltung, der wird sich

kaum ein vollständiges Urteil bilden können über den Höhepunkt und die möglichen Grenzen tragischer Darstellung“.

Der mehr und mehr verweichlichte Geschmack der Zeit stieß sich darum auch bald an den Härten ihrer Natur und machte ihr den Boden in Wien heiß. Sie stand mit ihrer Kunst ganz isoliert in dem damaligen, noch ganz der bürgerlichen Richtung zugewandten Ensemble des Burgtheaters. Auch besuchte man die Tragödie überhaupt nur ungern; so wurde der Schröder das Leben selbst zur Tragödie. Wie häufigst starke schauspielerische Talente, wirkte sie viel mehr durch die Kraft einer von poetischen Impulsen tiefbewegten Natur und durch ihr unerschöpfliches Temperament als etwa durch künstlerische Intelligenz. Ihre Bildung war gering und ihr Charakter, der gesellschaftlichen Moral der Zeit entsprechend, sogar recht fragwürdig: die unerfättliche Leidenschaftlichkeit war es, die die achtundvierzigjährige Frau, 1829, in eine dritte Ehe mit dem mehr berühmten als berühmten Heldenspieler Wilhelm Kunst trieb, der am Theater an der Wien gerade seine erwähnten lärmenden Erfolge erntete. Nach wenigen Wochen schon zerriß dieses Band wieder und Sophie fühlte sich Wien nun doppelt verleidet. Auch die Art, wie sie in dieser Stimmung ihr Engagement löste, gehört zur Psychologie des Schauspielers jener Zeit: ungemessene Ansprüche werden ohne jegliche Rücksicht auf das Interesse des Ganzen brutal geltend gemacht, gegen die Vorstände des Instituts wird bis in die höchsten Stellen hinauf eine Heze arrangiert; und wenn dann trotzdem der Erfolg ausbleibt, wie es hier der Fall war, scheidet die gestürzte Größe unter unbilliger Verkennung und Verwünschung auch des tatsächlich empfangenen Guten. Die Abschiedsflüche der Schröder haben zuerst die Stellung des Mannes erschüttert, der, so gut er es nur gegen das wilde Treiben der feindlichen Partei konnte, ihrer Kunst die eifrigste Pflege und Verehrung gewidmet hatte: Schreyvogels.

Sophie landete nach einigen Gastfahrten in München, kam aber im nächsten Jahrzehnt ein drittes und dann noch ein viertes Mal ans Burgtheater zurück, bis sie, 1839, endgültig nach München übersiedelte. Dort ist sie, 1868, siebenundsiebzig Jahr alt, gestorben. Die Erbin ihres Talentes und ihres Temperamentes war ihre Tochter Wilhelmine, die, mit dem Schauspieler Karl Devrient verheiratet, als Schröder-Devrient die erste große dramatische Sängerin der deutschen Bühne wurde.

Man hat Sophie Schröder im Widerspruch zu den anerkennenden Urteilen — zeitig übele deklamatorische Manieren vorgeworfen. Adolf Müllner verfolgte sie mit seinem besonderen Zorn; er hatte herausgefunden, daß sie die Adjektiva der Rede gegen Logik und Gefühlswert im Übermaß betone. Wir dürfen da wohl einen grund-

sächlichen Widerwillen gegen die feinere lyrische Note vermuten, wo für Müllners Advokatenphantasie, die nie genug in Schwarz und Weiß malen konnte, unzuständig war. Aber nicht, um die kunsttechnische Frage zu entscheiden, findet sie hier Erwähnung, sondern um eine für die Zeit charakteristische tatsächliche Bemerkung anzuknüpfen. Die Müllnerschen Kritiken waren in Wien verbreitet worden — von Freunden des Theaters, wie man damals sagte — und die Kunsttrichter der Stadt entschlossen sich, die Erziehung der Schröder durch ein drastisches Mittel zu vollenden. Mit derben Spazierstöcken bewaffnet stellten sie sich, als die Schröder eine große Rolle spielte, im Parterre auf und stießen bei jeder ihnen falsch dünkenden Betonung der Schauspielerin mit den Stöcken auf den Boden. Gewiß ein bemerkenswertes Zeugnis für die Fühlung, die das damalige Publikum mit der großen Meisterin tragischer Kunst verband . . .

