



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

L., W.: Zwei Hohenstaufen-Dramen.

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

## Zwei Hohenstaufen-Dramen.

Kaiser Friedrich der Zweite von Hohenstaufen. Ein Trauerspiel von J. Heinrich von Wessenberg. 2. Aufl. Freiburg 1863.

Friedrich der Zweite von Hohenstaufen. Historische Tragödie von J. G. Fischer Stuttgart 1863.

Der dramatische Dichter ist heutzutage übel daran. Man verlangt von ihm nationale Dramen; er soll die Geschichte, vor Allem die Geschichte des eigenen Volks durchsuchen und aus diesem Holze Gestalten schnitzen, um sie der Gegenwart zur Macheiferung oder Warnung, mindestens zur Belebung patriotischen Sinnes entgegenzuhalten. Ist seine Absicht eine rein künstlerische, ist er bemüht, das Walten des Schicksals nur im Rahmen eines Seelengemäldes, eines persönlichen Conflicts zu zeigen, so wird ihm, auch wenn sein Stück von dieser Seite unangreifbar wäre, Kälte und Theilnahmlosigkeit, Mangel an Verständniß der Zeit und der heutigen Aufgabe der Literatur vorgeworfen werden. Greift er aber nach einem modernen Stoff, d. h. nach einem Stoff, dessen Pathos zugleich das Pathos unserer Zeit ist, so wird er dem Tadel schwer entgehen, daß er ein Tendenzstück geschrieben habe, daß somit wieder in anderer Weise die Aufgabe der Kunst, die Erhebung menschlichen Kampfes in eine höhere ideale Sphäre, verlegt sei. Was soll er thun? Wie soll er die eine Klippe vermeiden, ohne an der andern aufzustossen?

Die Kritik hat die Antwort leicht bei der Hand. Sie wird ein nach den eigensten Gesetzen der Kunst aufgebautes Stück verlangen, aber damit die Forderung verbinden, daß der Conflict, der die tragische Entwicklung herbeiführt, wiederklänge in der Brust des modernen Hörers, daß die Kämpfe, die das Drama erfüllen, ihr Echo finden in den idealen Bestrebungen der Gegenwart. Die Forderung ist leicht ausgesprochen, sie scheint selbstverständlich, die ganze Entwicklung der modernen Kunst, wie unsers Nationallebens leitet auf sie hin, und dennoch zeigt die Erfahrung, daß damit die schwierigste, bis jetzt unerreichte Forderung ausgesprochen ist. Die moderne Tendenz — um das kürzeste Wort zu wählen — ist entweder der Handlung äußerlich aufgedrückt oder eingefügt, tritt wohl gar nur, was das Widerwärtigste ist, in einzelnen Scenen

und Phrasen zu Tage, die auf den Beifall des Augenblicks berechnet sind, aber in keinem innerlichen Zusammenhang mit dem Stück selbst stehen, oder die Tendenz ist so sehr die Seele des Ganzen, daß sie die künstlerische Wirkung beeinträchtigt und ein an sich fremdes Interesse für die Mängel der dramatischen Composition schadlos halten muß. Es braucht keiner Beispiele, es wird damit nur eine bekannte Thatsache constatirt. Wir haben keine historische Tragödie, wie wir keine historische Malerei haben, die gleichfalls als die wahrhaft moderne Gattung von der Kunstkritik empfohlen, von den Künstlern angestrebt wird. Lauter Versuche und kein Gelingen, lauter Wollen und Nichtkönnen, Absicht und Mühe genug, aber nicht der freie, sichere Wurf, ein ungestes Taften, aber kein zielbewußtes consequentes Schaffen, dessen Früchte wir als die würdigen Gradmesser unserer Cultur, als die rechte Signatur unserer Zeit der Nachwelt hinterlassen könnten.

Woher dieses tantalusartige Sichabquälen, hier wie dort? Denn daß aus demselben Grunde die Kränze der historischen Tragödie wie die Kränze der historischen Malerei uns zu holen versagt ist, scheint einleuchtend. Ist einzig das subjective Nichtkönnen unserer Künstler, das Epigonenhafte ihrer Anlage und Bildung die Schuld, oder beruht nicht dieses Nichtkönnen selbst wieder auf tieferen Gründen, für die nur die ganze moderne Geistesentwicklung verantwortlich ist? Fast sollte man es meinen, wenn man z. B. die Blüthe der Kunst in andern Zweigen daneben hält. Bei jeder Ausstellung pflegt die erste Frage zu lauten: welche Bilder großen Stils, welche historischen Gemälde? Und Jahr aus Jahr ein lautet die Antwort gleich beschämend, der Zahl wie der Bedeutung nach, während die Wände von Genre- und Landschaftsbildern bedeckt sind, unter denen immer eine gute Zahl sich findet, auf denen das Auge von Kennern und Nichtkennern mit Freuden verweilt. Die bekannten Ausreden mit der Kostspieligkeit und dem geringen Absatz der Gemälde großen Stils, mit den jahrelangen Studien und dem unsichern Lohn, erklären noch nichts. Man nehme nur die Bilder, die vorhanden sind, die ihren Käufer gefunden haben oder nicht, man nehme sie, wie sie sind. Diese Kaiser und Könige, diese Helden und Päpste, wie kalt, wie unsäglich kalt lassen sie uns. Wir können uns vielleicht im Einzelnen keine genaue Rechenschaft von diesem Eindruck geben. Wir finden die Zeichnung richtig, die Composition geistvoll, die Technik untadelig, und doch läßt uns der Anblick kalt; es ist etwas in uns, das gegen diese nach vorn gestellten Helden reagirt, unser Gemüth hat nichts mit ihnen zu thun, als etwas Fremdes schauen diese Purpurmäntel und Bischofsmützen in unsere moderne Welt, wir fühlen: es ist nicht unsere Welt. Wo nicht irgend ein stoffliches Interesse uns fesselt — und dann ist eben die künstlerische und die stoffliche Wirkung kaum auseinanderzuhalten — werden wir uns schwer jener Empfindung erwehren. Dieser auf-

gehobene Arm ist steif, der am Boden liegende Held erschüttert uns nicht, und wie befreit athmen wir auf, wenn unser Blick auf ein daneben hängendes Bild gleitet, wo ein Hochzeitszug, eine Taufe oder ein munterer Schwank, recht aus dem vollen Leben herausgegriffen, uns die Natur unseres Volkes wiedergibt, oder eine warm empfundene Abendlandschaft uns zu süßer Sehnsucht zwingt.

Ist's nicht ganz der gleiche Fall mit der dramatischen Poesie? Mit einem Wort zu sagen, es ist der demokratische Grundzug unserer Zeit, der uns dem Helden auf der Leinwand wie dem Helden auf der Bühne gegenüber von vornherein kritisch stimmt, ganz abgesehen von dem innern Werth eines Stückes. Die hervorragende, auf den Rothurn gestellte Persönlichkeit, die etwas für sich sein will, flößt uns nicht mehr den rechten Respect ein; es thut uns leid, aber wir können uns nicht zu anderer Stimmung zwingen und Einflüsse verläugnen, die vor Allem die ganz veränderte Geschichtsanschauung auf unser Bewußtsein überhaupt ausübt. Ja als die Geschichte noch eine Aufzählung der Thaten von Herrschern und Helden, eine Perlschnur von großen Männern war! Aber die großen Männer selbst, wie anders werden sie jetzt behandelt! Sonst, wenn man ihre Biographien schrieb, fing man bei ihrer Geburt an, schilderte ihre Jugend und ihr Alter, ihr Leben und Sterben, heutzutage wird in der Regel ein ganzer Band mit der Einleitung gefüllt, welche die Zeit, in die der Mann hineingeboren wurde, die Verhältnisse, unter denen er so und so werden mußte, umständlich schildert, zum Beweis, daß wir nicht hinaus können über das Gefühl von der Continuität aller Entwicklung, in der auch der größte Mann nicht als eine absolut neue Erscheinung auftritt, sondern als ein Glied des Ganzen, dessen Wirksamkeit längst in der Zeit vorbereitet war.

