

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

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

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Kilian, Eugen

München, 1914

Goethes Natürliche Tochter aus dem Theater

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

Goethes Natürliche Tochter auf dem Theater.

In einem Briefe, den Schiller unter dem 22. April 1803 an Iffland richtete, schrieb er mit Bezug auf Goethes „Natürliche Tochter“, die einige Wochen vorher zum erstenmal in Weimar gespielt worden war: „Goethe hat kürzlich ein sehr vortreffliches Stück von einer hohen rührenden Gattung auf die Bühne gebracht, das auch einen großen Sußzeß auf unserm Theater gehabt hat. Es wird auch gewiß an andern Orten Wirkung tun, und da es eine große weibliche Debütrolle enthält, so wird es einen lebhaften Kurs auf den deutschen Bühnen bekommen.“

In seiner Voraussagung über den „lebhaften Kurs“ der „Natürlichen Tochter“ auf den deutschen Bühnen hat sich der große Dichter nicht als ein glücklicher Prophet erwiesen. Die hoffnungsfreudige Liebe, mit der er dem Werke und seiner Bühnenaufführung gegenüberstand und die ihn auch nach der ersten Lauchstädter Vorstellung des Stückes vom 4. Juli 1803 an Goethe von „vielm Beifall“, der namentlich der letzten Hälfte zuteil geworden sei, berichten ließ, hat sich leider nicht auf alle Teilnehmer und Zeugen jener ersten Aufführungen des Stückes übertragen. Wie später das gedruckte Buch, so hat auch die erste Bühnendarstellung des Stückes, die am 2. April 1803 in Weimar stattfand, die verschiedenartigsten Urteile hervorgerufen. Rohester Verhöhnung und feindseligster Ablehnung, wie sie in den Artikeln Merckels, Knebels, Friedrich Schlegels u. a. zutage trat, kalter Gleichgültigkeit und Indolenz, wie sie sich in der bekannten Äußerung der Frau von Staël über den „noble ennui“ des Stückes befundete, stand eine begeisterte und teilweise geradezu überschwengliche Bewunderung gegenüber, die Schiller, Herder, W. von Humboldt, Sichte, Zelter u. a. dem Werke des Dichters entgegenbrachten. Eine gewisse Mittelstellung nahm Körner ein,

der die meisterhafte Behandlung des „drückenden und wuchtigen“ Stoffes bewunderte und in der Hauptsache richtig prophezeite, wenn er an Schiller schrieb: „Über auf einen lauten Beifall des Publikums darf er (Goethe) nicht rechnen, und ich wünsche nur, daß er durch eine kalte Aufnahme nicht abgeschreckt wird, das Werk zu vollenden. — — — Es wird von vielen gehaßt, von noch mehreren nicht verstanden, und nur von wenigen bewundert werden.“

So scheint auch bei den ersten Weimarer Aufführungen des Stückes Abneigung und Verständnislosigkeit gegenüber der Bewunderung das Übergewicht gehabt zu haben. Genast erzählt, daß das Werk „nur geringen Anflang“ gefunden habe, und Böttiger in einem Briefe an Rochlitz (vom 4. April 1803) bezeichnet die „Aufnahme des Stückes als äußerst kalt und bedenklich vor einem aus Jena gekommenen, im voraus enthusiastierten Publikum“. Es wurde in Weimar bis zum 12. Oktober 1805 im ganzen viermal, in Lauchstädt 1803 und 1806 je einmal, außerdem in Leipzig bei dem dortigen Gastspiel des Weimarer Theaters zu Goethes Geburtstag 1807 ein einziges Mal gegeben. Die Eugenia spielte zuerst Karoline Jagemann, von 1805 ab Amalie Becker, die spätere Gattin Wolffs.

