

**“Außer der Bernauerin ist niemand naß geworden”. Hebbels problematischer Beitrag zur Geschichte des Bürgerlichen Trauerspiels in
*Agnes Bernauer***

I. Im dritten Band seiner monumentalen Darstellung der Biedermeierzeit, in der dem Dramatiker Hebbel eine Schlüsselrolle zukommt, schreibt Friedrich Sengle über diesen beispiellosen Autor, der sich aus der größten Armut seiner sozialen Herkunft im nördlichen Dithmarschen mit ungeheurer Zähigkeit nach oben arbeitete und einer der berühmten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts wurde:

“Hebbel war der einzige unter den großen Dramatikern der Zeit, der sich mit Riesenkraft aus dem Nihilismus und der Prosa seiner Frühzeit herausarbeitete und dem es so in seiner ganz persönlichen Entwicklung gelang, das Erbe der Klassik weiterzuführen“.¹

Aber man kann sicherlich nicht sagen, daß dieser am Ende seines Lebens zum Klassiker nobilitierte Autor tatsächlich auf einem Sockel gehoben wurde, der seinen Rang und seine Geltung aus jeglichem Parteienstreit der Kritiker und Literaturhistoriker herausgenommen hätte. Von daher hat das wirkungsgeschichtliche Resümee Helmut Kreuzers, eines der engagiertesten Hebbel-Forscher der letzten Jahrzehnte, immer noch Gültigkeit, der 1969 über Hebbel schrieb:

“Es ist offenbar schwer, Hebbel gelassen und rein literarisch zu würdigen, und anscheinend bislang unmöglich, ein Urteil über ihn abzugeben, das nicht entweder selber ambivalent oder kontradiktorisch auf ein anderes zu beziehen ist. Er reizt mehr als andere deutsche Künstler seiner Generation (Richard Wagner ausgenommen) zu einer subjektiv-persönlichen, oft pathetisch-emotionell oder moralisch gefärbten Rezeption, und er verführt den Kritiker (Freunde wie Gegner) dazu, mit ihm zu rechten und mit anderen über ihn zu streiten. Darin bezeugt sich eine eigentümliche Kraft seines Werkes [...]“²

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die kontroversen Optionen der Wirkungsgeschichten Hebbels nochmals zu vergegenwärtigen und Überlegungen anzustellen, die seinen literarischen Status als großer Dramatiker der nachklassischen Periode befestigen oder in Frage stellen. Ich will vielmehr auch hier versuchen, einen spezifische Perspektive an Hebbels literarisches Werk anzulegen und die Frage nach seinem produktiven Anteil an der

¹ *Biedermeierzeit. Bd. III: Die Dichter*, Stuttgart 1980, S. 334.

² Friedrich Hebbel: In: *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts*, hg.v. Benno v. Wiese, Berlin 1969.

Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels zu stellen. Das ist bei Hebbel keineswegs eine überraschende Perspektive, da er sich in seinen *Tagebüchern* nicht nur intensiv mit der Gattung und literarischen Tradition des bürgerlichen Trauerspiels auseinandergesetzt hat, sondern im Verständnis des literarischen Kanons, der die zentralen Beispiele des bürgerlichen Trauerspiels festgeschrieben hat, mit seinem Drama *Maria Magdalena* jenes entscheidende Stück geschrieben hat, daß man in der Regel als wichtiges Endbeispiel der Entwicklung dieser literarischen Sondergattung sieht. Ich will freilich meine Überlegungen nicht auf dieses eine Stück beschränken, sondern auch ein anderes Stück in die Überlegungen miteinbeziehen, sein - so der Untertitel - *deutsches Trauerspiel*, das den Namen der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Protagonistin trägt, nämlich *Agnes Bernauer*. In der 5. Auflage seines Metzler-Bandes *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*³ schreibt Karl S. Guthke:

„Ein Sonderfall in jeder Hinsicht ist Joseph August Graf Törrings im frühen 15. Jahrhundert spielendes ‚vaterländisches Trauerspiel‘ *Agnes Bernauerin* (1780). Das Motiv der heimlichen Eheschließung des bayrischen Thronerben und der Augsburger Bürgerstochter stellt sowohl das Thema der Standesschranken wie auch das der feudal-absolutistischen Obrigkeit [dar], vertreten durch den regierenden Herzog Ernst und seine Berater.“ (S. 88)

Mit der gleichen Berechtigung wäre hier auf Hebbels eigenes Bernauer-Stück zu verweisen, zumal Hebbel Törrings Vorgänger-Stück gekannt und sich damit auseinandergesetzt hat. In der Tat sind die Ingredienzen des bürgerlichen Trauerspiels alle vorhanden. Wir finden die aus dem Motivkomplex der Mesalliance von vielen anderen Stücken her vertraute Konstellation der Liebesbindung zwischen einem hohen Adligen, der zudem als regierender Fürst seinem Vater einst auf dem Thron folgen soll und daher in dynastische Pflichten eingebunden ist, und einem einfachen Mädchen aus dem Volk. Die Ständekollision, die diese Liebesbindung zwischen der wunderschönen Augsburger Baderstochter Agnes Bernauer und dem Herzog Albrecht von Bayern heraufbeschwört, hat entsprechende politische und sozialgeschichtliche Auswirkungen. Der Sohn, der sich über die Verbote seines Vaters hinwegsetzt, muß erfahren, daß die väterliche Gewalt auch vor dem äußersten nicht zurückschreckt: Als alle Einschüchterungsversuche wirkungslos bleiben, wird Albrecht zu einem Turnier weggelockt und die Häscher des Herzogs ergreifen die unschuldige Agnes und lassen sie, mit Unterstützung der Kirche als Hexe verfeimt, im Fluß ertränken. Wir finden im Stück auch die

³ Stuttgart 1994.

