

8
P. germ.

8044

UB München

Abel und die moderne Frau

Vortrag

von

Carry Brachvogel

München 1912

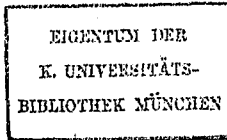
Verlag von G. C. Steinicke

Hebbel und die moderne Frau

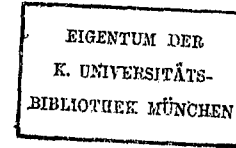
Hebbel und die moderne Frau
Vortrag von Carry Brachvogel

P. 5404

München 1912 / Verlag von G. C. Steinicke



107969815



Ich muß diesem Vortrag ein kleines Vorwort voran-
senden, das sich mit dem Titel „Hebbel und die
moderne Frau“ beschäftigt. Dieser Titel deckt sich
nämlich nicht völlig mit dem Inhalt des Vortrags
und hätte eigentlich lauten müssen: „Die moderne
Frau im klassischen Drama“ oder „Die Klassiker und
die moderne Frau.“ Ich habe die Wahl dieses Titels
auch erwogen, bin aber aus verschiedenen Gründen
wieder davon zurückgekommen. Zunächst klang er mir
zu gelehrt, zu schwerfällig, hätte wohl auch gleich die
Frage aufgerollt, was denn die Klassiker mit der mo-
dernen Frau zu tun hätten, da sie doch selbstverständ-
lich gar keine moderne Frau gekannt haben konnten.
Auf den Begriff „moderne Frau“ werde ich später
noch zurückkommen; zunächst möchte ich nur meine An-
sichten über die Psychologie der Frauencharaktere
im klassischen deutschen Drama darlegen, Ansichten,
die nicht als literarhistorisches Dogma, sondern nur
als ganz subjektive Anschauung empfunden und dar-
gebracht werden. Und nun lassen Sie uns zu einem

kleinen literarischen Spaziergang jene köstlichste Provinz deutschen Dichtergeistes betreten, an deren Eingang Lessing und an deren Ausgang Hebbel steht.

Ehe wir uns zu den klassischen Frauengestalten wenden, müssen wir einen Blick auf das klassische Drama selbst tun, müssen uns daran erinnern, daß die Klassiker, auch die Urklassiker, Lessing, Goethe, Schiller, nicht immer Klassiker waren, sondern zur Zeit ihres ersten Auftretens als literarische Revolutionäre galten. Bis zu Lessing war das deutsche Drama ja eigentlich das französische Drama gewesen: mit der Perücke und dem Purpurmantel stolzierte es auf dem Rothorn einher, erkannte als würdige Helden oder Heldinnen nur Götter und Königinnen, und seine Empfindungen waren wohltemperiert, durchbrachen nie in Leidenschaft den schönen Rhythmus der Gefühle und Alexandriner, der sich für erlesene Menschen und eine erlesene Sprache ziemt. Erst Lessing empfand sich, sein Volk, seine bürgerliche Kaste, seine eigene Sprache stark genug, um aus der französischen Heldentragedie das bürgerliche deutsche Drama vor die erstaunte Kritik und das nicht minder erstaunte Publikum hinzuführen. So wirkten denn damals das Fräulein von Barnhelm, die Oberstenstochter Emilia Galotti oder die Luise Millerin nicht weniger realistisch als etwa in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Alma aus der Erde, die Hanne Schäl oder die Rose Berndt gewirkt haben. Und wie man in den neunziger Jahren begeistert war von dem sozialen Moment, das in diesen Dramen steckte,

so war man hundert oder hundertdreißig Jahre früher hingerissen von dem Gefühl, das die neuen Dichter in ihren Stücken offenbarten. Gefühl war die allerletzte Mode, nein, war mehr denn Mode, war eine neue Erkenntnis, die ergreifend in den Gemütern aufleuchtete. Leise zuerst, dann lauter und immer lauter erscholl allerorten die betörende Botschaft „zurück zur Natur“, und gerade weil man das Gefühl so lange verschnürt, geknebelt, verleugnet und mißachtet hatte, gerade darum hub jetzt eine Gefühlschwelgerei an, die keine Grenzen mehr kannte. Lange ehe Goethe es niederschrieb, schluchzte schon die ganze gebildete Welt betrübten Auges und gehobenen Herzens: „Gefühl ist alles.“ Und welch schöneres Gefühl könnte es wohl geben, als die Liebe, und welch edleres Gefäß für dies Gefühl, als die Frau?! Da beginnt denn im klassischen Drama der Reigen jener Frauen oder vielmehr jener Mädchen zu schreiten, die ganz Liebe, ganz auf Liebe gestellt sind, die Gretchen, Klärchen, Luise, Rätchen und wie sie noch alle heißen, die verschiedene Namen tragen und doch immer den gleichen Typ darstellen. Liebe erfaßte, verzehrte, verbrannte diese Mädchen gestalten, daß nichts von ihnen bleibt als immerfort Liebe. Wenn aber doch einmal in einer Gestalt ein Unverbrennbares, Unlösliches bleiben wollte, dann erschien es nicht wie ein wertvoller asbestener Kern, sondern wie eine garstige Schlacke, welche die Frau, die nicht restlos in Liebesflammen aufging, vom höchsten Erdenglück, der Mannesliebe, ausschloß. Das ganze Wesen der Frau durfte nur aus einer Quelle fließen,

aus der Liebe. Dualismus ihrer Seele bedeutete nicht etwa Reichthum, sondern Zwiespalt, denn niemals konnten sich, so schien es den Dichtern, in der Frauenseele mehrere Quellen zu einem Strom verbinden, der ein Frauenbild widerspiegelte, das zugleich ganz Liebe und ganz Selbstbewußtsein, ganz Hingebung und ganz Eigenwille war. Liebe war das Schicksal, Jungfräulichkeit der höchste Wert, der einzige, der nicht in den Liebesflammen zugrunde gehen durfte, dessen Verlust nur mit dem Tode gebüßt werden konnte. Ein einziges Mal nur, in Egmonts Märchen, hat Goethe ein Mädchen geschildert, das sich dem Geliebten so selbstverständlich temperamentvoll und reuelos hingibt, wie ein junges Ding sich dem geliebten Mann zu allen Zeiten hingegeben hat. Aber schon Luise Millerin, die doch auch ein Bürgermädchel ist, fällt in Ohnmacht, weil der Präsident Walther vermutet, daß Ferdinand nicht immer platonisch geblieben sei. Im „Faust“ muß der Höllenfürst selbst auf dem Plan erscheinen, damit Herr Dr. Faust bei einer Sechzehnjährigen erreicht, was jedem kleinen Studenten im ersten Semester unschwer gelingt. Die anämische Prinzessin im „Tasso“ weiß vor Schreck nicht aus noch ein, als sie merkt, daß Tasso, ein Mann, ein junger Mann, von ihr vielleicht doch noch anderes begehrt, als nur den Titel „Hospoet“. In „Emilia Galotti“ regt sich zwar auch die rote Welle, die in Märchens Athern pulst, aber kaum merkt Emilia, daß ihre eigenen Wünsche dem unheiligen Begehren des Prinzen entgegenlaufen, so überrömet sie noch ihre literarische

Mhnsrau, die klassische Virginia, gibt nicht Ruhe, bis der eigene Vater sie erdolcht. Das Seltsamste an Überkult der Jungfräulichkeit erleben wir aber im „Fiesko“, da Bertha Berrina von einem Schurken vergewaltigt wird. Da nimmt der alte Berrina die schuldblose Tochter nicht etwa tröstend und liebevoll ans Herz, nein, er wickelt das beklagenswerte Opfer eines Bubenstreichs in einen schwarzen Schleier, als wäre sie eine große Verbrecherin, und spricht einen so schrecklichen Fluch über sie aus, daß allen die Haare zu Berge stehen, die ihn hören oder lesen.

