

HEINRICH GUSTAV HOTHO

Über Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* und die erste Berliner Aufführung 1828

Aus: Morgenblatt für gebildete Stände. Tübingen: Cotta Jg. 22 (1828),
Nr. 277—281, 18.—22. November, Sp. 1108, 1112, 1116, 1120, 1124

Mit einem Kommentar
von Dirk Grathoff und Günter Oesterle

Nach seiner Besprechung der Kleist-Ausgabe von Ludwig Tieck in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* (1827)¹ veröffentlichte Heinrich Gustav Hotho 1828 eine neuerliche Interpretation von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*. Die bisher unbeachtete Interpretation erschien anonym im Rahmen seiner Berliner Korrespondenz-Artikel in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*². Mit der Klarheit und Schärfe des Urteils gehört auch dieser Artikel zu den bedeutendsten Zeugnissen philosophisch-ästhetischer Kleist-Kritik, wie überhaupt die Berliner Korrespondentenberichte, die Hotho von 1826 bis 1828 für das *Morgenblatt* schrieb, schon zu seinen Lebzeiten als „rühmliche Ausnahme“ unter den „gewöhnlichen“ Berichten gewürdigt wurden: „Sie sind für das allgemeine Publicum zu schwer, für das mittlere zu rücksichtslos. Sie dringen unerbittlich auf Würdigung und Hervorbringung des Echten.“³

Anlaß für Hothos Bericht war die erste Berliner Aufführung des *Homburg* vom 26. Juli 1828, die erst spät, sieben Jahre nach der Wiener Uraufführung,

¹ Abgedruckt in diesem Band, S. 13—44.

² Die Besprechung des *Homburg* ist in einen umfänglichen Korrespondentenbericht vom Oktober 1828 aus Berlin eingefügt, der vom 7. Nov. (Nr. 268) bis zum 6. Dez. 1828 (Nr. 293) im *Morgenblatt* erschien. Der gesamte Bericht umfaßt eine Würdigung der Architektur Carl Friedrich Schinkels, die Besprechung des *Homburg*, eine Kritik zweier Schauspiele von Raupach, eine Besprechung der Oper *Don Juan* und abschließend einen Bericht über die Versammlung der Naturforscher in Berlin. Die Verfasserschaft von H. G. Hotho ist neben sachlichen und stilistischen Kriterien auch durch den handschriftlichen Namenseintrag im Belegexemplar des *Morgenblatts* im Cotta-Archiv (Deutsches Literaturarchiv, Marbach) ausgewiesen. Den Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs danken wir für die freundliche Unterstützung bei der Materialbeschaffung.

³ Vgl. Artikel *H. G. Hotho* in: *Conversationslexikon der Gegenwart* in vier Bänden. Leipzig: Brockhaus 1839; Bd. 2, S. 980 f. In diesem Artikel wird besonders Hothos „Polemik gegen Raupach“ hervorgehoben, die an der *Homburg*-Besprechung anschließt.

und unter widrigen Umständen zustande gekommen war. Bereits im Winter 1821 war eine geplante Aufführung am Widerspruch des preußischen Königshauses gescheitert, namentlich, soweit wir wissen, wohl an Vorbehalten der Prinzessin Amalia Maria Anna von Hessen-Homburg, der Kleist den *Homburg* gewidmet hatte. Daraufhin hatte Karl Moritz von Brühl, der Generalintendant des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin, eine Bearbeitung des *Homburg* von Ludwig Robert anfertigen lassen, die, schon 1824 in Auftrag gegeben, erst 1827 fertiggestellt wurde. Robert änderte zumal die einleitenden Traumszenen des Stücks (I/1—2) und die Todesfurchtzene (III/5), die Brühl seinerseits, nach weiteren Einwänden des Herzogs Karl von Mecklenburg, nochmals veränderte und mit aller Deutlichkeit die Todesfurcht des Prinzen zur Furcht vor entehrender Hinrichtung abwandelte. Mit dieser Fassung wagte Brühl die Aufführung dennoch nur in Abwesenheit des königlichen Hofes, es folgten noch zwei Wiederholungen am 28. und 31. Juli, dann ließ Friedrich Wilhelm III. die Aufführung nach seiner Rückkehr am 1. August 1828 verbieten.⁴

