



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Collin, J.: Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel :  
(Schluß)

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



## Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel

Von J. Collin

(Schluß)



Hebbels erstes Drama ist die *Judith* (1838/39). Es behandelt die aus der Bibel allbekannte That der *Judith*. Uns gehen hier nur die beiden Gestalten der *Judith* und des *Holofernes* an. *Holofernes* ist ein Geschöpf des Titanismus in dem Dichter; aber er ist ein Titan der Reflexion. In ungeheuern Gedanken, in seltsamen Grübeleien erschließt sich sein Inneres, nicht in den überschäumenden Strömen der Empfindung. Die Art, wie der Dichter sich diesen Charakter exponiren läßt, erinnert durchaus an Büchners *Danton*, der ihm, während er an der *Judith* schrieb, in die Hände gefallen war. Die Grundlage des selbstbewußten Troges in seinem Helden ist dessen gewaltige Kraft. Sie giebt ihm das Bewußtsein seiner Überlegenheit, aber sie macht ihn auch zum einsamen Manne. Denn alles weicht vor ihm zurück, weil er stets bereit ist, alles, was er nicht zu achten vermag, deshalb zu vernichten. Darin ist er wieder mit Gutzkows *Nero* (1834) verwandt. „Kraft! Kraft! ruft *Holofernes* aus, das ist's. Er komme, der sich mir entgegenstellt, der mich darniederwirft. Ich sehne mich nach ihm! Es ist öde, nichts ehren zu können als sich selbst.“ Das trotziges Selbstgefühl des Dichters, das durch kümmerliche Verhältnisse seiner Jugend und durch mangelnde Anerkennung aufs höchste gesteigert war, macht sich hier in starker Übertreibung Luft.

Aber dieser Prometheus des Kraftgefühls empört sich nicht gegen Gott; er sucht nach Gott als etwas Höherm. Seine Götter genügen ihm nicht. Das Stück beginnt damit, daß *Holofernes* ein Opfer bezieht, und zwar dem Gott, den wir alle kennen und doch nicht kennen. Aber der Fluch des Heidentums erfüllt sich an ihm, obwohl er gerade in dem Lande weilt, dessen Volke bereits die Offenbarung zu teil geworden ist. Ihm wird sie es nicht. Darum vermag er, auf schwindelnder Gedankenhöhe angelangt, sich selbst für Gott zu halten. „Stürz hin und bete mich an!“ ruft er *Judith* zu, die, von der Macht seiner Persönlichkeit ergriffen, schwankend geworden ist. Dies Wort vernichtet ihn. Es giebt ihr Kraft und Entschluß zur That wieder.

Wir sehen also deutlich, wie hier der Mensch, da er keinen Widerstand findet, alle Schranken durchbricht und sich gar an der Gottheit Stelle zu setzen sucht. Darin liegt die Schuld; sie ist in Hebbels Sinn die größte, die der Mensch auf sich laden kann. Denn nach ihm ist mit dem Leben selbst bereits die Schuld gegeben; sie beruht auf der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, auf der mangelhaften Form, in der die Idee in die Erscheinung getreten ist. „Hierbei — bemerkt Hebbel in seinem Wort über das Drama — ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgiltig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert.“ Es scheint, daß bei der Bildung des Hebbelschen Schuldbegriffs Schellings Einfluß mitgewirkt hat, insofern dieser zwischen Eigenwillen und Universalwillen unterscheidet und das Böse als die Erhebung des Eigenwillens über den Universalwillen auffaßt.

Auch die Schuld der Judith gründet sich darauf, daß sie die Grenzen des Menschlichen überschreitet. Ihre That aber ist nicht nur unmenschlich, sondern auch unweiblich. Sie muß allerdings annehmen, daß diese That von Gott selbst geboten sei; eine ganze Reihe von Anzeichen scheint sie dazu aufzufordern. Aber als sie schließlich die That begeht, ist es nicht die beleidigte Gottheit, die sie rächt, sondern der Frevel, den Holofernes durch die Nichtachtung ihres Wesens und die Beleidigung ihrer Weiblichkeit an ihr begangen hat. Mit Entsetzen erkennt sie selbst, daß sie ihr Werk nicht als Gottgesandte verrichtet, sondern um ihr geschändetes Ich zu rächen. Das heißt also: selbst dann, wenn die Gottheit den Menschen zu einer Frevelthat bestimmt zu haben scheint, die aus den Jugen gegangne Welt wieder einzurichten, macht sie ihren scheinbaren Übergriff wieder gut, indem sie diese That doch noch aus rein menschlichen Gründen geschehen läßt. Judith sieht daher mit Grausen, daß die Strafe für den Bruch göttlicher Ordnung in den Händen des göttlichen Geschicks liegt; denn Gott vermag, daß aus ihrem eignen Schoße der Rächer des Mordes erwachse. „Bete zu Gott, ruft sie ihrer Dienerin am Schlusse des Dramas zu, daß mein Schoß unfruchtbar sei! Vielleicht ist er mir gnädig!“

Es ist darum eine völlige Verkennung des Hebbelschen Genius, wenn z. B. Vulthaupt in seiner Dramaturgie der Klassiker den Tausch der Motive als eine Schwäche des Dramas empfindet. Auch hier fügt die Gottheit den Reif, den sie einen Augenblick zerbrochen hatte, wieder zusammen. Es liegt dem der tiefe Gedanke zu Grunde, daß der Mensch selbst da, wo er von Gott ausdrücklich zur Sünde bestimmt wird, doch schließlich noch für seine That verantwortlich gemacht werden kann.

