



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Heinrich von Kleist. Sein Verhältnis zur Romantik. Penthesilea und Prinz von Homburg. Kleist und Goethe. Kleists romantische Farbe. Die Hermannschlacht. Das Käthchen von Heilbronn. Amphitryon.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

bürger sich zubilligt, verbindet. Das Daudenville, mit den sparsam aber zierlich bekleideten Soubrettschen und Chören junger Mädchen, das schüchterne und noch leidlich ehrbare Vorbild der Operette, hielt seinen Einzug. In Frankreich war es auf die Bühnen zweiten Ranges verwiesen; in Deutschland aber — und hierin liegt ein bedeutsamer Unterschied zwischen französischer und deutscher Bühnenpraxis — hielt man sich mit der Prüfung dieser Theaterware nach ihrem ästhetischen und gesellschaftlichen Wert nirgend auf. Hier griff man, ohne den Rang des Theaters zu beachten, heißhungrig nach jeder „Novität“. Was in Paris im Hause Molières nie Einlaß gefunden hat, noch je finden könnte, was dort deutlich als Kunst zweiten Ranges behandelt wurde, den Pöbel entzückte, wurde dramatische Festtagskost für die vornehmsten deutschen Hoftheater. Ein Heer von Übersetzern und Dramaturgen war beschäftigt, diese Produktion dem damaligen Geschmack anzupassen. Besonders der fruchtbare Hofrat Winkler in Dresden, der sich als „Dichter“ Theodor Hell nannte, die anonyme leitende Seele des dortigen Theaters, widmete sich dieser edlen Kulturmission: im Jahre 1828 zählte man unter hundert- undvierzig Stücken, die überhaupt auf der Dresdner Bühne gespielt wurden, sechsundvierzig solcher von Winkler bearbeiteter französischer Nichtigkeiten; in dem Jahrzehnt von 1820 bis 1830 nahm er mit diesem Genre den siebenten Teil des gesamten Schauspielrepertoires für sich in Anspruch.

\* \* \*

Im Jahre 1826 erst lernte wenigstens der lesende Teil des deutschen Volkes den wirklichen dramatischen Dichter der nachklassischen Zeit kennen: man empfing aus Tiecks Händen die gesammelten Werke Heinrichs von Kleist. In verdienstvoller Weise, aber ohne tiefere Wirkung zu erzielen, hatte Tieck auch verschiedene Bühnenversuche mit Kleist gemacht. Jetzt endlich begann sich — wenn auch nur sehr langsam — das Urteil über diesen Dichter, der seiner Zeit so jammervoll verloren gegangen war, zu klären. Wir werden auch heute noch Kleist nicht eine kraftvolle Natur im eigentlichen Sinne nennen können; eine solche hätte, bei der eigenen ungemeinen Begabung, wenn nicht ihre Zeit, so doch ihr eigenes Dasein zu beherrschen gelernt, während es Kleist, dessen brennende Sehnsucht das Leben mit dem reichsten Inhalt füllen wollte, aus den Händen glitt. Als eine durchaus nur sich selbst angehörige Natur aber, mit eingeborener Tiefe, haben wir ihn längst den ihm gebührenden ersten Platz eingeräumt. Vieles auch, was seiner Zeit und seinen Freunden selbst als Schwäche galt, erkannten wir als Stärke: die verzehrende aber auch das geheimste Leben sich assimilierende Emp-

findlichkeit, den dämonischen Trieb, was in sein Leben trat, bis auf die letzte Faser sich eigen zu machen, es durch seine Individualität hindurchgehen zu lassen, um es so als Produkt einer rastlos umschaffenden Seele zu besitzen und der Welt in durchsichtiger Kunstform mitzuteilen. Seine Subjektivität zog das Zerstreute, Auseinanderfallende, Problematische der Erscheinungen an sich und lebte es zu einer Einheit um. So verfuhr er mit seinen künstlerischen Stoffen, und so wollte er mit den Menschen verfahren, die in sein Leben traten. Die Resultate künstlerischer Art dieses Umbildungsprozesses stieß die Mitwelt gleichgültig von sich; die Menschen, die er sich zu eigen machen wollte, widerstrebten diesem Anspruch: und daran erkrankte schließlich sein Lebenswille bis zum freiwilligen Aufgeben seiner selbst.

