

Vorwort.

Die Entstehungszeit der vorliegenden Dichtung hat das horazische Jahrneunt nicht unerheblich überschritten. In unsren Tagen fingerfertiger Dramatik ist das wohl ein beschämendes Geständnis, aber der Sachkundige weiß, daß auch anerkannten Meistern der Kunst Bühnenwerke nur langsam gereift sind. Ist die tragische Muse doch die sprödeste von allen und verlangt von ihren Jüngern die unbeschränkte Hingabe aller Kräfte. Stets muß die gesamte Handlung, müssen alle an ihr teilnehmenden Personen lebendig vor dem Dichter stehen. Und aus jeder, auch einer kürzeren Unterbrechung seines Schaffens erwächst ihm die Notwendigkeit neuer, gleichsam vom Ursprung anhebender Spannung, die im besten Fall ihn zu derselben Höhe emporträgt, auf der er bereits beim letzten Niederlegen der Feder stand. Dem Verfasser dieses Dramas aber vergönnt ein pflichtenreiches Amt unter zwölf Monden überhaupt nur einen geistiger Muse; es war also folgerichtig, daß ihm das eine Jahr ernsthafter Arbeit, das eine kunstmäßige Bühnendichtung durchschnittlich in Anspruch nimmt, auf deren zwölf sich verteilte. Da die erste Ankündigung im Jahre 1888 erfolgt ist, mußte diese persönliche Bemerkung vorangehen.

Indessen stellt ein geschichtlicher Stoff auch an sich schon erhöhte Anforderungen an Zeit und Arbeitskraft. Wo die Phantasie ungehindert ihre Fittiche entfalten kann, da mag sie in stürmischem Fluge sicherer und schneller ans Ziel gelangen, wenn auch ein Irrlicht sie gelegentlich abseits auf regellose Bahnen verlockt. Historische Thatfachen sind oft genug Bleigewichte, die ihre Schwungkraft hemmen; schwer bewegliche

Felsen, die auch den klar zu Tage liegenden Pfad versperren. Schon Freytag hat in seiner „Technik des Dramas“ nachdrücklich darauf hingewiesen, in welchen Irrtum der Dichter selbst wie der richtende Laie so leicht verfallen, wenn sie in gegebenen Umständen oder den festumschriebenen Zügen geschichtlicher Charaktere bequeme Handhaben für die dramatische Entwicklung erblicken. Und anderseits nötigt die durch alle Volksklassen verbreitete Kenntnis historischer Thatfachen bei jedem Schritt zu bedächtiger Prüfung und Umschau. Eingreifende Änderungen in der Persönlichkeit und den Schicksalen eines Alexander, Cäsar oder Friedrich fordern ohne weiteres den Widerspruch des gebildeten, in diesem Falle also des großen Publikums heraus. Und doch fragt dieses Publikum zuletzt und mit gutem Grunde nicht nach der Richtigkeit der dargestellten Vorgänge, sondern allein nach ihrer künstlerischen Wirkung.

Das Geschichtsdrama verlangt ferner die beständige Rücksicht auf Eigenarten der Nationalität, der Zeit und der Örtlichkeit, deren Kenntnis um so mühsamer zu erwerben ist, je weniger persönliche Fühlung der Dichter mit ihnen hat. Der allein mit der Einbildungskraft arbeitende Moderne ist auch darin erheblich im Vorteil; das „Milieu“, in dem seine Handlung sich bewegt, ist allemal sein eigenes, dasjenige, in dem er aufgewachsen ist oder lebt. Aber die Welt vergangener Jahrhunderte zu erwecken, so daß sie zum farbenreichen Hintergrunde für kraftvoll überzeugende Gestalten werden kann, fordert eindringendes und nicht immer erfreuliches Bemühen, auch da, wo es um die Geschichte des eigenen Volkes sich handelt. Und diese Mühe wird in dem Maße wachsen, als die Quellen uns einen reicheren Einblick in besondere Zustände gewähren, bei Stoffen also, die unsrer Kulturepoche verhältnismäßig nahe und doch fern genug liegen, um den Sitten und Interessen der Gegenwart fremd geworden zu sein. Und so waren auch die unentbehrlichen Voraussetzungen für eine Dichtung aus der Zeit des zweiten Preußenkönigs nur durch zeitraubende Studien zu gewinnen. Akten und bildliche Darstellungen, wissenschaftliche und volkstümliche Geschichtswerke mußten mit der Feder in der

Hand gelesen, geprüft, unter sich immer von neuem verglichen werden. Auch den Sprachformen der Zeit, denen der schriftlichen Darstellung wie der mündlichen Rede, war behufs zweckmäßiger Färbung des dichterischen Ausdrucks eine sorgfältige Aufmerksamkeit zu widmen. Dafür hofft der Verfasser sich bei der Kritik wenigstens das Lob des Fleißes verdient zu haben, der freilich, trotz Lessing, allein noch kein Kunstwerk zu schaffen vermag.