Ihr führt ins Leben uns hinein,  
Ihr laßt den Armen schuldig werden,  
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;  
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Die Ähnlichkeit der Idee mit der Jungfrau von Orleans liegt auf der Hand. Als das tragische Hauptmotiv in der Geschichte der Jungfrau von Orleans bezeichnet Hebbel in den Tagebüchern (unterm 6. März 1838): „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen.“ So hatte er schon im Anfang des Jahres 1837 die Absicht, eine neue Jungfrau von Orleans zu schreiben. Sie sollte, nachdem Gott durch ihren schwachen Arm ein Wunder ins Leben gerufen hätte, vor sich selbst wie vor einem dunkeln Geheimnis zurückschauern. (Brief vom 19. Februar 1837 an C. Venzing.) Daraus ist dann im Laufe der Zeit nicht ohne Einfluß der Nebenhandlung in Gutzkows König Saul die Judith geworden.

Die Beziehung des Stückes endlich zu den schwebenden Prinzipienfragen der Zeit liegt offenbar in jenem zweiten Punkte, daß Judith nicht nur das Maß des Menschlichen, sondern auch des Weiblichen überschreitet. „Ein Weib soll Männer gebären, nimmermehr Männer töten,“ mahnt ihre Dienerin. Hebbel will also zu den Emanzipationsgelüsten der Zeit Stellung nehmen, die, besonders vom Saint-Simonismus vertreten, auch beim jungen Deutschland anfangs Anklang gefunden hatten.

Sein nächstes Drama behandelt das leidende Weib. Seine Genoveva (1840/41) ist in jeder Beziehung ein Gegenstück zur Judith. Sie ist das duldende Opfer, die Heilige, wie Judith die Handelnde, die Herrin; beide zusammen schließen, wie er betont, den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab. Genoveva ist während des ganzen Stückes als die christliche Heilige gezeichnet, die siegreich die härtesten Proben besteht. Mag auch der Versucher immer neue und schärfere Waffen gegen sie richten, sie werden stumpf an dem Schild himmlischer Reinheit, den sie gegen ihn wendet.

Man trifft sie, wie man eine Saite trifft!

Die Antwort ist ein wunderbarer Ton!

Es ist der Kampf des Bösen mit dem Guten, der das ganze Stück durchzieht, aber des Bösen, das durch das Gute selbst hervorgerufen wird — ein Widerspruch, der Hebbel selbst schwer bedrückte und ihn deshalb zur Darstellung reizte. Seine Heldin ist die Heilige, aber fleischgeworden wie der Heiland, zugleich ein Weib. Eben da Golo, der bisher nur die Heilige in ihr sah, beim Abschied Siegfrieds erkennt, daß sie auch ein menschlich fühlendes Weib ist, entflammt ihn dies zu rasender Begier. „Nur weil die Heilige Weib

ward, lieb ich sie.“ „Erschütternd und tragisch in höchster Bedeutung, bemerkt der Dichter in den Tagebüchern unterm 2. Februar 1839, ist dieser verhängnisvolle Augenblick; erschütternd und tragisch in jedem Sinne und auf jedem Punkt ist das Schickal Golo, der nicht weniger wie Genoveva selbst, durch die Blüte seines Daseins, durch sein edelstes Gefühl, das durch böse Fügung mißgeboren in die Welt tritt, unabwendbarem Verderben als Opfer fällt.“ Die Liebe wird durch die Richtung, die sie nimmt, da sie das Weib eines andern begehrt, zur Sünde; und die Heilige selbst bringt sie hervor: „O, Sünde ist's, so liebenswürdig sein.“ Golo fleht darum zum Himmel, den Widerspruch aufzuheben, die Heilige wieder in den Himmel zu nehmen.

Ich fühl es, dieses Weib,  
Wenn du nicht schnell sie unserm Blick entziehst,  
Ruft Sünd ins Dasein, außerordentlich,  
Wie ihre Schönheit, einzig, wie sie selbst!

Aber erst als Golo die teuflische Hexe Margarethe, die im Gegensatz zu Golo das von Natur Böse vertritt, zu Hilfe gekommen ist, entschließt er sich und tritt vor Genoveva. Er überläßt ihr die Entscheidung: Soll er sich töten oder zum Verbrecher werden? „Sprecht für Gott!“ Doch des vermißt sie sich nicht. Das menschlich fühlende Weib antwortet; sie ruft ihn von dem Tode zurück, den er sich mit dem einst zum Schutz der Frauen geweihten Schwerte droht. Nun ist er entschlossen: „Nun bist du mein!“ Unaufhaltsam bricht seine entfesselte Begier aus. Auch des Heilands würde er nicht achten, wenn er sich zwischen ihn und sie stellen wollte: „Zu seinen sieben Wunden gab ich ihm die achte.“ Die Erlösung hat für ihn ihre Kraft verloren; in ihm ist das Böse wieder zu einer solchen Höhe gestiegen, daß sie von neuem nötig wäre:

Die Zeit ist um, wo der besteckte Ball  
Der Erde neu entzündigt werden muß,  
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,  
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.  
Er that im Anbeginn den Gnadenschwur,  
Daß er das arme menschliche Geschlecht  
Nie tilgen will, wenn alle tausend Jahr  
Auch nur einziger vor ihm besteht.  
Auf Genoveva schaut sein Auge jetzt  
Herab und sieht die andern alle nicht.

Und Genoveva besteht; die menschengewordne Heilige ist die Nachfolgerin des Heilands. Geduldig trägt sie das schwerste irdische Leid, das der Versuchter auf sie häuft.