Keine Frage, daß uns mit dieser Vertiefung der Geschichtserkenntniß zugleich der naive Sinn für die hervorragende Persönlichkeit sich abschwächte. Das Heldenthum ist uns unverständlich geworden, wir haben keinen Glauben mehr daran. Im Roman mit seiner breiten Wirklichkeit, der Fülle des realen Lebens fühlen wir uns zu Hause; auch das sociale Drama wird einen günstigen Boden haben. Aber von der großen historischen Tragödie trennt uns ein gewisses Etwas, für das ihr den nivellirenden, den revolutionären Geist unserer Zeit verantwortlich machen müßt. Weniger, daß uns dadurch der Genuß der älteren Kunstwerke, die in einer günstigeren, minder kritischen Zeit geboren sind, verkümmert würde. Aber auf die dichterische Production selbst muß dieser Zug, der durch die Zeit geht, von störendem Einflusse sein. Der Dichter selbst ist, ohne daß er es weiß, von dieser — Krankheit, wenn man will, von dieser skeptischen Stimmung angesteckt, er steht selbst nicht in einem naiven, gläubigen Verhältniß zu den Gebilden, die er aus dem Stoff der Geschichte meißelt; bei jedem Schritt ist er unsicher, zweifelnd. Kann so mein Held handeln, ohne daß er aus der Rolle fällt? Darf er dies sprechen, ohne

daß er platt und trivial oder bombastisch wird? Ist hier nicht zu viel oder zu wenig motivirt? So lähmt denn des Gedankens Blässe überall den Flug der Begeisterung, und die Fehler, die eben vermieden werden sollten, sind um so unvermeidlicher. Der Held ist nun wirklich steif, die Situation unnatürlich, das Ganze kalt geworden. Und so ist es denn auch hier wie überall eine Wechselwirkung, auf der schließlich die gegenwärtigen Mißstände beruhen. Wir klagen über den Dichter, und der Dichter kann mit noch mehr Recht über die Zeit klagen, aus der er geboren ist, und der er sich so wenig als irgend jemand entziehen kann.

Aber hat nicht andererseits die Gegenwart eine besondere Vorliebe für das Historische und Nationale, und kommt sie damit nicht gerade dem historischen Drama entgegen? Wird nicht das, was der Dichter seine Helden in diesem Sinne thun und reden läßt, schon an sich auf ein Echo in tausend Herzen rechnen dürfen? Die Erfahrung pflegt diese Frage keineswegs zu bejahen. Was die neuere Zeit an sogenannten patriotischen Dramen hervorgetrieben, hat wohl gelegentlich seine Wirkung gethan, aber das war auch Alles. Von einem nachhaltigen Eindruck, den sie in der Nation zurückgelassen hätten, keine Spur. Wir werden auch hiervon den Grund meist einfach in dem subjectiven Nichtkönnen der Dichter suchen dürfen.

Ein Vergleich unserer Zustände mit den italienischen vor der Herstellung des Einheitsstaats gilt jetzt empfindlichen Gemüthern für verpönt; er wird gleichwohl in vielen Fällen nützlich, manchmal unentbehrlich sein. Das Italien der wiener Verträge und der Restaurationen besaß eine Literatur, in welche sich alle diejenigen Elemente flüchteten, die in einem freien Staatswesen der Politik und dem öffentlichen Leben sich zugewandt hätten. Die Nation hatte keine gesetzlichen Organe, ihre Wünsche und Bestrebungen kundzutun, so wurde die Dichtung der Mund, durch welchen sie ihnen Ausdruck gab; nicht in directer Weise, aber in großartigen Gleichnissen, aus der eigenen Geschichte geschöpft, in prophetischen Mahnungen, die aus vergangenen Jahrhunderten in die Gegenwart herübertönten. Vergebens suchte der freie Gedanke gegen die Unerbittlichkeit der starren Staatsmaschine sich aufzulehnen — und Niccolini schrieb seinen Foscarini, eine Familientragödie, deren Held aber zugleich als ein Märtyrer der Freiheit, als ein Opfer der tyrannischen Staatsgewalt fiel. Niemand durfte Desreich des Mords an der italienischen Freiheit anklagen, — und Niccolini schrieb seinen Johann von Procida, jenes racheerfüllte Drama von der sicilischen Vesper, bei dessen Aufführung in Florenz der österreichische Gesandte zu seinem französischen Collegen sagte: die Adresse lautet an Sie, aber der Inhalt ist an uns gerichtet. Keine Tribüne bestand, auf der das weltliche Papstthum als das, was es ist, als der Fluch Italiens bezeichnet werden durfte, — und Niccolini schleuderte seinen Arnold von Brescia in die Nation, der nur

kurze Zeit von dem Jubel der Pius'hymne übertönt wurde, und aussprach, was seitdem das Glaubensbekenntniß Aller geworden ist. Man weiß, welche Wirkung diese Dramen hervorbrachten, wie sie das Feuer heimlich schürten, das bald darauf in hellen Flammen emporschlug. Aber wenige Jahre später, und ihre Entstehung wäre undenkbar. Schon in dem Zeitraum nach 1848 hätten sie die Wirkung nicht mehr haben können, die sie vorher ausübten: es hatte die prosaische Arbeit begonnen. Die Poesie hatte das Ihrige gethan, jetzt war sie überflüssig. Entständen heute diese Tragödien, so wären sie volkends wirkungslos. Was einmal in das praktische Leben der Nation übergegangen, was Gegenstand der Debatte, des öffentlichen Kampfs geworden ist, hat aufgehört Gegenstand der Poesie zu sein. Ein Drama, dessen Tendenz die Einheit Italiens wäre, ist heute ein Anachronismus. Höchstens könnten Anspielungen auf Rom und Venedig ein dankbares Auditorium finden.

Die Nuzanwendung ist einfach. Die dramatische Kunst wird — wenn doch einmal nicht von rein künstlerischer, sondern zugleich von stofflicher Wirkung die Rede ist — dann am tiefsten wirken und zünden, wenn sie dasjenige zum Ausdruck bringt, was gleichsam noch gebunden im Schoße des Volksgeistes ruht, was sich noch nicht ans Tageslicht emporgerungen hat, Ahnungen, Instinkte, die eben erst der erstaunten Menge offenbar werden, Bestrebungen, die, sei es durch äußeren Druck zurückgehalten oder der mangelnden Reife entbehrend, noch im Stadium vorbereitender Gährung begriffen sind, Ideen, die dem älteren Geschlecht fremd sind, und für die eben erst das heranwachsende Alter beginnt zu schlagen. Darum zündete Schillers Don Karlos, nicht weil Alles reif und gewonnen war für Aufklärung und Menschenrechte, sondern weil ein altes Geschlecht sich zusammenfand mit einem jungen, das neue Ideale in die alte Welt warf. Gedanken, die in der vollen Beleuchtung des Mittags stehen, die als gemeine Münze auf dem Markt des Lebens cursiren, für die kommt der Dichter zu spät. Sein Amt ist das eines Seher's. Mit prophetischem Instinkte aus dem Drang der Gegenwart das herauszufühlen, dem die Zukunft gehört, und in künstlerische Form zu gießen, wird ihm die Begeisterung der Mitwelt, wird ihm den Kranz ewiger Jugend bei der Nachwelt sichern.

Das Gebiet des Patriotischen wird demnach für den Dichter gewisse Grenzen haben, die er nicht ungestraft überschreiten kann. Es ist sehr mißlich, wenn der Dichter mit seinem poetischen Patriotismus glaubt dem noch zu Hilfe kommen zu müssen, was eben am lautesten geredet und verhandelt wird. Was in der Kammerdebatte schön und zweckmäßig ist, ist es nicht ebenso auf der Bühne; was sich für Turn- und Schützenfeste schickt, ziemt nicht auch dem tragischen Helden. Je sonnenklarer und unbestrittener, je lebhafter disputirt durch berufene Organe eine Sache ist, um so mehr wird sich der Dichter hüten müssen, sie wieder zurückzuschrauben in die Sphäre der Phantasie. Er erzielt

damit nur einen momentanen Erfolg, vielleicht nicht einmal diesen. Ein Drama, das z. B. den ausgesprochenen Zweck hätte, den Kampf zwischen Kirche und Staat zu schildern, könnte — von Seiten der Tendenz betrachtet — heute schwerlich auf große Wirkung mehr rechnen. Denn obwohl noch nicht alle Consequenzen gezogen sind, so ist der Kampf selbst doch längst entschieden, es gibt hier keine Propaganda mehr in den Herzen zu machen; es ist die Sache der Gesetzgeber, das vollends in äußeren Einrichtungen auszuprägen, was im Princip kein Vernünftiger mehr bestreitet. So der Kampf zwischen Adel und Bürgerthum. Noch hat derselbe nicht alle Stadien durchgemacht, noch sind momentane, empfindliche Rückschläge möglich, aber geistig ist doch der Kampf längst ausgekämpft, es fällt nicht dem Dichter zu, hier noch ein gewichtiges Wort mitzureden. So ist es endlich mit Gedanken der nationalen Einheit. Ja es gab eine Zeit, da unsere Literatur unzweifelhaft berufen gewesen wäre, ihre Energie auf diesen Gedanken zu concentriren; es war die Zeit, da er unter dem Druck der Congresse und Verträge allmählig aufzudämmern begann, da die Jugend phantastisch für ihn schwärmte und Verfolgung und Verbannung dafür erntete. Damals war der Einheitsgedanke noch Sache der Phantasie — aber es war die Zeit, da der Dichter

Nicht hatte Zeit zu achten  
Auf eines Volkes Schmerz,  
Er konnte nur betrachten  
Sein groß zerrissen Herz.

