



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Friedrich Hebbel. Jugend und Weltanschauung. Philosophie und Ethik. Das tragische Grundproblem. Judith und Genoveva. Maria Magdalena. Das soziale Drama. Monismus der Tragödie. Der symbolische ...

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

spiels vor, der in Österreich durch Bauernfeld schon vorgearbeitet war, als deren glücklichster und gediegenster Vertreter sich in Deutschland dann Gustav Freytag hervortat. Auch der Sinn für humoristische Abwandlung der Probleme gewann mit der Verebbung des revolutionären Stromes Oberhand. Man sehnte sich wieder nach objektiverer künstlerischer Behandlung auch der in Geschichte und Sage gegebenen Stoffe, wie sie der allgemein gehobenen Bildung der allmählich besonnen werdenden jüngeren Generation entspräche. Ein neues Dichtergeschlecht, das sich nicht mehr durch den Haß der Rationalisten gegen die deutschen Klassiker verwirren ließ, das mit neidischen Wünschen auf jene, nun in der Ferne schon in ihren reinen, klaren Linien sich abhebende Welt der Ideale blickte, strebte heraus aus der Öde, die die Zeit der Gärungen zurückgelassen. Noch überblickte man die tiefspurigen Veränderungen des Zeitgeistes nicht, sah nicht den Weg, den er einschlug, oder verabscheute ihn, wenn man ihn erkannte. Man gab sich der Illusion hin: um von so viel Verwirrung zu genesen, brauche man an die Epoche jener verlassenen Kultur nur wieder anzuknüpfen und meinte, ein gelinder Beisatz von demokratisch-rationeller Weltanschauung müsse einer Dichtung, die sich sonst eng an die Vorbilder Schillers und Goethes anschlüsse, schon zeitgemäße Kraft verleihen. Man erstrebte einen Neu-Klassizismus.

An diesen, einen gründlichen Irrtum einschließenden Epigonglauben verschwendeten sich zahlreiche Talente der Zeitstrecke zwischen 1850 und 1870; viel schöne Wärme und manche tiefe Begabung, bessere, als sie durchschnittlich das Junge Deutschland aufzuweisen hatte, ist an die Verkehrtheit dieses Wollens verpufft worden. Diesem Klassizismus war ein gewisses absichtliches Verschließen gegen neue Möglichkeiten eigentümlich, und so enttäuschte er die Wünsche der Hellsiehenden, die den allmählich sich abklärenden Resultaten der sozialen und individuellen Psychologie neue Kunstformen erstehen zu sehen hofften und ebenso auch die gröberen Instinkte der Massen, die widerwillig nur auf die pathetische Romantik, an die sie gewohnt waren, verzichten mochten.

Das Theater der Zeit konnte in keinem Sinne mehr ein Pantheon sein, in das eine neue hochgeartete Kunst neben die bereits dort aufgestellten Bildwerke ihre nach einem festen Stil der Tradition harmonisch gebildeten Gestalten — auch wenn sie sich in einem bewußten Abstand hielten — hätte rücken können. Es war wirklich nun ganz Arena geworden, oder ganz „Kulturausstellung“, nach Muster der in Schwung gekommenen Ausstellungen für Industrie. Dies verkannte die Generation der verspäteten Stilisten und mühte sich vergeblich, den Gang dieser Entwicklung aufzuhalten. Eine

nähere Charakterisierung und eingehende Schilderung dieses epigonal-idealisierten Dramas ist kaum nötig. Es gewann nach keiner Seite hin Einfluß: nicht auf die Literatur und nicht auf die lebendige Szene, auf der die allermeisten dieser Versuche, auch wenn ein wahrhaft vornehmer Geist in ihnen seine wohlgebildeten Formen darbrachte, nach einigen Lebensproben mit dem sogenannten Achtungserfolg alsbald wieder verabschiedet wurden. Als Buchdramen existierten sie dann wohl weiter, aber zum Leben auf der Bühne fehlte ihnen für Gegenwart und Zukunft die Kraft.

Als Führer dieser Gruppe ist Julius Moser zu nennen. Er dramatisierte zwei deutsche Kaiser: ‚Heinrich der Finkler‘ und ‚Kaiser Otto III.‘; ferner einen Volkstribunen: ‚Rienzi‘. Dann suchte er die italienische Renaissance dramatisch lebendig zu machen in den ‚Bräuten von Florenz‘, den deutschen Krieg im ‚Herzog Bernhard‘. Der tiefgelehrte Geschichtsschreiber des Dramas, Julius Leopold Klein, gehört in diese Reihe, dessen ‚Herzogin‘, ‚Heliodora‘, ‚Maria von Medici‘ künstlerische Bildung verraten und freiere Geistigkeit als des Dichters unendlich fleißige, vielbändige ‚Geschichte des Dramas‘, die durch eine scholastisch zu nennende rationalistische Auffassung des dramatischen Begriffs oft betrübend verwirrt ist. Ferner ist hier der Zoll der Achtung abzutragen an Heinrich Kruse, der ein langes Leben hindurch nicht ermüdete, die Geschichte aller Länder und Zeiten, so wie sie sich in der philosophischen Bildung der Gegenwart widerspiegelte, dramatisch zu beleben. Franz Nissel, der durch die Verleihung des Schillerpreises später eine Zeitlang in den Vordergrund des Interesses gerückte Dramatiker von ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Perseus von Mazedonien‘, ‚Agnes von Meran‘, ‚Das Nachtlager Corvins‘, und ‚Die Zauberin am Stein‘. Eduard Tempelhey, Otto Prechtler, Ferdinand Kürnberger, Peter Lohmann und viele andere gingen diese Bahn. Sie alle wollten es nicht glauben, daß ihrer Zeit schon die alten Herren und schönen Damen der novellistisch zugespitzten geschichtlichen Episoden nichts mehr zu sagen hatten, daß ein künstlich gezüchteter Klassizismus nie eine überzeugende und noch weniger eine kulturfördernde Aufgabe erfüllt. Sie wollten es nicht wahr haben, daß eine neue Zeit werden sollte und daß diese ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck sich erst werde schaffen müssen. Persönlich gewöhnlich von hoher Kultur, in der Lyrik und in der Novelle oft von anmutigster Begabung, scheiterten sie an der Bühne doch fast regelmäßig. Sie gerieten unter die Wucht der traditionellen Formgebung, die alles Feine, Eigene, Sondere, was sie vielleicht empfunden hatten, in grobe Striche auffing, in vorgezeichnete Schemen. Ein Lyriker von so eigener mystischer Kraft wie Martin Greif bleibt in seinen Dramen ‚Prinz Eugen‘, ‚Nero‘, ‚Marino