Jungfräulichkeit und Liebe — kaum eine von ihnen hatte mehr zu geben; man braucht sich all diese Mädchengestalten, die uns rühren und entzücken, nur als Ehefrauen vorzustellen, um zu begreifen, wie wenig sie sonst eigentlich bedeuten. Denken wir uns Gretchen als Frau Dr. Faust, Luise als Frau Major Walther, Thekla als Frau Oberst Piccolomini, Emilia Galotti als Gräfin Appiani, Käthchen von Heilbronn als Gräfin Wetter von Strahl, so ergeben sich die Bilder anmutiger, jedoch völlig uninteressanter Durchschnittsfrauen. Die klassischen Dramen sind, mit Ausnahme des Käthchens von Heilbronn und der Minna von Barnhelm, nun freilich nie zu einem fröhlichen Ende — bis zur Ehe — gediehen, und nie ist eine verheiratete Frau als Heldin, als tragende, weibliche Gestalt darin aufgetreten. Hierin vor allem unterscheidet sich das Drama der Urklassiker so wesentlich von dem der Spätklassiker oder gar der modernen Dichter. Das Frauenschicksal jenseits der Hochzeits-

nacht schien keinen Menschen zu interessieren, ja, es schien überhaupt nicht vorhanden. Nirgendwo finden wir einen Konflikt, der in dem Augenblick beginnt, wo Mann und Weib nicht mehr verzückt nacheinander begehren, sondern ernüchtert, prüfend und erkennend einander betrachten und abwägen, was sie bei der Umarmung gewonnen oder verloren haben. Selbst wo das stille Ehedrama da ist, da sein muß, wird es uns nicht völlig entschleiert und vertieft, sondern nur beiläufig, als Episode erzählt oder angedeutet. Und doch, welch ein eheliches Frauendrama offenbart sich im „Wallenstein“ in den Worten der Herzogin:

„O der unbeugsam unbezähmte Mann!

Was hab' ich nicht getragen und gelitten

In dieser Ehe unglücksvollem Bund!

Denn gleich wie an ein feurig Rad gekettet,

Das rastlos eilend, ewig, heftig treibt,

Bracht ich ein angstvoll Leben mit ihm zu,

Und stets an eines Abgrunds jähem Rande

Sturzdrohend, schwindelnd riß er mich dahin.“

Und wiederum, welch ein Ehedrama liegt, muß im „Don Carlos“ liegen, zwischen dem mißtrauischen, finsternen, alternden König Philipp und der jungen La-France-Rose, die er vom heiteren Hofe der Balois in sein düsteres, von Litaneien, Grandezza und verhaltener Lüsterheit erfülltes Gemach getragen hat. Aber wir erfahren kaum etwas davon, obgleich uns die Ehegeschichte der Wallensteins gewiß ebensosehr, wenn nicht mehr interessieren würde als Theklas himmelblaue Schwärmerei, und obwohl es uns mensch-

licher berühren würde, wenn die blasse Königin nicht so fest in Tugend und Pflichtbewußtsein festgebunden wäre, daß sie überhaupt gar kein Drama zu erleben scheint, oder wenn, dann nur ein mondscheinfahles, wie von Maeterlinck, nicht aber ein blutheißes, wie von Schiller . . .

Neben den Liebesfeligen voll Sentimentalität und Edelmut treten dann natürlich die Gegenspielerinnen hervor, die Leidenschaftlichen, die Unedlen, die in allem der Widerpart der Liebesfeligen zu sein scheinen, in Wahrheit aber wie sie ausschließlich auf Liebe gestellt sind. Nur lieben sie unglücklich, und dieselbe Liebe, durch die die Beglückte zum hingebenden Engel wird, macht diese hier zum Teufel, der vor nichts zurückschreckt, um sich an der Bevorzugten zu rächen. Das ist in Miß Sampson die Marwood, im Fiesko die Imperiali, im Don Carlos die Eboli und noch andere mehr, deren Aufzählung zu weit führen würde und überflüssig wäre, weil sie doch alle, wenn auch mit entsprechenden Variationen, denselben Typ repräsentieren. Zu diesen beiden gesellt sich dann noch ein dritter Reigen von Frauen, die ungleich mehr interessieren als die Liebesfeligen und die Liebesunseligen, Frauen, die moderne Züge tragen, wenn nicht gar selbst eine moderne Frau darstellen. Modern sein heißt für die Frau ja nicht etwa nur einen Beruf haben, promovieren oder an Wahltagen einen Stimmzettel abgeben wollen, nein, modern sein heißt für die Frau, ihr Leben nicht ausschließlich auf die Liebe festlegen, heißt, dem Manne nicht die Gewalt

zu binden und zu lösen zugestehen. Modern sein heißt für die Frau ein eigenes Gesetz in der Brust tragen, dessen Erfüllung ihr vielleicht nicht banales Glück, gewiß aber das höchste Glück der Erdenkinder gewährt: die Persönlichkeit. Modern sein heißt für die Frau, wohl lieben bis zum höchsten Opfermut, nicht aber bis zur Selbstvernichtung, heißt, sich nur fürsüchlich, nie aber närrisch verschwenden, heißt, ein Unlösbares in sich tragen, das nie zerstört werden kann, sozusagen ein Fideikommiß der Seele, das ewig unveräußerlich bleibt.

Frauen, die in diesem Sinne modern waren, hat es natürlich zu allen Zeiten gegeben, und auch die Klassiker haben sie gekannt, haben sie vielleicht sogar geliebt und umworben, aber es entsprach eben nicht ihrem Geschmack, ihrer Weltanschauung, sie ganz so, wie sie waren und wie sie sie sahen, in das Drama aufzunehmen. So sehen wir denn, daß die entzückende geistvolle und leidenschaftliche Gräfin Orsina, die in ihrem kleinen Finger mehr Geist, Menschenkenntnis und Philosophie hat als der Prinz samt seinem ganzen Hof, den Verstand verliert; warum? Nur weil der recht nette aber doch ganz unbedeutende Prinz sie nicht mehr liebt! Zu den klassischen Frauengestalten, die weder liebesfelig noch liebesunselig sind, sondern einen höhern Typ repräsentieren und dazu ein hochgemutes Herz besitzen, müßte eigentlich die Goethesche Iphigenie gezählt werden. Aber dieses priesterliche Mädchen, das in persönlichem Verkehr mit den Himmlischen steht, bleibt unserer Seele, unserem Empfinden doch