Hotho, der Ludwig Robert kannte⁵, war über diesen Hintergrund unterrichtet. Er hebt in seinem Bericht die offizielle Einstellung gegen Kleists Schauspiel ausdrücklich hervor. So heißt es zusammenfassend, Robert, der „verehrte Dichter“, würde die Veränderungen des Stücks „sicher nicht vorgenommen haben, wenn es nicht nöthig gewesen wäre, sich höheren, wenn gleich äußern Rücksichten zu fügen“ (vgl. unten). Damit bestätigt Hotho, was wir bisher nur aus öffentlichen Äußerungen von Heinrich Heine und Robert selbst wissen⁶, den Zusammenhang zwischen der ablehnenden „Gesinnung des Hofes“ und den dadurch erzwungenen Eingriffen an dem Werk. Die Bearbeitung beurteilt Hotho als mißlungen; er stimmt darin mit Willibald Alexis überein, der in seiner Besprechung moniert hatte, daß man durch die Änderung der Todesfurchtzene den Prinzen „zu einem recht wackern, braven Cavalleriehauptmann gemacht“ habe, „der etwas unbesonnen dreinschlägt und nur augenblickliche Angst vor der Hinrichtung verspürt.“⁷

⁴ Eine detaillierte Darstellung der Vorgänge um die Berliner Aufführung des Jahres 1828 — unter Berücksichtigung bisher unbeachteter Quellen — bietet demnächst Dirk Grathoff: Zur frühen Rezeptionsgeschichte von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* (erscheint in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift*).

⁵ Ludwig Robert war als Vorgänger Hothos von 1822 bis 1824 als Berliner Korrespondent für Cottas *Morgenblatt* tätig.

⁶ Vgl. dazu Heinrich Heine in seinen *Briefen aus Berlin* (abgedruckt in: Heinrich von Kleists Nachruhm, hrsg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967, Dokument Nr. 535) sowie Ludwig Robert in einem Korrespondentenbericht des *Morgenblatts* vom 1. Dez. 1822 (abgedruckt bei S. Rahmer: Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter, Berlin 1909, S. 316—326; hier S. 319 f.).

⁷ Vgl. W. Alexis (anonym in: Berliner Conversations-Blatt, 11. Aug. 1828), auszugsweise abgedruckt bei Hans Zigeliski: Heinrich von Kleist im Spiegel der Theaterkritik des 19. Jahrhunderts bis zu den Aufführungen der Meininger, Berlin 1934, S. 59 f.

Hothos Korrespondentenbericht wiederholt in nuce die Argumentation, die er ausführlich bereits in seiner Besprechung der Ausgabe von Tieck vorgetragen hatte. Eröffnungend skizziert er mit knappen Zügen den Gegensatz zwischen Klassik und Romantik, hier mit Rücksicht auf dramatische Werke Schillers, Goethes und der Romantiker⁸, um dann den literaturgeschichtlichen Ort des Werkes von Kleist, zumal des *Homburg*, in jenem Gegensatzfeld zu bestimmen. Es erübrigt sich, an dieser Stelle auf die Problematik des Versuches von Hotho einzugehen, Kleist mit spezifisch romantischen Grundpositionen zu identifizieren.⁹ Immerhin läßt auch der Korrespondentenbericht erkennen, daß eine Verbindung zur Romantik sich keineswegs einfach aus der grundlegenden Struktur des Werkes von Kleist ergibt, welche nach Hotho von der unvermittelten Kollision zwischen subjektiver Innerlichkeit und äußerer Wirklichkeit gekennzeichnet ist. Die Versöhnung beider Bereiche miteinander, hatte Hotho 1827 konzediert, sei Kleist zumindest im *Homburg* gelungen. 1828, im Korrespondentenbericht, rückt er demgegenüber einen anderen Gesichtspunkt prononciierter, vor allem mit schärferen Formulierungen, ins Blickfeld: die subjektive Innerlichkeit Homburgs sei mit Zügen der Krankhaftigkeit ausgestattet, und mit der Versöhnung am Schluß des Schauspiels sei es Kleist „gar zu sichtlich“ darauf angekommen, „das verdammte Hellsehen und Nachtwandeln nicht nur zu retten, sondern dieser Krankheit des Geistes eine höhere Weisheit anzudichten“. Eine Verbindung zur Romantik will Hotho hier also vornehmlich in der vermeintlichen Verherrlichung von nicht-normalen Bewußtseinsformen wie dem Somnambulismus sehen, wobei er unter anderem freilich etwas eilig darüber hinweggeht, daß der Traum am Schluß des *Homburg* nicht einfach mit dem vom Anfang identisch ist.

