

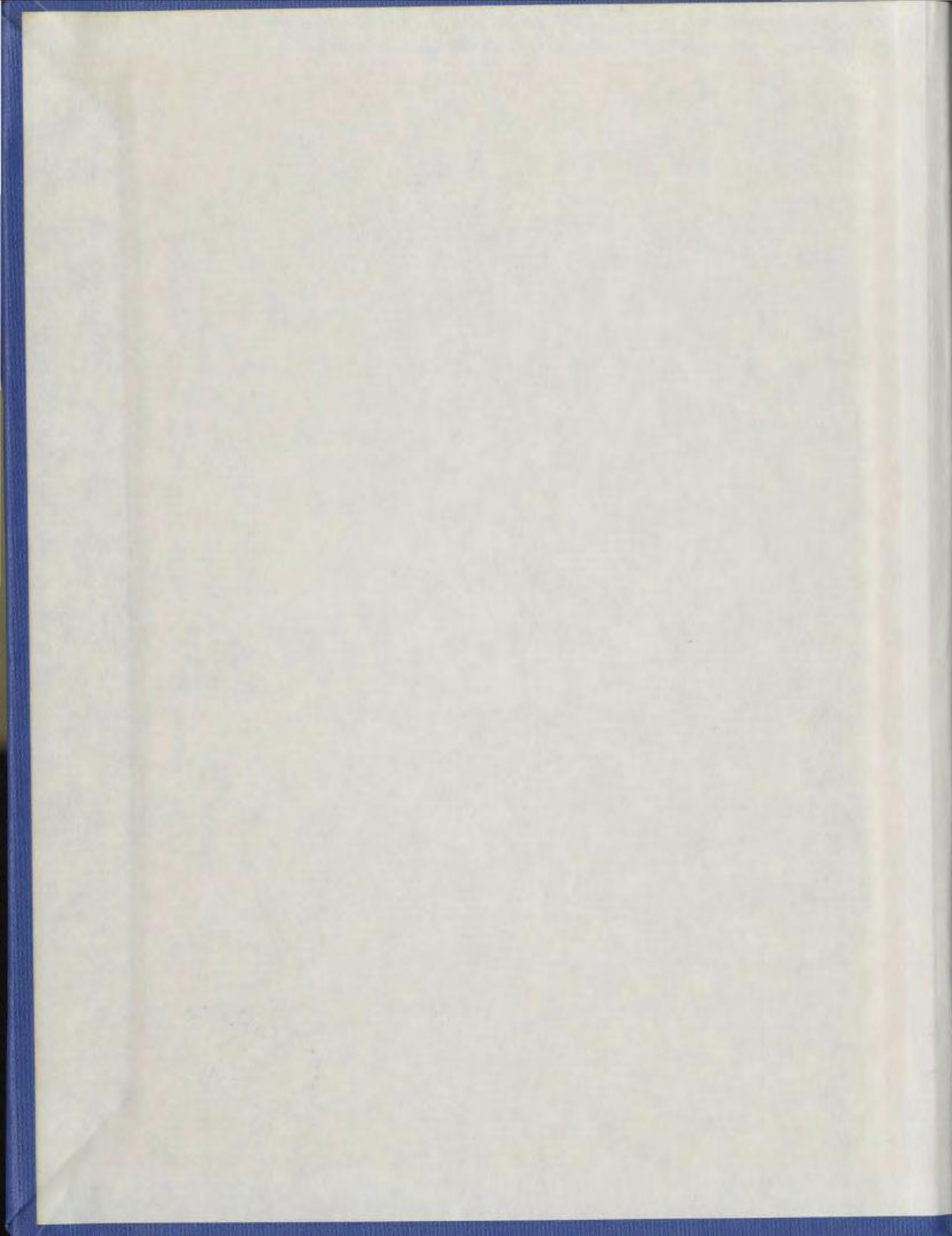
DAS TODESMOTIV IN DEN
TRAGODIEN FRIEDRICH
HEBBELS

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

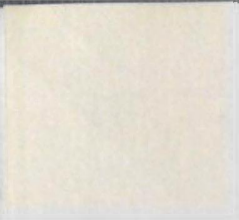
URSULA SAMPATH



copy 2

101162





INFORMATION TO USERS

THIS DISSERTATION HAS BEEN
MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED

This copy was produced from a microfiche copy of the original document. The quality of the copy is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Canadian Theses Division
Cataloguing Branch
National Library of Canada
Ottawa, Canada K1A 0N4

AVIS AUX USAGERS

LA THESE A ETE MICROFILMEE
TELLE QUE NOUS L'AVONS RECUE

Cette copie a été faite à partir d'une microfiche du document original. La qualité de la copie dépend grandement de la qualité de la thèse soumise pour le microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

NOTA BENE: La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer. Microfilmée telle que nous l'avons reçue.

Division des thèses canadiennes
Direction du catalogage
Bibliothèque nationale du Canada
Ottawa, Canada K1A 0N4

DAS TODESMOTIV IN DEN TRAGÖDIEN FRIEDRICH HEBBELS

by



Ursula Sampath, B.A.

A Thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts

Department of German
Memorial University of Newfoundland

September 1975

St. John's

Newfoundland

Abriß

Die Arbeit geht von dem Standpunkt aus, daß die Problematik der menschlichen Vergänglichkeit, eines der Urthemen der Weltliteratur, im Werk Friedrich Hebbels einen besonders intensiven und vielschichtigen Niederschlag fand, und daß aus diesem Grund eine Analyse von diesem Blickwinkel her außerordentlich lohnend ist.

Die vorliegende Untersuchung des Todesmotivs beschränkt sich auf die wichtigsten und bekanntesten Tragödien Hebbels, nämlich Judith, Genoveva, Maria Magdalena, Herodes und Mariamme, Agnes Bernauer, Gyges und sein Ring und Die Nibelungen. Dabei sollen die Ausführungen keine bestimmte Hypothese untermauern oder widerlegen; an Hand einer gezielten Fragestellung wird vielmehr versucht, den Text der einzelnen Dramen daraufhin auszuwerten, wie Hebbel sowohl die Todesproblematik an sich als auch die Überwindungsmöglichkeiten derselben dichterisch zum Ausdruck bringt.

Der erste Teil befaßt sich kurz mit der geistesgeschichtlichen Basis für Hebbels Schaffen, mit den Einflüssen, die auf den Dichter einwirkten, sowie mit dessen eigenen, unmittelbaren Erfahrungen in bezug auf den Tod. Der zweite Teil widmet sich den oben genannten Dramen selbst, und zwar in chronologischer Folge. Die Ergebnisse der einzelnen Untersuchungen werden schließlich rückblickend zusammengefaßt und verglichen.

This thesis was prepared whilst I was in receipt of a University Fellowship from Memorial University of Newfoundland.

I would like to express my thanks to my Supervisor, Dr. Alfred Ratz, for his guidance and encouragement.

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
I. Geistesgeschichtliche Basis	10
II. Hebbels persönliche Begegnungen mit dem Tod	17
III. <u>Judith</u>	28
IV. <u>Genoveva</u>	64
V. <u>Maria Magdalena</u>	87
VI. <u>Herodes und Mariamne</u>	105
VII. <u>Agnes Bernauer</u>	126
VIII. <u>Gyges und sein Ring</u>	143
IX. <u>Die Nibelungen</u>	161
Zusammenfassung	175
Abkürzungsverzeichnis	184
Anmerkungen	185
Bibliographie	202

Friedrich Hebbels Werke werden in der vorliegenden Arbeit nach der in der Bibliographie angeführten Ausgabe von Richard Maria Werner zitiert, und zwar in der folgenden Abkürzung: W = Werke; Br. = Briefe; mit römischer Bandangabe und arabischer Seitenzählung; T = Tagebücher, mit römischer Bandangabe und den Nummern der Werner-schen Zählung.

Da die Aufgliederung der Dramen und die Numerierung der Verse bzw. Zeilen von Stück zu Stück variieren, wurden die in den Text eingefügten Hinweise wie folgt abgefaßt:

<u>Judith:</u>	Akt/ Seitenzahl/ Zeilennummer
<u>Genoveva:</u>	Akt/ Szene/ Versnummer
<u>Maria Magdalena:</u>	Akt/ Szene/ Seitenzahl/ Zeilennummer
<u>Herodes und Mariamne:</u>	Akt/ Szene/ Versnummer
<u>Agnes Bernauer:</u>	Akt/ Szene/ Seitenzahl/ Zeilennummer
<u>Gyges und sein Ring:</u>	Akt/ Seitenzahl/ Versnummer
<u>Nibelungen</u>	
1. Der gehörnte Siegfried:	Szene/ Seitenzahl/ Versnummer
2. Siegfrieds Tod:	Akt/ Szene/ Versnummer
3. Kriemhilds Rache:	Akt/ Szene/ Versnummer

Einleitung

Kaum ein zweites Problem hat die Menschheit von jeher so eindringlich beschäftigt und sich dabei so hartnäckig einer eindeutigen Lösung widersetzt wie die Frage nach dem Wesen der Vergänglichkeit. Denn für jedes denkende Geschöpf bedingt eine Bejahung oder Bewertung seiner Existenz notgedrungen auch die innere Auseinandersetzung mit der Tatsache des Todes. So ist es kein Wunder, daß sich die Dichter aller Völker und Epochen mit der Objektivierung dieses Grundproblems befaßt haben. In der deutschen Literatur kommt bereits in einer der ältesten Überlieferungen, dem Hildebrandslied, der Versuch zum Ausdruck, den Tod in das ethische Lebensgefühl jener Welt einzuordnen. Von der Selbstentsagung des Armen Heinrich über das Jenseitsverlangen der Mystiker zur Auflehnung des Ackermanns von Böhmen; von der schwülen Verbrämung des Todes im Barock über Goethes Werther und Faust zu Nietzsches „Gott ist tot!“ mußte danach jedes Zeitalter seine eigene Antwort suchen.

Aber nicht nur vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus ist die Erforschung einer poetischen Aussage zur Endlichkeit des Menschen aufschlußreich. Wenn wir Walther Rehm beistimmen, daß „die Dichtung, wo sie vom Tode redet, am tiefsten in das Geheimnis des Menschen hineinsehen läßt; daß man hier in allem und jedem in den Mittelpunkt kommt und den Menschen ganz zu erfassen lernt“¹, so dürfen wir an-

nehmen, daß die Verfolgung des Todesmotivs einen besonders lohnenden Zugang zum Verständnis des jeweiligen Dichters bietet.

Diese Erwägungen bildeten jedenfalls den Hauptantrieb für die vorliegende Arbeit über das Todesmotiv in den Tragödien Friedrich Hebbels, denn bei ihm springt die Beschäftigung mit der Todesproblematik so häufig ins Auge, daß einige seiner zeitgenössischen Kritiker Anstoß daran nahmen. Julian Schmidt zum Beispiel rügte den „Leichenduft“ in Hebbels Werk;² A. Henneberger beanstandete „die Freude an Würmern und Leichen“³. Die Tagebücher bestätigen, daß Hebbel fortwährend um die geistige Klärung des Problems rang. Richard Maria Werner führt in seinem Sachregister nicht weniger als einhundertneununddreißig Eintragungen an, die das Wort „Tod“ enthalten (T. IV). Zahlreiche andere Aussagen sind dem Thema indirekt gewidmet. Dabei wechseln philosophische Erwägungen verschiedenster Art, aus den Zeitungen kopierte Berichte über bizarre Mordfälle, religiöse Betrachtungen und persönliche Todesahnungen einander ab. Alle diese Notizen könnte man aber vielleicht unter das Motto stellen: „Willst Du wissen: was ist das Leben, so frage Dich: was ist der Tod?“ (T. I, 501).

Die Antwort hoffte der Dichter vor allem in seinem literarischen Schaffen zu finden. Mitunter hatte dies, vor allem in seinen jüngeren Jahren, den Anschein einer Flucht vor der quälenden Wirklichkeit. So schrieb er im Vorwort zu einer Ausgabe seiner Erzählungen (1841):

„Ich wußte nicht, wie ich dem Tod ausweichen sollte, der aus beiden Kreisen, in denen das Dasein aufgeht, aus dem Leben wie aus der Wissenschaft, auf mich zutrat, ich bedurfte eines Gegengewichts und griff zur Komik, zur Verspottung des Seins durch die Gestaltung des Nichts“⁴. Umgekehrt sah er sich als Künstler besonders befugt und qualifiziert, den Geheimnissen der Schöpfung auf die Spur zu kommen und „alles, was im Menschen und seiner irdischen Situation liegt, zum Bewußtseyn zu bringen“⁵.

Sicher ist es auch kein Zufall, daß Hebbel von Prosäerzählungen und Lyrik immer mehr zur Tragödie gravitierte, der Dichtungsgattung, die sich ausschließlich mit der Suche nach dem Sinn des menschlichen Untergangs befaßt. Hier bot sich ihm die beste Gelegenheit, entweder bereits geformte Ansichten zum Ausdruck zu bringen oder--da er sich häufig als „naiv“ schaffender Dichter im Sinne Schillers betrachtete-- aus dem Geschick seiner Helden neue Einsichten in die Bedeutung des Todes zu gewinnen.

Der Stand der bisherigen Forschung läßt auf jeden Fall Raum für eine diesbezügliche Untersuchung seiner Tragödien. Walther Rehms wertvolle Arbeit über die Entwicklung des Todesproblems in der deutschen Literatur macht bei der Romantik Halt.⁶ Noch weitläufigere Studien, wie zum Beispiel Jacques Chorons Der Tod im abend-ländischen Denken⁷, schenken Hebbel keine Beachtung. In der Sekundärliteratur über die Werke des Dichters wird das Thema wohl öfters

erwähnt, doch meist nur im Zusammenhang mit anderen Anliegen der Autoren. Ausnahmen bilden Helga Frisch, die in ihrer Symbolanalyse dem "Tod als Weg zur Erkenntnis" ein Kapitel widmet,⁸ und Peter Michelsen, der in seiner Auswertung der Tagebücher die Aussagen über den Tod gesondert, wenn auch nicht ausführlich, behandelt.⁹ Größeres Interesse für die Thematik zeigt Joachim Müller, welcher nicht nur das Motiv des Liebesopfers in Herodes und Mariamme und die strukturelle Funktion der Todessymbolik in Maria Magdalena untersucht, sondern auch die Lyrik von diesem Standpunkt her analysiert.¹⁰ Hermann Rennerts Dissertation mit dem vielversprechenden Titel: "Die Behandlung des Todes in den Dramen Grillparzers, Hebbels und Otto Ludwigs" erweist sich lediglich als eine mechanische Aufteilung der Werke dieser Dichter unter dem Gesichtspunkt diverser Todesarten.¹¹ Rudolf Kirchs Monographie, Das Todesproblem bei Hebbel, ist zwar weit lohnender, doch kommt das Drama bei ihm zu kurz, weil seiner Meinung nach die Helden "nie die Ansicht des Dichters, sondern immer nur die eigene"¹² vertreten. Diesem Einwand wäre entgegenzuhalten, daß man freilich nicht hinter jedem vereinzelt Dialogbruchstück oder Protagonisten eine definitive Anschauung des Dichters wittern darf, daß sich jedoch in der Wahl und Struktur des Gehalts, dem Zusammenspiel der Motive und der Verteilung der Schwerpunkte zweifellos genügend Anhaltspunkte finden lassen, um die Anliegen des Dramatikers erkennen zu können und so eine Analyse zu rechtfertigen.

Es muß in diesem Zusammenhang vorausgeschickt werden, daß der

Begriff „Motiv“ in der vorliegenden Arbeit sehr lose gefaßt und mit wechselnder Bedeutung gebraucht wird. Sicherlich hat eine sorgfältige Unterscheidung zwischen Kern-, Hilfs- und Situationsmotiven, zwischen Motiven des Vorgangs, der Handlung und der Darstellung usw., ihren Platz in der Literaturbewertung.¹³ Da der Blickpunkt hier jedoch mehr auf die Thematik als auf die Struktur der Tragödien gerichtet ist, erschien es ratsamer, den Terminus nicht spezifisch festzulegen, sondern ihn nur als Hebel zur Bloßlegung der verschiedensten Aussagen zum Todesproblem zu benutzen.

Natürlich liegt stets eine gewisse Gefahr darin, ein bestimmtes Motiv konsequent zu verfolgen. Hebbel selbst beanstandete nicht selten, daß seine Kritiker die Totalität seiner Werke aus dem Auge verloren, weil sie sich zu sehr an diesen oder jenen Einzelheiten festhakten. Auch würde es nicht schwerfallen, aus der modernen Sekundärliteratur Beispiele herauszugreifen, in denen eine Verschiebung des Gehalts im Dienst einer speziellen Hypothese dem Dichter nachträglich recht gibt. So sei von vornherein gesagt, daß hier das Todesproblem nicht zum alleingültigen Kern der Dramen erhoben werden soll und die Vielschichtigkeit des Hebbelschen Schriftguts durchaus anerkannt wird. Gerade angesichts der Wichtigkeit der Todesfrage in Verbindung mit anderen Themenbereichen--so zum Beispiel mit der Problematik des Tragischen oder der Rolle des Göttlichen--dürfte jedoch eine konzentrierte Herausarbeitung des Motivs voll begründet und auch dem Gesamtverständnis von Dichtung und Dichter dienlich sein.

1896

Das Untersuchungsgebiet erstreckt sich auf die sieben Tragödien und Trauerspiele, die Hebbel vollenden konnte, nämlich--in chronologischer Reihenfolge--Judith, Genoveva, Maria Magdalena, Herodes und Marianne, Agnes Bernauer, Gyges und sein Ring, sowie Die Nibelungen. Diese Auswahl besagt nicht, daß Dramenfragmente, wie Moloch und Demetrius, die „Tragikomödie“ Ein Trauerspiel auf Sizilien oder auch die Lustspiele Der Rubin und Der Diamant für die Suche nach dem Todesmotiv nicht lohnend sind. Im Interesse einer einheitlicheren Darstellung und in der Befürchtung, daß eine Ausdehnung des Rahmens die Substanz der Arbeit zersetzen könnte, wurde jedoch von der Einbeziehung dieses Materials abgesehen.

Die Dissertation besteht aus zwei Hauptteilen. Im ersten wird der geistesgeschichtliche Hintergrund der betroffenen Schaffensperiode kurz beleuchtet und nach den literarischen Einflüssen gefragt, denen der Dichter ausgesetzt war. Ferner befassen wir uns hier mit Hebbels persönlichen Begegnungen mit dem Tod, da diese zweifellos an der Formung seiner Anschauungen mitbeteiligt waren.

Der zweite Teil widmet sich dann der eigentlichen Werkbetrachtung. Dabei gehen wir von keiner Hypothese aus, sondern versuchen, uns mittels einer gezielten Fragestellung der jeweiligen Sicht der Todesproblematik zu nähern. Weil wir es gattungsbedingt stets mit dem Untergang eines oder mehrerer Helden zu tun haben, soll zunächst einmal ermittelt werden, welche Bedeutung dieser Tod im Gesamtbild

des Dramas hat. Die Tatsache, daß Hebbel im Gegensatz zu den meisten Dramatikern seine Theorien über das Wesen der menschlichen Tragik in den Tagebüchern und vor allem im „Vorwort zur ‚Maria Magdalena‘“ und in „Mein Wort über das Drama“ schriftlich und mit großem Nachdruck niederlegte, hat vielleicht die Aufgabe der Kritiker eher erschwert als erleichtert. Man fühlte sich lange Zeit verpflichtet, diese Reflexionen als Voraussetzung jeder Tragödie zu akzeptieren, was mitunter zu einer übertriebenen Schematisierung der Werke führte. Klaus Zieglers Arbeit im Jahre 1938¹⁴ sah dagegen Theorie und Praxis bei Hebbel als grundsätzlich unvereinbar und brachte einen Umschwung zu werkimmanenten, vorwiegend subjektiven Interpretationen. Heute herrscht vielfach Übereinstimmung darin, daß Hebbels Gedanken in den theoretischen Schriften nicht unbedingt maßgebend sind, da sie oft erst nachträglich, in der Auseinandersetzung mit seinen Gegnern, Gestalt fanden. Trotzdem sollte man die Ansichten des Dichters nicht ganz als „unwesentlich“ außer acht lassen. Sein Hauptargument war, um es in knappster Form auszudrücken, daß „alles Leben . . . Kampf des Individuellen mit dem Universum“ (T.II, 2129) ist. Die naturgegebene Neigung des Menschen zur Überhöhung einer Eigenschaft oder Existenzbedingung, die keine sittliche, sondern eine tragische Schuld darstellt, führt notwendigerweise zur Vernichtung des Individuums, damit das Gleichgewicht der kosmischen Ordnung erhalten bleibt und die „Idee“ eine Versöhnung erfährt.

Inwieweit diese Grundsätze den Tod des Helden bestimmen, oder

ob andere Triebkräfte am Werk sind, soll in unserer Betrachtung der Tragödien vor allem durch folgende Fragen herausgestellt werden:

a) Wodurch wird der Untergang verursacht?

b) Bewirkt der Untergang eine „Satisfaktion der Idee“?

Nachdem wir auf diese Weise den thematischen Stellenwert des Todes innerhalb des Dramenganzes bestimmt haben, forschen wir nach der Bedeutung der Vergänglichkeit für den individuellen Menschen. Hier ist vor allem von Interesse, ob er sich überhaupt einer höheren Ordnung bewußt ist, ob das Todeserlebnis ihm negativ oder positiv erscheint, und welche Überwindungsmöglichkeiten sich ihm bieten.

Auch fragen wir uns, ob das Drama für oder gegen das Bestehen eines Jenseits spricht und in welchem Verhältnis die Charaktere zu diesem Jenseits stehen. Weiterhin gilt es zu ermitteln, ob Mord und Selbstmord--ungeachtet der Hebbelschen Ansicht von einer grundsätzlichen Schuldlosigkeit des Menschen und über ihre rein dramatische Funktion hinaus--den Protagonisten ethische Probleme bereiten und wie sie gegebenenfalls damit fertig werden:

Nach der eingehenden Auseinandersetzung mit diesen Punkten sollen in der Schlußbetrachtung die Ergebnisse vergleichend zusammengefaßt werden, um rückblickend zu erkennen, inwieweit Hebbels Werk in Hinsicht auf das Todesproblem verschiedene Ansichten bewußt veranschaulicht, oder ob seine Dramen eher ein innerer Dialog, eine Suche nach Antwort sind. Ferner wird festzustellen sein, ob die besprochenen Werke, deren Entstehung ja eine Zeitspanne von mehr

als zwanzig Jahren umfaßt, irgendeine Entwicklung in Hebbels Haltung,
in welcher Richtung auch immer, wahrnehmen lassen.

I. Geistesgeschichtliche Basis

Um Hebbels lebenslängliche und außergewöhnlich intensive Auseinandersetzung mit der Todesproblematik richtig zu verstehen, muß man vor allem in Betracht ziehen, daß ihm sein eigenes Zeitalter die Geborgenheit einer gefestigten Weltanschauung nicht mehr bieten konnte.

Schon mit dem Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts war die Glaubensgewißheit als Orientierungspunkt für die Grundfragen des Daseins einer prinzipiellen Skepsis gewichen. Je mehr das Vertrauen auf die Erkenntnisfähigkeit des Individuums anwuchs und in naturwissenschaftlichen Entdeckungen verschiedenster Art Bestätigung fand, in desto stärkerem Maße entlarvten sich überlieferte Werte als brüchig und unzulänglich. Wohl blieb der Tod auch weiterhin ein faszinierendes Thema. Es gab im damaligen Schrifttum zahlreiche Erörterungen über das Wesen der hinscheidenden Seele, über die Beschaffenheit des Jenseits, über die Möglichkeiten der Wiedergeburt und der Seelenwanderung u.ä.m., doch zeichneten sich diese Untersuchungen--wie Walther Rehm hervorhebt¹--mehr durch Breite als durch Tiefe aus und vermochten das Verlangen des Menschen nach einer befriedigenden Antwort nie recht zu erfüllen.

Zwei Geistesrichtungen bemühten sich um die Jahrhundertwende

noch einmal um eine transzendente Lösung des Todesproblems. Die Romantiker versuchten den Tod nicht mit dem Verstand, sondern mit dem Gefühl zu erfassen, ihn zum „Freund“ zu machen und ihm in rauschhaftem Erleben das Bedrohliche zu nehmen, so wie es einst schon die Mystiker getan hatten. Für die Klassiker dagegen bedeutete der Blick auf das Ende eine „Vertiefung und Reifung des Lebens“², und der Untergang bot in ihren Augen eine Gelegenheit zur Erhebung des Menschen und des Göttlichen.

Schon zu Beginn der Schaffensperiode Friedrich Hebbels (ca. 1830) hatte sich allerdings unter dem Druck der sozialpolitischen Entwicklung Europas eine weitgehende Zersetzung dieser idealistischen Strömungen angebahnt. Die von Dichtern und Denkern entzündeten Hoffnungen auf eine lichte Zukunft; auf ein vereintes „Großdeutschland“ und eine friedfertige Bruderschaft freier Nationen, welche dem Individuum Gelegenheit zur Entfaltung seiner latenten Kräfte geben sollten, scheiterten wiederholt am Widerstandsvermögen der reaktionären Gewalten und an den im Wiener Kongress eingeleiteten Restaurationsbestrebungen Metternichs.

Als sich nach den revolutionären Unruhen des Jahres 1848 das Parlament der Liberalen in Frankfurt--für das übrigens auch Friedrich Hebbel kandidiert hatte--^{als} unfähig erwies, die hohen Erwartungen seiner Anhänger zu erfüllen, wich der Idealismus endgültig einer bitteren Ernüchterung und einem vorwiegend materialistischen Pragmatismus.

Die Zeit des Dichters war also, wie er selbst häufig betonte, eine Umbruchs- und Krisenzeit, und die Literatur jener Epoche spiegelt, zumindest im ganzen betrachtet, die Unsicherheit des damaligen Lebensgefühls wider. Gerhard Fricke bemerkt dazu: „Vereinzelte, innerlich weit von einander entfernt, ein jeder für sich von vorn beginnend, so sprechen die Dichter dieses Zeitalters ihre persönliche Erfahrung der Bedrohtheit des Menschen und ihren persönlichen Versuch aus, damit fertig zu werden.“³

Diese „Vereinzelung“ wog für Hebbel wohl um so schwerer, als er sich als Autodidakt in intellektuellen Kreisen ohnehin stets als Außenseiter fühlte. Aufgrund seiner dürftigen Familienverhältnisse war ihm nie die gründliche und umfassende Ausbildung zuteil geworden, die seinen Geistesgaben und seinem Ehrgeiz entsprochen hätte. Erst verhältnismäßig spät, im Alter von zweiundzwanzig Jahren, fand er durch seine Hamburger Gönnerin Amalie Schoppe die Mittel zu einem ernsthaften Studium. Inzwischen hatten sich seine kritischen Fähigkeiten jedoch zu sehr entwickelt, und er nahm seine Berufung zur Dichtkunst zu ernst, als daß er in Hamburg, Heidelberg oder München in irgendeiner Fakultät hätte richtig Fuß fassen können. Zeit lebens blieb er ein Eklektiker, der die Ansichten früherer und zeitgenössischer Denker zwar emsig aufnahm, sie jedoch--wie die Tagebücher beweisen-- nur selten ohne Widerspruch anerkennen konnte. Selbst wo dies der Fall war, verbot ihm sein Stolz, einen direkten Einfluß auf seine

eigene Denkweise zuzugeben; er vermerkte höchstens, daß dieser oder jener Philosoph oder Schriftsteller ganz seine eigene Meinung bestätigte. Für ihn war es nicht nur eine zeit- und verhältnisbedingte Notwendigkeit, sondern gleichzeitig ein inneres Bedürfnis, seine Gedankenwelt selbständig zu prägen.

Aber trotz des Nachdrucks, mit dem Hebbel stets die Eigenwüchsigkeit seiner Ideen betonte, ist anzunehmen, daß sich die Lektüre der Werke verschiedener Geistesrichtungen auf sein Schaffen--und somit auch auf die Gestaltung des Todesmotivs--in einer mehr oder minder unmittelbaren Form auswirkte. Die vorliegende Untersuchung macht es sich nicht zur Aufgabe, die Herkunft der Hebbelschen Reflexionen festzulegen oder auch nur Analogien im einzelnen nachzuweisen. Nur gelegentlich wird auf eine besonders auffällige Wesensverwandtschaft mit den Aussagen anderer Dichter aufmerksam gemacht. Der Vollständigkeit halber werfen wir hier jedoch wenigstens einen kurzen Blick auf die wichtigsten Denker seines eigenen Jahrhunderts, mit denen sich Hebbel nachweislich befaßte und die deshalb möglicherweise einen Einfluß auf die Entwicklung seiner Gedanken hatten.

Wolfgang Liepe hat mehrfach dargelegt, daß Hebbel in seiner frühesten Arbeitsperiode vor allem mit der romantischen Naturphilosophie Schellings und dessen Schülers, Gotthilf Heinrich Schubert, in Berührung kam, die das subjektive Sehnen des Menschen nach dem trans-

zendentale Erlebnis in einen objektiven Rahmen zu setzen versuchte.⁴
 Hebbels Tagebuch weist ferner die Bekanntschaft mit zwei weiteren
 großen Vertretern der Romantik, Novalis und Hölderlin, auf (vgl.
 T. I, 1711; 1843; T. II, 2326; 2327).

Auch Ludwig Feuerbachs Gedanken über Tod und Unsterblichkeit (1830)
 hinterließen merkliche Spuren. Feuerbach verlangte die Bejahung
 eines Todes, „der ganzer Tod ist, nicht-Etwas am Menschen abnagt,
 Etwas übrig läßt“⁵, weil seiner Ansicht nach daraus nicht nur der
 ewigen Natur, sondern auch dem Individuum durch eine erhöhte Kon-
 zentration auf das Leben Vorteile erwachsen.

Noch immer ein Gegenstand lebhafter Diskussionen ist der Ein-
 fluß der Hegelschen Dialektik, welche die Lösung existentieller
 Widersprüche in einer weltgeschichtlichen Bewegung zu erkennen glaubt.
 Die Tagebuchvermerke des Dichters über die Philosophie Hegels be-
 ginnen im September 1840 (T. II, 2105) und setzen sich bis zum Jahr
 vor seinem Tode fort (T. IV, 6273).

Auch mit der idealistischen Sicht Goethes und Schillers war
 Hebbel vertraut. Für Goethe war nach der Überwindung der „Wertherschen“
 Todessehnsucht die Vergänglichkeit hauptsächlich ein Verwandlungs-
 phänomen; der Grundsatz „Stirb und werde!“ ermöglichte es ihm, seine
 Energien stärker auf eine sinnvolle Gestaltung des Diesseits zu richten.

Für Schiller dagegen--der laut Michael Mann in seiner Zeit „zu den Wiederentdeckern des Todes“⁶ gehörte--gewann der Mensch gerade im Untergang seine wahre Größe, weil er durch den Aufschwung ins „Erhabene“ der göttlichen Idee Geltung verschaffen konnte.⁷

Zu den möglichen Mentoren aus der Epoche des Idealismus gehört ferner auch Immanuel Kant, dem der Dichter sechzehn Tagebuchnotizen widmete und dessen Lehre, daß der Mensch lediglich seine eigene Wahrheit erkennen könne, eine gewisse Entsprechung in den späteren Dramen Hebbels findet.

Mit dem zeitgenössischen Gedankengut setzte sich Hebbel aber ebenfalls auseinander. Den Pessimisten Schopenhauer, dessen Schriften er 1857 zum ersten Mal las, bezeichnete er in einem Brief an Christine Enghaus als „im ganzen verrückt . . . wie die meisten seiner Kollegen, im einzelnen aber höchst genial“.⁸ Der Lebenskel begegnete ihm desgleichen in den Werken Georg Büchners. „Büchners Danton . . . ist herrlich“ (T. I, 1774), vermerkte er 1839 in seinem Tagebuch. Schließlich ist noch Heinrich von Kleist zu erwähnen, dem der Dichter aufrichtige Bewunderung entgegenbrachte und der sich, wie er selbst, zeit lebens um Wege zur Überwindung des Todes bemühte.⁹ Wie die späteren Bühnenhelden Hebbels suchte er das Problem zuletzt durch die freiwillige Aufgabe des Lebens zu lösen.

Angesichts dieses Kreuzfeuers verschiedener Auffassungen und Ein-

drücke, die er als Autodidakt allein verkraften mußte, wäre es kaum erstaunlich gewesen, wenn sich der Dichter in die abwartende, ausweichende Haltung des „poetischen Realismus“ geflüchtet hätte. Es ist charakteristisch für Friedrich Hebbel, daß er solche Auswege verschmähte.

II. Hebbels persönliche Begegnungen mit dem Tod

Obwohl anzunehmen ist, daß sich Hebbels geistiges Blickfeld in bezug auf die Vergänglichkeitsproblematik vor allem durch die innere Auseinandersetzung mit der Philosophie und Literatur seiner eigenen Epoche und früherer Zeitalter entwickelte und erweiterte, muß man doch auch voraussetzen, daß Veranlagung, Umgebung und persönliche Begegnungen mit dem Tod an der Formung seiner Einstellung einen wesentlichen Anteil hatten. Den Einblick in die Beschaffenheit dieser Bausteine seiner Lebenshaltung verdanken wir hauptsächlich den autobiographischen Notizen der Tagebücher und Briefe sowie vereinzelten Skizzen in dem ausführlichen Lebensbild des Dichters, das Emil Kuh zusammenstellte.¹

Christian Friedrich Hebbel selbst maß den Eindrücken, die ihm seine Jugend in dem kleinen Ort Wesselburen in Norddithmarschen vermittelt hatte, die größte Bedeutung zu. Er beklagte seine Kindheit rückblickend als „finster und öde“, als „das Gespenst, das mich um mein Leben bestiehlt“ (T. I, 1323). Aufgrund einer angeborenen Sensibilität scheint Hebbel unter dem Druck seiner Verhältnisse weit stärker gelitten zu haben als sein jüngerer Bruder Johann. Der durch ständige Not und Sorgen verbitterte Vater, ein rechtschaffener Tagelöhner, von dem der Dichter später einmal sagte, „die Armuth hatte die Stelle seiner Seele eingenommen“ (T. I, 1323), zog seine Söhne streng im religiösen Glauben „lutherisch-pietistische[r] Prägung“² auf. „Das frohe, die Brust erweiternde Lachen waren ihm

Frevel, Hohn gegen ihn selbst, Hang zum Spiel deutete auf Leicht-
sinn, auf Unbrauchbarkeit, Scheu vor grober Handarbeit auf angeborene
Verderbniß, auf einen zweiten Sündenfall" (T. I, 1323). Hebbels
Mutter, weichherziger und impulsiver veranlagt, gelang es nur in be-
scheidenem Maße, den herben Einfluß des Vaters und der Armut zu mildern.
Der junge Hebbel nahm die Lehren, die ihm das tägliche Bibelstudium zu
Hause und der regelmäßige Besuch des Gottesdienstes vermittelten,
zunächst ohne Auflehnung hin. Seine Erinnerungen zeigen jedoch, daß gerade
die dunklen Seiten des Glaubens den tiefsten Eindruck hinterließen und
daß seine rege Phantasie in der Bibel einen fruchtbaren Nährboden fand.
"So heißt es zum Beispiel in den Aufzeichnungen über seine Kindheit:
„Der erste starke, ja fürchterliche Eindruck aus diesem düstern Buch"
war die Weissagung des zürnenden Propheten Jeremias, daß in Notzeiten
Mütter ihre eigenen Kinder schlachten würden.³ Angesichts der Nöt-
im eigenen Elternhaus enthielt diese Botschaft für den kleinen Fried-
rich Grund genug, heimlich um sein Leben zu bangen. Ähnlich erschütterte
ihn im Alter von neun oder zehn Jahren eine Zeitlang die Leidensgeschichte
Christi. Er fühlte sich mitverantwortlich für den „Frevel jenes
Kriegsknechts, der des Heilands Seite mit seinem Speer durchstach, daß
Blut und Wasser floß, ich wußte mich nicht zu trösten, ich weinte, aber
ich weinte über mich selbst" (T. I, 983). In der Schöpfungsgeschichte
wiederum rief der Ausdruck „Rippe" in ihm eine derart unerträgliche
Vision der Vergänglichkeit des Menschen hervor, daß er das Blatt mit
diesem Wort kurzerhand aus dem Katechismus riß.⁴

Auch die Vorstellung Gottes war für ihn in der Kindheit bezeichnenderweise mit dem Schauer der Todesangst verbunden. So blieb in seinem Gedächtnis die Erinnerung an ein ungewöhnlich heftiges Sommergewitter haften, das für ihn die Gewalt und den Zorn des „Herrn aller Herren“⁵ verkörperte und in dem ihn zum ersten Mal das Bewußtsein der entsetzlichen Ohnmacht und Hilflosigkeit des Menschen überkam. In seinem Gedicht „Bubensonntag“, das wir sicherlich als die Wiedergabe eines persönlichen Erlebnisses betrachten können, verflochten sich ebenfalls religiöse Inbrunst und Todesgrauen.⁶ Emil Kuh berichtet ferner, daß der Wesselsburener Kirchhof ein beliebter Spielplatz und Versammlungsort der Dorfjugend war,⁷ und es ist anzunehmen, daß die bangen Vorstellungen von der eigenen Sterblichkeit, wie sie zum Beispiel auch in dem Gedicht „Der Kirchhof. An Leopold“ (W. VII, 100), oder in „Auf dem Kirchhof“ (W. VII, 146) zum Ausdruck kamen, teilweise hier ihren Ursprung fanden.

Doch nicht nur in der Phantasie hatte Hebbel Kontakt mit dem Tode. Laut Emil Kuh half er als Kind auf Begräbnissen „jedesmal beim Aussingen der Todten“, und „dabei gewährte ihm das Betasten der Särge ein schauerliches Vergnügen“.⁸ Auch blieb ihm die Erfahrung des Todes im eigenen Familienkreis nicht lange erspart; als er vierzehn Jahre alt war, starb sein Vater nach einer kurzen Krankheit. Obwohl zwischen Vater und Sohn nie ein herzliches Verhältnis bestanden hatte, war dieses Ereignis doch fraglos ein sehr negativer Einschnitt in Hebbels Leben, da nun der Hauptbrotverdiener der Familie ausfiel und

die Last der Verantwortung und Not, um so schwerer auch auf die Schultern des jungen Friedrich fiel.

Als Erwachsener sollte sich Hebbel noch wiederholt mit Trauerfällen abzufinden haben. Im September 1838, während seines Münchner Studienaufenthalts, erreichte ihn die Nachricht von dem plötzlichen Hinscheiden seiner Mutter. Obgleich sich der Dichter, fern von der Heimat, gefühlsmäßig anscheinend nicht recht mit diesem Ereignis zu identifizieren vermochte,⁹ quälte ihn doch der Gedanke, das Vertrauen der Mutter in seine Fähigkeiten zu ihren Lebzeiten so wenig belohnt und gerechtfertigt zu haben. Nur wenige Wochen später, am 2. Oktober 1838, traf ihn der Verlust seines treu ergebenen Freundes Emil Rousseau, den er wahrscheinlich als den schmerzlichsten seines Lebens empfand. Erst Monate später konnte er sich dazu überwinden, diese Tatsache schriftlich niederzulegen und seine gewohnte Tagebuchführung wieder aufzunehmen. Er fühlte sich nun selbst dem Tode geweiht (vgl. T.I, 1308), und der Nachhall dieses Schicksalsschlags läßt sich in den Notizen noch über Jahre hinaus verfolgen.

Die persönliche Bekanntschaft mit dem Tode vertiefte sich noch durch den Verlust von drei Söhnen. Max, das erste Kind, das ihm seine langjährige Freundin Elise Lensing gebar, fiel im Oktober 1843 im Alter von fast drei Jahren einer Gehirnhautentzündung zum Opfer--wieder ein Grund für Hebbel, sich mit den heftigsten Schuldgefühlen zu

martern. Im Frühjahr 1847 starben sowohl das erste Kind aus seiner glücklichen Ehe mit der Schauspielerin Christine Enghaus in Wien, als auch der zweite Sohn Elises, den Hebbel allerdings nie kennengelernt hatte.

Noch während des Zusammenlebens mit Elise in Hamburg gab es eine Zeit (1840), in der er auch um ihr Leben ernsthaft bangen mußte. „Gott! Sie ist die letzte, die mir die Welt erträglich macht! . . . Gnade, Gnade!“ schrieb er damals in sein Tagebuch (T.II, 1933). Die Freundin überwand aber ihre Krankheit und starb erst im Jahre 1854, nachdem sie dank der großzügigen Fürsprache von Christine Enghaus auch nach dem Zerwürfnis mit Friedrich Hebbel noch lange in engem Kontakt mit dem Wiener Haushalt gestanden hatte. Hebbels Kommentar deutet an, daß er sich inzwischen innerlich gänzlich von ihr gelöst hatte; fast spürt man eine gewisse Erleichterung darüber, daß er nun von dieser Mahnung an sein Gewissen befreit war (vgl. T.IV, 5363).

Über diese Einbrüche des Todes in seine engere Lebenssphäre hinaus gab außerdem das Hinscheiden von Bekannten und berühmten Zeitgenossen Hebbel öfters Gelegenheit, über die Flüchtigkeit des menschlichen Daseins nachzusinnen. Das rasche Ende des Bildhauers Thorwaldsen im Jahre 1844 fand er beneidenswert (vgl. Br. III, 78), und „tief erschüttert“ schrieb er in sein Tagebuch Kommentare zum Tod des Vaters von Emil Rousseau (vgl. T. III, 3957) und des dänischen Königs

Christian VIII (vgl. T. III, 4359). Auch das Ableben Ludwig Tiecks und Ludwig Uhlands vermerkte er mit großer Anteilnahme, denn besonders der letztere hatte ihn in seiner Jugend mit seinen Werken tief beeindruckt.¹⁰ Seiner einstigen Gönnerin Amalie Schoppe, die 1858 in New York starb, verfaßte er eine Grabschrift und bemerkte, man müsse sich „auch in Bezug auf sie der stillen Hoffnung . . . getrösten, die der Instinct des Geschlechts fest hält, wie Verstand und Vernunft des Einzelnen auch darüber denken mögen“ (T. IV, 5637).

Schließlich ist in der Aufzählung der Trauerfälle in Hebbels Leben der Tod seiner Eichkätzchen in den Jahren 1861 und 1862 nicht zu vergessen, denn vor allem an dem ersten dieser kleinen Hausgenossen hing der Dichter mit rührender Liebe, und fast sieben Seiten des Tagebuchs sind seinem Nachruf gewidmet. Hier war Hebbel die bedingungslose Anhänglichkeit zuteil geworden, die er--nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen schwierigen und anspruchsvollen Natur--seit dem Ableben Emil Rousseaus unter seinen Zeitgenossen nicht mehr gefunden hatte. „Von den Menschen getäuscht, bin ich zu den Thieren geflohen“, heißt es im Tagebuch, „wie bitter, daß mir kein's bleibt!“ (T. IV, 5948).

Neben all diesen persönlichen Verlusten prägten bei einem so selbstbezogenen Menschen wie Hebbel sicher Ereignisse, die sein eigenes Leben bedrohten, sein Todesbewußtsein besonders stark aus. Im weiteren Sinne gehört dazu zum Beispiel die Choleraepidemie, die er

1836 in München miterlebte. Zwar fühlte er einerseits, daß seine Zeit noch nicht gekommen war (vgl. T. I, 455), doch notierte er sich die Adresse des zuständigen Notarztes und die Verhaltensvorschriften für den Fall der Erkrankung (vgl. T. I, 407) und schrieb in sein Tagebuch: „Der Himmel wende das Unglück in Gnaden ab, denn aus zwei Gründen mögt' ich noch nicht gern sterben. Einmal der Mutter wegen; dann hab' ich mich oft über des Lebens Ungerechtigkeit beschwert, und mögte durch einige Hervorbringungen, denen ich mich gewachsen fühle, zeigen, daß ich vielleicht angemessenere Verhältnisse verdient " (T. I, 408). Tatsächlich waren seine Verhältnisse vor der Ehe mit Christine Eng- haus oft so „unangemessen“, daß er trotz der Unterstützung durch Elise im wahrsten Sinne des Wortes den Hungertod befürchtete.¹¹ Mit- unter spielte er sogar mit dem Gedanken, seinem Leben ein Ende zu be- reiten, um die materielle Not und die künstlerische Erfolglosigkeit nicht länger ertragen zu müssen.¹² Selbst als die Zukunft seine Hoff- nungen endlich zu erfüllen schien, verlor der Gedanke an den Freitod seine Anziehungskraft auf ihn nicht. So schrieb er nach der geglückten Herausgabe der Judith: „Ich könnte jetzt auf eine eclatante Weise aus der Welt gehen. Meine Judith hat Lärm gemacht, sie ist in den Händen vorzüglicher Männer gewesen und hat auch diesen Beifall abgedrungen. Es wäre mir jedoch ein Leichtes, alle 50 Exemplare wieder zusammen zu bringen; ich könnte dies thun und die Judith, sammt allem Sonstigen, verbrennen, um dann selbst - - Pfui! Es ist schändlich, dies nieder zu schreiben, ich habe heilige Pflichten, die sich vielleicht bald noch

vermehrten und steigern!" (T. II, 1996). Auch wird berichtet, daß sich der Dichter kurz vor seinem natürlichen Tode Gift besorgt hatte, weil er kommenden Wahnsinn befürchtete.¹³

Noch handgreiflicher war jedoch die Todesgefahr in Unglücksfällen und ernsthaften Krankheiten. Während der Revolution des Jahres 1848 geriet Hebbel auf einem seiner gewohnten Spaziergänge in das Kreuzfeuer eines Scharmützels und wäre um ein Haar einer Kugel zum Opfer gefallen (vgl. Br. VI, 67). Im Jahre 1854 stürzte auf einer Reise nach Marienbad der Postwagen um; das Ehepaar Hebbel entging dem Tod nur dank des geistesgegenwärtigen Zugreifens des örtlichen Postmeistersohnes, der seine Heldentat mit dem eigenen Leben bezahlen mußte (vgl. T. IV, 5266). Drei Jahre später wäre der Dichter beinahe beim Baden in der Traun ertrunken, als ihm von einer Brücke unverhofft „ein toller Mensch“ auf den Rücken sprang (T. IV, 5620).