Anderseits ist eine Art sonst gern benutzter Hilfsmittel völlig vermieden worden: dramatische Bearbeitungen desselben Stoffes von anderer Hand. Ist doch die Einwirkung fertiger Vorbilder für nicht wenige jüngere Dramen festgestellt oder mit Scheingründen behauptet worden und hat in allen solchen Fällen ein gerechtes Urteil erschwert. Lessing wird in einem vielbändigen Werke zum gewerbsmäßigen Plagiator gestempelt, obwohl der verstorbene B. Albrecht nur bewiesen hat, wie wenig er selbst zwischen Rohstoff und künstlerischer Behandlung zu unterscheiden vermochte. Der ältere Corneille hat sich thatsächlich auf die Schultern seines spanischen Vorgängers gestellt und wenn sein *Cid* trotzdem noch jetzt als ein Meisterstück (allerdings nur der französischen Pseudoklassik) anerkannt wird, so hat der Dichter doch zu seiner Zeit einen schweren Stand vor der böswilligen Kritik gehabt. Dem Verfasser des vorliegenden Dramas ist von den in Litteraturgeschichten erwähnten Bühnenwerken über Friedrichs des Großen Jugendschicksale keins, von solchen, worin eine seiner Hauptpersonen auftritt, nur Gukow's „Zopf und Schwert“ — durch zufällige frühere Lektüre — bekannt geworden. Aber dieses „patriotische“ Lustspiel hat ihm nichts sein können, als eine beständige Mahnung vor dem Überschreiten der ästhetischen, sittlichen und geschichtlichen Grenze. Denn ohne E. Wolffs strenges Urteil (Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart S. 127—128) rückhaltlos zu unterschreiben, wird doch jeder Unbefangene zugeben müssen, daß König Friedrich Wilhelm der Erste darin eine wenig erfreuliche Rolle spielt. Er ist komisch, aber diese Eigenschaft widerspricht an sich schon der fürstlichen Würde, die sein historisches

Vorbild im ganzen sehr wohl, wenn auch nicht in jedem einzelnen Augenblick zu wahren verstanden hat. Schlimmer ist, daß Gukow alles, was er in seiner berüchtigten Hauptquelle, den Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Bayreuth, an Grotestkem über den König vorfand, in seine fünf Akte zusammendrängt, so daß einzelne geschickt ausgewählte Momente höherer Stimmung dem Wust des Anekdotenhaften gegenüber ihre Wirkung verlieren und von dem Helden schließlich nicht viel mehr übrig bleibt als eine Poffenfigur.

Zu den allgemeinen, aus der Beschaffenheit geschichtlicher Stoffe überhaupt entspringenden Schwierigkeiten aber traten im vorliegenden Falle noch solche besondrer Art. Sie sind dem Verfasser erst allmählich, im Verlauf seiner Arbeit, klar geworden, und haben unter anderm dazu geführt, daß ein schon ziemlich weit gediehener erster Plan zu „Haus Hohenzollern“ verworfen wurde. Auch mußte einer als unentbehrlich erkannten Episode die Absicht zum Opfer gebracht werden, ein Stück ohne jede weibliche Rolle zu schreiben, wie es z. B. Voltaire in seinem „Tod Cäsars“ geschaffen hat. Der durchaus männliche Charakter des Dramas dürfte indessen durch die Einführung einiger weiblicher Nebenrollen ebenso wenig verändert worden sein, als es in Shakespeares „Julius Cäsar“ durch die wenigen Verse der Calpurnia und die auf zwei Scenen beschränkte Mitwirkung Portias geschieht.

Das erste Problem lag in der Gefahr eines doppelten oder gar dreifachen Heldentums. Um den Gegensatz zwischen Vater und Sohn bewegt sich freilich, wie in der Geschichte, der gesamte Vorgang; mit ihm muß das Stück stehen und fallen. Und dieser Gegensatz verlangt, daß beide Hauptpersonen das Interesse des Zuschauers bis zum Schluß in ungefähr gleichem Maße behalten, mag auch der Grad seiner Sympathie zwischen ihnen wechseln. Unter solchen Verhältnissen war die Einheit der Handlung nur dadurch herzustellen, daß König und Prinz ihr dramatisches Leben unmittelbar aus dem zwischen ihnen bestehenden, scheinbar unauflösblichen Widerspruch, also aus der nämlichen Duelle, schöpfen. Und das dürfte erreicht worden sein. Da-

