



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Julia : Trauerspiel von Hebbel.

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

Wirkliches, sondern als Erscheinung seiner Ideen. Der Idealismus der Gegenwart ist es, welchen er mit seiner mächtigen, unendlich reichen Künstlerkraft vertritt, während die lebenden Maler geistlicher und heiliger Bilder im Idealismus der Vergangenheit, vor einem todten Ideale schwärmen.

Wie Rafael auf der Grenze stand, von wo ab das katholische Princip von seinem höchsten Glanze herabsteigen sollte, wie er, vor dieser Katastrophe und während schon in Deutschland die Reformation den Kampf gegen die allein-seligmachende Kirche begann, noch das Ideal des Katholicismus in die reinste und schönste Kunstform hauchte, so steht Kaulbach auf der Grenze, wo die Wirklichkeit des politischen und gesellschaftlichen Lebens Front macht gegen die Theorien und Systeme der deutschen Philosophen. Der Wissenschaft muß die Philosophie, der Kunst muß das Ideal erhalten bleiben, aber beide müssen schöpfen vom Quell des Lebens und sich verjüngen an einer sinnlich kräftigen Wirklichkeit des Daseins in Natur und Geschichte; beide müssen nicht mehr sein wollen, als sie in Wahrheit sein können: menschlich wahres, sittlich gesundes, gegenständlich treues Verstehen der Dinge in ihrer charaktervollen Wirklichkeit. Kaulbach ist die herrlichste und vollendetste Blüthe einer zum Abschluß reifen Kunstperiode, welche in Düsseldorf und München ihre Wurzeln hat. Zugleich aber steht er mit seiner meisterhaften Technik, mit allem rein Malerischen an seinen Werken als ein Heros da für alle Zeiten, ein Meister der Malerkunst von seltener Höheit und Größe. Denn wie Rafael ist er viel zu sehr Maler, um nicht die Wahrheit des sinnlichen Lebens, des wirklichen Daseins trotz aller Abstraction und Symbolik voll und kräftig in seine Werke mit hereinzuziehen.

A. G.

Julia.

Trauerspiel von Hebbel.

Herr Hebbel hat die Ausgabe seiner Julia dazu benutzt, meinen Kritiken durch eine Antikritik zu antworten. In der Regel pflege ich auf solche Angriffe nichts zu erwidern, weil ein solcher Streit, der sich um die Beurtheilung eines Kunstwerkes dreht, zuletzt immer von dem eigentlichen Gegenstande abschweift. Die Replik beschuldigt den Kritiker, von dem beurtheilten Kunstwerke, das er doch unmöglich ganz abdrucken kann, dem Publicum nicht ein getreues Bild gegeben zu haben, wenigstens nicht in den Dimensionen, wie es der Dichter beanspruchen dürfe; die Duplik wird mit der Replik dasselbe thun, und so wird es bis ins

Unendliche fortgehen, bis weiter nichts übrig bleibt, als persönliche Ausfälle, mit denen verschont zu bleiben das Publicum mit Recht verlangen kann.

Wenn ich diesmal von meiner Regel abgehe, so geschieht es nur darum, weil sich an diesen persönlichen Streit die Beleuchtung einer allgemeinen Frage knüpft, der Frage über die Stellung der Kritik zum Dichter überhaupt und namentlich bei der gegenwärtigen Lage unserer Literatur. Ein anderer Grund der Antwort ist nicht vorhanden. Zwar hat Herr Hebbel aus meiner Kritik nur diejenigen Stellen angeführt, die für seinen Zweck passen, allein sie reichen doch aus, um den unbefangenen Leser über die eigentliche Lage des Streits ins Klare zu setzen, um so mehr, da Herr Hebbel theils durch die Art, wie er von sich selber spricht, theils durch das angehängte Trauerspiel für meine Behauptungen Belege liefert, wie ich sie nicht besser hätte wünschen können. Ich habe daher auch keine Veranlassung, meinerseits in den gereizten Ton dieser Antikritik zu verfallen *).

Die Aufgabe des Kritikers scheint mir nicht die zu sein, dem Publicum von einem Werk, welches dasselbe nicht kennt, ein so vollständiges Bild zu geben, daß es sich des eignen Urtheils überheben könnte. Sie kann es darum nicht sein, weil die Forderung eine unmögliche ist. Zunächst hat die Kritik nur die Verpflichtung, den Leser, welcher das fragliche Werk kennt, auf diejenigen Umstände aufmerksam zu machen, die zur Bildung eines Urtheils die wesentlichen scheinen. Die Kritik schließt das Urtheil nicht ab, sondern sie regt nur durch die Hervorhebung des Charakteristischen und durch das Verhältniß, in welches sie dasselbe zu ihren Principien stellt, das Nachdenken des Lesers zur freien Thätigkeit an, und dieses hat dann in letzter Instanz das Urtheil zu fällen. Wenn man daher, um beiläufig einem Vorwurfe Hebbels zu begegnen, von der Kritik als erste Pflicht Consequenz fordert, so kann sich diese Consequenz nur auf die Principien beziehen. In der Anwendung derselben werden verschiedene Gesichtspunkte sich geltend machen dürfen; ich werde z. B. von Göthe's Faust mit demselben Recht behaupten können, das eine Mal, es sei ein herrliches Gedicht, welches jedes empfängliche Gemüth hinreißen müsse, das andre Mal, es sei ein sehr schlechtes Drama, vor dessen Nachahmung sich jeder junge Dichter zu hüten habe. Das Eine widerspricht dem Andern keineswegs.

