

## Versuch über das Scheitern: zu Gerhart Hauptmanns Geburt der Tragödie aus dem Geist des (Selbst-)Opfers

Peter Hofmann

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Hofmann, Peter. 2002. "Versuch über das Scheitern: zu Gerhart Hauptmanns Geburt der Tragödie aus dem Geist des (Selbst-)Opfers." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*: DVJS 76 (1): 138–62.  
<https://doi.org/10.1007/BF03375843>.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

**Deutsches Urheberrecht**

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



# Versuch über das Scheitern Zu Gerhart Hauptmanns Geburt der Tragödie aus dem Geist des (Selbst-)Opfers

Von PETER HOFMANN (Hannover)

## ABSTRACT

Auf der Suche nach dem „Urdrama“ entwickelt Hauptmann eine Dramaturgie, die der attischen Tragödie und ihrem mythischen Menschenbild folgt. Im Mittelpunkt seiner Dramatik und Prosa steht das Problem menschlichen Scheiterns. Er formuliert es als Anfrage an den neuzeitlichen Freiheitsbegriff.

Hauptmann develops his dramaturgy of the “Urdrama” according to the Attic tragedy and its view of mankind. The problem of human failure being the center of his dramatic and prosaic works, he asks the question of the modern idea of “Freiheit”.

Für den philosophierenden Umgang mit literarischen Texten ist Vorsicht geboten. Sie widersetzen sich in ihrer Bedeutungsfülle dem systematisierenden Zugriff und überbieten ihn, selbst wenn er gelänge, an Tragweite und Sinn. Wortbilder sind unerschöpflich und eine ursprünglichere Quelle der Erkenntnis als der Begriff, der sich reflexiv erst aneignen kann, was sich ihm in unmittelbarem Bezug auf Menschen und Dinge aufdrängt. Das Wortgebilde der Dichtung steht allerdings nicht in Konkurrenz zur methodischen und aufs Prinzipielle zielenden Erkenntnisbemühung. Als ursprüngliches und schöpferisches Gebilde hat es sein eigenes Erkenntnisrecht und fordert den systematisierenden Zugriff geradezu heraus, um sich ihm immer wieder zu entziehen. Ein philosophischer Dialog mit einem Autor von literarischem Rang wird sein Wort nicht als Fußnote vereinnahmen wollen. Aber dessen Wort gibt gerade *als Bild* zu denken, auch wenn es im Ganzen unausdenkbar bleibt, und dies um so mehr, wenn dieses Bild selbst wiederum ein Grundmuster der theologischen Tradition wiederholt.

Dies ist der Fall bei Gerhart Hauptmann, und das Menschenbild dieses Dramatikers formuliert ebenso wie seine theoretische Prosa die Frage nach der Rechtfertigung des Menschen. Daß diese Frage posthumanistisch gestellt wird und ihre tragische Dimension mythisch beschwört, bezeichnet die problematische Größe dieses Rechtfertigungsversuches.

In einem ersten Schritt soll daher die humanistische Basisfiktion von Freiheit als Problem entwickelt werden, das weder ethisch noch ästhetisch befriedigend aufzulösen ist. Hauptmanns poetische Chiffren für den Menschen als das Wesen, das scheitern und leiden kann, sollen in einem zweiten Schritt helfen, das Bild des Menschen in seiner mythischen Qualität freizulegen, die es vor allem

logischen und transzendentallogischen Begriff besitzt. Dieses Menschenbild bedarf der Reflexion in einem dritten und letzten Schritt.<sup>1</sup>

## I.

„Freiheit“ sei der Mensch – so lautet eine der europäischen Basisfiktionen des Denkens seit der Renaissance und insbesondere seit der deutschen Spätaufklärung. Sie kann sich auf den Begriff des Boetius am Ausgang der Antike berufen, der Mensch sei „*naturae rationa(bi)lis individua substantia*“ und mithin „Person“. Damit ist die menschliche Fähigkeit gemeint, auf unteilbare und *unmittelbare* Weise selbst zu sein, Ursache ihrer selbst und ihres Handelns. Die moralischen und rechtlichen Folgen sind evident, wenn der Mensch auf solche Weise über sich aufgeklärt ist: er ist das verantwortliche Subjekt seines Handelns, und er ist dies so, daß er *sich selbst* in seinem Handeln verfehlen und scheitern kann. Solches Scheitern hieße, nicht nur an widrigen Umständen zu verunglücken, sondern sich selbst zu verfehlen. Das Paradox gescheiterter Freiheit wäre also, unfrei aus eigener Ursache und durch eigene Schuld zu sein. Menschliches Scheitern ist dann nicht einfachhin das erfahrene „Pech“ im unberechenbaren Spiel des Lebens, sondern schuldhaftes Versagen angesichts echter Lebensmöglichkeiten. Kants Formel „Du kannst, denn Du sollst“ zeigt vor dieser Lebenserfahrung des Scheiterns ein doppeltes Gesicht. Was zunächst wie eine aufklärerische Ermutigungsadresse an das mündige, nämlich gesetzgebende und aus Pflicht handelnde Subjekt klingt (und auch so gemeint sein dürfte), schärft sich zum moralischen Urteil über das gescheiterte Subjekt zu. Im Namen der aufgeklärten Vernunft ist dieses Urteil nicht etwa die sachliche Feststellung, das Gesollte sei schicksalhaft unmöglich gewesen oder der Beklagte habe den (Miß-)Erfolg seines Handelns nicht zu vertreten. Solche Entschuldigung im Blick auf die Umstände endet genau dort, wo dem Subjekt freien Handelns zugemutet oder unterstellt wird, es habe tatsächlich anders handeln *können* und müsse daher sein Handeln *verantworten*. Die Kunst derer, die solche Moral handhaben, ist es dann, zwischen tragischem Schicksal und freier Schuld zu unterscheiden. Hier ist die Grauzone des erfahrenen Scheiterns, des mißglückten und verfehlten Lebens, das nun nicht rational zu erklären oder moralisch zu leugnen ist, sondern zu gestehen und zu bekennen. Kehrt aber nicht genau hier

---

<sup>1</sup> „*pathei mathos*“ (= Leid soll lehren), so heißt es im *Agamemnon* des Aischylos (V. 177). Im Zusammenhang der Übersetzung von Johann Gustav Droysen: „*Zweite Gegenstrophe* So, wer ehemals gewaltig war, allbewehrten Trotzes hehr, / Was er war, es gilt nicht mehr; / Der darauf erstand, dem Allsieger unterlag auch der. / Aber den Zeus im Gesange des Sieges zu preisen, / Alles Denkens Frieden ist's! / *Dritte Strophe* Ihn, der uns zum ersten Nachsinnen leitet, uns *in Leid / Lernen* läßt zu seiner Zeit ...“ (Aischylos, *Sämtliche Tragödien*. Übertragung der Tragödien von Johann Gustav Droysen [Berlin 1832], München 1977, 118).

die grundlegende neuzeitliche Antinomie der Freiheit wieder? Wer über menschliche Schuld sprechen will oder von Amts wegen muß, zieht sich im Einzelfall den Vorwurf moralisch-richterlicher Willkür zu, und deren problematisches Feld bzw. unlösbare Aufgabe ist es, zwischen nicht zu vertretenden Umständen und verantwortlicher Tat des Menschen zu unterscheiden. Ist diese Unterscheidung überhaupt möglich? An der Fiktion, daß sie es sei, hängen Moral und Rechtsprechung.