Die erste Krankheit, die Hebbel in den Schatten des Todes rückte, erlitt er nach den Strapazen des Fußmarsches von München nach Hamburg im Frühjahr 1839, als ihn eine schwere Lungenentzündung drei Monate lang ans Bett fesselte. Hebbel notierte dazu: „Am 2ten Juny 1839 stand der Tod mir zur Seite; ein Aderlaß eine Stunde länger aufgeschoben, und ich starb noch vor 6 Uhr Abends unfehlbar am Lungenschlag“ (T. I, 1620). Bereits während des Studienaufenthaltes in München und

in den Wochen, in denen er in Kopenhagen auf die Gewährung seines Stipendiumgesuches wartete, litt er unter dem chronischen Übel, das er als Gicht oder Rheumatismus bezeichnete, das ihn in seinen späteren Jahren immer häufiger und heftiger überfiel und dem er schließlich am 13. Dezember 1863 für immer erlag. Wie er kurz zuvor an Sigmund Engländer schrieb, hatte er sich in den letzten fünf Jahren stets in unmittelbarer Todesnähe gefühlt.¹⁴

Detlef Cölln entnimmt den in Hebbels letztem Sommer entstandenen Gedichten „Diocletian“, „Epilog zum Timon von Athen“ und „Der Brame“, daß der Dichter den Tod nahen fühlte und bewußt vom Leben Abschied nahm.¹⁵ Besonders das letztgenannte Werk, dessen Sinn der 88. Vers, „Mag, was kann und soll, geschehen“ bündig zusammenfaßt, sieht Cölln--wie auch Christine Hebbel es schon getan haben soll--als das persönliche Vermächtnis des Dichters über seine Haltung zum Tod und zu den höheren Mächten an.¹⁶ Es ist möglich, daß es Hebbel durch die wachsende Vertrautheit mit dem Gedanken an sein Ende gelang, die Problematik des Todes schließlich mit größerer Gelassenheit zu betrachten. Will man aber den Inhalt der Lyrik des letzten Jahres als Gradmesser benutzen, so muß man auch beachten, daß es angesichts des Todes noch die Entrüstung über die Unzulänglichkeiten der Welt zu beschwichtigen galt („Epilog zum Timon von Athen“), daß die Abhängigkeit des Lebensgenusses von der Todesfurcht zum Ausdruck kam („Wenn die Rosen ewig blühten . . .“) und daß Hebbels anscheinend letztes Gedicht, „Wohin so flink, Du junges Kind?“,

sich sowohl mit der ironischen Unberechenbarkeit des Todes als auch mit dem Selbsterhaltungstrieb des Menschen befaßt.

Man kann beim Überblicken dieser Zusammenfassung der wichtigsten einschlägigen Begebnisse in Hebbels Leben die Anhäufung von Vorfällen, die ihn mit der Tatsache der menschlichen Sterblichkeit persönlich konfrontierten, für eine Zeitspanne von fünfzig Jahren und für die damaligen Verhältnisse vielleicht nicht als ungewöhnlich bezeichnen. Trotzdem wird ersichtlich, daß er ständig neue Anlässe hatte, sich mit dem Todesproblem auseinanderzusetzen, und wir können annehmen, daß ein so sensibler und ernsthafter Mensch wie Hebbel, der sich bereits in der Kindheit von den makabren Seiten des Lebens angezogen fühlte, dies nicht flüchtig oder leichtfertig tat. Rudolf Kirch bemerkt, daß in den Tagebüchern die Zahl der allgemeinen Aussagen über den Tod korrelativ anwuchs, wenn Hebbel entsprechende Ereignisse in seinem eigenen Leben zu verkraften hatte.¹⁷ Ferner läßt sich anhand der Notizen feststellen, daß den Dichter während der Zeit seiner produktiven Schaffensperiode Begegnungen mit dem Tod nicht in der Arbeit retardierten, sondern im Gegenteil mitunter eher geistig anzuregen schienen.¹⁸

Wenn auch biographische Voraussetzungen „kein verlässlicher Weg der Interpretation“¹⁹ sein mögen und die Analyse der Tragödien in dieser Arbeit nicht von dieser Seite her in Angriff genommen werden soll, so können wir doch angesichts der obigen Ausführungen zumindest voraussetzen, daß die persönlichen Begegnungen mit dem Tod eine wesentliche

Triebkraft für Hebbels Suche nach der Lösung der Vergänglichkeits-
problematik bildeten und als solche, in welcher Form auch immer, in
den Tragödien einen reichen Niederschlag fanden.

III. Judith

Für die Entstehung seiner Erstlingstragödie, Judith, benötigte Hebbel weniger als vier Monate; sein Tagebuch verzeichnet den Beginn der Arbeit am 2. Oktober 1839 und den Abschluß des Werkes am 28. Januar 1840. Dieses schnelle Gelingen spricht dafür, daß er sich seines poetischen Anliegens sicher war und fertig gereiftes Ideengut verarbeitete. Inwieweit dies auch auf die Behandlung des Todesmotivs zutrifft, sollen die folgenden Ausführungen feststellen helfen.

Die äußere Handlung des Dramas stützt sich auf eine Erzählung des Alten Testaments, die Hebbel wahrscheinlich bereits in seiner Kindheit gekannt hatte und die ihm ein Gemälde wieder ins Gedächtnis rief. Es ist im wesentlichen die Geschichte einer hebräischen Witwe, die in der Gewißheit, Gott und ihrem Volke zu dienen, ins Feldlager der assyrischen Belagerer zieht und deren mächtigen Anführer erschlägt, weil es den Männern ihres Stammes an Mut zu dieser Tat gebricht. Zwischen der biblischen Heldin und Hebbels Judith besteht jedoch ein bedeutender Unterschied. Während jene „vor und mit ganz Israel drei Monde lang“ über ihren Erfolg triumphiert, hielt der Dichter solch eine Reaktion für unweiblich und „gemein“ (T.II, 1872). Er geht statt dessen von der Tatsache aus, daß Judith aufgrund mysteriöser Umstände Witwe und Jungfrau zugleich ist. Ihr Handeln stellt deshalb keinen einfachen Mutbeweis dar, sondern entspringt einer vielschichtigen Motivierung, die sie nach der Tat ebenfalls der Vernichtung preisgibt, obwohl sie auf der Bühne das Ende des Dramas erlebt. Darüber hinaus

schuf Hebbel in seinem Holofernes nicht einfach einen vernichtungswürdigen Bösewicht. Vielmehr rückt die unverkennbare Sympathie, mit der er die Maßlosigkeit und innere Leere dieses Übermenschen zeichnet, auch den Fall des Antagonisten ins tragische Licht.

Es gilt zunächst, das Wie und Warum des Untergangs der beiden Hauptfiguren näher zu untersuchen. Dabei geht es, wie schon eingangs (vgl. auch die Einleitung, S. 5) vorausgeschickt, weniger um die Streitfrage, worin der „eigentliche Kern“ des Stückes besteht. Hebbel brachte in seinem ersten großen Drama mehrere tragische Motive zum Ausdruck--Gerhard Fricke¹ spricht sogar von einer „Motivüberlastung“¹--und es sollen hier keine Beweise erbracht werden, daß ausgerechnet das Todesproblem im Zentrum des Werkes steht. Wichtig ist aber, zuerst einmal sozusagen aus der Vogelperspektive zu ermitteln, welchen Stellenwert innerhalb der Einheit dieser Tragödie der Dichter dem Schicksal von Judith und Holofernes zumaß.

Betrachten wir als erstes das Geschick des assyrischen Feldherrn, so stoßen wir sofort auf eine grundlegende Kontroverse der Sekundärliteratur, nämlich, ob dieser Tod in Wahrheit „gottgewollt“, das heißt in diesem Fall von Jehova bewerkstelligt ist. Die Beantwortung dieser Frage hängt eng damit zusammen, inwieweit man Friedrich Hebbel literaturgeschichtlich als Erben des Idealismus oder als Wegbereiter neuerer Geistesrichtungen ansieht. Die Vertreter einer nihilistischen Tendenz, namentlich Klaus Ziegler und Gerhard Fricke, sehen in Judiths Irre-

werden an ihrer Mission die Bestätigung dafür, daß ein göttlicher Auftrag nur in ihrer Phantasie existierte und sich damit der religiöse Hintergrund des Stückes als Wunschvorstellung entpuppt--sozusagen ein Vorgriff auf Nietzsches Diktum „Gott ist tot“.² Mit der Verneinung der höheren Sendung käme dem Ende des Holofernes in Hebbels Stück lediglich die Bedeutung eines absurden Zufalls zu; es wäre, kraß ausgedrückt, nichts weiter als die ironische Konsequenz der Frustrationsstauungen einer--ebenfalls durch Zufall--Jungfrau gebliebenen Witwe.

Diesem Standpunkt gegenüber vertreten andere Kritiker, vor allem Wolfgang Liepe, Wolfgang Wittkowski, Herbert Kraft und Albert Malte Wagner, die Ansicht, daß an der göttlichen Lenkung des Geschehens in diesem Drama kein Zweifel bestehen kann.³ Benno von Wiese wiederum ist der Meinung, daß Hebbel die Situation absichtlich in der Schwebelage läßt: „Es ist nicht mehr zu erkennen, ob Gott wirklich durch den Menschen sich mitteilt oder ob der Mensch nur seine eigenen, unbewacht und triebhaft aufsteigenden Wünsche als gottgewollt interpretiert und auf diese Weise illusionistisch mißversteht.“⁴ Im großen und ganzen scheint das Argument für das Vorhandensein eines göttlichen Auftrages besser begründet zu sein und Judiths Irrewerden eher die Erkenntnisfähigkeit des Menschen als das Bestehen eines höheren Planes in Frage zu stellen. Erstens zeigen Hebbels eigene Aussagen deutlich, daß er Judith als das Instrument der Gottheit verstanden wissen wollte. Im „Vorwort zur Maria Magdalena“ nennt er zum Beispiel den Mord an

Holofernes eine „des welthistorischen Zwecks wegen nöthwendige, zugleich aber das mit der Vollbringung beauftragte Individuum wegen seiner partiellen Verletzung des sittlichen Gesetzes vernichtende“ Tat (W. XI, 61). Ein Brief an Madame Stieh vom 3. April 1840 über Judith bezieht sich auf die „Stufe der damaligen Weltentwicklung“, die zeige, daß das „geschaffene Leben noch nicht so weit entfesselt war, um der unmittelbaren Eingriffe der höchsten, göttlichen Macht enthoben zu seyn und sie entbehren zu können“ (T. II, 1958).

Zudem enthält das Drama selbst mehrere Bestandteile, die--unabhängig davon, ob bei Judith eine Selbsttäuschung vorliegt oder nicht--für das Walten der Gottheit sprechen. Dazu gehört zum Beispiel die Tatsache, daß auch Judiths Mann, Manasses, einem geheimnisvollen Einfluß unterstand, der es ihm verbot, sie zu berühren und somit die Entwicklung des Geschehens vorbereitete. Liegt es nicht weit näher, in Manasses' plötzlichem Zurückschauern vor Judith den Eingriff eines höheren Willens zu sehen als eine willkürlich eingeschobene Episode oder gar als einen „offensichtliche[n] Hinweis auf Impotenz“, den Hebbel nur aus Rücksicht auf die moralischen Tabus seiner Zeit „verbal zu verhüllen“ gezwungen war?⁵ Weiterhin geschieht auch an Daniel unstreitig ein Wunder. Er, der Stumme, kann plötzlich reden, um im Namen des Herrn gegen die Preisgabe der Stadt zu agitieren, und er, der bisher offenbar passiv und dankbar unter der Obhut seines Bruders lebte, muß dessen Steinigung verlangen und einen Mord begehen, um die Öffnung der Stadttore zu verhindern.

Ein zusätzliches Argument für das Bestehen einer überirdischen Intervention bietet die Tatsache, daß sowohl Judith als auch Holofernes im Traum ein Zeichen zuteil wird, das ihr kommendes Geschick voraussagt, selbst wenn beide diese Offenbarungen nicht richtig interpretieren. Hier handelt es sich gewiß nicht nur um technisch-dramatische Kunstgriffe, die das Publikum vorbereiten, sondern auch um eine Aussage, die das Bestehen eines übermenschlichen Wirkens bejaht. Wie Helga Frisch in ihrer Arbeit über die Symbolik im Hebbelschen Drama hervorhebt, „sind Traum, Ahnung und unbewußte Ergriffenheit des Menschen bei Hebbel der Ausdruck dafür, daß das menschliche Selbstbewußtsein vom Ganzen der Umwelt auch unwissend gebunden ist. Ja, das Zeichen steht für das Außen schlechthin“.⁶

Angesichts des obigen Beweismaterials erscheint es uns als sicher, daß Holofernes sterben muß, weil ihm die Vorsehung den Tod durch die Hand einer auserwählten Rächerin zugedacht hat. Trotzdem haben wir es hier nicht mit dem „Fatum“ der griechischen Tragödie zu tun, und das Vorhandensein einer von außen her eingreifenden Macht schließt nicht aus, daß der Mensch an seinem Untergang in vollem Maße teil hat. So verursacht Holofernes seinen eigenen Fall, denn er selbst verleiht Judith durch seine naturgegebene Ichbezogenheit, die ihn für ihre wahren Bedürfnisse blind macht, erst die nötige Entschlossenheit, ihn zu vernichten. Judiths letzter Dialog mit Holofernes, in dem sie ihr Vorhaben unnötig und unmöglich zu machen versucht, sowie ihr Kommentar nach der Tat: „Hätte er auf den Angstschrei meiner Seele gehört, nimmer“

nimmer würd' ich ihn - - " (W. I, V/70/3-4), zeigen, daß der Feldherr an dem Verlauf seines Schicksals maßgebend beteiligt war.

Am Untergang des assyrischen Belagerers verdeutlicht Hebbel demnach die Anschauung, daß das menschliche Los von einem Zusammenspiel zwischen Vorsehung und freier Entscheidung, zwischen äußeren Einflüssen und der logischen Auswirkung innerer Charakteranlagen abhängt.

Damit wäre das Wie, aber noch nicht das Warum dieses gewaltvollen Todes erklärt. Wie kaum ein zweiter der Hebbelschen Bühnenshelden verkörpert Holofernes Hebbels mehrfach geäußerte Hypothese von der Maßlosigkeit des Individuums, die einerseits als Folge des Selbstbehauptungstriebes unvermeidlich und berechtigt ist und doch andererseits notwendigerweise auf die eigene Vernichtung hinführt.⁷ Auf diesen Punkt soll später noch einmal von Holofernes' eigenem Standpunkt aus eingegangen werden. Auf das Dramenganze bezogen ist festzustellen, daß das Recht auf maßloses Handeln nicht nur von ihm selbst beansprucht wird, sondern daß ihm die bewundernde Anerkennung Judiths und des Moabiterhauptmanns Achior sowie die automatische Unterwürfigkeit seiner Umwelt dieses Recht geradezu bestätigen. Trotzdem sind die Selbstvergötzung und Zerstörungswut des Assyrsers und sein Hinausdrängen über die Grenzen des eigenen Ichs offensichtlich gefährlich sowohl für das Gleichgewicht der irdischen als auch wie die Eingriffe der Gottheit zeigen der überirdischen Ordnung. Schon aus diesem Grunde also muß Holofernes fallen.

Da aber in Judith die „Idee“, die den Tod als Opfer fordert (vgl. T. III, 4324), kein genereller, verschwommener Begriff bleibt, sondern eine spezifische, geschichtliche Form annimmt, nämlich die der Rettung des hebräischen Volkes, so wirft sich zusätzlich die Frage auf, ob Hebbel in der Vernichtung des heidnischen Feldherrn zugunsten des Monotheismus einen Fortschritt des Zeitgeschehens im Sinne Hegels sah. Die Klärung des Streitpunktes, ob und inwieweit Hebbel als „Hegelianer“ zu betrachten sei, bleibt seit langem ein Anliegen der Forschung.⁸ -- Besonders die Volksszenen in Judith hinterlassen den Eindruck, daß der Dichter die geschichtliche Sicht in diesem Drama absichtlich relativieren wollte. Der Kleinmut und Egoismus, vor allem aber der feige „Schlächter=Muth“ (V/80/16), mit dem sich die befreiten Bethulier auf die fliehenden Feinde stürzen, stellen infrage, ob dieses Volk überhaupt seine Rettung verdiente. Man zweifelt daran, daß Judiths Ermahnung, man solle ihre Tat nun durch ein heiliges und reines Leben rechtfertigen (vgl. V/79/24-26), Gehör finden wird. Heinz Walter Placzeks Feststellung, daß hier „die neue Kultur der Juden entsteht“⁹, findet im Grunde nirgendwo eine Bestätigung. Es ist entweder anzunehmen, daß der sittliche Fortschritt, dem der Tod des großen Gegenspielers der Judith dienen soll, lediglich vorbereitet wird, oder -- was glaubhafter erscheint -- daß die „Idee“, so geschichtlich sie sich auch geben mag, dem Menschen verborgen bleiben muß.

Im Gegensatz zu Holofernes' Untergang verlangt derjenige der Titelheldin noch eine nähere Bestimmung. Schließlich überlebt sie

das Ende des Dramas, und selbst die Tatsache, daß sie sich für den Fall der Geburt eines Sohnes ihre Hinrichtung ausbedingt, läßt immerhin die Möglichkeit eines hoffnungsvollen Ausgangs offen. Es kann jedoch kein Zweifel daran bestehen, daß Judith zumindest einen innerlichen Tod stirbt. Hebbel sprach von ihr als einer „Héroine, die tötend stirbt“ (Br. IV, 143). Auch hob er ihre Vernichtung schon allein durch sprachliche Mittel deutlich hervor. Bereits vor ihrer Bluttat fühlt Judith zum Beispiel, daß die Brutalität, mit der Holofernes sie erniedrigte, ihre „Seele erstickte“ (V/68/7). Ihr „Herz ist wie eine Todeswunde“ (V/72/31), sie empört sich über den „Mord“ (V/69/25), den Holofernes an ihrem Heiligsten vollzog, und sie will ihre „Vernichtung“ (V/68/8-9) rächen und sich „das Recht des Daseins“ (V/70/11-12) durch das Schwert zurückerobern. Doch die Rache verschlimmert ihre Lage nur. Als ihr Mirza die wahren Beweggründe ihrer Tat ins Bewußtsein ruft, ist ihre erste Regung, sich selbst das Leben zu nehmen, oder sich durch die Bekanntgabe des Mordes im feindlichen Lager dem sicheren Tod auszuliefern. Sie läßt von diesem Gedanken nur ab, weil sie es ihrer Meinung nach verdient, das noch bitterere Los des Weiterlebens tragen zu müssen. Das Leben stellt also in diesem Falle keine echte Alternative zum Tod dar, sondern gewissermaßen eine Steigerung der Todeserfahrung im negativen Sinn. Judith muß sich doppelt vernichtet fühlen: erstens hat sie mit der Erkenntnis der wirklichen Motivierung ihres Handelns die Gewißheit ihrer Berufung verloren, die ihrem Leben plötzlich Sinn verliehen hatte; und zweitens hat sie sich durch den Mord eigentlich auch um die Möglichkeit einer

rein irdischen Selbsterfüllung gebracht. Denn nur durch den Mann, durch die Mutterschaft, hielt sie diese Erfüllung für denkbar, und in Holofernes war sie ironischerweise dem einzigen Mann begegnet, den sie hätte akzeptieren können. Der Gedanke, ohne Rechtfertigung ihrer Tat dem Ermordeten eventuell einen Sohn gebären zu müssen, erscheint ihr in ihrer jetzigen Lage wie ein Hohn auf ihr Dasein und ist ihr so unerträglich, daß sie sich für diesen Fall die Kraft zum büßenden Weiterleben nicht zutraut.

Dieses tragische Zugrundegehen hängt, wie das Schicksal des Holofernes, von dem Zusammenspiel zwischen überirdischen Kräften und angeborener Menschennatur ab. Es wurde bereits oben auf die Ereignisse eingegangen, die das göttliche Eingreifen verraten und die Judiths Vernichtung vorbereiteten und möglich machten. Das natürliche Streben der Heldin nach Erfüllung als Frau und Mensch, das sie über die Grenzen des weiblichen Wirkungskreises hinaustreibt, kommt dem höheren Plan entgegen, so wie es bei Holofernes die übersteigerte Männlichkeit tat. Ja, dieses instinktive Streben scheint die Voraussetzung für das Gelingen des kosmischen Planes zu sein. Wie ihr Gegenspieler verdeutlicht also auch Judith, daß der Mensch in der Gestaltung seines Schicksals frei und unfrei zugleich ist.

Den überirdischen Grund für Judiths Vernichtung kann man allerdings nicht direkt in der Erhaltung des jüdischen Volkes sehen, denn auf diese hat ja das Schicksal der Heldin nach der Vollbringung ihrer Tat keinen Einfluß mehr. Indirekt klingt jedoch das Motiv des Opfer-

todes an. Hebbel bemerkte in einem Brief an seine Berliner Gönnerin Madame Stich, daß Judith „in Wahrheit für die Schuld Aller fällt“ (T. II, 1958), selbst wenn sie in ihrem Bewußtsein an ihrer eigenen Schuld zugrunde geht. Ihr Fall wäre demnach als Strafe für die Missetaten und den Unglauben ihres Volkes zu betrachten, obwohl damit-- wie oben erwähnt--im Rahmen des eigentlichen Stückes keine Läuterung der Hebräer erreicht wird. Rein dramatisch gesehen kommt wohl die Strafwürdigkeit der Bethulier, weniger aber die Idee der stellvertretenden Sühne zum Vorschein, da wir mangels ausgleichender Hinweise des Dichters (wie sie zum Beispiel im Falle des „Gottesauftrages“ durchaus auffindbar waren) geneigt sind, die Lage von Judiths Standpunkt her zu beurteilen und Judith sich am Schluß mit fast zynischer Bitterkeit von ihrer Rolle als „Opferlamm“ zu distanzieren scheint (vgl. V/79/11-15).

Zudem ist es nicht nur eine Illusion ihres Bewußtseins, daß ihr die eigene Schuld zum Verhängnis geworden ist. Wie Holofernes ist auch sie an einer Maßlosigkeit schuldig, die metaphysische Vergeltung heraufbeschwört. Ungeachtet ihrer Berufung stört sie dadurch, daß sie sich zur Retterin ihres Volkes erklärt, die Pflichten eines Mannes auf sich nimmt und einen Mord begeht, die Ordnung der Natur. Pflicht entbindet nicht von Schuld, denn der „Weltenlenker“ muß gleichzeitig „Weltenrichter“ sein¹⁰ und kann--wie Hebbels bekannter Ausspruch lautet--sein „Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe

Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen" (T. I, 1011). Die Auffassung, daß selbst die Gottheit gewisse Naturgesetze zu beachten hat und darunter leidet, kommt vielleicht am deutlichsten auf symbolische Weise in Judiths Traum zum Ausdruck. Sie berichtet, wie sie den Armen ihres Gottes entglitt: „Er konnte mich nicht halten, ich sank ~~sank~~, ich hörte ihn weinen, und wie glühende Thränen träufelte es auf meine Wange " (II/15/3-5).

Judiths Untergang dient also möglicherweise der stellvertretenden Sühne--eine Idee, die Hebbel in seinem nächsten Drama, Genoveva, klarer herausarbeitete--auf jeden Fall aber der Befriedigung einer überweltlichen Ethik, gegen die sie selbst als Werkzeug Jehovas nicht immun sein kann. Dadurch gestaltete der Dichter bereits in seiner ersten Tragödie ein Prinzip, das er später in seiner „Vorrede zu Maria Magdalena" zur Grundlage der modernen Tragödie erklärte, nämlich, daß der Dualismus, der den Untergang des Menschen herbeiführt, unmittelbar in die Idee selbst gelegt werden muß.

An der Nebenfigur des stummen Daniel zeigt sich allerdings, daß der Mensch seinem Vernichtungsprozeß nicht immer freiwillig, das heißt aus den Triebkräften seiner eigenen Natur, entgegenkommt. Daniels dramatische „Vorläufer-Funktion"¹¹ besteht darin, daß ihm wie Judith die Berufung zufällt, sich für die Rettung Bethuliens einzusetzen, und daß auch er dadurch schuldig und folglich vernichtet

wird. Es ist jedoch bemerkenswert, daß das, was er Gott zuliebe tun muß, seinen Charakteranlagen widerstrebt und daß es ihm nur im Trancezustand möglich ist, den höheren Willen zu erfüllen. Anders als Judith, die bis zu ihrer plötzlichen Ernüchterung mit offenen Augen zielstrebig ihrer inneren Stimme folgt, zeigt Daniel eine Bewußtseinsspaltung. Erst durch seine Mitbürger erfährt er, was durch ihn im Namen des Herrn geschah, und er reagiert darauf sofort mit Ver zweiflung und Entsetzen, obwohl auch er die Verantwortung auf sich nimmt. Obgleich das Schwergewicht zweifellos auf den beiden Hauptfiguren liegt, kann die Daniel-Episode vielleicht doch als ein Zeichen dafür gelten, daß Hebbels weltanschauliche Perspektive in Hinsicht auf den kosmischen Mechanismus des menschlichen Untergangs in diesem Drama nicht ganz einheitlich ist.

Auch ist damit, daß der Dichter ein metaphysisches Prinzip als inneres Gerüst der Tragödie erkennen läßt, im Grunde noch keine verbindliche Aussage zu den Problemen gegeben, die den Einzelmenschen angesichts des Todes konfrontieren. Die Einsicht in die Ordnung des Weltgefüges ist schließlich nicht einfach vor auszusetzen--Hebbels eigene Tagebuchnotizen zeigen, wie sehr er um einen festen Standpunkt rang--und selbst im Fall einer Einsicht gibt es eine Vielfalt von Möglichkeiten, auf das Unabänderliche zu reagieren. Ferner ist der Tod für den Einzelnen von weit größerer Bedeutung als für das Welt- und Zeitgeschehen, denn, wie Hebbel einmal sagte, „die Welt verliert

(im Todten) nur einen Menschen; aber der Mensch verliert die Welt" (T. I, 1541). Darum wenden wir uns jetzt etwas näher den Charakteren des Dramas zu, um zu erkennen, wie sie zu ihrer Vergänglichkeit stehen und welchen Spielraum der Dichter der menschlichen Haltung zum Tod einräumt.

Hebbels Holofernes hat sich oft eine scharfe Kritik gefallen lassen müssen. Julian Schmidt, ein Zeitgenosse des Dichters, bezeichnete ihn abfällig als einen „Richard III., der den Feuerbach studiert hat“.¹² Adalbert Stifter nannte ihn den „größten Theaterhanswurst“, der ihm je begegnet sei.¹³ Johann Nestroy banalisierte die Extravaganz des Holofernes in einer erfolgreichen Komödie, und auch in der neueren Sekundärliteratur wird die Gestalt mitunter als lächerlich gerügt.¹⁴ So sophistisch uns aber gelegentlich die vorwiegend monologischen Reden des Holofernes anmuten mögen, als Ausdruck seiner Existenznot und seiner Haltung zum Tod sind sie durchaus ernst zu nehmen.

Oberflächlich gesehen, präsentiert sich der Feldherr als überlegener Beherrscher des Todes. Er sonnt sich geradezu in seiner Rolle als Henker unfolgsamer Untergebener und unbeugsamer Völker: „ . . . diese meine Arme sind bis an den Ellenbogen in Blut getaucht, jeder meiner Gedanken gebiert Gräuel und Verwüstung, mein Wort ist Tod " (V/63/23-25). Auch ist er es gewohnt, sich selbst aufgrund seiner Erfolge und Erfahrungen als unversehrbar zu betrachten. Als

Nebukadnezar ihn mahnen läßt, sein Leben keiner unnötigen Gefahr auszusetzen, höhnt er: „Ja, Freund, wenn die Schwerter ohne die Männer nur etwas Erkleckliches ausrichten könnten. Und dann - sieh, ich greife mein Leben durch Nichts so sehr an, als durch das Trinken auf des Königs Gesundheit" (I/9/6-10). Nach Ephraims mißglücktem Attentatversuch verspottet Holofernes die Anmaßung, „eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken" (V/63/7-8) zu wollen.

Mehrere Anzeichen sprechen jedoch dafür, daß diese Unbekümmertheit in Wahrheit eine Kulisse darstellt, und daß die Vergänglichkeit auch für diesen scheinbar so lebensstrotzenden, sieghaften Mann ein beängstigendes Problem ist. Indirekt geht dies zum Beispiel aus seinen Bemerkungen über seine Mutter hervor: „Ich hätt' sie so wenig sehen mögen, als ich mein Grab sehen mag", heißt es, und ein wenig später: „Was ist denn auch eine Mutter für ihren Sohn? Der Spiegel seiner Ohnmacht von gestern oder von morgen. Er kann sie nicht ansehen, ohne der Zeit zu gedenken, wo er ein erbärmlicher Wurm war, der die Paar Tropfen Milch, die er schluckte, mit Schmäßen bezahlte. Und wenn er dieß vergißt, so sieht er ein Gespenst in ihr, das ihm Alter und Tod vorgaukelt. . . ." (IV/49/29f.). Auch die Konfrontation mit den Lebensgefahren des Krieges nimmt Holofernes nicht so gleichgültig hin, wie es in dem Gespräch mit dem Boten des Nebukadnezar den Anschein hat. Man erkennt dies an der Erleichterung, mit der er die Nachricht von der zu erwartenden Kapitulation Bethuliens begrüßt: „Also Sieg ohne Krieg. Wär' ich jünger, so mißfiel mir's. Da

glaubt' ich, mein Leben zu stehlen, wenn ich's mir nicht täglich neu erkämpfte; was mir geschenkt wurde, meinte ich gar nicht zu besitzen" (V/56/26f.). Mit zunehmendem Alter ist er es also überdrüssig geworden, sich immer wieder die Bestätigung seiner Unverwundbarkeit einzuholen, denn trotz all seiner Bemühungen ist es ihm offenbar nie gelungen, die heimliche Angst vor der Sterblichkeit zu beschwichtigen. Was ihn am meisten zu beunruhigen scheint, ist die Möglichkeit eines Todes, der ihn „wie eine Posse" (IV/47/11) überrascht, denn solch ein Ende würde notwendigerweise die Größe seines ganzen Lebens schmälern. Seiner Willensstärke ist alles verdächtig, „was er nicht befehlen kann" (V/57/28), und so wie er das Gefühl hat, sich einst selbst ins Leben gerufen zu haben, so möchte er auch einmal sagen können: „Nun will ich sterben!" (IV/48/1) und sich durch den bloßen Gedanken töten, um so auch im Tod noch als Sieger zu erscheinen.

Umgekehrt ist ihm seine eigene Gewalt inzwischen so unheimlich und langweilig geworden, und seine Machtstellung hat ihn so vereinsamt, daß das Rätsel des Todes für ihn auch etwas Verlockendes in sich birgt. Ihn quält die Vermutung, daß erst der Schritt ins Jenseits wahre Erkenntnisse vermitteln kann, und in seine Selbstherrlichkeit mischt sich die Sehnsucht nach einem Widerstand, einer Grenze, die seinem maßlosen Leben ein Maß verleihen könnte. Daher rührt der Wunsch nach einem ebenbürtigen Feind: „Hätt' ich doch

nur einen Feind, nur Einen, der mir gegenüber zu treten wagte! Ich wollt' ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!"

(I/7/28-31). Den gleichen Gedanken äußert er im Gespräch mit Judith:

„Er komme, der sich mir entgegen stellt, der mich darnieder wirft.

Ich sehne mich nach ihm. Es ist öde, Nichts ehren zu können, als sich selbst. Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß"

(V/64/3-7). So erhofft sich Holofernes vom Tode die Erkenntnis, die ihm alle irdischen Erfolge nicht bieten konnten, und die ihn entweder vor die Schranken eines göttlichen Gerichts verweisen, oder ihm seine eigene Göttlichkeit unwiderlegbar bestätigen würde. Die Brutalität des Tyrannen stellt demnach eine Suche nach den wahren Spielregeln der Schöpfung dar. Diesen Sinn des Daseins zu finden, würde für Holofernes eine Versöhnung mit seinem Ende bedeuten, und er könnte dann „in Tod und Wahnsinn hinein [lächeln]" (V/64/31).

Da er jedoch nicht sicher ist, jemals zu dieser echten Erkenntnis gelangen zu können, versucht er gleichzeitig, die Furcht vor der Vergänglichkeit durch die größtmögliche Konzentration auf das Leben zu betäuben. Der Tod ist letzten Endes, wie Holofernes seinem Hauptmann zustimmt, hauptsächlich „ein Ding, um dessen willen wir das Leben lieben" (IV/47/16-17). Gerade die ständige Todesnähe, die für ihn und seine Krieger unvermeidlich ist, sieht er als Frei-

brief dafür an, „dreist“ zugreifen und sich mit den Genüssen der Welt „den Magen etwas überladen“ zu dürfen (IV/53/26-30).

Ein weiteres Mittel, das Todesbewußtsein zu überwinden, ist für Holofernes der Gedanke an seine Aufgabe als Eroberer eines Weltreichs. Solange er in dieser Rolle nützlich und geschäftig bleibt, braucht er sich nicht von seinem eigenen Motto, „Wer sich aus der Welt wegdenken und seinen Ersatzmann nennen kann, der gehört nicht mehr hinein“ (IV/47/8-9), betroffen fühlen.

Holofernes' tatsächliches Ende illustriert, wie nichtig all diese widersprüchlichen Wünsche und Bedingungen sind. Der mächtige Tyrann fällt einer „schwachen“ Frau zum Opfer und stirbt somit einen für einen Kriegsherrn kläglichen und würdelosen Tod. Zudem kann er weder den Sinn seines Untergangs--und somit das Maß seines Lebens--erfahren, noch den Zeitpunkt seines Abtretens in irgendeiner Weise bewußt bestimmen, denn Judith ermordet ihn im Schlaf. Nicht der Tod an sich, wohl aber die Art seines Todes stellt für Holofernes eine Niederlage dar.

Wie bei dem Despoten steht auch bei Judith das Todesmotiv deutlich im Hintergrund ihres Denkens und Handelns. Zweifellos erfüllen ihre häufigen Anspielungen auf Grab und Tod auch die rein dramatische Funktion der Vorausdeutung auf kommendes Geschehen. Doch haben sie

gleichzeitig eine tiefere Bedeutung. Sie verraten nämlich eine ähnlich zwiespältige Haltung, wie wir sie bei Holofernes feststellten, selbst wenn Judith als Frau durch andere Bedingungen gebunden ist.

Gleich in ihrem ersten Auftritt zeigt sie, daß der Gedanke an ihr Ende sie stark beschäftigt und sie den Schauer vor der Vergänglichkeit kennt. Sie wertet den Traum von dem Sprung in den Abgrund als eine Todesahnung, die „als Schatten durch [ihre] Seele“ (II/15/13-14) glitt. Im Rückblick auf ihre Hochzeit sagt sie zu der Gefährtin Mirza: „Dann salbtest Du mich mit Narden und Oel, da hatt' ich doch wahrlich eine Empfindung, als wäre ich todt und würde als Todte gesalbt; Du sagtest auch, ich würde bleich“ (II/16/13-15).

Weil ihr aber durch die Verschmähung und das Hinscheiden des Manasses die Selbsterfüllung im Leben versagt blieb, kann sie sich --im Gegensatz zu dem erfolgreichen Eroberer Holofernes-- durchaus aus dem Leben „wegdenken“ (IV/47/8) und den Tod dank ihres Glaubens sogar mit positiven Vorzeichen versehen. Der oben erwähnte Traum offenbart, daß sie das Jenseits als eine Zufluchtsstätte betrachtet; sie sehnt sich danach, einen rettenden Sprung in die Arme der Gottheit tun zu können. Wenn sie sich vor „ihren Gedanken nicht mehr zu retten weiß“, bedeutet ihr das Gebet „ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein wie Verzweifelte in ein tiefes Wasser--“ (II/19/1; 2-4).

In der Krisenzeit der Belagerung kommt dieser heimliche Todeswunsch deutlicher zum Vorschein. Mirza spricht es aus: „Ich glaube, sie will, daß man sie in einen Sarg packen, den Deckel über sie nageln und sie forttragen soll“ (III/25/4-5). In dieser Situation fällt die Erleuchtung, von Gott zur Retterin Israels bestimmt zu sein, auf einen fruchtbaren Boden. Judiths „Drang nach Selbstaufopferung“¹⁵ entspringt der geheimen Hoffnung, erstens der bisherigen Leere ihres Lebens zu entfliehen und zweitens durch den Opfertod im Dienste Gottes ihrem Dasein und Sterben einen Sinn verleihen zu können. Daß sie ihre Mission mit dem Leben bezahlen muß, steht für sie nämlich von vornherein fest; „Betet für mich wie für eine Sterbende!“ (III/44/16), ermahnt sie ihr Volk.

Die Gewißheit ihrer Sonderstellung verleiht Judith--ähnlich wie Holofernes, wenn auch mit weniger drastischen Auswirkungen--das Gefühl, über Tod und Leben anderer verfügen zu können. Schon im Hinblick auf den verstorbenen Manasses hieß es: „Meine Schönheit ist die der Tollkirsche; ihr Genuß bringt Wahnsinn und Tod!“ (II/19/21-22). Sie zweifelt nicht daran, daß sie diese tödliche Waffe nun gegen Holofernes richten kann. Desgleichen meint sie, über das Leben ihres Verehrers Ephraim entscheiden zu dürfen. Als dieser von Selbstmordgedanken spricht, sieht sie sich als Retterin: „Muß ich diesem meine Hand reichen, damit er seinen Dolch fallen läßt? Fast glaub' ich's!“ (II/22/21-22). Umgekehrt setzt sie bei Ephraim die gleiche Todesbereitschaft voraus, die ihrem eigenen Leben plötzlich Sinn und Zweck

verliehen hat, und sie fordert von ihm, daß er sich für sein Volk und für sie opfern solle, zumal er durch den Gedanken an Selbstmord ohne hin das Recht aufs Leben verwirkt habe.

Mit der Erkenntnis, daß nicht heiliger Pflichteifer, sondern persönliche Rachegefühle ihre Tat motivierten, wird Judith sowohl in ihrer Beziehung zu Gott als auch in ihrer Haltung zum Tod verunsichert. Wohl scheint das physische Ende den nächstliegenden Ausweg aus ihrer Schmach und Verworfenheit darzustellen; zweimal erwägt Judith unmittelbar nach der Bluttat, Selbstmord zu begehen (vgl. V/71/14; V/72/25-28). Dieser Tod hat jedoch den Reiz noblen Heldentums und die Aussicht auf Geborgenheit verloren und trägt keine Entschädigung und Rechtfertigung erlittener Nöte in sich. Ja, Tod und Leben an sich sind nun etwas Fragwürdiges und Unwirkliches geworden. „Glaubst Du wirklich, daß man sterben kann?“ fragt sie Mirza, „Ich weiß wohl, daß Alle das glauben und daß man's glauben soll. Sonst glaubt' ich's auch, jetzt scheint mir der Tod ein Unding, eine Unmöglichkeit“ (V/74/8-11). Diese Ungewißheit erstreckt sich selbst auf den eben begangenen Mord: „Auch der ist nicht tot! Wer weiß, ob nicht er es ist; der mir dies Alles sagt, ob er sich nicht dadurch an mir rächt, daß er meinen schauernden Geist mit dem Geheimnis seiner Unsterblichkeit bekannt macht!“ (V/74/15-18).

Bemerkenswert ist, daß sich Judith trotz des Verlustes ihrer früheren Maßstäbe, der in dieser Verwischung der Grenzen zwischen

Leben und Tod offenbar wird, weiterhin an bisherige Werte zu klammern versucht. Verglichen mit der Flucht in den Selbstmord stellt das Weiterleben für sie offensichtlich den schwereren Weg dar. Trotzdem will sie diesen Weg auf sich nehmen, weil sie ungeachtet ihrer plötzlichen Zweifel an Gottes Gesetzen (vgl. z.B. V/73/7-12) doch aus dem Gefühl heraus handelt, eine Strafe für ihr Versagen abbüßen zu müssen. Diese Strafe sieht sie im Hohn der unverdienten Huldigung ihres Volkes: „Ihr Jubelruf, ihr Cymbel-Klang und Paukenschall wird mich zerschmettern und dann hab' ich meinen Lohn" (V/75/9-11).

Den gleichen Zwiespalt zwischen dem Bewußtsein, die Verantwortung für ihr Leben und Sterben nun selbst tragen zu müssen, und dem Wunsch, sich an den Gradmesser ihres früheren Glaubens halten zu dürfen, kann man in Judiths Aussagen in der letzten Szene des Stückes erkennen. Einerseits beansprucht sie das Recht, ohne nach Gottes Willen zu fragen, in den--für sie leichteren--Ausweg des physischen Todes zurückweichen zu dürfen, falls der „Tod im Leben" durch eine Schwangerschaft gar zu unerträglich wird. Andererseits hofft sie aber doch noch auf die Gnade, daß ihr die schwerste Schmach erspart bleibt, selbst wenn sie persönlich nicht mehr darum beten mag.

Judiths Haltung zum Tod durchläuft also eine Entwicklung von natürlichem Schauer über den Wunsch, durch Selbstaufopferung einen tieferen Sinn für ihr Leben und Sterben zu finden, zu einem Stadium, in dem keine festen Maßstäbe mehr faßbar sind, obwohl sie mangels anderer Wegweiser an den Richtlinien ihres alten Glaubens festzuhalten

versucht. Daß sie--wie wir anfangs festgestellt hatten--trotz oder gerade aufgrund ihrer Motivverwirrung ein Instrument der höheren Mächte ist, bleibt ihr verborgen und kann ihr deshalb nicht als metaphysische Tröstung dienen.

Gegenüber der komplizierten und wechselnden Bedeutung, die der Tod für die beiden Hauptfiguren des Dramas hat, vertreten die Nebenfiguren und -episoden fast ausschließlich die negativen Seiten der Vergänglichkeit. Eine relativ positive Färbung könnte man höchstens Ephraims Bemerkung zusprechen, daß „Niemand sicher ist, als die in den Gräbern wohnen“ (II/21/12). Zumindest ist hier der Gedanke ersichtlich, daß einen nach dem Tode Ruhe und Frieden erwarten. Zweideutiger ist schon die Bereitschaft des Ältesten, sich für sein Volk dem Feind ausliefern zu lassen. Wohl scheint diese Geste Furchtlosigkeit vor dem Ende und die im Glauben gründende Gewißheit der Seligkeit im Jenseits auszudrücken, doch spricht hier auch die Resignation eines greisen Mannes mit, der sich sagen kann: „Auf ein Paar Athemzüge mehr oder weniger kommt's nicht an“ (III/38/32-33). Möglicherweise wollte Hebbel hier eine Parallele zu Judiths Versuch aufstellen, dem Tod durch die Aufopferung für eine gute Sache einen höheren Sinn zu verleihen.

Für die meisten Bürger Bethuliens ist der Tod jedoch wie für den assyrischen Hauptmann in erster Linie „ein Ding, um dessen willen wir das Leben lieben“ (IV/47/16-17). Je größer die Gefahr wird,

desto fieberhafter und egoistischer klammert sich das Volk an das Diesselts. Um die eigene Haut zu retten, ist man bereit, einzelne Mitbürger, die Sicherheit der Stadt und sogar die Ältesten und Priester dem Feind auszuliefern (vgl. z.B. III/29/25-27; III/38/16-19). Eine Mutter erwägt, mit dem Fleisch ihres Kindes den eigenen Hungertod abzuwenden, und in Ephraim siegt trotz bester Absichten immer wieder der Selbsterhaltungstrieb über seine Liebe zu Judith.

