

Pamph
Ges. lit.
H.

Vorbilder, Theorie und Rhythmus von Hebbels Jugendlyrik

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

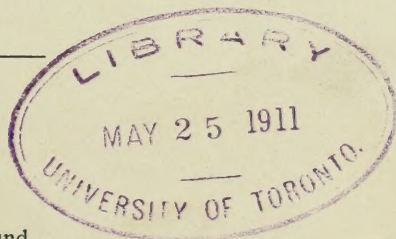
zu Bonn.

Von

Johannes Maria Fischer

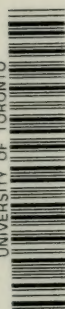
aus Brohl am Rhein

Promoviert am 23. Februar 1910.



Dortmund
Druck von Fr. Wilh. Ruhfus
1910

UNIVERSITY OF TORONTO

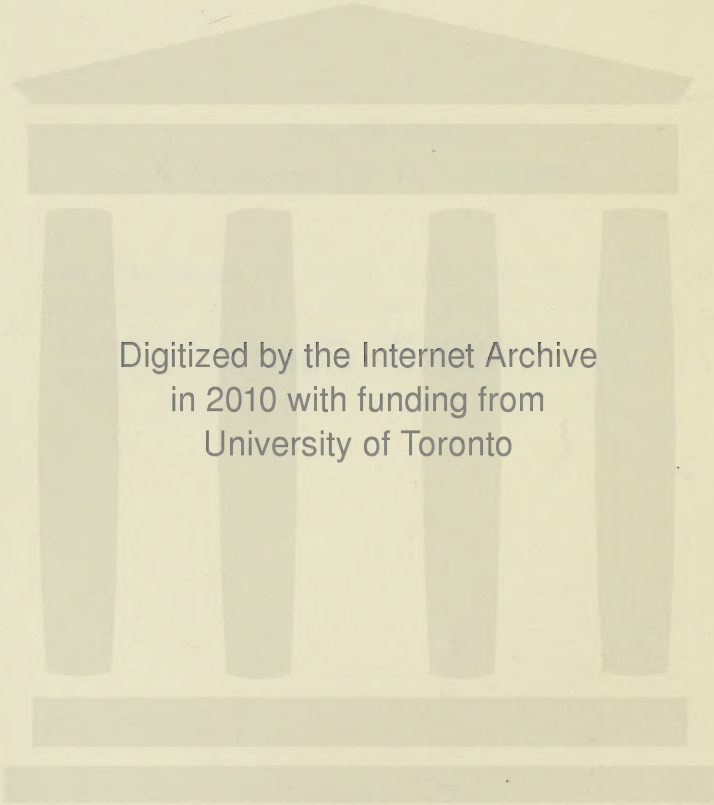


3 1761 017896662 2

Berichterstatter:
Professor Dr. B. Litzmann

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit erscheint gleichzeitig unter dem Titel „Studien zu Hebbels Jugendlyrik“ als sechste Schrift der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn im Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund.

Meinen Eltern



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

Literatur

- R. M. Werner: Friedrich Hebbel Sämtliche Werke. Berlin 1904².
(Zitiert ohne weitere Bezeichnung, Bandzahl in römischen, Seitenzahl in arabischen Ziffern, z. Bsp. VII 101.)
- R. M. Werner: Friedrich Hebbel Tagebücher. Berlin 1903.
(Zitiert T. mit Hinzufügung der betr. Tagebuchnummer, z. Bsp. T. 136.)
- R. M. Werner: Friedrich Hebbel Briefe. Berlin 1904. (Zitiert Br., Bandzahl in römischen, Seitenzahl in arabischen Ziffern, z. Bps. Br. V 222.)
- Paul Bornstein: Unveröffentlichte Briefe aus Friedrich Hebbels Jugendzeit. Vossische Zeitung 1908 Nr. 605.
- Alfred Neumann: Aus Friedrich Hebbels Werdezeit. Programm Zittau 1899.
- Paul Zincke: Friedrich Hebbels philosophische Jugendlirik. Prager deutsche Studien hrg. von Kraus und Sauer. Prag 1908.
- Arno Scheunert: Der junge Hebbel, Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten. Beiträge zur Ästhetik hrg. von Lipps und Werner. Hamburg und Leipzig 1908.
- Hans Möller: Hebbel als Lyriker. Programm Cuxhaven 1908.

A n m e r k u n g: Da kein Grund vorliegt, an der Originalschreibart Hebbels und anderer Dichter festzuhalten, sind die Zitate möglichst moderner Orthographie angepaßt.

INHALT

I. Einleitung

A. Umgrenzung des Themas	9
B. Quellen und Chronologie der Gedichte	9
C. Die Arbeiten über Hebbels Lyrik von	
1. R. M. Werner	11
2. A. Neumann	11
3. P. Zincke	11
4. A. Scheunert	12
5. H. Möller	13
D. Meine Aufgabe	14

II. Hebbels Vorbilder

A. Allgemeine Charakterisierung der Beziehungen Hebbels zu seinen Vorbildern	15
B. Seine eigenen Äußerungen über diesen Punkt	15
C. Das Erwachen des dichterischen Talentes	17
D. Einwirkungen auf Hebbel durch	
1. das Kirchenlied	18
2. das Volkslied	20
3. Schiller	21
4. Matthisson und Salis-Seewis	30
5. Klopstock und Hölty	36
6. Lessing (Schiller)	38
7. Uhland	39
8. die nordische Sage	41
9. Bürger und Heine	41
10. Goethe	42

III. Theorie der Hebbelschen Gedankenlyrik

A. Zweckmäßigkeit, das Wesen der Hebbelschen Gedankenlyrik weder aus Hebbels eigenen theoretischen Äußerungen, noch aus der Psychologie des dichterischen Schaffens, sondern aus der Analyse der Gedichte selbst und ihrer ästhetischen Wirkung abzuleiten	45
B. Summarische Entwicklung einer emotionalen Ästhetik der Kunst, bezw. der Poesie	46
C. Untersuchung, inwieweit Gedankliches Gegenstand einer Dichtung werden kann	48
D. Die künstlerische Formulierung des Gedanklichen	49
E. Anwendung der gefundenen Ergebnisse auf Hebbel	51

IV. Rhythmus und Wohlklang

A. Freiere Rhythmen	52
B. Knittelverse	54
C. Versuche in verschiedenen Formen	56
D. Antike Metren	57
E. Entwicklung strengerer metrischer Formen	58
1. bei steigendem Rhythmus	58
2. bei fallendem Rhythmus	60
F. Kunstvolle Strophenformen	61
G. Alliteration	64
H. Assonanz	65
J. Annomination	68
K. Reim	69

I. Einleitung

Meine Untersuchungen behandeln Hebbels Gedichte von den ersten Anfängen bis zur Abreise nach Heidelberg. Letzterer Zeitpunkt stellt einen durchaus willkürlichen Einschnitt dar, und die Abgrenzung hat nur darin ihre Berechtigung, daß in der Entwicklung von Hebbels Lyrik überhaupt keine scharfen Epochen zu scheiden sind und man deshalb zu rein äußerlichen Abschnitten greifen muß.

Als Text der Gedichte liegt meiner Arbeit die historisch-kritische Hebbelausgabe von Richard Maria Werner zu Grunde. Der größte Teil der Jugendgedichte Hebbels bis zu dem von mir herausgegriffenen Zeitpunkt steht in Band VII, Seite 3—134: „Zum Licht“ — „Der alten Götter Abendmahl“ einschließlich. Es sind dies die Stücke, welche in die Gesamtausgabe von 1857 keine Aufnahme fanden. Sie sind nur handschriftlich oder in Zeitschriften überliefert. Über ihre chronologische Folge sind wir einigermaßen durch die Reihenfolge der Veröffentlichung in den Zeitschriften unterrichtet. Von einigen Gedichten wissen wir außerdem das genaue Datum der Entstehung. Dabei zeigt es sich, daß das Datum der Veröffentlichung nur einen relativen Wert hat, denn „Rosa“ (VII 28) ist z. Bsp. am 21. 12. 1829 verfaßt und erst am 15. 7. 1830 gedruckt. Manchmal geht es allerdings schneller, so mit „Den Glaubensstreitern“ (VII 65), am 14. 3. 1832 verfaßt und schon am 22. 3. 1832 veröffentlicht. Trotz alledem kann man sich nach der auf Grund des angegebenen Materials vollzogenen Zusammenstellung der Gedichte in der Ausgabe von R. M. Werner ein ungefähres Bild der Entwicklung machen.

Nur 16 Gedichte aus der Jugendzeit finden sich in der Gesamtausgabe von 1857. Von ihnen ist meist der Tag der Entstehung bekannt, und sie lassen sich deshalb leicht an den entsprechenden Stellen der Hauptmasse einfügen. Es sind:

- 18. 4. 1833 Der Schmetterling (VI 196),
- 28. 12. 1833 Die Jungfrau (VI 199),
1834 Ein nächtliches Echo (VI 150),
- 15. 1. 1834 Morgen und Abend (VI 264),
- 15. 6. 1834 Proteus (VI 253),
- 16. 6. 1834 Nachruf (VI 203),
- 25. 6. 1834 Das alte Haus (VI 266),
9. 7. 1834 Das Kind (VI 189),
- 17. 7. 1834 Nachts (VI 204),
- 23. 9. 1834 Süße Täuschung (VI 203),
1835 Auf ein altes Mädchen (VI 207),
- 22. 3. 1835 Geburtsnachttraum (VI 255),
- 11. 8. 1835 Offenbarung (VI 205),
1835 Auf ein schlummerndes Kind (VI 274),
- 7. 11. 1835 Horn und Flöte (VI 261),
- 10. 11. 1835 Der Maler (VI 175).

Außerdem sind letzthin noch 4 bisher unbekannte Gedichte veröffentlicht worden in der Vossischen Zeitung No. 605 vom 25. 12. 1908 in einem Aufsatz: „Unveröffentlichte Briefe aus Friedrich Hebbels Jugendzeit hrg. von Dr. Paul Bornstein“. Drei dieser Gedichte sind Gelegenheitsgedichte und haben fast ausschließlich biographischen Wert, das zweite aber, „Die Toten“, hat höhere Bedeutung und wird noch im Laufe meiner Arbeit erwähnt werden.

Sicherlich ist uns ein Teil der Hebbelschen Jugendgedichte überhaupt verloren gegangen. So erwähnt Hebbel in einem Brief an Gehlsen vom 9. 10. 1832 (Voss. Zeitung 1908 No. 605) ein Heldengedicht, Fortunat betitelt, in 50 achtzeiligen Stanzas, das uns nicht erhalten ist.

Untersuchungen über Hebbels Jugendlyrik können von recht verschiedenen Gesichtspunkten aus angestellt werden. Zunächst ist eine eingehende Darstellung der äußeren Verhältnisse des

jungen Hebbel zum Verständnis seiner Gedichte notwendig. Diese Aufgabe ist in den Hebbelbiographien von E. Kuh und R. M. Werner nahezu restlos gelöst. Nachträge treten allerdings noch immer hinzu, so in dem erwähnten Aufsatz der Vossischen Zeitung. R. M. Werner hat außerdem in der Einleitung zum VII. Band seiner Hebbelausgabe die äußere Entstehungsgeschichte der Gedichte und ihrer Ausgaben gegeben und gleichzeitig versucht, in großen Zügen die Entwicklungslinien der Hebbelschen Lyrik zu entwerfen. Ein reiches Arbeitsmaterial hat er auch in dem kritischen Apparat der Gedichte durch Vergleichung der Werke, Tagebücher und Briefe zusammengetragen. Gleichzeitig sei noch R. M. Werners: „Lyrik und Lyriker“ erwähnt, Hamburg 1890, Beiträge zur Ästhetik hrg. v. Lipps u. Werner, Band 1, in dem Hebbel eine besonders eingehende Betrachtung zuteil wird.

Die älteste Arbeit, die sich mit dem jungen Hebbel beschäftigt, ist ein Programm von Dr. Alfred Neumann: „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit“. Zittau 1899. Neben eingehenden bibliographischen Beiträgen unternimmt es Neumann, die geistige Entwicklung des jungen Hebbel zu schildern und findet dabei in Hebbels Werken Anklänge an mannigfache Vorbilder, unter anderen an den Naturpantheismus der Romantiker, wie er sich besonders bei Schelling darstellt, und an Goethes Faust und Werther. Neumann nimmt eine indirekte Beeinflussung Hebbels durch Schelling an (Neumann S. 10).

Die Resultate Neumanns unterwirft Dr. Paul Zincke einer eingehenden Kritik in seinem Buche: „Friedrich Hebbels philosophische Jugendlyrik“. Prager Deutsche Studien, hrg. von Kraus und Sauer, 11. Heft. Prag 1908. Während die Hebbelarbeiten von Waetzold, Zinkernagel, Scheunert, A. Kutscher, A. Schapire, Frenkel (Zincke S. 4—17), Neumanns Ausführungen anerkennen, setzt sich Zincke in einen scharfen Gegensatz zu ihnen. Er drückt selbst (S. 2) seine Ansicht in folgenden Sätzen aus: „Eine genaue Durchforschung der gesamten Jugendschriften Hebbels hat ergeben, daß eine derartige direkte oder indirekte Berührung Hebbels mit Schelling in Wesselburen, Hamburg und Heidelberg, nicht erfolgte. Die ersten philosophischen Anschauungen Hebbels entstammen der Gedankenlyrik Schillers aus

der Stuttgarter und Mannheimer Zeit, die auch formell für die ersten Dichtungen maßgebend war . . . Die ersten philosophischen Ansichten Hebbels entwickeln sich wenigstens bis zum September 1836 durchaus unabhängig von jeder zeitgenössischen Philosophie“. Zur Begründung dieser Behauptung weist Zincke nach, daß Neumann bei seinen Untersuchungen ziemlich frei verfahren ist, besonders was die philosophische Interpretation Schellings angeht. Nach Zinckes sehr ausführlichen Erörterungen kann kein Zweifel mehr darüber sein, daß zwischen Hebbel und Schelling wesentliche Gegensätze bestehen.

Die Widerlegung Neumanns ist gewissermaßen die negative Seite des Zinckeschen Buches; die positive besteht größtenteils in dem Versuch, Hebbels philosophische Anschauungen aus Schillers Gedankenlyrik zu entwickeln. In diesem Punkte kann ich Zincke nicht beistimmen. *M e i n e* Ansicht ist, daß Hebbels „philosophische“ Gedichte, wenn man sie so nennen will, Schillers Gedankenlyrik nur als allerunterste Grundlage haben, auf der sie sich dann recht selbständig weiter entwickelten. Ich komme auf Zinckes Behauptungen S. 26 noch eingehender zu sprechen.

Das eigenartigste Buch, das über Hebbels Jugendlyrik erschienen ist, stammt von Arno *Scheunert*: „Der junge Hebbel, Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten.“ Beiträge zur Ästhetik hrg. von Lipps u. Werner, Bd. XII, Hamburg und Leipzig 1908. Es steht in organischem Zusammenhang mit des Verfassers früherem Werke: „Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels“. Hamburg und Leipzig 1903.

Ausgehend von den Erörterungen Hebbels in der Vorrede zur Maria Magdalena faßt Scheunert Hebbels Dichtungen, besonders die Tragödien, als seine „realisierte Philosophie“ auf und versucht, aus Hebbels theoretischen Äußerungen und seinen Werken das „System“ der Hebbelschen Weltanschauung festzulegen. Dieses System glaubt Scheunert in dem „Pantragismus“ gefunden zu haben. Sowohl die Methode als auch die Ergebnisse Scheunerts sind nicht unbestritten. Man vergleiche dazu Theodor A. Meyer in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen (1904 Nr. 10,

S. 834 ff.) und Scheunerts Antwort in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft hrg. von Max Dessoir 2. Bd. Stuttgart 1907, S. 70 ff. Es würde den Rahmen meiner Arbeit überschreiten, hierzu kritisch Stellung zu nehmen.

Bei der Anlage seines „Jungen Hebbel“ geht Scheunert folgendermaßen vor. Er sucht zunächst aus den Aphorismen Hebbels (IX S. 3—16) und aus seinen Gedichten die *Weltanschauung* festzulegen und will dann von ihr aus die dramatischen und erzählenden Jugendwerke anfassen. Für mich kommt nur der erste Teil, die Aufstellung der Weltanschauung, in Betracht. Dort beginnt Scheunert mit einer Interpretation der Aphorismen und Gedichte, welche in der Mirandolahandschrift stehen (vgl. V 327) und eine einheitliche Gedankenreihe darstellen. In ihnen findet er den *ethischen* Gesichtspunkt, welchen er als leiten des Prinzip der ganzen Weltanschauung des jungen Hebbel auf den Schild erhebt.

Es erscheint von vornherein bedenklich, einen Gedankenzyklus, der sich nach meiner Ansicht anfangs 1830 festgesetzt hat, als Schlüssel für eine Weltanschauung aufzustellen, die sich über 7 Jahre erstreckt und bis 1836 reicht. In der Tat ist Scheunerts ethische Interpretation der Gedichte vielfach gezwungen, obschon er „Sittlichkeit“ in einem recht weiten Sinne faßt, etwa als „Bewegung zu einem idealen Zustand“ und infolgedessen auch von „sittlichen Naturprodukten“ und „sittlichen Naturvorgängen“ redet, ja sogar die Terminologie Hebbels „ethisch“ deutet.

Später (S. 191) entwickelt Scheunert, daß Hebbel ethische Werte auf Grund ästhetischen Wohlgefallens setzt. Ich möchte bei dem ästhetischen Wohlgefallen stehen bleiben und von ihm aus den größten Teil der Gedichte erklären.

