

Hohenzollern - Dramen.

In der heutigen Zeit, welche gebieterisch die Hebung des deutschen Nationalgefühls und die Stärkung des Patriotismus verlangt, fällt auch der deutschen Dichtung mehr als je die ehrenvolle Aufgabe zu, durch zielbewusste Pflege des „vaterländischen Dramas“ die vaterländischen Erinnerungen in unserm Volke lebendig zu erhalten. Aber welche Erinnerungen? Etwa an Karls des Großen Sachsenkriege, an die Kämpfe Heinrichs I. und Ottos des Großen mit den Ungarn, an die Römerzüge der Hohenstaufen? Keineswegs! Denn für Dramen, die es unternehmen, die längst in Trümmer gesunkene Welt des Mittelalters (375—1492) wieder aufzubauen, erwärmt und begeistert sich heutzutage kaum ein kleiner Kreis von höher Gebildeten, aber sicherlich nicht das Volk — es müßte denn eine geniale Dichterkraft wie Schiller den spröden Stoff bemeistern. Und mit Recht! Bekennen wir es offen: den Begebenheiten und Personen des Mittelalters stehen wir im allgemeinen fremd und kühl und ohne rechtes Verständnis gegenüber, weil ihnen die klare und unmittelbare Beziehung zum Leben und Streben der Gegenwart fehlt. Erst in der Geschichte der Neuzeit fühlen wir den Pulsschlag der Gegenwart, fühlen wir eine verwandte Saite in uns anklingen, wie denn auch der Erlaß vom 13. Februar 1889 mit Recht eine stärkere Betonung gerade der neueren und neuesten vaterländischen Geschichte fordert. Erst von der Schwelle der Neuzeit (1492) an möge daher das „vaterländische Drama“ seinen Ausgang nehmen! Aber — so wirft man vielleicht ein — gerade die letzten vier Jahrhunderte zeigen vorwiegend Deutschland politisch zerrissen, zerfleischt von seinen eigenen Söhnen, ohnmächtig gegen das Ausland, als einen geographischen Begriff. Sollen unsere Dichter, statt nationale Großthaten unserer Vorfahren zu feiern, der poetischen Darstellung nationaler Erniedrigung ihre Feder leihen? Gewiß nicht! Jenem meist dunklen Bilde der neueren deutschen Geschichte steht ein Lichtes gegenüber: der glänzende Aufschwung Preußens und des Hohenzollernhauses. Hier ist eine unerschöpfliche Fundgrube für unsere Dramatiker; hier Rhodus, hier salta! Von 1411 allerdings bis 1640, also von der Ernennung des Burggrafen Friedrich von Nürnberg zum Statthalter der Mark bis zum Tode Georg Wilhelms, tritt das Brandenburgische Staatswesen in der allgemeinen deutschen Geschichte und Politik nur wenig und selten hervor, und seine Geschehnisse haben zum größten Teil nur eine lokale und untergeordnete Bedeutung. Aber von dem Regierungsantritt des Großen Kurfürsten an entfaltet der brandenburgische Nar die wachsende Kraft seiner jungen Schwingen zu immer stolzerem Fluge. Nicht nur, daß dieser erhabene Herrscher den brandenburgisch-preussischen Einheitsstaat begründete; er machte ihn auch zu einer Vormacht, zu einem Eck- und Grundstein für Deutschland. Friedrich I. fügte zur Macht den Glanz und die Majestät der Krone. „Durch Friedrich Wilhelm I. empfing“, wie Droyßen sagt, „der Staat das harte und scharfe Gepräge in dem Heerwesen, den Finanzen, der Verwaltung, das ihm bis heute eigen geblieben ist.“ Friedrich der Große, der Schlachtenheld, der „das Schicksal einer Welt in seinen Händen wog“ (Goethe), nach Carlyle „der einzige großartige Charakter unter den Staatsmännern des vorigen Jahrhunderts“, hob Preußen zu einer gefürchteten Großmacht empor, und das Zeitalter der Aufklärung, der Duldsamkeit, der Humanität erhielt von diesem Philosophen auf dem Thron seinen Namen. 1813 waren es Preußens Reformen und Preußens Vorgehen, wodurch sich die Befreiung und Wiedergeburt Deutschlands vollzog. Und unter dem Szepter des siegkrönenden Heldengreises Wilhelm I. erwuchs das deutsche Reich aus blutiger Saat, glanzvoller als das alte römische Reich deutscher Nation, die stärkste Burg des europäischen Friedens, auch auf dem Gebiete der sozialen und Schulreformen ein Vorbild für die Völker der Erde. Fürwahr, das Emporkommen Preußens als der führenden Macht sowie die Schicksale und Ruhmesthaten der vollstündlichen Hohenzollern — das sind würdige und dankbare Dramenstoffe für die ernste und heitere Muse. Ist aber jener so reiche Schatz nationaler Erinnerungen von der dramatischen Dichtung, der Blüte und dem Gipfel aller Künste, gehoben und ausgenützt worden? Die Erörterung dieser Frage dürfte wohl der Teilnahme auch weiterer Kreise sicher

sein. Leider verbietet der knappe Raum, der hier zur Verfügung steht, alle Stücke zu besprechen, die sich auf brandenburgisch-preussischer Geschichte aufbauen. Es sei mir daher gestattet, mich für diesmal auf die Hohenzollern-Dramen zu beschränken, d. h. auf solche Dramen, in denen ein Hohenzoller die Hauptperson oder wenigstens eine der wichtigeren Personen ist. Bei der Beurteilung dieser Dichtungen fällt das Hauptgewicht auf ihren preussischen, patriotischen und nationalen Gehalt, sowie auf ihre geschichtliche Grundlage. —

Die ersten, schüchternen Versuche im „vaterländischen Drama“ reichen bis in die zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts zurück; aus dieser Zeit stammt auch, soweit es sich wenigstens nachweisen läßt, das erste Hohenzollern-Drama. Der Titel des Werkes findet sich in Chr. Gottscheds höchst verdienstvollem Buche: „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“, Leipzig 1757—65, und lautet: „Ein nachdenkliches Lustspiel von dem deutschen und unüberwindlichen Nestor (1499—1535), welchen in seinen heldenmäßigen Verrichtungen und Ratschlägen am Geburtstage des großen Friedrich Wilhelms, Kurfürsten zu Brandenburg, auf dem großen Saale über der Schloßkirche zu Königsberg 1683 vorgestellt Jakob Reich“, Professor der Beredsamkeit daselbst. Böllig verschollen, verdient das Stück nur als eine litterarische Merkwürdigkeit eine Erwähnung; in der so reichhaltigen königlichen Bibliothek zu Berlin, sowie in den Universitätsbibliotheken zu Halle und zu Berlin ist es nicht vorhanden.

Mehrere Menschenalter lang blieb es bei dem genannten Versuche. Diese Thatsache hat bei dem allgemeinen Verfall der deutschen Dichtung, der bis zum Jahre 1748, dem Erscheinen der 3 ersten Gesänge des „Messias“, andauerte, durchaus nichts Befremdendes. Allerdings gab es bereits am Hofe des Großen Kurfürsten und des ersten Königs von Preußen sogenannte Hofpoeten, die entweder aus amtlicher Verpflichtung oder auch in freier Dienstbarkeit wichtige Ereignisse der Regierung und in der Herrscherfamilie, besonders Geburts- und Sterbetage, Hochzeiten und andere Festlichkeiten, mit ihren Versen begleiteten, vor allen der Freiherr v. Caniz aus Berlin und der Kurländer v. Besser. Aber während der Hofbaudirektor und Hofbildhauer Friedrichs I., Andreas Schlüter, zwei majestätische Werke schuf, das königliche Schloß und das bronzene Reiterstandbild des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke in Berlin, zur Bewunderung der Nachwelt und zum bleibenden Gedächtnis der machtvoll aufstrebenden preussischen königlichen Familie, so verfielen die Ehren- und Preisgedichte jener Reimschmiede und Perfekünstler der verdienten Vergessenheit, und gar zu einem Hohenzollern-Drama verstieg sich keiner von ihnen. An dem nüchtern-prosaïschen Hofe Friedrich Wilhelms I. fand die Poesie als eine brotlose Kunst überhaupt keine Heimstätte, und Besser wurde gleich beim Regierungsantritt des sparsamen Königs seiner einträglichen Ämter enthoben.

Erst durch Friedrich den Großen und die Thaten des 7jährigen Krieges kam, wie bereits Goethe erkannte, „der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt in die deutsche Poesie. Die Preußen und mit ihnen das protestantische Deutschland gewannen für ihre Litteratur einen Schatz, welcher der Gegenpartei fehlte, und an dem hohen Begriffe, den die preussischen Schriftsteller von ihrem Könige hegen durften, bauten sie sich erst heran.“ Der preussische Major Ewald v. Kleist aus Pommern, der bei Kunersdorf fiel, pries in einer markigen Ode „Friedrichs unüberwindliches Heer, bereit zum Siegen oder zum Sterben“; der Kanonikus Gleim am Stifte Walbeck bei Halberstadt, aus der Nähe von Halberstadt gebürtig, stimmte die „Lieder eines preussischen Grenadiers“ an, und Kamler aus Colberg, Lehrer an der Berliner Kadettenschule, besang als der „preussische Horaz“ in kunstvoll gefeiltten Oden seinen „Cäsar.“ Wie diese sogenannten „preussischen Dichter“, so verherrlichten auch Nichtpreußen des Königs Kriegsthaten, Kästner in deutschen und lateinischen Epigrammen, Willamov in Dithyramben, Louise Karschin in Oden. Lohn, Anerkennung oder Förderung fand keiner von diesen Sängern bei Friedrich dem Großen, und „schutzlos, ungeehrt ging die Muse von seinem Throne.“ In französischem Geschmack besangen, erklärte er die deutsche Sprache und Litteratur für halbbarbarisch, Goethes „Egmont“ galt ihm als „une imitation détestable des mauvais pieces anglaises“, und das Nibelungenlied dünkte ihm „nicht einen Schuß Pulver wert.“ Ein nationaler, ein wahrhaft volkstümlicher Held, dem nach der Schlacht bei Rossbach auch die Herzen der Süddeutschen in stürmischer Begeisterung entgegenschlugen, war in dem alten Fritz erstanden, aber die Schicksale und Ruhmesthaten des unvergleichlichen Kriegs- und Friedensfürsten kamen der deutschen Dichtung, vornehmlich der dramatischen, direkt und unmittelbar nur wenig zu gute, wenn dieselbe auch mittelbar durch die Hebung des Nationalbewußtseins gefördert wurde. Gottsched, Gellert, Wieland blieben von dem Hauche der Fredericianischen Zeit unberührt, Klopstocks vaterländische Dichtung wurzelte in der fernen Vergangenheit unserer Vorfahren, Herders Wesen und Schaffen hatte einen universalen Zug, und Goethes und Schillers Werke empfingen von ihrem eigenen Genie ihr Gepräge.