Die Aporie dieser Fiktion hat Kant in der dritten Antinomie der reinen Vernunft formuliert. Freiheit könne nicht grundlos-unbestimmt und damit bloße Willkür sein. Andererseits lasse sie sich nicht als schlechthin determiniert verstehen und damit auf unfreie Ursachen reduzieren. Kurz: transzendente Freiheit verträgt sich nicht mit einem Kausalgesetz, dessen Gesetzgeber sie nicht wiederum selbst sein könnte. Kant versucht die Aporie so aufzulösen, daß Freiheit nicht einfachhin die vernünftige Wahl zwischen gegebenen Möglichkeiten sei – denn so *müßte* Freiheit rational handeln, indem sie wählt, was aus vernünftigen Gründen vorzuziehen ist. Transzendente Freiheit wählt, indem sie sich selber unbedingt wählt und sich nicht von einer kausal determinierten Erfahrungswelt die Bedingungen stellen läßt. Freiheit bestimmt sich selbst in ihrem Handeln. Ihre Gestalt ist ihr eigener Entwurf, und sie kann dieses freie Handeln zugleich als vernünftiges Handeln ausweisen: sie löst so den vernünftigen Anspruch auf Allgemeingültigkeit ein, den die Freiheit selbst im kategorischen Imperativ formuliert. Transzendente Freiheit ist dann weder *kausal bestimmt* noch *willkürlich unbestimmt*. Damit scheint sich von Kant her auch die problematische Alternative aufzulösen, Scheitern sei entweder umständehalber nicht zu vertreten (= rational ableitbar) oder reine Schuld (= irrational frei).

Doch was wie eine Lösung aussieht, verschärft das Problem. Denn wie kann Freiheit dann scheitern, *ohne es zu müssen und ohne es zu wollen*? Denn eben darin unterscheidet sich menschliches Scheitern von bloßem Unglück einerseits und bloßer Schuld andererseits. Eben darin müßte sich eine philosophische Reflexion auf Freiheit zunächst von einer bloßen *Entschuldigung* abheben, die lediglich die Abwesenheit von Freiheit attestiert – die alles verzeiht, weil sie nur zu gut „versteht“ und ihr Objekt in seiner existentiellen Tragik kaum ernstnimmt.<sup>2</sup> Sie müßte sich aber auch und vor allem von einer bloßen *Moralisierung* verabschieden, die nichts verzeiht, weil sie eben nichts Menschliches versteht. Solches Unverständnis kann durchaus einem transzendentalen Begriff von Freiheit entspringen, der die Ermutigung des „Du kannst, denn Du sollst!“

---

<sup>2</sup> Dazu scheinen mir manche wohlmeinenden Versuche zu gehören, das (immer auch) verantwortliche Subjekt des Handelns und der Untat besser zu verstehen, als dieses sich selbst verstehen kann und will: Versuche, die bloße *Möglichkeit* von Schuld durch Ursachenforschung auszuschließen und so das Subjekt als Freiheit zu entmündigen. Der Selbstvorwurf von Schuld wäre dann nur ein „unglückliches“ Selbstmißverständnis, dem therapeutisch oder auch manipulativ zu begegnen wäre.

voreilig auf ihre wirkliche geschichtliche Gestalt anwendet. Dann verwandelt sich die positive Unterstellung *ex post factum* in ein Urteil, das auf eine negative Unterstellung gründet: „Du hättest gekonnt, denn Du solltest!“. Freiheit kann scheitern, *obwohl* sie wollte, was sie sollte – diese These möchte ich vertreten. Solches Scheitern ist tragisch und sollte nicht moralischen Rigorismus, sondern Furcht und Mitleid erwecken: Furcht angesichts dessen, was Freiheit als ihre Möglichkeit zu realisieren vermag und wie abgründig sie in ihrem geschichtlichen Vollzug ist, und Mitleid mit dem, der solches Handeln erleidet und zugleich verantworten muß.<sup>3</sup> Wer so scheitert, kann weder einfach entlastet noch freigesprochen werden. Damit scheint mir aber mit dem transzendentalen Begriff der Freiheit auch „das Programm der neuzeitlichen Humanität“ (Hermann Krings)<sup>4</sup> in Frage zu stehen, dessen Leitbegriff oder Basisfiktion er ist. Denn dem Scheitern und seiner Tragik werden weder Vernunft noch Moral gerecht. Schlimmer: die moralische Mündigkeitserklärung, mit der die humanistische Aufklärung das „krumme Holz“ des Menschen geradebiegen will, zerbricht ihn genau dann, wenn sie als vernünftiges moralisches Urteil auf ihn zurückfällt. Läßt sich das Problem innerhalb des humanistischen Programms überhaupt auflösen? Wie wäre es allererst zu stellen? Läßt sich gescheiterte Freiheit als Problem denken, läßt sich dessen Lösung vielleicht als Erlösung in den Blick nehmen?

Es scheint, als sei dem Zeitalter der deutschen Spätaufklärung keine wirkliche Tragödie gelungen, die, über Schuld und Unglück hinaus, ihre Protagonisten schuldig und zugleich unschuldig scheitern ließe. Das bürgerliche Trauerspiel zeigt Unglück, entlastet seine Protagonisten aber zugleich von mythischer Schuld. Goethe setzt das aufklärerische Credo nach ironischer Selbstaussage „ganz verteufelt human“ in Szene, wenn seine Iphigenie ihr Tantaliden-Schicksal durch „reine Menschlichkeit“ wendet.<sup>5</sup> Am Ende steht die humane Lösung als erwünschte (Bühnen-)Wirklichkeit; allein der tragische Gesang der Parzen fügt sich dieser inszenierten Utopie der Selbsterlösung durchaus nicht: „Vor meinen Ohren tönt das alte Lied – / Vergessen hatt ich's und vergaß es gern“<sup>6</sup>. Es ist das alte Lied vom scheiternden Menschen, den die Götter erheben und

---

<sup>3</sup> Welches „kontextuelle“ Verstehen oder, schlicht gesagt, mitleidendes Mitleben es braucht, läßt sich mit Goethes „indischer Legende“ *Der Gott und die Bajadere* andeuten: „Mahadöh, der Herr der Erde, / Kommt herab zum sechstenmal, / Daß er unsers gleichen werde, / Mit zu fühlen Freud und Qual. / Er bequemt sich hier zu wohnen, / Läßt sich alles selbst geschehn, / Soll er strafen oder schonen, / Muß er Menschen menschlich sehn“ (in: *Sämtliche Werke* [Münchener Ausgabe], hrsg. Karl Richter, München 1985ff., IV.1, 872).

