Zeitschrift für den deutschen Unterricht

Begründet unter Mitwirkung von Rudolf Hildebrand

Herausgegeben von

Prof. Dr. Otto Lyon

23. Jahrgang 6. u. 7. Heft

Ausgegeben am 18. Juni 1909

Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1909

Im Verlage von B. G. Teubner in Leipzig erschien hierzu:
dolf Hildebrands Beiträge zum deutschen Unterricht. Aus Otto Lyons Zeitschrift den deutschen Unterricht. Mit Sach- und Namenregister, sowie dem Bilde und der bildung eines Tagebuchblattes Rudolf Hildebrands. [X u. 446 S.] gr. 8. 1897. In Original-Leinwandband geb. 6 Mark.

Sonderabdruck aus
Zeitschrift für den deutschen Unterricht.
23. Jahrgang. 6. u. 7. Heft.

Martin Greifs „Prinz Eugen".

Von Dr. Marie Speyer in Luxemburg.

Greifs siebzigster Geburtstag bringt auch unserer Jugend eine Gabe. Nachdem der Amelangsche Verlag versucht hat, durch eine Auswahl der Gedichte zu werben für die stille reine Schönheit von Greifs Lyrik, soll nun auch dem Dramatiker der Weg geöffnet werden in die Herzen der Jugend, und damit des Volkes, für das der Dichter vor allem geschaffen hat. Eben erscheint eine Schulausgabe des „Prinz Eugen" mit geschichtlichem Überblick und Erläuterungen von Dr. Josef Nadler (im gleichen Verlag Amelang, Leipzig).

„Unsere Klassiker sind gewiß nicht tot", sagt der Bearbeiter im Nachwort; „aber sie sollen auch das neue Leben nicht erdrücken, das um sie herangereift ist. Die Jugend hat ein Recht darauf, auch die neuerworbenen Schätze aus unseren Händen zu empfangen. Zum „Wallenstein", zu „Tell", zu „Götz", zu „Ottokars Glück und Ende" gehört auch der „Prinz Eugen", wenn wir wirklich Lust und Weh des deutschen Volkes unserer Jugend im Spiegel der Dichtung zeigen wollen." Es ist warm zu begrüßen, daß auch die amtlichen Verordnungen nicht nur den Goldschatz des alten Klassikererbes der Jugend gewahrt wissen wollen, sondern bereit sind, ihm die neuen Perlen hinzuzufügen, die aus dem rastlos forttreibenden Strome des nationalen Kunstlebens von der Zeit herausgehoben werden. —

Greifs „Prinz Eugen" mutet selber wie ein jugendfrischer Gruß der Volksseele an. „Dem Volke mangelt der geschichtliche Sinn", sagt Otto Böckel in seiner „Psychologie der Volksdichtung"; „es versteht nicht die Größe und Tragweite geschichtlicher Vorgänge, die Bedeutung geschichtlicher Persönlichkeiten zu würdigen und deshalb gibt es auch keine volksmäßige geschichtliche Überlieferung." Und doch gibt es geschichtliche Helden, welche solchen Eindruck auf die Masse gemacht haben, daß ihr Gedächtnis noch nach Geschlechtern fortlebt. Ein solcher war der Sieger von Belgrad. Den Lebenden bereits hat das Volkslied umjubelt, und der Klang ist heute noch so frisch wie zur ersten Stunde, während die Verse der zeitgenössischen Dichter, Johann Valentin Pietschs Lobgedicht oder selbst Johann Christian Günthers einst hochberühmter Hymnus auf den Passarowitzer Frieden längst vergessen sind. Das Volkslied vom „edlen Ritter" beherrscht Greifs ganzes Drama. Im Mittelpunkt der Dichtung im vierten Akt bezeichnet es die Höhe und zugleich den Umschwung der Handlung: alle Bitternis ist über den Prinzen hereingebrochen, er sieht sich verkannt von seinem