Bekanntlich hatte Hebbel die Absicht, einen Christus zu schreiben. Zudas sollte darin der Allergläubigste sein. Er sollte also wohl eine ähnliche Rolle spielen wie Golo. Denn dieser ist es ja auch, der Genoveva am meisten liebt,

während ihr Gemahl Siegfried insofern der Allerschuldigste ist, als er die verrät, die er am besten kennen mußte. Und wie Judas, so ist auch Golo der Urheber des Leidens, das der Welt die Erlösung bringen soll. Wie Judas, vollzieht er, da er das Entsetzliche vollbracht zu haben glaubt, die Strafe an sich selbst; er schlachtet sich, wie einst Margarethe gehöhnt hatte, der neuen Heiligen als erstes Opfertier. Denn er kann den Ekel vor sich selbst durch neue Schuld nicht mehr steigern. Den Ekel der Menschheit vor sich selbst aber erklärt Hebbel in den Aphorismen zu seinem Christus für die Wurzel des Christentums.

Das Martyrium der Genoveva ist jedoch noch nicht zu Ende. Noch sieben Jahre muß sie dulden, was der Mensch nur dulden kann;

Dann endlich ist die Zeit der Prüfung aus,  
Still geht sie ein zur ewigen Herrlichkeit,  
Und ein Gefühl erneuter Zuversicht  
Durchbringt belebend jede Menschenbrust.

Wir verstehen, wie der Dichter die Idee des Stückes als die christliche der Sühnung und Genugthuung durch Heilige erklären konnte. Doch hat er selbst eingesehen, daß das Stück den Fehler seiner Idee habe; denn die Sühnung und Genugthuung konnte, da sie erst nach dem Tode der Heldin eintrat, nicht dargestellt werden. Wie anders in Goethes Iphigenie! Der Gegensatz zwischen der klassischen Weltanschauung und der von der Romantik hervorkommenden Hebbels kann gar nicht schärfer zu Tage treten als durch diesen Vergleich. Die Idee der Iphigenie ist auch die der Sühnung; aber „reine Menschlichkeit“ vollbringt sie, ohne alles Zuthun der Gottheit, ja scheinbar gegen das Gebot der Gottheit; und ihre Wirkung offenbart sich an allen, die mit der Heldin in Berührung kommen.

Zum Schluß werden wir noch fragen müssen: Wo ist die Beziehung der Genoveva zur Zeit? In seiner Vorrede erklärt Hebbel ausdrücklich, mit dem Stück der Zeit ein künstlerisches Opfer dargebracht zu haben. Wie in der Judith, will er auch hier gegen die Emanzipationsgedanken des jungen Deutschlands Stellung nehmen, insoweit sie sich gerade gegen die Ehe richteten. Es scheint fast, als wollte er sich ausdrücklich gegen Mundts Madonna (1835) wenden, in der eine Gefallene als Weltheilige gepriesen wird. „Ich glaube, schreibt er einmal in sein Tagebuch (29. Januar 1837), es wäre für mich das Mittel zum Selbstmord, wenn ich einmal eine Stunde lang auf Gutzkow= Wienbarg'sche Weise an die Emanzipation der Ehe dächte.“

Judith und Genoveva erklärt der Dichter selbst als Kraft- und Talentproben, keine Werke. Eine reichere Periode seines künstlerischen, sich selbst begrenzenden Schaffens bezeichnet sein nächstes Drama, das bürgerliche Trauerspiel Maria Magdalena (1843), das vollkommenste Beispiel für sein Zeit- und Welt-drama.

In dem engen Raume des Bürgerhauses stoßen zwei Zeitalter auf einander, und dieser Zusammenstoß bringt eine Erschütterung und einen Bruch der Weltordnung hervor. Vater, Mutter, Sohn, Tochter, Bräutigam sind die wichtigsten Personen der Tragödie. Kein Konflikt mit dem höhern Stande. Ganz im Schoße der bürgerlichen Familie geht das Trauerspiel vor sich. Die Not des Lebens hat den Meister Anton hart und rauh gemacht. Diese Seite seines Wesens wendet er vor allem dem neuen Geschlechte zu, das sich ihm zunächst in Sohn und Tochter verkörpert. Mißtrauisch sieht er ihnen zu, er versteht sie nicht. Sein Herz ist steinern geworden; das Licht der neuen Zeit zeigt ihm ein Räuberloch. Ihm schauderts vor der Zukunft. Sein Sohn ist leichtsinnig, dem Spiel ergeben, kein Freund ernster Arbeit und der Enge des Vaterhauses. Als nun der Vater hört, in dem Hause des reichen Kaufmanns, wo sein Sohn zuletzt gearbeitet hat, sei ein Diebstahl begangen worden, fällt sein Verdacht auf den eignen Sohn. In der That wird der Sohn verhaftet. Die schreckliche Folge davon ist der Tod der eben erst von schwerer Krankheit erstandnen Mutter. Aber das Mißtrauen des Vaters greift auch auf die Tochter über; er schwört, wenn sie ihm Schande mache, so werde er sich selbst töten. Mit Entsetzen hört sie den Schwur, denn sie ist wirklich schuldig; sie hat sich ihrem Verlobten hingegeben, aber sie hat nicht im Taumel der Leidenschaft gegen die sittliche Ordnung gesündigt, sondern nur, um den Zweifel ihres Bräutigams, daß sie ihr Wort halten werde, durch dieses äußerste Mittel niederzuschlagen. Da sie keinen andern Ausweg sah, hat sie der Vorsehung vorgegriffen und zugleich gegen sich selbst gesündigt. Jetzt, da ihr Bruder ein Dieb ist, verläßt sie der schurkische Bräutigam, und sie wird dadurch die Beute der Verzweiflung. Vergebens wendet sie sich noch einmal an den Treulosen, nachdem ihr Bruder als unschuldig aus dem Gefängnis entlassen und so das alte Verhältnis wieder hergestellt ist. Auch der edelmütige Geliebte ihrer Jugend, der Sekretär, vermag es nicht über sich, die Gefallene zu sich emporzuheben. Von allen verstoßen, tötet sie sich: „O Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater käme!“ Den Sohn aber treibt des Vaters Mißtrauen in die neue Welt. Allerdings also ein erschütterndes Zeit- und Weltbild! Wie viele seiner Kinder hatte nicht auch das größere Vaterhaus, das Vaterland, aus seinem Schoße vertrieben oder vernichtet! Meister Anton hat seine schwerbüßende Tochter in den Tod gejagt, statt sie, eine neue Maria Magdalena, an sein Vaterherz zu schließen. Der Grund des graufigen Ereignisses enthüllt sich ihm jedoch nicht. „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ Mit dieser Dissonanz schließt das Stück ab.

