

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Prinz Friedrich von Homburg

Kleist, Heinrich

Leipzig, 1908

Anhang

[urn:nbn:de:bsz:31-85259](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-85259)

anle

Anhang.

Erster Aufzug.

Erste Szenenfolge.

Der Dichter läßt uns ein wirkungsvolles Bild schauen: Vor uns liegt, vom Abendlicht erhellt, ein Garten in altfranzösischem Stil. Im Mittelgrunde eine breitstämmige Eiche, im Hintergrunde ein Schloß, von dem eine Rampe in den Garten führt. Auf der Rampe erscheinen die kurfürstlichen Herrschaften mit ihrer Begleitung; aller Blicke wenden sich dem Prinzen zu, der sich, unter der Eiche sitzend, einen Kranz windet. Ein rätselhaftes, spannendes Bild!

Die Eingangsfrage Hohenzollerns, sein knapper, lebhafter Bericht bereitet erklärend auf den Anblick des Prinzen vor. Nun das lebendige Gespräch zwischen Hohenzollern und den übrigen, und wir verstehen, was wir schauen. Ein genialer Einfall des Kurfürsten führt zu lebhaftem Vorgang: der Kurfürst prüft das Herz des Prinzen. Wir sehen das Bild des nach dem Kranz sich ausstreckenden Prinzen; einige verräterische Flüsterrufe des Prinzen, einige erstaunte Ausrufe der Mitspieler, einige kurze Aufforderungen des Hauptspielers, dann versinkt alles auf den Beschwörungsruf des Kurfürsten. Es ist uns, als wäre ein Traumbild verschwunden.

Nun angesichts des dem verschwundenen Wunder nachschauenden Prinzen ein kurzes, schnelles „Flüsterduett“, aus dem wir das Verbot des Kurfürsten als hochbedeutsam hervorhören. Warum soll der Prinz nichts von dem Scherz wissen?

Mit Spannung sehen wir dem Erwachen des Prinzen entgegen: wird er sich des Geschehenen erinnern? Zunächst werden

wir Zeugen des schweren Erwachens des Prinzen; nur mühsam findet er sich in seiner Lage und in dem, was geschehen, zurecht. Zwischen die Arbeit des Sichbesinnens fällt plötzlich die Frage nach dem Handschuh; wir erinnern uns des früher Gesehenen und fragen in die Zukunft hinein nach der Bedeutung dieses verkörperten Stücks des Traums.

Der Prinz berichtet von seinem Traum. Wir können vergleichen zwischen dem, was wirklich geschehen, und der Spiegelung des Geschehenen im Geist und Gemüt des traumwandelnden Prinzen, dessen Gemüt sich an dem Gesehenen entzündet hatte. — Den Bericht des Prinzen unterbricht zweimal das Neckspiel, das sich um den Namen der Prinzessin Natalie dreht.

Das Erlebte dünkt den Prinzen ein Traum; aber ein Stück des Traums ist greifbare Wirklichkeit, der Handschuh in seiner Hand. Er erkennt daran, daß er nicht nur geträumt haben kann. Auch kommt sein Dichten auf die rechte Spur. Doch verfolgt er, von Hohenzollern abgelenkt, die Spur nicht weiter. Was wird, so fragen wir uns, werden, wenn er die Besitzerin erkennt?

Der Vorhang ist über den beiden Freunden gefallen. Noch einmal tauchen die nächtlichen Bilder vor unserer Seele auf. Unsere Teilnahme sammelt sich um den hochgemuten Jüngling, dessen Seele sich vor uns erschlossen hat. Was wird dem Träumer, in dem die Triebkräfte des Ruhmverlangens und der Liebe nach einer Richtung stürmisch drängen, der nüchterne Tag bringen?

Zweite Szenenfolge.

Im nüchternen Morgengrauen die Verteilung des Schlachtbefehls. Zwei Gruppen von Personen muß unsere Aufmerksamkeit umspannen; sie darf sich, auch wenn sie der einen energisch zugewandt ist, von der andern nicht völlig abwenden. Innerhalb der Gruppe der Offiziere aber fixieren wir den Prinzen; begierig zu wissen, ob ihm die Stunde Aufklärung über sein nächtliches Erlebnis bringen wird.

Ein kurzes Zwiegespräch eröffnet die Szene; der Kanonendonner und Dörflings Bericht mahnen uns an den Ernst der Lage. Dann wendet sich unsere Teilnahme dem gütig um die ängstlichen Frauen besorgten Kurfürsten zu. Nun nebeneinander

zwei gänzlich entgegengesetzte Bilder: die frühstückenden Damen — die den Plan der Schlacht und ihre Rollen empfangenden Offiziere. Die Offiziere alle aufs äußerste aufmerksam auf das, was der Marschall diktiert; nur der Prinz von Anfang an bloß äußerlich bereit zu hören. Wir vernehmen den Schlachtplan, und vor unseren Augen steht das Schlachtbild, wie es dem genialen Schlachtentender vorgeschwebt hat, der eben nichts als besorgter Gatte und Oheim war. Klar und bestimmt ist der Schlachtplan, klar und bestimmt die Rollenverteilung. Scharf prägt sich uns der beherrschende Zweckgedanke ein: völlige Vernichtung der Schweden, und das Mittel dazu: das Abschneiden der Rückzugslinie durch Eroberung des Brückentopfs. — Der Prinz von Homburg wird zum Empfang seines Auftrags aufgerufen; wir sehen, wie er, aus seinen Gedanken aufgeschreckt, zusammenfährt und im Schuldbewußtsein errödet. Für wenige Augenblicke ist er bei der Sache. Aber ein kleines Zwischenspiel läßt ihn wieder zu den Damen hinübersehn; so hört er schon nicht, wo er sich aufstellen soll. Ehe aber der Marschall sich anschickt, den entscheidenden Punkt des Schlachtbefehls zu diktieren, da beginnt das verhängnisvolle Handschuhspiel, das des Prinzen Aufmerksamkeit völlig in Beschlag nimmt und ihn des Herrn ausdrücklichen Befehl nicht hören läßt. Ja, statt ganz bei der Sache zu sein, wird er selbst im Handschuhspiel aktiv. Zum Aufmerken gewaltsam zurückgeführt, versteht er zunächst überhaupt nicht; dann schreibt er zwar, aber allem Anschein nach ohne Sinn und Verstand, denn der nächste Augenblick muß ja die große Frage entscheiden, ob der Prinzessin der Handschuh gehört. 'Dann wird er die Fanfare blasen lassen' — scharf und deutlich bezeichnet der Marschall das Zeichen für das Eingreifen des Prinzen in die Schlacht. Nun aber geschieht das Große: der Prinz erfährt, daß er den Handschuh der Prinzessin besessen hat. Er ist von dieser Erkenntnis verwirrt; einen Augenblick steht er, wie vom Blitz getroffen, da. Darauf kehrt er 'mit triumphierendem Schritt' in den Kreis der Offiziere zurück. 'Dann wird er die Fanfare blasen lassen' reproduziert er (aber mit völlig verändertem Gefühlston) den Befehl des Kurfürsten; der Zusammenhang des Worts tritt ihm dabei nicht ins Bewußtsein. — Der Marschall diktiert weiter: 'Doch

wird des Fürsten Durchlaucht ihm' usw.; an sich eine scharfe Bestimmung, die wohl des Prinzen Sinn erregen sollte. Aber der Prinz träumt vor sich nieder und greift dann, gefragt, auf das letzte Wort, das ihm haften geblieben, zurück, auf das Wort von der Fanfare. Zum Schluß der Szene noch die ernste Mahnung des Kurfürsten an den Prinzen, sich wohl zu regieren, die Herrschaft über sich nicht zu verlieren.

Der Prinz mit sich allein: Im Besitz des ihm vom Glück verliehenen Pfandes erhebt er sich zu stolzem Kraftgefühl; des Glückes, zu dem er sich auf du und du stellt, wähnt er Herr zu sein.

Wir schauen vorwärts, nachdem der Vorhang gefallen: Das leidenschaftliche erfolglichere Verlangen des Prinzen nach Kriegslorbeer tönt noch in unserm Ohr nach. Aber im schroffsten Gegensatz dazu steht die Fesselung des eigenen Willens des Prinzen durch den Schlachtbefehl. Man ahnt den drohenden Konflikt und den verhängnisvollen Sieg der Leidenschaft, die durch keine klare Erkenntnis gehemmt sein wird.

Wie stehen wir überhaupt zum Prinzen? In das übliche Heldenschema fügt sich dieser Held nicht. Er ist ein Mann, der sein Gefühl nicht beherrschen, sein Wollen nicht regieren, sein Denkenwollen nicht durchsetzen kann; er ist, für einen 'Helden' unerhört, ein Schlafwandler und ein Wachträumer in kritischer Lage. Aber immerhin ein Mann von erprobter Tatkraft, dem trotz verscherzter Siege höchstes Vertrauen zuteil wird; ein Jüngling, an dem der Kurfürst selbst im Spiel und im Ernst das größte Interesse bekundet. So ist dieser Jüngling wohl wert, daß wir sein weiteres Schicksal denkend und fühlend mit Teilnahme verfolgen.

Zweiter Aufzug.

Erste Szenenfolge.

Das Schlachtfeld von Sehrbellin. Ein strahlend schöner Morgen. Hinter der Bühne die Reiterei; eine gewaltige, durch den Schlachtbefehl zunächst gebundene Macht. Zwischen den Offizieren entwickelt sich eine Unterhaltung mit zwanglosem

Übergehen von Thema zu Thema. Doch wir dürfen das flüchtig Erwähnte nicht unbeachtet lassen: Wir legen uns das Bild des alten Haudegen mit dem empfindsamen Gemüt an, und wir merken uns den Unfall des Prinzen sowie Kottwitz vergebliches Bemühen, den Marschall zu treffen.

Unser erstes Wiedersehen mit dem Prinzen. Das schwarze Band um die linke Hand erinnert an den eben gehörten Bericht von seinem Unfall. Wir sind gespannt auf den Gang der Schlacht und auf die Rolle des Prinzen dabei. Alles andere, nur nicht gespannt ist der Prinz: Er heißt Kottwitz Anordnung unbesehen gut, berichtet von seiner Andacht in der Kapelle und fragt dann im leichtesten Ton nach seiner Aufgabe in der Schlacht. Was ihm berichtet wird, könnte für sein Verhalten entscheidend werden, — wenn er es hörte; aber er hört wenigstens das Wichtigste nicht, da seine Gedanken wieder in dem Banne seines Nachterlebens sind. Der Träumer auf dem Schlachtfeld!

Die Schlacht beginnt. Der Kanonendonner alarmiert uns. Wir schauen mit den Augen der Offiziere die Schlacht. Besonders die Antworten auf die verwunderten Fragen des Prinzen rufen uns den Plan des Kurfürsten in Erinnerung, und wir stellen fest, wie alles dem Plane gemäß sich abspielt. Wie mit eherner Notwendigkeit kommt alles bis zu Wrangels Rückzug aus den Schanzen und der Höhe des Erfolgs, von dem uns das Triumphgeschrei Kunde gibt. Gespannt, und doch mit Ruhe sind wir bisher den Vorgängen gefolgt. Da plötzlich — der leidenschaftliche Losbruch des Prinzen. Wir sahen ihn kommen, und doch reißt uns jetzt die Szene in ihre wirbelnde Bewegung: in kurzem, heftigem Kampf überwindet der Prinz die Hemmnisse, die sich ihm entgegenstellen, gibt eine neue Parole, nimmt unverantwortlicher Weise die Verantwortung auf sich und stürmt mit den Seinen in die Schlacht.

Unsere Gedanken folgen ihm nach. Wie wird sich die Schlacht durch seinen Eingriff gestalten? Wir können es nicht wissen. Aber wir dürfen vermuten: Erst dann sollte der Prinz eingreifen, wenn der linke Flügel der Schweden sich 'aufgelöst' auf seinen rechten Flügel 'stürzen' würde. Soweit aber war es noch nicht. Darum die Wahrscheinlichkeit, daß die Spitze des

genialen Schlachtenplans abgebrochen werden wird, die in der völligen Vernichtung der Schweden lag. Doch ob auch das Tun des Prinzen vom kriegstechnischen Standpunkte aus kein 'Zu früh' wäre, sicher ist es ein Zu früh vom Standpunkte der Subordination aus. Die Schuld des Prinzen ist am Tage. Nur, daß wir richtig abwägen: Unzweifelhaft handelt der Prinz wider den Kriegsbefehl, getrieben von leidenschaftlichem Verlangen nach Kriegsruhm, in der leidenschaftlichen Gewißheit, das Kriegsglück 'haschen' zu können. Aber so sehr er der 'Ordre des Herzens' folgt, er gibt sich einerseits der Leidenschaft erst hin, als er die Schlachtlage zu einem Losbruch für geeignet hält, und zweitens ist für ihn die Ordre des Kurfürsten nichts als ein Gebot von außen, da er nicht weiß, daß der Befehl des Kurfürsten das Stück eines zweckvollen Ganzen ist.

Zweite Szenenfolge.

Schnell hintereinander hören wir zwei Nachrichten, von denen die erste uns mit teilnehmender Freude erfüllt ('das Heer der Schweden ist aufs Haupt geschlagen'), während die zweite ('der Kurfürst ist nicht mehr'), auf die uns der Anblick der Kurfürstin ein wenig vorbereitet hatte, unser Mitleid und unsern Schmerz fordert. Die Botschaft vom Tode des Kurfürsten fühlen wir in der Seele der Kurfürstin; zugleich aber ist es uns leid um die in den Staub gesunkene unerfessliche Geistes- und Heldengröße. Mörners Bericht läßt uns das Geschehene miterleben: Das Bild des an der Spitze seiner Reiter die Schwedenreihen durchbrechenden Prinzen, das Bild der vom Feuer der Feldschanzen im Anlauf gehemmt und zurückgeworfenen Reiterschar, das Bild des auf dem Schimmel den Seinen zum Siege voranreitenden Kurfürsten, endlich das Bild des niedersinkenden, von den gleichfalls gesunkenen Fahnen überdeckten Kurfürsten — diese Bilderfolge schauen wir, von dem voll innerer Teilnahme schildernden Erzähler in teilnehmendes Schauen hineingerissen; zu Augenzeugen durch den Bericht eines Augenzeugen geworden. Mit der Kurfürstin drängen wir: 'Weiter, weiter!' und hören den in atemloser Hast gegebenen Bericht vom zweiten Angriff des Prinzen, der zu einem glänzenden Siege wurde. Wir freuen uns des Sieges, ohne indes die

Trauer
gehe
nicht
Brücke
der K

geföh
Schwe
fürsten
geföh
schwe
nun i
würdi
Zukun
den se
wieder
grund
aufste
Symb
wie d

Botfch
uns i
wiede
heit b
dings
rühre
Bild
Kurfü
Kurfü
dem
die T
einige
Nach
Szene
der L

Verweil

Trauer um den Tod des Kurfürsten in der Siegesfreude untergehen zu lassen. Bei aller Teilnahme überhören wir im übrigen nicht die Schlußwendung des Berichts: 'Und hätte nicht der Brückenkopf am Rhin im Würgen uns gehemmt ...': der Sieg der Kurfürstlichen ist Bruchstück geblieben.