Erst in zweiter Reihe kommt das Bestreben des Kritikers, auch demjenigen Theil des Publicums, welches durch eigene Augen sich nicht unterrichtet hat, ein Urtheil zu leihen. Eine gewissenhafte und geistvolle Kritik wird zwar schon ohne

*) Die Beschuldigungen gegen meine böse Absicht widerlegen sich selber. So z. B. wenn es Herr H. für eine specielle Malice hält, daß ich ihn in einem Augenblicke recensire, wo fünf neue Stücke von ihm erscheinen. Das ist doch wohl der geeignete Zeitpunkt. — Uebrigens sind ihm die Kritiken, die ich über seine einzelnen Schauspiele geschrieben habe, entgangen (1850 Heft 46 und 50).

weitere Vergleichung den Eindruck der Wahrheit machen; die Hauptsache aber ist die Autorität, welche der Kritiker beim Publicum durch die Richtigkeit früherer Urtheile, die es geprüft hat, sich zu erwerben mußte.

Wenn wir diesen Grundsatz festhalten, so werden wir uns überzeugen, daß der Einfluß der Kritik ein beschränkter ist, und damit auch die Verpflichtungen, die man ihr auferlegt, und die Vorwürfe, die man ihr macht. Eine Kritik, die mit Principien operirt, welche von dem Publicum nicht gebilligt werden, oder welche in den Principien inconsequent ist, oder welche den Glauben an ihre Gewissenhaftigkeit in der Anwendung derselben verscherzt, wird sich auch keine Autorität erwerben; wo aber diese Autorität vorhanden ist, wird sie durch alle Versicherungen des beleidigten Dichters, daß sein Recensent ein „ästhetischer Kannegießer“ sei, nicht erschüttert werden.

Wenn sich ferner die Kritik nicht auf ein einzelnes Werk, sondern auf die Gesamthätigkeit eines Schriftstellers bezieht, so darf man allerdings verlangen, daß der Kritiker, soviel es ihm möglich ist, sich über alle Schriften desselben, welche zur Bildung des Urtheils ein wesentliches Moment beitragen können, sorgfältig unterrichte; aber auch das kann über die Grenzen der Möglichkeit nicht hinausgehen. Herr Hebbel hat seine Werke in so viel verschiedene, zum Theil ganz obscure Zeitschriften verstreut, daß es geradezu unmöglich ist, sie alle zu kennen, und der Kritiker erfüllt vollständig seine Pflicht, wenn er nachträglich, sobald er zur Kenntniß derselben gelangt, die etwaigen Lücken oder unrichtigen Verhältnisse seines ersten Bildes zu ergänzen und zu berichtigen sucht. Das vollständige Urtheil über eine literarische Persönlichkeit kann erst nach dem Schluß der Acten abgegeben werden. Dieser Pflicht bin ich aufs redlichste nachgekommen, und werde so lange darin fortfahren, bis Hebbel in ein Stadium gekommen ist, wo er der Kritik nicht mehr anheimfällt. Wenn er aber von mir verlangt, ich solle mich auch um seine Wiener Privatverhältnisse kümmern, so ist das ein wunderliches Verlangen.

Seine Antikritik dreht sich vorzugsweise um den vermeintlichen Widerspruch meiner letzten Recension über ihn gegen eine frühere aus dem Jahre 1847. Dieser Widerspruch ist nicht ein objectiver, sondern ein subjectiver. In beiden ist das sehr bedeutende Talent des Dichters anerkannt und charakterisirt, in beiden auf seine Verirrungen hingewiesen, welche ihn hart an den Rand des Unsinnns führen. Dagegen ist die subjective Empfindung, in der beide Recensionen geschrieben sind, allerdings eine sehr verschiedene. „Der Herr Schmidt von 1847“ versuchte den Eindruck, welchen ihm die erste Lectüre der drei bedeutendsten Dramen des Dichters gemacht hatte, mit jener Unbefangenheit wiederzugeben, welche die ersten Aufsätze, die man für das Publicum schreibt, zu charakterisiren pflegt; er war ergriffen von der großen Anlage des Dichters und erschrocken über seine Verirrungen, er hatte die allerdings im 19. Jahrhundert

wunderbare Naivetät, zu glauben, daß eine leidenschaftlich ausgesprochene Ueberzeugung von dem falschen Wege des Dichters, verbunden mit dem ebenso leidenschaftlichen Bestreben, anzuerkennen und zu bewundern, den Dichter vielleicht nicht überzeugen, aber doch stutzig machen, zu einer erneuerten gründlichen Selbstprüfung und dadurch zur Umkehr veranlassen würde. Diese Naivetät hat er im Jahre 1850 allerdings nicht mehr. Was Herr Hebbel seitdem geschrieben hat, zeigt nicht allein, daß er in die hohle Selbstvergötterung versenkt, sich den Einflüssen der Realität verschlossen und in das Labyrinth seines ungesunden Denkens und Empfindens vollständig verloren hat, sondern es gibt uns auch die Mittel an die Hand, jene Widersprüche seiner Leistungen mit seinen Intentionen, über die wir zuerst nur erschrafen, begreiflich zu machen. Die Art seines Producirens wird aus demselben so klar, daß mit dem Schrecken auch die Bewunderung aufhört. Aus dem krankhaften Gelüst wird Manie, oder ästhetisch gesprochen Manier. Sobald aber erst diese eingetreten ist, werden wir die Grundlage derselben auch in der ursprünglichen Anlage des Dichters zu suchen berechtigt sein.