Auch daraus hat man dem Dichter einen Vorwurf gemacht; aber was dem Helden seines Dramas verborgen bleibt, ist doch uns nicht verhüllt. Die Versöhnung fällt über den speziellen Kreis des Dramas hinaus; sie fällt, wie auch Röttscher einmal mit Recht betont (Brief vom 17. Dezember 1847),

wesentlich in den Betrachtenden. Wir verlangen dazu keine Stimme von oben, die uns etwa zuriefe: Verhärtet euch nicht gegen eine neue Zeit, begegnet auch ihren Verirrungen liebevoll; treibt sie nicht durch Mißtrauen und Unverstand ins Verderben! Verfehlt ist es auch, in Maria Magdalena einen Sturmhauf gegen die die Liebe und Ehe betreffende, von der heutigen Gesellschaft gutgeheißene Moral zu sehen (Berger, Dramaturgische Vorträge) oder, wie Hettner meint, den Fehdehandschuh, den Hebbel der ganzen europäischen Gesellschaft hingeworfen habe. Hebbels Poesie läuft nicht Sturm, sie ist nicht tendenziös, sie sucht vielmehr zu begreifen. Er will hier darstellen, wie der Mensch in der Enge und Unfreiheit seiner Anschauung anders handelt als die göttliche Gnade; er wünschte, wie er an einen Münchner (am 3. April 1852) schreibt, an das Evangelienwort zu mahnen, daß es zur Umkehr nie zu spät sei, und daß es selbst in der Hölle noch einen Weg zu Gott gebe, und das sei doch gewiß eine Verherrlichung des sittlichen Gesetzes.

Das Thema der Maria Magdalena, der Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Schlage, war übrigens das Lieblingsthema in der dramatischen Poesie Gutzkows und Laubes. So behandelt Gutzkow den Konflikt zwischen Mutter und Sohn, der den Sohn in den Tod treibt, in Richard Savage (1839), und zwar auch als Symbol der politischen Zeitverhältnisse. Der Präsident in Werner oder Herz und Welt (1840) ist der aristokratische Vorläufer des bürgerlichen Meisters Anton. „Stürme auf deiner Bahn hin, du schwindelnde Jugend! ruft er aus, mein Fuß, mein Auge, mein Herz kann dir nicht mehr folgen!“

Das Gegenstück zur Maria Magdalena bildet die Julia (1846/47). Der Faden, den dort die Katastrophe abriß, ist hier weitergesponnen. Julia ist die gefallene Tochter eines Vaters, der starr und fest auf seine Ehre hält; aber sie tötet sich nicht, sondern flieht, um ihren Verführer zu suchen. Sie findet ihn nicht, aber auch da giebt sie sich nicht den Tod; es schaudert sie, den Tod zu rufen, wenn er ihr nicht entgegenkommen mag. Da trifft sie auf den Mann, der anders denkt, als der Sekretär in dem vorigen Stücke. Dieser Mann, Graf Bertram, ist ein Verlorner, der sich physisch zu Grunde gerichtet hat, in allem das Gegenstück zu dem Kraftmenschen Holofernes; bei lebendigem Leibe schon tot. Es ist ihm zu Mute, als wüchsen aus seinem Fleische schon die wüsten Disteln und Brennesseln heraus, die sich auf seinem Grabe brüsten werden. „Ich brauche mich nur nach Art der Toten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofsumkraut wäre.“ Nur die Hoffnung hält ihn aufrecht, daß es vielleicht noch irgendwo ein Loch in der Welt giebt, wo ein Kerl wie er, der nur noch Ding ist, hingestopft werden kann, wie ein Fegen in einen Fensterriß. Da zeigt sich ihm in der That bei der Begegnung mit Julia die Gelegenheit, sein verlornes Leben doch noch nützlich zu machen und ein Doppel-

leben zu retten. Er bietet ihr, nachdem er ihre Geschichte gehört hat, die Hand zu einer Ehe, auf deren Rechte er von vornherein verzichtet. Sie nimmt sie an; er eilt mit ihr zu ihrem Vater. Der hat unterdes, um seine Tochter sich und der Welt für tot zu erklären, ein Scheinbegräbnis hergerichtet. Er läßt sich auch jetzt nicht erbitten, sie wieder aufzunehmen. Vergebens ruft ihm der Graf zu: „Ihre Tochter ist vor Gott ohne Schuld. Sie würde es auch vor Ihnen sein, wenn Sie in ihr Herz geschaut hätten!“ ein Wort, das auch der leitende Gedanke in Maria Magdalena ist. Die Vermählung wird auf dem Schlosse des Grafen vollzogen. Aber kaum ist das geschehen, so meldet sich Juliens Verführer, um seine Rechte geltend zu machen. Denn er ist nicht der feige Schurke wie der Bräutigam in dem vorigen Stück. Ihn trifft keine Schuld; ein Unglück, eine schwere Verwundung, hat es ihm unmöglich gemacht, sein Wort zu halten. Als Feind tritt er dem Grafen entgegen; aber bald entwaffnet ihn dessen Opferwilligkeit, für ihr beider Glück sein eignes Leben hinzugeben, spurlos von der Erde zu verschwinden. Allein er bedenkt sich:

Graf Bertram: Ja, es kommt mir doch vor, als ob, wer redlich büßte, irgendwo auf einen freundlichen Empfang rechnen dürfte. (Zu Antonio und Julia.) Wir bleiben beisammen, solange das Schicksal will! Aber wenn ich sterben sollte, eines natürlichen Todes sterben sollte, so — das versprechen Sie mir beide —

Julia: Dann —

Antonio: Dann wollen wir uns fragen, ob wir noch glücklich sein dürfen!

Julia: Wir wollen uns fragen, ob wir noch glücklich sein können!

Es liegt also die doppelte Idee zu Grunde: Keiner ist so schlecht, daß ihn nicht die Gottheit noch zu einer guten That gebrauchen könnte, und alle Schuld kann auf Erden durch wahre Reue gebüßt werden. Aber wie in der *Genoveva*, so ist es Hebbel auch hier nicht gelungen, seine Idee wahrhaft plastisch und dramatisch zu gestalten. Das ganze Stück ist ein zu einem neuen Drama gewordener, versöhnlicher Schluß der *Maria Magdalena*. Deshalb war Hebbel zum Schaden der dramatischen Entwicklung genötigt, die Vorgeschichte in einer Reihe von Erzählungen hineinzubringen und andererseits seine eigne Ansicht durch den Helden selbst aussprechen, statt sie uns finden zu lassen. Daher die zahlreichen Monologe oder Dialoge, die so gut wie Monologe sind. So ist Julia ein Mittelding zwischen Drama und Novelle geworden. Die Situation ist, wie der Dichter selbst zugesteht, stärker betont als die Charakterentwicklung.

Mit der Julia war nach Hebbels eigener Erkenntnis für ihn eine Entwicklungsperiode abgeschlossen; es beginnt eine dritte Zeit seines dichterischen Schaffens. Ihr gehören seine großen historischen Dramen an. Die Reihe eröffnet Herodes und Mariamne (1847/48). Ein älteres englisches Stück von Massinger, das damals von Deinhardstein für die Wiener Bühne erneuert worden war, gab die äußere Veranlassung dazu. Der Stoff, den Hebbel bei

Josephus fand, übte an und für sich durch die Seltsamkeit seiner Voraussetzungen einen großen Reiz auf ihn aus, zumal da auch hier die Ereignisse auf dem Wendepunkt zweier großen Zeitalter vor sich gehen. König Herodes ist von allen Seiten von Feinden umgeben. Die Pharisäer heizen das Volk auf gegen den freisinnigen Herrscher, der am Alten rüttelt. Er ist im eignen Hause nicht sicher; die Mutter seiner Frau, eine Makkabäerin, haßt ihn, weil er ihr den Sohn gemordet hat, um den Thron zu sichern. Die Liebe seiner Gattin hat er ebenfalls dadurch erschüttert. Bei Antonius ist er auf Tod und Leben verklagt. Er bleibt jedoch fest und unbeirrt: „Ich wehre mich, so gut ich kann, und gegen jeden Feind mit seiner Waffe.“ So beschließt er zunächst nach Ägypten zu ziehen, um sich bei Antonius zu rechtfertigen. Aber vielleicht kehrt er nicht wieder zurück. Seine eiferfüchtige Liebe verlangt darum von Mariamne, sie möge sich selbst töten, wenn er den Tod finde. Sie weist dieses Ansinnen zurück: man könne das wohl aus sich selbst thun, aber nicht auf Befehl. Ihre Weigerung verstärkt sein Mißtrauen; er stellt sie unters Schwert. Seinem Schwager Joseph giebt er den Todesbefehl für Mariamne, falls er nicht wiederkehre. Denn er, der Feige, hat das Schlimmste von den Makkabäern zu befürchten; er müßte schon, um sich selbst zu retten, die That vollziehen. Sein anmaßendes Benehmen und seine Unbedachtsamkeit verraten aber Mariamne das Geheimnis, ihr, die noch eben der entsetzten Mutter erklärt hatte: „Ich sterbe, wenn er stirbt.“ Tief fühlt sie die Herabwürdigung. Die Menschheit ist in ihr geschändet. Herodes hat in Gottes Rechte eingegriffen:

Keiner will das Leben  
Sich nehmen lassen als von Gott allein,  
Der es gegeben hat.

Herodes kehrt zurück; er merkt, sie weiß alles. Vergebens sucht er sich zu rechtfertigen. Da kommt Nachricht von Antonius, der ihn abermals abberuft, diesmal zum Entscheidungskampf gegen Oktavian. Freudig begrüßt Mariamne diese Botschaft. Gott stellt Herodes noch einmal auf die Probe: „Es steht noch einmal, wie es vorher stand.“ Nun wird es sich zeigen, ob es das erstemal nur die vom Fieber gereizte Leidenschaft war oder sein Innerstes, das sich selbst verriet. Herodes deutet aber ihre Freude, die er wohl bemerkt, falsch. Um welchen Preis mag wohl auch sein Schwager das Geheimnis verraten haben, ein Vergehen, auf dem doch der Tod stand? Abermals stellt er sie unters Schwert. Diesmal giebt er den Befehl seinem Statthalter Soemus. Auch dieser verrät ihn, bezeichnenderweise wegen der Nichtachtung seiner Persönlichkeit, die ihm Herodes dadurch, daß er ihm die That zumutete, zu erkennen gab:

So groß ist keiner, daß er mich als Werkzeug  
Gebrauchen darf!