Der Sieger im Rachekampfe tritt ein. In stolzem Selbstgefühl übernimmt er es, die Sache Brandenburgs gegen die Schweden zu führen: ein Vollstrecker des letzten Willens des Kurfürsten — durch selbsterteilte Vollmacht. Hat uns das Selbstgefühl des Prinzen, der sich als 'Engel' 'mit dem Flammenschwert' sieht, als Vermessenheit bedünken wollen, so werden wir nun in freudiger Teilnahme Zeugen seines Liebesglücks. Wir würdigen seine teilnehmende Frage: 'Wie denkt Ihr über Eure Zukunft jetzt?' Wir freuen uns, daß sich die Gefühle der Liebenden schwer aus dem Schmerz um den großen Toten loslösen und wieder in diesen Schmerz zurücksinken. Auf dem dunklen Hintergrunde des Schmerzes sich abhebend, freut uns das nur flüchtig aufleuchtende Bild der in Liebe Vereinten. Als Beweis und als Symbol der Innigkeit der beiden Liebenden empfinden wir es, wie die Liebenden einander das Bildwort vom Munde nehmen.

Jäh wie die Nachricht vom Tode des Kurfürsten kommt die Botschaft: 'Der Kurfürst lebt'. Sie überrascht uns und zieht uns in den seelischen Zustand, in dem man hofft, und doch wieder nicht zu hoffen wagt, bis dann der Augenzeuge Gewißheit bringt. Das Rätselwort dieses Zeugen: 'Der Schimmel allerdings stürzt samt dem Reiter' spannt uns auf den Bericht 'der rührenden Begebenheit'. Dann malt unsere Einbildungskraft das Bild des vom Todesstrom umrauschten, einsam vordringenden Kurfürsten; während der Bericht von der Szene zwischen dem Kurfürsten und Froben uns festhält, drängen unsere Gedanken dem katastrophischen Ausgang zu, von dem wenige, aber die Trauer um den Helden wachrufende Worte berichten. Noch einige Augenblicke der Heldentrauer, dann locken uns wichtige Nachrichten in den Gang der politischen Ereignisse und die kleine Szene zwischen dem Prinzen und der Kurfürstin in den Gang der Liebeshandlung.

Am Schluß der Szene aber steht der Prinz vor uns auf des

Hornpunkt

Lebens Gipfelhöhe, voll Kraft und Glücksgefühl. Wir schauen rückwärts auf sein verwegenes Wort an das Glück: er hat erreicht, was er erzwingen wollte, und hat erreicht, was er nur hoffte: den Kriegslorbeer und die Myrthe. Aber — wir schauen auch vorwärts und fürchten ahnend für dies Glück, das unser Held doch seiner unbotmäßigen Gewaltthat verdankt. Wird die Höhe des Glückes nicht die Fallhöhe werden, von der er herabsinkt?

Dritte Szenenfolge.

Ein Bild mit stimmungsvollem Hintergrund entsteht unter Glockenklang vor unserm Auge: Die Leiche Frobens wird in der hellerleuchteten Kirche auf einen Katafalk niedergesetzt. Aber nicht zur Trauer um den toten Helden stimmt uns das, was dann geschieht. Zweimal verurteilt der Kurfürst den, der die Reiterei befehligt, zum Tode. Er steht vor uns wie ein rocher de bronze, die objektive Macht des Gesetzes in ihrer ganzen Majestät ohne alles Pathos, aber mit aller Festigkeit vertretend. Hohe Achtung vor der Majestät des Gesetzes und dem, der sie vertritt, erfüllt uns. Er selbst ist gleichsam das Gesetz; kein persönliches Gefühl, nicht das Gefühl für den Täter, nicht die Freude über den Erfolg, den glänzenden, hemmt ihn, dem Gesetz zum Recht zu helfen. Aber freilich vermag die hohe Achtung vor der so majestätisch verkörperten Majestas des Gesetzes uns nicht lange zu beherrschen; teilnehmende Furcht kämpft mit dem Gefühl der Achtung, denn wir wissen ja, was der Kurfürst nicht weiß, daß der zum Tode Verurteilte — der Prinz von Homburg ist. Bange Schicksalsfragen durchzuden unsern Sinn.

Ein stolzer Heldenreigen tritt auf, die siegreichen Offiziere; allen voran, die Zeichen seines reichen Siegs in der Hand, als Chorführer der Sieger, der Prinz von Homburg. Welch greller Gegensatz zwischen dem, was ihm eben angedroht ist, und dem Triumphgefühl, das seine Mienen und seine Haltung erkennen lassen! Der nächste Augenblick muß einen jähen Wandel bringen. — Plötzlich steht der Kurfürst vor der Tatsache, daß der Prinz die Reiterei geführt. Wir sehen ihn zunächst 'stutzen', dann 'betroffen'; doch alsbald folgt der Befehl! 'Nehmt ihm den Degen ab! Er ist gefangen!' Das unpersönliche Gesetz hat sein

Recht
Wir h
Befehl
geheud
fürst s
— U
Kurfür
was i
grenze
dieren
Bitter
findet
breit
aus d
von c
übern
des T
bewur

wird
'er' r
bellin
tritts.
den d
dem ?
auf S
so we
Schick
Kurfür
nachd
das C
er w
gelten
die D
auf d
meln

Recht vom Herzen des Kurfürsten gefordert — und erhalten. Wir bewundern mit Grausen. — Die Offiziere stehen vor dem Befehl des Kurfürsten tief erschrocken; sie wollen von dem Ungeheuern sprechen, was eben vor ihnen geschehen, aber der Kurfürst spricht — von anderem; Herr seiner selbst, Herr der Situation. — Und der Prinz? Wie 'angedomert' stand er da, als der Kurfürst ihm den Degen abzunehmen befahl; unfähig, zu fassen, was ihm geschah. Wir verstehen, daß er nichts verstand. Sein grenzenloses Staunen macht sich, in verwunderten Fragen explodierend, Luft. Als er zu verstehen beginnt, da erfast seine Seele Bitterkeit, die Bitterkeit des übel gelohnten Siegers; diese Bitterkeit findet zunächst nur ein Wort, dann aber ergießt sie sich in dem breit ausgemalten Gedanken, der Kurfürst spiele — eine Rolle aus der Antike; ein Spiel, in dem er selbst, 'ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn', die ihm zugewiesene Rolle nicht übernehmen will. Von der Bewunderung des Kurfürsten als des Trägers einer großen Idee ist er himmelweit entfernt; er bewundert ihn nicht, er bedauert ihn.

Nachdem die Schuld des Prinzen an den Tag gekommen ist, wird kein Wort mehr zwischen Kurfürst und Prinz gewechselt; 'er' nennt der Prinz den Kurfürsten, 'bringt ihn nach Sehrbellin ins Hauptquartier!' befiehlt dieser am Schlusse des Auftritts. Der Schluß der Szene will durch ein wirksames Bild, das den dankbaren Kurfürsten an Frobens Sarge zeigt, unsern mit dem Schicksal des Prinzen stark beschäftigten Sinn noch einmal auf Frobens Heldentat hinlenken. Ist aber der Vorhang gefallen, so werden unsere Gedanken vorwärts drängen: Was wird das Schicksal des Prinzen sein? Was birgt der rätselvolle Sinn des Kurfürsten an Entschlüssen? Wie sieht es in seinem Herzen aus, nachdem er über den Verwandten und den Sieger von Sehrbellin das Todesurteil gefällt hat? Ist seine Ruhe nur Maske, oder ist er wirklich zu antiker Härte erstarrt? Diese und ähnliche Fragen gelten der Zukunft; daneben gleiten wohl auch die Gedanken in die Vergangenheit, und es treten zwei Bilder in Kontrast: der auf der Höhe des Glückes triumphierende und der aus allen Himmeln gestürzte Prinz.

Dritter Aufzug.

Erste Szenenfolge.

Ein Gefängnis und im Hintergrund zwei Reiter als Wache: ein Bild, das den Ernst der Lage deutlich ausdrückt. Ein schnelles Hin und Her von Rede und Gegenrede eröffnet die Szene. Aus dem Mißverständnis des Prinzen im Anfang hören wir heraus, daß er in der Gewißheit seiner Begnadigung lebt; nicht minder aus seinem 'Gleichspiel'. Die Ruhe, mit der er ein Gespräch über Tagesneuigkeiten beginnt, symbolisiert die Ruhe, mit der er über sein Schicksal denkt. Und wir? Sind nicht auch wir durch die Ehrung des Prinzen bei der Siegesfeier beruhigt? Hohenzollerns Antlitz und Ton muß uns vor zuviel Ruhe warnen, noch ehe der Prinz das nicht heitere Antlitz des Freundes bemerkt hat. — Tiefer in des Prinzen Gedankengänge führt uns seine Antwort auf Hohenzollerns Frage: 'Wie denkst Du, Arthur, denn von Deiner Lage?' Erstaunt hören wir zunächst das Zugeständnis, der Kurfürst habe getan, was Pflicht erheische; ein bedeutsamer Fortschritt gegen das erste Urteil in der Szene der Gefangensetzung! Dem Zugeständnis folgt der Ausdruck der sicheren Hoffnung, der Kurfürst werde nun auch dem Herzen gehorchen. Offen bekennt er seine Schuld, offen erkennt er sich das Recht auf eine besondere Ehrung ab. Aber der Freiheit ist der Sieger der Schlacht sicher; er liest im Herzen des Kurfürsten und hört seine Worte. Einem Versuch Hohenzollerns, diese heitere Gewißheit zu erschüttern, begegnet er mit einem Schlusse aus dem, was er dem Kurfürsten und der Kurfürst ihm war. Wir aber vermögen diesen Schluß auf die Unmöglichkeit eines Selbstwiderspruchs des Kurfürsten nicht mitzuziehn, denn der Prinz schließt aus einem persönlichen Verhältnis; der Kurfürst aber ist ja der unpersönliche Träger des Gesetzes. Hohenzollern sucht nun die Sicherheit des Prinzen durch die klaren Tatsachen ins Wanken zu bringen: der Prinz ist durch das Kriegsgericht verhöört. Aber was für Hohenzollern ein bedenkliches Faktum ist, das hat den Prinzen in seinem Glauben befestigt. Aus der Strenge des Verfahrens schließt der Prinz in sonderbarer Paradoxie auf die Milde der Grundabsicht.

Wir fre
zu: M
denken
doch ni
ersten T
das To
sicht de
Gefühl,
feit; die
den Wo
vermag
zuspred
kommen
Kurfür
merkfan
aber d
wärtigt
Schrift
alarmit
unschein
zuden
ßungen
Gedant
fühlen
kleiner
strom
ihrem
letzte d
führt:
gespro
der Kr
lobung
hoffnu
regt si
Prinz
kend o
immer

Wir freilich stimmen den Voraussetzungen seiner Schlüsse nicht zu: Wir denken anders über seine Schuld als er selbst, und wir denken anders über den Kurfürsten; das Kriegsgericht ist uns doch nicht — die Inszenierung der kurfürstlichen Gnade. — Der ersten Tatsache läßt Hohenzollern die zweite, schwerere, folgen; das Todesurteil. Aber auch diese Tatsache, die uns erschreckt, sichts den Prinzen nicht an. Gegen die Tatsache wirft er sein Gefühl, sein Gefühl vom Kurfürsten, das ihn gegen allen Zweifel seit; dies Gefühl pulsiert in dem Schluß, den er zieht, und in den Worten, mit denen er ihn ausspricht. — Eine dritte Tatsache vermag Hohenzollern nur gegen den Willen des Prinzen auszusprechen: der Kurfürst hat sich das Urteil zur Unterschrift kommen lassen. Wie fest der Prinz von der Gnadenabsicht des Kurfürsten überzeugt ist, zeigt der Mangel an Schärfe der Aufmerksamkeit, die in dem 'Gleichviel' sich ausdrückt. Als er dann aber die Tatsache sich noch einmal bruchstückweise vergegenwärtigt, da stutzt er zum ersten Mal („Das Urteil? — Nein, die Schrift?“) und läßt Fragen folgen, die da zeigen, daß er innerlich alarmiert wird. Nun läßt Hohenzollern eine Tatsache reden, die, so unscheinbar sie ist, den ersten Zweifel in der Seele des Prinzen aufzudecken macht: 'Er könnte — nein — so ungeheuerere Entschlüsse in seinem Busen wälzen?' Zwar zerstört das 'nein' den Gedanken der Möglichkeit, noch ehe er ausgesprochen; aber wir fühlen aus der Übertreibung, mit der der Prinz seinen Fehler verkleinert und seine Tat vergrößert, aus dem leidenschaftlichen Zustrom der sich übersteigernden Gedanken, daß seine Seele aus ihrem Gleichgewicht geworfen ist. Noch tiefer erschüttert ihn die letzte der Tatsachen, die Hohenzollern gegen seine Sicherheit ins Feld führt: der Marschall hat beim Kurfürsten nicht für den Prinzen gesprochen. Und nun fällt in die Seele des Prinzen noch die Kunde, der Kurfürst sei aufs empfindlichste von der Nachricht der Verlobung der Prinzessin betroffen. Jetzt wankt der Baugrund seiner Hoffnungen, sein Vertrauen auf das Herz des Kurfürsten. Zugleich regt sich in ihm das heiße Verlangen nach Hilfe. So lange der Prinz seinen Glauben verteidigte, haben wir uns mit ihm denkend auseinandergesetzt. Und aus unseren Prüfungen wuchs immer mehr die mitleidende Angst, daß er aus seiner Sicherheit

zollern/

aufgeschreckt werden würde. Nun er die Gewißheit: 'Ich bin verloren' ausspricht, keimt in uns etwas wie Hoffnung auf; zum wenigsten denken wir größer vom Kurfürsten, als daß er das Gefühl der gekränkten väterlichen Gewalt über Tod und Leben des Prinzen entscheiden lassen könne.

Zweite Szenenfolge.

