

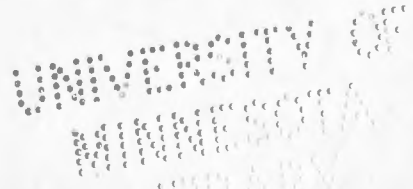
REPORT
of
Committee on Thesis

The undersigned, acting as a Committee of the Graduate School, have read the accompanying thesis submitted by John L. C. Huchthausen for the degree of Master of Arts. They approve it as a thesis meeting the requirements of the Graduate School of the University of Minnesota, and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Carl Munker
Chairman

F. Maerber
O. C. Burkhard

----- A



Friedrich Hebbel's
Aesthetic Theories of the Tragedy.

A Thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Minnesota

by

John L. A. Huchthausen

In partial fulfilment of the requirements

for the degree of

Master of Arts

June

1916

19016 68.75

BIBLIOGRAPHIE

Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke, XII Bde. Zweite Abteilung: Tagebücher, IV Bde. Dritte Abteilung: Briefe, VIII Bde. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner. Dritte unveränderte Auflage. Berlin 1904ff.

(Bei den Zitaten aus dieser Ausgabe bedeutet W Werke, T Tagebücher, Br. Briefe. Die römischen Ziffern bedeuten die Bände, die arabischen bei W und Br. die Seiten, bei T die Nummern der Aufzeichnungen).

Hebbels Werke. Im Verein mit Fritz Enss und Carl Schaeffer herausgegeben von Franz Zinkernagel. VI Bde. Leipzig und Wien.

Emil Kuh: Biographie Friedrich Hebbels. Zweite Auflage 1907.

Richard M. Werner: Hebbel. Ein Lebensbild. Berlin 1905.

Adolf Bartels: Christian Friedrich Hebbel. Leipzig. (Reclam.)

Karl Böhrig: Die Probleme der Hebbelschen Tragödie. Leipziger Dissertation. 1899.

Arno Scheunert: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903.

Franz Zinkernagel: Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904.

Johannes Krumm: Die Tragödie Hebbels. Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwicklung des Dramas. Berlin 1908.

Johannes Krumm: Friedrich Hebbel. Der Genius, Die künstlerische Persönlichkeit, Drama und Tragödie, Drei Vorträge. Zweite Auflage. Flensburg 1913.

Oskar Walzel: Hebbelprobleme. Leipzig 1909.

Oskar Walzel: Friedrich Hebbel und seine Dramen. Leipzig und Berlin 1913.

Elise Dosenheimer: Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel „Agnes Bernauer“. Leipzig 1912.

Arthur Kutscher: Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung. Berlin 1907.

Wilhelm Alberts: Hebbels Stellung zu Shakespeare. Berlin 1908.

Richard M. Werner: Hebbel und Goethe. Goethe-Jahrbuch Bd. XXV. Frankfurt a/M. 1904.

Richard Meszlény Raabe: Goethe und Hebbel in ihren aesthetischen Anschauungen. Goethe-Jahrbuch Bd. XXXII. Frankfurt a/M. 1911.

Saladin Schmitt: Hebbels Dramatechnik. Dortmund 1906.

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. Vierte Auflage. Bd III, S. 97ff.

G. Witkowski: Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. Zweite Auflage. Berlin 1906.

Johannes Volkelt: Aesthetik des Tragischen. Zweite Auflage. München 1906.

Joachim Frenkel: Friedrich Hebbel's Verhältnis zur Religion. Berlin 1907.

Friedrich Hebbels ästhetische Ansichten
über die Tragödie

INHALT

Vorbemerkung.

I. Die Problembehandlung.

A. Gründe für die Beschränkung der tragischen Sphäre auf das Problematische:

a. Hebbels Lebensanschauung,

b. seine Auffassung von der Aufgabe der Kunst.

B. Die Probleme und ihre Behandlungsweise.

II. Die dramatische Schuld.

A. Die Theorie.

B. Die Anwendung der Theorie:

a. der Charakter - die alleinige Grundlage des Schicksals;

b. die gleiche Berechtigung der Charaktere;

c. die Darstellung der Schuld selbst in der Unschuld.

III. Die tragische Notwendigkeit.

A. Ihr Wesen.

B. Ihre Darstellung.

IV. Die Versöhnung im Tragischen.

A. Inwiefern verlangt Hebbel eine Versöhnung im Tragischen?

B. "Die Versöhnung fällt immer über den Kreis des speziellen Dramas hinaus."

VORBERMerkung

Die Aufgabe, welche ich mir mit dieser Arbeit gestellt, habe, besteht darin, das Charakteristische in Hebbels ästhetischen Ansichten über die Tragödie hervorzuheben und darzulegen. Ich sehe es in Hebbels Problembehandlung sowie in seiner Auffassung von der dramatischen Schuld, der tragischen Notwendigkeit und der Versöhnung im Tragischen. Theorie und Praxis decken sich freilich bei dem Dichter vielfach nicht. „Lässt man sich von Hebbel sagen, welchen grüberlichen Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen wollte, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubte, und dem tatsächlichen Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen.“¹ Es liegt mir aber fern, hier eine Untersuchung darüber anzustellen, inwieweit Hebbels Theorie in seinen dramatischen Produktionen zur Anwendung gekommen ist. Anführungen aus seinen Werken dienen mir daher wesentlich nur als Illustration.

¹ Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 2. Aufl., S. 184.

I.

DIE PROBLEMBEHANDLUNG

„Das Problematische ist der Lebens-Odem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden, so wenig wie die Gesunden für den Arzt. Nur wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe,“ so schrieb Hebbel am 23. Januar 1844 in sein Tagebuch¹; und in demselben Jahre rief er in seinem Vorwort zu „Maria Magdalene“ den Dramatikern seiner Zeit zu: „Ich sage Euch, Ihr, die Ihr Euch dramatische Dichter nennt, wenn Ihr Euch damit begnügt, Anekdoten, historische oder andere, es gilt gleich, in Scene zu setzen, oder, wenn's hoch kommt, einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinander zu legen, so steht Ihr, Ihr mögt nun die Thränenfistel pressen oder die Lachmuskeln erschüttern, wie Ihr wollt, um Nichts höher, als unser bekannter Vetter von Thespis her, der in seiner Bude die Marionetten tanzen lässt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunst Etwas zu schaffen.“²

¹ T. II, 3003.

² W. XI, 45.

Diese entschiedene Forderung Hebbels, dass der Dichter lediglich die Probleme, die seine Zeit aufwirft, gestalten solle, stellen wir billig an die Spitze unsrer Betrachtung. Sie drückt seiner Kunstanschauung, vor allem seiner Ästhetik der Tragödie, von vornherein den Stempel der Eigenart auf. Vornehmlich um ihretwillen wurde der Dichter von der herrschenden Kritik seiner Zeit aufs heftigste angegriffen, so z. B. von Julian Schmidt¹, gegen den Hebbels „Abfertigung eines ästhetischen Kannegiessers“² gerichtet ist. Auch diejenigen seiner Kritiker, welche sich mässigten, waren ihm wegen seiner Richtung aufs Problem abgeneigt. Heinrich von Treitschke nannte sie eine Abkehr von der wahren Kunst.¹ Otto Ludwig zitierte Hebbel als das bedenklichste Beispiel für die Sucht der Neueren, auf jeden Fall zu frappieren.¹ Kuno Fischer schrieb ihm, er habe die Kunst, sich in das Irreguläre so hineinzuleben, dass es zuletzt seiner Einbildungskraft als das Normale erscheine.³ Dieser letzteren Bemerkung wird man nicht alle Berechtigung absprechen können. Karl Böhrig, der in seiner gründlichen Abhandlung über die Probleme der Hebbelschen Tragödien ein im allgemeinen günstiges Urteil abgibt, räumt doch auch ein, dass der Dichter mitunter die Konflikte über das einfach Natürliche hinaus noch besonders zu steigern und zu schärfen suche, dass er nicht immer von einfachen und selbstverständlichen Voraussetzungen ausgehe; das Ungewöhnliche, Seltsame, Irreguläre pflege ihn stärker

¹ Vgl. Karl Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödien, S. 3-6.

² W. XI, 387ff.

³ Zitiert bei F. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, S. 84.

anzuziehen, als das allgemein Gültige und immer Wiederkehrende.¹
Hebbel selbst bekannte im Jahre 1854 in einem Briefe an Uechtritz:
„Es ist wahr, mich hat das Seltsame, weit vom Wege Abliegende bis-
her mehr als billig gereizt.“²

A. Gründe für die Beschränkung der tragischen
Sphäre auf das Problematische.

Der eigentliche Grund für seine entschiedene Betonung des Pro-
blems war jedoch nicht dieser „Hang zum Absonderlichen.“ Er lag
viel tiefer, nämlich einmal in der ganzen eigentümlichen Lebensan-
schauung des Dichters und sodann in seiner Auffassung von der Auf-
gabe der Kunst.

a. Hebbels Lebensanschauung

Die Kunst, sagt Hebbel, stellt das Leben, seine reinste Form
und seinen höchsten Gehalt, dar.³ Damit sagt er an sich nichts
Neues. Das spezifisch Hebbelsche liegt in der Darstellung dessen,
was er selbst unter „Leben“ versteht.

„Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum.“⁴
Zu diesem Satz kommt der Dichter folgendermassen. Die vielen Miss-
klänge, welche sein Leben von Kind auf so schrill durchtönten, ha-
ben ihn zum Pessimisten gemacht. Er sieht in allem Geschehen die-
ser Welt Zwiespalt und nichts Versöhnendes dahinter. Diesen Zwi-
espalt nennt er Dualismus. „Der Dualismus geht durch alle unsre

¹ Karl Böhrig a.a.O., S. 74.
² Br. V, 195.
³ W. XI, 3.
⁴ T. II, 2129.

Anschaungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unsers Seins hindurch und er selbst ist unsre höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar ausser ihm keine Grund-Idee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie Eins sich gegen das Andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweheiten liegt.¹ Von der Religion, speziell dem Christentum, will Hebbel nichts wissen.² Von der Philosophie weiss er, dass sie ihm die Lösung des Rätsels nicht bieten kann.³ Er kommt bei allem Denken nicht weiter, als dass er die vielen Widersprüche im Leben auf eine Grundformel des Widerspruchs reduziert, nämlich auf den Gegensatz des Allgemeinen und des Besonderen.⁴ So nimmt er denn seine Zuflucht zur Phantasie. Er erdichtet sich die hinter den Dissonanzen des Lebens gesuchte Einheit aus seinen Erfahrungen heraus. „Sein Leben löst sich ihm auf in ein ewiges verzehrendes Ringen mit einem Etwas, einem Unfassbaren, das sich beständig erdrückend auf ihn zu legen sucht, von dem er seine Existenz unaufhörlich erkämpfen muss. Nie kommt er zum Sieg. Bald aber erkennt er, dass dieser unaufhörlich Kampf mit jener unbekanntem, geheimnisvollen Macht das Leben selbst, dass er kein zufälliger, sondern ein mit unabwendbarer Notwendigkeit gegebener ist. Wohin er den Blick wenden mag, überall erkennt er dasselbe Ringen zwischen Weltwillen und Einzelwillen. Und in genialer Konzeption verknüpft er

1 T. II, 2197.

2 Vgl. J. Frenkel, Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion.

3 W. XI, 29. T. II, 2569.

4 W. XI, 115.

beide mit kühnem Griff zu einer metaphysischen Einheit."¹ Die Einzelexistenz ist also Störung im Weltorganismus,² ja alles individuelle Leben ist Empörung gegen das Universum. „Leben ist der Versuch des trotzig-widerspenstigen Theils, sich vom Ganzen los zu reißen und für sich zu existiren, ein Versuch, der so lange glückt, als die dem Ganzen durch die individuelle Absonderung geraubte Kraft ausreicht.“³ Aber diese Empörung ist notwendig, denn Leben muss sein. Stellten die Individuen den Kampf ein, so wäre „der Abschluss der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung,“ die Folge. „Der Mensch ist die Continuation des Schöpfungsactes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluss der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert.“⁴

Es liegt also ganz im Interesse des Universums, dass das Individuum sich mit den ihm geraubten Kräften gegen dasselbe auflehnt; denn diese Auflehnung bedingt den Fortschritt, die Weiterentwicklung der Welt. Ja, „das Universum kommt erst durch Individualisierung zum Selbstgenuss, darum ist diese ohne Ende.“⁵ Andererseits muss aber auch das Universum dem Individuum widerstreben, um es zu vernichten, der trotzig-widerspenstige Teil muss ihm einmal unterliegen, damit „das Leben die verlorene Einheit wiederfindet.“ Denn „nur so lange wir nicht sind, was wir seyn sollen, sind wir etwas Besonderes, wie die Schneeflocke nur darum Schneeflocke

1 F. Zinkernagel, a.a.O., S. 41.
2 Vgl. T. III, 4019.
3 T. II, 2262.
4 T. I, 1364.
5 T. III, 4039.

ist, weil sie noch nicht ganz Wasser ist."¹ Die dem All geraubten Kräfte müssen zu ihrem Ursprung zurückkehren, das Individuum muss wieder im Universum aufgehen. Nur so wird die „Schuld“ aufgehoben, der dem Weltorganismus zugrunde liegenden sittlichen Idee „Satisfaktion“ geleistet.

Nach Hebbels Lebensanschauung ist somit das wirkliche Leben selbst eine grosse Tragödie. Es begreift den gewaltigen Konflikt zwischen Universum und Individuum, Weltwillen und Einzelwillen in sich, und das Tragische liegt darin, dass in diesem Konflikt der Einzelne, indem er die Weiterentwicklung des Ganzen fördert, zu Grunde geht.

Die Darstellung des „Fertigen“, das blosse Charakterbild, das reine Handlungs-drama, hat daher der Tragödie zu meiden. Ihm liegt nichts Geringeres ob, als „den Lebensprozess an sich“ darzustellen,² und zwar „in dem Sinne, dass er uns das bedenkliche Verhältniss vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Theil es trotz seiner unbegreiflichen

¹ T. II, 2632.

