

DIE ERSTEN AUFFÜHRUNGEN VON IMRE MADÁCHS "DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN" IM DEUTSCHEN SPRACHGEBIET

KATALIN PODMANICZKY

Am 21. September 1883 fand, unter der Regie Ede Paulays, die Budapester Uraufführung der "Tragödie" statt. Madáchs Werk eignete sich – durch die Vielzahl der historischen Schauplätze – zur Demonstration von Paulays neuem, "Meininger" Stil¹, welcher, gepaart mit der hohen literarischen Einschätzung der "Tragödie" sich als Garant für den Erfolg erwies. Ein Beweis für die sensationelle Wirkung dieser ersten Inszenierung sind die siebzehn Neuinszenierungen der "Tragödie" auf ungarischen Provinzbühnen, innerhalb der nächsten drei Jahre.²

Paulay fand aber nicht nur in Ungarn Nachahmer. Schon im Jahre 1892 begann die ausländische Bühnenlaufbahn der "Tragödie", deren Etappen Hamburg, Wien und Berlin waren. In der folgenden Untersuchung³ wollen wir über die einzelnen Aufführungen Bericht erstatten und soweit dies möglich ist, die Hintergründe von Erfolg, Mißerfolg, Interesse und Desinteresse zu beleuchten versuchen.

Hamburg (1892)

Richten wir unser Augenmerk auf den Anfang der neunziger Jahre, in denen die größten deutschen Bühnen sich um die *Tragödie des Menschen* zu reißen schienen. Ort der ersten deutschen Theateraufführung der "Tragödie", am 19. Februar 1892, war Hamburg. Oberregisseur Robert Buchholz inszenierte die "Tragödie" im Stadttheater Hamburg, verbunden mit dem Stadttheater Altona. Es wurde die Übersetzung von Ludwig Dóczi, die 1891 erschienen war, gespielt und in vier Aufzügen mit vierzehn Bildern eingerichtet (das zweite Keplerbild wurde weggelassen). Der Theaterdirektor war Hofrath Pollini, die Hauptrollen bekleideten Herr Mylius⁴ (Luzifer), Herr Otto⁵ (Adam) und die vom Wiener Burgtheater im Vorjahr angeworbene Schauspielerinnen Frl. Barsescu⁶ (Eva). In einer Zeit regen Interesses für die Musik von R. Wagner, F. Liszt, J. Strauß, der Blütezeit der Opern und Operetten⁷, mag es nicht verwundern, daß die "Tragödie" – wie schon 1883 in Budapest – mit einer symphonischen Ouvertüre und musikalischen Zwischenstücken versehen wurde. Die Musik stammte von dem ungarischen Komponisten Gyula Erkel⁸, der die Musik zur Budapester Bühnenfassung komponiert hatte, und dem Dirigenten des Stadttheaters William Sichel. Die Bühnenbilder – entworfen von F. Gruber – bestanden aus zwölf gemalten Riesengemälden, die den Hintergrund jeder neuen Szene bildeten. (Siehe Abbg. Nr. 3 und 4)

Wie erklärt es sich, daß die erste deutsche Aufführung im fernen deutschen Norden stattfand und nicht im nahen Wien, wo bereits 1889 eine Aufführung geplant war⁹. Wie aus einem Artikel von Ileana Berlogea hervorgeht, ist die Hamburger Aufführung in erster Linie der rumänischen Schauspielerin Barsescu zu verdanken, die, wie schon erwähnt, die Rolle der Eva bekleidete:

“Die Kunst, mit der Agathe Barsescu die Rolle der Rodope (aus Hebbels *Gyges und sein Ring*) bekleidete. . . überzeugte die Hamburger Theaterdirektoren, daß die größte Darstellerin der Eva aus Emerich Madáchs *Tragödie des Menschen* vor ihnen stand, . . . Das Talent der Agathe Barsescu, ihre Gabe, diese komplexe Rolle zu gestalten. . . war ein neuer, ausschlaggebender Grund dafür, dieses dem deutschen Publikum bisher noch unbekanntes Stück in Szene zu setzen.”¹⁰

I. Berlogea scheint hier anzudeuten, daß die Theaterdirektion Madáchs Werk nicht etwa flüchtig kannte, sondern nur mangels geeigneter Hauptdarstellerin sich nicht bereits zu einem früheren Zeitpunkt zu seiner Aufführung entschlossen hatte. Kommen wir aber zur Frage zurück, wem das Zustandekommen der Hamburger Aufführung zu verdanken ist. Im gleichen Aufsatz schreibt I. Berlogea dieses Verdienst auch dem ungarischen Grafen Miklós Esterházy zu: “Die Begeisterung der Schauspielerin für dieses Werk sowie die Unterstützung des Prinzen Esterházy, der alles daran setzte, um das Theater zu den Wiener Theater- und Musikfestspielen im Sommer 1892 einzuladen, haben wesentlich dazu beigetragen, daß Madáchs Stück zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne uraufgeführt wird.”¹¹ In der ungarischen Forschung gilt der besagte Miklós Esterházy als der Mäzen dieser Aufführung, seitdem Antal Németh¹² im Jahre 1933 diese These formuliert hat. Ein Interview des Grafen Esterházy in Budapest durch den Übersetzer L. Dóczi liefert aber unseres Erachtens den Gegenbeweis zu Némeths Behauptung. Esterházy äußert sich darin folgendermaßen über die Hamburger Dekorationen: “. . . die Hamburger Ausstattung mag nach Hamburger Begriffen glänzend sein, aber hier würden wir einen Durchfall damit erleben. . . wenn wir die “Tragödie” in Wien aufführen. . . , müssen wir viermal so viel ausgeben.”¹³ Hätte es sich um Bühnenbilder gehandelt, die auf seine Kosten angefertigt worden waren, so hätte sie Esterházy unseres Erachtens bereits in Hamburg prachtvoll genug gestalten lassen, um sie auch in Wien zeigen zu können. Die deutsch-sprachigen zeitgenössischen Quellen sprechen auch zugunsten dieser Hypothese. Im *Theatralmanach* berichtet der Regisseur Robert Buchholz, auf Veranlassung seines Direktors Pollini “die Tragödie gelesen und auf ihre Bühnenwirksamkeit hin geprüft zu haben.”¹⁴ Er bezeugt auch die Gegenwart des Grafen Esterházy, aber nur für die Zeit der ersten Vorstellungen: “Nikolaus Graf Eszterhazy. . . , welcher den ersten Vorstellungen beiwohnte, bewog Herrn Hofrath Pollini, die “Tragödie” auch in der Wiener Theater- und Musikausstellung zur Aufführung zu bringen.”¹⁵ Trotz ausführlicher Schilderung der Umstände, die zur Aufführung des ungarischen Werkes geführt haben, läßt Buchholz kein Wort von Esterházy's Mäzenatentum verlauten, genausowenig die zwei Zeitungskritiken, die nicht einmal den Namen des ungarischen Adligen erwähnen. Im *Hamburger Fremdenblatt* wird sogar das Verdienst um die kostspielige Inszenierung dem Theaterdirektor Pollini zugeschrieben: “Herr Hofrath Pollini. . . hatte der Inszenierung Mittel zur Gebote gestellt, wie sie kaum eine andere Bühne reicher und künstlerischer

bieten kann.“¹⁶ Hätte Graf Esterházy die Inszenierungskosten getragen, wäre dies wohl schon aus der ihm gebührenden Dankbarkeit der Presse bekanntgegeben und mit Sicherheit erwähnt worden¹⁷. Daher schließen wir uns I. Berlogeas These an, der zufolge die Anregung zur Hamburger Aufführung von Agathe Barsecsu gekommen war. Sie ist aber unseres Erachtens folgendermaßen zu nuancieren: Da die Esterházy ein Schloß in Wien besaßen und Agathe Barsecsu bis 1891 eine gefeierte Schauspielerin am Wiener Burgtheater gewesen war, liegt die Annahme nahe, daß M. Esterházy sie von Wien her kannte. Wir können ferner so gut wie sicher sein, daß M. Esterházy die “Tragödie” entweder als Buchdrama oder von der Budapester Aufführung her kannte. Er kann daher A. Barsecsu in ihrer Wiener Zeit mit der “Tragödie” bekannt gemacht haben. Hier liegt vielleicht ein Verbindungspunkt zu den 1889er Plänen zu einer Burgtheateraufführung¹⁸. Das Scheitern dieser Pläne könnte ein Grund dafür sein, daß die Schauspielerin in Hamburg auf ihre Verwirklichung hingearbeitet hat, zumal ihr die Rolle der Eva auf den Leib geschrieben zu sein schien. Diese Hypothese macht auch Esterházy's Einsatz für ein Wiener Gastspiel der Hamburger Truppe verständlicher.