Heute, da dieser Gedanke von allen Ecken und Enden tausendfach variiert erschallt, da, so ferne noch die Erfüllung scheint, doch die praktische Arbeit begonnen hat, da Vereine und Cabineté und selbst die habsburgische Politik sich mit Plänen zur Reform des Bundes plagen, kommt der Dichter zu spät, wenn er dieselbe Seite anschlägt. Er darf dem Toastredner und dem Staatsmann nicht Concurrenz machen; diese Gesellschaft schiebt sich nicht für ihn. Ihre Wege sind nicht dieselben. Die großen Anliegen der Nation sind nicht mehr im Stadium der Ahnungen und des Gefühlsdrangs, sie sind in das Stadium der Praxis getreten, sie sind nicht mehr Sache der Phantasie, sondern der politischen Arbeit.

Aber, höre ich einwerfen, wenn ein solches directes Eingreifen der Tendenzdichtung vom Uebel ist, so kann doch der Dichtung nicht der Beruf abgesprochen werden, durch Belebung des nationalen Sinnes mittelst poetischer Verwerthung der vaterländischen Geschichte jene praktische Arbeit zu begleiten und zu fördern. Gewiß, auf diese bescheidene Rolle wird sich die Poesie, sofern sie im bewußten Zusammenhang mit den höchsten Aufgaben der Nation bleiben will, in jedem Falle beschränken müssen, und es wird ihr selbst am meisten zu statten kommen, wenn sie ihre Aufgabe in dieser Weise faßt. In diesem Sinne gilt die be-

redte Mahnung, mit welcher A. W. Schlegel seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur schließt, heute noch wie vor funfzig Jahren. Nur bietet die Benützung unserer Geschichte für die dramatische Dichtkunst selbst wieder ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten, die nicht immer da gesucht werden, wo sie in Wirklichkeit liegen. Die Klage ist oft gehört, daß die deutsche Geschichte gerade für eine nationale Behandlung in der Poesie deshalb besonders schwierig zu verwenden sei, weil sie, zumal in neueren Zeiten, wesentlich Geschichte innerer Kämpfe und Kriege, eine Verletzung nach der einen oder anderen Seite darum fast unvermeidlich sei. Um so mehr schienen sich wenigstens die mittelalterlichen Stoffe zu empfehlen, als der eigentlichen Heldenzeit unserer Nation entnommen, die damals einen später nie wieder erreichten Grad von geschlossener Machtentfaltung nach außen behauptet habe. Man könnte hier zwar auf manchen gelungenen Wurf, z. B. auf Schillers Wallenstein verweisen, der sicher keinem patriotischen Gemüth zum Anstoß gereichen wird, obwohl der Stoff dem dreißigjährigen Krieg entlehnt ist; oder auf das Beispiel der Italiener, die nationale Dramen in Menge haben, obwohl ihre Geschichte an Bürgerkriegen mindestens so reich ist, als unsere. Allein dieser Punkt bleibe dahingestellt. Zugegeben, unsere neuere Geschichte biete wirklich in nationaler Hinsicht diese bedenkliche Seite dar, so bietet die mittelalterliche Geschichte dafür in dramatischer Beziehung um so größere Schwierigkeiten.

Wäre das, was man in der Geschichte dramatisch oder tragisch zu nennen pflegt, schon an sich zugleich ein tragischer Stoff für den Dichter, so gäbe es allerdings für unsere Poesie keinen herrlicheren Gegenstand, als den weltgeschichtlichen Kampf des Hohenstaufenhauses mit dem Papstthum. Von Jugend auf verbindet sich für uns mit dem Namen der schwäbischen Kaiser ein poetischer Zauber, den keine geschichtliche Kritik ganz zu zerstören im Stande ist. Es ist wirklich die Zeit der höchsten Macht des deutschen Namens, eine Zeit, erfüllt von welthistorischen Unternehmungen, in welcher unsrer Nation die erste Stelle angewiesen ist, ein Kampf, der durch Jahrhunderte mit allen Waffen der Staatsklugheit und der Leidenschaft geführt wird und mit einem Falle endigt, der beispiellos in der Geschichte ist, eine Fülle hochbegabter Kräfte, die nicht ohne eigne Schuld einem unerbittlichen Schicksal erliegen und deren Untergang uns doch mit dem Bewußtsein erfüllt, daß der Triumph der feindlichen Macht ein scheinbarer und ihr selber verhängnißvoll war. Wahrlich die Geschichte selbst hat hier eine Tragödie geschaffen, welche nachzuempfinden ein höchster künstlerischer Genuß ist. Dazu ein unabsehbarer Reichthum einzelner Momente, welche dieser Tragödie die höchste Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit verleihen, und eine Reihe von Beziehungen, die ungesucht den Reiz eines ganz modernen Interesses darbieten. In der Mitte, und Alles beherrschend, dieser Kampf auf Leben und Tod zwischen Kaiser und Papst, dann der

Kampf der einheitlichen Staatsgewalt gegen die centrifugalen Tendenzen, gegen den rebellischen Adel wie gegen das emporstrebende Bürgerthum, der Kampf einer freieren Weltanschauung gegen hierarchischen Druck, wie er einerseits in reformatorischen Versuchen, andererseits in den Vorböten einer vernünftigen Denkweise sich ankündigt, die Berührung abendländischer Cultur mit der morgenländischen, die Conflicte zwischen nationalen und universalistischen Bestrebungen, endlich die Beziehungen zwischen Deutschland und Italien, die durch neuere geschichtliche Ereignisse, wie durch neuere geschichtliche Forschungen ein speciellcs Zeitinteresse erhalten haben — eine Fülle von Motiven, in die ein dramatischer Dichter nur scheint hineingreifen zu dürfen, um ohne viel Besinnens sich das tauglichste Material herauszuholen.

Wir werden uns nicht wundern, wenn die Dichter, auch seitdem die Romantik begraben ist, immer und immer wieder an diese Quelle zurückkehrten. Wenn nun aber gleichwohl diese wiederholten Versuche die Verheißung Schlegels nicht erfüllt haben, und die Hohenstaufenzeit uns noch kein wahrhaft nationales, als ein gemeinsamer theurer Besitz anerkanntes Werk geliefert hat, so dürfen wir auch hier nicht einfach das Nichtkönnen der Dichter anklagen. Der Grund liegt tiefer, er liegt in dem innersten Wesen der mittelalterlichen Geschichte überhaupt, welche das Individuum noch nicht kennt. Erst die Renaissance hat den modernen, d. h. den individuellen Menschen geschaffen, und nur der individuelle Mensch ist Gegenstand des Dramas.