Salieri' schuldig, was in einem Naturgedicht von sechs Versen oft als hohe Offenbarung wirkt. Ähnlich ging es Emanuel Geibel, der kühne Anläufe nahm, die Tragödie weiter zu bauen: ‚Sophonisbe‘ und ‚Brunhild‘ sind Schöpfungen edeler Sprache, aber unvermögend, das innere Leben der antik-heroiſchen Geſtalten anders als rein rhetoriſch darzulegen. An Albert Lindner, als er mit ſeiner ‚Bluthochzeit‘ erſchien, knüpften ſich große Hoffnungen, — und wie leer, wie erſchreckend äußerlich mutet uns dieſes Effektdrama, das der ‚Reine Margot‘ von Dumas mehr als billig nachgeahmt iſt, an, wenn es heute einem Darſteller noch einmal Gelegenheit bietet, als wahnsinniger König Karl IX. auf den Brettern vor den Schreken der lärmend, innerlich aber ganz grob theatriſch inszenierten, Bartholomäusnacht zu heben. Und endlich iſt hier Paul Heyſe zu nennen. Er hat vielleicht den richtigſten Weg — oder den Weg, den das Drama gehen muß, immer am richtigſten — verfolgt; er ſuchte dem psychologiſchen Problem, das ihn an ſich reizte, den Hintergrund in einer beſtimmten geſchichtlichen Kultur, während die meiſten Dichter dieſer Gruppe faſt immer den umgekehrten Weg einſchlugen und eine Verkörperung des hiſtoriſchen Geiſtes, der ſie ethiſch bewegte, in einem beliebigen Vertreter der in Frage kommenden Zeit anſtrebten. Heyſe hat wenig Theaterglück gehabt; ſeine Linie iſt zu dünn: das Stück neue Sittlichkeit, das er uns dramatiſch zu erobern trachtet, ſcheint nicht lohnend, nicht weſentlich genug, verſpricht den großen Fragen der Zeit gegenüber zu wenig zu leiſten. Aber ſeine dramatiſchen Geſtalten ſind meiſt beſcheidener und darum glücklicher als die weitausholenden, mit ethiſcher Bedeutsamkeit vollgepackten der um ihn ſtehenden Epigonen. Die ſtärkſte Bühnenwirkung hat Heyſe mit ‚Hans Lange‘ und ‚Colberg‘ gehabt.

Ein Kategorisieren des künſtleriſchen Schaffens, wie es hier wohl oder übel einer Gruppe gegenüber, aus der eine ſtarke und neue Bahnen weiſende Perſönlichkeit nicht aufragte, verſucht werden mußte, bleibt ja immer in Einſeitigkeiſt befangen und mit Ungeſtaltungen behaftet. Der Geſamtfehler dieſer epigoniſchen Dichter wurde in einem bewußten Sichverſchließen vor neuen Behandlungsweiſen gefunden. Das bedeutet allerdings auch ein Ausweichen vor den ſich anders, komplizierter aufdrängenden Problemen, ein Ausweichen, das für ihre neutral-artiſtiſche Stellung in der Literatur und für die Wirkungsloſigkeit ihrer Arbeiten als urſächlich angeſehen werden muß. Sie ſcheiterten, weil ſie die ſo vielfältig irritierte Empfindung der Zeit, die ihnen ſelbſt, oft erſichtlich, ein ſchmerzhaftes Erleben war, mit dem äſthetiſchen und ethiſchen Prinzip einer abgeſchloſſenen Kultur in einen Einklang ſetzen wollten, der nicht wieder herzuſtellen war.

Der rationelle Zeitgeist, von so vielen neuen politischen, sozialen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Problemen bedrängt, verlangte ein kühneres Medium der künstlerischen Weltauslegung. Freilich — nach den in den vorigen Abschnitten dargelegten Gründen — war wenig Aussicht vorhanden, das ein wagemutiger Geist, der diese Probleme kühn am Schopfe faßte und die Form über die Muster des Klassizismus hinaus erweiterte, auf dramatischem Gebiet Gehör oder gar Verständnis finden würde. Und doch lebte der Zeit dieser Dichter schon in Friedrich Hebbel.

Von Hebbel allein ist in dieser Periode das Drama auf Entwicklung ermöglichender Bahn weitergeführt worden. Die ganz ungewöhnliche persönliche und geistige Entfaltung dieses Dichters begünstigte zwar keineswegs eine scharfsichtige Wahl, diese Entwicklung etwa dort anzuknüpfen, wo das Drama seinen letzten Höhepunkt in der Eigenart, der auch Hebbel zuneigen sollte, erreicht hatte. Zu Schiller stand er in einer Verehrung bezeichnenden Entfernung; Shakespeare und Kleist als Dramatiker trat er später nahe als der Lyrik Goethes und Uhlands sowie der Gefühlswelt Jean Pauls und der romantischen Phantastik Tiecks. Er sah mit fast unfehlbarer Schärfe zwar jede eigentümliche Schönheit und Größe der echten Dramatiker; aber sie lockte ihn zunächst nicht zur Nachahmung oder Fortsetzung. Mehr Anregungen empfing sein Trieb: das Verhältnis seiner Seele zu der wunderbar engen und fast grotesken Welt, die ihn umgab, zu objektivieren von der Lyrik und der Novelle romantischer Färbung. Daneben drängte ein religiöser Mystizismus zum Ausdruck. Die vollstümliche Weise Uhlands zu einer vertiefteren, aus mystischen Quellen schöpfender Empfindung zu gestalten, hat Hebbel lange als Ziel vorgeschwebt. Als er aber, heranreifend, auf eigenen Wegen des Erlebens die problematische Beschaffenheit der Welt in einem ungeheuerlichen und dauernd aufgewühlten persönlichen Schicksal erfuhr und das Leben als einen Kampf mit sich selbst und um sich selbst erkannte, wurde das Drama für ihn die zwingende Form, um sich behaupten zu können. Und zwar wieder mehr sich selbst als der Welt gegenüber. „Der Mensch erobert sich nur durch das Wort“, heißt ein Bekenntnis des Dichters; Hebbel hat sich, seinen inneren Menschen, als das Produkt einer gärenden Zeit, durch das Drama erobert, hat einen Erkennungsprozeß des modernen Menschentums als Drama aus sich herausprojiziert. Daß diesem Produkt chaotische Schlacken anhaften mußten, war auf dem halberhellten Wege den er ging und den die zu seiner Zeit vorhandene und in mannigfacher Umwandlung begriffene Erkenntnis darstellte, unvermeidbar. Und lange genug hat man um dieser Schlacken willen den Dichter als einen grotesken Sonderling behandelt.

Bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre lebte er in drückenden Verhältnissen der Armut und untergeordneter Berufsstellung, in dem holsteinischen Landstädtchen Wesselburen, mit höheren geistigen und gesellschaftlichen Lebensformen kaum in Berührung. Diese Verkümmernng wurde wieder nur durch eine demütigende Periode abgelöst: als er sich in Hamburg die notwendigste formale Bildung für einen akademischen Beruf nachträglich erwerben konnte. Diese harte Schule ist ohne Zweifel aber auch die schmerzvolle seiner erlangten herben Selbständigkeit und Größe gewesen. Während dieser Wachstumsperiode nur oberflächlich vom Zeitgeist berührt, rang er fast einsam mit den Fragen und Zweifeln der eigenen Brust, denen er, ohne Führung von außen her, die Lösung suchte. Der Gang landläufiger Bildung hätte ohne Zweifel diesen Weg wesentlich abgekürzt; und Hebbel führte bittere Klage, daß er als fast Erwachsener das A b c der intellektuellen Hilfsmittel erst erlernen müsse. Diese leidvolle Empfindung erwuchs jedoch auch zum guten Teil aus der ursprünglichen Dissonanz, die ihm zur Erkenntnis kam, als er endlich ins öffentliche Leben trat: seine reich sich ankündigende und fast schon befestigte innere Welt fand keine Befruchtung durch die äußerliche Konvention der Bildung, die zu jener Zeit so siegesgewiß auf ein verstandesgemäßes Erkennen der Lebensprobleme hindrängte. „Die Geisteschlacht, die Großvater und Kindeskind in unserer eigenen Brust schlagen“, hatte er als Knabe und Jüngling schon durchkämpft und dabei zum Erschrecken tief in den Untergrund alles Seins hinabgeblickt. Nie wieder konnte er vergessen oder umlernen, was er da geschaut: sein Gefühl hatte das Leben als Ausfluß und Wirken kosmischer Wesenhaftigkeit begriffen, in welcher Gott und Dämon, voneinander untrennbar aber auch in dauernden Kampf verstrickt, eingeschlossen erschienen und aus der Menschenbrust zur Ausstrahlung drängten. Das Ringen mit — und gegeneinander dieser zwiespältigen und dennoch auf eine zugrunde liegende Einheit deutenden seelischen Triebe, diese dualistische Dynamik der Seele, ergab sich ihm als das Wesen der Welt selbst, als ihr Gesetz. Die Welt spricht sich aus im Menschen. „In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubringen sucht, in der Liebe, in jeder edelen Tat.“ Vor allem aber — so muß man diesen Ausspruch ergänzen: in jeder dem Seelengrunde entsteigenden Leidenschaft; in der Hebbel von Kindheit auf erlebt hatte und immer wieder erlebte, daß sich „das Göttliche gegen Gott auflehnt, weil es seinesgleichen ist“, und daß man sich das größte Verbrechen und Gott doch noch immer daneben denken kann. War diese immoralisch-metaphysische Welteinsicht Hebbels schon ein Heraus- und Weiter-schreiten aus dem Kreise der klassischen Periode unserer Dichtung,

und rückte sie ihn hart in die Nähe Shakespeares, so lag andererseits in seiner mystischen Hingebung an das Wirken und Weben des „Unbewußten“ der schaffenden Seele eine totale Artverschiedenheit vom Geiste der verstandesgemäßen Welterfassung der zeitlichen Umgebung, in die er hineingeboren war. Im Tagebuch bemerkt er einmal: „Cogito, ergo sum — bin ich nicht vielmehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?“ Und unzählige Male führt er als tiefste Quelle für sein Schaffen das Lauschen an auf das Unbewußte, auf „die schlummernde in uns vorhandene Welt“. Dennoch blieb er in dem einen Punkte des Zwiespalts dieses im Wechselstrom sich vollziehenden Welterlebens dem rationalen Zuge seiner Zeit verhaftet: er unterlag dem Zwange eines über das Dämonium in sich die Herrschaft immer wieder gewaltsam suchenden Verstandes. In dieser Problematik gerade darf er jedoch als der einzige Dramatiker des Jahrhunderts gelten, der den Geist seiner Zeit in seiner tiefsten tragischen Gerichtetheit, über die eigentlich mehr oder weniger alle gleichzeitig mit ihm Schaffenden verhüllende und ablenkende illusionierende Schleier breiteten, in seiner wirklichen Beschaffenheit zu gestalten vermochte — und darüber hinaus doch den Weg wies, diesem Geist der Zeit die innere Freiheit der Seele und ihres Willens in der Fähigkeit zum tragischen Einsatz des Lebens entgegenzusetzen. Im ewigen Fluß des Werdens, in der nie rastenden Entwicklung — erkannte er — macht Kraft gegen Kraft sich geltend, um den menschlichen Einsicht ewig verhüllten Weltzweck allmählich zu erfüllen: „Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich selbst kennen zu lernen“.

Als paradoxe Sätze eines grübelnden Erkenntnisdranges vermochten solche Äußerungen seiner Weltanschauung nicht für sich zu bestehen, als befruchtende Grundstimmung seiner Seele aber ist diese Einsicht das Fundament seiner Welt im Drama. Aus ihr erwuchs er zum eigentlichen tragischen Dichter des Jahrhunderts. Denn aus diesen Quellen der verborgensten, dunkelsten Empfindung strömend, stellte sich das Urproblem aller Tragik ihm wieder klar vor Augen: alle Tragödie umschreibt — um die genial-einfache Deutung Nietzsches hier anzuwenden — ihrer ursprünglichen und reinen Beschaffenheit nach immer nur den Kampf zwischen der Beschränkung des endlichen, äußeren Daseins und der unendlichen inneren Anlage des Menschen. Es war deshalb nicht ein „pathologischer Hang“ Hebbels, wie die vorwiegend rationalistische Kritik des Jahrhunderts zum Überdruß betont hat, der ihn zum Dichter des Problematischen machte; das Problematische galt ihm aus tiefster Erkenntnis als der Lebensodem aller Poesie und als deren fruchtbarste Quelle: „denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie (die Poesie) nicht vor-

handen, so wenig wie der Gesunde für den Arzt". Ihm ist das Problematische das ewig Notwendige; und notwendig ist, daß es als unsittlich erscheine und sich doch als sittliche Freiheit enthülle und bewahre: nämlich als das eingeborene Sittliche, das kämpfend gegen das sozial-sittliche Bewußtsein einer Zeit, gegen das „erworbene Gewissen“ in die Schranke tritt. Die ewige, unendliche innere Anlage, oft als Sünde und Verbrechen behandelt, gegen das Endliche, Zuständliche, Zeitigbegrenzte und das erworbene Gewissen, das vermöge seiner immer unleugbar realen Bedeutsamkeit dem menschlichen Ermessen als Weltgesetz gilt. Dies die Formel der Tragödie Hebbels und zugleich die in dem Jahrhundert einzig mögliche tragischer Konzeption, die abseits der antiken und in der Abfolge der Shakespeareschen für uns Überzeugungskraft haben kann.