Da Hamburg mehrere Bühnen besaß, stellt sich auch die Frage, ob, abgesehen von den persönlichen Beziehungen, die wir gerade zu erhellen suchten, es ein reiner Zufall war, daß gerade das Stadttheater, die erste Bühne Hamburgs, das Werk eines für das deutsche Theaterpublikum unbekanntem Dichters in Szene setzte. Bereits die Tatsache, daß eine Schauspielerin vom Wiener Burgtheater nach Hamburg gekommen war, wirft ein besonderes Licht auf diese Bühne; ihr Direktor H. Pollini scheint die Theaterprogramme anderer Kulturszentren mit regem Interesse verfolgt und hervorragende Künstler ausländischer Bühnen an sein Theater engagiert zu haben. I. Berlogea wertet auch die Verpflichtung A. Barsecsus als das persönliche Verdienst Pollinis, “der unermüdlich danach trachtete, neue Künstlerkräfte für die erste Bühne an der Hafenstadt der Elbe zu entdecken und heranzuziehen“¹⁹. Auch auf die Zusammensetzung des Repertoires hatte Pollinis für alles Neue offene Persönlichkeit einen prägenden Einfluß. Der Spielplan zeichnete sich durch Modernität und Abwechslungsreichtum aus. Die Premieren folgten rasch aufeinander, und “die Stücke waren bunt durcheinander psychologische Dramen, klassische Lustspiele, Werke großer Aufmachung und ganz einfache Singspiele.”²⁰ So kamen hier die Werke Halms, Grillparzers, Lessings, Hebbels, Goethes, Schillers, Shakespeares und heute unbekannter Dichter wie Paul Lindaus, Ernst Wildenbruchs, Octave Gastineaus, R. Benedix', Henrik Herz', Oskar Blumenthals und Rudolf Gottscholls zur Aufführung²¹. Diese Vorliebe des Stadttheaters für in Deutschland noch nicht aufgeführte Theaterstücke ist sicherlich einer der Gründe dafür, daß Madáchs *Tragödie des Menschen* ins Programm aufgenommen wurde. Zudem war es für die “Tragödie” von Vorteil, auf ein an unbekannte Stücke gewohntes Publikum zu stoßen. Wenn aber auch der Erwartungshorizont des Theaterpublikums nicht auf ein bestimmtes Repertoire eingeengt war, so war er in Bezug auf die Darstellung in besonderer Weise determiniert. Der naturalistischen Ästhetik entsprechend bevorzugte die “Hamburger Schule” ein einfaches Spiel: “Die Revolution, die das Theater durchmacht, seine Ausrichtung auf eine immer tatsachengetreuere Darstellung, auf das Poetische des in feinsten Einzelheiten

überraschten Alltags, sowie Fragen, die den Durchschnittsmenschen beschäftigen, machen sich in Hamburg stärker bemerkbar als in Wien."²²

Da die "Tragödie" diesen zeitgemäßen Anforderungen nicht entspricht, mag man von vornherein Zweifel an ihrem Hamburger Bühnenerfolg hegen. Jedoch zeugen schon rein zahlenmäßige Angaben über die Aufführungen von dem Hamburger Erfolg. Aus den ursprünglich vorgesehenen sieben Vorstellungen wurden sechzehn. Die Tragödie wurde nach der Erstaufführung "15 mal bei ausverkauftem Hausen wiederholt. Zu dem ehrenvollen war auch der pekuniäre Erfolg gekommen."²³ Die Pressestimmen spiegeln auch den Erfolg wider. Die *Hamburger Nachrichten* berichten vom "hohen Genuß", den die Vorstellung geboten habe²⁴. *Das Hamburger Fremdenblatt* bezeichnet den Erfolg als ungetrübt und durchschlagend, die Aufnahme als warm und verständnisinnig²⁵. Nach der Erstaufführung prophezeit A. Weise, die "Tragödie" werde sich zum Zugstück für den Rest der Saison gestalten²⁶.

Welchen Umständen ist dieser Erfolg zu verdanken? Unseres Erachtens hat nicht der Inhalt der "Tragödie" großen Anklang beim Publikum gefunden. Der Erfolg ist vielmehr aufgrund neuer, bühnentechnischer Gesichtspunkte zustande gekommen. Es handelt sich dabei um durch die Struktur des Stückes bedingte Schwierigkeiten, wie z. B. Vielzahl der Dekorationen, ihren häufigen Wechsel und die Anforderungen an die darstellerische Leistung der Schauspieler. Diese Probleme wurden in Hamburg ausgezeichnet gelöst und trugen somit wesentlich zum Erfolg bei. Da die "Tragödie", wie schon erwähnt, an dreizehn²⁷ verschiedenen Schauplätzen spielt, u.a. an so bekannten, wie dem alten Ägypten, Athen und Rom, bietet es sich an, die jeweiligen Epochen bzw. Orte durch Baudenkmäler kenntlich zu machen. Deshalb waren Herstellung und Wechsel der Kulissen, solange den Bühnenbildern keine technischen Hilfsmittel zur Verfügung standen, eine langwierige und anspruchsvolle Aufgabe.

Lassen wir aber die zeitgenössischen Quellen zu Worte kommen. A. Weise berichtet, die irdischen Bilder hätten schon durch ihre Dekoration begeisterte Aufnahme gefunden²⁸. Der Wechsel der zahllosen Bühnenbilder erforderte ebenfalls ein großes Können, weil langwierige und geräuschvolle Umbauten die Konzentration des Publikums auf das Stück erheblich gestört hätten. A. Weise lobt "die großartige Präzision, mit der die Maschinen bei den vielen und schnellen Verwandlungen fungierten..."²⁹ I. Berlogeas Artikel fördert interessante Einzelheiten zu Tage: "Neues wurde in der Farbenzusammensetzung gebracht, ebenso wie in der Art und Weise, die Beleuchtung zu handhaben, die die Dekoration gefühlsmäßig mitschwingen ließ. Es wurden nun Bühnenbilder sichtbar anhand von Versenkungsöffnungen gewechselt, so wie anhand von Umstellungen bestimmter Bestandteile."³⁰ Diese bühnentechnischen Neuerungen haben zweifellos auch zu der Begeisterung des Publikums beigetragen. Eine dritte bühnenspezifische Schwierigkeit steht auch in engem Zusammenhang mit der Struktur des Stückes. Bei jedem Bühnenbildwechsel müssen die Darsteller der zwei Hauptrollen sich in die Haut einer neuen Persönlichkeit versetzen. Die Person des Adam hat in allen Verwandlungsformen einen gemeinsamen Kern, den des mehr oder minder idealistischen Einzelmenschen. Die verschiedenen Persönlichkeiten, die die Darstellerin der Eva verkörpern muß, schillern aber in den verschiedensten Farben, so sehr, daß sie innerhalb einer Szene sogar zwei

vollkommen gegensätzliche Charaktere verkörpern muß: die tugendhafte Jungfrau und das lasterhafte Weib. Diese beiden Hauptrollen, auch die des Adam, stellen deshalb hohe Anforderungen an das Können der Schauspieler und haben einen bestimmenden Einfluß auf den Bühnenerfolg des Werkes. Die starke Motivation von Seiten der Schauspielerin Barsescu, die Rolle der Eva zu bekleiden, sowie ihre schauspielerischen Fähigkeiten, auf die schon ihre Verpflichtung von Wien nach Hamburg schließen läßt, waren günstige Vorzeichen für eine gute schauspielerische Bewältigung dieser Aufgabe. So sind, in der Tat, die Kritiker des Lobes voll für die Hauptdarsteller und sogar für die Leistungen der Schauspieler der Nebenrollen, die in diesem Werk außergewöhnlich zahlreich sind: "Hohes Lob sei... Herrn Otto für seinen herrlichen Adam und Fräulein Barsescu für ihre zarte, poetische Eva gesendet. Für beide Künstler ist jedes Wort des Lobes zu schwach. Man denke nur an die vielen Umzüge, an die Fülle der Charaktere, in die sie sich... hineinzufinden hatten, und man wird begreifen, daß sie eine wahre Sisyphusaufgabe zu lösen hatten. Daß auch nicht der mindeste Tadel an all ihren Gestalten und Gestaltungen zu finden war, ist ein wahres Wunder... Herr Mylius als Luzifer traf scharf und geistvoll den skeptisch-negativen Ton des magyrischen Mephistopheles und war gleichfalls eine Stütze des Erfolges."³¹ schreibt Arnold Weisse und bezeichnet die Leistungen mehrerer Nebenrollenträger mit den Superlativen "allerliebste", "hochragend", "ergreifend", "vorzüglich", "sehr originell"³².

