



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

7. Drama

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

Dichtung Annette von Droste. Noch in dem Drama „Danton und Robespierre“ (1870) und in dem Roman „Aspasia“ (1876) geht der Widerstreit von Geist und Sinnen, von Nazarenismus und Hellenismus weiter. Dort erreicht Hamerling nicht, was schon von Büchner geboten worden war, hier behält die große Hetäre viel von den Eigenheiten romantisch-jungdeutscher Vorkämpferinnen des Weibes. Schon die Epen aus Hamerlings Frühzeit verfallen leicht aus Dichtung in wissenschaftliche Gedankenfolge; als er „Aspasia“ schrieb, stand ihm schöpferische Dichterkraft nur noch weniger zur Verfügung.

7. Drama

Das Bild der Dichtung des realistischen Zeitalters hat sich im Lauf der Jahrzehnte völlig verändert. Seit etwa 1900 setzte sich der Eindruck durch, das Wortdrama sei die eigentliche und größte Leistung der Zeit. Lange verkannt und unterschätzt, tritt zu dieser Zeit Hebbel in den Vordergrund. Man spielt ihn gegen den Naturalismus aus, weil er sich als Vorkämpfer des Geistes enthüllt. Gleichzeitig beginnt man Einwände gegen Keller zu erheben und nennt sein materialistisches Weltbild zu eng. Nicht aus einer Einseitigkeit in die andere zu verfallen, scheint es nötig, stark zu betonen, wie wenig das Drama den Jahren von 1848 bis 1871 bedeutete. Nur dann wird verständlich, was um 1885 der keimende Naturalismus meinte, als er die bestehende deutsche Bühne verurteilte und aus dem Ausland ihr neue Kraft zuführen wollte.

Immer noch wurden viele Dramen geschrieben und aufgeführt, wenn auch ein wichtigster Bühnenleiter wie Laube, der Jungdeutsche von einst, dem deutschen Drama neben dem französischen wenig Gunst entgegenbrachte. Die große Mehrzahl dieser Dramen ist verklungen und vergessen. Geibel und seine Münchner Genossen versagten, wenn sie für den Schauspieler arbeiteten. Heyse war als Dramatiker ebenso fruchtbar wie als Novellist; wie viel ihm die Bühne bedeutete, bestätigen Briefe Heyses, die jetzt gedruckt vorliegen. Dem Spielplan sind seine Stücke mit verschwindenden Ausnahmen seit langem fremd geworden. Vorwärts in der Gunst des Publikums geht zu dieser Zeit Bauernfeld, bleibt aber, wie der von Laube umworbene Grillparzer, wesentlich auf österreichische Bühnen eingeschränkt.

Etwas ganz Neues entsteht inzwischen: das Musikdrama Richard Wagners. Noch sind nicht einmal die Kämpfe im Gange, die nach 1870 um Wagner geführt werden. Er fühlt sich im Gegensatz zu seiner Zeit und kämpft zäh um sein Werk, vertritt, was er sucht, in umfänglichen Abhandlungen. Jordan steht ihm im Wege, soweit Wiedergeburt altgermanischer Überlieferung in Betracht kommt. Eines Tages sollte Jordan freilich zum Wegebereiter Wagners herabsinken. Das geschah spät genug. Wer in der Darstellung der Dichtungsgeschichte einen Dichter und seine Werke dort kennzeichnet, wo die Wirkung lebendig neu ist, dürfte von Wagner nicht im Rahmen des realistischen Zeitalters berichten; freilich auch nicht von Hebbel.

Dank Laube hat um 1860 Ludwig mehr Bühnenerfolg als beide. Hebbel erblickt in Ludwig nur seinen unzulänglichen Nachahmer; er ahnt nicht, welches Eigenrecht der ganz anders gearteten Kunst Ludwigs innewohnt. Wie in Ludwigs Romanen bereitet sich in seinen Dramen der kommende Naturalismus vor. Hebbel wurde erst einer Welt ganz verständlich, die den Naturalismus bereits überwunden hatte.

Wagners Werk gehört nur bedingt dem Umkreis der Dichtung an. Dem Wesen des Musikdramas, wie es ihm vorschwebte und wie er es gestaltete, entsprach kunstvolle Hebung des Worttextes. Er überholte, was bis dahin als Wortausdruck dem Vertonen zugrunde gelegt wurde; es blieb indes den Ansprüchen der Vertonung unterworfen, blieb Dichtung, die bestimmt war, nicht unvertont zu erklingen, sondern nur im Bunde mit Musik zu wirken. Promusikalisch, nicht musikalisch (im strengeren Sinn beider Worte) sind Wagners Texte. Sie wollen nicht dem gesprochenen Wort die Kraft schenken, wie Musik zu tönen, sie wollen noch weniger im Wortausdruck dem Vertoner Hemmnisse aufrichten. Sie verhalten sich zur Dichtung von selbständiger musikalischer Kraft wie etwa die Euphorionepisode im zweiten Teil des „Faust“ zum Chor der „Braut von Messina“. Goethe hatte, als er von Euphorion dichtete und dabei Vertonbares vorlegte, längst sich entschlossen, im Singspiel und im Operntext der Musik das Vorrecht zu gewähren und den Wortausdruck ihr möglichst gerecht zu machen. Bloß gesprochen, können die Verse der Euphorionepisode es nicht aufnehmen mit den Versen des „Faust“, die nicht gesungen werden sollen. Sie stehen nach ihrem Inhalt wie nach ihrer Kunstform auch nicht auf der Höhe, die der Sprechers Goethes sonst wahrte. Goethe wußte sehr gut,

Ein wenig, aber fest und gut.
 So ist auch nun wohl bass zu Muth.
 Joh hatt' einen wunderschönen Traum.
 Das deutet gut's! Erzählst mir den.
 Ihn selbst zu denken wag' ich kaum;
 Ich fürcht' ihm mir abgehen zu sehn.
 Mein Freund, das grad' ist Dichter's Werk,
 Dasser sein Träumen deut' und meint.
 Glaubt mir, das Menschen wahnsinn'g Wahn
 wird ihm im Traume aufgethan:
 all' Dichtkunst und Poesie
 ist nichts als Wahntraum-Deuterei.
 Was gilt's, es gab des Traums eukheim,
 wie heut' ihr sollet Kiege sein?
 Mein! von der Junft und ihren Meistern
 wolt' ich mein Traumbild nicht begeistern.
 Doch lebet es wohl den Zauberspruch,
 mit dem ihr sie gewäinet?
 Wie wähnt ihr doch, nach solchem Druck,
 wenn ihr noch Hoffnung kennet!
 Die Hoffnung laß ich mir nicht mindern,
 nichts stieß sie noch über'n Haufen:
 wär's nicht, glaubt, stalt eure Pflicht zu brechen,
 wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!
 Drum biß ich, laßt den Gall jähzt rehen;
 ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;
 die irren sich, und sind begütern,
 dass man auf ihre Weise sie nähm?
 Wer Preise erkennet, und Preise stellt,
 der will am End' auch dass man ihm gefällt.
 Euch dard, das hat ihnen Rang' gemacht;
 und das mit Recht: denn wohl bedacht,
 mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
 verführt man wohl Dichter zum Abenteuer;
 doch für lieb seligen Eheband
 man andre Wank' und Weiden fand.
 Die kenn' ich nun auch, seit dieser Nacht:
 es hat viel Lärm auf der Gasse gemacht.
 Ja, ja! Schon gut! Dem Wack dazu
 den hörst ihr auch! - Doch laßt den Ruh';
 und folgt meinem Rathe, kurz und gut,
 fasset zu einem Meistersinger Muth.

Seite aus Richard Wagners eigenhändiger Niederschrift des Textbuchs der „Meistersinger“

Walther.
Ein schönes Lied, ein Meisterslied:
wie faß' ich da den Unterschied?

Sachs.
Mein Freund! in holder Jugendzeit,
wenn uns von mäch't'g'n Vätern
zum sel'gen ersten Lieben
die Braut sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
moch't' vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für Sie!
Kam brennend, Herbst und Winterzeit,
viel Noth und Lang'im Leben,
manch eh'lich Jäh'r danelten,
Kindtauf', Gesträuf', Zwist und Streit:
dennoch dann noch will gelingen,
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man Sie! —

Walther.
Ich lieb' ein Weib, und will es frei'n,
mein dauernd Ehgenoss zu sein.