Die schärfere Akzentuierung des Urteils über den *Homburg* ist nicht allein auf das Darstellungsmedium des literarischen Korrespondentenberichts zurückzuführen, das zu eingängigeren Formulierungen einlud, als es die Form der wissenschaftlich-kritischen Besprechung in den *Jahrbüchern* zuließ. Vielmehr steht die Verschärfung des Urteils in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Romantik-Kritik des klassischen Idealismus, namentlich der Hegels, welche sich nicht zuletzt an Veröffentlichungen von Ludwig Tieck entzündete. Tieck, der,

(danach hier zitiert). Andere Passagen der Besprechung von Alexis sind nachgedruckt in: H. v. Kleists Nachruhm, a. a. O., Nr. 557. Im übrigen sind zu der Berliner Auf-führung des Jahres 1828 zwei weitere Besprechungen überliefert (anonym, Spenersche Zeitung, 7. Aug. 1828; und Friedrich Wilhelm Gubitz, Vossische Zeitung, 4. Aug. 1828), außerdem eine Vorabbesprechung von Ludwig Robert (Spenersche Zeitung, 26. Juli 1828); vgl. dazu S. Rahmer, a. a. O., S. 326—332, sowie Zigeliski, a. a. O., S. 59 f.

⁸ Auch hier aus dem Gegensatz ‚gesund‘—‚krank‘ entwickelt; dabei wird das Kriterium des ‚Gesunden‘ auch der „Masse des Publikums“ als urteilsentscheidend unterstellt.

⁹ Mit Rücksicht auf Hothos Besprechung der Kleist-Ausgabe von Tieck wird diese Frage ausführlich im Abschnitt 1 der Untersuchung von Dirk Grathoff (auf S. 121 bis 125 dieses Bandes) erörtert.

wie Hotho bemerkte¹⁰, inzwischen andere Wege als die ehemals frühromantischen eingeschlagen war, hatte 1826 mit mehreren Publikationen die Erinnerung an die frühere Entwicklung der Romantik heraufbeschworen, deren epigonale Nachwirkungen — gerade auch auf den politischen Konservatismus — in der Zeit nach den Karlsbader Beschlüssen noch virulent waren. Neben der Kleist-Ausgabe, die Hotho in den *Jahrbüchern* rezensierte, hatte Tieck 1826 seine Sammlung *Dramaturgische Blätter* vorgelegt, welche die bekannte Bemerkung von Goethe über die krankhafte Veranlagung Kleists provozierte.¹¹ Und schließlich hatte Tieck (zusammen mit Raumer) im selben Jahr die *Nachgelassenen Schriften* von K. W. F. Solger herausgegeben, die Hegel 1828 wiederum in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* zum Anlaß für eine kritische Auseinandersetzung mit der Romantischen Schule nahm.¹² Im Rahmen seiner Solger-Kritik, wie andernorts auch in der *Ästhetik*, hatte Hegel insonderheit das „krankhafte Zeug“ des Somnambulismus im *Käthchen* und im *Homburg* als Indiz für Kleists Affinität zur romantischen Verehrung „dunkler Mächte“ angesehen, welche aus der Kunst zu verbannen seien.¹³ Dieses Verdikt des Lehrers ist nicht ohne Einfluß auf die schärferen Töne geblieben, die der Schüler Hotho dann im Korrespondentenbericht anschlug.