Wien (1892)

Die zweite Stadt im deutschen Sprachgebiet, in der die "Tragödie" zur Aufführung gelangte, war Wien. Am 16. Juni 1892 wurde die *Tragödie des Menschen* auf der internationalen Praterbühne anlässlich der Wiener Theaterausstellung gespielt. Dies bedeutet aber nicht, daß im Abstand von vier Monaten zwei Großstädte – Hamburg und Wien – sich zur Aufführung der "Tragödie" entschlossen, denn allein der Vergleich der beiden Theaterzettel verrät, daß es sich um ein Gastspiel der Hamburger Truppe handelte. Die Wiener Aufführung ist, wie aus den obigen Zitaten hervorgeht, dem Mäzen N. Esterházy zu verdanken. Es gelang ihm, die Hamburger Theaterdirektion dazu zu überreden, die "Tragödie" auch in Wien aufzuführen, und er ließ auf eigene Kosten durch Kautsky und Rottonara vollkommen neue Bühnenbilder anfertigen. Bei dieser Aufführung kommt also N. Esterházy mit Bestimmtheit die wichtigste Vermittlerrolle zu.

Die Zahl der Wiener Aufführungen belief sich auf sechzehn, wie in Hamburg. Diesmal ist jedoch die Aufführungszahl kein Beweis für einen ungetrübten Erfolg. Nur eine der fünf zeitgenössischen Kritiken berichtet von einem bedeutenden Erfolg³³. Das Publikum habe dem Inhalt des Stückes nur geringes Interesse entgegengebracht. "In Folge dessen blieb der Gesamteindruck des Stückes ein matter."³⁴ Welche Erklärungen gibt es für diese unterschiedliche Aufnahme eines Stückes, das im gleichen Jahr durch die gleichen Künstlerkräfte aufgeführt wurde? In der ungarischen Forschung wird die goethesche Sprache der Dóczi-Übersetzung³⁵ als einer der Hauptgründe für den geringeren Erfolg der Wiener Aufführung angesehen. Da dieselbe Übersetzung in Hamburg dem Erfolg

keinen Abbruch getan hat und unter den fünf Wiener Kritikern nur einer den Vorwurf der Goethe-Nachahmung erhebt³⁶, haben andere Faktoren den schwächeren Erfolg herbeigeführt.

Da die gelungenen Dekorationen und ihre perfekte Handhabung in Hamburg wesentlich zum Erfolg beigetragen haben und in Wien neue Dekorationen geschaffen wurden, stellt sich zuallererst die Frage, ob der geringere Erfolg eventuell schlechteren Bühnenbildern zuzuschreiben ist. Dies ist aber nicht der Fall, im Gegenteil zeugen die Kritiken erneut von der Aufwendigkeit der Bühnenbilder. Die *Neue Freie Presse* würdigt sie als einen "Triumph der Wiener Decorationskunst."³⁷ Einer anderen Quelle zufolge sei das Publikum hauptsächlich an der Ausstattung interessiert gewesen³⁸. Das *Wiener Fremdenblatt*, das die Aufführung der "Tragödie" in ungarischer Sprache³⁹ mit der Leistung der Hamburger Truppe vergleicht, stellt fest, daß die Hamburger den Nachdruck auf das Bühnenbild gelegt hätten⁴⁰. Diesen Gesamteindruck bestätigt auch die Wertung der *Tragödie des Menschen* durch alle Kritiker als "Ausstattungsstück"⁴¹, das heißt als ein Bühnenstück, das vor allem durch prunkvolle Ausstattung wirken soll: "Diesen Fehler hat ein Theater-Director begangen, der in einem Buch voll historischer Bilder ein historisches Bilderbuch erblickte und es auch richtig zuwege brachte, aus einem philosophischen Gedichte ein Ausstattungsstück zu machen."⁴² Haben die Wiener Bühnenbildner also sogar den Fehler begangen, so prächtige Dekorationen geschaffen zu haben, daß sie die Aufmerksamkeit des Publikums vom Inhalt auf die äußere Form gelenkt haben? Diese Frage könnten wir nur bei einem Vergleich der gesamten Hamburger und Wiener Bühnenbilder eindeutig beantworten. Dies ist nicht möglich, da uns nur eine Abbildung von den Wiener Dekorationen überliefert ist. Mit Sicherheit wissen wir nur, daß sie aufgrund von "Tragödien"-Illustrationen des ungarischen Malers Mihály Zichy angefertigt wurden⁴³. Die uns zur Verfügung stehenden Fakten erlauben aber Rückschlüsse auf die Beschaffenheit dieser Bühnenbilder. Der Umstand, daß sie der reiche Graf Esterházy finanzierte, seine eigenen abschätzigen Worte über die Hamburger Dekorationen⁴⁴ sowie die in zeitgenössischen ungarischen Quellen belegten Kosten der Kulissen – 40 000 Gulden⁴⁵ – berechtigen zu der Behauptung, daß sie sogar viel aufwendiger als die Hamburger waren. Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, haben sie zur Verfälschung des Werkes beigetragen.

Ist dies aber der einzige Grund für den geringeren Erfolg? Der Vergleich der Hamburger und Wiener Kritiken fördert einen weiteren Unterschied zu Tage: Die Wiener Kritiker haben nach sorgfältiger Lektüre des Werkes der Vorstellung beigewohnt. Dies bestätigt den bereits im vorigen Kapitel gewonnenen Eindruck, daß die "Tragödie" im Wien der neunziger Jahre sich eines regen Interesses erfreute. August Siebenlist schrieb im Jahre 1891, daß "man sich der Tragödie des Menschen nicht allein in Ungarn, sondern in der ganzen gebildeten Welt mit steigender Aufmerksamkeit zuwendet."⁴⁶ Ein Jahr zuvor war ein uns leider nicht mehr zugänglicher Artikel des Übersetzers Ludwig Dóczi erschienen⁴⁷, über dessen Breitenwirkung wir im Zusammenhang mit der Hamburger Bühnenaufführung Näheres erfahren: "... erst seitdem Ludwig Dóczi in der Neuen Freien Presse einen geistvollen Aufsatz über das Werk veröffentlichte, das mit Proben einer eigenen trefflichen Übersetzung geschmückt war, hat sich ihm in Deutschland die

Aufmerksamkeit der Literaturfreunde zugewandt.“⁴⁸ Aus diesem Grunde wurde die “Tragödie” mit großer Spannung erwartet. Die Erwartungen müssen aber zu hoch gewesen sein, um nicht enttäuscht zu werden. Die meisten Kritiken zeugen von einer Enttäuschung: “Von dem Genusse, den uns daheim das Lesen der Dichtung bereitet hatte, blieb beim Anhören in Theater wenig übrig. . . Die Aufführung. . . ist im gewöhnlichen Sinne sehenswerth. Im literarischen Sinne bemerkenswerth ist sie nicht.”⁴⁹