Mariamnen's Entschluß ist gefaßt; sie ist bereit, sich zu opfern; sie will so scheinen, wie er glaubt, daß sie sei. Das Gerücht hat die Niederlage bei Actium und seinen Tod gemeldet. Sie sagt zur Nacht ein großes Fest an; sie selbst wird dort tanzen. Mitten in dies Freudenfest, das wegen seines Todes gefeiert wird, tritt Herodes, der, mit Octavian versöhnt, zurückkommt.

Der Tod! Der Tod! Der Tod ist unter uns!  
Unangemeldet, wie er immer kommt!

Mit diesem gräßlichen Subelruf begrüßt ihn Mariamne. Das ist der Höhepunkt des Dramas. Sie hat also, so schließt Herodes, die Probe nicht bestanden; sie muß bei Soemus den höchsten Preis gezahlt haben. Vor Gericht gestellt, verteidigt sie sich nur mit den Worten:

Betrogen? Wie? Unmöglich!  
Hat er mich noch nicht gefunden, wie er mich  
Zu finden dachte?

Vor ihrem Tode teilt sie ihr Geheimnis dem Römer Titus mit. Eine Larve hat auf dem Feste getanzt; eine Larve stand heute vor Gericht, für eine Larve wird das Beil geschliffen, doch es trifft sie selbst. Als Titus die Rache zu streng findet, erwidert sie:

Auf meine eignen Kosten nehm ich sie,  
Und daß es nicht des Lebens wegen war,  
Wenn mich der Tod des Opfertiers empört,  
Das zeige ich, ich werf das Leben weg!

Wie kann sie mit dem noch Leben, der Gottes Ebenbild nicht einmal in ihr ehrt? Zu spät erkennt Herodes sein Unrecht, aber er bricht so wenig zusammen, wie Meister Anton. Er will nun seine Krone um so fester halten. Er ist aber auch noch nicht belehrt; denn abermals übernimmt er die Rolle der Vorsehung. Die heiligen drei Könige treten auf, um den neugebornen König zu begrüßen. Sie suchen ihn bei ihm. Es giebt noch einen königlichen Stamm, in Bethlehem; dorthin eilen sie. Herodes will aber dem neuerstandnen Nebenbuhler zuvorkommen und befiehlt den Bethlehemitischen Kindermord. So wirft zuletzt die neue Zeit ihr Licht in die trostlose Nacht der untergehenden, die sie vergebens im Keime zu ersticken trachtet.

Also auch hier der Grundgedanke: der Mensch spielt in seiner Vermessenheit die Rolle der Vorsehung und vergeht sich zugleich gegen das Grundrecht des Menschen. Gott straft ihn durch den Verlust des Liebsten und eröffnet dabei die Aussicht, daß er das noch verlieren werde, was er noch festhält. Was in der Judith Nebenmotiv ist, ist hier Hauptsache geworden. Herodes und Mariamne ist die Tragödie des Menschen, der, in seiner Freiheit gehindert, zu Grunde geht. Die Schuld entkeimt, wie in Maria Magdalena, der Unfähigkeit des Helden und der Heldin, sich gegenseitig zu verstehen.

Das nächste große Drama Hebbels, Agnes Bernauer (1851), zeigt seine

Ansicht von der Schuld auf der Spitze. Auch Judith empfand ihre Schönheit als einen Fluch. Hier baut sich das Tragische allein auf die Schönheit der Agnes auf, die sie in Konflikt mit dem Staatsgesetz bringt. Es war eben keine Absicht, die Schönheit von der tragischen Seite darzustellen. Durch sie allein erschüttert sie die feste Ordnung des Staats. Die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln gelangen kann, geschweige zu einem die Nemesis aufregenden Handeln, also die ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze, ohne irgend ein Hinzutreten des Willens, vermag den tragischen Konflikt zu erzeugen. (Vergl. den Brief vom 27. Januar 1863 an Engländer.) Baiern ist in höchster Gefahr und wird in schwere Wirrungen gerissen, wenn nicht Albrecht seinem Vater Ernst auf den Thron folgt, und das kann und darf er nicht als Gatte der Agnes. So fällt sein Vater feierlich und in gesetzlichen Formen das Todesurteil und läßt es vollstrecken. Dem Sohn aber bahnt er den Weg zur Versöhnung mit dem Ungeheuern, indem er ihm nachweist, daß er im Namen der göttlichen und menschlichen Ordnung gehandelt hat, und zugleich die Tote anerkennt. Er vermag jetzt mit ihm zu weinen, denn er faßt seinen Schmerz. Der Fürst ist dem Dichter ein durchaus sittlicher Vertreter der höchsten Gewalt, der eben darum auch, obgleich sich der Groll der Masse gegen ihn erklärt, am Schluß durch einfache Entfaltung des erhabnen Pflichtbegriffs die ihm in wilder Ungebändigkeit entgegentobende Leidenschaft niederschmettert. (Brief an Dingelstedt vom 26. Januar 1852.)