Herr Hebbel irrt, wenn er von einer bestimmten Aeußerung dieser ersten Kritik sich schmeichelt, ich hätte sie zurückgenommen. Ich habe sie nur deprecirt, weil ich seit der Zeit von der Grenze, welche die Kritik nicht überschreiten darf, mir einen bestimmteren Begriff gebildet habe. Ich hatte mir nämlich damals die subjectiv sehr berechtigte Frage erlaubt: Wie muß eine Seele beschaffen sein, die sich beständig in so gräßlichen Bildern, in einem so raffinirten Denken und Empfinden bewegt? Mit dieser Frage das Publicum zu beschäftigen, hat aber die Kritik kein Recht, und wenn Herr Hebbel mir jetzt einwendet, die Anarchie, wenn sie sich in den poetischen Werken wirklich vorfinde, müsse sich auch in der Seele des Dichters nachweisen lassen, so pflichte ich ihm zwar in dieser Ansicht vollkommen bei, aber er ist es dann, der sie zu vertreten hat, nicht ich.

Was ich damals freilich nicht vermuthen konnte, war die Einbildung des Dichters, ich hätte vom medicinischen Wahnsinn gesprochen. Diese Neigung, in den Behauptungen des Gegners das Schlimmste und Kränkendste zu suchen, ist nur ein Beleg weiter für meine Ansicht. Sie ist auch diesmal wieder vorhanden, und ich führe eine Probe an, weil sie charakteristisch ist. Ich habe mir die Art seines Producirens dadurch erklärt, daß sie nicht (blos) durch die Freude an den (häßlichen und widerwärtigen) Stoffen bedingt, sondern durch eine (berechtigte) Reaction gegen die herrschende Weichlichkeit und Sentimentalität unserer Literatur in das entgegengesetzte falsche Extrem der forcirten Härte und des Cynismus getrieben wird. Das legt mir nun Herr Hebbel so aus, als wollte ich behaupten, er triebe die Poesie nicht um der Poesie willen, sondern um Geld zu verdienen und andern Dichtern das Brod abzuschneiden. Wie ist es möglich, daß ein Dichter, dem fortwährend ähnliche Gedanken durch den Kopf gehen,

(ebenso hat er sich nämlich meine erste Recension dadurch erklärt, ich sei von Gutzkow bestochen worden), gesunde und wohlthuende Gestalten schaffen kann! Wenn man ihm den Vorwurf der Unsittlichkeit gemacht hat, was von mir übrigens nicht geschehen ist, so hat man damit nichts Anderes gemeint, als jene Krankhaftigkeit des sittlichen Empfindens, die von einem alle Grenzen des Menschlichen überschreitenden Dünkel nicht zu trennen ist. Wenn er am Schluß seiner Antikritik sagt, nachdem er vorher versichert, er halte sich nicht für den größten Dichter: „Wenn ich auch nichts über meine Zukunft weiß, dies weiß ich, daß meine Zeit einer spätern gegenüber ihre eigene Moralität gar nicht ärger verdächtigen kann, als durch die Zweifel, die sie in die meinige setzt,“ und wenn diese Erklärung in der folgenden ihre nähere Erläuterung findet: „Ich weiß es recht gut, daß mir nichts widerstrebt, als das allgemeine Mißbehagen, das gewöhnlich zu entstehen pflegt, wenn Jemand die wankende Gesellschaft in ihrem süßen Traume ewiger Dauer zu stören und sie auf die ihr drohende Gefahr aufmerksam zu machen wagt“ — so ist das eine arge Umkehr der Begriffe. Die objective Welt ist trotz ihres unendlichen Reichthums nur ein Spiegel, in welchem die hineinschauende Seele ihr eigenes Bild erblickt; das heitere und klare Auge eines Göthe sieht überall das Schöne und Vollkommene, einem frankem Gemüth grinsen von allen Seiten scheußliche Teufelsfragen entgegen.