Sachs.
Die Meistersregeln laßt bei Zeiten,
dass sie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
im holdem Lenz
Lenz und Liebe
euch unbedacht in's Herz gelegt,
dass ihr das unzerstört liegt.

Walther.
Hoch in die nun so in hohem Ruf,
was ist es, der die Regeln schuf?

Sachs.
Das waren hochbedürft'ge Meister,
von Lebensmüß' bedrängte Geister:
in ihren Nöthen Wildhirs
sie schufen sich ein Bildnis,
das ihnen bleibe
der Jugendliebe
ein Angedenken, klar und fezt,
denn sich der Lenz erkennen lässt.

Walther.
Doch, wenn der Lenz schon lang' entnommen,
wie wird er denn aus dem Bild gewonnen?

Sachs.
Er friert ab an, so oft er kann:
drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären. —
ah! hier ist Dinte, Feder, Papier:
ich schreib's euch auf, dinst ihr mir!

Walther.
Wie ich's begäme, wüß ich's kaum.

Sachs.
Erzählt mir einen Morgentraum!

Walther.
Durch euren Regeln gute Lehr,
schmied's, als ob vermischt es wär.

daß ein Operntext nicht zu gehaltreich und vor allem nicht zu kunstvolle Wortformung sein dürfe. Wagners Texte sind in gleichem Sinne gehalten; losgelöst von der Musik und nur gesprochen, wirken sie unzulänglich. Durften sie anders und vom Standpunkt der Wortkunst besser sein, wenn sie nicht die Vertonung, für die sie doch bestimmt waren, erschweren oder gar unmöglich machen sollten? Nach Wagner hat man es gewagt, reinere und edlere Wortkunst dem Operntext zu gestatten. Ein kaum erträglicher Wettbewerb von Wort und Musik stellte sich ein, das Wortkünstlerische erhob Ansprüche, deren die Musik nicht Herrin werden konnte. Um wieviel näher jüngste Operntexte wieder dem Brauch Goethes oder Wagners gelangten, wird durch die Dichtungen bewiesen, die für Richard Strauß von Hofmannsthal geformt worden sind. (Hofmannsthals „Elektra“ lag schon als fertiges Werk vor, als Strauß es in Musik setzte.) Auch Hofmannsthal übte Selbstbescheidung und holte aus seiner Kunst des Worts nicht das Höchste heraus, sondern nur, was der Vertonung entgegenkam.



151. Richard Wagner. Gemälde von Lenbach 1874

Trotzdem übertrifft ein Text Wagners beträchtlich die Libretti deutscher Opern der vorhergehenden Zeit. Keiner dieser Textdichter reicht an Wagner heran, am wenigsten von der Seite der Geisteskraft und Geistestiefe. So konnte Wagner dem Text Gedankliches zuführen, wie es vorher in der Oper nicht bestanden hatte, konnte sogar der Tragödie eine neue Wendung geben oder mindestens sie einem Ziel zulenken, das schon der Romantik vorgeschwebt hatte. Er tat es im „Tristan“. Im Widerspruch zu altgewohnter Tragik nimmt Wagners „Tristan“ dem Tod nicht nur seinen Stachel; unbedingter und beglückender noch als bei dem Romantiker Novalis und sogar in den Tragödien von Zacharias Werner eröffnet bei Wagner der Tod die Pforte zur Beseligung.

Auch diese Leistung Wagners wurzelt in der Tatsache, daß er als erster grundsätzlich ebenso den Text wie die Vertonung schuf. Die Personaleinheit von Textdichter und Vertoner war sein entscheidender Programmpunkt. Andere bereiteten das vor, Lortzing nimmt es zum Teil vorweg, aber mit schwächeren Mitteln und im Bereich des Wortausdrucks mit viel bescheidenerem Können, das unbedenklich übernimmt,



152. Szenenbild von M. Echter zum I. Akt von „Tristan und Isolde“.
Gezeichnet 1867. München, Theatermuseum

was andere schon in Worte gebracht hatten. Der Vergleich mit Lortzing eröffnet Einblicke in das Wesen von Wagner. Zähe, ihres Ziels sich bewußte Tatkraft erfüllt in Wagners Werk, was ein scharfer Verstand als richtig und notwendig erkannt hat. Hätte Wagner über weniger verstandesmäßige Einsicht und über weniger Willensfestigkeit verfügt, er hätte sein Werk nicht geleistet und es vor allem nicht im Kampf gegen eine widerstrebende Mitwelt durchgesetzt.

Wagner sagte selbst genug über den Anteil des Bewußten und Unbewußten am Kunstwerk, um zu erweisen, wie bewußt er seinen Weg ging. Nicht

soll man ihm mißtrauen, wenn er für sein Gestalten auch die Kräfte des Unbewußten in Anspruch zu nehmen vorgibt. Doch das scharfsinnig Errechnete seines Dichtens wie seiner Musik drängt sich dem Beobachter in erster Linie auf. Rationalisierung der Kunst setzt sich, wie im 19. Jahrhundert auch sonst, bei ihm durch, und wäre es nur in dem einen Sinn, zu Ende zu denken, was andere schon ins Auge gefaßt hatten.

Vor Wagner ist, zumal in Deutschland, die Oper auf dem Weg zur Tragödie. Sie greift weit hinaus über das Bereich, von dem sie ausgegangen war, sie beruft sich dabei schon im 18. Jahrhundert auf die Tragödie der Griechen. Das leichtgezimmerte Gerüst eines Vorgangs trug ursprünglich die Tonkunst der Oper, bot eine Menge von Möglichkeiten, die Stimmlagen der Sänger und Sängerinnen kunstvoll miteinander wechseln zu lassen und durch solchen Wechsel dem Bedürfnis nach Wohlklang nachzukommen. Die vielfachen Abschattungen des „bel canto“ genügten den eindrucksfrohen Ohren des „Lateiners“, waren besonders dem Italiener das Entscheidende. Deutschem Fühlen entsprach es, über die reizvolle Wirkung auf die Sinne hinauszudringen und nach geistigerem Gehalt zu streben. Das widersprach im Grunde dem Wesen der Oper. Doch wenn anders deutsche Musiker der Oper überhaupt etwas Neues geben sollten, war nur diese Bahn gangbar. Bezeichnend genug wird sie nicht nur von Gluck beschritten, auch von Mozart. Und meinte es trotz allem Goethe wesentlich anders? Wagner zieht die letzten Folgerungen und wird dadurch zum eigentlichen Erfüller des Willens, der die deutschen Opernkomponisten beseelte. Wer vor schärfster Gedankenprägung nicht zurückscheut, darf sagen, Wagner habe die alte Oper endgültig zerstört, nicht nur für die Deutschen, auch für das romanische Ausland. Er tat es nicht traumhaft unbewußt, sondern aus lange erwogener und immer wieder von ihm verteidigter Überzeugung.

Indem Wagner Musik in den Dienst der Tragödie stellte, führte er weiter, was schon von Schiller und von Kleist, aber auch von Zacharias Werner ins Auge gefaßt und bald so, bald

anders versucht worden war. Wagner erkannte, daß die Musik dem Wortausdruck der Tragödie verstärkte Kraft leihen könnte. Zeitweilig konnte ihm sogar scheinen, daß auch seine Musik nur dem Wort treue Dienste zu leisten habe. Das Gesamtergebnis aber war, daß der Musik anvertraut wurde zu verraten, was das Wort auf der Bühne zu sagen nicht fähig ist.

Schon um 1800 verfiel der Romantiker Wackenroder die Überzeugung, die Musik könne besser als das Wort des Dichters das Innenleben des Menschen ausdrücken. Gleich anderen Hauptlehren der Romantik wird auch diese Ansicht Wackenroders von Schopenhauer weitergeführt. Musik spreche das tiefste Geheimnis des menschlichen Lebens aus, gerade weil sie aus dem Unbewußten hervorströme und auf die Reflexion verzichte, die der Dichter nutzt. Ein Kunstwerk, dessen Konzeption aus bloßen deutlichen Begriffen hervorgeht, ist für Schopenhauer unecht. Unbewußt spreche die Musik die Sprache des Unbewußten und gleiche einer Somnambulen, die Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend nichts wisse.