gegen hätte Rattes Auftreten, so ergreifend es als geschichtliche Thatsache wirkt, die dramatische Ordnung empfindlich gestört. Die „Ratte=Tragödie“, die Fontane mit sicherer Hand aus den historischen Vorgängen herauslöst (Wanderungen durch die Mark Brandenburg II, S. 302 u. a.) mußte eben streng von der „Prinz=Friedrich=Tragödie“ oder, wie sie mit gleichem Rechte heißen kann, der „Friedrich Wilhelm=Tragödie“ getrennt werden, sollte nicht an Stelle des beabsichtigten Kunstwerks von vorn herein die bloße Begebenheitsfabel treten. Ratte ist nur dann dramatisch verwendbar, wenn sein fürstlicher Freund wie sein königlicher Richter hinter ihm auf den zweiten Plan zurücktreten: unter dieser Bedingung wäre er allerdings der geborene tragische Held. In „Haus Hohenzollern“ aber konnte sein Schicksal nur soweit in Frage kommen, als es auf die Haupthandlung bedeutame Reflexe fallen läßt; persönlich geht das Opfer jugendlichen Leichtsinns nur einmal und unsichtbar über die Bühne.

War aber auf diese Weise die dramatische Einheit gesichert, so galt es den Konflikt der zurückbleibenden Hauptpersonen noch tiefer und energischer durchzubilden als die Wirklichkeit ihn zeigt. Der geschichtliche Prinz Friedrich ist von Steinsfurth oder doch von den Küstriner Schreckenstagen an nur noch passiv; er knirscht wohl mitunter in das Joch, aber er hat den eignen Willen vollständig aufgegeben. Andererseits denkt der König nicht daran seine grundsätzlichen Forderungen oder auch nur sein Mißtrauen gegen den Sohn fallen zu lassen; nur sehr langsam lernen die beiden großen Menschen einander verstehen, und eine wirkliche Ausgleichung bringen erst die letzten Tage ihres irdischen Zusammenseins. In der That erscheint eine schrittweise Sinnesänderung psychologisch allein begründet, aber das allmähliche Ausklingen der Disharmonieen wäre der Tod der Handlung gewesen. Hier liegt eben ein thatsächlicher und nicht ganz zu überwindender Mangel des Stoffes vor, den der Verfasser nur versuchen konnte durch lebhaftere Bewegung der Personen, durch stärkeres Aneinanderdrängen der Gegensätze, durch eine möglichst frühe und vollständige Ausgleichung nach der nochmals aufs äußerste getriebenen Spannung zu verhüllen.

Jedenfalls vertraut er sicherer auf die Art, wie er den Knoten geschürzt hat, als auf seine Lösung. Ganz zu vermeiden war das Auseinanderfallen der in der Geschichte fast ein Jahrzehnt umfassenden Entwicklungsphasen natürlich nicht; innere Gründe sowie die Volkstümlichkeit der historischen Vorgänge machten das unmöglich. Aber es liegen doch zwischen dem vierten, die Küstriner Prüfungszeit behandelnden Akt und der Katastrophe nur noch 3 Jahre. Und von Shakespeares 'Histories' nicht zu reden, folgt doch auch in seinem „Julius Cäsar“, den Freitag unter die „Muster eines festen Baues“ rechnet, der fünfte Akt dem ersten in einem zeitlichen Abstand von ähnlicher Dauer. In Einzelheiten durfte der Dichter der Kunstwirkung zu liebe willkürlicher verfahren und zum Beispiel Friedrichs aus dem Jahre 1739 stammendes Urteil über die Thätigkeit seines Vaters in Litthauen schon dem Küstriner Muskultator in den Mund legen. Ebenso wenig trug er Bedenken den am 3. Oktober 1735 zwischen Osterreich und Frankreich zu Preußens Nachteil abgeschlossenen Wiener Vertrag schon für die Situation des ein reichliches Jahr früher anzusetzenden letzten Aktes zu benutzen. Und wenn die drei ersten Akte im Jahre 1730 — am 4. und 5. August, am 28. Oktober, am 6. November — der vierte im August 1731, der fünfte im Juli 1734 spielen, so treten doch die Lücken in der Dichtung selbst nirgends deutlich, also störend, hervor. Andererseits veranlaßte die Notwendigkeit den Konflikt rasch und gründlich zu lösen die freie Erfindung des ganzen Schlußaktes. Immerhin hat auch dieser wichtige geschichtliche Züge festgehalten: die Teilnahme des Kronprinzen am ersten Rhein- und Reichsfeldzug, die von ihm bewiesene Unererschrockenheit, den Besuch des Königs im Feldlager vor Philippsburg, die Treulosigkeit der österreichischen Politik.

