Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1909)

Artikel: Zum Verständnis von Hebbels Tragik
Autor: Ihringer, Bernhard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749440

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

faire, une timide protestation inutile, mais qui les soulage; et aussitôt se remettre au travail. Heureux encore ceux qui auront découvert, quelque part, sous les noyers un petit village caché, paisible et doux, avec sa fontaine en granit et son église au cadran bleu où les heures sonnent si lentes. Heureux ceux-là, — et quant aux autres, tant pis pour eux!

Car c'est ce qu'on va leur répondre, n'en doutons point. Ou bien on leur dira: „Vous faites du sentiment!“ Eh oui, ils font du sentiment. Mais il faudrait, une fois pour toutes, qu'on se mît dans la tête que le „sentiment“, là comme ailleurs, est quelque chose. On nous a vanté à l'école les hauts faits des héros de Sempach et de Morgarten. Quelle fut leur force, sinon le sentiment? Ce n'était pas du moins le nombre. Et „l'amour de la patrie“, comme on disait, car le mot est un peu démodé, est-il autre chose que du sentiment? Cherchez bien, vous en trouverez partout où il y a de la vitalité et de la grandeur. Et après avoir été au „pratique“ et à l'immédiat, on reviendra peut-être à l'idée, parce qu'il n'y a qu'elle, et de quelque nature qu'elle soit, qui parvienne à discipliner la vie.

LAUSANNE C.-F. RAMUZ

□□□

ZUM VERSTÄNDNIS VON HEBBELS TRAGIK.

Als Hebbel noch schwer unter dem Druck seiner „Wohltäter“ litt, die mit allen Mitteln darauf hinarbeiteten, er solle irgend ein Brotstudium ergreifen, da schrieb er an Elise Lensing, die einzige, bei der er ein wenig Verständnis erhoffen durfte: „Einen andern Weg wie andere Leute muss ich nun doch einmal einschlagen, das bedingen meine Verhältnisse, wie meine Natur. Daraus, dass er anders ist, folgt aber noch nicht, dass er verkehrt ist, oder aber gar nicht zum Ziele führt. Die Religion des Entbehrens, die ich längst zur meinigen gemacht, bringt es mit sich, dass es mir völlig gleichgültig sein muss, wann ich am Ziele anlange; wer sich aber so gegen das Leben gestellt hat,

hat wenig zu fürchten, höchstens Eingriffe in seine innere Freiheit, die so oft durch äussere Unterstützungen herbeigeführt werden.“ Diese innere Freiheit, nicht sowohl die Freiheit des Willens, als die des Handelns unmittelbar schätzte Hebbel allezeit als höchstes Gut. So sehr er die „dualistische Form des Seins“ in seiner Tragik empfand, so sehr wehrte er mit ängstlicher Scheu die Duplizität der Pflichten von sich ab, die so leicht dazu übergeht, dem Charakter selbst von sich aus Gesetze zu diktieren und die Schranken einzureissen, die dem äusserlichen, rein sinnlich-instinktiven Fühlen niemals Einfluss auf das innere Handeln gestatten dürfen. Er hütete sich aufs ängstlichste vor einer Mischung der höchsten Daseinsprinzipien; deshalb brach er auch das Verhältnis mit Elise Lensing ab, als es auf einen toten Punkt gelangt war, bei dem eine Weiterführung für den Dichter und damit auch für das Mädchen zur beständigen Qual geworden wäre.

Dieselbe unbedingte Geschlossenheit finden wir auch in allen Hebbelschen Dramen. Sie ist vielleicht bisher zu wenig betont worden; mir scheint sie die Grundlage, die Vorbedingung und zugleich der Schlüssel zu seiner Tragik zu sein. Wir sehen das Individuum immer als unbedingte Einheit, der eine geschlossene Phalanx von äusseren treibenden Kräften gegenübersteht. Nie sehen wir einen Konflikt der Pflichten aufblitzen als bewegendes, tragisches Motiv; nie eine innere Gespaltenheit, die tyrannisch nach einer Lösung verlangt und an deren Unmöglichkeit des Individuum zugrunde geht. Die Integrität der Persönlichkeit steht für Hebbel ganz ausser Frage; sie ist ihm gewissermassen ein aus der eigenen Zielbewusstheit seiner Person erschlossenes Dogma, an dem es kein Rütteln gibt.

Gehen wir die Reihe seiner Dramen durch, so finden wir diese Hypothese vollkommen bestätigt. Die Hebbelsche Judith ist nicht weniger ein geschlossenes Eins, wie ihr grosser Gegner Holofernes. Von Anfang an ist's die weibliche Begier, ihn zu sehen, sich mit ihm zu messen, die sie treibt, ihn in seinem Heerlager aufzusuchen. Sie lügt sich nur selbst die patriotischen Motive vor, bis dann die nackte, so lange verhüllte Wahrheit auf die Mahnung der Dienerin erschütternd hervorbricht:

„Nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst. O, hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zer-

schmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir! Dank? Wer will den? Aber jetzt muss ich meine Tat allein tragen, und sie zermalmt mich!"