Von unsern großen Klassikern war Lessing der einzige, der von den politischen Zeitereignissen unmittelbar und mächtig beeinflusst wurde. Wiewohl ein Sachse von Geburt, stand dieser kerndeutsche Mann mit seinem Herzen und seiner Bewunderung auf Seiten Preußens und seines Königs; zehn Jahre lang umfingen ihn Berlins Mauern, das

er zu einem Mittel- und Brennpunkt der Litteratur machte; hier entstanden 1759 seine „Litteraturbriefe“ an einen preußischen, bei Zornsdorf verwundeten Offizier, in ihrer Schneidigkeit ein treues Spiegelbild der kriegerischen Zeitstimmung; hier endlich schuf er sein von spartanisch-preußischem Heroismus durchlodertes Trauerspiel „Philotas“, in dessen Helden er einen preußischen Offizier, seinen Freund Ewald v. Kleist, verewigte. Von „spezifisch norddeutschem Gehalt“ aber, wie Goethe sagt, d. h. von preußischem Gepräge, ist „Minna von Barnhelm“, ein Stück, das Lessing 1763 in Breslau als Gouvernements-Sekretär des Generals v. Tauentzien verfaßte. Dies beste aller deutschen Lustspiele verfest uns in die Hauptstadt des preußischen Militärstaates, deren Lokalon mit wenigen Strichen meisterhaft getroffen ist. Die Dichtung atmet einen siegesgewissen, kampfesfrohen Geist, und auch sonst ist sie „eine wahre Ausgeburt des 7jährigen Krieges.“ Den preußischen Soldatenstand, der durch seine Führung und seine Siege sich die Sympathien des Bürgerstandes erkämpft hatte, brachte Lessing durch sein echt nationales Werk auch litterarisch zu Ehren. „Im Kriege“ — meint Just — „war jeder Offizier ein würdiger Mann und jeder Soldat ein ehrlicher, braver Kerl.“ I. 2. Und was für eine Idealfigur des preußischen Offiziers ist der Major v. Tellheim! Wievohl poetisch verklärt, hatte er ohne Zweifel Vor- und Urbilder in der Wirklichkeit. Erfüllt von peinlichstem Ehrgefühl, wie es von dem großen Soldatenkönig seinem Heere eingepfist wurde, thut er alles nur der Ehre wegen; selbst die Liebe tritt hinter diesen obersten Grundsatz seines Handelns zurück. Das Feldherrngenie Friedrichs des Einzigen hat ihn in den Krieg getrieben, in welchem er „hundertmal sein Leben für den gemeinsten Soldaten wagt.“ Und welch kameradschaftlicher Sinn! Mit dem Wachtmeister Werner ist er bereit, seinen letzten Pfennig zu teilen. Ebenso zerreißt er den Schuldbrief seines gefallenen Freundes, selbst in bitterster Geldnot, und um den Schein der Wohlthat zu meiden, bestreitet er mit edelstem Zartgefühl, daß er ihm jemals etwas geborgt habe. — Den gediegenen Kern des Preusentums aber umhüllt eine schmucklose und raube Schale: „die Soldaten mehr Dreckslerpuppen als Männer, der Wachtmeister ein wenig steif und hölzern.“ (IV. 5.) Sogar einen außerdienstlichen „Rapport“ macht der biedere Werner in steifer Haltung, gleichsam im Dienst, indem er seines Herrn „unterthänigsten Respekt vermeldet.“ (IV. 5.) Auch des Majors Aussehen dünkt der sächsischen Kammerzose „gar zu brav, gar zu preußisch.“ (III. 10.) — Der König selbst tritt nicht in Person auf die Bühne; er bleibt — ich möchte sagen — hinter den Kulissen, und doch verspüren wir einen Hauch seines großen Geistes; sein Name leuchtet voll Glanz und Wärme durch das unsterbliche Meisterwerk. „Welche Gerechtigkeit, welche Gnade!“ ruft der Major beim Durchlesen des königlichen Handschreibens aus, das von seiner Ehre jeden Makel nimmt. Und das sächsische Fräulein setzt hinzu: „Ihr König, der ein großer Mann ist, mag auch wohl ein guter Mann sein.“ (V. 9.) Kann man dem Herzen und dem Genius eines Fürsten besser huldigen, als mit so wenigen und so einfachen Worten? Um die nationale Empfindlichkeit zu schonen, werden Friedrichs Hauptgegner, die Oesterreicher, mit keiner Silbe genannt; „wider den Franzosen ging der lustige Feldzug“, wie sich der Wachtmeister ausdrückt. (I. 12.) Der Handel mit den Sachsen gedenkt die Dichtung nur in ganz unbestimmter Weise, ohne jede Gehässigkeit, ja sogar mit einem glücklichen Humor und einem „Seufzer wider den Frieden.“ (II. 1.) Und um die feindselige Spannung, die auch nach dem Kriege die beiden Bruderstämme trennte, wenigstens im Bilde auszugleichen, „überwindet die Anmut und die Liebenswürdigkeit der Sächsinnen den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen.“ (Goethe.) In „Minna von Barnhelm“ fließt eine preußische Ader der Litteratur, hier sind auch die Keime zu einem Hohenzollern-Drama verborgen. Wie langer Zeit aber bedurfte es, daß sie aufgingen!

Erst das letzte Jahrzehnt des 18ten Jahrhunderts brachte vier Hohenzollernstücke hervor; doch wer kennt die Dichter, wen kümmern ihre Werke? Der Dramatiker Christoph Krauseneck, (1738—99), im Bayreuthischen geboren und ebendasselbst im Staatsdienste thätig, gab 1790 ein „vaterländisches Schauspiel“ in Prosa und in 5 Akten heraus, „Albrecht Achilles, Markgraf zu Brandenburg.“ (1470—86). (Vorhanden in der königl. Bibl. Berlin.) Gewidmet war dasselbe „seiner Hochfürstlichen Durchlaucht Alexander von Bayreuth, dem glorreichsten Enkel aus Albrechts Stamm, dem wohlthätigsten Vater seines Volkes, dem gütigsten Pfleger der Musen.“ Es ist dieser Alexander eben der, welcher 1791 Ansbach und Bayreuth gegen eine Jahresrente an König Friedrich Wilhelm II. von Preußen abtrat. Die Dichtung führt uns die Fehde des ritterlichen Albrecht Achilles mit den auffässigen Nürnbergern vor und verknüpft hiermit den durch Herzensangst um den fernen Helden verschuldeten Tod seiner Gemahlin, welcher durch das Gespenst der weißen Frau, „Brandenburgs Trauergeist“, angekünndigt wird. Von geringem poetischem Werte, macht das Stück überdies durch kriegerische Rodomontaden und zugleich durch weibliche Nüchternheit einen ungesunden Eindruck, am meisten aber verlegt es den Leser durch die Parteilichkeit, die der gar zu fürstentreue Verfasser gegen die Städte herauskehrt. Möge es daher vergessen bleiben! — Das zweite Schauspiel, „der Pasquillant oder es lebe Friedrich der Große“ von Karl Reinhard (1760—99), das Gödeke in seinem Grundriß anführt, (II. 1085) findet sich nicht einmal in den drei obengenannten Büchersammlungen vor. (Braunschweig, 1792. 2te Aufl.) — Einige Anerken-

nung verdienen zwei andere Stücke, jedes in Prosa und vieraktig, welche der fruchtbare Dramatiker Eberhard Rambach aus Quedlinburg (1767—1826) als Lehrer und Professor in Berlin „auf den Altar des Vaterlandes niederlegte.“ (Vorrede). Die erste Dichtung, „der große Kurfürst vor Rathenow“, die Friedrich Wilhelm II. zugeeignet 1795 gedruckt wurde, hat zum Inhalt die Überrumpelung der von den Schweden besetzten Stadt Rathenow durch die Brandenburger (1675); die zweite, „Friedrich von Zollern“, die 1798 erschien und Friedrich Wilhelm III., „dem Freunde und Beschützer der schönen Kunst“, gewidmet war, schildert die Niederwerfung der märkischen Raubritter. (Beide vorhanden in Königl. Bibl. Berlin.) Wie schon die Titel besagen und auch der Verfasser in der Vorrede ausdrücklich versichert, versuchte er, die beiden Hohenzollern zum Mittelpunkte der Handlung zu machen und ein Charaktergemälde von ihnen zu entwerfen. Dem guten Willen kann man gerechtes Lob nicht versagen, aber es gebrach die dichterische Kraft, und über eine kleinbürgerliche, um nicht zu sagen spießbürgerliche Behandlung der Geschichte kam dieser wohlgemeinte Versuch nicht hinaus.

Die Triumphe Preußens und die Begründung seiner Großmachtstellung hatten es nicht vermocht, weder in dem Stamme, den man den poetisch unfruchtbarsten gescholten hat, noch in dem übrigen Deutschland, ein wahrhaftes Hohenzollern-Drama hervorzubringen.

Aus dem Niedergang des Staates wurde ein solches geboren, „der Prinz von Homburg.“ Zu einer Zeit, wo sich Preußen durch den Frieden von Tilsit auf die Hälfte seines früheren Gebietes beschränkt sah, wo das ganze Land von den übermütigen Fremdlingen besetzt war und sein Untergang oder sein Bestehen nur von der schrankenlosen Laune eines Despoten ohne Erbarmen abhing, schuf Heinrich v. Kleist (1777—1811), ein in Frankfurt a. O. geborener Sohn der Mark, eine nationale Dichtung, die an die markige Persönlichkeit des Großen Kurfürsten und an seinen Sieg bei Jehrbellin (1675) anknüpft, wo der Grundstein einer jetzt weltgebietenden Macht gelegt wurde. Aber der gottbegnadete Sänger begnügt sich nicht mit dem wohlfeilen Preise einer ruhmvollen Vergangenheit. Wie seine symbolische Tragödie „die Hermannsschlacht“ aus dem glühendsten, aus einem fanatischen Hasse gegen die französischen Unterdrücker hervorging und in der blutigen Tendenz gipfelte, „das Vaterland von dem Tyrannenvolk zu säubern“, (II. 10), so hält in dem Hohenzollern-Drama „der Prinz von Homburg“ die kriegerische Muse mit dem Feldgeschrei: „Preußens Kampf, Sieg und Freiheit“ den schwächlichen und geknechteten Enkeln das Spiegelbild der starken und freien Vorfahren entgegen. „Es erliege“ — so ruft der Held des Stückes aus —

„Der Fremdling, der uns unterjochen will,
„Und frei auf mütterlichem Grund behaupte
„Der Brandenburger sich!“

Und in welsch gewaltigen, Mark und Bein durchdringenden Worten klingt der Schluß aus:

„Ins Feld, ins Feld! Zur Schlacht! Zum Sieg, zum Sieg!
In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“

Kein Zweifel an Preußens weltgeschichtlicher Sendung! Kommt doch selbst aus dem Munde eines Weibes, der Prinzessin Natalie, eine tröstende Verheißung:

„Das Vaterland, das du uns gründetest,
„Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm,
„Das wird ganz andre Stürme noch ertragen;
„Das wird sich aufbaun herrlich, in der Zukunft.
„Erweitern unter Enkels Hand, verschönern
„Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
„Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde.“

Kleist's ahnungsvoller Traum ging in Erfüllung. Bei der 100sten Wiederkehr seines Geburtstages konnte sein geistiger Erbe und Gesinnungsgenosse, Ernst v. Wildenbruch, frohlocken:

„Neue Zeit ist aufgegangen,
„All Dein Sehnen ward zur That.“

Er aber, der Zukunftskünder, sah nicht einmal den Tag der Freiheit. Den meisten seiner Zeitgenossen unbekannt, von den besten zum Teil verkannt, feste der freude- und freudelose Mann, durch die Not des Vaterlandes und eigenes Mißgeschick gebrochen, 1811 in einem Alter von erst 35 Jahren seinem Leben ein gewaltsames Ende. Erst die Nachwelt sollte dem dichterischen Genius, der nach einem Ausspruche Wielands berufen schien, auf dem dramatischen Gebiete „die von Schiller gelassene Lücke auszufüllen“, die verdiente Dankbarkeit und Verehrung. Die „Hermannsschlacht“,

das beste aller Hermannsdramen, wurde in der Bühnenbearbeitung von Rudolf Genée an dem Tage, an welchem auf der Waldhöhe der Grotenburg bei Detmold das eherner Standbild Arminis, als ein Wahrzeichen der Einheit aller deutschen Stämme und Fürsten, enthüllt wurde, auf dem Hoftheater zu Berlin mit mächtigem Erfolge aufgeführt. Und der „Prinz von Homburg“, dessen Druck erst 1821 Ludwig Tieck besorgen ließ, gehört noch heute zu den jugkräftigsten Stücken des klassischen Repertoire. Von dem Schöpfer der „Hermannschlacht“ sagt Gervinus: „Einen glühenderen Freund des — deutschen Vaterlandes hatte es nie gegeben.“ Dem Hohenzollern-Drama desselben Dichters ist der Stempel des — Preussentums aufgedrückt. Dem preussischen Offizierstande hat Kleist, der als Sohn eines preussischen Offiziers, als Verwandter des Kriegshelden Gwald v. Kleist selbst einige Jugendjahre dem militärischen Berufe, allerdings ohne Lust und Liebe widmete, ein ehrendes Denkmal gesetzt, das in der Litteratur einzig dastehen möchte. Der Graf von Hohenzollern, der Feldmarschall Dörfling, vor allen aber der Edle Edelster, der alte Obrist Kottwig, welche Muster von Heldenmut, Ehrgefühl, Gehorsam, Kameradschaft! Selbst der weibliche Chef des einen Regiments, die Prinzessin Natalie von Dranien, zeigt bei aller echt frauenhaften Weichheit und Milde eine soldatische Thatkraft und Entschlossenheit. Und nun gar der wadere Froben, der als „ein Opfer seiner Treue fällt“, welche Prachtgestalt! Seinen Tod nennt ein Zeuge „die rührendste Begebenheit, die je ein Ohr vernommen.“ Und doch dünkt dies ruhmvolle Ende dem schneidigen Prinzen von Homburg kaum der Thränen und der Klage wert.