<sup>4</sup> „Freiheit“, in: Hermann Krings, Michael Baumgartner, Christoph Wild (Hrsg.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, München 1973, II, 493–510, hier: 493.

<sup>5</sup> So versieht er ein Exemplar der *Iphigenie* mit den Widmungsversen: „Alle menschliche Gebrechen / Sühnet reine Menschlichkeit“, *Sämtliche Werke*, IV.1, 772.

<sup>6</sup> *Iphigenie auf Tauris* (Akt IV, Szene 5, Vv. 1718f.), *Sämtliche Werke*, IV.1, 207.

fallen lassen. Goethe selbst stimmt es, als schrecke er vor den Konsequenzen zurück, im *Faust*-Fragment an, das in die Tragödie des vom Herrn geprüften Knechtes mündet: der Scheiternde kehrt nun ausdrücklich zurück als der neue Hiob. Mit ihm aber auch die Frage nach der Anthropodizee, wie der Mensch zu rechtfertigen sei, und dies angesichts eines Gottes, der solcher Rechtfertigung vor diesem Menschen selbst bedürftig zu sein scheint. Nicht Unglück und Schuld allein, sondern das Scheitern wirft erneut die Frage der Theodizee auf, deren generelles Mißlingen Kant nachzuweisen gesucht hat. Wie eine untragische und aufgeklärte Welt ohne menschliches Scheitern aussehen könnte, kann Goethe als unmittelbarer Zeitgenosse der kantischen Lösung nur zynisch formulieren: „Auch muß ich selbst sagen halt ich es für wahr daß die Humanität endlich siegen wird, nur fürcht ich daß zu gleicher Zeit die Welt ein großes Hospital und einer des andern humaner Kranckenwärter werden wird“ (an Charlotte von Stein, 8. Juni 1787).<sup>7</sup>

Es ist nicht die allesverstehende und allesverzeihende Menschlichkeit, der Faust seine Größe und seine Rettung verdankt, sondern eine über alles Humane hinausweisende „Barmherzigkeit“, deren Chiffre das *Faust*-Drama beschließt. Die Tragödie bleibt eine Tragödie, ohne zum Trauerspiel zu verbürgerlichen, aber sie verschließt ihren Protagonisten nicht in sein Scheitern. Die Frage nach dem, was „die Welt im Innersten zusammenhält“ und ihr einen Sinn über alles Scheitern hinaus verleiht, wird nicht mit Moral und Ethik zum Schweigen gebracht, im Gegenteil. Goethe ist so offensichtlich in das Scheitern seiner Protagonisten<sup>8</sup>, genauer: in sie selber verliebt, daß er die Frage bis zur letzten Konsequenz offenhält. Schuldbekennnisse und Reue bleiben hinter diesem Scheitern immer zurück; sie könnten sogar den Verdacht wecken, den existentiellen Ernst der Frage vorschnell zu entkräften und in eine Handlungsmoral zu überführen. Dieser voreiligen Lösung entzieht sich Goethe, und er spielt die bleibende Frage als Vorwurf zurück: „Ihr führt ins Leben uns hinein, Ihr laßt den Armen schuldig werden, Dann überlaßt ihr ihn der Pein; Denn alle Schuld rächt sich auf Erden“.<sup>9</sup>

Der *moralische* Vorwurf trifft den Zuschauer als generisches Subjekt, nicht den beobachteten Protagonisten. Diese Umkehr der Perspektive gewinnt die eigentliche tragische Dimension des Handelns zurück: wer liest oder zuschaut,

---

<sup>7</sup> *Werke*. Weimarer Ausgabe, Abt. 4, VIII, 233.

<sup>8</sup> Scheitern sie nicht alle, von *Werther* und *Faust* über die schuldlos-schuldigen Paare der *Wahlverwandtschaften* bis hin zum Personal der *Novelle* (die frühe Iphigenie – als humanistisches „Thesenstück“ – und den späten Wanderer mit seinem Sohn Felix vielleicht ausgenommen, dessen Weg offenbleibt)? Die gelassen-klare Sicht auf dieses Scheitern verzichtet darauf, es in irgendeiner Richtung zu überhöhen. Das darf nicht zu der Annahme verleiten, sie sähe es nicht.

<sup>9</sup> *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (2. Buch, 13. Kapitel), *Sämtliche Werke*, V, 134.

wird in den Kreis der „Mitschuldigen“<sup>10</sup> oder zumindest doch Betroffenen genannt.<sup>11</sup>

Doch auch die Tragödie, als existentielle Wirklichkeit und auch als deutesendes und gestaltendes *Spiel* vom Scheitern des Menschen, kann ästhetisch genossen werden, jenseits der moralischen Kategorien von Furcht und Mitleid oder gar moralischem Triumph. Nietzsche begründet seine „Metaphysik der Kunst“ gerade damit, daß „nur als ein ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint“.<sup>12</sup> Der schöne Schein der Kunst steigert und erhöht das Dasein, er nur kann „zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen“.<sup>13</sup> So verkommt das Tragische in Dasein und Kunst zu bloßer ästhetischer Würze; wo die „Geburt der Tragödie“ ein wesentlich ästhetisches Phänomen ist, gipfelt die Betrachtung im Genuß rauschhafter „Götterdämmerung“ – sie wird zur posthumanistischen Lust am Untergang. Dies gilt besonders dann, wenn sich diese Lust im Willen zu Macht und Zucht manifestiert. Der tragische Mensch geht unter, und der erwünschte und entsprechend disponierte Mensch erhebt sich: beides kann als ästhetisches Phänomen genießen, wer die Macht „jenseits von Gut und Böse“ hat, es auf den Bühnen von Kunst und Geschichte zu inszenieren. In diesem Kontext scheinen mir Peter Sloterdijks posthumanistische Thesen zum *Humanismus-Brief* Heideggers zu stehen. Ist die humanistische Lösung des Problems Mensch nur noch ein Artefakt ohne Absender und Adressaten, so verwandeln sich auch die Botschaften vom freien Menschen in „archivierte Objekte“.<sup>14</sup> Daß „der Mensch selbst mitsamt seinen Systemen metaphysischer Selbstüberhöhung und Selbsterklärung das Problem“<sup>15</sup> sei, bleibt als Botschaft nach dem Ende humanistischer Botschaften vom *animal rationale*. Der Mensch bleibt als Problem zurück, nicht als Lösung. Das Züchtungswissen des Humanisten, wie der Mensch *moralisch* zu disponieren und *ästhetisch* zu gestalten sei, wird obsolet. Die humanistische Weisheit, die allenfalls die *Regeln für den Menschenpark* diktieren könnte, verstummt, wenn es keinen Gott mehr gibt, dem sie ihr platonisches Ohr leihen und in dessen Namen sie

---

<sup>10</sup> So auch der Titel einer frühen Komödie, in der unausweichliche und doch auch zu verantwortende Schuld die Handlung bestimmt (zwei Fassungen; in: *Sämtliche Werke*, I,1, 311 bzw. 341).