Was den Tod in den Augen der Menschen so furchterregend macht, ist nicht zuletzt die Tatsache, daß niemand wissen kann, wann und wie ihn sein Ende erreichen wird. Einen Bürger quält zum Beispiel die Frage, „was besser ist, der Tod durch's Schwert, der so schnell kommt, daß er Dir gar nicht die Zeit läßt, ihn zu fürchten und zu fühlen, oder dies langsame Verdorren, das uns bevorsteht“ (III/29/6-9).

Am deutlichsten aber gestaltete Hebbel die Unberechenbarkeit des Todes in der Samuel-Episode. Samuel hat bereits siebzig Jahre lang in der Erwartung gelebt, eine Blutschuld mit dem eigenen Leben bezahlen zu müssen. „Aber die Pest ging vorüber und ihr Athem traf ihn nicht, und das Elend ging vorüber, und kehrte nicht bei ihm ein, und der Tod ging vorüber und rührte ihn nicht an“ (III/32/11-14). Vom Stamm des Erschlagenen blieb dagegen ironischerweise niemand am Leben, der ihm als Rächer entgentreten könnte. Selbst der oben erwähnte todesbereite Älteste weist auf die Willkür des Todes hin: „Ich schenk' Euch diesen grauen Kopf, macht aber schnell, damit der Tod Euch nicht zuvorkomme, und das Geschenk hohnlachend in eine Grube hineinwerfe“ (III/39/4-6).

Das Gesetz der Natur ist also unabhängig von dem Rechtsempfinden des Menschen.

Während Samuel und der Älteste trotz dieser unverständlichen Handhabung des Schicksals Jehova ergeben bleiben, veranlaßt die scheinbare Ungerechtigkeit des Todes eine Mutter, die ihr Kind verschmachten sieht, zur Auflehnung gegen Gott und die Priester. Tod und Glauben erweisen sich auch hier als eng miteinander verwoben, und wir sehen an diesem Beispiel, daß der Selbsterhaltungstrieb sogar die heiligsten Traditionen zu erschüttern vermag.

Das Kaleidoskop der menschlichen Ängste bildet natürlich einen geeigneten dramatischen Hintergrund zu der Geschichte einer belagerten Stadt, einmal als Kontrast zu Judiths Todesmut, zum anderen als indirekter Hinweis auf die Macht und Grausamkeit des Holofernes. Darüber hinaus aber spiegelt sich in der Reaktion des Volkes, ähnlich wie in der zwiespältigen Haltung der beiden Hauptfiguren, die grundsätzliche Hilflosigkeit des Menschen angesichts des Todes. Keine von diesen Gestalten vermittelt den Eindruck, eine eindeutige Antwort auf das Vergänglichkeitsproblem gefunden zu haben.

Da Glauben und Tod in Judith thematisch so eng verbunden sind, sucht man unwillkürlich auch nach Anspielungen auf die Beschaffenheit des Jenseits, auf das, was den Menschen nach seinem Ableben erwartet.

Ausgiebige Schilderungen enthält das Werk zwar nicht, doch gibt es indirekte Hinweise unterschiedlicher Art.

Auf der einen Seite stehen Ansichten, die dem jüdischen Rahmen des Stückes und der christlichen Erziehung des Dichters entsprechen. Der Älteste, den man den Feinden preisgeben will, möchte „zu den Vätern“ (III/38/32) eingehen, das heißt, er erwartet eine Versammlung seiner gläubigen Vorfahren. Ephraims Bemerkung von den Toten, die unter der Erde wohnen, fußt offensichtlich auf dem Dogma, nach welchem die Verstorbenen in ihren Gräbern auf den Jüngsten Tag warten müssen. Judith hat davon eine noch konkretere Vorstellung. Ihre einstige Scheu vor einem engen Verhältnis mit ihrer Schwiegermutter begründet sie: „Ich glaubte, meine Mutter müsse das in ihrem Grabe fühlen und es müsse ihr weh, thun“ (II/16/11-13).

Gerade bei Judith finden wir aber auch ein unkonventionelles Bild des Jenseits, das in seiner erotischen Färbung an die Literatur der Mystik oder an die Lyrik Novalis' erinnert. In ihrem Traum von dem Sprung in den Abgrund, den wir zweifellos als Symbol für den Schritt in den Tod werten müssen, hört sie Gott aus einer Schlucht auf ihren Hilferuf antworten: „ . . . hie bin ich! tönte es aus dem Abgrund herauf, freundlich süß; ich sprang, weiche Arme fingen mich auf, ich glaubte, Einem an der Brust zu ruhen, den ich nicht sah, und mir ward unsäglich wohl . . . “ (II/14/28f.). Als das Trauma ihrer

Mordtat ihre geheimen Illusionen zerstört und die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits zu verschwimmen droht, wird der Gedanke an ein Fortleben nach dem Tode etwas Beängstigendes. Sie argwöhnt, daß der Ermordete noch in der Lage sei, sich „mit dem Geheimniß seiner Unsterblichkeit“ an ihr zu rächen, und daß das, was in ihr nagt, „für immer“ ausreichen und ewig in ihr nagen wird (V/74/13f.). Der Glaube an eine persönliche Unsterblichkeit wird also nicht aufgegeben, doch bewirkt die Katastrophe den Übergang von einer positiven zu einer negativen Sicht des Jenseits.

Demgegenüber vertritt Holofernes anscheinend die Feuerbachsche Anschauung vom „ganzen Tod“, der eine völlige Ausschaltung des menschlichen Bewußtseins, ja die gänzliche Auflösung des Individuums nach sich zieht (vgl. dazu Kapitel I, S.14). Seinem Wunsch, sich einmal durch einen Befehl seines eigenen Willens töten zu können, fügt er hinzu: „Und wenn ich nicht, sowie ich das Wort ausspreche, aufgelöst in alle Winde verfliege und eingesogen werde von all den durstigen Lippen der Schöpfung, so will ich mich schämen, und mir eingestehen, daß ich Wurzeln aus Fesseln gemacht habe“ (IV/48/1-5). Man erkennt hier gleichzeitig einen Rückgriff auf den Idealismus darin, daß der Vertilgung des Individuums die Aufnahme in die Unendlichkeit der Schöpfung als Kompensation gegenübergestellt wird. Wenn der Tod des Einzelnen der Erhaltung des Alls dient, kann er nicht sinnlos sein. Die Erkenntnismöglichkeiten, die sich Holofernes--wie oben erörtert--vom Tode versprach, müßten sich allerdings bei dieser Sicht des Jenseits notwendigerweise

zeitlich auf den eigentlichen Moment des Sterbens beschränken.

Wir haben uns bisher hauptsächlich mit der Bedeutung des Todes befaßt, der von außen her auf den Menschen zutritt. Mord und Selbstmord liegen jedoch durchaus im Entscheidungsbereich des Individuums, und sie werfen die zusätzliche Frage auf, ob Hebbel sich innerhalb seiner Tragödien mit der ethischen Verantwortung auseinandersetzte, oder ob dieses Problem für ihn angesichts seiner theoretischen Äußerungen über die grundsätzliche Schuldlosigkeit der menschlichen Existenz im Drama nicht zum Ausdruck kommt. Wir müssen also feststellen, ob Hebbels Gestalten, wie Scheunert es einst ausdrückte, wirklich „Pfropfenreiser auf dem Baume seiner metaphysisch-ethischen Erkenntnis; Ergebnisse seiner theoretischen Reinkulturen“¹⁶ sind, oder ob unabhängig von der kosmischen Ordnung die absichtliche Beendigung eines Lebens in den Augen der Charaktere selbst einer Rechtfertigung bedarf, sei es vor dem eigenen Gewissen, vor der Umwelt, oder vor Gott.

Dem Despoten Holofernes ist das Töten zur Gewohnheit geworden. Ohne religiösen Glauben oder Respekt vor irdischer Autorität, ist er sein eigener Gesetzgeber und verfügt über Tod und Leben seiner Umwelt nach Gutdünken und scheinbar ohne Gewissenskampf. Obwohl er persönlich --wie oben festgestellt-- nicht immun ist gegen die Angst vor dem Tode, kann er sich keinen echten Begriff vom Vorgang des Sterbens machen und steht diesem gefühllos und mit einer naiven Neugierde gegenüber (vgl. z.B. V/63/30-33). Es zeigt sich jedoch, daß die völlige

moralische Ungebundenheit keine innere Befriedigung zu geben vermag, und daß Holofernes' Mordlust und Grausamkeit im Grunde eine Suche nach einem höheren ethischen Gesetz darstellen. So verrät auch das Prahlen mit der eigenen Stärke den tieferen Zweifel: „Die Menschen verfluchen mich, aber ihr Fluch haftet nicht an meiner Seele, sie rührt ihre Schwingen und schüttelt ihn ab, wie ein Nichts; ich muß also wohl im Recht sein“ (V/63/27-29). Noch deutlicher tritt der Wunsch nach einer sittlichen Ordnung in der Sehnsucht nach dem mächtigeren Gegner hervor: „Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß. Ich bohre tiefer und immer tiefer mit meinem Schwert; wenn das Zetergeschrei den Retter nicht weckt, so ist keiner da“ (V/64/6-9). Die Amoralität des Holofernes enthält also indirekt die Aussage, daß der Mensch ein inneres Bedürfnis nach festen ethischen Bindungen hat.

Im Gegensatz zu dem moralischen Vakuum, das den Despoten umgibt, ist Judiths Schicksal durchaus von konkreten Vorschriften abhängig, mit denen sie sich auseinandersetzen muß. Ihre Religion ruht auf strengen Geboten, deren Übertretung Rache fordert, und es ist wichtig, festzustellen, daß das Töten eines Mitmenschen gutgeheißen wird, wenn es im Namen Gottes geschieht. In Achiors Beschreibung der Israeliten heißt es zum Beispiel, daß jeder Fremde, der den Namen Jehovas auszusprechen oder den Tempel zu betreten wage, sich dem sicheren Tod aussetzen würde (vgl. I/13/8; 19). So ist es verständlich, daß Judith den ge-

planten Mord vor ihrem Gewissen rechtfertigen kann, solange sie sich als Werkzeug des Herrn sieht, und daß sie die Ungeheuerlichkeit ihrer Tat erst dann richtig begreift, als sie in der Empörung über die Beleidigung ihrer Frauenehre ihre wahre Motivierung erkennt: „ . . . jetzt muß ich meine That allein tragen, und sie zermalmt mich!“ (V/72/20-21).

Die Möglichkeit, daß Judith aufgrund einer Verletzung ihrer Weiblichkeit zur Mörderin werden könnte, deutet sich bereits in dem Bericht über ihr Verhältnis zu Manasses an, und der Plan Jehovas--so muß man annehmen--baut gerade auf dieser Voraussetzung auf. „Aus Angst, aus Notwehr“ gegen seine unverständliche Ablehnung hätte sie einst ihren angetrauten Mann „erwürgen können“ (II/18/6-7). Und als er krank wurde, begann sie ihn zu hassen, weil er sie „ . . . mit seinem Tode, wie mit einem Frevel bedrohte“ (II/18/13-14). Auch läßt Hebbel bereits in der Szene der „Erleuchtung“ durchblicken, daß an der geplanten Bluttat persönliche Rachegefühle einen Anteil haben werden, obwohl Judith selbst diesen Umstand unbewußt zu äußern scheint: „ . . . ich werde . . . aus mir herausfahren, wie ein Schwert aus der Scheide, und mich mit Deinem Leben bezahlt machen!“ (III/26/30-32).

Obwohl für Hebbel die Tragik und Menschlichkeit Judiths gerade in dieser Verteidigung des Naturrechts lag (vgl. T. II, 1872), verdeutlicht er, daß sie sich als Frau dadurch schuldig fühlen muß. Der grundlegende Unterschied zwischen den Geschlechtern und die daraus abzuleitenden Rechte und Pflichten bilden häufig das Thema der Tagebuch-

notizen und--wie besonders Elise Dosenheimer dargestellt hat¹⁷--einen wichtigen Angelpunkt des dramatischen Konfliktes in allen Hebbelschen Stücken. In Judith wird von Anfang an wiederholt darauf hingewiesen, daß die Heldin durch ihre Weiblichkeit gebunden ist. „Ein Weib ist ein Nichts;“ heißt es, „nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden“ (II/19/11-13). Mirza bestätigt, daß man von Frauen ein passives Verhalten erwartet: „Ein Weib soll Männer gebären, nimmermehr soll sie Männer tödten!“ (V/67/22-23). Auch bei den Assyriern sieht man Aktivität und Passivität als geschlechtsbedingt, ein Zeichen dafür, daß Hebbel diesen Grundsatz als ein allgemeingültiges Naturgesetz verstanden haben wollte. So sagt Holofernes zu Judith: „Ich bin bestimmt, Wunden zu schlagen, Du, Wunden zu heilen“ (V/53/24-25).

Die Feigheit der Männer Bethuliens macht es Judith zu Beginn leicht, sich über die Schranken ihrer Weiblichkeit hinwegzusetzen. Holofernes' Größe und Männlichkeit rufen ihr diese jedoch so eindringlich ins Gedächtnis zurück, daß ihr blutiger Plan beinahe scheitert. Judith reagiert nun in erster Linie als Frau: „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann“ (V/63/19-21). Der Gedanke an die Untaten des Feindes und die Forderung ihres Gottes genügen nun nicht mehr, sie ihrer Natur zuwiderhandeln zu lassen. Sie versucht verzweifelt, Bethulien zu retten, ohne morden zu müssen, indem sie erst an die Großmüt, dann an den heidnischen Stolz des Feldherrn appelliert. Als der Erfolg ausbleibt, entdeckt sie schließlich dem Tyrannen ihren Plan, um sich--

wie Holofernes richtig erkennt--„die That unmöglich zu machen“ (V/66/5-6). Letzten Endes ist es aber gerade die Beleidigung ihrer Weiblichkeit, die Judith den Mord ermöglicht. Sie vernichtet Holofernes aus Zorn darüber, daß sie zum zweiten Mal in ihrem Leben in der Bereitschaft, ihr „Alles“ (V/69/9) darzubringen, zurückgestoßen wurde, und daß der Mann, den sie im Stillen bewunderte, sie zum gemeinen Rauschmittel erniedrigte.

Im Gegensatz zum Mord für Gott und Volk steht dem Mord zum Zweck der persönlichen Rache von Judiths Warte aus gesehen offensichtlich keine sittliche Rechtfertigung zu. Sobald sie die Gewißheit des religiösen Alibis verliert, fühlt sie sich ethisch schuldig vor Gott und der Natur; sie ist nun nichts als „ein böses Weib, das Einen umgebracht hatte“ (V/73/26). Nirgendwo unternimmt sie einen Versuch, den wahren Grund ihres Handelns, der ihr doch vor dem Mord so zwingend erschien, gegenüber den ethischen Werten ihrer Religion und ihrer Umwelt zu verteidigen. Die Einsicht, daß Jehova sich ihrer menschlichen Fehlerbarkeit zur Erreichung höherer Zwecke bediente, bleibt ihrem Bewußtsein verborgen und kann ihr daher nicht zum Trost gereichen.

Bemerkenswert ist jedoch, daß auch der stumme Daniel, der im Dienste des Herrn und ohne jeden eigenen Grund zum Mörder seines Bruders und Nachbarn werden muß, sich für sein Tun verantwortlich und schuldig fühlt. Als ihm die Frau des erwürgten Samaja gegenübertritt, da weist er wohl „mit dem Finger gen Himmel“ (III/45/17-18), um sich

als Gottes Werkzeug zu erweisen, dann aber bietet er sein eigenes Leben als Sühne an.

Wie im Falle des Mordes, spielen für die Charaktere des Dramas auch beim Selbstmord ethische Erwägungen eine Rolle. Für Holofernes hat der Wunsch, sich selbst durch den bloßen Gedanken töten zu können, zwar nichts mit gesellschaftlichen Tabus zu tun, doch steht er, wie seine Ausschreitungen gegen die Umwelt, im Rahmen der Suche nach einem Beweis für das Sein oder Nichtsein eines höheren sittlichen Weltgesetzes. Die Möglichkeit der Selbstvernichtung durch Willenskraft allein wäre für Holofernes eine Bestätigung der eigenen Göttlichkeit und somit eine eindeutige Antwort auf seine Frage.

Bei Judith finden wir, wie in ihrer Haltung zum Tod im allgemeinen, auch in ihrer Stellungnahme zum Selbstmord eine Wandlung. In dem unbefriedigten Dasein vor ihrer Erleuchtung erscheint ihr der Selbstmord als ein natürlicher Ausweg für Verzweifelte; sie gebraucht den Ausdruck als einen Vergleich, ohne moralische Bedenken damit zu verbinden: „Mein Gebet ist . . . ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein, wie Verzweifelte in ein tiefes Wasser.“ (II/19/1-4). Die Assoziierung mit dem Religiösen legitimiert hier eine Handlung, die Judith unter normalen Umständen negativ bewerten müßte.

Sobald sie jedoch durch das Bewußtsein ihrer Berufung den inneren

Lebensüberdruß überwunden, beziehungsweise in den Dienst einer lohnenden Aufgabe gestellt hat, dünkt ihr der Selbstmord auch in anderen als verachtungswürdige Feigheit. So reagiert sie auf Ephraims Geständnis, daß er sich aus Liebeskummer erstechen wollte, mit selbstgerechter Entrüstung und findet, daß er durch diesen Vorsatz sein Leben „herrenlos“ (III/28/18) gemacht habe. Dem gleichen Gefühl entspringt ihre Bewunderung für den Ältesten, der--wie sie fälschlich annimmt--in Gedanken an Jehova die Versuchung überwand, Selbstmord zu begehen.

Nach ihrer Tat wird Judith, wie an all ihren früheren Werten, auch an ihrer negativen Einschätzung des Selbstmords irre. Nun erscheint auch ihr dieser Ausweg wieder verlockend, und--wie bereits oben erwähnt--behält sie sich die Möglichkeit eines freiwilligen Endes vor, wenngleich sie sich vorläufig als Strafe für ihre Schuld den schwereren Weg des Weiterlebens auferlegt. Der Buße für den begangenen Mord scheint also ethisch gesehen eine höhere Rangordnung zuzustehen als den Bedenken gegen den Selbstmord, und letztere können sich unter dem Druck der Verzweiflung gänzlich verflüchtigen.

Ähnliche Schlußfolgerungen kann man aus den Volksszenen in Bethulien ziehen. Die Billigung der Mordtate des Propheten Daniel einerseits und die hartnäckige Sühnebereitschaft des alten Samuel andererseits zeigen, daß ein inneres Rechtsgefühl des Menschen für die Beendigung eines Lebens entweder die Gewißheit, daß eine überirdische

Macht die Verantwortung trägt, oder aber eine Strafe verlangt. Auch die Auflösung der Traditionen angesichts der Belagerungskrise ändert anscheinend nichts an diesem Prinzip. Dem Selbstmord steht man dagegen von vornherein toleranter gegenüber. Wohl kann man ihn nicht als selbstverständlich akzeptieren. „So etwas gelingt nur in finsterner Nacht, wo im Herzen nichts mehr wacht als der Schmerz . . .“

(II/21/33f.), heißt es bei Ephraim. Und die Aufforderung an den stummen Daniel, er solle den von ihm verursachten Brudermord mit dem Leben bezahlen, wird durch die Erwartung eines göttlichen Zeichens legitim gemacht. Wie im Falle Judiths verdrängt jedoch eine äußerste Notlage sowohl die Angst vor dem Tod als auch die ethischen Bedenken dagegen. So „sind schon welche [aus dem Stadttor] hinausgegangen, die sich lieber tödten lassen, als noch länger dursten wollten“

(III/27/20-21). Samaja fordert seine Mitbürger auf, notfalls gemeinsam durch den freiwilligen Tod dem Schwert des Feindes zuvorzukommen, und Ephraim, der seinen ersten Anflug von Selbstmordgedanken Judith zuliebe überwand, versucht nach seinem mißglückten Attentat auf Holofernes, Hand an sich zu legen, um der Rache des Feldherrn zu entgehen.

* * *

Überblicken wir die Gedankengänge des Dramas, so stellen wir fest, daß sich in der Gestaltung des Todes ein Bekenntnis des Dichters zu einer metaphysischen Ordnung widerspiegelt. Am Untergang der beiden Hauptfiguren--wenn auch nicht am Schicksal des stummen Daniel--verdeutlicht sich ein Zusammenwirken übernatürlicher und menschlicher Kräfte im Interesse sowohl eines kosmischen Gesetzes, an dem selbst

die Gottheit nichts ändern kann, als auch einer irdischen geschichtlichen Entwicklung, die allerdings, so wie Hebbel sie darstellt, nicht unbedingt gleichbedeutend mit Fortschritt ist.

Betrachten wir den Tod jedoch vom Standpunkt des Einzelmenschen aus, so ergibt sich in Judith ein anderes Bild. Die Einsicht in den Sinn ihres Sterbens bleibt allen Charakteren verborgen. Sie versuchen, dem Tod durch erhöhte Konzentration auf das Leben auszuweichen, oder ihn zu überwinden, indem sie ihre Hoffnungen auf innere Erfüllung auf ihr Ende verlegen. Doch das Schicksal erweist sich von ihrer Sicht aus als unberechenbar und rätselhaft. Trotz der daraus entspringenden Hilflosigkeit und Glaubenszweifel brechen Judith und die Mehrzahl der Bethulier nicht radikal mit ihrer Religion, sondern sie fahren fort, sich an traditionellen Richtlinien zu orientieren. Denn wie wir an Holofernes sehen, belastet die völlige Glaubenslosigkeit das menschliche Los noch mehr.

In Hinsicht auf Mord und Selbstmord, bei denen im Gegensatz zum natürlichen Tod der Mensch sein eigenes Vermögen erkennen kann, müssen sich die Charaktere des Dramas durchaus mit ihrem Gewissen auseinandersetzen. Holofernes ist zwar auch in dieser Beziehung frei von jeder Bindung, doch sucht er instinktiv nach einer sittlichen Ordnung. Judith und ihr Volk, als Vertreter der abendländischen Kultur, tasten sich zwischen bestehenden Gesetzen und einem inneren Rechtsempfinden

voran. Wirklich sicher aber fühlen sie sich nur, wenn sie--wie die Heldin in der Zeit ihres Sendungsbewußtseins--nach absoluten Regeln und auf Verantwortung der höheren Mächte zu handeln glauben.

Der Zwiespalt zwischen dem Weltbild, in dem der Dichter dem tragischen Untergang seiner Helden eine sinnvolle Rolle zuteilt, und der ungelösten Problematik des Todes, an der wir die einzelnen Charaktere des Dramas leiden sehen, ist bezeichnend für Hebbels Neigung zu einer dualistischen Beurteilung aller Dinge. Er spricht aber auch dafür, daß er selber sich durch die Vergänglichkeit vor viele weitere Fragen gestellt sah, die er nicht zu beantworten vermochte.

IV. Genoveva

Kurz nach Vollendung der Judith begann Hebbel seine zweite Tragödie, Genoveva. Auch diese Arbeit ging ihm verhältnismäßig rasch von der Hand; das Tagebuch vermerkt den Ansatzpunkt am 13.9.1840 und legt den Abschluß auf den 1.3.1841 fest. Zehn Jahre später fügte Hebbel dem Stück noch ein kurzes Nachspiel hinzu. Die Anregung zur künstlerischen Gestaltung der Genoveva-Legende, welche Hebbel bereits in seiner Kindheit kannte, erwuchs aus der Zuversicht, diesen Stoff besser gestalten zu können als jene Dramatiker, die sich vor ihm daran versucht hatten.¹

Die Legende berichtet von der frommen Pfalzgräfin Genoveva, die von ihrem Gemahl nach der Rückkehr von einem Kreuzzug zu Unrecht der Untreue bezichtigt und verstoßen wird. Ihre Unschuld erweist sich daran, daß sie die Verbannung in die Einöde durch Gottes wundertätige Hilfe überlebt. Charakteristisch für Hebbels Drama ist, daß er das Schwergewicht nicht auf die Märtyrerin, sondern auf das Dilemma ihres Widersachers Golo legt. Genovevas Leiden sah der Dichter als „ein rein äußerliches“; Golo dagegen war in seinen Augen eine wahrhaft dramatische Gestalt, weil sich an ihm darstellen ließ, wie jemand „aus menschlichen Beweggründen teuflisch handeln“ (T.I. 1475) kann. Diese Verlagerung des Interesses hatte persönliche Ursachen. Wie Hebbel in einem Brief an Franz Dingelstedt bekannte, steckte er selbst zur Entstehungszeit des Werkes „in einer gar heißen Situation“ (Br. VI, 607),

nämlich im Konflikt zwischen der Verpflichtung gegenüber der treuen Freundin Elise, die sein erstes Kind erwartete, und einer unwiderstehlichen Leidenschaft, die ihn mit einer schönen Hamburger Senatorstochter verband. Das Drama über den Zwiespalt zwischen Pflicht und Neigung stieg daher „aus allen Tiefen [s]einer Seele" (T. II, 2133) empor. Man kann infolgedessen annehmen, daß zumindest zwischen Golos Ansichten und Hebbels eigener Anschauung in diesem Stadium seiner Entwicklung auch in Hinsicht auf das Todesproblem eine enge Assoziation besteht.

Um den Blick für die dramatische Absicht des Dichters nicht zu verlieren, soll fürs erste wieder festgestellt werden, welche Umstände den Untergang der beiden Gegenspieler herbeiführen und welchem Zweck der Tod in diesem Falle dient. Im Hauptteil der Tragödie läßt Hebbel das Schicksal der Titelheldin offen. Durch das Einschreiten des tollern Klaus gelingt es Genoveva, die von ihrem Gatten befohlene Hinrichtung abzuwenden, und sie flieht in die Wildnis, wo sie sich von den Gaben der Natur zu ernähren hofft. Die Bedenken des Dieners, daß sie die kommende Mühsal nicht ertragen werde, beschwichtigt sie mit den Worten: „So hat der erste Mensch gelebt, so wird/ Der letzte nicht verderben" (V/6/3345-3346). Die Möglichkeit des Überlebens wird somit zumindest angedeutet.

Das Nachspiel bestätigt, daß Genoveva und ihr Kind sieben Jahre in der Einöde überstanden haben. Eine Treibjagd bietet den Anlaß

zu der unverhofften Wiedervereinigung des Pfalzgrafenpaares, und die Zusammenhänge, die einst zu Genovevas Verstoßung führten, klären sich auf. Genovevas glücklichem Weiterleben scheint theoretisch nichts im Wege zu stehen. Hebbel macht jedoch klar, daß der Tod seinen Schatten auf das Familienidyll wirft. Den Pfalzgrafen haben Kummer und Reue gebrochen, er fühlt sich „nach der Stundenglocke alt“ (Nachspiel 4/3817) werden. Genoveva ahnt ihr nahes Ende und erbittet sich von Gott lediglich eine Gnadenfrist: „Nur sieben Tage noch! / Ein Mensch ist nicht so stark, wie ich gedacht, / Nur die, dann winke, Herr!“ (Nachspiel 5/3879-3881). Wie Hebbels erste Heldin, Judith, erleiden auch Siegfried und Genoveva ihren Tod nicht auf der Bühne, doch nehmen sie ihn durch Leiden und Erwartung „bereits vorweg im Leben“.²

Ist auch in dieser Tragödie die Idee erkennbar, die ein derartiges Los rechtfertigt? Den Hinweis auf eine höhere Lenkung des irdischen Geschehens kleidete Hebbel hier in einen Mythos eigener Erfindung und gab ihm so eine konkretere Form als in seinem ersten Drama. Sein Mosaikbild des Mittelalters vermittelt den Eindruck eines verzerrten, krankhaften Christentums. Die Überzeugung, eigene Sünden durch das Töten von Heiden abbüßen zu können, die Scheinfrömmigkeit der Schloßbewohner, Judenverfolgung und Hexenblendwerk--dies alles macht glaubhaft, daß „das Maaß der Zeit erfüllt“ ist (II/5/865). Dragos Geist, als Bote der Übernatürlichen Welt, verkündet die Bedingungen, unter denen „der befleckte Ball/ Der Erde neu entsündigt werden muß“

(IV/6/2880-2881). Wenn alle tausend Jahre wenigstens ein Mensch vor Gott bestehen kann, so ist die Vergangenheit entschuldigt und ein Neubeginn möglich. In diesem Licht erklärt sich Genovevas unverdientes Schicksal: nur in härtester Prüfung kann sich die Bewährung ihrer Tugend genügend offenbaren, und mit ihrem Leben erkauft sie--als stellvertretendes Opfer--die Schuldfreiheit ihrer Welt.

Neben dieser heilsgeschichtlichen Begründung kommt jedoch in Genovevas Los wiederum Hebbels Theorie zum Ausdruck, daß die Überschreitung der Norm notwendigerweise den Tod bedingt, weil sie das Gleichgewicht des Ganzen stört. Im Fall der Märtyrerin bahnt das Übermaß von Schönheit und Tugend ihr Verhängnis an. Es wirkt auf labilere Menschen wie Golo so provozierend, daß sie ihrem besseren Ich nicht mehr gehorchen können. Nicht zu Unrecht sieht sich Golo deshalb als „Opfer ihrer Schönheit“ (II/4/710), und er gerät in Versuchung, sie aus „Nothwehr“ (II/4/653) zu töten. In Margarethe, deren gute Instinkte schon völlig verkümmert sind, erregt Genovevas Tugendhaftigkeit unverhohlenen Haß und Neid und ist somit ein direkter Anlaß zu den Plänen, welche die Unschuldige ins Verderben stürzen. Selbst dem Pfalzgrafen scheint, sobald die Verleumdung Wurzeln schlägt, gerade das engelhaft gebarende seiner Frau den Beweis ihrer Verderbtheit zu liefern (vgl. IV/6/2546-2548). Unabhängig vom Heilsplan der Schöpfung wirkt also Genovevas Natur an ihrem Untergang mit.

Trotz dieser doppelten Motivierung bleibt das Schicksal der

Gräfin seltsam abstrakt. Ihr Märtyrerlos beunruhigt nicht, sei es, weil sich damit traditionsgemäß die Erwartung einer himmlischen Belohnung verbindet, oder weil sie noch auf Erden die Rehabilitierung ihres Charakters miterleben darf.

Anders steht es um Golos Niedergang, an dem Hebbel den Sinn des Daseins und der Vergänglichkeit weit intensiver sondiert. Auch hier findet sich wieder das Zusammenspiel von Individualität und Schicksalsmächten. Es ist jedoch nicht das reibungslose Ineinandergreifen menschlicher und göttlicher Interessen, das Genovevas Geschick und jenes der Helden in Judith bestimmt. Golo sagt vielmehr der lenkenden Gottheit den Kampf an, ohne allerdings eine Einsicht in den höheren Plan zu haben oder auch nur einen eigenen, gefestigten Standpunkt verteidigen zu können. Rein instinktmäßig wehrt er sich dagegen, eine Marionettenfigur der Schöpfung zu sein, wobei er sich um so tiefer in sein Unheil verstrickt.

Man kann geteilter Meinung darüber sein, ob Golo letzten Endes als Selbstzerstörer oder als Opfer höherer Mächte zu betrachten ist. Wolfgang Wittkowski zum Beispiel führt das Unglück dieses „Antihelden“ allein auf dessen eigenes, sittliches Versagen zurück.³ Desgleichen schreibt Wolfgang Liepe Golo eindeutig die Verantwortung für seinen Fall zu.⁴ Demgegenüber spricht Klaus Ziegler dem Widersacher Genovevas die Wahlfreiheit des Verhaltens ab, weil er als Mensch notge-

drungen alles daransetzen müsse, das „Wesen“ des Daseins--das für ihn in der Liebe liegt--in Wirklichkeit zu verwandeln.⁵ Sten Flygt denkt mehr an den Heilsmythos des Dramas, wenn er Golo als „crushed in the accomplishment of a cosmic process“⁶ betrachtet. Benno von Wiese hebt ebenfalls die Hilflosigkeit Golos hervor, indem er von „dem tragischen Sieg Gottes über den Menschen“ spricht, „der den Trotz der Individualität gleichsam zerreibt, so daß am Ende nur noch das erschreckende Antlitz des Widersachers Gott übrig geblieben ist.“⁷

Mancherlei in Genoveva unterstützt die Annahme, daß Golos Tod einen Akt der menschlichen Willensfreiheit darstellt. Wenn immer er vor einem Scheideweg steht, erwägt er die Konsequenzen seiner Handlungsmöglichkeiten und entschließt sich dann jeweils bewußt für einen Weg, der ihn näher an den Abgrund führt. Auch scheint Hebbel durch die Einschlebung der Tristan-Episode, in der die Sultanstochter im Gegensatz zu Golo das Dilemma zwischen Leidenschaft und besserem Ich durch noblen Verzicht löst, eigens darauf aufmerksam zu machen, daß für den Menschen Alternativen bestehen.⁸ Selbst nachdem es für Golo zu spät geworden ist, seine Rechtschaffenheit zu retten, bleibt ihm immerhin noch die Möglichkeit, sein Leben in Sicherheit zu bringen. Doch sticht er sich selbst die Augen aus, um in freiwilliger Sühne seiner Vergehen „einen Tod, der kommt, als käm' er nicht“ (V/9/3545) auf sich zu nehmen.

Andererseits läßt sich im Rahmen des mythischen Heilsplanes

natürlich nicht übersehen, daß Golo von der „furchtbaren Leidenschaft“, die ihn auf den Weg zum Tode drängt, ja „übermannt und zu Boden getreten“ (T. II, 2304) wird, um Genovevas Charakterprobe und somit die Erlösung der Christenheit zu ermöglichen. Und wenn auch die Bereitschaft zur Liebe vorauszusetzen ist, so vollzieht sich doch die Wandlung vom fröhlichen Jüngling zum sich zermarternden Sünder zu plötzlich, um einen direkten Eingriff der höheren Macht auszuschließen. Golo selbst sieht sich wiederholt als Opfer und zieht Gott für seine neue Laufbahn als „Schurke“ zur Verantwortung (vgl. z.B. I/3/471; II/2/512-513; II/5/831-833), obwohl ihm die Gewissensnot nicht erspart bleibt. In diesem Licht gesehen spielt er--wie Judith in Hebbels erstem Stück--die negative Rolle eines Werkzeugs, das in den Dienst eines ihm unbekannten, kosmischen Vorgangs gezogen wird und an der damit verbundenen Schuld zugrunde geht. Als ein äußerliches Sinnbild für den Sieg der Überirdischen Gewalt über den menschlichen Willen kann man vielleicht die Tatsache betrachten, daß Golo letzten Endes kein echter Freitod vergönnt ist. Bevor er die selbsterteilte Strafe antreten kann, versetzt ihm ein Diener Siegfrieds den Todesstoß, sei es aus Mitleid oder Rache. Die Überlegenheit der planenden Macht ließe sich ferner auch an einigen Nebenfiguren nachweisen. Drago muß zum Beispiel unschuldig sterben, um dem Märtyrertum Genovevas den Weg zu bahnen. Und die Hexe Margaretha wird im Namen Gottes dazu verdammt, zu einem festgesetzten Zeitpunkt das Todesurteil an sich selbst zu vollstrecken.

So ließ Hebbel einerseits der menschlichen Willensfreiheit genügend Spielraum, um die Mitbestimmung am eigenen Geschick auch in Genoveva denkbar zu machen. Andererseits kommt in der wiederholten Betonung der Oberhand Gottes unverkennbar der Argwohn zum Ausdruck, daß es sich nur um eine Scheinfreiheit handeln mag. Man sollte dieses Beispiel der „Spannung von Notwendigkeit und Freiheit“⁹ nicht zugunsten des einen oder anderen Arguments zu übersehen suchen, sondern als beabsichtigte Formulierung eines Lebensproblems würdigen. Auf jeden Fall war es dem Dichter wieder gelungen, die Dialektik in die Idee selbst zu verlegen, denn sowohl Genovevas als auch Golos Werdegang enthüllt die Fragwürdigkeit einer Gottheit, die eine Erlösung der Menschheit mit solch zweifelhaften Mitteln erreichen muß.

Läßt sich über die künstlerische Gestaltung des metaphysischen Zweifels hinaus noch ein weiterer, spezieller Grund für Golos Tod erkennen? Hebbel selbst versicherte in einem Vorwort zu Genoveva, daß das Ende seines Helden „so wenig den tragischen Donner verstärken als der poetischen Gerechtigkeit genug thun“ (W.I, 433) sollte, wenn auch die Niederlage des Prinzips des Bösen den märchenhaften Elementen des Stückes entspricht und vor allem im Tod der Hexe nicht zu leugnen ist. Bei Golo kam es dem Dichter jedoch offensichtlich mehr darauf an, wiederum den zwangsläufigen Zusammenbruch menschlicher Maßlosigkeit aufzuweisen, selbst und gerade wenn letztere kein eindeutiges Verschulden darstellt. Und was könnte maßloser sein als Golos egoistische Leidenschaft?

Die individuelle Haltung der einzelnen Charaktere zur Vergänglichkeit zeichnet sich auch in diesem Drama vor allem durch Unsicherheit und Zwiespältigkeit aus. So beschreibt Genoveva trotz ihrer frommen Standhaftigkeit den Tod mehrmals als ein negatives Phänomen. Der Kranz, mit dem sie Siegfried zum Abschied schmückt, ruft ihr „mit Schaudern“ ins Gedächtnis, „daß man die Todten so bekränzt und schmückt, / Weil man es weiß, daß man sie nie mehr sieht“ (I/2/164f.). Sie spricht von der „dunklen Stunde, wo mein Grab / Sich aufthut“ (I/2/205-206), und von der „Nacht“, die sie mit ihrem „Schatten deckt“ (I/2/224f.). Ihre Erinnerung an das Geschick der Schwester zeigt, daß der Wunsch nach der Märtyrerkrone die Angst vor dem physischen Tod nicht völlig unterdrücken kann:

Gern stellt' ich sie mir nur mit Palmen vor,
Die Himmelskrone in dem goldnen Haar
Und stimmend in den Halleluja-Ruf.
Doch oft verwandelt sich vor meinem Blick
Ihr edles Bild, ich sehe sie verzerrt;
In Rauch und Qualm, ich höre ihren Schrei! (II/4/811-816)

Der religiösen Motivierung kommen jedoch andere, irdische Triebkräfte zu Hilfe. Mutterliebe vermag die eigene Furcht zu verdrängen. Nicht ahnend, daß Siegfried auch ihr Kind verurteilt hat, ermuntert Genoveva ihre Henker:

Kommt! Tödtet mich! Es ist ein gutes Werk!
Auf meines Kindes Kosten leb' ich jetzt,
Und leb' ich fort, so werd' ich's sterben seh'n,
Denn hilflos, wie ich bin, vertrete ich
Dem fremden Mitleid nur den Weg zu ihm! (V/3/3113-3117)

Außerdem hofft sie, ihre Liebe zu Siegfried, die sie von seinem unberechtigten Mißtrauen bedroht sieht, durch einen raschen Abschied

vom Leben erhalten zu können:

Hier ist mein Hals: Macht schnell! Ich will es nicht
Erleben, daß mein Herz sich von ihm kehrt. (V/3/3078-3079)

An anderer Stelle bringt Hebbel durch Genoveva indirekt den Gedanken zum Ausdruck, daß der Mensch seine Vergänglichkeit durch die Kunst ausgleichen kann. Vor ihrem eigenen Porträt sinnt die Pfalzgräfin:

Mich schmerzt, daß mir von meiner Schwester nicht
Ein Konterfei verblieb, wie dieses hier.
Man sieht die Todten, wie im Nebel nur,
Und immer weiter weichen sie zurück. (III/10/1375-1378)

Golo bekräftigt diese Idee, indem er bewundert, wie der Künstler in Genovevas Bild „Tod und Leben wunderbar/ In Eins gemischt“ und „des Lebens frischen Reiz“ vor der Veränderung bewahrt hat (III/10/1379f.).

Daß der Tod auch ihm Grauen einflößt, verraten seine Anspielungen auf „vermoderndes Gebein“ (II/2/524) und die „kalte Hand“ (III/10/1518) des Todes, sowie das drastische Bild, das er sich von seinem Körper nach dem Sturz vom Dohlenturm ausmalt: „Ein Klump,/ Ein rauchender, von Knochen, Fleisch und Blut“ (II/4/704-705).

Gleichsam als suche er eine Entschädigung für die Grausamkeit, die das physische Ende des Menschen begleitet, mißt Golo dem Tod auf anderer Ebene um so intensiver eine Reihe außerordentlicher Eigenschaften zu. Immer wieder hebt er zum Beispiel die Verwandtschaft zwischen Tod

und Liebe hervor, ein traditionsgeheiligt Motiv der Literatur, das Hebbel jedoch in seinem ersten Drama trotz des erotischen Gehaltes nur beiläufig gestreift hatte (vgl. Kapitel III, S.52, Judiths Traum).

Bei Golo heißt es schon beim ersten Aufflammen seiner Leidenschaft:

O Liebe, niemals hab' ich dich erkannt,
Doch jetzt erkenne ich dein heilig Recht!
Du bist's, die diese kalte, spröde Welt
Durchflammen, schmelzen und verzehren soll!
Du bist nicht Leben, du bist Tod, ja Tod!
Du bist des Todes schönste, höchste Form,
Die einzige, die giebt, indem sie nimmt! (I/2/296-302)

In der Verbindung der Begriffe erlebt er nicht nur die Liebe als eine Art „Krankheit zum Tode“¹⁰ und sucht somit die Verantwortung für alles Kommende außerhalb der eigenen Tatkraft, sondern er mildert zugleich die Bedrohlichkeit des Todes. So gewappnet, kann er sich bereit erklären, die Freuden der Liebe mit dem Leben zu bezahlen:

Ich muß, ich will sie küssen, und mich dann,
Vor Wonne zitternd, von dem steilsten Hang
Hinunter stürzen in des Abgrunds Nacht. (I/2/350-352)

Fast löst er dieses Versprechen ein, denn der Flirt mit dem ~~Tod~~ auf dem Dohlenturm wird ausdrücklich auf den gestohlenen Kuß bezogen:

„Nun ist er gleich bezahlt!“ (II/2/536). Obendrein soll aber die Selbstopferung die Gegenliebe Genovevas erwecken, die ihm im Leben nicht vergönnt war:

Ja, fühlen würde sie's in tiefster Brust,
Daß ich ein Opfer ihrer Schönheit sei,
Und Liebe, welche stumm den Tod erwählt,
Sie wird verzieh'n, erwiedert, nie verdammt. (II/4/709-712)

Eine Steigerung dieser Verbindung von Liebe und Tod wäre noch möglich, wenn Golo dem „unsichtbare[n] Hauch, der Dich und mich/ Ins Nichts

hinein bläs't" (III/10/1539-1540) gemeinsam mit der Geliebten gegenüberzutreten könnte. Sein Wunsch, „O komm! und stirb mit mir den Liebestod!" (III/10/1542), lebt im Unterbewußtsein in ihm noch fort, als an Erhörung seiner Bitte nicht mehr zu denken ist. Er träumt, daß er mit Genoveva zusammen mit geöffneten Pulsadern „mit Wollüst" und „mit schaudriger Befriedigung" (IV/1/2062f.) dahinsinkt.

Selbst diese Sehnsucht nach dem gemeinschaftlichen Tod ist jedoch im Grunde völlig ichbezogen. Genovevas Gefühle und Ängste berühren den Jüngling kaum. Wie Wolfgang Wittkowski schreibt: „Genau besehen war die schöne Frau allerdings nie eigentlich sein Ziel, sondern mehr das Mittel, das ihm die Wonne des Liebestodes sein volles Maß der Seligkeit . . . verschaffen sollte."¹¹ So verfolgt Golo auch nie ernsthaft den Gedanken, sein Leben selbstlos aufzugeben, um die Geliebte zu schonen.¹²

Mit dieser Egozentrik stimmt überein, daß Golo's Assoziation von Liebe und Tod das Töten mit einbezieht. In Vorausspiegelung der Entwicklung des Dramengeschehens, in der er Genoveva zum Opfer seiner eigenen Bedürfnisse macht, erzählt Golo eine Episode aus seiner Kindheit. Der süße Klang eines Saitenspiels hatte ihn einst mit solch „wunderbare[r] Todeswollüst" (II/4/637) übermannt, daß er das Instrument kurzerhand zerschlug. Den „Mord" an dem geliebten Gegenstand kann man hier als Verteidigung gegen das Auslöschen der freien

Persönlichkeit (das heißt gegen den Tod) deuten. So sehr die Liebe den Tod zu versüßen verspricht, kann sie die angeborene Abscheu des Menschen vor der Vernichtung nicht völlig überwinden.