Das sind gewiß ganz andere Vorbedingungen, als sie aus den Bedürfnissen der Romantiker zutage traten: Kleists idealer Subjektivismus wurzelte nicht, wie man lange wähnte, im Boden jener Richtung. Bei Kleist ist alles Zwang, was dort Willkür ist; er will konzentrieren, wo jene zerstreuen und auflösen. Und aus diesem Zwiespalt mit der herrschenden Tendenz der Zeit entsprang seine Vereinsamung. Kleist griff weit über seine Zeit und das Wesen der Romantik hinaus; er wollte die Probleme der Zeit nicht verzichtend bestätigen, wie es im Grunde doch die Romantiker taten, sondern als Dichter sie zu lösen sich unterwinden. Gerade die rätselhaften Triebe der Seele, die die Romantik mit mystischen Schleiern verhüllte, die der Fatalismus als Zwangsvorstellungen einer feindlichen Schicksalsmacht begriff, zeigt Kleist durchaus an das Individuell-Psychologische gebunden; er stattet seine Gestalten nie nur mit den äußeren Attributen einer Leidenschaft oder eines Pathos aus; sie handeln, wie die Shakespeares, aus der Notwendigkeit ihrer ganzen Natur heraus, aus einem inneren Zwang. Diesen Zwang läßt Kleist jedoch nicht als ein Gegebenes wirken; er bemüht sich, ihn psychologisch zu begründen, wobei er oft mit einer erstaunlichen Sicherheit der Divination viel spätere Erkenntnisse der psycho-physiologischen Methode vorausgreift. Umhüllt Shakespeares Charaktere von dunklerer Färbung zumeist ein phosphorisches Leuchten, das rätselhafte Tiefen ihrer Psyche uns erschauernd nur ahnen läßt, so geht Kleist entschieden einen Schritt weiter als der Brite: er verwandelt uns dieses dämonische Leuchten in eine gewisse Helle und dadurch unsere Schauer in teilnehmende Liebe und in erschütterndes Mitleid. Das Märchen der freien Willensbestimmung freilich zerstört er und entzweit sich dadurch von vornherein mit der rationellen Bildung, die darum auch bis zum heutigen Tag an ihm mäfelt. Man betrachtete seine Charakterentwicklungen lange Zeit als nur willkürliche Experi-

mente und sah nicht, daß ihre strenge psychologische Konsequenz immer in eine klare Beziehung zur Idee des Menschlichen gebracht ist. Es sind freilich oft die verborgensten Kräfte der Seele, die er enthüllt, weil es ihm darauf ankommt, gerade an ihnen zu zeigen, wie alles Menschliche dem ethischen Gesetz unterworfen ist, wie es diesem zu höherer Verherrlichung dienen muß oder dessen ewige Gültigkeit bestätigen im tragischen Untergang des Individuums. Wenn man im Sinne solcher strengen und vor allem immer Verständnis werbenden Motivierung die beiden Meisterwerke ‚Penthesilea‘ und den ‚Prinz von Homburg‘ betrachtet, so begreift man schon, daß gerade seine Zeit ohne Verständnis an der eigenartigen Schönheit dieser Dichtungen vorübergehen mußte. In beiden Dramen ist das Gefühlsleben der Helden aus den Fugen geraten; bei der Amazone fürstin organisch, bei dem Prinzen unter einem vorübergehenden, wieder aber in seiner psychophysiologischen Beschaffenheit begründeten Affekt. Penthesilea muß der Rache der in der Verblendung über die Ziele des Geschlechts mißhandelten Natur erliegen; die aus den Tiefen der natürlichen, im Grunde unerschütterlichen Instinkte heraufstürmende Leidenschaft zerreißt die Zwangsbande eines sie fesselnden Stolzes und schlägt in pathologische Zerstörungswut um, als die Amazone ihren bewußten Wesensinhalt durch eigne Schuld zerbrochen sieht. Es gab noch keine deutsche Tragödie, die einen Charakter so bis auf seine verborgensten Wurzeln bloßlegt und bis auf den tiefsten Grund den Zwiespalt zwischen Willen und Vorstellung; aber auch keine, die wie diese aus den gehäuften blutigen Greueln das Bild der Menschheit, so sehnsüchtig erfährt, hochhebt und heraufführt: eine Sonne hinter Wolken, die wir nicht sehen, deren Licht uns aber glutend umfließt.