„Er ist bezahlt;“ — meint er — „wenn ich zehn Leben hätte,
„Könnt' ich sie besser brauchen nicht als io.“

Wahrlich, eine echt preussische, eine spartanische Gesinnung, die „den Feind zu Staub malmt!“ (V. 7.) Solcher Diener, solcher Gehilfen ist der Große Kurfürst würdig. Wie aus Erz gegossen, steht er in der Dichtung vor uns, die vollendetste Hohenzollerngestalt, welche die deutsche Litteratur aufweist. Ein strenger Hüter des Gesetzes und milde zugleich, hoheitsvoll und herablassend, furchtbar dem Feinde und ein Schutz der Bedrängten, vereinigt er in sich alle Tugenden seines Geschlechtes, jeder Zoll ein Hohenzoller. In diesem Ideal eines Fürsten verkörpert sich die Staatsidee, die Brandenburg und Preußen groß gemacht hat. „Das Gesetz“ erklärt der erhabene Herrscher für „die Mutter seiner Krone, die ein Geschlecht von Siegern ihm erzeugt“, (V. 5.) und Willkür und Zuchtlosigkeit finden in ihm einen unerbittlichen Richter. Erst als der Prinz freiwillig und in voller Erkenntnis seiner Schuld sich dem verurteilenden Spruche unterwirft, erst als er die für ihn um Verzeihung stehenden Kameraden lehrt, „was Kriegszucht und Gehorsam sei“, erst da, an der Schwelle des Todes, wird ihm Gnade an Stelle der Gesetzesstrafe großmütig von dem Kurfürsten bewilligt.

So wird also in der Dichtung ein Hohenzoller als siegreicher Vertreter des Gesetzes gefeiert, dessen Stützen ja auch jederzeit unsere Herrscher gewesen sind. Leider ist dieser Sieg der Rechtsidee — und darin beruht der Hauptfehler des Stückes — nur ein halber, nur ein Scheinsieg. Die Schuld daran trägt die Verschrobenheit, mit welcher Kleist den von ihm verwerteten Geschichtsstoff behandelt hat. Sein Schauspiel beruht auf einer unwahren Überlieferung, die bis vor kurzem nirgends auf Widerspruch gestoßen ist. Hiernach griff der Landgraf Friedrich von Homburg gegen den ausdrücklichen Wunsch und Willen seines obersten Kriegsherrn die Schweden bei Jehrbellin an, und so entwickelte sich die Schlacht. Nach derselben habe der Große Kurfürst geäußert, man könne nach der Strenge des Gesetzes den Prinzen vor ein Kriegsgericht stellen; doch sei es ferne von ihm, so gegen einen Mann zu verfahren, der so tapfer zum Siege mitgewirkt habe. Die neuesten Forschungen haben einen ganz andern Sachverhalt ergeben: nicht wegen seines eigenmächtigen Vorgehens, sondern deshalb habe der verdiente General einen Verweis erhalten, weil seine Reiterei „bei Ausnutzung des Sieges nicht das Ihrige gethan.“ (Jungfer: Programm Berlin, 1888. Gärtner'sche Verlagsbuchhandlung.) Doch dies nur beiläufig!

Kleist macht sich jene Anekdote zu nuge, indem er den bloß hingeworfenen Gedanken des Großen Kurfürsten in die That umsetzt: er läßt das Kriegsgericht wirklich zusammentreten. Leider verdunkelt er die ganze Streit- und Schuldfrage durch romantische Absonderlichkeiten; er verwandelt den bejahrten Reiterführer, der obenein ein silbernes Bein hatte, nicht nur in einen verliebten Jüngling, sondern auch phantastischer Weise in einen Nachtwandler und Träumer. Sein Prinz, der bei Verlesung des Schlachtenplans, statt mitzuschreiben, völlig geistesabwesend dasteht, taugt nicht zum Helden eines Dramas; denn diese Dichtungsart stellt, wie Brandes in seiner Litteraturgeschichte des 19ten Jahrhunderts richtig bemerkt, den Menschen „vorzugsweise von der Seite dar, von welcher sein Wesen Freiheit und Geist ist.“ Einem so unzurechnungsfähigen Manne, der überdies bereits „drei Siege am Rhein verscherzt“ hatte, durfte der Kurfürst überhaupt nicht die Führung eines Regiments anvertrauen. That er es dennoch, so mußte er jedesfalls selbst die Verantwortung für etwaige Mißerfolge seines Untergebenen tragen. Diesen Punkt betont auch der Graf Hohenzollern mit Recht in dem „Beweis, daß Kurfürst Friedrich des angeklagten Prinzen That selbst hat verschuldet.“ Muß also die Schuldfrage verneint werden, so stürzt die Grundlage des sonst so vorzüglich gebauten Stückes in sich zusammen. Selbst das eigene

Schuldgeständnis des Verklagten vermag uns von seiner Strafbarkeit nicht zu überzeugen: denn gesetzt, er „verherrlichte die heiligen Befehle des Krieges durch seinen freien Tod, wie es sein unbeugbarer Wille ist“, würde selbst dann nicht seine Hinrichtung als eine Art Justizmord erscheinen?

Streng genommen, ist es somit Kleist nicht geblüht, den Großen Kurfürsten als — Sieger im Kampf für das unverlegliche Gesetz zu erweisen. Hätte er doch statt seines somnambulen Prinzen den verwegenen Reitergeneral verkörpert, der im Kampfesrausch sich über die Schranken der Disciplin hinwegsetzt! Einem solchen Hitzkopf erst die Macht des heiligen Gesetzes zu zeigen und dann dem Neuen Gnade zu gewähren — welcher Triumph für einen Hohenzollern! Doch reichten wir nicht allzusehr mit dem patriotischen Dichter! Das krankhafte Wesen seines Helden ist das einzig Schwächliche an seiner Schöpfung. Alles übrige atmet an ihr den eisernen Geist einer Zeit, die Großes gebären sollte. Eine männliche Kraft und Entschiedenheit durchdringt die Charaktere und die Handlung; eben diese hat auch der Sprache ihren Stempel aufgedrückt, „an welcher jedes Wort scharf geprägt ist wie eine Medaille.“ (Brandes.) Der „Prinz von Homburg“ ist das beste aller Hohenzollern-Dramen, es verdiente die Ehre, auf besonderen Befehl des Kaisers bei der 250jährigen Feier des Regierungsantrittes seines unsterblichen Ahnen im königlichen Schauspielhause zu Berlin dargestellt zu werden; denn niemals ist der Charakter eines Hohenzollern so liebevoll, so wahr, so ohne jede Tendenz geschildert worden, wie der Große Kurfürst von Heinrich v. Kleist.

In der Zeit von 1806—1815 waren alle Bedingungen einer patriotischen Dichtung gegeben: die schmerz- und schmerzvolle Demütigung eines ganzen Volkes, die allmählich sich vollziehende Wiedergeburt, endlich die Tage der Rache und der Siege. Und so erlebte denn auch die patriotische Lyrik damals in Theodor Körner, Max v. Schenkendorf, Ernst Moritz Arndt, Joseph v. Collin einen glänzenden Aufschwung. Für das „vaterländische Drama“ aber fehlen — den einen Kleist ausgenommen — die schöpferischen Kräfte, und wiewohl Preußen den Löwenanteil an den Lorbeeren der Befreiungskriege davontrug und durch die neuen Waffenthaten die Erinnerung an den alten Ruhm wachrief, hartete doch seine und der Hohenzollern Geschichte vergeblich auf eine dramatische Darstellung von bleibender Bedeutung. Denn das dreiaktige dramatische Gedicht in iambischen Versen, „die Heimkehr des Großen Kurfürsten“ (1675), womit Friedrich Baron de la Motte Fouqué 1813 sich an die Öffentlichkeit wagte, wäre am besten ungegeschrieben geblieben. Ganz ohne dramatische Gestaltungskraft, lyrisch weich und verschwommen, gereicht das Machwerk, worin der Titelheld eine ganz nebelhafte Erscheinung vorstellt, dem Schöpfer der „Aurora“ nicht sonderlich zur Ehre. (Fouqué: Dramatische Dichtungen für Deutsche. Berlin 1813.) — Eine verdienstvollere Arbeit ist das einaktige „historische Schauspiel“ in Prosa, „ein Tag aus dem Leben des Großen Friedrich“, das der als Romanschreiber und Dramatiker bekannte Professor Philipp Bonafont aus Kastatt in Baden (1778—1848) verfaßte. (Köln 1814. Berlin 1818. — Kgl. Bibl. Berlin.) In ganz geschickter Weise läßt der Dichter eine Reihe „wirklicher Ereignisse“ aus dem Leben des alten Fritz, dessen originelle Charakterzüge und halbfranzösische Redeweise er treffend wiedergibt, an unserm Auge vorüberziehen. Sie spielen sich sämtlich an einem Tage des Jahres 1773 teils auf dem Schloß Sanssouci bei Potsdam, teils auf der Festung zu Spandau ab. Solche szenischen Bildchen sind z. B.: Zieten vor seinem König sitzend, die Audienz des Müllers von Sanssouci und der Dichterin Karfchin, der älteste Sohn des Kronprinzen im Zimmer seines Onkels Ball spielend und die Unterstützung notleidender Offiziere. „Friedrich der Große als Mensch“ — so lautet offenbar das Thema. „Seine große Seele“ — heißt es an einer Stelle — „leuchtet aus allen seinen Handlungen hervor; selbst da, wo man es am wenigsten vermutet, ist er gerecht und gütig.“ Auch auf Preußens große Zukunft deutet Bonafont hin: der König selbst ist es, dem er die prophetischen Worte in den Mund legt. „Ich werde vorübergehen, aber was ich gebaut, wird bestehen. Das nächste Jahrhundert wird Riesengeburt erleben; vieles wird zerstört und vernichtet werden. Einst aber wird alles in neuer Glorie erstehen, und größer und mächtiger werden meine Enkel herrschen über das Reich ihrer Väter.“ Schade, daß das Stück heutzutage vergessen ist! Es wurde 1814 „auf dem Kölner Nationaltheater“ gegeben, und kein Gerügerer als der Reichskanzler Fürst Hardenberg war es, der die Widmung desselben entgegennahm. Mag der dichterische Wert auch nur mäßig sein, so verdient es doch wegen seiner patriotischen Richtung einen Neudruck und eine neue Aufführung; auch eignet es sich ganz vortrefflich als Lektüre für die Jugend.

Die folgende Zeit von 1815—40 bedeutete für die höheren Gattungen der Poesie, insbesondere für alle Arten des Dramas, auch des „vaterländischen“, eine Ermattung. Was auf dem letzteren Gebiete geleistet wurde, z. B. Uhlands „Ernst von Schwaben“ und „Ludwig der Baiern“, Grabes und Raupachs Hohenstaufentragödien, war entweder ganz unbrauchbar für die Bühne oder blieb wenigstens ohne nachhaltigen Erfolg. Für das Gedeihen eines echten und lebensfähigen Hohenzollern-Dramas lieferte die politische Stille am allerwenigsten einen fruchtbaren Nährboden. Schwand doch selbst den geduldigsten der deutschen Vaterlandsfreunde allmählich der Glaube an die nationale Bestimmung

Preußens, dessen Regierung unter dem demütigenden Einfluß Rußlands und Österreichs sich einer freieren Geistesrichtung ganz abhold erwies. Nur eine Dichtung, in der ein Hohenzoller auftritt, läßt sich aus jener Zeit anführen, das 1834 veröffentlichte historische Lustspiel „des Königs Befehl“ von dem beliebten Schauspieler und Komödientheater Karl Töpfer (1792—1871). Es verwertet den alten Fritz als Stifter einer Doppelheirat zwischen zweien seiner Offiziere und den beiden Töchtern eines preussischen Barons, der zwei französische Bewerber bevorzugt. Daß sich das Stück durch eine fesselnde und kunstvoll verschlungene Handlung, bühnenmäßige Wirksamkeit und natürlichen Humor auszeichnet, setzt von vornherein jeder Verehrer von Töpfers leicht geschürzter Muse voraus. Im übrigen aber entbehrt es nicht nur fast jedes wahrhaft poetischen Gehaltes, sondern auch infolge der genre- und anekdotenhaften Behandlung der Geschichte jedes nationalen Pathos.

