



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Martin Greif als dramatischer Dichter.

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

zulinken, das von unsern großen Genien eroberte Gut gefährden und die Kunst raschem Verfall zuführen müsse."

Noch entschiedner sprach sich Quandt in Dresden in einem Briefe an Julius Schnorr von Carolsfeld, welcher bald darauf auszugsweise im Kunstblatt abgedruckt wurde, gegen den Realismus der Fremden aus. In Dresden waren die beiden Gemälde zum Besten des Künstler-Unterstützungs und Witwenfonds Ende Januar und Anfang Februar im Saale der Kunstausstellung auf der Brühl'schen Terrasse zu sehen gewesen und hatten gleichfalls allgemeine Anerkennung gefunden. Aber Quandt wollte nichts von ihnen wissen. Nachdem er in seinem Schreiben erst seinem Unwillen über die Begeisterung der Berliner Luft gemacht und ihnen zur Strafe für ihre Vorliebe für die Düsseldorfser einen Hieb erteilt hat, holt er weit aus, um dem Freunde zunächst eine Vorlesung über die französische Kunst zu halten. Er findet, daß die Franzosen in unsrer Zeit doch nur drei große Künstler aufzuweisen haben: Horace Vernet, Delaroche und Scheffer. Daß sie auch einen Delacroix hatten, scheint er nicht zu wissen. Dann charakterisirt er diese Künstler, wie? das mag man selbst nachlesen, wenn man nach folgender Probe noch weitere zu vernehmen wünscht: „Alle Kunst ist ein Streben nach Wahrheit, jedoch beruht die des Genrebildes auf der Übereinstimmung mit dem Scheine (!), die der monumentalen oder Historienmalerei in der Übereinstimmung der Darstellung mit einem geschichtlich gegebenen Charakter oder Begriffe, und die Wahrheit der höhern Kunst besteht in der Einheit der Idee und ihrer Erscheinung.“ Ein so sublimier Kritiker wie Quandt verabscheut natürlich jeglichen Realismus; er begnügt sich damit zu konstatiren, daß man in Paris und Düsseldorf in gleicher Weise dieser Abart der Kunst huldige, und damit meint er auch die Belgier abgethan zu haben.

(Schluß folgt.)



Martin Greif als dramatischer Dichter.



e öfter sich die Kritik veranlaßt sieht, der übermäßigen Bewunderung des Mittelmäßigen und dem Sichbreitmachen des Schlechten Einhalt zu thun, desto seltner ereignet es sich, daß sie ein wohl- ausgeführtes, behagliches, herzliches Lob spendet. Das hat seine Gründe; ist doch der Mensch an sich mehr geneigt, von seines Nächsten Fehlern als von dessen Tugenden zu reden; giebt es doch unzweifelhaft weit mehr Tadelns- als Lobenswerthes, und ist es doch bekanntermaßen viel leichter, amüßant zu tadeln als interessant zu loben. Aber eine Kritik, die

nur zu negiren versteht, wird am Ende zur Kritikelei und verkennt ihre schönste, edelste Aufgabe: das von der Menge zu wenig gewürdigte, im Verborgenen blühende Gute ans Licht zu stellen und darauf mit allem Nachdruck hinzuweisen. Es giebt auch heute noch Schriftsteller, die, in einer Zeit, wo im allgemeinen Routine für Talent gilt und sich den Schein desselben geschickt anzueignen weiß, von des Tages Mode unberührt ihren eignen einsamen Weg wandeln. Es sind zuweilen wunderliche Käuze, immer aber ehrliche Leute, vereinzelte Nachzügler einer idealeren Periode der Kunst, wo der Beifall der großen Menge noch nicht einziges Richtmaß und Ziel künstlerischer Thätigkeit war. Nun ist zwar auch im Reiche der Kunst ein gutes Gewissen ein gar schätzbares Gut; allein die Gefahr der Vereinsamung liegt doch nahe, und diese führt nur allzuoft zur Verbitterung. Das ist in jedem Falle betrübend; und wenn man nun unter jenen Einsamen gar einen wirklichen, einen bedeutenden Dichter in stolzer Abkehr von der literarischen Heerstraße, von der Mitwelt fast unbeachtet, dahinschreiten sieht, so muß das einen ernsthaften Kritiker aufrichtig schmerzen, und er muß, wenn er kein erbärmlicher Neider und Mörgler ist, tief die Verpflichtung fühlen, dem wahren Propheten unter so vielen falschen Gehör zu schaffen, auf daß denselben nicht das bitterste aller Künstler- und Prophetenloose heimsuche, das Kassandraschicksal.