Mittlerweile hatte Schiller alles getan, um Iffland in Berlin für die Aufführung des Werkes zu interessieren. Dieser ließ sich durch ihn ein handschriftliches Exemplar des Stückes besorgen, schon am 12. Juli 1803 schritt die „Natürliche Tochter“ zum erstenmal über die Königliche Bühne, und Iffland berichtete am 28. dieses Monats an Schiller: „Eugenia wird von einer kleinen Zahl angebetet.“

Daß diese kleine Zahl sich erst im Laufe der folgenden Zeit etwas vermehrte und sich namentlich mit der dritten Vorstellung des Stückes (am 22. Oktober 1803) eine lebhaftere Teilnahme dafür zu regen begann, geht deutlich aus dem Verhalten Zelters hervor, der sich in seinen ersten Berichten an Goethe über den Erfolg des Werkes mit einer gewissen Zurückhaltung und beinahe ausweichend äußerte. Er klagte über die schwere Verständlichkeit der Schauspieler, über das „große, schallende Gebäude“, das es fast unmöglich mache, „einen ganzen Vers zu gewinnen“, eine Plage, über die einem zu-

legt aller Mut vergehe. Erst am 24. Oktober, zwei Tage nach der dritten Vorstellung, berichtete er eingehender und sichtlich befriedigter über die Aufführung. „Das ganze Stück, sowie die Rollen, alles schien diesmal besser disponiert zu sein als sonst.“ Er lobt das „feine und wahre“ Spiel Ifflands als Herzog und ganz besonders Madame Fleck als Eugenie, die „durch dieses Stück eine neue Epoche ihres Verdienstes etabliert zu haben“ scheine; selten seien Verse auf der deutschen Bühne so gut gesprochen worden, wie von ihr und Iffland. „Das Haus war nicht drückend voll, aber doch gefüllt, und alle Logen und Sitzplätze besetzt. Der Beifall war an vielen Stellen lebhaft, und Madame Fleck ward herausgerufen.“ Auch Sichte spendet Madame Fleck hohes Lob, war dagegen weniger erbaut von Iffland, der „ein zärtlicher Vater aus einem seiner Berge Familienstücke“ gewesen sei.

Mit lebhafter Ungeduld hoffte Zelter auf die Fortsetzung des Werkes und ward nicht müde, den Dichter in verschiedenen Briefen an den „zweiten Teil“ der Tragödie zu mahnen. „Wer liebt nicht Sie in Ihrem Götz, der Sie nicht ewig lieben würde? Aber denken Sie nun auch an Ihre natürliche schöne Tochter.“ Und ein andermal: „Ich beschwöre Sie im Namen alles Heiligen und Ewigen: lassen Sie von diesem Werk nicht ab!“

Dieselbe, ja eine noch begeistertere Liebe brachte Sichte der „Natürlichen Tochter“ entgegen. Er sah die beiden ersten Berliner Aufführungen des Stückes und hat unter dem 18. August 1803 in einem ausführlichen Briefe an Schiller über die Aufführung und zahlreiche Einzelheiten der Darstellung berichtet. Über die Dichtung selbst weiß er nur Worte höchsten Lobes zu finden: „So sehr ich Goethes Iphigenie, Tasso und aus einem anderen Sache Hermann und Dorothea verehrt und geliebt und kaum etwas Höheres für möglich gehalten habe, so ziehe ich doch dieses Werk allen seinen übrigen vor und halte es für das dermalig höchste Meisterstück des Meisters. Klar wie das Licht, und ebenso unergründlich, in jedem seiner Teile lebendig sich zusammenziehend zur absoluten Einheit, zugleich zerfließend in die Unendlichkeit wie jenes.“

Aber alle Liebe und Verehrung einer kleineren erlesenen Schar war nicht instande, dem Werke einen breiteren Boden beim Publi-

Fum und einen dauernden, nachhaltigen Erfolg auf dem Theater zu gewinnen. Jene Aufführungen des Weimarer und Berliner Hoftheaters waren vereinzelte Versuche, die große Masse der deutschen Bühnen blieb teilnahmslos und ablehnend. Das Vorurteil, das sich literarisch an die seltsame und doch so wunderliebliche Dichtung heftet und ihr mit dem satzsaam wiederholten, von Zuber stammenden Schlagwort „marmorglatt und marmorhalt“ eine ebenso gefährliche, wie von Grund aus verkehrte Etikette aufklebte, übte namentlich auf die Theater mit ihrer bequemen Liebe zum traditionellen Schlendrian seine unheilvolle Wirkung aus. Es galt sehr bald als ein selbstverständliches Dogma, daß die „Natürliche Tochter“ eine Dichtung sei, der auf der Bühne alle und jede Darfeinsberechtigung fehle. Man vergaß, daß neben Werken wie „Iphigenie“ und „Tasso“, die in der gleichen Weise wie Eugenie dem ausgesprochenen Typus des sogenannten Buchdramas angehören, die „Natürliche Tochter“ zum mindesten wenigstens dieselbe Berechtigung hätte, zu besonders festlichen Gelegenheiten, wo andere Maßstäbe als die des gewohnten Alltags an die Kunst der Bühne gestellt werden, auch vom Theater herab von dem Geiste ihres Schöpfers zu zeugen. Es ist merkwürdig genug, daß auch von den künstlerischen Führern und Feinschmeckern in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts, von Immermann, Laube, Eduard Devrient, Dingelstedt u. a. niemals der Versuch unternommen wurde, die „Natürliche Tochter“ auf der Bühne zu erproben. Das Werk blieb viele Jahrzehnte für die darstellende Kunst so gut wie verschollen.