Auf die prinzipielle Frage, ob überhaupt aus Hebbels Gedichten seine Weltanschauung abstrahiert werden kann, komme ich später eingehend zu sprechen.

Mit der gesamten Lyrik Hebbels beschäftigt sich ein Programm von Hans Möller: „Hebbel als Lyriker“. Cuxhaven 1908. Dasselbe bringt eine Reihe von sorgfältigen unter verschiedenen Gesichtspunkten angestellten Untersuchungen. Für mich

kommen besonders die Abschnitte in Betracht, wo Möller über die Beziehungen Hebbels zu Heine und Goethe handelt. Hierauf, sowie auf einige andere Punkte, wird noch im Laufe meiner Arbeit hingewiesen werden.

M e i n e Arbeit zerfällt in zwei Teile. Der erste beschäftigt sich mit der literarischen Grundlage von Hebbels Gedichten, d. h. mit ihren Vorbildern, der zweite will von ästhetischen Gesichtspunkten aus die Ideen und die Technik der Gedichte betrachten.

II. Hebbels Vorbilder

„Es will mir vorkommen, als ob der Genius niemals Knecht seines Zeitalters sein könne.“ (T. 36) Dieser Satz, den Hebbel auf Luther geprägt hat, paßt in besonderem Maße auf ihn selbst. Mit zäher Sachsenkraft ging er seinen eigenen Weg im Leben und im Dichten.

Diese Einstellung darf bei der Betrachtung von Hebbels dichterischer Entwicklung nicht außer Acht gelassen werden. Die Gefahr liegt nahe, die poetischen Versuche des Wesselburener Jünglings ganz auf die Leitung bewährter Größen zurückzuführen. Gewiß finden sich in den ersten Gedichten Hebbels Anklänge an die verschiedensten Muster, aber er ist auch in dieser Zeit mehr als ein wiederholendes Echo. Die äußere Form zwar übernimmt er mit einer Selbstverständlichkeit, wie er dereinst die Sprache von seinen Eltern gelernt hat, aber der Inhalt fremder Gedichte, der eigentlich poetische Kern, gewinnt nur deshalb tieferen Einfluß auf ihn, weil sich in seinem Innern nach prae-stablierter Harmonie dieselben Keime finden, die, kaum geweckt, sofort üppig emporblühen. Hebbel steht über seinen Mustern, er ist der Hexenmeister, der die Geister beschwört, wenn er ihrer bedarf. Nur ein einziges Mal ist ein Geist, den er ruft, zu stark für ihn. Dieser Geist ist Schiller. Ihm gegenüber verliert Hebbel eine Zeitlang, in den Jahren 1829—30, tatsächlich seine Selbständigkeit und wird vom verständnisvollen Schüler zum kritiklosen Nachbeter. Doch bald beginnt die Zersetzung dieses unnatürlichen Verhältnisses, und Hebbels eigenste Natur, die eine Zeitlang in den Hintergrund gedrängt war, bricht sich wieder siegend Bahn. Auch nach 1830 werden noch Schillersche Motive verwandt, aber in durchaus selbständiger Weise.

Hebbel sagt einmal (T. 136): „Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen Mann untergehen muß, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sicheren

Gebrauch seiner Kräfte gelangen will; ein Prophet tauft den zweiten, und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen.“ Diese Worte charakterisieren treffend Hebbels Verhältnis zu Schiller. Nun bezieht sich dieses Zitat aber gar nicht auf Schiller, sondern ist einer Tagebuchnotiz entnommen, in der Hebbel U h l a n d als den Propheten seiner Jugend preist, während er Schiller sehr geringschätzig behandelt. Er sagt: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht, um Seitenstücke zum Ideal und das Leben und zu anderen Treibhauspflanzen, die es bei erkünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen, zu liefern; . . . Nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er . . . alles, selbst das Wunderbare und Mystische, auf das einfach Menschliche zurückzuführen verstand . . . (und so) gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse.“ Dieses Urteil Hebbels ist sicher parteiisch gefärbt. Es ist zu einer Zeit entstanden, da Hebbel Schiller ganz fern stand und Uhland wie einen Gott verehrte. Da schreibt er denn seinem augenblicklichen Liebling auch manches zu, was er in Wirklichkeit Schiller und anderen Vorbildern verdankt. Wenn Uhland plötzlich einen so tiefgehenden Einfluß auf Hebbel ausgeübt hätte, so müßten Hebbels Gedichte diesen Umschwung scharf widerspiegeln. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Allerdings zeigt die „Romanze“ (VII 42), die Hebbel am 21. 4. 1831 an seinen Freund Hedde schickte, unverkennbare Verwandtschaft mit Uhlands „Des Sängers Fluch“. In den unmittelbar folgenden Gedichten dagegen tritt Uhland wieder ganz zurück und wirkt auch später nur auf die R o m a n z e n in erkennbarer Weise ein.

Über die Entwicklung seines dichterischen Talentes hat sich Hebbel auch noch an anderen Stellen geäußert, in den „Auf-

zeichnungen aus meinem Leben“ (VIII 80 ff.) und in den „Notizen zur Biographie“ (VIII 387 ff.) Dort erfahren wir, daß Hebbels Vater an den langen Winterabenden in der Dämmerung gern Choräle, auch wohl weltliche Lieder sang und es liebte, wenn die Kinder mit einstimmten. Diese gemeinschaftlichen Lieder waren wohl die ersten poetischen Erzeugnisse, mit denen der junge Hebbel zusammentraf. Kaum daß er fehlerfrei lesen konnte, übertrug ihm dann die Mutter das Lektoramt beim Abendsegen, der gewöhnlich mit einem geistlichen Liede schloß. Mit vielem Eifer und nicht ohne Selbstgefühl kam der geweckte Knabe dieser Verpflichtung nach (VIII 104). Den Sinn der Worte, die er rezitierte oder sang, erfaßte der Knabe anfangs wohl nur in geringem Maße, aber er nahm die poetische Form auf und steckte in die gefundene Vase den einfachen Strauß seiner eigenen kindlichen Gedanken. So entstanden Verse auf den Tod eines Kaninchens, auf den Teetopf, auf Bonaparte, und wer weiß, worauf sonst noch, ohne daß es uns überliefert ist. Dann kam der entscheidende Augenblick, wo dem Kinde zum ersten Mal die Augen über das innere Wesen eines Liedes aufgingen. Es war wieder einmal beim Abendsegen, und der Knabe las seiner Mutter das schöne Lied von Paul Gerhard vor: „Nun ruhen alle Wälder“. Das ganze Lied, besonders aber der Vers

„Die goldnen Sternlein prangen
Am blauen Himmelssaal“

ergriff ihn so gewaltig, daß er es zum Erstaunen seiner Mutter gewiß zehnmal wiederholte. Hebbel sagt selbst über diesen Augenblick: „Damals stand der Naturgeist mit seiner Wünschelrute über meiner jugendlichen Seele, die Metalladern sprangen, und sie erwachte wenigstens aus einem Schlaf.“ (T. 134.) Gewiß hatte Hebbel schon oft als Kind staunend zum gestirnten Himmel aufgeblickt, ganz erfüllt von dem Gefühl des Gewaltigen und Erhabenen. Aber dieses Gefühl war noch allzusehr in seiner Seele festgewachsen; es konnte sich noch nicht loslösen, um von dem Auge des erwachenden Verstandes betrachtet zu werden. Nichtsdestoweniger setzten sich unbewußte Erinnerungen in seiner Seele fest. Da trafen ihn auf einmal die Verse Paul Gerhards,

die so einfach und innig einem ähnlichen Gefühlserlebnis Ausdruck geben, wie ein Zauberspruch. In seiner Seele sprangen die Fesseln, wie die Schalen einer reifen Frucht, und aus der Erinnerung rangen sich die Eindrücke vieler stillen Nächte zu deutlichem Bewußtsein durch. Aber erst in Heidelberg gelang es ihm, im „Nachtlied“ (VI 143), diese Eindrücke nun auch selbst in eine vollendete dichterische Form zu kleiden. (Vgl. Möller S. 16.)

Vorläufig vermochte er noch nicht den Weg zu solchen Stoffen zu finden, sondern versuchte sich an der Wiedergabe religiöser Gefühle, die ihm ja in Predigt und Kirchenlied eingehend geschildert wurden. In ihnen glaubte er sich wiederzufinden und man kann sagen, alles, was er dumpf fühlte und nicht fassen konnte, gruppierte sich bei ihm um die Begriffe Gott, Unsterblichkeit, Tod, Tugend, Sünde, Himmel und Hölle.

Von Gedichten solcher Art ist wenig erhalten; erst von 1828 bzw. 1829 an beginnen die Quellen zu fließen. In ihnen ist deutlich der religiöse Einschlag wahrzunehmen. Gleich in dem allerersten uns erhaltenen Stück: „Zum Licht“ (VII 3), das Hebbel am Abend vor seiner Konfirmation gedichtet haben soll, wird in recht geschickter Form der Kampf der Tugend gegen das Laster im Anschluß an das Bild vom Ringen des Lichtes gegen die Finsternis geschildert. Dieses Symbol war Hebbel wohlbekannt aus den religiösen Abendliedern, in denen ja oft der Übergang vom hellen Tag zur dunklen Nacht in allegorischer Weise gedeutet wird. Deutliche Verwandtschaft mit dem geistlichen Lied zeigen in späteren Gedichten Stellen wie

(Er) Ist ein guter, ist ein schöner Engel,
Den vorangegangnen Frommen gleich,
Flog er aus der Trauerwelt voll Mängel
Hin in der Vollendung Reich. (VII 23)

und besonders

Unsers Heilands Jesu Christi Glaube
Ist erhaben über Raum und Zeit,
Gibt dem Staube süße Ruh im Staube,
Reicht der Seele Seligkeit. (VII 24.)

Biblische Motive findet man beim jungen Hebbel häufig. Abgesehen von „Kains Klage“ (VII 10) bringt die letzte Strophe von „An die Unterdrückten“ (VII 13) eine idealisierte Schilderung des jüngsten Gerichtes. Die letzten Verse von „Die Perle“ (VII 54):

Die Mutter fühlt ja auch erst Wehen,
Eh' sie ein lieblich Kindlein hat,

sind wohl in Verbindung zu bringen mit Johannes 16,21: „Ein Weib, wann sie gebiert, hat Traurigkeit, denn ihre Stunde ist gekommen; wann sie aber das Kind geboren hat, gedenket sie nicht mehr der Angst, der Freude wegen, daß ein Mensch zur Welt geboren ist.“

„Der Quell“ (VII 16) weist schon durch die eigentümliche Strophenform, die in der letzten Zeile eine Hebung mehr hat, auf das Kirchenlied hin:

Walle, Pilger, walle
Sonder Weile zu!
Suche, du wirst finden
Wundersüße Himmelsruh'!

Auf die bekannte Stelle in „Harre, meine Seele“:

Sei unverzagt,
Bald der Morgen tagt,

könnten folgende Variationen aus dem „Quell“ zurückgehen:

Sieh, es folgt ein Morgen
Auf die dickste Nacht (Vers 9, 10) und
Auf der Nächte Dunkel
Folgt das Morgenrot. (Vers 53, 54.)

Das in „Der Quell“ durchgeführte Motiv ist im Grunde genommen dasselbe wie in „Zum Licht“, nur daß diesmal durch die Hervorhebung der Bedeutung wahrer Freundschaft für die Glückseligkeit dem Gedanken eine andere Nüance aufgedrückt wird. Während aber „Zum Licht“ im rhetorischen Tone stecken bleibt, ist hier eine engere Verknüpfung mit der Natur gesucht. Der Versuch ist allerdings nur mangelhaft gelungen, und man stößt in jeder Strophe weniger auf selbständiges Naturempfinden als auf mehr oder weniger geschickt angebrachte Reminiszenzen aus Volksliedern oder volkstümlichen Gedichten. Trotzdem ist das Stück als Fortschritt zu bezeichnen, und die ansteigende Linie,

die zu einem immer näheren Verhältnis zur Natur führt, wird fortgesetzt durch die „Romanze“ (VII 26) und durch das „Lied“ (VII 34), das Hebbel auf die Melodie des bekannten Volksliedes: „Mein Schiff streicht durch die Wellen“ gedichtet hat. Es fällt dem jungen Dichter aber noch außerordentlich schwer, den einmal gefundenen Anknüpfungspunkt mit der Natur (in diesem Falle den Vergleich zwischen dem Leben und einer Fahrt auf dem Meere) streng durchzuführen. Besonders der Schluß von Strophe 4 und Strophe 5 und 7 fallen aus dem Rahmen des Liedes heraus. Strophe 5 deutet aber auch wieder einen Naturvorgang symbolisch aus. Wenn man diese Strophe, die ja auch mit dem übrigen Lied nur losen Zusammenhang hat, als Gedicht für sich nimmt, so könnte man unmittelbar Stücke, wie „Der Kranz“ (VII 46), „Die Perle“ (VII 53), „Dichterloos“ (VII 58), „Mein Glück“ (VII 58) usw. als Ausbildung dieses Keimes ansehen. Diese Technik wird für den späteren Hebbel geradezu typisch.

Auch in den folgenden Gedichten finden sich noch öfters Anklänge ans Volkslied, so wenn es in der Romanze „Der Zauberer“ (VII 52) heißt:

Er tröpfelt drei Tröpflein Blut ihm auf's Herz
und am Schluß:

Sie liegen, wie Rosen bei Lilien, schön. —
Ich hab' es mit meinen Augen gesehn.

Ferner der Schluß der „Kindesmörderin“ (VII 69):

Der arme Vater daneben ruht —
O, Engel des Todes, bewahre sie gut.

Ganz im Volkston gehalten ist auch das „Lied vom Schmied“ (VII 82).

Bei diesen Betrachtungen sind wir bereits auf eine Unterströmung von Hebbels Lyrik geraten, die erst später wieder größere Bedeutung erlangt. Es kam hier besonders darauf an zu zeigen, daß eine durch das Volkslied beeinflusste, von Uhland unabhängige Naturlyrik bis in die Anfänge Hebbelschen Dichtens hinaufsteigt, wenn auch längst

eine andere Richtung diese ersten Keime reinen Naturempfindens überwuchert hat.

Diamanten können nur durch Diamanten geschliffen werden. So bleibt es Schiller vorbehalten, in Hebbel das Bewußtsein wachzurufen, daß er zum Dichter geboren sei. Schillers Gedichte übten darum einen so großen Einfluß auf Hebbel aus, weil sie ganz zu seiner Gemütslage paßten. Äußerer Einfluß geht ja oft im letzten Grunde auf innere Dispositionen zurück. Auch andere Dichter waren Hebbel damals schon bekannt. Sie mußten vor Schiller zurücktreten. Dazu liegt der Grund in Hebbel selbst, der in Schillers Ergüssen jenen Grundton wiederzufinden glaubte, der sein eigenes Herz durchzitterte.

Zur Natur hatte Hebbel trotz seiner Versuche noch nicht die richtige Stellung gewonnen. Das Gedankliche, das nun einmal das Primäre bei ihm darstellt, hatte sich noch nicht in jenes harmonische Mischungsverhältnis zu Natureindrücken zu setzen gewußt, die ein Kunstwerk verlangt. Deshalb suchte es jetzt einen anderen Weg zur künstlerischen Form und fand diesen in zusagendster Weise bei Schiller, der das Gedankliche ohne weiteres zu Wort kommen läßt und nur durch Bilder illustriert.

Außerdem fand Hebbel bei Schiller die 2 Gedankenrichtungen harmonisch vereint, die in seinem Innern einen Kampf heraufzubeschwören schienen: Anschluß an christliche Vorstellungen und freies, uneingeschränktes Phantasieren und Grübeln.

Es finden sich bei Hebbel Anklänge an Schillersche Gedichte aus allen drei Perioden. Am wenigsten wußte Hebbel in den Geist der aus der Antike heraus gedichteten Stücke einzudringen, da ihm ja infolge seiner mangelhaften Vorbildung eine genauere Kenntnis des klassischen Altertums abging.

Man kann eine dreifache Beziehung Hebbels zu Schiller unterscheiden, eine inhaltliche, eine sprachlich-metrische und eine Beziehung in der Auswahl der Bilder. Wir finden diese drei Richtungen gleich bei der ersten uns erhaltenen Jugendlyrik Hebbels vor; dann läßt zuerst die inhaltliche

Übereinstimmung, etwa mit „An einen Verkannten“ (VII 40) nach. Es geschieht dies anfangs 1831, wo Uhland Heines schon früher einsetzenden Einfluß unterstützt, und damit Hebbel inhaltlich auf eine andere Bahn geführt wird, auf der ihn später noch Bürger bestärkt. Um dieselbe Zeit verlieren sich auch die sprachlich-metrischen Anleihen, nur die Distichenform wird beibehalten. Dagegen finden sich in der Bildersprache und der Technik ihrer Verwendung während der ganzen Jugendlyrik Parallelen zu Schiller. In diesem Punkte haben wir also den stärksten und nachhaltigsten Einfluß zu suchen. Alle die Bilder, die einer transzendenten Welt entnommen sind mit Himmel und Hölle, Göttern und Engeln, gehen großenteils auf Schiller zurück, ebenso die kosmischen Bilder mit Sonne, Sternen, Welten, Sphären, schließlich auch, was am wichtigsten ist, die Ursprünge einer Anzahl von Vergleichen, die nachgerade ein Spezifikum Hebbels werden, die Blumenvergleiche, besonders die Verwendung des Rosenmotivs. Nur nebenher kommen hierfür noch Matthisson und Salis-Seewis als Quellen in Betracht.