² Hierher gehören auch Aussprüche wie die folgenden: Wie ein Mensch Hyäne wird, das kann uns interessiren, aber nicht, wie er als Hyäne wüthet“ (W. XI, 245). Der Mensch ist nur seiner Zukunft wegen; ein unauflösliches Geheimniss, aber ein solches, das man nicht ableugnen kann. Der Mensch darf uns daher nicht abgeschlossen vorgeführt werden, denn nicht wie er auf die Welt wirkt, sondern wie die Welt auf ihn wirkt, erregt unser Interesse und ist uns wichtig; die grossen Kräfte und Mächte ausser ihm verkörpern sich, indem sie Einfluss auf ihn üben, und verlieren ihre Furchtbarkeit, das Welt-Räthsel ist gelöst sowie es ausgesprochen ist, und wenn auch zuletzt eine Frage bleibt, so vertragen wir diese doch viel eher, als eine Leere“ (T. I, 1471).

Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht."¹ Er soll das Leben da ergreifen, wo es ihm „in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in seinem Geiste das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet," also „wo ein Problem vorliegt."²

b. Hebbels Auffassung von der Aufgabe der Kunst.

Ein anderer Grund für Hebbels Dringen auf ausschliessliche Darstellung der Problematischen liegt in seiner Auffassung von der Aufgabe der Kunst, insbesondere des Dramas, der „Spitze der Kunst."

Die Aufgabe der Tragödie fällt nach seiner Ansicht mit der der Geschichte zusammen. Sie soll „der Menschheit durch treue Fixirung jedes symbolischen Lebens- und Entwicklungsprocesses zu einem immer klareren Selbstbewusstsein verhelfen,"³ „soll alles, was im Menschen und seiner irdischen Situation liegt, zum Bewusstseyn bringen so dass nach Jahrtausenden alle mögliche Erfahrung aus ihr genommen werden kann und das Geschlecht jedes Lehrgeld erspart."⁴ Sie ist „die höchste Geschichtschreibung, indem sie die grossartigsten und bedeutendsten Lebensprocesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Vernichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen."⁵ Sie „fasst das Resultat der historischen Prozesse und hält es in unvergänglichen Bildern

1 W. XI, 3.
2 W. XI, 46.
3 W. XI, 132.
4 T. II, 2242.
5 W. XI, 5.

fest, wie z. B. Sophokles die Idee des Griechenthums."1 Hebbel hält ein Drama für möglich, „das ein Symbolum der gesamten historischen und gesellschaftlichen Zustände, die sich im Laufe der Jahrhunderte entwickeln mussten, aufstellt."2 Jedenfalls soll die Poesie nicht Spiegel des Tages und der Stunde, sondern des Jahrhunderts und der Bewegung der Menschheit im allgemeinen sein³, und „das Drama, als die Spitze der Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschen-zustand in seinem Verhältniss zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Centrum, das wir im Welt-Organismus, schon seiner Selbst-Erhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen."4 Er soll „an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegen bringt, darthun, dass der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach immer derselbe bleibt."5

Hiermit räumt Hebbel allerdings ein, dass es ein für alle Zeiten giltiges Drama nicht geben könne, vielmehr jede Zeit zu ihrem eigenen berechtigt sei, aber er behauptet in der Vorrede zu „Maria Magdalene“, dass das höchste, das epochemachende Drama nur in solchen, Zeiten möglich sei, in welchen in den Zuständen der Menschheit eine entscheidende Veränderung vor sich gehe, und er sieht gerade in seiner Zeit eine solche „Krisis“, die von dem Dichter das Schaffen epochemachender Werke verlange.

1 T. II, 2079.
2 W. XI, 20.
3 W. XI, 51.
4 W. XI, 40.
5 W. XI, 4.

Das höchste Drama, so führt Hebbel aus,¹ sei infolge solcher Krisen bisher erst zweimal hervorgetreten, bei den Griechen, als der Paganismus sich überlebt hatte und an die Stelle der bunten Göttergestalten das Fatum trat, welches das Individuum masslos herabdrückte, und bei Shakespeare, der das Individuum emanzierte: dort der Kampf des Menschen mit den sittlichen Mächten, hier der Kampf der Menschen mit einander. Nach Shakespeare habe dann Goethe wieder den Grundstein zu einem grossen Drama gelegt, nämlich im „Faust“ und in den mit Recht dramatisch genannten „Wahlverwandtschaften.“ Darin habe er zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb, er habe nämlich „die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, . . . den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Centrum, um das das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfassbaren Seite desselben aufzuzeigen gesucht.“²

Unter der „Idee“ versteht Hebbel hier die von ihm im Weltganzen angenommene metaphysische Macht, „das alles bedingende sittliche Centrum, das wir im Welt-Organismus, schon seiner Selbst-Erhaltung wegen, annehmen müssen.“³ Ihre „erfassbare Seite“ sind die Kulturmächte, in denen sie sich in dem jeweiligen Welt- und Menschheitszustande realisiert, das sittliche, religiöse, wissenschaftliche, soziale Leben und seine mannigfaltigen Gestaltungen. Um dieses Zentrum bewegt sich das Individuum gleichsam planetarisch herum, weil es fortwährend von diesen Kulturmächten beeinflusst wird.

¹ W. XI, 40ff.

² Derselbe Gedanke T. II, 2864.

³ W. XI, 40.

Während nun Shakespeare „den Widerspruch im Ich aufgezeigt,“ d. h. den Konflikt dargestellt hat, der aus dem verkehrten Verhältnis des Individuums zu der als berechtigt anerkannten „Idee“ erwächst, so hat Goethe hingegen die Darstellung desjenigen Konfliktes erstrebt, der aus der Infragestellung der „Idee“ selbst hervorgeht. So gehören z. B. zu der uns erfassbaren Seite der „Idee“ die Kulturkräfte der Ehe und der Religion, und Goethe stellt in den „Wahlverwandtschaften“ die Berechtigung der ersteren, im „Faust“ die Berechtigung der zweiten zur Debatte. Damit hat er „die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen.“

Goethe habe aber, so fährt Hebbel fort, damit nur den Weg zu dem neuen Drama gewiesen und sei selbst kaum über den ersten Schritt hinweggekommen. Denn in den „Wahlverwandtschaften“ habe er eine von Haus aus unsittliche Ehe behandelt, während ein vollkommen berechtigtes Verhältnis hätte vorausgesetzt werden müssen, und im zweiten Teil des „Faust“ seien nicht die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit, sondern die blossen Krankheitsmomente eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftigpsychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums dargestellt. Goethe habe demnach wohl erkannt, dass das menschliche Bewusstsein sich erweitern, dass es wieder einen Ring zersprengen wolle, aber er habe sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben können, und da er die aus den Übergangszuständen entspringenden Dissonanzen nicht auflösen gewusst habe, so habe er sich entschieden und mit Ekel von ihnen abgewandt.

Hebbel sah also die Aufgabe des grossen modernen Dramas bis

auf seine Zeit noch nicht gelöst.¹

Aber gerade in seiner Zeit sah Hebbel die Voraussetzungen für ein neues, epochemachendes Drama gegeben: „die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit.“ Als im Cafè delle belle Arti zu Rom ein gewisser Kolbenheier sich ihm gegenüber äusserte, „man verlange vom dramatischen Künstler jetzt nicht, wie ehemals, die Darstellung des Verhältnisses des einzelnen zum menschlichen Ideal, wie dieses jeweilig erfasst werde, sondern die Darstellung des Kampfes, des Aneinanderprallens der alten und der neuen Form in Rücksicht auf die staatlichen, religiösen und sozialen Ideen“, da fiel Hebbel ein: „Dann wäre also gerade die Zeit der höchsten Leistung des Dramas günstig, denn der von Ihnen soeben erwähnte Kampf ist der höchste Vorwurf für dasselbe.“² Und im Vorwort zu „Maria Magdalene“ schreibt er: „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld giebt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, dass sie sich auf Nichts als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äusseren Haken, an dem sie bis jetzt zum Theil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist, nach meiner Überzeugung, der welt-historische Proëss, der in unsern Tagen vor sich geht, die Philo-

¹ „Aber es stehen ja neben Goethe noch andere Dramatiker: ein Schiller, ein Kleist. Sie kommen für Hebbel in diesem Zusammenhang garnicht in Betracht; sie sind seiner Ansicht nach nicht epochemachend für die Entwicklung gewesen, sie bewegen sich noch im Kreise des individuellen Charakterdramas Shakespeares“ (Alperts, a.a.O., S. 30).

² Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, zweite Auflage S. 113.

sophie von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat, ihn zersetzend und auflösend, vorbereitet, und die dramatische Kunst, vorausgesetzt, dass sie überhaupt noch Etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplicate sind vom Überfluss und passen nicht in den Haushalt der Literatur, soll ihn beenden helfen."¹ Sie soll also gleichsam Geburtshelferin bei der Entbindung der zukunfts-schwangeren Gegenwart sein, „Sie soll in grossen, gewaltigen Bildern zeigen, wie, nachdem durch die letzte grosse Geschichtsbewegung die Elemente entfesselt und zu gegenseitigem Kampfe getrieben worden sind, in der neuen Form der Menschheit alles wieder an seine Stelle treten und das Weib wieder dem Manne gegenüber stehen wird, wie dieser der Gesellschaft und wie die Gesellschaft der Idee."² „In diesem Sinne soll sie zeitgemäss seyn."³

Wir sehen, nach seiner Auffassung von der Aufgabe der dramatischen Kunst kann Hebbel nicht anders, als die Tragödie auf den Kreis des Problematischen beschränken. „Die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit“--das ist das grosse Haupt- und Grundproblem, das einzige, welches nach seiner Überzeugung das moderne Drama darzustellen berufen ist.

Dass er selber dieses epochemachende Drama geschaffen habe, hat Hebbel nie zu behaupten gewagt, wiewohl er mit ganzem Ernst bestrebt gewesen ist, auf dem von Goethe gewiesenen Wege weiter vorzudringen. Fast alle seine Tragödien sind allerdings Problem-dichtungen. Aber die in Goethes „Faust“ und „Wahlverwandtschaften“ von ihm entdeckten Ansätze zu den beiden Grundzügen des neu zu

1
2
3

W. XI, 43.
W. XI, 44.
W. XI, 48.

schaffenden Dramas, die Darstellung des „Brechens der Weltzustände in der Gebrochenheit der individuellen“¹ und die „Debatte der Idee,“ sind auch in ihnen nicht gleichmässig zur Fortentwicklung gekommen. So finden wir z. B. in „Maria Magdalene“ das Brechen eines Weltzustandes veranschaulicht, aber keine Debatte der Idee; in „Agnes Bernauer“ ist das Umgekehrte der Fall.

B. Die Probleme und ihre Behandlungsweise.

Die von Hebbel behandelten Probleme sind die folgenden.

Das Judithproblem betrifft die natürliche Bestimmung des Weibes. „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt: wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus.“² „Ein Weib soll Männer gebären, nimmer mehr soll sie Männer töten!“³ Judith wird schuldig und stürzt, weil sie die Grenzen ihres Geschlechtes überschreitet. Als Gottgesandte ist sie ausgegangen, um den Feind des Volkes Gottes zu vernichten. Sowie sie aber die blutige Tat vollbracht hat, muss sie erkennen, dass sie es nicht in heiliger Begeisterung für das Wohl ihres Volks, sondern aus Rache für die ihr von Holofernes zugefügte Schmach getan hat. Zugleich fühlt sie, dass sie innerlich an den Mann gebunden ist, den sie umgebracht hat. Er war doch der einzige, den sie hätte lieben können. „Ich habe den ersten und letzten Mann getötet!“ ruft sie klagend aus.

Auch „Genoveva“ behandelt das sexuelle Problem, zeigt, wie tief unbefriedigte Liebesleidenschaft, durch den Anblick einer irdisch liebenden Heiligen entzündet, einen reinen, aber feurigen

1 W. XI. 44.

2 T. I, 366.

3 Mirza in „Judith“, Akt V.

Jüngling ins Verderben stürzen kann.¹

In „Maria Magdalene“ behandelt es sich um das Problem der gesellschaftlichen Moral. Sie ist das Meisterstück der Jugendperiode des Dichters.²

„Herodes und Mariamne“ und „Gyges und sein Ring“ stellen das Problem des individuellen Rechts, speziell des Rechts der Frau dem Gatten gegenüber, dar. Hier wie dort steht im Mittelpunkt der Handlung „ein Weib, dem die Erkenntnis, dem Egoismus des geliebten Mannes zum Opfer gefallen zu sein, den Lebensodem raubt“³, Herodes verletzt das Recht des heissgeliebten Weibes, indem er sie wie „ein Ding“ behandelt, Gyges, indem er die Eigentümlichkeit der Gattin, ihren Begriff von Sitte, ihr übertriebenes Schamgefühl nicht achtet.

„Agnes Bernauer“ ist nicht die Tragödie der Schönheit.⁴ Das Problem dieses Trauerspiels spricht der Dichter selbst mit folgenden Worten aus: „Es ist darin einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäss an zwei Charakteren, von denen der eine aus der höchsten Region hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, dass das Individuum, wie herrlich und gross, wie edel und schön es immer sey, sich der Ge-

¹ K. Böhrig hebt a.a.O., S. 25, gegen Gottschall hervor, dass das Problem der ehelichen Treue nicht den Mittelpunkt dieser Tragödie bildet: „Nicht das Verhältnis zwischen Siegfried und seiner Gattin, sondern der Gegensatz himmlischer und höllischer Mächte, wie sie durch Genoveva und Golo wirken, macht den eigentlichen Inhalt aus. Das eheliche Verhältnis zwischen Siegfried und Genoveva wird nur nebenbei behandelt.“ -- Auf „Genoveva“ und „Maria Magdalene“ gehe ich später noch näher ein.

² Wir übergehen die auf „Maria Magdalene“ folgenden Missgeburten der tragischen Muse Hebbels: den grossartig angelegten, aber allegoristischen „Moloch“, der Fragment geblieben ist, sowie „Ein Trauerspiel in Sicilien“ und „Julia“, diese Stücke grasslichen Inhalts.

³ Zinkernagels Hebbel-Ausgabe, Bd IV, Einleitung, S. 7.

