



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Stommel, Gottfried: Der Prinz von Homburg und die Meininger.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Entwicklung prangenden Sommer, wie den Winter mit seinem Eis und Sturm und seiner blizenden Schneedecke. So sah er von seinem Stübchen Tag für Tag, Jahr für Jahr die Natur in ewig schönem Wechsel sich verjüngen. War auch ihm selbst, dem Freunde der Natur, dem greisen Eremiten, keine körperliche Verjüngung beschieden, im Geiste war er jung und frisch geblieben, und in dieser Geistesfrische lebte er seinen Erinnerungen, bis ein Tag kam, der ihm mit dem Leben auch die Erinnerung auslöschte und den guten Alten auf dem Friedhofs des Dörfchens in die stille Gruft bettete.

In seinem Nachlasse fand sich das Manuscript seiner Lebens-Erinnerungen, vor allem seiner Erfahrungen und Leiden in russischer Gefangenschaft. Lassen wir ihn nun selbst aus diesen russischen Tagen erzählen.

(Fortsetzung folgt.)

Der Prinz von Homburg und die Meininger.

Von Gottfried Stommel.

Das fünfactige Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ von Heinrich von Kleist ist im Jahre 1809 und im Anfange des Jahres 1810 geschrieben. Es war das letzte Werk des Dichters, und es ist rührend zu sehen, wie er in diesem letzten Aufschwunge seines Geistes noch einmal alle Kräfte sammelt, um die reifste und schönste Frucht seines Dichterlebens zu gestalten. Wenn auch andere Werke, besonders „Die Familie Schroffenstein“ im Einzelnen dem „Prinzen von Homburg“ dramatisch gleichkommen, ja ihn übertreffen, so ist doch kein Kleistisches Werk im Großen und Ganzen von solcher Rundung, Reife und Klarheit bis zum Schlusse, so frei von der gewaltthätigen Disharmonie in der Seele des Dichters, welche sonst oft den reinsten Genuß störend unterbricht, wie diese Dichtung. Der Dichter hoffte durch das Drama eine Anstellung bei Hofe zu erhalten. Am 19. März 1810 schreibt er seiner Schwester Ulrike: „Ich habe der Königin an ihrem Geburtstag ein Gedicht [ein Sonett] überreicht, das sie vor den Augen des ganzen Hofes zu Thränen gerührt hat, ich kann ihrer Gnade und ihres guten Willens, etwas für mich zu thun, gewiß sein. Jetzt wird ein Stück von mir aus der brandenburgischen Geschichte auf dem Privattheater des Prinzen Radziwil gegeben und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden. Was sich aus allem diesen machen läßt, weiß ich noch nicht, ich glaube es ist

eine Hofcharge“. Das Stück hatte das Schicksal des Genius. Es wurde nicht verstanden. Es befremdete, es mißfiel. Eine Aufführung desselben unterblieb, es kam nicht einmal in die Hände der hohen Gönnerin Kleists, der Königin Luise; erst nach Kleists Tode ist das Stück gedruckt worden. Stumme Verzweiflung scheint den Dichter damals erfaßt zu haben. Durch den Strom der eigenen Schuld hatte er sich muthig hindurchgerungen, an das Ufer der Freiheit, der Harmonie und der Verklärung; da empfingen den Ermatteten drüben die Schergen des unverschuldeten Unglücks, Nichtachtung, Unwissenheit, Laueheit und kleinliche Wirklichkeit, und stießen ihn wieder zurück in Noth und Irrsal. Um das Maß voll zu machen, starb seine hohe Gönnerin, die Königin Luise. Eine dumpfe Lethargie bemächtigte sich des Dichters, der er nur noch einmal in dem „Lezten Liede“ einen erschütternden Ausdruck geliehen:

Und du, o Lied voll unnenntbarer Wonnen,
Das das Gefühl so wunderbar erhebt . . .
Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken,
Und stumm ins Grab mußt du darnieder sinken.

Ein Götterkind bekränzt im Jugendreigen
Wirst du nicht mehr von Land zu Lande ziehn,
Nicht mehr in unsre Tänze niedersteigen,
Nicht hochroth mehr bei unserm Mahl erglühn.
Und nur wo einsam unter Tannenzweigen
Zu Leichensteinen stille Pfade ziehn,
Wird Wanderern, die bei den Todten leben,
Ein Schatten deiner Schön' entgegen schweben.

Und stärker rauscht der Säng' in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor,
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten,
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr,
Und wie er flatternd das Panier der Zeiten
Sich näher pflanzen sieht, von Thor zu Thor,
Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden
Und legt die Leier thranend aus den Händen.

Aehnlich wie sich die Zeitgenossen den Symphonien Beethovens gegenüber verhielten, so verhielt sich die große Masse gegen das Kunstwerk Kleists. Nur sehr wenige, geradezu nur einzelne hochgebildete und hochstehende Zeitgenossen vermochten das Stück zu würdigen. So spricht sich der wegen seiner eminenten Urtheilskraft berühmte Staatsmann Geng sehr erfreut darüber aus, daß Kleist mit dem Stücke endlich auf den seit den „Schroffensteinern“ verlassenen Weg des nationalen Dramas zurückgekehrt sei, und Solger sagt: „Alles, was mir in Kleists Anlagen vorher einzeln und abgerissen erschien, vereinigt sich, vorzüglich im Prinzen von Homburg, zum schönsten Ganzen. Auch hier liegt Alles