Mit Wackenroder und Schopenhauer möchte auch Wagner durch die Musik im Gefühl des Zuhörers wachrufen, was durch das begriffliche Wort nicht ausgeschöpft wird. Allein er entfernt sich schon von Schopenhauer, indem er der Musik diese Aufgabe nicht allein überläßt, sondern das Wort benötigt und der Musik die Rolle einer Deuterin zuweist, die ergänzt, was durch das Wort nicht ausgesprochen wird. Was von Schopenhauer der Musik nachgerühmt wird, gilt nur für absolute Musik. In der Oper sah Schopenhauer ein Verzicht auf das Beste und Höchste, das der Musik erreichbar ist, nicht ein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, sondern „des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel“. Wagner, gewohnt, sich auf Schopenhauer zu berufen, weicht schon von ihm ab durch die bloße Tatsache seiner Musikdramatik, also einer Verknüpfung von Wort und Musik. Dem unbewußten Schaffen des Musikers, das für Wackenroder und für Schopenhauer entscheidende Voraussetzung bleibt, widerstrebt vollends die besondere Art der Verbindung von Musik und Wort, die sich bei Wagner herausbildet: seine Leitmotivik.

Sie ruht wesentlich auf Errechnung. Die Bühnengestalt kann nur sagen, was sie weiß; sie weiß weniger als der Dichter. Der Dichter aber darf von der Bühne herab das Mehr seines Wissens nicht so geltend machen, wie es der Erzähler (wenn er nicht Spielhagen heißt) zu tun gewohnt ist. Dies ergänzende Wissen gibt sich bei Wagner in der Musik zu erkennen. Was von der Bühnengestalt durch das Wort nicht ausgesprochen werden kann, kündigt die Musik, gestützt auf eine längere Reihe von Motiven, die von vornherein eine feste gedankliche Bedeutung gewinnen. Im ersten Aufzug von Wagners „Siegfried“ bleibt Mime die Antwort schuldig auf die Frage Wotans: „Wer wird aus den starken Stücken Notung, das Schwert, wohl schweißen?“ Die Musik bringt das Siegfriedmotiv und läßt erkennen, was Mime nicht sagen kann. Oder zu Beginn der „Götterdämmerung“ übergibt Brünnhilde den fluchbeladenen Ring Siegfried; er ahnt nicht die Gefahren, die der Ring ihm bringen kann, doch das Rheintöchtermotiv erklingt und erinnert an das Schicksal, das seit dem Beginn der Trilogie dem Rheingold geworden ist. Wagner macht das nicht bloß unschopenhauerisch mit vollem Bewußtsein; die Musik wird zu einer Ausdrucksfähigkeit gesteigert, die ihr nicht eingeboren

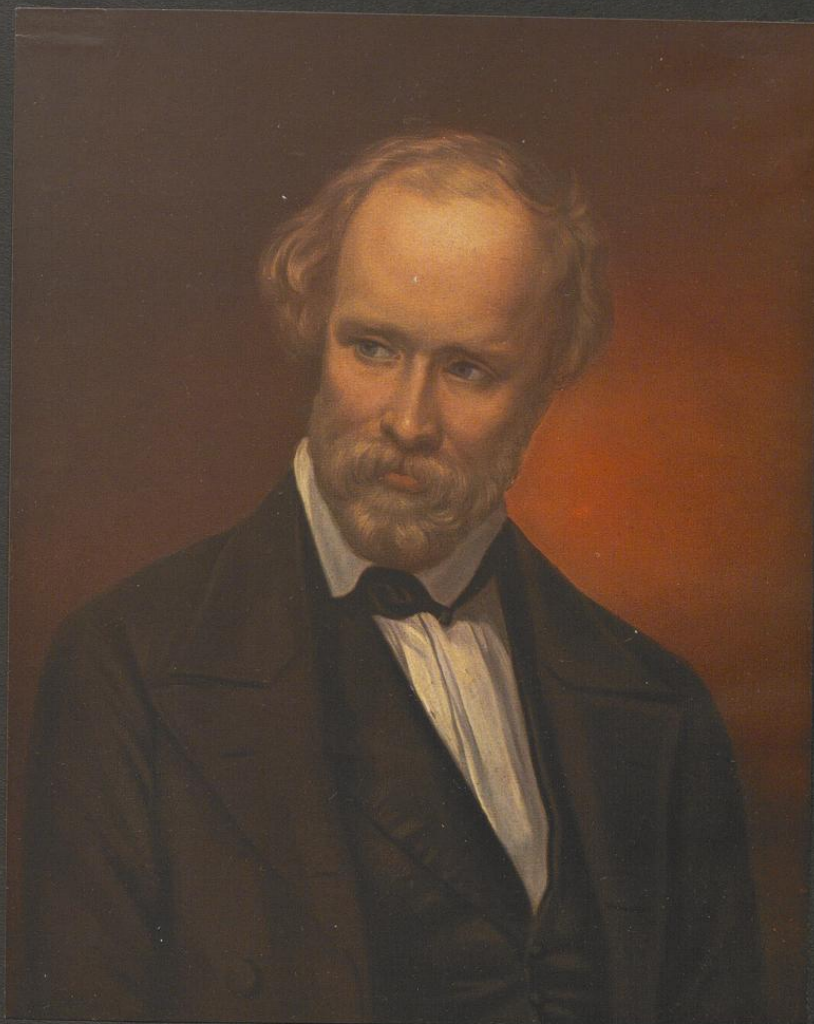


143. Illustration zu Wagners „Rheingold“

ist, sie greift hinüber ins Begriffliche, sie kommentiert. Verstandesmäßig erzielt Wagner solche Wirkungen, weiß bei ihm auch wachend die Somnambule, was sie sonst nur im Schlaf verkündet. Wie Novalis trägt Wagner helles Licht in die Tiefen des Unbewußten. Das ist zugleich kühnstes Wagnis, und ebenso Rationalisierung des Vorgangs künstlerischen Formens und der Wirkung der Kunst auf den Menschen. Die Steigerung des Bewußtseins und die Einengung des Unbewußten, die sich etwa seit 1700 vollzieht, gewinnt hier einen neuen Fortschritt.

Unschopenhauerisch wurde an einer entscheidenden Stelle seiner Kunst der Apostel Schopenhauers, Richard Wagner. Den sittlichen Absichten Schopenhauers blieb Wagner getreuer. Er kam von Feuerbach und ließ sich dann durch Schopenhauer bekehren, wandte sich von materialistisch sinnfroher Lust am Diesseits zu Schopenhauers pessimistischer Ablehnung des Diesseits und Verklärung einer künftigen Welt. Im „Tristan“ und im „Parsifal“ lebt sich diese Wandlung am reinsten aus, im „Parsifal“ auch nach Schopenhauers Mitleidslehre. Im „Ring des Nibelungen“ widerstreitet das diesseitsfrohe Übermenschentum Siegfrieds, der wie der Prometheus von Goethes Ode die Götter verhöhnt, dem Ausgang des ganzen Werks und dessen schopenhauerisch gefühltem, willigem Verzicht auf diese Welt. Aber doch nur in den Augen eines Betrachters, für den der Dichter Wagner vor allem Anwalt einer Weltanschauung, nicht kunstvoller Gestalter tragischer Gegensätze bleibt. Sicherlich hat Wagner gern sein Weltbild in Abhandlungen verkündet und sogar nahegelegt, die eine oder die andere Stelle seiner Dichtungen wie eine Wendung gegen bestehende Mißstände im Leben und im Denken zu fassen. Dem Künstler Wagner wird indes kaum gerecht, wer in dem Drachen Fafner, der schläft und besitzt, den Kapitalismus erblickt; wie wenn Wagner im Wettbewerb mit Gutzkow beihin Hiebe gegen Zeiterscheinungen führen wollte. Die Denkgegensätze, die sich in Feuerbach und Schopenhauer verkörpern, dienen dem Künstler Wagner, Gegensätze schärfer zu umreißen, die in ihm selbst angelegt waren. Ein bezeichnendes Merkmal seines Schaffens ist der Streit von derber Sinnenslust und durchgeistigter Liebe. Verwandt bleibt er auch da mit Heine, der aus gleicher Anlage zu seinen Begriffspaaren Sensualismus und Spiritualismus, Hellenismus und Nazarenismus gelangt ist. Im „Tannhäuser“ stehen sich Venus und Elisabeth gegenüber, im „Parsifal“ steigt Kundry vom Sensualismus zum Spiritualismus empor. Dergleichen Antithetik kommt bei Wagner der Tragödie zu Hilfe, ganz wie die anders geartete Antithetik Schillers oder Kleists. Schärfer und zugespitzter ist alles bei Wagner, in der Neigung zum jähen Wechsel überholt er noch Kleist. Mit ihm berührt sich Wagner in dem schnellen Hin und Her von Dunkel und Hell, von erschütternder Aufwühlung und beseligender Ruhe. Noch unmittelbarer ist Wagner da mit Zacharias Werner verbunden; folgerichtig stellen sich auch Züge der Barockkunst bei ihm ein, überhaupt weisen seine Menschen die gespannte, zuweilen posenhafte Haltung der Barockgestalten. Barockhaft lockert er auch die künstlerische Form. Wer von der „unendlichen Melodie“ der „Gotik“ spricht, die jede äußere und innere Geschlossenheit meidet, bezeugt schon, indem er diesen Ausdruck aus Wagners Kunstwelt verwertet, wie „gotisch“ Wagners Musik ist. Allein während Wagner willig die feststehenden, geschlossenen Formen der alten Oper aufgibt, führt er doch im Aufbau seiner Werke, besonders im „Tristan“ strenge Ebenmäßigkeit durch, wie sie in der französischen klassischen Tragödie besteht. Alfred Lorenz konnte sogar erweisen, daß bis ins kleinste hinein solche symmetrische Tektonik die Themenfolge von Wagners Musik bedingt.