Die Zeitgenossen zeterten über die fremde, weithergeholte Weltanschauung, die uns jede Teilnahme für die Heldin erschwere. Als ob die symbolische Einkleidung einer in tiefen, unheilbaren Zwiespalt mit sich selbst geratenen Natur so schwer zu durchdringen gewesen wäre und dieses abgründigste Problem der Zeit ihren Menschen selbst so fremd! Eine ungeheure Verwirrung des Gefühls hatte die Seele des Volks krank gemacht; im Vermögen zum tragischen Einsatz des ganzen Lebens mußte es sein Schicksal verstehen. Das Bewußtsein davon hatte sich in Kleist zu individuellstem Leiden gesteigert: „es ist wahr“, schrieb er einer Freundin, „mein innerstes Wesen liegt darin (in der Penthesilea) und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und der Glanz meiner Seele“. Gerade in dieser Tragödie war die Meinung Goethes eindringlich berichtigt: nicht zur Verwirrung des Gefühls strebte der Dichter hin; er ging aus von der Verwirrung des Gefühls und führte zu Einheit

und Erlösung. Seine ästhetische und sittliche Klarheit steht in dieser Dichtung auf der vollen Höhe.

Nicht anders im ‚Prinzen von Homburg‘: hier ist die Verwirrung des Gefühls, die dem Helden für eine Zeit aus den Grenzen der von ihm hochempfundenen sittlichen Pflicht hinauswirft, mit liebevollem Verständnis auf den somnambulen Rausch zurückgeführt, dem die sensible Natur des Prinzen um so nachhaltiger unterliegt, als er seine Liebesneigung zur leidenschaftlichen Flamme schürt. Wie konnte Goethe, der doch die Menschen seiner ‚Wahlverwandtschaften‘ schuf, das mißverstehen? Die unterliegen doch ganz ähnlichen psychischen Trübungen aus der Sphäre des Unbewußten, freilich steigen ihnen aber auch dieser die überwindenden Kräfte auf. Von diesem Grunde für eine Weile losgerissen, mußte Kleists Held von verwirrtem Gefühl und schlimmer: er mußte durchaus unwürdig erscheinen, wenn angesichts des ihm geöffneten Grabes ihn gar eine so fassungslose Angst erschütterte. Solche Zustände der durch die „Vorstellung“ unbeherrschbaren Willenssphäre zu schildern, hatte kein Dramatiker bisher den Mut gehabt. Kleist hatte ihn, und er entstellt dadurch nicht, sondern bereichert das Bild der Menschheit. Zu seiner Zeit aber wollte man die das Ganze umspannende Idee nicht anerkennen: gerade an die Unverwirrbarkeit des innersten Dranges in seinem Helden, der den ihm zugesicherten Besitz des geliebten Weibes schließlich nur in der ungebrochenen Harmonie seines ganzen Wesens empfangen will, knüpft der Dichter den Faden, der den Prinzen aus dem Labyrinth seiner umschatteten Empfindungen zurückleitet in die sittliche Helle, auf die Höhe des Lebensverzichtes selbst, zugunsten der größeren Menschheitsidee — hier im sich unterwerfenden Gefühl für nationale Ehre verkörpert.

Alle Farben der Romantik hat Kleist auf seiner Palette, das ist zuzugeben: den Zug zur Mystik, den G. H. v. Schubarts Schrift ‚Die Nachtseiten der Naturwissenschaft‘ ihm nahegelegt hatte, die Neigung, in die damals noch wenig aufgehellte Welt der somnambulen Zustände unterzutauchen, die Vorliebe für mythisch-religiöse Vorstellungen und endlich für den Märchenschimmer entschwundener glänzender Zeiten. Das alles flutete durch seine eindrucksfähige Seele und ließ ihn um das Hauptproblem, das er ins Auge faßte, oft eine Fülle von Motiven gruppieren, die erläutern sollen, den leicht verführbaren Leser aber zuweilen verwirren. So kommt auch seine Sprache zu ihrem tropischen Reichtum an Bildern und Gedanken; wie ein von der Sonne beschienener Gießbach scheint sie in tausend farbig-glänzende Atome zu zerstäuben, und jedes ordnet sich doch dem Strome wieder ein, der Richtung und Ziel bestimmt. Wie der Stil seiner Sprache so ein klassisches Gepräge empfängt, zeigt auch

die Linie, die seinen Gebilden Umriß und Bedeutung gibt, stets die strenge Form eines der Harmonie mächtigen Künstlergeistes. Das romantische Element haftet eigentlich nur am Kolorit.