Mit der Thronbesteigung des vielseitig gebildeten Friedrich Wilhelm IV., der für alles Schöne und Große sich entflamte, kam — für den Anfang wenigstens — in das politische und geistige Leben Preußens und Deutschlands ein frischer Geisteshauch, welchem die kurze Blüte der Dichtung von 1840—50 entsprach. Dramatiker von seltener und ursprünglicher Begabung, wie Laube, Gutzkow, Freytag, Galm und Hebbel, wetteiferten damals mit einander und bewährten sich in Meisterwerken, die sich zum Teil bis heute jugendfrisch erhalten haben. Auch in einem musterhaften Hohenzollern-Drama betätigte sich die schöpferische Kraft, welche jenem fruchtbaren Jahrzehnt der Litteratur inne wohnte, nämlich in Karl Gutzkows (1811—78) „Zopf und Schwert.“ Die vielseitige Wirksamkeit, welche dieser hervorragende Schriftsteller des „jungen Deutschlands“ entfaltete, füllt manches Blatt der neueren Litteraturgeschichte. Wie sich in seinen drei vielbändigen Kulturromanen, „die Ritter vom Geist“, „der Zauberer von Rom“ und „Hohenschwangau“, ein bahnbrechendes Talent offenbarte, so wies er durch seine sozialen und historischen Schauspiele, die er mit zeitgemäßen Ideen erfüllte, der modernen Dramatik neue Wege und Ziele. Auf dem Gebiete des historischen Lustspiels gehört, wie „das Vorbild des Tartüffe“ (1847), so vor allem das Hohenzollern-Drama „Zopf und Schwert“, das 1843 in Mailand und am Comersee geschrieben wurde, zu seinen vorzüglichsten Erzeugnissen. Es kennzeichnet sich als ein patriotisches Tendenzstück im edelsten Sinne des Wortes; denn mit demselben verfolgte der wegen seiner „Staatsgefährlichkeit“ übel beleumdete Verfasser den Zweck, das Vertrauen des deutschen Volkes zu Preußen und den Hohenzollern, in denen er mit scharfem Blicke die Führer zu Deutschlands Einheit erkannte, zu erneuern und zu stärken.

Die Intrigue des Dramas dreht sich um die Verlobung der 1709 geborenen und 1758 gestorbenen Prinzessin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen. Bekanntlich spielte der Plan der Doppelheirat zwischen dem englischen und preussischen Königshause in der Politik und in dem Familienleben Friedrich Wilhelms I. und seiner Gemahlin, Sophie Dorothea von Hannover, eine wichtige Rolle. Die ehrgeizige Königin, sowie unter ihrem Einfluß ihre Tochter Wilhelmine und der Kronprinz waren der Verbindung der beiden mächtigen Länder mit ganzer Seele zugethan und scheuten sich nicht, in heimliche Verhandlungen mit dem englischen Hofe zu treten. Doch scheiterte die „double marriage“ an dem Widerstande des Königs, welcher sich derselben nur eine Zeit lang zugänglich zeigte. Seit Sommer 1730 war die ganze Angelegenheit für Friedrich Wilhelm I. abgethan: Anfang Juni 1731 erfolgte die Verlobung und Ende desselben Jahres die Vermählung Wilhelminens mit dem Erbprinzen von Bayreuth. Der tiefere geschichtliche Zusammenhang der englischen und Bayreuther Heiratsgeschichte läßt sich bei dem Mangel an wirklich zuverlässigen Quellen nicht mehr ergründen. So viel aber steht fest, daß die Prinzessin lediglich der Politik ihren Gemahl zu verdanken hatte.

Wie ganz anders spiegeln sich die erzählten Ereignisse in Gutzkows Dichtung ab! Die romantische Reigung, welche in dem Stücke den Prinzen und die Prinzessin gleich seit dem ersten Zusammentreffen heimlich aneinander kettet, droht der Politik zum Opfer zu fallen; denn der König und die Königin sind beide, jeder für sich, ohne es freilich zu ahnen, in seltener Einmütigkeit für die Heirat ihrer Tochter mit dem Prinzen von Wales eingenommen. Der englische Heiratsplan kommt wegen gewisser handelspolitischer Bedingungen des englischen Parlamentes nicht zustande, und nun neigt sich der König einer Familienverbindung mit dem österreichischen Kaiserhause zu, während seine Gemahlin ihren alten Herzenswunsch dennoch durchzusetzen gedenkt. Jetzt aber nützt der Prinz von Bayreuth die Gunst der Umstände aus. Durch seine im Tabakskollegium auf Friedrich Wilhelm I. gehaltene Leichenrede und durch seine Vereinnlichung, in der preussischen Armee von unten auf zu dienen, gewinnt er im Sturm das Herz des Vaters, und hinterher erringt er auch die Zustimmung der Mutter. So siegt die Liebe über die Politik.

Ein scharf zugespitzter Konflikt — dies ersieht man bereits aus den wenigen Andeutungen des Inhalts — ist nicht vorhanden; auch die Handlung nimmt einen einfachen Verlauf. Die Hauptsache machen die komischsten Situationen und die ergötzlichsten Charakter- und Zeitschilderungen aus, wozu der geschichtliche Stoff bereits die Ansätze und Keime

enthält. „Unsere Sitten“ — so spöttelt selbst Friedrich der Große über jene Zeit, — „singen an, weder denen unserer Vorfahren noch denen unserer Nachbarn zu gleichen; wir waren — original.“ Und Gutzkow bemerkt in der Vorrede zu seinem Lustspiel: „Ein König, ohne die gewöhnlichen Attribute seiner Würde, ein Hof, geordnet nach den Regeln des einfachsten Hausstandes, das ist gewiß ein Widerspruch, der von selbst die komische Muse herbeiruft.“

Von einem Hofceremoniel ist natürlich in „Fopf und Schwert“ kaum die Rede. In Hemdsärmeln z. B. wird der König vom Prinzen von Bayreuth angetroffen und für einen Kammerhufaren gehalten, und mit fremden Gesandten sowie mit seinen Räten und Dienern verkehrt er auf ganz bürgerliche Weise. Alles hat einen militärischen Zuschnitt. Den ganzen Tag wird getrommelt und exerciert, und schon des Morgens früh donnern die Geschütze unten im Lustgarten vor den Fenstern des Schlosses. „Kanonenschüsse, Manöver, Revuen und Paraden“ sind die hauptsächlichste Unterhaltung für „die fremden Herrscher in Berlin.“ „Ich sehe hier“ — so schreibt in ganz demselben Sinne ein Zeitgenosse 1717 — „einen königlichen Hof, der nichts Glänzendes, nichts Prächtiges hat als seine Soldaten.“ Selbst das Familienleben des Monarchen erfüllt ein spartanischer Geist. „Subordination“ ist das erste Gebot für seine Frau und Kinder, während der Freiheit des menschlichen Willens, der Wahl des Herzens keine Rechte eingeräumt werden. „Ich will die Meinen alle glücklich machen“, — äußert der König unter Thränen — „und sollte ich mit Kolben dreinschlagen.“ Mit Trommelwirbel werden seine Kinder morgens um 6 Uhr geweckt. Nach dem Gebet muß die Prinzessin striden, nähen, Wäsche bügeln, kochen, den Katechismus auswendig lernen und täglich eine lange Predigt hören. Als sie einmal zum „Zeichen der väterlichen Liebe“ Hausarrest erhält, marschieren drei Grenadiere in ihr Zimmer; der eine bringt ihr eine Bibel, damit sie drei Kapitel aus den Sprüchen Salomons auswendig lerne; der zweite trägt eine große Suppenterrine mit gequollenen Erbsen aus der Garnisonküchenverwaltung herbei, der dritte endlich übergibt ihr ein Paar angefangener Strümpfe, um sie für das Wohlthätliche Berliner Waisenhaus fertig zu striden. Gesellschaften, das unchristliche Kartenspiel, spätes Aufbleiben sind bei Hofe streng verpönt, und die „Getränke Chinas und der Levante“ kommen nicht auf den Tisch. Der König ist die Einfachheit, Sparsamkeit und Anspruchslosigkeit in Person; er kennt kein anderes Vergnügen, als den Besuch des Tabakskollegiums, seiner „Hofassemblée.“ Die Schauspieler erklärt er für Erzhanwürste, und französische Bücher sind ihm ein Greuel, nicht minder Homer und die andern „verdammten Heiden.“

Daß in dieser Schilderung die Farben z. T. sehr stark aufgetragen seien, räumt der Dichter im Vorwort unumwunden ein. „Den Übertreibungen“ — sagt er — „wurde manches Nasenrumpfen des ersten Ranges des Hoftheaters zu teil.“ Aber hat sich nicht von jeher, von Aristophanes an, der Übermut der komischen Muse in Übertreibungen gefallen, ja sie als ihr Recht beansprucht? Das poetische Zeit- und Charaktergemälde mag immerhin, im Vergleich zur Wirklichkeit und Geschichte, vergrößert und vergrößert sein, wenn es nur nicht verzerrt und verzeichnet ist. Um seinem „grotesken Bilde das Zeugnis historischer Treue zu geben“, empfiehlt Gutzkow die „Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Bayreuth, geb. Prinzessin von Preußen“, zu lesen, welche ihm als Quelle und zur Anregung gedient haben. Diese Verufung dürfte nach dem heutigen Stande der Forschung, seitdem Droysen 1870 die geringe Glaubwürdigkeit jener Berichte aus der Feder von Friedrichs des Großen Schwester urkundlich erwiesen hat, nicht mehr als stichhaltig erscheinen; ja sie war nicht einmal notwendig oder gar vom Übel. Während jene Enthüllungen über das Leben am Hofe und in der Familie, sowie über die Politik Friedrich Wilhelms I. den Charakter tendenziöser Darstellung nicht verleugnen können, ist Gutzkows Lustspiel von einer gerechten und liebevollen Auffassung der Weltgeschichte durchdrungen, und rein humoristisch gehalten, verschmäht es Satire und Ironie als Reizmittel zu einem wohlfeilen Gelächter.

„Man hat preußischerseits unterlassen“, — sagt Droysen in dem Vorwort zu seiner „Geschichte Friedrich Wilhelms I.“ — „das Gedächtnis eines Fürsten, der für den Aufbau und den Ausbau des Staates von hervorragender Bedeutung gewesen ist, der historischen Wahrheit gemäß herzustellen. Und so gilt er in der Meinung der Menschen als eine halb lächerliche, halb widerwärtige Figur, immerhin mit einigen subalternen Talenten daneben.“ Gegen Gutzkow läßt sich solche Anklage nicht erheben. Aus „Gerechtigkeit und Liebe“, zwei Eigenschaften, die er als die „Grundkräfte eines wahrhaft dichterischen Schaffens“ erklärt, erwuchs die Gestalt seines Preußenkönigs: bei allen Schwächen und Unvollkommenheiten bleibt diese „Merkwürdigkeit des Jahrhunderts“ ein großer Charakter und ein verdienter Herrscher, den man, wie sehr man auch über ihn lacht, verehren und bewundern muß. „Die Schöpfungen des Königs“ — prophezeit der Erbprinz von Bayreuth in der berühmten Leichenrede — „werden die Grundlagen dieses Staates bleiben. Über sie her aber wird ein milderer Geist wehen; Künste und Wissenschaften werden den Ruhm der Kanonen überflügeln, und der himmelanstrebende Adler Preußens wird seine Devise jetzt wahrhaft erfüllen: Nec soli cedis.“ Und der König erklärt, sein altes Herz sei mit dieser Rede einverstanden, wenn sie einst so im Buche der Geschichte stehe. Nur

den einen Zusatz wünscht er sich: „Er wollte mit seinem Schwerte wohl König, aber mit seinem Zopfe im Staate der erste Bürger sein.“

Zieht man außer den bereits besprochenen Vorzügen des Stückes auch noch den geistvollen und glänzenden Dialog, sowie die mustergiltige Bühnentechnik in Betracht, so begreift man die gewaltige Anziehungskraft, die es auf die Zeitgenossen des Dichters übte. Es wäre zu wünschen; daß dies vortreffliche Hohenzollern-Drama, das seiner Zeit mancherlei Kämpfe mit der Zensur zu bestehen hatte, öfter einer Aufführung gewürdigt würde.