⁴ Vgl. Elise Dosenheimer, Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel „Agnes Bernauer.“ Leipzig 1912. S. 44ff.

sellschaft unter allen Umständen beugen muss, weil in ihr und ihrem nothwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung gelangt."¹

Hebbel hat die Vorwürfe zu seinen Problem Dramen in historischen Krisen gesucht. „Judith“ spielt in der Zeit des Zusammenstosses der babylonisch-heidnischen Macht mit dem auserwählten Volke Gottes. „Genoveva“ fällt in die Periode, in welcher das Christentum in die germanisch-heidnische Welt eindrang. „Herodes und Mariamne“ versetzt uns in die Zeit des Zusammenbruchs der antikeidnischen und der jüdischen Kultur; das christliche Zeitalter bricht an. „Agnes Bernauer“ spielt um die Mitte des 15. Jahrhunderts, wo das Mittelalter zu Ende ging und eine neue Weltordnung heraufdämmerte. „Gyges und sein Ring“ fällt in die Zeit des Eindringens der griechischen Kultur in den Orient. Auch „Maria Magdalene“ spielt in einer Übergangszeit; in seiner eigenen Zeit sah ja Hebbel eine solche „Krisis“, das Ringen des hereinbrechenden Neuen mit alter, starrer Tradition.

Der Grund für diese Wahl der Vorwürfe ist leicht zu erkennen. Der Dichter muss, um ein Problem behandeln zu können, das Werden schildern, den Lebensprozess an sich darstellen; bedeutende Lebensprozesse entwickeln sich aber vornehmlich in solchen historischen Krisen. In ihnen tritt auch das Brechen der Weltzustände, in denen grosse Lebensfragen auftauchen, am deutlichsten zutage. Konflikte des Einzelwillens mit dem Weltwillen, auf denen die Problemdarstellung beruht, sind in solchen Zeiten unausbleiblich und

¹ Br. IV, 358f. Vgl. Br. V, 349; 240. Br. VI, 74. T. III, 4982.

darum in ihnen am leichtesten zu finden. Die Übergangzeiten eignen sich auch vortrefflich dazu, zu zeigen, dass der Held, der im Ringen um das Neue zugrunde geht, recht hat, denn wenn die Krisis vorüber ist, hat die Welt das Ideal, um welches er kämpfte, anerkannt -- Einzelwille ist Weltwille geworden.

Dass der Dichter zur Behandlung von Problemen seiner Zeit die Stoffe nicht bloss der Gegenwart, sondern den verschiedensten Geschichtsperioden entnimmt, hat auch deshalb seine volle Berechtigung weil „der Mensch seiner Natur und seinem Geschick nach immer derselbe bleibt.“¹ Nur droht ihm dabei eine Gefahr, die, wie Böhrig bemerkt, Hebbel nicht gemieden hat: „Bei Hebbel ist die Geschichte niemals der zeugende Boden, aus welchem die dargestellten Charaktere als notwendige Produkte hervorzurwachsen . . . Die behandelten Probleme sind in künstlicher Weise aus dem Erdreich der Gegenwart in eine fremde Zone versetzt.“²

Dies ist wohl auch ein Grund, warum es dem Dichter in den meisten seiner Problemdramen nicht gelungen ist, „das Brechen der Weltzustände in der Gebrochenheit der individuellen“³ recht zur Anschauung zu bringen, dass er dies aber am besten gerade in dem Drama erreicht hat, das in seiner Gegenwart spielt, dem bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalene.“

In diesem Stücke haben wir Charaktere, die ganz im Volksboden wurzeln und in denen uns der „Welt- und Menschenzustand“, den sie symbolisch repräsentieren sollen, mit voller realistischer Wahrheit vor Augen geführt wird. Es ist der Zustand der kleinbürgerlichen

1

W. XI, 4.

2

K. Böhrig, a.a.O., S. 47.

3

W. XI, 44.

Welt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, den Hebbel aus eigener bitterer Erfahrung aufs genaueste kannte: ein schreckliches Gebundensein von den Fesseln eines althergebrachten falschen Moral- und Ehrbegriffs. „Alles kann ich ertragen, nur nicht die Schande,“ sagt Meister Anton, für den Ehre und Schande ganz davon abhängen, was die Leute über ihn und die Seinen sagen. Die herrschende Meinung der Gesellschaft, das Konventionelle ist sein einziger Sittenkodex. Und unter diesem Banne stehen, Karl ausgenommen, auch die übrigen Charaktere des Stückes. Durch sie alle kommt die ganze schwüle, dumpfe, atembeklemmende Sittenatmosphäre jenes beschränkten Spiessbürgertums zum Ausdruck. In dieser Atmosphäre entladet sich durch die Katastrophe des Dramas ein furchtbares Gewitter, das die ganze bisherige Gesellschaftsordnung erschüttert, aber auch die dumpfe Schwüle vertreibt: wenn es vorüber ist, wird man in dieser Gesellschaftsklasse freier atmen können. Meisterhaft hat hier Hebbel das Ringen seiner Zeit um eine neue Form des sozialen Lebens veranschaulicht. Wir sehen eine Welt vor uns, die ein neues Fundament erheischt, weil das alte im Zusammenbrechen ist.

Vergeblich suchen wir aber in diesem Drama nach einer „Debatte der Idee.“ Sie ist im bürgerlichen Trauerspiel nicht möglich. Denn dieses müsse, schreibt Hebbel im Vorwort zu „Maria Magdalene“, „aus seinen inneren, ihm allein eigenen Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreise gegenüber stehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut“ werden.¹

¹ W. XI, 62.

Wie soll denn sonst nach Hebbels Theorie die „Idee“ und ihre Debatte in der Tragödie veranschaulicht werden?

Die „Idee“ kann natürlich nicht als solche, sondern nur von der „uns erfassbaren Seite“, also in der Form über individueller Mächte, wie Sitte, Religion, Staat, Gesellschaft, Menschheit, im Drama zum Ausdruck kommen. Wie soll das geschehen? Im antiken Drama war der Chor Träger der Idee, und Hebbel beklagt, dass die Tragödie am Chor ein wesentliches Element verloren habe, denn der Schluss unserer Stücke sei zu kahl und die Arbeit, welche dem Geist zuletzt im Reproduzieren der Idee zugemutet werde, zu schwer.¹ Aber sollen nun etwa im Drama ausgesprochene Sätze den Chor ersetzen? Keineswegs. Denn „so wenig das abgezapfte Blut der Mensch ist, so wenig ist der auf Sätzen gezogene Gedankengehalt das Gedicht.“² „Im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen,³ die einen, indem sie als Repräsentanten der „Idee“, diese behaupten, die andern, indem sie die „Idee“ verneinen; oder alle Personen verneinen die „Idee“, die dann, „über beiden sie verletzenden Parteien stehend, unsichtbar gegenwärtig“⁴ gedacht wird.

Aber dies soll ja niemand so auffassen, als ob die dramatischen personae gleichsam Puppen wären, denen die Debatte der Idee vom Dichter nur in den Mund gelegt würde. „Nicht an ein allegorisches Herausputzen der Idee, überhaupt nicht an die philosophische, son-

¹ T. II, 3169.

² T. II, 2786. „Judith“ und „Genoveva“ wimmeln allerdings noch von Sätzen und Reflexionen. Erst „Maria Magdalene“ ist „ganz Bild, nirgends Gedanke.“

³ T. III, 4998.

⁴ E. Dosenheimer, a.a.O., S. 12.

dern an die unmittelbar ins Leben selbst verlegte Dialectik muss man hier denken."¹ Der wirkliche Dichter „wird die Ideen immer nur dialektisch, und zwar in dem Sinne, in welchem Welt und Leben selbst dialektisch sind und jede Erscheinung unmittelbar in und durch sich selbst ihren Gegensatz hervorruft, aussprechen."² Auch soll niemand meinen, Hebbel wolle „über das dramatische Bild hinaus noch etwas Apartes geben": „Niemand denkt weniger daran, in's Bild hineinzutragen, was nicht in's Bild gehört, als ich, aber das rechte Bild wird doch immer von irgend einer Seite die Welt reflectiren und einen Brennpunct dafür abgeben. . . . Ich will im Drama nur Leben"³

Das ist's! Leben will er. Lebendig Menschen in ihrer psychologischen Entwicklung soll das Drama uns vor Augen malen. Eben darum soll es uns aber nicht „nur die kümmerliche Theilnahme an dem Einzelgeschick einer vom Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zumuthen."⁴ Leben ist ja „Kampf des Individuellen mit dem Universum“! Wo daher wirklich Leben dargestellt wird, muss dieses Bild „von irgend einer Seite die Welt reflectiren und einen Brennpunct dafür abgeben.“ Die Charaktere dürfen nicht bei der Erörterung ihres Einzelgeschicks stehen bleiben, sondern müssen dieses immer wieder zu den allgemeinen und höchsten Lebensfragen, zu den Grundbedingungen der menschlichen Existenz, also zur „Idee“ in Beziehung setzen.

1 W. XI, 46.
2 T. II, 2947.
3 Br. VII, 167f.
4 W. XI, 64.

Hierzu ein paar Beispiele.

In „Herodes und Mariamne“ ist die debattierte „Idee“ das Recht der Selbstbestimmung des Menschen, speziell die persönliche Freiheit des Weibes dem Gatten gegenüber. Herodes verneint diese „Idee“, indem sein Egoismus Menschen als blosse Werkzeuge behandelt, insbesondere Mariamne „unter das Schwert stellt.“ Ihm steht seine Gemahlin nicht nur als Individuum gegenüber, sondern als Typus des weiblichen Geschlechts, ja der Menschheit, also als Repräsentantin der „Idee“, wenn sie z. B. zu Herodes spricht:

„Du hast in mir die Menschheit
Geschändet, meinen Schmerz muss jeder teilen,
Der Mensch ist, wie ich selbst, er braucht mir nicht
Verwandt, er braucht nicht Weib zu sein, wie ich.
. ein Leben
Hat jedermann und keiner will das Leben
Sich nehmen lassen, als von Gott allein,
Der es gegeben hat! Solch einen Frevel
Verdammt das ganze menschliche Geschlecht.“¹

Die in „Agnes Bernauer“ in Frage gestellte „Idee“ ist der Staat, resp. das Recht des Staates, sich unter allen Umständen zu behaupten. Agnes und Albrecht widerstreben dieser „Idee“, indem sie nicht um der Wohlfahrt des Staates willen von einander lassen wollen. Herzog Ernst und die auf seiner Seite stehenden Personen verkörpern diese „Idee“, in ihnen setzt sie sich durch. Nicht bloss ihr eigenes Interesse oder das ihres kleinen Staatswesens, nicht ein nur zu jenen Zeiten geltendes, sondern ein „ewiges“

¹ v. 1684ff.

Recht vertreten sie, nämlich, dass der Einzelne sich dem Ganzen unbedingt fügen und beugen muss. Agnes erhält auf ihre ängstliche Frage: „Und was habe ich verbrochen?“ vom Kanzler Preising zur Antwort: „Die Ordnung der Welt gestört.“¹ Herzog Ernst ruft Albrecht, Akt V, Sz. 9, zu: „Wenn du dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrechtzuerhalten, und darf nicht fragen, was es mich kostet“; und in der folgenden Szene: „Gewalt? Wenn das Gewalt ist, was du erleidest, so ist es eine Gewalt, die alle deine Väter dir antun, eine Gewalt, die sie selbst sich aufgeladen und ein halbes Jahrtausend lang ohne Murren ertragen haben, und das ist die Gewalt des Rechts! Wehe dem, der einen Stein wieder sie schleudert, er zerschmettert nicht sie, sondern sich selbst, denn er prallt ab und auf ihn zurück. Oder bin ichs, der zu dir redet; ist's nicht das ganze deutsche Reich? . . . Schau dies Banner an; es ist dem Bild und kann dich's lehren! Es ward aus demselben Faden gesponnen, woraus der letzte Reiter, der ihm folgt sein Wams trägt; es wird einst zerfallen und im Wind zerstäuben wie dies! Aber das deutsche Volk hat in tausend Schlachten unter ihm gesiegt und wird noch in tausend Schlachten unter ihm siegen; darum kann nur ein Bube es zerzupfen, nur ein Narr es flicken wollen, statt sein Blut dafür zu verspritzen und jeden Fetzen heilig zu halten! So ist's auch mit dem Fürsten, der es trägt. Wir Menschen in unsrer Bedürftigkeit können keinen Stern vom Himmel herunterreißen, um ihn auf die Standarte zu nageln, und der Cherub mit dem Flammenschwert, der uns aus dem Paradies in die Wüste hinausstieß, ist nicht bei uns geblieben, um über uns zu richten. Wir müssen das an sich Wertlose stempeln und ihm einen

1 V. Akt, 2. Sz.

Wert beilegen; wir müssen den Staub über den Staub erhöhen, bis wir wieder vor dem stehen, der nicht König und Bettler, nur Gute und Böse kennt, und der seine Stellvertreter am strengsten zur Rechenschaft zieht, Wehe dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!"

Dass die „Idee“ im Stück erst mit aller Macht verneint werden, dass daher die Tragödie „in allen ihren Teilen unsittlich und unvernünftig“ sein müsse, fordert Hebbel auf das entschiedenste; nur so könne das gewählte Problem wahrheitsgemäss behandelt werden. Gegen die „in steter Wandlung begriffenen Mode-Vorurtheile“ sich richtend, betont er mit allem Nachdruck, „dass der Dichter nicht, wie es ein seichter Geschmack, und auch ein unvollständiger und frühreifer Schönheits-Begriff, der, um sich bequemer und schneller abschliessen zu können, die volle Wahrheit nicht in sich aufzunehmen wagt, von ihm verlangen, zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt besteht, die widerspenstigen ausscheiden kann.“¹ Soll der Dichter den Sieg der sittlichen Idee darstellen, so ist das nicht möglich, ohne auch den Kampf der menschlichen Leidenschaft gegen sie darzustellen, und — „was ist unsittlicher und unvernünftiger als die Leidenschaft?“ Die dramatische Form „entlehnt“ gerade „davon ihre ganze Kraft und Wirkung, dass sie den Menschen in seinem vollen Trotz zunächst loslässt, weil der sittliche Sieg über Leidenschaften, die nicht vorhanden sind, ja nicht mehr bedeutet, als, um mich vulgär auszudrücken, die Leistung einer Feuerspritze, wo es keinen Brand giebt.“²

¹ W. XI, 53f. Vgl. auch T. III, 4908; 3928; W. XI, 44; 46, sowie das Vorwort zu „Julia“.

² Br. VI, 74.