Auch in der „Genoveva" findet sich in den beiden leitenden Gestalten, in Golo und der christlichen Dulderin, auch nicht die Spur eines Seelenzwiespaltes. Die Entwickelung schreitet mit mathematischer Progression fort, ohne je an irgend einer Stelle umzubiegen. Das gleiche gilt von „Maria Magdalena"; kein ethisches Motiv, der Zweifel an ihrer Ehre, die Unfähigkeit, beschimpft weiter leben zu können, treibt die Tischlermeisterstochter in den Tod, sondern der Gedanke an das starre Ehrgefühl ihres Vaters, dem sie keine Schande machen will, eine altruistische Rücksichtnahme. Das Gegenteil davon, nämlich der unbeugsame Stolz der heidnischen Persönlichkeit, die jeden Zweifel an ihrer Lauterkeit als Mord empfindet, führt die Katastrophe in „Herodes und Marianne" herbei. Das Weib kann dem Manne einmal verzeihen, wenn er ihre Ehre aber zum zweitenmal bezweifelt, rächt sie sich dadurch, dass sie zu sein scheint, was sie nicht ist und ihn dadurch zwingt, die Rache selbst zu vollziehen.

Diese strenge Einheit der Motive, diese aprioristische Darstellungsweise, die mit dem Individuum stets als mit einer in sich abgeschlossenen Grösse rechnet, deren Charakter keiner Spaltung mehr fähig ist, dieser Verzicht auf die psychologische Tätigkeit des Dramatikers, der keine fertigen Charaktere kennen will, sondern Menschen des Alltags, deren Entwicklung durch innere und äussere Anstösse er erst im Verlauf seines Stückes darzustellen hat — ist die Wurzel, aus der Hebbels Dramaturgie herausgewachsen ist. Indem er die Charaktere als fertige nimmt, gewinnt er erst die Möglichkeit, mit ihnen die Lebens- und Weltanschauungstragödie vorzuführen. Er verzichtet auf psychologische Entwicklung, um uneingeschränkt dogmatisch sein zu können; er setzt die künstlerische Freude am Stoff zugunsten der philosophischen Freude an der Idee in den Hintergrund. Als seine Lebensaufgabe bezeichnet er schon im Jahre 1837 die Symbolisierung seines Innern: „soweit es sich in bedeutenderen Momenten fixiert, durch Schrift und Wort; alles andere, ohne Unterschied hab ich aufgegeben, und auch dies halt ich nur fest, weil ich mich selbst in meinen Klagen rechtfertigen will." Mit diesem

Ausspruch, der so ganz die Scheidelinie zwischen Dichter und Denker, zwischen Kunst und Philosophie überbrückt, hat Hebbel den Gesichtspunkt zur richtigen Beurteilung seiner Werke selbst am besten gegeben; zugleich ersehen wir daraus auch deutlich, wie lächerlich verkehrt es ist, mit Maßstäben, die vom klassischen Drama hergenommen sind, ihm beikommen zu wollen. Das sollten sich namentlich die schillertüchtigen Philologen und Gymnasiallehrer gesagt sein lassen, für die Hebbel, obwohl sie doch merkwürdigerweise seinen einzigen deutschen Vorgänger, Kleist, gelten lassen, immer noch als rätselvolles, unheimliches Ungeheuer figuriert, weil er in keine der offenstehenden Schubladen hineinpasst.

Hebbels Tragik ist eine ins künstlerische projizierte Weltanschauung. Er selbst hat dies oft und nachdrücklich ausgesprochen, so zum Beispiel, wenn er die Kunst als „realisierte Philosophie" definierte. Den „Lebensprozess an sich" wollte er in seinen Dramen darstellen, die grosse Frage des Daseins aufwerfen, die ihn ohne Unterlass peinigte. Das Individuum sollte in seinem „bedenklichen Verhältnis" zur Welt, zur „Idee" gezeigt werden, in das es durch die „Vereinzelung" geraten war. Es sollte gleichgültig sein, ob es durch eine gute oder schlechte Handlung zugrunde ginge. Ja Hebbel zog jenes sogar vor, indem das Scheitern am Gutestun am ergreifensten die Pein des Lebens zeige. Hier bleibt natürlich der Kern des Ganzen, die Frage nach dem Entstehen der Schuld unenthüllt. Durch ein vorweltliches, höheres Fatum, das die Losreissung von der „Idee" verfügte, ist die Menschheit in die verhängnisvolle Doppelstellung gebracht worden, warum, wann, wozu — darauf gibt es keine Antwort. Das deckt sich mit dem Weltmysterium selbst, sagt Hebbel. Im Grunde also abstrahiert er auch nur aus konkreten Tatsachen; er bringt zwar nicht das Leben, wohl aber die Lebensgesetze auf die Bühne, die die Norm im Kampfe des Einzelnen mit der Einheit bilden.