Aber auch die Personen des Dramas, oder vielmehr ihre von der Geschichte überlieferten Urbilder, zeigten sich oft unlenksam und spröde. Vor allem erschien Friedrich Wilhelm der Erste selbst in seiner Nüchternheit und pedantischen Strenge, der dünnen Prosa seines Meinens und Handelns, durchaus unpoetisch; für einen tragischen Helden, der er im Grunde doch

werden sollte, geradezu unbrauchbar. Erst wenn man ohne Rücksicht auf das eigene Behagen in den Kern seines Wesens einzudringen sich bemüht, erkennt man, daß hinter dem seltsamen, oft unfürstlichen äußeren Gebahren eine wahrhaft königliche Gesinnung sich verbirgt, die ihren Träger von selbst in die Sphäre des menschlich Großen und Schönen emporhebt. Und nur so kann auch der Dichter dem originellen Herrscher gerecht werden. Er wird ihm seine mitunter schwer erträgliche Eigenart lassen, aber schon dabei finden, daß doch auch in Friedrich Wilhelms urgesundem Denken, in seinem derben, aber stets den Nagel auf den Kopf treffenden Menschenverstand eine Quelle poetischer Wirkungen liegt. Und wenn er ihn zur Wahrung des Kolorits und der volkstümlichen Überlieferung selbst im streng gebauten Verse möglichst seine Sprache, eine nach den Gepflogenheiten der Zeit und infolge seiner französischen Erziehung halb verwässerte reden läßt, so wird er ihm doch auch gelegentlich den höchsten Schwung der Gedanken und Empfindungen und seiner Rede echtes Pathos leihen dürfen. Denn es ist eine sichere Erfahrung, daß die Beredsamkeit nicht an die Glätte des Ausdruckes gebunden ist, daß aber selbst der Ungelehrte in Augenblicken sittlicher oder leidenschaftlicher Erhebung Worte findet, über die er für gewöhnlich nicht verfügt.

Leichter war es die Persönlichkeit des Kronprinzen mit den Forderungen der Kunst in Einklang zu bringen. Was ihr fehlt: etwas zähere Widerstandskraft und ein Teil eigener Initiative, konnte hinzugefügt werden, ohne die Grundzüge des geschichtlichen Charakters zu verwischen. Doch mußte die Änderung immerhin so weit gehen, daß sie zuletzt das sittliche Recht Friedrichs in gleichem Maße zur Geltung bringt wie das des Königs, der doch seinerseits mehr in der Form als in der Sache gefehlt hat. Und dazu war die Führung der im vorletzten Akt beginnenden Umkehr dem Prinzen zu übertragen und in der Hauptsache bis zum Schluß der Handlung zu lassen.

Andre Personen der Dichtung konnten der Wirklichkeit um so treuer nachgebildet werden, als die Notwendigkeit erheblicher Änderungen für sie nicht vorlag. Das gilt vor allem von

Grumbkow. Erscheint dieser mehrfach in zu günstigem Lichte, so ist darauf hinzuweisen, daß er als ein zum Guten wie zum Bösen fähiger Charakter auch aus den Akten uns entgegentritt. Koser, der vieles an ihm scharf verurteilt, bricht doch keineswegs den Stab, wie populäre Geschichtswerke das so gerne thun. Er nennt (wie schon Droysen in seiner Einleitung zur 'species Facti' — sic! — von 1736) sein Verhalten „bis zu einem gewissen Grade aufrichtig“ (Publikationen aus den K. Preuß. Staatsarchiven, Bd. 72 S. XXVI) und tritt für die „Wärme“ des von Grumbkow in einem Briefe an den Kronprinzen niedergelegten Glaubensbekenntnisses ein, das in der That kein unbefangener Leser als bloße Heuchelei bezeichnen wird. Um die ihm österreichischerseits gemachten Geschenke wußte doch auch sein königlicher Herr — Grumbkow selbst erwähnt gelegentlich: 'des présents magnifiques dont le roi a été fidèlement informé' (Droysen, Gesch. d. preuß. Politik IV, 4, S. 435) — und noch als bezahlter Gehilfe einer auswärtigen Staatskunst behielt er den Vorteil Preußens, wie er ihn verstand, im Auge (Koser a. a. D.; Graf Stillfried u. Kugler, Die Hohenzollern). Dem Kronprinzen gegenüber nimmt er allerdings seinen persönlichen Nutzen unbefangener wahr, aber seine 'Instruction' vom 26. August 1731 über das künftige Verhalten des Sohnes gegen den Vater ist so scharfsinnig und zweckmäßig, daß sie unredliche Absichten des Verfassers ausschließt, mag auch nicht jeder einzelne Satz vor der strengen Sittlichkeit bestehen. Und wenn Friedrich selbst in einer beißenden Grabchrift auf den mächtigen, viel gefürchteten und doch eifrig gesuchten Minister, und noch deutlicher in dem Kommentar zu seinen Versen sich und die Welt zu Grumbkows Abscheiden beglückwünscht (Publikationen 72, S. 29—30), so vergißt er doch nicht neben den „Lastern“ des Verstorbenen auch seiner „Tugenden“ zu gedenken. De Catt, der spätere Vorleser des großen Königs, behauptet freilich auf dessen Zeugnis hin, Grumbkow habe während der Köpenicker Prozeßverhandlungen zu Friedrich Wilhelm dem Ersten gesagt: 'Il faut que Votre Majesté expédie ce coquin-là!' Aber, abgesehen von der auf der Hand liegenden inneren Unwahrscheinlichkeit einer so ge-