im Charakter, auch hier bildet sich dieser vor unsern Augen, in den Situationen und durch sie, aber die Wechselwirkung, die Gleichung zwischen beiden Seiten (Fall und Erhebung) die zu den höchsten dramatischen Aufgaben gehört, ist vollkommen erreicht. Es schwebt über dem ganzen Sein und Werden des Menschen der ruhige, großartige dramatische Blick. Der Prinz, dessen Heldenthum uns zuerst nur als eine Träumerei erscheint, wiewohl als eine hoffnungs- und ahnungsvolle, wird durch die Begebenheiten niedergeworfen und erhoben, er wird erst durch das Leben, was er ist: ein Mensch in jeder Bedeutung. Ein herrlicher ächt dramatischer Gedanke, und höchst befriedigend ausgeführt. Am meisten ist die Heiterkeit zu bewundern, die in dem ganzen Stücke vorherrscht. Sie rührt besonders daher, daß alles in seinem wirklichen, gegenwärtigen Leben aufgefaßt, nichts idealisirt oder mit leeren Redensarten aufstolzirt ist. Daher auch das liebe heimatische Gefühl, das uns hindurch begleitet.“ Welche Wirkung müßten auf ein einigermaßen fühlendes Publikum Stellen machen, wie die:

Seltzam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
Schlüg' ich bei so zweideut'gem Vorfall Lärm;
Die seidne Schnur legt' ich auf meinen Tisch,
Und vor das Thor, verrammt mit Pallisaden,
Führt' ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weiß Hans Kottwitz aus der Priegnitz ist,
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf märk'sche Weise fassen:
Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, fass' ich die eine,
Und führ' ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Arnstein in sein Hauptquartier zurück.
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?

„Das ist etwas anderes, als die hohle Großsprecherei und alberne Treuherzigkeit, die uns sonst für Patriotismus verkauft wird.“ Auch Tieck, der 15 Jahre nach dem Tode des Dichters, als Freund und Bewunderer desselben, seine Werke herausgab, erkannte Kleists bahnbrechenden Genius und sah im „Prinzen von Homburg“ eine Zierde der dramatischen Literatur. „Der Charakter des Kurfürsten,“ sagt er, „ist ein Meisterwerk und bekundet schon für sich allein den gereiften Dichter. Nur wenigen ist es gelungen, so überzeugend Majestät hinzustellen, in der sich Ernst, Kraft und Milde vereinigt, in jedem Momente groß und edel, und immer menschlich, ohne je in die leeren Reden und Bilder zu verfallen, mit denen schwächere Dichter so oft die Charaktere ihrer Fürsten ausmalen wollen. Für dieses treffliche Portrait allein muß das Vaterland dem Dichter dankbar sein. In diesem großen Sinne ist aber das Werk selbst durchaus ein ächt vaterländisches Gedicht, nicht bloß ein deutsches, so sehr es auch allen Deutschen angehört, sondern vorzüglich noch ein brandenburgisches, ohne

sich darum auch nur mit einem Zuge in das Kleine, Abgeschlossene, Provinzielle zu verlieren.“

Das waren aber immer nur Einzelne, und zwar hervorragende Zeit- und Geistesgenossen, welche die Dichtergröße Kleists ahnten, und auch diese nicht gleich von vornherein, sondern langsam genug; das Volk, die große Masse verstand den Dichter absolut nicht; mit Ausnahme des „Räthchens von Heilbronn“, in welchem der Dichter dem romantischen Zeitgeschmacke huldigte, blieben seine Werke schlechterdings „Caviar fürs Volk“ und nicht minder für den weitaus größten Theil der Gebildeten. Nach seinem Tode verfielen seine Dichtungen, allerdings zum Theil mit verschuldet durch die Alles überwältigenden Zeitverhältnisse, in eine unverdiente, undankbare, tiefe Vergessenheit; wie aus einem Grabe mußte Tieck den verschollenen Dichter ans Licht der Freiheitstage heraufholen, und wie dem Pfadfinder zu einer verschollenen Heldengruft ist ihm in der Literatur dafür gedankt worden. Der Lebende hat Recht, sagen wir, aber wie oft thut die Welt dem Lebenden Unrecht, und erst die Nachkommen kränzen sein Grab. Der zehnte Theil Anerkennung und Gunst, welche dem Todten erwiesen worden ist, hätten den Lebendigen vor dem frühen Tode bewahren, hätten ihm die Bitterkeit des Lebens ersparen können. Sehr bezeichnend für die wirklichen Verhältnisse, für die wirkliche Situation, unter deren Druck Heinrich von Kleist starb, ist das Wort der Rahel: „Nicht einer von allen hätte ihm 10 Thaler gegeben, wenn er ihn darum angesprochen hätte.“ Das ist charakteristischer als ganze Bände ästhetischen Nachruhms für die traurige Lage, in welcher Kleist sich als verkannter, darbender Dichter befand.

Neben Tieck entriß fast gleichzeitig Franz von Holbein den Dichter der Vergessenheit dadurch, daß er seine Dramen, zwar in ästhetischer Hinsicht gewaltsam und barbarisch, in theatralischer aber mit unleugbarem Geschick bearbeitete. Holbein kannte sein Publikum, und wußte, daß es zu einer höhern Auffassung und zu dem feinem Verständnisse, welches Kleists Dramen unbedingt zum Genuße erfordern, noch nicht reif war. Aber trotz dieser Lobspprüche der Kenner, trotz dieser Bearbeitungen, trotz der zündenden Wirkung, welche besonders das „Räthchen von Heilbronn“ auf der Bühne fortwährend ausübte, blieb das Publikum den übrigen Werken des Dichters gegenüber kalt. Fast zwei Menschenalter seit Kleists Tode (1811) hat es gedauert, bis die Ausgabe seiner Werke eine zweite Auflage erlebte. Für alle übrigen Dramen lassen sich dafür zum Theil triftige Erklärungsgründe finden; warum aber traf diese Lausheit auch das gerade für die Aufführung am meisten geeignete Stück, den „Prinzen Friedrich von Homburg“? Es wird nicht überflüssig sein, der Beantwortung dieser Frage eine kurze Uebersicht über das Stück selbst voranzuschicken.