Was nun den Schuldbegriff anbelangt, der sich auf dieser Grundlage aufbaut, so ist dabei natürlich von vornherein jeder moralische Begriff von Sünde auszuschliessen. Das Individuum verstösst gegen irgend ein Weltgesetz, gegen die Interessen des Einen, Ungetrennten; damit hat es keine subjektive Schuld auf sich geladen, wohl aber wird es von dem höheren Prinzip

zur Rechenschaft gezogen, das heisst, es muss in diesem aufgehen und durch seinen Untergang die Lücke wieder verstopfen, die seine Tat, ja seine blosse Existenz im Weltganzen riss. Wir sehen schon: positive Kriterien zur Erkenntnis der Schuld existieren nicht. Es ist der Beruf des Dichters, als Richter über die Zeiten zu treten und selbstherrlich zu entscheiden, ob irgend ein Individuum in Vergangenheit oder Gegenwart als tragische Persönlichkeit, das heisst als Beispiel für das Weltgeschehen in Betracht kommen kann. Dieses selbst, soweit es sich mit dem Letzten, Überweltlichen deckt, können wir überhaupt nicht anders erkennen als aus der Beobachtung der Formen, in denen es sich schon unter uns Menschen symbolisiert hat.

Als höchste Pflicht des Dramatikers erscheint es demnach, das in Torsen herumliegende Material zur inneren Welt- und Menschengeschichte aufzusammeln und seiner Zeit zur Kenntnis zu bringen. Er hat dabei die Genugtuung, keinen Richter mehr über sich zu sehen als die Wahrheit und die logischen Gesetze. Er schafft ein Werk, das aus allen Zusammenhängen heraus in die Welt tritt, das keine Vorgeschichte und kein Nachspiel kennt, weil es in sich selbst das Ganze überblickt: „Jedes wahre Kunstwerk ist unendlich und wirkt das Unendliche; es steht wie eine Tat als abgerissene Erscheinung, auf die ein doppeltes Licht fällt, zwischen zwei Unbegreiflichkeiten; man frägt sich, wie bei einer Tat, umsonst, was vorhergegangen sein und was folgen werde, und so ist es wie der Fels im Meer, auf dem der Fuss ruht, damit das Auge in alle Fernen dringt."

Solche Versuche, sich über die innere Gespaltenheit seiner Tragik und seiner Weltanschauung Illusionen zu machen, hat Hebbel oft unternommen. Seine tyrannisch nach Geschlossenheit verlangende Natur stiess sich immer und immer wieder daran, dass der letzte Missklang, die Dissonanz im Weltganzen, auch im Drama unaufgehoben stehen bleibe. Dieses nagende Gefühl der Ohnmacht wurde ihm oft zum Zweifel an seiner Persönlichkeit überhaupt, an seiner Befähigung, den ewigen Problemen nachzuspüren. Immer rücksichtsloser trieb ihn der innere Zwiespalt zur unbedingten Konsequenz in allen aufgestellten Sätzen, zu einem fanatischen Dogmatismus, der in seiner Unerbittlichkeit selbst Kleist übertrifft. Hier haben wir die finstere, heroische Seite an

Hebbel, die schon so viele abgehalten hat, sich ihm zu nähern. Sie ahnen nicht, dass hinter den Schroffen und Zacken ein Rosengarten blüht, wo nicht Götter und Halbgötter, sondern atmende, fühlende Menschen den Reigen des Lebens aufführen.

Hebbel ist der kompromissfeindlichste Dichter, den Deutschland gesehen hat. Das vielberufene deutsche Gemüt hat ihm nichts zu sagen: „Gemüt ist der Brei, den anständige Leute jetzt allein essen", schreibt er schon in jungen Jahren. In ihm, dem Dithmarsen, lebt etwas vom Geist der alten Nordlandriesen, von der Eddalieder unheimlich gewaltiger Poesie, wo der Lebenskampf mit Gigantenhämmern statt mit Schreibfedern ausgefochten wurde.

BASEL BERNHARD IHRINGER

DIE ZÜRCHER FAUST-EINRICHTUNG

Am 22. Juli 1831 hatte Goethe in seiner Faustdichtung „das Hauptgeschäft zustande gebracht", im fünften Akt des zweiten Teiles die „Philemon- und Baucis"-Szene bezwungen, darauf das ganze Werk, das er bruchstückweise Freunden schon vorgelesen, fünffach eingesiegelt, um dem Missverstand zu entweichen und um „das seltsame Gebäu nicht vom Dünenschutt der Stunden überschütten zu lassen". Wenige Wochen vor seinem Tode jedoch erbrach er wieder die Siegel, las das Werk und geriet erneut in Aufregung, weil er die Hauptmotive „allzu lakonisch" behandelt hatte . . .

Seit dieser Zeit ist der Faust nicht nur ein schönes Rätsel der künstlerischen Interpretation und der gelehrten Forschung, sondern auch ein sprödes Problem der Theaterpraxis geblieben. Über die Wirkung und Verwendbarkeit hat Goethe sich dahin geäussert, dass Faust I vor allem für die Lektüre, Faust II für das Theater bestimmt sei. Dieser Ausspruch hat seine Probe nur in der Weise bestanden, dass, während Faust I den Herzschlag der Theaterdichtung in jeder Szene der Gretchentragödie erweist, Faust II durch eine Aufführung erst annähernd verständlich wird. Ein halbes Jahrhundert hat das Theater den Ehrgeiz, in Goethes