hässigen Äußerung, erinnert der ohne Zweifel interessante Bericht (Publikationen 72, S. 34—36) in jeder Zeile daran, daß der Verfasser seinen Memoiren selbst die Bezeichnung „Wahrheit und Dichtung“ beigelegt hat. Die in demselben Bande abgedruckten „Tagebücher“ lassen es überdies (vgl. S. 394) zweifelhaft erscheinen, ob de Catt wirklich Friedrich den Zweiten zum verantwortlichen Bürgen seiner Erzählung hat machen wollen.

Auch die Geschichte erblickt also in Friedrich Wilhelm von Grumbkow eine Persönlichkeit, die gleich weit von dem Ideal des Schlimmen wie von dem des Guten sich entfernt. Krummen Wegen hold, doch kein Verräter; selbstüchtig und doch edlerer Regungen fähig; bei aller Leichtfertigkeit seinem königlichen Herrn ergeben und daher auch zuletzt ein offener Feind seiner Feinde, gehört er zu den schwankenden Charakteren, über deren Recht oder Unrecht der Augenblick entscheidet, und die trotz ihrer zu Tage liegenden Mängel besser sind als ihr Ruf. Die Pflicht des Historikers aber ist siebenfach das Recht des Dichters.

Nicht minder als Grumbkow sind Kochow und Seckendorff — an sich weit fester geschlossene Charaktere — Spiegelbilder der Wirklichkeit. Wenn aber bei den im Vordergrund der Handlung stehenden Personen nichts Wesentliches aufgegeben oder hinzugefügt werden durfte, so trat anderen untergeordneten oder unbekanntem gegenüber die poetische Freiheit in ihr volles Recht. Natürlich auch hier nur, wenn und soweit künstlerische Rücksichten es geboten. Der an verschiedenen Orten und unter den verschiedenartigsten Verhältnissen spielende Vorgang machte die Einführung episodischer, das dramatische Gefüge leicht zersprengender Rollen unvermeidlich. Um ihre Zahl nach Möglichkeit zu vermindern, wurden Handlungen und Worte wiederholt von ihren beglaubigten Urhebern auf andre nicht zu entbehrende Mitglieder des historischen Personenkreises übertragen. Von den königlichen Frauen abgesehen, sind auch Buddenbrock, Baldow, Mosel, Wolden, die in der Geschichte keinen unwichtigen Platz einnehmen, dem Drama ferngeblieben. Der oft erwähnte (obwohl nicht völlig verbürgte) Protest des Erstgenannten: „Wenn Ew. Majestät Blut verlangen, so nehmen Sie meines!“ kommt aus Kochows Munde mindestens

ebenso glaubhaft und wirksam. Anstatt des Feldpredigers Müller überbringt Oberst Wreech Kattes Abschiedsbrief und erhält dadurch Gelegenheit seine schöne und kluge Frau, auf die schon der Anfang des dritten Aktes hingedeutet hatte, unmittelbar in die Handlung zu verflechten. Andererseits war der geschichtliche Derschau selbst Mitglied des Köpenicker Kriegsgerichts — nicht aber der König.*) Da ohne den zürnenden und anscheinend zum Äußersten entschlossenen Herrscher die Verhandlung des Wappensaals ihre kräftigsten dramatischen Wirkungen verlor, so konnte sie nicht unmittelbar auf die Bühne gebracht werden. Und damit schied auch Oberst Derschau, der als Gegenspieler Rochows und als Vertrauter seines Herrn gerade in dieser Stunde unentbehrlich war, aus seiner richterlichen Stellung.

Überhaupt aber können für jede, selbst die geringfügigste Änderung des ursprünglichen Stoffes zwingende Gründe angenommen werden. Nicht einmal, daß der spitzbüßische Kammerdiener im Drama *Gummersfeld* heißt, ist Zufall oder Irrtum. Wo kein höherer Gesichtspunkt in Frage kam, ist dafür um so strenger an dem Gegebenen festgehalten worden. Auch das „Liedchen“ ist geschichtlich, das der Prinz in der ersten Scene des ersten Aktes singt: es rührt bis auf die Anfangszeile wirklich von dem jungen „alten Fritz“ her, wie bei Koser (Friedrich der Große als Kronprinz, S. 116) nachgelesen werden kann. Poesischer wird es dadurch freilich nicht, aber die Situation verlangte etwas Derbes und gerade deshalb, wenn möglich, etwas Authentisches. Für den nach Zufall oder Stimmung wechselnden Gebrauch des „Er“, „Ihr“, „Du“ in der Anrede legen alle Quellen Zeugnis ab.