Einem Shakespeare freilich war es erlaubt, seine Stoffe in mythischen und antiken, in mittelalterlichen wie in modernen Zeiten zu suchen. Er durfte sich getrauen, jedem Namen, wo er ihn fand, individuelles Leben und Gepräge zu geben. Aber nicht Allen ist Alles erlaubt, und selbst eine shakespeare'sche Kraft müßte heute mit dem entwickelteren geschichtlichen Bewußtsein rechnen. Nicht zufällig haben Goethe und Schiller ihre Stoffe fast ausnahmslos innerhalb der bezeichneten Grenzlinie gesucht, und Niemand wird den Wilhelm Tell verwerfen wollen, einen Stoff, der gerade recht eigentlich aus der mittelalterlichen Sphäre heraus in eine bürgerliche, rein menschliche Sphäre herausgehoben ist, wie dies auf andere Weise Lessing mit seinem Nathan gethan hat. Der Mensch des Mittelalters ist noch nicht auf sich selbst, auf seine Kraft gestellt. Wie ihm die Welt des inneren Bewußtseins noch verschleiert ist, so ist er in seinen äußeren Beziehungen gebunden durch allgemeine Mächte. Er ist sich nicht selbst Gesetz; das, was er ist, ist er nur dadurch, daß er einem geschlossenen Ganzen angehört, sei es nun die Zunft oder das bürgerliche Gemeinwesen, der Feudalstaat oder die Kirche. Bei kräftiger entwickelten Naturen ergeben sich nun freilich eben aus diesem Gebundensein die mannigfachsten Conflictc. Es fehlt nicht an eigengearteten Naturen, welche die gesetzten Schranken zu durchbrechen suchen, und hier liegen unläugbar dramatische Momente; es sind

die Vorläufer der Renaissance, die nicht mit einem Mal den individuellen Menschen fertig in die Welt gesetzt hat. Allein jenen starren, in objectiver Sittlichkeit noch ungebrochen dastehenden Formen der Gesellschaft und des Staats gegenüber wird jeder solche Kampf selbst wieder einen allgemeinen Charakter annehmen. Dem einzelnen Helden, der seiner Freiheit sich bewußt wird, fehlt die freie Welt als Stoff für die Bethätigung seiner Freiheit. Uebermüthig, mit erdrückender Wucht stehen ihm die objectiven Gewalten gegenüber, und um nur die Mittel zum Kampfe aufzubringen, wird er sich selbst wieder an irgend eine objective Macht anlehnen müssen. Entweder also, er ist völlig isolirt, steht mit Bewußtsein über seiner Zeit, dann fehlt die dialektische Auseinandersetzung mit der objectiven Welt, sein Ringen wird einem fruchtlosen Monologe gleichen; oder aber er entlehnt seine Waffen selbst wieder einer jener objectiven Mächte und macht sich zum Vertreter eines Princips, um ein anderes zu bekämpfen. In jenem Fall scheidet die dramatische Entwicklung an der Starrheit der Verhältnisse, deren schließliche Uebermacht dem Zuschauer von Anfang an klar ist, oder der Kampf des individuellen Menschen geht doch wieder auf in einem Kampf principieller Mächte, der auf hundert Punkten genau wieder derselbe ist und sich mit der einzigen Variation der Namen stets wiederholt. Es sind nicht freie Potenzen, die durch die Bethätigung ihrer Willenskraft den tragischen Conflict herbeiführen, sondern die Handlung nimmt ihren nothwendigen Verlauf durch die innere Natur der aufeinanderstoßenden principiellen Gegensätze. Nur eine ungemeine Kraft der Charakteristik wird im Stande sein, diese Schwierigkeit zu überwinden, den Kaisern, Räten, Bischöfen, Bürgern, deren Gedankenkreis von vornherein feststeht, individuelle Farbe zu verleihen. Im andern Fall wird jeder dieser Helden sein Pensum absagen, das ihm der Dichter aufgibt, und das er ebensogut jedem ihrer Standesgenossen in den Mund legen konnte.

Diese Schwierigkeit wird nur um so größer sein, wenn der eigentliche Inhalt des Stücks nicht ein kleinerer geschichtlicher Ausschnitt ist, der immerhin eine concentrirtere Handlung, eine schärfere psychologische Durchführung ermöglichen wird, sondern wenn der Dichter einen großen weltgeschichtlichen Stoff behandelt, wenn eine große Katastrophe, ein Kampf zweier Weltalter oder das Lebensresultat eines Geistes von erstem Rang in den Rahmen eines Dramas gespannt ist. Solche Stoffe sind allerdings verführerisch, sie dürfen an und für sich auf Theilnahme rechnen. Haben die Persönlichkeiten, deren Fall uns vor Augen gestellt wird, geschichtliche Größe, so ist fast unvermeidlich, daß uns ein großer Eindruck zurückbleibt; irgend ein Wiederstrahl derselben muß ja wohl in der Tragödie, deren Gegenstand sie ist, zu spüren sein. Allein dieses stoffliche Interesse hält doch nicht vor, um die Mängel einer undramatischen Action zu bedecken, und diese Gefahr liegt eben doppelt nahe bei großen geschichtlich

bedeutenden Stoffen. Denn unwillkürlich wird sich ein fremdes Moment, sei es nun ein historisches oder mehr speculativer Art, in eine solche Handlung mischen. Es soll die tiefe Bedeutung dieser Katastrophe, der volle Inhalt eines solchen Zeitalters dem Zuschauer vor Augen treten; dieses soll in allen seinen verschiedenen Richtungen möglichst vollständig geschildert werden, jeder Standpunkt soll in seiner Berechtigung wie in seiner Einseitigkeit zur Darstellung kommen, lauter Momente, die den Dichter von seiner eigentlichen Aufgabe ablenken, die dramatische Concentration des Stoffs ihm erschweren. Je höher die weltgeschichtliche Stellung eines Helden ist, um so sichtbarer sind die allgemeinen Gesetze, unter denen er steht, um so mehr wird der tragische Conflict jenen allgemeineren Charakter annehmen, von dem die Rede war. Was der Dichter einerseits gewinnt durch die Wahl eines sympathisch berührenden Stoffes, wird er in Gefahr sein andererseits zu verlieren durch die Schwierigkeit der Charakteristik und der individuellen Durchbildung. Es gilt dies übrigens nicht allein von den mittelalterlichen Stoffen. Es ist wiederum kein Zufall, daß die Dramen unsrer classischen Zeit keineswegs die Höhe- und Wendepunkte geschichtlicher Entwicklung in ihren hervorragendsten Vertretern zu ihrem Inhalt haben. Es ist immer ein beschränkter Ausschnitt, den sie wählen, dem sie einen festen psychologischen Kern, eine dramatische Seele geben, und um welchen herum in freier Weise die Figuren gruppiert sind, die in perspectivischer Weite dann allerdings die Fülle des Zeitalters ahnen lassen.

Mit diesen Bemerkungen soll nun natürlich nicht gesagt sein, daß es überhaupt nicht möglich sei, die Geschichte der Hohenstaufen zu tüchtigen Dramen zu verwenden. In gewissem Sinne mag immer Schlegels Wort gelten: es gibt keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, das Poetische an ihnen herauszufinden. In letzter Instanz wird immer die Erfahrung entscheiden. Aber eben die Erfahrung hat die obigen Bedenken an die Hand gegeben, und es bleibt uns noch übrig zu untersuchen, ob sie durch die neuesten Hohenstaufen-Dramen erschüttert oder bestätigt werden.

Es sind in den letzten Wochen zwei Tragödien erschienen, die beide den Untergang Friedrichs des Zweiten zum Gegenstand haben, allerdings, daß wir es gleich sagen, in der Geschichte der schwäbischen Kaiser unfraglich der verhältnismäßig dankbarste und für die Dramatisirung geeignetste Stoff. Kennt das Mittelalter im Allgemeinen noch nicht den individuellen Menschen, die erste Grundbedingung des Dramas, so ist dagegen Friedrich der Zweite eben die erwünschte Ausnahme. Um eines Hauptes Länge ragt er durch sein individuell entwickeltes Bewußtsein über sein Zeitalter empor, er ist, wie Burckhardt treffend bemerkt, der erste moderne Mensch auf dem Throne. Ist es ferner ein Kampf zweier objectiver Mächte, in dem sich die Geschichte der Hohenstaufen bewegt, und dem auch Friedrich zum Opfer fällt, so wird doch dieser Kampf eben in ihm wie in