Der Einzelne muß sich, wie herrlich und schön er auch sei, der Gesellschaft unter allen Umständen beugen. Die Heldin ist ihm eine moderne Antigone, die in dem ergreifenden Widerstreit des absoluten und des positiven Rechts untergeht, während natürlich Herzog Ernst höher steht als Kreon. Nirgends hat Hebbel die Bedeutung des Gesetzes mehr hervorgehoben. Das Verhältnis zu seiner Zeit, dem hohlen Demokratismus jener Tage, hat ihn dazu vermocht. Schon Gervinus hat ihn deshalb getadelt, und er selbst ihm zugestanden, die wahnsinnige Emanzipationsucht, die sich damals bei Demokraten und Konservativen gleichmäßig äußerte, habe ihn dazu verführt, das Gesetz zu scharf zu betonen. (Brief vom 13. Juni 1853.)

Ein politisches Drama ist auch das folgende, *Gyges und sein Ring* (1854). Auch dies führt uns auf den konservativen Standpunkt des Dichters. Der König Kandaules ist ein Freigeist, wie Herodes. Er, der letzte Heraklide, setzt sich über uraltes Herkommen leichtfertig weg und verlegt so sein Volk, das noch am Alten hängt; ebenso veründigt er sich an seiner Gemahlin. Sie ist eine indische Königstochter, geboren und erzogen in der uralten Anschauung ihres Landes, daß das Weib sich niemandem unverhüllt zeigen dürfe als ihrem Gemahl. Dieser Glaube ist fest mit ihrer Persönlichkeit verwachsen. Kandaules erkennt es selbst an: „Dein Schleier ist ein Teil von deinem Selbst.“ Wegen diese mit ihrem Wesen engverwebte Auffassung vergeht sich der Lydische

König. Aus dem leisen Hauch entwickelt sich der tragische Sturm. Die Tragödie baut sich durchaus auf die Charaktereigentümlichkeit der Rhodope auf. Das Schicksal entsteigt, wie es in dem vorgelegten Motto heißt, einzig der menschlichen Brust. Hebbel nähert sich hier also am meisten dem klassischen Charakterdrama. Wir fühlen die Verwandtschaft mit der Mariamne; aber Rhodope trifft keine Schuld. Sie wird tragisch vernichtet, weil sie von einem fremden Manne gesehen worden ist. In dem Verhältnis der Gatten zu einander waltet nichts von dem gegenseitigen schroffen Mißverstehen zwischen Herodes und Mariamne, und doch reißt das tragische Geschick beide ins Verderben. Nicht minder edel gehalten ist der Grieche Gyges, des Königs vertrauter Freund. „Von dem dramatischen Dichter, bemerkt Hebbel einmal, ist es bekannt, daß er um so weniger taugt, je mehr Bösewichter er braucht.“ Gyges ist nun der Besitzer eines unsichtbar machenden Rings. Randaules berebet ihn, damit die entfleierte Schönheit der Königin zu belauschen. Denn ihm läßt es keine Ruhe, der einzige Zeuge dieser Schönheit zu sein. Gyges thut's; aber sofort wird ihm die Schwere seines Frevels klar. Er hat eine Mißthat begangen, „für die der Lippe zwar der Name fehlt, doch dem Gewissen die Empfindung nicht.“ Er ist bereit, sich selbst zu opfern. Der König weigert sich, sein Opfer anzunehmen; aber er will ihn ziehen lassen. Indes hat Rhodope Verdacht geschöpft. Die Keine glaubt sich aufs schlimmste befleckt. Randaules weiß ihren Argwohn nach und nach zu beseitigen. Da zerstört er selbst sein Werk; er kündigt ihr an, daß Gyges, sein teuerster Freund, ziehen werde, aber den Grund vermag er nicht anzugeben. Nun steht alles wieder in hellen Flammen. Gyges ist's, kein anderer, das steht bei ihr fest. Noch glaubt sie aber, der König wolle ihn schonen. Sie entbietet Gyges zu sich. Offen gesteht er die That; sie ruft ihren Gemahl zur Rache auf, doch so unedel ist er nicht, den Freund für seinen Frevel büßen zu lassen. Er entfernt sich und läßt ihn vertrauensvoll seine Sache führen. Gyges verteidigt vor Rhodope den Freund, aber für sie ist er nur sein Ankläger. Randaules hat nach ihrer Meinung sein Gattenrecht an ihn abgetreten. Sie nimmt darum sein Opfer so wenig an, wie ihr Gemahl. „Du mußt ihn töten; ich muß mich dir vermählen.“ In diesem Entschluß läßt sie sich nicht mehr wankend machen. Doch erst daß sie droht, sich selbst zu töten, bringt Gyges dazu, zwar nicht, wie die barbarische Fabel des Herodot erzählt, den Freund zu ermorden, wohl aber ihn zum Zweikampf herauszufordern. Der König nimmt den Kampf an. Denn seine Schuld ist ihm klar geworden: leichtsinnig hat er sich an Recht und Sitte einer alten Welt vergangen. Er hat den Schlaf der Welt gestört. Wer ihr alten Besitz als kecker Neuerer nehmen will, der weckt sie auf.

Drum prüf er sich vorher,

Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,

Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,

Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,  
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt.

Jenen verhängnisvollen Ring hat er zu frevelm Spiel mißbraucht, ihn, der nur in die Hand des mächtigen, starken Neuerers gehört; er schlägt den, der ihn zu gebrauchen versteht, und vernichtet den Schwachen, der ihn mißbraucht. So hängt an ihm vielleicht das ganze Weltgeschid. Der König fällt; aber die Hochzeitsfeier der Rhodope und des Gyges wird zugleich zur Totenfeier der Königin. Sie tötet sich selbst. Auch hier ist also der Schwerpunkt der Handlung in die Frau verlegt und die Frauenfrage von dem denkbar konservativsten Standpunkt aus behandelt. Welch eine Reihe von Frauengestalten von Judith bis zu Rhodope! Aber Gyges und sein Ring ist zugleich ein politisches Stück, geschrieben mit Beziehung auf den Liberalismus der Zeit, dem es an Kraft zu gestalten fehlte.