Wir kommen jetzt zu einem Abschnitt der Litteratur, über welchen die Urtheile Berufener weit auseinander gehen, zu der Zeit von 1851 bis jetzt. Soviel läßt sich nicht bestreiten, daß in den letzten vier Jahrzehnten die Entwicklung des Dramas zurückgegangen ist. Die Lese- oder Buchdramen überwiegen, und das Ausland versorgt unsre Theater mit einer beträchtlichen Menge bühnenfähiger Stücke; nur die Oper entfaltete sich zur glänzendsten Blüte. Selbst die weltbewegenden Ereignisse der Jahre 1864, 66 und 70—71 vermochten den drohenden Verfall der höchsten Gattung der Dichtung nicht aufzuhalten. Einen Erfolg hatte allerdings das sich steigende Nationalgefühl: die Hochflut der vaterländischen Dramen schwoll mächtig an, mächtiger als je zuvor. Aber das war dem doch nur ein zweifelhafter Gewinn; denn die meisten derselben gingen spurlos vorüber, unaufgeführt und ungelesen. Ebendasselbe Schicksal teilte die Mehrzahl der Hohenzollern-Dramen, in deren zunehmender Menge die wachsende Berühmtheit und Volkstümlichkeit unseres Herrscherhauses zum Ausdruck gelangte. Ich begnüge mich, schon mit Rücksicht auf den beschränkten Raum, nur die Titel dieser litterarischen Eintagsfliegen anzuführen:

Jul. Bacher: „Die Brautschau Friedrichs des Großen.“ Lustspiel 1857.

Elise Schmidt: „Brandenburgs erster Friedrich“ 1861. Historisches Schauspiel.

Hugo Wauer: „Der Burggraf von Nürnberg.“ Schauspiel 1861.

Franz Biding: „Friedrich I., Kurfürst von Brandenburg.“ ? Drama.

Robert Gieseke: „Der Burggraf von Nürnberg.“ Dramatisches Bild 1865.

Hans Herrig: „Der Kurprinz.“ Drama 1876.

Ernst Wichert: „Die gnädige Frau von Pares.“ Drama 1877.

Theodor Geseke: „Ein Attentat auf den alten Fritz.“ Lustspiel 1877.

Franz Volger: „Im Kabinet des Großen Kurfürsten.“ Lustspiel 1877.

Adolf Wechsler: „Friedrich der Große.“ Schauspiel 1879.

Ewald Böcker: „Burggraf Friedrich.“ Schauspiel 1881.

Hermann Kette: „Friedrich des Großen Schwurgericht.“ Schauspiel 1883.

Alfred Bördel: „Der Philosoph von Sanssouci.“ Schauspiel 1885 u. 86.

Wilhelm Wendland: „Friedrich von Hohenzollern.“ Schauspiel 1888.

Dagegen dürften die Hohenzollern-Dramen von Köster, Laube, Puttky und Wildenbruch ein allgemeines Interesse erwecken.

Aus dem Jahre 1851 stammt das Schauspiel „der Große Kurfürst“ von dem Dramatiker Hans Köster, einem Mecklenburger von Geburt (geb. 1818). Diese zumeist in Prosa, teilweise in Jamben geschriebene Dichtung umfaßt ein bedeutungsvolles Stück brandenburgischer Geschichte, nämlich die Zeit von Ende 1674 bis Mitte 1675. Den Kern der Handlung, deren Verlauf in der Hauptsache sich der Geschichte anschließt, bildet die Rückkehr des Kurfürsten aus dem Elsaß, die Überrumpelung des von den Schweden besetzten Rathenow durch Derfflinger, endlich die Schlacht bei Fehrbellin. Um den historischen Kern schlingt sich arabeskenartig ein romantisches Gewebe: die Liebe des Stallmeisters Froben zu der Tochter eines Landrats, ihr Erscheinen an seiner Leiche auf dem Schlachtfelde, der Tod ihres alten Onkels auf der Flucht vor den Feinden, außerdem verschiedene Anekdoten. Alle diese Begebenheiten sind in ganz losem und rein äußerlichem Zusammenhange aneinander gereiht. Einen Konflikt, einen geschlossenen Bau, einen einheitlichen Helden besigt das Stück nicht; kurz es ist kein eigentliches Drama, sondern höchstens eine sogenannte Historie der regellosesten Art. Wenn es trotzdem auf der Hofbühne in Berlin vorgestellt wurde, so verdiente es diese Auszeichnung nicht nur durch die geschickte Beherrschung der Sprache, namentlich des volks- und soldatenmäßigen Tones, die lebenswahre Zeichnung der Charaktere und die bewegte Handlung, sondern auch durch die Wärme echt vaterländischer Gesinnung. Vor allem die schlichte Heldengestalt des Großen Kurfürsten wurzelt in einem Herzen, das sich für das preussische Herrscherhaus begeisterte:

„Ich dacht' von unserm Kurfürst immer groß;

„Wie einen Gott verehr' ich ihn seit heute.“ —

in diesen Worten eines einfachen Soldaten spricht sich des Dichters eigene Bewunderung aus. Es sind alles geschichtlich bezeugte Charakterzüge, die an dem Fürsten in portraitmäßiger Weise hervortreten. Voll Liebe gegen seine Unterthanen, deutsch im Handeln und Denken, gottergeben und fromm, ein Schirm der Schwachen und der Schreden

seiner Feinde ist er von der Erhabenheit seines Herrscherberufes tief durchdrungen. Kein Wunder daher, wenn er die unbegrenzte Verehrung und Hingebung seines Volkes und Heeres genießt. Den Glanzpunkt des Stückes bildet die ebenso klare, wie erhebende Schilderung der Schlacht bei Zehrbellin. Welche Kampfesfreude, welches Ehrgefühl, welche Aufopferung! Die gemeinen Soldaten lassen sich lieber in Stücke hauen, als daß sie ihren obersten Führer preisgeben; der Prinz von Homburg, der „nicht Ordre zu parieren weiß“, ist „im vordersten Treffen zu suchen“, und Stallmeister Froben besiegelt seine Treue gegen den über alles geliebten Herrn mit dem von ihm selbst gesuchten Tode. Der Held aber aller Helden ist der Große Kurfürst. Statt die Schweden im Havelluch zwischen Nauen und Zehrbellin einzuschließen und so auszuhungern oder zur Übergabe zu zwingen, ist er entschlossen, sie auf offener Wastatt zu treffen. Hier soll „sich die Kraft des jungen Riesen erproben, der Armee, die er sich selbst schuf“, hier „der junge brandenburgische Nar als Adler mit der Kraft der eigenen Schwingen durch die Wolken zur Sonne stürmen.“ Daß das Gedächtnis dieses Tages bleibe,

„an dem die brandenburgische Armee
„den ersten (?) Sieg aus blut'ger Taufe hob,“

dazu hat auch Köstler durch sein vaterländisches Schauspiel nach Kräften sein Scherlein beigetragen.

Auch Heinrich Laube aus Sprottau in Schlesien (1806—84), neben Gutzkow der Hauptvertreter „des jungen Deutschland“, schrieb ein Hohenzollern-Stück, das seinen reichen Vorbeeren auf dramatischem Felde ein neues Blatt hinzufügte. Es ist sein 1854 erschienenes Schauspiel „Prinz Friedrich.“ Der Beifall, welcher demselben seiner Zeit bei den Aufführungen gesendet wurde, galt zum Teil der glanzvollen Sprache, der Bewegtheit der Handlung und der bühnenmäßigen Vollendung; nicht minder aber der glücklichen Wahl des Stoffes, der in dem Gedächtnis der Nation haftet, und der patriotischen Behandlung desselben. Den Inhalt bildet Friedrichs des Großen Konflikt mit seinem Vater, sein Fluchtversuch und seine Versöhnung.

Mit der Geschichte springt Laube in freier Weise um. Bekanntlich versuchte der Kronprinz, als er seinen Vater auf einer Reise nach Süddeutschland begleitete, nach England zu entkommen. Sein Vorhaben wurde jedoch erndet und vereitelt, und die Schuld des „Deserteurs“ durch seinen Brief an den ihm befreundeten Lieutenant Katte, der in Berlin zurückgeblieben war, außer Zweifel gesetzt. Auf einer Nacht brachte man darauf den Gefangenen den Rhein abwärts nach Wesel, wo ihn nur das Dazwischentreten eines Generals vor dem Dolchstoß des Vaters bewahrte, von dort nach Küstrin, wo er das Haupt seines Vertrauten fallen sah und schließlich begnadigt wurde.

Laube verlegt den Fluchtversuch nach Berlin in das königliche Schloß; hier wird auch das Kriegsgericht über Katte und den Thronfolger abgehalten; hier auf dem Hofe wird Katte hingerichtet; hier endlich vollzieht sich gleich darauf die Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Das königliche Schloß zu Berlin ist also der einzige Schauplatz der ganzen Handlung, nur daß jeder einzelne Akt in einem andern Raume desselben sich abspielt. Und während die Masse der in dem Schauspiel vorgeführten geschichtlichen Begebenheiten in Wirklichkeit einen Zeitraum von fünf Monaten füllte, werden dieselben in der Dichtung in eine Spanne von etwa fünfzehn Stunden zusammen gedrängt, nämlich von abends fünf Uhr bis morgens acht Uhr. Somit ist die sogenannte Einheit des Ortes und der Zeit, wie sie die klassische Technik der Franzosen vorschreibt, auf das strengste in dem Stücke durchgeführt. Diese Gliederung aber wurde demselben verhängnisvoll. Ein historisches Drama braucht durchaus, da es den Geist eines ganzen Zeitalters widerspiegeln soll, große Raum- und Zeitverhältnisse; in einem „theatralischen Schnürleibe“, um einen Ausdruck Gottschalls zu gebrauchen, kann es sich nicht gesund entwickeln. Und so erschöpft sich im wesentlichen die Handlung in Laubes Schauspiel mit der Schilderung eines Familienzwistes. Beruht aber darin allein das tragische Interesse des Stoffes? Gewiß nicht! Jener Konflikt spielte sich in einem Herrscherhause ab, zwischen einem Könige und seinem Thronerben, er drohte in das Schicksal und das Leben eines ganzen Volkes einzugreifen. Um dies zu zeigen, bedurfte also die Dichtung bedeutender Dimensionen; der Rahmen, in den sie Laube zwängt und preßt, reicht höchstens für ein bürgerliches Trauerspiel aus.

Auch für die befriedigende Lösung des Knotens genügt der knappe Zuschnitt des Dramas nicht. Der Einheit der Zeit zuliebe wird Unmögliches möglich gemacht; denn im Handumdrehen kommt die völlige Versöhnung zwischen zwei so grundverschiedenen Naturen zustande. Was aber sagt die Geschichte, was die innere Wahrscheinlichkeit dazu? Zwar hält sich die Dichtung in der Aufstellung der Streitpunkte ziemlich streng an die geschichtlichen Thatsachen; auch in ihr geben des Kronprinzen Liebe zur Musik und französischen Litteratur, seine politische Hinneigung zu England, besonders aber seine Freigeisterei nebst der Parteinahme für die Prädestinationslehre, endlich seine Freundschaft mit dem Vorführer Katte dem königlichen Vater Anlaß zur Erbitterung. Aber diese Streitpunkte, namentlich die beiden ersten, werden nur ganz oberflächlich berührt; die Lösung des Konfliktes ist zu äußerlich, zu gewaltsam, zu künstlich. Und die Hauptschuld daran trägt die eigensinnige Befolgung eines veralteten Kunstgesetzes.