„Wenn die Charaktere die sittliche Idee nicht verneinen, was hilft es, dass das Stück sie bejaht? Eben um dem Ja des Ganzen Nachdruck zu geben, muss das Nein der einzelnen Faktoren ein so entschiedeneres seyn.“¹

„Brecht dem Teufel die Zähne erst aus, was will's noch beweisen, Dass der Herr ihn besiegt, welchem zu Ehren Ihr's thut? Wenn Ihr dem Einzelcharakter sein Nein im Drama verbietet, Was beweist noch das Ja eures entmarkten Gedichte?“²

Auf die Gesamtwirkung des Stückes kommt es an. „Der letzte Eindruck der Kunst ist immer ein tiefsittlicher.“³ Man muss nur unterscheiden zwischen Moralität und Konvenienz einerseits und Sittlichkeit andererseits. „Sittlich muss das Drama immer seyn, gesitte kann es nicht immer seyn.“⁴ „Mit der Sittlichkeit kann er (der Dichter) sich niemals in Widerspruch finden, mit der Moralität nur selten, mit der Convenienz sehr oft.“⁵

Die „Idee“ sollte nach Hebbels Theorie durch das ganze Drama hindurch, und zwar in steigender Kraft, zur Anschauung kommen, nämlich „im ersten Act als zuchendes Licht, im zweiten als Stern, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die Keiner mehr verläugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet.“⁶

Über den Sieg der „Idee“ werden wir im vierten Kapitel, das von der Versöhnung im Tragischen handelt, noch des weiteren zu reden haben.

1 T. III, 4176.
2 W. VI, 358.
3 Br. I, 124.
4 T. III, 3809.
5 T. III, 3833.
6 T. II, 2897.

II.

DIE DRAMATISCHE SCHULD

A. Die Theorie.

Eine Schuld im gewöhnlichen Sinne, nämlich dem des Abirrens von rechten Wege, gibt es für den Dramatiker Hebbel nicht. Nach ihm¹ hängt alles davon ab, „dass der Begriff der Schuld . . . nicht mit dem untergeordneten der Sünde verwechselt“, sondern „nur aus dem Leben selbst entwickelt“ werde, d. h. „aus der ursprünglichen Incongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Masslosigkeit, der natürlichen Folge des Selbst-Erhaltungs- und Behauptungstriebes, des ersten und berechtigten von allen, aussert.“ So in dem Bruchstück der verloren gegangenen Doktordis-

¹ Hebbels Schuldbegriff ist allerdings demjenigen Hegels identisch, doch war sich Hebbel, als sich dieser Begriff bei ihm bildete, der Übereinstimmung mit Hegel offenbar nicht bewusst. Im Jahre 1843 verteidigte er seinen Aufsatz „Mein Wort über das Drama“ gegen Heiberg, und erst am 25. März 1844 schrieb er in sein Tagebuch: „Hegel, Schuldbegriff, Rechtsphilosophie Paragraph 140, ganz der meinige. Hätte ich's gewusst, als ich gegen Herrn Heiberg schrieb!“ (T. II, 3088). Am 5. Dezember 1842 hatte er zwar bereits Elise Lensing mitgeteilt, dass er eben jetzt Hegels Aesthetik lese. Mit Recht knüpft aber O. Walzel (Hebbelprobleme, S. 38) an den Nachweis, dass Hebbels Schuldbegriff tief in Hebbels Wesen wurzele, die Bemerkung, dass Hebbel deshalb wohl vergessen konnte, dieselbe Auffassung von der Schuld schon fünf Vierteljahre vorher bei Hegel gelesen zu haben.

sertation, das Hebbel im Jahre 1844 in sein Tagebuch eingefügt hat.¹ Dasselbe spricht er mit "ähnlichen Worten in dem Aufsatz "Mein Wort über das Drama" aus. Darin nennt es "eine ewige Wahrheit", "dass das Leben als Vereinzelung, die nicht Maass zu halten weiss, die Schuld nicht bloss zufällig erzeugt, sondern sie nothwendig und wesentlich mit einschliesst und bedingt," dass sie "nicht . . . erst aus der Richtung des menschlichen Willens, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und dass es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert."² Und im Vorwort zu "Maria Magdalene" schreibt er: "Sie hängt nicht von der Richtung des menschlichen Willens ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder Bösen zuwenden, das Maass können wir dort überschreiten, wie hier."³

Die dramatische Schuld liegt also nach Hebbel in der "Maasslosigkeit" des Einzelnen dem Ganzen gegenüber. Das Individuum hat dadurch, dass es als solches existiert, dass es sich vom All losgerissen hat, das Mass überschritten und überschreitet forwährend das Mass, indem es für sich bestehen und seiner Natur nach sich selbst behaupten will. Mit dieser seiner "starren, eigenmächtigen Ausdehnung" widerstrebt das Ich dem Ganzen, beleidigt es die der Weltordnung zugrunde liegende sittliche Idee und gerät dadurch in Schuld. Die Masslosigkeit und damit die Schuld hat also in der Ver-

1 T. II, 3158.
2 W. XI, 4.
3 W. XI, 30.

einzelung resp. in der Individuation¹ ihren Grund und ist „die natürliche Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes“ des Individuums.

Hiernach erscheint Hebbels Theorie als wesentlich verschieden von derjenigen, die schon Aristoteles lehrte und die nach Shakespeares Vorbild noch Hebbels Zeitgenosse und Mitbürger in Wien, Grillparzer, in mehreren Dramen zur Anwendung brachte. Nach Aristoteles' Poetik, Kap. XIII, liegt die tragische Schuld darin, dass der Held, weder durch Laster hervorstechend noch durch Tugend glänzend, doch irgend eine schwere Verfehlung sich hat zu Schulden kommen lassen,² also irgend ein Gesetz übertreten hat, sei es nun ein Gesetz der Natur, der Moral, der Sitte oder der bürgerlichen Ordnung. Im Kampfe zwischen Leidenschaft und Pflicht unterliegt er, begeht er ein Unrecht und führt so seinen Untergang herbei. Shakespeares Macbeth lässt sich durch Ehrgeiz, Grillparzers Otto- kar durch Übermut zu schwerem Unrecht hinreißen, und daher ihr Untergang.

¹ Mit dieser ist sowohl die Vergänglichkeit, als auch die Schuld gegeben, da die in der Täuschung des Raumes und der Zeit sich darstellende Realität der Vereinzelung die transcendentale Idealität derselben einerseits und die daraus folgende Identität mit jeder möglichen Vereinzelung andererseits nicht aufhebt. Die Vereinzelung kommt eben erst durch die Individuation zu Stande, welche die Schuld erst zur Schuld macht. Der innere Grund der Schuld wird allerdings durch die Individuation ausserlich in die Vereinzelung geworfen, liegt aber, da wir von der Individuation als einer Täuschung abzusehen haben, gewissermassen latent im metaphysischen Kern jeder möglichen Vereinzelung, daher wir mit Hebbel werden sagen müssen, dass er unentdeckt bleibt, weil er unentdeckbar ist, denn, „das ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in ein und dieselbe Nacht verliert.“ Scheunert, Pantragismus, S. 22.

² Vgl. J. Volkelt, „Ästhetik des Tragischen, S. 150.

Auch in Hebbels Erstlingsdrama „Judith“ wurzelt die Tragik noch in diesem alten Schuldbegriff. Nach Hebbels eigenen Worten ist seine Judith „ein wirkliches Weib, das sich verirrt und dafür gestraft wird“¹: „In der Judith zeichne ich die That eines Weibes, also den ärgsten Contrast, dies Wollen und Nicht-Können, dies Thun, was doch kein Handeln ist“²; „Ich wollte in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen grossen Process den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem blossen Sich-Selbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen.“³ Dass sie, das Weib, eine solche ungeheure Tat unternimmt, dieses Sichselbst-herausfordern ist ihre Verirrung; denn „was gegen die Natur ist, das ist gegen Gott!“ wie Samaja ihr im dritten Akt wiederholt vorhält. Durch diese Verirrung geht sie zugrunde. Ihre Schuld entspringt also aus der Richtung ihres Willens.

Nach Hebbels Theorie entspringt aber die tragische Schuld nicht erst aus der Richtung des Willens, sondern aus dem Willen selbst, nicht aus dem, was der Mensch tut, sondern aus dem, was er ist. Sie ist mit dem Wesen des Menschen unzertrennlich verbunden. Dies scheint Volkelt in seiner „Ästhetik des Tragischen“, S. 117, zu übersehen, wenn er dort Genoveva und Agnes Bernauer in einer Reihe mit Antigone, Volumnia, Desdemona, Cordelia, Romeo und Julia, Max Piccolomini und Talbot aufführt und dann fragt: „Liegt hier überhaupt keine Schuld vor: wie soll da von Überhebung geredet werden können? Allerdings liegt bei Genoveva und Agnes Bernauer nach Hebbel eine Schuld vor, aber freilich keine „Überhebung.“ Denn Hebbels „Maasslosigkeit“ ist eben nicht die sogenannte Überhe-

¹ T. II, 1944.
² T. I, 1802. ³ W. I, 410/

bung,¹ bei der die Schuld in dem liegt, was der Mensch will und wodurch er nach Volkelt ein Frevler im ethischen Sinne und sein Leid Strafe ist. Schon lediglich dadurch, dass er will, dass es bei dem Einzelnen heisst: „Ich will“, muss er masslos werden; denn Einzelwille und Weltwille sind wider einander. Weil eben „alles Leben Kampf des Individuellen mit dem Universum ist“, darum ist die Schuld schon „mit dem Leben selbst gesetzt.“ Ja sie ist die Bedingung des Lebens. Nur dadurch, dass das Individuum, sich selbst behauptend, dem Weltrad in die Speichen greift, um es zurückzuhalten, kann es verhindern, von ihm zermalmt zu werden, und das gelingt ihm so lange, als es Kraft genug besitzt, sich dem Weltwillen entgegenzustemmen. Schliesslich muss es aber doch unterliegen, denn die Harmonie des Weltganzen kann nur durch seinen Untergang hergestellt werden. Die Schuld ist also nicht zufällig, sondern notwendig, sie knüpft sich nicht bloss an einzelne Taten, sondern begleitet alles menschliche Handeln. Ja, alles; den darauf kommt es Hebbel vornehmlich an, dass der Begriff der Schuld nicht mit dem der Sünde verwechselt werde: „Wir mögen uns dem Guten oder Bösen zu wenden, das Maass können wir dort überschreiten, wie hier.“ „Es ist dramatisch völlig gleichgültig, ob der Held an einer vor trefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.“

Hebbel gesteht allerdings zu, dass diese Auflösung des Sündenbegriffs in den des dramatischen Schuldbegriffs nicht immer möglich

¹ Es ist merkwürdig, dass Volkelt Hebbels „Schuld“ als „Überhebung“ auffasst, da er doch a.a.O., S. 153, selber sagt: „Ihm (Hebbel) hängt das Tragische in seiner Tiefe mit der metaphysischen Urschuld zusammen.“

sei, dass es Fälle gebe „die viel zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinabführen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehalts noch zuzulassen.“¹

B. Die Anwendung der Theorie.

a. Der Charakter -- die alleinige Grundlage des Schicksals.

„Menschen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll sie (die dramatische Kunst) erforschen und darstellen.“² Nach Hebbels Schuldtheorie liegt aber des Menschen Geschick schon in seiner Natur beschlossen. Es kommt nicht als ein finsternes Fatum von aussen über ihn, sondern entsteigt seiner eigenen Brust. Durch die Betätigung seines Willens, durch die Auswirkung seiner Charaktereigenschaften führt er sein Schicksal herbei. „Was einer werden kann, das ist er schon, zum Wenigsten vor Gott!“ Diese fürchterliche Wahrheit ist mit dem Ausstreichen aus der Genoveva keineswegs abgetan.“³ Der Charakter des Menschen ist seiner Grundrichtung nach unveränderlich, und da nach Hebbels Schuldtheorie „jeder Charakter ein Irrthum“⁴ ist, so wird sein Schicksal schon mit ihm geboren. Er dann ihm so wenig entrinnen, so wenig er sich selbst entrinnen kann.

Johannes Krumm hat nachgewiesen, wie in dieser Beziehung Hebbels Tragödie die Synthese des antik-klassischen und des modern-klassischen Dramas darstellt.⁵

1 T. II, 3158.

2 W. XI, 34.

3 T. II, 2600.

4 T. III, 4717.

5 Johannes Krumm, Die Tragödie Hebbels Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwicklung des Dramas. Kapp. I u. II.

Er führt Folgendes aus: Mit wenigen Ausnahmen stellen die antiken Dramen nicht sowohl eine Tat, den Ausdruck menschlicher Freiheit dar, als vielmehr eine Begebenheit, ein Schicksal, den Ausdruck irgendwie bestimmter Notwendigkeit. Während sie so den Widerspruch zwischen Grösse und Glück in dem Schicksal des Menschen als Tatsache hinstellen, sucht Shakespeare und die durch ihn bestimmte spätere Tragödie diesen Widerspruch auf seinen innern Grund, das zwiespältige Wesen des Menschen, zurückzuführen. Hier wie dort haben wir allemal eine „Schuld“, die den Untergang herbeiführt, mag dieselbe nun in einer verwerflichen Richtung des Willens oder in einem Mangel, einer Unterlassungssünde, bestehen. Als erster hat Schiller es versucht, ein Mittleres zwischen der Tragödie der Alten und derjenigen Shakespeares zu gewinnen und so eine neue antik-moderne Form der Tragödie zu begründen, nämlich in der „Braut von Messina“ und im „Wallenstein“. Es ist ihm aber nicht gelungen. Denn weder in jenem noch in diesem Trauerspiel ist der Charakter das alleinige Fundament des Schicksals. Erst Hebbel hat in seinen Dramen diese Kunstform verwirklicht.