Nach dem Zerwürfnis mit Goethe hatte Kleist wenig Aussicht, das lebende Theater für sich zu gewinnen, denn die Bühnen außerhalb Weimars waren seiner Kunst noch kaum herangereift. Umsonst verband er sich mit Adam Müller zur Herausgabe des ‚Phöbus‘, dem Müller die Tendenz gab: „Staat, Wissenschaft, Kirche und Theater zu einer Einheit zu verschmelzen“. Wer — unter dem Druck der Jahre von 1808 bis 1811 lebend — hatte für solche, über das nächste Dringende und doch Unerreichbare weit hinausgreifende Ideale in Deutschland Sinn? Überall zwar wurde die Not des Vaterlandes verhandelt, aber über das Handeln und Feilschen charakterschwacher Diplomaten kam die deutsche Sache nicht hinaus. Ein einiges Zusammengreifen der nationalen Kräfte scheiterte an der Haltlosigkeit der deutschen Mittelfürsten, die im Rheinbund Unterschlupf gefunden hatten. Überall meinte Kleist nur Phrase und Schwäche zu vernehmen und doch suchte seine patriotische Seele unter jeder Handlung des Übermuts, die der Unterdrücker der Nation höhrend übte. Aus dieser Entrüstung über die deutsche Kläglichkeit entstand, vor dem ‚Prinzen von Homburg‘ schon, der flammende Appell der ‚Hermannsschlacht‘, — ungehört von denen, die er anging.

Nie war und nie ist wieder ein Drama gegenwärtlicheren Inhalts der glühenden Seele eines großen Dichters entfloßen und nie hat eine Tendenzdichtung so aus der Tiefe völkischen Seelentums geschöpft. Ästhetischer Übereifer hat, durch die poetischen Qualitäten des Dramas irreführt, gemeint, Kleist des Vorwurfs entlasten zu müssen, daß er hier „Tendenzdichter“ wäre. Wenn je im Sinne eines nationalen Dramas die Tendenz erlaubt oder gar geboten ist, war sie es hier. Sie sollte durchaus nicht verhüllt werden, denn sie repräsentierte die höhere Idee, die über den Parteien steht, die des Rechts auf eigenes Blut und eigenen Boden. Die Hermannsschlacht sollte persönlich treffen und wie eine Flamme in den aufgehäuften Zunder fahren; und Kleist war nicht tendenziös im übelen Sinne patriotischer Verblendung. Er zeichnete von seinem Standpunkt aus Napoleon in dem übermütigen Darius milde genug; viel schärfer dagegen traf er Deutschlands Fürsten, die er in den tatenlosen Schwätzern der Sicambrier-, Marsen- und Brukkererhäupter geißelte, wie die Rheinbundsfürsten sich in Just, Gueltar und Aristan wiedererkennen sollten. Der Hinweis auf die Hilfe Rußlands in dem Bunde mit Marbod, des Slavenreiches mächtigem Beherrscher, das alles war zum Greifen deutlich und darum auch von einziger Kühnheit. Mehr aber als dieser unerhörte Mut erschreckte die Freunde Kleists

die in dem Charakter Hermanns ausgesprochene Forderung: Lug und Trug fñrder nicht mit Treue, Gewalt nicht mit Recht zu bekampfen, — sondern Trug mit Trug und Gewalt mit Gewalt! Das ging deutschen Begriffen ùber die Hutschnur nationaler Tugend. Ein ängstliches Beraunen war alles, was Kleist bei den in seine Dichtung Eingeweihten erfuhr. Zwar leuchtete ihm eine schwache Hoffnung, da der ihm zugetane Collin das Stñck auf das Wiener Burgtheater bringen wollte, die einzige Bñhne Deutschlands, die nicht unter strenger Kontrolle der franzñsischen Politik stand; aber dieses Ansinnen Collins war der Burgtheaterleitung doch zu gewagt. Ja, die Hermannsschlacht konnte sogar in keinem deutschen Staate gedrñckt werden. Erst 1821 gab sie Tied mit Kleists Nachlaß heraus. — Ein Jahr, nachdem sie geschrieben, wurden auf dem Feld der Niederlage bei Wagram alle nationalen Hoffnungen, wie es scheinen mußt, endgñltig begraben.