In der Beurteilung der beiden Gegner zeigt sich der Dichter gerecht und mild, gerechter und milder, als mancher Geschichtsforscher. Sein Friedrich Wilhelm I. ist eine gediegene Gestalt. Trotz seiner Härte und Gewalttätigkeit gegen seine

Familie, trotz seiner einseitigen Geschmacks- und Geistesrichtung, trotz seiner maßlosen Leidenschaft findet dieser „König einer absterbenden, einer schwunglosen Welt“ (I. 3 IV. 6) den Weg zu unserem Herzen. Nur für seine Familie, sein Heer und sein Land lebend, ordnet er sein ganzes Handeln den Geboten der Pflicht, der Ehre, der Religion und des Staatswohles unter; und wenn er auch jede freie Regung des Geistes und des Willens im Vollbewußtsein seiner souveraineté de bronze mit eiserner Faust niederhält, er erscheint doch als eine großartig und streng sittlich angelegte Persönlichkeit. Was ihn aber zu einem rechten Hohenzollern macht, ist seine durch und durch soldatische Natur. „Das Schwert“ — erklärt er seiner Gemahlin — „ist meines Hauses Gloria, und wer's in diesem Lande führt zu Ruhm und Ehre seines Reiches und Königs, der ist der Hohenzollern Pair in Ehre, Not und Tod.“ (III. 9.)

Neben dem eisernen Soldatenkönig nimmt sich die Gestalt des achtzehnjährigen Sohnes etwas dürftig aus. Er ist ziemlich rodfelig, unentschlossen und unklar in seinem Denken und Empfinden. Darf man aber aus dieser Charakterzeichnung dem Dichter einen Vorwurf machen? Gottschall bemerkt tadelnd, daß wir in dem „schwärmerischen Theaterprinzen kaum die elementaren Züge“ von dem späteren Charakter des großen Friedrich wiedererkennen, und vermißt an ihm „das lakonische, schlagende, durchgreifende, wigige Wesen.“ Heißt das nicht zu viel von dem Dichter verlangen? Die oben genannten Fehler des Thronerben liegen in der Natur der Jugend, deren Charakterbildung noch nicht abgeschlossen ist. Im übrigen aber ahnen wir in der freien Richtung seines Geistes, in seiner Liebe zur Philosophie, Kunst und Wissenschaft, in seiner echt deutschen Gesinnung bereits seine spätere Geistes- und Herrschergröße, und wie unklar es auch noch in seinem Kopfe und Herzen gären mag, wir begrüßen in ihm den Führer und Vertreter einer neuen Zeit, die Morgenröte einer schöneren Zukunft. Auch er ist ein „Hohenzoller in einem jeden Odemzuge.“ (V. 2.) Ehe daß er sich durch Verzicht auf Erbrecht und Krone Gnade für seine Flucht erkaufte, will er lieber den Tod erleiden. Den großen Wirkungskreis, den ihm die Geburt versprochen, gelästet ihn auszufüllen. (IV. 5.) Mit Scepter und Schwert, die ihm in seine Wiege gelegt worden sind, gedenkt er, eine Welt von Grund aus zu bewegen. Und „für Strassburg, unsern stärksten Wall“, — ruft er begeistert aus — „da hätt' ich hunderttausend Leben hingegeben.“ „Aus solchen Stoffen“ — meint ein alter Generalmajor mit Recht — „macht man Degen, welche die Welt erobern.“

Wir kommen zu Puttly. Gustav zu Puttly, (1811—90) der sich durch sein düstiges Märchen, „was sich der Wald erzählt“, seine anmutigen Lustspiele voll schalkhaften Humors und seine ebenso kunstvollen, wie gemütreichen Erzählungen und Novellen einen gefeierten Namen in einem gewählten Leserkreise verdiente, hat sich auch im geschichtlichen Drama mit Erfolg versucht. Auf diesem Gebiete ist sein „vaterländisches Schauspiel“ in Jamben, „das Testament des großen Kurfürsten“, seine achtbarste Leistung. Die Quelle, aus welcher er seinen Stoff schöpfte, ist eine ziemlich trübe.

Bereits zu Lebzeiten des Großen Kurfürsten, noch mehr aber nach seinem Tode fabelte die Klatschsucht verläumderrischer Hofleute, daß seine zweite Gemahlin, Sophie Dorothea, ihren Stiefsohn, den Kurprinzen, zu vergiften getrachtet habe; als ihr dies nicht geglückt, habe sie ihren Gemahl, der ihr für ihre treue und aufopfernde Pflege seines Alters von Herzen dankbar gewesen, durch fortgesetztes Zureden verleitet, die von ihm neu erworbenen Ländergebiete als selbständige Fürstentümer durch letztwillige Verfügung den vier Söhnen aus zweiter Ehe zuzuweisen. Bis in die neueste Zeit fand jene höfische Überlieferung selbst bei sonst vorsichtigen Forschern Glauben, bis endlich Gustav Droyse durch die „Aktenstücke zur Geschichte König Friedrichs I.“ Licht in die so lange dunkle Angelegenheit des Testaments brachte. Nach der Darstellung dieses Gelehrten setzte Friedrich Wilhelm seinen ältesten Sohn aus erster Ehe als Universalerben ein, während seinen vier Söhnen aus zweiter Ehe im wesentlichen nur „die Ein- und Auskünfte“ der unter seiner Regierung neu hinzugekommenen Fürstentümer sicher gestellt wurden. Auf solche Weise also blieb die Einheit des Staates und die Souveränität des Nachfolgers gewahrt. Trotzdem stieß derselbe kurz nach seinem Regierungsantritt das Testament um, das ihm im Widerspruch mit den Hausgesetzen zu stehen und das Staatsinteresse zu gefährden schien. Mit seiner Stiefmutter aber verglich er sich auf gütliche Weise; ebenso nach ihrem bald erfolgten Tode auch mit seinen Stiefbrüdern, denen er für ihren freiwilligen Verzicht auf ihre Ansprüche reichliche Entschädigungen zubilligte.

Die Dichtung von Puttly fußt auf der lägenhaften Überlieferung, die ihm allein nach dem damaligen Stande der Forschung bekannt war. Nur geht er noch einen Schritt weiter als jene Sage. Seine Kurfürstin Sophie Dorothea versucht — mit offener Gewalt und Empörung, ja durch Verbindung mit den Landesfeinden, den Franzosen und Polen, die Vollstreckung des Testaments zu Gunsten ihrer eigenen Kinder zu erzwingen. Nichts macht sie darin irre; erst als sie in ihrem bisher verachteten und gehaßten Stiefsohne, der sich nicht bedenkt, dem Willen des Vaters sich zu — beugen, einen würdigen Nachfolger ihres großen Gatten erkennt, verzichtet sie auf das Erbe ihrer Söhne, da sie es in starker Hand gesichert weiß.

Das Stück errang, als es 1858 über die Bretter ging, überall den glänzendsten Erfolg. Es verdankte denselben nicht bloß seinen dichterischen Vollkommenheiten. Mehr noch als der musterhafte Bau, die ansprechende Charakteristik und die schwungvolle Sprache waren es die vielen patriotischen Stellen, welche die Zeitgenossen hinrißen. Wie tief und innig empfunden ist alles, was zum Preise des Vaterlandes und des Herrscherhauses von dem königstreuen preu-

fischen Dichter gesagt wird! „Heil und Segen für Brandenburg, Heil und Segen für die Hohenzollern!“ — das ist gleichsam die Grundstimmung des Werkes, die aus beredten Versen herauströmt. Die Person des jungen Kurfürsten wird dabei in eine glänzende Beleuchtung gerückt. Zuerst zeigt er sich angefüßt der seinem Reiche drohenden Gefahren unentschlossen und schwach; dann aber ringt er sich in heißem Gebet zum vollen Bewußtsein seiner Herrscherpflichten und zu echter Hohenzollernkraft empor. Von nun an ist er fest entschlossen, den ihn von seinem erhabenen Vater vorgezeichneten Weg zu wandeln,

„Der Brandenburg zu Macht und Größe führt.“ (V. 6.)

Das Testament des Großen Kurfürsten, dessen Wille ihm heilig ist, gedenkt er — zu vollstrecken. Aber wenn ihm dann auch nur der Kurhut und die kleine Mark als Erbe verbleibt, doch ist er nicht gesonnen, „auswärtiger Mächte unziemlich Drohen“ geduldig hinzunehmen oder ihnen auch nur einen Fuß breit seines Landes zu opfern, so lange er noch Schwert und Heer sein eigen nennt.

„Ich werd'“, — erklärt er den Gesandten Frankreichs und Polens — „ein deutscher Fürst, nie deutsche Ehre Preisgeben fremdem Übermut.“ (V. 6.)

Das sind fürwahr Hohenzollernworte, bei denen es uns „märkisch anweht.“ (V. 6.)

Zu der Verherrlichung Friedrichs III., des späteren Königs Friedrich I., hat Puttly, wie die Geschichte lehrt, des Guten zu viel gethan. Schwerwiegender ist der Vorwurf, daß durch seine Dichtung ein Makel auf das Andenken des Herrschers fällt, der den brandenburgisch-preußischen Staat begründet hat. Nach der oben erwähnten ungeschichtlichen Überlieferung, welche dem Schauspiel zu Grunde liegt, erscheint der sonst so staatskluge Große Kurfürst im Alter als der Vernichter seines Lebenswerkes, als der Zerstörer der Einheit seiner Monarchie. Diesen wunden Punkt des benutzten Stoffes hat auch Puttly empfunden. Er suchte daher das widerspruchsvolle Handeln Friedrich Wilhelms nach Kräften zu erklären und zu begründen. Nicht nur die Liebe zu seinen Kindern aus zweiter Ehe, nicht nur die Erkenntlichkeit für die treue Pflege seitens seiner zweiten Gemahlin, sondern vor allem die Besorgnis, daß auf den Schultern des an Körper und Geist schwachen Sohnes „zu schwer die Wucht der ganzen Herrschaft liegen“ möchte, haben den weisen Fürsten zu der wohl erwogenen Zersplitterung seiner Länder veranlaßt. Aber worauf gründet sich denn sein Vertrauen, daß seine vier unmündigen Söhne, zum Teil noch dazu im Kindesalter, zum Regieren tauglicher sein würden, als der Erbe des Kurhuts? Zeigen sie sich nicht in der Hand der Mutter als ganz willenlose Werkzeuge? Und bewährt sich nicht gerade der so gering geachtete Nachfolger als geborener Herrscher?

Aus allen diesen Erwägungen ergibt sich, daß sich der Dichter im Stoffe vergriffen hat. Auch die Veränderung, die er mit demselben vornahm, erweisen sich als unglücklich. Weder der sagenhafte noch der wirkliche Verlauf der Testamentsgeschichte eignet sich in unveränderter Gestalt für ein Drama; denn es fehlt dem spröden Stoffe die notwendige Voraussetzung für jedes echte Drama, ein dramatischer Konflikt. Um einen solchen künstlich zu schaffen, ließ Puttly den Wunsch der Mutter, ihre Söhne zu souveränen Fürsten zu erheben, sich zu einer aufrührerischen That verdichten, welche das Bestehen des Staates in Frage stellt: die Landesmutter wird so zur Landesverräterin. Eine derartige Verzerrung geschichtlicher Charaktere dürfte in keinem Drama gestattet sein; am wenigsten verträgt sie sich mit der Bestimmung einer patriotischen Dichtung.

Die nächsten drei Jahrzehnte waren, wie bereits erwähnt, an Hohenzollern-Dramen nicht unergiebig. Aber keines derselben konnte sich eines irgendwie nachhaltigen Erfolges rühmen. Erst in Ernst v. Wildenbruch (geb. 1845) fand unser Herrscherhaus wieder einen weithin vernehmbaren Herold seiner Thaten.

Es ist ein unzweifelhaftes Verdienst dieses zweimal mit dem Schillerpreis ausgezeichneten Dichters, des „deutschen Shakespeares“, wofür er seinen Freunden gilt, daß er die seit geraumer Zeit mißachtete Gattung des historischen Dramas durch nicht gewöhnliche Schöpfungen beim Publikum, wie bei der Kritik wieder zu Ehren brachte. Besonders die vaterländische Geschichte war es, aus der er seine Stoffe entnahm. „Die Karolinger“ (1882) und „das neue Gebot“ (1886) greifen in das deutsche Mittelalter zurück; „der Mennonit“ (1882) und „Vater und Söhne“ (1882) führen uns einen Abschnitt preussischer Geschichte aus dem Anfang dieses Jahrhunderts vor. Mit seinen drei letzten vaterländischen Stücken, „die Quijows“, „der Generalfeldoberst“ und „der neue Herr“, beschritt Wildenbruch einen neuen und verheißungsvollen Weg; er stellte seine patriotische Muse in den ehrenvollen Dienst der Hohenzollern.