Die hohen Erwartungen sind aber nicht der einzige Grund für die Enttäuschung. Die in Wien gebotene *Tragödie des Menschen* unterschied sich auch inhaltlich von der Hamburger: Auch die Polizeibehörden interessierten sich nämlich für die “Tragödie”. Am 11. Juni entstand ein 25 Seiten langer Polizeibericht in Form einer Inhaltsangabe mit Streichungsvorschlägen. Nach der Begutachtung dieses Berichts wurde die “Tragödie” am 16. Juni zur Darstellung zugelassen, allerdings mit der Aussendung eines “in Censur-Angelegenheiten versirten Beamten”⁵⁰, der überwachen sollte, ob die Regie sich an die Anordnungen der Zensur hielt. Aus diesen Akten geht hervor, daß auf 38 Seiten des 200 Seiten umfassenden Originals Streichungen vorgenommen worden sind, und zwar aufgrund moralischer, politischer und religiöser Gesichtspunkte. Madáchs “Regieanweisung”⁵¹ am Anfang der 6. Szene, “die römischen Hetären” seien “leichtfertig gekleidet”, veranlaßt den Wiener Zensor zu der Anordnung: “Selbstverständlich haben die in dem 6. Bilde. . . in schamloser Tracht skizzierten Schauspielerinnen den Anstand in Kostüm und Haltung zu wahren.”⁵² Bedenken politischer Natur ruft die Szene über die Französische Revolution hervor: “Einige die französische Revolution betreffende Stellen (sind primär zu mildern)⁵³. . . Weiters dürfte die Intonierung des Revolutionsgesanges “Marseillaise” am Schlusse des 8. und 9. Bildes (S. 108 und 120) nur insofern zulässig sein, als die Anstimmung dieses Liedes lediglich zur Charakterisierung des historischen Momentes der Szene, nicht aber zur Glorifizierung der Tendenz des gedachten Revolutionsliedes dienen soll. . .”⁵⁴ Daß in der Erinnerung an die Ideale der Französischen Revolution, in dieser Hochburg des Konservatismus tatsächlich eine Gefahr gesehen wurde, beweist das einige Monate später erfolgte Aufführungsverbot der “Tragödie” in Prag wegen der zu großen Begeisterung der Zuschauer bei der Revolutionsszene⁵⁵. Zu diesem früheren Zeitpunkt erschien aber die “Tragödie” den österreichischen Behörden vor allem in religiöser Hinsicht als subversiv. Die Habsburger legten nämlich großen Wert auf die genaue Einhaltung des katholischen Dogmas, da der katholische Glaube in ihrem Vielvölkerstaat als einigendes Band dienen sollte. Außerdem verstand sich Österreich seit der Entstehung des fast ausschließlich protestantischen Deutschen Reiches als Hochburg des deutschen Katholizismus.

“Die größten Bedenken in diesem Stück ruft das Auftreten des Patriarchen von Konstantinopel im siebten Bilde hervor. Der Dichter läßt den Patriarchen und dessen Mönche als fanatische Vertreter des Dogmas der Wesensgleichheit und göttlicher Natur des Vaters und des Sohnes (Homouision) auftreten und die Bekenner der bloßen Wesensähnlichkeit (Homoioision) erbarmungslos zum Tode auf dem Scheiterhaufen verdammen. . . Der Patriarch vertritt sonach in diesem Stück auch eine Lehrmeinung der katholischen Kirche, und so kann die von ihm an den Tag gelegte Unduldsamkeit auch der katholischen Kirche zur Last gelegt werden. Es wären demnach die meisten von der Polizeidirektion bezeichneten Stellen zu eliminieren. . .”⁵⁶.

Ferner erschien das Auftreten Gotters auf einer weltlichen Bühne als undenkbar:

„Die vom Autor beabsichtigte Form des Auftretens Gottes, des „Herrn“ in dem ersten und letzten Bilde, hätte wegen der hier in Betracht kommenden religiösen Rücksichten, dann auch wegen der wenig respectvollen Haltung Luzifer's gegenüber Gott, dem „Herrn“, eine Modifikation in der Richtung zu erfahren, daß im Stücke nicht Gott, der „Herr“ persönlich auftreten und sprechen darf, sondern an dessen Stelle bloß die Stimme des Erdgeistes hinter der Szene vernehmbar sein soll...“⁵⁷

Die drastischsten Streichungen wurden also in der Byzanz-Szene vorgenommen, die dadurch ihre Aussagekraft derart einbüßte, daß sie schon nach der ersten Vorstellung gestrichen wurde. Diese Weglassung sowie die andernorts vorgenommenen Streichungen führten unvermeidlich zu einer Betonung der Handlung zulasten des gedanklichen Gehaltes:

„Die Handlung, die dem Dichter nur Nebensache und nur ein Anhalt zur Entwicklung seiner Gedanken ist, wird da zur Hauptsache. Der Ideengang aber, des Dichters Ein und Alles, wird zum störenden Ballast, von dem man soviel wie möglich über Bord wirft. Man spielt nicht Emerich Madách, sondern ein Spektakelstück, zu dessen Aufführung er den Vorwand geboten hat.“⁵⁸

Im *Fremdenblatt* wird bemängelt:

„... leider fehlt hier zu viel von dem inhaltvollen Texte. . . Dann die lebendig bewegte Londoner Szene, deren Gedankenreichtum freilich auch im Buche nachzulesen ist, man war schon dankbar, daß die prächtige Einleitung nicht ganz unterdrückt worden. . . Manche Szenen waren als Bilder ganz vortrefflich, litten aber unter den Kürzungen. . .“⁵⁹

Unter dem Eindruck des großen Unterschiedes zwischen dem bekannten Buchdrama und dem gebotenen Bühnenwerk wurde in Wien bereits die Frage der Bühnenwirksamkeit der „Tragödie“ erörtert. Sogar die lobendste Kritik spricht von der Unangemessenheit der Bühne gegenüber dem Inhalt der „Tragödie“: „... für die mächtige Woge der Poesie. . . ist die Bühne zu eng und zu mechanisch.“⁶⁰ Einer anderen Kritik zufolge sei die „Tragödie“ ein Werk, „dessen Natur sich gegen die Bühne sträubt. . . Der zarte Gedanke wird von der groben Bühnenwirklichkeit erschlagen“⁶¹. In diesem Zusammenhang wird die Frage nach der Gattung aufgeworfen. Alle Kritiker sind sich darin einig, daß die „Tragödie“ ein Gedicht und kein Drama ist: „Das Dramatische ist nur eine Äußerlichkeit an diesem Gedicht, eine Form, eigentlich Nebensache“⁶².

Die anlässlich der Aufführung veröffentlichten Artikel heben auch einen anderen Aspekt der „Tragödie“ hervor. Als Zeitgenossen der im vorhergehenden Kapitel behandelten Rezensenten der achtziger-neunziger Jahre erscheint die „Tragödie“ auch den Wiener Theaterkritikern als ein in mancher Hinsicht veraltetes Werk. So mußte beispielsweise in den Anfängen der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung⁶³ Madáchs Geschichtsschau als unwissenschaftlich abgewertet werden:

„Die poetische Geschichtsschreibung Madáchs mit ihrer ideologischen Auffassung natürlicher Prozesse mutet recht veraltet an. . . Wir sehen im Wandel der Völkergeschichte nicht den

philosophischen Gegensatz eines guten und eines bösen, eines schaffenden und verneinenden Princip, sondern eine stetig fortschreitende Entwicklung mit den natürlichen Stadien des Keimens, Blühens, Reifens und Welkens. . . Wir wissen heute, daß nicht nur Einzelwesen, sondern auch Völker, Culturen, Ideale und Wahrheiten sterben müssen, daß aber auf die abfallenden Früchte stets veredelte Blüten folgen.“⁶⁴

Darwins Lehre von der Entstehung der Arten⁶⁵, die im gleichen Jahr wie Madáchs Werk das Tageslicht erblickte, war in diesen Jahren hoch im Kurs und mußte die Beurteilung von Madáchs dialektischer und pessimistischer Geschichtsauffassung ungünstig beeinflussen: “Der Verfasser wußte nichts von der Entwicklungstheorie, die seither die geistige Welt erobert hat. . .”⁶⁶

Wenn auch Madáchs Geschichtsauffassung auf scharfen Widerspruch stieß, erkannte man ihm dennoch, wie in den meisten Epochen der späteren Rezeptionsgeschichte, visionäre Begabung zu:

“Ein Mann, der vor dreißig Jahren. . ., weit von den Centralstätten der europäischen Bildung, zu der Erkenntnis vordrang, daß die Großindustrie der revolutionierende Factor des modernen Lebens ist, und diese Erkenntnis poetisch verwertete und verarbeitete, verdient als ein Wunder angestaunt zu werden.“⁶⁷

Die Untersuchung der Wiener Dokumente hat somit ergeben, daß die Voraussetzungen, unter denen die “Tragödie” in Wien gespielt wurde, in zweifacher Hinsicht ungünstiger waren als in Hamburg. Die in Wien in verstümmelter Textgestalt und in einer allzu prächtigen Bühnenform gebotene “Tragödie” war wenig geeignet, den Wert der Dichtung zur Geltung zu bringen. Außerdem wurde diese dem Gehalt der “Tragödie” inadäquate Bühnenform dem Urteil anspruchsvollerer Kritiker unterworfen. Dank ihrer besseren Vorkenntnis des madáchschen Werkes zu einer vergleichenden Analyse des Buchdramas und des Bühnenwerks befähigt, ließen sie sich von der äußeren Pracht nicht blenden und verurteilten das Unternehmen, die “Tragödie” auf die Bühne zu verpflanzen.