Ähnlich wie Holofernes in Judith macht Golo den Tod auch zum Prüfstein seines eigenen Charakters und der Wahrheit des Lebens, als sich seine bisherigen Maßstäbe im Ansturm der Gefühle aufzulösen drohen. Dies geschieht nicht nur spekulativ, sondern in bewußtem und dreistem Aufsspielsetzen seines Lebens. Das eindringlichste Beispiel dafür ist die Turmszene, in der er Gott zur Offenbarung seines persönlichen Schicksalsplanes zwingen will: „Brech' ich nicht Hals und Bein zu dieser Stund', / So leg' ich's aus: ich soll ein Schurke sein“ (I/3/470-471; vgl. auch II/2/510-514). Die „Herausforderung an den Tod“¹³ wiederholt sich noch mehrmals als ein Versuch, Einsicht in das labyrinthische Geschehen zu erlangen. Genoveva soll ihm zum Beispiel als Stellvertreterin Gottes den Weg entweder in die Sünde oder in den Tod weisen. Ihr verständliches Zögern, ein Todesurteil auszusprechen, legt er als einen erneuten Fingerzeig des Himmels aus, daß er zum Bösewicht bestimmt sei (vgl. III/10/1435-1437; 1442-1451). Als die Bejahung des Sündenwegs aber seinen Zweifeln kein Ende setzt, provoziert er den Tod, um ihn als Bestrafung seiner Missetat und somit als Beweis für das Bestehen eines Überirdischen Gesetzes zu erfahren. In diesem Sinn stellt er sich tollkühn einem wunden Hirsch (vgl. IV/1/2145f.) und riskiert Siegfrieds Rache durch ein

spontanes Geständnis der Verleumdung Genovevas (vgl. IV/6/2583; 2604).

Im gleichen Licht muß man auch seine Aufforderung an die Pfalzgräfin sehen, ihm Gift zu reichen, sowie letzten Endes auch seinen Entschluß, sich die Augen auszustechen, um den Tieren des Waldes zum Opfer zu fallen.

An all diesen Konfrontationen mit dem Tode fällt jedoch auf, mit welcher Leichtigkeit ein Gegenargument Golos Todesbereitschaft ins Wanken bringen kann. Für Wittkowski entwertet dieses rasche Umschlagen des Willens die von Golo ursprünglich geäußerte Absicht von vornherein als unecht: „Versprochene Buße dient ihm als Schutzschild, unter dem er sich an seinem protestierenden Gewissen vorbei den Weg zum lockenden Ziele bahnt.“¹⁴ Dieses Urteil erscheint jedoch zu hart für einen Helden, mit dem der Dichter seine eigenen Probleme identifizierte. Hebbel sah vielmehr das Schwanken „von Extrem zu Extrem“ (T. II, 2304) als ein natürliches Symptom der Leidenschaft, die den Jüngling so unverhofft übermannte. Dem Willen zum Tod, der Golo einst fremd war, tritt bis zur letzten Entscheidung immer wieder der Instinkt zum Überleben gegenüber.

Man kann in Golos Wankelmüt noch einen weiteren Zwiespalt erkennen. Einerseits verrät seine wiederholte Herausforderung an den Tod eindeutig den Wunsch, sein Schicksal selbst zu lenken. Umgekehrt ist er nicht dazu fähig, diese Verantwortung auf sich zu nehmen. In

seiner Verzweiflung ruft er einmal aus: „Ich wollt', ich wär' der Tod!" Genoveva weist ihn daraufhin auf die Möglichkeit der Selbstbestimmung hin: „So zieht das Schwert! Dieß in der Hand, ist jeder Mann der Tod" (III/4/1128f.). Golo aber erwartet den entscheidenden Eingriff stets von außen. Gott soll ihn vom Turm schleudern, soll Genoveva ein Wort auf die Lippen legen, das ihn „wie ein Blitz/Zerschmettert . . . niederwirft" (III/10/1436-1437). Genoveva soll ihm den Selbstmord befehlen, soll ihm Gift reichen. Siegfried oder Caspar sollen sein Vergehen an ihm rächen. Selbst in dem endgültigen Entschluß, sein Leben zu beenden, schiebt er die letzte Entscheidung den wilden Tieren des Waldes zu. Unabhängig von dem Problem, in welchem Ausmaß der Mensch für sein eigenes Los verantwortlich ist, scheint Hebbel durch Golos Haltung vor allem wieder das große innere Bedürfnis nach überirdischer Lenkung zum Ausdruck bringen zu wollen. Trotz seiner Auflehnung ist Golo ebensowenig dazu fähig wie schon Hebbels Judith, seine Abhängigkeit abzustreifen und eine Welt ohne göttliche Führung zu bejahen.

Die Nebenfiguren des Dramas dienen hauptsächlich der Unterstreich-
 der oben besprochenen Motive. Die negative Bedeutung der Sterblich-
 keit tritt mehrfach hervor, so in Hildebrants Redewendung vom „bitt'ren
 Tod" (I/1/22), dem man mit erzwungenem Frohsinn begegnen müsse, oder
 in makabren Leichenschilderungen.¹⁵ Auch hier wieder wird mehrmals
 das Band zwischen Liebe und Tod hervorgehoben. Im Gegensatz zu Golos

sinnlicher Ichbezogenheit scheint Siegfried einer Liebe fähig zu sein, die eine selbstlose Todesbereitschaft miteinbegreift, zumindest solange sein Glauben an die Reinheit seiner Frau ungetrübt bleibt. Lieber als Genoveva tot zu wissen, möchte er ihrer Gunst entsagen und sich „von dem, der [ihrer] würd'ger ist, / Den Tod er trotzen im Verzweiflungskampf“ (I/2/238-239). Genoveva bestätigt in anderem Zusammenhang, daß sie ihm eine solch uneigennützte Haltung durchaus zutraut: „Herr Siegfried wird den Tod mit einem Scherz/ Empfangen, daß ich mich nicht ängstige“ (III/8/1272-1273). Katharinas bedenkenloser Eifer, ihrem Pflegling Golo zuliebe ihr Leben zu lassen, spiegelt die mütterliche Opferbereitschaft Genovevas wider. Der unglückliche Jude dagegen findet Trost in dem Glauben, stellvertretend für sein Volk zu sterben--einen Trost, der der Märtyrerin selbst versagt bleibt.

Trotz des Legendenstoffes und der mittelalterlich-christlichen Färbung des Dramas fehlt bedeutsamerweise ein klarer Hinweis darauf, daß die Erwartung des Paradieses die Furcht vor dem Tod bezwingen kann. Vielleicht ist darin ein Beweis zu erblicken, daß die Sühnung durch Heilige kein echtes Anliegen Hebbels war.¹⁶ Genovevas Vorstellung von der verstorbenen Schwester, „mit Palmen . . . ,/Die Himmelskrone in dem goldnen Haar“ (II/4/811-813), scheint wohl ihre Hoffnung auf ein ähnlich paradiesisches Fortleben im Jenseits auszudrücken. Dieses Bild wird jedoch, wie bereits oben erwähnt, sofort von der Angst vor dem Tode überschattet. Gleichfalls weicht ihr Ge-

fühl im Kerker, sie brauche „nur die Augen aufzuthun,/ Um das zu schauen, was kein Mensch noch sah“ (V/3/3066-3067), der realistischen Sorge um das Wohl ihres Kindes.

Golo beschäftigt sich zu Beginn des Dramas mit dem Gedanken, wie er sich am besten „die Himmelsthür“ (I/1/49) öffnen könne. Nachdem er den Weg des „Schurken“ begonnen hat, läßt sich dagegen bei ihm die Feuerbachsche Verneinung der Unsterblichkeit erkennen. Das Gericht des Jüngsten Tages verlegt er ins Diesseits (vgl. II/2/1509; III/10/1444-1445; V/9/3546-3549), und der Tod erscheint ihm als der „unsichtbare Hauch, der Dich und mich/ In's Nichts hinein blä's't“ (III/10/1539-1540), und als „die Nacht der Nächte, wo ich Nichts mehr bin,/ Als ein Gedanke meiner Missethat“ (V/7/3383-3384).

Die Nebenfiguren machen sich wenig Gedanken darüber, was sie nach dem Tode erwarten mag. Nur einmal fordert Margaretha den Geist des Bösen auf, ihr „dereinst/ Die Höllequal“ (IV/6/2739-2740) zu verdoppeln. Und der Diener Caspar bittet den Pfalzgrafen, an Genovevas Unschuld zu glauben, wenn er sie einst „Gott zur rechten Hand“ im „ew'ge[n] Freudensaal“ erblicke (Nachspiel 3/3741-3742).

Stärker als der Gedanke ans Jenseits tritt die Auseinandersetzung mit dem Problem der ethischen Verantwortung für die mutwillige Beendigung eines Menschenlebens hervor. Vieles an der auffallend weitverbreiteten Bereitschaft zum Töten soll zweifellos die Hinfällig-

keit des Zeitalters verdeutlichen. Dazu gehört vor allem das im Namen des Kreuzzugs geplante Morden von Heiden, das selbst Genoveva gutheißen kann (vgl. III/7/1208), und der religiöse Fanatismus, dem der Jude zum Opfer fällt. Margaretha als Kindesmörderin und Geliebte eines Galgenvogels sowie der Diener Hans, dem niedere Habgier als Triebkraft zur Bluttat genügt, veranschaulichen gleichfalls die Auswüchse ihrer Zeit. Selbst der redliche Drago ist, wenn schon aus Dienertreue, zu allem bereit: „Ich zeig' noch heut' Euch, daß ich morden kann!“ (III/12/1760). Sein eigener Tod wird heimtückisch herbeigeführt, um Genovevas Verleumdung glaubhaft zu machen. Der tolle Klaus rückt durch seinen Ausruf, „Du sollst nicht tödten!“ (V/6/3316), die Skrupellosigkeit seiner Zeitgenossen in die richtige Perspektive, da er im Sinne der Bühnentradition als Geisteskranker sicher die Rolle eines Sprachrohrs der Wahrheit erfüllen soll.

Wichtig ist jedoch, daß die Charaktere trotzdem ein Gewissen haben und ihre Vergehen entweder nach einem persönlichen--wenn auch verzerzten--Moralsystem zu rechtfertigen suchen oder sie später bereuen. Dies gilt natürlich in erster Linie für Golo. Solange er noch deutlich zwischen Gut und Böse unterscheiden kann, glaubt er, die Verantwortung für sein Tun der Unvollkommenheit der Schöpfung zuschreiben zu können, so daß ihm der Mord an Genoveva als Notwehr erscheint. Oder er beschwichtigt seine Schuldgefühle--wie es nach Dragos Tod geschieht--mit einem sophistischen Argument: „Ein Mord! Was ist ein

Mord? Was ist ein Mensch?/ Ein Nichts! So ist denn auch ein Mord ein Nichts!" (III/16/1980-1981). Der Gedanke an dieses Nichts ist jedoch so unbefriedigend, und die Stimme seines Gewissens läßt sich so wenig beruhigen, daß Golo--wie schon Holofernes in Judith--mutwillig seine Schuld vergrößert in der Hoffnung, endlich auf feste ethische Gesetze zu stoßen, die ihn in seine Schranken weisen: „Ich treib' die Sünde bis zum Aeußersten,/ Nur, um zu sehen, ob's auch Sünde war" (III/12/1695-1696).

Dem Pfalzgrafen Siegfried bleiben in seiner Verblendung die inneren Zweifel weitgehend erspart. Ihn treibt der männliche Ehrenkodex des Rittertums unwiderruflich in sein Richteramt. „Um dem Geschlecht in sich genug zu thun" (IV/6/2673), spricht er nicht nur über Genoveva, sondern auch über ihr unschuldiges Kind das Todesurteil aus. Dem von ihm bestellten Henker billigt er allerdings kein besseres Lob zu: „Sie starb mit Recht", bestätigt er Golo, „doch der mit größerm noch,/ Der solch ein Weib kaltblütig schlachtete./ Ich lobe Dich, daß Du ihn nieder stachst" (V/9/3518-3520). Im Nachspiel zeigt sich dann allerdings, wie sehr Siegfried unter seiner Entscheidung gelitten hat. Von Reue gebrochen, bezweifelt er, einst „am Hochaltare . . . vor Gott" (Nachspiel 3/3679) mit dieser Last bestehen zu können. Die Ritterehre mag im Krieg das Töten rechtfertigen; wenn es aber den eigenen Familienkreis betrifft, so läßt sich die Schuld vor der Natur damit offensichtlich nicht aufwiegen.

Personen niederen Ranges können sich gelegentlich hinter ihrer gesellschaftlichen Abhängigkeit verschanzen. Auf Genovevas Bitte um das Leben ihres Kindes, „Wollt Ihr es schlachten, und mit Händen, roth/ Von seinem Blut, das Weltgericht besteh'n?/ Wenn Gott Euch fragt, was es gesündigt hat,/ Was sagt Ihr dann?“, antwortet Balthasar: „Wir sagen: frag' nicht uns,/ Frag' unsern Herrn!“ (V/6/3277-3281). Wo die Verantwortung außer Frage steht, können jedoch selbst hartgesottene Sünder wie Hans und Margaretha einen Mord nicht einfach aus dem Gedächtnis verdrängen. Hans wird von dem grausigen Bild seines Opfers noch nach vielen Jahren verfolgt (vgl. V/1/2944f.); der Hexe erscheint ihr ertränktes Kind im Traum, um sie mit Vorwürfen zu quälen (IV/6/2502f.).

Auch der Selbstmord bereitet zumindest den Hauptcharakteren ein ethisches Problem. Golo fühlt aus Verzweiflung oder Reue wiederholt die Versuchung, sich das Leben zu nehmen. Was ihn davon abhält, ist nicht nur der natürliche Drang zur Selbsterhaltung, sondern auch das Zurückscheuen vor einer Tat, die den Prinzipien seines bisherigen Lebens widerspricht. Obwohl ihm der freiwillige Abschied vom Dasein die einzige Möglichkeit verspricht, sein besseres Ich zu behaupten, braucht er auch hierfür die Zustimmung einer höheren Autorität. So soll ihm Genoveva an Gottes Stelle „das Recht, sich selbst zu tödten“ (III/10/1451) zusprechen. Die Pfalzgräfin scheint zwar in der Wahl „zwischen Sünd' und Tod“ (III/10/1452) den Selbstmord als den edleren Ausweg zu empfinden. Sie vermag es aber

nicht, Golo einen solchen Schritt zu befehlen. Auch kommt sie nie in Versuchung, ihrem eigenen Elend auf solche Weise ein Ende zu bereiten.

* * *

Im Vergleich zu Judith stellen wir bei der Verfolgung des Todesmotivs in Genoveva eine leichte Verschiebung in Hebbels dramatischem Anliegen fest. Zunächst fällt der Versuch auf, durch die Erfindung eines Mythos eine Erklärung für den Untergang der Hauptfiguren zu liefern. Man kann darin einen Ausdruck der Sehnsucht nach einer geordneten Schöpfung sehen.¹⁷ Der Bestand einer metaphysischen Ordnung wird weiterhin auch in dieser Tragödie durch die Vernichtung individueller Maßlosigkeit offenbart. Dabei zeigt sich an Genoveva, daß das Weltganze selbst maßlose Tugend und Schönheit nicht tolerieren kann.

Ferner läßt sich in Genoveva wieder erkennen, wie die Natur und der Wille des Menschen seinem zur Entwicklung des Weltganzen notwendigen Tod unwissentlich entgegenkommen. Golos Protest gegen sein Schicksal verdichtet jedoch zum ersten Mal den Verdacht, daß die menschliche Freiheit vielleicht nur eine Scheinfreiheit ist. Die daraus entstehende Spannung läßt Hebbel ungelöst:

Die zwiespältige Todesauffassung der einzelnen Charaktere unterstreicht diesen metaphysischen Zweifel. Die Erwartung des Paradieses bietet kaum einen Trost; sogar Genoveva kann sich über die negative

Bedeutung der Vergänglichkeit nicht hinwegsetzen. Für Golo wird das Jenseits zum „Nichts“, und zwar ohne die Entschädigung des Gedankens (den Holofernes zum Ausdruck brachte), daß die völlige Auflösung der Erhaltung des Alls dient.

Neu ist die Betonung der Verbindung zwischen Liebe und Tod. Hebbel erforscht durch Golo und Genoveva verschiedene Möglichkeiten, die Furcht vor dem Ende mit Hilfe der Liebe zu überwinden. Golos Versuch, durch den Tod zur Erkenntnis der Schöpfung zu gelangen, wiederholt ein Motiv, das wir bereits bei Holofernes fanden. Und sein Zögern, die Entscheidung über sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, erinnert an Judiths Unentschlossenheit nach dem Verlust ihrer Glaubensgewißheit und verdeutlicht ebenfalls das menschliche Bedürfnis nach festen, überirdischen Richtlinien.

Dementsprechend bereitet die Frage des ethischen Gewissens in bezug auf Mord und Selbstmord den Charakteren des Dramas ein merkwürdiges Problem. Obwohl einesteils die allgemeine Bereitschaft zum Töten den Verfall des Zeitalters dramatisch veranschaulichen soll, läßt sich das Vorhandensein eines inneren Rechtsempfindens nicht übersehen. Wo die Verantwortung nicht zu umgehen ist, kommen Skrupel und Reue zu Wort.

Im ganzen gesehen besteht in diesem Stück--verglichen mit

Judith--eine größere Übereinstimmung zwischen dem Weltbild, das uns der Untergang der Hauptfiguren vermittelt, und der Stellungnahme der einzelnen Charaktere zum Tod. Beide verraten neben dem Bemühen um einen tieferen Sinn gleichzeitig eine ungelöste Spannung.

V. Maria Magdalena

Sein bürgerliches Trauerspiel Maria Magdalena begann und beschloß Hebbel unter sehr düsteren Umständen. Die ersten Szenen entstanden im März 1843 in Kopenhagen, wo er, ernsthaft erkrankt und voller Sorgen um seine materielle und berufliche Zukunft, auf die Bewilligung eines königlichen Reisestipendiums harrte. Die Beendigung des Werkes wird im Tagebuch auf den 4. Dezember des gleichen Jahres festgelegt, nur wenige Wochen nach dem Verlust seines kleinen Sohnes. Es ist daher kaum verwunderlich, daß der Tod nicht nur inhaltlich, sondern auch metaphorisch in diesem Stück eine besonders große Rolle spielt.

Die Anspielung des Titels auf die biblische BÜßerin bezieht sich auf die Hauptfigur des Dramas, Klara, die sich aus enttäuschter Liebe einem gewissenlosen Verführer hingibt und für diesen Fehltritt durch die moralische Engherzigkeit ihrer Umwelt zum Selbstmord gedrängt wird. Der „Sekretär“, dem ihre wahre Zuneigung galt, bereut seine Gleichgültigkeit zu spät. Um Klara zu rächen, fordert er den unwürdigen Nebenbuhler zu einem Duell auf, das beiden den Tod bringt. Klaras Vater, Meister Anton, dessen blinder Moraleifer das Unglück vorantrieb, löst zwar auf der Bühne seinen Schwur nicht ein, daß er einen öffentlichen Ehrverlust seiner Tochter mit einem Schnitt in die eigene Kehle quittieren werde. Sein letzter Satz, „Ich verstehe die

"Welt nicht mehr!" (III/11/71/22), verrät jedoch seinen völligen persönlichen Zusammenbruch und sittlichen Bankrott. Für die Behandlung unseres Themas ist ferner auch der Tod von Klaras Mutter wichtig. Der Dialog kennzeichnet sie von Anfang an als „todgeweiht“, und sie stirbt an der schreckensvollen Enttäuschung über ihren vermeintlich mißratenen Sohn, noch bevor das Verhängnis der Titelheldin seinen Höhepunkt erreicht hat.

Kunsttechnisch gesehen hoffte der Dichter, durch die Konzentration auf die „dem bürgerlichen Kreis ursprünglich eigenen Elemente“ (Br. II/348) die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels neu zu beleben, da sich diese seiner Meinung nach in der Schilderung des Zusammenstoßes zwischen höheren und niederen Ständen festgefahren hatte. Dieser Absicht entspricht auch die Rückkehr zur Prosa und der Gebrauch idiomatischer Redewendungen. Tatsächlich wurde Maria Magdalena schließlich eines der populärsten Dramen Hebbels und ein Hauptanhaltspunkt für jene Kritiker, die in dem Dichter einen der ersten Vertreter des Realismus sehen.¹

Doch nicht nur am äußeren Rahmen des Werkes kann man eine Änderung feststellen. Auch die erneute Auseinandersetzung mit der Frage, warum der Mensch den Tod erleidet, weist einen neuen Gesichtspunkt auf. Während in Judith und Genoveva die Helden eindeutig--wenn auch unwissentlich-- als Instrumente eines kosmischen Planes der Gottheit zugrunde gingen, ist in Maria Magdalena eine zielbewußte göttliche Lenkung des

Geschehens nicht einmal andeutungsweise sichtbar. Wohl berufen sich die Charaktere häufig auf ihr Christentum und erwarten eine Abrechnung ihrer Taten am Jüngsten Tag. Es ist jedoch keine überirdische, personifizierte Macht, sondern vielmehr der lähmende Zwang des bürgerlichen Schickslichkeitsgefühls, der hier die Rolle des tragischen Widersachers übernimmt. Und nicht nur die Titelheldin, sondern sozusagen ihre ganze Gesellschaftsklasse fällt diesem Zwang zum Opfer. Furcht vor dem Spott der Umwelt treibt Klara in die Arme eines ungeliebten Mannes (vgl. besonders II/5/51/5-14) und gibt diesem den Vorwand, sie als „Schwester eines Diebes“ nicht heiraten zu müssen. Die Abhängigkeit des Selbstbewußtseins von der öffentlichen Meinung hält den Sekretär von einer Rettung der Lage ab; trotz seiner neu erwachten Liebe zu Klara bringt er es nicht fertig, „vor dem Kerl, dem man in's Gesicht spucken möchte, die Augen niederschlagen [zu] müssen“ (II/5/52/12-14). Schon eine vermeintliche Entehrung der Familie genügt, um Klaras Mutter zu töten, und Meister Anton verstößt seinen einzigen Sohn und treibt seine Tochter zum Selbstmord, weil er nicht „wie ein nichtswürdiger Banquerottierer . . . vor dem Angesicht der Welt“ (II/1/39/31-32) stehen will. Die tragische Triebkraft ist für alle Beteiligten die gleiche. Anders als bei den so unterschiedlichen/Gegenspielern der ersten Dramen, Judith/Holofernes und Golo/Genoveva, deren Schicksale jeweils eine gesonderte Betrachtung verlangten, kann man daher das Wie und Warum des Todes auf alle Opfer des tragischen Vorgangs in Maria Magdalena beziehen.

Ein Zusammenspiel zwischen der äußeren Macht und dem Willen des

Einzelnen besteht nur insofern, als sich die Charaktere freiwillig dem Diktat der Umweltseinflüsse beugen und so ihrem Unglück selbst den Weg bahnen. Mensch und Schicksal wirken diesmal also nicht von verschiedenen Richtungen und scheinbar zufällig auf ein gemeinsames Ziel--den Tod--hin, sondern die Betroffenen identifizieren sich innerlich mit der Gewalt, die sie vernichtet. Vor allem Klara betrachtet ihre Lage als so ausweglos, daß in ihr die Handlungsfreiheit des Menschen in einem noch bedenklicheren Licht erscheint als in Genoveva (vgl. Kapitel IV, S. 71). Dieser Mangel an selbständigem Denken und Handeln fand in den Rezensionen des Stückes hinreichend Beachtung. Für Benno von Wiese liegt die Bedeutung des Stückes gerade in der passiven Wehrlosigkeit der Protagonisten, die sich „fast marionettenhaft“ von einem „abstrakt gewordenen [Hintergrund]“ dirigieren lassen.² Edna Purdie sieht die Charaktere als „more than usually dependent on their environment, more than usually powerless to free themselves from its control“.³ Auch Klaus Ziegler hebt die Gebundenheit des Willens hervor: „Als Folge erlebt hier der Mensch sein Tun und nicht als Ursache.“⁴

Zwei Beispiele--zugegebenermaßen unter den weniger wichtigen Figuren zu finden--zeigen jedoch, daß Hebbel sich von der Vorstellung einer freien Mitbestimmung am eigenen Los auch in Maria Magdalena nicht völlig lossagte. Der Sekretär durchschaut kurz vor seinem Ende die Hohlheit seines bisherigen Denkens. Er bereut, nicht den Weg des Herzens eingeschlagen zu haben, und er versucht, Meister Anton

aus seiner Halsstarrigkeit zu erlösen. Klaras Bruder geht über das Wollen hinaus. Er weigert sich entschieden, sein Geschick weiterhin von der Weltanschauung seiner Umgebung determinieren zu lassen. Die Tragik des Geschehens berührt ihn deshalb nur mittelbar, und der Beginn eines neuen Lebensweges deutet sich für ihn an. Milieu muß also nicht zwangsläufig Schicksal sein, ein Umstand, den man bei Vergleichen mit dem naturalistischen Drama im Auge behalten sollte. Hebbels Pessimismus in Hinsicht auf die menschliche Willensfreiheit mag wohl, wie von Wiese darlegt, in Maria Magdalena einen „Tiefpunkt“⁵ erreicht haben; zumindest die Möglichkeit eines freien Handelns bleibt jedoch auch hier noch bestehen.

Bewirkt der Untergang der Opfer aber noch eine greifbare „Satisfaktion der Idee“, obwohl die von außen her eingreifende Schicksalsmacht eine verweltlichte, negative Form annimmt und Gott sich scheinbar fernhält? Franz Zinkernagel sieht in dem düsteren Ende des Dramas die Bestrafung einer Schuld; seiner Meinung nach ereilt alle Gestalten ein gerechtes Geschick.⁶ Auch für Elise Dosenheimer bleibt die „sittliche Idee“ ein unsichtbarer, doch fester Bestandteil des Dramas.⁷ Eine Bestätigung dieser Annahmen liegt weniger im eigentlichen Dialog des Stückes als in der Gesamtwirkung der Szenen. Das langsam vor unseren Augen sichtbar werdende Labyrinth härtherziger Selbstgerechtigkeit läßt kaum einen Zweifel daran, daß Hebbel das Verhalten seiner Charaktere als grausam und verkehrt verstanden wissen wollte. Wie Hebbels bisherige

Bühnengestalten machen sie sich jeweils einer Maßlosigkeit schuldig, die notgedrungen ihren Fall nach sich ziehen muß.

Allerdings geht es dabei angesichts der Blindheit ihres Handelns wiederum nicht um ein konkretes, sondern um ein metaphysisches Vergehen. Besonders Meister Anton verletzt ja die sittliche Idee in der festen Überzeugung, ihr treu zu dienen. Hebbel selbst sprach alle Akteure seines Stückes, selbst den Verführer Leonhard (T. II, 2926: „... von Haus aus eine gemeine Natur“), von objektiver Schuld frei. Insoweit man den Protagonisten zugesteht, daß sie unter den gegebenen Umständen durchaus verständlich handeln, fällt also die Verantwortung für ihr Tun auch hier wieder indirekt auf die Unvollkommenheit der Schöpfung zurück, obwohl diese Tatsache die Strafwürdigkeit des Menschen nicht aufhebt.

Angesichts der unverkennbar sozialkritischen Seite des Werkes fragt es sich weiterhin, ob der Fall der Opfer einer weltgeschichtlichen Entwicklung dient. Für von Wiese grenzt die Aussage des Dramas an einen totalen Nihilismus, der jeden Fortschrittsglauben ausschließt:

„... es bleibt eine bloße Hypothese, die dichterisch keine Gestalt mehr gewinnt, daß der tragische, von Gott selbst gewollte und hervorgerufene Zusammenbruch der bürgerlichen Normen der Gottheit den Weg auch wirklich frei machen wird zu einer neuen Stufe des sittlichen Weltbewußtseins, auf der sich der Weltwille reiner und klarer entfalten kann.“⁸

Tatsächlich bieten Verlauf und Ende des Stückes keine Gewähr dafür, daß die Gesellschaft, die Klara aus dem Leben drängte, in Zukunft anders denken und handeln wird. Aber ein gewisser Hoffnungs-schimmer zeigt sich immerhin in der oben erwähnten Einsicht des Sekretärs und in der Auflehnung von Klaras Bruder. Auch in Klaras uneigennütziger Aufopferung deutet sich eine zu Hoffnung berechtigende, reine Menschlichkeit an, die das Bedrückende des sittlichen Nihilismus dieser Welt etwas aufhellt. Zudem sieht Ziegler gerade im Zurücktreten des überirdischen Lenkers und in der Verlegung der tragischen Triebkraft auf das menschliche Gebiet Grund genug für eine optimistische Betrachtung des Geschehens; ihm zufolge besteht nun die Möglichkeit, die „unendliche Kette von Abhängigkeiten“ zu zerreißen, da „der Mensch selber als tragendes Glied eingeschaltet [ist]. [Die Kette] besteht nur, weil er sie aufnimmt und weitergibt.“⁹

Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, daß Hebbel in seinem nächsten Werk, Julia, das Thema der von der Gesellschaft verstoßenen ledigen Mutter noch einmal aufnahm, und daß es hierin seinen Hauptfiguren tatsächlich gelingt, aus eigener Kraft die Kette der Abhängigkeiten zu zerreißen. Die Protagonisten in Julia triumphieren über ihre Umwelt. Das vorzeitige Ende der Heldin wird dadurch vermieden und dem ohnehin zu erwartenden Freitod ihres noblen Wohltäters vom rein menschlichen Standpunkt her ein Sinn verliehen. War der Dichter der Maria Magdalena einer solch optimistischen Lösung noch fern, so hatte er doch zumindest, wie man Ziegler zustimmen muß, den Grundstein dafür gelegt.

Daß die pessimistische Grundhaltung momentan noch überwog, zeigt sich an den Aussagen der einzelnen Charaktere. Joachim Müller, der das Todesmotiv als eines der Strukturmittel in Maria Magdalena analysiert, hebt diese negative Sicht besonders hervor: „Der Tod ist Ahnung, Angstigung, Drohung, Vollzug.“ Sowohl bei der Mutter als auch bei Klara „ist der Tod hart, grausam, erbarmungslos, gänzlich unromantisch und unchristlich, nichts Befreiendes oder Erlösendes ist in ihm.“¹⁰ Martin Stern sieht in den vielen Anspielungen des Stückes auf Tod, Gruft und Sarg Symbole für die verhängnisvolle geistige Einkerkierung der geschilderten Welt.¹¹

Am deutlichsten geht Klaras Mutter auf die Schattenseiten des Todes ein. Von einer schweren Krankheit genesen, spricht sie mit der Überzeugung der eigenen Erfahrung: „Der Tod ist schrecklicher, als man glaubt, o, er ist bitter! Er verdüstert die Welt, er bläs't all' die Lichter, eins nach dem andern, aus, die so bunt und lustig um uns her schimmern, die freundlichen Augen des Mannes und der Kinder hören zu leuchten auf, und es wird finster allenthalben, aber im Herzen zündet er ein Licht an, da wird's hell, und man sieht viel, sehr viel, was man nicht sehen mag“ (I/1/11-12; 1-6).--Gerr Kleinschmidt macht auf den Gegensatz zwischen dieser ausdrucksvollen Darstellung und den sonstigen blassen Wendungen der Mutter aufmerksam; er nennt ihn als Beispiel für die Wechselbeziehung, die seiner Meinung nach zwischen der Beredsamkeit der Hebbelschen Gestalten und der Problematik des Dialoginhalts besteht: „Der ‚Rang‘ des gefundenen Bildes . . . erhöht [sich] mit der

Schwierigkeit der Situation, die zu bestehen ist.¹² Hier wäre es demnach die Schwierigkeit des Todes, die der Mutter die Zunge löst.

Die Furcht vor dem Ende braucht jedoch gar nicht so direkt oder überschwenglich artikuliert zu werden, um deutlich zum Ausdruck zu kommen. Bei dem oberflächlichen Opportunisten Leonhard klingt sie allein in der beiläufigen Bemerkung an, daß Klara „kalt . . . wie der Tod“ gegen ihn gewesen sei (III/1/54/9). Der Sekretär glaubt das beste Argument gegen Meister Antons Verstoßung seiner Tochter darin zu finden, daß sie dann einst nicht am Sterbebette des Vaters sitzen könne, um ihm den Angstschweiß abzutrocknen. Meister Anton selbst ist als Sargtischler mit dem Tode durchaus vertraut und trägt eine gelassene Haltung zur Schau. Das plötzliche Hinscheiden seiner Frau ruft bei ihm nur die lakonische Reaktion hervor: „Das ist das letzte Gesicht! Sah's hundert Mal!“ (I/7/34/28-29), und er lobt später ihren Sarg als sein „Meisterstück“ (II/1/37/26). Diese Selbstbeherrschung hat er sich allerdings, wie seine Gesamthaltung zum Leben, bewußt erarbeiten müssen, und auch für ihn enthält die Vergänglichkeit etwas Bedrohliches. So verbindet er den Gedanken an sein Grab mit dem an die Würmer, denen er anheimfallen wird (vgl. I/5/24/3). Gräber im voraus zu bereiten, das heißt für ihn, „vorwitzig die Falle des Todes aufstellen“ (I/6/32/23). Und sein Gleichmut beim Verlust seiner Frau erscheint erst dann im richtigen Licht, wenn man sich an sein früheres Geständnis erinnert, daß er sich

für dieses Ereignis bewußt stählen wollte, um „nicht als Stümper“ (I/6/31/22-23) zu bestehen.

Die Heldin selbst schreckt ebenfalls vor dem Tod zurück. Vor der Zuspitzung der Katastrophe mag sie das Brautkleid der Mutter nicht sehen, weil es sie an den Tag erinnert, wo es bräutigamsmäßig als Leichenkleid dienen würde (vgl. I/1/11/20-23). Trotz ihrer wachsenden Abscheu vor Leonhard heißt es bei ihr: „Er oder der Tod! Wundert's wen, daß ich ihn wähle?“ (II/5/50/7-8). Noch nachdem sie diese letzte Alternative schwinden sieht, verrät der Monolog in der zweiten Szene des zweiten Aktes—laut Joachim Müller „eine einzige Antithese von Tod und Leben“¹³—wie ungern sie aus dem Dasein scheidet und daß der kleinste Hoffnungsschimmer genügen würde, das Verhängnis abzuwenden.¹⁴ Auch jetzt noch braucht sie Mut, Überwindung des Schauders, die „kalte Hand“ (II/2/43/7) des Todes zu ergreifen.

Eine negative Anschauung drückt sich auch darin aus, daß ein Todesfall als Strafe des Himmels gilt. Als Klara nach ihrem Fehltritt die Mutter todkrank vorfindet, ist ihr erster Gedanke: „meinetwegen liegst Du so da!“ (I/4/19/26). Später sieht sie den Verlust der Mutter indirekt als eine Heimsuchung für ein Vergehen des Vaters an. Sie berichtet, wie Meister Anton einst den Gerichtsdienner schwer beleidigt habe: „Das hat meine Mutter mit einem jähen Tode bezahlen müssen!“ (II/4/46/2-3). Meister Anton vertritt eine ähnliche Ansicht.

Er hält den Diebstahl, den man seinem Sohn zuschreibt, schon allein dadurch für erwiesen, daß der Schrecken darüber seine Frau ums Leben gebracht hat: „Unschuldig, und ein Mutter-Mörder?“ (I/7/35/27).

Gott ist in den Augen der Charaktere vor allem eine Rächergestalt, und die Christlichkeit, auf die sie sich häufig berufen, kann ihnen deshalb keinen Trost für die Vergänglichkeit gewähren. So ist sich Klaras Mutter all ihrer Tugenden wohl bewußt, und muß dennoch klagen: „Ach, was ist das Alles! Man zittert doch vor der letzten Stunde, wenn sie herein droht, man krümmt sich, wie ein Wurm, man fleht zu Gott um's Leben, wie ein Diener den Herrn anfleht, die schlecht gemachte Arbeit noch einmal verrichten zu dürfen, um am Lohn tag nicht zu kurz zu kommen (I/1/12/15-19).

Auch für Meister Anton gehört das „memento mori“ zur Religion. Er muß „erst die schweren eisernen Kirchenthüren hinter [sich] zuschlagen hören, und [sich] einbilden, es seien die Thore der Welt gewesen“, und er muß „das Beinhaus mit dem eingemauerten Tottenkopf sehen können“ (I/5/25/15-17; 20-21), um sich richtig fromm zu fühlen. Vielleicht versucht er durch die masochistische Konfrontation mit dem Tod über diesen hinauszuwachsen, so wie er nach der Verhaftung des Sohnes freiwillig „Straß' auf, Straß' ab“ (I/7/36/30-31) Spießruten laufen geht, um dem Gespött der Nachbarn zuvorzukommen. Denn er sieht sich als ein Mann, der „einen Mühlstein . . . als Halskrause“

trägt, um „einen steifen Rücken“ zu bekommen (I/5/27/2f.). Zuweilen glaubt er, die so erworbene Charakterstärke reiche aus, dem Tode Widerstand zu leisten. So will er, komme was mag, Karls Rückkehr aus dem Zuchthaus erwarten: „Und ob sie ihn zehn Jahre behalten, er wird mich finden, ich werde so lange leben, das weiß ich, merk' Dir's, Tod, ich bin von jetzt an ein Stein vor Deiner Hippe, sie wird eher zerspringen, als mich aus der Stelle rücken!“ (II/1/38-39/31-33; 1).

Nur gelegentlich werden dem Tod auch gewisse positive Seiten zugebilligt. So mag er nicht nur, wie oben erwähnt, als Strafe kommen, sondern auch eine Schonung des Himmels darstellen. Der Sekretär, der eben noch seine im Duell davongetragene tödliche Wunde beklagte, glaubt nach der Nachricht von Klaras Selbstmord, daß ihm eine gütige Vorsehung diese Erfahrung ersparen wollte: „Bube, nun weiß ich, warum Deine Kugel traf“ (III/11/70/16). An der Schwelle des Todes gelangt er „auf den Punkt, von wo aus die Übersicht möglich wird“.¹⁵ Nicht nur der Zweck seines eigenen vorzeitigen Endes erscheint ihm nun verständlich, sondern er durchblickt jetzt auch die Gründe, die Klara ins Verhängnis trieben. Somit erreicht er zumindest von einer subjektiven Warte aus die Verbindung von Tod und Erkenntnis, die Holofernes in Judith und Golo in Genoveva umsonst ersehnten und ertrotzen wollten.

Etwas fraglicher erscheint dagegen, ob Klaras Sprung in den Brunnen als Akt der Selbstgestaltung des Schicksals einen Triumph über den Tod darstellt. Wie wir gesehen haben, hängt sie am Leben.

Sie sucht nach Auswegen, zögert und hofft, daß ihr ein Unglücksfall den eigenen Entschluß ersparen möge (vgl. III/8/63-64/30-31; 1-2). Für Albert Malte Wagner ist deshalb „Klaras Tod . . . im eigentlichen Sinn kein Handeln, sondern nur das Ertragen eines Zustandes“.¹⁶ Fritz Martini sieht ihr Ende als „schwermütige Unterwerfung“¹⁷, und Franz Bielfeldt schreibt: „Klara bietet sich dem Schicksal wohl als Opfer dar, aber geht nicht aus freiem, selbstherrlichem Entschluß in den Tod, um die Ehre ihrer Familie wiederherzustellen.“¹⁸ Bei einem so widerwilligen, gequälten Abschied vom Leben kann von Triumph in der Tat keine Rede sein. Ein kleiner Sieg des Ichs über den Tod liegt aber vielleicht trotzdem darin, daß sich Klara anstelle ihres Vaters opfert, denn, wie Herbert Kraft hervorhebt, „ihre eigenen Bedingungen fordern den Tod nicht“.¹⁹ -- „Wär's um mich allein“, sagt sie zu Leonhard, „ich wollt's ja tragen, ich wollt's geduldig hinnehmen, als verdiente Strafe für, ich weiß nicht was“ (III/2/56/21-23). Sie geht nur, um ihrem Vater Kummer und Tod zu ersparen. Wer aber seine eigene Furcht einem anderen Menschen zuliebe unterdrücken kann, dem darf man wohl eine gewisse Kraft über das Schicksal nicht absprechen.

Wie bereits oben erwähnt, ist die Christlichkeit der Charaktere nicht von einer Art, die ihnen die Angst vor dem Tode und dem Jenseits nehmen könnte. Anton hoffte, sich und seinem früheren Meister durch die Hingabe seines Sparpfennigs einen ruhigen Schlaf erkaufen zu

haben. Diese Ruhe fühlt er nun durch den Makel, der seine Ehre befällt, in Gefahr gebracht, und er glaubt, sich im Grab vor den Würmern schämen zu müssen. Klaras Mutter fürchtet trotz ihrer Tugendhaftigkeit das Strafgericht des Jüngsten Tages. Klara sorgt sich über ihr Los „in der furchtbaren Ewigkeit“ (III/4/59/9-10). Sie sieht das Jenseits als eine Welt, „wo Niemand mehr roth wird, wo sie Alle nackt und frierend an einander vorbei schleichen, weil Gottes furchtbar heilige Nähe in Jedem den Gedanken an die Anderen bis auf die Wurzel weg gezehrt hat!“ (II/5/50/14-17).

Da in diesem Stück die Abrechnung aller Taten am Jüngsten Tag eine so große Rolle spielt, wäre zu erwarten, daß Mord und Selbstmord als schwerwiegende Vergehen gegen den christlichen Verhaltenskodex sorgfältig erwogen werden. Hebbel setzt jedoch mehrmals eine Mordbereitschaft voraus, ohne näher auf die ethischen Konsequenzen einzugehen. Meister Anton traut seiner eigenen Tochter zu, ihm heimlich Gift in die Suppe gemischt zu haben, und er erwägt, über den Sohn nach dessen Entlassung Gericht zu halten. Karl wiederum plant, den Gerichtsdiener zu erschlagen, um sich für das erlittene Unrecht zu rächen. Der Sekretär entschließt sich sofort, Klaras Verführer kurzerhand „aus der Welt“ (II/5/52/17) zu schießen, und er macht sich nach der Ausführung dieses Plans trotz seiner neu gewonnenen Einsicht und Reue über diesen speziellen Punkt keine Gewissensbisse. Möglicherweise wollte der Dichter auch von dieser Seite her die verzerrte Sittlichkeit der dargestellten Gesellschaft enthüllen.

Selbstmord wird als Ausweg in hoffnungslosen Situationen allgemein akzeptiert. Der erfolglose Kandidat für das Kassiereramt ist nahe daran, wie Leonhard schadenfroh berichtet, ins Wasser zu springen (vgl. I/4/22/1-3). Antons einstiger Lehrherr wollte der Schmach des Bankrotts durch einen Schnitt in die Kehle entgehen. Meister Anton billigt im Grunde von vornherein eine solch drastische Lösung umweltbedingter Probleme. „... das ist ein kluger Kopf“, sagt er, „der sich selbst köpft, wenn's Zeit ist“ (II/1/37/29-30). Voll Scham über die Schande im eigenen Haus möchte er die Erde anrufen: „Verschlucke mich, wenn Dich nicht ekelt, denn ich bin kothiger, als Du!“ (II/1/38/18-19). Vorläufig überwindet sein „steinernes Herz“ (II/1/38/5) die Versuchung, dem Leben ein Ende zu bereiten. Doch schwört er, bei einem weiteren Ehrverlust--den er durch Klara befürchtet--zum Rasiermesser zu greifen.

Klara setzt sich als Einzige mit der sittlichen Verantwortung für den Selbstmord auseinander. Den Anspruch auf diesen Ausweg glaubt sie erst dann zu haben, wenn sich alle anderen Hilfsmittel als erfolglos erwiesen haben. Auf ihrem letzten Bittgang zu Leonhard, ermahnt sie sich selbst, an keinem Brunnen stehenzubleiben: „Noch hast Du nicht das Recht dazu!“ (II/6/53/20-21). Als Leonhard sie erneut verstößt, kann sie hingegen sagen: „So schaue Gott mich nicht zu schrecklich an, wenn ich komme, ehe er mich gerufen hat“ (III/2/56/20-21). Im Vergleich zu ihrem Verführer hofft sie der Gnade würdig zu sein: „... wie der Unglückliche, den ein Wurm gestochen hat, nicht ge-

scholten wird, wenn er sich in Schäuder und Ekel die Adern öffnet,
 ... so wird die ewige Gnade sich vielleicht auch mein erbarmen,
 wenn sie Dich ansieht, und mich, was Du aus mir gemacht hast"
 (III/4/59/11-16). Ihre Tat wird weiterhin dadurch relativiert, daß
 sie den Tod des Vaters verhindern soll; „... leichter find' ich
 am jüngsten Tag noch eine Antwort auf des Richters Frage: warum hast
 Du Dich Selbst umgebracht? als auf die: warum hast Du Deinen Vater so
 weit getrieben? (III/2/56/29-31). Klara scheint sich in Hinsicht auf
 Mord und Selbstmord an einen festen Maßstab zu halten. Als Leonhard
 sie aufmerksam macht, daß sie ja nicht Selbstmörderin werden könne,
 ohne zugleich Kindesmörderin zu sein, gibt sie ihm zur Antwort: „Beides
 lieber, als Vater=Mörderin!“ (III/4/59/32).