Nur diejenige Bühne, der in erster Linie die Ehrenpflicht oblag, sich Goethes auch da zu erinnern, wo seitab von dem herkömmlichen Wege keine lauten Theatererfolge zu erringen waren: die Weimarer Bühne machte von Zeit zu Zeit wenigstens den Versuch, die „Natürliche Tochter“ aus ihrem Dornröschenschlaf zu erwecken. Dies geschah zum erstenmal seit Goethes Tode gelegentlich der Säkularfeier der Ankunft des Dichters in Weimar, wo in dem von dem Intendanten von Loën veranstalteten Goethe-Zyklus auch die „Natürliche Tochter“ am 8. März 1876 ihre Wiederauferstehung feierte. Sie wurde noch zweimal gespielt, um dann erst zum Goethe-

Tage 1893 (am 30. Mai) in einer Neueinstudierung wieder aufzutreten. Diesmal blieb es bei einer einzigen Vorstellung, der bis auf den heutigen Tag keine weitere gefolgt ist.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat man auch an einigen anderen Bühnen wenigstens dann und wann wieder versucht, dem Problem der Bühnenaufführung des herrlichen Werkes näher zu treten. Es stand dies neben dem wachsenden Verständnis für die Eigenart Goethescher Alterskunst vielleicht auch damit im Zusammenhang, daß die literarische Bewegung dieser Tage, mit einer allzu starken Unterschätzung des Theatralischen, im dramatischen Kunstwerk vor allem die rein poetischen Werte zu schätzen lehrte.

So brachte Ernst Lewinger die „Natürliche Tochter“ im November 1891 in Köln zum erstenmal auf die Bühne und ließ sie im Dezember desselben Jahres in Bonn wiederholen. Vor allem hat sich dann Gustav Burchard wiederholt und erfolgreich um die Gewinnung des Stückes für das Theater bemüht. Er wußte zuerst in Prag zu Goethes Geburtstag 1902, im folgenden Jahre in Bremen eine Aufführung des Stückes durchzusetzen. Der künstlerische Erfolg war schön, vermochte das Stück aber nicht auf dem Spielplan zu erhalten; es kam in Prag zu zwei, in Bremen nur zu einer Vorstellung des Stückes. In demselben Jahre wurde die „Natürliche Tochter“ am Kgl. Wilhelmtheater in Stuttgart unter Hans Meerys Regie für die Mitglieder des Goethe-Bundes zweimal aufgeführt.

Nach mehrjähriger Ruhepause versuchte das Münchner Hoftheater, das Stück zum 160. Geburtstag des Dichters am 28. August 1909 von neuem zu beleben. Die räumlichen Verhältnisse des Kleinen Residenztheaters mit seiner vortrefflichen Akustik boten äußerst günstige Vorbedingungen, um die feinen und intimen dichterischen Reize des Werkes zur Geltung zu bringen. Der künstlerische Erfolg ließ die Erwartungen weit hinter sich zurück und blieb auch den folgenden Vorstellungen des Stückes treu; es konnte innerhalb weniger Wochen sechsmal bei gut besetztem Hause gespielt werden. Es war der Beweis erbracht, daß auch dieses vielverlästerte Werk mit Ehren und Auszeichnung auf der Bühne bestehen kann, sofern nur die zu seiner Wirkung unerläßlichen Bedingungen mit einiger Liebe und Hingabe erfüllt werden¹⁾.