Die Bedeutung des „Gegenspiels“ im Drama hatte sich unter der moralischen Betrachtungsweise der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert, also eigentlich von der ersten selbständigen Regung des modernen Dramas ab, merklich verschoben; auch in der dramaturgischen Theorie. Die Vernunft wurde immer nur auf der Seite des Fortschritts gesehen; man anthropomorphisierte das Weltwesen und legte ihm die gleiche moralische Wertung unter, die der Mensch zu seinem Vorteil wünschenswert hielt. Das zeigte sich in der geschichtlichen Tragödie, wo die Tyrannen, Eroberer, Inquisitoren, wo unmenschlich empfundene Rechtszustände, in Macht verkleidete Bosheit, irgeleitetes fanatisches Demagogentum gegen die „sittlichfreie“ Persönlichkeit gestellt wurden und diese zu Falle brachten. So war man auch zur Kritik der in der antiken und in der Shakespeareschen Tragödie niedergelegten geistigen Kultur gelangt: dort erregte das Schicksal den Unwillen des aufgeklärten, seines freien Willens sich bewußten, sein Ich als Welt sehenden Menschen; hier, bei Shakespeare, sahen wir Hegel die Notwendigkeit als ein außerhalb der Ethik, der Weltvernunft, also auch außerhalb der Kunst stehendes Motiv tadeln. Das Wesen tragischer Weltbetrachtung war allmählich verkehrt worden, weil man mehr und mehr die objektive Geltung der die sittliche Freiheit beschränkenden, zuständlich gewordenen Weltbeschaffenheit als „unvernünftig“, als schlechtweg unsittlich anklagen zu müssen glaubte. Seit Kleist war es keinem Dichter mehr gelungen, die Reife tragischer Welterkenntnis zu erlangen, nach welcher beide Mächte, die im Konflikt miteinander vorgeführt werden, nicht nur die Billigung unserer höheren vernünftigen Einsicht, sondern auch noch ein gleichwertiges, wenn auch deshalb nicht gleichgeartetes Maß von Anerkennung auf sich vereinigen. Mit anderen Worten: die Tragödie, die über das künstlich verstärkte und durch Leidenschaften vertiefte Bild des Dualismus, das sie darlegt,

doch die Gefühlsicherheit einer möglichen höheren Einheit heraufzuführen sollte, hatte den Dualismus den Kunstgriff des schöpferischen Weltwesens, zum Zwecke selbst erhoben. Damit war die Tragödie zum Trauerspiel geworden, das um die „poetische Gerechtigkeit“ des menschlichen Mitleids buhlt. Die Dichter waren statt Rechtfertiger der Welt, Ankläger derselben.

In Hebbel entstand der Weltordnung wieder ein Verteidiger, ein dichterischer Seher, der verkündete, daß ihre letzten Absichten von uns innerhalb des engen Horizontes menschlicher Sittlichkeitsbegriffe nicht ausgemessen werden können, daß sie nicht Recht gegen Unrecht, Gut gegen Böse, daß sie immer nur Kraft gegen Kraft ausspielt, damit die stärkere durch ihren Sieg der höheren, der seelisch reicheren Form des Lebens die Bahn frei mache. Die Bahn frei mache, auch wenn diese Kraft selbst in ihrer individuellen Erscheinung sich dabei vernichten muß.

Mit einer ans Groteske streifenden Überbetonung dieser Ethik, die namentlich in den männlichen Charakteren, Holofernes und Golo, zutage tritt, gab Hebbel seine tragischen Erstlinge in ‚Judith‘ und ‚Genoveva‘. In ihnen erscheint, dort beim Weibe, hier bei dem zur Unmenschlichkeit fortgerissenen sinnlich entzündeten Mann, die Kausalität alles Handelns so fest im Instinktiven, Triebhaften, Mystischen verankert, wie es seit Shakespeare und Kleist kein Dichter gewagt hatte. Die Gegensätze in diesen Tragödien waren noch unbeholfen und grob behandelt, von einer übertreibenden Phantasie gebildet: der bramarbasierende Assyrer und die unerschütterlich keusche Landgräfin stehen weit ab von den Gestalten Judiths und Golos, denen alles künstlerische Interesse zugewendet ist. Doch alsbald steckt Hebbel sich die höhere Aufgabe, hier künftig, durch ein strengeres Beobachten der Relativität in allem Sein, zu einer zwingenderen, der Sozialpsychologie der Gegenwart angepaßten Motivierung des tragischen Grundproblems zu gelangen: ‚Maria Magdalena‘ entstand, die erste im oben gekennzeichneten modernen Geiste empfundene und ausgeführte soziale Tragödie des Jahrhunderts.

Ihre Bedeutung ist am besten zu messen, wenn man sie neben die andere deutsche soziale Tragödie stellt, die, ein halbes Jahrhundert früher, einen ähnlichen Wendepunkt der poetisch-dramatischen Behandlungsweise gesellschaftlicher Fragen darstellte, neben ‚Kabale und Liebe‘. Ist in dem Schillerschen Trauerspiel noch alles Licht auf die leidenden Liebenden, noch aller Schatten auf die tyrannische Gegenpartei verteilt, so steht nun bei Hebbel jede Gestalt im Lichte der unbedingten, aus dem Charakter und aus dem Zuständlichen entspringenden Notwendigkeit; und jeder wird ihr gerechtes und volles Maß künstlerischer und sittlicher Sympathie zuteil. Das be-

zeichnet die von Hebbel für das Drama vollbrachte Eroberung, die neue Art, das soziale Problem philosophisch und künstlerisch zu begreifen: die historisch gewordene Notwendigkeit auch als eine psychologische, die Gruppen wie die Individuen bestimmende zu verstehen. „Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen — man darf ergänzen: immer — vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beenden helfen“. Mit diesem Satz aus seiner Vorrede zu ‚Maria Magdalena‘ mag seine Tendenz in ihrem Gegensatz zu der von seinen Zeitgenossen im Drama angewandten gekennzeichnet sein. „Wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es“, ruft er den Dramatikern zu.

Und er zeigt, wie der Dichter die verlorne Einheit in einem vertieften Begriff der Menschlichkeit wiederherzustellen vermag, ohne politische Heilmittel mit poetischer Parteilichkeit für den leidenden Teil anzupreisen. Nicht sentimental sollte die dem Dichter anvertraute Sache der Humanität verfochten werden, sondern mit gerechtester Objektivität nach beiden Seiten hin, da nur das von der sittlichen Vernunft Eroberte sich im vorhandenen Weltzustand überhaupt durchsetzen und die problematisch gewordenen Institutionen „tiefer begründen“ oder reformieren kann. Zu einem wahrhaftigen Resultat gelangt nur der Dichter, der die beharrliche und nicht zu entwurzelnde Realität dieser Institutionen, die den Weltzustand ausmachen, als sich balanzierende moralische Potenzen wertet, wie immer auch sein Held — sei er Mann, Weib, Familie, Gruppe oder Volk — diesen Weltzustand empfindet. Das „Moment der Idee“, das die verlorne Einheit wiederherstellen kann, schwebt über beiden Faktoren, die im Drama als Spiel und Gegenspiel erscheinen. Und dieses Moment der Idee aus den inneren Handlungen beider Gruppen mit immer steigender Klarheit sich selbst entwickeln zu sehen, das ist, auch wenn es in keinem Wort zur Aussprache kommt und sich in keine Sentenz verdichtet, die erlösende, reinigende, erhebende Kraft jeder echten Tragödie. Ob das Individuum resigniert scheidet oder untergeht: wir fühlen am stärksten mit ihm, wenn es uns die Beglaubigung seines Zusammenhangs mit der ewigen Selbsterneuerungskraft der Welt nicht schuldig bleibt, so daß wir deutlich empfinden, wie es unbedingt „an einem anderen Punkt im Weltall wieder hervortreten wird“. Darin — und nicht in der Sühnung einer Schuld nach menschlichen Begriffen, die die gestörte sittliche Ordnung wiederherstellen soll — liegt die Erhebung, die uns die Tragödie schaffen kann.