keinem andern Kaiser zum persönlichsten Pathos, er hat hier ein individuelleres Gepräge, als auf jedem andern Blatt dieser Geschichte. Friedrich und Innocenz sind schlichlich persönliche Feinde, welche mit verwegendem Wurf selbst die Existenz der beiden Gewalten, deren Vertreter sie sind, auf das Spiel setzen. Allein auch damit ist der Stoff noch kein im engeren Sinne dramatischer; denn im Bewußtsein des Zuschauers erweitert sich dieser Kampf, so persönlich er geführt wird, doch wieder zu einem weltgeschichtlichen, über die Persönlichkeiten übergreifenden Proceß. Damit der Stoff wirklich dramatisch faßbar werde, bedarf es eines Gegengewichts, das nur in einer ganz bestimmten tragisch verlaufenden Handlung bestehen kann, welche innerhalb jenes Processes steht, ohne darin aufzugehen. Immermann, der gleichfalls die Unmöglichkeit einsah, mit dem bloßen Kampf gegen das Papstthum eine Tragödie auszufüllen, rückte deshalb in seinem Friedrich dem Zweiten das Verhältniß des Kaisers zu seiner Familie, den Streit der beiden feindlichen Brüder Enzo und Manfred in die Mitte. Allein hier fehlt es durchaus an dem inneren Zusammenhang dieser Haupt-handlung mit Friedrichs geschichtlichem Kampfe, das Stück wird zur bloßen Familientragödie. Es wird sich also fragen, ob nicht in der Geschichte der letzten Jahre Friedrichs ein Punkt sich findet, wo diese hochbegabte, reich entwickelte Individualität sich in einen psychologischen Conflict versetzt sieht, welcher zusammenhängt mit jenem weltgeschichtlichen Conflict, aber zugleich in sich selbst einen tragischen Verlauf nimmt und sich dadurch zum tragischen Kern der ganzen Handlung eignet. Und dieser Punkt ist vorhanden, es ist das Verhältniß des Kaisers zu seinem Kanzler Pietro de Vineis. Das Dunkel, in welchem die Geschichte dieses Verhältniß gelassen hat, kommt dem Dichter nur zu statten, hier kann er seine Kunst zu motiviren, den Knoten tragisch zu schürzen, bewähren; hier ist ein psychologisches Problem, das ihn über die Allgemeinheit des Kaiser-Papststreits hinaushebt. So wird er zugleich im Stande sein, seinen Stoff weise zu begrenzen, die dramatischen Mittel auf eine kleinere Handlung zu concentriren, die aber aufgetragen ist auf einen großen geschichtlichen Hintergrund, welcher gerade um so mächtiger wirken wird, je weniger er in den eigentlichen Mittelpunkt der dramatischen Handlung gerückt ist.

Legen wir diesen Maßstab an, so kann er freilich nur auf das eine der beiden oben genannten Dramen angewandt werden. Es wäre überhaupt unbillig, das aus dem Nachlaß des Freiherrn v. Wessenberg herausgegebene Trauerspiel einer strengen Kritik zu unterwerfen. Ursprünglich gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, will es mehr nur als ein Selbstbekenntniß des edlen Kirchenfürsten betrachtet sein, als welches es immerhin seinen Werth behält. Es ist ohne dramatische Handlung und besteht aus einer Reihe von Gesprächen, die in der Umgebung des Kaisers gehalten werden, und in denen wir von den äußeren Ereignissen Kunde erhalten. Noch mehr fehlt eine wirk-

lich dramatische Charakteristik der einzelnen Personen, welche in naivster Weise in eine Gruppe edler, biedrer Seelen und eine Gruppe verstockter Bösewichter zerfallen. Dem Verfasser ist es nur um das Aussprechen seiner eigenen Ideen über das Verhältniß von Kirche und Staat zu thun. Und auch hier herrscht die naive Anschauung, daß durch versöhnliches Entgegenkommen, durch guten Willen auf beiden Seiten der so wünschenswerthe Friede unfehlbar hätte zu Stande kommen müssen. Friedrich ist aller Tugenden voll und wie sein Kanzler von den besten Absichten beseelt; nur die heuchlerische Verstocktheit des Papstes hindert der Eintracht schönen Bund zwischen Thron und Kirche, und in Friedrichs ganzer Umgebung wird fortwährend so viel Süßes und Holdes gesprochen, daß man ordentlich aufathmet, wenn im letzten Act endlich auch einige Verbrecher und Giftmischer auftauchen. Die Verschwörung gegen den Kaiser selbst mißlingt, aber der unschuldige Pietro geräth in falschen Verdacht der Untreue, der ihn ohne vorherigen Versuch zur Aufklärung des Mißverständnisses zum Selbstmord treibt, und nachdem seine Unschuld an den Tag gekommen, schließt das Stück in völlig undramatischer Weise mit einer Anrede des Kaisers. Es hieße, die dem Andenken des edlen Mannes schuldige Pietät verletzen, wollte man an diese von wärmster Gesinnung erfüllte Arbeit den Maßstab der Kritik legen. Ganz anders wird diese durch J. G. Fischers Tragödie herausgefordert.

J. G. Fischer hat sich als Lyriker einen geachteten Namen erworben. Abweichend von dem vorherrschenden Ton der Lyrik in seiner schwäbischen Heimath pulst ein energisches Feuer in seinen Liedern. Ein männlich frischer Ton geht durch sie; starke Gefühle, Sturm und Kampf sind ihr hervorstechendes Element. Bei dieser stark subjectiven Anlage wird man nicht von vornherein geneigt sein, dem Dichter eine eigentlich dramatische Begabung zuzutrauen. Es wird ihm schwer sein, sich mit völliger Objectivität in verschiedenartige Charaktere einzuleben, der Kreis seiner dramatischen Charaktere wird jedenfalls ein beschränkter sei. Nicht minder wird dies auf die Wahl der Stoffe Einfluß haben. Es ist bezeichnend, daß gleich sein erstes Drama, Saul, sich in dem principiellen Gegensatz von Kirche und Staat bewegte, und zwar so, daß dieses allgemeine Motiv der Charakterzeichnung wesentlich Eintrag that. Das Stück hatte zwar viel Schwung, eine kräftige und zugleich flüssige Sprache, auch die Dramatisirung zeigte Geschick. Aber im Ganzen ließ es doch kalt, es fehlte die Hauptsache: es waren wohl Träger politischer Grundsätze da, aber keine Menschen von Fleisch und Blut, keine Leidenschaften, die eine tragische Verwicklung herbeiführten. Auf der Bühne konnte es nur mäßigen Erfolg haben. Man mußte es darum bedenklich finden, daß der Dichter abermals nach einem verwandten Stoffe griff. Allein es ist, als ob er absichtlich noch einmal dasselbe Thema aufgegriffen hätte, um in einer zweiten Bearbeitung zu zeigen, wie

sehr er die Mängel der ersten selber empfinde. Seine eigenthümliche Anlage wird ihm als dramatischem Dichter immer bestimmte Grenzen stecken. Allein innerhalb dieser Grenzen hat er mit seinem Friedrich dem Zweiten einen nicht unbedeutenden Schritt über Saul hinaus gethan.

Der Gang des Stücks ist kurz folgender. Der erste Act — er spielt zu Verona — bringt in mäßigem Tempo die Exposition. Handlung bringt er noch keine. Doch sind der Reihe nach die Momente angedeutet, welche später sich zu tragischen Conflicten steigern; nicht bloß der mit dem Papst, welcher mit dessen Flucht nach Lyon zu einem brennenden wird, sondern auch die Keime, die später zum Riß zwischen Friedrich und Pietro treiben müssen. Schon jetzt wird die Spannung des Zuhörers besonders auf diesen Punkt sich richten. Pietros Handlungsweise läßt künftiges Unheil ahnen.

Der zweite Act bringt zunächst die Kirchenversammlung in Lyon, auf welcher der Legat trotz der Einsprache Pietros den Kaiser für abgesetzt erklärt, eine lebhaft dramatische Scene, die mit dem Fluch über Friedrich und seine Freunde schließt. Der übrige Act spielt zu Grosseto am Hof des Kaisers. Die Päpstlichen zetteln eine Verschwörung gegen Friedrich an. Dieser erfährt das Resultat der Kirchenversammlung. Die Spuren der Entfremdung werden sichtbarer. Der Kaiser beginnt Mißtrauen gegen Pietro zu zeigen, obwohl er ihn noch als seinen ersten Diener werth hält.

Der dritte Act spielt gleichfalls zu Grosseto. An Pietro tritt jetzt die Versuchung von Seiten des Papstes heran. Eine neue, wiewohl unwissentliche Beleidigung von Seite des Kaisers kommt hinzu, um in Pietro den Gedanken reifen zu lassen, sich unabhängig in die Mitte zwischen Kaiser und Papst zu stellen. Kaiserlicher Hoftag. Mitten in den Jubel und die Lust des Festes fallen die Schatten des getrübteten Verhältnisses. Eine Auseinandersetzung beider zeigt ihre Naturen in ihrer ganzen Gegensätzlichkeit und schärft den Conflict. Der Aufruhr bricht los, nicht nach Pietros Sinn, aber dieser fühlt, daß er jetzt nicht mehr zurück kann.