völlig fremd. Vornehm und kühl schreitet sie durch die marmorne Säulenpracht der Verse und Tempel, gleicht mehr einer bloßen Spiegelung denn einer lebendigen Frau. Zwei andere Königstöchter und Königinnen scheinen dann stärker, nachdrücklicher Selbstbewußtsein und Weiblichkeit miteinander zu verbinden: Maria Stuart und ihre Gegenspielerin, die englische Elisabeth. Aber so glücklich der Griff auch war, mit dem die geniale, in dramatischen Dingen fast unfehlbare Hand Schillers diesen Vasen- und Herrscherinnenzwist aus der Geschichte hervorzog, so geschickt auch die beiden Frauen rassenmäßig einander gegenübergestellt sind, die ungestüme Hochländerin Maria und der englische Cant Elisabeths, so meisterhaft der Gegensatz zweier Bekenntnisse und zweierlei Macht, der ererbten und der eroberten, dargestellt ist, schließlich basiert doch wieder alles auf Liebe und Liebesgeschichten. Ich will hier noch gar nicht von den grundlegenden Episoden mit Leicester und Mortimer sprechen, die jedenfalls dazu dienen, den Gang des Dramas zu stützen und zu beleben, obgleich dieser Stoff, gerade von Schiller gepackt und behandelt, keinerlei sentimentaler Zutaten bedurft hätte, um ein grandioses Drama zu werden. Ich denke jetzt vor allem an die große Szene der Königinnen in Fotheringhay, wo Maria der Elisabeth alles ins Gesicht schleudert, was sie an jahrelangem Groll in sich aufgespeichert hat, wo das Wort fällt, das in der Historie wie im Drama der Angelpunkt des ganzen Dramas ist, das Wort, das Elisabeth nicht hören kann noch darf, ohne

die letzte Rache dafür zu nehmen, das Wort, das die Krone von Elisabeths Stirne reißt und sie auf die blonden Locken der Maria drückt:

„Der Thron von England ist durch einen Bastard entweiht,
Der Briten edelherzig Volk durch eine listige Gauklerin betrogen,
Regierte Recht, so läßt Ihr jetzt im Staub vor mir,
Denn ich bin Euer König!“

Da sie ihr dies ins Gesicht wirft, hat sie sich, wir alle wissen es und alle, die um die Königinnen stehen, wissen es, banal ausgedrückt, um den Hals geredet. Aber während auf der Bühne noch die Lohe ihres königlichen Zornes flammt, während die Luft noch bebzt von den elektrischen Entladungen, die über alle hingewettert sind, während aus der Ferne schon das Beil blinkt, dem dieser weiße Hals verfallen ist, steigt Maria von der Höhe ihres majestätischen Zornes schon wieder in die Niederung kleinbürgerlicher Gefühle und — denkt an einen Mann:

„Vor Leicesters Augen hab' ich sie erniedrigt,
Er sah es, er bezugte meinen Sieg,
Wie ich sie niederschlug von ihrer Höhe
Er stand dabei, mich stärkte seine Nähe.“

Das entsprechende Gegenstück zu dieser absoluten und unglaublichen Liebeseligkeit bildet dann die Tirade, die Mortimer an einer andern Stelle Elisabeth nachschleudert:

„Das Höchste, Schönste, was das Leben schmückt,
Wenn sich ein Herz entzückend und entzückt
Dem Herzen schenkt in süßem Selbstvergessen,
Die Frauenskrone hast du nie besessen,
Nie hast du liebend einen Mann beglückt.“

An diesen Worten, die in ihrem jugendlichen Ungestüm sehr schön sind, merkt man deutlich, wie verwirrend auf die Begriffe die Forderung der absoluten Liebeseligkeit wirkt! Es ist nämlich gar nicht wahr, wenn Mortimer sagt, daß Elisabeth nie einen Mann liebend beglückt hat, im Gegenteil, sie beglückt ja doch vor unsern Augen mehr als einen! Sie steht im Begriff, sich mit dem König von Frankreich zu verloben, liebt den englischen Lord Leicester und zeigt sich gar nicht abgeneigt, zugunsten Mortimers diesen Zweibund zu einem Dreibund zu erweitern. Aber weil sie nicht immerfort an einen Mann denkt, weil sie noch ein klein bißchen Ordnung in ihren Gefühlen halten und eine Staatsaffäre von einer Liebesaffäre unterscheiden kann, darum eben: „Die Frauenskrone hast du nie besessen!“ Trotz solcher gelegentlicher Rückfälle ins absolut Liebeselige können wir aber die beiden Königinnen doch insofern als moderne Frauentypen in Anspruch nehmen, als sie beide Persönlichkeiten darstellen, die nicht mit dem gewöhnlichen Maßstab der Liebesweibchen gemessen werden dürfen, sondern eben durch die Macht und die Stärke ihrer Persönlichkeit sich über den gewöhnlichen Moralbegriff erheben, Männer lieben, narren, verraten und verlassen konnten, ohne dadurch an wirklichem

Wert und an unserem Interesse einzubüßen. Noch moderner ist vielleicht die Lady Milford in „Kabale und Liebe“, die Frau, die sich nicht aus Liebe verschenkt, sondern aus Armut verkauft, die sich nicht mehr entehrt vorkam, weil sie meint, die Not des Landes durch ihren Einfluß mildern zu können und die den ungeliebten Fürsten verläßt, als sie erfährt, daß er sie in diesem Punkt betrogen hat. Wenn die Lady im allgemeinen nicht so modern wirkt, wie sie in der Tat ist, so liegt das natürlich zum Teil an der pathetischen Sprache, die sie redet, vor allem aber daran, daß wir sie fast immer von hundertjährigen Tragödiinnen dargestellt sehen. Wenn wir aber die Sprache ihrer Zeit in die unsere übersetzen und uns das Bild einer anmutigen, stolzen und phantastischen Frau dazu denken, so werden wir überrascht sein, wie modern sie in allem ist, in ihrem Drang nach Betätigung, in dem Schmerz über die eigene Herzensleere, in der plötzlichen Neigung für die herbe Jünglingshaftigkeit Ferdinands, in ihrem sozialen Empfinden und in dem jähen Entschluß, mit dem sie dem Fürsten alles vor die Füße wirft, weil er sie um ihr besseres Teil betrogen hat. Modern in diesem Sinn ist auch noch die Gräfin Terzky im Wallenstein, die Frau, die ebenso stark im Ehrgeiz wie im Familiengefühl ist, wogegen sich in der Jungfrau von Orleans der Dualismus des Wesens wieder deutlich offenbart. Johanna ist abwechselnd eine Begnadete oder eine Verliebte, sobald sie liebt, hört sie auf, ihre Sendung zu vollenden, und sie steht

erst wieder in der Gnade, als sie Lyonel haßt, wie sie ihn zuvor geliebt hat. Man kann natürlich nicht verlangen, daß eine phantastisch mystische Persönlichkeit wie das Mädchen von Orleans einen modernen Frauentyp darstellt, es ist aber merkwürdig und bezeichnend, daß Schiller offenbar meinte, auch dies Heldmädchen mit der himmlischen Mission müsse lieben, um Interesse zu erwecken. Und obwohl es vermessen scheint, an einem Genius Kritik zu üben, möchte ich doch die Frage aufwerfen, ob Johanna nicht ohne Liebe interessanter gewirkt hätte, gerade als Gegensatz zur Agnes Sorel, die ja ohnehin in Liebe zerfließt?

Der ungestümste und romantischste aller Klassiker, Heinrich von Kleist, hat in seinem Rätchen von Heilbronn den stärksten Ausdruck der Liebeseligen geschaffen. In seinen übrigen Dramen spielen die Frauen keine gar große Rolle, wie sie ja auch nur bei seinem Sterben, nicht aber in seinem Leben machtvolle Bedeutung gewannen. Nur einmal noch, in der „Penthesilea“, stellt er eine fast überlebensgroße Frau vor uns hin, die wilde Amazone, die mit Achill kämpft und den geliebten Mann von ihren Hunden zerfleischen läßt, weil er sie im Kampf überwunden und es ihr verschwiegen hat. So weich und hinschmelzend Rätchen, so stolz und zügellos in ihrem Weibesebewußtsein ist diese Amazone; moderne Züge weist sie aber trotzdem nicht, denn sie gleicht vielmehr der germanischen Brünhild, die sich vom Manne nicht überwinden lassen will, und in der bekannten Maskezene, in der sie Achill mit ihren Hunden hegt, streift sie ebensosehr aus

Psychopathologische wie Kätchens hysterische Verzückung.