Die Beurteilung Kleists durch Goethe, Hegel und Hotho ist deutlich von der weitgreifenden Romantik-Kritik des klassischen Idealismus bestimmt und angeleitet, welche — auffällig gegen Ende der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts — von der Wende zur Pathologisierung der Romantik geprägt ist.¹⁴ Ohne diese Zusammenhänge hier eingehender untersuchen zu können, bleibt doch festzuhalten, daß die Kleist-Kritik nicht zuletzt deshalb so sehr als Kritik an dem vermeintlichen Romantiker Kleist angelegt war, weil sein Werk zu jener Zeit eng mit dem Namen seines Herausgebers, Ludwig Tiecks, verknüpft wurde.

¹⁰ Hotho betont, daß Tieck mit seinen letzten Novellen — 1828 waren der 5. (Breslau: Josef Max), 6. und 7. Band (Berlin: Reimer) der *Novellen* von Tieck erschienen — sich „in eine durchaus andere Sphäre hineingeworfen“ habe.

¹¹ Vgl. H. v. Kleists Nachruhm, a. a. O., Nr. 274.

¹² Vgl. dazu Günter Oesterle: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen; in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, Bd. 8: Zur Modernität der Romantik, hrsg. von Dieter Bänsch, Stuttgart 1977, S. 217—297; hier S. 251 f.

¹³ Vgl. H. v. Kleists Nachruhm, a. a. O., Nr. 279—280.

¹⁴ Hier sei ergänzend daran erinnert, daß sich Goethe nicht allein negativ über Kleists krankhafte Veranlagung äußerte und die Romantik 1829 schlechthin als das Kranke bezeichnete (zu Eckermann, 2. April 1829), er rezipierte zustimmend auch die Kritik Walter Scotts an E. T. A. Hoffmann von 1827, die ebenfalls im Krankheitsvorwurf kulminierte. Vgl. dazu Sir Walter Scott: *On the Supernatural in Fictitious Composition*; and particularly on the Works of Ernest Theodore Hoffmann; in: Scott, *On Novelists and Fiction*, ed. by Joan Williams, London 1968, S. 312—353; sowie Goethes Besprechung von *The Foreign Quarterly Review*, Nr. 1 Juli 1827 (dtv.-Gesamtausgabe, Bd 32, S. 278 ff.).

Über diese Verknüpfung wurde Kleists Werk in die Auseinandersetzung mit der Romantischen Schule hineingezogen, als deren Repräsentant Tieck (noch immer) angesehen werden konnte.¹⁵ So bringt Hothos Korrespondentenbericht trotz des mutigen Hinweises auf die höfischen Widerstände und der schlüssigen Kritik an den Deutungen von Tieck und Robert auch die fragwürdige Seite der Kunstkritik der Hegelschule zu Tage: die umstandslose Unterwerfung unter die Gattungstradition der Tragödie und unter den Spruch der literarischen Öffentlichkeit, nachdem beide bereits am Ende des 18. Jahrhunderts problematisch geworden waren.

[1108:] Korrespondenz-Nachrichten

Berlin, Oktober [1828]

Von Seiten der Schauspielkunst, um auch hier das noch Unbesprochene nachzuholen, wäre vor allen Dingen zu berichten, daß auch bey uns endlich in diesem Sommer der Kleistische „Prinz von Homburg“ zur Aufführung gekommen ist. Es kann zunächst Verwunderung erregen, daß ein Drama, dessen Schauplatz zum Theil Berlin selbst, dessen Grundton so ächt brandenburgisch ist, dessen Hauptgestalten so vaterländische Gefühle aussprechen und zu so dankbaren Blicken in die Vergangenheit auffordern, erst nach so vielen Jahren, erst nach dem Tode des unglücklichen Verfassers bey uns Eingang findet, während es die Sachsen seit lange schon in ihren Hauptstädten Leipzig und Dresden dargestellt haben.¹ Und diese Verwunderung kann noch gesteigert werden, wenn es gar heißt, dasselbe Drama sey zwar mit Beyfall aufgenommen, doch nach wenigen Aufführungen fast vergessen worden und von der Bühne wieder verschwunden. Theils liegen lokale Verhältnisse, die Gesinnung des Hofes, welche gegen dieß Drama gerichtet seyn soll, theils aber allgemeinere Gesinnungen zu Grunde. Denn daß Kleist von seinen Zeitgenossen nicht anerkannt, daß seine Werke auch jetzt nur von einem kleinen Kreise geehrt und geliebt werden, ist so unbegreiflich nicht, als Tieck es wiederholt gefunden hat.² Die moralischen Schauspiele,

¹⁵ Vgl. auch Hothos spätere Charakteristik von Tieck in H. G. Hotho: Vorstudien für Leben und Kunst. Stuttgart und Tübingen 1835.