Vertreter eines bürgerlichen Lagers in Kaspar Bernauer, dem Vater von Agnes, der gleichfalls gegen die Verbindung ist, weil er die staatspolitischen Gefahrenmomente richtig einschätzt und sich keineswegs vor der Indoktrination des Landesfürsten duckt, sondern bürgerstolz dagegen aufbeht oder in Theobald, seinem Gesellen, der Agnes liebt und sie sich insgeheim als Frau wünscht und, als die Katastrophe ihren Lauf nimmt, mit dem Schwert in der Hand Agnes zu Hilfe kommen will und durch das Schwert stirbt. Das sind in der Tat geradezu die musterhaften Ingredienzen eines bürgerlichen Trauerspiels, das Hebbel freilich im 5. Akt so zuspitzt und verändert, daß eigentlich jene aufklärerische Perspektive verlorenggeht, die das bürgerliche Trauerspiel in seinen herausragenden Beispielen so wichtig macht: daß es nämlich die emanzipatorischen Hoffnungen der Aufklärung im poetischen Diskurs nachhaltig bekennt und von daher auch den Horizont einer geschichtlichen Zukunft einbringt, in der das Bürgertum sich aus der feudalistischen Verkettung seiner Lebensumstände allmählich befreit und die Hoffnung einer Lebensmöglichkeit erahnbar werden läßt, in der die Moralität und das Glück des einzelnen Menschen jenseits jeglicher Standesbindung allmählich zur Basis des Lebens werden. Diese emanzipatorische Linie scheint bei Hebbel verlorenzugehen. Das ist bei ihm gewiß ein Ergebnis seiner Auffassung vom Tragischen, das die Schuldhaftigkeit des einzelnen durch seine pure Existenz entstehen sieht, indem er sich vom geschichtlichen Prozeß absondert und dadurch notwendig zugrundegehen muß. Das ist aber auch das Ergebnis einer politischen Umorientierung Hebbels, der besonders nach der mißglückten 48er Revolution in Deutschland sich konservativ, ja restaurativ neu zuorientieren begann. Ich werde darauf im folgenden noch zu sprechen kommen.

II. Hebbel ist einer der imponierenden theoretischen Köpfe der deutschen Literatur. Das bezeugt nicht nur sein großangelegtes Tagebuch, das in der literarisch ernstzunehmenden Diarien-Literatur des deutschen Sprachraums eine Königsrolle einnimmt. Das bezeugen auch jene Essays, in denen er sich mit der Poetik der Tragödie ausführlich auseinandersetzt und seine Konzeption des Tragischen, deren bei Hegel liegende philosophische Wurzeln ihn durchaus vom traditionellen Verständnis der Tragödie unterscheiden, wie sie Aristoteles in seiner Poetik beeinflußt hat und wie sie seitdem die europäische Dramenliteratur über Jahrhunderte bestimmt hat. In einem der zentralen Texte dieser Dramen-Poetik, der *Mein Wort über das Drama* überschrieben ist, lautet einer der Kernsätze, der das Wesen der Tragödie auf den Punkt zu bringen versucht, folgendermaßen:

“Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende, wie ans Werden verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich miteinschließt und bedingt; ans Werden, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, die sie ihm entgegenbringt, darzuthun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert”.⁴

Die Schuld des einzelnen, die zu tragischen Verwicklungen führt, wurzelt also nicht in der christlichen Urszene im Paradies, als Adam die Möglichkeit hatte der Verführung der Schlange zu widerstehen und sich der Verlockung durch Eva zu widersetzen, sondern ist mit der Existenz des Menschen schlechthin verbunden, der durch seine Individuation schuldhaft in Widerspruch zur Ganzheit der Schöpfung gerät, gleichgültig, was er unter moralischen Aspekten im einzelnen tut. Indem er handelt, wird er schuldig. Die vom antiken Drama herkommende Sicht der Tragik, die immer wieder am Beispiel der Sophokleischen *Antigone* exemplifiziert wird, ist ja anders. Die tragische Heldin oder tragische Held zeichnet sich dadurch aus, daß eine kausal ineinandergreifende Handlungsverknüpfung entsteht, die sich dadurch zur Katastrophe zuspitzt, daß der einzelne, gleichgültig, wie er sich entscheidet, seinem Untergang nicht entgeht, so wie Antigone nach dem Tod ihrer beiden sich als Feinde gegenseitig vernichtenden Brüder nur den Bruder bestatten darf, der auf Seiten des Herrschers Kreon kämpfte, während der andere Bruder politisch stigmatisiert ist. Unter moralischem Aspekt sind beide Brüder ihr gleich nahe. Und aus dieser moralischen Verpflichtung heraus bestattet sie auch den stigmatisierten Bruder, bricht dadurch das Verbot Kreons und leitet ihren eigenen Untergang ein. Beugte sie sich Kreons Gesetz von vornherein, würde sie gleichfalls schuldig, weil sie der moralischen Pflicht, den toten Bruder zu ehren, verletzen würde. Hebbels Perspektive radikalisiert diese tragische Perspektive, indem der einzelne durch seine schuldhafte Vereinzelung bereits schicksalhaft

⁴ Zitiert nach Hermann Glaser; Friedrich Hebbel: *Agnes Bernauer. Dichtung und Wirklichkeit*, Berlin 1964, S. 152.

schuldig wird. Diese Konzeption des Tragischen ist insofern auch für die *Agnes Bernauer* wichtig, da die Katastrophe in diesem Stück durch keinerlei schuldhaftes Tun der Protagonistin ausgelöst wird, sondern einfach durch ihre außergewöhnliche Schönheit, die schicksalhaft zu ihr gehört. Die Natur, die sie mit dieser alle blendenden Erscheinung ausgestattet hat, hat damit zugleich den Grund gelegt für die tragische Entwicklung, die einsetzt, als der Sohn Herzog Ernsts Albrecht auf dem Turnier in Augsburg ihrer ansichtig wird. Diese Poetik-Konzeption Hebbels ist wichtig, aber wichtiger für den Kontext unserer Überlegungen hier sind jene Überlegungen Hebbels, die sich unmittelbar mit der Form des bürgerlichen Trauerspiels beschäftigen und jenen Stücken, die bereits für ihn die herausragenden Beispiele dieser Gattung waren. Hebbel nimmt dabei kein Blatt vor den Mund. So findet sich beispielsweise im Tagebuch an einer Stelle das Notat:

"Sah Kabale und Liebe von Schiller und war doch überrascht von der grenzenlosen Nichtigkeit dieses Stücks, die erst bei einer Darstellung ganz heraustritt." (4106)

Während er Schillers Text solcherart von oben herab abfertigt, sein Verdikt als so selbstevident betrachtet, daß er zu einer argumentativen Begründung gar nicht erst ansetzt, hat er den beiden bürgerlichen Trauerspielen von Lenz *Die Soldaten* und *Der Hofmeister* im Tagebuch eingehend analysiert und keinen Zweifel daran gelassen, daß er hier einen ebenbürtigen Bruder in Apoll erkennt:

"Es gibt Poeten, deren Personen nichts als Schauspieler sind, die für ihren Geist agieren. Lenz ist diesen Poeten geradezu entgegengesetzt und dies ist der beste Beweis seines Dichterberufs; er gibt seine poetischen Charaktere frei, wie Gott die Menschen. [...] Poetische Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durcheinander entwickeln und ineinander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen. Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition [...]" (1471)

Noch eingehender und diffiziler sind die Überlegungen, die im *Tagebuch* die erneute Lektüre von Lessings *Emilia Galotti* in Hebbel auslösen:

"Gestern abend im Bett las ich seit undenklicher Zeit zum ersten Mal wieder Lessings *Emilia Galotti*. Es verlohnt sich der Mühe, zu untersuchen, ist aber schwer zu sagen, warum dieses Gedicht trotz seines reichen Gehalts dennoch kein Gedicht ist. Man könnte sich vielleicht so ausdrücken: es erreicht das Ziel der Poesie insofern dies ein allgemeines sein mag, aber es geht nicht den Weg der Poesie." (1496)

Diese vorsichtige Distanzierung, die Lessing bei aller Bewunderung in Hebbels Überlegungen findet, ist ein deutliches Echo von Friedrich Schlegels berühmtem Essay *Über Lessing*, wo es über die *Emilia Galotti* heißt:

“*Emilia Galotti* ist daher das eigentliche Hauptwerk, wenn es darauf ankommt zu bestimmen, was Lessing in der *poetischen Kunst* gewesen, wie weit er darin gekommen sei. [...] Unstreitig ein großes Exempel der dramatischen Algebra. Man muß es bewundern dieses in Schweiß und Pein produzierte Meisterstück des reinen Verstandes; man muß es frierend bewundern, und bewundernd frieren; denn ins Gemüt dringts nicht und kanns nicht dringen, weil es nicht aus dem Gemüt gekommen ist.“⁵

Hebbel vergleicht die wahre poetische Inspiration mit einem heiligen Feuer, das den Dichter überfällt, während es bei Lessing nur ein Flämmchen sei, das mühsam am Leben gehalten werden müsse:

“Bei einer solchen Flamme kann man lüten und schmieden, aber die Sonne mit ihrer linden, unsichtbaren Glut muß wirken, wenn Bäume und Blumen entstehen sollen.“ (1496)

Das naturgeschichtliche Bild ist eindeutig genug. Freilich das Lessing-Bild, das Hebbel hier von Schlegel übernimmt, war schon im Entwurf einseitig und unterschlägt die poetische Vitalität, die nicht zuletzt in Lessings *Emilia Galotti* steckt. Es fällt auf, daß die Überlegungen, die Hebbel über die psychologische Plausibilität der Charaktere in Lessings Stück anstellt, den gesellschaftlichen Motivationshintergrund dieser Charaktere unterschlagen, daß Hebbel die Charaktere isoliert und ihr Zusammenspiel im Stück nur mit dem Maßstab psychologischer Wahrscheinlichkeit mißt, so wenn er etwa über Marinelli und die Orsina schreibt:

“[...] ein Hofmann, der sein [des Prinzen] Vertrauter ist, und der Teufel dazu; eine rachsüchtige, verlassene Mätresse, die ihren Abgott schlachten will, weil sie nicht mehr bei ihm schlafen darf;...” (1496)

Und auch *Emilia* selbst wird zwar als Entwurf einer großen Figur wahrgenommen, aber zugleich unter dem Aspekt ihrer psychologischen Schlüssigkeit in Frage gestellt:

“*Emilia* ist mir ein Ding, wie ein Widerspruch. Von einer Frömmigkeit, daß sie sogar am Hochzeitstage die Messe nicht versäumt; geliebt, und - [...] - von Liebe zu ihrem Verlobten erfüllt; zu wissen, daß der Graf tot ist, daß er um ihretwillen tot ist, oder

⁵ Zitiert nach dem Abdruck des Essays in: *Lessings Leben und Werk in Daten und Bildern*, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt/M 1967, S. 24.

richtiger, dies nicht zu wissen, es bloß zu ahnen, ein noch schrecklicherer Gemütszustand; dennoch, sie sagt es mit klaren Worten, fühlt sie dem meuchelmörderischen Wollüstling gegenüber, nichts so lebhaft, als daß sie warmes Blut hat, daß sie verführt werden kann, und fühlt dies sogleich, in den ersten entsetzenden Augenblicken. Ist dies natürlich? Und wenn, ist sie dann nicht eine gemeine Seele? [...] Übrigens übersehe ich nicht, daß Emilia der herrlichste Charakter geworden wäre, wenn ihn ein wahrhafter Dichter geboren hätte;..." (1496)

Das, was den Realismus der Person Emilias ausmacht, ihren - mit Lessings Worten - gemischten Charakter, daß nämlich ihr moralisches und ihr körperliches Bewußtsein zueinander in Widerspruch geraten können, wird von Hebbel nicht nur mißverstanden, sondern darüber hinaus als Zeichen einer "gemeinen Seele" verkannt. Die Unterstellung ist dabei die, daß Emilia als tugendhafte Heroin geradezu mit der Seelenfestigkeit einer Märtyrerin in den Tod gehen müßte und nur dadurch ein moralisches Beispiel sein könnte. Das ist nicht nur als Auslegung von Lessing wichtig, sondern auch, weil es eine Folie abgibt für die Darstellung der Agnes Bernauer in Hebbels eigenem Stück. Hebbel ist in einer anderen später geschriebenen Tagebuchaufzeichnung (1501a) nochmals zu Lessings *Emilia Galotti* zurückgekehrt, problematisiert die Figur der Emilia auch unter dem Aspekt, daß die Begegnung mit dem Prinzen offenbar eine Sinnlichkeit in ihr erweckt hat, die in der Beziehung zu Appiani bisher gefehlt hat und erkennt in Emilia nun den Widerspruch:

"Im Herzen den einen tragen und dem andern zum Altar folgen, das verträgt sich nicht mit ihrer Frömmigkeit, ihrer Gemütsreinheit. [...] Sich zu töten, weil man fühlt, daß man, wenn man sich nicht tötet, nicht stark genug sein wird, die Unschuld zu bewahren, ist wohl kaum der Mühe wert." (1501a)

Was Hebbel völlig übersieht, ist, daß Lessings Emilia gerade dadurch so komplex und lebendig wird: sie ist nicht auf einen eindeutigen Nenner zu bringen, der ihre Reaktionen und Handlungsweisen rational durchsichtig macht. Um Hebbel zu paraphrasieren: Gerade dadurch ist die Emilia zu einem faszinierenden Charakter geworden, der die Handschrift eines wahrhaften Dichters verrät. Diese Reflexionen über die weibliche Hauptperson in Lessings zentralem Stück sind, was ihre Bedeutung für die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels betrifft, ja nicht nur ein Dokument, daß Hebbels intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte dieser Gattung illustriert, sondern hier erscheint zugleich die Folie, von der sich der Entwurf seiner eigenen Protagonistin, der Agnes Bernauer in seinem Stück, abhebt.