Schon ehe der Prinz erscheint, wird uns sein Bild gezeichnet; er hat nicht die Kraft befehlen, seinen Zustand zu verbergen. Der Prinz als Bittfleher; all sein Heldenstolz ist gebrochen; er kniet vor der Kurfürstin aus Angst um sein Leben. Die Kurfürstin bekennt ihm ihre Ohnmacht zu helfen; er aber sieht sie als einen Rettungengel; ja rings um sich sieht er, im angstvollen Spiel seiner Phantasie, rettende Himmelskräfte; und er könnte selbst den Trost knecht um Hilfe anflehn, so bekennt er, ohne daß die Scham ihm das Wort auf den Lippen ersterben ließe. 'Was ist geschehn?' so fragen wir mit der Kurfürstin. Was ist die Ursache dieses entsetzlichen Sturzes aus der Heldenhöhe, der uns um den lieb gewonnenen Helden bringen zu müssen scheint? Der Prinz hat sein Grab gesehen, gesehen im Halbdunkel der Fackeln, die erleuchten und verhüllen und so zugleich Auge und Phantasie erregen. Die Schauer der Verwesung haben ihn ergriffen. Seine Phantasie malt ihm in grell kontrastierenden Farben den Gegensatz zwischen heute und morgen aus. Von diesem leidenschaftlichen Ausbruch der Todesfurcht ist die Prinzessin tief erschüttert. Und auch wir sind tief bewegt; nicht weil wir mit der Seele des Prinzen die Todeschauer mitfühlten; dies Gefühl kann sich vor einem stärkeren nicht entfalten, sondern weil wir wie Natalie den Zusammenbruch des Prinzen, für den er selbst kein Gefühl hat, schmerzlich miterleben: O, was ist Menschengröße, Menschenruhm! Der Appell der Kurfürstin an den Mut und die Würde des Prinzen löst in ihm einen Ausbruch der Lebenssehnsucht aus: 'O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!' Ganz schamlos redet aus ihm 'der Wille zum Leben'; das bloße Leben, ein Leben ohne Lebenswerte, das begehrt er. 'Was sprichst du da?' so fragt die Kurfürstin den um alle Fassung Gebrachten; wir fragen mit ihr, wie der Prinz so alles Würdegefühls verlustig gehen kann, und mögen es nur aus

einer a
Herzand
fast gen
Gunsten
die Szen
pflichtur
Worte d
hatte H
zeichnet
sein Glü
Flucht l
völligen
gehrt er
sie verl
mäht;
mügend
Natalie
Schwed
'treu w
gegen
nicht m
aus, de
der Hel
gleichsa
Appell
Schein
fürsten
staunen
solchen
noch e
Helden
noch in
der Pr
Prinze
I
stellen
miterle
xte

'Ich bin
auf; zum
ß er das
nd Leben

zeichnet;
gen. Der
; er kniet
Kurfürstin
als einen
iel seiner
en Troß-
ham ihm
eschehn?'
he dieses
den Lieb-
Prinz hat
rleuchten
gen. Die
Phantasie
zwischen
Ausbruch
auch wir
ie Todes-
stärkeren
sammen-
herzlich
er Appell
n löst in
Welt, o
er Wille
erte, das
efstin den
er Prinz
nur aus

einer allzugewaltigen augenblicklichen Erschütterung verstehn. Herzandringend fleht der Prinz um die Fürsprache der Kurfürstin; fast gewalttätig fordert er das Gelöbniß eines Fußfalls zu seinen Gunsten; mit großer, sinnenfälliger Genauigkeit schildert der Erregte die Szene am Sterbebette der Mutter, um der Fürstin ihre Verpflichtung zur Fürsprache zu beweisen; drängend legt er ihr die Worte der Fürsprache in den Mund. Den Verzicht auf die Prinzessin hatte Hohenzollern dem Prinzen als einen Weg der Rettung bezeichnet. Jetzt betritt er diesen Weg. Aber nicht zögernd gibt er sein Glück auf; er wirft es von sich, als könnte es ihm auf einer Flucht hinderlich werden. Alles auf die Spitze treibend in seiner völligen Unbeherrschtheit, gibt er 'jeden' Anspruch an Glück auf, begehrt er der Prinzessin 'gar nicht' mehr, hat er 'alle Zärtlichkeit' für sie 'verlöschet', will er sie loben, wenn sie dem Schwedenkönig sich vermählt; mit einer grausamen Lust malt er das einsame, durch ermüdendes Gleichmaß öde, erbärmliche Dasein aus. — 'Treulos' gegen Natalie und treulos gegen sich, hatte der Prinz die Geliebte dem Schwedenkönig gleichsam zugeschoben. Nun sieht er, daß Natalie, 'treu wie Gold', sich niemals einem andern hingeben wird. Grausam gegen sich hatte er sich das öde Bild seiner Zukunft ausgemalt; nicht minder grausam malt er der einst Geliebten 'das ganze Glück' aus, das vor ihr liegt. — Der Prinz ist vor unsern Augen von der Heldenhöhe zur Erbärmlichkeit herabgesunken; vor unsern Augen gleichsam emporwachsend, erhebt sich die Prinzessin zu mutigem Appell an den Helden im Prinzen, an den sie noch wider allen Schein glaubt. Zugleich verheißt sie ihm Fürsprache beim Kurfürsten. Dem Prinzen fällt nur dies Versprechen ins Gemüt; staunend wie vor einem Wunder steht er vor der Jungfrau, die solchen unerhörten Entschluß wagt. Die Prinzessin aber spricht noch einmal klar und bestimmt ihren Glauben an den tapfern Helden aus: 'Und der im Leben tausendmal gesiegt, er wird auch noch im Tod zu siegen wissen!' So stehen die beiden vor uns, der Prinz, ein gebrochener Held, der um Rettung fleht, und die Prinzessin, eine junge Heldin, die zur Rettungstat bereit ist.

Der Auftritt läßt uns in peinlicher Gemütslage zurück. Wie stellen wir uns zum Prinzen, nachdem wir seinen Zusammenbruch miterlebt haben? Wollen wir ihm verächtlich den Rücken kehren

als einem, der unsere Achtung und mit der Achtung das Recht auf unsere Teilnahme verloren hat? Ehe wir das tun, haben wir die Pflicht, den Zusammenbruch zu verstehen. Aber nur wenn wir uns in die Seele des Prinzen zu vertiefen vermögen, ist uns dies Verstehen möglich. Der Prinz, dessen erinnern wir uns, war ein Mensch, voll glühenden Lebensgefühls, und auf den Höhen des Daseins stehend, hatte er die Welt wie ein Seenreich überschaut. Ein jäher Übergang hat ihn von diesen Höhen in das Todestal geführt. Nicht minder jäh war der Übergang aus der Gewißheit der Begnadigung in die Gewißheit des Todes. Jäh hat ihn auch der Anblick des eigenen Grabes überrascht. Und dieser jähe Wechsel traf einen Geist, dem eine starke Einbildungskraft die Bilder des Lebens und die Bilder der Verwesung in peinlicher Klarheit zeigt. So haben 'der Wille zum Leben' und das Todesgrauen Macht über die unbewehrte Seele des Prinzen gewonnen; wir erkennen schauernd die Kraft dieser dämonischen Mächte an; wir verehren das Naturgesetz, das den Prinzen zwingt, das Leben zu lieben und vor der Vernichtung zu beben. Aber freilich — wenn der Prinz diesen dämonischen Mächten sflavisch unterworfen ist, so ist es um die Achtung vor seiner Menschenwürde geschehen; dann wohnt in ihm nicht der größere Dämon, die Freiheit, die über den Lebenstrieb und das Todesgrauen siegt. Wie aber? Wenn nun der Prinz in der Lage, in der er war, nicht er selbst gewesen wäre, wenn der grelle Übergang nur die hohen Kräfte seiner Seele vorübergehend gelähmt hätte? Wenn es sich nur um eine Überrumpelung seiner Seele gehandelt hätte, bei der die Plötzlichkeit des Überfalls die Mobilisierung der innersten Kräfte seiner Seele verhindert hätte? Die Prinzessin glaubt noch an den Helden im Prinzen. Wollen wir für ihn nach diesem tiefen Falle seine Wiedererhebung hoffen?

Vierter Aufzug.

Erste Szenenfolge.

Unsere Gedanken sind der Prinzessin zum Kurfürsten vorausgeeilt. Wir haben den Kurfürsten seit der Verurteilungsszene

nicht g
uns fü
Kurfür
Marsch
zwischen
alle H
Bestät
zum Ä
gegen
Natali
Ehe si
bei al
Bitte
um ih
selbstl
zichtet
sucht.
aber
mit d
Homb
Bered
gume
dem
erfäh
brech
plum
diese
selbst
teidig
des
Gefa
mit
dich'
schlie
Kurf
aber

nicht gesehn. Was wir aber von ihm gehört haben, das läßt uns für der Prinzessin Bittgang nichts Gutes erhoffen. Die Kurfürstin, so hörten wir, hat bereits vergebens gebeten; der Marschall hat die Fürbitte geschaut. Und vor allem: Was in- zwischen vom Kurfürsten befohlen ist, das muß uns, so scheint es, alle Hoffnung nehmen. Der Mann, der das Todesurteil sich zur Bestätigung hat bringen und das Grab hat öffnen lassen, scheint zum Äußersten entschlossen. Was wird die jugendliche Prinzessin gegen die Festigkeit solches Entschlusses auszurichten vermögen?

In demüthiger Haltung und mit demüthigem Wort kündigt Natalie dem Kurfürsten ihre Absicht an. Ein rührendes Bild! Ehe sie aber dem Kurfürsten ihre Bitte ausspricht, beseitigt sie, bei aller Erregung doch klug besonnen, das Hindernis, das ihrer Bitte aus ihrer, der Bittstellerin, Person entstehen könnte: nicht um ihretwillen, sondern um seiner selbst willen begehrt sie, eine selbstlos Liebende, den Prinzen erhalten zu sehn. Auch sie verzichtet wie der Prinz, aber sie aus Selbstlosigkeit, er aus Selbstsucht. Der Kurfürst erhebt freundlich die Bittflehende, begegnet aber ihrer frohen Zuversicht ('solch Flehen wirst du mir erhören') mit der ernstesten, wenn auch im Ton gütigen Erinnerung an Homburgs Verbrechen. Damit aber entseßelt er einen Strom der Beredsamkeit, dem wir staunend lauschen. Welche Fülle von Argumenten! Es ist, als wenn die Prinzessin Pfeil um Pfeil aus dem Köcher ihrer Rede versendete. Welche liebliche Umformung erfährt da gleich das, was Homburg 'verbrach'! Aus dem Verbrechen wird ein 'Schltritt', und der Schltritt ist nicht eine plumpe Tatsache, sondern eine anziehende Persönlichkeit, und nicht diese oder jene schattenhaft blasse Persönlichkeit; es ist der Prinz selbst, der blonde und blauäugige. Und dann die weiteren Verteidigungsmittel: die nahe Verwandtschaft, der edle Beweggrund des Vergehens, der glänzende Erfolg der Gesetzesverletzung, die Gefahr für den Kurfürsten, in unerträglichen Selbstwiderspruch mit sich zu geraten! 'Und Gott schuf doch nichts Milderes als dich' — mit diesem Anruf an des Kurfürsten innerste Natur schließt die Prinzessin. Dem Appell an sein Herz begegnet der Kurfürst mit einem Appell an Nataliens sittliches Gefühl: 'Dich aber frag ich selbst . . .'. Er läßt sie selbst an den Folgen das

Bedenkliche einer Begnadigung ermesſen. Mit hohem Pathos zwingt er ſie, die Begnadigung unter dem ihr fremden Geſichtswinkel 'Vaterland' zu ſehn. Indes ſie ſieht nicht, was ſie ſehn ſoll; nicht ein vom Zuſammenſturz bedrohtes Staatsgebäude. Wenn der Kurfürſt in ſouveräner Machtvollkommenheit den Prinzen begnadigt, ſo wird nicht die Staatsordnung vernichtet, vielmehr eine Handlung ſchönſter Ordnung vollbracht, denn im Staatsleben, ſo philoſophiert die Verteidigerin des Prinzen, ſollen neben dem Geſetz auch die 'lieblichen Gefühle' herrſchen. Und nun entwirft ſie, keine 'Schwarz'ſcherin, ſondern eine Hellſcherin, ein glänzendes Bild von der ſturmiſcheren Zukunft des auf feſtem Baugrund vom Kurfürſten gegründeten Vaterlands. Ein ſolcher Bau bedarf bei Gott nicht der 'Bindung' durch des Prinzen Blut. Wahrhaftig eine wunderbare Staatsraſon, die die Prinzefſin vertritt; paradox und kühn. Und doch, wie iſt alles vom ehrlichen Affekt getragen, Wort für Wort unberechnet, wenn es auch ſcheint, als läge hinter dem Affekt kluge Berechnung! — Der Kurfürſt aber erwidert auf all dieſe Fülle nur ein kurzes, aber entſcheidendes Wort: 'Denk Vetter Homburg auch ſo?' Über das Urtheil der Prinzefſin weg, das gegen ihn ſteht, appelliert er an ein — ſo meint er — höheres Tribunal, an den Prinzen ſelbſt. Auf ſeine Frage erhält er zunächſt nichts als eine verwunderte Gegenfrage, dann Worte der Klage und ſchließlich Tränen. Der Kurfürſt iſt 'betroffen'; erwartete er doch ſicher, daß der Prinz nicht anders denke, als er ſelbſt; ſonſt hätte er ihn ſich nicht als Anwalt angerufen. 'Zaudern' berichtet nun Natalie den Zuſammenbruch des Prinzen; jedes Wort iſt dem in ſeiner Liebe ſtolzen Mädchen ein Opfer. Was ſie ſagt, klingt ſchonungslos; aber ſie ſpricht ja, um den Kurfürſten, der das Heldenherz des Geliebten gekränkt hatte, zum Mitleid zu bewegen. Den Kurfürſten ſchleudert der unerwartete Bericht in 'das äußerſte Erſtaunen' des Nichtverſtehenkönnens. Er ſteht faſſungslos vor einer Thatſache, die er nicht zu faſſen vermag. Seinen ſich überhaſtenden Fragen, beſonders der Wiederholung der entſcheidenden Frage: 'Er fleht um Gnade?' ſpürt man die Verwirrung des biſher ſo ſicheren Fürſten an. Die Prinzefſin ſchildert den Prinzen, wie ſie ihn eben geſchaut hat; ihre Worte ſind von dem Gefühl tragischer Erſchütterung durch-

drung
wird
Prinz
gibt
ſehen
gegen
Rede.
zeſſin
Sinn
war
ſchloß
gang.
ander
ſich r
Der
In ſe
folge
und
ſich d
es de
über
hof g
des
durch
Pauſe
gab
los fr
an di
gnad
Iſt ſi
gleich
des
männ
Va-b
der
urteil
über