Kaiser, unten an den Fenstern zieht sein Regiment vorbei, es hält traurig stillen Einmarsch, die Hufe schlagen müd' ans Pflaster an; da richten sich alle Reiter im Sattel auf und der Chor der Dragoner singt das Lied vom Prinzen Eugenius zum Führer hinauf, der ans Fenster getreten ist. Mit dem Liede ist der böse Bann gebrochen, Kaiser Karl erscheint und versöhnt sich mit dem Helden. Das Lied klingt leise wie ein Leitmotiv durch die ganze Dichtung mit. In der ersten Szene des ersten Aktes will Schlick den Kaiser glauben lassen, die Armee vor Belgrad sei umzingelt; da fragt Karl: „Sind keine Brücken da?" Die ganze zweite Szene ist eine lebensvolle Entfaltung der vierten Strophe des Liedes; die unhistorische Gestalt des Prinzen Ludwig verdankt nur dem Volksliede ihr Dasein. Es ist die schwermütige Saite der Volksseele, die auch so manches kecke Soldatenlied durchzittert, die hier erklingt: der junge Held, der sein Leben lassen muß wie einst die frischen Etzelsöhne in der Schlacht bei Raben oder der strahlende junge Siegfried in den Nibelungen. Eine echte Offenbarung des innigen germanischen Gemütes ist es auch, wenn der Dichter im Augenblick, wo der junge Prinz seine Seele aushaucht, im Szenar vermerkt: „Heller Sonnenschein bricht durchs Gewölbe." Der verklärende Strahl der lieben Sonne soll die Bitternis des Leides mild umhüllen. „Wenn die Sonne nicht scheint", meint Böckel, „ist das Herz traurig und gedenkt unwillkürlich verlorenen Glückes doppelt schmerzlich." Es ist derselbe Dichter, der gesungen hat: „Glück ist wie ein Sonnenblick", und den Böckel in diesem Zusammenhange „Deutschlands größten lebenden Lyriker" nennt, weil er wie kein anderer in die Tiefe der Volksseele gedrungen ist.

Der volkstümliche Einschlag im „Prinz Eugen" tritt auch äußerlich zutage. Der Dialog ist mit volkstümlichen, ab und zu auch derben Bildern, Ausdrücken und Sentenzen durchsetzt: „in die Pfanne haun" (S. 11), „aus der Klemme ziehn" (S. 12), „wie die Hornissʼ ausräuchern" (S. 25), „Pulver ist der Puder, der am längsten hängen bleibt" (S. 45). Die Sprache ist vielfach dialektisch getönt; der Kammerdiener Andreas, der Sergeant Eschenauer sind volkstümliche Gestalten; mit dem fünften Akt endigt das Stück in einer großartigen Volksovation an den Helden. In solchen Massenszenen liegt die Gefahr des Trivialen nahe, und für mein Gefühl streift der Dichter mit dem Sergeanten Eschenauer ab und zu die Manier. Doch der fünfte Akt mit seiner prächtigen Individualisierung der Volkstypen ist von einer solch lebensvollen Naturwahrheit, daß die Wiener Praterszene als der notwendige Rahmen erscheint, erst den zündenden Funken begreiflich zu machen,

der, in den Herzen der einfachen Menschen entsprungen, zur lodernden, die Gestalt des Volkshelden für alle Zeiten verklärenden Flamme sich verbindet. Die Szene kann dem Besten bei Shakespeare würdig an die Seite gestellt werden.

Auch innerlich erscheint die Dichtung aus dem Volksgeiste geboren. Das Stück fordert den Vergleich mit dem „Prinzen von Homburg" geradezu heraus. Das Grundmotiv ist in beiden Dramen dasselbe: ein siegreicher Feldherr wird des Ungehorsams halber verklagt, weil er die Schlacht gegen den Befehl des obersten Kriegsherrn geliefert hat; die Vision Hamiltons findet ihre Parallele in der des Prinzen von Homburg; die zweite Szene des ersten Aktes erinnert in ihrem Aufbau an die fünfte im ersten Akt bei Kleist und die Technik, zwei Vorgänge in doppeltem Spiel auf der Szene zu verbinden, der Abschied Natalies, während dem Prinzen der Schlachtplan diktiert wird, begegnet bei Greif im vierten Akt mit der Parallelhandlung Prinz und Hamilton, Gräfin und Stephanie. Aber trotz dieser Übereinstimmungen hat Wilhelm Kosch recht, wenn er meint: „Greifs „Prinz Eugen" und Kleists „Prinz von Homburg" bedeuten zwei durchaus inkommensurable Größen. Ihre Verwandtschaft ist mehr im Äußern als im Innern zu suchen. Das ältere Werk ist als großes Kunstdrama aufzufassen, das jüngere als Volksstück." Greifs Charakteristik ist ganz volkstümlich. Kein reifer Mensch liest ohne seelische Erschütterung den elementaren Ausbruch des Entsetzens beim Prinzen von Homburg, da er am Grabe vorübergekommen, das man ihm bereitet hat; durch die gewaltige Kontrastwirkung erhält erst der Held seine ganze Größe im fünften Akt. Gewiß, dieser seelische Widerstreit kann Wahrheit sein, ist vielleicht die Regel; aber das Volk liebt solche komplizierte psychologische Analyse nicht, es glaubt noch an ganze, ungebrochene Helden. Dort, wo es sich selbst seine dichterischen Gestalten geschaffen hat, im Heldensang, in den Volksepen, legt es nie den Zwiespalt in eine Seele; der starke Held ringt, siegt oder unterliegt auch, nur im Kampfe mit äußeren Mächten, Naturgewalten, dem Feind in offener Feldschlacht oder lauerndem Verrat und Intrigen im eigenen Lager; aber der Held ist nie in sich uneins, er ist ganz aus einem Stück. Das ist der Schlüssel zur Charakteristik von Greifs „Prinz Eugen". Und wenn es gut ist, daß auch die Jugend bereits ein mildes Verstehen verwickelter seelischer Zustände lerne, so ist es auch gut, daß dem Volke und der Jugend der sonnige Idealismus erhalten bleibe, der an eine schlichte, einfach große Menschlichkeit glaubt; das stählt und macht stark. Dieser männliche Geist weht durch Greifs Drama wie durch Lessings „Philotas" und