Das letzte Werk, das Hebbel vollendete, ist sein gewaltigstes: die Nibelungentriologie (1855 bis 1860). Es leitete ihn dabei lediglich die Absicht, „den dramatischen Schatz der Nibelungen für die Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgesteckten altnordischen Sagenkreises, dem er angehört, zu ergründen oder gar irgend eine moderne Lebensfrage zu illustriren.“ Eine eingehende Besprechung würde uns hier zu weit führen.

Noch auf seinem letzten Krankenbett beschäftigte den Dichter sein Demetrius. Er brachte ihn so wenig zu Ende wie sein Genosse in Kampf und Leid. Wir werden uns nicht wundern, daß er sein Drama auf einem andern Grund errichtet hat als sein großer Vorgänger. Demetrius ist, wie auch bei Laube, kein Betrüger; er muß sich für den Sohn Zwans halten. Nachdem sich ihm sein Geheimnis enthüllt hat, ist er sofort bereit, allem zu entsagen. Aber er kann nicht mehr zurück; er glaubt bleiben zu müssen, um die, die an sein Geschid gekettet sind, zu erhalten. Das ist seine Schuld, an der er zu Grunde geht. Bei Schiller dagegen beharrt Demetrius, nachdem er den mit ihm gespielten Betrug erkannt hat, um den Kampf mit den entfesselten Gewalten aufzunehmen. Das Werkzeug wird selbständig; er greift nun selbst nach der Krone, er wird aus sich selbst das, wozu man ihn gemacht hat. Aber innerlich mit sich zerfallen, zerstört er sein eignes Werk.

Diese Übersicht wird gezeigt haben, inwieweit es Hebbel gelungen ist, seine Gedanken über das Drama zu verwirklichen. Das Gesetz beherrscht das Drama wie die Welt. Die Dichtkunst reinigt die Natur vom Zufall und setzt das Notwendige als das Würdigste in seine Rechte ein. Hebbel hat, was Goethe auch von Shakespeare rühmt, das Notwendige sittlich gemacht. Aber auch die Rechte des Menschen sind gewahrt, die so wenig wie die göttlichen verletzt werden dürfen. Freiheit und Notwendigkeit sind mit einander in Einklang gebracht. Insofern hat Hebbel aus dem griechischen Drama und

dem Shakespeares ein Mittleres gewonnen und die einander widerstrebenden Anschauungen der Klassiker und der Romantiker zu vereinigen gesucht. Ein geschlossener, festgefügtter Organismus herrscht in seinen Dramen wie in der wirklichen Welt. Das Drama ist ihm ein Spiegelbild des Weltlaufs. Mit dem Bruch der Weltordnung beginnt für ihn die Tragödie.

Die Schuld hat er dabei auf ein immer geringeres Maß herabgesetzt. Um so gewaltiger schwillt von da aus die Tragödie an. Weil eben die theoretische Erkenntnis seinem dichterischen Schaffen vorausging, hat er sich darin gefallen, seine Lehrsätze gerade unter so extrem wie möglich gehaltenen Voraussetzungen noch als gültig zu erweisen. Läßt er aber so das Tragische aus der geringsten Schuld entstehen, so predigt umgekehrt auch seine Poesie, daß dem größten Sünder sogar Vergebung werden könne, wenn er reuig umkehre: Selbst aus der Hölle führt noch ein Weg zum Himmel. Die völlige Ergebung in die Gottheit, wie sie besonders sein letztes Gedicht, der Brahmine, ausdrückt, erhebt den Menschen zu Gott. Der Dichter, den seine Zeit für den unverföhnlichsten gehalten hat, verkündet Versöhnung noch für den ärgsten Sünder.

Wie war es möglich, von Hebbel, dessen größte Feinde die Emanzipation aus der Schule der Sand und der hohle Demokratismus der Zeit waren, von dem Manne, der das schöne Wort gesprochen hat: „Es giebt auf ethischem Gebiet so wenig Künstlerrechte wie Königsrechte!“ zu behaupten, er sei der größte sittliche Revolutionär unter allen deutschen Dichtern, aber er verberge diesen sittlichen Jakobinismus unter der kunstvollen Plastik des Tragikers? (Gottschall.) Wie konnte man so kurzzeitig sein, den Richter mit dem Verbrecher, den er verklagt, auf gleiche Stufe zu setzen? Denn stellen wir uns auf den Standpunkt, den uns nicht bloß der Theoretiker, sondern auch der Dichter anweist, so vernehmen wir, wie er seine aufgeregte Zeit mit deutlichen Worten ermahnt, die Grenzen der Menschheit nicht zu überschreiten, den Willen zu zähmen, die göttliche Ordnung — offenbare sie sich nun als Sitten- oder Staatsgesetz, als Recht des Menschen oder Gottes — nicht zu durchbrechen.

So ist im Grunde das uralte Sophokleische Wort aus dem Schlußchor der Antigone, eines Dramas, das ihm im Einklang mit der modernen Empfindung am höchsten steht, sehr im Gegensatz zur Romantik, die den König Odius, der uns am fernsten steht, über alles hob, das Wort: „Am Göttlichen darf nie freveln der Mensch!“ Hebbels tragischer Kanon.