drungen ('Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!') Sie selbst wird sich dabei zum Maßstab für die Tiefe des Falls, den der Prinz getan. Und nun geschieht das Wunderbare: der Kurfürst gibt den Prinzen frei. Daß es ein Akt der 'Verwirrung' ist, das sehen wir am Kurfürsten und hören wir aus seiner unsicheren, gegen seine sonstige olympische Ruhe so scharf kontrastierenden Rede. Wir stehen vor einem Rätsel und fragen mit der Prinzessin: '... ist es wirklich wahr?' Daß hier starkes Mitleid den Sinn des Kurfürsten verwirrt hat, das verstehen wir. Aber wie war das möglich bei so klarer Entscheidung, bei so festem Entschlossenheit? Wir lauschen in atemloser Spannung auf den Fortgang. Da stürzt uns der Kurfürst aus einem Staunen in ein anderes Staunen und in ein noch größeres. Der Kurfürst will sich nicht gegen des Prinzen Meinung setzen. Gegen welche? Der Prinz hat ja keine Meinung ausgesprochen. Oder doch? In seinem Tun, in seinem Zusammenbruch? Ist dieser nicht die Folge einer Meinung, eines Gefühls, die anders als Meinung und Gefühl des Kurfürsten sind? Aber der Kurfürst unterwirft sich diesem Gefühl des Prinzen? Er kassiert das Urteil, wenn es der Prinz für ungerecht hält? Der Verurteilte entscheidet über das Urteil, das gegen ihn von einem unparteiischen Gerichtshof gefällt ist, und eben dieser Verurteilte, der unter der Despotie des Lebenswillens steht, mithin allen Fälschungen des Urteils durch den Affekt ausgesetzt ist? So fragen wir uns während der Pause, in der der Kurfürst an den Prinzen schreibt. — Zuerst gab der Kurfürst, das fällt uns ein, den Prinzen bedingungslos frei; er tut es in der 'Verwirrung'. Ist aber die Bedingung, an die er später, wo sein Tun wieder besonnen scheint, die Begnadigung knüpft, nicht ein Zeichen noch größerer Verwirrung? Ist sie nicht ein Beweis für ein unstaatsmännisches Wesen ohne gleichen? Wie nun, wenn der Appell an das innerste Gefühl des Prinzen versagt? Dann käme zu dem unerhörten staatsmännischen Grundsatz noch ein staatsgefährlicher Erfolg. Ein Va-banque-Spiel schlimmster Art, so scheint uns! Freilich, wenn der Prinz, zum Urteil in eigener Sache aufgerufen, doch sich verurteilt — wir hofften ja auch auf ein Mobilwerden nur vorübergehend außer Spiel gesetzter Kräfte — dann wäre das Tun

des Kurfürsten allerdings keine Torheit, sondern ein genialer Schachzug!

Natalien ist die entscheidende Wendung von der unbedingten zur bedingten Begnadigung entgangen; sie war mit ihrer ganzen Seele bei der unerwarteten Tatsache, daß der Geliebte frei sei. Sie weiß auch nicht, was des Kurfürsten Huld erweckt hat, mag es auch nicht wissen; voll Glaubens an den Edelsinn des Kurfürsten, der ihr seine Zärtlichkeit bekundet, legt sie alles in seine Hand. Das letzte Wort des Auftritts ist die wiederholte vielsagende Bedingung, an die der Kurfürst die Begnadigung gebunden hat. Um sie wie um den Angelpunkt drehen sich noch unsere Gedanken, während die Prinzessin durch die Bittschrift ihres Regiments in eine neue Aktion gedrängt wird: sie beordert — auf Grund eines Befehls des Kurfürsten, von dem wir aber doch nichts hörten, ihr Regiment von Arnstein nach Sehrbellin.

Inmitten von Problemen hat uns die Auftrittsfolge zurückgelassen. Wir sinnen noch einmal nach, indem wir uns noch einmal das Tun des Kurfürsten vergegenwärtigen. Im Anfang des Auftritts fanden wir ihn in der Stimmung des freundlichen Ernstes, eigentlich also doch nicht so, wie wir von einem Fürsten erwarten mußten, der dem Staate in seinem Herzen ein unendlich schweres Opfer bringen muß. War er doch vielleicht, nachdem dem Rechte durch das Todesurteil sein Recht geschehen, und dem Prinzen das Todeswürdige seiner Tat erklärt war, aus staatsmännischen Gründen zu der Begnadigung entschlossen, zu der ihn sein Herz aufs stärkste zog? Aber wozu dann noch die grausame Vorbereitung des Strafvollzugs? Ein 'Spiel' hier zu vermuten, wie es der Prinz früher angenommen hatte, widerstrebt unserm Gefühl vom Kurfürsten. Also muß er eine ernste Absicht verfolgen. Das wäre der Fall, wenn er durch die Vorbereitungen den Prinzen, der von der Schwere seiner Schuld ja durchaus nicht überzeugt war und während der Verhandlungen das jedenfalls bekundet hatte, dazu bringen wollte, seine Schuld nach Tiefe und Weite zu erkennen. Als der Kurfürst dann vom Zusammenbruch des Prinzen und seinem unwürdigen Flehen um Gnade hört, da erkennt er, daß sein Ziel noch immer nicht erreicht ist; denn jemand, der um Gnade flehte und nicht mit seinem Tode

sühne
stürzt
Mittle
setzen
mutet
freilie
Prinz
sühne
Schul
fallen
auf.
einer
arbe
Der
wan
gefü
berei
digu
und
Schu
richt
des
wir
schli
begl
Bef

der
wou
blei
schu
Jen
Wir
Stü
sein

sühnen wollte, hatte seine Schuld nicht erkannt; diese Erkenntnis stürzt ihn in Verwirrung, und in dieser Verwirrung gibt er, von Mitleid bewegt, den Prinzen, ohne irgendwelche Bedingung zu setzen, frei. Den Entschluß zur Begnadigung hatte er, so vermuteten wir, schon früher gefaßt; jetzt spricht er ihn aus, aber freilich ganz anders, als er erhofft. Er begnadigt nicht einen Prinzen, der seine Schuld erkannt hatte und mit dem Tode sühnen wollte, sondern einen Menschen, der um unzulänglicher Schuldkenntnis willen dem Dämon Lebenstrieb zum Opfer gefallen war. In seiner Verwirrung gibt der Kurfürst sein Spiel auf. Aber ein Geist wie der seine kann nur auf Augenblicke einer überraschenden Lage nicht gewachsen sein. Seinen angespannt arbeitenden Geist durchzuckt der Blitz des genialen Gedankens: Der Prinz soll sein eigener Richter sein, und die Lage ist verwandelt. Nun muß der Prinz, in dessen Seele ja das Rechtsgefühl nicht tot sein kann, seine Schuld erkennen und zur Sühne bereit sein; dann aber öffnet sich der Ausblick auf die Begnadigung — nicht eines Menschen, der seine Schuld nicht erkennt und Gnade erbettelt, sondern eines Helden, der seine schwere Schuld erkennt und sühnebereit ist. Haben wir den Kurfürsten richtig verstanden? Die Zukunft wirds lehren; aus dem Erfolge des genialen Zugs psychagogischer Kunst des Kurfürsten werden wir noch deutlicher als aus den kurzen Worten seine Absicht erschließen können. Lebhaftige Spannung unseres Geistes und Herzens begleitet uns in die Szene, in der Natalie dem Prinzen seine Befreiung ankündigen soll.

Zweite Szenenfolge.

Wir sind wieder im Gefängnis des Prinzen. Der Prinz, der eben zurückgekehrt ist, spricht mit sich selbst. Ein Derwischwort kommt ihm in den Sinn; er wendet es an auf seine Lage, bleibt aber im Gedankenzug einer allgemeinen Reflexion. Dann schweift sein Auge hinüber in das 'Dort', und er sinnt über dies Jenseits, das da ist, aber nicht für Augen, die es sehen können. Wir sind verwundert über den Ton der Worte; es ist der Stimmungston müder Reflexion. Der leidenschaftliche Sturm in seiner Seele ist vertobt; die Todesfurcht ängstigt ihn nicht mehr,

die Lebenshoffnung erregt ihn nicht mehr. Wird aber dieser Ruhe nicht ein neuer Anfall folgen?

Im unsichern Licht der Sacel tritt die Prinzessin mit ihrem Gefolge in das schwacherleuchtete Gefängnis. Auf ihrem Antlitze die helle Freude über ihre Freudenbotschaft. Wir aber teilen ihre Freude nicht; uns beherrscht die Spannung, ob die geniale Pädagogik des Kurfürsten den Prinzen zu sittlicher Würde zurückführen wird; mit der Prinzessin fühlen wir mitleidende Furcht. Der Prinz hört von seiner Begnadigung. Aber kein Freudenbruch folgt der Nachricht; er kann die Botschaft nicht für Wirklichkeit halten. Während der Prinz den Brief liest, sucht unser Auge auf seinem Gesicht und unser Ohr im Klang seiner Worte die Wirkung des Briefs. Aber wir bemerken nichts von dem Erwarteten; der fragende Ausdruck seines Gesichts zeigt, daß er den tieferen Sinn des Briefes nicht verstanden. Verstanden dagegen hat ihn Natalie: blitzartig hat sie erkannt, daß der Befreiungsbrief Todesgefahr in sich birgt. Den jähen Übergang der Stimmung schauten wir in dem Zusammenzucken und dem Erblichen der Prinzessin. Eine Pause im Spiel läßt unser Mitleid mit der bitter Enttäuschten sich entfalten. In eine ganz neue Seelenlage reißt uns 'der Ausdruck plötzlicher Freude' im Antlitze und in den Worten der Prinzessin. Wir erkennen, daß diese Freude, die so grell gegen die Herzensangst kontrastiert, nichts als eine gespielte Freude ist, die den Prinzen in die Freude hinein — und von gefährlichem Gedankenpfade wegziehen soll. Und nun beginnt die Prinzessin ihn zur befreienden Tat, der Tat der Selbstbefreiung, zu drängen. Wird sie ihn über die Selbstbesinnung weglocken? Sie steigert ihre Freude: 'O sel'ge Stunde, die mir aufgegangen!' doch ohne uns über ihre Herzensangst wegtäuschen zu können. Ängstlich drängt sie zur Tat, der Prinz aber verweilt, schwer beweglich, noch bei dem Briefe. Neuer Freudenbruch und neues Drängen zur Tat. Der Prinz aber ist immer noch mit dem Brief beschäftigt, jetzt sogar mit der verhängnisvollen Stelle. Noch hat er nicht verstanden, aber (so sagen wir uns in mitleidender Angst) er kann in jedem Augenblick verstehn. Hastig drängend, unterbricht ihn Natalie, damit er sich nicht der ganzen Wendung im Briefe des Kurfürsten erinnere. Erneutes Drängen

zur T
beweg
und T
läßt i
hat fr
Leben
daß se
entsch
schein
schreib
wenn
Prinze
zerreif
meln
Schuft
Brief
ahnen
men g
uns N
Unter
Gesich
für de
fürstli
er die
kräfte
halten
nicht
reits,
muß.
nicht.
webt'
mit 3
küßt
kurzer
Entsch
Entsch
entfess

zur Tat, zu dem, das kommt uns zum Bewußtsein, seine Unbeweglichkeit in scharfem Gegensatz steht. Gewalttätig in Wort und Tat, entreißt nun die Prinzessin dem Prinzen den Brief und läßt ihn in grausigem Bilde seine Gruft schauen. Diese Gruft hat früher den wilden Ausbruch seiner Todesangst und seiner Lebensgier bewirkt, jetzt aber zeigt uns ein Lächeln des Prinzen, daß seine Seele wieder im Gleichgewicht ist. Nun scheint es zur entscheidenden Tat kommen zu sollen; uns aber nimmt der Augenschein nicht gefangen; wir wissen ja: noch kann der Prinz nicht schreiben, denn noch weiß er nicht, was er schreiben soll, und wenn er's weiß, wird er dann schreiben? Auf dem Gesicht der Prinzessin strahlt erwartungsvolle Freude. Da — der Prinz zerreißt den Brief, im Zorn gegen sich selbst. Aus seinem Murren aber hören wir eine neue Gesinnung heraus: 'Pah, eines Schuftes Fassung, keines Prinzen!' Der Prinz hat Natalie den Brief entzogen und liest ihn noch einmal. Dies zweite Lesen, so ahnen wir, bedeutet die Krisis — und die Genesung; wir nehmen gleichsam die Freude über die Tat vorweg. Doch mahnt uns Nataliens Schmerz, daß des Prinzen Erhebung vielleicht sein Untergang ist. Der Prinz hat wieder gelesen, und nun ist sein Gesicht ganz Verständnis. Dann ergreift ihn die Bewunderung für den Kurfürsten. Wir aber bewundern die Genialität des fürstlichen Erziehers. Als Natalie nun wieder drängt, da schiebt er die Tat auf morgen hinaus; ein Beweis, daß in ihm Hemmungskräfte erweckt sind, die dem Drängen nach Befreiung die Wage halten. Unter Zeichen wachsender Erregung erklärt er bereits, nicht schreiben zu können, was ihm bedingt ist; ja, er droht bereits, das Gegenteil schreiben zu wollen, wenn er jetzt schreiben muß. Ist dies nur Stimmung des Augenblicks? Wir glauben's nicht. — Ein Stillstand in der Handlung ist eingetreten; noch webt's und drängt's in der Seele des Prinzen; noch wirkt der Brief mit Zaubergewalt. Natalie aber — ein Bild des Rührenden — küßt den Prinzen, uns selbst zur Rührung stimmend. Jetzt ein kurzer Verhalt: der Wille des Prinzen ringt um den entscheidenden Entschluß. Der Entschluß ist gefaßt. Natalie versucht ihm diesen Entschluß wieder zu entwinden, indem sie seine Todesfurcht zu entfesseln sucht. Wir aber wissen, daß ihn keine Todesfurcht

wankend machen kann. Sein altes 'Gleichviel' bestätigt unsere Vermutung. Und nun ist die Höhe erklommen: 'Er handle, wie er darf; mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll'. Ein schlichtes, rasches Wort, das uns zur Bewunderung hinreißt. Der Prinz beugt sich unter ein sittliches Soll. Und was er aus diesem Gefühle der sittlichen Verpflichtung tun will, das tut er in sinnenfälliger Schnelle. Vor unsern Augen hat sich der Prinz wieder zur Heldenhöhe erhoben. Als ein Würdiger steht er nun vor uns neben dem würdigen Kurfürsten. Er, der früher sich nur zu geringfügiger Schuld bekannte, bekennt jetzt: 'Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust'. Er, der vordem würdelos jeden Trostknecht um Rettung anseh'n konnte, weist jetzt die rettende Hand des Kurfürsten zurück, um die er erst mit ihm 'streiten' müßte. Welcher Abstand! Zur Bewunderung des Helden gesellt sich die Bewunderung der Prinzessin, die mit totwundem Herzen bekennt: 'Du gefällst mir'. Wir atmen Höhenluft. Doch entläßt uns der Dichter nicht mit diesem hochgespannten Gefühl. Er erleichtert unsere Seele durch einen Ausblick auf tatenfrohes Handeln der Prinzessin.