Zu diesen Bedingungen ist in erster Linie eine weise und wohlbedachte, aber energische Kürzung des Textes zu rechnen. Sie verfuhr in München radikaler, als es wohl bis dahin der Fall gewesen war, und ermöglichte es, das ganze Stück, mit einer einzigen größeren Pause nach dem dritten Akt, in zwei Stunden und einer halben zu spielen. Sie mußte natürlich auch manches beseitigen, was vom rein ästhetischen Standpunkt vermist wurde, aber sie entfernte in der Hauptsache nur solche Stellen, die der Wirkung des Stückes als Bühnendrama hinderlich waren und bei der Aufführung als tote Punkte empfunden wurden. Was die Dichtung verlor, kam dem Drama zugute. Zu einer solchen Kürzung hat der Dichter selbst das Recht gegeben, indem er in einem Brief an Zelter (28. Juli 1803) sich dahin äußerte, daß er Lust habe, „einige Szenen abzukürzen, welche lange scheinen müssen, selbst wenn sie vortrefflich gespielt werden“.

Weiterhin mußte die Ausstattung und Inszenierung des Stückes bestrebt sein, sich unter Vermeidung jedes Kleinlichen realistischen Details durch eine gewisse Einfachheit und Großzügigkeit dem ganz eigentümlichen, symbolisierenden Stile der Dichtung anzupassen. Der Grundsatz, der als der wichtigste in den szenischen Reformbestrebungen der Gegenwart zutage tritt, mit möglichst einfachen Mitteln einen bestimmten Stimmungsaffect anzuschlagen und die Phantasie des Zuschauers zu energischer Mitarbeit anzufeuern, mußte auch hier in seinem Rechte bleiben. Die weiche Mollstimmung des Goetheschen Gedichtes, mit seinem in stille Resignation verfliegenden Ende, legte den Gedanken nahe, das Stück in seinem äußeren Gewande in eine ausgesprochene Herbststimmung zu tauchen. Die absterbende Natur, die dem Auge des Zuschauers in den szenischen Bildern, wo immer möglich, entgegentrat, symbolisierte mit ihrer Erinnerung an Tod und Vergänglichkeit die dahinsinkende Zeit, auf deren Hintergrund unter den grollenden Vorzeichen der großen Revolution die Vorgänge des Stückes sich abspielen.

So zeigte schon der „dicke Wald“ des ersten Aktes die rötliche Goldstimmung des Herbstes und schlug damit die Grundstimmung des Gedichtes in eindrucksvoller Weise an. Es ist erstaunlich, welche ungeahnte Frische dieser erste Akt auf der Bühne zu gewinnen

vermag, wenn nur der Kotsift in der richtigen Weise behilflich ist, die allzu große und sich vielfach ins Abstrakte verlierende Redseligkeit, die namentlich in den Reden Eugeniens und denen des Königs vielfach vorherrscht, auf das geziemende Maß zurückzuführen. So bedarf vor allem der fünfte Auftritt, das große Gespräch zwischen dem König, dem Herzog und Eugenie einer sehr energischen Kürzung, wenn er nicht zum Teil unlebendig wirken und ein störender Kontrast zwischen der Realität der Situation und dem abstrakten Charakter vieler allzu breiten Reden gefühlt werden soll.

Im zweiten Akt liegt die Aufgabe für das Theater vor allem darin, die frohe, hoffnungsvolle Stimmung, die Eugenie beseelt, und die sie ihrem neuen Leben zu Füßen des Thrones in jubelnder Erwartung entgegenblicken läßt, möglichst wirksam herauszuarbeiten und sie in einen scharfen tragischen Kontrast zu den feindlichen Gewalten zu setzen, die ihre Existenz unterwühlen und ihren Sturz vorbereiten. Die Stimmung, die Eugenie beherrscht, muß diesem Akt seine Farbe geben. Er muß durch sein sonniges, leuchtendes Kolorit eine wirksame Solie bilden zu dem nun folgenden, ganz in Schwarz gehüllten dritten Akte, der den Mittelpunkt des Stückes bildet. Es ist empfehlenswert, schon durch die dekorative Anlage von Eugeniens Zimmer diese Grundstimmung des zweiten Aktes vorzubereiten. Dem alten Zimmer „im gotischen Stil“, das Eugenie nach des Dichters Vorschrift zum Aufenthalt dienen soll, wurde eine möglichst warme und behagliche Stimmung gegeben. Der einzige Ausgang des Zimmers wurde an die Seite verlegt, die Hinterwand zeigte drei hohe gotische Fenster, durch die sich ein Ausblick auf die herbstlich gefärbten Baumkronen des tiefer liegenden Parks erschloß. Eine warme, sonnige Beleuchtung, die sich durch die Fenster in das Zimmer ergoß, steigerte die freundliche Stimmung, die der Ausblick in die freie Natur hervorrief. In der Schlussszene dieses Aktes hat die Darstellerin der Eugenie alles aufzubieten, den heiteren und hoffnungsfrohen jugendlichen Übermut, womit sie sich in kindlicher Freude mit den Schätzen des Schreines schmückt, in möglichst drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Der wundervolle Realismus, womit hier die Gestalt der Eugenie bei aller Stilisierung gezeichnet ist, ermöglicht es der Darstellerin,