Als Beispiel dafür wie bei Hebbel in der Anwendung seiner Schuldtheorie das Schicksal des Menschen aus seinem Charakter hervorgeht, diene Golo in „Genoveva“. Golo ist ein feuriger, taten-durstiger Jüngling. Er begehrt, mit dem Pfalzgrafen Siegfried in den Kampf zur Befreiung des heiligen Landes zu ziehen. Aber sein Herr schlägt es ihm ab und trägt ihm statt dessen auf, während seiner Abwesenheit sein Weib, die wunderschöne, heilige Genoveva, zu hüten. Als Golo dann Zeuge davon ist, wie Siegfried seiner Gattin den Abschiedskuss gibt, erwacht plötzlich in ihm die Liebe zu Ge-

noveva. Der Dichter zeigt nun, wie dieser Jüngling, seiner feurigen, überquellenden Natur nach, die ihn durch die Teilnahme am Kreuzzug zu grossen, rühmlichen Taten hätte befähigen können, jetzt da ihr vom Grafen selbst in dessen Gattin ein anderes Objekt gleichsam aufgezwungen ist, an der von ihm mit steigender Leidenschaft geliebten und begehrten Genoveva zum Schurken werden muss, dass aus seiner Natur, seinen Charaktereigenschaften sein Schicksal erwächst. Golo sucht vorerst seine Leidenschaft zu bezähmen, fühlt aber bald wie seine Selbstbeherrschung immer mehr schwindet. In unheimlicher Angst vor sich selbst, „im Vorgefühl des Ungeheuerlichsten“ versucht er Gott durch den tollkühnen Aufstieg auf den Turm. Er bittet Gott, ihn dabei nicht zu beschirmen; wenn er es dennoch tue, solle es ihm ein Zeichen sein, dass Gott selbst ihn dazu bestimmt habe, an Genoveva zum Schurken zu werden. Und wirklich, er kommt, obwohl er die Waghalsigkeit aufs äusserste getrieben hat, unverletzt wieder vom Turm herunter. Nun gewinnt das Böse immer grössere Macht über ihn. Er lässt sich zu einer gewaltsamen Umarmung des keuschen Weibes hinreissen, und nachdem er von ihr noch als letztes Mittel, sich und ihn zu retten, gefordert hat, ihm die Erlaubnis zum Selbstmord zu geben, sie aber, als er die Tat begehen will, ihm Halt gebietet, da behauptet er sein „Schurkenrecht“ und geht unaufhaltsam auf der Bahn des Verbrechens weiter. Den einzigen Weg, sich wieder zu erheben, sieht er darin, Genoveva zu erniedrigen; daher die abscheulichen Ränke, die er mit Hilfe Margaretes gegen sie schmiedet. Aber an Genovevas Reinheit und Standhaftigkeit prallt alle Macht seiner Bosheit ab und Golo richtet im vollsten Bewusstsein der Grösse seines Verbrechens sich selbst.

b. Die gleiche Berechtigung der Charaktere.

Bei Hebbels eigentümlichem Schuldbegriff kann es uns nicht befremden, dass der Dichter von einem „Dualismus des Rechts“ zwischen der „Idee“ und dem Individuum redet und von dem dramatischen Dichter sagt, er taue um so weniger, je mehr „Bösewichter“ er brauche.¹ Denn wiewohl ja die Selbstbehauptung des Individuums in seiner Eigenart der „Idee“ gegenüber in gewissem Sinne „Schuld“ ist, so ist sie doch wiederum völlig berechtigt, weil sie, wie wir sahen, durchaus notwendige Bedingung des Lebens und der Fortentwicklung der Welt ist und daher „das höchste Lebensgesetz.“² Recht hat das Ganze, recht hat aber auch in dem bezeichneten Sinne der Einzelne in dem Streben sich durchzusetzen. Dieser „Dualismus des Rechts“ kann aber „praktisch, d. i. in der Tragödie, nur in der allseitigen Berechtigung der Charaktere dargestellt werden, eine Berechtigung, die sich, auf das empirische Gebiet übertragen, aus der von so und so viel Faktoren abhängigen Bestimmtheit des empirischen Charakters herleitet.“³ Ist also im Drama ein Charakter derart angelegt, dass er als Träger der „Idee“ erscheint, oder ist er so beschaffen, dass er seiner Natur nach die „Idee“ verneinen muss, im einen, wie im andern Falle ist er im Recht.

Wir können dies an fast allen Charakteren der Hebbelschen Tragödien beobachten. Ein Beispiel wird hier jedoch genügen: die beiden Hauptcharaktere in der Herodestragödie.

Fassen wir bei diesen beiden Charakteren zunächst das Verhältnis zwischen „Idee“ und Individuum ins Auge, so ist Marianne als

¹ W. XI, 145. Vgl. T. II, 2926.
² Br. I, 79.
³ Dosenheimer, a.a.O., S. 17.

treterin der „Idee“ (das Recht der Selbstbestimmung des Menschen, speziell die persönliche Freiheit des Weibes dem Gatten gegenüber) im Recht, während Herodes als Individuum, das diese „Idee“ verneint, der Schuldige, der Frevler an der „Idee“ ist. In Mariamne hat diese „Idee“ Fleisch und Blut angenommen, sie ist der Grundzug ihres Wesens. Indem Mariamne also für die „Idee“ eintritt, behauptet sie zugleich sich selbst und ist somit ebenfalls schuldig. Ihre Schuld besteht darin, dass sie sich mit aller Macht gegen die von Herodes vertretene Auffassung seiner Zeit von der sklavenhaften Stellung des Weibes auflehnt. Was nun aber für das eine wie für das andere Schuld ist, das ist -- so will es Hebbel -- zugleich auch für ein jedes recht, weil es eben für ein jedes das höchste Lebensgesetz ist, sich selbst zu behaupten, d. h. sich in seiner Eigenart durchzusetzen. Bei der Frage: Ist Herodes, ist Mariamne im Recht? will also Hebbel an das Handeln dieser Charaktere nicht den Massstab des göttlichen Sittengesetzes angelegt wissen, sondern der Massstab soll die Natur der Charaktere sein. Handeln diese in der Lage, in welcher sie sich befinden, und unter dem Einflusse, unter dem sie stehen, ihrer Natur gemäss, so sind sie im Recht, mögen ihre Handlungen, an dem Massstab des göttlichen Sittengesetzes gemessen, auch noch so unrecht sein.

Herodes ist eine geniale Herrschernatur, von eiserner Energie, scharfem Blick, rasch entschlossen, wo es gilt zu handeln, aufs höchste bestrebt, seinen Thron zu sichern und zu festigen. Aber er steht fast völlig einsam auf seiner Höhe, von erklärten Feinden und unzuverlässigen Freunden umgeben und gefährdet. Er gebraucht die Menschen, wo immer er es für seine Herrscherzwecke erspriesslich hält, als seine Werkzeuge, traut aber keinem, und wer seinen Zwecken im Wege steht, muss fallen. Er spricht:

„Ich gleiche

Dein Mann der Fabel, den der Löwe vorn,
Der Tiger hinten packte, dem die Geier
Mit Schnäbeln und mit Klau'n von oben drohten,
Und der auf einem Schlangenkumpen stand.
Gleichviel! Ich wehre mich, so gut ich kann,
Und gegen jeden Feind mit seiner Waffe.
Das sei von jetzt mir Regel und Gesetz.
Wie lang es dauern wird, mich soll's nicht kümmern,
Wenn ich nur bis ans Ende mich behaupte
Und nichts verliere, was ich mein genannt;
Das Ende komme nun, sobald es will.“¹

Die einzige Person, der er auf seiner stolzen Höhe von Herzen zugetan ist, ist sein Weib Mariamne, die ihn aufrichtig wieder liebt. Aber seit der heimtückischen Ermordung ihres Bruders Aristobolus, die er zur Sicherung seines Thrones für geboten hielt, fürchtet er den Verlust der Liebe Mariamnes, denn sein Gewissen sagt ihm, dass er ihn verdient hat. Das Misstrauen, welches ihn gegen alles um ihn her erfüllt, ist seitdem auch gegen die heissgeliebte Gattin gerichtet.

Auch dieser seiner egoistischen, tatkräftigen und misstrauischen Art heraus erklärt sich all sein folgendes Handeln. Da Mariamne selbst durch ihr verschlossenes und eisiges Verhalten gegen ihn immer mehr in ihm den Verdacht stärkt, dass ihre Liebe gegen ihn im Erkalten sei, und er daher befürchten muss, dass im Falle seines Todes Mariamne dem Antonius sich hingeben werde, so erscheint es,

¹ Akt I, Sz. 2.

von Herodes' Standpunkt aus beurteilt, als berechtigt, dass er sie während seiner zweimaligen Abwesenheit „unter das Schwert stellt“, zumal er nach seinen eigenen Worten durch diese Handlung sich selbst anspornen will, alles von dem launischen Antonius zu erdulden, um seinen Zweck zu erreichen:-

„Ich tat, was auf dem Schlachtfeld der Soldat
Wohl tut, wenn es ein Allerletztes gilt;
Er schleudert die Standarte, die ihn führt,
An der sein Glück und seine Ehre hängt,
Entschlossen von sich ins Gewühl der Feinde,
Doch nicht, weil er sie preiszugeben denkt:
Er stürzt sich nach, er holt sie sich zurück
Und bringt den Kranz, der schon nicht mehr dem Mut,
Nur der Verzweiflung noch erreichbar war,
Den Kranz des Sieges, wenn auch zerissen, mit.“¹

Und da Mariamne ihn bei seiner zweiten Rückkehr nicht nur mit tiefster Verachtung behandelt, sondern ihn auch geflissentlich in dem Glauben lässt und bestärkt, dass sie ihm die eheliche Treue gebrochen habe -- was kann da ein Herodes anders tun, als sie dem Tode zu überliefern? Herodes konnte seinem Charakter nach nicht anders handeln. Titus spricht Herodes' „Berechtigung“ zu seinem Handeln der Mariamne gegenüber also aus:

„Du hast mich selbst getäuscht, du hast mich so
Mit Graun und Abscheu durch dein Fest erfüllt,
Wie jetzt mit schaudernder Bewunderung.
Und wenn das mir geschah, wie hätte ihm
Der Schein dein Wesen nicht verdunkeln sollen,

¹ Akt III, Sz. 3.

Ihm, dessen Herz von Leidenschaft bewegt,
Sowenig wie ein aufgewühlter Strom
Die Dinge spiegeln konnte, wie sie sind.
Drum fühl ich tiefes Mitleid auch mit ihm" --¹

Kurz vorher hat aber Titus auch der Mariamne bezeugt, dass er sie „nicht des Unrechts zeihe.“ Auch Mariamne ist ihrer Natur und Lage nach in ihrem Verhalten gegen Herodes im Recht. Sie ist ein Weib von hoher, edler Gesinnung, die einzige Tochter des ruhmreichen Heldengeschlechtes der Makkabäer, erfüllt vom stolzen Bewusstsein ihrer königlichen Herkunft, aber noch mehr von dem Adel ihrer Menschenwürde. Sie ehrt in ihm den Menschen und den Fürsten, sie liebt in ihm den Gatten mit aufrichtiger Treue. Kann, darf sie von ihm Geringeres erwarten, als dass er ihr sein ganzes Vertrauen schenkt und sie ehrt und behandelt als das, was sie ist? Den Brudermord hat sie ihm verziehen; sie hat ihn als die Tat des Königs, der für die Sicherheit seiner Herrschaft sorgen muss, für notwendig erkannt. Dass aber der Gatte ihr so wenig Vertrauen schenkt, dass er statt offen ihr die Tat zu bekennen und abzubitten, sie mit Perlen und Kleinodien abzufinden sucht, das schon muss eine so stolze, hochgesinnte, dem Gatten in ungeheuchelter Liebe ergebenen Seele tief verletzen. Welch eine Kränkung erst für diese Frau, dass Herodes sie wie „ein Ding und weiter nichts“ behandelt und „unter das Schwert stellt,“ und dann, als sie ihm auch dies verziehen hat und hofft, er werde die zweite Probe bestehen, nochmals dasselbe tut, ja obendrein einmal über das andere von ihr die Be-

¹ Akt V, Sz, 6.

teuerung fordert, dass sie nur ihn liebe und ihn nicht mit einem andern betrogen habe! Sie spricht daher zu Titus, ihr „Recht“ erklärend:

„Nun frag' dich, was ich fühlte,
Als er zum zweitenmal -- dem einmal hatte
Ich's ihm verziehen -- mich unters Schwert gestellt,
Als ich mir sagen musste: ‚Eher gleicht
Dein Schatten dir als das verzernte Bild,
Das er im tiefsten Innern von dir trägt!‘
Das hielt ich nicht mehr aus, und konnt' ich's denn?
Ich griff zu meinem Dolch, und, abgehalten
Vom rasch versuchten Selbstmord, schwur ich ihm:
Du willst im Tode meinen Henker machen?
Du sollst mein Henker werden, doch im Leben!
Du sollst das Weib, das du erblicktest, töten
Und erst im Tod mich sehen, wie ich bin!“¹

c. Die Darstellung der Schuld selbst in der Unschuld.

Eine dritte Anwendung, die Hebbel von seiner Schuldtheorie macht, ist die, dass er sogar „die Schuld in der Unschuld“ darstellt, wie Bamberg es in einem Briefe vom Jahre 1850 an den Dichter ausdrückte. Denn ist die Schuld schon „mit dem Leben selbst gesetzt,“ besteht sie schon darin, das der Mensch in seiner Eigenart existieren will, so mag er ja sein, wer und was er will, und handeln, wie er will, er ist auf alle Fälle schuldig. Auch der Unschuldigste ist

¹ Akt V, Sz. 6.

nach Hebbel schuldig, solange er sich als Unschuldiger behauptet, weil er eben in dieser seiner Eigenart dem Weltwillen widerstrebt. „Der Einzelne kann sich der Welt gar nicht gegenüber stellen, ohne sein kleines Recht in ein grosses Unrecht zu verwandeln.“¹ Er mag für seine Person noch so sehr im Rechte sein, dem Ganzen gegenüber ist er immer im Unrecht, und das um so mehr, je entschiedener er für sein Recht eintritt. Freilich, er soll für sein Recht eintreten, soll es aufs äusserste behaupten, denn sich selbst zu behaupten ist für das Individuum „das höchste Lebensgesetz“, und: „Die grösste Thorheit ist's, gebeugt ins Leben einzutreten. Das Leben ist dem Widerstreiben geweiht. Wir sollen uns aufrichten so hoch wir können und bis wir anstossen.“² Das Anstossen, der Konflikt ist aber unvermeidlich, ob nun das Individuum „unschuldig“ ist oder nicht, weil eben alle Selbstbehauptung des Individuums eine Beleidigung der „Idee“ ist und daher das Universum zum Widerstand herausfordert. „Die Selbsterhaltung der Menschheit erheischt Wahrung aller der Bedingungen, die zu einer jeweiligen Zeit ihr festgegründetes Bestehen gewähren. Diese Bedingungen können sich ändern; wer aber vor der Zeit an ihnen rüttelt, wer sie ändern will, bevor sie sich ändern mussten, der fällt vor dem Forum der sittlichen Weltordnung in Schuld, wenn er auch vor unsern Augen und rein persönlich betrachtet, davon freizusprechen ist. Darum kommt denn auch die erschütterndste tragische Wirkung zustande, wenn die tragische Person an einer edlen

1 T. III, 3851.

2 T. I, 1830.

Bestrebung zugrunde geht."¹

Agnes Bernauer ist „der Engel von Augsburg,“ ein „Engel“ nicht nur an Anmut und Schönheit, sondern auch an Reinheit und Tugend. Sie gewinnt Herzog Albrecht lieb, und das ist ihr Naturrecht. Aber sie tut nichts, um ihn für sich zu gewinnen. Während Otto Ludwigs Agnes Zauberei anwendet, um den Geliebten an sich zu fesseln, weicht Hebbels Agnes im Gefühl ihrer niedrigen Herkunft Albrecht aus, so viel sie nur kann. Albrecht muss erst lange stürmisch um sie werben, bis er ihr Jawort erhält. Und auch mit diesem Jawort tut sie nicht unrecht. Denn, sagt Albrecht: „Worauf sollte Gott die Welt gebaut haben, wenn nicht auf das Gefühl, was mich zu dir zieht und dich zu mir“, und Caspar Bernauer: „Mein Kind, ich muss dich segnen, du tust nach Gottes Gebot!“² Auch in der Folge begeht sie nichts Böses. Immer herrlicher leuchtet nur ihre Tugend hervor. Als an sie das Ansinnen gestellt wird, sich von Albrecht zu trennen, weil er sich nicht von ihr trennen wolle, antwortet sie in rechter Gattentreue: „Ich mich von ihm! Eher von mir selbst!“³

Dennoch ist sie schuldig. Und was ist ihre Schuld? Dass sie Agnes Bernauer ist, die schöne, tugendhafte Baderstochter, dass sie unter allen Umständen sich behauptet als das, was sie ist. Dadurch empört sie sich so frevelhaft gegen die „Idee“ des Staates, dass dieser nur durch ihren Untergang Satisfaktion verschafft werden kann. Auf ihre Frage: „Und was habe ich verbrochen?“ antwortet ihr Kanzler Preisling: „Die Ordnung der Welt gestört, Vater und Sohn ent-

¹ Scheunert, Pantragismus, S. 31.