Zu jenen einsamen Sehern gehört auch der deutsche Dichter Martin Greif; zwar nicht so sehr in Bezug auf seine lyrischen Gedichte, die, wie es scheint, doch endlich den verdienten Beifall finden,*) als vielmehr hinsichtlich seiner vier großen Dramen: Corfiz Ulfeldt, Nero, Marino Fallieri und Prinz Eugen, auf die sich unsre Betrachtung für diesmal beschränken soll. Daß diese bedeutenden Dichtungen an unserm großen Lesepublikum, dessen müßige Zerstreuungsgier eigentlich nur noch in gepfefferten Romanen genügende Reizung findet, unbemerkt vorübergegangen sind, ist ja natürlich; aber unbegreiflich will uns die Gleichgiltigkeit der Theater scheinen, die so gern über Unproduktivität der zeitgenössischen Dramatik jammern. Ist da von Armut die Rede, wo man so gediegne Werke, die den Stempel tüchtiger Kraft tragen, ignoriren kann? Ein Unbewandelter würde daraus wohl gar auf überfließenden Reichtum schließen. Ja, wer nur nicht wüßte, von welcher Kost die „deutschen“ Bühnen leben! Von französischer Fabrikwaare, nach wie vor! einige wenige Dichter abgerechnet, die — verdient oder unverdient — gerade Mode sind, und jene immer zahlreicher werdenden Faisseurs, welche die französische Art oder Unart möglichst sklavisch nachahmen. Oder sollte unserm Greif gegenüber die alte Klage über technisches Ungeschick, theatralische Hilfslosigkeit bei unleugbarer poetischer Begabung berechtigt sein?

*) Die vierte Auflage der „Gedichte“ ist, wie wir hören, unter der Presse; die dritte erschien bei Cotta 1883.

Als vor nunmehr zwölf Jahren das Trauerspiel „Corfiz Alfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark“ erschien, erregte es geringes Aufsehen, obwohl es ihm nicht an berufenen Lobspendern fehlte und Heinrich Laube es nach kurzer Frist zur Aufführung brachte. Der Stoff erinnert ein wenig an Wallenstein, und es ist interessant, zu beobachten, wie sehr die Art Greifs von der des großen Klassikers abweicht. Nicht in volltönender, prachtvoller Rede strömen seine Personen ihr Inneres aus; alles ist Handlung, alle überflüssigen, den Schritt der Begebenheiten aufhaltenden Worte werden vermieden. Greif scheint die Gebilde seiner Phantasie mit dem Auge des Hellsehers zu schauen; er sieht und hört Handlungen, Bewegungen, Worte und schreibt sie auf, scheinbar kalt, unbarmherzig, wie Shakespeare und das Schicksal selbst. Seine eigne Person tritt gänzlich zurück, wie sich's für den Dramatiker gebührt. Dies mag empfindsame Seelen abstoßen, verletzen; wem indes tiefere Einsicht in das Wesen des Dramas vergönnt ist, der wird unserm Dichter schon deshalb ein besondres Interesse entgegenbringen. Greif hat durch seine „Gedichte“ glänzend bewiesen, daß es ihm nicht an der vollen Melodie des Lyrikers fehlt, ja daß er ein Lyriker von Gottes Gnaden ist; wenn nun in diesem ersten Drama schon das lyrische Element völlig zurückweicht, so ist das nicht — wie so oft — eine Folge mangelnder Fähigkeit, sondern bewußtes Verschmähen eines nach der Überzeugung des Verfassers unerlaubten Effektmittels. Ist diese stolze, männliche Zurückhaltung an einem jugendlichen Dichter in hohem Grade beachtenswert, so imponiert dieses Erstlingswerk noch weit mehr durch die einfache Größe und überzeugende Gewalt der Charakterisirkungskunst. Diesem Corfiz ist kein unhistorischer Firniß aufgetragen, was doch umso leichter gewesen wäre, als seine Geschichte ja keineswegs allgemein bekannt ist; wohlfeil erworbenes, schwächliches Mitleid zu erregen, verschmäht der Verfasser. So hochfahrend, rücksichtslos, unpatriotisch, eigennützig, kurz mit all den großen und abstoßenden Eigenschaften, wie die Geschichte den dänischen Reichshofmeister kennt, so zeigt ihn uns Greif; an ein Abwälzen seiner Schuld auf das beliebte „Schicksal“ denkt weder der Dichter noch der Held selbst; alle Verantwortung trägt der Held auf seinen Riesenschultern. Rund, greifbar wie eine Statue, steht er von der ersten Szene an vor uns. Aber diese mächtige Gestalt vermag auch zu schreiten. Und wie nun der gewaltige, seine ganze Umgebung hoch überragende Mann, den der Anfang des Stückes in glänzendster Machtentfaltung zeigt, doch bei aller Größe von den plumpen Fallstricken erbärmlich kleinlicher Menschen sich umgarnen läßt, wie die unterwühlte Eiche wankt und fällt, wie endlich der Gestürzte in trostloser Verlassenheit sich selbst den Dolch ins Herz stößt — das alles ist mit so zwingender Gewalt geschildert, daß wir uns wirklich in jene längst verschwundene Welt versetzt fühlen. Von dem heitern Anfang bis zu dem düstern, wunderbar stimmungsvollen Schluß hält uns der Dichter wie mit magischen Ketten fest. Er wollte uns kein Gedankendrama, keine Ideentragedie geben, er beab-