Wir glauben aber an ein siegreiches Fortschreiten der menschlichen Idee am überzeugtesten, wenn wir auch die im Drama ausgeführten beharrenden Kräfte der zuständlichen Welt durch den ausgetragenen Kampf in erschütternde Mitleidenschaft gezogen sehen. Je sittlicher diese Kräfte sich selbst begründet empfinden, mit je wärmerem Anteil auch sie dargestellt sind, um so mehr wird der ganze Prozeß im Drama geadelt als ein wirkliches Stück Weltvorgang im Menschlichen. Hebbel hat immer gern für seinen Begriff des Tragischen die ‚Antigone‘ des Sophokles als Muster herangezogen (mit späterer Erkenntnis vorgreifendem Instinkt, daß ‚Antigone‘ im wesentlichen außerhalb des Kreises der strengen Schicksalstragik der Antike steht). Wie in der ‚Antigone‘ der beharrende soziale Weltzustand in der durch Kreon vertretenen Staatsräson sich eisern gegen das Individuum abhebt, so sollte im bürgerlichen Trauerspiel „die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“, in den erstarrten, zu Lebensbedingungen gewordenen Konventionen das tragische Moment gegeben sein. Nicht mehr in einem von außen einwirkenden Umstand; wie man bisher am liebsten verfahren war, wenn man Standesunterschiede, Geldnot, Verbrechen aus Hunger und ähnliche Motive die Verwicklung bewirken ließ. „Daraus geht unleugbar viel Trauriges aber nichts Tragisches hervor“, meinte Hebbel, „denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesehtes und nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er . . . dreißig Taler gehabt, oder einem: Wäre sie ein Fräulein gewesen usw. helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tag mit größerer Bereitwilligkeit wie sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Tochter nachsichtiger behandeln; dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst“.

Das von romantischen, für freie Liebe und heilige Rechte des Herzens schwärmenden Welterlösern mit Entrüstung aufgegriffene Wort in der ‚Maria Magdalena‘: „Darüber kann kein Mann hinweg“, aus dem man reaktionäre Engherzigkeit zu hören meinte, ist somit ein Schlüsselwort hebbelscher Dramaturgie: auch hier in dieser engen, fast spießbürgerlichen Welt erscheint die Konvention der dumpfen sittlichen Empfindung zu einer psychologischen und ethischen Notwendigkeit geworden, — künstlerisch eben so mächtig, so vollwiegend wie Hybris und Dämon in der Griechentragödie, wie die sittlich ungeheure Triebkraft eines Shakespeareschen Giganten. Auch hier die Menschen alle von eisernen Klammern umfassen, an denen ihre ahnende Empfindung von anderen Lebensmöglichkeiten, vom

Andersseinkönnen, sich ohnmächtig abmüht, sie zu zerbrechen oder abzustreifen. Auch hier die furchtbare Gebundenheit des Lebens — und doch auch der herzerbrechende Kampf um die Freiheit. In diesem Sinne ist jenes Wort die Formel einer bis dahin scheu umgangenen poetischen Logik, die nun auch das aus dem unscheinbaren Milieu alltäglichen Lebens aufgegriffene Problem in die höchste tragische Bedeutung rückt und die zerquälte Empfindung dieser ärmsten Menschen zu erschütterndem Pathos anwachsen läßt.

Mit erschreckendem Erstaunen war diese zwingende Motivierung des Tragischen schon in den ersten Dramen bemerkt worden: dieser faßt zu einer Karikatur verzerrte und doch den Kreis seiner Welt wie eine Naturgewalt beherrschende Holofernes, die Judith selbst, in der Verwirrung ihrer Triebe, so ungeheuerlich, und doch — wenn das Auge sich nur erst an das Helldunkel der Verknüpfung seelischer und geschlechtlicher Empfindungen gewöhnt hatte — so viel menschlicher als das Weib der Bibel, diese monströse Gestalt, die uns die rohe nationale Tendenz überliefert und den Begriff des Menschlichen überhaupt aufhebt. Mit der nämlichen Kühnheit hatte Kleist die Amazone, das roh umrissene Schema einer ihrer inneren Bedeutung entleerten mythologischen Überlieferung zu seiner Penthesilea umgeschaffen. Doch wie Kleist nicht verstanden worden war, blieb auch Hebbels Schöpfung zunächst für die Zeit ihres Erscheinens unbegreiflich. Gleich Kleist verriet auch Hebbel mit dem ersten Schritt schon das Streben, das geschichtlich überlieferte Geschehen und seine Träger aus der von irgendeinem nationalen Standpunkt beliebten *fable convenue* herauszuschälen und sie triebhaft, d. h. ihrem psycho-physiologischen Grunde nach darzustellen. Unverkennbar schien durch diese Schöpfungen die Form der klassischen Dichtung erweitert — wenn nicht gar gesprengt — und die Ausdeutung der Welt im Drama unter eine zum mindesten ungewohnte, wenn nicht zynische Beleuchtung gerückt.

Unzulänglicher noch als vor diesen Einbeziehungen Hebbels psychologischer Kühnheiten und ekstatischer Steigerungen der elementaren Triebe standen seine Zeitgenossen vor der unerschrockenen Aufdeckung schicksalhafter Notwendigkeit im Weltgeschehen und der dadurch bewirkten Einschnürung des freien Willens der Individuen. Unzugänglich darum auch den von der Allgemeinheit so unsachlich erstrebten und von Hebbel so grausam sachlich gefaßten Formeln für den in der Zeit vorhandenen politischen Gestaltungsdrang. In seiner Kunst zuerst trat eine geistige Kraft in die Arena, die wirklich reif und mit allen Mitteln gerüstet zwischen den umnebelten Tendenzen des Zeitgeistes vermitteln konnte; ein Geist von mächtiger konservativer Kraft, der in seiner weltfernen Entwicklung unwandelbare

Gesetze aus der elementaren Natur in sich aufgesogen zu haben schien, der durch fast mystische Verehrung aller tiefen menschlichen Kultur verknüpft war und dabei doch, durch einen Spürsinn von unbarmherziger Schärfe getrieben, die Dämmerungen fernster Möglichkeiten mit scharfem Auge zu durchdringen suchte. Alle psychologische Erweiterung der Motive bei Hebbel geht immer vom metaphysischen Grunde aus und mündet dahin zurück.

Der Welt und dem Drama an sich ein neues ethisches Gesetz zu suchen, fiel ihm nicht ein. Hebbel wollte kein Neuerer sein, sondern ein Erfüller. Darum mußte er einen Schritt weiter gehen als seine anerkannten Vorgänger. Der Dichter sollte sich nicht mehr erkühnen, aus einem unbekanntem aber so und so angenommenen Weltgrund das Leben abzuleiten und eine sittliche Weltordnung als vollendet und anerkannt vorzusetzen. Bei der stetig wieder zutage tretenden Unzulänglichkeit menschlicher Fähigkeiten mußte das immer zur Erstarrung führen. Ihm gilt vielmehr das sittliche Streben der Menschenseele als die dem Bewußtsein auftauchende Ahnung eines uns wie der Welt selbst vorgerückten Entwicklungszieles. Sein Wort: es ist ein Gott in der Welt begraben, ist nicht so zu verstehen, daß er gestorben wäre, sondern so, daß er sich selbst erst erleben werde, erleben möchte. Der Mensch ist einer der Millionen Umwege zu diesem Erleben; und darum und in diesem Sinne will auch er alles Leben symbolisch verstanden wissen.