Otto Ludwigs „Makkabäer". Die Liebe tritt zurück. Wohl hat Greif wie Schiller durch Max und Thekla im „Wallenstein", in Hamilton und Stephanie auch die weichere Gefühlssaite erklingen lassen und mit feinem Verständnis zwischen Prinz Eugen und der Gräfin Batthyanyi das reine warme Freundschaftsempfinden des reifen Mannes zur reifen Frau angedeutet; aber Prinz Eugen meint von sich selbst: „Man sagt, ich sei der Mars, doch ohne Venus." Nicht die Liebe zum Weibe ist der Grundakkord des Dramas, sondern die Liebe zum Vaterland, das sich den Helden in der Donau verkörpert:

Der Boden bebte und sie bebte mit,
Die in Gewittern ihre Fluten nährt
Und oft den Blitz in ihrem Schoß gelöscht:
Und sie verbarg die Brust im schilfigen Bett.
Doch trägt sie jetzt die Stirne hochgemut
Und läßt die aufgerollten Haare wallen
Der Save zu, die schwesterlich sie grüßt
Mit frohem Rauschen, beide freudenvoll,
Daß sie des Erbfeinds Joch nicht länger drückt!

Wie Grillparzer in „Ottokars Glück und Ende" hat Greif im „Prinz Eugen" einen Wendepunkt in der Entwickelungsgeschichte des Deutschtums dargestellt: Karl VI. hat zu wählen zwischen dem zur Utopie gewordenen Weltreichsgedanken seines großen Ahnen Karls V., und dem Ziele eines gefestigten engeren deutschen Reiches, dessen Schwerpunkt im Osten liegt. Den deutschen Reichsgedanken vertritt Prinz Eugen und führt ihn zum Siege. Der Kaiser, den im ersten Akt die Granatfrucht des Südens noch gelockt, schließt im letzten mit den Worten:

Reicht mir eine Frucht
Hier von dem Apfelbaum! Wie lacht er rot
Und frisch mich an! Wie labt mich sein Geruch!
Wie kommt, atm' ich ihn ein, der Donau Bild
Und das gestreckte goldne Hügelland,
Der heißgeliebte deutsche Mutterboden!
Ich sage der Granatfrucht heut Valet
Und tu' Verzicht aufs spanische Paradies.
Ich will, wo ich geboren bin, auch wirken.

Wohl steht bei Greif, wie fast immer, der Inhalt höher als die Form; doch gerne folgt man auch den Spuren seiner Künstlerhand. Die Hauptstärke des „Prinz Eugen" in formeller Beziehung liegt wohl im überraschend sichern Lokalkolorit. Gustav Freytag, dessen Bahn Greif freilich sonst nicht gefolgt ist, schreibt sehr gut darüber in der „Technik des Dramas": „In der Seele des Dichters leuchtet zugleich mit der