Auch die eigenartige Verwendung des Duftmotivs geht auf Schiller zurück:

„Mild, wie, umweht von Elysiumslüften,
Wie, aus Auroras Umarmung geschlüpft,
Himmlisch umgürtet mit rosigten D ü f t e n ,
Florens Sohn über das Blumenfeld hüpf“, etc.

(Eine Leichenphantasie.)

Die Zephyre kosen
Und schmeicheln um Rosen,
Und Düfte beströmen die lachende Flur.

(Der Flüchtling.)

Die Staude würzt die Luft mit Nektardüften.

(Sängers Abschied.)

Das klingt ganz wie Hebbelsche Verse. Man vergleiche dazu die entsprechenden Stellen bei Hebbel in Scheunerts Buch

S. 141 ff. Sogar das bei Hebbel so oft auftretende Bild mit dem Entstehen der Rose aus der stillen Knospe findet sich schon bei Schiller:

Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg. (Die Ideale.)

Breiter ausgemalt hat Schiller dieses Motiv im Anfang von „Die Geschlechter“:

„Sieh in dem zarten Kind zwei liebliche Blumen vereinigt,
Jungfrau und Jüngling, sie deckt beide die Knospe noch zu“ etc.

Dieser Ursprung mancher typischer Vergleiche Hebbels sei besonders Scheunert gegenüber betont. Hebbel hat dann diese Vergleiche in freier Weise variiert und vertieft, ohne daß aber Scheunerts ethische Interpretationen zutreffend sind.

Auch diejenigen Gedichte Hebbels, die noch zum größeren Teil unter dem Einfluß des geistlichen Liedes stehen, zeigen schon Anklänge an Schiller, so wenn es in „Zum Licht“ heißt: „Sie kämpfen ewig in den Wechselfluten der Pilgerfahrt“, „Der Morgen lächelt im Rosenkleide“, „Für jenen Stern erblühn der Tugend Saaten“. Der Quell (VII 16) zeigt Übereinstimmungen mit der 4. Strophe von Schillers „Elysium“ und mit Vers 11—16 von „Der Pilgrim“.

In der ersten Zeit strahlt Hebbel Schiller in religiöser Färbung wieder, wie dies bei dem vom Kirchenlied Abschwenkenden nicht anders zu erwarten ist. Wenn Schiller die Freude besingt, so versucht Hebbel die Tugend mit gleicher Begeisterung zu verherrlichen. So stehen sich gegenüber

„Freude, schöner Götterfunke“ bei Schiller und
„Tugend, Tochter besser Welten“ bei Hebbel. (VII 14.)

Ich möchte deshalb die Fragmente der *Mirandola*-Handschrift (VII 38) etwas früher wie R. M. Werner ansetzen und sie etwa an die „Elegie am Grabe eines Jünglings (VII 22) anschließen, weil sie die christlichen Anschauungen noch so ganz unverhüllt zeigen. Genaueres läßt sich allerdings bei der Ungewißheit der

Datierung der einzelnen Gedichte nicht entscheiden. Fragment 3 (VII 38) geht ebenso wie die „Erinnerung“ (VII 12) in der Strophenform auf Schillers „Hoffnung“ zurück, und wenn es in Fragment 3 heißt:

Zwei Schwestern nenn' ich euch, hehr und groß,
so ist das eine Reminiszenz an:

Drei Worte nenne ich euch, inhaltschwer.

Aus Fragment 4 (VII 40):

Ganz ein Gott kann keiner werden
findet sich wieder in Schillers „An einen Moralisten“:

Zu Göttern schaffst du Menschen nie.

Fragment 5 (VII 40):

Eins sei ewig in Allem, und Alles sei ewig in Einem,
Aber, hüte dich, Freund, Etwas in Allem zu sein!
hat inhaltliche und formale Ähnlichkeit mit 2 Schillerschen Distichen: „Pflicht für jeden“ und „Schöne Individualität“. Scheunert sagt S. 3 über das Hebbelsche Distichon: „Dies klingt pantheistisch, ist es aber nicht im strengen Sinne, da Hebel eine transzendente Gottheit annimmt; eine „Gottheit Welt“ (T. 2911) kennt er noch nicht“. Ich sehe in Hebbels Sätzen eine ganz einfache Lebensregel: „Eins sei ewig in Allem“ = Bleibe bei allem, was du angreifst, einig mit dir selbst, konkreter, wähle dir aus allem e i n e Tätigkeit aus. „Und Alles sei ewig in Einem“ = Dieses Eine fülle ganz aus, verwende a l l e deine Kraft darauf. „Aber, hüte dich, Freund, Etwas in Allem zu sein“ = Wolle nicht von allem nur e t w a s vollbringen, überall anfassen und dann aufhören.

Es ist selbstverständlich, daß an all den angeführten Stellen Hebel nicht bewußt nachgeahmt zu haben braucht. Ganz von selbst lenkte das Schifflein seiner Poesie in die Kanäle, die Schiller geschlagen, und der junge Steuermann freut sich der leichten Fahrt.

Ganz offenkundig leuchten aus dem „Ringreiterfest“ (VII 4) die Abhängigkeiten von Schiller heraus. Das Gedicht ist eine rasche Improvisation, und hier wird sich Hebel auch bewußt gewesen sein, daß er bei Schiller eine Anleihe machte.

Das eingeschobene Lied (Vers 58 ff.):

Frisch auf, ihr Lieben, hinein in die Bahn,
ist Schillers:

Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,
nachgebildet. Wenn wir Vers 20 hören:

Doch nun, liebe Kameraden der Brüderschaft,
Die ihr zu üben jetzt wünschet die brausende Kraft,
Eh' ihr erprobt die geöffnete Bahn,
Hört erst ein gemütliches Wörtlein an,

so denken wir an den Meister in der Glocke, der seinen Gesellen
ein ernstes Wort vor der Arbeit reden will. Dem Hebbelschen:

Gewiß, der Höhe vermählt sich Gefahr (Vers 68)

entspricht bei Schiller:

Um der Größe Adlerflügel windet
Sich verrätrisch die Gefahr.

(Phantasie an Laura.)

Es ist überflüssig, hier noch mehr anzuführen. Auf Schritt und
Tritt stößt man auf Spuren:

„Freiheit und Gleichheit — Man hört's wohl schallen“
(Vers 105)

„Ordnung, spricht man, bildet die Welt“ (Vers 130)

usw.

„Sehnsucht“ (VII 9) ist im Stile Schillerscher Liebeslyrik gehalten. Keine Gefühle werden geschildert, sondern die Vorstellungen, die dem Gefühl entsteigen. Hebbels Gedicht geht auf 2 Gedichte Schillers zurück, auf die denselben Titel führende „Sehnsucht“ und auf „An Emma“. Die Grundstimmung stammt aus Schillers „Sehnsucht“, die speziellere Anwendung entwickelt sich aus der 1. Strophe von „An Emma“. Von diesem Gedichte Hebbels ist uns außer dem Druck im „Boten“ noch eine Handschrift erhalten (VII 403), wohl ebenfalls aus dem Jahre 1829, in der Hebbel sein eigenes Gedicht scharf zerpflückt. Da das Gedicht trotz seiner Widmung „An L.“ kaum einem persönlichen Erlebnis entsprungen sein dürfte, so kommen Hebbel die Gefühle, die er sich angedichtet hat, selbst lächerlich vor, zumal er schwungvolle Worte für seinen erdichteten Liebesschmerz nicht

geschont hat. Somit ist die Kritik ein Beweis, daß Hebbel schon rasch zu der Erkenntnis kam, daß er aus sich heraus dichten müsse, um nicht vor sich selbst dem Fluche der Lächerlichkeit zu verfallen.

Bei e i n e m Gedicht weist Hebbel selbst auf Schiller als Vorbild hin. Es ist „Rosa“ (VII 28), der er als Motto vorsetzt: „Weh', vom Arm des falschen Manns umwunden, Schließ Luisens Tugend ein! Friedrich Schiller.“ Aber so nah hier die Abhängigkeit von Schiller zu sein scheint, bedeutet doch gerade dieses Gedicht in gewissem Sinne den Scheidepunkt, wo Hebbel sich von Schiller trennt. Denn die Ähnlichkeit der beiden Gedichte ist nur eine rein äußerliche. Bei Schiller ein langatmiger Monolog der Mörderin in rhetorischen Klängen, die bis zu den schrillsten Dissonanzen ausarten. Bei Hebbel statt Rhetorik — Lyrik, statt Erzählung — Handlung, wenigstens in dem auch durch seine metrische Eigenart hervortretenden Kern der Romanze.

Auf 2 interessante Beziehungen von Gedichten, die eigentlich nicht mehr in den Kreis der von mir betrachteten Epoche gehören, zu Schiller sei an dieser Stelle noch hingewiesen. Das Motiv von „Das Grab“ (VI 263) aus dem Jahre 1837 findet sich bei Schiller ganz deutlich ausgesprochen in zwei Zeilen des „Reiterliedes“:

Er gräbt und schaufelt so lange er lebt
Und gräbt, bis er endlich sein Grab sich gräbt.

Dann stimmt Hebbels Gnome: „Das Höchste und das Tiefste“ (VI 338) merkwürdig überein mit Schillers Distichon „Korrektheit“.

Wie schon erwähnt, halte ich dafür, daß anfangs 1831 mit „An einen Verkannten“ (VII 40) und den „Flocken“ (VII 44) die direkte Beeinflussung Hebbels durch Schiller aufhört, wenn auch späterhin noch manche von Schiller gelegte Keime zur Entfaltung kommen.

Z i n c k e will nun aber in seinem angeführten Buche auch spätere philosophische Gedichte Hebbels, besonders „Der Mensch“ (1833), „Proteus“ (1834) und „Gott über der Welt“ (1835) auf Schillers Lyrik zurückführen. Er führt dabei Übereinstimmungen

in den Ideen und in einzelnen Vergleichen an. Zunächst ist es methodisch bedenklich, daß Zincke eine solche Entscheidung rein aus dem Material der von ihm herausgeschälten philosophischen Gedichte treffen will. Denn bei einer Betrachtung der umgebenden Gedichte hätte er sofort Bedenken haben müssen, einen so weitgehenden Einfluß Schillers anzunehmen. Gehen wir nun einzeln auf Zinckes Belege ein.

„Der Mensch“ (VII 107) (Zincke S. 74 ff.) Zunächst ist es ein Irrtum Zinckes, daß nur die Gedichte der Anthologie auf Hebbel gewirkt hätten. Ich habe schon genug andere Belege angeführt. Zincke bringt das Gedicht „Der Mensch“ in Parallele zu Schillers „Die Freundschaft“, „Triumph der Liebe“, „An die Freude“. Bei Schiller seien die Sympathie, die Liebe, die Freude, jedesmal die allen Lebensprozessen zu Grunde liegenden Kräfte. Auch Hebbel betone in „Der Mensch“, daß nur eine Naturkraft, die sich in den einzelnen Wesen verschieden äußere, aus dem gleichen Stoff das ganze All erschaffen habe.

Das Tertium comparationis liegt bei diesem Vergleich doch etwas weit ab. Es besteht nur in der **E i n h e i t** der von Schiller und Hebbel zu Grunde gelegten Kräfte; dann gehen die Ansichten sofort auseinander, Schiller nimmt eine ideale, Hebbel eine Naturkraft an.

Nicht besser steht es mit den einzelnen Vergleichen, die Zincke alsdann anführt. Die Übereinstimmungen sind meist so gering, daß sie sich hinlänglich aus der früheren Beschäftigung Hebbels mit Schiller erklären lassen. Auf alle Vergleiche einzugehen würde zu weit führen, nur 2 seien herausgehoben, aber nicht in der von Zincke mit seinen Worten ausgeführten Form, sondern mit den betreffenden Versen Schillers und Hebbels selbst. Es sollen Ähnlichkeit haben: „Melancholie an Laura“ Vers 1, 2:

Laura — Sonnenaufgangsglut
Brennt in deinen goldnen Blicken

mit „Der Mensch“ Vers 19, 20:

(Wär') was mir aus dem Auge strahlt
Vom Flammenquell der Sonne.

Ferner sogar „Laura am Klavier“ Vers 19—22:

Wie, des Chaos Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungssturm, die Sonnen
Funkelnd fuhren aus der Nacht,
Strömt der Töne Zaubermacht

mit „Der Mensch“ Vers 9—12:

Und wäre ich der dunklen Kraft,
Die aus demselben Kerne
Die Blume und den Baum erschafft,
Den Himmel und die Sterne, . . . (entsprungen).

Solche Vergleiche gehen doch zu weit und beweisen nichts. Schließlich soll noch „Der Mensch“ auf die 3. Strophe von Schillers „Idealen zurückgehen. Auch diese Konjektur ist verfehlt. Zincke betont in seiner Polemik gegen Neumann, man müsse bei Vergleichen scharf auseinanderhalten, was im Grunde des einen und was des anderen Ansicht sei. Dann besteht aber zwischen Schiller und Hebbel der größte Gegensatz: Bei Schiller — ein Erschließen der Natur mit Hilfe der jugendlichen Phantasie, bei Hebbel — viel tiefer gehend die Frage, ob der Mensch mit der Natur wesenseins sei, und im Falle der Bejahung dieser Frage, die beseligenden Konsequenzen dieser Wesenseinheit. Bei Schiller wird nur ein schwärmerisches Naturversenken geschildert, bei Hebbel ein metaphysisches Problem gefühlsmäßig ausgesponnen.

Eher könnte man noch zugeben, was Zincke auch behauptet (S. 84), daß der „Proteus“ (VI 253) auf die 3. Strophe der „Ideale“ zurückgehe, denn der Proteus ist die Personifizierung der das All belebenden Phantasie. Bei dieser Feststellung soll man aber auch stehen bleiben. Ich kann nicht zugeben, was Neumann S. 11 sagt, daß der Proteus unseres Gedichtes der Dichter sei, er ist nur die als selbständiges Wesen gedachte Phantasie des Dichters. Mit dieser prächtig erdachten Personifikation der

Phantasie ist Hebbel wieder weit über Schiller hinausgegangen. Das Problem der Naturbeseelung und Natureinführung überhaupt ist aber so fest mit fast jeder dichterischen Individualität verwachsen, daß Hebbel bei seiner Ausgestaltung nicht notwendig auf Schiller zurückgegangen zu sein braucht. (Man vergleiche auch Neumanns Ausführungen über die Parallelen zum Werther S. 11). Die Brücken, die Zincke sonst noch vom „Proteus“ zu Schillerschen Gedichten schlägt, sind ebenso haltlos. Er ist dabei wohl von einer falschen Interpretation von „Proteus“ Vers 17, 18 ausgegangen:

Ich bin's, der die Welle des Lebens bewegt,
Der ihre gewaltigste Strömung erregt.

Zincke glaubt, daß hier die Phantasie als das das All belebende Organon eine ähnliche Stelle einnehme, wie in Schillers „Phantasie an Laura“ die Liebe.

Proteus-Phantasie lehrt aber nicht „die schwebenden Planeten ew'gen Ringgangs um die Sonne fliehen“. Wenn Proteus fehlt „springt nicht das All trümmernd auseinander“, sondern die Welt geht ihren alten Gang weiter, nur in dumpfer Bewußtlosigkeit, in „steifen Formen“, in „starrenden Normen“. Die Phantasie bringt nur **B e w u ß t s e i n** in die Welt, und in diesem Sinne sind auch die oben erwähnten Verse 17, 18 zu verstehen. Auch in dem von Zincke angeführten Schillerschen Gedicht: „Die Blumen“ stehen ganz andere Ideen als bei Hebbel. Es bleiben noch einige nebensächliche Übereinstimmungen, die sich auch nach meiner Theorie hinlänglich erklären.

Es erübrigt noch die Besprechung von „Gott über der Welt“ (VII 131) (Zincke S. 101). Auch hier sind Schillersche Farben verwandt, aber zu einem von „Triumph der Liebe“, „Phantasie an Laura“ so grundverschiedenen Bilde zusammengestellt, daß selbst ein gründlicher Kenner Schillerscher Lyrik, wenn er Hebbels „Gott über der Welt“ plötzlich zu Gesicht bekäme, ohne Hinweis nie auf den Gedanken kommen könnte, hier Schillersche Motive vor sich zu haben. Der Dualismus, den Hebbel nach Zincke bei Schiller gefunden haben soll, ist doch der Grundlage nach in jedem menschlichen Denken, also auch bei Hebbel,

angelegt. Zudem sind gerade die materialistischen Elemente, die bei Hebbel überwiegen, bei Schiller, selbst nach Zinckes Belegen, recht problematisch. Hier liegt also ein ausgesprochener Gegensatz vor. Schließlich kann ich auch die Einzelparallelen nicht anerkennen, weil eben in „Triumph der Liebe“ ein ganz anderes, viel weniger tiefes Problem im Mittelpunkt steht.

Aus den „Notizen zur Biographie“ (VIII 392) wissen wir, daß Hebbel auch die Gedichte von *Matthison* u. *Salis-See-wis* in Dethlefsens vergilbten Exemplaren zur Verfügung standen.

Ein großer Teil von *Matthissons* Gedichten, diejenigen nämlich, in denen er nicht ohne Glück Horaz nachahmt, blieben Hebbel wegen der Unverständlichkeit der darin verwandten antiken Mythologie verschlossen, andere aber scheinen ihn teilweise angesprochen zu haben.