Reich an Gegensätzen wie Wagner war, stellte er neben die hochgespannte Tragik seiner anderen Werke in den „Meistersingern“ ein freies Spiel des Humors. Auch als Humorist zielt er nicht auf lässiges Nacheinander. Mit sicherer Hand leitet er die „Meistersinger“ zu einem starken Abschluß hin. Humor indes bewahrt ihn vor der Gefahr, in einem Kunstwerk nur



Friedrich Hebbel. Gemälde von Karl Rahl. (?)
Wien, Städtische Sammlungen.

Walzel, Deutsche Dichtung II.



154. Bühnenmodell, von Angelo Quaglio zum I. Akt der „Meistersinger“, für die Uraufführung im Münchener Hoftheater 1868. Im Besitz der Bayer. Krongutsverwaltung, König Ludwig II.-Museum, Herrenchiemsee

die Gegner zu verhöhnen. Kritik hatte Wagner hier an seinen Kritikern üben wollen, tatsächlich ergab sich ihm sein menschlich reifstes und tiefstes Werk, ein Werk des Verstehens, Erfühlens und Gestaltens der Menschenseele. Minder barockhaft ist kein anderes seiner Musikdramen. Die „Meistersinger“ treten unmittelbar an die Seite der großen Leistungen deutscher beruhigter Kunst des Zeitalters, gelten in diesem Sinn für Wagners echtest deutsches Gebilde.

Viel von dem bewußt Verstandesmäßigen Wagners lebt auch in Friedrich Hebbel. Wie Wagner kommt auch er nicht von der Erörterung bewußten und unbewußten Künstlerschaffens los, und so wenig wie Wagner kann er die Grenze ziehen, die in seinen eigenen Werken Bewußtes von Unbewußtem trennt. Beiden gemein ist der Versuch, eine in sich geschlossene Lehre aufzustellen, die in ihren Werken sich ausleben soll.

Etwas so Neues wie Wagner hatte Hebbel nicht zu bieten. Er blieb der Gestalt des deutschen Dramas, die von Schiller und von Kleist geformt worden war, näher als Wagner seinen Vorgängern. Ist es Hebbel überhaupt geglückt, Wertvolleres zu schaffen als eine gedanklich überbelastete Buchdramatik? Schiller und Kleist bewegen sich viel sicherer auf der Bühne. An die Musik ihrer Sprache reicht Hebbels Vers nicht heran; er ist schwerer zu sprechen und stellt an den Schauspieler höhere Ansprüche. Was in Hebbels Menschen vorgeht, wird leicht mißverstanden oder gilt wenigstens vielen als ausgetüftelt. Seine Symbolik verhüllt mehr, als daß sie helles Licht auf Dunkles richtete.

Schiller nahm, das Motivieren sich zu erleichtern, analytische Form zu Hilfe; sie kam seinem Bedürfnis entgegen, auf der Bühne nicht tiefeindringende Seelenergründung zu bieten. Kleist gelangt zu widerspruchslloser Motivierung durch die ungehemmte Dämonie seiner Menschen. Hebbel ringt nach unwiderleglicher Notwendigkeit des Ablaufs. Er verzichtet auf die Vorteile der analytischen Gestaltung und stützt sich nicht bloß auf die dämonische Wucht seiner Menschen, obgleich ihm wie Kleist gegeben war, unaufhaltsame Leidenschaft, die ihren Träger aus seinem Traum nicht erwachen läßt, in der Tragödie sich ausleben zu lassen. Wie Kleist neigt auch er im Gegensatz zu Schiller zum psychologischen Drama, doch besondere Artung der Seele genügt ihm nicht als Unterlage echter Tragik. Unversöhnliche Gegensätze zwischen Menschen meinte er nur dort anzutreffen, wo gegensätzliche Weltanschauungen aufeinanderstoßen. Die volle Stärke solchen Gegensatzes entdeckte er in den Augenblicken der Weltgeschichte, die ein neues Zeitalter gegen ein altes ausspielten. Das weltgeschichtliche Denken hatte sich im 18. Jahrhundert angebahnt und im nächsten mehr und mehr durchgesetzt. Zur Zeit Schillers und der Romantik war es wesentlich bei dem Gegensatz zwischen Natur und Kultur stehen geblieben. Erst Hegel stellte neben dem Übergang von Natur zu Kultur noch eine ganze Reihe von Wendepunkten im Werden der Menschheit fest. Seine dialektische Weltanschauung machte die Menschheitsgeschichte zu einem ununterbrochenen Wechsel von Satz und Gegensatz, von Theses und Antitheses. Der Sinn alles Geschehens in der Weltgeschichte enthüllte sich ihm als dauerndes Werden, das einem Erstarrungsvorgang den Boden entzog. Nur wo die Fähigkeit erhalten blieb, sich zu dem Bestehenden in Gegensatz zu stellen, war dies Werden gesichert. Hebbel stimmte mit dieser Auffassung Hegels von Anfang an weit mehr überein, als er ahnte und es je zugab.

Was er über Hegel sagte (es gipfelt 1844 in dem Vorwort zu „Maria Magdalene“), ist kraftvolle Abwehr, allerdings nur in einer Nebenfrage. Hebbel wollte nicht zugeben, daß die Kunst jemals durch die Philosophie überholt und unnötig gemacht werden könne. Er versuchte, gegen Hegel nachzuweisen, das Drama, zunächst die Tragödie werde immer noch unmittelbarer den Lebensprozeß erfassen als der Philosophie. Das Wesen des Lebensprozesses deutete er dabei völlig im Sinne der geschichtlichen Dialektik Hegels.