<sup>11</sup> Dennoch wehrt sich Goethe gegen das aristotelische Modell der Katharsis, die das Drama als moralischen Effekt beim Zuschauer auslösen soll. Unabhängig von der philologischen Korrektheit dieser Deutung gilt: auch hier ist der *Sinn* des Dramas als Tragödie nicht auf bloße *Moral* (und damit auf den affirmativen Zweck der moralischen Vergeisserung durch den Zuschauer) zu reduzieren.

<sup>12</sup> *Die Geburt der Tragödie, Sämtliche Werke*, hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York 1988, I, 152.

<sup>13</sup> Nietzsche (Anm. 12), 155.

<sup>14</sup> *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus*, Frankfurt a.M. 1999, 19 (Manuskript-Druck).

<sup>15</sup> Sloterdijk (Anm. 14), 7.

sprechen könnte. Mir scheint Sloterdijks Pointe gerade nicht in einem Plädoyer für nachhumanistische Eugenik zu liegen, sondern in der paradoxen Auskunft, aller Humanismus sei bereits im Ansatz platonisches „Hirtenwissen“, wie die Menschenherde zu leiten und zu züchten sei. Nietzsche trennt sich nicht von diesem tradierten Hirtenwissen, sondern er löst es aus seinem ursprünglich theologischen Kontext: der „Übermensch“ erklärt sich zum Gott, seine „Umwertung der Werte“ zeigt, nach welchem Bild von nun an Menschen zu schaffen und zu zähmen seien. Darin löst Nietzsche den Urhumanisten Platon ab, aber – und das ist die Pointe – er denkt ihn zu Ende. Das unterscheidet ihn von der Askese des späten Heidegger, der auf humanistische Antworten verzichten und den Menschen ins „Haus des Seins“ zurückführen möchte. Auch dies ist Humanismuskritik; aber statt den Menschen zum „Übermenschen“ und Platzhalter eines toten Gottes zu erklären, will Heidegger ihn aus der Mitte und „Lichtung“ des Seins herausrücken, gleichsam aus dem Schußfeld von Humanismus und Posthumanismus entfernen, um endlich nicht mehr nach dem Menschen, sondern nach dem Sein zu fragen.

Solcher Rückzug scheint mir nicht ganz neu zu sein. Das „verteufelt Humane“ der humanistischen Botschaft vom freien Menschen irritiert schon den Dichter der *Iphigenie*. Wer den Menschen solcherart für frei erklärt,bürdet ihm die moralischen Kosten für das gesamte Unternehmen der Freiheit auf. Wer sein Scheitern zum ästhetischen Genuß erhebt, rechtfertigt Dasein und Welt um den Preis seines Scheiterns. Beide Versuche, mit dem Menschen fertig zu werden, opfern ihn auf den Altären ihrer Theorien. So tendiert der idealistische Freiheitsbegriff zu einer jeder Geschichte enthobenen moralischen Theodizee: es ist der Mensch, der in *voller Schuld* scheitert. Für die Frage Hiobs wäre kein Platz mehr in der geordneten Welt des transzendentalen Idealismus – Schellings bohrende Frage nach dem *Wesen der menschlichen Freiheit* und dem Ursprung des Bösen einmal (vorläufig) ausgenommen.<sup>16</sup> Umgekehrt neigt die posthumanistische Botschaft zu einer ästhetischen Anthropodizee: wenn der Mensch schon nicht mehr in letzter Verantwortlichkeit handeln könne, so möge er doch wenigstens *schön* scheitern und so das Dasein rechtfertigen. Die Wirklichkeit ist eine Frage des Designs, wenn sonst nichts mehr auf dem Spiel steht.

Mir scheint, beide Wege können nicht ernsthaft begangen werden, wenn vom *homo necans*, vom tötenden Menschen und seiner schuldbestimmten Geschichte die Rede sein soll. Weder Ethik noch Ästhetik können das Problem des Menschen formulieren oder beantworten, der scheitert.

---

<sup>16</sup> Über Schellings Freiheitsschrift und ihre vielfältigen Bezüge auf die Naturtheologie Goethes bzw. sein Weltspiel über Fausts Scheitern vgl. Peter Hofmann, „Faust‘, die ‚Farbenlehre‘ und ‚das Wesen der menschlichen Freiheit‘. Über Goethes Schelling-Kritik“, *Philosophisches Jahrbuch* 107 (2000), 443–470.



In den Worten des tragischen Protagonisten, der nicht nur einer Epoche den Namen gegeben hat, sondern (bis in den Romantitel hinein) für seine „Leiden“ kein geringeres Interpretament als die Passion Jesu Christi bemüht – in den Worten von Goethes *Werther*: „Daß ihr Menschen, rief ich aus, um von einer Sache zu reden, gleich sprechen müßt: Das ist törig, das ist klug, das ist gut, das ist böß! Und was will das alles heißen? Habt ihr deswegen die innern Verhältnisse einer Handlung erforscht? Wißt ihr mit Bestimmtheit die Ursachen zu entwickeln, warum sie geschah, warum sie geschehen mußte? Hättet ihr das, ihr würdet nicht so eilfertig mit euren Urteilen sein“.<sup>17</sup>