Berlin (1893)

Die dritte Aufführung der “Tragödie” im deutschen Sprachraum fand am 18. März 1893 im Berliner Lessingtheater statt. Der Regisseur Oscar Blumenthal entschied sich ebenfalls für Ludwig Dóczis Übersetzung und richtete die “Tragödie” in fünf Aufzügen mit elf Tableaus ein. Die bei der Wiener Aufführung einsetzende Tendenz zur Weglassung von uninteressant erscheinenden Szenen, wurde in Berlin also verstärkt. Die in Athen, Byzanz, London und Prag spielenden Szenen wurden gestrichen. Die Hauptrollen bekleideten Herr Molenaar (Adam), Frl. Reisenhofer (Eva) und Herr Kober (Luzifer). Die Bühnenbilder waren die für die Wiener Aufführung angefertigten, die in der Zwischenzeit drei Monate lang in Prag gedient hatten.⁶⁸

Wieder besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen der vorhergehenden Wiener und dieser neuen Aufführung. Das Lessingtheater übernahm die *Tragödie des Menschen* von der Wiener Theaterausstellung: “Die Tragödie des Menschen ist die einzige literarische

Frucht, die wir der Wiener Theaterausstellung verdanken“⁶⁹. Dies ist schmeichelhaft für das ungarische Drama, wenn man bedenkt, daß die Theaterausstellung über fünf Monate gedauert hat und hunderte von Bühnenwerken zur Aufführung gelangten. Dank einer ungarischen zeitgenössischen Quelle wissen wir, daß Direktor und Regisseur O. Blumenthal persönlich der Theaterausstellung beigewohnt und die *Tragödie des Menschen* für sein Theater ausgewählt hat: „Subert, tschechischer Prager Direktor, Clar, Frankfurter Intendant⁷⁰ und Blumenthal, Berliner Direktor, versuchen so schnell wie möglich das Aufführungsrecht zu erhalten“⁷¹.

Warum entschloß sich unter den dreiundzwanzig Theatern Berlins gerade das Lessingtheater zur Aufführung der „Tragödie“ und nicht etwa das Deutsche Theater, das bei der Wiener Theaterausstellung gastiert hatte⁷². Das Lessingtheater war eine kleine, junge Bühne. Es war am 11. September 1888 mit *Nathan dem Weisen* unter der Direktion von Dr. O. Blumenthal eröffnet worden⁷³. Blumenthal war Schriftsteller, der neben Theaterkritiken und polemisch-satirischen Aufsätzen auch Lustspiele verfaßte⁷⁴. Als junger Bühnenautor – sein erstes Lustspiel entstand im Jahre 1896 – nahm er gern Werke zeitgenössischer Autoren in seinen Spielplan auf. „*Die Cavalleria rusticana* und die *Duse* haben wir hier kennengelernt, die Freie Bühne⁷⁵ hatte hier zuerst ihr Quartier aufgeschlagen und Anzengrubers⁷⁶ wie Ibsens Werke fanden hier Unterkunft.“⁷⁷ Ein anderer Theaterkritiker schreibt: „Das, was das Lessingtheater vor allen anderen Theatern auszeichnet, ist, um einen Lieblingsausdruck seines Schöpfers und Leiters zu gebrauchen, Wagemuth. Die Premieren folgen unaufhörlich aufeinander. . . Realisten und Idealisten kommen gleicher Weise zu ihrem Recht.“⁷⁸

Die Voraussetzungen an diesem Theater sind also genauso günstig wie am Hamburger Stadttheater, und so scheinen die Weichen für einen Bühnenerfolg gestellt zu sein. Doch deuten bereits die Aufführungszahlen darauf hin, daß der Erfolg ausgeblieben ist. Nach der Erstaufführung fanden in Berlin nur sechs Wiederholungen statt⁷⁹. Wie äußern sich die Kritiker? Das Publikum soll zurückhaltend, stellenweise sogar aggressiv reagiert haben⁸⁰. Es war „in erster Linie ein Erfolg der Schaulust“⁸¹. Ein anderer Kritiker berichtete von dem mäßigen Beifall „des Publikums, der überdies mehr der Ausstattung alt.“⁸² Wie erklärt sich dieser Mißerfolg? Die Theaterdirektion hatte den Fehler begangen, zur Vorbereitung des Publikums eine intensive Propaganda zu betreiben. Dadurch hatte sie die Erwartungen zu hoch geschraubt, und der Mißerfolg war, ähnlich wie in Wien, u.a. Ausdruck der Enttäuschung. „Daß man übrigens so empfindlich für die vielen Schwächen und Stillosigkeiten des Werkes war, daran tragen zweifellos auch die vorangegangene Reclame und die darin geflissentlich zur Schau getragene maßlose Überschätzung des Werkes Schuld.“⁸³, oder

„Bei der Aufführung im Lessingtheater wurde vor allem der Fehler begangen, daß man der Sache eine Bedeutung beilegen wollte, die sie nicht hat. Alle paar Tage wurde mit vorbereitenden Notizen ein neuer Druck auf das Publikum ausgeübt. Wir sollten den immer stärker werdenden Versicherungen glauben, daß die „Tragödie des Menschen“ der ungarische „Faust“ und Madách der Goethe der Magyaren sei. . . , und schließlich empfang man von der Hand des Theaterdirektors noch einen welthistorischen Führer durch das Werk, als ob es sich wegen seines Tiefsinns dem Laienverstande verschließe. . .“⁸⁴.

Es wäre selbstverständlich übereilt, sich mit dieser monokausalen Erklärung zu begnügen. Mehrere mit der Theatervorstellung zusammenhängende Gründe haben auch zum Mißerfolg beigetragen. Der für den heutigen Beobachter offensichtlichste Grund war die von Blumenthal vorgenommene Kürzung des Werkes auf zwölf Tableaus. Bei einer Dichtung, deren Szenen so folgerichtig ineinander übergehen, muß die Weglassung von vier Szenen besonders schwerwiegend sein. Daraus erklärt sich der öfters erhobene Vorwurf des mangelnden Zusammenhanges zwischen den Szenen. In der *Vossischen Zeitung* wird die "lose Reihe der geschichtlichen Bilder"⁸⁵, im Börsencourier werden die "außer Verbindung zueinander stehenden Bilder"⁸⁶ beanstandet. Die "Tragödie" war durch diese Weglassungen noch stärker als in Wien auf einen Torso reduziert, oder mit den Worten eines Kritikers gesprochen: "Es ist gerade noch ein begleitender Text zu den Decorationen übriggeblieben."⁸⁷