Die erste Dichtung, „die Quijows“, aus dem Jahre 1888, welche bei ihren häufigen Aufführungen auf dem königlichen Theater in Berlin jedesmal rauschende Beifallsstürme entfesselt, hat seitens vieler Kunsttrichter eine ziemlich herbe Beurteilung erleiden müssen. So viel man aber gegen die ganze Komposition dieses romantisch-historischen Schauspielstückes in halb idealistischem, halb vollstümlichem Geschmade einwenden kann, eins muß selbst der Reid Wildenbruch zugestehen: in seinem Werke pulsiert ein dichterischer Genius, ein theatrales Leben, die beide das Gemüt des Hörers in ihren Zauberbann zwingen. Uns soll hier nur die patriotische Seite des Stückes beschäftigen, dessen Inhalt und geschichtliche Grundlage ich als bekannt voraussetze.

Welch einen prächtigen Vorwurf zu einem Hohenzollern-Drama im tiefsten Sinne des Wortes bietet die Niederwerfung der Raubritter, vornehmlich der Quijows, durch den Burggrafen von Nürnberg und die Begründung seines festen Regiments in der Mark! Nur darf sich der Dichter nicht mit der rein äußerlichen Darstellung der geschichtlichen Ereignisse begnügen; er muß dieselben mit einer sittlichen Idee erfüllen. Die Geschichte selbst weist ihm hierzu den richtigen Weg. Während in den Quijows, deren souveräne Herrschaft das erste Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts in der Mark kennzeichnet, sich die Willkür und Selbstsucht verkörperte, stellte sich Friedrich von Hohenzollern, der gleichsam den Samen zu Brandenburgs Größe streute, beim Betreten des Landes von vornherein auf den Boden des Rechtes und Gesetzes. Er ist somit der Vertreter und Verfechter einer sittlichen Weltordnung, wie er denn auch in den Bestimmungen des Landtages zu Tangermünde den Rechtszustand ausdrücklich als Richtschnur und obersten Grundsatz seiner Regierung erklärte; sein Sieg über die Quijows bedeutet einen Triumph der Rechts- und Staatsidee über das Prinzip der gefeglofen Freiheit des Individuums. In einer solchen Auffassung der Geschichte muß ein Drama gipfeln, das es unternimmt, uns jenen geschichtlichen Wendepunkt, den Übergang aus einem barbarischen in ein gesittetes Zeitalter, anschaulich zu machen.

Die „Exposition“ für ein derartiges Drama ergibt sich von selbst; ihr fällt die Schilderung der Quijowischen Gewaltherrschaft zu. Diesen Teil seiner Aufgabe hat Wildenbruch vortrefflich gelöst. Ich erinnere nur an die Szenen „die Straußberger in Berlin.“ Der Aufzug dieser erbarmungswürdigen Menge, deren Stadt Dietrich erobert hat, ihr Aufschrei wie aus einem Munde: „Gebt uns Brot! wir verhungern“, ihr Kampf um die Körbe mit Brot, ihr einstimmiges Wutgeschrei: „Schlagt die Quijows tot!“ — dieses Bühnenbild von Shakespearescher Großartigkeit stellt uns die Schreckenszeit der Quijows mit padender Greifbarkeit vor die Augen und Seele. Leider erlahmte dem Dichter die Kraft bei der Hauptsache, der dramatischen Gestaltung des Kampfes zwischen Dietrich und Friedrich. In der Handlung, wie in dem Charakter des Hohenzollern hat die dem Stoffe charakteristische Idee zu wenig wahres Leben und ausgeprägte Gestalt gewonnen.

Statt die Handlung zu verinnerlichen, verbrämte sie Wildenbruch mit allerlei unnützem Beiwerk. Natürlich wird dadurch die Klarheit des Grundgedankens überwuchert und verdeckt. Schlimmer ist ein anderer Fehler der Komposition. Die Idee des Stoffes verlangt, daß die beiden ebenbürtigen Gegner ihre Sache persönlich mit einander ausfechten. Mag hierbei der Hohenzoller seinen Widersacher tot in den Staub strecken, mag er ihn, den Gedemütigten, zu seinen Füßen niederzwingen! Anders Wildenbruch! Seine geschäftige Phantasie erfundet einen Bruder Dietrichs, den Klosterhäler Konrad. Dieses junge Bärtschen, „ein Marquis Posa in der Knospe“, (Frenzel, deutsche Rundschau, 1889 I.) wirft sich aus idealer Schwärmerei für Recht und Vaterland als Schiedsrichter zwischen die beiden Nebenbuhler, und ihm unterliegt Dietrich, nicht dem Hohenzollern, wie es die poetische Gerechtigkeit und die patriotische Richtung des Stückes verlangt. So hat die Rechtsidee in ihrem Vertreter nur einen Scheinsieg erkämpft. Die geschichtliche und sittliche Notwendigkeit der Katastrophe ist nicht erwiesen; statt einer politisch-patriotischen Tragödie erhalten wir eine Familientragödie mit geschichtlichem Hintergrunde, statt eines Hohenzollern-Dramas nur die Ansätze dazu.

Einen kraftvollen und glücklichen Anlauf zu einem solchen nimmt die zweite Hälfte des 3ten Aktes. An der Schwelle der Mark bei Brandenburg schwört der Hohenzoller bei grauem Tage, während „nur das schlummerlose Auge Gottes auf ihn herabsieht“, dem armen Lande, seiner neuen Heimat, unverbrüchliche Treue; er „vermählt sich“, wie es in einem kühnen und treffenden Bilde heißt, „der Märkischen Erde.“ Von nun an gehören Volk und Herrscherhaus zusammen und bilden ein unlösliches Ganze,

„Daß künftig niemand mehr zu scheiden wisse,
„Was Brandenburg empfing von Hohenzollern
„Und Hohenzollern Brandenburg verdankt.“

Eine hohe Weiße liegt über dem ganzen Monologe; leidenschaftliche Liebe zum Vaterlande und unwandelbare Hingabe an unsere Herrscherfamilie — das fühlt man hier heraus — sind die Pole von Wildenbruchs Dichtung. Dann folgen die malerischen Guldigungszenen. Die märkischen Städte und die Adligen erkennen den kaiserlichen Statthalter als ihren Herrn an, nur Dietrich wagt es, ihm zu trogen und ihn sogar zu verhöhnen. Nicht eher — erklärt er — werde er sich unterwerfen, als bis „der Turm von Friesack sich dem Eindringling freiwillig zu Füßen lege.“ Und Friedrich schwört ihm zur Antwort, daß er „den Drachen Brandenburg in seiner Höhle finden“ werde. Schon dieser Zusammenprall der beiden Gegner ist von padender Wirkung. Ihren Höhepunkt aber erreicht die Handlung erst in der sich hieran anschließenden Scene. (III. 14.) Dietrich verweigert dem Markgrafen auch die Auslieferung des Gefangenen, und so wird über den Widerspenstigen die Acht und Aberacht verhängt.

In diesen Auftritten hat sich Wildenbruch als echter Hohenzollern-Dichter bewährt. Zumeist aber wird er dem patriotischen Gehalte des Stoffes nicht gerecht. Außer der Handlung beweist dies auch die Charakteristik des Hohenzollern. Wie sehr tritt derselbe gegen den alles überragenden Dietrich, seinen Widersacher, zurück! Man bedenke, daß

er nur im 3ten Akt eine Rolle spielt, noch dazu mehr redend als handelnd! Er ist weniger ein individueller Mensch, als vielmehr der Inbegriff aller fürstlichen Vollkommenheit. Wie ganz anders ist Kleists Großer Kurfürst lebensvoll ausgearbeitet und psychologisch vertieft! Wildenbruchs Hohenzoller bleibt unserem Herzen fremd, so sehr uns auch seine schönen Worte als solche ergreifen. Ja fast nehmen wir für seinen über gewöhnliches Menschenmaß hinausreichenden Gegner Partei, dem sein Wille allein Gesetz ist, dessen Fürstentum in seiner geballten Faust liegt. Im übrigen stimmt das poetische Charakterbild Friedrichs mit dem geschichtlichen überein; denn schon die Zeitgenossen desselben rühmten seine Gerechtigkeit, Weisheit, Leutseligkeit und Tapferkeit, wie es die Dichtung thut, und bereits 1414 sang ein brandenburgischer Volksfänger von ihm:

„Er ist ein fürste von hoher art.“

Und wie Wildenbruchs Hohenzoller feierlich verkündet:

„Nicht Menschen Willkür, Gottes Wille schickt mich her.“

so erklärte sich auch sein geschichtliches Urbild ausdrücklich in einer denkwürdigen Urkunde als einen „Fürst von Gottes Gnaden“ und als „Gottes schlichten Amtmann an dem Fürstentum.“

Es bleibt nur noch Wildenbruchs „Generalfeldoberst“ zu besprechen übrig. Es ist ein vieraktiges „Trauerspiel im deutschen Vers“ und erschien im Jahre 1889. Bekanntlich wurde die Aufführung desselben aus Gründen, die außerhalb der Kunst liegen, in Preußen verboten, in Dresden dagegen vom Theaterpublikum mit lebhaftem Beifall begrüßt. Auch dieser Schöpfung ist die Eigenart von Wildenbruchs Talent aufgedrückt; in dem wuchtigen Pathos der Leidenschaft, in den malerischen und lebenssprühenden Massenscenen, in der bunten Abwechslung der Begebenheiten, in der meisterhaften Bühnentechnik wetteifert das Stück mit den vorzüglichsten Erzeugnissen unserer dramatischen Litteratur. Ebenso jedoch läßt es uns die folgerichtige Entwicklung und Durchführung der Handlung, wie auch der Charaktere vermissen.

Welchen Wert aber hat es als Hohenzollern-Drama? In dieser Beziehung ruft der 1te und größtenteils auch der 2te Akt — ob mit Recht, werden wir später sehen (S. 16.) — die stärksten Erwartungen hervor. Vergewegen wir uns zuerst den Inhalt derselben! Beide versetzen uns nach Berlin in den Anfang des Jahres 1620. In diese schwere Zeit, in welcher nicht nur Böhmen und Schlesien, sondern auch ganz Deutschland durch den Jesuitenzögling Ferdinand II. die Ausrottung des evangelischen Glaubens droht, fällt die Taufe des Sohnes Georg Wilhelms von Brandenburg (1619—40) und seiner pfälzischen Gemahlin Elisabeth Charlotte. Auch der Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz, mit welchem die Böhmen wegen Übernahme ihrer Landeskronen unterhandeln, sowie seine Gemahlin Elisabeth wohnen der Feierlichkeit bei. Bei dieser Gelegenheit kommt der Hader der Reformierten und Lutheraner, die sich ärger als die Papisten hassen, zum erbitterten Ausdruck. Da fast die ganze kurfürstliche Familie seit dem Austritt Johann Sigismunds (1608—19) aus der lutherischen Landeskirche sich zu der reformierten Lehre bekennt, so sind die streng lutherischen Berliner, durch engherzige Geistliche aufgestachelt, mit ihrem Herrscherhaufe zerfallen. Nur die Kurfürstin Anna, die Witwe Sigismunds, ist lutherisch geblieben, sie ist „noch lutherischer als der Dr. Luther.“ Ihr Glaubenshaß ist so fanatisch, daß sie sogar der Taufe des Enkels fernbleibt. Nach der kirchlichen Handlung aber treibt sie die Liebe des Blutes, sich den Knaben anzuschauen und zu segnen. Hierbei trifft sie mit dem Bruder ihres verstorbenen Gemahls, dem ebenfalls reformierten Johann Georg, Markgraf von Jägerndorf und zugleich Generalfeldoberst der schlesischen Stände, zusammen. Nicht nur die Taufe seines Neffen, sondern vornehmlich die Glaubensnot der Böhmen und Schlesier haben ihn nach Berlin, der Hochburg des Protestantismus, geführt. In Anna, seines Bruders Witwe, erkennt er „die Seele der Lutheraner und ihr Haupt“; sie beschwört er daher auf den Knien, die reformierten Glaubensgenossen im Süden nicht dem katholischen Hause Habsburg preiszugeben. Aber von ihrem glaubensstarrten Herzen, das nur auf die Hesperien ihres Hofpredigers hört, prallen alle Pfeile seiner feurigen Beredsamkeit ab, sein erster Hülfesversuch ist gescheitert.