Schauen wir aber noch einmal sinnend von unseren Auftritten auf jenen Auftritt zurück, in dem der Kurfürst durch seinen genialen Gedanken die in unserer Szene sich auswirkende Kraft schuf, so werden wir unsere Vermutung bestätigt finden: der Kurfürst wollte durch seinen Brief nichts anderes, als den Prinzen zum Schuldbewußtsein führen; sein Appell an den unbestechlichen Richter in der Brust des Prinzen war nicht vergebens.

Und was wird nun der Ausgang des Ganzen sein? Hatten wir recht, wenn wir nach der Nacht des Todesernstes den Ausgang der Gnadensonne erwarteten?

Fünfter Aufzug.

Erste Szenenfolge.

Der Kurfürst steht im Anfang des Aufzugs vor einer Tatsache, die ihm völlig unerwartet kommt: Kottwitz ist mit seinem Regiment in die Stadt gerückt. Wir wissen, auf wessen Ordre;

der K
Doch
Ebenf
rasche
ist, an
lassen,
Herre

dünkt.
'Wenn
als w
ruhig
Weise
meiste
Am S
Schm
inner
steht,

in da
den
fortzu
Mach
trifft
hören
scheh

was
Kurf
der K
in n
'Nun
woh
des t
Und
da f
so m

der Kurfürst kann nur auf gefährliche Eigenmächtigkeit schließen. Doch trotz aller Überraschung kein Zeichen der Beunruhigung. Ebensovienig bringt ihn die zweite Tatsache, von der er überraschend hört, daß die Generalität auf dem Stadthause versammelt ist, außer Fassung. Eine kurze Pause genügt, ihn das tun zu lassen, was nur der tut, der Herr der Lage ist: er entläßt die Herren zur Versammlung der Offiziere.

Der Kurfürst sinnt über das Geschehene, das ihm 'seltsam' dünkt. Dann werden wir Zeugen, wie er seinen Entschluß faßt. 'Wenn ich der Bey von Tunis wäre' — die Wendung sieht nicht aus, als wäre er sehr durch Kottwitzens 'eigenmächtiges' Tun beunruhigt. Sein Entschluß ist fertig: Er will sich 'auf märkische Weise' fassen, dem Märker ein Märker werden und gut schulmeisterlich Hans Kottwitz dahin zurückführen, wohin er gehört. Am Schluß der Szene steht der Kurfürst vor uns im fürstlichen Schmucke; dieser fürstliche Schmuck ist uns der symbolische Ausdruck innerer Würde. Wir sind dessen gewiß, daß der, der so vor uns steht, dem, was kommt, gewachsen ist.

Alles, was diesen Kurfürsten erregen kann, faßt Dörfling in das eine Wort zusammen: 'Rebellion'. Offenbar hofft er den Überraschten zu einem dem Prinzen günstigen Entschlusse fortzureißen. Aber der Anlauf mißglückt: seiner Unruhe wird die Mahnung 'Ruhe, Ruhe!', seinen Verstoß gegen die gute Sitte trifft ein deutlicher Tadel; auf seine Meldung muß er die Frage hören: 'Was willst du?' Nun der Bericht über das, was geschehen ist, und das, was eben jetzt geschieht.

Wiederum bleibt die erhoffte Wirkung aus; der Kurfürst weiß, was er eben als unerhörte Neuigkeit erfahren soll. Statt den Kurfürsten in Staunen zu setzen, muß der Marschall erstaunen. Ja, der Kurfürst reizt den Staunenden — und jetzt auch uns selbst — in noch größeres Staunen durch die überraschende Äußerung: 'Nun gut: so ist mein Herz in ihrer Mitte'. Wir ahnten ja, wohin des Kurfürsten Herz stand; aber dies plötzliche Aussprechen des tief verborgenen Geheimnisses nimmt uns aufs höchste wunder. Und wieviel mehr den Marschall, der den Kurfürsten unerwartet da findet, wohin er ihn mit seinen Künsten bringen will. Indes, so mag er denken, das Herz verbürgt noch nicht den Entschluß,

und darum berichtet er von den gewalttätigen Absichten der Offiziere. Der Kurfürst muß hören, daß man im Heer nicht nur ohne, sondern sogar gegen seinen Willen handelt. Da verfinstert sich auf einen Augenblick sein Antlitz. Aber bald ist er wieder Herr der Lage: die Nachricht wird, so äußert er, nicht wahr sein, sie ist zu schlecht verbürgt; und wenn sie wahr wäre, — nun dann genügte sein Stiefel, um — wie eigenartig gesagt! — den Gefangenen vor seinen Befreiern zu schützen. Und jetzt der letzte Ansturm Dörflings, der den Kurfürsten dazu führen soll zu handeln, ehe der 'höchstverhaßte Schritt' geschehn. Jedes Wort fast ist akzentuiert und zur Tat drängend. Der Kurfürst aber, statt, wie wir vielleicht erwarteten, den Dränger unmittelbar zurückzustoßen, weist darauf hin, daß es sich hier nicht allein um sein, sondern auch um des Prinzen Wollen handle. Wir verstehen, was der Kurfürst meint, und bewundern die Sicherheit, mit der er auf den Prinzen rechnet. Dörfling aber muß, wider Willen bewundernd, bekennen, daß seine Anläufe vergebens waren: 'Verwünscht! Er ist jedweden Pfeil gepanzert.'

Der Kurfürst empfängt die Nachricht vom Nahen der Offiziere. Eine kritische Szene, so sagen wir uns, steht bevor. Zugleich aber langt der Brief des Prinzen an, der uns wohlbekannte; mit ihm wird in die Hand des Kurfürsten ein Machtmittel gelegt, das ihm zum Siege über die Offiziere helfen wird. Daß alles sich auf große Entscheidungen zuspitzt, das zeigten auch die beiden Befehle des Kurfürsten: Das Todesurteil des Prinzen und der Paß des schwedischen Gesandten sollen gebracht werden. Für das Todesurteil besitzt der Kurfürst — die Zustimmung des Verurteilten; daß er es aber nicht vollziehen lassen wird, das wissen wir; es hat den Zweck erfüllt, den es haben sollte, es hat den Prinzen zum Bekenntnis seiner schweren Schuld geführt.

Der Kurfürst steht wiederum vor einer überraschenden Tatsache: er erkennt, daß Natalie den Oberst eigenmächtig und unter schlimmem Vortäuschen nach Sehrbellin beordert hat. An einigen Zeichen spürt man, daß er nicht Herr der Augenblickslage ist. Nach kurzer Pause indes hat er sich bereits wieder 'gefaßt', seine Antwort auf Kottwitz' ängstliche Frage ist ein Trugspiel. Der Getauschte täuscht vor, Kottwitz solle mit seinem Regiment dem Prinzen

die letzte
hinwe
höchst

K
Glaube
wie er
äußerst
ersten
Kurfür
den er,
ein sein
das Ein
besser
er, ger
Sieg ni

H
Strateg
erwiese
eine Er
rade d
Angrif
Kottwi
manöv
nach 'U
leicht
zuvers
zu dies
die Ei
sich ge
übel i
hinzur
illegiti
das ih
vom K
eine F
weicht
Geseh

die letzten Ehren erweisen. Über Kottwitzens erschrockene Frage aber hinweg spricht er, wie wir's schon von früher an ihm kennen, von höchst Nebensächlichem.

Kottwitz überreicht die Bittschrift, in Miene und Wort ohne Glauben an ihren Erfolg. Da wirft ihn der Kurfürst, gewohnt, wie er ist, mit den Gefühlen seiner Umgebung zu spielen, aus äußerster Hoffnungslosigkeit in schönste Hoffnung hinein. — Im ersten Waffengang zwischen Kurfürst und Kottwitz weist der Kurfürst seinem Obersten den grellen Selbstwiderspruch nach, in den er, der späte Verteidiger der prinzlichen Tat, mit sich selbst komme: ein feiner Schachzug des dialektischen Meisters. Kottwitz scheut das Eingeständnis des Selbstwiderspruches nicht, erklärt aber, zu besserer Überzeugung gekommen zu sein: der Prinz habe, meint er, gerade rechtzeitig angegriffen; und ohne seinen Angriff sei der Sieg nicht möglich gewesen.

Hier eilt unser, der Laien, Urteil dem des kurfürstlichen Strategen voraus: wir erkennen, daß Kottwitz nichts als eine unerwiesene Behauptung ausspricht; vor allem aber vermissen wir eine Erörterung über den entscheidenden Punkt, das Abbrechen gerade der Spitze des genialen Schlachtentwurfs durch den zu frühen Angriff. Der Kurfürst legt das Zusrüh mit großer Schärfe dar. Kottwitz muß den Rückzug antreten und maskiert sein Rückzugsmanöver nur schlecht durch die Paradoxie, nur Stümper strebten nach 'des Schicksals höchstem Kranz'. Was am Siege fehle, könne leicht ergänzt werden. Seine Worte tönen wieder von Siegeszuversicht. Mit scharfer Dialektik greift der Kurfürst das Recht zu dieser Siegeszuversicht an, und zwar eben darum, weil Kottwitz die Eigenmächtigkeit des Prinzen gutheißt. Und dann wendet er sich gegen ein Wort des Obersten, das ihm, dem Schlachtendenker, übel in die Ohren geklungen hatte: Ihm steht es nicht an, dankbar hinzunehmen, was die Laune des Zufalls bietet; er will kein illegittimes Kind des Zufalls, er will mit aller Kraft das Geseß, das ihm 'ein Geschlecht von Siegen' erzeugt. Eine stolze Höhe einer vom Augenblickserfolg ungeblendeten staatsmännischen Weisheit, eine Höhe, zu der wir bewundernd emporsehauen. Doch Kottwitz weicht diesmal nicht zurück; auch er kennt ein Geseß, aber dies Geseß ist ein ungeschriebenes, in der Brust wirksam Lebendiges, es

ist das Gesetz des Handelns, das die Liebe zum Vaterland, zur Krone und zum Herrscher diktiert. Herrscht aber dies Gesetz, dann ist die Regel, mit der der Feind im einzelnen Falle geschlagen wird, gleichgiltig, dann kommt es nur darauf an, daß er, nicht wie er geschlagen wird. Und nun die eindringende Gewissensfrage, ob der Kurfürst das ihn glühend liebende Heer in seiner lebendigen Kraft zum toten Werkzeug erniedrigen wolle.

Der Frage folgt ein höhnisches Urteil über die Staatskunst, die zugunsten des Buchstabengehorsams das Gefühl abtöte. Immer effektvoller werden die Worte des alten Herrn; er lehrt ja hier kein abstraktes Staatsdogma, sondern persönlichste durch die Tat bewährte Überzeugung. Wie stolz und wie demütig zugleich klingt das, was er sagt! Sein wertvolles Blut — er gibt's nicht hin um Lohn, aber aus einem starken, freien Gefühl heraus, der herzlichen Freude an der Herrlichkeit des Kurfürsten und dem Wachstum seines Namens. Und der Schluß der langen immer mehr sich steigernden Rede? Nimmt er sich nicht aus wie eine feste Reiterattacke? Was der Kurfürst dem Prinzen als todeswürdiges Verbrechen anrechnet, er, Kottwitz, wird es wiederholen in fester Auflehnung nach höherem Recht, dann freilich auch in demütiger Beugung unter das äußere Gesetz und in völliger Hingabe dem Fürsten den Kopf zu opfern bereit sein. Und wir? Wir sind entzückt von dem jugendlichen Alten, dem beredten Anwalt des Gefühls. Aber auch wenn wir mit fortgerissen werden, die Oberhoheit des Gefühls über das Gesetz werden wir doch nicht so bedingungslos proklamieren; schon die Erinnerung an die Tat des Prinzen muß uns davon zurückhalten. Was wir vom Kurfürsten erwarteten, das geschieht freilich nicht: keine scharfe Scheidung zwischen dem Recht des Gefühls und dem Recht des Gesetzes, keine Zusammenfassung etwa in einem höheren Dritten. Ein scheinbarer Rückzug statt eines siegreichen Endkampfes. Aber der Rückzug ist nur scheinbar; der Kurfürst verzichtet auf den dialektischen Triumph, um des großen Triumphes willen, daß eben der sein Sachwalter gegen Kottwitz wird, dessen Sachwalter eben noch Kottwitz ihm gegenüber war.

Während wir auf des Prinzen Kommen gespannt sind, hören wir von der zweiten Keckheit, dem festen 'Schlußgebäude' hohen-

zollerns,
führt ho
zu, in d
schließlic
indem e
Triumph
fühlen r
Et
bedeutsa
seine To
D
Todesfu
so grüß
'junger
Neffen.
das mo
Bittsch
Troßtn
hunder
besonde
Kottwi
merkt
war. -
Wider
Sturm
eherne
des K
freien
daß d
punkt
klares
hoch l
der 'C
nicht
freien
— D
Führ

zollerns, das den Richter zum Schuldigen machen soll. Der Kurfürst hört dem Bericht Hohenzollerns interessiert und nachdenklich zu, in dem Glied auf Glied zur Beweiskette verbunden wird, und schließlich schlägt er seinen Gegner — mit seinen eigenen Waffen, indem er vorn den Kettenschluß um ein Glied verlängert. Den Triumph des Kurfürsten: 'Die delph'sche Weisheit meiner Offiziere' fühlen wir als berechtigten Sieg nach allem Kampfe mit.

Ehe man den Prinzen sieht, hört man von ihm etwas Hochbedeutungsvolles: er hat sich sein Grabgewölbe zeigen lassen. Auf seine Todbereitschaft eine Probe, um deren Erfolg wir nicht sorgen.