Durchaus modern, obwohl dem Stoff nach in sagenhafter Vorzeit wurzelnd, gestaltete Franz Grillparzer, der österreichische Klassiker, die Frauen und ihr Frauenschicksal in zweien seiner Dramen, in „Medea“ und „Sappho“. Mit der ganzen Wärme seines österreichischen Wesens erblickt er in den beiden ein Ewigkeitschicksal des Weibes, in „Medea“, die uns sonst nur als die gräßliche, die eigenen Kinder mordende, colchische Zauberin erscheint, eine starke und darum eben tief bejammernswerte Frau, die eine furchtbare Leidenszeit mit dem Gatten verbracht hat und nun dem blonden Reiz einer jungen Rivalin weichen muß. Sehr selten, nur in ganz gesegneten Momenten, ist es einem Dichter gelungen, in eine Gestalt zugleich so viel Hoheit, so viel Stärke und so viel erbarmungswürdiges Menschentum zu gießen, wie in diese Medea, der wir, ins Bürgerliche übersetzt, alle Tage und immer wieder in unserer Mitte begegnen. Wie glänzend Grillparzer die Umwandlung der Zauberin in eine von Blut, Leben und Großzügigkeit erfüllte Frau gelungen ist, das sieht man am besten, wenn man seine Medea mit der von Racine vergleicht. Interessanter noch aber als sie ist das Problem der „Sappho“, das ewig und zu gleicher Zeit ultramodern ist: die geistig überlegene Frau, die sich in einen hübschen Flachkopf vergafft, der für sie wohl Ehrfurcht, aber kein heißeres Gefühl empfindet, und der sich alsbald von ihr zu einem hübschen, weiblichen Flachkopf

wendet. Vielleicht entbehren die Szenen, in denen die Dichterin, immer in zartester Form, um Phaons Herz wirbt, nicht einer gewissen leisen, ganz leisen Komik, aber gerade hierin scheint mir das Menschenwahre und das Moderne noch deutlicher hervorzutreten, denn reine Tragödien werden ja im täglichen Leben so selten erlebt, und gerade die moderne Frau, die einen Übergangstyp darstellt, gerät wohl leichter in die Tragikomödie als in die Tragödie.

Nur etwa zwanzig Jahre trennen Grillparzers Geburtsjahr (1791) von dem des armen dithmarschen Bauernjungen, der 1813 in Wesselsburen zur Welt kam, — von Friedrich Hebbel. Nach einer Jugend voll bitterster Not, deren furchtbare Entbehrungen schon den Keim zu späterer Todeskrankheit legten, nach Jahren voll Demütigungen, die den stolzen, genialen Jüngling aufs tiefste erniedrigten, kam Hebbel, der es trotz seiner Armut fertig gebracht hatte zu studieren und in München zu promovieren, nach Wien, wo er die Hofburgschauspielerin Christine Engehaus kennen lernte. Er schloß mit ihr im Jahre 1846 eine Ehe, aus der eine solche Fülle geistigen Reichthums fließen sollte, daß das deutsche Volk nicht nur diesem Mann, sondern auch dieser Frau nie genug danken kann. Modern im besten Sinn war dieser Ehebund. Modern nicht etwa insofern, als man sich gegenseitig das Recht auf Untreue zugestand und sich mit Liebchaften anrenommierte, sondern modern, indem zwei Menschen, die das Leben nach allen Seiten, besonders in seiner Härte kennen gelernt hatten, sich rückhaltlos,

ohne Verschweigen und Heuchelei einander offenbarten und jeder die Empfindung hatte, daß er in dem andern den wertvollsten Gefährten empfing, den, der ihm von Urbeginn an bestimmt gewesen. Schicksale und Charaktere der beiden wiesen gemeinsame Züge: Hebbel hatte stets mit bitterster Not gerungen und eben erst unter heftigen, inneren Konflikten langjährige Beziehungen zu einem einfachen Mädchen gelöst, das ihm zwei Kinder geboren, ihn mit Opfern aller Art unterstützt hatte, und an das er sich doch nicht binden durfte, sollte nicht das große Pfund, das ihm anvertraut war, in Alltagsleben und Alltagsorgen verloren gehen. Christine wiederum hatte von ihrer Gage immerfort ihre Familie unterstützt und kam gleichfalls aus Liebesbeziehungen her, die ihr schwerste Enttäuschung bereitet hatten und nicht ohne Folgen geblieben waren. Beide waren von hartköpfigen Rassen, er ein Holsteiner, sie eine Braunschweigerin, beide waren's gewohnt, das Leben schwer aufzufassen und niemandem zu gehorchen als der Stimme in der eigenen Brust. Christine erzählte denn auch später lächelnd, daß ihr Eheglück ein Glück mit Blitz und Donner gewesen sei, denn unablässig rangen diese zwei starken Menschen miteinander, rangen freilich nicht wie Feinde, sondern wie ebenbürtige Gegner bei einem olympischen Spiel, in dem jeder Widerstand die Freude an der eigenen Kraft und an der des andern erhöht. Eine selten glückliche Fügung war es ja, daß Christine als Schauspielerin ihrem Manne die großen Gestalten, die ihn erfüllten, in Fleisch und

Blut auf der Bühne verkörpern konnte, und daß sie wiederum, die natürlich im Repertoire einer Tagesbühne auch vielerlei Minderwertiges zu spielen hatte, an ihm und durch ihn lernte, was große Kunst ist. Wie stark sie in ihrer Kunst auf Hebbel gewirkt hat, davon legt das beste Zeugnis die Widmung ab, mit der er ihr auf seinem Sterbebett „Die Nibelungen“, nächst dem „Wallenstein“ wohl das gewaltigste deutsche Drama, zueignete.

Er erzählt in dieser Widmung zuerst, wie er als Knabe ein altes Nibelungenbuch gelesen hatte und wie ihn seitdem der Wunsch nicht mehr losließ, die Gestalten des Volksepos nach seinem Sinn für die Bühne zu bannen. Den Wunsch hatte er wohl, immer aber fehlte es an Mut zur Arbeit und an der Intuition, bis er nach Wien kam. —

„Da trat ich einmal in den Musentempel,
 Wo sich die bleichen Dichterschatten röthen,
 Wie des Odysseus Schaar von fremden Blut.
 Ein Flüstern ging durchs Haus und heil'ges Schweigen
 Entstand sogleich, wie sich der Vorhang hob,
 Denn du erschienst als Rächerin Kriemhild.
 Es war kein Sohn Apoll's, der Dir die Worte
 Geliehen hatte, dennoch trafen sie,
 Als wären's Pfeile aus dem gold'nen Köcher,
 Der hell erklang, als Typhon blutend fiel.
 Ein lauter Jubel scholl durch alle Räume,
 Wie Du die fürchterlichste Qual im Herzen
 Und grause Schwüre auf den blassen Lippen

Dich schmücktest für die zweite Hochzeitsnacht;
 Das letzte Eis zerschmolz in jeder Seele
 Und schoß als glüh'nde Thräne durch die Augen,
 Ich aber schwieg und danke Dir erst heut.
 Denn diesen Abend ward mein Jugendtraum
 Lebendig, alle Nibelungen traten
 An mich heran als wär' ihr Grab gesprengt,
 Und Hagen Erionje sprach das erste Wort.
 Drum nimm es hin, das Bild, das Du befehlst,
 Denn Dir gehört's, und wenn es dauern kann,
 So set's allein zu Deinem Ruhm und lege
 Ein Zeugnis ab von Dir und Deiner Kunst."