eine Fülle von Leben über die Szene auszugießen und durch den Gegensatz ihrer übermütigen Ekstase zu den wirkungslos verfliegenden Warnungen der Hofmeisterin eine echt tragische Stimmung in dem Zuschauer hervorzurufen.

Das Schlußbild dieses Aktes — Eugenie, in ahnungslosem Jubel am Fenster stehend, dessen Flügel sie geöffnet hat, die lichte Gestalt von den hereinslutenden Sonnenstrahlen voll übergossen, in einiger Entfernung von ihr, im Schatten, an den Tisch gelehnt, die Hofmeisterin, dumpf und gesenkten Hauptes das Schlußwort („Das Schicksal, das dich trifft, unwiderruflich“) vor sich hinhauchend — muß mit suggestiver Kraft die beiden Gewalten, die hier miteinander ringen, dem Zuschauer in die Seele prägen. Der Sonnenstrahl, der Eugenie umflutet, ist ein Trug. Der Zuschauer ahnt und fühlt, daß die Gestalt, die sich ihm hier zum letztenmal im Lichte zeigt, dem Untergang geweiht ist.

Im scharfen Gegensatz muß sich das Bühnenbild des dritten Aktes zeigen. Es ist ratsam, dem Vorzimmer des Herzogs („prächtig, modern“), das im Charakter der Zeit, im Stile Ludwigs XVI. gehalten ist, möglichst geringe Tiefe zu geben. Der Raum, der nie mehr als zwei Personen zusammen sieht, muß so intim wie nur möglich wirken. Zur Seite rechts und links zwei abgeschrägte Türen, die eine zum Korridor, die andere zu den Gemächern des Herzogs führend. In der Mitte der Hinterwand, als der beherrschende Mittelpunkt des Bühnenbildes, ein hoher Kamin mit loderndem Feuer. Zur Seite ein Fenster, durch dessen herabgelassene Vorhänge nur ein matter Schein des Tageslichtes in das Halbdunkel des Zimmers dringt. In dem gedämpften Lichte des Gemaches wirkt die Flamme des Kaminsfeuers um so stärker. Die einzigen Möbel sind zwei Sessel, die beim Kamine stehen. Die düstere, schwere Todesstimmung, die diesem Akt sein Gepräge gibt, muß sich dem Zuschauer, schon ehe das erste Wort gesprochen ist, beengend auf die Seele legen. Sie ist zu unterstützen und festzuhalten durch die Darstellung, die jedes laute Wort in diesem Akt zu meiden und sich durchweg gedämpfter Töne zu bedienen hat. In den Plätzen vor dem Kamine, die zu dem wünschenswerten Wechsel der Stellungen genügende Gelegenheit bieten, spielt sich das lange Gespräch zwi-

schen dem Herzog und dem Weltgeistlichen ab. Über den Kamin gebeugt und in die loderende Flamme starrend, erinnert sich der Herzog des „weisen Brauchs der Alten“:

das Vollkommene,
 Das ernst und langsam die Natur geknüpft,
 Des Menschenbilds erhabne Würde, gleich
 Wenn sich der Geist, der wirkende getrennt,
 Durch reiner Stammen Tätigkeit zu lösen!
 Und wenn die Glut mit tausend Gipfeln sich
 Zum Himmel hob und zwischen Dampf und Wolken,
 Des Adlers Sittich deutend, sich bewegte,
 Da trocknete die Träne, freier Blick
 Der Hinterlassnen stieg dem neuen Gott
 In des Olymps verklärte Räume nach.