Den Kern seiner Weltauffassung bildete der Glaube, nur der Gegensatz zwischen dem einzelnen Menschen und seiner Umwelt sichere ein Weitergehen der Menschheit, mochte dieser Gegensatz dem einzelnen noch soviel Leid bringen. Vielmehr sei gerade das Leiden des einzelnen sicherste Grundlage für ein Emporsteigen der Menschheit, Tragik also notwendige Voraussetzung des Aufstiegs. „Pantragismus“ hat man diese Anschauung genannt; wirklich macht sie Tragik zu etwas Unentbehrlichem, vor allem zu etwas Unvermeidlichem. Für den Dichter Hebbel war damit das Wesen des Tragischen genau bestimmt. Tragisch waren für ihn nicht beliebige Zusammenstöße zwischen den Menschen, nur die Gegensätze, die zwischen der sittlichen Überzeugung des einzelnen und der seiner Umwelt bestehen. Indem der Mensch eine neue Sittlichkeit an die Stelle der bestehenden setzen will, kann er vorausnehmen, was einer späteren Zeit heilige Überzeugung sein wird. Geht er in solchem Streben zugrunde, so dient sein Untergang dem Heile einer besseren Zukunft. Hegel hatte das Los der großen weltgeschichtlichen Persönlichkeiten ähnlich bestimmt. Sie sollen eine bessere Zukunft einleiten, sind deshalb Träger des Willens der Weltentwicklung. Sobald sie indes ihre Aufgabe im Kampf mit ihrer Zeit erfüllt haben, gehen sie unter. Hegel dachte an Napoleon, aber auch an Alexander den Großen und an Julius Cäsar. Träger der Tragik in Hebbels Dramen gehen gleichfalls unter, nachdem sie vorweggenommen haben, was künftig selbstverständliches Besitztum sein wird. Der beste Trost, den einer tragischen Gestalt Hebbel zu bieten hat, ist im Augenblick des Untergangs das Dämmern der Einsicht, daß sie nicht umsonst gewirkt, sondern der Zukunft vorgearbeitet habe. Kandaules in „Gyges und sein Ring“ geht in solchem Bewußtsein dahin.

Widerstreit zwischen dem Einzelmenschen und der Gesellschaft ist für Hebbel etwas Unvermeidliches. Soll noch nachgewiesen werden, daß er sich diesen Glauben nicht von Hegel hat einreden lassen, daß er in seiner Persönlichkeit von vornherein angelegt war? Dem Gegebenen

sich anzupassen, war nicht Hebbels Art. So dachte er auch nicht daran, eine Theorie der Tragödie und überhaupt des Dramas auszusinnen, die nur alte Dramaturgie weiterbildete. Er fühlte sich fähig, auch als Theoretiker etwas ganz Neues zu sagen und von seinem Standpunkt aus Dramen, die seinem Ideal nicht taugten, zu verurteilen, wären sie auch noch so hoch bewertet. Daß er Entscheidendes Vorgängern dankte, hat er nicht erkannt. Wie seine Lehre vom Tragischen, waren auch seine Tragödien eng verbunden mit einer Umkehr, die sich bei dem jungen Goethe anmeldet.

Schon Hegel leitete Relativismus sittlichen Wertens ein, indem er auch sittliche Überzeugungen wie alles andere in den dialektischen Vorgang des Werdens einordnete, den für ihn die Weltgeschichte darstellte. Wenn das Werden der Menschheit ein dauernder Wechsel von Satz und Gegensatz war, mußte auch innerhalb der Sittlichkeit Gegensätzliches aufeinanderfolgen; eine absolute Sittlichkeit gab es dann nicht mehr, es war notwendig, daß eines Tages galt, was vorher und nachher verurteilt wurde. Ganz so meinte es Hebbel. In seinen Tragödien prallen Vertreter von gegensätzlichen sittlichen Standpunkten aufeinander, jeder hat von seinem Standpunkt aus recht, von Gut und Böse ist keine Rede. Gut im alten Sinn bleibt für Hebbel der Mensch, der für seine Überzeugung kämpft; schlecht wäre nur, wer kampflos verzichtet und dadurch die Weiterentwicklung der Menschheit nicht fördert. Auch im Leben gelangte Hebbel zu keinen festeren Maßstäben der Sittlichkeit. Der einzige Begriff absoluter Sittlichkeit, der ihm, sei es im Leben, sei es in der Dichtung, noch bedeutungsvoll bleibt, ist Pietät.

Max Piccolomini vertritt im Sinne Kants absolute Sittlichkeit, wenn er Wallenstein vom Verrat an Habsburg abhalten möchte. Nie hätte Hebbel dergleichen auf die Bühne gebracht; nach Hebbels Sinn dürfte Max nur sagen, daß die bestehende Sittlichkeit den Verrat verurteile, daß indes eine Zeit kommen werde, die anders denkt. Weil Schiller, zuletzt gestützt auf Kant, in seinen Anfängen auf ältere Philosophie des 18. Jahrhunderts, noch feste sittliche Maßstäbe besitzt, kann bei ihm von sittlicher Gleichberechtigung des Spielers und Gegenspielers noch nicht die Rede sein. Solche Gleichberechtigung bahnte sich an, als Goethe seinen „Clavigo“ schrieb. Verwandtes bleibt in Goethes Tragödien fortan bestehen. Schopenhauer nannte schon in seinem Hauptwerk diese Art Tragik die beste; sie kam seinem Pessimismus entgegen. Nicht ein übermächtiges Schicksal und nicht ein Bösewicht ist da Ursache der Tragik,



155. Hebbel-Karikatur von H. König

sondern wie etwas Unausweichliches geht die Tragik aus dem Tun und aus den Charakteren der Menschen hervor. Das bewies wieder einmal für Schopenhauer, wieviel Vernichtendes in der Welt enthalten sei. Während Schopenhauer fast nur Goethes „Clavigo“ als den Vertreter solcher Tragik zu nennen hatte, gingen andere, auch Hebbel, daran, die Gleichberechtigung der tragisch entgegengesetzten Standpunkte in älterer Weltichtung nachzuweisen. Die „Antigone“ des Sophokles wurde derart umgedeutet. Hebbel meinte, auch Shakespeare, trotz Richard III. und Jago, in gleichem Sinne nehmen zu dürfen. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts setzte sich die Auffassung immer mehr durch; Dichtung und Wissenschaft huldigten ihr. Bis endlich Paul Ernst Einspruch erhob und klare Scheidung zwischen Gut und Böse wieder zur notwendigen Voraussetzung echter Tragik machte. Gerade auf Sophokles berief sich Paul Ernst; erst bei Euripides entdeckte er Ansätze, auch dem rechtzugeben, der böse genannt werden könnte, und stellte in dieser Wendung ein Zugeständnis an die sophistischen Zeitgenossen des Euripides fest. Sophistik war für Paul Ernst auch die Weltauffassung seines eigenen Zeitalters; es hatte ja im Ablauf materialistisch-positivistischen Weltbetrachtens der Gegensatz von Gut und Böse sich in Nichts aufgelöst.

Nach Paul Ernst wäre Hebbel schon dem Umkreis echter Tragik ferngeblieben. Doch von anderer Seite wahrte Hebbel seinen Menschen tragische Wucht. Sie sind in erster Linie Träger einer Überzeugung, von dieser Überzeugung aber derart durchdrungen, vielmehr besessen, daß sie in ihrem Dienst unentwegten Schrittes dem Untergang zueilen. Gewiß bleibt nach allen ihren Voraussetzungen die Tragödie Hebbels ein dauerndes Auseinandersetzen von Standpunkten. Um so fester gründet sich der Ablauf der Tragik auf die hartnäckige Einseitigkeit, mit der tragische Gestalten ihr Glaubensbekenntnis vertreten. Der stärkste Beweis ist Meister Anton in „Maria Magdalene“.