Nun hätte Hebbel aber diese moderne Frau, die selbstständig, berufstätig im Leben stand und die Verantwortung für alles, was sie tat und ließ, selbst trug, niemals hätte Hebbel diese Frau geliebt oder gar geheiratet, wenn er nicht eben selbst in vielen Dingen ein moderner Mensch gewesen wäre, wenn ihn nicht im Leben wie in der Kunst immerfort die verästelte Linie, das Problem, gereizt hätte. Dieser Grüblergeist warf das Sentblei seiner Forschung in Seelentiefen, vor denen die Dichter bis dahin verständnislos oder schauernd zurückgewichen waren, und aus diesen Tiefen schöpfte er als erster den Konflikt innerhalb der Ehe, gestaltete er als erster Frauen, die nicht mehr, wie die Frauengestalten der anderen Klassiker, nur um Liebe ringen, sondern um sich selbst, die leiden und sterben, nicht weil man ihnen das Gesetz in der eigenen Brust zerschlagen

hat, ohne daß sie nicht leben können. Schon im Jahr 1839, also mit kaum sechsundzwanzig Jahren, hatte Hebbel seine „Judith“ begonnen, in der wir zum erstenmal eine solche Frau auf der Bühne erblicken.

Das Drama hält sich im Gang der Handlung vollkommen an die biblische Legende, und dennoch hat Hebbel aus der Judith nicht die herbömmliche, schwererschwingende, männermordende Heldenjungfrau gemacht. Vielmehr zeigt er sie uns zunächst als die jungfräuliche Witwe Manasses (denn in der Brautnacht hat eine Bistron Manasse gewarnt, daß sein Weib für eine große Sendung aufgespart werden müsse), die nach rechter Frauenart das Höchste der Welt in einem Kind erblickt. Da Mirza, die Freundin, ihr die eigene Schönheit rühmt, entgegnet Judith: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden, sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!“ Doch diese Weichheit und mütterliche Güte hindern Judith nicht, die Not ihres Volkes hundertfach stärker als alle andern zu empfinden, und den Entschluß zu fassen, den übermütigen Feldherrn zuerst zu fesseln und dann zu töten. Sie tritt vor ihn, der gewohnt ist, in jeder Frau nur eine lockende Beute zu sehen, und der sein eigenes Wesen in die Worte preßt: „Kraft, Kraft, das ist's. Er komme, der sich mir entgegenstellt, der mich danieder wirft. Ich sehne

mich nach ihm, es ist öde, nichts ehren zu können als sich selbst.“ Lange hadert er mit Judith nicht bloß mehr um das Los von Bethulien, sondern auch um tiefsinnige Dinge, daß sie fühlt, in diesem Barbaren steht doch ein Gleichgearteter vor ihr, ein Übermensch wie sie, den man bis zur Vernichtung hassen oder bis zur Vernichtung lieben muß. Schon sagt sie ihm, mit sich selbst im furchtbarsten Kampf:

„Ich weiß nicht, ob man dir was antworten kann. Wo der Sitz meiner Gedanken war, da ist jetzt Öde und Finsternis, selbst mein Herz versteh ich nicht mehr.“

Holofernes entgegnet:

„Du hast ein Recht, über mich zu lachen. Man muß einem Weibe so etwas nicht begreiflich machen wollen.“

Da schreit Judith auf:

„Lerne das Weib achten! Es steht vor dir, um dich zu ermorden! Und es sagt dir das!“

Doch Holofernes höhnt sie:

„Und es sagt mir das, um sich die Tat unmöglich zu machen! O Feigheit, die sich für Größe hält! Doch du willst's wohl auch nur, weil ich nicht mit dir zu Bett gehe! Um mich vor dir zu schützen, brauch ich dir bloß ein Kind zu machen!“

Und er zerrt Judith in sein Schlafgemach . . . Da tötet dann Judith den Holofernes. Tötet ihn nicht mit kaltem Blut, sondern wie in einem erschütternden Delirium, weil er sie in eben dieser Stunde ganz so erbarmungslos erniedrigt hat, wie ihr Volk, weil er

nur ihren Leib genossen, ihre Seele aber mißachtet hat, weil er sie, wie sie sagt, „an Leib und Seele ausgefeltert hat, um an die Stelle des gemißbrauchten Weins zu treten und damit sie einen gemeinen Rausch mit einem noch gemeineren schließen helfe“. Wie eine Verstörte ist sie von dem Schlafenden weggeflohen zu Mirza, die im Borgemach ihrer wartet. Sie hält das Schwert des Holofernes, zittert noch von der Schmach, die sie in seinen Armen erlebte, zittert auch vor seinem Schlaf, dessen heilige Wehrlosigkeit sie schonen möchte. Doch im selben Atemzug peitscht sie sein satter Schlummer erst recht zur Tat auf.

„Bin ich denn ein Wurm, daß man mich zertreten und als ob nichts geschehen wäre, ruhig einschlafen kann? Ich bin kein Wurm. Er lächelt. Ich kenn es, dies Höllenlächeln, so lächelte er als er mich zu sich niederzog, als er — — Töt' ihn, Judith, er entehrt dich zum zweiten Male in seinem Traum, sein Schlaf ist nichts, als ein hündisches Wiederkauen deiner Schmach.“

Und nun vollendet sie's, kehrt in die Stadt zurück, und die Ältesten lobpreisen sie:

„Du hast die Namen der Helden ausgelöscht und den deinigen an ihre Stelle gesetzt!“

Judith aber lehnt alle Ehrungen ab und verlangt als Lohn für ihre Tat nur eins:

„Daß ihr mich tötet, wann immer ich's begehre!“

Und da sie entsetzt, erstaunt vor ihr zurückprallen, spricht sie die Schlußworte des Dramas, mit denen sie den Holofernes zum zweiten Male tötet:

„Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären. Betet zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei, vielleicht ist er mir gnädig!“ Es ist unmöglich, in dieser flüchtigen Skizzierung auch nur annähernd die Größe dieses Dramas und dieser Frauengestalt anzudeuten, die sich nicht bloß gegen die Brutalität des Mannes, sondern auch gegen das Naturgesetz aufbäumt, die sich nicht durch Zufall zu einer verhassten Mutterschaft zwingen lassen und eher sterben will, als ein Kind gebären, das sie in Nothet und nicht in Liebe empfangen hat. —