sichtigt nur das erschütternde Schicksal eines großangelegten Menschen, sein vergebliches Ringen gegen die vereinten Mächte des feindlichen Geschickes, der eignen Schuld und der schleichenden Intrigue, vor uns aufzudecken, und dies ist ihm in bewundernswerter Weise gelungen. Die banalen Schulbegriffe von Schuld und Sühne wollen freilich auf das merkwürdige Stück nicht ganz passen, auch gegen das klassische Gewand des fünffüßigen Sambus sträubt sich die urwüchsig, aber noch ein wenig ungelente Kraft des Dichters. Nur hieran aber merkt man, daß man einen Erstling vor sich hat, außerdem vielleicht noch an gewissen hastigen Übergängen der Stimmung und an einer hin und wieder zu deutlichen Motivierung; im übrigen ist alles mit reifer Kunst geschaffen. Wie der Held, so lebt auch jede der Nebenpersonen ihr eigenartiges Dasein; die edle, aufopfernde Leonore, der König, „ein Schwachkopf, doch geachtet genug zur Tücke,“ der schlaue, kalt berechnende Schlippenbach, die eitle, intrigante Königin, der erbärmliche Sechstäd, der jugendschöne und jugendreine Christian, der harmlos vertrauende, so schändlich geopfert Wind — alles dies sind keine Marionetten, keine herkömmlichen Theatertypen, sondern scharf umrissene, lebenswahre Charaktere. Und ebenso sicher wie in der Charakteristik zeigt sich der Verfasser in der dramatischen Technik. Die Schürzung des Knotens im Vorspiel, die Führung der Handlung, der ganze Aufbau ist untadelhaft. Nie ruht die Handlung; in Monologen, häufiger in Zwiegesprächen, noch lieber in prächtig gruppierten Massenszenen schreitet sie vorwärts. Von letzteren ist namentlich die Reichstagszene im dritten Akte eine der wirkungsvollsten, welche die deutsche Bühne besitzt. Wohl gemerkt, nicht mit einem bloß äußerlichen Geschick, mit einer gewandt angeeigneten Routine haben wir es zu thun; nicht mit kleinen, schlauberechneten Kunstgriffen giebt sich der Dichter ab; sogenannte Knalleffekte, brillante Abgänge zc. sind sogar wie gebliffentlich vermieden. Die Wirkung beruht lediglich auf dem großen dramatischen Zuge, der alles durchweht, auf der meisterlichen Charakterisierung, auf der Notwendigkeit der Handlung und — nicht zu vergessen — auf dem Reichtume an poetischem Detail, der selbst die kleinste Szene in eine poetische Sphäre hebt. Welch tiefe Blicke in des Helden Seele eröffnen uns die Monologe Alfeldts! Welch ein unvergleichliches Meisterstück eines Botenberichtes ist die großartige Erzählung des Rundschafters im vierten Akte!

Es ist uns unbekannt, ob Corfiz Alfeldt auf der Bühne Glück gehabt hat; aber es scheint doch so, sonst hätte wohl Meister Laube nicht schon nach Jahresfrist Greifs zweite Tragödie „Nero“ im Wiener Stadttheater aufführen lassen. Der Dichter hat dann dankbaren Sinnes die Buchausgabe des Dramas dem greisen Dramaturgen, der offenbar große Stücke auf ihn hielt, gewidmet. Einen Fortschritt bezeichnet „Nero“ insofern, als die Sprache, obgleich nicht immer korrekt, reicheren Fluß und weicheeren Tonfall gewonnen hat, wie dieses Drama denn überhaupt an rein poetischen Schönheiten noch mehr aufweist als der

„Ulfeldt.“ Allein wie uns dünkt, ist hier ein großer Aufwand dichterischer Kraft an einen im Grunde doch widerwärtigen Stoff gewendet, wenn auch graufige, auf rohen Effekt und Sinnenkitzel berechnete Szenen durchaus vermieden sind. Dennoch hat Greif auch hier mächtige Wirkungen erzielt. So ist der ganze dritte Akt — die Planung und Ausführung des Muttermordes — wahrhaft großartig. Und geradezu erschütternd wirkt der vierte Akt, sonst die Achillesferse der Dramatiker. Zur ersten Szene, welche das Ausbrechen des Wahnsinnes bei Nero schildert steht die zweite, in der eine junge Christengemeinde vorgeführt wird, in Kontrast. Der entsetzliche Cäsar hat mitten im Sinnenrausch die Geliebte, die reizende Sünderin Poppäa, um deretwillen er die gräßlichsten Verbrechen auf seine Seele geladen hat, niedergestoßen; von Schauer gebannt, stehen wir noch unter dem Eindrucke, als ob der göttliche Rächerarm plötzlich hereingriffe in den tollen Reigen der blutigen Unmenschen; da mit einemmale sind wir all dem Entsetzlichen entrückt und sehen hoffnungsvoll bessere Zeiten heraufdämmern. Das wirkt nach dem berausenden Höllentaumel rein und rührend wie ferne Glockenklänge; aus schwüler, verwesungduftender Atmosphäre entronnen, atmen wir die würzige Luft des stillen Waldgebirges. Dies alles ist von einer so schlicht erhabenen Schönheit, daß es auch auf der Bühne unfehlbar den tiefsten Eindruck hervorrufen muß.