Ich habe schon im vorigen Heft Gelegenheit gehabt, mich über das höchst Bedenkliche der Stellung auszusprechen, welche die romantische Schule dem Dichter der Gesellschaft gegenüber gegeben hat. Wir leben nicht mehr in der Zeit der Brahminen, und wir können froh darüber sein. Der Dichter wie der Geistliche, denen wir mit Freude, Bewunderung und Verehrung lauschen, wenn sie uns unsere eigenen Empfindungen veredeln und aus dem Reichthum ihrer Seele uns eine Fülle heiterer und großer Gestalten schenken, dürfen in dem wirklichen Leben nichts Anderes sein wollen, als Gentlemen. Der Wahnsinn des Eigendünkels, der den Dichter über das sittliche Niveau seiner Zeit zu erheben scheint, drückt ihn unter dasselbe herab, und wer seinen Kopf wie eine Monstranz trägt, trägt ihn nicht auf eine anständige Art. Wenn Herr Hebbel nach seinem eigenen Ausdruck glaubt, der Dichter, der mit Recensenten verkehre, sei „wie ein König in der Kneipe der Kärner“, und dieses Verhältniß dadurch ins richtige Geleis zu bringen hofft, daß er sich selber wie ein Kärner benimmt, so setzt er sich selber herab und nicht seine Gegner. Eine exceptionelle Stellung in der Gesellschaft ist nicht heilsam für einen reizbaren Poeten, sie verdirbt nicht nur sein sittliches Urtheil, sondern auch seinen Geschmack. Wenn er seine Gegner durch Ausdrücke wie „Frechheit“, „Abfertigung“, „Species“, „sich unterstehen“ und dergleichen zu widerlegen glaubt, so ist das *mauvais goût* im höchsten Grade, und schmeckt zu sehr nach den Gewohnheiten der Gesindestube, um auch nur in den niederen Kreisen des Publicums die bezweckte Wirkung zu

machen. Wenn er sich aber dabei in seiner gewohnten Bescheidenheit, die ihn unter andern auch dahin bringt, sein „Trauerspiel in Sicilien“ neben den „Othello“ zu stellen, auf das Beispiel der Xenien deruft, so übersteht er dabei zweierlei. Einmal werden wir auch die Xenien nicht unbedingt billigen können. Einen poetischen Werth haben sie nicht, und ihre Grobheit verzeihen wir ihnen nur darum, weil ihre Verfasser die würdigere Partei waren; wer aber der Würdigere ist, das zu entscheiden, kommt dem Betheiligten nicht zu. Außerdem ist die Zeit eine ganz andere. Damals war im Spießbürgerthum der sogenannte gesunde Menschenverstand das Herrschende, und die Intensivität der Empfindung das neue siegreiche Princip, dem man es nachsehen konnte, wenn es seinem Triumph einige starke Drucker aufsetzte; heutzutage ist aber das specifische Spießbürgerthum gefühlvoll und romantisch geworden, und der Verstand ist es, der, in seine Rechte wieder eingesetzt, die aus ihren Fugen gerückte Weltanschauung wieder in Ordnung bringen soll. Heutzutage lassen wir uns durch die romantischen Unverschämtheiten nicht mehr abschrecken, Ordnung und Verstand vom Genius so gut zu verlangen, als von dem gemeinen Sterblichen, und wenn mir Herr Hebbel vorwirft, ich habe mich an seinem „Trauerspiel in Sicilien“ ebenso versündigt, wie Voltaire an Hamlet, und ich würde mich „unterstehen,“ gegen Shakespeare's Gleichnisse, Späße, barocke Witze u. s. w. ebenso unehrerbietig zu sein, als gegen seine eigenen, so acceptire ich diese Voraussetzung gern. Shakespeare hat in seinen Ausdrücken Vieles, was man auch in Hebbel wiederfinden kann und was bei dem Einen so geschmacklos ist als bei dem Andern; und so lange man nicht besser nachgewiesen hat, als bisher, wie in einzelnen Scenen des Hamlet das Gesetz des Zusammenhangs, der Spannung und Steigerung, so wie das Gesetz der Charakterbildung richtig beobachtet ist, so lange wird man uns nicht zumuthen, diesem Drama trotz des Großen, was es enthält, die Mustergültigkeit eines Kunstwerks zuzusprechen. Daß man bei Shakespeare nicht mehr das Gewicht auf diese Nebensachen legt, das die englischen Kritiker seiner Zeit nicht umgehen zu können glaubten, liegt theils in der Unsicherheit unsers Geschmacks, theils in dem Umstand, daß es bei Shakespeare allerdings Nebensachen sind. Wo dergleichen aber Hauptsache wird, darf man nicht so nachsichtig sein.

Zum Schluß. Herr Hebbel leidet an dem Schicksal, dem unsere Dichter von Talent ohne Ausnahme ausgesetzt sind. Es drängen sich um sie eine Menge unreifer Dilettanten, die sie mit Lobhudeleien so überschütten, daß ein sehr energischer Verstand und ein sicherer souveräner Charakter dazu gehört, die Wirklichkeit nicht aus den Augen zu verlieren. Herr Hebbel täuscht sich über die Anerkennung, die er im Publicum findet, auf eine sehr verhängnißvolle Weise. Ich will nicht darauf Gewicht legen, daß bei seinen neuesten Werken auch seine wärmsten Verehrer dasselbe Verdammungsurtheil ausgesprochen haben, welches ich bei

seinen frühern Werken fürchtend voraussagte, aber er möge sich umsehen in den Kreisen des eigentlichen Volks, welches hier competent ist, die Jugend mit inbegriffen, und er wird finden, daß in den meisten Fällen der einzige Eindruck, den seine Werke machen, Unwille oder Geringschätzung ist. Eigentlich nehmen nur, mit Ausnahme halbreifer Weiber und ähnlicher Sphären der Gesellschaft, diejenigen Kreise fortdauernden Antheil an ihm, die sich specifisch mit der Literatur beschäftigen, und denen es in den meisten Fällen ähnlich ergeht, wie ich es von mir geschildert habe. Wenn Herr Hebbel meint, daß seine Werke trotz der Abneigung, die er mir Schuld gibt, noch immer einen bedeutenden Eindruck auf mich machen, so hat er darin ganz Recht, aber es ist dieser unangenehme Eindruck, den wir immer haben, wenn wir es mit ansehen, wie eine der Anlage nach tüchtige Natur durch eigene Schuld schmählich zu Grunde geht.