## II.

Der Mensch ist nicht gesichert und geborgen in seiner Welt: „das Unheimliche dieser Erscheinung“<sup>18</sup> prägt die frühen Prosatexte Hauptmanns bis hin zu den esoterischen Privatmythen späterer Jahre. Alles geht natürlich und zugleich ungeheuerlich zu. Unter der Maske des „Naturalismus“, der naturwissenschaftlich begründeten Poesie und ihrer aufgeklärten Folgerichtigkeit in Darstellung und Motivation der Handlung, verbirgt sich mehr, als das gängige germanistische Etikett ahnen läßt: Hauptmann problematisiert den Menschen als mythisches Phänomen, seine Dichtung beschwört die tragischen Bilder des Scheiterns mit mythischer Folgerichtigkeit. In diesem genauen Sinne ist er Mythologe, denn er denkt den Menschen in mythischen Bildern, gleich ob er diese Bilder ausdrücklich zitiert oder als humanistische Versatzstücke montiert. Das scheinbar Natürliche läßt Dämonisches durchscheinen, die naturalistische Sprache verfremdet sich immer wieder zur Chiffre des Mythischen. Hauptmann erlebt und gestaltet die Wirklichkeit als Schattenwelt des Hades und der Alpträume, den Menschen hingegen als „das Tier, das seine Träume deutet“<sup>19</sup> und aus dem „großen Traum“ (so der Titel des späten Terzinen-Epos) nicht erwachen kann. Das alles abschließende Spätwerk, die große Atriden-Tetralogie der vierziger Jahre, situiert das „Urdrama“ des Scheiterns zwischen Traumnacht und Morgendämmerung: „Seltsam spukt wacher Schlaf und schlafendes / Wachsein! Wann endet dieser schlimme Trug / und wo? Der Mondesgöttin graues Licht, / das leichenhafte und gespeist aus Gräbern, / ist seine Milch.

---

<sup>17</sup> *Die Leiden des jungen Werthers* (1. Fassung 1774), *Sämtliche Werke*, I.2, 233. Das unter dem fiktiven Briefdatum „12. August“ wiedergegebene Streitgespräch führt das Thema geradezu diskursiv aus; es endet mit dem berühmten Fazit: „Wie denn auf dieser Welt keiner leicht den andern versteht“ (237).

<sup>18</sup> *Fasching*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. Hans-Egon Hass (Centenar-Ausgabe; im folgenden abgekürzt: SW mit arabischer Ziffer des zitierten Bandes), Berlin 1962–1974, I, 30.

<sup>19</sup> *Schluck und Jau*, SW I, 1098. Weiter: „... verliert's den Schlüssel seiner Traumwelt, / so steht es nackt in Weltenraumes Frost / vor seiner eignen Tür und leidet Pein“.

Wer mag vom Hades noch / getrennt sich fühlen in der obren Welt? / O Gott in welchem Graun sind wir gefangen!“<sup>20</sup>

Was vordergründig wie ein aktualisierender Reflex auf Hitlers Rußlandfeldzug deuten mag (das komplexe Drama entsteht zwischen September 1940 und September 1943)<sup>21</sup>, läßt vielmehr das Zeitgeschehen in mythischem Licht und mythischer Logik sehen: wie Agamemnon nur um den Preis des Menschenopfers in den Krieg aufbrechen kann, so zahlt auch der gleichzeitige Aufbruch Deutschlands in den totalen Weltkrieg ein Menschenopfer, das an Zahlen und Namen nicht mehr festzumachen ist. Seine Größe erinnert an mythisches Verhängnis, sie ist geradezu der Mythos, der sich immer wiederholt. Nichts Neues geschieht eigentlich, sondern der Mythos vom menschlichen Scheitern erzählt sich geschichtlich neu; das Urdrama als ursprüngliches Menschenopfer wiederholt sich auf der Bühne der wirklichen Geschichte ebenso wie auf der Traum-  
bühne des Dramatikers. Die Sprache mag in ihrer explosiven Metaphorik an expressionistische Modelle erinnern; tatsächlich spricht sie das Unheimliche ganz natürlich aus und verfestigt es zu mythischer Präsenz.<sup>22</sup> Damit wird gespielt, aber gerade nicht heruntergespielt, was sich vollzieht:

„Daß ein Verbrechen sich vollenden will, / ganz Hellas schändend, so wie keines vor ihm / und keins in aller Zukunft es vermag: ...“<sup>23</sup> Der Mythos als überzeitlich-zeitlich präsenten Bild faßt, was geschieht. Für „Hellas“ darf deutend und anwendend durchaus „Deutschland“ *gehört* werden, wenn Menelaos dem erfindungsreichen Propagandisten Odysseus entgegenhält: „Einst war ein Reich, man hieß es Griechenland! / Es ist nicht mehr! Denn wo noch wären Griechen? / Ich sehe keinen um mich weit und breit“<sup>24</sup>

Der humanistische Einwand gegen solche Sicht von Schuld- und Unheilsgeschichte liegt nahe. Was sich so mit der zwingenden Logik des Mythos vollzieht, kann nur als Schicksal wahrgenommen werden. Kein warnendes Prophe-  
tenwort und kein moralischer Appell ist dem Verhängnis gewachsen, das unabwendbar und immer wieder geschieht. Und auch ästhetisch ist dieser Albtraumwelt Hauptmanns, seiner Gespensterbühne des zuoberst gekehrten Hades, zunächst nichts abzugewinnen: sie bietet keine humanistische Selbstvergewisse-

---

<sup>20</sup> *Iphigenie in Aulis*, SW III, 846.

<sup>21</sup> Vgl. Daria Santini, *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie* (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft, Bd. 8), Berlin 1998, 46ff. und 151ff.

<sup>22</sup> So heißt es, jenseits aller Romantik oder Lust am verfremdend Expressiven, über die herrschende Gottheit dieser Nacht- und Dämmerungswelt, über Artemis als Mondgöttin Hekate und Gegenspielerin ihres lichten Bruders Apoll: „... Rauchend schwarzen Qualm / ausstoßend gleichsam, glotzte über uns / das Grubenlicht der Artemis“ (*Agamemnons Tod*, SW III, 964).

<sup>23</sup> So Menelaos über die Bereitschaft des Führers Agamemnon zum Menschenopfer seiner Tochter Iphigenie (*Iphigenie in Aulis*, 1. Akt, 2. Auftritt, SW III, 850).

<sup>24</sup> *Iphigenie in Aulis* (4. Akt, 1. Auftritt), SW III, 920.

rung, sie rechtfertigt das Dasein und die Welt nicht, sondern bannt den Alptraum mythisch so, daß es in ihm keinen dionysischen Rausch und aus ihm kein Erwachen gibt.<sup>25</sup> Wozu ein solches Urdrama, in dem das Scheitern in seiner reinsten tragischen Form, nämlich in der Mythologik der Atridengeschichte, durchgeführt wird?