„Nero“ ist keine gelehrte Studie. Unverständliches ist auch für einen Laien, der niemals in Friedländers „Sittengeschichte Roms“ gelesen hat, nichts darin. Der Verfasser ist so weit entfernt von der Manier unsrer poetisch angehauchten Philologen, daß er sogar vor einem kleinen Anachronismus nicht zurückscheut. Es giebt poetische Anachronismen, und Greif bietet ein schönes Beispiel eines solchen: er zeigt auf der Bühne ein leibhaftiges Bild des gekreuzigten Christus, nur dreißig Jahre nach des Heilands Tod, obgleich er natürlich ebensogut wie wir weiß, daß die ersten christlichen Jahrhunderte eine bildliche Darstellung des Erlösers nicht kannten und als Götzendienerei verdammt haben würden. Nun lese man aber die Szene, und man wird eingestehen, daß der Eindruck ein hochpoetischer ist, und wird am Ende jenen Anachronismus garnicht missen wollen.

Gestalten und Farben der einzelnen Personen heben sich deutlich von einander ab. Vor allem ragt Poppäa hervor, eine dämonische Natur, bei tiefster Verworfenheit doch imponirend durch fast männliche Energie und anziehend durch diabolische Grazie. Zu ihr bildet die edle Oktavia einen wohlthuenden Gegensatz, die neben der für alte Schuld reuig büßenden Sklavin Akte — einer überaus sympathischen Figur — fast einzig das gute Prinzip vertritt. Wie rührend ist ihre verhaltne Trauer um den ermordeten Bruder! Auch der schrecklichen Agrippina hat der Dichter große Züge verliehen, die sie unsers Interesses vollkommen würdig machen. Der Stoff bringt es mit sich, daß wir uns fast ausschließlich in schlechter Gesellschaft sehen. Aber in wie

vielfachen, schier unerschöpflichen Schattierungen erscheinen diese Schurken oder Schwächlinge! Welche Stufenleiter von dem Erzbösewicht Tigellinus und den feilen Schmarokern Senecio und Anicetus an bis zu dem furchtsamen Seneca, dem schwachen Otho (beide nicht ohne feinen Humor gezeichnet) und den leichtsinnigen, aber nicht schlimmartigen Höflingen Epaphroditus und Phaon. Die Hauptperson des Dramas, der blutige Nero selbst, ist zwar eine unterschieden interessante Figur, bietet auch eine der dankbarsten Aufgaben, die ein bedeutender Schauspieler überwinden kann; dennoch liegt, wie uns scheint, in der Art, wie der Dichter diesen Charakter darstellt, ein Fehler. Hätte doch Greif seinem Cäsar irgendeine imponierende Eigenschaft verliehen! Aber daran fehlt es! Dieser Nero ist kein grandioses Scheusal, wie etwa Richard der Dritte oder Franz Moor, sondern eine gemeine Seele, unberechenbar im Bösen und Guten, schwankend, eitel, feig, nichtswürdig, kurz ganz so, wie Tacitus ihn der Nachwelt geschildert hat. Und der strenge, ernste Dichter erspart ihm keine, auch nicht die tiefste Demütigung und zeigt ihn uns am Schluß von allen verachtet und der Verachtung würdig — ein trauriges Schauspiel, aber kein tragisches. Daran scheitert in gewissem höhern Sinne das so kühn angelegte, an großen Schönheiten so reiche Stück. Der Dichter hat sich eine unlösbare Aufgabe gestellt: für diesen Nero menschliches Mitgefühl zu erwecken. Dazu kommt endlich, daß die Struktur des Dramas bei weitem nicht die straffe Einheit des „Corfiz Ulfeldt“ zeigt, sondern von ziemlich lockerm Gefüge ist. So können wir bei aller Anerkennung des im einzelnen Gelungenen dennoch dieser zweiten Tragödie, als Ganzes betrachtet, nicht den gleichen Wert wie jenem großartigen Erstlingswerke einräumen.

Scheitert im „Nero“ die Kunst des Dichters zum Teil an den unüberwindlichen Schwierigkeiten des Stoffes, so will uns scheinen, als habe Greif bei der Ausarbeitung seines dritten Dramas „Marino Falieri oder die Verschwörung des Dogen zu Venedig“ nicht von dem vollen Maße poetischer Kraft, dessen er mächtig erscheint, Gebrauch gemacht. Es tritt dies in kleinen Nachlässigkeiten der Darstellung zutage, die ein dramatischer Dichter nach Schiller, Kleist und Grillparzer vermeiden mußte. So verläuft z. B. der trefflich anhebende Monolog Stenos im Beginn des Stückes schließlich in eine Art orientierenden Prologes im Terenzischen Stile. Das war allerdings bequem, aber feiner, künstlerischer wäre es, wenn uns alle die Vorbedingungen der folgenden Verwicklung nicht in trockenem Bericht, sondern — scheinbar unabsichtlich — im Verlauf des Dialoges bekannt würden. Zuweilen stören auch prosaische Ausdrücke, Flüchtigkeiten wie Seite 154: „Nie war ein Vater jammervoller je,“ kleine Flecken, die der Dichter durch eine sorgfältige Feile leicht hätte tilgen können. Und da wir einmal von Kleinigkeiten reden, so wollen wir auch gestehen, daß die gereimten Verse im ersten Akte, zumal da sie in ihrer Form ganz allein stehen, uns befremden. Die Anwendung des Reimes im Drama scheint uns nur