Das vorliegende Trauerspiel ist, wie die Vorrede berichtet, im Jahr 1847 geschrieben. Die Versuche, es auf die Bühne zu bringen, sind bis jetzt gescheitert. Bei einer Hofbühne würden in der That die Bedenken zu groß sein; die größern Stadttheater sollten aber den Versuch einmal wagen. Das Stück ist bühnengerecht, erfordert nur eine geringe Anzahl von Personen, gibt einigen Darstellern Gelegenheit zu charakteristischem Spiel, und diejenigen Stellen, welche beim Publicum am meisten Anstoß erregen würden, können ohne Nachtheil für den Zusammenhang gestrichen werden — was allerdings für das Stück keine Empfehlung ist. Es ist freilich auch dann nicht anzunehmen, daß es einen günstigen Erfolg haben wird. Es fehlt dem Stück die eigentliche Spannung; es ist bloß Exposition ohne Krisis. Dabei ist die Sprache so gekniffen, daß man selbst beim Lesen ihr nicht ohne Schwierigkeit folgen kann*), und die Charaktere wie die Motive ihres Handelns so raffinirt angelegt, daß man erst eines gewissen Kraftaufwands bedarf, um sich überhaupt in sie hineinzufinden.

Der Lauf der Handlung, abgesehen von den Episoden, auf die wir nachher kommen werden, ist folgender. Julia, die Tochter eines italienischen Aristokraten, Tobaldi, unterliegt der Verführung eines gewissen Antonio. Sie verabredet sich mit ihm zu entfliehen, aber er bleibt von dem Stelldichein aus. Da sie sich in dem Zustand befindet, in welchem uns auch die Maria Magdalena entgentritt, so ent-

*) Ich überhebe mich diesmal der Citate, weil man eigentlich das ganze Stück anführen müßte, will aber auf einige Stellen aufmerksam machen, z. B. p. 8, wo Tobaldi in der ernstesten Stimmung vom Tode sagt: „er macht Mist aus dem Menschen, oder Blumenfutter“, was, wie die meisten dieser Einfälle, ganz Jean Paul ist. Oder p. 10, 11, 13, 23, 35, 56, 62, 90 u. s. w. — Von den gräulichen Bildern ist schon einiges angeführt; ich erwähne nur noch aus der Vorrede das Behagen, mit welchem H. sich ausmalt, wie ein Tartar mir die Zunge ausreißt und auf den Rücken nagelt. — Uebrigens lehren die Einfälle zuweilen wieder (z. B. vergl. p. 32 mit der betreffenden Scene im Diamanten), wie es bei so barockem Wesen nicht anders möglich ist.

flieht sie dem Zorne ihres Vaters, sucht ihren Verführer zuerst an dem Ort auf, den er ihr als seinen Wohnplatz angegeben hat, ist, als sie ihn auch da nicht findet, von seiner Treulosigkeit überzeugt, und beschließt zu sterben. In dieser Stimmung findet sie ein Graf Bertram aus Tyrol, der durch ein lasterhaftes Leben so ausgehöhlt ist, daß er sich nicht nur für unfähig hält, irgend etwas in der Welt zu leisten, sondern nicht einmal das Recht zu haben glaubt, sich selbst zu tödten. Das ist bei einem Blafirten eine zu raffinirte Sentimentalität. Theils um dieses Recht zu erlangen, theils um die Unglückliche in den Augen der Welt zu restauriren, bietet er ihr eine Scheinehe an, unter der Bedingung, sie solle es ihm sagen, wenn ihr Geliebter wiederkehrt; er wolle ihm dann Platz machen. Sie geht darauf ein. Der Versuch, sie in den Augen ihres Vaters zu rechtfertigen, scheidet an dem Starrsinn des alten Mannes. Die Neuvermählten begeben sich auf das Schloß des Grafen, wo jener Antonio sich wieder einfundet, sein Ausbleiben durch eine tödliche Verwundung und durch die Unmöglichkeit, einen sichern Boten zu schicken, motivirt und dadurch das Herz Juliens, das er eigentlich nie verloren hat, wieder gewinnt. Dem Grafen bleibt also nichts weiter übrig, als seinen Entschluß auszuführen. Da er aber durch einen directen Selbstmord das Zartgefühl der beiden Liebenden verletzen würde, so wird er, wie der Jacques von George Sand, es so einzurichten wissen, daß man seinen Tod einem Zufall zuschreiben muß. Alsdann haben ihm Julia und Antonio versprochen „zu versuchen, ob sie noch glücklich sein können“, d. h. sich zu heirathen.