¹ Die erste Dresdner Aufführung, vorbereitet von Ludwig Tieck, fand am 6. Dez. 1821 statt. Eine Leipziger Aufführung vor 1828 konnte nicht ermittelt werden.

² Hotho bezieht sich hier insbesondere auf Tiecks Aufsatz *Über die bevorstehende Aufführung des Prinzen von Homburg* (vgl. H. v. Kleists Nachruhm, a. a. O., Nr. 273 und die Wiedergabe der Handschrift im Faksimiledruck 2 der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 1974) und auf Tiecks *Vorrede* zu Kleists *Hinterlassenen* bzw. zu den *Gesammelten Schriften* (vgl. ebenda, Nr. 155).

welche darstellten, wie es in der That eine Zeitlang in der Welt mag hergegangen seyn, hatten das größte Publikum. Die Schillerschen Stücke mit der Gewichtigkeit ihres gleichfalls zeitgemäßen Inhalts, ihrem hohen Pathos, ihrem Schwung allgemeiner Gefühle und Reflexionen, erregten gleichfalls einen innern steigenden Enthusiasmus, der jetzt besonders die mittlere Volksklasse und die Jugend für diese Stücke begeistert; auch Goethe mit seinen ersten Dramen, dem ritterlich biedern, der neuen herandringenden Umwälzung aller Verhältnisse unterliegenden Götz, dem schwankenden Clavigo, der liebenden Stella, wußte die Gemüther zu ergreifen. Iphigenia dagegen mit der zarten Innigkeit ihres schwesterlichen Herzens, ihrer feinfühlenden Dankbarkeit, ihrer schmerzlichen Liebe für das verbrecherische Geschlecht, dessen Schuld sie mit reinsten Sittlichkeit entschönt, der träumend dichtende Tasso, dem weltklugen Staatsmann gegenüber, konnten nur einen kleinern Kreis entzücken, und die harmonisch gebildete Eugenie, im Kampf mit dem Mangel an fürstlicher Geburt und der hereinbrechenden Aufklärung und Revolution, vermochte von der Bühne herab nicht zu wirken. Hier kann man die Schuld noch auf das Publikum schieben, auf den Mangel an Bildung, diese Gestalten zu fassen, ihren Gesinnungen zu folgen und für ihr Schicksal sich zu interessiren. Als aber früher noch jene auftraten, welche im Haß der ganzen moralischen Poesie und Prosa, sich in die Gemüthlichkeit hineinwarfen, und losgetrennt von allen Interessen einer gegenwärtigen Welt, in eine längst verschwundene Vergangenheit sehnsuchtsvoll hinüberblickten, war es begreiflich, daß ein Publikum, welches mit gesunden Sinnen und Geist in den Interessen der Gegenwart oder den ewigen Interessen der menschlichen Wirklichkeit wurzelt, jenem Zuge in die neue Romantik nicht folgen wollte. Es konnte ihm bey den neuertönenden kraftlosen Klängen der Sehnsucht, Liebe und Innigkeit und Wehmuth, bey diesem Blättergesäusel, dieser Blumenduftigkeit, diesen Abend- und Morgenröthen, diesen allegorischen Figuren und märchenhaften Darstellungen eines unbedeutenden, wenn auch nicht bedeutungslosen Inhalts, dieser Abenteuerlichkeit, diesem Träumen, Sinnen, Schmachten, Glauben, Lieben und Hoffen nicht geheuer seyn. Der Sprung war zu groß, er war die letzte Rettung mehr oder weniger zeitkranker Gemüther, die von einem Extrem sich ins andere hinüber flüchteten. Die Masse des Publikums ist aber gesunden Geistes, sie wandte sich von dieser in mancher Rücksicht so verdienstlichen Poesie ab, indem sie mit dem krankhaften auch das, was gesund daran war, verschmähte.