in vorwiegend lyrisch gefärbten Stellen erlaubt, namentlich in Monologen, außerdem höchstens im Zwiegespräch ganz gleichgestimmter Seelen, etwa zweier Liebenden wie Romeo und Julia; unnatürlich, mindestens unmotiviert erscheint der Reim im leidenschaftlich belebten, die Handlung fördernden Dialog. Noch wichtiger als diese immerhin unwesentlichen Bedenken möchten einige andre Ausstellungen sein. Schon die Wahl des Stoffes ist kein glücklicher Griff, es fehlt ihm gänzlich der Reiz der Neuheit. Wie viele Marinos haben, von Byron bis auf Kruse, nicht schon ihre Verschwörung gegen die stolze Republik Venedig auf den Brettern mit dem Tode gebüßt! Und wäre dem auch nicht so, so hat der Stoff überhaupt an sich kein besondres Interesse für ein so überfülltes Publikum wie das heutige; es würde ein enormes Genie dazu gehören, unser Theaterpublikum für diese welschen Intriguengeschichten auf die Dauer zu erwärmen. Dazu kommt, daß es dem dramatischen Aufbau der Handlung an durchsichtiger Klarheit und auch an der vollen Sicherheit mangelt. So leidet namentlich der vierte Akt an starken Unwahrscheinlichkeiten. Alle Personen zeigen Mangel an Vorsicht. Vor allem ist Pinolas Handlungsweise schwer begreiflich; ohne eigentlich zu wissen, mit wem sie spricht, plaudert sie vom Balkon aus auf die offene Straße — könnte nicht, selbst wenn wirklich der rechte Mann vor ihr stünde, ein Lauscher in der Nähe sein? — die ganze gefährliche Verschwörung aus, sodaß es von gegnerischer Seite nicht der geringsten Klugheit bedarf, das Geheimnis zu enthüllen und die Pläne des Dogen zu vereiteln; und gleich darauf begeht Pinola die zweite Thorheit, daß sie Giovanni, dem Faleri das Geheimnis weislich verschwiegen hat, zum Mitwisser macht.

Zum Glück werden alle diese Mängel von den glänzenden Vorzügen des Stückes überwogen. Vor allem ist es hier wieder die Charakterisirung der handelnden Personen, die alle Lücken der Intrigue übersehen läßt. Der Doge ähnelt zwar ein wenig dem Corfiz Alföldt, ist aber doch wieder eine ganz eigentümliche Gestalt, imponirend, voll natürlicher Würde, leidenschaftlich aufbrausend, soldatisch rau und doch von reinem, fast weichem Gefühl. Diese Eigenschaften entwickeln sich aufs schönste, besonders in dem mit feiner Kunst gezeichneten Verhältnisse zu seiner jungen Frau; daß hier der Dichter den leisesten Schatten des Lächerlichen, das so nahe lag, gänzlich vermieden hat, legt Zeugnis von hoher Meisterschaft ab. Wie gut steht dem greisen Helden die rührende Sorge, die väterliche Zärtlichkeit zu der lieblichen Gattin, und wie wohlthuend ist das kindliche Vertrauen und die liebevolle Ehrfurcht dieser reinen Seele zu dem mächtigen Manne! Ergreifend ist der dumpfe Schmerz des alten Faleri, da er sich einmal von dem geliebten Weibe getäuscht glaubt, rührend sein schnelles freudiges Vertrauen, sobald er ihre Rechtfertigung vernommen, und erschütternder als alle Rede der wortfarge Abschied von ihr vor seinem Gang zum Tode. Um den Haupthelden stellen sich die Nebenpersonen in lebensvoller Gruppierung, da ist das Haupt der Staatsinquisition, der eiskalte, berechnende Zioni, dessen

einziges Menschengefühl, die Vaterliebe, an ihm zum zerschmetternden Werkzeuge des strafenden Schicksals wird. Da ist ferner der lügenhafte, gewissenlose Battista, ein echt italienischer Gauner, der seinen Gönner um einen Beutel Goldes belügt und sogleich, da ihn glänzenderer Lohn lockt, auch jenen zu ermorden bereit ist. Etwas feiner offenbart sich das windig welsche Wesen in dem frechen Steno, der schamlos und frivol ohne den geringsten Skrupel eines hochverdienten Mannes Lebensglück zerstört. Noch heben wir die beiden schönen Jünglingsgestalten Bertuccio und Giovanni, die treuherzigen, aufopfernden Freunde, hervor. Die Szene, in der Falieri den Versuch machen will, letztern, den Sohn seines erbittertsten Feindes, auf seine Seite zu ziehen, aber, durch die harmlos reine Gesinnung desselben entwaffnet, davon absteht, ist ein Meisterstück. Der Eindruck des Dramas ist überhaupt, trotz der oben gerügten Mängel, doch ein tieferer und harmonischer als der des „Nero,“ da das, was wir dort vermißten, hier reichlich vorhanden ist: eine menschlich interessirende Heldengestalt, die den Mittelpunkt des Ganzen bildet; der Kampf und Sturz einer großangelegten Natur, des Dogen, „der im Leid auch fürstlich denkt,“ und gegen den gerade dieses „fürstliche Denken“ zur tödtlichen Waffe in der Hand seiner Feinde wird, ist ohne Zweifel ein tragisches Schauspiel, und so hat der Dichter mit seinem „Marino Falieri“ wenn auch kein Werk ersten Ranges, so doch ein wirkungsreiches und poetisch wertvolles Bühnenstück geliefert.