Friedrich der zweite erzählt in seinen Memoires de Brandebourg, daß
Grenzboten III. 1880.

der Große Kurfürst nach der Schlacht bei Fehrbellin geäußert habe, man könne nach der Strenge der Gesetze den Prinzen von Homburg vor ein Kriegsgericht stellen, doch sei es ferne von ihm, diese Strenge gegen einen Mann, der so tapfer zum Siege mitgewirkt, in Anwendung zu bringen. Diese Notiz spannt der Dichter sich aus, wie wenn der Kurfürst wirklich das Kriegsgericht hätte sprechen lassen, und dieses wirklich auf Tod erkannt hätte. Die wichtige Frage, was Subordination sei, und ob sie im einzelnen Falle nicht verlegt werden dürfe, wird vor uns in Form eines großen dramatischen Processes entwickelt. Alles wird in den mannigfaltigen Situationen, durch das verletzte Gefühl des Prinzen, durch die Umstände, durch die Freunde des Verurtheilten auf eine würdige Art ausgesprochen und immer durch den großgezeichneten Charakter des Kurfürsten mit wenigen Worten zur Ruhe verwiesen. Der Prinz selbst erkennt nach einer großen Erschütterung sein Unrecht, er weicht sich freiwillig dem Vaterlande und dem verletzten Recht als Sühne, und die freie Begnadigung des väterlichen Fürsten, die dieser sich weder durch Drohung noch Ueberraschung ablisten läßt, beruhigt und erhebt das Gefühl.

Der Prinz von Homburg träumt nachtwandelnd die kühnsten Träume des Ehrgeizes, denen sich die Wirklichkeit auf eine für ihn verhängnißvolle Art verpflichtet. Der Kurfürst, seine Gemahlin und des Prinzen nachmalige Braut, Prinzessin Natalie betreffen ihn dabei, und er entreißt der letzteren einen Handschuh, erwacht aber erst aus seinem Schlafe, den Handschuh wirklich in der Hand haltend, als die Herrschaften sich schon wieder zurückgezogen haben. Dieser handgreifliche wirkliche Zusammenhang mit seinem räthselhaftem Traume wirft ihn in eine solche Bestürzung, daß er am folgenden Morgen Schlachtplan und Ordre überhört und in der Schlacht siegestrunken seine Reiter gegen den ausdrücklichen Befehl in den Kampf reißt. Er erkämpft einen glänzenden Sieg, aber der Kurfürst, so heißt es, ist gefallen. Mitten in dem Schmerz über den unersehlichen Verlust drängt sich dem Träumer das Gefühl seiner hohen Bestimmung desto berauscher auf; er ist es nun, der des Oheims großes Werk vollenden, die Fürstin trösten, Land und Heer erretten wird, und so schließt er die verwaiste Prinzessin Natalie, deren Herz er gewonnen, tröstend und beseligt an seine Brust. Indessen, die Todesnachricht war falsch, der Kurfürst lebt, und sein Erstes nach dem feierlichen Dankgebete für den großen Sieg ist, den ungehorsamen Führer der Reiter vor ein Kriegsgericht zu stellen auf Leben und Tod. Das ist zu viel für den stolzen Träumer; er versteht den Fürsten und die Welt nicht mehr. Ihn, den Helden, des Todes würdig zu finden? Es ist ihm unfassbar, und fortwährend von seiner Verblendung oder, wenn man so will, von seinem Traume befangen, erwartet er jeden Augenblick das Wort der Befreiung zu hören, ja er erwartet, daß sich darum vielleicht