Matthissons Gedichte zeigen eine Verbindung von Naturschilderung und Gedanke. Bei ihm ist aber die Naturschilderung das Erste und — Beste, die angeknüpften Gedanken sind ziemlich alltäglich und verfallen nicht selten in öde Rederei. Gedankenlyrik in der Form, wie *Matthison* sie ihm bot, konnte Hebbel wenig reizen. Bei ihm entspringen ja immer die Vorstellungen aus Gefühlen und entwickeln sich in endloser Kette folgerichtig, ja mit Notwendigkeit; bei *Matthison* aber fand er ein temperamentloses Nebeneinanderstellen von wenig bedeutsamen Ideen, die weder ein Gefühl zur Grundlage haben, noch ein solches erregen können. Nur in den „Quell“ (VII 16), scheint sich die 15. Strophe von *Matthissons* „Die neuen Argonauten“ eingeschlichen zu haben:

Froh gewagt, ist halb getan!
Mag der Abgrund stürmen,
Und bis an des Mondes Bahn
Sich die Woge türmen!

Im „Quell“ heißt es ganz ähnlich:

Laß es dich nicht ängsten,
Ob das Leben stürmt,
Ob sich seine Woge
Hoch hinan zum Himmel türmt. (Vers 5—8.)

Weitergehend ist der Einfluß von Matthissons *Naturschilderungen*. Von ihr aus lassen sich einige Parallelen zu Hebbel ziehen. Am glücklichsten ist Matthisson, wenn er ganz kurz, etwa in einer Strophe, ein Naturbildchen entwirft:

Wiegend gleitet der Kahn über der leisen Flut
Sanft errötendes Blau, schwebt im Najadentanz
Winzerhütten vorüber,
Und vergoldeten Erlenreihen! (Die Wasserfahrt.)

Diese Verse sind in Farbe und Ausdruck wundervoll, stellen aber eigentlich noch nicht die für Matthisson typische Form dar. Sie finde ich klarer in folgenden Versen:

Hespers bleiche Trauerkerze
Lodert an des Tages Gruft,
Durch der Kiefern öde Schwärze
Saust so bang die Abendluft.
(Der Herbstabend.)

Hier haben wir weniger eine malerische Anschauung als eine gefühlsmäßige Naturinterpretation von suggestiver Kraft: der Dichter erfüllt die Natur mit seinem Empfinden. Diese auf Haller zurückgehende Technik verwendet Hebbel in genau derselben Weise, wenn er, was allerdings nicht oft geschieht, ein Stimmungsbild der Landschaft entwirft. Ich stelle die erste Strophe von Matthissons „Totenopfer“ und von Hebbels „Nachts“ (VI 204) zusammen, die technisch identisch sind und auch inhaltliche Anklänge zeigen.

Das Totenopfer. (Matthisson).

Die Berge stehn so düster,
Von Nebeldunst umflort;
Durch banges Rohrgeflüster
Rinnt schwach das Bächlein fort;
Ein fernes Hirtenfeuer,
Am grauen Fichtenhain,
Hellet matt der Dämmerung Schleier
Wie Leichenfackelschein.

Nachts. (Hebbel).

Die dunkle Nacht hüllt Berg und Tal,
Ringsum die tiefste Stille;
Die Sterne zittern allzumal
In ihrer Wolkenhülle;
Der Mond mit seinem roten Schein
Blickt in den finstern Bach hinein,
Der sich durch Binsen windet.

Ähnliche landschaftliche Schilderungen finden sich noch bei Hebbel in „Die Nacht“ (VII 26, Vers 1—4), „Rosa“ (VII 28, Vers 1—4), „Die Kindesmörderin“ (VII 68, Vers 1—4).

Zwei Hebbelsche Gedichte gehen auch inhaltlich auf Matthison zurück. Am auffälligsten ist dies der Fall bei dem in der Vossischen Zeitung veröffentlichten Gedichte „Die Toten“. Da das Gedicht noch schlecht zugänglich ist, lasse ich es hier folgen:

Die Toten.

Wir liegen hier unten
In kühligem Nacht,
Auf ruhigem Lager,
Für ewig gemacht,
Wir schlummern so lieblich,
Und träumen so süß,
Nicht brauchend den Himmel,
Den Gott uns verhieß.

Wenn aber die Sonne
Ihr Tagwerk vollbracht,
Wenn Himmel und Erde
Verdämmern in Nacht,
Da wird uns, als dürften
Wir nun nicht mehr ruhn,
Als hätten wir oben
Noch andres zu tun.

Wir schauern zusammen
Und raffen uns auf,
Dann steigen wir hastig,
Doch bange hinauf,
Doch drückt sie uns nimmer,
Die irdische Luft,
Uns scheint nur erweitert
Die kühlige Gruft.

Da tanzen wir lustig
In Schattengestalt
Den sausenden Reigen
Durch Wiesen und Wald,
Und grüßen die Quellen,
Die einst uns erquickt,
Die schattigen Bäume,
Die einst uns entzückt.

Ein Baden der Blumen
Im flimmernden Tau,
Ein Nachtigallsingen
Auf schimmernder Au
Wir wännen, zu glühen
Im süßesten Traum,
Wir sind auf der Erde
Und glauben es kaum.

Und guckt aus den Bäumen
Das freundliche Haus,
Das einst wir bewohnten,
Bescheiden heraus,
So stehen wir stille
Und schauen es an,
Wie, sinnig betrachtend,
Die Wiege der Mann.

Und schließt es geliebte
Genossen noch ein,
So huschen wir leise
Und heimlich hinein

Und blicken den Schläfern
Ins holde Gesicht.
Sie mögen uns fühlen,
Doch sehn sie uns nicht.

Und schwindet des Nebels
Verschleiernder Rauch,
Und streift uns des Morgens
Lebendiger Hauch,
So kehren wir wieder
Zur ewigen Ruh,
Da fallen die Augen
Von selber uns zu!

Und nun vergleiche man hiermit Matthissons „Der Geister-
tanz“, der sogar dasselbe Versmaß zeigt:

Die bretterne Kammer
Der Toten erbebt,
Wenn zwölfmal den Hammer
Die Mitternacht hebt.

Rasch tanzen um Gräber
Und morsches Gebein
Wir luftigen Schweber
Den sausenden Reihn.

Was winseln die Hunde
Beim schlafenden Herrn?
Sie wittern die Runde
Der Geister von fern.

Die Raben entflattern
Der wüsten Abtei,
Und fliehn an den Gattern
Des Kirchhofs vorbei.

Wir gaukeln, wir scherzen
Hinab und empor
Gleich irrenden Kerzen
Im dunstigen Moor.

O Herz! dessen Zauber
Zur Marter uns ward,
Du ruhst nun, in tauber
Verdampfung, erstarrt.

Tief bargst du im düstern
Gemach unser Weh;
Wir Glücklichen flüstern
Dir fröhlich: Ade!

Die Abhängigkeit ist hier über allen Zweifel. Nicht ganz so auffällig sind die Beziehungen von Hebbels „Lied der Geister“. (VII 63.) Matthisson hat eine ganze Reihe von Liedern, die von Geistern und Feen handeln. Von ihnen scheinen mir „Feenreigen“, „Die Elementargeister“ und „Die Gnomen“ die Grundlage zu Hebbels „Lied der Geister“ darzustellen. Zunächst zeigen die „Elementargeister“ Matthissons genau die Personifikation der 4 Elemente wie Hebbels Lied, mit der nämlichen Differenzierung ihrer Charaktereigenschaften und ihrer Beziehungen auf den Menschen. Matthisson hat Sylphen, Ondinen, Salamander und Gnomen; Hebbel entsprechend Luftgeist, Meergeist, Feuergeist und Erdgeist. Die Sylphen „locken zur Wonne“. „Im Schloß der Ondinen regiert das Gefühl“. Der Salamander „tummelndes Wirken In Amors Bezirken“ ist leider bekannt. Die Gnomen sind „ein träges Geschlecht“. So bei Matthisson. Nun vergleiche man dazu die entsprechenden Stellen aus Hebbels „Lied der Geister“ (Vers 21—36). Matthissons „Gnomen“ bringen noch einmal für sich eine Charakteristik dieser Söhne der Finsternis. Hier findet sich auch die Verachtung des Menschen glücks ausgesprochen:

Der Menschen Lehr' und Kunst
Bleibt ewig Irrwischdunst!

In deutlicher Übereinstimmung steht im „Lied der Geister“ (Vers 11, 12):

Und werfen einen verspottenden Blick
Auf des Menschen wankendes Irrlichts-Glück.

Breiter hat Matthisson dieselbe Idee in der 3. Strophe seines Feenreigens ausgesponnen und in den übrigen Strophen, ganz wie Hebbel, das Glück der Geister gepriesen.

Im Gegensatz zu Matthisson ist Salis-Seewis ein ganz objektiver Dichter, der nur beschreibt, was sein klares Auge sieht, manchmal mit Geschick und guter Farbenwahl, oft aber auch trocken und pedantisch. Es widerstrebt ihm, in die Naturschilderung subjektives Empfinden hineinzutragen; einigemal tut er es dennoch, aus Konvention, und die Folge ist, daß es ganz wirkungslos bleibt. Mit dieser Technik konnte Hebbel nichts anfangen, noch weniger mag ihm die Sehnsucht nach ländlicher Ruhe und stillem Glück sympathisch gewesen sein, die Salis immerfort feiert. Nur einige ethische Gedichte sagten seiner tugendwarmen Seele zu. Hier wirkte Salis in ähnlichem Sinne wie Schiller. Salis' Gedichte „Das Mitleid“, „Ergebung“, „Die Wehmut“ zeigen ein ähnliches moralisches Pathos wie etwa Hebbels „Erinnerung“ (VII 12) und „Freundschaft“ (VII 21). Salis' „An die edlen Unterdrückten“ hat zudem noch ähnliche Überschrift und ähnliche Gedankengänge, wie Hebbels „An die Unterdrückten“ (VII 12).

Wir finden bei Hebbel auch Gedichte in antikem Versmaß; außer einigen wenig bedeutsamen Hexametern: „Heracles' Tod“ (VII 34) noch 4 Oden, eine Elegie und eine ganze Reihe von epigrammatischen Dichtungen. Auf letztere wird an anderer Stelle einzugehen sein. Für die übrigen Gedichte ist zunächst eine Verwandtschaft mit Klopstock festzustellen, von dem ja auch überliefert ist, daß er Hebbel bekannt war. Besonders deutlich tritt dies in Liebe (VII 36) hervor. Gern übernimmt Hebbel auch von Klopstock mythologische Anspielungen, wobei ihm manchmal allerdings Schnitzer unterlaufen, so wenn er in „Heracles' Tod“ (VII 34), „Jovis“ als Nominativ gebraucht oder in „Liebe“ (VII 36) „Tithons hehre Geliebte“ (Vers 7) zusammen mit „Jehovah“ (Vers 32) auftreten läßt. Die amüsanteste Verwechslung

aber ist Hebbel in einem Brief vom 19. 10. 1833 an Gehlsen unterlaufen, wo er von den griechischen Gefilden redet, „die sich rühmen können, e i n e n M a r a t h o n (sic!) erzeugt zu haben“. (Voss. Zeit. 1908 Nr. 605).

Die Elegie Hebbels: „Am Grabe eines Jünglings“ (VII 22) stimmt im Versmaß genau überein mit der Elegie H ö l t y s: „Am Grabe meines Vaters“. Auch in den Ideen kann man Übereinstimmungen finden, jedenfalls mehr als mit den Schillerschen Elegien ähnlichen Charakters. Hölty wird zwar nicht in „den Notizen zur Biographie“ erwähnt, aber (T. 2552) heißt es von ihm: „Höltys Gedichte machen auf mich den a l t e n zauberischwehmütigen Eindruck, der alle Kritik zurückdrängt“. Das klingt genau so, als ob Hebbel ihn schon in seiner Jugend gekannt hätte. Unsere Ansicht bestätigt sich, wenn wir dann in Hebbels „Die Nacht“ (VII 26) und in Hölty „Mainacht“ und „Sehnsucht“ gleiches Versmaß und übereinstimmende Motive finden. Auch „Laura“ (VII 19) könnte dann auf Hölty „Der arme Wilhelm“ und „Lied eines Mädchens auf den Tod ihrer Gespielin“ zurückgehen. Ja, sogar für „Kains Klage“ (VII 10) möchte ich eine Beziehung festlegen. In Liebesliedern begegnet man oft dem Motiv, daß das Antlitz der Geliebten dem Liebenden auf Schritt und Tritt entgegenlacht, so in Hölty „Traumbild“ und in Matthissons berühmter „Adelaide“. Ein solches Gedicht, auf die konträre Empfindung angewandt, würde „Kains Klage“ entsprechen: Wohin Kain auch blicken, wohin er flüchten mag, überall sieht er das Bild des erschlagenen Abel. (Man vergleiche hierzu und zum Folgenden auch Werner in seiner Einleitung Bd. VII Seite XXXVI—XLIII.)

Schon im „Ringreiterfest“ (VII 4) hatte Hebbel eine satirische Veranlagung bekundet. Diese mußte stärker hervortreten, als er selbst in den halb tragischen, halb komischen Widersinn des Lebens hineingezogen wurde. Er ward Kirchspielschreiber, und von diesem kleinen, aber festen Punkte aus drang sein Auge in die Umgebung. Rücksichtslos blickte er empor zu seinen Vorgesetzten, spöttisch auf seine Freunde und Bekannte. Er sah ihre Hohlheit, wie tief sie unter ihm standen, und alle diese Ge-

danken ballten sich in seinem Kopf zu festgeschlossenen Ideen zusammen. Um sie aber ans Tageslicht zu fördern, bedurfte er einer Form und diese fand er bei Lessing. Also auch hier ging der Antrieb nicht unmittelbar von Lessing aus. Das Bedürfnis, sich satirisch zu äußern, lag in Hebbel selbst, und Lessing trat nur im geeigneten Augenblick hinzu, um die Form zu leihen. Hebbel übernahm von ihm die spitzigen Überschriften, gebraucht auch Lessingsche komische Namen wie „Der große Stax“ (VII 56) und bildet ähnliche in derselben Weise: An Scribax (VII 55), Der denkende Max (VII 45), Der beweisende Burr (VII 57). Wichtiger ist, daß er auch die Metrik und die innere Form der Lessingschen Sinngedichte übernimmt. Diese kurzen scharfen Verse ahmt er meisterlich nach und läßt auch, was die innere Form angeht, seine „Flocken“ und „Einfälle“ in 2 Hälften zerfallen, in den harmlos klingenden Vordersatz und in den zersetzenden Nachsatz. Direkt Lessingsche Gedanken werden nicht entlehnt, nur einmal könnte man vielleicht auch eine Ähnlichkeit des Inhaltes feststellen.

Auf die Galathee (Lessing).

Die gute Galathee! Man sagt, sie schwärz' ihr Haar;
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.

Rosas Schönheit (Hebbel VII 54).

Rosas Schönheit, glaubst du, werde schwinden?
Freund, ich sage nein,
Denn, was schwinden soll, muß doch vorher wohl sein?
Und wer kann an Rosa Schönheit finden?

Von größeren Gedichten stimmt Hebbels „Den Glaubensstreitern“ (VII 65) in der Idee mit Lessings „Nathan dem Weisen“ überein.

Neben der Lessingschen Form des Sinngedichtes finden sich bei Hebbel auch Distichen. Diese Form hat er wieder von Schiller übernommen, er gebraucht sie aber seltener für seine dichterischen Bosheiten, sondern bringt in ihnen epigrammatische

Gedanken höheren Stiles, sittlich-philosophische Probleme, zum Ausdruck, die auch sonst ihren Zusammenhang mit den anderen von Hebbel im Geiste Schillers verfaßten Gedichten erkennen lassen. Hierhin sind zu rechnen: An den Menschen (VII 44), Leiden der Menschen (VII 45), Freude (VII 46), Der Kranz (VII 46), Heinrich von Zütphen (VII 46), Unschuld (VII 47), Hoffnung (VII 47), Edles im Staube (VII 48), Wandlung (VII 57), Freundschaft und Liebe (VII 73).

Keinem Dichter aber brachte Hebbel eine so bedingungslose Verehrung entgegen als Ludwig U h l a n d. Der enthusiastische Erguß (T. 136) wurde schon S. 16 besprochen und auf die ihm zukommende Bedeutung untersucht. Wie sehr Hebbel Uhland verehrte, zeigt auch das Sonett (VII 99).

Uhlands Einfluß läßt sich zuerst in dem Romanzenfragment (VII 42) feststellen, und zwar ist „Des Sängers Fluch“ Hebbels Muster. Schon die Strophenform ist Uhland nachgebildet. Außer einzelnen Worten und Wortbildern, die in beiden Gedichten wiederkehren, zeigen auch ganze Strophen entschiedene Abhängigkeiten, so bei Uhland:

Doch vor dem hohen Tore, da hält der Sängergreis,
Da faßt er seine Harfe, sie, aller Harfen Preis,
An einer Marmorsäule, da hat er sie zerschellt,
Dann ruft er, daß es schaurig durch Schloß und Gärten gellt.

Bei Hebbel:

Da reißt die bleiche Jungfrau aus ihrem Haar den Kranz
Und wirft den schilfgewund'nen in des Gewässers Tanz.
Besteckt dann ihren Busen, mit düstrem Rosmarin,
Und schaut empor gen Himmel, als suchte sie dort ihn.

Dieselbe Nibelungenstrophe zeigen bei Hebbel noch „Die Schlacht bei Hemmingstedt“ (VII 90) und „Der alten Götter Abendmahl“ (VII 132). Erstere reizt zu einem Vergleich mit Uhlands „Graf Eberhard der Rauschebart“.