Auch diese Tragödie brachte Laube im Wiener Stadttheater zur ersten Aufführung. Greif's viertes Drama dagegen — das letzte, das durch den Druck veröffentlicht ward — erblickte zuerst im Hofburgtheater das Lampenlicht, und zwar unter besonders ehrenvollen Verhältnissen, da es zur Festvorstellung bei der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares erkoren wurde. Der Erfolg war ein glänzender und nachhaltiger. Rührend ist die Freude des vom Schicksal augenscheinlich nicht verwöhnten Dichters, welche sich in den Versen „Bei der Aufnahme des »Prinz Eugen« in das Repertoire des Hofburgtheaters“ ausdrückt (Gedichte, 3. Auflage, S. 421):

Wer viel in steinig Land gesetzt,
Den freut's in späten Tagen,
Daß ihm ein Stöcklein endlich jezt
Hat Wurzel wollen schlagen;
Und daß es nach der Höhe sucht
Und zu der Blätter Breite,
Und daß es bilde an der Frucht
Und künft'gen Keim bereite.

Dem Hofburgtheater folgte die Münchner Hofbühne noch in demselben Jahre, und auch hier gestaltete sich die Aufführung für den Dichter zu einem schönen Triumph, der ihm für manche schmerzliche Enttäuschung ein wohlthuender Ersatz gewesen sein mag. Diese Erfolge waren aber auch so wohlverdient, daß sie

eigentlich dem hohen Werte dieses „vaterländischen Schauspiels“ nicht einmal ganz entsprachen. Denn hätte man nicht meinen sollen, die übrigen größern Bühnen Deutschlands würden sich beeilt haben, das Aufführungsrecht dieses bewährten Stückes auch ihrerseits zu erwerben? Das war keineswegs der Fall; nur die Tschechenstadt Prag folgte Wiens und Münchens Beispiel; aber für das echt deutsche Werk blieben die „deutschen“ Theater geschlossen, die sich wetteifernd um die unlautern Ausgeburten der französischen Modedramatiker reißen. Man sage nicht, die Tendenz dieses „Prinz Eugen“ sei nicht deutsch, sondern spezifisch österreichisch. Das wäre unzutreffend. Das Drama ist von kerndeutscher Gesinnung erfüllt, und eine plump vorgedrängte Tendenz liegt dem feinfühligem Dichter überhaupt ganz fern. Der „heißgeliebte deutsche Mutterboden“ ist es, für den das Herz des Verfassers mit inniger Empfindung schlägt. Übrigens war Österreich zur Zeit Eugens die führende Macht in Deutschland, und die Aufgabe des Bühnenschriftstellers ist kaum, die Geschichte zu leugnen, sondern vielmehr sie zu deuten und zur Beherzigung der Nachlebenden zu bringen. Aber von diesem nationalen Interesse, welches das Schauspiel erregt, ganz abgesehen, was für ein köstliches, frisches, liebenswürdiges, mit echt dichterischem Geist konzipiertes und ausgeführtes Kunstwerk haben unsre deutschgesinnten und kunstverständigen Bühnenleiter hier unbeachtet liegen lassen, während sie der mittelmäßigen Alltagswaare Thür und Thor öffnen.

Greifs Schauspiel behandelt jenen glänzenden Sieg, den „der edle Ritter,“ den Intriguen der Wiener Camarilla zum Trotz, der Christenheit zum Heil, sich selbst zu unvergänglichem Ruhme im Jahre 1717 bei Belgrad über die Türken davontrug. Am Ende des ersten Aktes wird dem Prinzen, der im Begriff ist, das Signal zur Schlacht geben zu lassen, die Ordre des von den Gegnern Eugens bethörten Kaisers überbracht, des Inhalts, daß der Kampf vermieden werden solle. Der Feldherr, von der Notwendigkeit der Schlacht durchdrungen, wagt den kaiserlichen Willen zu umgehen, und wir sehen dann im zweiten Akte den großen Sieg sich entscheiden. Es ist zugleich ein Sieg des Genies über pedantische Schulweisheit. Aber noch mehr als dies, einen noch höhern Triumph hat der Dichter seinem Helden zugebracht. Der Kaiser, so sehr er den Prinzen liebt und verehrt, kann doch einen leisen Vorwurf gegen den Feldherrn, der seine Weisung offen verschmäht hat, nicht unterdrücken, der anfangs verletzte Held erkennt und würdigt des Monarchen edeln, wohlwollenden Sinn und demütigt sich vor ihm und vor sich selbst durch das freimütige Bekenntnis, daß er trotz Sieg und Ruhm eine Verschuldung gegen den Geist der militärischen Disziplin auf sich geladen habe, und nun kann der Kaiser, was er so sehnlich wünscht, ausführen, er kann den getreuen General seiner wärmsten Dankbarkeit versichern und vor allem Volke mit hohen Ehren überhäufen. Erst durch diesen freierfundenen seelischen Konflikt hat Greif den an sich nicht ausgiebigen Stoff in eine höhere, allgemeine menschliche Sphäre gehoben und ihm eine wahrhaft