Die Aussicht, mit der das Stück schließt, gibt keine sehr erbauliche Perspektive. So geschieht es Bertram anfangen mag, die beiden Liebenden werden es doch immer wissen, daß er um ihretwillen gestorben ist, und da sein früheres Leben sie nichts angeht, und er sich ihnen gegenüber nur als großmüthiger Wohlthäter bewährt hat, so werden sie dieses Bewußtsein als eine Schuld empfinden. Diese üble Lage wird noch dadurch mißlicher, daß Antonio ein Räuberhauptmann ist, auf dessen Kopf ein Preis steht. Zwar ist er zu dieser Stellung durch Verhältnisse gekommen, die ihn menschlich entschuldigen, vor dem Gericht würde aber diese Entschuldigung keine Stätte finden. Zu jenem Bewußtsein der Schuld, welches noch dadurch erhöht wird, daß die beiden Vermählten von dem Nachlaß des Grafen leben müssen, wird sich also eine beständige Furcht gesellen, und so sehen wir einer sehr unglückseligen Zukunft entgegen, die nicht einmal der Hoffnung einer ernsthaften Buße Raum gibt. Das Opfer des Grafen, wenn es ein wirkliches war, erreicht also seinen Zweck nicht; war es aber kein wirkliches, sondern nur, wie er es selber angibt, eine bequeme Ausrede für einen ohnehin gewollten Selbstmord, so ist es kein tragisches Motiv, und erregt nicht einmal unser Mitgefühl. Der Ausgang, wie die ganze Tragödie überhaupt, verstimmt und ängstigt uns, ohne uns irgendwie zu erschüttern oder zu rühren.

Ähnlich geht es uns mit den einzelnen Charakteren, die hier in Betracht

kommen. Graf Bertram, die eigentliche Hauptperson, hat zuerst einen langen Monolog, in welchem er das Thema: „Ich bin weiter nichts als ein wandelnder Leichnam, ein elender Mist, um die Erde zu düngen,“ bis zu einem wahrhaft bewundernswerthen Grade des Ekels variirt. Ich habe aus dieser Scene, die Hebbel schon früher veröffentlicht hat, in den vorigen Aufsätzen Einiges angeführt, muß aber bemerken, daß Bertram nicht der Einzige ist, der sich in diesen scheußlichen Bildern bewegt, sondern daß die andern Personen, namentlich Julie und ihr Vater, mit großem Erfolg darin wetteifern. Zum Theil ist dieses krankhafte Wühlen in Leichnamen eine Verirrung des Gemüths, zum Theil aber auch gerade schon Manier. Zwar bin ich keineswegs der Ansicht, daß das Entsetzliche und Abscheuliche aus der Tragödie zu verbannen sei, aber ich halte es nur unter zwei Bedingungen für erlaubt: einmal muß es nothwendig zur Erläuterung des poetischen Grundgedankens gehören und denselben auch wirklich erläutern; sodann muß auch in der Abscheulichkeit etwas sein, was uns mit ihr versöhnt, z. B. wie stets bei Shakespeare in ähnlichen Fällen: Energie und Kraft. Von Beiden ist hier keine Rede. Alle diese lyrischen Leichenhaussphantasien, in der Manier des Jean Paul'schen Lord Horion, mit denen Bertram vor uns auftritt, geben uns kein klares Bild von seinem Zustand, ebenso wenig wie das bei den Byron'schen Helden der Fall ist. Wir erfahren nur, daß er durch ein lasterhaftes Leben körperlich ruinirt ist. Wenn nun Hebbel meint, daß es in diesem Fall sittlicher sei, durch ein freiwilliges Ende der Welt etwas Gutes zu erweisen, als die übrig gebliebenen Kräfte zu benutzen, um positiv etwas zu wirken, so ist das doch wohl ein sehr handgreiflicher Irrthum. Da wir medicinisch nicht beurtheilen können, ob seine Kräfte nicht wirklich für irgend eine Thätigkeit ausreichen, da wir ihn, so weit er in die Handlung des Stücks eingreift, als einen edlen, wohlwollenden und verständigen Mann anerkennen müssen, so scheint uns der Schatten einer ekelhaften Vergangenheit, wenn sie in weiter nichts bestanden hat, als in dem Leben eines Roué, nicht dunkel genug, um eine Zukunft der Reue, Buße und Besserung unmöglich zu machen. Hebbel scheint das zuletzt auch selbst gefühlt zu haben; er läßt ihn ganz ex abrupto erklären, er habe Jemand getödtet. Da uns aber die nähern Umstände dieser Tödtung nicht einmal angedeutet werden, da es möglicherweise ein gewöhnliches Duell gewesen sein kann, so reicht auch dies nicht aus, ihm moralisch das Todesurtheil zu sprechen. Julia wendet sich zwar bei dieser Erklärung entsetzt von ihm ab, aber dieses Entsetzen hat keine Berechtigung, da sie sich von Antonio bei der viel schlimmern Erklärung, daß er ein Räuberhauptmann sei, nicht entsetzt abwendet, sondern, wie es ganz in der Ordnung ist, sich zuerst erkundigt, durch welche Umstände ein Mensch von so guten Anlagen in eine solche Verirrung gerathen sei. Daß sie diese Erkundigung bei Bertram unterläßt, ist eine Härte und Willkür, die das Publicum nicht theilen darf. Ist dagegen Bertram ein wirklicher Mörder, so lehrt ihn Carl Moor, wie man die

beleidigte Gerechtigkeit zu sühnen hat. Wenn aber dasjenige, was wir von Bertram erfahren, nicht ausreicht, seine Selbstverurtheilung zu begründen, so dient es auch nicht dazu, ihn ästhetisch zu rechtfertigen; er ist in seinen Selbstvorwürfen, wie in seiner Großmuth immer ein sticher, leidender Mensch, der uns keinen Augenblick mit sich fortreißt, wie es doch auch der tragische Bösewicht thun soll, dessen Untergang uns also auch nicht erschüttern kann. Er wird durch den Mechanismus des Stücks im strengsten Sinne des Worts, zu einer Sache herabgesetzt.