² II, Akt, 9. u. 10. Sz.

³ Akt V, Sz. 2.

zweit, dem Volk seinen Fürsten entfremdet, einen Zustand herbeigeführt, in dem nicht mehr nach Schuld und Unschuld, nur noch nach Ursach'und Wirkung gefragt weden kann.* --- Und wenn's einen Edelstein gäbe, kostbarer, wie sie alle zusammen, die in den Kronen der Könige funkeln und in den Schachten der Berge ruhen, aber eben darum auch ringsum die wildesten Leidenschaften entzündend und Gute wie Böse zu Raub, Mord und Totschlag verlockend: dürfte der einzige, der noch ungeblendet blieb, ihn nicht mit fester Hand ergreifen und ins Meer hinunterschleudern, um den allgemeinen Untergang abzuwenden? Das ist Euer Fall --."1 Dass Agnes ein solcher Edelstein ist, das ist ihre Schuld, darum muss sie untergehen. Würde sie aufhören es zu sein, würde sie ihrem Gatten die Treue brechen, so wäre sie gerettet. Aber weil es bei ihr heisst: „Rein war mein erster Hauch, rein soll auch mein letzter sein,"2 so geht „das grosse Rad über sie weg."

Wie bei Agnes, so ist es auch bei Genoveva. In ihr lebt eine Heilige auf Erden, und das ist ihre Schuld.

„Denn was auf die Erde sich
Hernieder lässt, das will die Erde auch
Mit Banden, schwer und unrein wie sie selbst,
Festketten, dass es adle ihren Staub,"3

spricht Golo und betet:

„Nimm, Ewiger, nimm sie zu dir empor!

Nur weil es Edelsteine gibt und Gold,

1 Akt V, Sz. 2.

2 Akt V, Sz. 3.

3 V. 819ff.

* Von mir unterstrichen.

Gibts Räuber, O, ich fühl' es, dieses Weib,
Wenn du nicht schnell sie unserm Blick entziehst,
Ruft Sünd' ins Dasein, ausserordentlich."¹

„Nur weil die Heilige Weib ward“, hat sich Golos Leidenschaft an ihr entzündet und nur weil das Weib Heilige blieb, hat sich Golos sündhafte Liebe zu ihr in immer heissere, sie verderbende Hassesglut verwandelt.

Ähnlich ist es bei Rhodope. Ihre Schuld ist ihre Schamhaftigkeit, eine Schamhaftigkeit in höchster Potenz. In ihrer Eigenart als keusches Weib „richtet sie sich so hoch auf, als sie kann.“ Durch diese ihre Selbstbehauptung geht sie zugrunde.

Und was führt Siegfrieds Schicksal herbei? Seine Ritterlichkeit, seine Wahrhaftigkeit, seine Unfähigkeit, argwöhnisch um sich zu blicken und sein Tun und Lassen zu verbergen. Gerade seine edelsten Eigenschaften, die innere Wahrheit und Treue seiner Natur, sind seine Schuld.

¹ v. -83lff.

III.

DIE TRAGISCHE NOTWENDIGKEIT.

Das Wesen der tragischen Darstellung besteht nach Hebbel in der Veranschaulichung der Notwendigkeit.¹ Sie ist die höchste Stufe künstlerischer Wirkung.² „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit, sag ich in einer Kritik. Beste Definition! Stoff ist Aufgabe; Form ist Lösung.“³ Tragödien unbedingtster Notwendigkeit zu schreiben, lässt Hebbel sich's daher redlich „Schweiss kosten“; sie sind das Ziel, das er sich gesteckt hat.⁴

A. Das Wesen der tragischen Notwendigkeit.

In seiner Auffassung von der tragischen Notwendigkeit unterscheidet sich Hebbel aber nicht etwa nur dadurch von andern Dich-

¹ T. III, 4396.

² „1ste Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so seyn!

2te „ „ „ es ist!

3te „ „ „ es muss so seyn!“

(T. III, 4791).

³ T. I, 1395.

⁴ T. III, 4334.

tern, dass er dem blinden Fatum, der Intrige, dem Zufall, der Willkür jeglichen entscheidenden Einfluss auf das tragische Geschick der Charaktere durchaus versagt. Gewiss, er betont immer wieder mit grossem Nachdruck: „In der Tragödie darf niemand fallen als durch sich selbst.“¹ Scharf tadelt er, wo er eine Verletzung dieses künstlerischen Kanons wahrnimmt. So hat er an Schillers Dramen in dieser Beziehung gar manches auszusetzen. „Die Braut von Messina“ nennt er das sinnloseste aller Produkte, weil das Schicksal im Stück Blindekuh mit den Menschen spiele. „Warum geschieht dies Alles? Was wird mit diesem Blut abwaschen? Wo sind die Gräueltaten, die so ungeheure Sühne bedürfen? Man fragt sich umsonst!“² Am „Don Karlos“, der zwar einen „überraschend mächtigen Eindruck“ auf ihn gemacht hat, kann Hebbel es nicht leiden, dass die Intrige und der Zufall darin eine so grosse Rolle spielen. „Das Stück ist voll innerer Widersprüche, der Untergang des Prinzen ist nicht tragisch, sondern entsetzlich, nichtig, wahnsinnig“³ „Die Jungfrau von Orléans“ erscheint Hebbel als „ein ungeheurer Irrthum des grossen Mannes.“⁴ Sie hätte nach seiner Meinung durchaus ein psychologisches Drama werden müssen. „Johanna durfte unter keiner Bedingung über sich selbst reflectiren, sie musste, wie eine Nachtwandlerin, mit geschlossenen Augen ihre Bahn vollenden und sogar mit geschlossenen Augen in den Abgrund stürzen, der sich zuletzt unter ihr öffnete.“ Aber sie „schwebt durchaus in der Luft, ihr Thun und Gebahren

¹ W. XI, 208.

² W. XI, 193, 194. Vgl. T. II, 391.

³ T. II, 2966.

⁴ T. III, 4221, 165.

setzt eine Naivität voraus, die ihr fehlt."¹ Ähnliche Ausstellungen macht Hebbel auch an den Stücken anderer Dichter. Indes, unter dem „Ausdruck der Nothwendigkeit“ in der Tragödie versteht er mehr als den Nachweis, dass der Held allein durch sich selbst falle, dass sein Untergang weder von einem blindem Schicksal noch von einem Spiel des Zufalls oder der Intrige irgendwie abhängig sei.

Hebbels Theorie von der tragischen Nothwendigkeit im Drama wurzelt wiederum nirgends anders als in seiner eigentümlichen Lebensauffassung. Auch hier müssen wir, um sie zu verstehen, wieder von dem Satz ausgehen: „Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum“: das Individuum dehnt sich masslos aus und muss es tun, wenn es leben will; das Universum drückt das Individuum masslos herab und muss es tun um seiner Selbsterhaltung willen.

„Wenn der Mensch auf der einen Seite nicht über seine Person verfügen kann, so kann er auf der andern Seite nicht umhin, nach der Bedingung seiner Existenz zu streben -- das sind gleich ewige Nothwendigkeiten, die über den Willen des Menschen hinausgehen, wie Athemholen und Blutumlauf.“² Da steht also Nothwendigkeit gegen Nothwendigkeit, alles Handeln des Menschen ist von diesen beiden Nothwendigkeiten bedingt, bestimmt, beschränkt, es ist nur der „Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die That, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Nothwendigkeit, modificirt und umgestaltet.“³ Von einer Freiheit des menschlichen Willens kann also in Wahrheit

1 W. XI, 192.
2 Br. I, 359.
3 W. XI, 4.

keine Rede sein. "Die sog. Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, dass er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt."¹ "Der Mensch hat freien Willen -- d. h. er kann einwilligen in's Nothwendige."² Alles Wollen und Handeln des Menschen ist eben beständig eingepfercht zwischen dem Muss, sich selbst zu behaupten, und dem Druck des Weltwillens. Und wie der Weizen zwischen zwei Mühlsteinen zermahlen wird, so ereilt den Menschen unter dem Zwang dieser beiden Nothwendigkeiten sein Schicksal. In der unvermeidlichen Kollision dieser beiden Nothwendigkeiten liegt die Tragik, auf der Darstellung ihres Zusammenwirkens beruht die Gesamtwirkung der Tragödie.

B. Die Darstellung der tragischen Nothwendigkeit.

Auch für die Darstellung der tragischen Nothwendigkeit hat somit Hebbel ein Mittleres zwischen den grossen griechischen Tragödien und denen Shakespeares zu gewinnen gesucht. Die beiden Extreme in der Geschichte der tragischen Kunst waren die Griechen und Schiller, soweit dieser jenen nicht nachzuahmen versuchte. Während bei der Darstellung der Griechen der Schwerpunkt ganz aufseiten des Fatums lag, dem das Individuum unerbittlich zum Opfer fiel, so warf Schiller in stärkster Betonung der Freiheit des menschlichen Willens den Schwerpunkt ganz auf die Seite des Individuums. Zwischen den Griechen und Schiller stand Shakespeare. Denn "seine Stücke drehen

¹ T. III, 4969.

² T. II, 2504.

sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsers Ichs, die prä-tendierte Freiheit unsers Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.¹ Hebbel ist es nun, der, wie Zinkernagel bemerkt,² „den Faden der geschichtlichen Entwicklung gewaltsam abreißt um ihn in der Mitte zwischen den Alten und Shakespeare wieder anzuknüpfen. Hebbel erkennt, dass einzig und allein die Alten ganz unmittelbar aus der Quelle des tragischen Empfindens schöpfen. Er will die Wucht ihrer Tragik der modernen Kunst zurückerorbern. Aber er verkennt keinen Augenblick die tiefe Kluft, die die Kunst der Alten von der unsrigen trennt und trennen muss: , Menschen-Natur und Menschergeschick: das sind die beiden Räthsel, die das Drama zu lösen sucht. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neueren liegt darin: die Alten durchwandeln mit der Fackel der Poesie das Labyrinth des Schicksals; wir Neueren suchen die Menschen-Natur, in welcher Gestalt und Verzerrung sie uns auch entgegen trete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen --“³ Was für die Alten der Schicksalsgedanke war, ist für uns der Anblick der im Weltgesetz verkörperten Notwendigkeit.“

Hebbel folgt also zwar darin Shakespeare als dem grossen, noch unerreichten Vorbild nach, dass er das psychologische Moment in den Mittelpunkt seiner Kunst stellt⁴; er geht aber darin über

1 So Goethe „Der junge Goethe“, II, 42.

2 F. Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, S. 100

3 T. I, 1034.

4 Vgl. Br. II, 189.

Shakespeare hinaus, dass er seine Charaktere als durch jene zwiefache Notwendigkeit absolut bedingte darzustellen sucht, während wir bei Shakespeares Charakteren „in jenen dunkeln Grund blicken, wo verantwortliche Freiheit* und unüberwindliche Naturschranke des Charakters geheimnisvoll sich ineinanderschlingen.“¹ Shakespeares Charaktere könnten, an und für sich betrachtet, bis zu einem gewissen Grade anders handeln als sie tun, wenn sie nur wollten, Hebbels Charaktere nicht. Letztere müssen ihrer Natur nach unter den jeweiligen Verhältnissen gerade so handeln, wie sie handeln und wenn sie auch alle Kräfte anstrengen, das Unheil zu vermeiden, so führt doch gerade diese ihre Anstrengung es herbei. So wächst unter dem Widerstreit des Ganzen und des Einzelnen aus der Natur des Menschen, mit unerbittlicher Notwendigkeit, des Menschen Schicksal heraus. Shakespeares Charaktere gehen zugrunde, weil sie so handeln wollen, Hebbels Charaktere, weil sie gar nicht anders handeln können, als sie tun.

Zur Darstellung dieser unumschränkten Herrschaft der Notwendigkeit, wie Hebbel sie auffasst, ist die scharfste und tiefstgehende Motivierung der Charaktere unerlässlich. Durch die einfache Motivierung dessen, was sich vor den Augen des Zuschauers abspielt, mag wohl „eine glaubhafte Anekdote“ zustande kommen, es kann dadurch aber nicht „das Leben“ in seiner Tragik veranschaulicht werden. Hierzu ist nötig, dass die Motive selbst wieder motiviert werden, dass das Nerven- und Adergeflecht nicht bloss in seinen Hauptstäm-

¹ Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge II, XVI.