Die größten Schwierigkeiten bereitet es dem Darsteller des Herzogs, die wahre Darstellung des ungeheuern seelischen Schmerzes mit dem überquellenden Reichtum der Worte, die ihm vom Dichter hier verliehen sind, in einigen Einklang zu bringen. Eine sehr energische Kürzung des Textes und ein besonders feinfühliges schauspielerischer Takt müssen ihm hierin helfend zur Seite stehen. Regie und Darstellung müssen vereint alles aufbieten, hier durch eine suggestive Kraft der Stimmung auf den Zuschauer einzuwirken. Nur dadurch kann es möglich werden, den Hörer über manche psychologischen Bedenkllichkeiten dieses Aktes, über seine dramatischen Mängel und vor allem über das ästhetische Mißbehagen an dem frevelhaften Spiel, das hier mit dem Herzog und der Wahrheit getrieben wird, hinwegzutauschen und ihn zu einem ungetrübten Genusse der unvergleichlichen Schönheit der Dichtung gelangen zu lassen.

Ein für die Bühnendarstellung ganz besonders schweres Problem bietet die szenische Gestaltung der beiden letzten Akte. Der Schauplatz, den der Dichter wünscht, wird in folgender Weise beschrieben: „Platz am Hafen. Zur einen Seite ein Palast, auf der anderen eine Kirche, im Grund eine Reihe Bäume, durch die man nach dem Hafen hinabsieht.“ Ein Platz, wie der hier beschriebene, würde namentlich in dem bunten Leben einer französischen Hafenstadt eine gewisse Belebung durch die Vertreter des Volkes („Ein lebend Volk bewegt sich um mich her“, IV, 4) notwendig machen. Der ganze

Stil und der Charakter des Gedichtes aber, der eine unbedingte Isolierung der jeweils sprechenden Personen voraussetzt, würde einer derartigen „Belebung“ des Schauplatzes auf das entschiedenste widersprechen. Dieses Dilemma hat schon Sichte in dem oben zitierten Briefe an Schiller berührt:

„Eine Frage: Wie denkt sich der Verfasser die äußere Darstellung der Nation an dem Hafen, dieses Chores, aus dem seine einzelnen Repräsentanten sich loswinden und in der Handlung verflechten? — Soll wirklich wenigstens ein Anfang des unermesslichen Lebens und Treibens sichtbar sein, den nun die Phantasie ins Unbegrenzte fortsetze; oder soll der Zuschauer diesen Hafen wie mit dem Auge der Phantasie erblicken?“

Wir erfahren aus demselben Briefe Sichte, wie die Regie bei jener ersten Berliner Aufführung von 1803 das Problem zu lösen suchte: gegen Ende des vierten Aktes trugen „zwei bis drei lumpige Kerls einen Koffer Studentengut hinten vorüber, wogegen die Bühne die übrige Zeit fast von lebendigen Wesen leer blieb“. Sichte bemerkt hierzu sehr fein: „Mir schien dies entweder zu viel oder zu wenig.“

Es ist selbstverständlich, daß eine Belebung des Schauplatzes im realistischen Sinn, und geschähe es auch nur in andeutender Weise, mit dem Stile der Dichtung unvereinbar wäre und ebenso unmöglich wie lächerlich wirken würde. Die Gespräche, die hier geführt werden, ertragen nicht die Anwesenheit eines Dritten. Andererseits wird die Unnatürlichkeit, daß ein großer, rings von Gebäuden umgebener Platz in einer belebten Hafenstadt von Menschen völlig entleert ist, dem Zuschauer durch die Realität der Dekoration fortwährend vor Augen gerückt. Es ist deshalb empfehlenswert, die Glaubhaftigkeit der Situation dadurch einigermaßen zu unterstützen, daß man dem Schauplatz der beiden Akte, ohne sich peinlich an Goethes szenische Vorschrift zu klammern, eine gewisse Isolierung gibt. Als das Wesentliche des szenischen Bildes betrachte man nicht den „Palast“ und die „Kirche“, sondern die „Reihe Bäume“, durch die man nach dem Hafen hinabsieht. Die möglichst kurzgehaltene Bühne werde nach hinten durch die niedere Mauer des Hafenkais abgegrenzt; darüber hinaus schweife der Blick auf das weithin