Beide Werke verherrlichen nationale Heldentaten. Der Dichter ist von der Erhabenheit seiner Aufgabe ganz ergriffen und führt sich selbst durch Ausrufe und Fragen im Gedichte

ein. Der Ton soll mitfortreißen, Dichter und Leser vereinen in flammender Begeisterung. In diesen Punkten stimmen Hebbel und Uhland überein, nur führt Hebbel sich noch unmittelbarer ein, als Uhland es wagt. Er tritt als Augenzeuge, als einer der Dithmarschen hervor und läßt auch noch den Leser mitauf-treten, sodaß sich ein förmliches Zwiegespräch entwickelt. Wie Uhland wendet er Parallelverse an, so

Das Schwert hätt' sie gefressen, doch das war übermatt,
Die Flut hätt' sie verschlungen, doch die war übersatt.

Trotz alledem besteht e i n großer Gegensatz zwischen Uhland und Hebbel. Uhlands Lied ist aristokratisch, Hebbels Lied demo-kratisch. Bei Uhland sind die Könige und Herzöge die Helden, die treuen Mannen werden nur nebenbei erwähnt, bei Hebbel aber wird der Preis der Masse, des Volkes, gesungen. Charak-teristisch für Hebbels Auffassung sind die Verse:

„Wer war der tapf're Bauer?“ — Sein Nam wird nicht genannt,
Im Himmel gibt es Einen, dem er gewiß bekannt.

Der Einzelne tritt ganz zurück, die Gesamtheit wird ver-herrlicht. Durch dieses Zurücktreten der Individuen ergibt sich für Hebbel eine große Schwierigkeit der Komposition. Uhland hat an seinen Helden einen festen Halt, durch den er immer wieder die Handlung zusammenfassen kann, Hebbel aber muß mit der namenlosen Masse arbeiten und merkt wohl, daß daraus leicht die Gefahr entsteht, sich im Unbestimmten zu verlieren. Schon deshalb ist das Gespräch zwischen Leser und Dichter sehr glücklich und auch Abschnitt 4, das Erscheinen der Jungfrau, soll wohl dem Zwecke dienen, endlich einmal ein paar Individuen auftreten zu lassen. Durch diesen Versuch litt Hebbel aber wieder nach einer anderen Seite hin Schiffbruch. Schon die Episode selbst bleibt ziemlich in überlieferter Sentimentalität stecken und bringt nichts Originelles, aber, was schlimmer ist, der ganze Abschnitt bleibt ein Einschub, der mit dem Übrigen keinen Zusammenhang hat. Man kann sich leicht von der Rich-tigkeit dieser Behauptung überzeugen, wenn man die ganze Romanze o h n e Abschnitt 4 liest. Man spürt keine Lücke, im Gegenteil, das Gedicht erscheint viel einheitlicher.

Stimmten die bisher besprochenen Romanzen in der äußeren Form mit Uhland überein, so gibt es eine andere Klasse, die mehr inhaltlich an Uhland anklingt. Es sind dies: „Der Ring“ (VII 59), „Des Königs Jagd“ (VII 85), „Ritter Fortunat“ (VII 88), „Des Königs Tod“ (VII 123). Ihnen entspricht in manchen Punkten je eine der folgenden 4 Romanzen Uhlands „Der Ring“, „Die Jagd von Winchester“, „Ritter Paris“, „Die Vatergruft“. Das farbenprächtige romantische Leben des Mittelalters spricht aus allen diesen Stücken, und Hebbel hat sich mit Geschick in die Gedankengänge der Menschen dieser Epoche hineingedacht. Nur so im allgemeinen kann der Vergleich zwischen den erwähnten Gedichten Uhlands und Hebbels gezogen werden, die einzelnen Stücke näher mit einander in Beziehung zu bringen geht nicht gut an. Hebbels „Der Schäfer“ (VII 113) könnte noch als Fortsetzung von Uhlands „Der Schäfer“ gelten, worauf auch das gleiche Versmaß hindeutet. Aus Uhlands „Des Knaben Tod“ könnte Hebbel die abstrakten Bezeichnungen „Knabe“ und „Mägdlein“ entsprechend Uhlands „Knabe“ und „Jungfrau“ übernommen haben, wie er sie in seinem Gedicht „Der Knabe“ (VII 105) verwendet.

Wenn Hebbel in den bisher besprochenen Romanzen düstere Stoffe bevorzugte, während sein Vorbild Uhland doch auch heitere darbot, so lag dies in seiner schwermütigen nordischen Natur begründet. Um so mehr mußte er sich von den Sagen seiner Heimat angezogen fühlen, die ihm ja von Kindheit an geläufig waren. Im Jahre 1832 finden wir ihn fleißig mit nordischer Mythologie beschäftigt, die er nach „Niebergs trefflichem Lehrbuch“ studierte (Voss. Zeitung 1908 No. 605). „Die Schlacht bei Hemmingstedt“ (VII 90), „Der alten Götter Abendmahl“ (VII 132), vielleicht auch die Romanze (VII 42) fußen in seiner Heimat, und den „Tanz“ (VII 72) bezeichnet er selbst als „Romanze nach einer Eiderstedtischen Sage“.

Während Hebbel damit rang, für seine düsteren Stoffe die passende Form zu finden, schloß er sich hin und wieder an Bürger und Heine an. Von ersterem scheint er nur die „Lenore“ gekannt zu haben. (Vgl. Notizen zur Biographie VIII 389.) Sie lehrte ihn das unaufhaltsame Vorwärtseilen und

den knappen Dialog, wie wir beides in „Die Kindesmörderin“ (VII 68), „Der Tanz“ (VII 72) und „Todestücke“ (VII 76) wiederfinden.

Heines Einfluß ist bedeutender. Er setzt schon in „Er und ich“ (VII 24) ein, wo er sich in der leise ironischen Schlußwendung verrät:

Mir machte aber Grauen
Das nächtliche Hochzeitshaus —
Ich mochte sie nimmermehr schauen
Und — löschte die Kerzen aus.

Ein solches Umschlagen der Stimmung nach Heines Art findet sich noch einmal im „Kirchhof“ (VII 100), diesmal aber viel gröber und störender:

Da hört ich's rasseln, horch'! und das graue Tor
Sprang knarrend offen, aber ich stürzte fort —
„O Gott! ich kann ja jetzt nicht sterben!“
Als ich mich umsah, da — war es der Küster!

An Heine denkt man auch unwillkürlich, wenn man die 3. Strophe von „Er und ich“ oder „Die Mutter“ (VII 61) liest. Aber am ausgesprochensten zeigt „Ein Bild vom Mittelalter“ (VII 79) Heinische Färbung in Strophen wie:

Die liebe Geistlichkeit tät schnell
Der Nüsse Fleisch verzehren,
Und nebenbei von Himmel und Höll'
Ein gutes Stück erklären.

Außerdem möchte ich „Das Wiedersehen“ (VII 109) zusammenstellen mit Heines „Almansor“, sowohl in bezug auf die Abteilung in einzelne Romanzen als auch wegen der südlich-sinnlichen Glut, die Rhythmus und Sprache beider Stücke atmen. Die Anfangssituation der 2. Romanze von „Almansor“ entspricht überdies genau dem Eingang von „Das Wiedersehen“. (Weitere Parallelen Hebbels zu Heine, auch für die spätere Zeit, finden sich bei H. Möller S. 3.)

Über seine Jugendbeziehungen zu Goethe sagt Heibel (T. 136): „Von Goethe war mir nur wenig zu Gesicht gekommen, und ich hatte ihn um so mehr etwas geringschätzig behandelt,

weil sein Feuer gewissermaßen ein unterirdisches ist, und weil ich überhaupt glaubte, daß zwischen ihm und Schiller ein Verhältnis, wie etwa zwischen Mohammed und Christus bestehe.“ In den „Notizen zur Biographie“ (VIII 390) ist uns aber überliefert, daß Hebbel Goethes Faust aus einer nächtlichen Lektüre und außerdem Werthers Leiden kannte. Damit haben Neumanns Ausführungen über die Beziehungen Hebbels zu diesen beiden Werken S. 8 ff. einen positiven Hintergrund, und wenn Zincke auch hier wieder mit scharfer Kritik einsetzt (S. 46, 67—74, 82), so bleiben doch die Parallelen Neumanns, wenn auch in etwas eingeschränkter Weise zu Recht bestehen. Von anderen Werken Goethes hat der „Erlkönig“ deutliche Spuren hinterlassen, so in „Der Zauberer“ (VII 51)

Ein Mädchen wankt durch Nacht und Wind.
„Wohin, wohin, du armes Kind?“

Ferner in der 6. Strophe von „Die Kindesmörderin“ (VII 69):

„Komm, komm, Geliebte, und kehre mit mir,
Ich bringe die fröhlichste Botschaft Dir,
Mein Vater gab mir den Segen sein,
Nun bist Du, nun bleibst Du für ewig mein!“

Formale Ähnlichkeit von Goethes „Sänger“ und Hebbels „Des Königs Jagd“ (VII 85), von Goethes „Veilchen“ und Hebbels „Schmetterling“ (VI 196) hat Möller S. 4 festgelegt. Möller verfolgt dann das Verhältnis Hebbels zu Goethe auch durch die spätere Zeit.

Schließlich bringt noch das 4. Gedicht der Vossischen Zeitung eine Nachahmung von Goethes „Mignon“. Hebbel wollte an dem Griechischen Freiheitskampfe teilnehmen und schickte am 19. 10. 1833 an seinen Freund Gehlsen einen flammenden Aufruf, von dem der Kuriosität halber die 2 ersten Strophen hier mitgeteilt sein mögen:

Kennt Du das Land, wo man die Eicheln frißt?
Wo trocken Brot ein Sonntagsessen ist,
Wo einem Pflug das saure Leben gleicht,
Das langsam, wie ein solcher, vorwärts schleicht,
Wo Sorg' und Arbeit wandern Hand in Hand?
Kennst Du es nicht? Es ist dein Vaterland.

Kennst Du es auch, das schöne Griechenland?
Der Himmel selber lieh ihm sein Gewand,
Es lacht, wie Abendgold aus stiller Flut
Dir märchenschön in zauberischer Glut
Entgegen, wenn Du an das Ufer trittst,
Fast spröde, daß Du Jüngling es beschriftst.

III. Theorie der Hebbelschen Gedankenlyrik

Nachdem im vorhergehenden Kapitel Hebbels Gedichte literarhistorisch eingestellt wurden, komme ich jetzt zum Hauptteil meiner Arbeit, zu der Untersuchung der Gedichte selbst. Man könnte hierbei von Hebbels eigenen theoretischen Erörterungen über die Lyrik ausgehen, wie sie Scheunert in seinem „Pantragismus“ (S. 222 ff.) zusammengestellt hat. Es sprechen aber verschiedene Gründe gegen diese Methode. Zunächst entstammen Hebbels Äußerungen einer späteren Zeit als die Jugendgedichte, die doch vorzüglich das Material meiner Untersuchung bilden. Da seine Theorie überdies weder durchsichtig, noch unanfechtbar ist, müßte man lange Zeit auf ihre kritische Interpretation verwenden. Was aber das Schlimmste ist, Hebbels eigene Gedichte fügen sich oft nur gewaltsam seiner Theorie.

Eine andere Möglichkeit, den Gedichten näher zu kommen, besteht darin, das Schwergewicht der Untersuchung in den dichterischen Schaffensprozeß zu verlegen und aus diesem Technik und Wertung der Gedichte abzuleiten. R. M. Werner hat in diesem Sinne einen bemerkenswerten Versuch in seinem schon erwähnten Werk: „Lyrik und Lyriker“ unternommen. Auch Scheunert scheint diesen Standpunkt zu teilen, wie aus dem angeführten Aufsatz der Dessoirschen Zeitschrift hervorgeht. Aber auch dieser Weg ist nur beschränkt gangbar, insoweit nämlich entsprechende Dokumente für den Werdegang der Gedichte zur Verfügung stehen; übrigens wird man auch dann noch die ganze Untersuchung auf eine schwankende Grundlage stellen müssen, denn die Geheimnisse des dichterischen Schaffens gehören zu den schwierigsten psychologischen Fragen.

Es bleibt noch übrig, von den Gedichten selbst und von ihren Wirkungen auszugehen. Diese beiden Faktoren stehen dem Interpreten unmittelbar zur Verfügung: die Gedichte im Text, die Wirkungen in seiner eigenen Seele. Damit hat er einen festen

Standpunkt. Alle anderen Gesichtspunkte sind ihm alsdann willkommen zur Erklärung der Gedichte und zur Verstärkung des ästhetischen Eindruckes, aber nicht als Ausgangspunkt.

In diesem Sinne will auch ich die Gedichte analysieren und ihrer Wirkung auf den empfänglichen Hörer nachgehen, alsdann die Gründe dieser Wirkung aufsuchen und deren gesetzmäßigen Zusammenhang festlegen. Ich beabsichtige also keine Ästhetik Hebbels zu schreiben, sondern eine ästhetische Untersuchung darüber zu bringen, wie und warum Hebbels Gedichte auf uns wirken.

Bei meiner Arbeit bin ich induktiv vorgegangen. Ich habe die Kunstmittel in jedem einzelnen Gedicht festzulegen versucht und dann die gewonnenen Ergebnisse mit einander verglichen; so entstanden neue Resultate, die in fortwährender Vergleichung schließlich sich zu einer Theorie zusammenschlossen. Jetzt bei der Darstellung des Gefundenen halte ich den umgekehrten Weg für den zweckmäßigeren. Von der induktiv gefundenen Theorie ausgehend will ich jetzt deduktiv Hebbels Kunstmittel darstellen und beleuchten.

Hebbels Lyrik wird vielfach als Gedankenlyrik bezeichnet, und sie verdient auch in gewissem Sinne diesen Namen. Da Gedankenlyrik heutzutage künstlerisch nicht gerade hoch gewertet wird, ist es unerlässlich, etwas bei prinzipiellen Fragen über Kunst und Lyrik zu verweilen.

Die Grundlage aller Kunst ist sicher die Gefühlswelt des Menschen. Gefühle sind die wesentlichen Merkmale des Erlebnisses, das im Künstler zur Gestaltung durch das Kunstwerk drängt, Gefühle sind auch die letzten Wirkungen aller Kunst im Genießenden, nicht nur bei Musik und Lyrik, auch bei Epos und Drama, bei Malerei und Plastik. Die anschaulichen Vorstellungen, die bei den beiden letzten Gruppen in besonderem Maße auftreten, stellen nur Zwischenglieder dar, welche ermöglichen, viel kompliziertere Gefühle zu erregen, als Musik und Lyrik meist fertig bringen. Diese komplizierten Gefühle treten nur seltener in das Oberbewußtsein und verschmelzen zu jenem eigentümlichen Bewußtseinsinhalt, den man mit „Stimmung“ bezeichnet.

Nicht alle Gefühle können aber als künstlerische gelten, sondern es wird von ihnen verlangt, daß sie sich durch Qualität oder Intensität von den alltäglichen unterscheiden und in ihrer Summe eine Befriedigung hervorrufen. Diese Definition ist zweiteilig; der erste Teil bestimmt den stofflichen Charakter der Gefühle, der zweite bringt den Begriff der Form hinein und verlangt, daß die Gefühle so miteinander in Beziehung treten müssen, daß als Produkt eine Befriedigung resultiert. Befriedigung ist hierbei im denkbar weitesten Sinne gefaßt als das Lustgefühl, das eine in sich harmonisch geschlossene Gefühlskette stets auslöst, mag sie auch an und für sich unlustbetont sein.

Die Poesie, denn auf sie beschränke ich mich im folgenden der Einfachheit halber, kann nun solche Gefühle am einfachsten hervorrufen, wenn sie ihre Stoffe der Welt der Erscheinungen entnimmt, die ja alle für uns mehr oder weniger gefühlsbetont sind. So kommt es, daß die meisten Dichter sich absichtlich auf die Schilderung des Tatsächlichen, „des Lebens“, beschränken, sei es in der Natur im engeren Sinne, sei es in der Seele des Menschen. Sie finden hier dichterische Stoffe in Hülle und Fülle und ebenso reiche Gelegenheit, starke und schöne Gefühle wachzurufen.

Während nun eine Klasse von Dichtern nur darauf ausgeht, Gefühle wachzurufen, Stimmung zu erzeugen, streben andere vorerst die sogenannte Anschaulichkeit an, d. h. sie suchen durch geschickte Auswahl der Mittel die wesentlichsten Wirkungen irgendeiner Naturerscheinung auf unsere verschiedenen Sinne hervorzuheben und zugleich unsere Phantasie anzuregen, damit wir aus uns heraus das vom Dichter angedeutete Bild ergänzen, bis wir es fast sinnlich wahrzunehmen glauben und uns dann an den wechselnden Gefühlen erfreuen, die es in uns auslöst.

Analog suchen andere Dichter ihren Seelenzustand oder den eines anderen Menschen uns so klar zu machen, daß wir ihn gewissermaßen mit erleben mit all seiner Angst und Lust. In den beiden letztgenannten Fällen wird also von den Dichtern im Hörer außer den Gefühlen auch Anschaulichkeit erstrebt, letztere aber nur als Mittel zum Zweck.