Auch in diesem Charakter scheint immer die Idee durch, er solle nicht blos ein krankes Individuum, sondern eine kranke Zeit repräsentiren. Diese Totalität des unfttlichen Wesens darzustellen, ist Hebbel nicht genug dramatischer Künstler. Ich habe ihm im Trauerspiel von Sicilien nachzuweisen gesucht, daß er nur eine exceptionelle Anekdote schildert, nicht eine Auflösung des allgemeinen Organismus. Er meint nun, er hätte doch nicht alle Sicilianer aufführen können. Gewiß nicht! Aber wie man die Unfttlichkeit generalisirt, kann er aus dem Lear lernen. — Wenn er ferner das Unheimliche, Schreckhafte, Gespenstische, das in Bertrams Figur liegt, auf einen großen Kreis ausdehnt, und ihn von Deutschland sagen läßt: „da gedeiht das Lichtscheue, da schießen Schierling und Bilsenkraut so hoch auf, daß man sich darunter niederlassen und träumen kann,“ so müssen wir doch im Interesse der Naturwissenschaft wie der Moral dagegen protestiren. Noch sind wir nicht das Volk der Leichen und Gespenster, wozu uns Hebbel machen möchte. —

Nicht viel Besseres kann man von Julia sagen. In dem Urtheil über seine weiblichen Charaktere scheint sich Hebbel überhaupt am meisten zu täuschen. Er hat zu sehr seine Intentionen vor Augen, um sich über die Ausführung ein klares Bild zu machen, wie seine Selbstkritik der Angiolina beweist. Julia hat in der Situation und auch in der Charakteranlage mit der Maria Magdalena viel Aehnlichkeit. So ergibt sie sich ihrem Verführer ebenso wie diese nicht in der Hitze der Leidenschaft, sondern aus einer raffinirten Reflexion. Als er ihr nämlich Gewalt anthut, überlegt sie, daß ein Hülfsernf seinen Tod herbeiführen müßte, und da sie kein Menschenblut vergießen will, läßt sie ruhig Alles über sich ergehen. Eine sehr übel angebrachte Humanität! Ihre Flucht aus dem elterlichen Hause ist dann nicht Folge ihrer Liebe, sondern geht theils aus der conventiionellen Nothwendigkeit hervor, ihren Zustand durch eine Ehe zu legitimiren, theils — und dies ist wenigstens ein poetisches Moment — aus einer Gewissensangst. Sie soll nämlich das Bild der Mutter Gottes als reine Jungfrau bekränzen, und scheut sich vor diesem Frevel. Daß sie sich aber durch die Scheinehe mit Bertram aus ihrer Verzweiflung, die doch nicht blos auf dem verletzten Ruf beruhen durfte, sondern ebenso auf dem Glauben an den Verrath ihres Geliebten, selbst da noch herausziehen läßt, als diese Scheinehe den einzigen berechtigten Zweck, die Veröhnung mit ihrem Vater, verfehlt, und daß sie am Schluß nach allen schreck-

lichen Entdeckungen, die sie gemacht, noch an die Möglichkeit eines weitem Glücks glauben kann, ist ein häßlicher Zug, der auf dem Bilde der Maria Magdalena nicht vorkommt. Diese Letztere reißt uns durch die Gewalt und Energie ihrer Verzweiflung mit sich fort; bei der Julia werden wir aber in der Verzweiflung durch ein beständiges berechnendes Abwägen gestört und verstimmt.

Antonio ist im Drama der einzige lebendige Charakter. Er ist zwar ein Sünder, aber er hat in der Sünde einen tüchtigen Fonds von natürlichem Gefühl und eine sehr starke Energie in der Leidenschaft des Hasses und der Liebe bewahrt. Die Motivirung seines sündhaften Lebens durch seine erste Erziehung ist gut durchgeführt.