Ein weiterer Grund für den Berliner Mißerfolg war, daß die bühnentechnischen Schwierigkeiten der Dichtung, deren hervorragende Bewältigung wesentliche Stützen des Hamburger Erfolgs waren, in Berlin schlecht gelöst worden sind. Die Bühnenbilder, die, wie bereits erwähnt, aus Wien stammten, fanden grötenteils Gefallen. Sie entsprachen aber nicht immer den hohen Erwartungen des Publikums: "Die Decorationen sind prächtig entworfen, aber nicht mehr ganz neu"⁸⁸ und lassen sich mit dem, was wir in unseren Hoftheatern bei Neuaufführungen zu sehen bekommen, nicht vergleichen"⁸⁹. Sollte demnach das Berliner Publikum an eine noch größere Prachtentfaltung gewöhnt gewesen sein als das Wiener? Wenn wir uns den geschichtlichen Augenblick vergegenwärtigen, können wir diese Frage bejahen: Berlin war seit der Reichsgründung zur Hauptstadt des Deutschen Reiches vorgerückt. Seitdem ist die neue Reichsmetropole mächtig angewachsen: im Jahre 1892 überflügelte ihre Einwohnerzahl mit 1 580 000 die Wiens mit 1 160 000. Hand in Hand mit dem Bevölkerungszuwachs⁹⁰ ging auch der Aufstieg zum kulturellen Zentrum, so daß Berlin in wenigen Jahren an Wiens Stelle trat. Im Neuen Theateralmanach heißt es zu diesem Thema: "... es (läßt) sich nicht leugnen, daß das Prestige verloren ist, das Wien früher, besonders nordneutschen Bühnen gegenüber, besaß. ... es ist, als fehle den Unternehmern die rechte Lust. ... Wieviel mehr Initiative sieht man dagegen die Berliner Bühnenleute entwickeln"⁹¹. Auch die Zahl der Theater spiegelt diese Entwicklung: 1892 besaß Berlin bereits vierundzwanzig Theater – gegenüber den dreizehn Wiener Theatern –, worunter vierzehn nach der Reichsgründung erbaut worden waren⁹². Aus der hohen Zahl der Theater können wir auf die Existenz einer breiten Oberschicht schließen, die sich teils aus Adligen, teils aus neureichen Unternehmern und Kaufleuten zusammensetzte.

Eine empfindliche Schwäche der Berliner Inszenierung war ausgesprochen technischer Natur: und zwar der Wechsel der Bühnenbilder, ist schlecht bewältigt worden und hat mit großer Bestimmtheit störend gewirkt: "Nur brachte das Zusammenkrachen eines Gestells eine kurze, im Moment über Gebühr bemerkte, dann aber sofort vergessene Verwirrung hervor, und wieder schien irgendeine Störung den Beginn des 8. Bildes empfindlich zu verzögern."⁹³ Die schauspielerische Leistung der Berliner Truppe scheint auch weit hinter der der Hamburger Schauspieler zurückgeblieben zu sein. Die Rolle des Adam ist schlecht gespielt worden: "Wie irgendein fähiger oder berufener Beurtheiler sich mit dem Adam

des Herrn Molénar einverstanden erklären kann, ist mir geradezu ein Rätsel. Mich hat der im allgemeinen sehr gewandte und für gewisse Rollen hochbegabte Darsteller durch seine breite, monotone Declamation nervös gemacht."⁹⁴ Auch die Rollen der Eva und des Luzifer wurden mit weniger Kunst vorgetragen als in Hamburg und Wien: "Hervorragend war diese künstlerische Darbietung jedenfalls nicht, so hübsch die interessante, schlanke Dame auch aussah. Herr Kober war ein annehmbarer Luzifer, nicht mehr und nicht weniger."⁹⁵ Es wird auch der Mangel an Darstellungskraft bei den Darstellern der Nebenrollen angeprangert: "Ich will von dem Mangel an Gestaltungskraft in der Charakteristik der verschiedenen Personen gar nicht reden. . ."⁹⁶

Diese Elemente sind unseres Erachtens ausreichend, um den Mißerfolg der Berliner Aufführung, das heißt die negative Reaktion des Berliner Publikums, zu begründen. Sie vermögen aber den herablassenden, aggressiven, polemischen, oft sogar sarkastischen Ton der meisten Kritiker nicht zu erklären. Es seien einige "Kostproben" gegeben: "Wenn auch darüber der Dreibund⁹⁷ nicht Schaden leiden kann, ist doch immer schmerzlich, eine Berühmtheit einer befreundeten Nation anzutasten. Aber es muß sein: und so glauben wir, daß die poetische Größe des Madáchschen Werkes eine eben solche magyrische Sinnestäuschung ist, wie der Globus von Ungarn."⁹⁸ In diesem Ton gehaltene Sätze kommen in den Kritiken so gehäuft vor, daß sie den Anschein einer wahrhaften Zerstörungscampagne erwecken. Nicht nur der Dichter und sein Werk, auch die Ungarn und ihre Literatur werden aufs Korn genommen. Madách sei ein kleiner Dichter, dessen Inspirationen spärlich "wie Blumen auf dürrer Heide" seien⁹⁹. Sein Werk sei ein theatralisches Kuriosum, eine interessante Theaterkuriosität, ein Ausstattungstück in Versen, oder ein "Schubladenstück, ein Werk ohne eigentlichen Zusammenhang."¹⁰⁰ Andernorts wird die "Tragödie" mit einem Meteor verglichen: "Meteore leuchten. Die "Tragödie des Menschen" leuchtet nicht. Sie ist im Gegenteil ein dunkler, schwerer Körper, geworden im Dunkel eines abstrakt-befangenen Poetengehirns und geblieben im Dunkel einer noch kindlichen Literatur."¹⁰¹ Die Gedankenwelt des Dramas sei "die eines nicht allzu gründlich in Naturwissenschaft eingedrungenen Studenten jüngerer Semester."¹⁰² Die Personen des Dramas stünden "auf der Höhe der Bildung eines Magyaren aus der Mitte des 19. Jahrhunderts."¹⁰³ Dieser Angriff auf die *Tragödie des Menschen* ist wohl als ein Gegenangriff zu verstehen. Alle Kritiker sind nämlich bemüht, die Worte des ungarischen Schriftstellers Mór Jókai zu widerlegen. Dieser hatte die 1888 erschienene Lechnersche Übersetzung mit einem Vorwort versehen, in dem er Madáchs Dichtung folgendermaßen apostrophierte: "Madách (hat) die gigantische Gedankenwelt des unsterblichen deutschen Dichtersfürsten und prophetischen Denkers in konkrete Form gefaßt, und die ewigen Wahrheiten, die im Faust niedergelegt sind, in klaren Bildern jedermann zugänglich gemacht. . ."¹⁰⁴ Radó György erklärt die Verbreitung dieses verhängnisvollen Vorwortes mit der großen Ausgabenzahl, in der die Lechnersche Übersetzung bei Reclam erschienen war¹⁰⁵. Da das Erscheinungsdatum bereits fünf Jahre zurückliegt – wir befinden uns im Jahre 1893 – erscheint uns diese Erklärung als unzureichend, zumal diese Übersetzung im Vorjahr in Hamburg und Wien mit noch größerem Recht hätte verbreitet sein können¹⁰⁶. Vielmehr werden Jókais Worte wohl in den schon erwähnten vorbereitenden Notizen zitiert worden sein. Diese Hypothese würde

auch den Umstand erklären, weshalb alle Berliner Kritiker gerade die Lechnersche Übersetzung gelesen haben, wo doch Ludwig Dóczis Übertragung gespielt würde. Wie dem auch sei, in dieser nationalistischen Epoche und in der Hochburg des deutschen Nationalismus, die Berlin in diesen Jahrzehnten war, mußten Jókais Worte als ein Affront höchsten Grades, fast als Gotteslästerung empfunden werden. Daher waren die Kritiker entschlossen, die Richtigkeit von Jókais Behauptungen um jeden Preis zu widerlegen:

“Der arme Goethe! Er hatte so viele Gedanken, aber er konnte sie nicht konkret gestalten. Er war im Besitz ewiger Wahrheiten, aber er vermochte nicht, sie jedermann zugänglich zu machen. Welch ein Glück, daß die ungarische Nation ihm einen Interpreten erzeugte, einen Aaron diesem Moses, dem die Zunge gebunden war! Aber bleiben wir ernsthaft, so schwer es uns auch bei diesem transleithanischen Humor werden mag, ernst zu bleiben. Es steht zu befürchten, daß Madách die ewigen Wahrheiten nicht Jedermann zugänglich machen wird, selbst nicht, weil er gerade das, was sein Landsmann Maurus Jókai ihm nachrühmt, nicht getan hat, weil er nicht die “gigantische Gedankenwelt” in konkrete Form gefaßt hat. Konkret ist Goethe gewesen: *sein*¹⁰⁷ Faust, *sein* Mephisto, *sein* Gretchen, *sein* Famulus, u.s.w. – das sind konkrete Erscheinungen, so lebendige Menschen, daß sie, so alt sie sind, immer noch jugendlich frisch erscheinen wie am ersten Tag. Madách dagegen ist in Gedanken steckengeblieben. *Sein* Adam, *seine* Eva, *sein* Luzifer sind keine konkreten Gestalten, es sind Deklamationsstücke. . .”¹⁰⁸

Im Getöse solch niederschmetternder Kritiken klangen die Berliner Aufführungen der “Tragödie” aus.