Den bisherigen Ausführungen dürfte noch eine kurze Bemerkung über Äußerliches, zunächst über Sprache und metrische Form des Dramas, anzuschließen sein. Bei dem außerordentlichen Reichtum des Stoffes und der Notwendigkeit die

*) Wie noch neuerdings, allen altentwässerten Feststellungen zum Trotz, in naiven, aber auch recht störenden Illustrationen des oben genannten Stillfried und Kugler'schen Werkes, sowie des „Alten Fritz“ von Knötel und Köchling, der patriotischen Welt vorgetäuscht wird.

Idealziffer von 2000 Versen nicht erheblich zu überschreiten, mußte die erstere möglichst knapp geschürzt werden. Schon aus diesem Grunde hat der Dichter sich Bilder und Gleichnisse verhältnismäßig selten vergönnt. Die Färbung des Ausdrucks ist hauptsächlich in das Attribut und das Adverbium, häufig in die bloße Andeutung vermittels Accent und Wortstellung verlegt worden. Zugleich aber ist der Verfasser peinlich bemüht gewesen, jeden fremder Urheberschaft etwa verdächtigen Ausdruck fern zu halten — eine ebenso unerfreuliche als notwendige Arbeit. Sollten ihm trotzdem ein paar derartige Wendungen entgangen sein, so wird er sich damit trösten, daß er den Reminiscenzjägern eine kleine Freude gemacht hat. Ist ja selbst einem Kleist, der doch gewiß seine eigene Sprache führt, bisweilen eine Schillersche Wendung in die Feder geraten.

Dagegen sollte ein Dramatiker der Gegenwart in Versen überhaupt nicht schreiben. Unsrer Neuesten verachten bekanntlich die gebundene Form und vor allem das „Jambendrama“ — was übrigens vor anderthalb Jahrhunderten schon einmal Mode war. Nur die Prosa, die Sprache des täglichen Lebens, findet vor ihnen Gnade, und freilich hat niemals ein König oder gar ein Kämmerling in Blankversen geredet. Halten sie aber eine besondere, bei ihrer schlecht entwickelten Sprachkunst meist unfruchtbare Anstrengung einmal für erforderlich, so wählen sie lieber frei nach Faust den Knittelvers, ohne zu begreifen, daß eben nur ein Goethe dieses Metrum hoffähig zu machen vermochte. Sie vergessen dann völlig, daß viertonige Reimzeilen der Wirklichkeitsrede noch viel entschiedener widersprechen, als das von Shakspeare und unseren deutschen Klassikern her gewohnte Maß. Und wenn dem stürmenden und wühlenden Pathos eines Wildenbruch freiere Formen gelegentlich ganz gut zu Gesichte stehen, so bleibt der alte englische Dramenvers für das ernste Schauspiel doch schlechthin unersezlich, wie keinem in metrischen Dingen Gebildeten zweifelhaft sein kann. Von Künstlerhand geformt, wird er sich im einfachen Dialog der Umgangssprache in der natürlichsten Weise anschniegen und doch zugleich fähig sein, über sie hinaus zur höchsten Kraft, zu

hinreißendem Schwung sich zu erheben. Es kommt eben nur darauf an, wie er gemacht wird. Und da ist denn freilich nicht zu leugnen, daß der unter Schillers Einwirkung stehende jambische Fünffüßler leicht in deklamatorische Eintönigkeit verfällt, die alles Leben vernichtet. Aber wir besitzen in Heinrich von Kleist einen Poeten, der, wenn die Umstände ihm auszureifen gestattet hätten, wohl der größte Dramatiker germanischen Stammes und damit aller Zeiten und Völker geworden wäre. Sein Vers insbesondere ist nahezu vollkommen, ebenso reformatorisch für die Bühne, wie es der Klopstocks vor Zeiten für das Gebiet der Lyrik und die dichterische Darstellung überhaupt gewesen ist. Allerdings ist er nicht frei von Manier und thut der Sprache zuweilen Gewalt an. Aber trotzdem ist es für jeden, der das Geheimnis der dramatischen Wirkung, soweit sie an Klang und Rhythmus gebunden ist, ergründen will, ratsam, möglichst tief in dieses Stahlbad zu tauchen. Vielleicht ist die Frucht dieser Übung auch auf den nachfolgenden Blättern zu erkennen.