Es bleibt uns noch ein Charakter übrig, den wir bisher nur oberflächlich erwähnt haben, weil die Breite, in der er auftritt, dem Stück nicht wesentlich ist: Juliens Vater Tobaldi. Er ist das vollkommene Ebenbild des Meister Anton, nur in der aristokratischen Sphäre, und gehört zu jenen wunderlichen Charakterproblemen, in denen sich Hebbel mit besonderer Vorliebe bewegt. Von Natur mit großem Edelmuth und grenzenloser Aufopferungsfähigkeit ausgestattet, hat er sich zuletzt durch seine Begriffe von Ehre und Sittlichkeit in eine abstracte Härte verloren, die man vom Cynismus nicht mehr unterscheiden kann; aber Meister Anton ist sowohl in der Form wie in dem Wesen der Sache glücklicher durchgeführt. Einen knorrigen, in seinen bürgerlichen Vorurtheilen verhärteten Tischler darzustellen, ist Hebbel gelungen, wenn man auch das Charakterbild häßlich nennen muß; in das Denken und Empfinden, in das Sprechen und Benehmen eines Aristokraten, der nie seine Würde, eines Italieners, der nie seine Natur aus den Augen verliert, weiß er sich aber nicht zu versetzen. Daß Tobaldi nach der Flucht seiner Tochter, um vor den Augen der Welt gerechtfertigt zu sein, sie für todt ausgibt und ihr ein Leichenbegängniß hält; daß er sich darin auch nicht stören läßt, als seine lebendige Tochter vor ihm erscheint, mag man als aristokratischen Ersatz für das bürgerliche Halsabschneiden gelten lassen, wenn dabei auch Vieles auf die Rechnung der Vorliebe für greuelvolle Nachtscenen kommt; daß er aber mitten in diesen schrecklichen Todesscenen fortwährend Witze macht, die eben so fade sind, als sie seiner Stimmung widersprechen müssen; Witze sogar vor seinem vertrauten Freund, sogar im Monolog, sogar der wiedergefundenen Tochter gegenüber, daß er den vermeintlichen Verführer mit kalter Höflichkeit behandelt, anstatt ihm in der ersten Aufwallung des Gefühls augenblicklich auf den Leib zu gehen, — das alles sind Züge, die vielleicht im Leben einmal vorkommen mögen, denn welche Berrücktheit wäre so groß, daß man sie nicht empirisch widerfinden könnte! die aber nicht mehr in die Grenze der Kunst fallen, weil sie eine Abnormität sind, denn die Kunst soll uns nach Sophokles' vollkommen richtigem Ausspruch nur solche Menschen darstellen, in denen das allgemein Menschliche sich ausspricht; Monstrositäten gehören in die Pathologie,

nicht in die Dichtung. Wenn also Tobaldi einem Freunde, dem Vater Antonio's, der sich in eine unnütze Verschwörung einlassen will, um ihn davon zurückzuhalten, droht, ihn bei der Polizei anzugeben, aber nach seiner eignen Erklärung nur um ihn zu zwingen, „mir auf den Leib zu rücken und mir Gelegenheit zu geben, den sieben Teufeln, die ihn plagten, mit einem Dolch in einfacher Nothwehr irgendwo die Thür zu öffnen,“ wenn er, um dieses Ereigniß zu beschleunigen, „zuworkommend viele einsame Spaziergänge macht“ — so sind das Motive, deren Zusammenhang wir nicht einmal errathen können, denn wir erfahren nicht, ob Tobaldi sich von ihm tödten lassen will, oder ihn tödten, oder ob er das Dolchstechen nur als eine nützliche Leibesübung betrachtet; und sind daher noch viel weiter entfernt, uns ein Urtheil über die Sittlichkeit seines Verhaltens zu bilden.

Wenn also Hebbel, und zwar mit Recht, von dem Kritiker verlangt, er solle, um sich über die Sittlichkeit seines Stückes ein Urtheil zu bilden, nicht die Exposition, sondern die Entwicklung ins Auge fassen*), so sind wir hier in der Lage, ein um so härteres Urtheil zu fällen, da eigentlich gar keine Entwicklung vorliegt. Die Charaktere sind am Ende, was sie am Anfang waren, abnorme, steche und unklare Figuren. Bertram endet mit dem Entschlusse des Selbstmords, mit dem er bereits anfing, Tobaldi bleibt in seiner verstockten, raffiniert kalten Härte, und Julia hat zwar viele Ereignisse erlebt, aber was diese aus ihr gemacht haben, dazu fehlt uns jeder Schlüssel. Wir haben eine novellistische Reihe von Nachtstücken und von Variationen über einen bestimmten Charakterzug, aber keine organisch gegliederte Tragödie. J. S.

*) Doch geht auch darin Herr Hebbel in dem gewöhnlichen Eifer seiner Abstractionen zu weit, wenn er behauptet, „daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Der Dichter nimmt die unvernünftigen unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammenrückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt.“ Bei dieser Dialektik überseht Herr Hebbel, der beiläufig nur im Traume von mir die Behauptung gehört haben kann, er sei ein Hegelianer, was er allerdings durch die Ansicht, Hegel halte die Kunst für einen überwundenen Standpunkt, gründlich widerlegt, — er überseht zweierlei. Einmal ist das Naturelement, welches von der sittlichen Bildung erst überwunden werden soll, noch keine Unsittlichkeit. Unsittlichkeit ist nur die Barbarei der reflectirten Empörung gegen das sittliche Gesetz. Zweitens ist es allerdings dem Dichter erlaubt, auch die Unsittlichkeit anzuwenden, wie der Musiker die Dissonanz, um sie nachher in Harmonie aufzulösen, aber dies muß im richtigen Verhältniß stehen. Wenn der Dichter den Fieberphantasien eines physisch ausgehöhlten oder im delirium tremens liegenden Menschen — von denen ich übrigens glaube, daß sie, wie das ganze Gebiet des Medicinischen, gar nicht in die Poesie gehören — einen größern Raum verstattet, als die Nothwendigkeit der Handlung erfordert, so wird er demselben Tadel unterliegen, als der Componist, der eine Reihe unaufgelöster Dissonanzen hinter einander bringt, und als der virtuose Schauspieler, der in einem ernstern Drama seiner Hanswurstrolle eine ungebührliche Breite vindicirt.