Das interessanteste Argument für die Freiheit des Einzelnen zur
 Beendigung des eigenen Lebens findet die Heldin, jedoch in ihrer inne-
 ren Fähigkeit zu diesem Schritt: „... warum könnst ich's thun, wenn
 ich's nimmer, nimmer thun dürfte?“ (III/4/59/16-17).²⁰

Im ganzen betrachtet, fällt in Maria Magdalena vor allem die
 scheinbare Abwesenheit eines überirdischen Planes auf, der den Unter-
 gang gewisser Menschen erfordert. Wohl läßt sich auch hier wiederum
 die Schuld der Maßlosigkeit erkennen, die notwendigerweise das Verderben
 heraufbeschwört. Die Beleidigung der „Idee“ tritt jedoch diesmal in
 den Hintergrund, und als eigentliche Schicksalsmacht müssen wir viel-
 mehr den Zwang eines verzerrten, kleinbürgerlichen Ehrgefühls sehen.

Dieser Zwang ist nicht minder stark als ein göttlicher Weltenlenker. Seine Hauptopfer leisten keinen Widerstand, sondern sie identifizieren sich sogar mit der sie vernichtenden Macht. Besonders Klara fühlt sich dem Geschehen so hilflos ausgeliefert, daß--wie in Genoveva-- die menschliche Willensfreiheit zweifelhaft erscheint. Zwei Nebenfiguren (Karl und der Sekretär) beweisen jedoch durch ihr Denken und Handeln, daß für Hebbel die Möglichkeit einer selbständigen Schicksalsgestaltung auch in diesem Stück existierte. Ferner kann man vielleicht gerade in der Vermenschlichung der tragischen Triebkraft den Ansatz zu einer optimistischeren Haltung sehen, denn menschliche Abhilfe ist in diesem Fall eher denkbar als die Abwendung eines von übernatürlichen Mächten verhängten Unheils.

Für die einzelnen Charaktere hat der Tod vor allem eine negative Bedeutung. Weder Religion noch die freiwillige Bejahung des scheinbar Unvermeidlichen können die instinktive Furcht des Menschen hier bezwingen. Wie die Heldin in Judith und Golo in Genoveva, so zögert auch Klara, die Entscheidung über das Ende ihres Lebens zu übernehmen; auch sie würde die Lenkung ihres Schicksals gerne der höheren Macht überlassen. Als positiv zu sehen ist die Tatsache, daß sich Klara ihrem Vater zuliebe, das heißt uneigennützig, opfert, und daß dem Sekretär in der Nähe des Todes eine gewisse Erkenntnis der allgemeinen Zusammenhänge zuteil wird.

Auf die ethische Problematik von Mord und Selbstmord geht nur

Klara näher ein. Für sie besteht anscheinend in dieser Beziehung eine feste Rangordnung menschlicher Schuld, die ihr wohl Zweifel erspart, sie aber umgekehrt von der Ausweglosigkeit ihres Daseins überzeugt.

Die Erforschung des Todesmotivs im Rahmen des bürgerlichen Trauerspiels zeigt alles in allem ein Überwiegen negativer Gesichtspunkte, doch lassen sich gewisse Ansätze zu einer positiveren Haltung des Dichters nicht übersehen.

VI. Herodes und Mariamne

Die Tragödie Herodes und Mariamne begann Hebbel im Frühjahr 1847. Im Oktober 1848, mitten im Aufruhr der Wiener Revolution, konnte er die letzten Szenen beenden. Zwischendurch war die Arbeit an diesem Werk eine Zeitlang ins Stocken geraten, weil sich der Dichter zunächst der Vollendung seiner „Tragikomödie“, Ein Trauerspiel in Sicilien, und dem Gegenstück zu Maria Magdalena, Julia, widmete. Diese letztgenannten Dramen bilden ebenfalls eine reiche Fundgrube für die Analyse des Todesmotivs, worauf im Rahmen dieser Arbeit aber nicht näher eingegangen werden kann.¹

Hatte Hebbel schon Julia als ein „Übergangsprodukt“ (Br. IV, 71) bezeichnet, so sah er in Herodes und Mariamne den Anfang einer neuen Schaffensperiode. „Den hierher gehörigen Werken wird niemand die Versöhnung absprechen können“ (Br. V, 55), schrieb er. Ein Grund für die versöhnlichere Stimmung war sicher die Eheschließung mit der Wiener Burgschauspielerin Christine Enghaus, die dem Dichter nicht nur häusliches Glück, sondern auch die langersehnte Befreiung von materieller Not brachte. Ob und wie sich die neue Haltung auf die Gestaltung des Todesmotivs auswirkte, sollen die folgenden Ausführungen aufweisen.

Als Quelle der Tragödie gilt die Anekdote des römischen Geschichtsschreibers Josephus Flavius über Herodes, König der Juden, in der Zeit um Christi Geburt, der seine Frau Mariamne aus Eifersucht „unters,

"Schwert" stellt und schließlich dem Henker übergibt. Allein der Hintergrund der Erzählung reizte Hebbel sofort, denn in dem spannungsreichen Nebeneinander der Völker und Religionen im vorchristlichen Palästina sah er eine Umbruchsepoche, wie er sie in anderer Form in seiner eigenen Zeit zu erleben glaubte und für die Entwicklung einer wahren Tragödie für am fruchtbarsten hielt. Die Handlung selbst erschien ihm von vornherein so dramatisch, daß er anfangs befürchtete, als Dichter seiner Phantasie nicht genügend Spielraum geben zu können. Die psychologische Motivierung der Charaktere nahm jedoch seine Erfindungsgabe genügend in Anspruch, zumal er von der ursprünglichen Vorlage---eventuell nach dem Vorbild Friedrich Rückerts²---etwas abwich. Während bei Josephus Flavius die Königin die Interessen der Makkabäer vertritt und ihren Gemahl im Grunde haßt und ausnützt, ist Hebbels Heldin ihrem Mann sowohl in politischer als auch in persönlicher Hinsicht durchaus treu. Erst nachdem sie zum zweiten Mal erfahren muß, daß Herodes sie insgeheim einem Hinrichtungsbefehl unterstellte, wendet sie sich von ihm ab und sucht aus enttäuschter Liebe und beleidigter Menschenwürde den Tod. Bewußt fordert sie die unbegründete Eifersucht des Königs heraus, damit er sie--und durch sie sich selbst--zerstöre.

Wie schon in Maria Magdalena, so läßt sich auch in Herodes und Mariamme eine direkte Beeinflussung des Geschehens durch eine lenkende Gottheit nicht mehr wahrnehmen. Hebbel gibt dafür jedoch diesmal in

Mariamnes Worten zu dem Pharisäer Sameas, eine entwicklungsgeschichtliche Begründung: „Die Zeiten sind vorbei, worin der Herr/ Unmittelbar zu seinem Volke sprach“ (IV/2/2010-2011). Dies heißt aber nicht, daß die beiden Gegenspieler einander vernichten, ohne daß damit ein höherer Zweck erreicht wird. Während in Maria Magdalena der Tod der Protagonisten vorderhand sinnlos und umsonst erschien und sich die Vorbereitung einer neuen Epoche mehr erahnen als erkennen ließ, stößt man in Herodes und Mariamne auf mehrere eindeutige Zeichen dafür, daß sich hier Menschennatur und Weltgeschichte gegenseitig in die Hände spielen. Dieses Zusammenspiel bloßzulegen, scheint ein Hauptanliegen des Dichters gewesen zu sein. Er schrieb: „Hier liegt der Stoff zu einer erschütternden Tragödie ersten Ranges vor, zu einer solchen nämlich, die die menschliche Natur an sich in ihrem Abhängigkeits-Verhältnis zu den Schicksals-Mächten darstellt, die also nicht einen Kreis im Kreis beschreibt, sondern den Kreis selbst, der alle übrigen in sich faßt.“³

Das „Abhängigkeitsverhältnis“ tritt in der Tat klarer hervor als in Hebbels bisherigen Werken. Herodes' fieberhafter Wunsch nach absolutem Besitz und Mariamnes Bestehen auf absolutem Vertrauen, die ihr Verhängnis in die Wege leiten, erklären sich aus ihrer seelischen Vereinsamung in einer Welt und Zeit, in denen es an absoluten Werten mangelt und selbst Freundschaft und Verwandtschaft keine Garantie für Verlässlichkeit sind. Umgekehrt veranschaulicht Hebbel, daß die Nieder-

lage des Despoten für den Fortschritt der Weltgeschichte notwendig ist. Denn rückwärts blickend sieht man in dem Sklaven Artaxerxes das Überbleibsel einer Epoche verkörpert, welche die Erniedrigung des Menschen zum „Ding“ als selbstverständlich hinnahm. Vorwärts blickend spielt der Dichter durch die Einbeziehung der Weisen aus dem Morgenland und den Kindermord von Bethlehem darauf an, daß sich hier der Beginn des Christentums vorbereitet, das die Würdigung der einzelnen Menschenseele fordert.

So sehr sich Mariamnè gegen die „Verdinglichung“ wehrt, kann man sie doch nicht uneingeschränkt als Vertreterin des Guten, der Ideale „der Freundschaft, Liebe, Freiheit und Gleichheit“⁴ betrachten, die den „Opfertod der Vorzeitigkeit“⁵ stirbt. Auch sie gehört im Grunde noch zu der zum Untergang bestimmten gnadenlosen Welt, denn sie ist ihrem Mann in vieler Hinsicht an Grausamkeit ebenbürtig. Das zeigt sich zum Beispiel in ihrer Verachtung einer Vorgängerin, die ihre Feinde zu versöhnen suchte: „Das find' ich kläglich! Wozu einen Zepter, / Wenn nicht um Haß und Liebe zu befried'gen?“ (II/4/1172-1173). Diesem Prinzip entsprechend droht sie dem scheinbar abtrünnigen Joseph den Tod an und versichert ihm, daß sie allen Befehlen des Königs Gehorsam zu verschaffen gedenkt, selbst, wenn er nicht mehr wiederkehren sollte. Auch der Schwägerin Salome schwört sie persönliche Rache zu: „Ihr Kopf ist mein!“ (II/5/1235), aber erst, nachdem sie deren Gatten töten ließ: „ . . . ich will/ Sie treffen, daß sie's fühlt, ihr Schmerz um [Joseph] / Soll meine letzte Lust auf Erden sein!“ (II/5/1316-1318). --Man kann

hier also kaum von einer humanen, „christlichen“ Gesinnung sprechen.

Dagegen ist anzunehmen, daß Mariannes Haltung ein Vergehen gegen die Hebbelsche „Idee des Weibes“ verkörpert. Elise Dosenheimer schreibt dazu: „Auch Mariamme überschreitet ihre Grenzen wie Judith, auch sie ist maßlos und nicht nur tragisch leidend, sondern auch tragisch schuldig.“⁶ Diese spezielle Schuld gilt bereits in Mariannes eigener Zeit. Herodes entrüstet sich über den „unfraulichen“ Trotz seiner Gemahlin: „Ein Weib, das dasteh'n kann,/ Wie sie, verdient den Tod, und wär' sie rein/ Von jeder Schuld!“ (V/5/2913-2915). Der Römer Titus vergleicht die Königin ausdrücklich mit Judith (vgl. IV/7/2463-2467) und pflichtet Herodes' Ansicht bei: „Sie steht/ Vor einem Mann, wie Keine stehen darf! D'rum endige!“ (V/5/2940-2942). Mariannes Tod beruht also sowohl auf allgemeinen zeitgeschichtlichen Gründen als auch auf ihrer persönlichen, geschlechtsbedingten Maßlosigkeit.

Bemerkenswert ist, daß sich in diesem Stück die Gegenspieler durchaus des Zusammenhangs zwischen menschlichem Tun und höherem Schicksalslauf bewußt sind. Mariamme schränkt die Fähigkeit des Einzelnen, sein Los zu bestimmen, auf eine einmalige Gelegenheit ein, deren Zeitpunkt ihm ironischerweise verborgen bleibt: „Für jeden Menschen kommt der Augenblick/ In dem der Lenker seines Sterns ihm selbst/ Die Zügel übergibt. Nur das ist schlimm,/ Daß er den

Augenblick nicht kennt, daß jeder/ Es sein kann, der vorüber rollt!"

(III/6/1878-1880). -- Herodes argwöhnt nach der Vollstreckung seines unberechtigten Todesbefehls, unwissentlich „des tück'schen Schicksals blindes Werkzeug" (V/8/3269) gewesen zu sein. Ähnlich wie Golo in Genoveva lehnt er sich gegen eine solche Manipulation des Menschen auf, wobei er sogar den höheren Zweck seiner Niederlage zu durchschauen scheint:

Doch, Schicksal, Du verrechnetest Dich sehr,
Wenn Du, indem Du mich mit eh'rnem Fuß
Zertratest, ihm [dem neuen König] die Bahn zu ebnen glaubtest,
Ich bin Soldat, ich kämpfe selbst mit Dir,
Und beiß' Dich noch im Liegen in die Ferse! (3298-3302)

Die individuellen Aussagen der Charaktere zur Vergänglichkeit haben mehr als rein spekulativen Wert, weil die Erwartung eines vorzeitigen Endes eine ständige Begleiterscheinung ihres unruhigen Lebens ist. Für Herodes stellt die Furcht seiner Untertanen vor dem Tod einen Hauptbestandteil seiner Herrscherkünste dar; Drohung und Vollzug der Hinrichtung erzwingen ihm den nötigen Gehorsam oder befreien ihn von unbequemen Untertanen. Joabs Verschwiegenheit sucht er sich zum Beispiel durch eine Warnung vor der Kreuzigung zu sichern (vgl. I/1/241-242). Seinen Schwager Joseph hetzt er kaltblütig „durch Feigheit in den Muth" (I/5/522), indem er ihn einerseits mit der Blutrache der Makkabäer schreckt, ihm andererseits für den Fall der Unfolgsamkeit offen im voraus den Henker bestellt. Eine ähnliche Ausbeutung des Selbsterhaltungstriebes zeigt er darin, daß er todgeweihten Verbrechern durch Einsatz in gefährliche Situationen eine letzte Lebenschance ge-

währt nach dem Grundsatz: „Man soll mit Allem wuchern, denke ich,/
Warum nicht mit verfall'nem Menschenleben?" (I/3/296-297).

Herodes selbst ist an stetige Todesnähe gewöhnt, sei es als Feldherr, Vasall unberechenbarer Oberherren; oder Beherrscher feindseliger Völkerstämme. Zwar sieht er sich nicht--wie Holofernes in Judith--als unversehrbar an. Mehrmals macht er seine Gesprächspartner darauf aufmerksam, welchen Bedrohungen er sich aussetzt. Solange er jedoch sein Dasein nach eigenem Gutdünken dirigieren kann, ist er jederzeit bereit, mutig von der Lebensbühne abzutreten. Schon als Jüngling hatte er dem Hohenpriester gegenüber seinen Kopf für ein Prinzip gewagt (vgl. II/11/673ff.). Ähnliche Todesverachtung spricht aus dem Entschluß, sich dem Zorn des Antonius zu stellen:

Wie lang' es dauern wird, mich soll's nicht kümmern,
Wenn ich nur bis an's Ende mich behaupte
Und Nichts verliere, was ich mein genannt,
Dies Ende komme nun, sobald es will! (I/2/262-265)

Ja, er setzt sich bewußt der Gefahr aus, etwas von seinem „Eigentum“ einbüßen zu müssen, um seinen Lebenswillen anzustacheln. So begründet er seine erste Entscheidung, einen Hinrichtungsbefehl für Mariamne zu hinterlassen, indem er sich mit einem Soldaten vergleicht, der in einer aussichtslosen Schlacht die Standarte absichtlich ins Feindesheer schleudert, um sie mit dem Mut der Verzweiflung zurückerobert zu müssen. GleichermäÙen habe auch er sein „Alles auf das Spiel gesetzt“ (III/3/1652), um erfolgreich für sich kämpfen zu können.

Dieser Gedankengang des Königs verrät bereits, in welchem engen Zusammenhang er Liebe und Tod bringt. Einerseits stellt die Liebe ein Mittel dar, die Angst vor dem Sterben zu beschwichtigen. Mariannes Schönheit allein macht die Unsterblichkeit „fast“ glaubhaft (vgl. I/3/444-445). Zu wissen, daß sie ihm nachsterben würde, „das wäre freiwilligen Todes werth, das hieße/ Jenseits des Grabes, wo das Grauen wohnt,/ Noch ein Entzücken finden“ (I/3/460-462). Umgekehrt dient ihm die Todesbereitschaft als Gradmesser für den irdischen Wert der Liebe. Dies wird bereits in der ersten Szene des Stückes deutlich. Hier berichtet man dem König von einer Frau, die es aus Gram über den Verlust ihres Mannes vorgezogen hatte, in den Flammen zu sterben, anstatt sich retten zu lassen. Herodes lobt sie als „vielleicht der Frauen Königin“ (I/1/33) und fragt sich, ob auch Mariamne imstande wäre, solche Anhänglichkeit zu zeigen. Er selbst hält sich für fähig, den äußersten Treuebeweis zu geben: „Als Du vor einem Jahr/ Im Sterben lagst, da ging ich damit um,/ Mich selbst zu tödten, daß ich Deinen Tod/ Nur nicht erlebte“ (I/3/409-412).

Bei dieser Gesinnung meint er Mariamne mit gutem Recht den Schwur abfordern zu können, daß sie ihm notfalls ins Grab folgen werde, denn „eine Liebe, die das Leben höher/ Als den Geliebten schätzt; ist [ihm] ein Nichts!“ (III/6/1863-1864). So stark wird sein Wunsch, ihrer noch im Tode sicher zu sein, daß er für die Gründe ihrer Ablehnung blind ist und nur die Ablehnung allein sieht. Mit wachsender Ent-

täuschung mischen sich Mißtrauen und Haß in seine Liebe und treiben ihn dazu, Mariamne zum zweiten Mal unter Schwert zu stellen und sie schließlich zum Tod zu verdammen, obwohl ihn ein „Schauder . . .“ (V/4/2738-2739), daß er in ihr sich selbst vernichten werde. Noch nach der Erteilung des Hinrichtungsbefehls trauert er dem Ideal der im Tode vereinten Liebenden nach:

. . . Zu der hab' ich einmal gesprochen:
 Zwei Menschen, die sich lieben, wie sie sollen,
 Können einander gar nicht überleben,
 Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfeld fiele:
 Man brauchte Dir's durch Boten nicht zu melden,
 Du fühltest es sogleich, wie es geschah'n,
 Und stürbest ohne Wunde mit an meiner!

.
 Allein die Menschen lieben sich nicht so! (V/8/2604-2612)

Mariamnes Einstellung zum Tod hat im Grunde viel mit der des Herodes gemein, nur läßt sich bei ihr eine stärkere Betonung des Negativen erkennen. Sie ist sich zum Beispiel der Tatsache bewußt, daß selbst der höchste Rang einmal seinen Nutzen verliert; jeder Sklave kann sich beim Anblick des Königs mit dem Gedanken trösten: „Er muß d'ran, wie ich!“ (IX/3/1097). Wir sehen den Tod als „Menschenfresser“ in ihrer Hoffnung, daß er in dem blutigen Krieg zwischen Octavianus und Antonius „auf lange Zeit sein Theil“ (IV/3/2094), erhalten habe. Auf dem makabren Fest, mit dem sie Herodes täuschen will, erzählt sie von einem Traum, in dem sie ihr ganzes Leben im Spiegel vorüberziehen sah, um sich schließlich von ihrem Bild „als Geripp“ mit „Schauder“ abwenden zu müssen (IV/7/2523f.). Und ihr Ausruf beim plötzlichen Erscheinen des Königs: „Der Tod! Der Tod! Der Tod ist unter uns! Unangemeldet, wie er immer kommt!“ (IV/8/2526) verrät das Unbehagen

des Menschen über den ungewissen Zeitpunkt seines Verschwindens. Joachim Müller macht ferner auf die Symbolik aufmerksam, mit der Hebbel in dieser Szene indirekt den Schrecken des Todes untermalt: „Nach der mittelalterlichen Tradition greift der Tod mitten in den Lebenstanz nach den gedankenlos Feiernden.“⁷

Wie Herodes kann sich jedoch auch Mariamne unter bestimmten Bedingungen mit dem Gedanken an ihr Ende versöhnen. Einer vollkommenen Liebe würde auch sie ihr Leben opfern. Ihrer Mutter, Joseph, dem Römer Titus und indirekt sogar dem verblendeten Herodes selbst bekennt sie ihre Willigkeit, dem Partner notfalls ins Grab zu folgen.⁸ Und auch sie ist überzeugt, daß man den Tod eines geliebten Menschen gegebenenfalls innerlich wahrnehmen würde, ohne eine Botschaft zu benötigen:

„... daß Herodes lebt und leben wird,/ Sagt mir mein Herz. Der Tod wirft einen Schatten,/ Und der fällt hier hinein!“ (II/3/1101-1103).

Nicht in der Haltung zum Tod als Liebesopfer an sich, sondern in ihrer Einstellung zur Art dieses Todes unterscheidet sich Mariamne von ihrem Mann. Während letzterer das Nachsterben von ihr brutal erzwingen will, so wie ein Gläubiger die Begleichung einer Schuld verlangt, liegt der Wert für Mariamne allein in der Freiwilligkeit der Tat: „Das kann man thun, erleiden kann man's nicht!“ (I/3/428). Eine abgenötigte Preisgabe des Lebens stellt in ihren Augen eine Erniedrigung zum Opfertier dar und schändet nicht nur sie selbst, sondern die ganze Menschheit.

Das Ende, das sie schließlich für sich in die Wege leitet, weist mehrere Motivierungen auf. Schon als sie zum ersten Mal von Herodes' heimlichem Todesbefehl erfährt, übermannt sie der Lebensüberdruß; sie will Salomes falschen Anklagen nicht widersprechen, um sich zu behaupten, denn: „Ich liebe mich nicht mehr genug dazu!“ (II/6/1414). Beim zweiten Vertrauensbruch verliert ihr Dasein jeglichen Sinn:

... Die Vergangenheit

Was't, wie die Zukunft, sich in Nichts mir auf!
Ich hatte Nichts, ich habe Nichts, ich werde
Nichts haben! War denn je ein Mensch so arm! (IV/3/2141-2144)

In dieser Stimmung muß ihr der Tod notgedrungen als wünschenswerte

Alternative erscheinen. So kann sie Titus sagen:

Und ich bin müde, ich beneide schon
Den Stein, und wenn's der Zweck des Lebens ist,
Daß man es hassen und den ew'gen Tod
Ihm vorzieh'n lernen soll, so wurde er
In mir erreicht. (V/6/3067-3071)

Mariamme ist jedoch kein Mensch, der es bei passiver Resignation bewenden lassen kann. So wie Herodes das Schicksal „noch im Liegen in die Ferse“ beißen will, so versucht auch sie, dem Untergang noch einen kleinen Triumph zu entreißen. Erstens sieht sie darin, daß sie Herodes zu ihrem Henker macht und ihm den Beweis ihrer Unschuld bis nach ihrem Tode vorenthält, eine gerechte Strafe für das an ihr begangene Unrecht. Mehr als an der Rache liegt ihr jedoch daran, durch die physische Zerstörung ihrer „Larve“ (V/6/3045) dem König die Augen zu öffnen:

Du sollst das Weib, das Du erblicktest, tödten
Und erst im Tod mich sehen, wie ich bin! (V/6/3041-3042)

S

Nur auf diese Weise kann sie „ihr sonst völlig verhülltes und unsichtbar gewordenen Wesen offenbaren“⁹. So sehr sie sich aus der Welt hinaussehnt, hat sie doch das Bedürfnis, ihr Bild „rein und unbefleckt bewahrt“ (V/6/3015) zu wissen.

Das wichtigste Merkmal an Mariannes Tod ist aber dies: zum ersten Mal in Hebbels Tragödien sagt hier ein Mensch ein vorbehaltloses Ja zum Tod, obwohl er dessen dunkle Seiten kennt. Marianne zögert nicht, so wie Judith, Golo und Klara es taten. Sie bedarf keiner Billigung ihres Schrittes durch höhere Mächte, sondern sie weiß, was für sie richtig ist und übernimmt gelassen die volle Verantwortung für das Wann, Wie und Warum ihres Todes.

In den Nebenrollen untermauert der Dichter hauptsächlich die Anschauungen seiner Hauptcharaktere und verleiht diesen dadurch eine gewisse Allgemeingültigkeit. Der Bericht von dem freiwilligen Tod der jungen Witwe spiegelt zum Beispiel den Grundsatz des Königspaares voraus, daß wahrhaft Liebende einander nicht überleben sollten.

Joabs Bemerkung:

... Das Wichtigste!
Ich dachte doch, das wäre, zu erfahren,
Ob unser Kopf noch fest sitzt oder nicht“ (I/1/3-5),

macht uns gleich eingangs mit der bedrohlichen Atmosphäre des Dramas bekannt und weist zugleich auf die Furcht des Individuums vor dem Ende hin. Josephs Feigheit und Willfährigkeit zeigen, wozu diese

Angst einen Menschen treiben kann.

Demgegenüber bekunden mehrere Figuren, daß gewisse Prinzipien stärker sein können als der Lebenswille, und daß Mariamne in ihrer Entschlossenheit, eher in den Tod zu gehen als eine Grundbedingung ihrer Existenz aufzugeben, nicht allein dasteht. Sameas zum Beispiel, als Hauptvertreter des rebellischen Judentums, will sich das Leben nehmen, wenn es ihm nicht glückt, den Erzfeind Herodes zu fällen. Er berichtet ferner von einem Blinden, der sich ebenfalls an der Verschwörung gegen den König beteiligt und „lieber sterben, als in dieser Welt, / Wenn es mißlingt, noch länger leben will“ (II/1/893-894). Diesem Fanatismus kommt der der Königinmutter Alexandra gleich:

Um Rache setzt' ich Alles ein,
Und Rache würde mir im Tode noch. (II/2/926-927)

Sie tröstet sich mit dem Gedanken, daß die meisten ihres Stammes „ohne Kopf die Welt/ Verlassen“ mußten, „weil sie ihn nicht beugen wollten“ (II/2/934f.).

Erwähnenswert ist noch die Bewunderung des Römers Titus für die Leichtherzigkeit, mit der Mariamne ihr Leben hinwirft:

Ich staune, daß ein Weib mich lehren soll,
Wie ich als Mann dereinst zu sterben habe!
Ja, Königin, unheimlich ist Dein Thun
Und, ich verhehl's nicht, selbst Dein Wesen mir,
Allein ich muß den Heldensinn verehren,
Der Dich vom Leben scheiden läßt, als schiene
Die schöne Welt Dir auf dem letzten Gang
Nicht einmal mehr des flücht'gen Umblicks werth,
Und dieser Muth versöhnt mich fast mit Dir! (V/6/2964-2972)

Da Titus zu diesem Zeitpunkt die wahren Zusammenhänge hinter Mariannes seltsamem Gebaren auf dem Fest noch nicht erfahren hat, scheint er mit seinen Worten die Ansicht zum Ausdruck zu bringen, daß ein nobler, freudig empfangener Tod die im Leben begangenen Untaten gutmachen kann.¹⁰

Auf das, was jenseits der Welt zu erwarten sei, nehmen nur Mariamne und Herodes Bezug. Für die Königin scheint es kein Fortleben nach dem Tode zu geben. Sie spricht von einem „ew'gen Tod“ (V/6/3069), hat „ew'gen Abschied“ (V/6/3089) von ihren Kindern genommen und sieht die Vereinigung mit dem toten Bruder nicht im Himmel, sondern in der Erde, „in der ew'gen Nacht“ (V/6/3114-3115). Titus' Vermutung, daß ihr die Lehre der Pharisäer von einer Steigerung des Lebens nach dem Tode Trost bietet, weist sie ausdrücklich zurück:

Ich hörte nie auf sie und glaub' es nicht!
O nein, ich weiß, wovon ich scheiden soll! (V/6/2979-2980)

Der Gedanke an das Nichts schreckt sie jedoch nicht; ihr Todeswunsch ist schließlich so stark, daß sie die Trennung von der Welt der Lebenden sogar noch absoluter gestalten möchte:

. . . O, daß man aus Granit,
Aus nie zerbröckelndem, den Sarg mir höhle
Und in des Meeres Abgrund ihn versenkte,
Damit sogar mein Staub den Elementen
Für alle Ewigkeit entzogen sei! (V/6/3071-3075)

Laut Klaus Ziegler bedeutet auch für Herodes „der Tod als Ende der äußeren Daseinswirklichkeit das Ende schlechthin--ein Ende vor

allem des Ichs, jenseits dessen der Mensch nichts zu erwarten und zu hoffen hat."¹¹ Vielleicht sollte man aber in diesem Fall eher von einer Furcht als von einer festen Überzeugung sprechen. Denn der König beschreibt das Jenseits dualistisch als eine Sphäre „wo man ist/ Und nicht mehr ist“, und er hofft, durch Erlangung des höchsten Liebesbeweises--Mariamnes Witwentod--auch „Jenseits des Grabes, wo das Grauen wohnt,/ Noch ein Entzücken finden“ (I/3/461-462) zu können. Während sich also Mariamne mit dem „Nichts“ abgefunden hat und es zuletzt sogar begrüßt, wehrt sich ihr Partner innerlich gegen eine solche Endlichkeit.

In der Haltung zum Mord ist es dagegen Mariamne, die an einem inneren Zwiespalt leidet. Herodes zögert keinen Augenblick, ein Menschenleben zu opfern, wenn seine Staatsinteressen es verlangen oder seine Rachsucht herausgefordert wird. Die Ermordung des Aristobolus entschuldigt er als heilige Pflicht (vgl. besonders I/3/366-375); den Schwager Joseph übergibt er dem Henker, ohne ihm Gelegenheit zur Selbstverteidigung zu gewähren oder die Fürsprache der Angehörigen abzuwarten. Sobald ihm Mariamnes Schuld für erwiesen gilt, verdammt er sie zum Tod, so wie er „schon als Knabe . . . einem Vogel/ Stets einen Pfeil nach[schoß], wenn er [ihm] entflog“ (V/5/2859-2860).

✓ Gelegentlich rechtfertigt er--wie Golo in Genoveva--das Töten als eine Art seelische Notwehr. So drängt ihn die quälende Ungewiß-

heit über Mariannes Liebe und Treue zum drastischsten Schritt:

Ich mach' ein Ende, wie's auch stehen mag! (V/4/2740)

Oder:

... ich will mich aus dem Wirbel
Von Haß und Liebe, eh' er mich erstickt,
Erretten, kost' es, was es kosten mag!
Dafum hinweg mit ihr! (V/5/2904-2907).

Herodes ist nicht gänzlich ohne Gewissensbisse. Dafür spricht schon allein sein Bedürfnis, den Mord an Aristobolus und Mariannes Hinrichtung so ausführlich zu rechtfertigen. Auch bekennt er ein Schuldgefühl in der Äußerung des Verdachts, daß die Rache der Ermordeten die Ursache seines Unglücks sei (vgl. III/6/1919-1920; III/6/1939; V/8/3244). Wie jedoch die Anweisungen für die Kinderverfolgung in Bethlehem in der letzten Szene zeigen, bleiben Verhalten und Reaktion des Königs unverändert; jede Bedrohung seiner äußeren Macht und inneren Zufriedenheit erwidert er weiterhin mit sofortigem Mordbefehl.

Wie oben erwähnt, kennt auch Mariamne den tödlichen Haß. Ihre Religion und Tradition billigen die Rache, und als Königin weiß sie die Urteile ihres Mannes vor ihrer Umwelt und vor ihrem Bewußtsein mit praktischen Gründen zu verteidigen. Selbst dem Brudermord gesteht sie äußerlich „das Siegel der Nothwendigkeit“ zu, „Dem man sich beugen muß, wie man auch schaudert“ (III/3/1641-1642). In ihrem Herzen vermag sie jedoch nicht zu vereinbaren, daß man „Die Schwester lieben und den Bruder tödten“ (I/3/216/355)

kann, und der Tod des Aristobolus ist deshalb von Anfang an ein treibendes Moment in der Entwicklung des Geschehens. Die Erinnerung an die blutigen Hände des Königs will nicht aus Mariammes Gedächtnis weichen, obwohl sie umgekehrt beteuert, daß sie ihn lieber „roth, dunkelroth“ (II/3/1022) gesehen hätte als in heuchlerischer Trauerkleidung. Sie versucht, mit dem blutigen „Gespenst“ in der „Ehekammer“ (II/3/1073f.) fertig zu werden, indem sie die Herrschsucht der Mutter mitverantwortlich macht. Doch die Erfahrung der „notwendigen“ Grausamkeit im engen Familienkreis verstört ihren Sinn weiterhin so, daß sie kein offenes Vertrauensverhältnis mehr zu Herodes findet und die verhängnisvolle Kluft zwischen sich und ihm erweitert. Aber erst, als Herodes über ihr eigenes Leben verfügt, wird ihr die Ungeheuerlichkeit des Mordes voll bewußt und die Verteidigung ihres „Menschenrechtes“ herausgefordert.

Alexandras machiavellistische Ansicht, daß die Sache des Erbrechts ihres Hauses jedes Mittel heilige, und ihre Bereitschaft, sogar Sohn und Tochter der Rache an Herodes zu opfern, beweisen, daß die Blutrünstigkeit nicht einem vereinzelt Tyrannen vorbehalten ist. Und auch die Römer stehen den Makkabäern an Unmenschlichkeit nicht nach. Wir hören von den Todesspielen in den Amphitheatern zur Ergötzung der Volksmassen. Dem „gerechten“ Titus ist es gleichgültig, ob er die Aufwiegler gefangennimmt oder tötet (vgl. II/5/1199-1202), und auch für ihn kann Ungehorsam nur mit dem Tod bestraft werden.

... Hättest Du
 Den starren Diener leben lassen können,
 Der den Befehl einmal von Dir empfang
 Und ihn zurückwies? (V/3/2703-2706)

Offenbar wollte Hebbel mit Hilfe dieser Einzelheiten das Bild einer Epoche vollenden, deren extreme Verachtung des Menschenlebens nach einem Gegengewicht verlangt.

Während der Mord--zumindest von Mariamne--unter bestimmten Bedingungen verworfen wird, ruft der Selbstmord in diesem Stück bei keinem der Charaktere echte ethische Bedenken hervor. Die Königin fühlt sich durch ihre überlieferte Religion nicht gebunden und geht aus eigenem Antrieb in den sicheren Tod, ohne an Strafe oder Belohnung für eine solche Tat zu denken. Alexandra zollt dem Entschluß Kleopatras zum Selbstmord nachträglich Bewunderung: „Hätte die/ Den Muth gehabt?“ (IV/3/2087). Auch äußert sie keine moralischen Bedenken, als Mariamne zum Dolch greift, sondern sie denkt auch in diesem Fall nur an ihre Feindschaft Herodes gegenüber: „Wahnsinnige, verdient er das?“ (IV/3/2150). Der Protest des Pharisäers gegen die unstatthafte Beerdigung der Witwe, die sich freiwillig dem Feuer überließ, zeigt wohl, daß religiöse Gesetze diesen Tod verbieten. Der Einspruch erweist sich jedoch als hohle Äußerlichkeit, da sich Sameas selbst später mit seinem Schwur brüstet, daß er aus dem Leben gehen werde, falls ihm die Rache an Herodes nicht gelänge.

* * *

Herodes und Mariamne, in Hebbels Augen der Auftakt zu einer neuen Schaffensperiode, unterscheidet sich im ganzen von den früheren

Tragödien vor allem dadurch, daß der Mensch seine Hilflosigkeit in begrenztem Maße überwindet. Die größere Potenz erwächst jedoch nicht-- wie man nach der Entwicklung in Maria Magdalena vielleicht erwarten konnte--aus einer weiteren „Vermenschlichung“ und damit Beherrschung der Faktoren, die die Entstehung der Tragik bewirken. Hebbel ent- rückt vielmehr die heimlich waltende Schicksalskraft wieder dem mensch- lichen Einflußbereich, indem er die beiden Gegenspieler, Herodes sowohl als auch Mariamne, im Interesse des humaneren Christentums zugrunde gehen läßt. Auch mit Mariannes Vergehen gegen das Ideal der Weiblich- keit tritt die „Satisfaktion der Idee“, als Wiederherstellung eines überirdischen Gleichgewichts, wieder deutlicher in den Vordergrund.

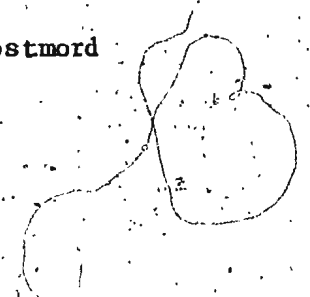
Bemerkenswert ist aber, daß die Abwesenheit direkter göttlicher Befehle--in den früheren Dramen ein Anlaß verzweifelten Suchens und Hoffens--in Herodes und Mariamne lediglich eine sachliche, zeitgeschicht- liche Erklärung hervorruft; die Welt hat ein Entwicklungsstadium er- reicht, in dem sie ohne die Stimme des Herrn auskommen muß. Nichts- destoweniger erfaßt zumindest Herodes mit erstaunlicher Klarsicht den Zweck seiner Niederlage, und seine Auflehnung gegen das Schick- sal ist daher weit zielbewußter, als es zum Beispiel bei Golo in Genovava der Fall war. Mariamne hat zwar keine unmittelbare Einsicht in den höheren Sinn ihres Untergangs, doch behauptet sie ihr Ich, indem sie ihre eigenen Lebensbedingungen stellt und, unabhängig von der Religion ihrer Väter oder der Billigung Gottes, ruhig den Tod bejaht und fördert, als ihr die Erfüllung ihrer Bedingungen ver-

sagt wird. Damit reißt sie zumindest einen Teil der Verantwortung für ihr Los im letzten Moment an sich.

Das größere Selbstbewußtsein besagt jedoch nicht, daß die Charaktere die Furcht vor dem Ende verloren haben. Herodes ist dieser Furcht in seinen Mitmenschen sogar so sicher, daß er seine Macht darauf fundiert, und auch Mariamne kennt die negativen Seiten des Todes. Beide sind überzeugt, daß sich in der Liebe ein Weg zur Überwindung des Todes finden ließe, und beiden wird dieser Weg ironischerweise verwehrt. Mariamne kann lediglich hoffen, durch ihr freiwilliges Ende ihr früheres Bild in den Augen ihres Mannes wiederherzustellen.--Mehrere der Nebenfiguren bekunden, daß die Bereitwilligkeit der Königin, für ein Prinzip zu sterben, kein Ausnahmefall ist.

Die Vorstellung vom Jenseits als dem Ende des Menschen schlechthin beunruhigt Herodes, wird jedoch von Mariamne schließlich mit Erleichterung begrüßt.

Der allgemeinen Grausamkeit des dargestellten Zeitalters entsprechend fällt es den Charakteren nicht schwer, das Töten von Mitmenschen zu rechtfertigen. Trotzdem führt der Mord selbst bei Herodes zu Gewissensbissen und löst in Mariamne eine innere Krise aus, die die Katastrophe beschleunigt. Demgegenüber erweckt der Selbstmord keine moralischen Einwände.



An Herodes und Mariamme zeigt sich folglich eine interessante Entwicklung: Einerseits kehrt der Dichter erneut zum offenen Bekenntnis zu einer höheren metaphysischen Ordnung zurück, die--hier im Interesse des geschichtlichen Fortschritts--den Untergang gewisser Menschen notwendig macht. Andererseits aber billigt er dem Individuum eine weit größere Selbstsicherheit und Unabhängigkeit zu als in den bisherigen Dramen, obwohl die Todesproblematik in ihren Einzelheiten auch hier ungelöst bleibt..

VII. Agnes Bernauer

○ Nach Herausgabe eines Märchenlustspiels, Der Rubin, im Jahre 1849 und eines kurzen Künstlerdramas, Michel Angelo, Ende des Jahres 1850 begann Hebbel am 22.9.1851 mit Agnes Bernauer wieder eine Tragödie, in der er sich eingehend mit der Frage nach dem Sinn des Todes beschäftigte. Die Premiere des Stückes fand am 25.3.1852 im Hoftheater München statt und hatte einen „mäßigen, jedoch unzweifelhaften Erfolg“ (Br. V, 54).

Die äußere Inspiration zur Gestaltung dieser historischen Anekdote lieferte dem Dichter wahrscheinlich die Lektüre der Agnes Bernauerin von Josef August Graf von Törring. Er vertiefte sein Wissen über Hintergrund und Umstände dieses Frauenschicksals durch das Studium mehrerer Chroniken. Hayo Matthiesen vermutet ferner einen direkten Einfluß des Dramas Agnes Bernauerin von Felix Joseph Lipkowski, der jedoch dahingestellt bleiben muß, da diesbezügliche Hinweise in den Aussagen des Dichters fehlen.¹

Auf jeden Fall bot ihm die überlieferte Geschichte eine Gelegenheit, mehrere Anliegen dramatisch zum Ausdruck zu bringen. An den Geschichtsforscher Gervinus schrieb er: „Längst fühlte ich den Drang, dem alten Deutschen Reich einmal ein Denkmal zu setzen; die letzten vier Jahre, wohl die furchtbarsten unserer ganzen Geschichte, haben ihn krampfhaft gesteigert, und der Tod der Agnes Bernauer, in welchem

die allgemein menschlichen und höchsten gesellschaftlichen Interessen auf entschieden tragische Weise zum unentwirrbaren Knoten zusammenlaufen, bot mir für mein Gebilde den lange umsonst gesuchten natürlichen Mittelpunkt" (Br. V, 86).

Die Grundzüge der geschichtlichen Überlieferung ließ Hebbel unverändert. Auch bei ihm ist Agnes Bernauer eine Augsburger Bürgertochter, deren heimliche Eheschließung mit Albrecht, dem Thronerben Bayerns, die gesellschaftliche und politische Ordnung des Landes stört. Der Herrscher enterbt zunächst seinen Sohn und bestimmt einen kränklichen Neffen zu seinem Nachfolger. Als dieser Neffe aber stirbt, läßt der Herzog Agnes in der Donau ertränken, um die standesgemäße Erbfolge der Wittelsbacher zu sichern und den Frieden des Landes zu wahren. Bezeichnenderweise gibt Hebbel seiner Titelheldin ein Mitbestimmungsrecht an ihrem Los: durch den Verzicht auf ihr Bündnis könnte sie sich das Leben erkaufen, doch zieht sie den Tod einer Befleckung ihrer Liebe vor. Albrecht ruft seine Anhänger zum Bürgerkrieg gegen den Vater auf, um seine Gattin zu rächen und möglichst im Kampfe selber den Tod zu finden. Dem alten Herzog gelingt es jedoch in einer Begegnung auf dem Schlachtfeld, die Notwendigkeit seines Handelns überzeugend darzulegen, und in Anerkennung seiner Regierungspflicht übernimmt Albrecht schließlich das Zepter, bereit, statt des Todes das Weiterleben als die schwerere Aufgabe zu akzeptieren.

Die Frage nach der Berechtigung dieser politischen „Notwendigkeit“

hat verständlicherweise einige Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen. Einerseits eignete sich das Drama--ähnlich wie Kleists Prinz von Homburg--vorzüglich als Argument für das absolute Vorrecht des Staates und somit als Vorbild für Epochen unseres eigenen Jahrhunderts. Heinrich Deckelmann zum Beispiel sah im Jahre 1921 den Grundsatz Herzog Ernsts, daß für das Wohlergehen des Ganzen vom Einzelnen jedes Opfer, selbst das Leben, gefordert werden dürfe, als „den Leitgedanken des Gemeinschaftsstaates unserer Tage“.² Die Kehrseite dieser Anschauung vertritt Frederick L. Pfeiffer, der das Vorgehen des Herrschers als völlig unmoralisch verwirft und dem Tod der Bernauerin jeglichen Sinn abspricht.³ Auch Herbert Kraft sieht in der Pflichtanschauung des Herzogs kein zeitloses, allgemeingültiges Gebot, sondern ein irdisches, die Tragik auslösendes Element, das sich durchaus modifizieren ließe: „Agnes' Tod ist Folge der Unzulänglichkeit des Staates, und diese ist nicht notwendig, sondern zufällig und veränderbar.“⁴ Diese Sicht erinnert an Klaus Zieglers Kommentar zu Maria Magdalena, daß mit der Verweltlichung des tragischen Triebwerkes die Möglichkeit entstehe, die Kette der Abhängigkeiten zu zerreißen, da der Mensch selbst als tragendes Glied eingeschaltet ist.⁵ Der Sinn für Agnes' Untergang wäre dann möglicherweise darin zu suchen, daß die Ehe dieser Bürgerstochter mit Albrecht, wenn auch zum Scheitern bestimmt, in dem zukünftigen Herrscher genug Toleranz und Verständnis für das einfache Volk erweckt, um einer neuartigen Regierungsepoche den Weg zu bereiten. Tatsächlich betrachtet sich der

Herzogssohn als Vorkämpfer einer Zeit, in der die gesellschaftlichen Vorurteile seiner Vorgänger keine Gültigkeit mehr haben. So verkündet er in Augsburg: „Und nach fünfzig Jahren soll jeder Engel, der ihr gleicht, auf Erden einen Thron finden, und hätte ihn Einer in's Leben gerufen, der Dir noch die Hand küssen muß. Dafür soll mein Beispiel sorgen!“ (I/18/157/14-17).