Immer aber nehmen die Dichter die Wirklichkeit zum Ausgangspunkt, mögen sie dieselbe auch nachher noch so sehr mit Hilfe der Phantasie umformen oder in Gefühle zerfließen lassen. Von diesem tatsächlichen Dichterbrauch aus ist es nur ein Schritt, daß Künstler und Kunstrichter erklären, das **G e d a n k l i c h e**, d. h. Unsinnliche, Unanschauliche, gehöre überhaupt nicht in die Kunst, am wenigsten in die Lyrik. In unseren bisherigen Untersuchungen ist uns noch kein Punkt aufgestoßen, der dieses Verdikt rechtfertigen würde.

Um die Frage zu entscheiden, müssen wir dazu zurückkehren, was wir als Endzweck aller Kunst aufstellten: Gefühle zu erwecken, die sich durch Qualität oder Intensität von den alltäglichen unterscheiden und in ihrer Summe eine Befriedigung hervorrufen. Zunächst muß also untersucht werden: Gibt es Gedanken, die **a n s i c h** von solchen Gefühlen begleitet sind? Dies wird niemand bestreiten. Sowohl in dem Menschen, der einen Gedanken hervorbringt als auch in den Individuen, denen er mitgeteilt wird, entstehen manchmal starke und schöne Gefühle, wohlgemerkt manchmal, nicht immer. Also muß hier eine Sichtung der Gedanken vorgenommen werden. Zunächst sind die alltäglichen auszuschalten, die Gewohntes formulieren und sozusagen ohne jedes Gefühlsmoment sind. Aber wenn man weitergeht, wird sich noch eine andere Teilung zeigen. Gehen wir einmal auf die Logik zurück, die uns in den verschiedenen Urteilsarten zu einer Scheidung der Gedanken verhilft. Urteile sind ja nichts anderes als formulierte Gedanken. Es gibt nun apodiktische, assertorische und problematische Urteile. Davon fallen die apodiktischen für unsere Betrachtung ganz weg, denn wegen ihrer Denknotwendigkeit sind sie alltäglich und die Gefühle, die sie auslösen, fast nicht zu merken. Etwas besser steht es mit den assertorischen Urteilen. Sie formulieren Tatsachen. Diese können für uns in hohem Maße gefühlsbetont sein, wenn die ausgedrückte Tatsache — neu ist. Aber sie kann uns nur einmal neu sein, und wenn sie uns zum zweiten Mal mitgeteilt wird, treten die Gefühle zurück. Also hätte ein Kunstwerk, das ein assertorisches Urteil als Grundidee nimmt, nur vorübergehenden Wert. (Hier ist natürlich immer nur die Rede davon, daß

ein Urteil an sich Gegenstand eines Gedichtes wird, nicht aber daß es als Mittel dient, um ein Bild der Innen- oder Außenwelt zu entwerfen.)

So bleiben schließlich nur die problematischen Urteile übrig. Sie sind sicher gefühlsbetont, ja man kann sagen, sie sind Kinder des Gefühls. Jeder Mensch fühlt einen Drang in sich, gewisse Fragen zu lösen, die großen und kleinen — ewigen Fragen der Menschheit. Diesem Gefühl, diesem Trieb kommt er durch Formulierung der problematischen Urteile nach. Sie haben einen doppelten Gefühlscharakter: erstens den der Befriedigung, daß wieder einmal eine Antwort auf die Frage der Sphinx gefunden ist, dann aber zweitens das Gefühl der Unsicherheit, daß die neue Antwort doch wieder nicht ganz richtig ist. Diese Unsicherheit gehört eben zum Wesen des problematischen Urteils und bildet mit der zugleich auftretenden Befriedigung einen Gefühlskomplex, der genau unserer Kunsttheorie entspricht und sich auch bei wiederholter Aufstellung des problematischen Urteils nicht verflüchtigt.

Jetzt kommt eine weitere Forderung der Kunst: Der Gedanke muß so formuliert werden, daß die begleitenden Gefühle erhalten, vielleicht sogar gesteigert werden.

Nun sind Gefühle ja in einer Hinsicht Feinde des Gedankens. Schon in dem Augenblick, da ein Mensch einen hohen Gedanken erfaßt, sucht er oft die begleitenden Gefühle zu unterdrücken, um Klarheit zu bekommen. Dies gilt sicher für die streng wissenschaftliche Ausarbeitung. Bei ihr wäre es, was Wissenschaftlichkeit angeht, ein ideales Verfahren, wenn die Gedanken so entwickelt werden könnten, daß die Gefühle ganz unterdrückt wären. Dann würden die Gedanken in unübertreffbarer Klarheit erscheinen. (In Praxi kann und will natürlich die Wissenschaft dieses Ziel nicht erreichen, denn in dem Augenblick, wo sie die Gefühle ausschalten würde, hätte sie zugleich ihr Ende erreicht, da die Gefühle ja auch den Trieb zum Weiterarbeiten bedingen, und dieses dann auch fortfiel.) Auf jeden Fall aber zeigt die Wissenschaft die notwendige Tendenz, die Gefühle in den Hintergrund treten zu lassen. In dem Drang, Probleme

zu lösen, stehen der Gelehrte und der Künstler auf gleichem Boden, in der Antwort auf die Probleme scheiden sich sofort ihre Wege. Der Gelehrte sucht eine Antwort, die möglichst wahr, der Künstler eine solche, die möglichst gefühlsbetont ist. Noch weiter gehen sie in der Formulierung auseinander, der Gelehrte sucht die begleitenden Gefühle zu unterdrücken, der Künstler sie zu erhalten und zu steigern. Wie soll nun aber der Künstler den Gedanken ausdrücken?

Um weiterzukommen, wollen wir uns einmal fragen, woher denn eigentlich die Probleme kommen. Liegen sie a priori in uns fertig oder leiten wir sie empirisch ab? Hebbel würde wohl geneigt gewesen sein, die Frage im ersteren Sinne zu beantworten. In Wirklichkeit liegt wohl die Wahrheit in der Mitte. A priori steckt in jedem Menschen der Hang zu Problembildungen, das einzelne Problem aber wird erst empirisch abgeleitet aus der Welt der Erscheinungen. Also liegt es nahe, daß das Problem bei seiner künstlerischen Gestaltung wieder zu den Erscheinungen, die ja anerkanntermaßen mannigfach mit Gefühlsmomenten verknüpft sind, zurückkehren muß. Nun könnte man einwerfen, daß dann die Gefühle doch wieder nur durch die Wiedergabe der Erscheinungen ausgelöst würden, und die Idee künstlerisch wertlos und ein unnützer Ballast sei. Dem ist aber nicht so. Inmitten des Feldes der Erscheinungen besitzt die Idee ihre eigenen Gefühlsmomente, die, wenn sie auch durch die Erscheinungen bedingt sind, diesen doch ohne die Idee fehlen. Die Idee ist über die Welt der Erscheinungen hinausgewachsen, hat sich in den höheren Regionen geklärt und kehrt nun zu den Erscheinungen zurück, um sich mit ihnen zu schmücken. Die Idee hat wahres Leben nur inmitten der Erscheinungen, sie gibt aber auch den Erscheinungen neues Leben, neue Werte.

Der Dichter muß also versuchen, die Welt der Erscheinungen mit der Idee zu vereinigen. Dies kann nun in zweifacher Weise geschehen. Erstens, indem der Gedanke durch Vergleiche und Bilder, durch Hinweise auf die Natur (im weitesten Sinne genommen als Innenwelt und Außenwelt) illustriert wird, zweitens dadurch, daß der Gedanke in ein Naturgeschehen hineinwächst, sodaß das Naturgeschehen zu einem Symbol des Gedankens wird.

Diese beiden extremen Fälle sind durch mancherlei Übergangsformen miteinander verbunden. Die Bedeutung der Bilder bzw. der Symbole liegt dabei nicht darin, daß sie die Idee gewissermaßen als Belege stützen, sondern ausschließlich in ihren Gefühlsqualitäten.

Kehren wir zu Hebbel zurück. Er gehört zu denjenigen Dichtern, die es versucht haben, das Gedankliche in der Lyrik ausgiebig zu verwerten, aber es sind, unserer Theorie entsprechend, immer nur problematische Gedanken, die er als Motive seiner Gedichte benutzt. Bei ihm sieht es fast so aus, als ob die Probleme a priori in seiner Seele gesteckt hätten; in Wirklichkeit aber ist sein Geist so schnell über die Erscheinungen hinweg zu den Problemen vorgedrungen, daß die Erscheinungen gar nicht für sich in seinem Bewußtsein Wurzel faßten. Erst allmählich gingen ihm rückblickend die Augen auf. So finden wir die beiden eben erwähnten Gestaltungsmöglichkeiten der Gedankenlyrik in der für Hebbel natürlichen Reihenfolge, zuerst Gedankengedichte, in denen die Natur nur als Illustration dient, dann schließlich nach einer staffelweisen Entwicklung Gedichte, die ein symbolisches Naturgeschehen bringen. In diesem letzten, unstreitig höchsten Punkte trifft Hebbel mit Dichtern zusammen, die den umgekehrten Weg zurücklegten. Sie gingen aus von dem unmittelbaren Anschauen des Lebens, gaben zuerst nur das Tatsächliche künstlerisch aufgefaßt wieder, um dann immer mehr die Darstellung des Lebens zu vertiefen und schließlich mit einer Art Symbolik wie Hebbel zu enden. Also kann dasselbe Ziel auf zwei verschiedenen Wegen erreicht werden, und jeder wahre Jünger der Muse findet ihren Tempel.

IV. Rhythmus und Wohlklang

Hebbel besaß von Natur ein starkes rhythmisches Gefühl, das ihn befähigte, seinen Stoffen auch nach dieser Richtung hin gerecht zu werden. In seinem Talent steckte aber noch etwas von der primitiven Sangeskunst halbwilder Völkerschaften, die gewaltige und weiche Töne anzuschlagen weiß, für Kulturmenschen aber doch immer den Beigeschmack des Barbarischen behält. Doch ist es Hebbel auch auf rhythmischem Gebiet gelungen, die ihm eigentümlichen Fähigkeiten zu größtmöglicher Entfaltung zu bringen und Werke zu schaffen, die auch metrisch genommen Meisterwerke sind.

In seiner Jugend treten die Härten natürlich am deutlichsten hervor, aber auch den ihm eigentümlichen Kunstgriffen ist vielleicht hier am ehesten beizukommen, da Edelsteine zwischen schwarzen Schlacken leichter auffallen als auf gold- und silbergewirkten Gewändern.

Wie schon gesagt, entspringt der Rhythmus bei Hebbel seinem innersten Wesen. Es tritt also nicht ein übernommenes Schema zum dichterischen Rohstoff, sondern der Rohstoff beginnt sich von selbst in der Seele des Dichters rhythmisch zu gliedern und tritt erst, wenn er schon halb Form gewonnen, in dieses oder jenes Schema hinein.

Wenn Hebbel ganz seinem innersten Wesen gefolgt wäre, hätte er zunächst zu einer Art von freien Rhythmen kommen müssen. In Reinkultur sind uns solche Stücke zwar nicht erhalten, wohl aber Übergangsglieder von freien Rhythmen zu strengeren metrischen Formen. Diese Übergangsglieder haben einen doppelten Charakter. Einerseits stellen sie meines Erachtens die Grundform der Hebbelschen Metrik dar, andererseits sind sie auch wieder von ähnlichen Schillerschen Versmaßen (Eine Leichenphantasie, Die Schlacht, Elysium, Das Lied von der Glocke) bedingt. Diese beiden Seiten stellen aber keinen kontradiktorischen Gegensatz dar, sondern können recht gut nebeneinander bestehen.

Am deutlichsten gibt den besprochenen Charakter vielleicht „An einen Verkannten“ (VII 40) wieder. In dem Gedicht sind Verse von 7 Füßen (Vers 17 und 39) gemischt mit solchen von 6, 5, 4, 3, 2 Füßen, einmal besteht ein Vers sogar nur aus einem Fuß, der noch dazu katalektisch ist, sodaß er nur aus einer Silbe besteht. (Vers 25.) Außerdem wechselt der Rhythmus; Vers 1—24 sind Trochäen, Vers 25—34 jambendurchsetzte Anapäste und dann folgen wieder Trochäen bis zum Schluß. Interessant ist es, wie Hebbel es anstellt, den ersten Übergang von fallendem zu steigendem Rhythmus dem Ohr angenehm zu machen. Nach dem letzten trochäischen Vers:

„Wáchet áuf, die línder Schlúmmer déckt!“

deutet er durch eine Anzahl Sternchen eine Pause an, dann setzt der nächste Vers einsilbig ein:

Schón (Vers 25)

Diese eine Silbe ist weder steigend noch fallend, das Ohr hat den neutralen Standpunkt, dann setzt langsam der steigende Rhythmus ein, erst jambisch, dann immer mehr sich steigernd, anapästisch:

Und míld,
Vom réinsten Getón
Der Sphären erfüllt,
Von rósigen Éngeln umtánzt etc.

Rein wird der steigende Rhythmus nicht erreicht, bei manchen Versen kann man sogar zweifelhaft sein, ob man sie nicht lieber fallend mit Auftakt lesen soll. Das ganze Gedicht zeigt deutlich die Lust an rhythmischer Ungebundenheit. Am freiesten sind die Hebungen. Der Wechsel des Rhythmus beschränkt sich auf ein zweimaliges Umschlagen, auch der Reim hat sich schon eingeschlichen, aber er irrt ziemlich regellos umher und sucht sich noch seinen Platz. Einen weiteren Schritt zur Regelmäßigkeit haben „Freundschaft“ (VII 21), „Fragment“ 4 (VII 39), „Die drei großen Tage“ (VII 62) gemacht, indem sie den Wechsel des Rhythmus aufgegeben, aber die Freiheit in den Hebungen beibehalten haben. Ähnliche Technik zeigen manche „Flocken“ und Gelegenheitsgedichte, so auch das 1. der in der Vossischen Zeitung

veröffentlichten Gedichte: „Du glaubst etc.“ Alle diese Gedichte haben jambischen Charakter.

Ein mit ähnlicher Freiheit durchgängig in Trochäen verfaßtes Gedicht besitzen wir nur in „Kains Klage“ (VII 10). Für das Auge sind die Trochäen rein durchgeführt mit Ausnahme des verunglückten Verses 34, aber wenn man das Gedicht laut liest, merkt man, daß es auch abgesehen von der wechselnden Anzahl der Füße noch halb im Boden freierer Rhythmen steht. Dann verschwimmen manche trochäische Füße und werden zu zwei Senkungen, die im Fluß der Rede zurücktreten. Besonders leicht zergeht der erste trochäische Fuß jeder Zeile, von dem starken Akzent des zweiten Fußes verschluckt. z. Bsp. Vers 10:

Seine Schátten séh' ich wánken,

Vers 16: Sein entstélltes Ántlitz dróhen,

Vers 30: Und du wágst es nóch zu lében.

Im Innern des Verses halten sich auch schwache Füße besser, weil ja sonst 3 unbetonte Silben nebeneinander treten. Dann kann ein schwacher Fuß nur dann verschluckt werden, wenn er sofort auf eine Zäsur folgt, so

Vers 6: Auf den Flúren // auf den Áuen.

Auch die Knittelverse: „Für ein Ringreiterfest“ (VII 4) bedeuten einen Übergang von freieren zu strengeren rhythmischen Formen, aber nach einer ganz anderen Richtung hin. Hier besteht die Freiheit nicht in der wechselnden Anzahl von Hebungen, sondern in der unregelmäßigen Anzahl von Senkungen, welche die in jedem Vers regelmäßig wiederkehrenden 4 Hebungen unterbrechen. (In Einlagen und am Schluß des Gedichtes kommen auch weniger Hebungen vor. Dort handelt es sich aber gar nicht um Knittelverse.)

Hebbel hat seine Knittelverse in unverkennbarem Anschluß an die Kapuzinerpredigt im Wallenstein gedichtet, aber er hat die Schillersche Technik seinen speziellen Bedürfnissen frei angepaßt. Bei Hebbel haben die Verse ziemlich angesprochenen steigenden Rhythmus, während dies bei Schiller vollständig unentschieden ist. Von den 152 Versen fangen bei Hebbel nur 9 mit einer betonten Silbe an (Vers 18, 22, 36, 105, 114, 115, 130, 132,

134) und bei manchen dieser Verse kann man auch noch zweifelhaft sein, ob man sie nicht lieber mit schwebender Betonung lesen soll. In dieser Hinsicht finden wir also bei Hebbel im Gegensatz zu Schiller größere Regelmäßigkeit. Was die Anzahl der Senkungen angeht, so kommen bei Hebbel 0—4 Senkungen vor, und zwar in einem Verhältnis, das annähernd dem in der Kapuzinerpredigt entspricht. Ich führe nur die selteneren Fälle an, wo die Senkung fehlt und wo 3 oder 4 Silben in der Senkung stehen. Die Senkung fehlt nach meiner Ansicht in zwei Versen:

Nur hér, Aúfwárterin, schénke mir éin (Vers 5)

Doch áller guten Díng', sprícht man, sind dreí (Vers 15).

Drei Silben in der Senkung kommen 15 mal vor, und zwar 5 mal im Anfang des Verses (Vers 7, 21, 30, 33, 108) 10 mal mitten im Vers (Vers 15, 36 (2 mal), 46, 49, 79, 81, 122, 141, 148). Vier Silben in der Senkung kommen nur mitten im Vers, und zwar 2 mal vor. (Vers 20, 40.)

Wenn man das Gedicht als Ganzes betrachtet, so verblüfft die metrische Geschicklichkeit des Sechzehnjährigen. Schon daß er zu den Knittelversen greift, beweist sein feines Gefühl, das Metrum dem Sinn anzupassen, denn was hätte besser zu dieser halb feurigen, halb humorvollen Rederei gepaßt als gerade dieses Versmaß! Und wie fein hat er es gehandhabt! Man merkt kaum, daß 3 oder 4 Silben in der Senkung stehen:

Doch nún, liebe Kameráden der Brúderscháft,

Die ihr zu úben jetzt wúnshet die bráusende Kráft.