Einen ebenbürtigen männlichen Partner im tragischen Fach hat Sophie Schröder kaum gehabt; der ihr an großer Wirkung am nächsten kam, war Serdinand Eclair. Während die Schröder aber, trotz aller Mängel, in eigenwilliger einsamer Größe ihre Individualität behauptete, fraß an Eclair schon bedenklich das Gift des Virtuosen-tums, wodurch sein künstlerisches Bild stark verzerrt erscheint. Diesen Sproß des österreichisch-schlesischen Adelsgeschlechts Derer von Khevenhüller hatte glühende Liebe zur Kunst auf die Bretter geführt. Als Mitglied einer Wandertruppe war er 1797 nach München gekommen, wo Graf Seeau, der Intendant des Nationaltheaters, auf ihn aufmerksam gemacht worden war, ihn jedoch hatte laufen lassen, „weil für den langen Schlingel keine Kleider in der Garderobe vorhanden seien“. In der Tat war schon Eclair's Erscheinung nach tragischem Maße zugeschnitten: „eine überragend hohe Gestalt, ein schönes blaues Auge, regelmäßige Gesichtszüge, ein kerniges, gewaltiges Organ, das im Ausdruck heftiger Leidenschaft wie der Milde, der Innigkeit und gutmütigen Zuredens gleich hinreißend wirkte“. Also eine Mitgift der Natur, ungleich reicher, als sie der Schröder geworden war. Auch sein inneres Vermögen war biegsamer, weil weniger streng klassisch als das seiner großen Kunstgenossin. Er war der „berühmteste“ Orindur in Müllners ‚Schuld‘, ein schwärmerisch verehrter Meinau in Kokebues ‚Menschenhaß und Reue‘: „voll Haß gegen die Kokebueschen Menschen“, meint zwar Saphir, als er Eclair spielen gesehen, „und voll Reue über die verschwendete Zeit verließ ich das Theater“. Zu den Glanzrollen seiner Jugend hatten aber auch Schillers Serdinand und Karl Moor gehört.

Seine Höhe erreichte er im Fache älterer Helden, von 1814 bis 1830 etwa, an den Theatern in Stuttgart, Mannheim und München. An Gleds edele Größe hat er nicht herangereicht, aber er übertraf

diesen noch an harmonischer Ausbildung, an Kunst und Rhythmus der Sprache, an plastischer Gestaltung. In jenen Jahren der Reife war er der bewunderte Tell, Lear, Wallenstein, Verina, Manuel, Philipp II., Macbeth, Nathan der deutschen Bühne. Auch im bürgerlichen Fach wird er gerühmt: er spielte den Oberförster in Ifflands „Jägern“, Ranzau in „Minister und Seidenhändler“, besonders auch den Thomas Forster in Kowleys vielgegebenen Rührstück „Gebrüder Forster“ und den Deutschen Hausvater von Diderot-Gemmingen. Aber auch Eclair schon teilte den Hang aller späteren Virtuosen zur Wanderschaft; er blieb nie lange in einem Engagement, er haßte die Seßhaftigkeit — und die Disziplin. Wenn irgendwo, nach Weimar, das höhere Drama einen Anfang nehmen sollte, hätte das in Wien geschehen können, solange man dort Sophie Schröder hatte, und Schreyvogel gab sich auch viel Mühe, Eclair zu gewinnen; an die „Schulmeisterei“ der Burg aber ließ der sich nicht locken. In Wien wäre er und Sophie Schröder ferner prächtig ergänzt worden durch die poetisch-rührende Erscheinung der Sophie Müller — doch solche Pläne scheiterten an dem Hang zur Gastspielerei, den Iffland schon stark entwickelt hatte und dem Eclair wie Sophie Schröder verhängnisvoll zuneigten.

Die strengere dramaturgische Richtung hat das Gastspielwesen früh getadelt und später oft als den Ausgangspunkt des Verderbs der deutschen Schauspielkunst beklagt. Darin ist Einseitigkeit jedoch nicht zu verkennen, und es darf an den Vorwürfen persönlicher Art mancherlei abgestrichen werden. Das Eifern gegen das gastierende Virtuositentum setzte vor allem einen Bühnenzustand voraus, der eigentlich nirgends vorhanden war. Auch hierbei dachte man immer mehr an das Theater, wie es vielleicht hätte werden können, nicht an das, wie es war. Bei der allgemeinen Beschaffenheit der deutschen Bühnen und bei der vorhandenen Neigung des theaterliebenden Publikums mußte sich das Gastspielwesen vielmehr als eine Notwendigkeit entwickeln. Die Zersplitterung der Kräfte, in der auch die besten Bühnen sich gezielten, ließ intensiven Talenten, wie Eclair und der Schröder, an den heimischen Kunststätten wirklich keinen Spielraum sich zu entfalten. Darum ist das Gastspielwesen in Deutschland auch viel stärker in Erscheinung getreten als etwa in Frankreich, wo die Theater ihre Talente weit nutzbringender — und für diese weit anregender — zu beschäftigen wußten und wissen. Zudem war es in Deutschland eine Gepflogenheit von alters her, Schauspieler von Ruf als Gäste heranzuziehen; Goethe selbst hat sie stets befürwortet, weil er fand, daß seine Schauspieler dadurch immer eine Fülle von Anregungen empfangen. Auch das Burgtheater, ehe es zu einer weiseren künstlerischen Ökonomie gelangte, sah jahraus,