In der Behandlung der Charaktere schließt sich Hebbel als ausgesprochener Determinist der Reihe Shakespeare, Goethe, Kleist an; auch in ihm bewährte sich wieder einmal die Kraft der echten Dichter, die, was der wissenschaftliche Geist der Zeit mählich aus Indizien zu neuen Erkenntnisformeln zusammenschweißt, intuitiv anschaulich vorausnimmt und überzeugend darstellt. Diese intuitive Kraft geht treu den Weg der Natur nach, der durch die entschlossene Erfassung des Lebens als eines symbolischen Vorgangs von einer Seite her Beleuchtung empfängt, der die wissenschaftliche Betrachtung sich verschließen muß. Als mit dem Sieg der evolutionistischen Weltanschauung dieser in Henrik Ibsen der dramatische Exponent erstand und der Kampf der kritischen Geister um das Werk des Skandinaviens entbrannte, durfte Ibsen die übereifrigen Freunde und Feinde erstaunt fragen: warum sich gerade die Deutschen so sehr über seine Dramen aufregten — sie hätten doch Hebbel gehabt! In weit höherem Maße als es vierzig, fünfzig Jahre später Ibsen noch begegnete, wurde darum aber auch Hebbels dramatisches Werk als kruder und grotesker Realismus empfunden. Der ausgezeichnete Dramaturg Laube nahm aus der Vorstellung von ‚Maria Magdalena‘ nur den Eindruck mit fort, „als seien ihm und den Zuschauern beide

Beine langsam abgesägt worden". Man war so sehr von der gedichteten und gemalten Theaterlüge befangen, daß fast keiner der Zeitgenossen Verständnis dafür hatte, wie Hebbel „nicht bloß in der Totalität (des Dramas), sondern in jedem seiner Elemente symbolisch betrachtet" werden wollte.

Aber nicht nur grausam realistisch wurde er empfunden, sondern auch reaktionär, die Forderungen der Zeit verkennend, als ein Dichter, der den Weltzustand zurückschrauben wollte. Natürlich: denn weder ließ sich Hebbel herbei, die Freiheitshelden der Weltgeschichte als Doktrinäre des neunzehnten Jahrhunderts auf die Bühne zu stellen, noch politische Wahl- und Kammerreden für Konstitution, freie Liebe, Atheismus und Pressefreiheit von den Brettern herab zu halten. Nur Menschen, an ihren Charakter, an ihre Zustände gebunden, auf dem geistig erfakten Hintergrund ihrer Zeit, in ihrer Atmosphäre gesehen, brachte er aufs Theater, wollte er aufs Theater bringen. Menschen, deren dramatisches Wollen „aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs" hervorgeht, die immer und in jedem Weltzustand als künstlerische Objekte gelten können, weil sie die Totalität der Welt in ihren andauernden Schaffungsdrang greifbar widerspiegeln; deren dramatischer Wert deshalb auch nicht von der Trefflichkeit oder Abscheulichkeit ihres sittlichen Strebens abhängig ist. Menschen, die als sittliche und ästhetische Phänomene interessant sind, nicht als Tendenzen solcher Art. Zu solcher Weitherzigkeit konnte sich die an das Theater der Zeit gestellte sittliche Forderung noch nicht erheben.

So blieb er, der Hauptsache nach, nicht nur unverstanden, sondern auch ohne weiteren bildenden Einfluß auf die nächste Entwicklung des Dramas. Und er hätte dem europäischen Drama so viel geben und ihm den Umweg ersparen können, den es in Frankreich einschlug, als es die im Roman niedergelegte realistische Psychologie Stendhals, Balzacs und Glauberts sich unverarbeitet aneignen „naturalistisch" werden wollte oder zu sein vorgab und so auf sein deutsches Geschwister zurückwirkte. Die kühne Erweiterung der triebhaften Motive bei Hebbel wurde namentlich von den Bühnen als Hindernis angesehen, ihn zu spielen. Ja, die Szene wäre ihm dauernd gesperrt gewesen, wenn er sich nicht zu den üblichen Konzessionen verstanden hätte. Um endlich sein Drama auf die Bretter zu bringen, ließ er sich eine Umarbeitung der ‚Judith' abnötigen, in die er ein gutes Stück der groben tendenziösen biblischen Motivierung wieder aufnahm, neben der nun das eigentliche psychologische Problem im Charakter die Heldin als überflüssige Schrulle wirken mochte. Dieser Gestalt ging Judith in Hamburg, und, 1840, mit Charlotte Stich-Crelinger in Berlin in Szene. Doch auch so abgemildert erschreckte das Drama mehr als es

gefiel, und die erstarrende Wirkung der ‚Maria Magdalena‘ in Leipzig brachte dem Dichter keinen Zuwachs an Gunst in der öffentlichen Schätzung. Man gewann von ihm den Eindruck einer noch verworrenen Größe aber doch eines starken Dichters, der ernst zu nehmen sei — wenn er sich zur ästhetischen Reife der Zeit herangebildet haben würde.

Zeitgemäß zu werden, lag aber ganz und gar nicht in Hebbels Natur; eher verbittert und gewaltsam, wozu das lange Erleben geistiger und leiblicher Not, ein ihm im innersten Grund aufwühlendes und doch ohne Glück lassendes Liebesverhältnis das ihre beitrugen. Er fiel nach der Vollendung der ‚Maria Magdalena‘ in eine Periode überreizter Empfindsamkeit und geistiger Ausschweifung, die aus dem krassen Mißverhältnis seines inneren und äußeren Lebens, aus der furchtbaren Inkongruenz seiner schöpferischen und seiner praktischen Bedeutung zu erklären ist. Ein in ihm schlummernder Hang zur Dialektik wurde durch die Notwendigkeit genährt, sein Werk gegen die oberflächliche Kritik, die es geweckt hatte, zu verteidigen; das riß ihn zu bewußt schroffer Betonung seiner Originalität fort. Die poetischen Produkte dieser Periode lassen vielfach gerade das vermissen, was seine ersten Dramen vornehmlich auszeichnet: die starke Wirkung der aus fast elementaren Bedingungen abgeleiteten Charaktere. Hebbel geriet für eine Zeit auf die krausen Wege Grabbes: er verwirrte das Gefühl, freilich nicht, um wie dieser durch das Ungeheuerliche an sich zu blenden, sondern um die ganze Kraft der dialektischen Kunst in sich selbst herauszufordern und sie an die Lösung scheinbar unlöslicher Konflikte zu setzen, dadurch zu wirken und zu imponieren. Er verwickelte die Voraussetzungen durch die feinspürigsten Spitzfindigkeiten und die gewagtesten Motive. Die wirre Phantastik E. Th. A. Hoffmanns, die gekünstelte Verschnörkelung der poetischen Züge, die er Ludwig Tieck abgesehen, der Hang zu absonderlichen Arabesken, den er aus Jean Paul geschöpft hatte, zogen ihn nun eine Zeitlang bemerkbar vom früheren graden Wege ab. Am reinsten aus dieser Periode spricht der Poet sich in dem Märchenlustspiel ‚Der Diamant‘ aus; doch kam Hebbel der Lösung des Problems eines modernen und doch poetischen Lustspiels, das ihm sehr am Herzen lag, nie besonders nahe.