Jede von Hebbels Tragödien hat eine persönliche, nur ihr eigene Fassung, sie fügt sich nicht ohne Rest einer vorgezeichneten Schablone. Überdies hatte Hebbel das Wesen seines tragischen Gestaltens noch nicht mit voller Klarheit erfaßt, als er seine ersten Stücke formte. In seinem Verhältnis zur Welt ergibt sich ferner durch das Jahr 1848 eine starke Wandlung. Umstürzlerisch veranlagt, wird er durch die Revolution zum Gegner des Umsturzes. Seit „Agnes Bernauer“ macht sich das in seinen Dramen stark merklich. Anwalt einer kommenden Zeit, Fürsprecher der Menschen, die im Kampf mit ihrer Welt die Zukunft vorbereiten, vertritt er fortan auch das Recht des Bestehenden und kommt, indem er den Staat gegen die Willkür des Individuums ausspielt, noch mehr an Hegel heran. Um so bemerkenswerter bleibt, daß Wesentliches seines Pantragismus, seiner Ansicht von dem gleichen Recht gegensätzlicher sittlicher Standpunkte, seines Glaubens an den Wert von Kampfnaturen, die noch im Untergang den Fortschritt der Menschheit erleichtern, mehr oder minder in all seinen Tragödien zu spüren ist. Holofernes in „Judith“ gewinnt schon Züge der großen Persönlichkeiten, die nach Hegel zum notwendigen Opfer der Weltentwicklung werden, zunächst Napoleons. Zeitalter, die einander entgegengesetzt sind und notwendig, wo sie zusammenprallen, Tragik zeugen, stehen sich in „Genoveva“ schon ebenso entgegen wie in allen folgenden Stücken, bis zuletzt die „Nibelungen“ sogar drei Stufen der Menschheitsentwicklung miteinander zusammenreffen und Tragik erwirken lassen: die Halbgötterwelt Siegfrieds und Brunhilds, das Heidentum Hagens und Kriemhilds, das Christentum Dietrichs von Bern. Am schwersten fügt sich „Genoveva“ solcher kulturgeschichtlichen Weltbetrachtung. Diesmal leitet sich die Tragik am unmittelbarsten aus der Dämonie liebender Leidenschaft ab; sie hätte eines weltgeschichtlichen Unterbaues nicht benötigt. Nie wieder hat Hebbel das langsame Werden eines Seelenvorgangs gleich eindringlich abgezeichnet. Ludwig, der unbedingte Verfechter psychologischer Tragik, erkannte richtig, daß Hebbels Menschen im allgemeinen weit mehr nur Standpunkte zu vertreten als ihre persönlichsten Seelenneigungen durchzusetzen haben. So war für Ludwig auch Hebbel nicht viel näher an Shakespeare herangekommen als Schiller. Unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft liegt, mit Ausnahme von Golo, den Menschen Hebbels nicht. Sie haben zu sagen, was sie sind, was sie wollen, und daß sie dies wollen, weil sie so sind. „Selbstexplikation“ wurde ihnen vorgeworfen. Dem Schauspieler ergibt sich schwere Aufgabe. Überhaupt sorgt Hebbel fast nur für den Wort-

Wormhild

Hagen

Wund'ge, so lang' gewunt' ist hie, so
 dieß Mund' gesproch'.

Hagen

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Hagen

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Hagen

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Wormhild

Des Wunden, so ist
 gesproch'et, ist mir ist
 Quen' so aus dem Munde
 aus dem Munde
 das selbe ist ist in
 das selbe ist ist in

Hebbels „Nibelungen“. Schluß des zweiten Teils. Handschrift im Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.

new edition

Der Mutter Götter soll ich danken,
 der mir die Welt und die Natur gegeben

Oliver Hume

(Howell and Gualtheri 1983, 1984)

William Child

Comp for wire

Nauphidiis d'Or Me. frid. w. p. du Jura

109m.

do. I do feel? What will mine be?

1912 in die Hand

Angels, and God's will be done

Mein ist das Gott in die Hand

And here we had Baidoo forget his sign.

Agriumbid.

So wie die ^{Welt} der Hofe, die wir gesehen.

Levitts über die Bedeutung von Judd.

And wif Mäy d'ijm.

Wildwood

Wann bist du wieder da?

[illegible]

(copy of third ed.)

Siddrich.

gildabrad:

Michigan.

My dear

$\frac{21311}{2}$

Mein Sohn ist nicht - nicht - nicht

And "Blood and Fire" - dog, is written with

July 14th - mid night - wind in Top 5th

lynn -

For abridg, and in minor Prose ad

Also lassen die Mathematiker für den Naturwissenschaftler

diviſion.

Zum Maass des N., das aus folgt entliht.

A handwritten signature in dark ink, appearing to be "W.D." or similar, written diagonally across the bottom right corner of the page.

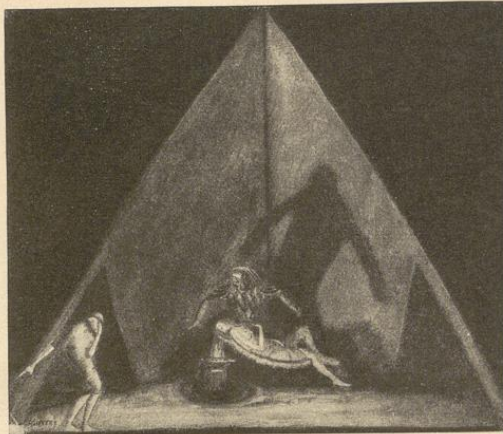
ausdruck und kaum für die Gebärde, er überläßt sie dem Darsteller; und nur ein Darsteller, der fähig ist, sie aus Eigenem zu schaffen, wird auf der Bühne den Eindruck ausschalten, daß Hebbels Menschen starr wie Säulenheilige ihre Bekenntnisreden zu halten haben, Reden, die, noch wenn viele andere auf der Bühne stehen, etwas Selbstgesprächartiges bewahren. Noch schwerere Aufgaben stellt Hebbel dem Darsteller, wenn er ihn nicht bekennen, sondern sein Innenleben verhüllen läßt. Dann gewinnt das „für sich“ einen übergroßen Umfang. Golo verrät, was in ihm vorgeht, durch lange Akte hindurch nicht denen, die auf der Bühne sich bewegen, nur durch das „für sich“ dem Zuschauer. Das verlangt noch mehr als von dem Darsteller des Golo von denen, die inzwischen unbeschäftigt bleiben müssen. Die Wendung zum Naturalismus, die gleich nach Hebbel in der Schauspielkunst sich vollzog und immer noch nicht ganz überwunden ist, machte das fast unerträglich.

Noch ein anderes Hemmnis baute sich auf. Hebbel schrieb nie eine Tragödie, nur um Geschichte vorzuführen, doch die große Mehrzahl seiner Stücke spielt in der Vergangenheit. Hier waren die Wendepunkte, an denen ein Zeitalter dem anderen weicht, rasch zu finden. Heißt es aber nicht zu viel vom Zuschauer verlangen, wenn er Rhodope nachfühlen soll, daß ihr, unverschleiert von einem andern als ihrem Gatten gesehen zu werden, schwerste Kränkung bedeutet? Hebbel freilich nahm diesen Aberglauben Rhodopes und alles Verwandte, das in seinen Tragödien aus der Vergangenheit geholt wurde, nie bloß im Sinn solcher Vergangenheit. Schon „Judith“ umfaßte für ihn nicht nur ein Stück alter biblischer Überlieferung, sondern auch schwerwiegende Fragen der unmittelbaren Gegenwart. Was im Gewande der Vergangenheit von ihm auf die Bretter gestellt wird, ist ihm stets Symbol für dringendste Anliegen der eigenen Zeit. Nur wer fähig ist, Hebbels Stücke derart symbolisch zu erfassen, wird ihm ganz gerecht. Was zwischen Kandaules und Rhodope sich abspielt, wäre nicht minder tragisch, wenn es irgendwelche, auch heute noch verwerfliche Pietätlosigkeit des Mannes gegen die Frau darstellte und diesen Vertrauensbruch zurückleitete auf die Überlegenheit, mit der ein Fortschrittsfroher auf ihm unbegreifliche Vorurteile seiner Gattin herabblickt. Hagen erträgt Siegfrieds Halbgöttertum nicht. Hagen ist nur Mensch und weiß, wie wenig selbst das größte Heldentum eines Menschen in Wettbewerb treten darf mit den Wundertaten eines Unüberwindlichen, der im Blut des Lindwurms gebadet hat. Auch hier birgt die symbolische Decke Allgemeinmenschliches; zieht man sie weg, bleibt nicht der Neid eines Minderwertigen übrig (ein solcher Hagen hätte durchaus der Welt- und Kunstauffassung Hebbels widersprochen), sondern der berechtigte Widerstand einer starken Persönlichkeit gegen den Günstling des Glücks, dem wie von selbst zufällt, was der Minderbegünstigte nie erreichen kann.