Der Prinz tritt auf, in seinem Gesicht kein Nachzittern der Todesfurcht. 'Mein junger Prinz, Euch rufe ich mir zu Hilfe' — so grüßt ihn der Kurfürst: 'mein' — welche Wärme! und doch 'junger Prinz': es ist ja eine Sache nicht zwischen Oheim und Neffen. Zu Hilfe ruft — der stolze Fürst und steigert so gewaltig das moralische Kraftgefühl des Jünglings. Der Prinz liest die Bittschrift. Aber jetzt weist er, der früher den 'schlechtesten Trostknack' um Fürsprache ansehen konnte, die Fürsprache von hundert Edelleuten zurück, und er tut es nicht — das freut uns besonders — mit starkem Pathos, sondern mit frischen an Kottwitz gerichteten Worten. 'Ich hab's mir überlegt' — man merkt es den Worten nicht an, daß Sein oder Nichtsein die Frage war. — Die Erklärung des Prinzen entfesselt einen Sturm des Widerspruchs unter den Offizieren. Der Prinz begegnet dem Sturm, im Herzen ruhig, Ruhe gebietend. Und dann spricht er mit eherner Festigkeit den Entschluß aus: 'Ich will das heilige Gesetz des Kriegs, das ich verletz, im Angesicht des Heeres durch einen freien Tod verherrlichen.' Staunend hören wir aus diesen Worten, daß der Prinz aus eigenster sittlicher Kraft noch über den Standpunkt, auf dem wir ihn verließen, emporgestiegen ist. Welch klares Schuldbekenntnis ist in dem Entschluß enthalten! Und wie hoch bewertet er jetzt das 'Gesetz des Kriegs', das ihm früher vor der 'Ordre' des Herzens nichts galt! Sein Tod aber ist ihm jetzt nicht nur die notwendige Sühne für ein Verbrechen, sondern ein in freiem Entschluß gewähltes Mittel zur Verherrlichung des Gesetzes. — Die Offiziere liebten und ehrten im Prinzen den siegreichen Führer; nun läßt er sie abwägen zwischen dem 'einen', 'dürftigen,

Siege, den er 'vielleicht' dem Wrangel noch abgewinnen könne, und dem Siege, den er sterbend über sich selbst erringen werde. Dieser Sieg ist ihm, so sehr denkt er im Sinn des Kurfürsten, die Bedingung dafür, daß die Brandenburger sich auf dem Boden, der ihnen gehört, gegen den Feind behaupten. Hohe Rührung ergreift die Offiziere; wie sie, auch uns. Nur daß sich uns der Ausblick auf die Gnade des Kurfürsten offen erhält. Die Gruppe, deren Mittelpunkt der Prinz war, und neben der der Kurfürst stand, wie einer, dem die Gesinnung dieses Kreises fremd war, löst sich auf, und es beginnt das Spiel zwischen den beiden, die so lange aus der Ferne aufeinander wirkten: Tiefbewegt kniet der Prinz, jetzt nichts als Untertan, vor dem Herrscher und bittet um Vergebung, zugleich aber auch — in Kraft der wiedergewonnenen Reinheit und der freien Anerkennung des Urteilspruchs — um ein Zeichen, daß der Kurfürst jedem Groll entsagt. Der Kurfürst gibt, des Prinzen sicher, ihm seinen fürstlichen Willen in die Hand ('Was es auch sei, es ist dir zugestanden'). Erglühend für die Ehre des Kurfürsten, erbittet der Prinz die Entfernung des schwedischen Unterhändlers. Mit einem Kuß, der den Prinzen wieder zu Ehren annimmt, bewilligt der Kurfürst dem Prinzen seine Bitte, nicht einer sentimentalischen Regung gehorsam, sondern kraft der neuen durch des Prinzen Handeln geschaffenen Lage. (Seinen Worten merkt man den starken Affekt an.) Aber noch immer verhüllt er mit dichtem Schleier seine letzte auf Begnadigung zielende Absicht. Ein ernstes Spiel! Er verlobt dem Prinzen Natalie, aber nicht zu gemeinsamem Leben, und spricht ihm ungeschweht von dem, was nach seinem Tode sein wird. Das Bild: „der Kurfürst erhebt den vor ihm knieenden Prinzen“ prägt sich uns mit seiner klaren Symbolik deutlich ein. Die paradoxe Antwort des Prinzen: 'Nun sieh, jetzt schenkstest Du das Leben mir!' beweist, daß der Prinz jetzt unter dem Leben etwas ganz anderes als ein bloßes Existieren versteht. Freudigen Herzens fleht er den Segen des Himmels auf den bewunderten Fürsten herab und mahnt ihn zu neuem Kampf. 'Denn du bist's wert' — dies letzte Wort des Prinzen zeigt, wie sehr er sich zur rechten Wertschätzung des Kurfürsten, den er ehemals oft zu niedrig gewertet hatte, hindurchgerungen hat. Auch hier eine sittliche Höhe!

Pe
Wegga
Frische
hält sein
Und nun
ahnt, no
sein Hau
zeichnen
gefühl o
die Offi
wagen u
der höc
gesamte
zurück:
Bild de
vor den
gereinig
an sich
des Kur
schwierig
führung
hinaus
Sieger
er von
läßt er,
aufgehe
Majestät
keit, ein
bietet. -
U
ein sehr
Der Die
Szene d
Ereutit
'Nun, o
keit sein
begegne

Klei

Peinlichste, lastende Stimmung kennzeichnet die Lage nach dem Weggang des Prinzen. Doch kommt durch den Ton des Kurfürsten Frische und Bewegung in die Szene: der schwedische Gesandte erhält seinen Paß; der Krieg beginnt in drei Tagen von neuem. Und nun erfolgt plötzlich, in einem Augenblick, in dem es niemand ahnt, nachdem der Kurfürst eben erst die finstersten Wolken um sein Haupt gesammelt hatte, der Durchbruch seiner Gnade. Bezeichnend aber für ihn, der so gern an das Verantwortlichkeitsgefühl appelliert, ist die Form, in der er den Prinzen begnadigt: die Offiziere sollen entscheiden, ob sie es noch einmal mit ihm wagen wollen. Starker, schnell ablaufender Affektausbruch und der höchst sinnenfällige Ausdruck der Begnadigung schließen die gesamte Handlung wirkungsvoll ab. — Noch einmal schauen wir zurück: Zwei Heldenbilder stehen leuchtend vor unserer Seele: das Bild des jugendlichen Helden, der, erfüllt von tiefster Achtung vor den objektiven Mächten des Staats, von allem Willkürstreben gereinigt, bereit ist das Leben, das ihn vordem mit Sklavensesseln an sich band, in freier Tat dahinzugeben. Und daneben das Bild des Kurfürsten, das Bild eines Fürsten, der souveräner Herr in schwierigen Lagen bleibt. Er hat — ein Meister der Seelenführung — den Prinzen zu sich zurückgebracht und über sich hinaus erhöht; dank diesem Siege über den Prinzen wird er dann Sieger über die Offiziere. Wie einen rocher de bronze legt er von neuem den Grundsatz seines Regiments fest. Dann aber läßt er, groß im Geben wie im Fordern, seine Gnade strahlend aufgehen. 'Majestät' umzittert des Fürsten Gestalt, aber eine Majestät, die, frei von aller Pomphaftigkeit und steifen Würdigkeit, ein souveränes Spielen mit Menschen und Dingen nicht verbietet. —

Unsere in die Zukunft eilenden Gedanken finden nichts als ein sehr simples Spiel: der Prinz empfängt seine Begnadigung. Der Dichter aber überrascht uns aufs stärkste, wenn er uns in die Szene des ersten Aufzugs zurückversetzt und uns die Anstalten zur Exekution sehn und hören läßt. Was soll's mit diesem Spiel? — 'Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein'. Von der Unsterblichkeit seines Namens hatte der Prinz geträumt, als wir ihm zuerst begegneten, um Unsterblichkeit hatte er auf dem Schlachtfelde ge-

Kleist, Friedrich von Homburg.

rungen. Nun ist er im vollen, unantastbaren Besitz der ersehnten Unsterblichkeit. Sein Geist aber läßt ihn jetzt in der Stunde, in der er seinem Glauben nach vom Leben scheiden muß, bereits die Auffahrt in die bessere Welt, eine Himmelfahrt, mit der Deutlichkeit des Schauens und mit der Empfindung des Emporschwebens erleben. Ein schöner Ausdruck dafür, daß er, den der Lebenshunger an die Erde, die so schön ist, band, von aller Erdschwere befreit und gleichsam schon der Bürger der andern Welt ist. Nun daselbe szenische Bild wie im Anfang der Handlung: der Prinz unter der Eiche. Aber welcher Wandel trotz der Kürze der Zeit! — Von seiner Himmelfahrt kehrt der Prinz wieder zu der Erde zurück, sanft geleitet durch das Zarteste der Erde, das von ihm aufsteigt, den Blumenduft. Ganz wieder in dieser Welt, vergißt er für eine Zeit, was ihm der nächste Augenblick bringen soll. — Die letzte Stunde seiner Leiden hat dem Prinzen geschlagen: Aus Todesgewißheit wird er in ein Leben zurückgerissen, das ihm alles gewähren soll, was er eigenwillig auf falschem Weg erstrebt und so — dem Scheine nach — für immer verscherzt hatte. Die Fülle des Glücks, in ein einziges so übervolles, ihm zwar bekanntes aber doch so überraschend neu entstehendes Bild zusammengedrängt, nimmt ihm die Besinnung. Kanonendonner ruft ihn ins Bewußtsein zurück. Noch immer aber kann er nicht glauben, daß alles Wirklichkeit sei. Allerdings ist es ein Traum — an Schönheit, aber doch beglückende Tatsächlichkeit. Das letzte Wort des Stücks gehört nicht dem Prinzen; es gehört der Macht, der er sich hingeeben hatte, dem Vaterlande: Mit siegesgewissem Streitruß der Offiziere tönt das Stück aus. — Grollen wir dem Kurfürsten, daß er so seine Gnade inszeniert hat, mit so geistreicher Wendung, in einem die Sinne entzündenden und das Herz erhebenden Spiel? War es unmenschliche Quälerei, wenn er den Prinzen in der Phantasie noch einmal vor die Reihen der Schützen stellte? Eins steht jedenfalls fest: Daß der Prinz keinen Rückfall in die Todesfurcht erleben, sondern sich heitern Sinns von dieser Welt loslösen würde, das wußte der große Psychologe.

Betrachtungen über das Stück.

I. Überschaute man das ganze Stück auf die in ihm wirkenden gestaltenden Grundgedanken (das organisierende Prinzip), so findet man folgendes Thema dramatisch bearbeitet: Der Prinz v. H., ein leidenschaftlicher Heldenjüngling, der im Dienst des Kurfürsten sich frei ausleben will, übertritt, vom Streben nach Ruhm und Liebe fortgerissen, ein entscheidendes Gebot. Zum verantwortlichen Richter seiner selbst durch den Kurfürsten gemacht, erkennt er, nachdem er sich vorher, teils infolge mangelnder Erkenntnis, teils infolge der Herrschaft des Lebenswillens über ihn tief unter der Höhe rechter Einsicht bewegt hatte, daß er sich gegen die Lebensbedingungen des Staats vergangen hat, und entschließt sich seine Tat durch einen freien Tod zu sühnen und so den Fortbestand des Gesetzes und des Staates zu sichern. — Welche dramatische und tragische Kraft in diesen Grundgedanken! In allen ihren Phasen pulsiert dramatische Kraft. Schon die Seelenlage des Prinzen im Anfang der Handlung ist eigenartig dramatisch: sein Wesen, an sich leidenschaftlich, ist durch zwei starke, gleichsinnig wirkende Motive zur Tat erregt. Seine heftige Leidenschaft schäumt an dem seinen Willen hemmenden Schlachtgebot auf und überflutet es. Zunächst kümmert ihn seine Pflichtvergessenheit nicht; er hofft sicher auf Gnade. Aus dem Zustande ruhiger Sicherheit aber wirft ihn doch eine neue Erkenntnis, und nun regiert ihn der schrankenlose Wille zum Leben. Reich bewegt ist dann die Geschichte seines Entschlusses, den Kurfürsten nicht um Gnade zu bitten; ebenso die Szene, in der er alle Fürbitte zurückweist und die Höhe sittlicher Würde gewinnt. Kräfte und Gegenkräfte in der Seele des Prinzen sichern der Handlung dramatischen Charakter. Die Handlung ist dramatisch, trotzdem sie sich nur wenig aus dem Kampfe der handelnden Personen entwickelt. Die seelischen Bewegungen, die den Kern der Handlung bilden, sind freie Bewegungen von innen heraus, zu denen von außen nur der Anstoß gegeben wird; in ihnen lösen sich vorhandene Spannkräfte aus. Nicht das Gegenspiel, sondern die Situation ist Hebel der Handlung. Das Gegenspiel hat nicht den Erfolg, zu Entschlüssen zu führen; im Widerstreit mit ihm

tut sich die Festigkeit eines Entschlusses, die Unererschütterlichkeit eines Standpunktes dar. So kennzeichnet sich Kleists Drama seiner eigentlichen Natur nach als ein Charakterdrama. — Dramatisch sind auch die Szenen, die sich um den Kern herumlegen; so die Nachtwandlerzene, die Paroleszene; so vor allem aber die Szenen, in denen der Kurfürst die Hauptperson ist: mit der Energie überlegenen Denkens und weitschauenden politischen Urteils behauptet er sich selbst und die Grundsätze seines Regiments, wirkt er bestimmend auf die Seele des Prinzen ein. — Ebenso dramatisch wie das Thema des Pr. v. H. ist, ebenso bedeutend ist es auch: handelt es sich doch nicht nur um ein tiefes Charakterologisches, sondern auch um ein tiefes politisches, ja allgemein menschliches Problem, das dramatisch vor uns behandelt wird: um die Frage des Rechts, das dem Ganzen, dem Staate, gegenüber dem Rechte des einzelnen eigen ist. Originell aber ist der pädagogische Weg, auf dem Kleist seinen Helden zur Würdigung des Staatsgesetzes führt. Soviel zur Würdigung der gestaltenden Grundgedanken des Stücks.

Entfaltet werden die Grundgedanken in einer im wesentlichen einheitlichen Handlung. Fast alles, was geschieht, steht in engster Beziehung zum 'Thema' des Stücks; der Prinz ist fast immer entweder Subjekt oder Objekt der Handlung. Nur im vierten und fünften Aufzuge entwickelt sich ein Nebeninteresse des Dichters mit größerer Selbständigkeit. Doch ist im vierten Aufzuge noch alles so streng auf das Seelenleben des Prinzen bezogen, daß hier die Kraft des charakterologischen Hauptthemas zu spüren ist. Selbständiger tritt das Kurfürstenspiel im fünften Aufzuge heraus, in dem Kleist zwar die letzten Höhen der sittlichen Erhebung des Prinzen darstellt, aber doch einmal den Kurfürsten als den betont, der die Erhebung des Prinzen inszeniert, und andererseits offenbar mit dichterischem Behagen die Erhabenheit des Kurfürsten szenisch darstellt. Hier hat sich der Dichter offenbar von seiner Vorliebe für die Geistesart des Kurfürsten bestimmen lassen. — Ganz eingegliedert in die Haupthandlung ist die Liebe zwischen dem Prinzen und Natalie; der Verknüpfung nachzugehen, gewährt einen besonderen Reiz. Trotzdem hat man doch auch bei dieser 'Handlung' nirgends den Eindruck eines bloßen

Mittel
Beweis
irgen
Hilfsm
I
phasen
schehen
gegebe
währe
Kurfür
dritten
leicht
Glieder
scharf
gearbe
erinne
dritten
stimm
seß ich
Szene
hin ve
in der
zu ver
des P
des G
ander
schöne
merk
Beziel
von e
ja die
und K
halten
Mäch
Zahl;

Mittels; sie scheint überall um ihrer selbst willen dazusein; ein Beweis hoher Kunst des Dichters, denn undichterisch ist es, bei irgendeinem Teil der Handlung die Kennzeichen bloßer technischer Hilfsmittel erkennen zu lassen.