Noch in der Tragödie ‚Herodes und Mariamne‘ (1849) macht sich diese Überspannung der Motive fühlbar. Die beiden Hauptfiguren sind im Sinne Hebbelscher Psychologie dramatische Gestalten, die die „starre eigenmächtige Ausdehnung des Ich“ im tragischen Strudel ihres engeren und weiteren Konfliktes zur gegenseitigen Vernichtung treibt: der defekante Herodias und die letzte Makkabäerin, in der der ganze stolze Individualismus des jehuwistischen Judentums

noch einmal in den Kampf tritt gegen die feindliche Kultur Groß-Roms, der der Tetrarch in moralischer Halbheit zu erliegen droht. Nur daß durch die Häufung der Motive die wuchtigen Grundformen zu dicht überwuchert sind und so das Interesse vor eine nicht geringe Arbeit gestellt wird, die viel verschlungenen Knoten zu entwirren. Dennoch ist die symbolische Verknüpfung des durch die geschlechtlichen Leidenschaften zur größten „Ausdehnung“ gebrachten Seelischen mit dem Kulturell-Ethischen — Hebbels stärkste Note — hier noch weit überzeugender als in ‚Judith‘. Das Drama ist insofern eine wichtige Etappe zum Triumph dichterischer Weltauslegung, der in den ‚Nibelungen‘ erreicht werden sollte. Auf dem Weg aber zu dieser Stufe hat Hebbel sich an einigen dramatischen Problemen unterschieden irrend abgemüht: die Verzeichnungen der Anlage in der ‚Julia‘, im ‚Rubin‘ und im ‚Trauerspiel auf Sizilien‘ zur leisen Karikatur ist nicht zu übersehen.

Mit ‚Michel Angelo‘ (1855) hebt eine neue Periode in Hebbels Schaffen an. Die dialektische Zerfetzung des Stoffes wird überwogen von dem Drang nach durchsichtiger, plastischer Form. Das wärmere und farbigere Milieu Wiens hatte in dem Dichter das Organ für diese sinnlichere Behandlung des poetischen Stoffes geweckt; seine Ehe mit Christine Enghaus hatte dem Umgetriebenen endlich in einem harmonischen Lebensverhältnis aufatmen lassen. Natürlich blieb seine Weltanschauung im Grunde unangetastet; auch das Erleben der Revolutionsjahre hatte ihn nur darin bestärkt, das tragische Problem da zu suchen, wo die starre Gebundenheit des Daseins mit tiefer sittlicher Bedeutung der Ausdehnung sich des Ichs entgegensetzt. ‚Agnes Bernauer‘ versetzt das schon einmal behandelte soziale Problem der unebenbürtigen bürgerlichen Frau aus dem engeren Kreis der Liebestragödie in den weiteren Ring mittelalterlicher Staatsräson; und wieder stellt der Dichter mit einer als grausam gescholtenen Objektivität das hier gegen das Gefühl streitende konservative Recht sittlich und ästhetisch in das hellste Licht. Wer aber in der vor- und nachmärzlichen Stimmung Deutschlands verstand die Tragödie der schönen Augsburger Baderstochter anders, als daß jedes menschliche Gefühl zu einer Verherrlichung der Mesalliance und zur Verdammung des in Bosheit und Finsternis gehüllten Staatsprinzips führen müßte? Und Hebbel verherrlichte eher den dynastischen Henker! Das Gegenstück der Agnes ist die Rhodope in ‚Gyges und sein Ring‘ (1856). Hier ist das Weib die Hüterin des mystischen Schleiers, unter dem die Menschheit im Halbdunkel tastend ihren Weg zur Entwicklung sucht, und der „liberale“ König und Gemahl, Kandaules, wird das tragische Opfer seiner Leidenschaft die Welt aus ihrem Kräfte erhaltenden Schlaf aufzustören zu einem neuen Ethos.

In den ‚Nibelungen‘ endlich fand Hebbel den Stoff, für den in der breiteren Menge eine leidliche Vertrautheit, auch für seine Behandlungsweise, vorhanden schien. Die geläufige symbolische Bedeutsamkeit der Gestalten des Volksepos erlaubte Hebbel, unbeschadet der Klarheit seiner Absicht, nach seiner Weise die großen Menschheitsfragen hier seelisch und kulturell auf den umfassendsten Ausdruck zu bringen. Hier kam ihm ein aufgespeicherter Vorrat von Ideen über das religiöse Problem und seine Abwandlung durch die geschichtliche Entwicklung der Völker, die ursprünglich in der geplanten und bereits zum Teil ausgeführten Tragödie ‚Der Moloch‘ verarbeitet werden sollten, zustatten. Im Nibelungenlied fand er ja in halb sagenhafter, halb geschichtlicher Form die mythisch-religiösen Prozesse, die unsere Kultur in ihrer Kindheit durchlaufen hat, schon künstlerisch bearbeitet. Er sah in dem Gewebe des Gedichts die aus ganz verschiedenen Stoffen gebildeten Bestandteile der zeitlichen Entwicklung von Sitte und Religiosität als Kette und Einschlag. Als Kette die mythische Überlieferung einer noch elementaren, an die Natur gebundenen und von der Dämonie beherrschten Menschheit; als Einschlag die christlich-ritterliche Kultur, wie sie bis zum Ende der Hohenstaufenzeit religiös und politisch entwickelt ist. Der mittelalterliche Dichter des deutschen Heldenlieds hatte in naiver Weise das Ethos einer neuen Zeit auf das drei Jahrhunderte ältere Stoffgerüst übertragen. Und Hebbel sah, daß die reiche bunte Farbe des Einschlags den dunklen Grundton der ersten Anlage — und damit der ersten, wichtigsten Bedeutung — der Sage fast ganz verdeckte. Mit voller Absicht aber ist er nicht so weit wie Wagner gegangen, aus den Quellsagen die deutlicheren aber eben auch ganz fiktiven Symbole der leiblichen Götter heranzuziehen. Ihm kam es vielmehr darauf an, im rein menschlichen Kreise zu bleiben und nur zu zeigen, nur ahnen zu lassen, wie tief die Wurzeln des Handelns dieser Menschen in den alten Boden mythisch-dämonischer Kultur hinabreichen. Das Wichtigste schien ihm, gerade das Zusammenprallen einer alten und einer nach neuer Gestaltung ringenden Welt in diesem Drama zu zeigen. Indem er, wie er sagt, das Gewebe „aufdröselte“ bekam er die Säden in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, als poetisch-symbolische Materialien, als dramatische Faktoren von höchster typischer Bedeutung in die Hand: „Und Hagen Tronje sprach das erste Wort!“ Das heißt, in ihm fand Hebbel das Zentrum, die dankbarste Gestalt, den von allen Schauern der volkstümlichen Phantasie umkleideten Vertreter der starren, konservativ sich behauptenden menschlichen Zustände, wie sie große Weltperioden als Schicksalsmacht beherrschen. Hagen steht im Mittelpunkt der Kreise, als Mittelpunkt des engsten, ältesten. Er gehört zur Wurzelregion des

Menschheitbaumes, der Weltesche, der aus dem tiefsten, nächtigen Grunde des Unendlichen die Säfte emporsteigen und Blüte und Frucht werden. Hagen fühlt sich darum als das Ewig-Notwendige, als den Hüter der erhaltenden Kraft.