jahrein fremde Schauspieler gastweise auf seiner Bühne. Ein unleugbarer Vorteil dieser Praxis aber bestand in der durch die Umständlichkeit des Reisens in damaliger Zeit bedingten längeren Dauer der Gastspiele. Der fremde Künstler kam auf Wochen und Monate; er spielte gewöhnlich den ganzen Kreis seiner Rollen durch, spielte mit sorgfältiger Vorbereitung; und so mochte er nicht nur bildend auf des heimische Ensemble, sondern auch auf das Publikum des Hauses wirken. Als die Reisegelegenheiten sich mehrten, wohlfeiler wurden, lockte nicht mehr der Ehrgeiz allein, sondern auch reine Erwerbsgier jeden leidlich über das Mittelmaß ragenden Komödianten auf die Wanderschaft; er zog in Eile von Stadt zu Stadt, spielte überall rasch, ohne große Vorbereitung seine zwei, drei oder vier Rollen herunter, verstimmte und verstörte das heimische Ensemble und hinterließ beim Publikum nur die vage Erinnerung an ein Virtuosenkunststück. Viele Schauspieler der Hoftheater benutzten dann jeden freien Tag zu solchen Abstechern in die Nachbarschaft. Und an diese Möglichkeit gewöhnt, berühmte Gäste sich sichern zu können, kamen die Leiter kleinerer Theater bald dahin, auf die Gestaltung ihres eigenen Ensembles nur noch geringen Wert zu legen, für die Hauptsächer Lücken zu lassen, in die benötigtenfalls die Gäste einsprangen, so daß in der That unter diesen veränderten Umständen das Gastspielwesen zum gründlichen Verderben des Kunststils auswuchs.

Saß jeden gastierenden Schauspieler hat diese moderne Praxis schließlich der Unkunst in die Arme getrieben. Kaum einer hat ungestraft Jahre hindurch diesem Hang gefröhnt; es rächt sich immer, wenn der Darsteller sich daran gewöhnt, als Könnender unter Minderbegabten leichte Siege davonzutragen, selten mehr gründlich probiert, neuen Aufgaben, die die Kräfte stählen, aus dem Weg geht und so schließlich die kontrollierende Leitung besonnener Spielordner ganz entbehren zu können meint. Seine Schauspielfkunst erfordert immer ein sorgfältigstes Vorbereiten und Abstimmen aller mitwirkenden Kräfte; kann das beim Gastspiel nicht geleistet werden, so kommt der Virtuos bald dahin, die rings um ihn gähnenden Mängel durch starkes und immer stärkeres Auftragen zu verdecken, damit, wo tiefe Nacht um ihn ist, er wenigstens um so heller glänze. So ist der Vorwurf, der Eclair und die Schröder in ihren späteren Jahren traf, sicherlich gerecht: sie wurden wie alle Gastspielvirtuosen eben „Manieristen“. Von dem Eclair der späteren Jahre sagt Schreyvogel selbst: „Dieser Mensch ist ganz und gar in Manier ersoffen“. Zu dieser Zeit bezeichnete Eclair als Lear bei der Stelle: „Jeder Zoll ein König“ an seinem Knotenstock die Zollstriche! Man nannte ihn bald nicht anders als den „tragischen Manieristen“ und hatte

dazu um so mehr Grund, als nun bald alle Heldenspieler, wie es auch wieder die Erscheinung der Regel ist, als karikierte Eblairs sich spreizten, wie alle Heldinnen Sophie Schröder durch schauerlichen Singsang der Deklamation zu überholen trachteten. Und wieder wurde so ein großes Vermögen der deutschen Bühne, weil sie es zu keinem Geseß bringen konnte, zum Fluch: das Heldengetöse, das Posieren der Heroinnen in falscher Tragik, das man nun die „höhere Richtung“ nannte, war dreißig, vierzig Jahre hindurch nicht wieder auszutilgen.