noch ein Kranz, „ein Geschenk der Gnade“ schlingen werde. Ein meisterhafter Dialog mit dem Grafen Hohenzollern in einer ebenso meisterhaft geschilderten Situation im Staatsgefängnisse schleudert ihn von der Höhe seines Wahns herab, und als er zuletzt nicht mehr an dem fürchterlichen Ernst der Lage zweifeln kann, bricht der Unglückliche jedes Halts beraubt elend zusammen. Wüthende Todesfurcht fällt ihn an, wie ein Verzweifelnder umklammert seine Phantasie jede rettende Aussicht. Aus dem Gefängnisse eilt er zur Kurfürstin. Auf dem Wege dahin sieht er sein Grab schaukeln, und die Geister der Nacht, Furcht und Wahnsinn, die mit eiskaltem Hauche seine Gebeine durchschauern, ertöden in dem erschütterten Gehirn jeden anderen Gedanken als den — zu leben. Von der Höhe des Halbgottes, der exträumten Göttlichkeit, sinkt er herab auf die unterste Stufe des Lebendigen, wo nur noch das Leben als solches, das nackte Leben, entblößt von allem Schmuck und aller Zier des Menschlichen, nur von der Gewalt des natürlichen Lebenswillens umklammert wird. Alle Phantasien sind verstäubt. Ehre, Würde, Glück, alles ist zu Schatten geworden, er will nichts mehr, als leben. Der Kurfürst, sobald er dies erfährt, fühlt sich selber erschüttert. Er hat den träumerischen Uebermuth des Jünglings gesehen, seine Verderblichkeit in zwei früheren Schlachten bereits erfahren, in gerechtem Unmuth hat er sich zum Aeußersten entschlossen; nun erkennt er, daß das Urtheil des Gerichts sich schon in der Brust des Schuldigen vollzogen hat, daß es der blutigen That nicht mehr bedarf, daß sie jetzt nichts mehr sein würde als eine barbarische Execution. Aus der tiefen maßlosen Zerknirschung wird der Prinz, der Held gewiß sich aufraffen, sobald nur die rechte Stimme an sein Ohr schlägt, und das ist Alles, was dem Herrscher und Meister noch zu thun übrig bleibt. Er schreibt dem Prinzen und legt die Entscheidung über Recht oder Unrecht des blutigen Urtheilspruchs in seine eigene Hand, worauf denn erfolgt, was er vorausgesehen: Der Geist des Prinzen richtet sich männlich auf, er unterscheidet Wirklichkeit und Traum und beugt sich, indem er dem Leben entsagt, unter das heilige Gesetz des Staates. Inzwischen haben sich im Lager und bei den Heerführern alle Künste, List, Troß, Bitte und Beredsamkeit, in Bewegung gesetzt, um die Gnade des Kurfürsten, von dessen Sinnesänderung noch niemand weiß, für den geliebten Feldherrn zu erwirken. Der Kurfürst aber, der seinem freien Willen nichts will abtrozen lassen, weiß sich der rebellischen Künste seiner getreuen Krieger mit gutem Humor zu erwehren. Sehr würdig und voll hohen königlichen Rechtsbewußtseins tritt er mit seinem eigenen Empfinden zurück, um dem Gesetze, der Pflicht gegen Land und Volk den Vorrang zu lassen, und zuletzt hält er den Bittstellern seine stärkste Waffe, die freie Unterwerfung des Schuldigen selbst entgegen. Sie fühlen sich besiegt, und nun kann die Gnade sich frei über dem Gesetze entfalten, der Prinz wird jubelnd erlöst, der Lorbeer,

den er nun in Wahrheit verdient hat, krönt ihn, Natalie ist sein und als dem Sieger von Fehrbellin ruft man ihm Heil und Segen.

Wir haben diese Uebersicht, bei der wir größtentheils Adolf Wilbrandt in dessen Biographie Kleists gefolgt sind, hier so ausführlich gegeben, weil man sich zur Zeit auf das Stück thatsächlich noch nicht als auf etwas allgemein Bekanntes beziehen kann. Das Theaterpublikum hat dem Stücke fortwährend kalt gegenüber gestanden und zwar bis in die neueste Zeit hinein, bis die Meininger es mit dem Leben ihres Verständnisses durchwärmten. Wer wie der Verfasser das Interesse gehabt hat, das Stück ein halb Duzend Mal an verschiedenen Orten zu sehen und dabei das Publikum in seinen Aeußerungen zu belauschen, muß eine ziemlich allgemein verbreitete Unkenntniß des Stückes und eine geringe Theilnahme und Erwärmung des Publikums bei den Aufführungen desselben als Thatsache aussprechen. Und was das Lesepublikum angeht, so gebe man sich ja nicht irgend welcher Selbsttäuschung in Bezug auf die Meisterwerke unsrer dramatischen Literatur hin. Nur in den allereklusivsten, ästhetisch gebildetsten Kreisen ist das Stück im Text wirklich gelesen worden, in jener Sphäre geistigen Lebens und ästhetischen Bedürfnisses, welche den Berufsklassen des ersten Ranges und Balkons in Provinzialtheatern zum allergrößten Theile gänzlich fremd ist. Und daran haben weder die einsichtigen Intendanten in den fünfziger Jahren, noch die bewährten Kenner und Herausgeber viel ändern können, sondern nur, wie gesagt, die Meininger. Doch haben die Erstgenannten unzweifelhaft zum Verständniß und damit zum Erfolge viel beigetragen.

In Bezug auf den „Prinzen von Homburg“ hat es von Anfang an in der Literatur und in der Theaterwelt einen speciellen Streitpunkt gegeben: die ästhetische und theatralische Zulässigkeit der Todesfurchtszene; er ist es gewesen, der wohl zweifellos auch das erste verhängnißvolle Mißgeschick des Stückes zu Kleists Lebzeiten verschuldet hat, und dessen Nichterledigung bis auf die neueste Zeit schon ein Beweis ist für die große Schwierigkeit einer befriedigenden Lösung. Diese Lösung ist gegenwärtig erzielt worden, und zwar zu Gunsten des Dichters. Nicht durch autoritativen Richterspruch oder subtile Untersuchung, sondern wie alle gordischen Knoten, durch eine That ist sie erfolgt. Wir haben den „Prinzen von Homburg“ vier Mal von den Meiningern darstellen gesehen, und jedesmal machte die betreffende Scene auf das Publikum einen wahren und ästhetisch nicht verletzenden Eindruck. Bei Einzelnen war der Eindruck ein etwas befremdlicher, aber bei Allen ein tieferschütternder. Allerdings steigt die Scene bis in die tiefsten Tiefen der menschlichen Natur hinab, aber sie ist nicht unwahr, nicht unästhetisch und nicht — unausführbar. Damit sind Dichter und Darsteller gerechtfertigt. Wer möchte es dem Dichter verwehren, wenn er die singulären Phänomene der menschlichen Brust zu Vorlagen seiner Darstellungen macht?