ethische und dichterische Tiefe verliehen. Aber wie die ganze Anlage, so verdient auch die warme und reiche Ausführung das uneingeschränkste Lob; man müßte sich denn auf ein paar gleichgültige Nebendinge steifen, wie etwa die Erwähnung eines Madrigals aus Metastasios Schule, was chronologisch unrichtig scheint, oder die nicht ganz korrekte Skandierung einiger französischer Vokabeln. Wir erwähnen dieser Kleinigkeiten nur, um nicht irgendeinem Kritiker den Spaß zu lassen, sie aufzuspüren und auszuposaunen. Unfre Tageskritik verlernt ja immer mehr in das innere Leben einer Dichtung einzudringen, oder nimmt sich wenigstens nicht die Mühe, es zu thun. Ist es doch viel bequemer, an der äußern Schale herumzunagen. Nicht als ob die Form bei Greif zu tadeln wäre; es fehlt ihr nur das Brickelnde, Kokette, das unsern abgelebten, blasirten literarischen Gourmands besser zusagt, als die einfach schöne, charakteristische Formgebung. Diese ist dem Dichter zumal in seinem jüngsten Drama vorzüglich gut gelungen; das treuherzige, trauliche, etwas altfränkische Gepräge, das er hier seiner Sprache verliehen hat, entspricht dem Stoffe so vollkommen, daß es durch kein falsches Archaisiren oder Deklamiren ersetzt werden könnte.

Tadellos ist der dramatische Aufbau des Stückes. Von Anfang an bewegt sich die Handlung in raschem und doch nicht sich überstürzendem Tempo vorwärts, jede Szene bietet ein in sich geschlossenes ansprechendes Bild und ist doch unlösbar mit dem Ganzen verwachsen, alles ist folgerichtig entwickelt, alles strebt dem Höhepunkt und der schließlich befriedigenden Lösung des Knotens zu, die, streng genommen, schon am Schlusse des vierten Aufzuges erreicht ist. Der letzte Akt bietet nur noch eine Art prächtigen Schlußtableaus, etwa wie der Schlußakt von Schillers Tell. Wissen wird man ihn darum doch nicht wollen, da des Dichters Kunst gerade hier aus reichem Füllhorn die lebenswürdigsten Einzelheiten gespendet hat und bis zum letzten Auftritt den Hörer in behaglicher Spannung zu halten versteht. Ein heiteres, sonniges Licht, ein fattes, farbenfrohes Kolorit ist über das Drama als Ganzes ausgebreitet. Aber es fehlt auch nicht an ernsten, in die Tiefe des Menschenherzens greifenden Szenen. Wie reich an packenden Einzelheiten ist die wundervolle Schlachtszene im zweiten Akte! Hier wechselt kerniger Humor, faustische Satire und tiefgemüthlicher Ernst in schier unerschöpflicher, scheinbar mühelos strömender Bilderfülle, und diese Bilder geben zusammen ein großes, von reichem Leben erfülltes Gemälde, wie es seit Kleists „Prinzen von Homburg“ die deutsche Bühne nicht mehr gesehen hat.

Der Vergleich mit dem eben genannten Schwanenliede Kleists liegt überhaupt, des verwandten Stoffes wegen, nahe. Ist Kleist ohne Zweifel das höhere poetische Genie, so muß man doch sagen, daß Greif mit bescheidneren Mitteln eine reinere Wirkung hervorbringt. Aller romantische Dufte und Schmelz, alle übersprudelnde Genialität der Charakterisirung, all der wundersame Zauber der Sprache, der unvergleichliche dichterische Reichtum, der seine Wunderblumen

verschwenderisch nach allen Seiten hin streut — alles dies kann nicht völlig die mancherlei störenden, wunderlichen, grillenhaften, befremdlichen Elemente, die der Romantiker seinem unsterblichen Werke einverleibt hat, vergessen machen. Bei Greif ist der Konflikt nicht ins Tragische gespielt, die Handlung wickelt sich ohne frappierende Sprünge und seltsam pikante Beleuchtungseffekte ab. Ist so die Wirkung des „Prinzen Eugen“ eine bescheidnere, so ist sie dafür auch sicherer und harmonischer als die des „Prinzen von Homburg.“ Bewundern wir bei Kleist die mühelose, unbefangene, nur leider von Krankheitssymptomen zuweilen entstellte Grazie des Genies, so erquickt uns an Greif die kerngesunde, sicherwirkende, Licht und Schatten klug verteilende, von einem hervorragenden poetischen Vermögen genährte, völlig reife Kunst, welche sich zur bloßen Routine verhält, wie die Kunst überhaupt zum Handwerk, und tiefer und schöner Wirkungen fähig ist, die auch der raffiniertesten Mache ewig versagt sind. In der That, eine köstlichere Szene als das von feinstem Humor und tiefster Innigkeit durchwehte, im höchsten Sinne dramatische Gespräch im vierten Akte, in welchem der gutherzige Kaiser dem trogenden Helden so zart zu Gemüte führt, daß er ihm, dem Kaiser, denn doch eine Genugthuung schuldig sei, hat unser Erachtens das deutsche Drama der letzten vierzig Jahre kaum aufzuweisen. Und wie feinsinnig und packend zugleich ist die Weise, wie der Dichter das Eugeniuslied zu einem dramatischen Effekt zu verwerten weiß, der namentlich von der Bühne her ein überwältigender sein muß.