Verfolgt man den Verlauf der Ereignisse durch die Hauptphasen der Entwicklung hin, so fällt der glatte Fluß des Geschehens auf: Im zweiten Auftritte wird der Schlachtbefehl ausgegeben, der zweite Aufzug behandelt die Ereignisse vor und während der Schlacht; am Ende des zweiten Aufzugs befiehlt der Kurfürst den Prinzen nach Sehrbellin zu bringen; am Anfang des dritten Aufzugs finden wir den Prinzen im Gefängnis usw. So leicht indes die Handlung fließt, so deutlich sind andererseits die Glieder der Handlung gegeneinander abgesetzt (Nachweis!); so scharf sind entscheidende Punkte im Gange der Handlung herausgearbeitet. Man sieht deutlich die Ausgangspunkte der Bewegung; erinnert sei nur an die Sicherheit des Prinzen im Anfang des dritten Aufzugs; ebenso faßt sich eine Entwicklung scharf und bestimmt in einem Schluß zusammen: 'O Cäsar Divus, die Leiter setz ich an, an deinen Stern!' Energisch drängt durch eine lange Szene hindurch die dramatische Bewegung auf die Wende: 'Ich bin verloren!' (III, 1). In springender Bewegung wird die Höhe in der 4. Szene des vierten Aufzugs erreicht: 'Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll'. Schön inszeniert wird die Erklärung des Prinzen vor den Offizieren. Stark wirksam ist der Schluß des Ganzen.

Vergleicht man die Hauptphasen der Entwicklung untereinander, so beobachtet man bei aller Selbständigkeit der Glieder schöne, vom Dichter sorgfältig, aber doch ohne alle äußerlich bemerkbare Geffentlichkeit herausgearbeitete Entsprechungen und Beziehungen; das Hauptthema des Stücks, das die Entwicklung von einem Punkt zu dem polar entgegengesetzten darstellt, trägt ja diese Beziehungen in sich: Die Stellung des Prinzen zu Ehre und Ruhm, sein Verhältnis zum Kurfürsten, vor allem sein Verhalten gegenüber dem Willen zum Leben und zu den sittlichen Mächten des Staats treten in polar entgegengesetzte Beleuchtung.

Die Träger der Handlung sind äußerlich nicht gering an Zahl; aber nur um wenige ist das Interesse gesammelt; nur

wenige sind zu eigenartigeren Gestalten herausmodelliert. Die Mehrzahl sind wenig mehr als 'Hilfsmittel' der Handlung; so Dörfling und die Mehrzahl der Offiziere; so auch die Kurfürstin. Selbst Hohenzollern hat etwas die abgeblaßte Art der Vertrauten. Die Natur des dramatischen Themas bedingte diese Behandlungsweise der Mehrzahl der Personen. Sollte das Interesse dem charakterologischen Entwicklungsgange des Prinzen energisch zugewandt werden, so war Beschränkung nach den anderen Seiten unvermeidlich. Wie ist nun aber auch der Prinz gezeichnet! Wir durchschauen sein eigenartiges, aller Schablone spottendes Wesen bis in seine tiefsten Falten; bis in die Naturtiefe, in der die elementaren Kräfte dämonisch walten, bis in die Höhe, in der die sittlichen Kräfte regieren. Sein Intellekt stellt sich uns dar in der Dumpfheit der Beklommenheit und in der Zerstreutheit wie in der Klarheit der Besonnenheit und in der höchsten Anspannung des Geistes, der sich über höchste Wahrheiten klar wird. Wir sehen, wie sein Geist von seinem Gefühl geleitet, ihn in falsche Sicherheit wiegt, und wie sein Gefühl ihm diktirt, was er tun soll. Sein Willensleben offenbart sich uns da, wo der Trieb souverän herrscht, und da, wo gegen den Trieb sichere, für den Trieb tödliche Entscheidungen in klarem Abwägen des Für und Wider gewonnen werden. Dem Prinzen gegenüber der Kurfürst; ein höchst origineller Charakterkopf echt Kleistscher Prägung und doch in der Charakteristik auf den Prinzen hin angelegt: gleichsam die Höhenmarke, zu der der Prinz sich erheben muß, wenn er die Schlacken aus seiner Natur ausscheiden will; zugleich der Erzieher, der den Prinzen zu sich und seiner Anschauung emporziehen kann. Er ist der verkörperte Staatsgedanke und doch kein fleisch- und beingewordenes Schema; daß der Schein eines Abstraktums auf zwei Füßen nicht aufkommt, dafür sorgt schon die olympische Heiterkeit, dafür die Menschlichkeiten des Herrschers, der sich in einem seiner Würde abträglichen Spielen, um nicht zu sagen, Schauspielern gar zu sehr gefällt. — In seiner Beziehung zur Charakteristik des Prinzen ist die Schilderung Nataliens gehalten: sie ist schutzbedürftig genug, um beim Prinzen den Lebenshalt zu suchen; aber selbständig genug, um an seiner Feigheit zur Heldin zu werden; hinwiederum aber so wenig von steif förmlichem Heldenentum, daß

sie vor
und de
freuen
sonder
Roma
dem f
danke
Herr

um si
bar u
in sid
in sid
Prinz
Persö
wesen
in se
jaher

näch
auch
Kun
gege
eine
und
faßt
blich
eine
heit
gest
der
und
sind
eig
sind
fzer
wi

sie von der Heldenhöhe wieder in die Angst des liebenden Mädchens und das listige Wesen des klugen Weibes zurückfällt. — Ein herzerfreuendes Bild endlich ist Kottwitz; nicht der schablonische Haudegen, sondern ein Soldat, so soldatisch wie einer, und doch von leichter Romantik umweht; ein Greis an Jahren und ein Jüngling nach dem feurigen Drange seines Willens und der Keckheit seiner Gedankengänge; ein treuer Diener seines Herrn und doch ein freier Herr in dem, wovon er sich innerlich bewegen läßt. —

Über unserem Stück liegt der Reiz, den Persönlichkeiten um sich verbreiten: eine Persönlichkeit trotz der eigenartigen, scheinbar unausgeglichener Mischung vermuten wir in Kottwitz; eine in sich festgefügte, in freier Selbstbestimmung handelnde, ihr Gesetz in sich tragende Persönlichkeit steht im Kurfürsten vor uns. Der Prinz aber wird vor unseren Augen aus einer Natur zu einer Persönlichkeit; zu einem Charakter, der ein ihm scheinbar zunächst wesenfremdes Element, die pflichtmäßige Rücksicht auf den Staat, in sein Wesen aufnimmt und doch damit sein besseres Selbst beherrschend ausgestaltet.

Die schöpferischen Grundgedanken des Stücks leben sich zunächst in den Hauptphasen der Handlung aus. Aber sie gestalten auch die einzelnen Szenen und Szenengruppen. Hier zeigt sich die Kunst des Dichters in der Ausgestaltung der durch die Grundgedanken gegebenen szenischen Motive. Eine Fülle szenischer Formen ergibt eine Überschau. Szenen, in denen die Hauptperson plötzlich vor und in eine schwierige Lage gestellt wird und nun entweder sich faßt oder fassungslos längere oder kürzere Zeit ein Raub der augenblicklichen Eindrücke ist, kehren so oft wieder, daß man in ihnen eine Lieblingsform Kleists vermuten darf. Aber bei aller Gleichheit des Motivs welche spielende Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung! Namentlich welche Skala in der Seelenverfassung von der heiteren Selbstsicherheit bis zur völligen Verzweiflung! Selten und nirgends in der Richtung positiver Wirkung ausgestaltet sind Szenen, in denen Wille auf Wille stößt (s. o.). Höchstenfalls eigenartig und von dem dramatischen Normal sehr abweichend sind z. B. folgende Szenen: die Nachtwandlerzene, die Parolenszene, die Szene, in der die Sicherheit des Prinzen erschüttert wird, die Bittszenen in ihrer zweiten Hälfte, die Briefszenen und die

Schlußszene des Ganzen. Von schönster Architektur ist namentlich III, 1. Außer den großen Szenenmotiven begegnen oft kleinere, aber doch auch wirksame Motive: so die Unterhaltungsszene im Anfange des zweiten Aufzugs, die Botenberichte und die Liebeszene in demselben Aufzuge usw. Dabei herrscht in fast allen Szenen dramatisches Leben, Spannung nach vorwärts und kräftiges Affektspiel. Viele Szenen sind rechte Auslebesszenen, in denen sich das Innere der Personen ans Licht kehrt. Nachweis! Einige Szenen sind besonders durch die Feinheit ihres Stimmungsgehalts ausgezeichnet usw.

Besonders hoch ist nun aber die Kunst zu rühmen, mit der der Dichter Handlung und Personen szenisch darstellt. Er sieht in seiner Phantasie mit fast visionärer Deutlichkeit den Gang und die Haltung, die Mienen und die Gebärden seiner Personen; er hört sie auch miteinander reden und verwebt Gehörtes und Geschautes zu einer lebendigen Einheit. Was seine Personen innerlich erleben, das arbeitet sich durch ihre Ausdrucksbewegungen, durch ihre affektgetragenen Worte, durch ihre Handlungen in die Sichtbarkeit und Hörbarkeit. Beweise bieten namentlich die entscheidenden Szenen.

Nicht selten führt der Dichter die Handlung zu plastisch und malerisch wirksamen Momenten, die sich dann, unterstützt durch szenische Mittel, zu großer Bildkraft entwickeln.

In der Sprache der Personen beweist Kleist die große Kunst individualisierender Charakteristik. Die Sprache der Personen entspricht der Verschiedenheit der Charaktere, vor allem aber der Verschiedenheit der Situationen. Hier beherrscht der Dichter eine Fülle der Töne: den Ton der Träumerei, des Neckspiels, des Schlachtbefehls, des leidenschaftlichen Wollens, der beherrschten Ruhe, der tödlichen Angst, des Botenberichts usw. Selbst kleinere Verschiebungen der Stimmung bewirken Verschiebungen des Tons, z. B. einen Wechsel in der Wahl mehr oder minder gefühlsbetonter Worte, in der reicheren oder geringeren Bildlichkeit usw. In den Dialogen ist namentlich die Natürlichkeit der Gesprächsführung bewundernswert; hier hat Kleist die dichterische Form dem Leben abgelauscht; seine Dialoge beweisen auch, daß er sie nicht nur gedacht, sondern auch gehört hat. Wenig liebt Kleist die dialektischen Auseinandersetzungen, in denen Für und Wider dialektisch

abgewo
liegt n
wirke
anderer
dem C

H
wir die
große
jedem
hingeb
und in
Und u
werden
ist ein
wirklic
tische
werden
mantip
mit de
Wirkli
allerd
dafür
allem
matisch
drama
C
echt d
In fe
breit
Anspr
hören
Gemü
episch

abgewogen wird und Kopf gegen Kopf ringt. Seine Meisterschaft liegt nicht in der Sprache, mit der eine Person auf die andere wirken will, sondern in der Sprache, in der eine Person sich der anderen erschließt oder auch nur sich ausdrückt. Dies entspricht dem Charakter seiner Dramatik (s. o.).

Unsere seelischen Erlebnisse.

Kleist's Pr. v. H. war uns eine neue Welt, ganz anders, als wir diese Welt aus der Geschichte kennen. Der Dichter aber hat die große Kunst verstanden, uns in dieser Welt heimisch zu machen. Bei jedem neuen Lesen fühlen wir uns, sobald wir uns der Dichtung hingeben, schnell und sicher aus unserer Gedankenwelt heraus- und in die Gedanken- und Gefühlswelt der Dichtung hineingehoben. Und wie wir vom Dichter leicht und sicher in seine Welt versetzt werden, so werden wir auch leicht und sicher darin erhalten. Es ist eine Welt, in der höchst Reales geschieht, in der selbst Kraft-wirkliches grell dargestellt wird, aber sie ist doch auch eine romantische Welt. Trotz dieser ungewöhnlichen Mischung der Elemente werden wir in der Welt des Dichters leicht heimisch. Auf den romantischen Ton stimmt uns der Dichter in der glücklichsten Weise mit den ersten Szenen des I. Aufzugs: in die ernste, fordernde Wirklichkeit versetzt uns dann die Paroleszene; der Prinz selbst allerdings ist in der romantischen Traumwelt noch befangen usw. dafür aber, daß wir in der Welt des Dichters bleiben, sorgt vor allem die energische Durchführung des einen hochbedeutsamen thematischen Grundgedankens; wir bleiben gleichsam im Bann dieses dramatisch entwickelten Gedankens.

Charakteristisch für unser seelisches Erleben ist vor allem die echt dichterische Verknüpfung zwischen Erkennen und Fühlen. In keiner Stelle des ganzen Dramas wird einseitig (etwa durch breit ausgespinnene philosophierende Gespräche) unser Denken in Anspruch genommen. Was wir als Miterlebende mitsehen, mit-hören, mitdenken, das fordert zugleich auch die Teilnahme des Gemüts. Nirgends finden sich auch breitausmalende Schilderungen, epische Expositionen, bei denen das Gefühl nur wenig erregt

würde. Wo Geschehenes erzählt wird, wird es so dargestellt, daß ihm die Teilnahme sicher ist.

Die geistige Leistung, die der Dichter von uns fordert, ist nicht gering; wollen wir dem Dichter, der soviel an Gedanken in sein Werk gelegt hat, gerecht werden, so müssen wir unser Denken rühren; von 'Mühselosigkeit' kann wohl nicht die Rede sein. Doch ist das Denken, das wir leisten müssen, kein abstraktes Denken; das 'Thema' des Stücks ist allerdings ein philosophisches (ein ethisch-pädagogisches) Problem; aber der Dichter zwingt uns nicht philosophische Betrachtungen über dies Thema durchzudenken; er läßt uns vielmehr entscheidende Entschlüsse und Handlungen miterleben, in denen Naturkräfte und sittliche Kräfte wirksam sind. Wir reflektieren nicht über abstrakte Grundsätze des menschlichen Wollens und Tuns, sondern über wollende und handelnde Menschen, die in einer ganz bestimmten äußeren und inneren Lage stehen. Überhaupt ermöglicht uns der Dichter durch seine große Kunst in der Versichtbarung des Innern das anschauliche Erkennen, also eben die eigenartig ästhetische Form des Erkennens. So sehr indes der Dichter uns das Innere seiner Personen versichtbart und verlautbart, nicht immer war ein sicherer Schluß auf die inneren treibenden Kräfte, auf das Tiefste und Letzte im Personenleben der handelnden Menschen möglich; öfter war nur ein bedingungsweiser Schluß, ein Möglichkeitsurteil am Platz. — Besonders genutzreich verlief das beziehende und vergleichende Denken. Die eigentümliche Anlage des Dramas, das eine Reihe paralleler und antiparalleler Situationen enthält, reizte unwillkürlich zum Beziehen und Vergleichen. In Summa gewährte uns Kleists Meisterdrama die hohe geistige Befriedigung, die entscheidende Wendung eines Heldenlebens anschauend, urteilend, schließend miterleben zu dürfen und aus diesem Miterleben die Wahrheit hoher ethischer Grundsätze zu erkennen.