In „Maria Magdalene“ spiegelt sich das Gefühl der Gegenwart unmittelbar wider, ohne eine symbolische Hülle, die der Vergangenheit entliehen wird. Wesentlich allgemeiner menschlich ist das Stück dennoch nicht. Es wendet sich gegen geistig und sittlich beengtes Bürgertum. Das bürgerliche Drama, seit langer Zeit ausgeschieden aus dem Umkreis höherer Kunst, gewann in „Maria Magdalene“ neues Daseinsrecht, gerade weil es nicht länger, wie einst im Sturm und Drang, für das Bürgerliche kämpfte, sondern schon an ihm Kritik übte. Das Schicksal des gesamten bürgerlichen Dramas droht längst auch „Maria Magdalene“; was im Augenblick der Abfassung Gegenwart war, ist längst Vergangenheit geworden. Oder ist uns heute der Vorgang des Stücks noch nicht so historisch wie der von „Miss Sara Sampson“, von



156. Schlußszene des zweiten Teils der „Nibelungen“ Hebbels. Auf-
führung in Weimar unter Leitung Dingelstedts im Jahre 1861.
Holzschnitt aus der Leipziger Illustrierten Zeitung



157. Bühnendesign von Ludwig Sievert für eine Aufführung der „Judith“ in Frankfurt a. M. 1920

lichung, die wie schon für das 18. Jahrhundert auch für Hebbel bestand, wenn er den Persönlichkeiten der Vergangenheit Züge seiner eigenen Zeit gab, überwand er am sieghaftesten in den „Nibelungen“. Kriemhild und Hagen gewinnen hier das Wesen von Menschen aus einer größeren Welt. Gleichzeitige Dichtungen anderer aus dem Gebiet der Siegfriedsage verkleinerten ihre Menschen, indem sie sie im Sinn der Gegenwart nahmen. Das gilt wie von Jordan auch von Geibel. Hat doch selbst Richard Wagner germanische Götter den Bürgern des 19. Jahrhunderts angeglichen und seinen Wotan allzu menschlich gestaltet.

Hebbel vertritt das Recht Judiths, Klaras, der Agnes Bernauer, Mariannes, Rhodopes. Schon seine „Judith“ blickt der Frau tief ins Herz. Aber er dachte nie daran, mit den Romanikern und Jungdeutschen der Frau die Rechte des Mannes zu gewähren. In „Herodes und Mariamne“ versündigt sich nicht so sehr der Mann am Weibe als der Mensch am Menschen. Ähnlich gedacht ist „Gyges und sein Ring“. Durch Leiden tun, war nach Hebbel die Aufgabe des Weibes; wo es über diese Grenze hinausgehen will, ist es für Hebbel wie Kriemhild tragischem Untergang verfallen.

Vor nicht langer Zeit faßte man Hebbel als unmittelbaren Nachfolger Grabbes auf. Hebbels Lustspiel „Der Diamant“ erinnert durch die Neigung zur Groteske an Grabbe. Im übrigen steht hinter Hebbels Werk eine gefestigtere Persönlichkeit. Er hat das Elend seiner Jugendzeit siegreich überwunden; nur die schlimmsten Jahre, in Paris und in Italien, wühlten ihn so stark auf, daß ihm Groteske auch im ernsten Drama sich ergibt, in „Julia“, oder daß er die grell-sarkastische Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien“ schreiben kann. Nur noch ein paar seiner Gedichte, dann Erzählungen seiner Frühzeit verwenden ähnliche schreiende Farben. Nie kam Hebbel gleich nahe an das Junge Deutschland heran; die Zeitgenossen meinten sogar, Hebbel hier auf den Bahnen Victor Hugos schreiten zu sehen, bewußte Wiedergabe des Häßlichen warf man beiden vor. Hebbels Pantragismus gibt pessimistische Weltanschauung auf, indem das Lebensleid des einzelnen nicht nur zur notwendigen Voraussetzung des Weltgeschehens erhoben wird, sich auch mildert, sobald Einsicht in seine Notwendigkeit gewonnen ist. Von gleichem Trost wissen die Dichtungen Hebbels aus dem Umkreis der „Julia“ nichts, sie vertreten einen ungeminderten Pessimismus.

„Kabale und Liebe“? Darf eine Zeit, die den Gestalten Shakespeares das Gewand der Gegenwart anzieht, auch „Maria Magdalene“ in diesem Gewand spielen? Da ergeben sich Hindernisse, die für Hebbels Vergangenheitsdramen nicht bestehen. Mutet doch auch Hebbel dem Zuschauer nie zu, alte Überlieferung gläubig hinzunehmen, weil sie einst geglaubt worden ist. Wie Schiller die Legende der Jungfrau von Orleans weiterzudichten, hätte Hebbel nie versucht. Schon „Judith“ geht den entgegengesetzten Weg und bleibt nicht beim Bericht der Bibel stehen, sondern will zeigen, wie es eigentlich gewesen ist. Genau so hält Bernhard Shaw es in der „Heiligen Johanna“. So wenig wie Hebbel kann er dies Ziel erreichen, ohne den Menschen einer fernen Vergangenheit die Gefühle seines eigenen Zeitalters einzupflanzen. Hebbel macht es nur ganz selten anders. Das nie zu Ende geführte Bruchstück seines „Moloch“ will Menschen der Frühzeit zeichnen, die unserer Gesittung ganz fernstehen. Die Gefahr der Verbürger-

Die starke innere Spannung von Hebbels Menschen wird in diesen Werken zur Überspannung. Das entsprach ja dem Überreizten von Gutzkows frühen Dichtungen. Wenn es die Aufgabe des Realismus war, jungdeutsche Stimmungen zu überwinden, nicht allen fiel das so schwer wie Hebbel; doch sogar Ludwig erlebte Verwandtes. Seine ersten Dramen neigen, wie das Junge Deutschland, zur Schauerromantik, nutzen wie Gutzkow den Standesgegensatz. Die „Pfarrrose“, deren Stoff aus Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ übernommen ist, nimmt vorweg, was später in der „Heiteretei“ humorvoll wiederkehren sollte: Klatschsüchtige trennen ein Liebespaar. Düster-tragisch ist und endet die „Pfarrrose“. Ähnlich, aber wirklichkeitsechter hatten im Sturm und Drang Lenz und H. L. Wagner von dem Schicksal der Bürgerstochter berichtet, die ein Adliger verführt. Greller nur und überspitzter wird alles in Ludwigs Stück. Sein „Fräulein von Scuderi“ bietet in der Dramatisierung der Erzählung E. T. A. Hoffmanns den ersten Versuch Ludwigs, aus ganz eigentümlicher Charakteranlage eines Menschen Tragik abzuleiten. Vererbung macht Cardillac zum Gewohnheitsmörder; er erträgt es nicht, ein Werk seiner auserlesenen Goldschmiedekunst in den Händen eines anderen zu wissen. Selbstgespräche enthüllen diesen Hang. Doch noch glückt es Ludwig nicht, das ganze Stück mit den Seelenvorgängen Cardillacs zu füllen. Das Kriminalistische drängt sich vor. Die Titelheldin weckt in diesem Handel zu wenig Anteil, um Cardillac zu ersetzen, der lange vor dem Ende des Stücks dahingeht. Fernab von den Schauermotiven dieser ersten Tragödien bewegt sich das Lustspiel „Hanns Frei“; nicht bloß der vierhebige, steigende, gereimte Vers gemahnt an Hans Sachs oder vielmehr an dessen neuere Nachdichtung. Das harmlose Stückchen umfaßt in seinem Stoff viel von dem, was in dem Lustspiel „Les Romanesques“ von Edmond Rostand noch kunstvoller gestaltet werden sollte. Mit dem Singspiel ist „Hanns Frei“ verwandt; Otto Ludwig kam ja von der Musik her.

Schon „Hanns Frei“ bewegt sich sicher auf der Bühne und gewinnt ihr überraschend glückliche Wirkungen ab. Ludwigs Bühnenbegabung wurde von dem Bühnenkünstler Eduard Devrient weitergebildet. Gern lernte Ludwig von diesem Lehrer, aus dem Herzen der Schauspielkunst holen, was er der Bühne bot. Wie genau er die Gebärden seiner Gestalten beim Schaffen vor sich sah, bezeugen die Bühnenanweisungen des „Erbförsters“. Was der Schauspieler bei Hebbel vermißt, wird bei Ludwig in überreichem Maße geboten. Der „Erbförster“, unmittelbar nach 1848 fertiggestellt, leistete für das bürgerliche Drama Ähnliches wie „Maria Magdalene“. Er ließ ihr aber den Vortritt und geriet dadurch in den Verdacht, nur Nachahmung zu sein. Schon nach der Stimmung des Eingangs scheiden sich die beiden Stücke deutlich voneinander. Mag „Maria Magdalene“ nicht auf den ersten Seiten tragisch getönt sein, sehr früh kündigt sich doch das starre Wesen Meister Antons an, gibt auch dem Eingang seine Färbung und deutet auf kommende Konflikte. Der „Erbförster“ legt den viel umfänglicheren Weg von der sonnig beglänzten Lustspielstimmung des Anfangs bis zu dem vernichtenden Ende zurück. In Hebbels bürgerlichem Drama wirkt sich die Vorgeschichte aus und bleibt ein wesentlicher Grund der Tragik.