Wenn er mit einer betonten Silbe anfängt, tut er es fast immer mit einer ganz besonderen Wirkung. In den Versen:

Verstéht er es gút, den Nácken zu bíegen,

KrátzfüÙe zu máchen, sich gedúldig zu schmiegen,

ist der 2. Vers selbst ein Kratzfuß mit seinem umschlagenden Rhythmus. Fast immer hat der Vers, der mit einer betonten Silbe beginnt, eine besondere Bedeutung, so noch Vers 18, 105 und besonders Vers 130, 132, 134. Hier sieht es so aus, als ob das dreimal dröhnend einfallende Wort „Ordnung“ selber in dem kecken Versgewirr Ordnung schaffen wolle.

Bei allen behandelten Gedichten Hebbels fällt der rhythmische Akzent fast immer mit dem Wort-, bezw. Satzakzent zu-

sammen. Dies ist eigentlich selbstverständlich, denn freie Rhythmen und Knittelverse sind ja nur auf dieser Grundlage möglich. Hebbel geht also von der natürlichen Wort- und Satzbetonung aus und formt sich ein immer regelmäßigeres Versschema. Wie vollendet ihm das schon in frühester Zeit gelang, zeigt das 1829 in Stanzas verfaßte Gedicht „An die Unterdrückten“ (VII 12). Als deutsche Stanzas, die ja auch männlichen Versschluß haben dürfen, sind die Verse untadelig. Im allgemeinen haben Hebbels Stanzas jambische Tendenz; damit der Jambus aber nicht durch Eintönigkeit den ursprünglich silbenzählenden Stanzascharakter aufhebt, ist er oft durch schwebende Betonung und durch Unterordnung unter starke Hauptakzente, die noch dazu durch Sperrdruck hervorgehoben sind, aufgelöst. Das allererste Gedicht Hebbels „Zum Licht“ (VII 3) ist ähnlich gebaut wie „An die Unterdrückten“, nur fehlt eines der vorderen Reimpaare, sodaß jede Strophe nur aus 6 Versen mit der Reimstellung a b a b c c besteht.

Die Vorliebe Hebbels für Ungebundenheit führte ihn zu Versmaßen, die in der Senkung die Freiheit zwischen 1 und 2 Silben gewähren. So bildete er im Anschluß an Schillers „Reiterlied“ sein „Reiterfestlied“ (VII 6) und in derselben Strophenform noch „Erinnerung“ (VII 12) und „Glaub' und Vertrauen“ (VII 38), wie ja auch Schiller dieses Versmaß für Gedankengedichte verwandte.

Bald merkte aber Hebbel, daß die Metren mit fakultativer mehrsilbiger Senkung sich am besten für Stücke eignen, die auch inhaltlich einen bewegten Charakter besitzen, und er wählte sie daher mit Vorliebe für seine Romanzen. So sind außer „Laura“ (VII 19) und der „Romanze“ (VII 42) alle Romanzen bis „Der Tanz“ (VII 72) einschließlich in solchen Versmaßen gedichtet. In „Rosa“ ist die eigentliche Romanze ebenfalls in derselben Art gehalten, während die lyrisch-epischen Stellen rein jambischen Rhythmus zeigen. Hier gerade zeigt sich, wie fein Hebbel den verschiedenen Charakter der beiden Metren herausföhlte.

Dadurch daß Hebbel von der natürlichen Rede ausging, verfiel er auch nicht leicht in die Manier, mit Hilfe von Satzverdrehungen irgend ein vorgezeichnetes Schema auszufüllen. Seine Ge-

dichte lesen sich frei und ungezwungen; der Rhythmus ergibt sich so selbstverständlich, daß man höchst selten über einen Vers im Unklaren ist. Seine natürliche Begabung leitete ihn sogar an den Klippen der antiken Metrik vorbei, ohne daß er wohl Gefahr und Schwierigkeit voll erkannte. Von seinen 4 Oden sind „Die Nacht“ (VII 26) und „Liebe“ (VII 36) im 4. asklepiadeischen, „Ein Mittag“ (VII 101) im umgekehrten 2. asklepiadeischen und „Der Kirchhof“ (VII 100) im alkäischen Versmaß gedichtet. Das antike Schema ist nicht genau wiedergegeben. So erlaubt sich Hebbel in „Der Kirchhof“ im 4. Vers der alkäischen Strophe statt:

— — — — — vollständig unstatthaft:
— — — — —

Aber als deutsche Gedichte sind die Oden schön und wirkungsvoll. Man braucht nicht zu skandieren, sondern wer rhythmisches Gefühl hat, wird sie sofort richtig lesen, selbst wenn er nie etwas von antiker Metrik gehört hat. Auch die Satzstellung ist nicht allzusehr vergewaltigt. (R. M. Werner hat in „Die Nacht“ und in „Liebe“ je eine Änderung vorgenommen, um das Versmaß zu bessern (VII 406). Ich halte diese Änderungen für unberechtigt.)

Hebbel begnügte sich mit diesen 4 Oden und bildete sonst nur noch Hexameter und besonders Distichen, ohne sich auch hier genau an die antiken Vorschriften zu halten. Wie spät ihm die Erkenntnis kam, daß in der 2. Hälfte des Pentameters die Daktylen nicht durch Spondeen oder Trochäen ersetzt werden dürfen, ist allgemein bekannt. (Vgl. T. 4344. Br. V 222).

Einmal hat der junge Hebbel es aber doch versucht, ein ihm bekanntes Schema sklavisch auszufüllen, und — die Ausnahme bestätigt die Regel — es ist ihm gründlich mißglückt. Es handelt sich um das „Lied“ (VII 34), das er nach der Melodie: „Das Schiff streicht durch die Wellen“ dichtete. Er erschwerte sich die Aufgabe noch dadurch, daß er die im Lied immer wiederkehrende leichtmelodische Spielerei: „Fidelin“ und „Fidelin, Fidelin“ mit wechselndem Text auszufüllen suchte. So kommen denn Strophen zustande, wie etwa die folgende:

Der Biene gleicht das Leben —
Mit dem Mund
Tut's süßen Honig geben,
Sticht uns wund
Mit dem Stachel, doch, wer Honig will,
Der halte auch dem Stachel still — —
Jede Wolk' muß ja verzieh'n.

Hebbels Metrik macht naturgemäß einen Läuterungsprozeß durch. Dies zeigt sich am deutlichsten bei den Gedichten mit steigendem Versmaß, die überhaupt bei ihm überwiegen. Wir haben oben gesehen, daß er anfangs Formen bevorzugt, die in der Senkung 1 oder 2 Silben zulassen. Aber schon „Zum Licht“ und „An die Unterdrückten“ zeigen strengere jambische Form, wenn sie auch öfters durch schwebende Betonung getrübt ist. Nach und nach aber wird der reine Jambus immer häufiger. In „Rosa“ haben sich wenigstens die lyrisch-epischen Stellen in Jamben kristallisiert, und in „Laura“ finden wir ein ganzes Gedicht in reinen Jamben. An diesem Umschwung ist zunächst das einfache Volkslied beteiligt, dessen Einfluß in „Laura“ ja unverkennbar zutage tritt. Diese kleinen Verse mit 3 Hebungen, einer einfachen Melodie unterlegt, verlangten ja einfach den reinen Jambus und Hebbel wendet ihn auch instinktiv richtig an. So finden wir ihn denn bald auch von Hebbel regelmäßig in kleineren Gedichten bevorzugt, so in „Mein Vorsatz“ (VII 53), „Die Perle“ (VII 53), „Mein Glück“ (VII 58). Später folgen auch größere Stücke, wie „Künstlerstreben“ (VII 71). Noch von einer anderen Seite ward Hebbel auf den reinen Jambus gestoßen, und zwar von Lessing im satirischen Sinngedicht. Diese Technik macht Hebbel sich schnell zu eigen, gebraucht sie in „Flocken“ und bösen „Einfällen“, wobei er auch metrischen Humor hineinzutragen weiß, indem er absichtlich unbetonte Silben in die Hebung treten läßt. Auch in dem „Pro Memoria“ (VII 48) ist der abzählende Jambus humoristisch gebraucht, wie Hebbel selbst Vers 30 sagt:

Herschreitend auf des Jambus lähmen Füßen.

Uhland brachte es fertig, den unreinen Jambus auch aus den Romanzen zu verbannen. Schon in den nach „Des Sängers Fluch“

gedichteten modernen Nibelungenstrophen der „Romanze“ (VII 42) kommen nur einmal 2 Senkungen vor. (Vers 3.) Dann folgt allerdings eine ganze Romanzenkette mit wechselnden Senkungen, ein weiterer Beleg dafür, daß anfangs Uhland hinter Bürger und Heine zurücktrat, um erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1832 um so entscheidenderen Einfluß auf Hebbel zu gewinnen. „Der Tanz“ (VII 72) ist die letzte Romanze mit wechselnden Senkungen, alle ferneren der ersten Epoche sind in reinen Jamben oder Trochäen geschrieben.

Reine Anapäste finden sich kaum bei Hebbel. Die erste Strophe des „Liedes der Geister“ (VII 63) ist zwar bei ausgesprochen steigendem Rhythmus mehr anapästisch als jambisch, aber bei „Erinnerung und Hoffnung“ (VII 65) möchte man lieber an Stelle von Anapästen, die im ersten Fuß durch Jamben ersetzt sind, Daktylen mit Auftakt lesen. Sicher muß man dies in dem S. 32 wiedergegebenen Gedicht „Die Toten“ tun. Hier steht ebenso wie im „Lied der Geister“ das Metrum in glänzender Übereinstimmung mit dem Inhalt. Den „Proteus“ (VI 253) möchte ich aber entschieden als anapästisch festlegen. Um dies zu erkennen, muß man sich ihn „presto“ vortragen lassen. Sobald man ihn selbst skandierend liest, löst er sich wieder größtenteils in Daktylen auf. Im anderen Falle aber ist der siegreich emporstrebende steigende Rhythmus unverkennbar, der ja auch ganz dem Charakter des Gedichtes entspricht.

Nach und nach werden die Jamben Hebbels immer biegsamer, sie vermögen sich Liebesgedichten und Romanzen, Liedern und philosophischen Ergüssen anzupassen; immer aber sind sie sonnig, heiter, lebensbejahend oder doch wenigstens versöhnend. Bald flicht Hebbel sie in künstliche Strophen zusammen, bald läßt er sie in ganz einfachen Reihen einherziehen, ohne dabei jemals der natürlichen Satzkonstruktion Gewalt anzutun. Welche Virtuosität Hebbel gerade in diesem Punkte erlangt hat, zeigt am besten „Der Mensch“ (VII 107). Durch die vier ersten Strophen, d. h. durch 32 Verse erstreckt sich ein einziger Satz, und wenn man von der 1. Zeile absieht, die allerdings eine Zweideutigkeit zuläßt, wird man finden, daß die Konstruktion überall klar bleibt. Man muß sich eigent-

lich erst recht darauf besinnen, ehe man begreift, was für ein metrisches Kunststück hier geleistet ist.

Auch die Sonette Hebbels haben, wie ja auch nicht anders zu erwarten ist, einen durchweg jambischen Charakter. Es sind ihrer im ganzen acht in dieser Periode: „An einen Jüngling“ (VII 81), „Was mich quält“ (VII 98), „An Ludwig Uhland“ (VII 99), „Widmungsgedicht“ (VII 107), „Nachruf“ (VI 203), „Frage an die Seele“ (VII 121), „Ein Gebet“ (VII 126), „Rosenleben“ (VII 126).

Das Aufkommen des Sonetts hängt mit der Steigerung des musikalischen Elementes in Hebbels Lyrik zusammen. Abgesehen von dem ersten Sonett, dessen Reiz durch ein zu starkes Enjambement im 2. Teil zerstört wird, zeigen die Sonette eine stets wachsende Vollendung. Alle haben einen tiefen, bald mehr lyrischen („Nachruf“, „Ein Gebet“), bald mehr epigrammatischen Charakter („An einen Jüngling“, „Widmungsgedicht“), oder sie vereinen beides, wie es am prächtigsten in dem Sonett an Ludwig Uhland gelungen ist. Die Architektur der Gedanken entspricht streng der metrischen Form. Hier hat Hebbel besonders bei Uhland gelernt. Jedes der 4 Teile des Sonetts drückt einen Gedanken für sich aus, der dann mit den 3 anderen in eine kunstreich abgestufte Beziehung tritt. Und diese Beziehung wechselt in jedem Sonett, jedes hat ein anderes Gedankenschema. Die Versschlüsse sind in zweien (Nachruf und Rosenleben) nur weiblich, in den anderen wechseln männliche und weibliche Schlüsse. Bunten Wechsel liebt Hebbel auch in der Reimordnung der 6 letzten Zeilen. „An Ludwig Uhland“, „Widmungsgedicht“ und „Nachruf“ haben c c d e e d, „Was mich quält“ und „Rosenleben“: c d c d e e, „An einen Jüngling“: c c c d d d, „Frage an die Seele“: c d c d e e, „Ein Gebet“: c d c e e d. (Vgl. zum Sonett auch H. Möller S. 2.)

Neben den Gedichten mit steigendem Versmaß läuft von Anfang an eine andere Reihe mit fallendem Rhythmus. Als erstes Stück dieser Gattung hatten wir schon „Kains Klage“ kennen gelernt. Wie Hebbel überall das Grundgesetz der Metrik treu befolgt, Rhythmus und Sinn in größtmögliche Übereinstimmung zu bringen, so wählt er den Trochäus nur für Gedichte von feier-

lichem oder elegischem Charakter. Auch für schwüle Romanzen, besonders wenn er eine musikalische Färbung erzielen will, verwendet er ihn gern. Eine Ausnahme bilden nur „Die Liebhaber“ (VII 101), wo Hebbel den Trochäus parodierend bei einer tollen Posse benutzt. Außerdem wird noch in „Rosas Schönheit“ (VII 54) der Trochäus satirisch verwandt. Die Trochäen finden sich nirgends mit Daktylen vermischt, während wir doch die Jamben anfangs in steter Berührung mit dem Anapäst fanden. Auf die Eigentümlichkeit der Trochäen, den ersten Fuß zu zwei Senkungen zu degradieren, wurde schon bei „Kains Klage“ aufmerksam gemacht. Diese Tendenz hält bei allen trochäischen Gedichten an und mildert den sonst zu monotonen Tonfall derselben. Starke Satzakkente, denen sich die einzelnen Füße unterordnen, dienen demselben Zweck, genau wie wir es beim Jambus fanden. Nur ein Gedicht reizt zu skandierender Betonung, „Das Kind“ (VII 74), aber hier paßt dies allerliebste zu dem kindlich naiven Inhalt, der ja „ein Wort der Beruhigung für stürmende Herzen in stürmischer Zeit“ sein soll.

Außer den schon auf S. 59 besprochenen Stücken finden sich noch einmal Daktylen in der „Antwort eines jungen Poeten“ (VII 84). Hier hat Hebbel wieder ein metrisches Kunststück fertiggebracht. Dadurch, daß im ersten Teil des Gedichtes die geraden Zeilen Auftakt haben, zeigen sie im Gegensatz zu den fallenden ungeraden Zeilen eine Art von steigendem Rhythmus. Die Verse stehen also in einem rhythmischen Widerstreit, und dies paßt trefflich zu dem Inhalt, wo der Kampf zwischen Feuer und Wasser geschildert wird. Zum Schluß triumphiert der kräftigere Daktylus und das Gedicht klingt einheitlich aus.

Eine besondere Vorliebe hat Hebbel für einen kunstvollen Strophenbau, der ihm bald mehr, bald weniger gut gelingt. Die Strophe kommt dabei immer für das Ohr geschlossen heraus. Es werden also keine Strophen gebildet, die nur im Text durch den größeren Abstand zweier Zeilen kenntlich sind. Einfach ist noch die jambisch-anapästische Strophenform der „Sehnsucht“ (VII 9) mit der hübschen Reimstellung a b a a b. Letztere ist wohl von Schiller übernommen. Künstlich dagegen ist die „Romanze“ (VII 26) gebaut, in der auch die Schlußverse der einzelnen Stro-

phen durchgereimt sind, teilweise allerdings unter Benutzung derselben Reimworte.

In manchen Gedichten paßt sich die Strophe, oder wenigstens eine Eigentümlichkeit derselben dem Sinn an, so in „Künstlerstreben“ (VII 71), wo in den kurzen, nur zweihebigen Reimpaaren, Vers 7, 8 und Vers 16, 17 das Unmögliche des Beginnens der Schnecke und des Kindes gemalt wird, indem auch die Kraft der Verszeilen erschlafft und es nur auf zwei Hebungen bringt:

„Kannst nimmermehr erfassen du,
Was schwebt vor deinem Blick,
Und gibst dich dennoch nicht zur Ruh,
Kehrst nicht in dir zurück?
Die Schnecke sehnt sich auch heraus
Aus ihrem kleinen dumpfen Haus,
Doch kann sie's nicht,
Und grämt sich nicht,
Und kehrt in's Haus zurück!“

Mir geht es, wie's dem Kinde geht,
Das oft zur Abendzeit
Den lieben blanken Mond erspäht
Im goldnen Ehrenkleid;
Nah' an der Erde hängt er fast,
Drum läuft das Kindlein ohne Rast,
Will bei ihm sein,
Holt ihn nicht ein,
Hat dennoch seine Freud'.