Denn so wollte Hebbel, im Gegensatz zum Epos, verfahren: was im Gedicht als Kette dargestellt ist, deren Glieder Begebenheiten sind, sollte im Drama als „Kreise im Kreis“ sich darstellen und an Stelle der Begebenheiten sollten die Charaktere treten. Um den beharrenden, sich Schicksalsgewalt anmaßenden Punkt im engsten Kreise (Hagen) schwingt sich der zweite, gegensätzliche Kreis: in ihm schreitet der wieder einmal menschengewordene Baldur-Siegfried, der immer wieder von Hödur erschlagene Frühlingsgenius des Menschentums, und mit ihm, in seligster Harmonie verwandten Strebens, Kriemhild. Diese beiden Ringe umkreist dann die Hagen verwandte Nornentochter Brunhild als Schicksal. Dann, im äußersten Kreis, erscheinen die haltlosen, zwischen zwei Weltzuständen schwankenden Burgunden. Die Ringe dehnen sich, treiben aneinander, verschlingen einer den anderen und werden aufgesogen von dem stärksten: von der die Grenzen allen Rechtes, aller Verträge überflutenden Dämonie des den Verrat an der Welt rächenden Weibes. Denn das Weib ist die Natur an sich, die sich im Prozeß der Menschheit immer behaupten muß, — liebend versöhnend, oder, wie hier, furchtbar zerstörend, wenn ihrem aus der Ewigkeit fließenden Trieb der Welt-erhaltung Gewalt und Trug sich entgegenstellt. Ihrer entfesselten Wildheit fällt auch der eiserne Tronjer, sinkt der gigantische Held und Stützer eines von neuen Ideen, durch einen neuen Menschheitsinhalt ins Wanken gebrachten Weltzustands. Nicht, ohne das Werkzeug der unendlichen inneren Anlage mit sich zu zertrümmern; denn auch Kriemhild muß, da sie ihr eigenes Wesen zerstörte, ihr Ethos ins Unmenschliche fortreißen ließ, an sich selbst zerschellen. Im Werkzeug ihrer Rache hat sie sich ihren eigenen Richter gerufen. Ein neuer Kreis, von einem neuen Kern ausgehend, tritt in die Peripherie der alten, in Blut zerfließenden: der christliche Westgote Theodorich überkommt die besleckten, von Nornenzauber und Verbrechen dämonischer Mächte entweihte Kronen der untergehenden Geschlechter und schleppt die Welt auf seinem Rücken weiter

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich“.

In Hebbels ‚Nibelungen‘ trat das zum Weltbild erweiterte nationale Drama seit Schillers ‚Wallenstein‘ zum ersten Male wieder in Erscheinung. Behauptet in den Nibelungen die mythische Legende mit all ihren Wahnvorstellungen ihr volkstümliches Recht, so ist doch auch gezeigt, wie und wodurch der Wahnglaube überwunden wird, wie immer das heilig unerschütterliche Fundament aller Natur,

alles Lebens, sich neue Bewußtseinsformen, die den Kampf gegen alte, überlebende aufnehmen müssen, im Menschen gebiert. Dieses Müssen ist jedoch nicht, wie die alte poetische Ethik wollte, durch ein transzendentes Gebot veranlaßt, sondern der tiefinneren Notwendigkeit entspringend, dem psychologischen Wachstum, das auch das geschichtliche bedingt, dargestellt. Auch hier ist die Tragödie in erster Linie auf Psychologie und Charakter gestellt und das Ethische ergibt sich als Postulat. Das ist bei Hebbel der Schritt über den Wallensteindichter, den Schüler des Kantischen transzendentalen Idealismus, hinaus; und in den ‚Nibelungen‘ ist er am entschiedensten getan. Das Drama Hebbels darf darum als ein reifes Zeugnis, — als vielleicht das einzige dichterische — für den im Jahrhundert erlangten Zuwachs an geistiger Welterfassung gelten.

Die überragende Bedeutung Hebbels für das moderne Drama konnte jedoch von seiner Mitwelt nur insoweit begriffen werden, als die moderne Erfassung des Weltgangs selbst erst zu klaren Schlüssen gelangte. Zu des Dichters Lebzeiten waren es nur wenige, die den ganzen Umfang seiner Bedeutung richtig einschätzten; und nur sehr zögernd natürlich vermochte ihm das lebende Theater zu folgen. Die durch die Jungdeutschen und die Spätromantiker wieder ganz an die Konvention verfallene Bühne stand diesen kühn und knorrig gebildeten Gestalten mehr oder weniger hilflos gegenüber und vor den verschlungenen Motivierungen der Dichtung versagte einstweilen auch die durch romantische Sentimentalität und politischen Tugendflügel verbildete Empfänglichkeit des Publikums.

Hebbel hat keinen Rivalen gehabt, nicht bei uns und nicht bei den Franzosen, deren Theater, auf dem Höhepunkt seiner technischen Geschicklichkeit, während der letzten zwanzig Lebensjahre unseres Dichters auch Deutschland beherrschte. Gemeinhin wurde und wird Otto Ludwig neben Hebbel genannt. In der Tat steht er neben ihm, wie der nacheifernde aber den Lehrer nicht selten mißverstehende Schüler neben dem Meister zu stehen pflegt. Ludwigs nicht geringe originelle Begabung büßte sogar bei diesem Versuch, das Werkzeug des Genius an sich zu reißen, ein gutes Teil seiner Ehrlichkeit und damit seiner Kraft ein. Er könnte höher stehen, wenn er als Dramatiker nicht neben Hebbel hätte stehen wollen. Auch er bemüht sich, den Menschen als psycho=physiologische Einheit zu erfassen und sucht sich den suggestiven Tendenzen der Zeit zu entziehen, um näher an die Natur heranzugelangen. Am meisten besticht bei ihm die Wirkung seiner in bildlich=plastischen Vorstellungen arbeitenden Phantasie. Er gibt meist ein in voller Treue erfaktes realistisch durchgeführtes Gemälde des von ihm behandelten Weltausschnitts, wozu ihm eine für seine Zeit bemerkbar reiche Palette zur Verfügung steht.