III. In einem Brief an an den Komponisten Robert Schumann vom 21. Juni 1853 findet sich die folgende Äußerung Hebbels zu seinem Stück:

“Dies Stück ist mir unter den meinigen fast das liebste; nicht als politische Demonstration, wie es leider in gründlicher Mißkennung der dem Dichter durch die Geschichte aufgelegten Gesetze von den Parteien des Tages aufgefaßt wird, sondern als eine, wie ich wenigstens hoffe und glaube, eigentümliche Darstellung des Tragischen, das sich an die bloße Erscheinung des Menschen knüpfen kann.“

Die Formulierung von der bloßen Erscheinung des Menschen bezieht sich dabei auf die außerordentliche Schönheit der Augsburgs Badertochter Agnes Bernauer, deren Ausstrahlung alle bezaubert, die mit ihr in Berührung kommen. Derjenige, der dieser Ausstrahlung schon in der Ausgangssituation des Stückes erlegen ist und daran das Wunschziel einer Heirat knüpft, ist Theobald, der Geselle des Baders und Chirurgen Kaspar Bernauer. Mit einer Art naiver Kurzsichtigkeit ahnt Agnes freilich nicht, welche seelischen Konfusionen sie in Theobald ausgelöst hat. Sie strahlt eine Schönheit aus, die die Umwelt von Agnes zwar verzaubert, aber zugleich in Unordnung versetzt. So wirft die ehemalige Freundin Barbara ihr vor, ihr den Freund Wolfram entfremdet zu haben, nachdem er der Schönheit von Agnes ansichtig geworden ist. Als der Vater Agnes einlädt, an dem herzoglichen Turnier in Augsburg als Zuschauerin mitteilzunehmen, begründet Agnes ihre anfängliche Ablehnung mit den Worten: “[...] alle hassen mich, ich verderb ihnen den Tag, wenn ich komme.“ (I, 7) Das steht in einem merkwürdigen Widerspruch zu der emphatischen Huldigungsformel, die ihm Verlauf des Stückes dann ständig auf Agnes angewendet wird, nämlich “der Engel von Augsburg“ (I, 14). Diese expositionelle Einführung des Stückes, die Agnes innerhalb ihrer bürgerlichen Welt vorstellt, hat Hebbel mit einer analogen Szenen-Sequenz parallelisiert, die Albrecht, den Sohn des regierenden Herzogs von Bayern, kurz vor Beginn des Turniers vorstellt. Albrecht, dem eine dynastische Versorgungsehe bevorsteht, er soll mit einer Gräfin von Württemberg verheiratet werden, bejubelt seine “neue Freiheit“ (I,14), da die Gräfin von einem Konkurrenten entführt worden ist. Während Albrechts Vertraute das als politischen Affront sehen, zumal die schon übergebenen feudalen Brautgeschenke zurückzufordern sind und ihm die dringende Rückkehr nach München an den Hof seines Vaters empfehlen, um über Gegenaktionen zu beraten, ignoriert Albrecht diesen ganzen Zusammenhang. Wenn Hebbel in der 14. Szene des 1. Aktes darstellt, wie Albrecht aus seiner Rüstung geschält wird, sein Panzerhemd und sein Schwert ablegt, so ist das zugleich als zeichenhafter Vorgang akzentuiert: der mit den höfischen Pflichten seiner dynastischen Rolle identifizierte Albrecht verwandelt

sich gleichsam in den Privatmann, in den Menschen und Bürger Albrecht, der diesen Vorgang selbst mit den Worten kommentiert:

"Da liegt der Herzog! - Habt ihr Augen? [...] Blumen her, daß ich sie vor ihr ausstreuen kann, wo ich sie finde!"

Die erste Begegnung mit Agnes, über die Albrechts Vertrauter von Wernberg äußert: "[...] deren Schönheit die halbe Stadt verrückt machen soll." (I, 14), hat offenbar schon stattgefunden. Hebbel hat diese Szene interessanterweise nicht dargestellt. Albrecht wird bereits in dieser Ausgangsszene des Stückes als vom Liebesanblick der schönen Agnes Verzauberter vorgeführt. Die Freunde Albrechts bagatellisieren alles, indem sie diese Verliebtheit ihres Fürsten mit dem Begriff "Mannrausch" (I, 14) belegen, dem man am besten mit einem andern Rausch, nämlich den durch Weingenuß verursachten, beikomme. Über die Charakteristik der beiden zentralen Protagonisten seines Stückes hinaus akzentuiert Hebbel in seinen Eingangsszenen zugleich das soziale Umfeld der beiden unterschiedlichen Stände, die in der Liebesbegegnung zwischen Albrecht und Agnes aufeinandertreffen. Die von Borniertheit gekennzeichnete Kameraderie der Adelsvertreter, die ihre Privilegien ganz ungeniert ausleben und auf dem Turnier wie in einer Show-Veranstaltung ihre kriegerischen Rituale zelebrieren, auf der einen Seite das Bürgertum, das Kaspar Bernauer, sein Geselle Theobald, Kaspars Verwandter Knipperdollinger und der Bürgermeister von Augsburg verkörpern. Dabei stellt Hebbel das bürgerliche Lager durchaus uneinheitlich dar. Da ist auf der einen Ebene der fast schon republikanische Stolz, der eine Person wie Kaspar Bernauer auszeichnet, der inzwischen allgemein Achtung genießt, aber weiß, daß er noch nicht vor allzu langer Zeit mit seinem Beruf als Bader und Wundarzt in der hierarchischen Ordnung der Zünfte ganz unten in der Geltungsskala, neben dem Henker und Abdecker, rangierte und der das Turnier der Ritter pragmatisch als Mummenschanz, als "Torheit und kein Ende!" (I, 7) beschreibt. Da ist auf der andern Ebene der Bürgermeister, der das Ende der Oligarchie der Patrizier in Augsburg beklagt, als die Stadt gezwungen wurde, die Vertreter der aufbegehrenden Handwerkszünfte in den Rat der Stadt aufzunehmen, und der sich, restaurativ gestimmt, die Wiederherstellung der alten Zustände wünscht:

"Wir wurden überrumpelt! Kaiser und Reich hätten uns besser beistehen sollen! Was nötigte die Majestät, den vermaledeiten Zunftbrief, der uns abgezwungen wurde, hinterher mit ihrem Siegel zu versehen? Wir hatten genug zu tun, daß wir uns nicht nur selbst unter die Metzger und Handschuhmacher aufnehmen lassen und unsere alten Namen mit neuen vertauschen mußten. Denn das wurde verlangt." (I, 15)

Als einer der zum Gefolge Albrechts gehörenden Adeligen, Graf Törring [da sich das politische Debakel durch die Verbindung von Albrecht und Agnes bereits abzuzeichnen beginnt] im zweiten Akt Kaspar Bernauer zum väterlichen Einschreiten zu veranlassen versucht, indem er Kaspar einerseits einzuschüchtern versucht und andererseits lächerlich macht, indem er Kaspars beruflichen Requisiten, sein Rasiermesser und sein Barbierbecken, als sein Schwert und seinen Helm verulkt, knickt Kaspar keineswegs ein. Obwohl auch er keinen Zweifel daran läßt, daß er gegen die Verbindung seiner Tochter mit Albrecht ist, bekennt er sich dennoch zu seinem Bürgerstolz:

“Ihr erkundiget Euch nach meinem Schwerte, wir Reichsbürger führen wirklich eins, wens auch gewöhnlich hinterm Schornstein hängt, und mit dem meinigen habe ich früher manchen Rücken ausgeklopft, der dem Eurigen, das glaubt mir, völlig glich.“ (II, 8)

Aber Kaspar pariert nicht nur den Versuch des Adelsherrn, ihn lächerlich zu machen, sondern er macht auch indirekt auf einen Machtfaktor aufmerksam, der seine Position weniger schwach erscheinen läßt, als es auf den ersten Blick scheint:

“Was aber mein Wappen betrifft, so werdet Ihrs schon hier und da frühmorgens an Burgtoren gesehen haben; einige aus meiner Familie führen einen Strick und einen Dolch im roten Felde, und sie wissen sich Respekt zu verschaffen, selbst bei Kaiser und Reich.“ (II, 8)

Die Feme, die Kaspar hier anspricht, verweist auf eine autonome Rechtsinstanz des Mittelalters, die sich aus einer ständischen Unterordnung gelöst hat und sich gegen feudalistische Willkür zur Wehr setzt. Für Kaspar sind die geschichtlichen Verhältnisse nicht statisch, für alle Ewigkeiten zementiert, sondern prozeßhaft. Er weiß sehr wohl, daß die augenblickliche Position, die er als Bürger einnimmt, bereits das Ergebnis einer Emanzipationsbewegung und erst jüngeren Datums ist. So erinnert er selbst Albrecht daran:

“Vor fünfzig Jahren hätte sie [Agnes] bei einem Turnier nicht einmal erscheinen dürfen, ohne gestäubt zu werden, denn damals wurde die Tochter des Mannes, der dem Ritter die Knochen wieder einrenkt und die Wunden heilt, noch zu den unehrlichen gezählt.“ (I, 18)

Selbst wenn es die historische Rolleneinbettung Bernauers überfordert und damit Züge eines Anachronismus aufweisen könnte, bleibt doch festzuhalten, daß Hebbel Bernauer eindeutig im Kontext der bürgerlichen Aufklärung beschreibt. Aufklärerisch sind Kaspars Bemühungen, sich selbst zu alphabetisieren und das Buch als Bildungsinstrument für sich zu erobern. Aufklärerisch ist auch sein freilich aus äußeren Gründen nicht verwirklichter

Drang, die engen Grenzen seiner Heimatstadt zu verlassen und sich die Welt durch Erfahrung zu erobern:

"Wahrhaftig mich ärgert der babylonische Turmbau weit mehr als der Sündenfall, denn ohne den sprächen wir mit unserer einen Zunge doch auch nur eine Sprache, und verständen uns nicht bloß, wenn wir schreien. Das hat mich schon in meiner Jugend verdrossen. Wie gern wäre ich als Geselle in die weite Welt gegangen [...] Aber dann dachte ich immer: Du verstehst die Leute ja nicht und sie dich auch nicht! und blieb daheim!" (I, 12)

Die christliche Konvention, die Lehre vom Sündenfall, ist für ihn weniger wichtiger als die Begrenzung der Bildungs- und Erfahrungsmöglichkeiten durch die unterschiedlichen Sprachen, die man alle erst lernen muß. Auf diesem Hintergrund erhält Kaspar Bernauer in der Darstellung alle Züge eines Hausvaters der Aufklärung, wie er dem Leser in vielen bürgerlichen Trauerspielen entgegentritt. Doch die einzige Rettungsaktion, die er handelnd einleitet, ist sein Versuch, Agnes zu überzeugen, Theobalds Antrag anzunehmen und ihn zu heiraten:

"[...] es wär die beste Antwort für den tollköpfigen Herzog, wenn du dem Theobald rasch, noch heute morgen, ja augenblicklich die Hand reichtest!" (II, 3)

Als Agnes sich weigert, eher ins Kloster gehen will und Albrecht zudem zu seinem Wort steht, Agnes zu heiraten, willigt Kaspar schließlich ein und gibt beiden seinen väterlichen Segen:

"Sie sollen Vater und Mutter verlassen und aneinander hangen! Mein Kind, ich muß dich segnen, du tust nach Gottes Gebot! So sei er mit dir!" (II, 10)

Als das vom Vater Albrechts eingefädelte Komplott schließlich zur Gefangennahme von Agnes führt und ihr Tod zur beschlossenen Sache wird, rafft sich nur Theobald zur tätigen Hilfe für Agnes auf, versucht so etwas wie eine Rebellion zu initiieren, den Widerstand der einfachen Leute gegen die gewalttätige Unterdrückung von Agnes: "Ihr Knechte, schart euch um eure Gebieterin! Sie hat gewiß jedem von euch Gutes getan!" (IV, 12) Er fällt schließlich im Kampf für sie. Der emanzipierte Bürger Kaspar Bernauer hat sich aus Hebbels Drama verabschiedet und übergibt seinen handelnden Part gleichsam an den Landesvater, der mitleidlos aus Gründen der Staatsräson das Glück des Paares zerstört. Das ist eine merkwürdige Inkonsequenz von Hebbel.