Dieser mögliche Ausblick auf eine „demokratischere“ Zukunft kann aber die Tatsache nicht verdecken, daß Herzog Ernst in diesem Drama sowohl einen faktischen als auch einen moralischen Sieg erringt. Im Gegensatz zu Holofernes in Judith oder Herodes in Herodes und Mariamme ist Ernst kein egoistischer Tyrann, der beseitigt werden muß. Hebbel bemühte sich vielmehr, ihn als weisen und gewissenhaften Landesvater zu kennzeichnen. Zwar besteht keine unmittelbare Gewähr dafür, daß der Henrichtungsbefehl tatsächlich die Erfüllung einer sittlichen Pflicht und des göttlichen Willens ist. Doch Ernst plädiert überzeugend für die Notwendigkeit und Rechtmäßigkeit der menschlichen Interpretation himmlischer Absichten: „Wir Menschen in uns'rer Bedürftigkeit können keinen Stern vom Himmel herunter reißen, um ihn auf die Standarte zu nageln, und der Cherub mit dem Flammenschwert, der uns aus dem Paradies in die Wüste hinaus stieß, ist nicht bei uns geblieben, um über uns zu richten. Wir müssen das an sich Werthlose stempeln und ihm einen Werth beilegen, wir müssen den Staub über den Staub erhöhen, bis wir wieder vor dem stehen, der nicht Könige und Bettler, nur Gute und Böse kennt, und der seine Stellvertreter am strengsten zur Rechenschaft

zieht" (V/10/233-234/34; 1-9). Nicht auf den Glauben kommt es also an, sondern auf die Gläubigkeit. Und an dieser mangelt es dem Herzog nicht. Mit der Einsetzung eines neuen Erben stellt er die Entscheidung über die Zukunft des Reiches und seines Stammes „Gott anheim" (IV/4/202/12-13). Als der schwächliche Neffe nach ein paar Jahren stirbt, legt Ernst dies folglich als ein Zeichen aus: „Er hat gesprochen. Ich warf mein eig'nes Junges aus dem Nest und legte ein fremdes hinein. Es ist tot!" (IV/4/202/13-14). In der entscheidenden Begegnung mit Albrecht beruft er sich ebenfalls voller Überzeugung darauf, daß der höhere Wille auf seiner Seite ist: „Gott will Dich versuchen! Hab' wohl Acht, daß Du vor ihm bestehst! Er hat noch nie auf zwei Menschen herab geschaut, wie jetzt auf Dich und mich!" (V/9/228/26-28). Und er warnt: „Aber wenn Du Dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrecht zu erhalten, und darf nicht fragen, was es mich kostet!" (V/9/229/17-19).

Eine gewisse Unterstützung erfährt die Ansicht, daß Gott die Maßnahmen des Landesherrn billigt, durch die Herausarbeitung der Idee des „stellvertretenden Leidens". Ausdrücklich betont der Herzog, daß Agnes für ihre Mitmenschen stirbt: „... im Namen der Wittwen und Waisen, die der Krieg machen würde, im Namen der Städte, die er in Asche legte, der Dörfer, die er zerstörte: Agnes Bernauer, fahr' hin!" (IV/4/204/19-22). Helmut Kreuzer macht ferner auf Beispiele „bewußter weltlicher Kontrafakturen" zu Stellen des Neuen Testaments aufmerksam, die einen Vergleich zwischen dem Schicksal der Bernauerin und dem Opfertod Christi herausfordern, so zum Beispiel die Ergreifungsszene im Garten, der Wankelmüt

des Volkes, die Anspielungen auf Judas und auf den „Versucher“.⁶
Auch hierin könnte man eine Bestätigung für das Gottgewollte des
Geschehens erblicken.

Dem scheinbar vom Himmel legitimierten Recht des Staatsfriedens,
das Herzog Ernst so energisch vertritt, stellte Hebbel jedoch in der
Liebe des jungen Paares eine Macht gegenüber, die ihrerseits Anspruch
auf himmlische Bejahung erhebt. Und Albrecht ist seiner Sache nicht
weniger sicher als sein Vater. „Worauf sollte Gott die Welt gebaut
haben, wenn nicht auf das Gefühl, was mich zu Dir zieht und Dich zu
mir?“ (II/9/173/1-3), fragt er Agnes. Er spürt, daß seine Verbindung
mit der schönen Baderstochter von seiner Mutter im Paradies gesegnet
wird (vgl. III/8//185/7-8) und daß er darin eine Brücke zum Himmel
gefunden hat: „All' uns're Wollust mündet in Gott, was uns're enge
Brust nicht faßt, das fluthet in die seinige hinüber, er ist nur glücklich,
wenn wir selig sind. . . .“ (III/9/187/29-31). Selbst Caspar Bernauer,
dem die Traditionswidrigkeit dieser Liebe deutlich vor Augen steht,
ist letzten Endes von der Zustimmung des höheren Willens überzeugt
und erkennt den Ehebund mit den Worten an: „Mein Kind, ich muß Dich
segnen, Du thust nach Gottes Gebot!“ (II/10/174/12-13).

Es bedarf jedoch nicht einmal spezieller Gebote, um die Schöpfung
für die tragische Entwicklung des Geschehens mitverantwortlich zu
machen. Agnes' außergewöhnliche Schönheit--eine Qualität, die man

laut Gert Kleinschmidt bei Hebbel immer als „Erkennungszeichen des Göttlichen“ bewerten muß⁷ -- stellt eine Gabe des Himmels dar, die der direkte Anlaß und Hauptgrund für Albrechts unstandesgemäße Brautwahl ist. So wie Hebbel in Genoveva die gottgefällige Tugend als Ursache des Verderbens geschildert hatte, so wollte er, wie er gleich zu Beginn der Arbeit im Tagebuch vermerkte, in Agnes Bernauer die Idee verwirklichen, „die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen“ (T.III, 4941). Der Keim des Unheils deutet sich in den ersten Szenen schon allein dadurch an, daß Agnes einerseits als „Engel von Augsburg“ höchste Bewunderung erregt, andererseits aber auch Neid und Mißgunst ihrer Gefährtinnen herausfordert. In Albrechts Tribut, „Alter, zwei Kinder sind ausgewechselt worden, die Tochter des Kaisers wurde in Deine Wiege gelegt, und der Kaiser zieht die Deinige auf!“ (II/9/171/22-24), versteckt sich vielleicht ein Hinweis des Dichters, daß Agnes' Erschaffung einer Laune oder einem Irrtum der Gottheit zuzuschreiben ist, die sich schließlich nur durch die Vernichtung der Heldin korrigieren läßt. Durch die Worte des Kanzlers, „Aber es ist doch auch entsetzlich, daß sie sterben soll, bloß weil sie schön und sittsam war!“ (IV/4/202/10-11), sorgt Hebbel dafür, daß auch diese Ursache des Todes nicht in Vergessenheit gerät, wenn der Herzog sich auf politische Notwendigkeit beruft.

Edna Purdie sieht in dem Nebeneinander völlig verschiedener Schicksalskräfte einen Konflikt, der den Wert des Stückes beeinträchtigt.⁸

Die Überschreitung einer Norm als Anlaß des Untergangs ließ sich jedoch bereits in allen früheren Dramen feststellen, und Hebbel selbst sah durchaus keinen Widerspruch darin, daß er der verhängnisvollen Schönheit und den--wahrscheinlich von Gott gebilligten--Erfordernissen des Volkes gleichen Nachdruck verlieh. In einem Brief an Franz Dingelstedt schreibt er: „An der Agnes Bernauer kann , . . nichts interessieren, als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervor zu rufen und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird als die Ordnung der Welt es verträgt“ (Br. IV, 349f.). Gerade an der Spannung zwischen gleichberechtigten Kräften konnte der Dichter wiederum den „Dualismus der Idee“ bloßlegen, den unversöhnlichen Riß in der Schöpfung, der ihn seit jeher beschäftigt hatte.

Auch darin gleicht das Werk seinen Vorgängern, daß das Verhältnis des Einzelnen zu seiner Sterblichkeit wieder sehr verschiedene Seiten aufweist. Agnes verrät nur einmal, daß der Schritt aus dem Leben sie ängstigt. In dem Bericht über ihr Ende heißt es: „Erst schien's, als ob sie aus Angst vor der Befleckung durch [des Henkers] Hände freiwillig hinunter springen wollte, doch dann kam die Furcht des Todes über sie, ihr schwindelte, und er mußte sie packen“ (V/6/224/8-11).

Vor dieser letzten und schwersten Prüfung findet sie an ihrer

Liebe einen Halt gegen die Todesahnungen, die sie seit der ersten Begegnung mit Albrecht wiederholt heimsuchen und sie sogar zur Errichtung ihrer eigenen Totengruft drängen. Albrecht anzugehören ist ihr von vornherein eine Verkürzung des Lebens wert: „Und

müßt' ich's mit dem Tode bezahlen - das thäte Nichts!" (II/9/172/5-6).

Es scheint ihr, daß sie mit dem Glück der Liebe alles vorwegnimmt, was ihr das Dasein noch bieten könnte, so daß sie vorzeitig „reif“

für ihr Ende wird. So sagt sie an ihrem Verlobungstag: „Nun ist mir dafür zu Muth, als hätt' ich schon jetzt mehr vom Leben, als mir gebührt!" (II/10/174/8-10). Und nach ihrer Hochzeit: „Und käme jetzt der Tod, ich dürfte nicht mehr sagen: Du kommst zu früh!"

(III/9/187/27-28).⁹ Derart gewappnet, vermag sie dann dem Rettungsangebot Preisings, für das sie Albrecht entsagen soll, zu widerstehen.

Wie die Königin in Herodes und Mariamme, wenn auch reicher in der Gewißheit ihrer Liebe, verschmäht sie es, um ein Leben zu markten, das durch den Kaufpreis seinen Wert verlieren würde. Die Grundbedingung ihrer Existenz gilt auch Agnes mehr als die Angst vor dem Tod und ermöglicht ihr eine stolze Bejahung ihres Endes, einen „Triumph der Seele über den Leib".¹⁰

Agnes handelt hier ganz als Individuum. Die politische Notwendigkeit ihrer Hinrichtung bleibt ihr verborgen. Wie sie aber bereits von ihrer Schicksalsgenossin, dem ebenfalls zum Tode verurteilten Bademädchen Kaiser Wenzels, sagen konnte: „So war's ihr Schicksal, und

sie wird schon einmal erfahren, warum" (II/6/166/21-22), so erhofft sie sich nach ihrem Tode Einsicht in die wahren Zusammenhänge ihrer Verurteilung: „Bald weiß ich, ob's mit Recht geschah!" (V/3/222/23).

Albrecht hat seine Vergänglichkeit ebenfalls klar vor Augen und braucht keinen Totenkopf als memento mori: „wer, wie ich, auf Schlachtfeldern aufwuchs, der weiß es auch ohne dich, daß er sterben muß!" (III/8/187/15-17). Auch ist er sich der furchterregenden Seite des Todes wohl bewußt. Er wagte bisher, „dem Tode keck in den Rachen [zu] springen" (II/2/160/13-14), weil er sich stets auf den Beistand seines Vaters verlassen konnte. Ohne diese Hilfe wäre sein Auge längst „gebrochen und mit Sand verschüttet" (II/2/160/27), und für die Rettung seines Lebens fühlt er sich zu solch tiefem Dank verpflichtet, daß er selbst sein Verlangen nach Blutrache unwillkürlich zurückstellt, als man ihm den gefangenen Herzog vorführt (vgl. V/9/228/6-7). Die Macht und Unberechenbarkeit des Todes würdigt Albrecht ferner mit den Worten:

2 „ . . . nur der Tod kann uns noch trennen, und der ist sein eig'ner Herr!" (III/12/193/7-8).

In der Liebe findet jedoch auch er ein Mittel, die Abscheu vor dem Tod zu überwinden. Gleich nach der ersten Begegnung mit der schönen Augsburgerin will er sein Leben für sie aufs Spiel setzen, als er in dem Ritter von Frauenhoven einen Rivalen vermutet, und der Möglichkeit, für seine Wahl im Kampf mit dem Vater sterben zu müssen, sieht er gefaßt entgegen. Selbst nach dem Verlust der Geliebten will

er es gern mit dem Tode büßen, daß er es gewagt hatte, „eine Perle aufzuheben, statt sie zu zertreten“ (V/10/232/30-31).

Während Agnes mit dem Wirklichkeitssinn des Bürgermädchens die Lebensgefahr um ihrer Liebe willen auf sich nimmt, ohne dabei den Tod zu verklären, schreibt Albrecht seinen Gefühlen geradezu magische Kräfte zu. Seine Leidenschaft allein hätte seiner Meinung nach genügt, die adlige Württembergerin, die zwischen ihm und Agnes stand, „todt umfallen“ (II/9/173/4) zu lassen. In der Liebe glaubt er den Grund zu erkennen, „warum wir Menschen unsterblich sind“ (III/8/185/2-3), und sie kann dem Schritt über die Grenze des irdischen Daseins jeglichen Schrecken nehmen: in seiner Vorstellung stößt Gott zuweilen die Welle des überflutenden Glücks eines Paares zurück, „ . . . dann überströmt sie den Menschen, und er ist auf einmal dahin, wandelt im Paradiese und spürt keine Veränderung! Wenn das jetzt käme!“ (III/9/188/4).

Agnes nennt er sein „Leben“ (IV/8/210/1), wohingegen der Verzicht auf sie ein „Tod ohne Wunde und Ehre, feiger Erstickungstod durch eigene Hand“ (II/9/172/29-30) gewesen wäre. Das Schicksal nimmt ihn am Ende des Stückes grausam beim Wort: mit Agnes stirbt ein Teil seines Ichs, und die schwere Pflicht des Weiterlebens ohne sie wird seine Seele ersticken, selbst wenn er in den Augen seines Vaters und seines Volkes weder feig noch ehrlos dasteht.

Herzog Ernst bemüht sich nicht nur in der Politik, sondern auch

in seiner Haltung zur Vergänglichkeit und nüchternen Realismus. Von der Totengruft seiner Frau spricht er als der Stätte, „wo die jetzt in Staub zerfällt, die mir mit Schmerzen meinen Sohn gebar!“ (III/3/176/1-2), und er lehnt es ab, das Grab mit Hilfe des Kölner Kunstschmieds idealisierend zu verschönern. Die Beileidsbezeugung seines Kanzlers zum Hinscheiden seines Neffen weist er mit der lakonischen Bemerkung ab: „Laßt, laßt! Die Erde kann schon mit gebrochenen Augen gepflastert werden! Es kam ein Paar hinzu!“ (IV/4/200/14-15).

Diese kühle Selbstbeherrschung hält jedoch nicht allen Gegebenheiten des Todes stand. In seiner Rolle als Landesvater beunruhigt ihn zum Beispiel die Ungewißheit über den Zeitpunkt des menschlichen Endes: „Wir wollen von heut' an immer eine Stunde früher anfangen! Niemand weiß, ob er nicht Feierabend machen muß, ehe er müde ist!“ (III/6/177/5-8). Auch erschüttert ihn der Hingang des kleinen Neffen mehr, als er ursprünglich zugibt: „Es hat mich angegriffen! Wie schwer stirbt ein Kind! Zwölf Stunden Todeskampf für ein so kurzes Leben! Mein Gott!“ (IV/4/200/18-20).

Den notwendigen Ausgleich für die unangenehmen Tatsachen der beschränkten Lebensfrist findet der Herrscher, indem er sich auf seine Pflicht als Glied in der Kette der Generationen konzentriert und jeweils nach bestem Wissen und Gewissen handelt.

Die Äußerungen der Nebenfiguren über den Tod dienen in den meisten

Fällen als Omen und Vorausdeutungen des Unheils, ohne daß sich daraus eine positive oder negative Anschauung ersehen ließe. Dies gilt zum Beispiel für die Bemerkung des alten Knippeldollinger, daß man hinter der Klostermauer einen Toten gefunden habe, sowie für die Mitteilung des Ritters von Frauenhoven, daß man zur heimlichen Hochzeit des Paares vermunnt „wie zum Todtendienst“ (II/10/173/19) erscheinen solle. Mehrfach spiegelt aber die Bereitschaft, für jemand zu sterben, im kleineren Rahmen das Motiv des Todes als Liebesbeweis wider, das im Zentrum der Handlung steht. So setzt der Geselle Theobald alles daran, Agnes in den Tod zu folgen, da er vermutlich selbst eine aussichtslose Verehrung höher schätzt als ein Leben ohne sie. Auch die Gefolgschaftstreue ist des letzten Opfers fähig. Der Ritter Törring beteuert Albrecht: „ . . . nun ich sie kenne, bin ich ihr Freund, ja, ich werde ihr dienen bis zum letzten Athemzug, und mir ist . . . als faße der Tod mich schon jetzt bei der Hand!“ (II/9/171/3-6). Und Preising, der Kanzler des Herzogs, hindert diesen daran, im ersten Zorn über den Ungehorsam des Sohnes das Schwert zu ziehen, indem er sich mit dem Ausruf dazwischen wirft: „Gnädiger Herr, erst müßt Ihr mich durchstoßen!“ (III/13/196/10-11). Während der Tod als Liebesbeweis keine Gegengabe fordert, bedeutet der Tod aus Treue für den Empfänger des Opfers eine ernste Verpflichtung; Preising erinnert den Herzogssohn daran, daß er die Ergebenheit der Untertanen, die „morgen ihr Blut verspritzen und übermorgen ihr Leben aushauchen müssen“ (III/10/190/10-12), nicht umsonst haben kann, sondern sie mit dem Verzicht auf persönliche Wünsche bezahlen muß.

Kommentare über die Beschaffenheit des Jenseits sind auch in diesem Stück verhältnismäßig selten. Ernst hofft, den tüchtigsten seiner Ahnen einst wiederzusehen und vor ihm als ein guter Verwalter des Erbes bestehen zu können (vgl. III/1/175/17-20). Agnes Bernauer, das „reinste Opfer“ (V/10/234/23), das er jemals dem Wohl seines Landes brachte, sieht er nach ihrer Hinrichtung an der Seite Gottes: „Das große Rad ging über sie weg - nun ist sie bei dem, der's dreht!“ (V/6/224/16-17). Auch Albrecht glaubt an ein Paradies, in dem seine verstorbene Mutter weilt und sich segnend für ihn einsetzt. Sein Gedanke, das Glück gemeinsam mit Agnes über die Schwelle des Todes tragen und fortsetzen zu können, gehört jedoch eher in den Bereich des romantischen Ideals als den einer festen Überzeugung. Agnes äußert trotz der Vorahnung ihres Endes merkwürdigerweise nie die Hoffnung, ihre Liebe ins Jenseits hinein retten zu dürfen. Sie erwartet lediglich, daß sie einst die Wahrheit über Leben und Tod erkennen wird.

Die ethische Rechtfertigung des Mordes rückt diesmal durch die Todesart der Titelheldin in den Mittelpunkt des Geschehens. Wie bereits oben besprochen, macht Hebbel durch den Standpunkt des Herzogs glaubhaft, daß selbst ein unschuldiger Mensch in Ausnahmefällen dem Interesse der Allgemeinheit geopfert werden dürfe. Gleichzeitig verdeutlicht er aber, daß die „Notwendigkeit“ den Frevel nicht ganz aufzuheben vermag: sowohl Ernst als auch sein Kanzler leiden an ihrem Gewissen und suchen nach Wegen, die Tat zu vermeiden. Auch ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, daß der Herrscher abdankt und seine

Handlungen in einem Kloster sühnen will.--Etwas sonderbar scheint es allerdings, daß dem Herzog das Sakrament der Ehe um so viel heiliger ist als das Gebot: Du sollst nicht töten! (vgl. IV/4/203/16-20). Theoretisch gesehen müßte die von Gott gewollte Notwendigkeit die Aufhebung des einen wie des anderen Gebotes entschuldigen können.

Das Töten auf dem Schlachtfeld und um der Blutrache willen ist als spontane Reaktion leichter verständlich als der über dreieinhalb Jahre geplante Mord an Agnes. Bei Albrecht läßt der Schmerz um die verkorene Geliebte zunächst keine Gewissensbisse aufkommen. Als Todesengel stürzt er sich in den Kampf: „Hei, daß Ihr's wißt, eh' Ihr umfällt, der Tod heißt heute Agnes Bernauer und kennt kein Erbarmen! Kein Geschlecht in Baiern, hoch oder niedrig, das morgen nicht weinen soll!“ (V/8/225-226/31;1-3). Im Blut des verantwortlichen Richters will er sich „den letzten Rausch“ (V/8/227/14) antrinken. So sehr dem alten Herzog das Wohl seiner Landeskinder am Herzen liegt, und obwohl er glaubt, daß Gott „diese Todten und ihre Wunden“ (V/10/233/2) zählt, begrüßt er doch das Wüten seines Sohnes als das geringere Übel und als ein Zeichen des Lebenswillens. Vor dem eigenen Vater macht Albrechts bedenkenloses Umsichschlagen Halt. Er erinnert sich in diesem Fall an seine Dankesschuld, und als er letzten Endes doch noch zum Schwert greifen will, nimmt er die ewige Strafe mit in Betracht: „Die Hölle über mich, aber Blut für Blut!“ (V/10/234/29-30).

Die Folgen des Selbstmordes stehen in Agnes Bernauer weniger zur

Debatte. Herzog Ernst, dem nichts über die Pflichterfüllung im Leben geht, klassifiziert diesen Schritt durch den Ausdruck: „hinterrücks aus der Welt wegstehlen“ (V/10/233/9-10) als einen Akt der Feigheit, obwohl er offenbar mit der Möglichkeit rechnet, daß sein Sohn in der ersten Verzweiflung über Agnes' Schicksal Hand an sich legt. Albrecht äußert zwar nicht die Absicht, sich selbst das Leben zu nehmen, doch will er sich unverkennbar „den Tod ertrotzen“ (V/10/233/8), indem er sich all seinen Feinden in den Weg wirft. Seine „Bekehrung“ am Ende des Dramas geht zu schnell von statten, um eine Aufhebung der Todessehnsucht erkennen zu lassen. Im kleineren Kreis hatte bereits Agnes' Verehrer Theobald das „Ertrotzen“ des Todes vorgeführt, ohne daß sich damit moralische Bedenken verbanden.

* * *

In Agnes Bernauer läßt Hebbel die Frage nach dem Urheber des tragischen Untergangs in der Schwebe. Das Opfer fällt im Interesse einer „Notwendigkeit“, die einerseits mit dem göttlichen Prinzip erklärt und identifiziert wird, andererseits aber einem durchaus menschlichen Denken und Lenken entspringt. Die gleich große Berechtigung der Liebe und individuellen Freiheit gegenüber dieser Notwendigkeit erzeugt eine Spannung, die wiederum auf einen Konflikt innerhalb der Schöpfungsordnung hinweist. Der Mensch verrät hier wieder sein Bedürfnis nach der höheren Führung, schreckt jedoch nicht vor der eigenen Verantwortung zurück.

Die einzelnen Charaktere sind sich der negativen Seiten des

Todes wohl bewußt. Agnes und Albrecht finden aber in ihrer Liebe eine wirksame Entschädigung, während dem Herzog der Gedanke an seine Rolle im Wechsel der Generationen Trost bietet.

Das Bild des Jenseits zeigt sich konventionell als das Paradies der Seligen und--für Agnes--als eine Stätte, in der sich die Erkenntnis der Wahrheit finden lassen wird.

Die moralische Rechtfertigung des Mordes beansprucht einen Großteil des Dialogs, da sie diesmal einen thematischen Bestandteil des Dramas darstellt. Dabei werden nicht alle Widersprüche aufgehoben. Am treffendsten läßt sich vielleicht das, was man der Heldin zufügt, als „gelegentlich entschuldbarer Frevel“ bezeichnen. Dem Selbstmord, der hier keine große Rolle spielt, gebührt zumindest in den Augen des Herzogs Verachtung, wenn er auch im Fall äußerster Verzweiflung verständlich erscheint.

VIII. Gyges und sein Ring

Die Entstehung der nächsten Tragödie Hebbels ist gewissermaßen einem Zufall zu verdanken. Bei einem Besuch der Bibliothek des Wiener Polizeiministeriums begegnete der Dichter einem Bekannten, der ihm die vorchristliche Fabel von dem Hirten Gyges und der lydischen Königin Rhodope als geeigneten Dramenstoff empfahl. Hebbel zog umgehend mehrere Quellen zu Rat und begann noch am gleichen Tag, dem 14. Dezember 1853, mit der Arbeit. Das Werk fand jedoch erst ein Jahr später den Abschluß, und es war dem Dichter nicht vergönnt, die Premiere mitzuerleben, da sein Manuskript bei der Theaterintendantur wiederholt auf Ablehnung stieß und erst 1889 zur Aufführung gelangte.

Trotz des sofortigen Interesses für die überlieferte Geschichte hielt Hebbel mehrere Änderungen für notwendig, bevor die Handlung in seinen Augen wahre Tragik zum Ausdruck bringen konnte. Während zum Beispiel Gyges in den Quellen als ein Opportunist erscheint, der sich mit Hilfe des magischen Ringes und durch Mord einen Thron zu verschaffen weiß, ist er bei Hebbel ein feinfühligster, edler Grieche, der Günstling des lydischen Königs. Die Benutzung des Ringes öffnet ihm nicht den Weg zum Glück, sondern sie stellt ihn vor das Dilemma, entweder die Königin Rhodope, die er dank des Zaubermittels zu lieben begann, dem Selbstmord anheimzugeben, oder seinen Gönner und Gefährten töten zu müssen. Schweren Herzens fordert er Kandaules zum Zweikampf. Mit dem Erfolg verliert er aber nicht nur den Freund, sondern gleichzeitig,

was ihm im Leben als das Begehrteste erscheint: Rhodope. Die Königin hält zwar ihr Versprechen, sich mit ihm als dem rechtmäßigen Nachfolger Kandaules' zu vermählen, doch entleibt sie sich nach der Trauung, um ihre beleidigten Götter zu versöhnen. Denn auch Rhodope ist bei Hebbel keine unproblematische Märchengestalt, sondern die Verkörperung konservativster Weiblichkeit, deren Entehrung nur mit dem Tod gesühnt werden kann. Und selbst Kandaules stellt mehr als ein unglückliches Pfand in der Schicksalserfüllung des Titelhelden dar. Zu Beginn des Stückes ein draufgängerischer Fortschrittseiferer, macht er im Konflikt mit den Werten Rhodopes eine innere Läuterung durch und akzeptiert den Tod von Gyges' Hand aus freien Stücken, um einen begangenen Frevel zu sühnen und Rhodope zu verschonen.

Den dramatischen Funktionswert des düsteren Endes kann man auch in diesem Falle nicht mit einer einzigen Erklärung abtun. Auf der vordergründigsten Ebene liegt natürlich der Anlaß des Unheils in der Rolle des magischen Rings. Dieser symbolisiert nach der Tradition des Märchens eine Gabe übernatürlicher Gewalten, deren Mißbrauch unweigerlich eine Strafe--hier den Tod des Herrscherpaars und die innere Vernichtung des jungen Griechen--nach sich zieht.

Die Verbindung zwischen Ring und Tod läßt sich von vornherein deutlich erkennen. Der Fundort ist ein Grab--Gyges und Rhodope sprechen beide von einem „Tottenring“ (II/273/635; V/344/1969). Rot funkelnd gleicht der Edelstein „einem Auge . . . das ewig bricht in Blut“,

und bei seinem Anblick wird es dem Helden "zu Muth, / Als schaut' [er]
 in den ew'gen Born des Lichts / Unmittelbar hinein" (I/251/233; 237-239).
 Zudem verleiht der Ring seinem Träger mit der Unsichtbarkeit zugleich
 momentan die Macht über Leben und Tod; er hilft Gyges, seinen Mördern
 zu entgehen, und stellt ihm umgekehrt "tausend neue Tode" (I/252/264)
 zur Seite, so daß er seine Feinde trotz ihrer großen Übermacht mit
 Leichtigkeit bezwingt. Auch Kandaules' Gebrauch des Zaubermittels
 läuft bedeutsamerweise auf einen Versuch hinaus, seine Vergänglichkeit
 zu überwinden. Durch Gyges' (unsichtbare) Anwesenheit im Schlaf-
 gemach des Königspaares will er sich vergewissern, daß man ihn als Be-
 sitzer des kostbarsten Gutes der Erde--der schönen Rhodope--in Erinnerung
 behalten werde:

... Keiner ahnt,
 Wie reich ich bin, und ist einst Alles aus,
 So kann's kein Freund mir auf den Grabstein setzen,
 Und Bettler unter Bettlern lieg' ich da.
 D'rum widerstrebe nicht und nimm den Ring! (I/267/544-548)

Zu spät wird er gewahr, daß er mit dieser Anmaßung seinen Untergang
 herausgefordert hat.

In der Tatsache, daß Anweisungen zum richtigen Gebrauch des Ringes
 fehlen, und daß sich die Charaktere statt dessen auf mahnende Stimmen
 ihres Inneren verlassen müssen--die bei Kandaules versagen, bei Gyges
 zunächst übertönt werden, bei Rhodope aber sofort protestieren--kann
 man vielleicht einen tieferen Sinn erblicken. Es erhellt sich darin
 die Bedingtheit des Menschen im Verhältnis zu seinen Göttern, die
 gefährliche Angewiesenheit des Individuums auf den eigenen Instinkt,
 der ihn gewollt oder ungewollt in Konflikt mit den höheren Mächten

bringt. -- Sowohl in Herodes und Mariamne als auch in Agnes Bernauer hatte Hebbel im Dialog seiner Charaktere unmittelbar auf die Abwesenheit unmißverständlicher himmlischer Befehle Bezug genommen (vgl. Kapitel VI, S. 106-107, und Kapitel VII, S. 129). In Gyges tritt diese Problematik schon in der Struktur des Dramas zutage, denn der Dichter relativiert hier das Religiöse, indem er (im Gegensatz zu seiner Vorlage) in den Hauptgestalten Vertreter dreier verschiedener Völker und somit Glaubensrichtungen einander gegenüberstellt. Kandaules gehört zu den barbarischen Lydiern, von deren Überlieferungen er sich jedoch eingeengt fühlt. Gyges ist ein Grieche, der trotz seines Abenteurerlebens die Ehrfurcht vor den Göttern nicht verloren hat. Rhodope dient zwar ebenfalls den griechischen Göttinnen Aphrodite und Hestia, doch kommt sie aus einem fernen Land, wo es Elefanten gibt und sich die Frauen züchtig verschleiern.¹ Sie unterscheidet sich ferner von den Männern durch die Inbrunst, mit der sie sich zeitlebens dem Tempeldienst geweiht und all ihr Tun und Denken religiösen Richtlinien unterworfen hat. -- Bei solchen Gegensätzen kann es natürlich von vornherein keinen allgemeingültigen Gotteswillen geben, sondern höchstens die Stimmen verschiedenartiger Götter. Zudem beginnt selbst die fromme Rhodope im Verlauf des Geschehens an der Verlässlichkeit der Himmlischen zu zweifeln:

Und dennoch - Warum weiht Euch denn der Mensch
Den besten Theil von allen seinen Gütern,
Wenn Ihr nicht gnädig ihn beschirmen wollt,
Wo er sich selbst nicht mehr beschirmen kann! (III/289_925-928)

Auch erkennt sie an, daß ihre eigenen Grundsätze für die Menschen

der neuen Heimat nicht bindend sind (vgl. z.B. I/256/333f.).

In der Unsicherheit dieser Atmosphäre läßt Hebbel das menschliche Gewissen triumphieren. Nicht durch diese oder jene Götter, sondern aus eigener Kraft gelangen seine drei Gegenspieler zu der Erkenntnis, daß sie eine überirdische Ordnung verletzt haben. Und alle drei sind gleichermaßen bereit, für die Wiederherstellung dieser Ordnung ihr Leben zu opfern, mögen sie einander--wie Helmut Kreuzer hervorhebt²-- auch bis zum Schluß im Grunde nie richtig verstehen lernen. Und so gelingt es ihnen, ihrer Niederlage selbständig einen Sinn zu verleihen.

Dieser Zweck der Erhebung und Gleichberechtigung subjektiver Standpunkte ist mitunter völlig übersehen worden. Karl Böhrig schreibt zum Beispiel: „[Kandaules'] Vergehen als einen Greuel hinzustellen, für den er mit dem Tode büßen müsse, werden wir für übertrieben halten. . . . Ebenso übertrieben dünkt es uns, daß Rhodope als todeswürdig gelten soll, weil ein fremdes Auge ihre entschleierte Reize geschaut hat.“³ Auch Franz Zinkernagel erscheint „das Mißverhältnis zwischen Schuld und Sühne . . . unüberbrückbar“.⁴ Bert Nagel sieht in dem Sühneverlangen der Königin einen „grauenvollen Akt seelischer Selbstverstümmelung“⁵, und Frederick L. Pfeiffer, noch kritischer, spricht von Rhodopes Engherzigkeit und verurteilt ihr Gebaren als „Hysterie“⁶. Anstatt sich von dem Dramengeschehen aufgrund eigener Werturteile zu distanzieren, sollte man sich jedoch lieber-- wie es offenbar Hebbels Absicht entsprach--der Einsicht Kandaules' anschließen: „Man soll nicht

immer fragen: / Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?" (V/335/1807-1808). So schwer verständlich uns heute besonders Rhodopes Haltung erscheinen mag, wichtig ist nur, daß die Menschen in diesem Stück mangels göttlicher Richtlinien aus eigener Kraft eine „Idee“ verfechten, in deren Interesse es sich zu sterben lohnt.

Ungeachtet dieser Relativierung einzelner Lebensprinzipien gibt es jedoch in Gyges, wie in den bereits besprochenen Tragödien, auch „objektiv“ gesehen einen höheren, welthistorischen Plan, dessen Erfüllung tragischerweise die Beseitigung gewisser Menschen verlangt. Gleich zu Beginn des Stückes läßt der Dichter erkennen, daß ein Konflikt zwischen Traditionsliebe und Fortschrittseifer besteht. Kandaules repräsentiert offenbar die Zukunft. Ob es Schwert und Krone der Vorväter oder den Schleier Rhodopes betrifft, in allem gilt ihm der Grundsatz: „So darf's nicht länger bleiben!“ (I/243/47). Rhodope und der alte Diener Thoas dagegen stehen für die Sitten der Vergangenheit und sträuben sich gegen jede Neuerung. Die Weltentwicklung folgt aber ihrem eigenen Gesetz, und während Rhodopes Konservatismus jeglichen Fortschritt vereiteln würde, wirkt der Übereifer des Königs nicht minder störend. Auch dieser Ursache seines Todes wird sich Kandaules bewußt. Er sieht schließlich ein, daß er nicht stark genug ist, den geschichtlichen Werdegang gewaltsam vorwärtszutreiben, und daß die Kraft, die er als „vorwitz'ger Störer“ (V/336/1848) herausforderte, ihn nun rächend zermalmen muß. --Gyges scheint in seiner Haltung die „goldene Mitte“ zu verkörpern. Er achtet die Anschauungen Rhodopes

und des alten Thoas, ohne sich deshalb--wie seine Wanderschaft und die Teilnahme an den lydischen Wettkämpfen beweist--neuen Erfahrungen zu verschließen. Deshalb ist er es, dem am Schluß die Sorge für das Wohl der Lydier zufällt. Mit der Übernahme des Zepters kann und will er die „Schuld“ (V/342/1932) seines Vorgängers begleichen.

Neben der Satisfaktion des historischen Prozesses kann man bei Rhodope überdies wieder die tragisch überhöhte Weiblichkeit als Wurzel des Untergangs betrachten, wie wir sie schon bei Genoveva festgestellt haben. Die absolute Reinheit der Frau ist in einer unvollkommenen Welt, die auch dem Mann gerecht werden muß, nicht möglich. Und die Verweigerung jeden Kompromisses--von Rhodopes Standpunkt aus gesehen ein Ideal, für welches zu sterben es sich lohnt--stellt umgekehrt im Interesse des Ganzen eine metaphysische Schuld dar, die den Tod bedingt.⁷

Die antithetische Grundhaltung der Charaktere, die im dramatischen Rahmen die latente Tragik zum Ausbruch bringt, kommt in den individuellen Aussagen zur Bedeutung des Todes nicht so scharf zum Ausdruck. Hier zeigt sich vielmehr wieder, wie in Hebbels früheren Stücken, ein Kaleidoskop negativer und positiver Gedanken und Reaktionen.

Kandaules fühlt sich, wie bereits oben erwähnt, von der eigenen Vergänglichkeit bedroht. Das Glück der Gegenwart kann ihn nicht befriedigen, und er versucht, durch die Begründung seines Nachruhms--sei es als Bahnbrecher des Fortschritts oder als Besitzer der schönsten

Frau--zumindest seinem Namen Dauer zu verleihen. Das Bewußtsein der begrenzten Lebensfrist beeinflusst seine ganze Regierungsweise. Kann der Diener Thoas rückblickend an seinem Herrn beanstanden: „Er war zu mild, es fürchtete ihn Keiner“ (V/342/1931), so gab uns Kandaules selbst schon die Erklärung dafür, als er sich weigerte, seine politischen Gegner kurzerhand zu beseitigen:

- Das Leben ist zu kurz, als daß der Mensch
Sich d'rin den Tod auch nur verdienen könnte. (I/262/450-451)

Trotzdem schreckt der König vor dem Ende nicht zurück, sobald er erkennt, daß dieses unumgänglich ist. Er gleicht Mariamne und Agnes Bernauer darin, daß er eine Verlängerung seines Daseins nicht durch die Preisgabe seines Selbstrespekts erkaufen will. Von vornherein erklärt er sich deshalb bereit, die Konsequenzen seines Handelns zu tragen. „Gyges, ich bin kein Schurke“ (IV/315/1441), fällt er dem Freund ins Wort, als dieser alle Schuld für den Verstoß gegen die Königin auf sich nehmen will, „Ich bin vor Allem/ Ein Mann, der für den Frevel, den er selbst/ Beging, nicht einen Andern sterben läßt“ (IV/316/1444-1446). Mag er hier auch noch nicht erwarten, daß die Gattin seinen eigenen Tod fordern wird, so verrät er doch bereits in diesem Dialog den Edelmut, mit dem er später Rhodopes Selbstopferung durch die eigene, spontane Bereitschaft zum Sterben verhindern will: „Wer frevelte,/ Muß Buße thun, und wer nicht lächelnd opfert,/ Der opfert nicht“ (V/332/1748-1750).

Das Lächeln ist ihm wichtig. Wir erinnern uns, daß schon in

Herodes und Mariamne der Römer Titus Mariamnes Fähigkeit, das Leben leichttherzig hinzuwerfen, bewundert hatte. Hier hofft nun Kandaules, nicht nur durch den Tod an sich, sondern vor allem durch den Gleichmut, mit dem er ihn akzeptiert, für sein Vergehen zu zahlen und Rhodope zu versöhnen. Er ebnet Gyges den Weg, „damit Du, wenn Du wieder vor sie trittst, / Doch irgend Etwas an mir loben kannst“ (V/332-333/1760-1761). In der letzten Szene erfüllt Gyges diese Erwartung. „Wenn Du gesehen hättest, wie er schied . . .“, rühmt er den toten Freund vor Rhodope, „Wem bot/ Die reiche Welt so viel, wie ihm, und doch/ Ging er hinaus, wie andere hinein!“ (V/343/1941; 1944-1946). Und angesichts dieser Nachricht kann die Königin dem Gatten vergeben:

Wenn'er so edel in das düst're Reich,
Hinunter stieg, wo Keiner sich auf's Neue
Mit Schuld befleckt, so werde ich ihm gern,
Und wär's auch auf der Schwelle schon, begegnen,
Ja, ihm mit eig'ner Hand vom Lethe schöpfen,
Und selbst verzichten auf den sel'gen Trank. (V/343/1947-1952)

Kandaules' Todesmut wird zweifellos dadurch erleichtert, daß sich seine Gefühle für Rhodope doch nicht in bloßem Besitzerstolz erschöpfen. Die Selbstlosigkeit echter Liebe spricht vielmehr aus der Fürsorge, mit der er begründet, warum er der Gattin die Pflicht der Selbstaufopferung abnimmt:

. . . Ich werde
Doch sie nicht zwingen, mit den Rosenfingern,
Die noch zu zart fürs Blumenpflücken sind,
Nach einem Dolch zu greifen und zu prüfen,
Ob sie das Herz zu finden weiß!“ (V/332/1752-1756)

Im Vergleich hierzu waren die „liebenden“ Helden der früheren Werke über eine egozentrische Sicht des Todes als Liebesopfer nicht hinausgekommen:

Die Frage, ob Kandaules an der Grenze des Lebens eine wahre Erkenntnis erlangt, ist nicht ganz eindeutig zu beantworten. Unverkennbar erhellt sich ihm erst in der Todesnähe die Ernsthaftigkeit seines Vergehens an Rhodope und seine Rolle im Verhältnis zur Weltentwicklung. Laut Helmut Kreuzer beweist aber der letzte Ausruf des Königs („Ha, nun versteh' ich sie!"), daß sich dieser--wenn auch irrtümlicherweise--von Gyges und Rhodope betrogen glaubt und deshalb aufgebracht, unwissend und unversöhnt in sein Grab geht.⁸ Diese Ansicht hängt vor allem davon ab, ob wir in Hebbels Dramen ein „Ha!“ stets als Ausdruck des Zornes auszulegen haben; stimmen wir ihr bei, so müssen wir zu dem Schluß kommen, daß der Dichter auch in diesem Werk durch die plötzliche Beeinträchtigung der mühsam erworbenen Weisheit des Königs veranschaulichen wollte, daß die Erkenntnis des Menschen nicht vollkommen sein kann.

So sehr Gyges gegen die Todesbereitschaft seines Freundes Einspruch erhebt: er selbst übertrifft Kandaules an innerem Drang, sich als Opfer darzubieten, und auch er will dies „frohlockend, ja mit Lächeln“ (II/274/668) tun. Dabei lassen sich mehrere Beweggründe erkennen. Erstens fällt ihm der Abschied nicht schwer, weil ihm die

Aussicht auf ein Dasein ohne Recht und Hoffnung auf Erfüllung seiner Liebe notwendigerweise leer und sinnlos erscheinen muß. Zu Kandaules kann er darum sagen:

Mir raubst Du Nichts! Was hab' ich und was kann ich
Erlangen, sprich? (II/275/678-679)

Und zu Rhodope:

Ich wurde reif zum Tode, denn ich sah,
Daß Alles, was das Leben bieten kann,
Vergeben war. (IV/318/1492-1494)

Demgegenüber verbindet sich, zumindest vorübergehend, ein verlockender Hintergedanke mit dem Bild seines Todes. Es erinnert ein wenig an Golo in Genoveva, wenn sich Gyges ausmalt, wie ihm die Selbstaufopferung vielleicht die im Leben versagte Vereinigung mit der Königin bringen könnte:

Dann stürz' ich hin, allein das thäte Nichts,
Denn im Verröcheln würde ich den Ring
Noch einmal drehen und zu ihren Füßen,
Mein Auge zu dem ihrigen erhebend
Und ihre Seele, wie die meine wiche,
Aus ihren Blicken durstig in mich saugend,
Verhaucht' ich meines Odems letzten Rest! (II/276/716-722)

Im Vordergrund steht jedoch immer das Gefühl, mit dem „Verdienst des freien Todes“ (IV/313/1397) das begangene Unrecht begleichen zu können. Die Unstatthaftigkeit seines nächtlichen Wagnisses, die er schon im voraus geahnt hatte, kommt ihm gerade durch die erwachende Liebe zu Rhodope unmißverständlich zu Bewußtsein. Es schmerzt ihn nun doppelt, ihre Ehre befleckt zu sehen, und ihre „entweihte Schwelle/ Mit [s]einem rasch vergoß'nen Blut“ (IV/318/1495-1496)

zu waschen, erscheint ihm nicht nur als abstrakte Gewissenspflicht, sondern zugleich auch als die einzig mögliche Liebesgabe.

Doch auch die Freundschaft verdient in Gyges' Augen den Verzicht auf das Leben: So will er Kandaules, den er bewundert und verehrt, aber nicht von Schuld freisprechen kann; durch den eigenen Tod die Strafe ersparen:

Nimm mich als Opfer an! Ich schenke Dir
Mein junges Leben! Weis' es nicht zurück! (II/274/660-661)

fleht er den Herrscher an. Sein Todeswille scheitert nur, weil ihm Kandaules ein gleich starkes Ehrgefühl gegenüberstellt.

Rhodope weiß trotz ihrer Askese den Wert des Lebens durchaus zu schätzen. Als sie Gyges die Todesstrafe ankündigt, wundert sie sich zum Beispiel über seinen Gleichmut:

Dich packt kein Schauer, wie er jeden Menschen,
Wie er den Jüngling doppelt packen muß? (IV/312/1357-1358)

Sie fürchtet sich in ihrer Schlafkammer vor dem vermeintlichen Mörder (vgl. II/271/610-613), hat es stets vermieden, dem Tod sein „traurig Amt“ (III/303/1192) zu erleichtern, und gesteht, daß sie sich nur mit „zager Hand“ (IV/313/1376) die Adern öffnen könnte. Auch ist nicht zu verkennen, wie gern sie bei Kandaules' Bemäntelung der nächtlichen Vorkommnisse zur Lebenshoffnung zurückkehrt (vgl. III/296/1059ff.).