Wenn wir nun, zum Abschluß dieser Untersuchung, die deutsche und die ungarische Uraufführung der “Tragödie” vergleichen, so eröffnen die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten interessante Ausblicke.

Gemeinsam sind beiden Inszenierungen: die starke Kürzung des Madáchschen Textes, die ausgezeichnete Besetzung aller Rollen, die divertierender Elemente, wie Hintergrundmusik und Ballett, die auf historische Treue zielenden prachtvollen Bühnenbilder, sowie der bedeutende Publikumserfolg.

Verschieden sind sie vor allem in der Wirkung: siebzehn Neuinszenierungen in der ungarischen Provinz bereits zwischen 1884–1886 und seit 1883 fast ununterbrochene Aufführungen und Neuinszenierungen in der Hauptstadt auf der einen Seite. Ein ausländisches Gastspiel und eine einzige Neuinszenierung auf der anderen Seite.

Dieser schematisierende Vergleich zeigt unseres Erachtens:

1) die Schwierigkeit der Rezeption eines ausländischen Werkes und insbesondere des literarischen Produktes einer minoritären Nation

2) die speziellen Schwierigkeiten der Rezeption der “Tragödie” Das Urteil eines “Literaturkonsumenten” über ein völlig unbekanntes ausländisches Werk hängt einerseits von der sprachlichen Qualität und Treue der Übersetzung, andererseits davon ab, ob die Art und Weise, in der das literarische Werk ihm vermittelt wird, dem literarischen Wert des fraglichen Werkes gerecht wird.¹⁰⁹

Die “Tragödie” besitzt eine Reihe von Merkmalen, die ihrer Rezeption durch breite Kreise der literarischen Öffentlichkeit im Wege stehen. Erstens besitzt dieses Werk die Eigenheit, unter vielen dichterischen und denkerischen Einflüssen auch den Einfluß des

Faust aufzuweisen, welcher besonders im deutschen Kulturraum zu einer voreiligen Abstempelung der "Tragödie" als Faust-Nachahmung führt.

Zweitens die geringe Eignung der "Tragödie" für das Theater durch die schon erwähnten Eingriffe in die ursprüngliche Textgestalt und die Einschaltung fremder Elemente, die die philosophische Dichtung zu einer Art Revue verflachen. Drittens die Abhängigkeit des Erfolges von der Qualität der Bühnenbautechniken, von der Angepaßtheit der Bühnenbilder und der Kostüme an die Ansprüche des Publikums, und von den schauspielerischen Leistungen der Haupt- und der zahlreichen Nebenrollenträger.

Diese zum großen Teil negative Bilanz der Bühnenaufführungen bedarf jedoch einer Nuancierung. Trotz ihrer verfälschenden Aspekte setzt jede Inszenierung andere Schwerpunkte und lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf neue Aspekte des Werkes. Jede Aufführung trägt auch wie das folgende Beispiel zeigt, zur Steigerung seines Prestiges bei. Im Jahre 1896 wurde die "Tragödie" zum ersten Mal in einem deutschen Konversationslexikon registriert.¹¹⁰ In diesem Artikel wird unter den drei deutschsprachigen Aufführungen nur die Berliner erwähnt, ohne Präzisierung des Durchfalls. Der Mißerfolg eines Werkes scheint durch den starken Widerhall, den er in der Presse – in diesem Fall zudem in der Presse der Hauptstadt – findet, die Aufmerksamkeit von Gelehrten auf das betreffende Werk zu lenken und seine objektive Anerkennung voranzutreiben. Die im Gefolge einer Bühnenkarriere entstehende journalistische Auseinandersetzung mit einem literarischen Werk sowie dessen enzyklopädische Registrierung sind demnach Rezeptionsformen¹¹¹ die in getrennten, voneinander weitgehend unabhängigen Bahnen verlaufen.

Fußnoten

1. So genannt nach der Bühne des kleinen deutschen Herzogtums Meiningen, auf der zum ersten Mal Bühnenbilder mit historischer Genauigkeit geschaffen worden sind. Das Meiningener Theater wurde durch seine ausländischen Gastspiele in den Jahren 1874–1890 weitberühmt.
2. Ferenc Kerényi, *Az ember tragédiája vidéki előadásai (1884–1885)* In: *Színháztudományi Szemle*. 12, Budapest 1983, S. 65.
3. Die vorliegende Arbeit ist das zweite Kapitel einer an der Universität Le Mans (Frankreich) im Fach Germanistik vorgelegten Magisterarbeit (Maîtrise), mit dem Titel: Die Rezeptionsgeschichte von Imre Madáchs "Tragödie des Menschen" im deutschen Sprachgebiet seit ihrem Erscheinen bis zur Gegenwart.
4. 1947–1919. Eigentlich Adolf Laban, Ungar, spielte seit 1867 auf deutschen Bühnen.
5. Alexander Otto, geb. 1861 in Mainz, gest.?
6. 1859–1939, Rumänin, war 1883–1890 Mitglied des Burgtheaters, wo sie den Ehrentitel Hofschauspielerin erhielt.
7. Tschaikowskys, Bizets, Saint-Saens', Smetanas, Offenbachs, Verdis, Wagners Opern wurden in den Jahren 1875–1893 uraufgeführt.
8. 1810–1893, Sohn des Ferenc Erkel, des Schöpfers der ungarischen Nationaloper.
9. In seinem "Emerich Madách" betitelten Artikel überliefert Romulus Katscher die Vorbereitung einer ersten deutschen Aufführung der "Tragödie" an dem Wiener Burgtheater. In: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*. Jg. 1888, Bd. 2 Leipzig, S. 549.
10. Ileana Berlogea, Agathe Barsescu in Hamburg. In: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Serie Théâtre, Musique, Cinéma*. Tirage à part 1, Tome IX 1972, S. 63.
11. Berlogea, a.a.O., S. 63.