glänzende blaue Meer; ein einziges Segel, das an einer Stelle über die Hafenumauer in die Höhe ragt, deute die Nähe des Hafens an. Der vor dem Kai gelegene Platz werde durch die Silhouette zweier großer, in verschiedener Tiefe stehender herbstlicher Bäume eingenommen; zwei Steinbänke unter den Bäumen, deren eine mit der Front gegen das Meer blickt, laden zum Sitzen ein und geben Gelegenheit, in die Stellung der redenden Personen einigen Wechsel zu bringen. Von irgendwelchen begrenzenden Gebäuden zu beiden Seiten des Platzes ist nichts zu sehen. Durch eine solche Anlage der Dekoration erhält der Schauplatz den Charakter eines dem öffentlichen Verkehr einigermaßen entrückten, einsam gelegenen Platzes am Hafenkai. Hier werden die Gespräche der beiden letzten Akte nicht als unwahrscheinlich, die Leere des Platzes nicht als störende Unnatur vom Zuschauer empfunden; die Szenen selbst aber, die an keiner Stelle durch störende Äußerlichkeiten gefährdet werden, wirken in einer derart stilisierten und vor kleinlichen Realitäten bewahrten Dekoration in ihrem ganzen unwiderstehlichen dichterischen Reiz. Sie erhalten einen starken Stimmungsreflex durch die Einfachheit und Schönheit des szenischen Bildes, das den Blick durch herbstliche Wipfel auf die weite Fläche des ewigen Meeres hinauslenkt. Hier empfindet der Zuschauer mit Eugenie, die über dieses lockende und drohende Meer in ferne, entlegene Länder entführt werden soll. Von dem Palast des Gouverneurs und der Kirche, die der Dichter sich als die seitliche Begrenzung des Platzes gedacht hat, braucht der Zuschauer nichts zu sehen. Sie können zu beiden Seiten in einiger Entfernung liegen. Die beiden einzigen Stellen, die auf die Nähe dieser Gebäude Bezug nehmen, vor dem Auftritt des Gouverneurs und dem der Äbtissin (V, 1 und 3), werden so gesprochen, daß der Darsteller dabei in die Kulisse blickt.

Auch in den beiden letzten Akten muß der Rotstift teilweise ziemlich energisch seines grausamen Amtes walten. Namentlich der Schlußzene des vierten Aktes, die viel zu sehr in die Breite geht, kann durch eine rücksichtslose Zusammenziehung auf das Wesentliche eine ungeahnte dramatische Wirkung gegeben werden.

Daß die Äbtissin, die sich bei der ersten Berliner Aufführung „also benahm, daß das Publikum in ein lautes Gelächter aus-

brach“, bei der zweiten Vorstellung von Jffland gestrichen wurde, hat mit Recht Siches große Entrüstung hervorgerufen. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß ihre Erscheinung eine unentbehrliches Glied in der Entwicklung des fünften Aktes bildet. Die Stimmung dieses letzten Aktes wird wesentlich gefördert, wenn ihm im Gegensatz zu dem vorangehenden vierten Akte, der im hellsten Tageslichte zu spielen ist, eine diskrete Abendbeleuchtung gegeben wird.

Weit wichtiger natürlich als alle Künste der Inszenierung und Beleuchtung ist für das Gelingen des schwierigen Unternehmens die Kunst des Schauspielers. Sie hat die schwere Aufgabe, den ganz eigentümlichen Stil des Gedichtes zu treffen, eine veredelte, vergeistigte Natürlichkeit, gleich weit entfernt von dem saloppen und nüchternen Naturalismus moderner Natürlichkeitsfanatiker, wie von dem hohlen Tone eines gespreizten akademischen Pathos. Trifft sie diesen Ton und weiß sie die verhaltene Innerlichkeit, das heiß lodernde und leidenschaftliche Leben, das hier aus der scheinbaren Ruhe einer wunderbar abgeklärten klassischen Form hervorsquillt, zum Ausdruck zu bringen, so wird sie die Sabel von der „Marmorälte“ der Dichtung in überzeugender Weise Lügen strafen. Dann kann bei voller Hingabe der Regie und der Darstellung ein Erfolg mit diesem vielgeschmähten Stücke erzielt werden, der zwar nie ein sogenannter großer Kassenerfolg sein wird, der aber künstlerisch so schwer wiegt, daß er den wahren Künstler in höherem Maße beglückt und befriedigt, als Hunderte von billigen und lärmenden Erfolgen mit der kassensicheren Ware des Alltags.