Am lautesten würde einer solchen Beschränkung Shakespeare widersprechen, welcher diese Phänomene gerade mit Vorliebe behandelt hat. Allerdings verlangt auch Shakespeare, gerade wie Kleist, seine verständnißvollen schauspielerischen Interpreten, denn ein talentloser Lear wird dem Publikum in der gewaltigen ersten Scene nur den Eindruck eines albernen Märchenkönigs machen, nicht aber den grauenvollen Anfang eines Wahns porträtiren, welcher nur tief tragisch enden kann. Auch der Einwand, Nervenschwäche und Nachtwandeln gehören in die psychiatrischen Anstalten, aber nicht aufs Theater, widerlegt sich selbst. Es versteht sich, daß wir nicht mit dem Standpunkte rechten können, welcher dem Othello und der Julia so und so viel Fälle gegen das Strafgesetzbuch vorgehalten hat; es handelt sich eben immer nur um die ästhetische Berechtigung. In unserem Falle ist aber überhaupt von Nervenschwäche und Nachtwandeln nicht die Rede, sofern es sich um eine krankhafte Beschaffenheit handelt. Das Nachtwandeln des Prinzen im Anfange dient dem Verfasser als Motiv für die Technik des Stücks und ist als solches neu, obschon etwas sonderbar; ganz abgesehen von den Worten Hohenzollerns:

Er ist gesund, ihr mitleidsvollen Frauen,
Ich bin's nicht mehr wie er zc.

ist in dem ganzen Betragen des Prinzen und in der Entwicklung des durch ihn dargestellten psychologischen Processes durchaus nichts Krankhaftes, vielmehr so viel Wahres, echt Menschliches und tief Rührendes, daß, wenn der Schauspieler seine schwierige Aufgabe ebenso wahr und künstlerisch löst, der Zuschauer unfehlbar ergriffen und erschüttert werden muß. Eine solche Aufführung erleben wir aber bei den Meinigern, deren eigentliche Domäne die Kleistischen Dramen sind.

Wie sich ein Theaterstück nicht nach dem Lesen allein, sondern erst nach der Aufführung beurtheilen läßt, so besticht auch die Ansicht Wilbrandts über die Todesfurchtszene nur beim Lesen des Stücks, während bei einer guten Darstellung auf dem Theater alle Gründe und ästhetischen Ueberzeugungen wie eitel Rauch vor der Wahrheit und Ueberzeugungskraft des sinnlichen Anblicks und seiner ästhetischen Wirkung zerfliegen und dem Dichter Recht geben. In einem Besekränzchen wurde das Stück mit vertheilten Rollen gelesen, und alle ohne Ausnahme waren der Ansicht, daß die Todesfurchtszene nicht gerechtfertigt sei. Nach dem Besuch der Meininger wurden die Ungläubigen zu Propheten. Wilbrandt sagt, nachdem er mit Recht die Schlussszene als unorganisch mit dem Vorhergehenden verbunden bezeichnet hat: „Weit ernster indessen als dieser Vorwurf ist der andere, den man dem Dichter zu allen Zeiten gemacht, ja der die Aufführung seines Stückes lange vereitelt hat, der Vorwurf, daß er in der

Scene der Todesfurcht über jedes Maß, über die Wahrheit hinausgegangen sei. Es war der Fehler Kleists, jedes Problem bis auf den letzten Tropfen zu erschöpfen, und so hat ihn auch hier der tiefempfundene Moment, der uns den Helden aus der Höhe seines Scarus-Fluges heruntergeschmettert zeigt, zu einer Entfaltung aller Mittel verführt, die zwar von der tief sinnigen Logik des Stückes vertheidigt, aber von dessen ganzer Atmosphäre abgelehnt wird. Und hier scheint mir der Fehler eigentlich noch auf einem andern Gebiete zu liegen. Der Prinz von Homburg, so wie ihn der Dichter uns gezeigt hat, kann, nachdem sein Uebermuth bis an die Sterne geflogen, nur wieder ebenso tief unter sich selbst herabsinken, erst so verstehen wir ihn ganz, und sein Fall, so tief er uns erschüttert, läßt uns doch nicht an ihm verzweifeln, denn eine solche Seele findet sich erst im Abgrund wieder zurecht. Wir dulden an dem Prinzen jede Absonderlichkeit, jedes aus dem allgemeinen Ton fallende Aufschwärmen der Seele, so lange es nicht den ersten und unumstößlichsten Voraussetzungen des Kostüms widerspricht, aber wir erheben uns gegen diese ungeheure Verleugnung des preussischen Offiziers aus jenen Tagen, sie scheint uns unmöglich zu sein. Und so hat denn auch auf der Bühne sich bewährt, daß diese rücksichtslose Enthüllung der eigenen dämonischen Natur des Dichters nicht ohne Milderung ertragen wird, daß sie selten ein völlig reines Verständniß antrifft.“ Das Letztere ist unbedingt richtig: das mangelhafte Verständniß des Stückes beim Zuschauer und die mangelhafte Darstellung durch den Schauspieler werden diese Scene oftmals verderben und ungenießbar machen; aber die poetische und schauspielerische Berechtigung derselben ist, wie gesagt, durch die Meininger dargethan worden. Was Wilbrandt sagt, ist sehr schön reflectirt, aber die poetische Wirklichkeit wirft alle diese Reflexionen über den Haufen. Der historische preussische Offizier aus jener Zeit und der märkische Oberst Prinz von Homburg bei Kleist haben gewiß etwas Gemeinsames und sollen es haben; ja man kann sagen, es sind dieselben Figuren, aber sie sind nur dieselben aus zwei verschiedenen Vorstellungsgebieten: Der erstere aus dem Gebiete der Historie, der Wirklichkeit, der Urtheilskraft, der Reflexion, der zweite aus dem Gebiete der Poesie, der höhern Wirklichkeit, der Phantasie, der Anschauung. In diesen beiden getrennten Welten ist die gleiche Persönlichkeit doch eine andere. Die poetische Wirklichkeit ist eine andere als die wirkliche. Bei ersterer befinden wir uns in einer geträumten Welt, auf welche nicht alle Präntensionen der Wirklichkeit passen. Bei einer künstlerisch vollendeten Aufführung der Scene denken wir gar nicht an den „preussischen Offizier“, und wenn wir daran denken, so finden wir deshalb sein Betragen nicht befremdend, so gewaltig redet die tiefe Wahrheit der Situation und der Persönlichkeit für sich selbst zu unserer Ueberzeugung. Es ist auf der Bühne allerdings so hergebracht, daß der Held als ein Heros