12. Németh, a.a.O., S. 60. Voinovich schloß sich 1935 Némeths These an (Siehe G. Voinovich/Mohácsi, Madách und die Tragödie des Menschen, Budapest/Leipzig 1935 S. 149). In der jüngsten Forschung wird diese These auch von Mihály Cenner vertreten. (Siehe Mihály Cenner, Az ember tragédiájának első külföldi előadásainak magyar vonatkozása, deutsch: Die ungarischen Bezüge der ersten ausländischen Aufführungen der Tragödie des Menschen. In: Színháztudományi Szemle Nr 12 Budapest 1983, S. 149.)
13. Diese sowie alle folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin. Ungarisch: "... az a hamburgi kiállítás lehet fényes Hamburg fogalma szerint, de itt ugyancsak felsülnének vele... ha már előállunk vele Bécsben... négyszer annyit kell költenünk..." Magyar Génusz, Jg. 1, Nr 10, 6 März 1892.
14. R. Buchholz, Die Tragödie des Menschen von Imre Madách, für die Bühne bearbeitet von R. Buchholz. In: Neuer Theateralmanach, Jg. 14, 1893 S. 1.
15. Buchholz, a.a.O., S. 1.
16. Dr. Arnold Weisse, Die Tragödie des Menschen. In: Hamburger Fremdenblatt, 20 Februar 1892.
17. In der neuesten ungarischen Forschung nimmt Katalin F. Dózsa gegen die These des Mäzenatentums von M. Esterházy's Stellung, wenn sie schreibt dem Grafen Esterházy, der zufällig gerade in Hamburg verweilt habe, hätten die Hamburger Dekorationen nicht gefallen (ungarisch: "... az éppen ott tartózkodó Esterházy gróf nem volt megelégedve velük"). Siehe Katalin F. Dózsa, Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között (deutsch: Die Bühnenpläne der Tragödie des Menschen zwischen 1883 und 1915). In: Színháztudományi Szemle, Nr. 12, Budapest 1983, S. 11.
18. Siehe Fußnote 9.
19. Berlogea, a.a.O., S. 59.
20. dies, S. 62.
21. Berlogea, a.a.O., S. 62.
22. ebenda.
23. Buchholz, a.a.O., S. 1.
24. Frank Justi, Madách's Tragödie des Menschen. In: Die Hamburger Nachrichten, 19. Februar 1892.
25. Dr. Weisse, a.a.O.
26. ders., a.a.O.
27. Unter den 15 Tableaus des Werkes kommen zwei: die Szene außerhalb des Paradieses und die Prag-Szene, zweimal vor.
28. Weisse, a.a.O.
29. ders., a.a.
30. Berlogea, a.a.O., S. 64.
31. Weisse, a.a.O.
32. ebenda.
33. Neue Freie Presse Wien, 19 Juni 1892.
34. Archiv für Niederösterreich, P.Z. 3867, 1892 Blatt 2.
35. György Radó, Az ember tragédiája a világ nyelvein. In: Filológia Közönlöny, Budapest, 1964 Nr. 4, 1965 Nr. 1/2.
36. "Jeden Augenblick begegnet man einem Gedanken, den Goethe seinem Epigonen vorgedacht hat... Ohne die Anregung von Goethe her, wäre die Tragödie des Menschen wahrscheinlich nie geworden. Sie ist trotz des hohen literarischen Interesses, das sie erwecken muß, Dichtung aus zweiter Hand." Neue Freie Presse, 22 Juni 1892, Morgenblatt.
37. Neue Freie Presse, Wien, a.a.O.
38. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 2.
39. Das Budapester Nationaltheater gastierte am 6. Oktober 1892 auch mit der Tragödie des Menschen bei der Wiener Theaterausstellung, natürlich in ungarischer Sprache. Es wurde die in Budapest im Jahre 1883 uraufgeführte Bühnensfassung von E. Paulay gespielt.
40. Fremdenblatt, Wien, 7. Oktober 1892.
41. Neue Freie Pressen, a.a.O.; Neue Freie Presse, Wien 22. Juni 1892, Edmund Wengraf: Ausstellungs-

- theater (Die Tragödie des Menschen, dramatische Dichtung von E. Madách). In Beilage zu Nr. 4257 der Wiener Allgemeinen Zeitung, 21. Juni 1892.
42. Wengraf, a.a.O.
 43. Fővárosi Lapok, 1892 Nr. 170.
 44. Siehe, S. 33.
 45. Fővárosi Lapok, a.a.O.
 46. Siebenlist, a.a.O., S. 45.
 47. Ludwig Dóczi, Die Welt ein Traum. In: Neue Freie Presse, November 1890.
 48. Justi, a.a.O.
 49. Wengraf, a.a.O.
 50. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 25.
 51. Dieses Wort wird in Anführungsstriche gesetzt, da Madách nie an eine Bühnenaufführung seines Werkes gedacht hat.
 52. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 5.
 53. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 8.
 54. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 24.
 55. Am 23. Juli 1892 fand die tschechische Uraufführung der "Tragödie" im tschechisch Nationaltheater in Prag statt. Die "Tragödie" wurde in der Übersetzung von Jaroslav Vrchlicky und Frantisek Brabek und unter Benutzung der Wiener Bühnenbilder aufgeführt. Sie wurde in drei Monaten 31 mal gespielt, um dann aus den erwähnten Gründen von der Polizeibehörde verboten zu werden.
 56. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 7 f.
 57. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 23.
 58. Wengraf, a.a.O.
 59. Fremdenblatt, a.a.O.
 60. Fremdenblatt, a.a.O.
 61. Wengraf, a.a.O.
 62. Neue Freie Presse, Wien, 22. Juni 1892.
 63. Mit Theodor Mommsens (1817–1903) Werken über die Geschichte des alten Rom, in den Jahren 1857–1899 geschrieben, wird der Beginn der modernen Geschichtsschreibung angesetzt.
 64. Wengraf, a.a.O.
 65. Charles Darwin, Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl, 1859.
 66. Wengraf, a.a.O.
 67. ebenda.
 68. Siehe Fußnote 55.
 69. Vossische Zeitung, Berlin, 19. März 1893.
 70. Dies sind die einzigen Spuren von Frankfurter Aufführungsplänen der "Tragödie".
 71. Ungarisch: "Subert" a prágai cseh igazgató, Clar frankfurti intendáns, Blumenthal berlini igazgató igyekeznek mielőbb megszerezni előadási jogát. In: Fővárosi Lapok, a.a.O.
 72. Wengraf, a.a.O.
 73. Neuer Theateralmanach, für das Jahr 1892, Berlin Jg. 3, S. 115.
 74. Seine bekanntesten werke sind: Abu Seid (Berlin 1896), Als ich wiederkam (Berlin 1899).
 75. Die Freie Bühne war ein literarischer Verein mit dazugehöriger Bühne und war entscheidend für den Durchbruch des konsequenten Naturalismus.
 76. 1839–1889, Wiener Naturalist.
 77. Berliner Börsencourier, 19. März 1893.
 78. Berliner Tagblatt, 20. März 1893.
 79. Vossische Zeitung, 19. März 1893.
 80. Berliner Lokalanzeiger, 21. März 1893, Morgenblatt 1. Aufgabe und Berliner Börsen-Courier, 19. März 1893, 1. Beilage.
 81. Vossische Zeitung, a.a.O.

82. Berliner Lokalanzeiger, a.a.O.
83. Berliner Lokalanzeiger, a.a.O.
84. Eugen Zabel, Zur Modernen Dramaturgie, Studien und Kritiken über das ausländische Theater, Oldenburg und Leipzig 1899, S. 21.
85. Vossische Zeitung, a.a.O.
86. Berliner Börsencourier, a.a.O.
87. Berliner Tageblatt, 20 März 1893.
88. Diese Dekorationen waren in der Tat nicht mehr neu. Siehe Fußnote 55.
89. Eugen Zabel, a.a.O., S. 213.
90. 1861 hatte Berlin nur knapp eine 500000 Einwohner, die Einwohnerzahl hatte sich also in 30 Jahre verdreifacht.
91. Neuer Theateralmach, a.a.O., S. 119.
92. Drei Theater wurden am Anfang der 70er Jahre, acht in den 80er Jahren und zwei im Jahre 1890 gegründet. N. Theateralm. S. 115.
93. Berliner Börsencourier, a.a.O.
94. Berliner Lokalanzeiger, a.a.O.
95. ebenda.
96. ebenda.
97. Gemeint ist der 1882 abgeschlossene Dreibund-Vertrag zwischen Deutschland, Italien und Österreich-Ungarn.
98. Berliner Tageblatt, a.a.O.
99. ebenda.
100. Zabel, a.a.O., S. 216.
101. Berliner Tagblatt, a.a.O.
102. ebenda.
103. ebenda.
104. Emerich Madách, Die Tragödie des Menschen. Dramatische Dichtung. Aus dem Ungarischen übersetzt von Julius Lechner von der Lech. Mit Vorwort von Maurus Jókai. Leipzig 1888. S. V f.
105. Radó, a.a.O., S. 330.
106. In Wien kannte nur ein Kritiker das Lechnersche Vorwort, wie aus folgendem Zitat hervorgeht: "Das Lebendige findet man bei Goethe. . . Madáchs Adam ist und bleibt eine Abstraktion mit wechselnden Kostümen." Neue Freie Presse, Wien 22. Juni 1892.
107. Die unterstrichenen Worte sind im Text fett gedruckt.
108. Berliner Tagblatt, a.a.O.
109. In unserem konkreten Fall wurde die "Tragödie" durch Bühnenaufführungen an das deutschsprachige Publikum vermittelt, die Madáchs **WEIK** als ein Ausstattungsstück erscheinen ließen.
110. Meyers Konversationslexikon, 5. gänzlich neu bearbeitete Auflage, Leipzig/Wien 1896, Bd. 11.
111. Unter Rezeptionsform verstehen wir die Art der Reaktion der literarischen Öffentlichkeit auf ein Werk, z. B. Veröffentlichung von Zeitungskritiken, von philologischen Erörterungen, von Übersetzungen u. s. w.