„Ein Lebewohl“ (VII 97) zeigt in der Strophenform ein eigentümliches und fein empfundenenes An- und Abschwollen der Hebungen in den einzelnen Zeilen. Von 2 über 3 steigen die Hebungen zu 5 und sinken dann wieder auf 4 zurück. Dadurch erhält die Strophe eine vollendete Abrundung, so z. Bsp. in Strophe 2:

Ich bin erwacht!
Der kosend mich umwunden,
Der süße Traum, ist eilig mir verschwunden,
Ließ mich allein in dunkler Nacht.

Zweimal wendet Hebbel eine Strophenform an, die wir in „Das alte Haus“ (VI 267) und „Nachts“ (VI 204) finden, wo die Strophe durch den letzten reimlosen Vers prägnant hervorgehoben wird. Einen mehr musikalischen Charakter tragen von jambischen Strophen: „Das Lied vom Schmied“ (VII 82) und besonders: „Der Schmetterling“ (VI 196) mit seiner kunstvollen Schlußfigur.

Von trochäischen Strophen haben wir die dem evangelischen Kirchenlied nachgebildete Form des „Quell“ (VII 16) schon kennen gelernt. Recht wirkungsvoll sind auch die Strophen von „Menschenschicksal“ (VII 77) und „Romanze“ (VII 106), noch interessanter aber sind die zwei miteinander verwandten Romanzenstrophen: „Fortunat“ (VII 88) und „Wiedersehen“ (VII 109):

Fortunatus ritt zu Berg,
Sang ein Lied, voll Lust und Wonne,
Blickte nach dem Schlosse drüben,
Wie die Vögel nach der Sonne. (VII 88.)

Tumme, tumme dich, mein Rappe,
Hast mich tausend Mal getragen,
Aber nie zu schönern Ziel,
Nie zu süßerem Behagen. (VII 109.)

Beide sind höchst melodisch, südlich sinnenfroh mit einem Einschlag ins Wehmütige, aber auch dieser dunkle Einschlag ist farbig, tiefviolett. Das alles aber ist mit den denkbar einfachsten Mitteln hervorgebracht. Die vierhebigen trochäischen Verse sind so gebaut, daß auf 3 Verse mit klingendem Ausgang immer einer mit stumpfem folgt. Wenn man sich also ganz an den klingenden Ausgang gewöhnt hat, kommt auf einmal wieder der beklemmende männliche Schluß, der besonders dadurch wuchtig hervortritt, daß durch ihn zwei Hebungen nebeneinander treten. Im „Fortunat“ steht der stumpfe Vers an erster Stelle, im „Wiedersehen“ an 3. Stelle, sodaß hier das Zusammenzucken, da es mitten im Fluß der Strophe erfolgt, noch stärker wirkt.

Bis hierher wurde fast ausschließlich die rhythmische Seite der Gedichte betrachtet, aber die Poesie hat noch ein zweites Ge-

staltungsmittel, den Gleichklang der Laute und Worte. Da wäre an erster Stelle an den Reim zu denken, aber seine Betrachtung möchte ich an den Schluß setzen, da gerade der Reim beim jungen Hebbel am wenigsten selbständig entwickelt ist und es auch in der von mir behandelten Epoche zu keiner besonderen Vervollständigung gebracht hat. Anders ist es mit Alliteration und Assonanz. Diese technischen Mittel sind bei Hebbel bodenständig. Sicher haben auch hier äußere Einflüsse mitgewirkt, aber ihr eigentlicher Kern liegt in Hebbel selbst.

Die Alliteration ist bei Hebbel sehr häufig. Manchmal ist sie bloßer Schmuck, manchmal trifft sie auch Wörter, die zugleich durch den Sinn verbunden sind. Am häufigsten ist die Alliteration auf w. So kommen in der ersten Strophe der „Redlichen Warnung“ (VII 83) allein 11 w im Anlaut vor. Ich habe dabei allerdings auch unbetonte Silben mitgezählt.

Ferner:

Walle, Pilger, walle
Sonder Weile zu!
Suche, du wirst finden
Wundersüße Himmelsruh. (VII 16.)

Der hofft bei der Wellen und Winde Wut (VII 59.)
Wie ein säuselnder Westwind
Uns am Mittag die Wange kühlt. (VII 26.)

Es möge eine Blütenlese von Stellen folgen, wo andere Konsonanten alliterieren:

Die Bank zu grüßen, wo sie saß,
Den Busch, von dem sie Beeren aß. (VI 205.)
das Licht ist ew'ges Leben (VII 3.)
Lispeln leise, wie Laura (VII 26.)
Du Mädchen, sanft und mild (VII 80.)
Und in der Stund', wo man's ermißt,
Muß man's auf ewig meiden (VII 115.)
Riesen-Ruf (VII 125.)
Die Sonne war ihm gesunken (VII 25.)
Sonne Segenstrahl (VII 107.)

Die Blumenkron' im blonden Haar (VI 189.)

Meine gräßlich-große Schuld (VII 10.)

Er tröpfelt drei Tröpfchen (VII 52.)

Trägt nie ein Trauerkleid (VII 53.)

Fast noch häufiger als die Alliteration findet sich die Assonanz, weniger am Schluß der Verse als im Innern derselben. Während ich aber glaube, daß Hebbel die Alliteration wenigstens manchmal bewußt verwendet, entschlüpfen ihm die Assonanzen ganz unwillkürlich. Die Grundlage der Assonanzen ist Hebbels große Freude an vollen Vokalen, die einem bei fast allen Gedichten auffällt; von dort ist nur ein kleiner Schritt, daß sich die Vokale hier und da auch harmonisch gliedern. Man kann nun zwar leicht bei der Interpretation solcher Feinheiten zu weit gehen, ich habe aber bei meiner Untersuchung keine Buchstabenassonanzen gesucht, sondern nur bei lautem Lesen der Gedichte die Stellen herausgeschrieben, wo die Assonanz sich mir aufdrängte, und ich hoffe, daß ein empfängliches Ohr mir beipflichten wird.

Assonanzen treten naturgemäß zunächst an solchen Stellen auf, die auch den Reim tragen könnten. Da aber reimlose Verse bei Hebbel überhaupt nicht häufig sind, so bieten sich hierfür nur wenige Belege. Immerhin finden sich in der „Romanze“ (VII 26) die Assonanzen: schwänket : hangen; Ufer : Kummer. Häufiger finden sie sich schon in den Zäsuren von Hebbels Nibelungenstrophen, besonders in der „Schlacht bei Hemmingstedt“ (VII 90), so gleich in der ersten Strophe 2 mal: Mühle : anegezündet; Wogen : willkommen, ferner in Strophe 4, 9, 33. Manchmal assonieren nicht die 2 zusammengehörenden Verse, sondern die umarmenden (in Strophe 2, 3, 15, 16, 19) oder die umarmten (Strophe 11, 17, 27, 31) oder die gekreuzten Verse (Strophe 6, 12, 21, 24, 25, 29).

Viel häufiger finden sich Assonanzen in den Versen selbst versteckt. So assonieren nicht selten die den Reimen vorangehenden Worte:

besserer Welten
Bettelers Zelten (VII 14.)

irgendwo
lichterloh (VII 82.)
ihn trägt die Luft
er schwelgt in Duft (VI 197.)
bin fest genug gegründet
ein Wolkenbruch verbündet (VI 268.)
Er schaute auf die Engelein
Die gaukeln in der Fenster Schein (VI 267.)

In dem kleinen Gedicht „Vogelleben“ (VII 120) kehrt diese Technik sogar zweimal an entsprechender Stelle wieder:

dein Gefieder
Zweig hernieder

noch zufrieden
Gott beschieden.

Im Innern der einzelnen Verse finden sich dann oft malerische Assonanzen, die aber leicht, wenn man sie roh herauschält, den Hauch ihrer Schönheit verlieren. Ich will deshalb nur auf einige besonders charakteristische Stellen näher eingehen. Der Schluß der „Prachtode an die Packknechte“ (VII 62) kommt durch die Häufung des a mit besonderer Wucht hervor:

Knallt, packt und fällt für Euer Vaterland!

In „Der Wahrheitsfreund“ (VII 71) erhält der als Leitmotiv zweimal auftretende Vers eine bedeutsame Färbung durch das außerordentlich charakteristische ä:

Drum säe ich Zähne des Drachen.

Man muß sich das Gedicht laut vorlesen, um die Wirkung dieser Assonanz vollständig zu würdigen. Manchmal unterstützen sich Assonanz und Alliteration gegenseitig:

Was donnern die Kanonen, wo sonst nur Sensenklang
Mit Sichelschall (VII 90).

Alliteration auf bl und Assonanzen auf u und ü(ie) zeigt der folgende Vers, der dadurch eine träumerische Weichheit erhält:

als Blume blühet,
 Als süßer Duft durch blaue Lüfte ziehet (VII 107)

Auch die lyrischen Stellen der „Rosa“ (VII 28) gehören hierhin, so gleich die vier ersten Verse:

Der Tag war hin, die Nacht brach an,
 Der Mond begann die bleiche Bahn,
 Die Sterne hellten silberrein
 Das dunkle Blau mit lichtem Schein.

Im Anfang fällt die Häufung des a auf, in der letzten Zeile aber malen die auf die dunklen Vokale u und au folgenden hellen Laute i und ei den Gegensatz der hellen Sterne und des düsteren Nachthimmels.

Besonders fein abgetönt sind die Vokale in „Der Knabe“ (VII 105). Man nehme einmal die 2. Strophe vor:

Sturm erhob sich voller Wut
 Brach die Rosen alle,
 Junger Knabe, fromm und gut,
 Weint ob ihrem Falle.
 Sturm erhob sich voller Wut,
 Brach die Rosen alle.

Schreibt man sich die betonten Vokale heraus, so ergibt sich folgendes Schema, über dessen harmonischen Bau man weiter kein Wort mehr zu verlieren braucht:

u o o u
 a o a
 u a o u
 ei i a
 u o o u
 a o a

Nicht minder wirkungsvoll, wenn auch nicht auf eine solche Formel zu bringen, ist die 4. Strophe von „Der Mensch“ (VII 108). Besonders fällt auf, daß unter den 28 betonten Vokalen dieser Strophe kein einziges a vorkommt, dagegen 10 u und 5 ü. Auch

Strophe 6 und 7 aus „Der Schäfer“ (VII 114) entzücken durch ihre Klangsönheit:

Und fühlst Du mich, so höre mich:
Herab vom Himmel senkt' ich mich,
Ich schweb' um Dich, ich web' um Dich,
Ich liebe, liebe Dich!

Beim eigenen lauten Vortrag der Strophe stört allerdings in Vers 3 die Schwierigkeit, „Ich schweb“ und „ich web“ differenziert zu artikulieren. Schließlich sei auch noch auf die Tonmalerei in der 3. Strophe von „Der Kirchhof“ (VII 100) hingewiesen.

Die Neigung, dieselben Klänge zu wiederholen, führt naturgemäß weiter dazu, einfach dieselben Worte wiederkehren zu lassen, wenn sie durch ihren Lautbestand oder durch ihren Bedeutungsinhalt eine besondere Potenz besitzen. Ich möchte diese Technik, die sich sehr ausgesprochen auch bei Schiller z. B. in der „Kindesmörderin“ findet „Annomination“ nennen nach dem Vorgang von Caspar Poggel in seinem Büchlein: Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge. Recklinghausen 1834.

Die Annomination ist bei Hebbel so häufig vertreten, daß man fast keine Beispiele anzuführen braucht. Man sehe sich nur „Kains Klage“ (VII 10) an, so wird man fast in jeder Strophe Belege finden. Besonders die dritte Strophe wimmelt davon. Das ganze Gedicht erhält durch die häufige Wiederkehr des Wortes „Blut“ einen grausigen Charakter. Eine Übergangsform zur Annomination ist auch die figura etymologica:

Er tröpfelt drei Tröpflein Blut ihm auf's Herz (VII 52)
Ein Reiter reitet hinab ans Meer (VII 59)
Der schönen Blüt' des blütenreichen Baumes (VII 97).

Die Annomination ist um so wirkungsvoller, je bedeutsamer das wiederholte Wort ist. In „Das Wiedersehen“ (VII 109), das überhaupt eine wahre Fundgrube für Annominationen jeglicher Art ist, findet sich im Anfang von Strophe 3 und 4 der Vers:

Blühende Orangenbäume,

wirkungsvoll wiederholt. Im 5. Teil des „Wiedersehens“ häufen sich an der entscheidenden Stelle: Toten, Totenklausen, Totenträger, Totenzimmer, um den düstergespennigen Eindruck zu erhöhen. Vorher im 2., 3. und 4. Teil heben die neuen Sätze immer wieder an mit Wendungen wie: „Und er kommt, und er sieht, und er tritt, und er hört usw.“ Hier wirkt allerdings die ewige Wiederholung etwas langweilig.

Ganze Sätze werden wiederholt in „Der Knabe“ (VII 105), eine ganze Strophe in „Der Ring“ (VII 59), wo Strophe 5 kaum verändert als Strophe 8 wiederkehrt.

Auch zu Wortspielen wird die Technik verwandt, so

Als sie zu mir sagte:

„Dein Himmel liegt in deiner eignen Brust!“

Ich bin mir dessen nicht bewußt,

Vielmehr in Deinem Busen liegt der meine —

Läg' doch in meinem auch der Deine. (VII 54).

Ebenso: „Eins sei ewig“ etc. (VII 40) und „Wie man anerkannt wird“ (VII 44).

Schließlich ist noch der Reim zu betrachten. Er ist nicht Hebbels starke Seite. Originelle Reime finden sich fast nie, um so häufiger aber je zwei aus folgenden Dreigestirnen: Blick: Glück: zurück — Flut: Glut: Blut — Bild: mild: Gefild — Luft: Duft: Gruft — Kranz: Glanz: Tanz. Von sonstigen stereotypen Reimpaaren habe ich — Sonne: Wonne 9mal gezählt, geben: leben 16mal, Herz: Schmerz 20mal, Lust: Brust 23mal. Ein Hebbel eigentümliches, häufig wiederkehrendes Reimpaar ist rot: tot, das sich 14mal findet.

Auch unreine Reime sind sehr häufig. Er reimt unbedenklich ä: ā, ö: ō, e: ä, e: ö, eu: ei, i(ie): ü, obschon er doch durch seine Mundart gar nicht zu dieser Freiheit verlockt werden konnte. Wir haben hier vielmehr eine sklavische Anlehnung an Schiller vor uns.

Doch macht Hebbel auch im Reim Fortschritte. Während anfangs überhaupt kein Gedicht mit nur reinen Reimen vorkommt, übertreffen zum Schluß der von mir betrachteten Epoche doch die Gedichte mit ausschließlich reinen Reimen an Anzahl

diejenigen mit teilweise unreinen, und die unreinen Reime beschränken sich auf die am wenigsten anstößige Verbindung $\bar{i}(ie): \ddot{u}$.

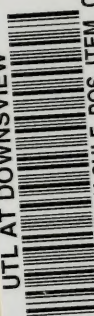
Eine Reimspielerei, in der die Wiederkehr desselben Klanges mit dem Echo der Natur zusammengebracht wird, wobei dann der Inhalt des Gedichtes die Wesenlosigkeit des Echos symbolisch ausdeutet, ist „Ein nächtliches Echo“ (VI 150). Ähnliche Versuche finden sich bei den Romantikern, so bei A. W. v. Schlegel. (Über die spätere Entwicklung des Reimes bei Hebbel vgl. Möller S. 37 ff.)

Zum Schluß der Untersuchung sei noch eine Hebbel eigentümliche Manier erwähnt. Er liebt es, seine Gedichte mit einem kurzen bedeutungsvollen Satz oder Ausruf einzuleiten, der die Grundidee des ganzen Gedichtes zusammenfaßt. So heißt es: „Zum Lichte ringt!“ (VII 3), „Erzittert nicht!“ (VII 12), „Freund, Dir lächelt die Welt!“ (VII 36), „Unsterblichkeit!“ (VII 38), „Mensch!“ (VII 39), „Sei verkannt!“ (VII 40), „Lästert die Freude nicht!“ (VII 46), „Dulde, göttlicher Mann!“ (VII 46), „Packknechte auf!“ (VII 62). Damit erweckt Hebbel im Hörer unverzüglich die Stimmung, die als Grundlage des Gedichtes dienen soll, und er braucht sie im Verlaufe des Gedichtes nur noch weiter auszubauen.

Lebenslauf

Am 13. September 1885 wurde ich, Johannes Maria Fischer, zu Brohl am Rhein (Kreis Ahrweiler) geboren als Sohn des Hauptlehrers Friedrich Fischer und seiner Gattin Barbara geb. Nonn. Ich bin katholischer Konfession. Nach dem Besuch der Volksschule zu Brohl am Rhein kam ich Ostern 1899 auf das Kgl. Kaiserin Augusta-Gymnasium zu Coblenz, das ich Ostern 1905 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Sommersemester 1905 und Wintersemester 1905/06 studierte ich in Bonn, Sommersemester 1906 in München, Wintersemester 1906/07 in Paris, und seit Sommersemester 1907 bin ich wieder an der hiesigen Universität immatrikuliert. Die mündliche Promotionsprüfung fand am 21. Juli 1909 statt. Allen meinen Lehrern bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Geheimrat Prof. Dr. B. Erdmann und Herrn Prof. Dr. B. Litzmann, aus dessen Seminarübungen über Hebbel auch diese Arbeit hervorgegangen ist.

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 26 04 01 008 8