[1112:] Kein Tieckisches Stück hat sich lange auf der Bühne erhalten; ja Tieck selber hat sich in seinen letzteren Novellen in eine durchaus andere Sphäre hingeworfen. Höchst merkwürdig nun aber ist die Stellung, die Kleist in der dramatischen Poesie einnimmt. Wir finden einerseits bey ihm ganz in sich abgeschlossene, in sich webende und ohne waches Verhältniß zur Außenwelt hinträumende Gemüther. Ihre Innigkeit, Gedrungenheit, ihre wortkarge Naivetät

ist oft von großer Schönheit und Eindringlichkeit. Was aber solch ein ganz in sich zurückgezogenes Gemüth sich wünscht, das soll es auch genießen können; es ergeht die Forderung, daß diese Träume, diese innersten Wünsche, sie mögen gerecht oder nicht gerecht, gemäß oder unangemessen seyn, Befriedigung erhalten. Umgekehrt aber zeigt sich in Kleist auch eben so sehr der Drang, diese innere Welt mit den anerkannten, festen Verhältnissen der menschlichen Wirklichkeit zu versöhnen. Kleist hat eben so viel Respekt vor der Außenwelt, vor dem Recht der in der Natur des Menschen gegründeten Verhältnisse, der Familie und des Staats, als vor der subjektivsten, krankhaftesten Innerlichkeit des Gemüthes. Wie genau ist nicht immer die äußere Umgebung dieser Gemüther, das Lokal, in welchem sie leben, die äußern Umstände, unter denen sie handeln, dargestellt; auch die Bilder und Vergleiche sind meist aus dem gewöhnlichen Kreise der Dinge genommen. Dieser Hauptgegensatz macht den Inhalt seiner meisten Dramen aus. Wie schmerzlich ist dieser Kampf in der Penthesilea, und wenn hier das Recht bestehender Verhältnisse gegen das Gemüth siegt, so feyert dagegen die Träumerey und Hellsehery, dieser somnambule Spuk, im Käthchen seinen Sieg mit Pauken und Trompeten vor Kaiser und Reich.

[1116:] Kleists Stück würde nicht so gefallen haben, wenn man die kranke Seite genauer ins Auge gefaßt und nicht größtentheils bey der meisterhaften Darstellung liebenswürdiger Schauspielerinnen mit Vergnügen vergessen hätte.³ Solch ein Widerstreit eines krankhaften, träumerisch hellsehenden Seelenzustandes und der Rechte des wachen, klaren Bewußtseyns und der Wirklichkeit, so wie die Forderung, beyde zu versöhnen, macht im Allgemeinen auch wieder den Inhalt des Prinzen von Homburg aus. Gleich die ersten Scenen zeigen uns den Prinzen nachtwandelnd, nervenschwach hinaufgeschraubt zur träumerischen Einsicht in seine wahren Verhältnisse, ahnend und im Schlafe wissend, was ihm wachend bisher stets verborgen blieb, daß er Natalien, des Churfürsten Nichte, liebe, daß er sie die Seine und den Churfürsten werde Vater nennen dürfen. Nach diesen Ahnungen und Träumen handelt er in dem ersten und zweyten Akte, und zwar im Widerspruch mit dem, was die wache Betrachtung der äußeren Umstände und ihrer wahren Verhältnisse von ihm gefordert haben würde. Denn wie klar ist nicht der Plan des Churfürsten zur Schlacht bey Fehrbellin, wie rathen nicht alle Untergebenen dem Prinzen, sich nicht zu früh mit der Reiterey in das Getümmel der Schlacht zu stürzen. Hätte er nicht geträumt, träumte er nicht noch immer wachend fort, er würde sicher dem Befehl des Feldherrn, dem treuen Rathe der Seinen gefolgt seyn. So aber bringt er durch seinen vorschnellen Angriff die Schlacht in Verwirrung, den Churfürsten in Lebensgefahr und nur durch die äußerste Tapferkeit wird er zwar der Held des

³ Hotho denkt hier wohl vornehmlich an den außerordentlichen Erfolg, den Luise von Holtz 1824 in der Berliner Aufführung des *Käthchens* feierte (vgl. dazu H. v. Kleists Nachruhm, a. a. O., Nr. 521—526 a).