Sollte sich die Notwendigkeit des eigenen Todes jedoch herausstellen, so zögert sie nicht, diesen Weg zu gehen. „Du könntest?“.

fragt Gyges, und Rhodope antwortet: „Zweifeln nicht! Ich kann und will!“ (IV/322/1558). Und sowohl der Grieche als auch Kandaules zeigen sich vom Ernst ihres Vorkabens überzeugt.

G. R. Mason findet den Tod der Königin am Schluß des Dramas völlig überflüssig und unmotiviert, da der Schleierfrevel ja bereits durch den Fall des Kandaules und durch die Vermählung mit Gyges hinreichend gesühnt sei.⁹ Bei der strengen Sittlichkeit, mit der Hebbel seine Rhodope zeichnet, wäre es jedoch im Gegenteil weit erstaunlicher, wenn sie mit Gyges, dem Werkzeug ihrer Rache und Mörder ihres Gatten, zufrieden weiterleben könnte. Selbst und gerade wenn sie ihn achtet--oder sogar, wie Heinz Stolte und Sten Flygt behaupten, zu lieben begonnen hat¹⁰--muß sie fühlen, daß die erforderliche Sühnung ihrer unverschuldeten Befleckung ihrerseits eine sittliche Schuld darstellt, die nur der eigene Tod sühnen kann.

Die Ruhe, mit der die drei Hauptgestalten in ihr Ende einwilligen, ist um so beachtenswerter, als sie vom Jenseits wenig zu erwarten scheinen. Soweit Kandaules überhaupt auf die Zeit nach seinem Tod Bezug nimmt, denkt er nur an das Fortbestehen des Weltlaufs ohne ihn, an die bedrohliche Möglichkeit, der Erde kein dauerhaftes Zeugnis seines Hierseins hinterlassen zu können.

Gyges und Rhodope glauben, ihrer „griechischen“ Bildung ent-

sprechend, an ein Hinuntersteigen in den Orkus. Für Gyges ist dieser Ort „das bodenlose Nichts“, das ihn „verschlingt“ (IV/321/1550) und ihn zum „Schatten unter Schatten“ (IV/313/1393) reduziert, und für Rhodope „das düst're Reich“ (V/343/1947), „die Nacht der Nächte, / Wovon die ird'sche bloß ein Schatten ist“ (III/289/943). Einen tröstlichen Ausblick bietet höchstens der Gedanke an „den sel'gen Trunk“ (V/343/1952) aus dem Fluß Lethe, der den Toten Vergessenheit ihrer Sorgen und Nöte schenkt.

Wie die Charaktere das Töten eines Mitmenschen beurteilen, hängt von den jeweiligen Umständen ab. So kann sich Gyges ohne Skrupel rühmen, daß ihm nicht ein einziger Räuber entgangen sei. Und als er den Königshof zu verlassen plant, erbittet er sich von Kandaules als letzten Vertrauensbeweis die Köpfe seiner Feinde: „Ich sammle sie bis auf den letzten ein“ (II/285/866). Wo aber persönliche Gefühle eine Rolle spielen, melden sich ethische Bedenken an. So wehrt er sich gegen Rhodopes Befehl, sie an ihrem Gatten zu rächen:

... er ist ein Freund,
Wie's keinen zweiten giebt! Kann ich ihn tödten,
Weil er zu sehr mein Freund gewesen ist? (IV/320/1532-1534)

Selbst die Vorstellung des Sieges in einem ehrenhaften Zweikampf bereitet ihm schon im voraus Gewissensqualen, die er allerdings durch Rhodopes Anwesenheit zu vertreiben hofft:

Du weckst mich aus dem Schlummer,
Nicht wahr, wenn er in Träumen mir erscheint,
Und trotz der Todeswunde immer lächelt,
Bis mir das Haar sich sträubt. (IV/322/1562-1564)

Es ist bezeichnend für Gyges, daß er bei dem Königspaar das gleiche Verantwortungsgefühl voraussetzt. In der verhängnisvollen Nacht machte er den Zauber des Rings mit Absicht rückgängig, um Kandaules das Rächeramt als Strafe aufzuzwingen:

Und strafen wollt' ich Dich, wie mich, denn gern
Hätt'st Du mich nicht getödtet! (II/272/629-630)

Rhodope dagegen möchte er die seelische Belastung eines Todesbefehls ersparen und Selbstmord begehen, um ihre Schwerter „rein“ zu erhalten (vgl. IV/313/1396-1399).

Der lydische König unterscheidet sich von vornherein von seinen Ahnen und Untertanen durch eine grundsätzliche Abneigung gegen jedes Blutvergießen, da ihm das Leben ohnehin zu kurz erscheint. Thoas wirft ihm wiederholt seine Friedfertigkeit vor. Um so mehr muß es Kandaules widerstreben, sich zum Richter seines Günstlings machen zu lassen. Wie Gyges kann auch er sich nur Rhodope zuliebe dazu überwinden, das Schwert gegen den Freund zu ziehen.

Für die Königin bestehen keine Zweifel daran, daß ihre Forderung der Todesstrafe ethisch berechtigt ist. Immer wieder beruft sie sich auf das Recht der Götter und der Natur. Als Frau könnte sie „den Mord vergeben, / Sie kann sogar für ihren Mörder bitten . . . / Doch eine Schande, die sie vor sich selbst vom Wirbel bis zum Zeh mit Abscheu füllte, / Solch eine Schande wäscht das Blut nur ab“ (IV//312/1363-1368). In Erfüllung dieser Pflicht müssen ihrer Meinung nach persönliche

Gefühle in den Hintergrund treten. „Wir dürfen Beide/ Nicht fragen, ob's uns schwer wird oder leicht" (IV/320/1530-1531), sagt sie zu Gyges, als sie ihn mit der Tötung Kandaules' beauftragt. Nie kommt ihr jedoch der Gedanke, die Rache selbst auszuüben, als sich die Männer so widerwillig zeigen. Hier wirkt die Weiblichkeit deutlich als Hemmschuh, denn Rhodope ist keine Judith. Auch Lesbias Hilfsbereitschaft weist sie deshalb instinktiv zurück: „Du kannst nicht tödten, Mädchen!" (III/303/1185). Mag die Frau auch im Interesse höherer Werte den Mord tolerieren--dessen unmittelbares Werkzeug darf sie anscheinend nicht werden. Wie oben erörtert, fühlt sich Rhodope selbst als mittelbarer Anlaß zu dem Tod ihres Mannes schuldig genug, um nicht weiterleben zu wollen.

Die Nebencharaktere, auf Diener des Herrscherpaars beschränkt, tragen kaum etwas zur Erhellung der Todesproblematik bei. Nur durch die Worte des alten Thoas deutet Hebbel noch einmal an, daß in der universalen Perspektive Tod und Mord des Einzelnen im Grunde unwichtig sind:

Die Erde zeugt
Ja immer fort, ob man die Könige
Ermordet oder krönt, sie läßt die Bäume
Nicht ausgehen und die Beeren nicht vertrocknen,
Auch hält sie ihre Quellen nicht zurück,
Wenn man ihr einmal Blut zu trinken giebt. (V/325/1611-1616).

Von der Warte des Menschen aus gesehen wäre ein solcher Gleichmut jedoch naturwidrig.

Moralische Einwände gegen den Selbstmord finden wir in diesem Drama

nicht. Bei jedem der drei Protagonisten ist die Absicht, sich das Leben zu nehmen, im Gegenteil stets als edle Geste zu werten und wird als solche von dem jeweiligen Gegenüber anerkannt und mit einer gleich edlen Gegengeste beantwortet.

* * *

Wie schon in Hebbels letzter Tragödie teilen sich auch in Gyges Mensch und überirdische Schicksalsmacht die Verantwortung für den Tod. Der Dichter relativiert zwar das Göttliche, doch das Fortbestehen einer absoluten Ordnung zeigt sich in den Erfordernissen des welthistorischen Fortschritts sowie in der „Bestrafung“ von Rhodopes Übermaß an Schönheit und Weiblichkeit. Demgegenüber wird noch stärker als in Agnes Bernauer hervorgehoben, daß das Individuum seine Rolle im Verhältnis zum Kosmos selbst interpretieren darf und dadurch auch dem Tod von sich aus Sinn und Würde verleihen kann.

Mit diesem größeren Selbstbewußtsein verbindet sich ein Zurücktreten der negativen Aspekte des Todes. Dieser hat zwar seine Bedrohlichkeit nicht ganz verloren, doch bietet sich allen drei Protagonisten ein Ausgleich in der Freiwilligkeit ihres Handelns.

Für das Töten eines Mitmenschen brauchen die Charaktere zumindest im engeren Kreis der persönlichen Beziehungen eine zwingende Rechtfertigung, während der Selbstmord ganz mit dem sittlichen Sollen und Wollen identifiziert wird.

In keinem seiner früheren Dramen hatte Hebbel eine so große Übereinstimmung zwischen der das Ganze durchdringenden Weltanschauung und der individuellen Haltung der Charaktere zum Tod erreicht wie in Gyges und sein Ring.

IX. Die Nibelungen

An der Dramatisierung des im achtzehnten Jahrhundert wiederentdeckten Nibelungenliedes arbeitete Hebbel beinahe fünf Jahre (Oktober 1855 bis März 1860), nachdem er sich schon vorher lange mit dem Gedanken an diese große Aufgabe befaßt hatte. Es war das umfangreichste und zugleich das letzte Bühnenwerk, das er vollenden konnte. Drei Dichter--Friedrich de la Motte-Fouqué, Ernst Raupach und Emanuel Geibel--hatten sich bereits vor ihm an der Umgestaltung dieses Volksepos versucht, und allen sprach Hebbel den Erfolg energisch ab. Um so tiefer befriedigte es ihn, daß er sein eigenes Werk nicht nur selbst für gelungen halten konnte, sondern daß ihm diesmal auch der volle Beifall des Publikums und der Kritiker zuteil wurde. Im Jahre 1862 verlieh man ihm für diese Leistung den Schiller-Preis.

Im Gegensatz zu den meisten seiner früheren Dramenvorlagen sah er das Nibelungenlied, dessen Entstehung er dem Kürnberger zuschrieb (T.IV; 6068), als so vollkommen in der Entwicklung und Motivierung seiner Tragik an, daß er Änderungen so weit wie möglich vermeiden wollte und sich sogar bescheiden als „Dolmetsch eines Höheren“¹ bezeichnete. Das Problem, sowohl der Stoff- und Gestaltenfülle als auch den Anforderungen des Theaters gerecht zu werden, löste er schließlich durch eine gewisse Straffung des Geschehens und durch die Unterteilung der Handlung in eine Trilogie. Der gehörnte Siegfried ist offensichtlich als Vorspiel

gedacht, das den Zuschauer in groben Zügen mit den Voraussetzungen der Tragödie bekanntmacht, mit der Brautwerbung Siegfrieds um Kriemhild, die nur zustandekommen soll, wenn der Held mit Hilfe seiner Zaubergaben die walkürenhafte, mitleidlose Brunhild für den Burgunderkönig Gunther erringt. Der zweite Teil, Siegfrieds Tod, schildert, wie der Name besagt, die Ermordung des Recken durch Hagen als die erste unglückselige Folge des Betrugs an der nordischen Jungfrau. Zugleich weist Kriemhilds unbändiger Schmerz und Rachedurst schon auf die weitere Entwicklung hin. Der dritte Abschnitt, Kriemhilds Rache, beginnt mit dem Entschluß der Witwe, sich durch die Verheiratung mit dem Hunnenkönig Etzel einen tatkräftigen Rächer für Siegfried zu verschaffen. Der Rest des Stückes ist der Fahrt der Burgunden ins Reich der Hunnen gewidmet, die von Anfang an unter dem düsteren Zeichen des nahenden Todes steht und mit dem gegenseitigen Niedermetzeln der Helden und ihrer Gefolgschaften im Namen der Rache und Treue endet. Übrig bleiben nur Etzel, dem angesichts des fürchtbaren Blutbades seine frühere Lust an Grausamkeiten vollends vergeht, sowie Dietrich von Bern, der „im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ (Nib. 3, V/14/5456) den Anbruch eines humaneren Zeitalters verkündet.

Da Hebbels Unterteilung des Stoffes nur aus Rücksicht auf die Bühneneignung der Tragödie geschah, sollen auch im vorliegenden Kapitel die drei Bruchstücke als Einheit behandelt und der Einfachheit halber als Nibelungen 1, 2 und 3 bezeichnet werden.

Das Werk trägt insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit Hebbels vorangegangenen Drama, Gyges und sein Ring, als sich auch hierin der Untergang der Helden äußerlich auf den unheilbringenden Besitz eines mythischen Schatzes zurückführen läßt. War es in Gyges der geheimnisvolle Ring aus der Totengruft, der die Menschen zu einem Vergehen trieb und ihre Vernichtung heraufbeschwor, so hören wir hier von Siegfrieds goldenem Hort, der schon König Nibelung und seinen Söhnen den Tod gebracht hatte, bevor er in die Hände des Helden gelangte. „Zu dem Fluch, der in ihm selber liegt“, verkündet der Seher Volker, „Hat noch ein neuer sich hinzugesellt! / Wer's je besitzt, muß sterben, eh's ihn freut“ (Nib. 3, IV/1/4324-4326). Dieser Fluch erfüllte sich nicht nur an Siegfried, sondern er bewahrheitet sich auch noch am Hofe Etzels, wo sich Kriemhild mit dem Versprechen des Goldes die Krieger der Hunnen willfährig macht und Hagen mit seiner Weigerung, ihr das Versteck des Hortes zu nennen, das Schicksal der letzten Burgunden besiegelt.

Auch Siegfrieds Schwert Balmung, die Tarnkappe und die schützende Haut aus Drachenblut stellen Besitztümer dar, die dem Menschen im Grunde nicht zustehen und die ihm deshalb schließlich zum Verderben gereichen. Schon im Epos verursachten diese Wundermittel indirekt den Tod des Helden, da ja nur sie ihn dazu verleiteten, sich in die unrechtmäßige Bezwingung Brunhilds verwickeln zu lassen, und sie zudem den Haß und Neid des Tronjers erweckten. In Hebbels Drama läßt sich

die Absicht der übernatürlichen Macht auf zweierlei Weise erklären. Heinz Stolté ist der Meinung, daß der Recke von den Göttern der alten Welt bestraft wird, weil er die ihm speziell für die Bezwängung Brunhilds verliehenen Kräfte eigenmächtig zu anderen Zwecken gebraucht.² Umgekehrt drängt sich aber auch die Vermutung auf, daß der Dichter in Siegfrieds Scheitern wiederum ein geeignetes Beispiel für seine Theorie sah, daß jede herausstechende Eigenschaft des Menschen--in diesem Fall die Kraft und Unversehrbarkeit, welche der Held seinen Zaubergaben zu verdanken hat--im Interesse des Ganzen eine metaphysische Nivellierung herausfordert. Siegfried „betrog den Tod“, der bei jedem eine „off'ne Thür“ (Nib. 1, 2/223; 224) finden sollte, und muß daher zum Freiwild werden.--Das Verhängnis des Übermenschentums erweist sich gleichermaßen an Brunhild, der die Götter zugleich mit der Riesenstärke die Möglichkeit der Unsterblichkeit und der ewigen Jugend verliehen haben. Eine Verbindung und Fortpflanzung solch außergewöhnlicher Individuen gefährdet die sterblichen und verwundbaren Erdenbewohner und muß daher verhindert werden.³ Von diesem Gesichtspunkt aus könnte man dann Hagen und Kriemhild als Werkzeuge der Gegenmaßnahmen des Schicksals betrachten, deren Mitwirkung an einem höheren Plan--wie schon in Judith--sie nicht vor den Folgen ihrer Taten schützen kann, so daß auch sie zu Fall kommen müssen.

Wie aber begründete Hebbel unter diesen Umständen den Untergang der „unschuldigen“ Königsbrüder Gernot und Giselher, der Schar ihrer Getreuen, sowie des ganzen Hunnenvolkes? Auch in den Nibelungen wirkt

die unsichtbare Schicksalsmacht wieder zusätzlich im Namen einer welt-historischen Fortentwicklung. Sowohl Brunhild als auch Siegfried gehören durch ihre Verkettung mit mythischen Begebenheiten noch zu der bereits verdrängten Götterwelt Wodans--eine weitere Ursache für den Verlust ihrer Existenzberechtigung. Die Burgunden stehen für eine Art Übergangsperiode. Offiziell haben sie zwar den neuen Glauben und seine Zeremonien angenommen, doch ist dies nur eine oberflächliche Anpassung. Die Kindheitserinnerungen der Königsgeschwister umfassen noch den „Donn'rer Thor“ (Nib. 3, I/5/3127), Hagen kann den Haß gegen den Kaplan nicht unterdrücken, und Kriemhild trennt sich von den Grundsätzen ihrer Religion, sobald sie sich in einer seelischen Notlage befindet. Die anbrechende Zeit des Christentums, vertreten durch den Priester, den bettelnden Pilger, Dietrich von Bern und den--bekehrten--Hunnenkönig, hat selbst für „Halbchristen“ keinen Platz mehr.

Zumindest Hebbels Dietrich zeigt ein deutliches Bewußtsein dieser Zeitenwende, die Opfer verlangt: „Das große Rad der Welt/ Wird umgehängt, vielleicht gar ausgetauscht,/ Und Keiner weiß, was kommen soll“ (Nib. 3, II/2/3568-3570). Am Nixenbrunnen wurde ihm einst (Kunde-

. . . Von einem letzten Herbst,
Der alle Formen der Natur zerbricht,
Und einem Frühling, welcher bess're bringt.
Von Alt und Neu, und wie sie blutig ringen
Bis Ein's erliegt. (Nib. 3, IV/17/4829-4833)

Und die Burgunden ahnen, daß ihnen die Vorsehung den Tod bestimmt hat, wenn sie auch nicht den Grund dafür erkennen. Königin Ute träumt in der Nacht vor dem Aufbruch ins Land der Hunnen, daß alle Vögel tot

vom Himmel fielen, ein dunkles Omen, an das wiederholt erinnert wird. Dem Tronjer wird beim Auszug von Meerweibern prophezeit, daß keiner der Burgunden jemals wieder in die Heimat zurückkehren würde. „Es endet nimmer gut“, warnt Hagen danach, „So oder so, wir sind im Netz des Todes -“ (Nib. 3, II/1/3431; 3460). Auch Volker weiß von einem düsteren Zeichen zu berichten: „Ich hab' uns Alle bluten seh'n im Traum“ (Nib. 3, II/1/3490). Trotzdem erwägt niemand eine Umkehr. Gunthers Vorschlag, den Mörder Siegfrieds als wahrscheinlichsten Anlaß der drohenden Gefahr unter dem Vorwand einer Botschaft an Ute nach Worms zurückzuschicken, wird weder von Hagen noch von ihm selber wirklich ernstgenommen (vgl. Nib. 3, II/11/3780f.): „Ja, wenn die Norne selbst/ Mit aufgehob'nem Finger mich bedräute,/ Ich wiche keinen Schritt zurück!“ (Nib. 3, II/11/3788-3790), versichert der König der Burgunden, und stoisch ziehen sie dem Tod entgegen.

Eine gewisse Entscheidungsfreiheit bleibt also den Helden auch in dieser letzten Tragödie Hebbels. Und können sie sich in ihrer Unwissenheit über den höheren Zweck ihres Untergangs, in dem Zwischenbereich, der die alten und neuen Gottheiten voneinander trennt, weder als Werkzeuge noch als Opfer mit einer absolut gültigen Idee identifizieren, so ist es um so verständlicher, daß sie nun den Wert ihres Daseins auf die einzige Art beweisen wollen, mit der sie als germanische Krieger vertraut sind: durch die Behauptung ihrer Ehre, physischen Mut und bedingungslose Treue. Wie es laut Dietrich von Bern schon ihre Vorväter taten,

setzen sie alles daran, „das letzte Leiden der Natur/ Zu ihrer letzten höchsten That zu stempeln“ (Nib. 3, IV/7/4584-4585). Siegfried war diese stolze Bejahung des Endes nicht vergönnt gewesen. Wenn er als Mensch seinem Schicksal entgegenkam, so tat er dies unwissentlich, durch seine angeborene Offenheit und Gutgläubigkeit, die ihn daran hinderten, das Geheimnis des Lindenblatts oder des Gürtels zu bewahren oder die List seiner Gegner zu durchschauen.

Trotz der verallgemeinernden Auffassung des Todeswillens als einem zeitbedingten, „germanischen“ Merkmal, das mit der nahenden Katastrophe immer deutlicher hervortritt, und trotz Hebbels offensichtlichem Bestreben, sogar die intensivsten Gefühle seiner Helden in möglichst lapidare Worte zu kleiden, lassen sich immerhin auch in diesem Stück wieder verschiedene Nuancen in der menschlichen Haltung zur Vergänglichkeit aufdecken.

Eine offene Anklage gegen den Tod erlauben sich diese herben Gestalten nicht. Aber die instinktive Abneigung gegen das Sterben läßt der Dichter auch bei ihnen mitunter zum Durchbruch kommen. Siegfried--der allerdings den Sinn dieses Omens nicht verstehen kann oder will--„packte . . . ein Grauen“ (Nib. 1, 2/256), als er bei den Burgunden eintritt; ihn „fröstelte, als würd's auf einmal Winter“ (Nib. 1, 2/258). Gudrun fährt erschrocken vor „den hohlen Todten=Augen“ (Nib. 3, II/3/3594) des Tronjers zurück, und Ute erinnert ihre Tochter an die Kürze des Lebens

und ermuntert sie, sich auf die Freuden des Diesseits zu konzentrieren:

D'rum nimm's, wie's kommt, und greife, wie wir Alle,
Nach dem, was Dir gefällt, obgleich der Tod
Es Dir zu Staub zerbläs't, sobald er will;
Die Hand, mit der Du's packst, zerstäubt ja auch. (Nib. 1, 3/290-294).

Sogar Volker und Hagen, die von der Unentrinnbarkeit ihres Verhängnisses am meisten überzeugt sind, können am Hofe Rüdigers den Lebenswillen nicht verleugnen: sie freuen sich über die Verlobung Giselhers mit Gudrun, weil sie sich von der Verschwägerung mit dem Vasallen Etzels erhöhte Siegeschancen erhoffen. Und so tapfer und fatalistisch sie sich alle in den letzten Kampf stürzen, kann doch zumindest Giselher nicht umhin, sich selbst retten zu wollen. „Habe doch Erbarmen/ Mit meinem jungen Leib“ (Nib. 3, V/10/5217-5218), fleht er die Schwester an.

Die Mittel, die ihnen zur Bezwingung der Todesfurcht zur Verfügung stehen, sind aufgrund ihrer religiösen Wurzellosigkeit notwendigerweise ganz auf das Diesseits ausgerichtet. Hagens Waffensammlung allein verrät, daß er Utes Motto, nach allem zu greifen, was begehrenswert erscheint, stets beherzigt hat. So kann er sich nun in der Gefahr mit dem Rückblick auf sein langes, abenteuerreiches Leben trösten und Gunthers Vorschlag, Etzels Hof zu meiden, mit dem ironischen Ausruf zurückweisen: „Ho, hol! Ich bin wohl noch zu jung zum Sterben!“ (Nib. 3, II/1/3440). Allen bleibt wenigstens die beunruhigende Unsicherheit über Zeitpunkt und Art ihres Endes erspart, wenn sie sich dem Tod freiwillig stellen:

Und einen Vorthail haben wir voraus
Vor all den Andern, welche sterben müssen:
Wir kennen unsern Feind und seh'n das Netz - (Nib. 3, II/1/3464-3466).

Gilt ihnen ihr Kriegerstolz durchweg mehr als die Angst vor dem Sterben, so kann man, wie Jost Hermand hervorhebt, in König Gunthers Entschlossenheit zusätzlich noch das Bemühen erkennen, „durch eine Mutprobe die verlorene Ehre wieder herzustellen“,⁴ da er nachträglich nur „mit Abscheu“ (Nib. 3, I/2/2792) daran denken kann, daß er einst „aus Schwachheit“ (Nib. 3, I/2/2793) den Mord an seinem Schwager geduldet hatte. Kriemhild vergißt ihrerseits nie ihre Witwenpflicht, die Ehre des verstorbenen Mannes zu bewahren, „Denn man mißt/ Die Todten nach dem Schmerz der Lebenden“ (Nib. 3, I/5/3087-3089). Volker deutet an, wie gern die Menschen im Grunde das Andenken der Entschwundenen verklären, Als ihm Etzel erzählt, daß ihn die Bauten, die er auf seinen Kriegszügen eroberte, als Ruinen meist stärker beeindruckten als vor ihrer Zerstörung, sagt der Sänger:

Das ist natürlich. Sieht man doch den Todten
Auch anders an, als den Lebendigen,
Und gräbt ihm mit demselben Schwert ein Grab,
Mit dem man kurz zuvor ihn nieder hieb. (Nib. 3, IV/19/4890-4893)

Den Nachruhm und Respekt der Kampfgenossen vor Augen, gehen sich die Todgeweihten den Anschein fröhlicher Gleichgültigkeit--so wie schon Gyges und Kandaules Wert darauf gelegt hatten, mit einem Lächeln aus dem Leben zu schreiten (vgl. Kapitel VIII, S. 150; 152). Hagen sieht ihre Situation als ein Fest, auf dem sie alle „mit Tod und Teufel tanzen sollen“ (Nib. 3, III/7/4047). „Ei wohl, es geht zum Sterben,/ Da muß ich Dich doch fragen: Stirbst Du mit?“ (Nib. 3, IV/11/4673-4674), sagt er zu Volker, als ob es sich lediglich um die Einladung zu einem harmlosen Vergnügen handelte. Rüdiger wendet das gleiche Sinnbild an, als er sich nach heftigem Gewissens-

kampf entschließt, das Schwert für Kriemhild zu ziehen. „Musik! Musik!“ ruft er ins Schlachtgetümmel, „Schlagt an die Panzer, rasselt mit den Speeren, / Ich habe jetzt das letzte Wort gehört!“ (Nib. 3, V/12/5373-5374). Und Hagens makabrer Vorschlag, daß Giselher seinen brennenden Durst mit dem Blut der Gefallenen löschen solle, geschieht in der folgenden Form:

Ei, geh doch in die Schenke.
Zurück, an rothem Wein gebricht's ja nicht,
Noch sprudelt manches Faß. (Nib. 3, V/3/4996-4998).

Kriemhild sieht in ihrer wachsenden Verbitterung dem Blutbad mit ähnlich grimmiger Wollust entgegen wie die Recken. Denn nun endlich kann sie mit der Befriedigung ihrer Rache die „Hochzeitsfreuden“ (Nib. 3, IV/4/4511) nachholen: „Wie ich gelitten habe, will ich schwelgen“ (Nib. 3, IV/4/4512). Freilich ist Kriemhild ein Ausnahmefall; unter normalen Umständen steht ihren Geschlechtsgenossinnen der „heldenhafte“ Weg zur Betäubung der Furcht vor dem Tode nicht offen.

Doch selbst in der Liebe bietet sich diesmal kein Trost, obgleich die Beziehungen zwischen Mann und Frau eine so große Rolle spielen. Noch einmal läßt Hebbel das Motiv des „Nachsterbens“ anklingen, das er in Herodes und Mariamne so ausführlich--wenn auch ohne positives Ergebnis--beleuchtet hatte. Als Ute die trauernde Tochter ermahnt, nicht all ihre Zeit den Tieren zu widmen, erwidert Kriemhild: „Ist von Menschen/ Dem edlen Siegfried Einer nachgestorben?/ Nicht einmal ich, doch wohl

sein treuer Hund" (Nib. 3, I/4/2967-2969). Die Nachfolge in den Tod bleibt also auch hier noch als Ideal bestehen, wenn auch die Aufgabe der Blutrache den Vorrang hat. Die Liebe an sich macht den Menschen dem Tode gegenüber nicht stärker, sondern wehrloser. Wohl versichert Ute, die selber Witwe ist, daß der Schmerz, den der Verlust des Partners mit sich bringt, schon „durch den ersten Kuß voraus bezahlt“ (Nib. 1, 3/276) ist. Doch sowohl an Brunhild, die als „Halbtote“ im Grab des heimlich geliebten Siegfried haust, als auch an Kriemhild, die sich um der Rache willen dem Untergang weihet, erweist sich, wie zerstörend die Trauer auf die Überlebenden wirkt.

Ein Jenseits, das Zuflucht verspricht, gibt es für die Gestalten der Nibelungen nicht. Die Walhalla ihrer alten Götter ist entwertet. Die Idee des christlichen Paradieses hingegen, die der Kaplan am Wormser Hof mit der Legende vom heiligen Stephanus verbreiten will, hatte noch nicht Zeit, Fuß zu fassen.

Das ethische Verantwortungsgefühl ist jedoch auch ohne feste Bindung zur Gottheit vorhanden. Die Tötung im offenen Kampf bedeutet für die nordischen Völkerstämme, die den Wert eines Mannes nach seiner physischen Stärke messen, kein Vergehen. Ja, Hagen betrachtet es als Kompliment, wenn er über Götelindes Vater Nudung sagt:

Ich hätt' - verzeiht - ihn selbst erschlagen mögen,
Es muß ein trotz'ger Held gewesen sein. (Nib. 3, II/4/3646-3647)

Mord sehen jedoch alle als einen Frevel an. König Gunther läßt sich nur mühsam von Hagen zur Billigung des Überfalls auf Siegfried überreden, und seine spätere Reue wird mehrmals spürbar. Gernot und Giseler nehmen an dem Verrat nicht teil, denn sie schauern, „wie's ihrer Jugend ziemt,/ Vor Blut, das nicht im off'nen Kampfe fließt“ (Nib. 2, V/1/2300). Und selbst Hagen, der von der Notwendigkeit seiner Tat überzeugt bleibt, bemüht sich wiederholt um Rechtfertigungen. Erstens hatte er einen Eid geleistet, der ihn verpflichtete, die Schmach seiner Herrin zu rächen. Und da er Siegfried im ehrlichen Zweikampf nicht besiegen konnte--wie es sich schon in den Wettspielen erwiesen hatte--war die List in seinen Augen gerechtfertigt. Denn wer durch Zaubermittel dem Tod zuvorzukommen sucht, der hat „den Mord geadelt“ (Nib. 2, V/1/2304) und seine Mitwelt von moralischen Verpflichtungen freigesprochen. Siegfried selbst war diese Logik allerdings verborgen geblieben, und seine letzte Empörung richtete sich fast mehr gegen den Ehrverlust seiner Mörder als gegen die vorzeitige Beendigung seiner Heldenlaufbahn. Auch Kriemhild ist entsetzt über die Schande, die ihre Sippe dem Gemahl zugefügt hat: „Unerhört! Ward je, so lange Himmel und Erde steh'n,/ Durch Mord gestraft?“ (Nib. 2, V/9/2686-2687). Da jedoch ihr Beharren auf einer öffentlichen Wiedergutmachung des Unrechts immer wieder auf taube Ohren fällt und sie auf den Sohn, den sie am Niederrhein zum Rächer seines Vaters erziehen läßt, zu lange warten müßte, beschließt sie, sich das Beispiel Hagens und der Brüder zum Vorbild zu nehmen. „Sie haben/ Mir die Gedanken umgefärbt“, verteidigt sie sich später, „Bin ich/ Verrätherisch und falsch?

Sie lehrten mich, / Wie man den Helden in die Falle lockt" (Nib. 3, V/6/5071-5074). So genügt ihr letzten Endes die Sühnung auf dem Schlachtfeld, die Etzel ihr gerne gewähren würde, nicht mehr, und sie will „Mord um Mord" (Nib. 3, IV/15/4803).

Dem Hunnenkönig ist wiederum jeder Gast an seinem Hofe heilig, selbst der Feind. Doch Hagen weiß auch ihn durch die Erschlagung seines Sohnes Otnit zu zwingen, sein moralisches Schutzschild wegzurufen, so daß schließlich Blutrache gegen Blutrache steht und Dietrich von Bern feststellen muß:

Hier hat sich Schuld in Schuld zu fest verbissen,
Als daß man noch zu Einem sagen könnte:
Tritt Du zurück! (Nib. 3, V/5/5038-5040)

An eine selbständige Beendigung des eigenen Lebens denkt keiner der Helden, weshalb sich Folgerungen über ihre ethische Bedeutung in diesem Stück erübrigen. Nur aus zweiter Hand, im Bericht Dietrichs, hören wir, daß sich die Ahnen der Burgunden „im Kreise ihrer Gäste / Durchbohrten, wenn des Lebens beste Zeit / Vorüber schien" (Nib. 3, IV/7/4577-4579).

* * *

In den Nibelungen fand Hebbel offensichtlich einen Stoff, der ihm sowohl die Veranschaulichung früherer Zweifel und Erkenntnisse als auch den Ausdruck der mühsam gewonnenen größeren Zuversicht erlaubte. Die „Maßlosigkeit" als Urheber der Tragik wird wiederum verdeutlicht. Und indem der Dichter das verhängnisvolle Walten der mythischen Kräfte,

das schon im Hintergrund seiner epischen Vorlage stand, in seinem Drama bestehen ließ, gleichzeitig aber wieder auf die Erfordernisse des geschichtlichen Fortschritts verwies, machte er indirekt erneut auf die Verflochtenheit und Widersprüchlichkeit der überirdischen Schicksalsmächte aufmerksam. Die Opfer haben nur eine begrenzte Einsicht in die überirdischen Vorgänge, doch wissen sie sich zu helfen, indem sie den unvermeidlichen Untergang resolut in ihren eigenen Willen aufnehmen.

Die individuelle Haltung der Charaktere entspricht dieser Sachlage. Das heißt, sie erkennen die Grausamkeit des Todes, können auch gelegentlich einen Ausdruck der Furcht nicht unterdrücken, doch tragen sie gefaßt, was in ihren Augen ohnehin nicht zu ändern ist und konzentrieren sich auf eine Erfüllung ihrer Wünsche im Diesseits, zumal ihnen in Übereinstimmung mit der religiösen Zeitenwende--der Trost eines besseren Jenseits versagt ist.

Die ethischen Betrachtungen über Mord und Selbstmord orientieren sich an unserer Auffassung von den Verhältnissen der germanischen Epoche. Das Töten auf dem Schlachtfeld gilt demnach als durchaus ehrenhaft, während der Mord verwerflich ist und--wo es sich um einen Treuebruch oder die Verletzung der Blutbande handelt--gnadenlose Rache erfordert.

Zusammenfassung

Vergleichen wir rückblickend die Ergebnisse unserer einzelnen Werkbetrachtungen, so ergibt sich der Eindruck, daß Hebbels Behandlung des Todesmotivs im ganzen zu sehr variiert, als daß man von der Objektivierung einer festen Überzeugung oder gar eines philosophischen „Systems“ sprechen könnte. Auch ist an der chronologischen Folge der Stücke keine einheitliche und gleichmäßige Entwicklung in der Stellungnahme zur Todesproblematik zu beobachten. Immerhin treten aber gewisse Tendenzen hervor, die auch „den Vorwurf einer Überall ins Ungreifbare hineinverschwimmenden Vieldeutigkeit oder gar Widersprüchlichkeit“ zu entkräften vermögen.¹

Hebbels Hypothese, daß die Harmonie des Weltganzen keine „Maßlosigkeit“ des Einzelmenschen dulden könne und daß letztere deshalb eine Nivellierung geradezu herausfordere, scheint bei ihm fest genug verwurzelt gewesen zu sein, um in allen sieben Tragödien hervorzutreten. Dabei läßt sich jedoch höchstens bei Holofernes in Judith sowie bei Siegfried und Brunhild in den Nibelungen ein Vergleich zur Hybris oder Selbsterhöhung der klassischen Tragödie ziehen. Vielmehr demonstriert der Dichter, daß sich das unheilbringende Übermaß auch in der Form positiver Qualitäten und Lebenshaltungen manifestieren mag, so zum Beispiel in der exaltierten Tugend Genovevas und Rhodopes, in dem Sitteneifer Meister Antons, sowie der außergewöhnlichen Schönheit der Agnes Bernauer. Auch Golos

uferlose Leidenschaft und die Übertretung weiblicher Normen bei Judith und Marianne gehören zu der Kategorie der Eigenarten, die im Interesse des überpersönlichen Gleichgewichts den Untergang bedingen:

Darüber hinaus besteht aber in jedem der Dramen noch eine weitere „absolute“ Schicksalsmacht, deren Gültigkeit und Präzisierung für den Dichter offenbar mit größeren Schwierigkeiten verbunden war. In den beiden ersten Bühnenwerken sprechen übernatürliche Zeichen, beziehungsweise deutliche Aussagen der Charaktere, für das Bestehen eines personifizierten Gottes, der den Menschen zum Werkzeug eines höheren Planes--in Judith ist es die Erhaltung Israels, in Genoveva eine mythische Läuterung der sündigen Welt--macht und ihn dadurch gleichzeitig der Vernichtung preisgibt. Die „Ungerechtigkeit“ dieses Vorgangs rückt die Schöpfung in ein zweifelhaftes Licht, zumal in Judith Jehova selbst am Schicksal der Heldin zu leiden scheint. Obwohl die Opfer durch ihre Menschennatur ihrem von der Vorsehung bestimmten Fall entgegenkommen, ist diese Mitwirkung unbewußt, und der eigentliche Sinn ihres Schicksals bleibt ihnen verborgen. Judith reagiert deshalb mit Ratlosigkeit, Golo mit wirkungsloser Auflehnung und einer nicht ganz überzeugenden Resignation. Alle verraten die Sehnsucht nach einer erkennbaren Absicht der Vorsehung und nach einem sinnvollen Los.

In Maria Magdalena schlug Hebbel in der Gestaltung der höheren Triebkraft einen neuen Weg ein. Hier nimmt die Gottheit keinen direkten

Anteil an dem tragischen Geschehen, sondern die Helden gehen an einer „vermenschlichten“ Schicksalsmacht, nämlich dem Zwang ihrer engherzigen, kleinbürgerlichen Verhaltensregeln, zugrunde. Und während in den ersten beiden Stücken die Betroffenen unabhängig vom metaphysischen Plan dem Tod in die Hände spielten, besteht in Maria Magdalena eine so enge Identifizierung der Hauptopfer mit der sie vernichtenden Gewalt, daß ihre Handlungsfreiheit ernsthaften Zweifeln unterliegt. Umgekehrt kann man jedoch gerade in der „Vermenschlichung“ der tragischen Triebkraft den Ansatz zu einer optimistischeren Haltung des Dichters sehen. Denn wo der Mensch die Tragik auslöst, kann er sie theoretisch auch verhindern, während an einem abstrakten, übernatürlichen Weltenplan jeder Widerstand scheitern muß. Tatsächlich beweist die Wandlungsfähigkeit zweier Nebenfiguren, daß die Perspektiven, die das Drama eröffnet, nicht so düster sind, wie sie vielen Kritikern erscheinen.

In Herodes und Mariamme kehrt Hebbel zur Verdeutlichung eines überirdischen Schicksalsplanes zurück, nämlich der Ablösung einer grausamen, despotischen Zeit durch das humanere Christentum. Von Bedeutung ist jedoch, daß es auch hier--und in allen folgenden Tragödien-- nicht mehr die Stimme der Gottheit ist, welche den Menschen den Weg zum Tode weist oder den höheren Zweck des tragischen Untergangs offenbart. Es handelt sich vielmehr um einen abstrakten, zeitgeschichtlichen Vorgang, den Herodes einfach als „Schicksal“ bezeichnet und rein intuitiv zu erkennen scheint. Mariamme zeigt zwar keine Einsicht in die über-

persönliche Notwendigkeit ihres Sterbens, doch veranschaulicht der Dichter an ihr zum ersten Mal, daß das Individuum auch unabhängig von den himmlischen Mächten sein Los bejahen kann; die Königin stellt ihre eigenen Lebensbedingungen und nimmt gelassen die Verantwortung für die Art und den Zeitpunkt ihres Endes auf sich, als ihr die Erfüllung dieser Bedingungen versagt wird.

Hebbels fünfte Tragödie, Agnes Bernauer, läßt die Frage offen, ob der Untergang der Titelheldin einem überirdischen Plan entspricht oder lediglich Menschenwerk ist. Das Individuum zeigt sich hier nicht so selbständig wie in Herodes und Mariamme; es sehnt sich wieder nach der höheren Sinngebung des Schicksals und stellt--in Abwesenheit einer eindeutig sichtbaren Lenkung des Geschehens durch die himmlische Macht--die Verbindung mit der Schöpfung aus eigenem Antrieb noch einmal her; indem es sich entschlossen zum Dolmetscher des göttlichen Willens erklärt. Selbst dann offenbart diese Schöpfung--zumindest vom Publikum aus gesehen--wieder einen unlösbaren Widerspruch, weil sich in der Liebe und individuellen Freiheit einerseits und der Aufrechterhaltung der Ordnung und des Friedens andererseits gleichberechtigte Ansprüche gegenüberstehen.

In Gyges und sein Ring spricht der Dichter dem Menschen ebenfalls ein größeres Mitbestimmungsrecht an seinem Schicksal zu als in den frühen Dramen. Er relativiert hier das Göttliche durch die Nebeneinander-

stellung verschiedener Religionen und verlagert die „objektiv“ gesehene todbringende Macht auf ein abstraktes Gesetz der Weltentwicklung, das keine Störer duldet. Wie schon Herodes, so beweist auch Kandaules durch ein begrenztes Verständnis seiner Lage, daß die Funktion des Todes im Dienst eines geschichtlichen Vorgangs leichter begreiflich ist als die Rolle eines „göttlichen Werkzeugs“. Darüber hinaus veranschaulichen alle drei Hauptgestalten durch ihre Aufopferungsbereitschaft im Interesse subjektiver Werte, daß eine selbständige Interpretation der sittlichen Wahrheit durchaus genügen kann, um dem Untergang von der Warte des Menschen her Sinn und Würde zu verleihen.

In den Nibelungen, dem letzten vollendeten Bühnenwerk des Dichters, findet man gewissermaßen einen Querschnitt der früher veranschaulichten Theorien für den Ursprung des menschlichen Schicksals. Erstens wird auch hier--wie oben bereits erwähnt--die Veranschaulichung des Axioms sichtbar, daß der Untergang „maßloser“ Individuen für das Wohl des Ganzen notwendig ist. Ferner kann man vielleicht in der geheimnisvollen und verderblichen Einwirkung mythischer Kräfte auf Siegfried und Brunhild eine Entsprechung zu den Situationen in Judith und Genoveva sehen, wo die Opfer dem Walten einer rätselhaften Gottheit hilf- und verständnislos ausgeliefert waren. Demgegenüber erklärt sich der Untergang der Burgunden und Hunnen aus einer welthistorischen Entwicklung, welche die Lebenshaltung dieser Völkerstämme zum störenden Anachronismus macht und deren Erkenntnis zumindest einem

der Helden--Dietrich von Bern--zugänglich ist. An der heroischen Art, mit der die Todgeweihten die Verantwortung für ihr Los an sich reißen, legt Hebbel jedoch wiederum dar, daß der Mensch selbst, ohne Einsicht in die höheren Zusammenhänge sein Ende gefaßt bejahen kann.

Wir stellen also fest, daß sich der Dichter in seinen Tragödien nie völlig von dem Bekenntnis zu einer absoluten Ordnung abwendet, und daß sich diese Ordnung jeweils in verschiedenen Formen manifestiert. Die Sicht verschiebt sich jedoch von einer göttlichen Triebkraft des Todes, welcher der Mensch nur blind und unwillig entgegenkommt, zu einer anonymen welthistorischen Schicksalsmacht, die zumindest teilweise faßbar ist. Auch sind die Protagonisten in zunehmendem Maße bereit, die Verantwortung für ihr Los selbst zu übernehmen und sich statt auf die Frage nach dem wahren Sinn ihres Untergangs auf eigene Werte zu konzentrieren, für die zu sterben es sich lohnt.

Die Analyse des Todesmotivs in den individuellen Aussagen verdeutlicht allerdings, daß die in der Drameneinheit mühsam errungene Versöhnung mit dem Unvermeidlichen nicht unbedingt ein Spiegelbild in der Seele des Einzelnen findet. In allen Stücken bringen die Charaktere Angst, Grauen oder zumindest Unbehagen über die physischen oder geistigen Auswirkungen der Vergänglichkeit zum Ausdruck. Ihre größte Verdichtung erreicht die Auseinandersetzung mit den negativen Seiten des Todes in Maria Magdalena, wogegen bei den innerlich „gefestigten“ Charakteren der späteren Dramen, wie Herzog Ernst in Agnes Bernauer, Gyges und

Rhodope oder den Helden der Nibelungen die Beunruhigung nur indirekt herauszulesen ist. Eine positive Färbung erhält der Tod lediglich dann, wenn er als Befreier aus einer äußersten Notlage erscheint (so zum Beispiel in Judith), oder wenn er eine noble Geste freiwilliger Sühne darstellt, wie in Gyges und sein Ring.