Das Schicksal eines sehr wertvollen Menschen in einer entscheidenden Krisis stellt uns Kleists Stück dar. Haben wir auch zunächst dem Helden gegenüber ein gewisses Gefühl der Fremdheit, das sich in der Zeit seines Zusammenbruchs zum Gefühl der Befremdung steigern kann, so gewinnt er uns doch je länger, je mehr lebhaftere Teilnahme ab, die darum auch jenen Szenen zugut kommt,

in dem
fühle d
erleben
Mitleid
fürchte
Helden
sonder
Schicks
auch s
vom E
zum V
des St
Unw
einzel
veran
vor u
Knech
um d
tiefer
zeigt
Natu

fühle
und i
durch
von
zu d
weg
beson
heit
öfter
fürst
Miß
Gefü
Spa
lerif
lerif

in denen wir unsere Teilnahme zunächst zurückhielten. Die Gefühle der Teilnahme setzt unser Drama, wenn wir es wirklich miterleben, in lebhaftes Spiel: bald stimmt uns der Dichter zum Mitleid, bald zur Mitfreude; bald läßt er uns für seine Personen fürchten, bald für sie hoffen. Und Furcht und Hoffnung gelten beim Helden nicht nur seinem Leben im Sinne des physischen Daseins, sondern vor allem seiner moralischen Existenz. Dazu hat sein Schicksal, so individuell es sich vor unsern Augen gestaltet, doch auch soviel Allgemeinmenschliches in sich, daß unser Gefühl sich vom Helden, dem es zunächst gilt, ablösen und ins Allgemeine zum 'Menschheitsgefühl' erheben kann. — Mit dem Grundgedanken des Stücks hängt es zusammen, daß unser Gefühl für Wert und Unwert sehr oft herausgefordert wird; einzelne Handlungen und einzelne Zustände, aber auch die Personen in ihrer Totalität veranlassen zu solchen Wertgefühlen. In schönem Wachstum steigt vor uns besonders der Wert des Helden, bis er, losgelöst von der Knechtschaft des Lebenswillens, bereit ist, das Leben dahinzugeben, um das Leben zu gewinnen. Unser Wertgefühl aber ist umso tiefer, als Kleists Held in nichts das übliche Theaterheldentum zeigt und der Vorgang des Heldwerdens die Züge der größten Naturwahrheit trägt.

Aus den Wertgefühlen entwickeln sich naturgemäß die Gefühle, die wir den von uns wert- oder unwertgehaltenen Personen und ihrem Tun entgegenbringen: Eine reiche Skala solcher Gefühle durchläuft unser Empfinden dem Prinzen gegenüber, ehe es sich von dem Gefühl des Mißbehagens an seinem Wesen und Tun zu dem Gefühl der Bewunderung für seine Heldengröße fortbewegt hat. In der Gestaltung unseres Gefühlslebens ist dabei besonders bemerkenswert, daß wir nicht immer mit völliger Sicherheit für die handelnden Personen so oder so fühlen. Wir müssen öfter unser Gefühl in der Schwebelage halten. Gegenüber dem Kurfürsten, dessen allzu souveränes Spiel mit den Menschen unser Mißfallen erregen konnte, entstand sogar ein Kampf widerstreitender Gefühle. — Durch das ganze Drama hin bleiben wir in lebhafter Spannung; aber nirgends beabsichtigt der Dichter jenes unkünstlerische Maß der Spannung, bei dem der Leser über alle künstlerische Schönheit hinweg zum Ende hingerrissen wird. Durch seine

Kunst in der Gestaltung der einzelnen Phasen der Handlung hält er uns bei dem fest, was geschieht. Zugleich begegnet er einer ungesunden Spannung auf den Ausgang, indem er uns während des Ablaufs der Handlung den Ausgang erschließen oder doch wenigstens ahnen läßt.

Das 'Schlußgefühl', mit dem uns der Dichter entläßt, ist in seinem Hauptbestandteil das Gefühl hoher sittlicher Freude über die Kraft, die Herzenskraft, in der sich der Prinz zur Höhe moralischen Heldentums erhebt. Wir schauen in seinem Werdegang die Kräfte wirksam, durch die der Mensch aus einem Naturwesen, das unpersönlichen Mächten in sich die Herrschaft überläßt, eine sich selbst regierende, nach den höchsten sittlichen Normen sich selbst bestimmende Persönlichkeit wird.

Überhaupt wird uns eine Rückschau auf unsere Erlebnisse während und nach der Lektüre das Drama als eine Quelle der Lust erscheinen lassen. Quelle der Lust muß uns schon das dramatische Thema an sich sein, denn es ist eines der großen Lebens-themen der Menschheit; ebenso die Entfaltung dieses Themas in die Hauptmomente, die schöne Gliederung des Ganzen, die sich in den fünf Aufzügen darstellt; die Heraushebung der entscheidenden Punkte in der interessanten Bewegungslinie der Handlung; die Kunst des Dichters, den Expositionsstoff in die sich dramatisch entwickelnde Handlung hineinzuarbeiten; die handelnden Menschen, allen voran der Titelheld, neben ihr aber auch der Erzieher des Prinzen, der geniale Fürst; die Fülle charakteristisch verschiedener oder doch bei bestehender Verwandtschaft eigenartig modifizierter Szenenformen, unter ihnen besonders die zwanglos zu kunstvollen Gebilden sich aufbauenden Szenen; die hohe Kunst des Dichters, Handlungen und Personen szenisch darzustellen, das Innere des Geschehens und der Charaktere sichtbar zu machen; die Lebendigkeit und Natürlichkeit der Dialogführung, die den wechselnden Lagen angepasste Sprache usw. Quelle der Freude muß uns endlich auch der gesamte Seelenzustand sein, in den wir durch unser Stück versetzt werden. So dürfen wir den Pr. v. H. zu den Stücken zählen, die für den miterlebenden Leser 'einen Gewinn für immer' bedeuten.

Da
Stück an
Entstehu
von alle
muß. M
geschicht
sich in S
de la m
gendes:
A
rückte, i
Reiter
zulassen
und sah
lagern,
unten
Er wa
Kern d
in eine
können
in wel
Friedr
ließ m
volf w
mit se
drang
des re
warfe
diesen
die B
volf k
Feind
er, da
Spiel
Stren

Zur Geschichte der Abfassung.

Das, was uns am Pr. v. H. bisher interessierte, war das Stück an sich, losgelöst von der Person seines Verfassers, von seiner Entstehungsgeschichte, von seinem Verhältnis zur Geschichte und von allem anderen, was bei einem Miterleben außer Spiel bleiben muß. Nun sei anhangsweise das Wichtigste aus der Entstehungsgeschichte mitgeteilt. Die von Kleist benutzte Überlieferung findet sich in Friedrichs des Großen Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg. Friedrich II. erzählt hier folgendes:

Als der Kurfürst am 16. Juni 1675 gegen die Feinde vorrückte, übergab er der Führung des Prinzen von Homburg 1600 Reiter seines Vortrabs mit dem Befehl, sich in kein Treffen einzulassen, sondern den Feind zu beobachten. Der Prinz rückte vor und sah die Schweden zwischen den Dörfern Habelberg und Tornow lagern, einen Sumpf in ihrem Rücken, die Brücke von Sehrbellin unten zu ihrer Rechten und eine kahle Ebene vor ihrer Front. Er warf die Vorhut zurück, verfolgte sie und trieb sie bis zu dem Kern des Heeres. In seinem Übereifer verwickelte sich der Prinz in einen Kampf, der leicht zu unheilvollem Ausgang hätte führen können, wäre nicht der Kurfürst, benachrichtigt von der Gefahr, in welcher sich der Prinz befand, zu seiner Hilfe herbeigeeilt. Friedrich Wilhelm stellte auf einer Anhöhe seine Batterie auf und ließ mehrmals auf den Feind Feuer geben. Das schwedische Fußvolk wurde zum Wanken gebracht; alsbald warf sich der Kurfürst mit seiner ganzen Reiterei auf den rechten Flügel der Feinde, drang in denselben ein und schlug ihn gänzlich. Die Niederlage des rechten Flügels zog die des linken nach sich. Die Schweden warfen sich in die Sümpfe, wo sie von Bauern getötet wurden; diejenigen, welche sich retteten, flohen durch Sehrbellin und brachen die Brücke hinter sich ab. Der Kurfürst konnte, da er kein Fußvolk hatte, weder die Brücke von Sehrbellin erstürmen, noch den Feind auf seiner Flucht verfolgen. Dem Prinzen v. H. verzieh er, daß er so leichtsinnig das Wohl des ganzen Staates auf das Spiel gesetzt hatte. Er sagte ihm: 'Wenn ich Euch nach der Strenge der Kriegsgesetze richten wollte, hättet Ihr den Tod ver-

1258
 dient: aber Gott möge mich behüten, daß ich den Glanz eines glücklichen Tages verdunkle, indem ich das Blut eines Prinzen vergieße, welcher mir vor allem zum Siege verholfen hat.'

Ein Blick läßt erkennen, wie wenig Kleist seiner Quelle dankt. Alles Wesentliche ist Werk seiner freischaffenden Phantasie. Den Ausgangspunkt seiner entscheidenden Erfindung bot ihm die Quelle: das Zuwiderhandeln des Prinzen gegen das Gebot des Kurfürsten. Von hieraus tat er nun einen wichtigen Schritt vorwärts, indem er seinen Kurfürsten das wirklich tun läßt, was der Kurfürst in den Mémoires nur als etwas Mögliches bezeichnet hatte: sein Kurfürst läßt den Prinzen wirklich nach der Strengheit des Gesetzes richten. Aus Kleists eigener Erfindung stammt vor allem das dramatische Thema des Stücks, das wir oben herausgestellt haben (S. 115). Der Vergleich des Dramas mit der Quelle zeigt die organisierende Kraft dieser Idee. Die in dieser Idee enthaltenen Momente waren: das widerrechtliche Eingreifen des Prinzen in die Schlacht, der Spruch des Kriegsgerichts, die Ablehnung des Prinzen gegen das Urteil, der geniale pädagogische Zug des Kurfürsten, die Schuldenkenntnis und der Sühneentschluß des Prinzen, die Begnadigung. Daß bei dieser Idee Schillers Ansicht vom Wesen des Tragischen Einfluß gehabt hat, sei nebenher erwähnt.

Zur Erklärung und zugleich zur Milderung des widerrechtlichen Eingreifens des Prinzen mußte Kleist das Streben des Prinzen nach schrankenloser Selbstentfaltung im Streben nach Ehre und Liebe exponieren. Das Interesse seiner Zeit an somnambulen Zuständen legte ihm hierfür die Verwertung des Traumwandels nahe, so kühn es immerhin war, einen Helden aus der Zeit des Großen Kurfürsten in solchem Zustande auf die Bühne zu bringen. Noch ungleich kühner war ein anderes vom Dichter in die Reihe der ursprünglichen Motive aufgenommenes Motiv: der Zusammenbruch des Prinzen. Er scheute sich nicht, seinen Helden unter dem despotischen Einfluß des Lebenstriebs zu zeigen, dessen Allwirksamkeit in der sittlich nicht gefestigten und bewachten Seele er um sich und in sich beobachtet hatte. Er gewann so die Tiefe, von der sich sein Held erheben konnte: der Prinz erhebt sich, indem er dank seiner immer mehr wachsenden moralischen Kraft

Glanz eines en Widerstand seiner sinnlichen Natur immer mehr überwindet. eines Prinz— Geschick verwandte Kleist die Frobensage. Seine Lust am lfen hat.' strategischen Denken verrät der fast frei erfundene Schlachtplan. ner Quelle wehr glücklich in das Ganze eingegliedert ist die gleichfalls vom den PhantasiDichter frei gestaltete Liebe des Prinzen zu Natalie.

ig bot ihm di Die Führung der Handlung kann angesehen werden als ein das Gebot d'Bekenntnis des Dichters; er, der in seiner Jugendzeit als ein Ge- en Schritt vorinnungsverwandter der Romantiker in den Trieben des Herzens a läßt, was die das Handeln bestimmende Macht verehrt hatte, stellt in seinem ches bezeichneDr. v. H. das Recht des kategorischen Imperativs fest, der ch der Strengden einzelnen unter das Lebensgesetz der Gemeinschaften beugt. g stammt abeAuch in einem anderen Sinne ist der Pr. v. H. ein Bekenntnis: ir oben herausdas Bekenntnis des einstigen Kosmopoliten zum Staatsgedanken mit der Quellund zur Vaterlandsliebe und im besonderen zu der unvergleich- in dieser Ideelichen Größe des brandenburg-preußischen Staates.

Eingreifen des Mit dem Pr. v. H. erreicht Kleists dichterisches Schaffen seinen chts, die AufHöhepunkt. Aber so groß der dichterische Wert unseres Stückes e pädagogischist, es vermochte nicht das trübe Endschicksal des Dichters zu Bühneentschlshindern. Trotz seiner außerordentlichen Bühnenwirksamkeit ee Schillers fand der 'Pr. v. H.' zu Lebzeiten Kleists seinen Weg auf die hat, sei nur deutsche Bühne nicht. Obwohl er durch seine Grundideen wohl es widerrecht erregen, fürchtete man von ihm entnervende Einflüsse. Je mehr Streben des Kleist für sein Werk alle seine Kraft zusammengefaßt hatte, um- Streben nach somehr wurde es Ursache, daß er an seinem Stern verzweifelte.

Zeit an som-
ng des Traum-
elden aus der
uf die Bühne
s vom Dichter
menes Motiv:
nicht, seinen
ebs zu zeigen,
nd bewachten
ewann so die
z erhebt sich,
lischen Kraft

Landesbibliothek
Karlsruhe

1258

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Der
de
Äff
he
Die G
zu
ande
ellär
e Au
grif
as L
erjö
imme
abe
rach
in L
ie 5
est 1:
noi
est 2
noi
est 3
So
est 4
Cit
est 5
No
An
leit
est 6
des
est 7
rid
est 8
Sa
est 9
uo
est
M