Im nãmliehen Jahre, da Kleist sein unglñckliches Dasein endete, kam sein ‚Kãthchen von Heilbronn‘ zum erstenmal auf die Bñhne: in Bamberg, wo Franz von Holbein unter Mithilfe von E. Th. A. Hoffmann das Theater leitete, an dem man sich, der allgemeinen Aufmerksamkeit ziemlich entrñckt, nach Neigung auch einmal im Seltsamen erging. In der Bearbeitung des spãteren Burgtheaterdirektors Holbein dem zeitgemãßen Geschmack zuliebe schlimm zugerichtet, wurde das lebenswñrdige Kãthchen bei seinem Volk die erste Sñrsprecherin fñr den Dichter. „Ein groües historisches Ritterschauspiel“ nannte Kleist sein Drama; er hãtte es zutreffender das erste deutsche Volksstñck nennen kñnnen. Denn das ist es, wenn man durch all den romantischen Glanz und Schimmer, den Kleist hier bewußt hãufte, auf den Kern der Dichtung geht. Die reine Naivitãt des Mãdchens, die treffliche Verwertung sagenhafter volkstñmlicher Elemente, die geschichtliche Realitãt in der Auffassung der Standesunterschiede, der breite Humor der ritterlichen und der bñrgerlichen Typen stechen himmelweit von der bis dahin in den Ritterstñcken und Romanen ùblichen sentimentalen Verseichnung all dieser Motive ab. Sein Bearbeiter tat freilich alles, Kleist beim Wort zu halten und ein rohes und dummes Ritterschauspiel aus dem Original zurechtzuschneiden. Aller feineren Begrñndung beraubt, erschien hier das Kãthchen als ein richtiger Wechselbalg romantischer Schwãche; und da diese Bearbeitung durch ein halbes Jahrhundert auf der Bñhne blieb, ist es eigentlich nicht zu verwundern, wenn das Kãthchen gerade vor der weiblichen Kritik immer schlecht bestand, die es kurzweg „mãnnertoll“ zu benennen liebte. Mãnnertoll, dieses lieblichste Gebilde der Mãdchenseele in ihrer unberñhrbaren Keuschheit, in ihrer unbeirrbaren Zuversicht auf die Erfñllung der ihr zubeschiedenen Bestim-

mung. Eine Knospe, die willenlos unter den Strahlen der Lenzsonne sich just nur so entfalten kann, wie die Natur sie vorgebildet; nur für diese Liebe mit ihrer Himmel und Hölle besiegenden Kraft. Das ist, rein dichterisch betrachtet, ein höchstes Stück poetischer Wirklichkeit, an das keine Stepsis heranreicht. Kleist senkt in diese Schöpfung aber weit mehr als nur seine eigene, immer unbefriedigte Sehnsucht nach einem menschlichen Wesen, dessen Dasein ganz in dem seinen beschlossen wäre, das ganz ihm zugehörig und doch von ihm gelöst wäre wie das andere, das bessere Teil seines Ich, das des Dichters gewaltsame, heftige Liebe aus der Zerrissenheit der Empfindung zu sanfter Verehrung hätte leiten können. Sein Käthchen umschließt ein weiteres Ideal: den tiefen Drang nach sieghafter Wahrhaftigkeit gegenüber dem alle Kraft verseuchenden Konventionalismus seiner Zeit. Der verheuchelten Erotik der modernen Zivilisation gegenüber setzte Kleist die Natur wieder in ihre Rechte, — freilich anders als Friedrich von Schlegel und manche Romantiker, aber doch auch wieder nicht aus eitel Phantastik, sondern aus echter deutscher Empfindung des Weibes heraus. Er begegnet sich hier mit Goethe; auch ihm bedeutet das Weibliche das Ewige; auch Kleist erhebt die Unbesiegbarkeit der Liebe, auch hier in einem Kinde des Volkes dargestellt, zur symbolischen Bedeutung gegenüber der niedergehaltenen, verbildeten und verkünstelten Empfindungen. Symbolisch ist auch die nachträgliche Adellung Käthchens, die man Kleist oft genug als eine Schrulle des Standesvorurteils vorgeworfen hat, zu verstehen: Käthchen soll eine Kaiserstochter sein, — als Hinweis, daß die Verleugnung der nationalen Empfindung zugleich ein Verzicht auf angeborene heilige Rechte ist. So nahm Kleist, freilich sehr gegen das aufdämmernde demokratische Bewußtsein des Volks, den geschichtlichen Zug des kaiserlichen *jus primae noctis* in seine Dichtung, nicht — um adelige Vorurteile aufzufrischen, sondern als einen Anklang an eine kraftvolle Zeit, die an „Kaiserkindern“ keine Schmach haften sah. Käthchen ist Deutschland, das vaterlos gewordene, das in dem Kaiser seinen Vater wiederfindet.