158. Illustration aus Hebbels „Schnock“. Leipzig 1850



159. Szenenbild nach einer Aufführung von Otto Ludwigs „Makkabäern“ im Jahre 1853. Holzschnitt aus der Leipziger Illustrierten Zeitung

der für Ludwig viel bedeutet, kann in diesem Hin und Her immer wieder abgewandelt werden. Noch indes ist die Lage nicht so schlimm, daß sie Vernichtendes zeugen müßte. Des Erbförsters unberechtigtes Kämpfen ums Recht noch erbitterter zu gestalten, muß er zum Wein greifen. Hinzu tritt eine Reihe von Verwechslungen, in der sogar ein Requisit, die Flinte mit dem gelben Riemen, eine bedenkliche Rolle spielt. Nun endlich ist es soweit, daß der Erbförster in dem Wahn, sein Recht zu wahren, auf den Sohn des Waldherrn die Flinte anlegt und die eigene Tochter tötet, die sich schützend vor den Geliebten stellt.

Ist wirklich geleistet, was für Ludwig die eigentliche Aufgabe des Tragikers bedeutet? Folgt notwendig aus der Charakteranlage des Helden der Ablauf des Stückes? Wird der Erbförster von einem Dämon getrieben wie Gestalten Kleists? Aus einem Lustspiel, aus Ifflands „Jägern“, stammt ein guter Teil des Stoffs. Ludwig tut Ungemeines, die Vorlage zu überholen. Erreicht er indes, was ihm vorschwebt, eine Tragödie zu schaffen, die in Iffland zu wurzeln scheint, aber mit den Gipfeln an Shakespeare rührt?

Ein uralter gegebener Stoff, den schon dramatische Dichtung benutzt hatte, war in den „Makkabäern“ umzugestalten. Schon läßt sich verfolgen, wie Ludwig tut, was er zuletzt bis zur Selbstvernichtung treibt: immer wieder wirft er um, was er schon gestaltet hat. Die „Makkabäer“ kamen noch zu einem Abschluß, sie tragen aber die Spuren der langen Vorbereitung. Gleich Zacharias Werner suchte Ludwig die vielgestaltige Überlieferung von den Makkabäern, wie sie in echten und apokryphen Büchern der Bibel erzählt ist, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschweißen. Auf dem Wege durch die mehrfachen Fassungen des Stückes hindurch war bald das eine, bald das andere Motiv mehr berücksichtigt worden. Das endgültige Stück will ebenso der Mutter der Makkabäer wie dem Helden Judah Raum gewähren. So wird weder sie noch er zum eigentlichen Helden des Stückes, Held ist vielmehr das Judentum; sein Gottvertrauen und seine Gesetzestreue bedingen die Tragik; durch tragisches Fehlen steigt es zum

Frage!

1. Ist die Welt zum Leben hingeliefert? Nicht notwendig, aber?
2. Ist sie nicht?
3. Sind alle Funktionen des Lebens funktionell? Oder nur teilweise?
a. nur teilweise
b. nur teilweise
4. Sind alle zur Gegenwart in funktioneller Hinsicht gelöst?
5. Ist die Welt der Dinge ein funktionelles Ganzes?
6. Was ist das in der funktionellen Hinsicht?
7. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
8. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
9. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
10. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
11. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
12. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
13. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
14. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
15. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
16. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
17. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
18. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
19. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
20. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
21. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
22. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
23. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
24. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?
25. Ist die Welt ein funktionelles Ganzes? Oder nur teilweise? Oder nicht?

Sieg empor, nicht zum Sieg in der Schlacht, sondern zum Sieg durch williges Märtyrertum. Die „Makkabäer“ Ludwigs sind tatsächlich die Tragödie eines Volks, sie treiben weiter, was von Schillers „Tell“ angefangen worden war, sie wetteifern mit „Tell“ in dem vielgestaltigen Kolorit des Milieubildes. Auch diese Tragödie Ludwigs folgt auf ein Drama Hebbels aus gleicher Umwelt, auf „Judith“. Hier hatte Hebbel — farbechter als später in „Herodes und Mariamne“ — in einer ganzen Reihe von Gestalten jüdisches Volk und jüdisches Wesen gekennzeichnet. Ludwig überholt das in den „Makkabäern“ und trifft den Mittelpunkt, wenn er in der Schlacht von Ammaus den Sieg der Juden in eine Niederlage umschlagen läßt, weil das Gesetz ihnen verbietet, am Sabbat zu kämpfen. Neben jüdischen Gesetzesglauben tritt jüdisches Muttertum, Stolz auf die Kinder, der wie alle Hybris bestraft wird. Dann jüdisches Heldentum, in dem persönliche Tapferkeit mit dem Wunsch, für Gott nur zu leiden, sich nicht ausgleichen will. Nicht Siegeswille führt zum Sieg, sondern nur die Erfüllung des Gesetzes, an Gott unentwegt zu glauben und ihm die Entscheidung zu überlassen.

Dem Schauspieler stellen der Erbförster und die Mutter der Makkabäer große und dankbare Aufgaben. Darum brachte Laube diese Dramen Ludwigs gern auf die Bühne; er hatte Darsteller, die das leisten konnten. Der Naturalismus fand sich durch den „Erbförster“ bestätigt, er konnte aber das Stück nicht dauernd für die deutsche Bühne wiedergewinnen. Die „Makkabäer“ sind seit langem auf ihr noch seltenere Gäste.

8. Lyrik

Das Zeitalter des deutschen Realismus bereicherte den Schatz deutscher Lyrik. Doch die damals für die berufensten Liedersänger galten, rücken seit längerer Zeit in den Hintergrund neben anderen, die lange um Anerkennung ringen mußten. Hebbel scheint manchem auch heute noch, trotz der großen Anzahl seiner lyrischen Gedichte, grundsätzlich unlyrisch veranlagt zu sein. Den Wert von Kellers Liedern zu erkennen, bedurfte es der treuen und seelenverwandten Ricarda Huch. Nächste Freunde Kellers, wie Heyse und Storm, hatten viel Bedenken. Allerdings legte sich Storm einen so festen Maßstab zum Abschätzen lyrischer Dichtung zurecht, daß nicht nur Keller, daß der größte Teil lyrischer Weltichtung entwertet wurde. Storm stellte ein „Hausbuch aus deutschen Dichtern“ (1870) zusammen, das, soweit es deutschen Sang aufnimmt oder ausschaltet, Einwand wecken kann. Dennoch bleibt der Vorrede Storms das Verdienst, Neues und Aufschlußreiches über Lyrik gesagt zu haben. Ihm schwebte ein Begriff reiner Lyrik vor, der leichter zu erfüllen als begrifflich zu bestimmen ist. Wirklich war ihm schon lange vorher in Briefen besser geglückt, Entscheidendes dieses Begriffes in Worte umzusetzen. Echt deutsch schreckte ihn Lyrik ab, die eine festgeprägte adlige Form durch Jahrhunderte hin abwandelte und sich nur vermaß, dies überpersönliche Schema durch den Wohlklang des Wortausdrucks zu beleben und mit hohem Gedankengehalt zu beseelen. Solcher Lyrik sagte er nach, daß sie in ein Goldgefäß goldenen Inhalt gieße; ihm genügte das nicht. Was er verlangte, melden seine Verse: „Die Form ist nichts als der Kontur, Der den lebend'gen Leib beschließt.“ Wie Plotin es einst gemeint hatte, wie dann Goethe mit Herder und die Romantik es vertraten, erstrebte auch Storm den unmittelbarsten und gerechtesten Ausdruck eines Innerlichen und sah ihn gefährdet, wenn dies Innerliche sich in eine vorgeprägte Kunstgestalt einfügen sollte. Das Persönliche und Einmalige kann sich ja nur in einmalig-persönlichem Ausdruck ungebrochen kundgeben. Wer antike Odenform nutzt oder Sonette schreibt, scheint, von solchem Blickpunkt gesehen, das Entscheidende zu ver-