* Von mir unterstrichen.

men, sondern bis zum Haargewebe herab blossgelegt wird.¹ Denn:
„Es gibt Motive im Drama, Grundmotive, die zu den übrigen ganz so stehen, wie die siderischen und tellurischen Kräfte im Organismus zu den chemischen und physiologischen; sie bedingen und bestimmen Alles, aber nur in der letzten Instanz.“²

„In den Charakteren muss eine höhere Existenznothwendigkeit als diejenige z. B. wäre, dass das Stück nicht zu Stande kommen könnte, wenn sie nicht diese oder jene Eigenheiten oder Eigenschaften hätten, aufgezeigt werden; der Dichter muss uns in der Perspective den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem sie hervorstiegen, und uns veranschaulichen, dass das Universum, wenn es in voller Gliederung hervortreten sollte, sie erschaffen oder doch in den Kauf nehmen müsste.“³ Mit andern Worten: Die Charaktere müssen als notwendige Produkte ihrer Zeit, die Zeit selbst aber wieder als Produkt der vorhergegangenen Zeiten erscheinen. Denn wie jede Krystallisation von gewissen physikalischen Bedingungen abhängt, so jede Individualisirung des menschlichen Wesens von der Beschaffenheit der Geschichtsepoche, in die es fällt. Diese Modificationen der Menschen-Natur in ihrer relativen Nothwendigkeit zur Anschauung zu bringen, ist die Hauptaufgabe, die die Poesie, der Geschichte gegenüber, hat, und hier kann sie, wenn die reine Darstellung ihr gelingt, ein Höchstes leisten.“⁴ „Wie die Welt auf sie wirkt“ und wie sie ihrer Natur nach unter dem Einflusse der

1 T. II, 2986.
2 T. IV, 5784.
3 T. III, 4051.
4 T. III, 3865.

Welt notwendig das aus ihnen werden muss, was aus ihnen wird -- so soll uns der Dichter die Charaktere vor Augen führen.

Auch wenn wir den tragischen Charakter an äusseren Verhältnissen zugrunde gehen sehen, müssen wir den inneren Konflikt erkennen können, dem er zum Opfer fällt, wir müssen in seinem Untergang das unerbittliche Walten des „Weltgesetzes“ erblicken können, müssen die Überzeugung gewinnen, dass der tragische Charakter nur darum zugrunde geht, weil er einerseits „nicht umhin kann, nach der Bedingung seiner Existenz zu streben“, andererseits „nicht über seine Person verfügen kann“, weil also Eigenwille und Weltwille zusammenprallen.

„An Darstellungen, die uns den Menschen vorführen, wie er trotz innerer Existenz-Berechtigung an äusseren Verhältnissen zu Grunde geht, hat es freilich niemals gefehlt, aber es ist denn doch wohl ein grosser Unterschied, ob diese äusseren Verhältnisse, wie es früher geschah, in ihrer reinen Zufälligkeit, insofern sie nämlich von dem Entschluss des einen oder des anderen der im Drama vorkommenden Charaktere abhängig gedacht sind, dargestellt werden, oder in ihrer tieferen Nothwendigkeit.“¹

Agnes Bernauer „geht an äusseren Verhältnissen zu Grunde“, aber es sind keine zufälligen, wir müssen sie, wie der Dichter sie darstellt, „in ihrer tieferen Nothwendigkeit“ erkennen. Wir sehen einerseits, wie Agnes „nicht umhin kann, nach der Bedingung ihrer Existenz zu streben“: sie kann sich nicht aufgeben als die, welche sie ist, kann nicht anders als dem Triebe ihres Herzens folgen, Al-

¹ W. XI, 23/24.

brechts Liebe erwidern, ihm unverbrüchliche Treue halten, kann nicht von ihm lassen. Andererseits sehen wir aber auch, wie sie nicht "über ihre Person verfügen kann", wir sehen, wie die "äusseren Verhältnisse, unter denen sie lebt, ihr zum Verhängnis werden müssen, weil in diesen Verhältnissen ein ewiges Gesetz waltet und ihr wie eine eiserne, unübersteigbare Mauer entgegensteht: der Selbsterhaltungstrieb des Universums. Das ist ihr Schicksal, dass sie einen Mann liebgewonnen und gefreit hat, der ein Fürst ist, der einzige Erbe des Throns, und zwar in einer Zeit, wo nach geschichtlich gewordener Ordnung und gegenwärtiger Lage der Dinge das Fortbestehen einer solchen Ehe zwischen Fürst und Bürgerkind unausbleibliches Verderben für ein ganzes Volk herbeiführen muss. Sie, das Einzelwesen, muss sterben, damit das Ganze lebe.

Am besten ist Hebbel die Veranschaulichung des tragischen Notwendigkeit in "Maria Magdalene" gelungen. Johannes Krumm meint sogar, dass in dieser Beziehung in der Weltliteratur vielleicht kein Werk grossartiger sei als dieses.¹ Hier sind es aber nicht sowohl "äussere Verhältnisse, die den tragischen Konflikt herbeiführen, als vielmehr eine bestimmte Lebensanschauung, welche die Charaktere beherrscht. Wir haben hier Menschen vor uns, die deshalb "nicht über ihre Person verfügen können", weil die traditionelle, beschränkte Denkart einer ganzen Gesellschaftsklasse so bleischwer auf ihnen lastet und so ganz zu ihrer zweiten Natur geworden ist, dass sie sich ihr gegenüber nicht zu einem selbständigen Urteil, geschweige ^{auf} einer freien Tat raffen können.

¹ Johannes Krumm: Friedrich Hebbel. Drei Vorträge. S. 103.

Zur Erreichung der höchsten künstlerischen Wirkung genügt es aber nicht, durch genaueste Motivierung die unumschränkte Herrschaft der Notwendigkeit zu veranschaulichen; es ist auch unerlässlich, „dass der Kunstverstand die Nothwendigkeit überall hinter scheinbarer Willkür verberge¹, „um den schönen Schein der Freiheit nicht aufzuheben.“² „Das Nothwendige bringen, aber in der Form des Zufälligen: das ist das ganze Geheimniss des dramatischen Styls.“³

In einer Kritik der „Emilia Galotti“ spricht sich Hebbel hierüber noch weiter aus. So hoch er auch Lessings Motivierungskunst achtet⁴, so rügt er es doch an diesem Drama, dass in ihm der Nothwendigkeit die Form des Zufälligen zu sehr mangle. Die Charaktere seien zu absichtlich auf ihr endliches Geschick, auf die Katastrophe berechnet. Dadurch erhalte das Stück die Gestalt einer Maschine, worin lebendige Menschen die für einander bestimmten und notgedrungen auf den Glockenschlag in einander greifenden Räder vorstellten. „Zwar sollen“, so fährt Hebbel fort, „die Charaktere den Blitzstral des Schicksals an sich ziehen, er könnte sie sonst nicht treffen, ohne das Band, das die Weltordnung zusammenhält, zu zerreißen; aber dies muss spielend und ohne dass man es ahnt geschehen. Mensch und Schicksal müssen sich an einem Ort begegnen, wo man es nicht erwarten konnte und wo man dessenungeachtet, wenn man näher hinsieht, nicht die verhüllte Larve des Zufalls, sondern das

1 W. XI, 23.

2 T. III, 3819.

3 T. III, 4175.

4 Gerade in den Motiven ist Lessing ein Meister. Er hält nichts für schön, was nicht zugleich nothwendig ist, und nichts für nothwendig, was nicht rein und ungezwungen aus der Natur des Menschen und der Dinge hervorgeht,“ (W. XI, 37).

ernste Antlitz der Nothwendigkeit erblickt: ist das Gegentheil der Fall, so ist nur noch die Execution oder die Praemienvertheilung möglich, und damit hat die Kunst Nichts zu thun."¹

¹ T. I, 1496, 44ff.

IV.

DIE VERSÖHNUNG IM TRAGISCHEN

A. Inwiefern verlangt Hebbel eine Versöhnung im Tragischen?

In seiner Münchener Zeit schrieb Hebbel unter dem 12. August 1838 in sein Tagebuch: „Es ist die Aufgabe der Poesie, das Nothwendige und Unabänderliche in den schönsten Bildern, in solchen, die die Menschheit mit ihrem Geschick auszusöhnen vermögen, vorzuführen.“¹ Diese Bemerkung ist jedoch für die Feststellung des Hebbelschen Versöhnungsbegriffs von wenig Belang. Sie ist die früheste, die wir von dem Dichter über diesen Begriff haben. Er hatte dabei nur die Poesie im allgemeinen im Auge. Ein Drama hatte er noch nicht verfasst. Zudem waren diese Worte ohne Zweifel unter dem Einfluss Goethes, der nie stärker als damals auf Hebbel einwirkte, geschrieben.

Grösseres Gewicht haben seine Aussprüche vom Jahre 1843 und aus späterer Zeit. Im Jahre 1843 befasste er sich besonders gründ-

¹ T. I, 1288.

lich mit der Ästhetik des Tragischen. Er schrieb damals seine wichtige Abhandlung „Mein Wort über das Drama“ und verteidigte sie gegen Heiberg; zwei Tragödien von ihm, „Judith“ und „Genoveva“, waren bereits erschienen und eine dritte, „Maria Magdalene“, war in Arbeit.

Eine Anzahl seiner Aulassungen über das Thema „Versöhnung“ aus diesem Jahre scheinen alles Versöhnende aus der tragischen Kunst völlig zu verbannen. Bereits am 29. Juli 1842 hatte er geschrieben: „Ich denke viel über das nach, was die Recensenten das Versöhnende in der tragischen Kunst nennen. Es giebt keine Versöhnung. Die Helden stürzen, weil sie sich überheben.“¹ Im Einklang damit notierte er 1843: „Versöhnung in der Tragödie -- darunter verstehen die Meisten, dass die kämpfenden Potenzen sich erst miteinander schlagen, dann aber mit einander tanzen sollen“², und: „Es ist törrigt, von dem Dichter das zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Dissonanzen. Aber allerdings kann man fordern, dass er die Dissonanzen selbst gebe und nicht in der Mitte zwischen dem Zufälligen und Nothwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Character zu Grunde gehen lassen, aber er muss uns zugleich zeigen, dass der Untergang unvermeidlich, dass er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist. Dämmert noch die leiseste Möglichkeit einer Rettung auf, so ist der Poet ein Pfuscher. Von diesem Gesichtspunct aus ergibt sich dann aber auch eine viel höhere Schönheit und ein ganz anderer, zum Theil umgekehrter Weg,

¹ T. II, 2578.

² T. II, 2972.

ihr zu genügen, als diejenige war, die Goethe anbetete"¹; und unter dem 28. April 1844 finden wir im Tagebuch die Bemerkung: „Es ist doch eine Versöhnung, wenn im Drama die Bösen zu Grunde gehen.' Nun ja, in dem Sinn, worin der Galgen ein Versöhnungspfahl ist."²

Vergleichen wir aber mit diesen Notizen die folgenden, so wird es uns klar, in welchem Sinne Hebbel schrieb: „Es giebt keine Versöhnung." Während seines Verkehrs mit dem dänischen Dichter Oehlenschläger in Kopenhagen schrieb er nämlich am 15. Januar 1843 in sein Tagebuch: „Er will Versöhnung, die will ich auch; aber ich will nur die Versöhnung der Idee, er will die Versöhnung des Individuums, als ob das Tragische im Kreise des individuellen Ausgleichung möglich wäre!" -- und unter demselben Datum in einem Briefe an Dr. Rendtorff: „Er will Versöhnung im Drama -- wer will sie nicht? Ich kann sie nur darin nicht finden, dass der Held, oder der Dichter für ihn, seine gefalteten Hände über die Wunde legt und sie dadurch verdeckt!"³ Dasselbe betonte er vier Jahre später, am 10. Januar 1847 mit den Worten: „Diejenigen, die vom Tragödien-Dichter verlangen, dass er nicht bloss die sittliche Idee retten, sondern zugleich auch den Helden vor dem Untergang bewahren soll, fordern eigentlich etwas eben so Unvernünftiges, als wenn sie vom Arzt verlangten, dass er den Organismus nicht bloss von einer Krankheit befreien, sondern die Krankheit selbst auch, als eine individuelle Modification des allgemeinen Lebensprocesses, respectiren und also an Leben erhalten solle."⁴

1 T. II, 2776.
2 T. II, 3105.
3 T. II, 2634 u. 2635.
4 T. III, 3892.

In welchem Sinne will also Hebbel in der Tragödie von einer Versöhnung nichts wissen? In einem vierfachen Sinne: 1. Dass die Bösen ihre gerechte Strafe erhalten; 2. dass der Held gerettet wird; 3. dass die Ausgleichung nur zwischen den Individuen stattfindet; 4. dass die Dissonanz nur vertuscht wird.

Hebbel verwehrt sich aber entschieden dagegen, dass das Drama, wie er es konstruiert, mit der Dissonanz schliesse.¹ Er will eine Versöhnung. Nach seiner ganzen Lebens- und Kunstauffassung kann es aber keine andere sein, als die Versöhnung der „Idee.“ Das Leben, das die Tragödie darzustellen hat, ist ja „Kampf des Individuellen mit den Universum.“ Es handelt sich in der Tragödie imgrunde gar nicht um einen Konflikt der Individuen miteinander, sondern um den Konflikt der Individuen mit dem Ganzen resp. mit der dem Weltorganismus zugrunde liegenden sittlichen Idee. Dieser Konflikt kann natürlich nur in den einzelnen Charakteren des Dramas zur Veranschaulichung kommen, aber diese handeln eben nicht bloss als Individuen, sondern zugleich auch als Träger der „Idee.“ Die „Schuld“ welche diesen Konflikt erzeugt, ist nicht „Sünde“, folglich kann von einer Sühne durch Bestrafung des Bösen in der Tragödie nicht die Rede sein; der Galgen hat als „Versöhnungspfahl“ im Drama keinen Platz. Gleichwohl kann man vom Dichter nicht die Rettung des Helden, der das Individuum im Kampfe gegen das Universum, darstellt, verlangen; der Held muss untergehen, das Universum, die „Idee“ muss um der Selbsterhaltung der Welt willen den Sieg davontragen, mit andern Worten, „das Leben muss die verlorene Einheit wiederfin-

¹ W. XI, 31.

den." So scharf daher auch die Dissonanz zwischen Individuum und Universum, Einzelwillen und Weltwillen in der Tragödie hervortreten muss, so schliesst diese doch nicht mit einer Dissonanz. Denn gerade mit dem Untergang des Helden ist die Versöhnung gegeben, eben die Versöhnung der „Idee.“ Die „Idee“ hat die ihr gebührende Satisfaktion erlangt, die Selbstkorrektur der Welt ist geschehen. Es ist gut, wenn der untergehende Held sich dessen bewusst wird, aber auch ohnedies ist die Versöhnung geschehen, die einzige, die in dem Drama, wie Hebbel es will, möglich ist.