Hauptmann gestaltet sein Menschenbild weder als humanistische Antwort auf die Frage, die seine Existenz stellt, oder auch nur als lösbares Problem im Rahmen eines möglichen Thesenstücks. Der Mensch ist – um das etwas pathetische Wort nicht zu scheuen – weder Antwort noch Frage, sondern eine offene Wunde. Die Komposition der *Ratten* (1910) löst diesen Ansatz dramaturgisch ein: die scheinbar ganz naturalistisch exponierte Frage nach dem scheiternden Menschen ironisiert direkt das idealistische Gegenbild. Wenn der junge Spitta gegenüber dem Theaterdirektor Hassenreuter „den ganzen sonoren Bombast der ‚Braut von Messina‘“<sup>26</sup> widerwillig rezitiert, dann weist er das idealistische Schuldpathos des Stücks zurück<sup>27</sup> und zugleich das christlich-moralische Schuldpathos seines Vaters, des Pastors Spitta. Beide erfassen nicht die Tiefe des Scheiterns, das im Schicksal der Frau John als „wahrhaft tragisches Verhängnis“<sup>28</sup> aufbricht. In einem später gestrichenen Paralipomenon läßt der Autor Hauptmann seine Figur Hassenreuter aufschlußreich sinnieren:

Mensch! – Mensch! – Mensch! – Spitta! Kinder! Was ist der Mensch! Dieses Weib! diese Kehrfrau! und bemüht solche Mächte! ist, nicht anders, wie alte Mythen erzählen, ein Gefäß, das von der Übergewalt des mächtigsten Triebes erfüllt und vernichtet wird! und dabei dieses Hohngelächter der Götter! diese metaphysische furchtbare Grausamkeit, weil dieses arme, graue, schlechte Insekt sich gegen den Willen des Fatums aufbäumte. Das ist Heroismus, mein lieber Spitta, der durch alles Säbelgerassel der Welt nicht über-

---

<sup>25</sup> Hauptmann war ein exzessiver Träumer, der häufig aus Alpträumen geweckt werden mußte. „Es war in ihm eine Traumfülle, die ihn, wie wir wissen, aus dem Schlafe schreien ließ, und deren ordnende, das Unglückte, ja Mißliche ganz vermeidende Bewältigung über Menschenkraft ging“ (Thomas Mann, *Gerhart Hauptmann*, in: *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M. 1990, IX, 804–815, hier: 809). Solche Traumlogik erfüllt auch die prosaischen und dramatischen Werke mit einem Eigenleben, das durch die ordnende Hand des Autors nur nachträglich und mühsam geordnet wird. Aufschlußreich notiert James Joyce: „Seine Charaktere scheinen von seinem Schöpfer mehr Leben mitbekommen zu haben als die Figuren Ibsens, aber er hat sie auch weniger unter Kontrolle. Es fällt ihm einigermaßen schwer, sie zur Handlung seines Dramas unterzuordnen“ (Brief vom Oktober 1906; zitiert nach Kurt Lothar Tank, *Gerhart Hauptmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1993, 174).

<sup>26</sup> *Die Ratten* (3. Akt), SW II, 777.

<sup>27</sup> Hauptmanns Ironie zielt auf den idealistischen Fluchtpunkt von Schillers Drama, in dem alle Linien zusammenlaufen: „Dies *eine* fühl ich und erkenn es klar, / Das Leben ist der Güter höchstes *nicht*, / Der Übel größtes aber ist die *Schuld*“ (*Die Braut von Messina*, Schlußstrophe des Chores, Vv. 2837ff., in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Dramen II, hrsg. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, München 1982, II, 912).

<sup>28</sup> Schlußwort: „Herrjott, Herrjott im Himmel, Mutter John hat sich umgebracht“ (*Die Ratten* [5. Akt], SW II, 831).

boten wird und vor dem selbst die Götter trotz ihres billigen Blindekuh-Humors heimlich zittern.<sup>29</sup>

Der Mensch, repräsentiert von der kinderlosen Frau John, die sich ein fremdes Kind aneignet und als eigenes ausgibt, hat mythische Größe in seinem Scheitern. Moralisch oder ästhetisch ist dieser Größe nicht beizukommen. Hassenreuters stammelndes Sinnieren spricht diesen Menschen als „Gefäß“ an, das von der „Übergewalt“ ihres Schicksals „erfüllt und vernichtet wird“. Sie ist, mythisch gesprochen, ein „Spielball der Götter“<sup>30</sup>, die in ihrer weltüberhobenen Apathie jedoch, „trotz ihres billigen Blindekuh-Humors“, vor der Größe dieser Tragik zittern. Hauptmann verwirft folgerichtig die Mythenzitate als Versatzstücke, die im naturalistischen Kontext unnötig wären.

So wie Thomas Mann dem *Fuhrmann Henschel* (1898) die Dimension der klassischen antiken Tragödie attestiert<sup>31</sup>, so weist auch in den *Ratten* die Person der Frau John weit über das quasi-naturalistische Porträt hinaus. Innerhalb der ironischen Komposition des Stückes wird diese überdimensionierte Rolle durch den Konflikt hervorgehoben, den Hassenreuter als Theaterdirektor und Spitta als Kritiker humanistischer Institutionen austragen.

Ganz anders bricht in *Hanneles Himmelfahrt* (1893) die mythische Welt des Christentums in den Fiebertraum der Protagonistin ein. Der „Fremde“, in dessen Traumgestalt die Züge des Lehrers und Jesu Christi zusammenfließen, führt die Sterbende „ins himmlische Reich“, während Krankenschwester und Doktor am Sterbebett im Dialog von Frage und Antwort nur das eine Wort wechseln: „Tot“.<sup>32</sup> Wie immer auch das ästhetische Problem gelöst wird, den Mythos für die dramaturgische Logik fruchtbar zu machen: er ist präsent und setzt eigene Bilder nach eigenen Regeln frei, ohne dabei in sich ironisch gebrochen zu sein. Er bleibt naiv und ästhetisch angreifbar, im Einzelnen auch unbefriedigend. Das unterscheidet die aufgeklärt-ironische und dabei in ihrem Optimismus ganz dem 19. Jahrhundert zugewandte Mythenadaption, die Thomas Mann den Geschichten des biblischen *Joseph* und des *Doktor Faustus* angedeihen läßt.<sup>33</sup> Aber auch Mann selbst läßt sich zumindest im *Zauberberg* zu einem

---

<sup>29</sup> Zitiert nach Peter Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses* (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft, Bd. 2), Berlin 1982, 305.

<sup>30</sup> So übrigens der Titel von Rudolf Hagelstanges ironischen Mythenroman über das Schicksal des trojanischen Paris (Hamburg 1959).

<sup>31</sup> „im rauen Gewand volkstümlich-realistischer Gegenwart eine attische Tragödie“ (Mann [Anm. 25], 807).

<sup>32</sup> SW I, 583. – Zum dichten Netz mythologischer Bezüge vgl. ausführlich Gert Oberembt, *Kunst aus dem Geist des Mythos. Bemerkungen zu „Hanneles Himmelfahrt“*, in: ders., *Großstadt, Landschaft, Augenblick. Über die Tradition von Motiven im Werk Gerhart Hauptmanns*, (Schriften der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft, Bd. 10), Berlin 1999, 105–135, bes. 122ff.