Im 2ten Akt rückt die Handlung mächtig vorwärts. Der schlesische Standesherr Hannibal Dohna bringt seinem Freunde Johann Georg die Nachricht nach Berlin, daß nunmehr der furchtbare Schlag gefallen sei: Böhmen und Schlesien haben König Ferdinand abgesetzt. In diesem Ereignis erkennt der Markgraf die Stimme Gottes, die ihn „zur That“ aufrüttelt; die Richtschnur seines Handelns ist ihm von hier an vorgezeichnet. „Jetzt heißt es voran“, ruft er entschlossen aus; „Schlesien braucht einen König“ evangelischen Glaubens, und er selbst, dem „Böhmen und Schlesien vertraut“, der Generalfeldoberst von Schlesien, will ihn „suchen.“ Aber den unmännlichen Pfalzgrafen, dem die Böhmen sich anzuvertrauen gedenken, kann er nicht brauchen. „Was soll ihm ein Kartenkönig nützen?“ Zum König hat er vielmehr seinen reformierten Neffen, den Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg, ausersehen, und mit leidenschaftlicher Beredsamkeit sucht er in dem Staatsrat, der im Schlosse zusammentritt, den schwankenden Fürsten für die Sache der Protestanten zu gewinnen. Doch der brandenburgische Minister Graf Schwarzenberg, ein Werkzeug Habsburgs, erklärt sein Vorgehen für Aufruhr, und der Kanzler Bruckmann rät zur Neutralität, da es Brandenburg an Geld und Soldaten fehle. Da wendet sich der Jägerndorfer, von der Regierung im Stiche ge-

lassen, an das Volk, das vor dem Schlosse auf den Ausgang der Beratung harret, mit dem Rufe: „Höre, Brandenburg!“ Aber die durch die Geistlichen aufgehetzte Menge läßt ihn nicht zu Worte kommen und antwortet mit Fluchen, Geschrei und Schüssen. Und so muß er denn der Wut des Pöbels weichen, der die Ausweisung der keiserlichen Calvinisten verlangt, er verläßt Berlin und kehrt in Begleitung des pfalzgräflichen Paars nach Schlesien zurück.

Bis hierher ist der Verlauf der Handlung auf ein Hohenzollern-Drama im großen Stile angelegt. Nicht nur, daß dieselbe im Berliner Schlosse, in der Familie und in dem Staatsrat des Kurfürsten sich abspielt; auch der Held selbst, der Generalfeldoberst aus dem Stamme der Hohenzollern, steht im Mittelpunkt der Vorgänge. Vom zten Akt an ändert sich die Sache: der Held tritt in den Hintergrund, ja er verschwindet z. T. ganz aus unserm Gesichtskreise. Was er hinfort vollbringt, ist herzlich wenig. Er bestimmt die schlesischen Stände, den früher von ihm verworfenen Pfalzgrafen, dem auch die Böhmen huldigen, als König anzuerkennen. In dem nun folgenden böhmischen Feldzuge sieht und hört man lange nichts von seiner Wirksamkeit. Endlich taucht er wieder in Prag am Tage der Entscheidungsschlacht am Weißen Berge daselbst auf. Kurz vor derselben versucht er vergeblich, den seinem Heere entlaufenen König ins Lager zurückzuführen; nach derselben liefert er sich den die Stadt besiegenden Feinden aus. Von seinem Anteil an dem Kampf und an dem Oberbefehl erfahren wir kein Wort. Ein Held ohne Thaten! Man sieht, die Vertiefung der Haupthandlung hat sich der Dichter erspart; statt dessen aber unterhält uns seine erfindungsreiche Phantastie mit romantischen Spukgeschichten, mit ausgesponnenen Liebesepisoden, mit breiten Schilderungen von Gastmählern und dergleichen. Was Wunder, wenn unsere ursprüngliche Teilnahme für seines Helden Schicksal allmählich in uns erkaltet?

Aber auch für den Charakter desselben können wir uns nicht recht erwärmen. In dem Hohenzollernschen Markgrafen soll uns ohne Zweifel das Muster eines Patrioten vorgehalten werden. Dem Deutschen Vaterland ist sein ganzes Leben und Streben geweiht, in ihm geht sein Denken und Fühlen auf. Ein erbitterter Feind des katholischen und undeutsch gesinnten Hauses Habsburg, welches die Gewissen knechtet, sieht er alles Heil seines Volkes in dem evangelischen Bekenntnis und dem protestantischen Hohenzollernhause.

„Brandenburgs Schwert sei Deutschlands Wehr,
„Hohenzollern der Hefen, wo Deutschland landet!“ (I. 8.) —

das ist seine politische Überzeugung. Und so mahnt er seines Bruders Sohn, den jungen Kurfürsten:

„Hohenzollern, rede die Hand!
„Sprich: Ihre Lehre ist meine Lehre,
„Deutschland ist nicht mehr in Wien,
„Deutschland bin ich,
„Deutschland ist in Berlin.“ (II. 10.)

Hier und an vielen andern Stellen — so dünkt uns — schlägt und rührt der Generalfeldoberst doch gar zu wüst die patriotische Lärmtrommel. Was aber berechtigt ihn denn — unter den im Stücke geschilderten Verhältnissen — zu solchen Ansichten? Brandenburg verfügt nur über „tausend Mann Fußvolk, dreihundert Reiter“ (II. 10), und sein Kurfürst ist bei den besten Abfichten doch ohne Thatkraft. Unter diesen Umständen fällt auf das Gebaren des Maulhelden ein eigentümliches Licht.

Und wie stellt sich die Geschichte zu diesem Patriotismus um jeden Preis? Der Generalfeldoberst gehört nicht zu den allgemein bekannten geschichtlichen Persönlichkeiten. Im Jahre 1607 erhielt er von seinem Vater Joachim Friedrich (1598—1608), dem Kurfürsten von Brandenburg, das Fürstentum Jägerndorf, 1613 trat er zur reformierten Lehre über. Beim Ausbruch des böhmischen Feldzuges spielte er, wenigstens nach der Darstellung Gindeleys in seinem „dreißigjährigen Krieg“, eine bedenkliche Rolle. War er doch, wiewohl reformiert, nahe daran, in das Lager der katholischen Habsburger überzugehen; eine persönliche Kränkung seitens des Wiener Hofes, mit welchem er bereits unterhandelte, trieb ihn jedoch Friedrich von der Pfalz in die Arme. Von den schlesischen Ständen zum Generalfeldoberst der schlesischen Armee ernannt, erhielt er den Auftrag, das Land gegen den mit Ferdinand II. verbündeten — lutherischen Kurfürsten Johann von Sachsen zu schützen; doch erwies er sich hierbei als ziemlich „unfähig.“ An dem böhmischen Feldzuge nahm er keinen Anteil, ebenso wenig an der Schlacht bei Prag. Nach der Niederlage des Winterkönigs verfiel er, allein von allen Schlesiern, der Acht und wurde des Landes und Lebens für verlustig erklärt. Er starb bereits einige Jahre später fern von der Heimat. Sein Fürstentum wurde, wiewohl er am Hochverrat unschuldige Kinder hinterlassen hatte, durch kaiserlichen Lehnbrief Fürst Karl von Liechtenstein zugesprochen. Erst Friedrich der Große rächte mit Waffengewalt die ungesetzliche Einziehung des Landes und erhielt wenigstens einen Teil desselben 1742 durch den Frieden von Breslau zurück.

Zum Helden einer wahrhaft nationalen Dichtung ist die Gestalt dieses Hohenzollern, wie ihn die Geschichte zeigt, nicht geschaffen; für einen solchen fehlen ihm die notwendigen Bedingungen, die Volkstümlichkeit und die Größe. Was

thut nun Wildenbruch? In unzulässiger Entstellung wirklicher Thatsachen idealisiert er nicht nur den Charakter des Mannes, sondern bauscht auch die Wirksamkeit desselben gewaltig auf. Der letztere Vorwurf trifft die früher gerühmten beiden ersten Akte seines Trauerspiels. Sie würden Prachtsüde eines Hohenzollern-Dramas sein, wenn — die Geschichte nicht Einspruch erhöhe. Diese aber setzt hinter die Berichte von Wildenbruchs Muse etliche große Fragezeichen. Der Generalfeldoberst wohnte den dort erwähnten Lauffeierlichkeiten nicht bei; er hielt sich damals gar nicht in Berlin auf; er hat sich überhaupt niemals um die Verbindung Brandenburgs mit den Böhmen bemüht. Allerdings eine bloße Ausgeburt einer fruchtbaren Phantasie, völlig aus der Luft gegriffen ist des Dichters Darstellung nicht, sie erklärt sich vielmehr durch gewisse geschichtliche Thatsachen. „Besser Papist als Calvinist“ — (I. 8.) das war wirklich damals die Herzens- und Glaubensmeinung der Lutheraner. Den Übertritt — Sigismunds (1608—19.) begleiteten ärgerliche Unruhen im Volke, sowie maßlose Hey- und Schmähreden der strenggläubigen Zionswächter; ebenso gab die Anwesenheit seines reformierten Schwagers, des Jägerndorfers, — 1614 den Berlinern Anlaß zu einem Aufstande, mit welchem man die lutherische Kurfürstin in Verbindung brachte. Während des böhmischen Krieges aber wünschte man in den Marken allgemein „dem gottlosen Calvinismo in Böhmen“ den Untergang, und nach dem Falle des Winterkönigs herrschte, wie Kanzler Brudmann an den Kurfürsten schrieb, in Berlin „ein solches Frohbloden unter dem gemeinen Haufen, Schnauben und Schnarchen, daß es nicht auszusprechen.“ Diese geschichtlichen Begebenheiten lieferten Wildenbruch den Stoff zu seinem poetischen Gemälde im 1ten und 2ten Akte seines Trauerspiels. Daß es eine blendende und großartige Komposition sei, ist nicht zu leugnen. Aber der Generalfeldoberst eignete sich nicht zur Hauptperson in demselben, wie überhaupt nicht zum Helden eines Hohenzollern-Dramas.

Ein drittes Hohenzollern-Drama von Wildenbruch, „der neue Herr“, das auf der Berliner Hofbühne im Februar dieses Jahres zur ersten Aufführung gelangen soll, war dem Verfasser dieser Zeilen noch nicht zugänglich. Wie eine Zeitungsnachricht besagt, beabsichtigt der Kaiser selbst, einigen Proben beizuwohnen. Im Mittelpunkt der Handlung, deren Anfang sich in Holland abspielt, steht der noch jugendliche Große Kurfürst. —

Fassen wir das Ergebnis der vorliegenden Arbeit zusammen! Schon die bloße Anzahl der Hohenzollern-Dramen steht in einem beschämenden Mißverhältnis zu den beispiellosen Verdiensten unseres Herrscherhauses. Die Zahl der Hermannsstüde beläuft sich auf mindestens ein halbes Hundert; dergleichen bringt fast jedes Jahr eine neue Hohenzollern-Tragedie. Hohenzollern-Dramen giebt es höchstens vierzig. Und wie gering ist der dichterische Wert, sowie der patriotische und nationale Gehalt der allermeisten! Eine bleibende Bedeutung haben nur „der Prinz von Homburg“ und daneben „Jopf und Schwert.“ Nach ihnen verdienen „die Quizows“ und „Prinz Friedrich“ einen ehrenvollen Platz. Durch diese Schöpfungen ersten und zweiten Ranges sind die Gestalten des Großen Kurfürsten, Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs II. als Kronprinzen dichterisch verklärt worden. Friedrich der Große dagegen als König, Kaiser Wilhelm und „unser Fritz“ harren noch des Dramatikers. In Ranke und Droysen sind den Hohenzollern Geschichtsforscher, in Menzel und Anton v. Werner Maler, in Schlüter und Rauch Bildhauer erstanden, durch deren geniale Werke ihre machtvolle Persönlichkeit und ihre schöpferische Thätigkeit eine ebenbürtige Darstellung gefunden hat. Wie weit ist hinter diesen Leistungen der historischen Wissenschaft und der bildenden Künste die Dramatik zurückgeblieben! Ein gütiges Schicksal vergönnte dem deutschen Vaterlande eine stattliche Reihe erhabener Fürsten, deren Charakterbilder, Schicksale und Thaten sich unauslöschlich in das Herz einer dankbaren Nation eingegraben haben. Noch aber fehlt der deutsche Shakespeare, dessen Hohenzollern-Dramen mit den englischen Königsdramen wetteifern könnten. —