Was schließlich die scenische Einrichtung und die Aufgaben des Schauspielers angeht, so besitzt „Haus Hohenzollern“ einige Eigenschaften, die seine Aufführung wesentlich erleichtern dürften. Alle Teile der Handlung, etwa vom zweiten Aufzug abgesehen, spielen in äußerlich schlichter Umgebung, wie sie übrigens dem Geiste der Dichtung und ihres Zeitalters angemessen ist. Ein Binnenwechsel der Dekoration findet überhaupt nicht statt. Keine der Hauptrollen belastet den Darsteller physisch in übermäßiger Weise. Außerdem aber ist für die beiden wichtigsten innerhalb der Handlung eine umfangliche Ruhepause vorgesehen: der Kronprinz hat während des ganzen zweiten Aktes, der König vom Beginn des dritten bis gegen Ende des vierten nichts auf der Bühne zu thun.

Damit könnte der Dichter für jetzt von seinem Werke scheiden, nicht ohne Wehmut nach so langjährigem Verkehr, aber auch in dem sicheren Gefühl etwas geschaffen zu haben, das zu bestehen ein Recht hat. Nur einen Augenblick noch möchte er bei der geschichtlichen Gestalt verweilen, die ihm zuerst wie die

Wahnung an eine noch uneingelöste Ehrenschild im Reiche vaterländischer Poesie entgegentrat. Es ist ihm Herzenssache gewesen, für einen großen und patriotisch empfänglichen Kreis — die Zuhörerschaft einer deutschen Bühne — das lebenswahre Bild des merkwürdigen Fürsten zu erwecken, der unverstanden, aber auch unbeirrt durch seine Zeit gegangen war und dem erst eine späte Nachwelt zögernd Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ob ihm das gelungen ist, steht dahin; den persönlichen Gewinn aber, der ihm schon aus den Vorarbeiten erwuchs, teilte er gern mit vielen: das Verständnis für den eigentlichen Begründer preußischen Wesens und für diese viel geschmähte und doch kerngesunde, in mehr als einer Hinsicht vorbildliche preußische Eigenart selbst. Feierliche Staatschriften konnten freilich im Drama keine Verwendung finden und leider auch nur wenige der persönlichsten Zeugnisse des Wollens und Meinens, die Friedrich Wilhelm in zahlreichen „Marginalien“ zu den Akten hinterlassen hat und aus denen nach einem geistreichen Kritiker (Litterar. Centralbl. 1899 Sp. 303) „der frische Erdgeruch des Geschehens“ uns entgegenweht. Wenn da des Königs 'Citto! Citto!' immer wieder hineindonnert in die erschreckten Scharen des Verwaltungsgesinde; wenn er der „Landtschädlichen ostpreußischen Bärenhäuterei“ ohne Unterschied der Geburt und des Ranges mit der Spandauer oder Friedrichsburger „Karre“ droht (Protok. des Generaldirektoriums vom 17. und 19. April 1724); wenn er gar „hängen und braten lassen will wie der Zar“, falls „die verfluchten Blackisten*) nicht obedieren“, dann fühlt man: das ist der Sturmwind, der durch die Lande braust und alles, was weck und faul ist, zu Boden wirft. Wenn aber aus solchen Zornesgewittern die Sonne seiner Redlichkeit und Treue, seines heiligen und unerschütterlichen Pflichtgefühls, seiner rückhaltlosen Hingabe an das ihm von Gott vertraute Amt emporsteigt, dann spürt man auch, wie aller Orten neues Leben in verheißungsreicher Fülle sich regt. Was mußte das für ein Frühling werden! Und er kam mit Grünen und Blüten.

*) Der damals übliche Spottname für die Civilbeamten vom niederdeutschen „Black“ = Tinte (vgl. engl. black).

Endlich wird es verzeihlich erscheinen, wenn der Dichter noch der Hoffnung Ausdruck giebt, sein Werk auch in leibhaftiger Gestalt über die weltbedeutenden Bretter schreiten zu sehen. Um so verzeihlicher, als er sich dabei keine Illusionen macht. Haben doch die Erfahrungen anderer so gut wie seine eigenen, allerdings nicht auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung gesammelten, ihn gelehrt sich zu bescheiden. Talent ist heutzutage wenig, der Zufall etwas mehr, die Coterie alles. Wer nicht zur Farbe gehört, der wird im besten Falle (der freilich zugleich der schlimmste ist) totgeschwiegen: ein simples, aber unfehlbares Mittel, erprobt in den Zeitschriften, in der Litteraturgeschichte, wie auf dem Theater.