und Halbgott auf dem Kothurn durch das Leben schreitet, und Todesfurcht in ihrer ganzen Gräßlichkeit in der Person des Helden auf die Bühne zu bringen widerstreitet allen ihren pathetischen Traditionen; aber Kleist, der es immer liebte, auch das Ungeheure und Gräßliche nicht zu verhüllen, hat hier, durch sein tiefes Eindringen in das Innerste des menschlichen Gefühls, als echter Dichter gehandelt, ohne uns durch Fingerzeige und Reflexionen den innerlichen Zusammenhang zu erklären. „Diese Scene ist wahrhaft erschütternd, denn wir beweinen in ihr das Loos der Menschheit selbst“, sagt der größte Kritiker nach Lessing, Ludwig Tieck.

Mit dem feingeistigen Vermögen des echten Dichters hat A. Wilbrandt aus den Werken Kleists die subjectiven und dramatischen Elemente zu scheiden und aus ersteren die räthselhafte Persönlichkeit des Dichters zu erklären versucht, und nach unserer Ansicht ist der Mensch und der Dichter Kleist nicht congenialer angeschaut worden als von Wilbrandt. Auch im „Prinzen von Homburg“ hat der Dichter dem Helden etwas von seinem eignen Herzblut beigemischt. In dem Prager Auffake Kleist's: „Was gilt es in diesem Kriege?“ findet sich die Frage, ob es „den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten gelte, der in dem Duft einer lieblichen Sommernacht von Vorbeeren geträumt hat?“ Aber auch der einsame, verschlossene Träumer, der von seinen Zukunftshoffnungen berauschte Dichter, welcher Goethen „den Kranz vom Haupte reißen“ wollte, der mit seinem Schicksal hadernde („die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins“), der gleich im ersten Sturmloch den vollen Kranz erringen wollte, dann der dumpf verzweifelnde, der in Paris die Frucht seines höchsten Ehrgeizes, den „Robert Guiscard“, in maßloser Selbstunterschätzung und thörichtem Wüthen gegen sich selbst verbrannte, der halb Wahnsinnige, der, mit dem Gedanken der Selbstvernichtung, zwischen Todesfurcht und überspannter Selbstaufopferung schwankend, spielte, der bis ins innerste Lebensmark getroffene, der in allen seinen hochfliegenden Plänen, in all seinen Hoffnungen geknickte, der von physischer und seelischer Krankheit niedergeworfene, dann der langsam genesende, der „stillter geworden“ als Diätar in Königsberg arbeitete, dort den „Kohlhaas“, den „Zerbrochenen Krug“, die „Penthesilea“ vollendete, endlich der zur Erhebung, zur Versöhnung und zur Harmonie mit sich und der Welt gekommene mit dem stillen bleichen Antlitz der Entfagung, aber zugleich mit dem heiteren Blicke siegreich gesunder Selbsterkenntniß — hat dieser ganze Entwicklungsgang des Dichters nicht eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Helden unseres Dramas? Sind nicht die Worte des Obristen Rottwitz

Es ist der Stümper Sache, nicht die deine,
Des Schicksals höchsten Kranz erringen wollen

recht eigentlich aus der tiefsten Brust des Dichters geflossen? Was er vor Jahren in der „Penthesilea“ versucht, das wollte er im „Prinzen von Homburg“ mit reinerer Fassung, mit Heiterkeit vollenden. Dort hatte er sein Schicksal tragisch gefaßt, die fürchterliche Erschütterung seines Sturzes noch wie die Nachwirkung eines Erdbebens krankhaft empfunden; nun sah er die Dinge um sich her, die der Eroberer Napoleon zu zerstören drohte, mit liebevolleren Augen an und begriff so vorahnend die Größe und die Herrlichkeit des Kriegerstaates, den er als junger Romantiker mit heißem Widerwillen geflohen hatte, und er bewies ihm seine Ehrfurcht, indem er ihn so wahr und schön idealisirte, wie nur je ein Dichter die staatengründende Kraft seines Volkes verherrlicht hat.