Der vierte Act führt uns nach Truggparma — der von Friedrich der rebellischen Stadt gegenüber angelegten Feste Vittoria. Ein feindlicher Ueberfall zerstört es. Dagegen wird der Aufstand unterdrückt. Documente, die Pietro compromittiren, fallen Friedrich in die Hand. Der stärkste Verdacht endlich fällt auf Pietro, als sein von den Päpstlichen bestochener Arzt einen Vergiftungsversuch am Kaiser macht. Das Gericht spricht Pietro des Todes schuldig. Friedrich läßt ihn blenden. Die Fürbitten der Seinen kommen zu spät.

Fünfter Act. Der Betrug ist entdeckt. Friedrich, von Neue zermalmt, fühlt alle Stützen von sich weichen. Hermann von Salza bringt gute Botschaft aus Deutschland, der Kaiser gibt sich neuen Entwürfen, neuen Hoffnungen hin. Der geblendete Pietro, voll Hasses gegen den Staufer, verflucht ihn und

seine eigene Tochter, die von Manfred nicht lassen will; beim Herannahen Friedrichs gibt er sich den Tod. Dieser ist beim Anblick der Leiche tief erschüttert, die Wunde von Parma bricht wieder auf. Er stirbt zu Firenzuola inmitten der Seinen.

Man sieht aus dieser kurzen Skizze, daß das Verhältniß Friedrichs zu Pietro der eigentliche Kern der Tragödie ist. Hier liegt der Conflict, der leise anhebt, immer unlösbarer sich verwirrt und nur tragisch sich löst. Die Haupt- und Staatsaction allein hätte noch keineswegs einen tragischen Stoff geliefert. Weder die Kirchenversammlung zu Lyon, noch die Aufstände und Verschwörungen reichen dazu aus, sie sind nur äußere Momente eines Kampfes, der ganz in das Bewußtsein der handelnden Personen hineinverlegt wird. Denn das Verhältniß des Kaisers zu Pietro dient nicht bloß dazu, dem politischen Inhalt ein psychologisches Interesse beizugesellen, sondern durch dasselbe wird die Sprödigkeit der politischen Handlung selbst erst aufgeweicht und dramatisch faßbar gemacht. Die starren Gegensätze von Staat und Kirche, die im Saul einfach einander gegenübergestellt sind, werden flüssig dadurch, daß sie in Friedrichs und Pietros Seele verschieden sich reflectiren und diese Verschiedenheit allmählig zum Bruch zwischen den beiden Engverbundenen treibt. Es ist darum vor Allem nöthig, die beiden Hauptcharaktere näher zu betrachten.

Friedrich ist der große, geniale, reformatorische Kaiser, der kein andres Gesetz anerkennt als seinen Willen, weil er die Kraft in sich fühlt, seinem Willen Geltung zu verschaffen. „Alles darf in seines Geistes Kraft ein Mensch, doch muß er können, um zu dürfen!“ An Bildung seine Zeit weit überragend, verachtet er alle objectiven Schranken; obwohl nicht religionslos, steht er dem Glauben der Zeit frei gegenüber, des Witzes Funken wirft er unter des Volkes Puppenspiele, und ebenso setzt er sich in seines Geistes Freiheit über alles menschliche Recht hinaus. „Wo liegt die Grenze eines Reichs? — sie liegt wo des Besitzers Kraft ein Ende hat! So weit sie reicht, muß ihm die Welt gehören.“ Schwur und Verträge binden ihn nicht. „Was ist ein Schwur? — das Zugeständniß dessen, was heute mir wahr gilt! — kann mich das verhindern, die bessere Wahrheit morgen zu erkennen?“ Wie sollte er dem einen Schwur halten, der sich selbst nicht daran bindet? „Es sei der Kirche, was sie halten kann, wenn ich mir nehme, was des Thrones ist.“ Ebenso wenig bindet ihn der Schwur, Sicilien niemals an das deutsche Reich zu ketten. Denn seine Phantasie beflügelt ihn zu den kühnsten Entwürfen, die des herkömmlichen Rechtes spotten. „Verächtlich ist die Macht und angemast, die nicht, der Völker Neugeburt erschaffend, das höchste Wollen ihrer Zeit bedeutet.“ „Vom Staufen bis Palermo sei geschwungen die Völkerbrücke, die die Welt verbindet, wie jener Alexander Griechenland und Asien in eine Bildung schmolz!“ Ja noch weiter schweift seine ungemessene Phantasie: „ein einzig großes Völ-

kerthum — dies war der schönsten Träume meines Lebens einer!“ Eine solche schrankenlose Subjectivität wird mit reformatorischer Lust wirken, wo sie auf keinen Widerstand stößt, überall willige Werkzeuge findet; Bildung und Sitte, Wissenschaft und Gesetzgebung werden diesen wohlthätigen Einfluß spüren. Allein sie wird Richtung und Ziel verlieren, sobald sie auf kräftigen Widerstand stößt, den sie nicht geahnt hat. Ein solcher Mann wird schon Andern gar nicht dieselbe Freiheit zugestehen wie sich selbst. Der Kezer freie Meinung ist ihm zügellose Willkür. Tritt ihm ein selbständiger Wille gegenüber, so wird er in demselben Maße, in welchem dieser sich auf das Recht beruft, ungerecht leidenschaftlich werden; er vergift sich, wird grausam, läßt sich in seiner Verblendung zu Thaten hinreißen, die er dann bitter bereut, und wird mit Andern sich selbst zerstören.

Eines so gearteten Kaisers Freund und Berather nun ist Pietro. Er war es, der ihm die neue Zeit bilden half; er besitzt sein unbedingtes Vertrauen, ans Herz ist er ihm gewachsen. Friedrich möchte sich kaum denken ohne ihn. „Was jeder von uns Beiden thut, es ist als wie gehandelt aus des Andern Seele.“ Pietro bildet zugleich die schöne Ergänzung zu Friedrichs Wesen, indem er ein Mann des Rechts ist. Als solcher steht er in den schwierigsten Momenten für seinen Herrn ein, er ist der Diplomat, der den großen Kampf mit der Kirche zu führen hat. Aber genau nur so viel will er für Friedrich, als diesem rechtmäßig zukommt. Gleich soll das Recht abgewogen werden zwischen Papst und Kaiser; soweit als möglich soll dieser in seinen Zugeständnissen gehen, wenn nur dem eignen Rechte nichts vergeben wird. Hierin liegt an sich noch nicht ein Moment des Conflicts; denn gerade seine Rechtsansprüche ist Friedrich am wenigsten geneigt zu überspannen. Aber bedenklich ist schon der eifersüchtige Stolz, mit dem Pietro seinem Herrn dient; er will sein einziger Freund und Vertrauter sein, er fühlt sich gekränkt, wenn einem Andern eine wichtige Mission anvertraut wird, der er sich allein gewachsen glaubt. Hierin spricht sich bereits ein empfindliches Selbstgefühl aus, das nur eines Anlasses bedarf, um mit dem Selbstgefühl des Kaisers in Conflict zu gerathen. Wie nun dieser Riß entsteht, allmählig sich erweitert und unheilbar wird, ist vom Dichter ganz vortrefflich motivirt. Der erste Anlaß ist eine Gefahr, die durch Pietros Zugeständnisse an die Kirche dem Kaiser droht, und die der Kanzler nun als selbstverschuldet auch selbst abwenden möchte. Mönche nämlich, denen Pietro freieren Wandel verschafft hat, wollen eine päpstliche Aufforderung zur Absetzung des Kaisers nach Deutschland überbringen, werden aber unterwegs abgefangen. Pietro würde erröthen, dem Kaiser zu sagen: ich habe geirrt; erst wenn die Gefahr abgewandt, soll dieser sie erfahren. Er will zeigen, wer den Donnerkeil von Friedrichs Haupt abgewandt. Aber er hat sich verrechnet, die Botschaft gelangt doch nach Deutschland, und nun ge-