Kurze Zeit nach der Judith erschien das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalena“, scheinbar in allem dem biblisch-historischen Drama der mordenden Heldin vollkommen entgegengesetzt und ihm doch wesensverwandt in der Art wie hier abermals ein Frauenschicksal bis in seine letzten Tiefen beleuchtet wird. Auf den ersten Blick scheint Maria Magdalena ungefähr eine Gretchentragödie: die Tischlerstochter Klara trägt ein Kind unter dem Herzen, und der Mann, dem sie sich gab, weigert sich, sie zu heiraten, weil er eine reichere Braut in Aussicht hat. Dem armen Mädel bleibt nichts als Schande und Tod. So scheint es, so ist es, und wenn man nur diese simplen Umrisse der Handlung erblickt, so möchte man wohl verwundert fragen, was an dieser Alltagsgeschichte Besonderes oder gar Problematisches sein soll. Aber Klara ist eben nicht Gretchen, ist kein kindisches Bürgerkätzchen, das aus Angst vor dem Gerücht der Leute oder vor Familien-skandalen zum Verbrechen

schreitet. Sie ist ja auch gar nicht von einem geliebten, sondern von einem ungeliebten Mann verführt worden, von dem Bräutigam, den sie nahm, als der Mann ihres Herzens fortzog in die Welt und sie vergessen zu haben schien. Als der plötzlich zurückkehrt, merkt der Bräutigam wie es um Klaras Herz steht, und weil er sie nicht lassen, vor allem dem andern nicht lassen will, bringt er in sie, bis sie nachgibt, und sie gibt nach, weil sie meint, daß sie so den andern am besten vergessen könne. Das ist nach dem Sinne der Urklassiker sicher nicht erhaben gedacht; wir haben ja in Emilia Galotti gesehen, daß ein junges Mädchen sich lieber umbringen läßt, als daß sie der Stimme des Blutes folgt. Nun erst gar, wenn das Blut sich erhebt und sie dennoch einem andern, einem Ungeliebten in die Arme gleitet! Man mußte eben schon Hebbel, der unerschrockene Seelenforscher und für unsere Zeit moderne Mensch sein, um diesen einfachen und doch seelisch so komplizierten Vorgang aufzuspüren und menschlich darzustellen. Immer höher wächst das Drama über die Alltagsgeschichte empor, denn wenn Klara auch nur ein Bürgermädel ist, so trägt sie doch schon in sich das starke Verantwortungsgefühl, das sie von Gretchen und ihren übrigen Wegegenossinnen abtrennt. Wie dächte sie daran, ihr Kind oder sich zu töten: „Wär's um mich allein, ich wollt's ja tragen, ich wollt's geduldig hinnehmen, als verdiente Strafe für, ich weiß nicht was, wenn die Welt mich in meinem Elend mit Füßen träte, statt mir beizustehen. Ich wollte mein Kind, und wenn's auch die Züge

dieses Menschen trüge, lieben, ach, und ich wollte vor der armen Unschuld so viel weinen, daß es, wenn's älter und klüger würde, seine Mutter gewiß nicht verachten noch ihr fluchen sollte. Aber ich bin's nicht allein — —“ Denn da ist ihr Vater, der strenge, starrsinnige Meister Anton, der kein Wort sagt, das er nicht hält, und er hat, da ihm die Frau starb und der Sohn fälschlich als Dieb verklagt wurde, in Bitterkeit und Verzweiflung der Tochter geschworen: „Wenn auch du mir Schande machst, schneid' ich mir mit dem Rasiermesser den Hals ab!“ Nicht also das, was gemeinhin Schande heißt, nicht das Kind, das sie erwartet, sondern der entsetzliche Vater wird Klaras Schicksal. Einen Augenblick freilich scheint sich alles noch zum Guten zu wenden, in der Szene, da der von Klara geliebte Mann, der Sekretär, um sie wirbt, erfährt, was ihr geschehen und das ebenso berühmt gewordene wie mißdeutete Wort spricht: „Darüber kann kein Mann weg.“ Dies Wort ist immer wie ein Dogma, wie ein Intoleranzantrag der gesamten Männerwelt betrachtet worden, mit dem Hebbel angeblich sagen wollte: „Kein anständiger Kerl kann einer Verführten die Hand reichen!“ Ich betone ausdrücklich, daß dies Wort mißdeutet worden ist, denn es steht nicht in so lapidarer Einsamkeit da, wie es meist zitiert wird. Vielmehr fügt der Sekretär gleich hinzu: „Vor dem Kerl, dem man ins Gesicht spucken möchte, die Augen niederschlagen müssen.“ Mit diesen Worten, die keineswegs ein Verdammungsurteil enthalten, wohl aber sehr mensch-

liche, sehr männliche Gefühle, nimmt der Sekretär die Schuld von Klara hinweg und legt sie in ihrer ganzen Schwere dem Verführer auf die Schultern. Er tut das nicht nur, weil er Klara liebt, sondern weil eben auch dies einfache Tischlermädchel mehr zu geben hat als Liebeseligkeit und physische Unberührtheit: Wahrhaftigkeit und Verantwortungsgefühl. Und darum spricht der Sekretär weiter: „Mädchen, du stehst vor mir?! Tausende ihres Geschlechts hätten's klug und listig verschwiegen und es erst dem Mann in einer Stunde süßer Vergessenheit in Ohren und Seele geschmeichelt! Ich fühle, was ich dir schuldig bin!“ Aber Klara mit ihrer schönen Ehrlichkeit und ihrem starken Verantwortungsgefühl läme selbst nicht „darüber weg“. Sie hätte nicht „den schlechten Mut“, die Hand zu fassen, die gut machen will, was ein anderer an ihr verbrochen hat. Sie ist in gewissem Sinn eben doch ihres Vaters Tochter, gehört zu jenen Frauen, bei denen nicht der Mann, der Mann an sich, die Gewalt zu binden und zu lösen hat. Während draußen im Wald die zwei Männer, der Geliebte und der Ungeliebte, sich im Zweikampf gegenüberstehen, ertränkt sie sich in einem Brunnen, daß es wie zufällig aussieht. Doch über ihr Grab hinaus spricht der selbst zu Tod getroffene Sekretär die Worte, die alle starren, verrosteten Begriffe über Mädchen- und Männerehre in dem Evangelium einer neueren, menschlicheren Weltanschauung lösen: „Hätt' ich sie doch, da ihr Herz in namenloser Angst vor mir aufsprang, in meine Arme

geschlossen, statt an den Buben zu denken, der dazu ein Gesicht ziehen könnte.“ Und zu dem entsetzlichen Vater spricht er mit dem letzten Atemzug, wie man's heute, im Jahrhundert des Kindes und des Mutter-schutzes wohl verständlich findet, wie es aber damals, im Jahre 1843, für die Bühne wenigstens ganz ungewöhnlich war: „Und auch er, so eifern er dasteht, auch er wird noch einmal sprechen: „Tochter, ich wollte doch, du hättest mir das Kopfschütteln und Achselzucken der Pharisäer um mich her nicht erspart. Es beugt mich doch tiefer, daß du nicht an meinem Sterbebett sitzen und mir den Angstschweiß ab-trocknen kannst.“

„Judith“ und „Maria Magdalena“ sind vor der Ehe mit Christine geschrieben. Sobald er den Bund mit dieser hochbegabten und eigenartigen Frau geschlossen hatte, geht für Hebbel künstlerisch eine neue Perspektive auf: das Drama in der Ehe. Eine neue Perspektive und auch ein in der dramatischen Literatur bis dahin nie behandeltes Problem, denn wir haben ja vorher gesehen, daß die Urklassiker das Schicksal der Frau mit dem Hochzeitstag für beendet hielten; zum größern Teil lag es aber wohl daran, daß ihre eigenen Ehen ihnen keine besonderen Probleme boten und bedeutende Frauen nur ganz vorübergehend eine Rolle darin spielten. Lessings Liebeserlebnisse waren so dürftig wie sein übriges Leben, und seine sehr glückliche Ehe mit der Witwe seines Freundes König wurde schon nach einem Jahr durch den Tod der Frau gelöst. Goethe floh vor der Frau von Stein