<sup>33</sup> Ein vergleichbares Spiel mit mythischen Motiven und ihren historischen Versatz-

Flirt mit dem Mythos verführen, wenn er seinen Protagonisten Hans Castorp sich im „Schnee“ verlieren und in die Tiefen des blutigen Mythos tauchen läßt, der unter den „Humaniora“ der bürgerlichen Zivilisation, dem Humanismus des Literaten Settembrini, sein mörderisches Spiel treibt und endlich zum abschließenden „Weltfest des Todes“ aufruft. Mynheer Peeperkorn, mit dessen Gestalt Thomas Mann dem Mythenerfinder Hauptmann seine ironische Verbeugung macht, ist zugleich der Einzige, der die humanistische Decke des *Zauberbergs* zerreißt und prophetisch den Adler des Jupiter herabstoßen sieht auf den Menschen: „Stoß nieder! Schlag ihm mit dem Eisenschnabel auf den Kopf und in die Augen, reiß ihm den Bauch auf, dem Wesen, das dir Gott – Perfekt! Erledigt! Deine Fänge müssen in Eingeweide verstrickt sein und dein Schnabel triefen von Blut –“.<sup>34</sup> Doch der Mytholog, der so spricht oder aufschreit, bleibt fremd im ironischen Kontext Manns, sein prophetischer Blick richtet sich auf das Ende, auf das „Weltfest des Todes“<sup>35</sup>, wie in starker Hyperbel der aufziehende Weltkrieg als das endgültige Scheitern des humanistischen Projektes „Menschheit“ benannt wird. Sie markiert den Punkt von „vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat“.<sup>36</sup> Doch das ist mythische Sprache für das Außerordentliche, das auch das Aufgeklärte, Ironische und Humanistische mit seiner Sturzflut überfällt und sich aneignet. So wird der *Zauberberg*, allen Kunstgriffen Manns zum Trotz, zum mythischen Ort: seine Geschichte ist „eine hermetische Geschichte“.<sup>37</sup> Die Parodie auf Gerhart Hauptmann beschwört zugleich – das ist ihr Paradox, das über bloße Ästhetik hinausweist – den Propheten und Mythologen, der solches Scheitern als mythisches Ereignis erlebt und erleidet, ohne es weiterhin in ironischer Brechung be-

---

stücken ist Wolf von Niebelschütz in seinem „Rokoko-Roman“ *Der blaue Kammerherr* gelungen. Sein „galanter Roman“ verfremdet bis in Faktur und Sprache hinein die Vorlagen des Danae-Mythos und widmet – darin konsequenter als der hoffnungsvolle Aufklärungsroman Manns – dieses „phantasmagorische Zauberspiel“ zuletzt „den Humorlosen beider Hemisphären“ (Frankfurt a.M. 1949, IV, „adnotatio auctoris“).

<sup>34</sup> *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. Peter de Mendelsohn, Frankfurt a.M. 1981, 831. – Doch bereits in *Der Tod in Venedig*, als dessen satirisch-novellistisches Gegenstück der *Zauberberg* zunächst gedacht war, bemüht auch Mann die Mythenzitate für das Außerordentliche (*Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1987, I, 551 ff.). Mehr noch: der Traum-Mythos des dionysischen Taumels bricht in die kontrollierte Welt des Bürgers von Aschenbach ein und unterspült sie (574 ff.): „Angst war der Anfang, Angst und Lust und entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte“.

<sup>35</sup> *Der Zauberberg* (Anm. 34), 1006.

<sup>36</sup> *Vorsatz zum Zauberberg* (Anm. 34), 7.

<sup>37</sup> Vgl. Anm. 34. – „O Scham unserer Schattensicherheit! Hinweg! Wir erzählen das nicht!“ (1005).

schwichtigen zu wollen.<sup>38</sup> Was Thomas Mann artifiziell abwehrt, überwältigt den Mythologen und Albtraumdeuter Hauptmann. Was in seinem früheren Werk immerhin noch naturalistisch gelesen werden kann, sucht nun eine andere Gestalt in dem, was Hauptmann das „Urdrama“ nennt. Sein Inhalt ist, wie Thomas Mann selbst formuliert, „nicht sowohl das Mitleid ..., wovon sein ehrwürdiges Werk seelisch lebt, sondern das Leiden selbst und an sich: das im Alptraum zu höchster Qual und durch ringendes Schöpfertum manchmal zu mächtiger Bildhaftigkeit gesteigerte Leiden – woran? an den Greueln der Menschheit, ihrem dämonisch-rätselhaften Los und zumal unter dem, was sie selbst sich an Folter und Jammer bereitet. ... und was Wunder, daß ... die letzten, die Greisendramen der vierziger Jahre, völlig beherrscht sind von dieser Leidenschaft, da sie doch alle vier wohl ein Flüchten sind aus dem gewürgten Verstummen der Hitler-Zeit in die Masken der Blutwelt der Atriden“.<sup>39</sup>

Ob diese Masken bloße Fluchtwelten seien oder nicht doch lebendiger Mythos als die angemessene (mytho-)logische Aussageform für das Urdrama des Scheiterns und Leidens, wird sich erweisen.

Wer als abendländischer Dichter vom Leiden spricht, steht unweigerlich im christlich-theologischen Kontext. Feine Andeutungen finden sich bei Hauptmann schon in frühen Dramen. Alfred Loth ist der Verkünder des neuen Menschen *Vor Sonnenaufgang*, der das Sodom eines perspektivenlosen Bürgertums nur besuchsweise inspiziert und dann seinem Schicksal überläßt – ohne sich mitleidig nach der Frau umzuwenden, die ihn liebt und mit ihm ihren Leiden entkommen will. Der Weltverbesserer bringt ein Menschenopfer, ohne sich umzusehen. Viel soziale Utopie ist also auch dem frühen Hauptmann der sozialen Dramen nicht nachzureden, eher der hellsichtige Blick auf menschliches Leiden und das prinzipielle Ungenügen aller Versuche, es anders als in persönlicher Zuwendung „aufzuheben“. *Hanneles Himmelfahrt* läßt im Alptraum der Sterbenden und Verlassenen beide Welten ineinanderfließen: der Lehrer Gottschalk als Gottesnarr läßt die Züge Christi durchscheinen, der Hannele als christlicher Seelenführer (*psychopompos*) in die Ewige Stadt geleitet. Die naturalistische Diagnose am Ende des dramatischen Vorgangs braucht nur das Wort „tot“; der Mythos und die in der mythischen Gestalt Christi einbrechende Welt weiß es anders.