Denkbar wäre natürlich, daß der gegen die Übereinkunft seines Standes, gegen die Autorität seines Vaters und gegen dynastisches Zweckdenken

rebellierende Albrecht als aufgeklärter Adeliger den emanzipatorischen Part in Hebbels Stück übernimmt und daß die Konfrontation zwischen Vater und Sohn damit Züge einer historisch wichtigen Kollision übernimmt: zwischen aufgeklärtem Bürgertum und feudalistischem Traditionsdenken. Hebbel porträtiert Albrecht als eine zwiespältige Persönlichkeit. Einerseits wird nicht so recht verständlich, wieso und wodurch die Liebe auf den ersten Blick ihn so gänzlich aus der Fassung bringt, daß er das als Scherz gemeinte Kokettieren seines Freundes Fraunhoven mit der Schönheit von Agnes gleich als Liebeskonkurrenz mißversteht und äußert:

“Fraunhoven, das ist ein großes Unglück! Ich glaubs dir, daß du nicht anders kannst, es wäre Wahnsinn von mir, wenn ich verlangte, daß du entsagen solltest, hier hört die Lehnspflicht auf, hier beginnt der Kampf um Leben und Tod [...]“ (I, 7)

Die Liebe wird pathetisch so glorifiziert, daß alle rationalen Überlegungen außer Kraft gesetzt werden. Das hat mit einem sich im Gefühl verwirklichenden Erkennen des menschlichen Partners wenig zu tun, schon gar nicht mit der Balance von Tugend und Liebe, meint eher eine archaische kreatürliche, ja geradezu triebhafte Anziehungskraft. Es ist die rein naturgeschichtliche Liebe, wie sie im Libertinismus des Adels ausgelebt wurde, nur daß Albrecht bereit ist, durch eine Heirat den sozialen Affront ungeschehen zu machen. Andererseits wird Albrecht durchaus auch mit Zügen der politischen Aufklärung versehen, der die Normen des Feudalismus nicht als endgültig ansieht, sondern durchaus erkennt, daß seine Verbindung mit Agnes, dem einfachen Mädchen aus dem Volke, das Fanal für eine politische Veränderung der Gesellschaft sein könnte. So entwirft er an einer Stelle das Gedankenspiel:

“Wer weiß, was geschähe, wenn ich mein Volk zum Spruch aufriefe, wenn ich sagte: ‚Seht, ich soll nicht würdig sein, euch zu beherrschen, weil mein Vater eine eurer Töchter zu sich erhoben hat, eine, die ihm am besten ins Ohr sagen konnte, was euch fehlt! [...] Ich soll nicht würdig sein, euch zu beherrschen, weil ich euer Bruder bin!‘ Wer weiß, was sie tun werden, die alten treuen Bavaren, wenn mein Sohn sie dereinst nach Urväterweise in einem Eichenhain zusammenruft und so zu ihnen spricht; wer weiß, ob sich dann nicht der letzte Bauer in einen Ritter verwandelt und ob die Sense nicht gegen das Schwert schlägt, daß das ganze deutsche Reich zu wackeln anfängt [...]“ (II, 2)

Das bleibt aber nur ein sich in germanischer Folklore ergehendes Gedankenspiel, ist nicht auf die Zukunft hin orientiert, imaginiert keinen republikanischen Aufstand, sondern träumt sich restaurativ zurück in alte Germanenherrlichkeit. Albrecht verabsolutiert diese Liebe, als sei er geradezu

ein Kleistscher Held, der in der Absolutheit des Gefühls den Archimedischen Punkt weiß, von dem aus er die gesellschaftliche Wirklichkeit auszuhebeln versucht:

"Worauf sollte Gott die Welt gebaut haben, wenn nicht auf das Gefühl, was mich zu dir zieht und dich zu mir?" (II, 9)

So bleibt es letztlich auch unerfindlich, warum er so schnell auf eine Legalisierung seines Verhältnisses zu Agnes in der Ehe drängt. Es ist ebenso unüberlegt spontan wie die Liebe, die ihn halsüberkopf ergreift. Nein, er ist kein sich humanisierender und sich zum aufgeklärten Bürger wandelnder Adliger, der in der Liebe zu diesem Mädchen ein Glück erfährt, das sich mit überkommenen gesellschaftlichen Kategorien nicht definieren läßt. Er ist eher ein improvisierender Abenteurer, der der erotischen Anziehungskraft eines Mädchens auf eine Weise verfällt, die es leicht macht, diese Anziehungskraft später als die Verzauberung durch eine Hexe zu denunzieren, wie es von Seiten seines Vaters, dessen Kanzler Preising und den Vertretern der Kirche dann geschieht.

Der regierende Landesfürst Ernst, der mit Beginn des dritten Aktes das Gesetz des Handelns bestimmt, ist anfänglich bereit, die Beziehung seines Sohnes als eine der üblichen Liebesaffären des Adels mit den Töchtern des Landes mit Nachsicht zu übersehen. Er erkennt im Spiegel des Sohnes zugleich seine eigene Jugend wieder:

"[...] es ist die Strafe unsrer eigenen Jugendstünden, daß wir gegen die unsrer Kinder nachsichtig sein müssen." (III, 6)

Von daher ist "der Handel mit der Dirne" (III, 6), wie Ernst formuliert, keine ihn weiter beunruhigende Angelegenheit, und das Gerücht der heimlichen Heirat der beiden tut er mit den Worten ab:

"Die Sippschaft der Dirne hats in Umlauf gesetzt, um ihre Schande zu verbrämen! Das liegt ja auf der Hand!" (III, 6)

Auf dem dynastischen Schachbrett der Einflußsicherung hat Herzog Ernst schon eine neue Heirat für Albrecht vorgesehen, nämlich eine Vermählung mit Anna, der Tochter des Herzogs von Braunschweig. Der Landesvater - daran ist kein Zweifel - bekennt sich mit seinen Worten gänzlich zur feudalistischen Sexualmoral und hakt die Episode zwischen Albrecht und Agnes lediglich als Störfaktor ab. Als Ernsts Kanzler Preising freilich Albrecht aufsucht und ihm die Verbindung zwischen den Wittelsbachern und Welfen schmackhaft zu machen versucht und ein "Opfer" (III, 10) von ihm verlangt, verweigert sich Albrecht.