(die übrigens sicher nur eine präziöse, keineswegs bedeutende Frau war) und ihrer ganzen Atmosphäre nach Italien und heiratete später seine Wirtschafterin, Christiane Vulpius. Schiller umtoste eine Weile mit allem Aufwand seiner ungestümen Seele die genialische Frau von Kalb, fand aber bald, daß diese Beziehungen ihm zu viel Zeit und Seelenruhe raubten; und heiratete, getreu seinem Prinzip: „bei einem ewigen Bund darf für mich von Leidenschaft nicht die Rede sein“, das liebe, kleine Fräulein von Lengefeld, das ihm sicher keinerlei Probleme zu lösen gab. In dem kurzen, von Qual und Unruhe erfüllten Leben Kleists war für eine Frau, für eine ungewöhnliche Frau, kein Raum, und so seltsam und langandauernd und verzwickelt auch das Verhältnis war, das Grillparzer mit den drei Schwestern Fröhlich, insbesondere mit Kathi verband, so haben diese einfachen Wiener Bürgermädchen wohl menschlich, aber sicherlich nicht künstlerisch tief auf ihn gewirkt. Der erste, der eine kongeniale Frau in sein Leben führte, war Hebbel, und darum auch war er wohl der erste, der Dramen der Ehe schrieb. Zu ihnen gehört in erster Linie „Oyges und sein Ring“, das als Grund-fabel die bekannte mythologische Anekdote enthält von dem eiteln König Kandaules, der den durch einen Zauberring unsichtbaren Oyges in sein eheliches Gemach führt, damit er sich überzeuge, wie schön die Königin und wie glücklich Kandaules sei. Rhodope, die Königin, die erfährt, daß Oyges sie belauscht hat, fühlt sich in ihrer blumenhaften Keusch-

heit davon so beleidigt, daß sie ihn reizt, Randaules zum Ringkampf zu fordern, in dem der König fällt. Nun vermählt sich Rhodope dem Gyges, aber nur für einen Augenblick, nur damit kein anderer Mann als der Gatte sie je erblickt hat. Noch am Altar stößt sie sich selbst den Dolch in die Brust. Mit Ausnahme dieses Selbstmordes beruht, wie gesagt, die ganze Geschichte auf einer historischen Überlieferung, Hebbel aber hat sich's nicht an den bloßen Tatsachen genügen lassen. Er hat in Randaules die Tragödie des Neuerers geschrieben, dem als das konservative Element Rhodope gegenübersteht, so daß es einen tieferen Sinn gewinnt, wenn er sie vergeblich bittet, sich bei einem Fest entschleiern dem Volk zu zeigen, und wenn er ihr lächelnd und dennoch verlegt sagt:

„Genug, ich kenne ja dies ‚nein‘;
Bläst auch der frische Wind an allen Orten
Die Schleier fort, du hältst den deinen fest.“

Gewiß ist diese Rhodope in ihrer übertriebenen Blumenkeuschheit, die einen gar nicht vorhandenen Makel durchaus in Blut, im Blut des eigenen Gatten abwaschen will, für unsere Begriffe unsympathisch, allzu asiatisch gedacht. Wenn wir aber ihren übertriebenen Begriff von Weibesehre als Rasseeigentümlichkeit betrachten, dann sehen wir, daß auch sie zu den Frauen gehört, denen über alles das Gesetz in der eignen Brust steht.

„Je mehr ich sinne, um so weniger
Begreif ich meinen Gatten. Hört ich's doch
In frühesten Jugend schon, daß die Befleckte
Nicht leben darf, und wenn mich das als Kind
Durchschauert hat, jetzt habe ich den Grund
Für dies Gesetz in meiner Brust gefunden:
Sie kann nicht leben und sie will's auch nicht.“

Weil Rhodope eben nicht leben will, wo sie, nach ihrer Auffassung, nicht mehr leben kann, stößt sie sich am Hochzeitstag den Dolch in die Brust.

Wie „Gyges und sein Ring“, so behandelt auch „Herodes und Mariamne“ das Drama in der Ehe, verfeinert und vertieft den Konflikt zwischen Gatten, daß eine Dichtung entsteht, wuchtig wie das urklassische Drama, und zugleich differenziert, als wär es von Ibsen oder Strindberg. Hebbel selbst erzählt einmal, daß die Idee zu diesem Drama aus Eifersucht geboren worden war. Nicht aus banaler Eifersucht, die fürchtete, daß Christine ihm untreu sein könnte, sondern aus einer seltsamen und sehr begreiflichen Eifersucht auf das Unveräußerliche in ihrem Wesen, das nicht ihm gehörte, das sie vielleicht Abend für Abend in ihrer Kunst dem Publikum offenbarte. So entstand die erschütternde Tragödie vom schwächlichen König Herodes, der nicht vertrauen kann, und von der schönen Königin Mariamne, die Vertrauen fordert, es aber nicht erschwanken und erschmeicheln mag. Herodes ist nach Nom zitiert, um sich vor Cäsar Antonius wegen des Mordes an dem eigenen Schwager, Mariamnes Bruder, zu verant-

worten. Er folgt dem Ruf voll Angst, nicht Angst um sich, sondern Angst, daß der üppige Cäsar, zu dem der Ruf von Mariamnen's Schönheit gedrungen ist, ihn, Herodes, ins Gefängnis werfen und Mariamne erobern könnte, wie er Kleopatra erobert hat. Und er fordert von Mariamne den Schwur, daß sie in dem Augenblick freiwillig sterben würde, in dem sie die Nachricht seines Todes empfinde. Mariamne aber weigert den Schwur. Sie hat Herodes zeitlebens die stärksten Beweise ihrer Liebe gegeben, gegen ihre ganze Familie ist sie zu ihm gestanden, selbst jetzt, da er ihr eben einen jungen Bruder morden ließ. Sie ist eine Makkabäerin, die stolze, unerschütterliche Tochter einer Heldenrasse, die zu sterben weiß, ohne daß man sie erst darauf vereidigt. Und sie entgegnet Herodes:

„Man stellt auf Taten keinen Schuldschein aus,
Viel weniger auf Schmerzen und auf Opfer
Wie die Verzweiflung zwar, ich fühl's, sie bringen,
Doch nie die Liebe sie verlangen kann.“

Herodes aber, der mißtrauische Mann, begreift die Größe dieser Frau nicht und gibt seinem Schwager Joseph den Befehl, Mariamne sofort zu töten, sobald er, Herodes, nicht zurückkehrt. Obwohl Herodes Joseph mit einem Eid den Mund versiegelt hat, erfährt Mariamne doch, daß Joseph zu ihrem Henker bestimmt war und sie ist außer sich vor Schmerz und Empörung, daß der Gatte über sie verfügte, als wär sie nicht ein Mensch wie er, mit freiem Willen und freiem Entschluß. In ihrem Herzen war ja lang beschlossen,

daß sie ihn nicht überleben wollte, nun aber schreit sie in tiefster Qual auf:

„Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts!“

Herodes kehrt zurück, mit neuem Mißtrauen erfüllt, diesmal gegen den Schwager, der, so meint er, doch nur um einen hohen, um den allerhöchsten Preis, Mariamnen sein Geheimnis verraten haben könnte. Und wie er vorher von ihr den Selbstmord gefordert, so fordert er jetzt, daß sie sich rechtfertige und ihm beteuere, daß sie Joseph für sein Geheimnis nicht mit sich selbst bezahlt habe. Aber wie sie vorher den Schwur geweigert hat, so weigert Mariamne jetzt jede Rechtfertigung, denn sie ist viel zu stolz, um Selbstverständliches erst noch mit Reden zu bekräftigen, wird niemals von ihrer Höhe herabsteigen zu den Kleinkrämerinnen der Liebe, die mit Worten Gefühle, Liebe Glück und Treue zudringlich anpreisen. Wenn Herodes auf die Rechtfertigung dringt:

„Du wirst es tun, weil du dich selber ehrest!“
entgegnet sie:

„Weil ich mich selber ehre, tu ich's nicht.“

Während sie so spricht, hofft sie immer, daß der mißtrauische Mann an ihrer schönen Ruhe endlich merken möge, wer vor ihm steht, daß er von ihrer Unererschütterlichkeit lernen möge und seinem Weibe endlich das Vertrauen schenken, das ihr gehört. Herodes aber bleibt schwach und feige, und da er sich eben zu einem Zug nach Afrika rüstet, stellt er Mariamne zum zweiten Male unter das Schwert, nur heißt der Henker diesmal nicht Joseph, sondern Soemus.