Grundlage der Charaktere und den Anfängen der Handlung die Farbe des Dramas auf . . . Charakter und Handlung werden von dem Dichter lebhaft in der Besonderheit empfunden, welche Zeit, Ort, Bildungsverhältnisse des wirklichen Helden, seine Art zu sprechen und zu handeln, die Tracht und die Formen des Umgangs im Gegensatz zu unserem Leben haben . . . Das wichtigste Material, durch welches er seinem Stück Farbe gibt, ist die Sprache . . . Bei Stoffen aus älterer Zeit muß der Sprache eine dieser Zeit entsprechende Farbe erfunden werden. Das ist eine hübsche, herzerfreuende Arbeit, die der Schaffende recht liebevoll vornehmen soll. Am meisten wird sie gefördert durch sorgfältiges Lesen der erhaltenen Schriftdenkmäler aus der Zeit des Helden." Wie inhaltlich gibt auch sprachlich das Volkslied den Grundton an, besonders für die Volksszenen, während die Feldherrn, vor allem Prinz Eugen, das französierte Deutsch der Zeit sprechen. Doch werden auch hier die Nuancen gewahrt, die Sprache des deutsch-französischen Prinzen ist nicht ganz die der Feldherrn, die hauptsächlich nur die fremde militärische Terminologie benutzen. Auf die feinen psychologischen Unterschiede, die Greif in der Sprache zum Ausdruck bringt, hat Julius Sahr in dieser Zeitschrift bereits hingewiesen. — Der Aufbau des Dramas hält sich in großen einfachen Linien; nur in den beiden ersten Akten hat Greif die szenische Gliederung vermerkt. Im ganzen herrscht ein harmonischer Parallelismus; die beiden ersten Akte, jeder in zwei große Szenen gegliedert, führen bis zum Einsetzen des Gegenspiels in der Seele des Kaisers und des Prinzen nach der Vollendung der äußern Handlung; der dritte Akt gehört vorzugsweise dem Kaiser, der vierte dem Prinzen; während sonst die Massenszenen vorwiegen, werden zum Schluß des vierten Aktes die beiden Gegenspieler auch äußerlich isoliert, die eigentliche Lösung erfolgt bereits hier; der fünfte Akt zeigt in farbenprächtigem Bilde den siegreichen Helden mit dem Kaiser inmitten des zujubelnden Volkes. Die effektvollen Aktschlüsse fielen den Zuschauern der ersten Aufführungen bereits auf. Wie fein Greif auch technische Kunstgriffe zu verwerten versteht, zeigt z. B. die Bindung des zweiten und dritten Aktes. Der zweite Auftritt schließt mit dem Tedeum, das der Prinz im Lager zu Belgrad anstimmen läßt, und zu Beginn des dritten ist es dem Kaiser, als höre er in der Ferne den Ambrosianischen Lobgesang von vielen Kehlen gesungen. Das Motiv der Traumvorstellung selbst gehört der Romantik an, ebenso wie die Vision Hamiltons, die Einlage des Volksliedes. Romantisch ist auch der lyrische Einschlag im Drama, der sich besonders in der leisen Verwendung von symbolischen Leitmotiven äußert: das

Tedeum, das Volkslied, Granat- und Apfelbaum zu Beginn und zu Schluß des Stückes, der Klang der Donauwellen, der durch die ganze Dichtung rauscht (S. 30, 32, 34, 61, 67). Die Sprache ist auch, abgesehen von der meisterhaften Art, in der sie Greif zur Tönung und Charakterisierung gebraucht, durchaus nicht reizlos. Ab und zu in einer flüchtig hingeworfenen Landschaftsskizze: „Ward ich auf Flügeln hingetragen durchs Heideland, das trüber Duft verhing", in einem ausgeführten Bilde:

Die Sichel, die im Feld die Ähre streckt,
Nimmt auch die Wicke mit in scharfer Mahd
Und die so stolz genickt, liegt auf der Streu,

verrät sich der Lyriker. Das prächtige, farbenbunte Bild des türkischen Lagers, das Hamilton im zweiten Akte gibt (S. 15), oder die weit ausgedehnte reichgegliederte Periode, in die Kaiser Karl das Lob des Prinzen kleidet (S. 4), sind keine liebe leibhaftige Prosa, sondern ein fein empfindender Sprachkünstler hat sie geschaffen, ebenso wie die bereits angeführten, in ihrer Größe so schlichten Verse Karls auf das goldene Hügelland des heißgeliebten Mutterbodens (S. 67).

An der Arbeit des Herausgebers ist das Verweisen der Erläuterungen in den Anhang, wodurch der Text lesbar bleibt und ein ästhetisches Aussehen behält, dann vor allem das weise Maß zu loben, das er in den Anmerkungen gehalten hat. Es ist keineswegs notwendig, daß der Jugend die deutschen Klassiker verleidet werden wie die alten unter der erdrückenden Last des Kommentars. Was der Schüler zum Verständnis bei der Privatlektüre braucht, findet er hier, für das übrige ist der Lehrer da. Zu S. 47 V. 3 wäre „etonniert" besser durch „erstaunt" wiederzugeben, zu S. 3 V. 6 Metastasio hat sich wohl ein störender Druckfehler eingeschlichen. Sehr dankenswert ist die geschichtliche Einführung im zweiten, dritten und vierten Abschnitt, „die Parteien am Wiener Hof", „Der Türkenkrieg 1716—1718", „Eugens Zwist mit dem Kaiser". Der zweite Abschnitt „Stellung in der Entwickelung des Dichters" stützt sich in der Hauptsache auf Wilhelm Koschs grundlegende Darstellung „Martin Greif in seinen Werken". Die knappe treffliche Analyse im ersten Abschnitt „Aufbau des Stückes" und im fünften „Behandlung des Stoffes durch den Dichter" zeigt Nadlers feine Kunst des Nachempfindens, die er in seiner schönen Monographie über Eichendorffs Lyrik bereits an den Tag gelegt hat.