Preising, der erkennt, wie verfahren die Situation ist, lädt Albrecht daraufhin zu einem Turnier nach Regensburg ein. Dieses Turnier führt zum offenen Affront zwischen Vater und Sohn. Als sich Albrecht, der schon Verheiratete, den Heiratsplänen seines Vaters verweigert, soll er, weil er auf seinem Schloß Vohburg "mit einem Schwabenmädchen in Unehren" (III, 13) lebt, vom Turnier ausgeschlossen werden. Albrecht macht seine Heirat mit Agnes öffentlich, und über die Reaktion des Vaters heißt es: "greift zum Schwert und will hinunterstürzen." (III, 13) Preising verhindert das Schlimmste, aber Ernst schließt Albrecht aus der dynastischen Erbfolge aus und erhebt den schwächlichen Sohn Adolf seines Bruders zum neuen Thronfolger. Es bleibt nur eine temporäre Lösung des Konflikts, da Adolf stirbt und zugleich eine öffentliche Hetzkampagne gegen Agnes einsetzt, an der die Kirche sich in vorderster Linie beteiligt:

"Ein hochwürdiger Pater Franziskaner hat diese Bernauerin schon von der Kanzel herab verflucht, er hat gesagt, sie sei wert, bei lebendigem Leibe verbrannt zu werden [...]" (IV, 2)

Das Todesurteil über Agnes ist schon vorbereitet, es fehlt nur noch die Unterschrift von Herzog Ernst. Die Weichen für die Katastrophe scheinen gestellt. Der über das Gewaltmonopol verfügende Feudalherr ist angetreten, das private bürgerliche Glück des jungen Paares zu vernichten, da die Mesalliance der Verbindung das dynastische Räderwerk durcheinandergebracht hat. Hebbels Stück könnte sich von dieser Stelle an so weiterentwickeln, wie Schiller es in *Kabale und Liebe* ausgeführt hat: die Liebenden werden zu Opfern der starren politischen Verhältnisse; indem sie zugrundegehen, beleuchten sie in ihrem Tode zugleich ex negativo die Möglichkeit eines menschlichen Glücks, das sich dem politischen Zugriff entzieht und nur auf der Basis des individuellen Gefühls beruht. Freilich, Hebbel, der sich so indigniert in seinem Tagebuch über Schillers Stück geäußert hat, läßt eine ganz andere Wendung eintreten. Nicht, daß der Feudalherr vermenschlicht würde und im Zuge seiner schrittweisen Humanisierung einzusehen lernt, daß die starren politischen Vorgaben letztlich vor dem privaten Glück zu verstummen haben. Nein, Hebbel verleiht vielmehr dem Gewaltmonopol des Fürsten einen politischen Heiligenschein. Der aus Gründen der Staatsräson nötig erscheinende und bereits geplante Mord an Agnes wird legitimiert, da es darum gehe, einen Bürgerkrieg zwischen Vater und Sohn zu vermeiden. Das Unglück, das für viele entstehen würde, soll durch das Unglück einer einzelnen Person, Agnes nämlich, aufgewogen werden. Ernst sieht sich dabei im Konsens mit dem Kaiser: "[...] denn wie ich Ordnung im Hause will, so will er Ordnung im Reich." (III, 4) Albrecht wird durch Törring zu einem Turnier nach Ingolstadt weggelockt, und der Weg für die Häscher ist

frei. Die Vohburg fällt durch Verrat, und Agnes wird festgesetzt, die trotz ihres Unglücks auf den Gerechtigkeitssinn von Ernst vertraut:

"[...] ich bin ja nicht in Räuberhänden, und Herzog Ernst ist ebenso gerecht als streng!"

(V, 2)

Preising erhebt, mit dem schon vorbereiteten und unterzeichneten Todesurteil in der Hand, Anklage gegen Agnes und versucht sie, zum Verzicht auf Albrecht zu bewegen, um ihr Leben retten zu können:

"Die Ordnung der Welt gestört, Vater und Sohn entzweit, dem Volk seinen Fürsten entfremdet, einen Zustand herbeigeführt, indem nicht mehr nach Schuld und Unschuld, nur noch nach Ursach und Wirkung gefragt werden kann! So sprechen Eure Richter [...] Das ist Euer Fall, erwägt's und bedenkt Euch, ich frage zum letzten Mal!"

(V, 2)

Agnes weigert sich, Albrecht zu entsagen, und ihr Schicksal ist damit entschieden: sie wird im Fluß ertränkt. Ernst kommentiert die Nachricht von ihrem Tod mit den Worten: "Das große Rad ging über sie weg –" (V, 6) Ist das nicht der Zynismus der Macht, die aus politischem Kalkül heraus die grausame Tötung eines Menschen als unumgänglich einkalkuliert? Das wäre zumindest die Position des bürgerlichen Trauerspiels, dessen poetischer Diskurs ja auf eine Humanisierung des staatlichen Räderwerks dringt und das mögliche Opfer des einzelnen als Indiz für die Unmenschlichkeit dieses Räderwerks anprangert. Ist Agnes' Tod das Ereignis, daß Albrecht endültig auf die andere Seite des historischen Prozesses trägt, dahin nämlich, wo die emanzipatorischen Kräfte bereits sichtbar werden, die die Grenzen des Feudalismus markieren? Wird also die aus Gründen der Staatsräson angeordnete Ermordung von Agnes zum Fanal, das Albrecht zur historischen Speerspitze eines revolutionären Umschwungs macht? Das scheint zumindest im Ansatz so. Auf die Nachricht von Agnes' Tod empört sich Albrecht gegen den eigenen Vater, verbündet sich mit einem Onkel gegen ihn, der damit sein eigenes Machtspiel gegen Ernst vorantreibt. Es entsteht eine Situation des potentiellen Bürgerkriegs, der auch durch das Einwirken des Kaisers und die Drohung von Ernst, Albrecht für vogelfrei erklären zu lassen, nicht wirklich unterbunden wird. Ernst freilich gibt die Hoffnung nicht auf: "Der Fürst schlief nur in ihm, er war nicht tot." (V, 6) In der Schlußkonfrontation schleudert er seinem rebellierenden Sohn Diktum entgegen:

"Aber wenn du dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrechtzuerhalten, und darf nicht fragen, was es mich kostet." (V,9)

Ernsts raffinierte Überzeugungsstrategie nimmt den eigenen Sohn geschickt in die Mangel. Das Blut der möglichen Toten eines Bürgerkrieges werde über den Sohn kommen, wobei er zugleich die Verantwortung seiner fürstlichen Herkunft in Albrecht zu erwecken versucht:

“Du bist nicht wie ein anderer, der die Gerechtigkeit dadurch versöhnen kann, daß er ihrem Schwert reuig den Hals darbietet, von dir verlangt sie das Gegenteil! Schau dies Banner an, es ist dein Bild und kanns dich lehren!“ (V, 10)

Das private Glück von Albrecht sei sekundär. Albrechts primäre Verantwortung ergebe sich aus der übergeordneten Rolle, die ihm im Reich zukomme, dessen Bewahrung und Festigung über allem stehe. Damit nicht genug, erklärt er sich bereit, einen “feierlichen Totendienst“ (V,10) für Agnes zu stiften, die er nun, nach ihrem Tode, als Witwe Albrechts ehren will. Ist das nicht erneut nur der Zynismus der Macht? Den geschicktesten Schachzug hat sich Ernst für das Ende aufgespart. Als Albrecht unversöhnt mit dem Schwert auf ihn eindringt, während der Vater mit zur Umarmung ausgebreiteten Händen auf ihn zugeht, übergibt er ihm den Herzogsstab, ruft ihn öffentlich als seinen Nachfolger aus und unterwirft sich dem Sohn, der jetzt der neue Landesherr ist, als seinem Richter:

“Erst nimmt denn da! Der macht dich zum Richter deines Vaters! Warum willst du sein Mörder werden?“ (V, 10)

Der noch kurz vorher zur Rache entschlossene Albrecht erfährt auf wundersame Weise einen Identitätswechsel: ein noch kurz vorher in seinem Schmerz rasendes Ich, das den Verlust der geliebten Frau und seines Glücks beklagt, wird schlagartig in eine landesväterliche Institution umgepolt und macht Anstalten, vor dem Vater auf die Knie zu fallen: “Vater, nicht vor Kaiser und Reich, aber vor dir!“ (V, 10) Der väterliche Despot hingegen, an dessen Händen das Blut von Agnes klebt, zieht sich zur religiösen Meditation in ein Kloster zurück und überläßt dem Sohn die Staatsgeschäfte.

IV. Auf dem Hintergrund der Emanzipationshoffnungen des bürgerlichen Trauerspiels ist das ein ideologisch regressiver Schluß, weil die despotische Gewaltausübung des Feudalherrn potentiell der Kritik des Lesers und Zuschauers entzogen wird und das moralische Verdikt, das diese Gewaltausübung eigentlich treffen müßte, auflöst in einer Glorifizierung der Staatsräson. Die Botschaft ist dabei klar: Zum Nutzen des Staates und der Gesellschaft ist es erforderlich und nötig, den einen oder andern kleinen Mord zu begehen. Das ist auch die Überzeugung des Prinzen in Lessings *Emilia*

Galotti, freilich fügt der den Satz hinzu, solange das nur heimlich geschieht. Nicht nur die Camouflage der Heimlichkeit wird bei Hebbel fallen gelassen, sondern der Mord aus Staatsräson wird darüber hinaus öffentlich verteidigt.

Ich habe an anderer Stelle in einem Aufsatz über Hebbels Stück, "Politisches oder politisiertes Drama?" [1980 in einem Band der Reihe "Wege der Forschung" über das *Geschichtsdrama* veröffentlicht] im einzelnen dargelegt, warum Hebbels *Agnes Bernauer* während der Nazizeit zu einem der erfolgreichsten Stücke avancierte, was sich auch im Echo des Stückes in der damals erschienenen Forschungsliteratur dokumentiert. Die von Blut und Leichen gesäumte völkische Wiedergeburt Deutschlands, die die Nazibewegung an ihre Fahne heftete, ließ sich mit Hebbels Stück bequem glorifizieren. Der Zustand des staatlichen Gesamtgebildes macht es eben erforderlich, das eine oder andere KZ zu errichten, den einen oder andern Opponenten aus dem Verkehr zu ziehen und umzubringen. Da Hebbel zudem nachdrücklich betont hat, "daß der Verfasser selbst auf der Seite des alten Herzogs steht [...]"⁶ ist an dem ideologischen Pegelstand des Stückes nicht zu zweifeln. Hermann Glaser⁷ hat daher in seinem Essay über die *Agnes Bernauer* zu Recht betont:

"Hebbels Pantragismus weicht; er ersetzt ihn durch den Machtkult [...]. Er idolisiert den Herrscher, der Unschuldige töten lassen kann, obwohl er [Hebbel] bei anderer Gelegenheit ‚Achtung vor dem Menschenbild‘ als höchstes Gebot verkündete." (S. 146)

Das grausame Tötungsritual, das man an Agnes Bernauer vollzog, hat Hebbel ausgespart. Aus den historischen Zeugnissen ergibt sich folgendes Bild:

"[...] man hat Agnes der Hexerei bezichtigt und mit ihr die ‚Hexenprobe‘ gemacht; die verdächtige Person wurde in diesem Falle gefesselt ins Wasser geworfen: ging sie nicht unter oder konnte sie in ihrer Todesnot die Fesseln lösen, galt sie als Hexe. - Verschiedene Autoren berichten, daß Agnes sich von den Stricken, mit denen man sie gebunden hatte, befreien konnte und hilferufend ans Ufer schwamm; dort habe sie der Henker untergetaucht und so zu Tode gebracht." (Glaser, S. 84)

Nein, kein rührendes und den Menschen im Mitleid erschütterndes bürgerliches Trauerspiel, das hier bei Hebbel die Position einer emanzipatorischen Humanisierung an den Macchiavellismus der Staatsdoktrin verrät. Ein Wiener Kritiker, der diese rührende Wirkung durchaus an dem Bernauer-Stück des Zeitgenossen und Konkurrenten Hebbels Melchior Meyr - Hebbel hat dieses Stück wütend verrissen - bemerkt, schreibt über Hebbels Trauerspiel:

⁶ Im Brief an Friedrich von Uechtritz v. 14.12.1854, zitiert nach Vontin I, S. 459.

⁷ Friedrich Hebbel: *Agnes Bernauer. Dichtung und Wirklichkeit*, hg. v. Hermann Glaser, Berlin 1964.

“Das läßt sich dem Hebbel’schen Stück nicht nachsagen. Bei dessen neuerlicher Aufführung im Hoftheater zu München blieb jedes Auge trocken, oder, wie sich eine Münchnerin ausdrückte: ‚Außer der Bernauerin ist Niemand naß geworden.‘ “(Nach Glaser, S. 169)

Summary:

Hebbel’s Agnes Bernauer is studied in the light of bourgeois tragic.