Tages, doch nur durch das schwere Opfer so manches edlen Brandenburgers. Dieß alles übersieht er in der Trunkenheit des Sieges, er schlingt rückkehrend den Arm um Nataliens Nacken, schließt sie an seine liebende Brust; er will die Stelle des todtgegläubten Churfürsten ersetzen. Der Träumer meint in seinem Rausche, er habe wirklich die Kraft jenes geistesgesunden, klaren, festen und ebenso milden, gnädigen Fürsten und Vaters seines Volkes. Im folgenden Akte aber erwacht er. Der erzürnte Churfürst bestellt das Kriegsgericht, das ihn zum Tode verdammt. Der über ihn gebrochene Stab, das schon geöffnete Grab, das vor seinen Füßen daliegt, erweckt ihn furchtbar aus seiner Trunkenheit und dem Dunkel seines Hellsehens. Welche Verwandlung! Erschien er bisher nur durch die Ahnung seiner Träume als Liebender, als Held, als frohlockender Sieger, so weiß er wachend von dieser Vergangenheit nichts. Er weiß nur von sich und dem schrecklichen Morgenroth, das seinem Tode leuchten soll. Der träumende Held wird ein wacher Feigling, der Ehre, Braut, Alles dem nackten Leben opfern will. Jene höchsten Güter des Lebens hat er mit wachen Sinnen noch nicht durchlebt, und weiß nun für sie weder zu leben noch zu sterben. Dieß alles ist so consequent, so psychologisch richtig, daß der Dichter bey der Art und Weise, wie er diese Zustände vom Beginne des Stückes an entwickelt, unsere volle Bewunderung verdient. Das Schiefe, Kranke, Mißrathene liegt nur darin, solche abnorme Zustände, die nur für die Arzneykunde und allenfalls für die moderne Kriminaljustiz von Interesse sind, wenn sie occulten Wahnsinn mit in ihr Bereich zieht, als tragische Verhältnisse zu behandeln.

[1120]: Bis jezt hatten nur die ewigen Mächte des Lebens und Unterschiede des Charakters den Grund für tragische und komische Collisionen abgegeben. Bey Kleist aber werden plötzlich solche psychologische, zufällige Krankheiten der tragische Hebel, der Magnetismus mit all seinen dunkeln Regionen bemächtigt sich auch der Kunst, wie er sich eines großen Theils einer seelenkranken Gegenwart bemächtigt hatte. Dieß ist es, was das Publikum von solch einem Prinzen von Homburg immer zurückstoßen wird. Denn mag Kleist auch in den letzteren Akten die früheren nächtigen Zustände seines Helden und die Todesfurcht, die ihn bey dem plötzlichen Erwachen in allen Lebenstiefen durchzittert, als Krankheit darstellen, mag er zeigen, wie der edle gesundende Prinz sich an der Größe des Churfürsten selber zum kräftigen Manne großzieht, wie er die Einsicht erlangt, daß er gefehlt, daß ihn das Urtheil gerecht verdamme, daß er sterben müsse und zu sterben Muth und Entschlossenheit habe, — wir werden gewiß mit Freuden der trefflichen Art und Weise, in der uns dieß alles vorgeführt wird, gleichfalls Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber dennoch mit der Sinnesart des Dichters nicht übereinstimmen können. Die Kraft und Milde des Churfürsten, dieser ächten Fürstengestalt, das edle Mitleid der liebenden Natalie, die Churfürstin, die alte Cottwitz werden uns Bewunderung abdringen, wir werden uns in ihrem Reden, Thun und Treiben ganz heimisch fühlen; wir