Durchaus vollendet ist, worauf wir zum Schluß noch hinweisen wollen, die Charakterisirung sämtlicher auftretenden Personen; auch nicht die kleinste Rolle entbehrt des individuellen Reizes. Alle überragt natürlich der hochbetagte Held mit dem jugendlichen Herzen, der dreifache Sieger über Türken, pedantische Doktrin und eignen Stolz. Wie heiter ist sein Scherz, wie beißend sein Spott! wie überzeugend zur Anschauung gebracht ist sein allen überlegener Geist! wie rührend sein stiller Schmerz beim Tode des theuern Neffen und wie erhebend seine Selbstüberwindung nach so glänzender That! Ein reiches, inniges Gemütsleben hat der Dichter in dieser herrlichen Figur entwickelt; es ist nicht nur der tapferste Held und größte Staatsmann seiner Zeit, den wir bewundern, es ist vor allem der gute, reine Mensch, den wir lieben müssen. In wirksamem Kontrast zu ihm stehen die alten pedantischen Generale Schlick und Starhemberg, und mit den lebhaftesten Farben gemalt bewegen sich neben ihm der grillige Heister, der bosshafte Goltzsch, der ritterliche Graf Hamilton, die reizende Stephanie — eine der liebenswürdigsten Mädchengestalten, die dem Dichter gelungen sind —, der brave Sergeant Eschenauer, und wie sie alle heißen. Vor allem aber ist der gute, weichherzige, milde und verständige Kaiser Karl der Sechste mit wundervoller Meisterschaft gezeichnet, und sein Verhältnis zu dem von ihm nicht nur dankbar verehrten, sondern auch persönlich geliebten Prinzen erinnert — bei aller Verschiedenheit — doch in rührender Weise an

dasjenige, welches den größten Monarchen mit dem größten Staatsmanne unsrer Zeit, der Welt zum erhebenden Schauspiel, so innig verknüpft. Mit den herzlichsten Lobpreisenden Worten, die der dankbare menschliche Fürst an seinen treuesten Diener vor allem Volke richtet, schließt das Stück.

Greif hat durch seinen „Prinz Eugen“ glänzend bewiesen, daß das vaterländische Drama sein eigenstes Gebiet ist. Möchte er doch den so glücklich betretenen Boden weiter bebauen, und möchte dann auch dem edeln Dichter, der, wie wir hören, von körperlichem Leid vielfach heimgesucht, in keineswegs sorgenfreier Lage zu München lebt, die lange entbehrte allgemeine Anerkennung der Nation zuteil werden, für welche er das Beste, das in seiner reinen Dichterseele lebt und webt, seit Jahren schon zutage fördert, ein echter Priester seiner Kunst. Denn wie mannichfache Modifikationen auch das ästhetische Urteil über seine Dichtungen im einzelnen noch erfahren mag, eines steht fest: Greif zeigt in allen seinen Werken eine deutlich ausgeprägte Physiognomie — ein ernstes Männerantlitz mit kräftigen, etwas herben Zügen; dieser Umstand allein schon unterscheidet ihn aufs schärfste von unsern Alltagspoeten, die mit ihren Durchschnittsgesichtern einander so kläglich ähnlich sehen; mögen sie nun lächeln wie Faune oder starr blicken wie ägyptische Mumien, mögen sie das Monocle ins Auge kneifen oder Locken und Bart à la Spielmann wallen lassen.



Die Russen in Zentralasien.

2.



ir haben zu Ende des ersten Abschnittes dieser Darstellung gesehen, daß Rußland nach mehrjährigen Kämpfen mit Kokand und Buchara im Jahre 1869 zu beiden Staaten in freundschaftliche Beziehungen getreten war, die vertragsmäßig gesichert wurden. Anders verhielt es sich mit Chiwa, wo der Chan Seid Muhammed Rachim Bahadur die Politik seiner Vorgänger fortsetzte, im russischen Kirgisienlande Aufstände zu schüren und zu unterstützen und die Nomaden der Steppe immer von neuem Raubzüge nach russischem Gebiet unternehmen, Posten und Karawanen plündern und Unterthanen des Zaren als Sklaven fortschleppen ließ. Vorstellungen fruchteten nichts, auch militärische Maßregeln wie die Besetzung von Krasnowodsk am Golfe von Balkan und verschiedene Rekognoszirungen in die chiwessischen Turkmenengebiete hinein schreckten ihn nicht; denn er hielt sich auf Grund der Erfahrungen bei den frühern Expeditionen gegen die Dase, die das Kern- und Hauptland seines Reiches war, für unnahbar. Es erschien unbedingt notwendig, ihn praktisch zu überzeugen, daß er hierin irre, und so wurde in Petersburg im Oktober 1872 ein neuer Feldzug gegen Chiwa beschlossen, der im folgenden