Die hier angedeuteten Gedanken spricht der Dichter selbst mit folgenden Worten aus. „Ich gehe beständig auf die Selbst-Correctur der Welt aus.“¹ „Versöhnung im Drama: Heilung der“ (dem Einzelnen geschlagenen) „Wunde durch den Nachweis, dass sie für die erhöhte Gesundheit“ (des Weltorganismus) „nothwendig war.“² „Die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nöthig, obgleich besser, dass er sich selbst ihrer bewusst wird. Das Leben ist der grosse Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sey, an einander abreiben und zerstoßen.“³ „Das Höchste, was es -- das Drama -- erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Indivi-

¹ T. IV, 5574.
² T. II, 2845.
³ T. II, 2664.

duums verschafft, eine Satisfaction, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im Voraus verkündigt, dass es an einem andern Punct im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seiner Verhältnisse zu Ganzen gewinnt und im Frieden abtrëtt."¹

Neben dem oben erwähnten Gleichnis von den Eisstücken, die wieder zerschmolzen werden müssen, gebraucht Hebbel noch ein anderes, vielleicht noch treffenderes für seinen Versöhnungsbegriff, wenn er schreibt: "Das Drama, wie ich es construiere, schliesst keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervor tritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichniss erlaubt ist, die beiden Kreise dar, die sich eben dadurch, dass sie einander entgegen schwellen, zerstören und in einen einzigen grossen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen."² Die dualistische Form des Seins besteht in der Vereinzelung des Individuums dem Universum gegenüber. Der Zusammenstoss des Individuums mit dem Universum ist der tragische Moment, in welchem sie zu scheidend hervortritt. Aber gerade durch ihn wird die Dissonanz gelöst, denn wie der eine Kreis durch den Zusammenstoss mit dem andern in diesen aufgeht, so durch den Untergang des Helden der Einzelwille in den Weltwillen. Damit ist die Versöhnung erreicht. Das vorher durch den Einzelwillen gestörte, getrübt Bild der „Idee“ leuchtet wieder hell und klar hervor.

¹ W. XI, 31.

² W. XI, 31.

In diesem Sieg der „Idee“, sieht Hebbel das Schönheitsideal der tragischen Kunst. „In der bildenden Kunst ist Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, Resultat des Kampfes (dort des physischen Elements, wie hier des geistigen), nicht breites Fundament eines ungestörten Daseins.“¹ „Die Schönheit wird in mir noch, wenn auch keinen vollständigen, so doch einen höheren Triumph feiern, wie bisher. Ich kann jedoch keine andere gelten lassen, als die aus dem unbedingt aufgenommenen Kampf und der Überwindung aller untergeordneten Momente hervorgehende. Diejenige, die sich an den Dissonanzen vorgeisleicht, verschmähe ich und darum kann ich so manches an Goethe nicht bewundern, wenn ich die Bewunderung anderer auch sehr wohl begreife.“² Hebbel ist sich voll bewusst, mit diesem seinem Kunstprinzip von der „Schönheit nach der Dissonanz“ Goethes tragisches Schönheitsideal zu übertreffen. „Der Unterschied zwischen Goethe und mir“, schreibt er, „besteht darin, dass Goethe die Schönheit vor der Dissonanz, die Traumschönheit, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens Nichts weiss, Nichts wissen will, gebracht hat, ich dagegen die Schönheit, die die Dissonanz in sich aufnahm, die alles Widerspenstige zu bewältigen wusste, zu bringen suche. Auf diesem Standpunkt löst sich Alles auf, was in meinen Productionen jedem andern dunkel und seltsam erscheinen mag. Wie schwer es auch zu erringen, wie viel schwerer ihm noch zu genügen sey: er ist der allein glückliche.“³

¹ T. II, 3257.

² Br. I, 427.

³ Br. IV, 43.

B. „Die Versöhnung fällt immer über den Kreis
des speziellen Dramas hinaus.“

Wir verstehen nun auch, was Hebbel meint, wenn er an 25. Juni 1844 in sein Tagebuch schreibt: „Dass in der dramatischen Kunst die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt, werden Wenige begreifen.“¹ Mit dem Untergang des Helden ist der „Idee“ Satisfaction geleistet und eo ipso die Versöhnung geschehen. Dies kann aber der Dichter nicht im Drama durch Sentenzen aussprechen, weil es unkünstlerisch wäre, auch kann er kaum mehr, wie die Alten, sich hierzu des Chors bedienen. Es muss also dem Zuschauer überlassen bleiben, aus der Totalität des dramatischen Bildes heraus am Schluss die Versöhnung zu erkennen. Das wird freilich nur dann der Fall sein können, wenn der Dichter seine Aufgabe wirklich gelöst, nämlich die absolute innere Notwendigkeit des Untergangs des Helden gezeigt und damit im Zuschauer zum wenigsten „die Ahnung einer über allen Widersprüchen und Unbegreiflichkeiten waltenden letzten Harmonie“² geweckt hat.

Ist ihm das nicht gelungen, dann ist sein Drama nur ein Schauerstück. Hebbel tadelt es daher an einigen Dramen Byrons, dass in ihnen das Schicksal wohl vernichtet und zerstört, „aber es schmiedet sein Schwert sein Schwert nicht zur Pflugschar um, es schneidet, wie es im Drama geschehen soll, die Häuse ab, die zu anmassend hervorragen, aber es ist viel zu vornehm, um uns über das Warum und Wozu zu belehren und uns trotz unsers Schauderns unsere Zustimmung abzudringen. Keine Spur von jener grossen Versöhnung,

¹ T. II, 3168.

² E. Dosenheimer, F. Hebbels Auffassung vom Staat ec., S. 38.

die in der Nothwendigkeit liegt, wenn der Poet die äussere nur in eine innere aufzulösen weiss."¹

Hinsichtlich der Versöhnung findet man zwischen den Tragödien der Jugendperiode und denen der Reifezeit des Dichters allerdings einen bedeutenden Unterschied.

„Maria Magdalene“ z. B. macht gewiss auf das Gefühl des unbefangenen Betrachters keinen versöhnenden Eindruck. Arno Scheunert lässt sich in seinem „Pantragismus“, S. 139ff, des Längeren darüber aus. Man müsse sich schon an der Idee des Pantragismus und dem Gedanken der Selbstkorrektur gewissermassen hypnotisieren und sich auf Hebbels Tragödie tränieren, um auch bei „Maria Magdalene“ schliesslich die Versöhnung herauszufinden. „Auf dem Wege der Überlegung kommen wir allerdings schliesslich zur Einsicht und Versöhnung, lässt man aber das Trauerspiel unmittelbar auf sich wirken, liest oder sieht man ‚Maria Magdalene‘, ist man also vorwiegend mit dem Gefühl beteiligt, so kommt die symbolisierende Betrachtungsweise nicht gegen das schneidende Weh auf, von dem man erfasst wird, da überwiegt die ‚kummerliche Theilnahme am Einzelgeschick‘, man empfindet keine Versöhnung, sondern hat einen „äusserst peinlichen Eindruck, dessen niederdrückende, beklemmende Seite allein eine gewisse Empörung einerseits und eine Rührung und Wehmut andererseits nicht aufkommen lässt; das Ganze wirkt wie eine gewaltsame und miserenhafte Quälerei.“

Geht Scheunert hiermit auch zu weit, so weisen seine Worte doch ohne Zweifel auf einen Mangel dieses sonst so meisterhaften Trauerspiels hin. Denn auf das Gefühl soll doch die Tragödie vor-

¹ T. III, 3487.

nehmlich wirken; wir sollen in ihr die Versöhnung nicht erst mühsam ergrübeln müssen, sondern sie kraft ihres Gesamteindrucks empfinden. Der Mangel hat aber seinen Grund nicht, wie in jenen Dramen Byrons, darin, dass es diesem Trauerspiel an der inneren Notwendigkeit fehlte. Im Gegenteil. Rötcher schrieb von „Maria Magdalene“ ganz mit Recht: „Wir werden in der „Maria Magdalene“ mit der Überzeugung entlassen: solch ein Kampf ist notwendig, seine Opfer fallen dem Zusammenstoss dieser Mächte; es ist ein Unausweichliches, was sich begiebt. Die Versöhnung ist hier noch die hart Nothwendigkeit, d. h. das Bewusstsein eines unabweisbaren tragischen Geschicks, dessen letzte Wurzel in dem Ringen des geschichtlichen Geistes liegt.“¹ Der Grund jenes Mangels ist, wie mir scheint, hauptsächlich damit verknüpft, dass in diesem Stück der Sieg des Weltwillens nicht als die Selbstbehauptung des Sittlichen erscheint.

In der Herodestragödie sah Rötcher hinsichtlich der Versöhnung einen Fortschritt, der noch einen weiteren erhoffen liess. Er schrieb Mitte Dezember 1847 an Hebbel: „Ich glaube, Sie werden in ‚Herodes und Mariamne‘, wie es mir nach der Anlage erschienen ist, den Fortschritt von der Versöhnung in der Form der Nothwendigkeit zur Form der Freiheit machen. Die letztere ist schon in der ersteren eingeschlossen, aber noch verhüllt; ich glaube, Ihr Entwicklungsprozess wird Sie dahin drängen, die erstere in die letztere aufzuheben und uns innerhalb der dramatischen Bewegung schon die ganz vollbrachte Versöhnung zu offenbaren.“²

¹ Zitiert bei Böhrig, Hebbelprobleme, S. 32.

² Zitiert in Zinkernagels Vorrede zu „Herodes und Mariamne“ in seiner Hebbelausgabe Bd. 3, S. 76.

Die Erwartung, welche Rötcher in dem letzten Satz aussprach, erfüllte sich schon in der nächsten grossen Tragödie, die Hebbel schrieb, in „Agnes Bernauer“. Der Dichter widersprach darin durch die Praxis seiner eigenen Theorie, dass die Versöhnung immer über den Kreis des Dramas hinausfallen müsse. Es gelang ihm, im Drama selbst die Versöhnung der „Idee“ durch tatsächliche Aussöhnung der Individuen symbolisch darzustellen. Die Satisfaktion, welche Albrecht der durch seine Ehe mit Agnes beleidigten Idee des Staates verschafft, ist eine vollständige. Unvollständig wäre sie, wenn Albrecht sein Schicksal, die gewaltsame Trennung der heissgeliebten Gattin von ihm, „trotzig und in sich verbissen“ erlitt. Aber es verhält sich hier wirklich so, dass „das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und im Frieden abtritt.“ Indem Albrecht aus des Vaters Händen den Herrscherstab empfängt und damit selber zum Vertreter der „Idee“ wird, kommt er zu dem Bewusstsein, dass sein Unterliegen in seinem Kampfe gegen die Staatsidee notwendig war, dass das Individuum sich der Gesellschaft unbedingt beugen muss. -- Bei Agnes ist es freilich anders. Die Satisfaktion, welche die „Idee“ von ihr empfängt, ist unvollständig. Agnes fügt sich in das Unabänderliche, ohne dass sich in ihrer Seele eine Umkehr vollzöge. Höchstens könnte man in ihren letzten Worten: „Bald weiss ich, ob's mit Recht geschah“, eine in ihr ganz von ferne aufdämmernde Ahnung erblicken. Bei ihr fällt die Versöhnung über den Kreis des Dramas hinaus. Inwiefern -- das drückt Walzel so aus: „Dem Zuschauer und Leser bleibt es vorbehalten, da ja nach Hebbel die Versöhnung über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt, die Linien zu Ende zu ziehen: wir

wir in einer Zeit leben, die in der Missehe eines Fürsten gleiche Verletzung göttlicher und menschlicher Ordnung nicht erblickt, und so dürfen wir wehmütigen Auges das Schicksal Agnes Bernauers betrachten, die als Opfer fiel, damit spätere Zeit über den Begriff der Missehe zu billigerer und menschlicherer Anschauung gelange und die Nachfolgerinnen Agnes Bernauers nicht mit dem Tode bestraft fe."¹

Auch bei „Gyges und sein Ring“ fällt die Versöhnung in den Kreis des Dramas hinein. Und zwar erscheint sie auch hier als eine vollständige. Indem Kandaules im Kampf gegen die Idee der Sitte fällt, erkennt er nicht nur, dass seine Auflehnung gegen das geschichtliche Gewordene, die bestehenden Anschauungen seiner Zeit seinen Untergang mit Notwendigkeit herbeiführt, sondern es tut sich ihm auch der Ausblick in eine Zukunft auf, wo andere Anschauungen von Sitte herrschen werden, wo alles denken wird wie er, wo daher ein Vergehen wie das seine nicht mehr solche furchtbaren Folgen heraufbeschwören wird. Gyges gegenüber spricht Kandaules -- ganz wider Hebbels Theorie! -- diesen Gedanken der Versöhnung klar und unständiglich aus:

„Ich weiss gewiss, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,

¹ O. Walzel, Hebbelprobleme, S. 69f.

Der weckt sie auf. Drum prüfe 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.
Herakles war der Mann, ich bin es nicht;
Zu stolz, um ihn in Demut zu beerben,
Und viel zu schwach, um ihm es gleichzutun,
Hab ich den Grund gelockert, der mich trug,
Und dieser knirscht nun rächend mich hinab."¹

R. M. Raabe führt im Goethe-Jahrbuch² aus, wie Hebbel sich mit dieser Aufnahme der Versöhnung in den Kreis des speziellen Dramas dem Schönheitsideal Goethes wieder genährt habe. Immerhin bleibt auch bei dem reifen Hebbel die „Versöhnung“ lediglich eine Versöhnung der „Idee“, die dadurch geschieht, dass „das grosse Rad“ über die der „Idee“ Widerstrebenden „weg geht.“ Während daher Goethes „Versöhnung“ eine wirkliche, wesentliche Aussöhnung der Individuen in sich schliesst und das Hereinbrechen eines vernichtenden Schicksals ausschaltet, ist bei Hebbel die „Aussöhnung“ der Individuen imgrunde nur eine symbolische, ein Sichergeben in den Sieg der „Idee“ und in die unabwendbare Macht des Schicksals, also Resignation.

¹ Vers. 1809ff.

² Bd XXXII, S. 165-168.