werden uns freuen, daß der Dichter den Churfürsten am Schlusse aus keinem andern Grunde Gnade ertheilen läßt, als weil der schuldige Prinz sich selbst für schuldig erklärt und nichts von Entschuldigungen wissen will. Dennoch wird uns das Stück im Ganzen immer noch seiner kranken Elemente wegen widerstehen, aus denen alle Begebenheiten hervorgehen und die am Schlusse, allem früheren zum Trotz, für gesund erklärt werden. Denn da zeigt es sich, jenes Träumen, Hellsehen und Ahnen habe doch das Rechte getroffen, das Wahre offenbart und das Unrecht des Prinzen habe nur darin bestanden, nicht auch nach dem Verstande der Wirklichkeit und ihrer berechtigten Verhältnisse gehandelt zu haben. Es kommt dem Dichter gar zu sichtlich darauf an, das verdammte Hellsehen und Nachtwandeln nicht nur zu retten, sondern dieser Krankheit des Geistes eine höhere Weisheit anzudichten als die ist, welche das wache Verhältniß zur Wirklichkeit zu geben im Stande seyn soll. Bey einer Bearbeitung dieses merkwürdigen Drama's für die Bühne können nur zwey richtige Wege eingeschlagen werden. Entweder man schneidet die ganze Nachtwandlung und deren Consequenzen weg, oder man läßt alles, wie es der Dichter geschaffen hat, und begnügt sich mit einigen, vielleicht nöthigen Aenderungen im vierten Akt. Im ersten Falle erhält man eine gewöhnliche Kriegsgerichtsgeschichte und die Frage, was Subordination sey, wird, wie Tieck so schon von diesem Stücke behauptet, der einzige Inhalt.⁴ Der Prinz begeht dann den Fehler aus jugendlicher Unbesonnenheit und Leidenschaft, zittert vor dem Tode, weil es, obschon feig, doch menschlich ist, nicht gern sterben zu wollen, und der Churfürst begnadigt ihn, weil er ein gnädiger Herr ist, und der Prinz zeigt, daß er zum besonnenen Manne durch jenen Unfall herangereift sey. In dieser Gestalt würde das Drama der Menge sehr behagen, und bey seinen mannigfachen Schönheiten auch ächtere Kunstfreunde erfreuen können. Bey unserer Bühne ist keiner dieser Wege beliebt worden, sondern man hat einen Mittelweg eingeschlagen, der, wie uns scheint, nichts bessert und vieles verderbt. Höheren Orts soll es, wie man sagt, mit Recht Mißfallen erregt haben, daß der Churfürst gleich in den ersten Scenen mit dem seelenkranken Prinzen sein Spiel treibe, und daß der in früheren Akten tapfere Prinz, als es darauf ankomme, nach Urthel und Recht zu sterben, so feige und lebenslustig erscheine. So hat man denn die dramatische Darstellung der ersten Scenen in eine epische Erzählung und die Todesfurcht des Prinzen in eine Furcht vor der Hinrichtung verwandelt, wie es denn freylich einem Prinzen gemäß ist, wohl in der Schlacht, aber nicht wie ein Verbrecher todtgeschossen zu werden. Wer Sinn für das hat, worauf es in dem Kleistischen Prinzen von Homburg ankommt, wird diese Veränderungen wenigstens keine Verbesserungen nennen. Der verehrte Dichter, von dem sie ausgegangen sind, würde sie auch, bey seiner Liebe für Kleist und bey seiner bekannten Achtung vor jeder Intention eines Autors, die

⁴ Vgl. Tiecks Vorrede zu Kleists *Hinterlassenen Schriften* (Berlin 1821), S. LXIV.

mit Geist und Schicklichkeit ausgeführt ist, sicher nicht vorgenommen haben, wenn es nicht nöthig gewesen wäre, sich höheren, wenn gleich äußern Rücksichten zu fügen.

[1124:] Was die Aufführungen betrifft, so waren sie im Ganzen gelungen zu nennen. Doch wer könnte sich bey allen Verdiensten des Herrn Krüger als Prinzen des wehmuthvollen Wunsches erwehren, auch diese Gestalt von unserem so früh dahingeschiedenen, so allgemein beklagten Wolff, dessen Individualität sie so durchaus gemäß gewesen wäre, noch fort und fort darstellen zu sehen.⁵ [...]

⁵ Der Schauspieler Pius Alexander Wolff (geb. 1782) war 1828 verstorben. Georg Wilhelm Krüger (1791—1841) war von 1820 bis 1836 im Fach des jugendlichen Helden am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin engagiert. Neben Krüger spielte in der Berliner Inszenierung Stawinsky, der auch Regie führte, die Rolle des Kurfürsten.