Von ähnlichem sittlichen Standpunkt aus behandelt Kleist im ‚Amphitryon‘, den er Molière nachbildete aber wesentlich vertiefte, das göttliche Recht Jupiters, an des Gatten Stelle zu treten. Das mythisch-religiöse Problem steht hier sehr fein neben der Komik der antiken Komödie, doch wußte — bis auf einige Aufführungen in neuester Zeit, die auch wirkungslos geblieben sind — die Bühne mit dieser intimen Dichtung nichts anzufangen. Auch die Versuche, die ‚Familie Schrockenstein‘ des Dichters zum Leben auf den Brettern zu bringen, sind immer und wohl nicht ohne innere Gründe gescheitert. Das ‚Käthchen von Heilbronn‘ mit dem ganzen Zauber



seiner volkstümlichen Poesie wiederhergestellt zu haben, ist ein Verdienst der Meininger gewesen, die auch die ‚Hermannschlacht‘ und den ‚Prinzen von Homburg‘ im Bühnenwert höher steigen machten. Ein inniges Verhältnis aber zwischen Kleist und dem Theater besteht heute noch nicht; man respektiert ihn und in Norddeutschland findet der im Homburg atmende preußische Geist tiefere Sympathien als jenseits der Mainlinie, wo der Dichter eigentlich nur in seinem Käthchen auf der Bühne fortlebt.

\*            \*            \*

Am 31. Januar 1817 wurde im Theater an der Wien das Trauerspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters aufgeführt, das den lauten Beifall der Menge, den lauen der Kritik fand: der Dichter war Franz Grillparzer und das Stück ‚Die Ahnfrau‘. Der Beifall, der dem Trauerspiel zuteil wurde, wuchs, nach des Dichters Meinung, aus einem Mißverständnis: man begrüßte diese Ahnfrau als eine vom Stamme der Schicksalstragödie, wozu die spukhaften Elemente, die reichlich durch das Stück verstreut sind, auffordern. Es enthält Motive aus dem Ödipus, aus der Braut von Messina, aus Werners Sebrunnarnacht und aus Müllners Schuld. Des Dichters Absicht kommt, durch so viele Anklänge verwirrt, nicht rein zum Ausdruck und ist, wie er wenigstens später meinte, durch Schreyvogel, der ihn bei der Fassung für die Bühne und den Druck beriet, vielleicht auch verwirrt worden. Grillparzer will das bei ihm wirkende Schicksal als einen „Anthropomorphismus, als eine Personifikation der Naturnotwendigkeit der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände“ begriffen wissen; das sollte ihn von Werner und von Müllner scheiden. Diese Ehrenrettung seines Kindes vor der verdächtigen Verwandtschaft mit dem Fatalismus können wir dem Dichter auch heute noch nicht als gelungen zugestehen. Aber wir sehen auch die Differenzen, die ihn von jener trennen, die Schönheiten der Dichtung, die für sich sprechen und ihren Urheber, trotz seiner Abhängigkeit von dem berüchtigten Genre, sofort als einen Geist höherer Art erkennen lassen: den Schwung der Leidenschaft, den lyrischen Fluß der Sprache und die bei aller stark theatralischen Maché doch echt dramatische Kraft. Das Drama ist dennoch der vielversprechende Erstling eines wirklichen Dichters. Schon fünfviertel Jahr später brachte er seine ‚Sappho‘ auf die Bühne, für die er die Inspiration ganz in der Goetheschen Sphäre der Iphigenie empfangen zu haben schien. Er hatte also wenigstens das Gefährliche der ihm aufgehängten Verwandtschaft rasch erkannt und sich in bessere Gesellschaft gerettet; schließlich in die allerbeste, die ein Dichter haben kann: zu sich selbst.