Außer der Todesfurchtszene sind dem Stücke noch eine Reihe anderer Verstöße vorgeworfen worden, besonders die Schlußscene, in welcher der Kurfürst unnötig grausam erscheint. In der That ist das Stück bereits vor dieser Scene zu Ende; es scheint, als ob der Dichter es nicht habe über sich gewinnen können, ein ihm lieb gewordenes Bild durch das Urtheil seines Kunstverständes zu unterdrücken. Doch ist dies nicht über alle Maßen störend, besonders wenn der Darsteller des Kurfürsten in der vorletzten Scene mildert, wie dies bei den Meinigern geschieht, da beim Zuschauer durch das Stück selbst bis dahin doch die Ueberzeugung von der Begnadigung genährt worden ist, und nur die Form derselben noch Spannung hervorrufft. Auch hierbei sollte an die Kunst des schönen Scheines nicht allzu ängstlich der Maßstab der Wirklichkeit gelegt werden. Es ist ferner getadelt worden, daß die wirkliche Herzensmeinung des Kurfürsten zu wenig zu Tage komme, daß man darüber im Unklaren bleibe, ob es ihm mit dem Todesurtheil überhaupt Ernst gewesen sei. Diese Unbestimmtheit existirt allerdings, aber gerade darin scheint bei einer so heiklen Frage das höchste Lob für den Dichter zu liegen, denn so drängt sich dem Zuschauer durch den Fortgang des Stückes die Ueberzeugung auf, der Kurfürst habe durch seine Strenge nichts weiter erreichen wollen, als was er im Geiste voraus sah, die freiwillige Unterwerfung des Schuldigen unter das Gesetz, dasselbe Gesetz, unter welchem auch der Kurfürst sich selber denkt, und es wird damit überflüssig, die leidige Frage zu erörtern, ob er, falls seine Voraussetzung nicht eingetroffen wäre, die ganze Strenge des Kriegsgesetzes unweigerlich hätte walten lassen. In dem Momente, wo er aus dem Munde Nataliens hört, daß der Prinz, den er noch trotzig und vermessen glaubt, sich reuig unterworfen habe, da zeigt er seine wahre Endabsicht und sagt: „Nun denn, so fasse Muth, mein Kind, so ist er frei.“

Auch sonst hat man nach Gründen gesucht, um die geringe Wirkung, welche das Stück in der Regel auf das Publikum ausübt, zu erklären. Man hat es ein Soldatenstück genannt, und Soldaten gelten auf der Bühne, wenn sie dieselbe so ausschließlich wie hier beherrschen, im allgemeinen als ein etwas sprödes

Material, dessen Monotonie den Zuschauer vor der Zeit ermüdet. Jeder Leser wird sich über diesen Vorwurf wundern. Er trifft auch nicht den Dichter, sondern die Regie. Gerade Kleist verlangt eine sorgfältige Inszenierung. Die Schlachtszene, obschon von dem Dichter, der darin zu Hause war, aufs genaueste instruiert, sahen wir zweimal auf Provinzialbühnen ohne alle Regieeffekte, ja ohne jede Befolgung der vom Dichter gegebenen Winke und Vorschriften spielen. Das heißt allerdings der Phantasie im Theater zu viel zumuthen, und man kann sich leicht vorstellen, welchen mageren Eindruck die nur in engster Verbindung mit der Comparserie gedachten Worte der Reiter unter Rottwitz in der Schlachtszene ohne diese natürliche Verbindung machen mußten. Ohne eine wirksame Regie bleibt diese, der Wirklichkeit mehr als jede andere abgelauschte Scene eine undankbare, eben weil ihr aller Schein der Wirklichkeit fehlt. Die Meininger, die so manches können, was andere nicht können, bringen auch das fertig, eben weil sie die lebendige Wahrheit bringen, ja sie erheben diese Scene zu einem ihrer höchsten realistischen Glanz- und Effectpunkte. Was das Soldatische betrifft, so ist uns allerdings mehreremal aufgefallen — und dies liegt zum Theil an der Knappheit des Dichters an der betreffenden Stelle —, daß das Verhältniß der Prinzessin Natalie als Chef des Dragonerregiments Rottwitz zu der Ordre, welche das Regiment aus Arnstein nach Fehrbellin beruft, vom Publikum meistens nicht sogleich verstanden wird. Die Prinzessin beruft Rottwitz in ihrer Eigenschaft als Chef des Regiments jedoch in der Form, daß sie schreibt, „im Auftrag des Kurfürsten“. Der Dichter läßt es wiederum zweifelhaft, ob die Prinzessin wirklich einen solchen Auftrag hatte oder nicht. Diese Stelle (Unterredung Nataliens mit dem Grafen Neuß) und die sich daran knüpfende Entwicklung, daß nun dem Kurfürsten durch die Freunde des Prinzen insinuiert wird, die Vollstreckung des Todesurtheils könne eine Rebellion hervorrufen, da das Regiment sogar aus Arnstein angekommen sei, wird oft nicht verstanden, und die Entwicklung bleibt unklar, weil nicht motivirt. Und doch wie wunderbar fein sind gerade hier die kleinen Züge für die formelle Haltung, für die Selbstbeherrschung des Kurfürsten, welche sich selbst in der Gefahr noch bis auf die Etiquette erstreckt! Bei den Worten des Feldmarschalls: „Rebellion, mein Kurfürst!“ antwortet er, mit Ankleiden beschäftigt:

Ruhig, ruhig!

Es ist verhaßt mir, wie dir wohl bekannt,
In mein Gemach zu treten ungemeldet.

Und als er erfährt, daß Rottwitz auf Ordre von Natalien erschienen ist, also eine Insubordination nicht vorliegt, vermeidet er es, offenbar gerade im Interesse der Subordination, zuzugestehen, daß er überhaupt nur daran gedacht habe,
Grenzboten III. 1880. 38

daß je ohne Ordre habe gehandelt werden können. Auf die befremdete Frage Rottwizens

Bei Gott, mein Fürst und Herr, ich will nicht hoffen,
Daß dir die Ordre fremd?

antwortet er:

Nicht, nicht! versteh' mich —

Wer ist's, der dir die Ordre überbracht?