Zum zweiten Male erfährt Mariamne, was ihr bestimmt gewesen, und nun ist jedes Band zwischen ihr und dem König zerrissen. Ihre keusche Empfindung, der schon Worte Entehrung bedeuteten, bindet jetzt die Maske der Schamlosigkeit vor, und wie sich das Gerücht verbreitet, Herodes sei gefallen, richtet Mariamne ein Fest und tanzt in bunten Kleidern, mit verzerrtem Gesicht, daß alle schauern, die sie sehen. Unvermutet kehrt Herodes heim, versteht auch diesmal nicht, daß eine Verzweifelte, nicht eine Schuldige vor ihm steht und beruft ein Gericht, das Mariamne des Betrugs an ihm verklagt. Mariamne entgegnet, daß sie den König nie betrogen habe, daß er sie genau so fand, wie er sie sich gedacht, seinen Tod mit Tanz und Spiel und bunten Kleidern feiernd:

„Wie ich beim Scheiden stand vor seinem Geiſt,
So hat er mich beim Wiederſehn gefunden,
Drum muß ich leugnen, daß ich ihn betrog!“

Nach diesem hohnvollen Bekenntnis hat sie nichts weiter mehr zu sagen, ruft selbst das Urteil herbei, das ihr den Tod spricht. Erschüttert und bewundernd steht der römische Hauptmann Titus, mit dem sie die letzte Unterredung hat, vor ihr:

„Ich ſtaune, daß ein Weib mich Lehren ſoll
Wie ich als Mann dereiſt zu ſterben habe!“

Mariamne aber ſagt ihm, daß für ſie zum Sterben kein Mut mehr gehöre, daß ſie ſo zerbrochen, ſo innerlich vernichtet ſei, daß es für ſie nichts anderes mehr gibt als den Tod:

„Kann ich noch leben?

Kann ich mit dem noch leben, der in mir
Nicht einmal Gottes Ebenbild mehr ehrt?“

Und ſie geht zum Tode, erhoben von dem Gefühl, daß Titus ihr Bild vor Herodes reinigen wird und ebenso durchdrungen von der Erkenntnis, daß keine Gemeinsamkeit mehr möglich war zwischen ihr und dem Mann, der nichts in ihr ſah, als ein Ding, über das er nach Gutdünken verfügte.

So oft Herodes und Mariamne aufgeführt wird, was freilich ſelten genug geſchieht, weiſen die Kritiker jedesmal auf die Ähnlichkeit des Problems mit dem Nora-Problem hin. Ibsen ſelbſt hat ja die Wahlverwandtschaft ſeines künstlerischen Weſens mit Hebbel nie geleugnet, er hat ſogar einmal in Wien, bei einem Feſtdiner, das man ihm zu Ehren gab, geäußert, er begriffe eigentlich nicht recht, warum die Deutſchen ihn ſo ſehr als Neuerer feierten, da ſie doch Hebbel gehabt hätten, der ganz die gleichen Wege ging wie er. Die Ähnlichkeit mit Nora und auch mit Noſmersholm läßt ſich in der Tat nicht leugnen, aber wir können ohne Chauvinismus ſagen, daß Hebbel ſich hier als der ungleich größere Psychologe und Dichter erwieſen hat. Denn immerfort klappt in „Nora“ der innere Spalt zwischen dem zweiten und dritten Akt, niemals werden wir einſehen, wie ſo das kindiſche Singvögelchen der erſten zwei Akte über Nacht eine ernſte, ja bittere Frau wird, die große Worte im Mund führt, Mann und Kinder verläßt, um ſich ſelbſt zu erziehen. Immer

wirkt dieser dritte Akt papieren und tendenziös, um so mehr, da eben Nora und Helmer zwei ganz durchschnittliche Menschen sind, die im Leben wohl von einem Mißverständnis momentan, nie aber durch einen großen, inneren Konflikt dauernd getrennt werden können. In „Herodes und Mariamne“ beginnt die Seelentragedie schon mit der ersten Szene, ja, sie begann schon, als Herodes und Mariamne sich am Altar vermählten. Denn in ihnen stehen sich zwei Naturen gegenüber, die einander notwendig vernichten müssen; der Mann, der in der Frau eben nur ein Geschlechtswesen sieht, das willenlos immer dem Sieger zufliegt, und die stolze Makkabäerin, die kein „Ding“ sein will, die sich selber leben muß, mit ihrem eigenen Gesetz, und anders überhaupt nicht leben kann.

Neben diesen vier Dramen, die ich, so gut ich konnte, zu skizzieren und psychologisch klarzulegen versuchte, hat Hebbel natürlich, so kurz auch sein Leben war (er starb schon im Jahre 1863), noch eine Anzahl anderer geschrieben, in denen die Frauengestalten mehr nach der alten Schablone geraten sind, so z. B. in der „Genoveva“, die wir erst kürzlich sahen, und in denen das Problem eben auf die Schultern des Mannes gelegt ist. Auch in seinen „Nibelungen“ hat Hebbel natürlich keine moderne Frauengestalt geschaffen, denn er war ja viel zu ehrfürchtig und selber viel zu gewaltig, als daß er versucht hätte, wie moderne schwächliche Ästheteten tun, die gigantischen Menschen alter Mythen modern zu deuteln oder zu

vertiteln. Gerade weil er kein Ästhet, kein Tendenzdichter, kein Feminist war, gerade darum sind die Dramen, in denen er einen komplizierten und großen Frauentyp schuf, um so wertvoller für alle, die sich zu der neuen Frau bekennen. Wie groß der Eindruck und der Einfluß seiner modernen Frau auf ihn gewesen ist, das sehen wir am deutlichsten aus der schon erwähnten Widmung seines großen Nibelungendramas, das er nach siebenjähriger Arbeit ihr mit so viel Ergebung und rührender Bescheidenheit zu eignete, als wäre in dieser Ehe sie der große Genius gewesen, nicht er. Und an der Bedeutung, die er selbst dieser Frau zuerkannte, wollen wir festhalten, wenn uns die Gegner der Frauenbewegung immer wieder auf die geistige Mesalliance der Exzellenz Goethe hinweisen und spöttisch lächeln: „Schaut euch die Christiane Vulpius an, sie hat einen Großen glücklich gemacht, und war doch eine ganz unmoderne Frau!“ Dann wollen wir auf Hebbels Ehe weisen und entgegnen: „Und ihr, schaut euch diese Christiane an! Sie hat einen Großen nicht nur glücklich, sondern auch reich gemacht, und war doch eine ganz moderne Frau!“

Druck von W. Müller & Sohn in München.