steht Pietro beschämt ein, daß er zuvor davon gewußt hatte. Er entschuldigt sich geradezu mit seinem Stolz, der ihm einflüsterte, das allein zu tilgen, was er verschulden half. Aber der Kaiser spricht nachdrucksvoll: „es ist nicht gut, daß du mir das verschweigst,“ und die nächste Folge ist, daß er Pietro für die Mission nach Apulien den Thaddäus von Sueffa an die Seite gibt, denselben, auf welchen Pietro schon früher eifersüchtig war. Der Kaiser meint begütigend: „für eine Schulter wär die Last zu schwer! du bleibst mir doch der einzige Pietro; wer sollte Friedrich und Pietro trennen?“ Allein dieser fühlt, daß der Riß geschehen ist. Er empfindet die Kränkung, den Undank tief, und indem ihm nun gleichzeitig vom Papst verlockende Anerbietungen gemacht werden, lebt er sich mehr und mehr in den Gedanken ein, sich eine selbständige Geltung zu geben. Nicht daß er den Kaiser verrathen oder diesem Papste dienen möchte. Aber der Plan reizt ihn, sich als Vermittler zwischen Papst und Kaiser zu stellen, beiden damit gleich unentbehrlich zu werden, — „dem Gedanken will ich dienen, der mich emporhebt zwischen beide und der Willkür steuert, wo sie sei, die glaubt, es sei die Welt für sie allein geschaffen.“ Man sieht, dies war ursprünglich im Charakter des Pietro angelegt. Schon zu Lyon hatte er seine Rolle so aufgefaßt, und nur die absolute Hartnäckigkeit des Papstes hatte sie undurchführbar gemacht. Allein jetzt erst, nachdem das gegenseitige Mißtrauen begonnen, wird ein förmlicher Plan daraus. Dazu kommt nun sofort ein weiteres, höchst wirksames Moment. Pietro fühlt sich als Italiener, der durch die Absichten Friedrichs auf eine engere Verbindung von Sicilien mit dem Reich nicht bloß in seinem Rechtsbewußtsein, sondern auch in seinem Nationalgefühl verletzt ist. Jener Gedanke, sich selbständig zwischen Papst und Kaiser aufzuwerfen, bestimmt sich jetzt näher zu dem überlegten Plan, mit Hilfe des Papstes und des apulischen Adels jene vertragswidrigen Entwürfe des Kaisers zu hintertreiben und ihn auf die Linie des Rechts zurückzuzwingen, er schreibt deshalb dem Papst als Antwort: — — „niemals, niemals soll der Deutsche nehmen, was Italiens ist, nie Deutsch- und Wälschland einem Herrn gehören, und gälts, durch ganz Italien den Aufruhr zu schüren gegen solche Kaiserpläne!“

Da ist es denn nun fast zu viel, wenn noch ein ganz persönliches Motiv hineingeworfen wird, Pietro gegen den Kaiser zu erbittern. Er belauscht nämlich Friedrich, wie dieser Julia, die Gattin des Kanzlers, im Garten wandeln sieht und in die Worte ausbricht: „Welch stolzes Weib! fürwahr, Italien besitzt nicht zwei, die so besiegenswerth! — — Ein schönes Vorrecht, das Pietro blieb! — (Als hätte er einen Gedanken niedergekämpft.) Doch nie mit meinem Knechte möcht' ich theilen.“ Es ist wahr, sowohl die Augenlust, die Friedrich beim Anblick Julias empfindet, als die Verachtung Pietros als seines Knechts liegen ganz im Charakter Friedrichs. Allein in dem ersten Stadium, in wel-

dem sich der Conflict der Beiden bereits befindet, erscheint doch eben jener Gedanke, den Friedrich niederkämpft, als ein störender, fremdartiger, fast widriger. Hier hat der Dichter die Gefahr, allzuviel zu motiviren, nicht vermieden.

Die Wechselrede der Beiden auf dem Hof zeigt ihren Conflict auf seiner Höhe. Noch glaubt der Kaiser sich des Freundes sicher — „soll denn die Liebe täglich wiederholen und schwören, daß sie liebt?“ Fast ängstlich klammert er sich an ihn an. „Doch duld' ichs nicht, daß sich ein fremder Geist einschleiche zwischen Friedrich und Pietro.“ Allein das Mißtrauen des Letzteren kann durch die Reden des Kaisers, die sein innerstes Denken wie seine letzten Entwürfe enthüllen, nur befestigt und aufs Aeußerste gesteigert werden. Will auch der Kaiser die Beleidigung, deren unvermutheter Zeuge Pietro gewesen, mit einem schnellbereiten Witz pariren, so sieht sich doch der strenge Rechtsmann, der Italiener, von dem verwogenen Schwurverächter, der seiner Plane auf Vereinigung Siciliens mit dem Reich jetzt offen geständig ist, durch eine immer tiefere Kluft getrennt; er erklärt, ihm nicht mehr folgen zu können, und sein Entschluß ist gefaßt, dem Kaiser mit Hilfe des Adels gewaltsamen Widerstand zu leisten. Aber in demselben Moment sieht sich der Mann der strengen Rechtslinie bereits überholt. Während er den Widerstand gefählich zu organisiren gedachte, ist dieser in Form einer von den Priestern angezettelten Verschwörung bereits ausgebrochen. Zugleich vermißt er den Brief, den er an Innocenz geschrieben; er ahnt, daß er verrathen. Sein vermessener Versuch, selbst etwas zu sein, sich zwischen den beiden Mächtigen zu erheben, ist nur dahin ausgeschlagen, daß er von Beiden in die Mitte genommen und zermalmt ist. „Wenn sich die Riesen streiten, wenn zwei Berge sich mit dem Felsenhals entgegenrücken, was kümmert sie das Thal, das sie zermalmen?“ Noch kommt ihm der Gedanke, ob er zurück könne und Friedrich Alles entdecken soll. Aber er fühlt, das Vertrauen ist unwiederbringlich dahin; er muß sich sagen, daß die Versöhnung mit Friedrich Verrath am eignen Vaterland wäre. „Ich muß den Weg verfolgen, den ich einschlug, und spann' ich meinen eignen Untergang. Der Würfel rollt, das Schicksal mag entscheiden!“

Von nun an eilt der tragische Conflict raschen Schritts seinen letzten Stadien zu. Die Lebenskraft Beider ist gebrochen, die Pietro's durch das Gefühl seiner Schuld, die doch in Vergleich mit dem, was der Schein ihm aufwälzt, fast Schuldlosigkeit ist, diejenige Friedrichs durch den Wechsel des Gefühls von Schmerz und Wuth, von dem treuesten Freund verrathen zu sein. Der Brief des Papstes an Pietro und, noch gravirender, das Programm, das dieser für die Erhebung des Adels in Apulien entworfen hatte, fällt dem Kaiser in die Hände, und es bedarf kaum noch des letzten gräulichen Verdachts, der von seines Arztes Malespini Vergiftungsversuch am Kaiser auf Pietro fällt, um die Katastrophe herbeizuführen. Die Schuld, die dieser in sich fühlt, verschließt ihm

den Mund zur Vertheidigung; der Wuth des Kaisers kann er nur einen Fluch entgegensetzen, und in diesem Gefühl unauslöschlichen Hasses gibt der Gebendete sich den Tod, damit kein Stausenaugc ihn mehr lebend sehe; während der Kaiser, nachdem zu spät der Betrug entdeckt worden, sich reuevoll der Blutschuld anklagt, mit wiedererwachender Thatenlust, um das Geschehene zu vergessen, zu neuem Kampf sich rüstet, aber an der Wahre des gemordeten Freundes zusammenbricht.

Es bedarf keiner weiteren Ausführung, daß diese ganze Handlung wahrhaft groß und echt tragisch angelegt ist. Das Tragische liegt besonders darin, daß Beider Schuld gleichzeitig und ganz unmerklich anhebt, aber sofort durch ihre innere Logik unentwirrbar anwächst. Der erste Schritt, den Pietro thut, ist kaum Schuld zu nennen, er ist gewagt, aber der Gedanke war edel, es ist ein berechtigter Stolz darin. Allein kaum ist der erste Schritt gethan, so ist eine abschüssige Bahn eröffnet, auf der keine Rettung mehr möglich ist. Neue Motive treten hinzu und schürzen den Knoten dichter, und unaufhaltsam reißt es die Schuldigen tiefer, jenen bis an den Rand des Verraths, diesen zu selbstvergessener Leidenschaft. Die dramatische Steigerung wird durch äußere Mittel unterstützt, aber vor Allem durch die der Schuld und Leidenschaft inwohnende Dialektik selbst hervorgebracht.