Freilich erprobte Hebbel in seinen Werken verschiedene Mittel, die instinktive Furcht vor der Vergänglichkeit zu überwinden. Holofernes in der ersten und Kriemhilds Mutter in der letzten Tragödie bekennen sich zum Prinzip des erhöhten Diesseitigen. Mehrmals erscheint der Schritt aus dem Leben als eine Art Prüfstein der Wahrheit, so besonders für Holofernes in Judith und Golo in Genoveva, doch auch für Agnes Bernauer und Herzog Ernst (obwohl im letzteren Fall nicht der eigene, sondern der Tod des Neffen die Richtung des göttlichen Willens offenbaren soll). Der Herzog findet übrigens als einziger Trost in dem Gedanken an seine Rolle als Glied in der Kette der Generationen.

In mehreren Dramen wird die Liebe auf ihre Fähigkeit geprüft, dem Tod seinen Schrecken zu nehmen. Dies geschieht vor allem in Genoveva, wo die Mutterliebe der Pfalzgräfin hilft, ihre Angst zu verdrängen, während Golo, zu ichbezogen, die Möglichkeiten des Liebestodes umsonst erwägt. In Herodes und Mariamme nahm Hebbel dieses Thema noch einmal auf. Doch auch hier scheitern die Bemühungen der Hauptfiguren, in der Liebe einen Ausweg aus dem menschlichen Dilemma zu finden. In dem folgenden Drama, Agnes Bernauer, hingegen, gelingt

es dem jungen Paar, in den Gefühlen für einander Stärkung zu finden. Die selbstlose Opferbereitschaft Klaras in Maria Magdalena und der männlichen Helden in Gyges kann man ebenfalls als einen Weg zur Bezwungung der Todesfurcht betrachten. In dem letztgenannten Werk, wie auch in Herodes und Mariamne, zieht Hebbel weiterhin in Betracht, daß ein guter Nachruf auf Erden den Einzelnen bis zu einem gewissen Grad mit seinem Ende zu versöhnen mag. Verwandt damit scheint der in Genoveva anklingende Gedanke zu sein, daß die Verewigung des Menschen durch die Kunst dem Tod etwas von seiner Macht rauben könne.

Schließlich ist zu erwähnen, daß das Bekenntnis zu einem „freien Tod, der mir kommt, weil ich will“² besonders in den späteren Tragödien offenbar beruhigend wirkt, da es zumindest die Unberechenbarkeit des Sterbenmüssens aufhebt. In Herodes und Mariamne, Gyges und vor allem in den Nibelungen kommt der Grundsatz hinzu, daß man den Tod freudig empfangen muß, um ihn entwaffnen zu können.

Es ist bezeichnend für die Zersetzung der metaphysischen Zuversicht in Hebbels Epoche, daß selbst in Stücken mit religiösem Hintergrund die Vorstellung vom Jenseits keine wahre Zuflucht im konventionell christlichen Sinne gewährt. Hingegen sehen wir bei Holofernes einen Nachhall der idealistischen Auffassung, daß die Auflösung des Individuums der Nahrung und Fortsatzung des Alls dient, während bei Judith eine erotisch-mystische Ausmalung der jenseitigen Welt erkennbar wird. In

Gyges ist in Übereinstimmung mit der „griechischen“ Atmosphäre des Dramas vom unterirdischen Orkus die Rede, gleichzeitig aber auch von einem bedrohlichen, bodenlosen „Nichts“.

In Hinsicht auf die ethische Rechtfertigung von Mord und Selbstmord stellen wir fest, daß die Aussagen der Charaktere häufig rahmen- und handlungsbedingt sind, so zum Beispiel in der „sündigen“ Umwelt Genovevas, oder im Bereich des germanischen Heldentums. Gleichwohl verdeutlicht Hebbel, besonders an seinen „haltlosen“ Gestalten wie Holofernes und Golo, daß der Mensch ein tiefes inneres Bedürfnis nach einer ethischen Bindung hat und daß die Substitution der objektiven durch eine metaphysische Schuld dem Menschen die Auseinandersetzung mit seinem Gewissen nicht erspart.

Wie in seinen privaten Betrachtungen gelang es also Hebbel auch im dramatischen Schaffen nie völlig, eine eindeutige und endgültige Lösung der Vergänglichkeitsproblematik zu finden. Sein ständiges Bemühen um Antworten auf das Warum und Wie des Todes brachte ihn jedoch, wie im Vorliegenden herausgearbeitet worden ist, seinem Ziel um einige Schritte näher.

Abkürzungen

Für die in den Anmerkungen und in der Bibliographie verwendeten Abkürzungen wurde die „Master List and Table of Abbreviations“ der MLA International Bibliography of Books and Articles of the Modern Languages and Literatures (1973) zu Rat gezogen. Zusätzliche Abkürzungen wurden mit einem * versehen und so abgefaßt, daß ihre Verwechslung mit solchen vermieden wird, die sich in der genannten Liste auf Zeitschriften und Serien beziehen, welche bei der vorliegenden Untersuchung nicht herangezogen wurden.

AKME	Abhandlungen zur Kunst-, Musik- u. Literaturwissenschaft
*BLG	Beiträge zur Literatur- u. Geistesgeschichte
*BzÄ	Beiträge zur Ästhetik
DF	Deutsche Forschung
DVLG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
*EddL	Epochen der deutschen Literatur
GR	Germanic Review
GSt	Germanische Studien
*Hfo	Hebbel-Forschungen
HJb	Hebbel-Jahrbuch
KSDL	Kieler Studien zur Deutschen Literaturgeschichte
*LitJb	Literaturwissenschaftliches Jahrbuch
*MUSL	Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur
*Nfo	Neue Forschung
*RfG	Reälienbücher für Germanisten
*SdDG	Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte
SM	Sammlung Metzler
SuL	Sprache und Literatur
UNCSGLL	University of North Carolina Studies in Germanic Languages and Literatures

Anmerkungen

Zur Einleitung:

¹Walther Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, DVLG, Buchreihe, Bd. 14, hrsg. v. Paul Kluckhohn und Erich Rothacker (Halle/Saale: Max Niemeyer, 1928), S. 1.

²Zitiert nach Karl Böhrig, Die Probleme der Hebbelschen Tragödien (Rathenow: M. Babezien, 1899), S. 4.

³Zitiert nach Edmund Diebold, Friedrich Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung seines Schaffens, HFo, Nr. XVII (Berlin und Leipzig: B. Behr's Verlag/ Friedrich Feddersen, 1928), S. 63.

⁴Zitiert nach Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbel's (1877; Neudruck New York: AMS Press, 1972), Bd. I, S. 265.

⁵T. II, 2242; vgl. ferner auch T.I, 344, in bezug auf die Rolle des Künstlers, durch dessen „Mund [die Natur] ihre innersten Geheimnisse auszusprechen“ vermag.

⁶Rehm, op. cit..

⁷Jacques Choron, Der Tod im abendländischen Denken, aus dem Englischen übersetzt von Renate und Klaus Birkenhauer (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1967).

⁸Helga Frisch, Symbolik und Tragik im Hebbels Dramen, 2. Auflage, AKML, Bd. 16 (Bonn: H. Bouvier & Co., 1963).

⁹ Peter Michelsen, Friedrich Hebbels Tagebücher: Eine Analyse (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966).

¹⁰ Joachim Müller, „Zur Struktur und Motivik in Hebbels ‚Herodes und Mariamne‘“, in HJb 1966, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1966); Joachim Müller, „Zur motivischen und dramaturgischen Struktur von Hebbels ‚Maria Magdalena‘“, in HJb 1968, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1968); Joachim Müller, „Das Motiv des Todes in Hebbels Lyrik“, in HJb 1963, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1963).

¹¹ Hermann Rennert, Die Behandlung des Todes in den Dramen Grillparzers, Hebbels und Otto Ludwigs, Diss. Gießen 1929 (Grünberg/Hessen, 1929).

¹² Rudolf Kirch, Das Todesproblem bei Hebbel, Diss. Wien 1937.

¹³ Vgl. z.B. Adolf Beiss, „Nexus und Motive: Beitrag zur Theorie des Dramas“, DVLG, Nr. 2 (1962), S. 268-269.

¹⁴ Klaus Ziegler, Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels, NFO, Nr. 32 (1938; Neudruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966).

Zu Kapitel I:

¹ Rehm, Todesgedanke, S. 244ff..

² ibid., S. 328.

³ Gerhard Fricke, „Nachwort“, in Friedrich Hebbel, Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Gerhard Fricke (München: Carl Hanser Verlag, 1952), Bd. II, S. 661.

⁴Wolfgang Liepe, „Der Schlüssel zum Weltbild Hebbels: G. H. Schubert“, in BLG, KSDL Bd. 2; hrsg. v. Erich Trunz (Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963); Wolfgang Liepe, „Hebbel zwischen G. H. Schubert und L. Feuerbach: Studien zur Entstehung seines Weltbildes“, in BLG/KSDL Bd. 2, hrsg. v. Erich Trunz (Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963); Wolfgang Liepe, „Hebbel und Schelling“, in BLG, KSDL Bd. 2, hrsg. v. Erich Trunz (Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963); Wolfgang Liepe, „Hebbels philosophisches Jugendmärchen ‚Die einsamen Kinder‘“, in HJb 1954, hrsg. v. Detlef Cölln.

⁵Ludwig Feuerbach, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit: Aus den Papieren eines Denkers, hrsg. v. einem seiner Freunde (Nürnberg: bei Johann Adam Stein, 1830), S. 20.

⁶Michael Mann, „Schiller und sein Prinzipal ‚Der Tod‘“, in DVLG 1969 (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969), S. 114.

⁷Winfried Weier hebt allerdings hervor, daß in den späten Tragödien Schillers „der Todesgedanke sehr an Bedeutung für die Vollendung der Idee“ verlor („Entwicklungsphasen des Todesproblems in der deutschen Tragödie zwischen Idealismus und Realismus“, Lit.Jb. 5, 1964, S. 145).

⁸Hebbel, Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke, Bd. II, S. 648.

⁹Vgl. z.B. die bekannte briefliche Bemerkung Kleists: „Ach, es ist nichts ekelhafter als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können,

und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte." (Heinrich von Kleists Werke, Bd. V, hrsg. v. Erich Schmidt [Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut, o.J.] S. 244).

* * *

Zu Kapitel II:

¹Kuh, op. cit.

²Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus, in EddL, Bd. V, 2 (Stuttgart: J.B. Metzler, 1962), S. 133.

³Hebbel, Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke, Bd. II, S. 338.

⁴An diese Episode erinnerte sich Hebbel beim Anblick einer Knochen-sammlung in einem naturhistorischen Museum in Paris; er notierte danach: „Gefühl, wie in der Kindheit, wo ich das Wort Ribbe in meinem kleinen lutherischen Katechismus . . . auskratzte und wo mir, wenn ich einen alten Knochen erblickte, zu Muthe war, als sähe ich den Tod selbst." (T. II, 3012).

⁵Hebbel, Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke, Bd. II, S. 342.

⁶

Auf dem hohen Thurm die Glocke
War schon lange wieder stumm,
Der Altar warf düstre Schatten,
Gräber lagen rings herum.

Drang ein Schall zu mir herüber,
Dacht' ich: jetzt wirst du ihn schau'n!
Aber meine Augen schlossen
Sich zugleich vor Angst und Grau'n.

Und dies Zittern, dies Erbangen,
Und mein kalter Todesschweiß -
Daß der Herr vorbei gewandelt,
Galt mir Alles für Beweis.

(W. VI/199/Vers. 29-40)

⁷Kuh, Biographie, Bd. I, S. 58-59.

⁸ibid., S. 63.

⁹Vgl. T. I, 1295; ferner auch den Brief an Elise Lensing vom 17.9.1838, (Br. I, 311ff.).

¹⁰Für Ludwig Tiecks Tod im Jahre 1853 vgl. T. III, 5107; für Ludwig Uhlands Tod im Jahre 1862 vgl. T. IV, 5983.

¹¹Vgl. z.B. Hebbels Briefe an Elise vom 29.11.1836 (Br. I, 118) und vom 9.3.1839 (Br. I, 269f.).

¹²Vgl. T. I, 1631; dazu auch Kirch, Todesproblem, S. 19.

¹³Detlef Cölln, „Zu Hebbels Gedicht ‚Der Brahmine‘“, in HJb 1953, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/Holst.: Boyens & Co., 1953), S. 89-90; Detlef Cölln, „Hebbels Gedicht ‚Diocletian‘ mit angeschlossenen Betrachtungen“, in HJb 1954, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/Holst.: Boyens & Co., 1954), S. 50.

¹⁴Kirch, Todesproblem, S. 7.

¹⁵Cölln, „Zu Hebbels Gedicht ‚Der Brahmine‘“, S. 89-90; Cölln, „Hebbels Gedicht ‚Diocletian‘“, S. 50.

¹⁶Detlef Cölln, „Friedrich Hebbel und das Religiöse“, in HJb 1939, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/Holst.: Boyens & Co., 1939), S. 79; Cölln, „Zu Hebbels Gedicht ‚Der Brahmine‘“, S. 90.

¹⁷Kirch, Todesproblem, S. 30.

¹⁸Vgl. z.B. T. II, 2910: Beendigung von Maria Magdalena kurz nach

dem Tod des ersten Sohnes; in diesem Zusammenhang auch Verfassung des am 17.12.1843 beendeten Gedichtes „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“; ferner (T. III, 3984): neun Tage nach dem Tod des Sohnes Ariel begann er „nicht ohne Gunst der Musen“ Herodes und Mariamne; selbst die Erwartung seines eigenen Todes während der letzten Krankheit hinderte ihn nicht an der Wiederaufnahme des Demetrius.

¹⁹ Herbert Kraft, Poesie der Idee: Die tragische Dichtung Friedrich Hebbels (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971), S. 11.

* * *

Zu Kapitel III:

¹ Gerhard Fricke, „Gedanken zu Hebbels ‚Judith‘“, in HJb 1953, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1953), S. 15.

² Vgl. z.B. Ziegler, Mensch und Welt, S. 17-18; Fricke, „Nachwort“, in Hebbel, Werke, Bd. II, S. 670-671; Manfred Durzak, „Hebbels ‚Judith‘: Deutungsprobleme und Deutung“, in HJb 1971/72 (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1971), S. 49; 55.

³ Liepe, „Hebbel und Schelling“, S. 235; Wolfgang Wittkowski, „Hebbels ‚Judith‘“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969), S. 179; Wolfgang Wittkowski, „Das Tragische in Hebbels ‚Judith‘“, in HJb 1956, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1956), S. 13; Kraft, Poesie der Idee, S. 56; 58-59; Herbert Kraft, „Über Hebbels ‚Judith‘“, in HJb 1970, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1970), 66; 71; Albert-Malte Wagner, Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem in ihrer dramatischen

Dichtung: Eine Sekulärbetrachtung (Leipzig: Leopold Voss, 1911), S. 89;
 Sten G. Flygt, Friedrich Hebbel's conception of movement in the absolute
 and in history, in UNCSGLL (Chapel Hill: Univ. of N. Carolina Press,
 1952), S. 30.

⁴ Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel,
 4. Auflage (1948; Neudruck Hamburg: Hoffmann & Campe Verlag, 1958),
 S. 576; vgl. auch Benno von Wiese, „Der Tragiker Friedrich Hebbel“, in
 HJb 1963 (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1963), S. 20.

⁵ Durzak, „Hebbels ‚Judith‘“, S. 49.

⁶ Frisch, Symbolik und Tragik, S. 30.

⁷ Vgl. bes. „Mein Wort über das Drama“, W. XI, 29; und T. II, 3158.

⁸ Auch in jüngster Zeit gab es, besonders anlässlich der Hebbel-
 Inszenierungen des politisch engagierten Theaterregisseurs Hansgünther
 Heyme in Köln, wieder lebhaft Debatten darüber, ob Hebbels Dramen dem
 historischen Materialismus bzw. der Hegelschen Linken das Wort reden;
 vgl. Deutsche Zeitung, 12.10.1973, S. 28; und 10.5.1974, S. 9.

⁹ Heinz Walter Placzek, Das historische Drama zur Zeit Hebbels, in
 GSt, Nr. 62 (1928; Neudruck, Nendeln/ Liechtenstein: Kraus Reprint
 Ltd., 1967), S. 21.

¹⁰ Witkowski, „Das Tragische in Hebbels ‚Judith‘“, S. 25.

¹¹ Kraft, „Über Hebbels ‚Judith‘“, S. 60.

¹² Zitiert nach Diebold, S. 182.

¹³ Adalbert Stifter, Brief v. 21.8.1847, in Sämtliche Werke, Bd. 17, hrsg.
 v. Gustav Wilhelm (Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag F. Kraus, 1929), S. 248.

¹⁴ Vgl. z.B. Sten, G. Flygt, Friedrich Hebbel (New York: Twayne Publishers, 1968): „[Hölofernes] becomes merely ludicrous through the hyperintellectualism he stands for.“

¹⁵ Gert Kleinschmidt, Die Person im frühen Drama Friedrich Hebbels : Judith, Genoveva, Herodes und Marianne, Maria Magdalena (Lahr/ Schwarzwald: M. Schauenburg, 1965), S. 35.

¹⁶ Zitiert nach Arthur Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas: Seine Kritik und ihre Bedeutung, hrsg. v. R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann, HfO, Nr. 1 (Berlin: B. Behr's Verlag, 1907), S. 85.

¹⁷ Elise Dosenheimer, Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich Hebbels, hrsg. v. Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, DVLG, Buchreihe, Bd. 4 (Halle/Saale: Max. Niemeyer, 1925).

* * *

Zu Kapitel IV:

¹ Hayo Matthiesen, Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten, hrsg. von Kurt Kusenberg (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1970), S. 48: Ludwig Tieck, Leben und Tod der heiligen Genoveva; Maler Müller, Golo und Genoveva; Ernst Raupach, Genoveva.

² Wolfgang Witzkowski, „Genoveva: Zum Ursprung der Tragödie Hebbels“, in HJb 1958, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1958), S. 95.

- ³ibid., S. 96.
- ⁴Wolfgang Liepe, „Zum Problem der Schuld bei Hebbel“, in HJb 1958, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1958), S. 26.
- ⁵Ziegler, Mensch und Welt, S. 44-45.
- ⁶Flygt, Friedrich Hebbels conception of movement, S. 33.
- ⁷von Wiese, Die deutsche Tragödie, S. 586f..
- ⁸Vgl. dazu auch Kraft, Poesie der Idee, S. 88.
- ⁹Wolfgang Liepe, „Mensch und Gesellschaft im modernen Drama“, in BLG, KSDL, Bd. 2, hrsg. v. Erich Trunz (Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963), S. 122.
- ¹⁰von Wiese, Die deutsche Tragödie, S. 584.
- ¹¹Wolfgang Wittkowski, „Hebbels ‚Genoveva‘“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1963), S. 196.
- ¹²Ein Ansatz dazu ist evtl. in I/3/454-455 zu sehen; vgl. dagegen aber Kandaules' und Gyges' Haltung, Kapitel VIII, S. 151, 153.
- ¹³Anni Meetz, Friedrich Hebbel, SM, RfG (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962), S. 25.
- ¹⁴Wittkowski, Genoveva: Zum Ursprung, S. 75.
- ¹⁵Vgl. z.B. V/1/2944-2946:

Noch sehe ich des Schädels grausen Spalt,
Die starren Augen, und die Hand, die sie,
Bevor sie hinbank, ballte.

ferner auch V/6/3218-3223:

Ich fand einmal ein halbverfault Geripp
In einem Busch, das war das Schœußlichste,
Das ich noch jemals sah, der Kopf von Fleisch
Entblœßt und doch an Stellen noch behaart,
Der Bauch von Schlangen wimmelnd, Groß und Klein
Zu einem Klump verflochten -

und:

Das Thier zerspaltete mit eh'rnem Huf
Den Schädel ihr, Gehirn und Blut flog auf,
Und in die Halle trug man sie für todt.

¹⁶ Vgl. dazu Wittkowski, („Genoveva: Zum Ursprung“, S. 65), nach dessen Meinung Hebbel die religiöse Grundidee des Dramas „heimlich bekämpft“.

¹⁷ Zur Funktion der Mythenbildung vgl. u.a. Martin Foss, Death, Sacrifice and Tragedy (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1966), bes. S. 89.

* * *

Zu Kapitel V:

¹ So z.B. Werner P. Friederich, An Outline-History of German Literature (New York: Barnes & Noble Inc., 1963); und Felix Emmel Schauspielführer: Von Aischylos bis Peter Weiss (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1968).

² von Wiese, Die deutsche Tragödie, S. 591; vgl. ferner auch S. 589ff..

³ Edna Purdie, Friedrich Hebbel: A Study of his Life and Work (London: Oxford Univ. Press, H. Milford, 1932), S. 119.

⁴ Ziegler, Mensch und Welt, S. 106.

⁵ von Wiese, Die deutsche Tragödie, S. 591.

⁶ Vgl. Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie (Berlin: Georg Reimer, 1904), S. 137.

⁷ Dosenheimer, Das zentrale Problem, S. 61.

⁸ von Wiese, Die deutsche Tragödie, S. 595-596.

⁹ Ziegler, Mensch und Welt, S. 106.

¹⁰ Müller, „Zur motivischen und dramaturgischen Struktur“, S. 46; 47.

¹¹ Martin Stern, „Das zentrale Symbol in Hebbels ‚Maria Magdalena‘“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969), S. 233-234.

¹² Kleinschmidt, Die Person im frühen Drama, S. 71-72.

¹³ Müller, „Zur motivischen und dramaturgischen Struktur“, S. 68.

¹⁴ So heißt es z.B. in Klaras Monolog: „O Gott, o Gott! Erbarme Dich! Erbarme Dich über den alten Mann! Nimm mich zu Dir! . . . Sieh, der Sonnenschein liegt so goldig auf der Straße . . . Alles lebt, Alles will leben, Tausend Kranke zittern in dieser Stunde vor Dir, o Tod . . . ich rufe Dich! Verschone den, dessen Seele sich am tiefsten vor Dir wegkrümmt . . . nimm mich für ihn! Ich will nicht schaudern, wenn Du mir Deine kalte Hand reichst, ich will . . . Dir freudiger folgen, als Dir noch je ein Menschenkind gefolgt ist.“ (II/2/42-43/25ff.).

¹⁵ Meetz, Hebbel, S. 41.

¹⁶ Wagner, Goethe, Kleist, Hebbel, S. 87.

¹⁷ Martini, Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus, S. 159.

¹⁸ Franz Bielfeldt, „Hebbels Menschengestaltung als dichterischer Ausdruck nordisch-deutschen Wesens“, in Literatur, 209 (1939; Neudruck Nendeln/ Liechtenstein: Kraus Reprint, 1967), S. 44.

¹⁹ Kraft, Poesie der Idee, S. 119.

²⁰ Hebbel sprach diesen Gedanken mehrmals in seinem Tagebuch aus; so heißt es z.B.: „Der Mensch darf sich selbst tödten, denn er hat die Fähigkeit dazu, und diese Fähigkeit ohne das Recht des Gebrauchs wäre ein Ueberfluß“ (T. II, 2292); oder: „Gott gab dem Menschen die Fähigkeit, die Welt zu verlassen, weil er ihn nicht gegen die Erniedrigung der Welt schützen konnte“ (T. II, 2310).

* * *

Zu Kapitel VI:

¹ Doch sei erwähnt, daß es im Trauerspiel um die Ermordung eines unschuldigen Mädchens geht und daß der Vorhang zu den Worten fällt: „Wie gählings kommt der Tod!“ (W. II, S. 122). Julia befaßt sich wiederum mit dem Schicksal eines „gefallenen“ Mädchens, dem jedoch --im Gegensatz zu Klara in Maria Magdalena--der Tod durch menschliche Hilfsbereitschaft erspart bleibt, so daß das Werk mit einem Lichtblick endet.

² Vgl. Matthiesen, Hebbel in Selbstzeugnissen, S. 94-95.

³ Auszug aus einem Artikel Hebbels im „Lloyd“ v. 1.-3. Jan. 1848;

zitiert bei Richard Maria Werner, „Einleitung“, in Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner, Abt. 1: Werke, Bd. 1-12 (Berlin: B. Behr's Verlag, 1904), Bd. II, S. XXVIII.

⁴Matthiesen, Hebbel in Selbstzeugnissen, S. 97.

⁵Lawrence Ryan, „Hebbels ‚Herodes und Mariamme‘: Tragödie und Geschichte“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969), S. 249.

⁶Dosenheimer, Das zentrale Problem, S. 82.

⁷Müller, Zur Struktur und Motivik, S. 78.

⁸Vgl. II/3/1087-1088; II/5/1290-1291; V/8/3263-3264; I/3/436-438; 466-469.

⁹von Wiese, Die deutsche Tragödie, S. 613.

¹⁰Theodore Spencer, Death and Elizabethan Tragedy (New York: Pageant Books Inc., 1960), hebt die gleiche Ansicht als ein wesentliches Merkmal im englischen Drama des 16. Jahrhunderts hervor; er zitiert als Beispiel den Tribut in Shakespeares Macbeth: "Nothing in his life/ Became him like the leaving it".

¹¹Ziegler, Mensch und Welt, S. 58.

* * *

Zu Kapitel VII:

¹Matthiesen, Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen, S. 108.

² Heinrich Deckelmann, Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts im deutschen Unterricht, 4. und 5. Auflage (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1921), S. 72.

³ Pfeiffers Hypothese ist, daß Hebbels Charaktere--ungeachtet der Argumente des Dichters--im realen, objektiven Sinn schuldig sind; Herzog Ernst zeigt seiner Meinung nach entweder „criminal incompetence“ oder „criminal hypocrisy“ und versucht, „with a sophistry unworthy of Hebbel . . . to get the best of his guileless victim“ („The moral problem in Hebbel's Drama“, in GR II, 1927: [1927; Neudruck New York: Kraus Reprint Corp., 1962]).

⁴ Kraft, Poesie der Idee, S. 215.

⁵ Vgl. Ziegler, Mensch und Welt, S. 106, sowie Kapitel V, S. 93 der vorliegenden Arbeit.

⁶ Helmut Kreuzer, „Hebbels ‚Agnes Bernauer‘ (und andere Dramen der Staatsraison und des politischen Notstandsmordes)“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969), S. 281-283; vgl. ferner auch Helmut Kreuzer, „Agnes Bernauer als Hebbels ‚moderne Antigone‘“, in HJb 1961, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/Holst.: Boyens & Co., 1961), S. 54-55.

⁷ Kleinschmidt, Die Person im frühen Drama, S. 127.

⁸ Purdie, Hebbel, S. 179f.: „ . . . the duality of interests . . . lessens . . . the tragic force“.

⁹ Diese Stelle erinnert an Kleists Penthesilea, die in ihrem--freilich illusorischen--Glück über die Vereinigung mit Achilles ausruft: „Zum Tode war ich nie so reif, als jetzt.“ (Werke, Bd. II, 14/1682).

¹⁰ Kreuzer, „Agnes Bernauer als Hebbels ‚moderne Antigone‘“, S. 47.

Zu Kapitel VIII:

¹ Benno von Wiese (Die deutsche Tragödie, S. 628), sowie Helmut Kreuzer („Hebbels ‚Gyges und sein Ring‘“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9; hrsg. v. Helmut Kreuzer [Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969], S. 302) setzen es als gegeben voraus, daß Rhodope aus Indien stammt; der Text nimmt jedoch auf kein bestimmtes Land Bezug.

² Helmut Kreuzer, „Friedrich Hebbels ‚Gyges und sein Ring‘: Die Einheit der Konzeption“, in HJb 1959, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/Holst.: Boyens & Co., 1959), S. 94.

³ Böhrig, Die Probleme, S. 60.

⁴ Zinkernagel, Die Grundlagen, S. 172.

⁵ Bert Nagel, „Die Tragik des Menschen in Hebbels Dichtung: Zum Verständnis der Tragödie ‚Gyges und sein Ring‘“, in HJb 1962, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/Holst.: Boyens & Co., 1962), S. 21.

⁶ Pfeiffer, „The moral problem“, S. 154.

⁷ Vgl. dazu auch Dosenheimer, Das zentrale Problem, S. 97ff..

⁸ Vgl. dazu Kreuzer, „Hebbels ‚Gyges‘“, S. 307, und Kreuzer, „Hebbels ‚Gyges‘: die Einheit der Konzeption“, S. 92.

⁹G. R. Mason, From Gottsched to Hebbel (London: George G. Harrap & Co., Ltd.), S. 260.

¹⁰Heinz Stolte, „Hebbels ‚Gyges und sein Ring‘ im Lichte historischer Erfahrungen“, in HJb 1959, hrsg. v. Detlef Cölln (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1959), S. 69; sowie Flygt, Hebbels conception of movement, S. 57.

* * *

Zu Kapitel IX:

¹Zitiert nach R. M. Werner, „Einleitung“, in Hebbel, Werke, hrsg. v. R. M. Werner, Bd. IV, S. XXI.

²Heinz Stolte, „Ein Plädoyer für Hebbels ‚Nibelungen‘“, in HJb 1970, hrsg. v. L. Koopmann (Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1970), S. 20.

³Vgl. dazu Werner, „Einleitung“, in Hebbel, Werke, Bd. IV, S. XXXV-XXXVI.

⁴Jost Hermand, „Hebbels ‚Nibelungen‘: Ein deutsches Trauerspiel“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969), S. 224.

* * *

Zur Zusammenfassung:

¹Klaus Ziegler, „Wandlungen des Tragischen“, in Hebbel in neuer Sicht, SuL 9, hrsg. v. Helmut Kreuzer [Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969], sagt in Hinsicht auf Hebbels Gestaltung des Tragischen: „In der Tat könnte man viel eher als den Vorwurf der ‚Eintönigkeit‘ gegen Hebbels theoretische

Reflexionen und Spekulationen den Vorwurf einer überall ins Ungreifbare hinein verschwimmenden Vieldeutigkeit oder gar Widersprüchlichkeit erheben".

²Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra (München: Wilhelm Goldmann Verlag, o.J.), S. 60.

Bibliographie

Hebbel, Friedrich. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe

von Richard Maria Werner in drei Abteilungen.

Berlin: B. Behr's Verlag/ Friedrich Feddersen, 1904-1907.

Abt. 1: Werke, Bd. I - XII.

Abt. 2: Tagebücher, Bd. I - IX.

Abt. 3: Briefe, Bd. I - VIII.

Hebbel, Friedrich. Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Gerhard Fricke.

München: Carl Hanser Verlag, 1952.

- - - - -

Alker, Ernst: Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914).

Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1961.

Beiss, Adolf. „Nexus und Motive: Beitrag zur Theorie des Dramas“.

DVLG 36, 2, 1962.

Bielfeldt, Franz. Hebbels Menschengestaltung als dichterischer Aus-

druck nordisch-deutschen Wesens. 1939; Neudruck Mendeln/

Liechtenstein: Kraus Reprint, 1967.

Biese, Alfred. Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 3: Von Hebbel bis

zur Gegenwart. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung,

1916.

Bischke, Gisela. „Die Problematik des Rachemotivs im Drama Friedrich Hebbels“.

HJb 1965. Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Hölst.: Boyens & Co.,

1965.

Böhrig, Karl. Die Probleme der Hebbelschen Tragödien. Rathenow:

M. Babezien, 1899.

Choron, Jacques. Der Tod im abendländischen Denken. Aus dem Englischen

übersetzt v. Renate u. Klaus Birkenhauer. Stuttgart:

Ernst Klett Verlag, 1967.

Cölln, Detlef. „Friedrich Hebbel und das Religiöse“. HJb 1939.

Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1939.

Cölln, Detlef. „Hebbels Gedicht ‚Diocletian‘ mit angeschlossenen Be-

trachtungen“. HJb 1954. Hrsg. v. Detlef Cölln.

Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1954.

Cölln, Detlef. „Rhodope in Hebbels Drama ‚Gyges und sein Ring‘“.

HJb 1955. Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.:

Boyens & Co., 1955.

Cölln, Detlef. „Zu Hebbels Gedicht ‚Der Brahmine‘“. HJb 1953. Hrsg.

v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1953.

Deckelmann, Heinrich. Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts im

deutschen Unterricht. 4. u. 5. Auflage. Berlin:

Weidmannsche Buchhandlung, 1921.

Diebold, Edmund. Friedrich Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung

seines Schaffens. HFo Nr. XVII. Berlin und Leipzig:

B. Behr's Verlag/ Friedrich Feddersen, 1928.

Dosenheimer, Elise. Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich

Hebbels. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Erich Rothacker. DVLG,

Buchreihe, Bd. 4. Halle/ Saale: Max Niemeyer, 1925.

Durzak, Manfred. „Hebbels ‚Judith‘: Deutungsprobleme und Deutung.“

HJb 1971/1972. Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Holst.:

Boyens & Co., 1971.

Feuerbach, Ludwig. Gedanken über Tod und Unsterblichkeit: Aus den Papieren eines Denkers. Hrsg. v. einem seiner Freunde.

Nürnberg: bei Johann Adam Stein, 1830.

Flygt, Sten G. Friedrich Hebbel. New York: Twayne Publishers, 1968.

Flygt, Sten G. Friedrich Hebbels conception of movement in the absolute and in history. UNCSSL. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1952.

Foss, Martin. Death, Sacrifice and Tragedy. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1966.

Fränkel, Joachim. Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion.

Hrsg. v. R. M. Werner u. W. Bloch-Wunschmann. Hfo Nr. II.

Berlin: B. Behr's Verlag, 1907.

Fricke, Gerhard. „Gedanken zu Hebbels ‚Judith‘“. HJb 1953. Hrsg. v.

Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1953.

Fricke, Gerhard. „Nachwort“, Hebbel, Werke in zwei Bänden. Hrsg. v.

Gerhard Fricke. München: Carl Hanser Verlag, 1952.

Frisch, Helga. Symbolik und Tragik in Hebbels Dramen. 2. Auflage.

AKML, Bd. 16. Bonn: H. Bouvier & Co., 1963.

Gansberg, Marie Luise. „Zur Sprache in Hebbels Dramen“. Hebbel

in neuer Sicht. SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer.

Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Guthke, Karl S. „Hebbels ‚Dialektik in der Idee‘: Die Erfüllung einer

Prognose“. Wege zur Literatur, SdDG.

Bern: A. Francke AG. Verlag, 1967

Herrmann, Jost. „Hebbels ‚Nibelungen‘: Ein deutsches Trauerspiel“.

Hebbel in neuer Sicht. SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer.

Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Hoffman, Frederick J. The mortal No: Death and the Modern Imagination.

Princeton/N. J.: Princeton Univ. Press, 1964.

Jenssen, Christian. „Hebbels Erzählungen“. HJb 1955. Hrsg. v.

Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1955.

Kirch, Rudolf. Das Todesproblem bei Hebbel. Diss. Wien, 1937.

Kleinschmidt, Gert. Die Person im frühen Drama Friedrich Hebbels:

Judith, Genoveva, Herodes und Mariamne, Maria Magdalena.

Lahr/ Schwarzwald: M. Schauenburg, 1965.

Heinrich von Kleists Werke, Bd. II u. V. Im Verein mit Georg Minde-

Pouet u. Reinhold Steig, hrsg. v. Erich Schmidt. Kritisch

durchges. u. erläuterte Gesamtausgabe. Meyers Klassiker-

Ausgaben. Hrsg. v. Prof. Dr. Ernst Elster. Leipzig u.

Wien: Bibliographisches Institut, o.J..

Kraft, Herbert. Poesie der Idee: Die tragische Dichtung Friedrich

Hebbels. Tübingen: Max Niemeyer, 1971.

Kraft, Herbert. „Über Hebbels ‚Judith‘“, HJb 1970. Hrsg. v. L. Koopmann.

Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1970.

Kraft, Herbert. „Zwischen Tat und Begebenheit: Über Hebbels ‚Genoveva‘“.

HJb 1966. Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Holst.: Boyens &

Co., 1966.

Kreuzer, Helmut. „Agnes Bernauer als Hebbels ‚moderne Antigone‘“. HJb

1961. Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1961.

Kreuzer, Helmut. „Hebbels ‚Agnes Bernauer‘ (und andere Dramen der Staatsraison und des politischen Notstandsmordes)“. Hebbel in neuer Sicht. SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Kreuzer, Helmut. „Hebbels ‚Gyges und sein Ring‘“. Hebbel in neuer Sicht. SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Kreuzer, Helmut. „Friedrich Hebbels ‚Gyges und sein Ring‘: Die Einheit der Konzeption“. HJb 1959. Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1959.

Kuh, Emil. Biographie Friedrich Hebbel's: Bd. I-II. 1877; Neudruck New York: AMS Press, 1972.

Kutscher, Arthur. Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas: Seine Kritik und ihre Bedeutung. Hrsg. v. R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann. Hfo Nr. I. Berlin: B. Behr's Verlag, 1907.

Liepe, Wolfgang. „Der Schlüssel zum Weltbild Hebbels: G. H. Schubert“. BLG, KSDL, Bd. 2, Hrsg. v. Erich Trunz, Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963.

Liepe, Wolfgang. „Hebbels philosophisches Jugendmärchen ‚Die einsamen Kinder‘“. HJb 1954. Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1954.

Liepe, Wolfgang. „Hebbel und Schelling“. BLG, KSDL, Bd. 2. Hrsg. v. Erich Trunz. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963.

Liepe, Wolfgang. „Hebbel zwischen G. H. Schubert und L. Feuerbach“. BLG, KSDL, Bd. 2. Hrsg. v. Erich Trunz. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1963.

Liepe, Wolfgang. „Mensch und Gesellschaft im modernen Drama“. BLG,

KSDL, Bd. 2. Hrsg. v. Erich Trunz. Neumünster: Karl
Wachholtz Verlag, 1963.

Liepe, Wolfgang. „Zum Problem der Schuld bei Hebbel“. BLG, KSDL,

Bd. 2. Hrsg. v. Erich Trunz. Neumünster: Karl Wachholtz
Verlag, 1963.

Mann, Michael. „Schiller und sein Prinzipal ‚Der Tod‘“. DVLG 43, 1, 1969.

Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969.

Martini, Fritz. Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. EddL

Bd. V, 2. Stuttgart: J. B. Metzler, 1962.

Mason, G. R. From Gottsched to Hebbel. London: George G. Harrap

& Co. Ltd., 1961.

Matthiesen, Hayo. Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bild-

dokumenten. Hrsg. v. Kurt Kusenberg. Reinbek bei Hamburg:

Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH., 1970.

Meetz, Anni. Friedrich Hebbel. SM, RfG. Stuttgart: J. B. Metzlersche

Verlagsbuchhandlung, 1962.

Meetz, Anni. „Hebbel und das Drama seiner Zeit“. HJb 1959. Hrsg. v.

Detlef Cölln. Heide/Holst.: Boyens & Co., 1959.

Michelsen, Peter. „Das Paradoxe als Grundstruktur Hebbelschen Denkens“.

Hebbel in neuer Sicht. SuL9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer.

Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Michelsen, Peter. Friedrich Hebbels Tagebücher: Eine Analyse.

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966.

Müller, Joachim. „Das Goethebild Friedrich Hebbels“. HJb 1965. Hrsg.

v. L. Koopmann. Heide/Holst.: Boyens & Co., 1965.

Müller, Joachim. „Das Motiv des Todes in Hebbels Lyrik“. HJb 1963.

Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1963.

Müller, Joachim. Das Weltbild Friedrich Hebbels. Halle/Saale: Max

Niemeyer Verlag, 1955.

Müller, Joachim. „Zur motivischen und dramaturgischen Struktur von

Hebbels „Maria Magdalena““. HJb 1968. Hrsg. v. L. Koopmann.

Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1968.

Müller, Joachim. „Zur Struktur und Motivik in Hebbels „Herodes und

Mariamme““. HJb 1966. Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Holst.:

Boyens & Co., 1966.

Nagel, Bert. „Die Tragik des Menschen in Hebbels Dichtung: Zum Verständnis

der Tragödie „Gyges und sein Ring““. HJb 1962. Hrsg. v.

L. Koopmann. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1962.

Naumann, Walter. „Hebbels „Gyges und sein Ring““. MJSL, Vol. XLIII, Nr. 6,

1951.

Nestroy, Johann. Judith und Holofernes: Werke.

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Pfeiffer, Frederick L. „The moral problem in Hebbel's Drama“. GR II, 1927.

1927; Neudruck New York: Kraus Reprint Corp., 1962.

Plačzek, Heinz Walter. „Das historische Drama zur Zeit Hebbels“. GSt Nr.62.

1928; Neudruck Nendeln/ Liechtenstein: Kraus Reprint Ltd., 1967.

Purdie, Edna. Friedrich Hebbel: A Study of his Life and Work. London:

Oxford Univ. Press, H. Milford, 1932.

Rehm, Walther. Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter

bis zur Romantik. DVLG, Buchreihe, Bd. 14. Hrsg. v.

Paul Kluckhohn und Erich Rothacker. Halle/Saale: Max Niemeyer, 1928.

Rennert, Hermann. Die Behandlung des Todes in den Dramen Grillparzers,

Hebbels und Otto Ludwigs. Diss. Gießen, 1929.

Grünberg/ Hessen, 1929.

Ryan, Lawrence. „Hebbels ‚Herodes und Mariamne‘: Tragödie und Geschichte“.

Hebbel in neuer Sicht. SuL 9, Hrsg. v. Helmut Kreuzer.

Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Schaub, Martin. Friedrich Hebbel. Velber bei Hannover: Friedrich

Verlag, 1967.

Scheunert, Arno. Der junge Hebbel: Weltanschauung und früheste Jugend-

werke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der

durchgehenden Ansichten. BzÄ XII. Hamburg u. Leipzig:

Leopold Voss, 1908.

Scheunert, Arno. Der Pantragismus als System der Weltanschauung und

Ästhetik Friedrich Hebbels. BzÄ VIII, Hamburg u. Leipzig:

Leopold Voss, 1903.

Schulz-Streeck, Karl-Heinz. „Hebbels tragische Sicht als Überwindung

des Nihilismus“. HJb 1959. Hrsg. v. Detlef Cölln.

Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1959.

Schumacher, Hermann. „Hebbels Geschichtsbild“, HJb 1953. Hrsg. v.

Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1953.

Spencer Theodore. Death and Elizabethan Tragedy: A Study of Convention

and Opinion in the Elizabethan Drama. New York: Pageant

Books Inc., 1960.

Stern, Martin. „Das zentrale Symbol in Hebbels ‚Maria Magdalena‘“.

Hebbel in neuer Sicht. SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer.

Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1969.

Stifter, Adalbert. Sämtliche Werke. 2. Auflage. Bd. 17. Hrsg. v.

Gustav Wilhelm. Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag F.

Kraus, 1939.

Stolte, Heinz. „Ein Plädoyer für Hebbels ‚Nibelungen‘“. HJb 1970.

Hrsg. v. L. Koopmann. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1970.

Stolte, Heinz. „Hebbels ‚Gyges und sein Ring‘ im Lichte historischer

Erfahrungen“. HJb 1959. Hrsg. v. Detlef Cölln.

Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1959.

Unger, Rudolf. „Herder, Novalis und Kleist: Studien über die Entwicklung

des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und

Drang zur Romantik“. DF, 9. Frankfurt/ Main: Moritz

Diesterweg, 1922.

Wagner, Albert Malte. Goethe, Kleist, Heibel und das religiöse Problem

ihrer dramatischen Dichtung. Leipzig: Leopold Voss, 1911.

Weier, Winfried. „Entwicklungsphasen des Todesproblems in der deutschen

Tragödie zwischen Idealismus und Realismus“. LitJb 5, 1964.

Wiese, Benno von „Der Tragiker Friedrich Heibel“. HJb 1963. Hrsg. v.

L. Koopmann. Heide/ Holst. : Boyens & Co., 1963.

Wiese, Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Heibel. 4. Auflage.

Hamburg: Hoffmann & Campe Verlag, 1948.

Wiese, Benno von. „Die Religion Büchners und Hebbels“. Heibel in neuer

Sicht. SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart:

..Kohlhammer Verlag, 1969

Wittig, Lisbeth. „Der junge Hebbel als Gestalter seines Selbst“.

GSt. 188. 1937; Neudruck Nendeln/ Liechtenstein:

Kraus Reprint Ltd., 1967.

Wittkowski, Wolfgang. „Das Tragische in Hebbels ‚Judith‘“. HJb 1956.

Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.: Boyens & Co., 1956.

Wittkowski, Wolfgang. „Genoveva: Zum Ursprung der Tragödie Hebbels“.

HJb 1958. Hrsg. v. Detlef Cölln. Heide/ Holst.:

Boyens & Co., 1958.

Wittkowski, Wolfgang. „Hebbels ‚Genoveva‘“. Hebbel in neuer Sicht.

SuL 9. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer

Verlag, 1969.

Wittkowski, Wolfgang. „Hebbels ‚Judith‘“. Hebbel in neuer Sicht. SuL 9.

Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer Verlag,

1969.

Ziegler, Klaus. Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels.

NFo Nr. 32. 1938; Neudruck Darmstadt: Wissenschaftliche

Buchgesellschaft, 1966.

Ziegler, „Wandlungen des Tragischen“. Hebbel in neuer Sicht. SuL 9.

Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Kohlhammer Verlag,

1969.

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

Georg Reimer, 1904.