Maßvolle Verstandesüberlegenheit, echt brandenburgische Besonnenheit und stets königlich formelle Haltung, das ist der Rahmen, in den die Figur des Kurfürsten gefügt werden muß. Solche Feinheiten zur vollen Geltung zu bringen, verstehen die Meiningen. Wir haben das Stück sonst mit einem bramarbasirenden Kurfürsten gesehen, der als rauher, polternder Kriegsmann erschien, und bei der obigen feinen Stelle lachte das Publikum — und das Publikum hatte Recht.

Man hat ferner hie und da den Versbau getadelt, und es ist richtig, daß Kleist ihn nicht überall mit Vollendung gehandhabt hat; auch dem geübten Sprecher bereitet er Schwierigkeiten. Aber ebenso wie sich bei Shakespeare in den späteren Werken das oftmalige Verlassen und willkürliche Durchbrechen des regelrechten Blankverses als ein bewußtes Kunstprincip ausdrückt, so ist auch bei Kleist, abgesehen von häufigen wirklichen Härten, manchmal die Form des fünffüßigen Jambus dem innerlichen, wahren Rhythmus des Gedankens geopfert, was sich allerdings nur dem tieferen Verständnisse seiner Werke offenbart und daher von den Schauspielern, besonders solchen, welche (wie über erleuchtete Kürbisse) über die einzelnen Jamben im Takte zu springen gewohnt sind, als ein störender Mangel empfunden wird. Nicht unberechtigt dagegen ist die Klage der Regisseure über den bemerkenswerthen Mangel des eigentlich Theatralischen bei Kleist; man braucht nur an Schiller zu denken, um dies sofort bestätigt zu finden. Dieser Mangel des Theatralischen, die durchsichtige Handlung im „Prinzen von Homburg“, welche die Spannung beeinträchtigt, die Vermeidung großer durchschlagender Effekte, die breite epische Behandlung der ersten Scene und der Begebenheiten, welche sich um die eigentliche, das Stück bewegende Handlung, die Gesetzesüberschreitung des Prinzen, gruppieren, die nicht eigentlich dramatische (aber hier besonders poetische) Situationsmalerei der nur sehr lose mit der Hauptverhandlung verknüpften Episode in der Bauernhütte, der vermeintliche Tod des Kurfürsten — das alles sind Dinge, die zum Theil den Anspruch erheben dürfen, für ein feingestimmtes Verständniß als Vorzüge und hohe Schönheiten zu gelten, zum Theil durch eine geschickte Regie durch Beschränkung oder Erweiterung gemildert oder in ihrer Wirkung erhöht werden können, zum Theil sind es aber doch auch Dinge — und wir betrachten hierbei alle berührten Punkte in ihrer Gesamtheit —, welche die Theaterwirkung des Stückes stets beeinträchtigen werden.

So würden wir also dazu gelangen, abgesehen von dem besonderen Unglücksstern, welcher über dem Drama gewaltet hat, das langdauernde Mißgeschick des Stückes in zwei allgemeinen Gründen zu finden. Beide fallen zu Ehren des Dichters aus. Auf der einen Seite ist es das Erforderniß eines hohen feinsinnigen Kunstverständnisses auf Seiten des Publikums, auf der anderen Seite die ungeheure Schwierigkeit der Regie und der Schauspielerkräfte, um den Anforderungen eines solchen Kunstverständnisses bis ins Kleinste harmonisch gerecht zu werden. Nur wo diese beiden Bedingungen erfüllt sind, kann das Stück wirken, aber dann redet es auch zu den Hörern mit der göttlichen Beredsamkeit der Kunst, auf die nur noch ein stummes Entzücken antwortet.

In einer Provinzialstadt, wo vor zwei Jahren der „Prinz von Homburg“ überhaupt zum ersten Male über die Bretter ging und nach einem erschreckend leeren Hause mit kopfschüttelnden Zuschauern still wieder verschwand, haben die Meininger dann dasselbe Stück dreimal hintereinander bei ausverkauftem Hause und mit jener tiefen seelischen Wirkung auf die ergriffenen Zuschauer gegeben, welche nur wahre Kunst hervorrufen kann. Die Stücke Kleists verlangen eben, wenn sie nicht bisweilen geradezu abgeschmactt wirken sollen, einen ungeheuren Aufwand von Fleiß, Studium und Instruction für die Schauspieler. Bei den Meinigern ist es zu bewundern, mit welcher intimen Kenntniß des Dichters, mit welcher feinsinnigem Verständniß seiner berechtigten Intentionen, mit welchem liebevollen, von Pietät und künstlerischer Begeisterung begleiteten Ernste, mit welcher Straffheit der Disciplin sie den scenischen Ausbau und die schauspielerische Wiedergabe der Werke des Dichters zur Vollendung zu fördern sich bemüht haben. Das Verdienst, welches sich der Herzog von Meiningen erworben hat, dadurch daß er es erreicht hat, die Meisterwerke des Genius mit der von dem Dichter selbst beabsichtigten Wirkung von der Bühne — der Schule der Er wachsenen — herab in die Masse des bildungs- und idealbedürftigen Volkes zu gießen, ist eine That, welche einst nicht sowohl in die Theatergeschichte als in die Kulturgeschichte des deutschen Volkes gehören wird.

Neuere Militärliteratur.

Der deutsch-französische Krieg 1870—71. Redigirt von der kriegs- geschichtlichen Abtheilung des Großen Generalstabes. Zweiter Theil. Geschichte des Krieges gegen die Republik. Heft 15—17. Mit Karten, Plänen und Skizzen im Text. Berlin, Mittler & Sohn, 1880.

Das große kriegsgeschichtliche Werk, in welchem der preussische Generalstab unter reger persönlicher Mitarbeit des Feldmarschalls Grafen von Moltke die