Wenn nun so die Anlage des Stückes sich zu wirklich tragischer Höhe erhebt, so möchten wir der Ausführung im Einzelnen und der Zeichnung der Charaktere dasselbe Lob spenden können. Allein hier liegt die schwache Seite des Stückes. Die Umwandlung Pietros vom ergebenen eifersüchtigen Freund zum haßerfüllten fluchenden Feind ist ein vortreffliches Seelengemälde, aber hiermit ist des Dichters Kraft der Charakteristik nahezu erschöpft. Schon Friedrich gibt zu manchen Bedenken Anlaß. Er ist wohl im Ganzen folgerichtig angelegt. Aber da, wo er nicht durch das Verhältniß zu Pietro bestimmt ist, hat die Zeichnung nicht mehr die sonstige Sicherheit, aus dem Dramatiker spürt man den Lyriker heraus. Es wird immer etwas Mißliches sein, einen genialen und seiner Genialität sich bewußten Helden zu zeichnen. Man wird vor Allem von ihm verlangen, daß er in seinem Reden und Thun auch wirkliche Genialität zeige. Hier wird aber die Gefahr nahe liegen, daß der Dichter den Bogen überspannt und seinem Helden ein Pathos in den Mund legt, das eine ganz andre als die beabsichtigte Wirkung hervorbringt. Ein starkes Selbstbewußtsein gehört unstreitig zu Friedrichs Wesen, allein der Zuschauer will die Wirkungen desselben sehen, zu dessen Selbstäußerung, je öfter sie wiederholt wird, wird er nur mißtrauisch sich verhalten. Phrasen wie die: „ein Stause verliert den Kampfplatz nur mit seinem Leben,“ oder die Schlußworte vom zweiten Aufzug und ähnliche streifen doch nahe an unerlaubte Rhetorik, oder sie verrathen eine viel zu gespitzte Reflexion, z. B. die Worte: „Und schöner als die Sieges-

palme selbst find' ich das Ringen um die Siegespalme!", Worte, die wohl einem suchenden Denker anstehen, aber nicht eines Kaisers überquellendem Thatendrang, und die höchstens ein Dritter, der das Facit von Friedrichs Leben zieht, sagen konnte. Sein Charakter ist überhaupt zu licht, zu durchsichtig gehalten, es fehlt das aller Genialität eigenthümliche Dämonische, welches dann auch mit seiner späteren Hefigkeit besser versöhnen würde. Er spiegelt sich gleichsam in seinem eigenen Bewußtsein, während das Bild eines wahren dramatischen Charakters erst im Gemüth des Zuschauers aufdämmern und zu voller Klarheit sich herausstellen soll. Denn es ist die höchste Kunst des Dichters, das Publicum in die Illusion zu versetzen, als ob es selbst den Charakter des Helden aus seinen Reden und Handlungen sich zusammensuchte und ahnend gestaltete. Für dieses Ahnen des Zuschauers aber ist kein Raum mehr, wenn der Held das, was er ist, gerade heraus von der Bühne verkündigt.

Was dann die übrigen Personen und die Nebenhandlungen betrifft, so fehlt es dem Dichter offenbar an erfinderischem Reichthum, ein wirklich individuelles Leben über das Ganze auszubreiten. Hierin ist Immermanns Friedrich der Zweite weit überlegen, während er an tragischem Gehalt weit zurücksteht. Was Fischer um die Haupthelden herum gruppirt hat, geht kaum über die herkömmlichen Figuren solcher Stücke hinaus. Am unbefriedigendsten sind gleich die nächsten Angehörigen des Kaisers, Bianca, Enzo, Manfred und dessen Braut Heliodora. Sie reden die Sprache einer Gefühlrhetorik, die ganz undramatisch ist. Hier zeigt sich ganz besonders die einseitig subjective Natur des Lyrikers, die den naiven Ton der Liebe nicht zu finden weiß. Auch im Saul sind die Liebesscenen, an sich nicht ohne poetische Schönheit, doch vom dramatischen Gesichtspunkt aus das Schwächste. Die Anlage der Handlung ist wiederum weit geschickter als die Individualisirung der Personen. Denn die Episode der Liebe von Friedrichs Sohn mit Pietros Tochter fügt sich ganz natürlich in die Haupthandlung ein, und von da an, wo auch auf diese Liebe der düstre Reflex von dem immer schneidenderen Zwiespalt der Väter zurückfällt, bekommt sie selbst etwas mehr dramatische Haltung. Aber im Ganzen machen diese Episoden einen dürftigen und zugleich anspruchsvollen Eindruck.

Der Vertreter der päpstlichen Ansprüche, der Legat Capoccio, war im Wesentlichen gegeben. Daß ihn der Dichter nicht als Diplomaten und Heuchler auffaßte, sondern mit cynisch offener Unverschämtheit ausstattete, darüber ist nicht zu rechten. Ihm steht dann Bojolus als der verschmierte, heimtückische Mönch, der teuflische Intriguant zur Seite. Pandolf von Fasanella repräsentirt die italienische Aristokratie, indem er aus Haß gegen den Fremden, der überdies „die Großen des Reichs herabsetzt zum gemeinen Bürger," der Verschwörung gegen Friedrich beitrifft und als Verräther endet. Unter den Leuten des Kai-

fers ist Thaddäus von Guessa als der unbedingt Ergebene, der seine Treue auch mit dem Tod besiegelt, von Anfang an in einen wirksamen Gegensatz zu Pietro gestellt, während Hermann von Salza, der Großmeister des Deutschordens, die national deutsche Sache im Gegensatz zu den universalistischen Entwürfen Friedrichs vertritt. „In Deutschland gründet Euch, dort ist ein Boden,“ ruft er dem Kaiser gleich in der ersten Scene vor, und als es mit diesem zu Ende geht, ruft er ihm nach:

Auch du erfüllst es, was seit Karl dem Großen  
Der Deutschen Glend war, der ferne schweifende  
Gedanke, den die Fremde lockt, und der  
An dies Phantom das Leben setzt, indessen  
Nach eines Ordners Hand die Heimath schmachtet.

Daß dieses nationale Element im engeren Sinne nicht größeren Raum im Drama einnimmt, ist nur zu loben. Ueberhaupt ist es dem Dichter als Verdienst anzurechnen, daß er die Gelegenheit, die sich oft genug darbietet, durch wohlfeile Phrasen an die unklaren patriotischen Regungen der Menge zu appelliren, durchaus vermieden hat. Er sucht durch einen vaterländischen Stoff wahrhaft tragische Wirkung zu erreichen — dies ist genug, und daß er sie im Ganzen und Großen erreicht, glauben wir gezeigt zu haben. Die Probe der Bühne wird das Stück ohne Zweifel wohl bestehen, um so eher, wenn die Episoden, welche das Schwächste sind, auf das Nothwendigste beschränkt werden. Besonders im vierten und fünften Act sollte, nachdem die Höhe des psychologischen Conflicts erreicht ist, auch der äußerliche Verlauf der Handlung sich beflügeln und gleichsam nach den Gesetzen des Falls das Ende beschleunigt werden. Was die Hauptsache ist, die echt tragische Verwicklung, erinnern wir uns nicht bei irgend einem neuern Drama so rein durchgeführt zu finden. Dies rechtfertigt trotz der nicht zu läugnenden Mängel eine eingehende Beurtheilung. Zugleich lag es nahe, den Anstern, der über unsern Hohenstaufentragödien überhaupt schwebt, bei diesem Anlaß näher ins Auge zu fassen. Das einzelne Drama will freilich für sich betrachtet und beurtheilt werden. Der Dichter ist allein dafür verantwortlich, die Vorzüge wie die Mängel kommen auf seine Rechnung. Liegt aber eine fünfzigjährige Erfahrung vor, die fast über eine ganze Gattung ein ungünstiges Urtheil zu fällen scheint, so muß es erlaubt sein, zugleich nach allgemeineren Gründen zu suchen. Stellt sich dann heraus, daß jene Erscheinung allerdings keine zufällige ist, so wird man wohl dasjenige, was gleichwohl Tüchtiges auf diesem Gebiet geleistet worden ist, doppelt anerkennen, aber auch zugleich bedauern müssen, bedeutende dichterische Kräfte immer wieder auf Wegen wandeln zu sehen, auf welchen volle Lorbeeren nun einmal nicht zu holen sind.

W. L.