Die deutsche Bühne sollte freilich einem Werke von ausgesprochen vaterländischer Art willig die Pforten aufthun. Doch werden gerade unsre erfolgreichsten nationalen Dramatiker am besten wissen, weshalb sie dem in „Haus Hohenzollern“ behandelten Stoff sorgsam aus dem Wege gegangen sind. Vielleicht erscheint auch eine Handlung, in der ein als Deutschlands Verbündeter heute mit Recht hochgehaltener Nachbarstaat keine sympathische Rolle spielt, inopportun. Aber derartige Erwägungen konnten den Verfasser selbstverständlich nicht von der Ausführung eines Planes zurückhalten, der altpreussischer Liebe zu seinem Königshause und seinem Volke entsprungen war. Dafür wird er auch jedes Schicksal begreifen, das seine Dichtung beim Hinaustrreten in die Öffentlichkeit erwartet. Und die Zuversicht wenigstens darf er hegen, daß es trotz alledem noch gerechte und unabhängige Richter giebt; daß insbesondere den hervorragenden Männern, die seiner bisherigen schriftstellerischen Thätigkeit freundlich gegenüberstehen, auch dieses Werk genügen werde.

Auf einen, noch nicht zu maßgebendem Urtheil berufenen, doch für das Geste vor vielen empfänglichen Kreis aber rechnet er außerdem: auf die deutsche Jugend der höheren Schulen. Ihrer hat er gleich anfangs gedacht, wenn er die Aussichten der Bühnenaufführung erwog, vor allem aber die ihm erwünschtesten Wirkungen, die dort am sichersten eintreten mußten, wo der Empfangende zugleich einen Teil der künstlerischen Arbeit zu

leisten hatte. Und so sei denn ihr „Haus Hohenzollern“ an zweiter Stelle gewidmet. Hat sie doch in der That von jeher Neigung und Geschick für dramatische Darstellung bewiesen. Ihre mimischen Fähigkeiten sind naturgemäß beschränkt oder doch unentwickelt; dafür bringt sie Feuer und Begeisterung, sowie alle Mittel der geistigen Bildung zur Stelle, ohne die auch der genialste Schauspieler im Naturburschentum stecken bleibt. Und andererseits hat gerade der Erzieherstand unsres Volkes von den Zeiten der Gandersheimer Nonne an die Bildungskraft scenischer Aufführungen hochgehalten. Die deutsche wie die lateinische Sprache hat dem Schuldrama das Gewand geliehen; die Anhänger der Reformation so gut wie ihre erbittertsten Gegner haben die ihnen anvertraute Jugend in der Bühnenkunst geübt; das achtzehnte Jahrhundert hat eine besondere Epoche auf diesem Gebiet und in dem Zittauer Gymnasialdirektor Christian Weise einen in seiner Art klassischen Dichter erstehen sehen.

Der heutigen Schule wird freilich in „Festspielen“, „Bildern“ u. eine geradezu erdrückende Fülle neuen Materials geboten. Aber alle diese Erzeugnisse guten Willens und patriotischer Empfindung sind für den nächsten Zweck, den sie anstreben oder vorschützen, so ungeeignet als möglich. Sie gehören auf die Volkshöhne, wo sie mehr noch eine ethische als eine ästhetische Aufgabe zu lösen berufen sind, indem sie dem einfachen Mann ermöglichen, sich in edle Vorstellungen einzuleben, vorbildliche Gestalten zu eigener Erhebung und Belehrung zu verkörpern. Für die Primaner deutscher Gymnasien, die, an den Meisterwerken ihrer nationalen Dichter genährt, zu einem Sophokles und Shakspeare in vertrauter Beziehung stehen, sind sie weder ein bildender, noch ein hinlänglich schwieriger Stoff. Nur allen Regeln der dramatischen Kunst gemäß eingerichtete Werke sind zu solchem Dienst berufen. Da aber der scenische Apparat schon äußerlicher Rücksichten halber möglichst einfach sein muß, während die Notwendigkeit, auch weibliche Rollen durch junge Leute des andern Geschlechts darstellen zu lassen, die Wirkung mehr oder weniger beeinträchtigt, so bleibt nur eine sehr geringe

Zahl von brauchbaren Stücken übrig. Von Schiller und Goethe kann — „Wallensteins Lager“ natürlich ausgenommen — keine Rede sein, noch weniger von den Dichtungen des großen Britten; die Aufführung eines antiken Dramas ist zwar verhältnismäßig leicht, hat aber andre Bedenken gegen sich. In vorzüglichem Maße eignet sich dagegen, wie der Verfasser aus zwei Versuchen, einem leidlich und einem sehr wohl gelungenen, hat ersehen können, der „Prinz von Homburg“, wenn nur die Rolle Nataliens, immerhin eine der wichtigeren und schwierigeren, in zulänglicher Weise besetzt werden kann.

Gegen „Haus Hohenzollern“ dürfte keiner der angeführten Einwände zu erheben sein, wie hinsichtlich der Bühneneinrichtung und der weiblichen Charaktere schon früher nachgewiesen wurde.

In jedem Fall aber will die Dichtung, unabhängig von allen praktischen Gesichtspunkten, als Kunstwerk beurteilt werden.