Vom modernen Gefühl aus kann vielleicht mancher Vorwurf, der Eclair traf, zurückgewiesen werden. Wenn sich beispielsweise der vornehm gewordene Intendant von Küstner verlezt fühlte, weil Eclair als Tell die Worte: „Und mit gewalt'gem Fußstoß hinter mich schleudr' ich das Schifflein in den Sturm der Wasser“ wirklich mit einem Fußtritt in die Luft begleitet habe, so werden wir darin Überempfindlichkeit des Theater-Romantikers erkennen, der die Wahrheit der Zierlichkeit hintanstellt. Es scheint nicht der geringste Vorzug Eblairs gewesen zu sein, daß in der Zeit der „schönen Unwahrheit“ seine ursprünglich prächtige Vollnatur einem gesunden Realismus zuneigte. Er starb 1840 in München.

Ohne je in Berührung mit der Goethe-Schule gekommen zu sein, haben Eclair und die Schröder die klassizistische Linie der Schauspielkunst fortgesetzt. Ganz außerhalb derselben stand der dritte große Schauspieler der Zeit: Ludwig Devrient. Ihn kann man den „Schauspieler an sich“ nennen; ein mit den Mitteln dieser Kunst sich offenbarendes poetisches Gestaltungsgenie, einen Schauspielern den Dichter mit einer Menschen schaffenden tätigen Phantasie. Denn so scheinen seine Darstellungen beschaffen gewesen zu sein, daß sie, ganz unabhängig vom Wert oder Unwert der Vorlagen, immer ein Stück künstlerisch erfaßten Menschentums ins Leben riefen. Und dieser eigentlich poetische Schaffenstrieb, den man bei ihm voraussetzen muß, stimmt gut zu dem Bericht, daß er lange Jahre in finsterner Melancholie versunken gewesen sei, weil er von schauspielerischen Vorbildern, die ihn beeinflusst hatten, nicht loskommen zu können wähnte. Er hatte Iffland und Fleck in seiner Jugend gesehen; später hatte ihn Ochsenheimer, den das Zeugnis von Anschütz neben Iffland und Devrient stellt, beeinflusst. Sein Kunsttrieb konnte sich jedoch überhaupt an reproduktiver Tätigkeit nicht genügen: er rang nach eigener Gestaltung: daraus entsprang seine Stärke — und Schwäche.

Er war groß, wo seine eigene Phantasie die Zügel führte, und oft ganz ohnmächtig, wo eine fremde Empfindung ihn leiten sollte. An rhetorischen Rollen versagte sein Talent vollständig und in Auf-



gaben von nur intellektueller Art konnte er gar stümperhaft erscheinen. In die Welt Goethes und Schillers hat sein Genius nie den Weg gefunden, wenn er auch als Franz Moor eine seiner glänzendsten Gestalten schuf; wohl aber war Devrient Shakespeareschen Gepräges und dieses Dichters vollendeter Interpret in den Gestalten, die einer phantasievollen Individualität keine festen Grenzen ziehen: in den Wahnsinnspartien des Lear, als Shylok und — mit nie wieder erreichtem Triumph poetischer Komik — als Falstaff. Daneben stellte er eine Reihe höchst passender Gestalten aus der genrehafsten Dichtung: den Juden Schewa in Cumberlands Rührstück — schon eine Lieblingsrolle Ifflands, dessen „moralische Veredelung“ dieses Charakters aber nicht halbwegs an die Dreistigkeit reichte, mit der Devrient hier das Bild eines populären Schacherjuden zeichnete — den ‚Armen Poeten‘ und den verhungerten ‚Schneider Sips‘, den alten Klingsberg, Molières Geizigen und, wie schon erwähnt, Pyats Galeerenflaven. Nur schade, daß mit dem baldigen Verblaffen dieser Literatur auch die Überlieferung von Devrients Kunst so rasch verschwamm. Denn wo er die große Dichtung gestreift hat, eröffnete er auch der Schauspielkunst neue Bahnen. Zur gleichen Zeit mit Edmund Kean in England, ließ er als Erster hinter der Shylok-Figur die tragische Welt des Judentums als erschütternden Hintergrund aufleben; bis dahin war der wucherische Jude nur als komische Figur gespielt worden. Er zuerst entkleidete den Franz Moor der kleintlichen Mittel der körperlichen Häßlichkeit und vertiefte dessen Bosheit zur Dämonie. Von Devrients Traumerzählung in dieser Rolle sagt Klingemann: „Hier war mehr als Wahrheit, mehr als Vollendung, und der Beifall der ergriffenen Menge wurde zum Aufruhr, ja zum Geschrei! . . . Das Mimische an sich war dabei schauerlich groß; das Auge leuchtete in der Raserei der Flammen auf; dazu das gorgonenartig wilde Haupthaar, dessen gelöste Locken wie Schlangen der Furien Antlitz und Brust umwanden“. Derselbe Zeuge nennt den Eindruck „dem, was man Theaterpiel nennt, ganz und gar entrückt, so daß alles andere dagegen nur gemacht schien und selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete.“ Von ähnlicher hinreißender Gewalt muß, nach zahlreichen Zeugnissen, sein Falstaff gewesen sein.

Und doch steht das Bild dieses vielleicht Größten der deutschen Bühne von düsteren Schatten umrahmt in der Geschichte. Zu der traurigen Wahrheit, daß Devrient dem schlimmen Verhängnis eines haltlosen Alkoholikers schon frühzeitig zum Opfer gefallen ist, hat die Legende des Klatchs, die so viele Blätter in der Chronik der Bühne füllt, kaum Übertriebenes hinzugefügt. Als ein im Grunde schon verlorener Mann kam er, von Iffland gerufen, im Jahre 1815,

nach Berlin; die Höhe seiner Kunst und seiner Kraft lag bereits hinter ihm, in seiner Breslauer Zeit. Die Menschengebilde, die er in der prometheischen Werkstatt seiner Phantasie mit täglich neuer, origineller Erfindungsgabe schuf, lebten ihr physisches Leben auf der Bühne gewöhnlich nur so lange, als die künstlich geschürte Inspiration seines Körpers anhielt. Unsicher entwickelten sich die Gestalten aus der Rauschstimmung, erreichten einen Gipfel zündendster Wirkung und fielen dann, noch vor ihrer Vollendung, mit der erschöpften Kraft des Darstellers ins Nichts zusammen. Selten hat Devrient eine Rolle in voller Gewalt durch- und zu Ende geführt; zumeist bot er nur glänzende Bruchstücke derselben, aus denen der Zuschauer sich mehr ein Ganzes rekonstruieren mußte, als daß der Schauspieler es gegeben hätte. Die letzten zehn Jahre seines Wirkens in Berlin war er nur noch eine Ruine als Künstler und als Mensch. Doch spielte er im Jahre 1828 an zweiundzwanzig Abenden am Wiener Burgtheater und am Theater an der Wien den Franz Moor: sein letzter großer Triumph. Er starb 1832 im achtundvierzigsten Lebensjahr.

In anderer Weise von der Natur frühzeitig in seiner Kraft gebrochen, war ihm vier Jahre früher Pius Alexander Wolff vorausgegangen. Der Aufschwung, der etwa um 1820 herum dem Berliner Theater beschieden war, als Wolff und seine Gattin das Stildrama an dieser Bühne zu Ehren gebracht hatten, als Devrients poetischer Realismus noch zeitweise Meisterschöpfungen zeitigte, neigte im dritten Jahrzehnt schon wieder dem Niedergange zu. Als Regisseure dauernd zu wirken, hatten Wolff und Devrient, wie erwähnt, verzichtet; außer ihnen aber waren zur Leitung geeignete Kräfte nicht vorhanden, und das nachwachsende Schauspielergeschlecht war höchstens gutes Mittelmaß. Der pedantische Friedrich Wilhelm Lemm als Heldenvater, die Liebhaber Karl Friedrich Krüger und Jonas Friedrich Beschort, der wädhere Johann Gottfried Karl Wauer in komischen Rollen konnten brav aber kaum mehr genannt werden. Vorübergehend waren in Wilhelmine Maas, die einst in Weimar von den Großen als ein aufgehender Stern begrüßt worden war, in Louise Roger, Holteis späterer Gattin, versprechende weibliche Talente aufgetaucht. Die eigentliche Erbschaft jedoch der Bethmann, Ifflands berühmter Partnerin, die, wie ein begeisterter Zeitgenosse schreibt, das ganze Gebiet von der Gurli bis zur Lady Macbeth vollendet beherrscht hatte, fiel erst der erwähnten Auguste Stich-Crelinger zu, die lange als eines der schönsten Talente der deutschen Bühne galt. Eduard Devrient zollt ihr ziemlich volles Lob; danach muß ihre Darstellung von gewinnender Gewalt gewesen sein. Sie war in Wien, München und an anderen großen Bühnen ein gern und häufig begrüßter Gast. Aber es ist kaum zu verkennen, daß sie