Der Griechenlandreisende Hauptmann taucht 1907 in diesen Mythos ein und verläßt den Boden des zivilisatorischen Humanismus.<sup>40</sup> Wie Nietzsche

---

<sup>38</sup> Vgl. Mann über seine Hauptmann-Parodie in *Gerhart Hauptmann* (Anm.25), 812ff.

<sup>39</sup> *Gerhart Hauptmann* (Anm.25), 810.

<sup>40</sup> „Über die Art, wie für den, der sich einmal in das Innere des Mythos hineinbegeben hat, jeder neue sinnliche Eindruck wiederum ganz unlöslich mit diesem Mythos verbunden wird und ihn zu einer fast überzeugenden Wahrheit und Gegenwart steigert, möchte manches zu sagen sein. Es beträfe nicht nur den Prozeß eines gläubigen Wiedererwek-

sucht er den Geburtsort der Tragödie und zieht sich den Bildungsspott der Zeitgenossen zu. Auf dem Weg nach Delphi vermischen sich die mythischen Welten in der Wahrnehmung, wenn „der Schatten eines einzelnen Mannes“ mitzuwandern scheint, an der „Kreuzungsstelle“ vorauszu sein oder zurückgeblieben zu sein scheint. Der „Zwang dieser Vorstellung“ bleibt: „Es ist unumgänglich, daß ein bis ins tiefste religiös erregter, christlich erzogener Mensch, auch wenn er das innere Auge abwendet, gleichsam mittels des peripherischen Sehens doch immer auf die Gestalt des Heilands treffen muß: und dies war mir und ist mir noch jetzt jener Schatten. ... Und ist nicht auch er wiederum ein Hirt? Sah er sich selbst nicht am liebsten unter dem Bilde des Hirten? Und verehren ihn nicht die prunkhaften Hohenpriester von heut, mit dem Symbole des Hirtenstabes in der Hand, als göttlichen Hirten, als Hirtengott?“<sup>41</sup>

Nietzsches Antithese vom Dionysos gegen den Gekreuzigten prägt mehr das Denken als das mythische Wahrnehmen Hauptmanns, das die Einheit beider spannungsreich gestaltet.<sup>42</sup> Die Suche nach dem Reich Gottes durch den Gottesnarren und wiederkehrenden Christus im *Quint*-Roman<sup>43</sup> hat ihr Gegenstück im Naturrausch des *Ketzers von Soana*, des Priesters, der sich von der erstarrten christlichen Bildungsform des Mythos abwendet und in den Mythos des göttlichen Hirten eintaucht. Hauptmann spielt die Rolle des *Ketzers* nicht aus bildungsbürgerlicher Gesinnung und mit „neuheidnischem“ Gestus; sie ist die negative Seite seines mythologischen Protestes. Er erhebt diesen Protest gegen ein beruhigtes und affirmatives Jesus-Bild und reiht sich scheinbar in die Tradition der Jesus-Biographik seit Ernest Renan ein. Seine umfänglichen *Jesus-Studien* (1885–1890) sind nicht nur als Vorarbeiten zum *Quint*-Roman als psychologische Jesus-Studie zu lesen. Sie erfassen das Drama Jesus in der „Tragik seines Schicksals“ vor aller christlichen (Um-)Deutung dieses „Selbstopfers“ – Hauptmann spricht verächtlich von „Christianismus“ und stellt sich deutlich in die Nachfolge von Adolf von Harnacks Paulus-Kritik.<sup>44</sup> Auch an ironischer Kritik des religiösen Sprachspiels fehlt es nicht; lange vor entsprechenden fachphilosophischen Analysen wundert sich auch Hauptmann nicht,

---

kens, sondern jenen, durch den die menschliche Schöpfung der Welt überhaupt entstanden ist ...“ (*Griechischer Frühling*, SW VII, 86f.).

<sup>41</sup> *Griechischer Frühling* (Anm. 40), 73f.

<sup>42</sup> „Jesus, der Heiland und Gottessohn, Jesus der Gott, ist uns durch sein irdisch-menschliches Schmerzensschicksal nahegebracht: ebenso den Griechen Demeter“, die „irdisch-leidende Göttin“ (*Griechischer Frühling* [Anm. 40], 57f.).

<sup>43</sup> Die Schlußworte: „Auf einem Briefbogen, den man in seiner Tasche fand, waren die Worte noch deutlich zu lesen gewesen: ‚Das Geheimnis des Reichs?‘, die keiner beachtete noch verstand, die aber dem Chronisten, als er das traurige Dokument in Händen hielt, eine gewisse Rührung abnötigten. War er überzeugt oder zweifelnd gestorben? Wer weiß es? Der Zettel enthält eine Frage, sicherlich! Aber was bedeutet es: Das Geheimnis des Reichs?“ (*Der Narr in Christo Emanuel Quint*, SW V, 414).

<sup>44</sup> *Jesus-Studien*, SW XI, 1230; vgl. 1235f.

„daß der heilige Geist gasförmig ist. ... Die Absurdität aller dieser Dinge leuchtet ein und ist doch so überaus typisch für die Jünger“<sup>45</sup>, die sein Evangelium nicht fassen können. Hauptmann entwirft sein eigenes Evangelium als Ketzler aus der Sicht des Judas, ironischerweise als Aufzeichnung seiner Gespräche mit Jesus im Stil von Johann Peter Eckermanns Gesprächen mit Goethe.<sup>46</sup> Doch die vielfältig ironische und mythenkritische Evangelienkritik Hauptmanns bleibt noch eine Travestie des aufgeklärten Bürgers, der nur allmählich in den Lebens- und Erkenntnisweg des Mythos gerät. *Hanneles Himmelfahrt*, das Künstlerdrama *Michael Kramer* und die dramatische Chiffre *Und Pippa tanzt!* verlieren sich Schritt um Schritt im mythischen Welterlebnis, ohne des gebildeten Mythenzitats zu bedürfen. Vor allem der Schluß von *Michael Kramer* zeigt den Künstler, sieben Jahre um sein Christus-Bild ringend, vor seinem toten Sohn, der das Elend seiner Welt nicht ertragen und den sie zur Strecke gebracht hat – ein unerhörter naturalistischer „Gnadenstuhl“ im szenischen Bild. Nicht das fingierte Christusbild, die *poiesis* des begreifenden und herstellenden Menschen, ist das lebendige Bild, sondern eine erfahrene Wirklichkeit, die auf das eigentliche Bildlose hin transparent wird. So aber erfährt sie zugleich einen Sinn, der anders nicht zugänglich ist. Die Schlußworte des Dramas wiegen sich nach einem Wort Thomas Manns „auf den Wellen der Sprache“<sup>47</sup>; sie gelten der verheißenen Rettung.

Die Glocken sprechen, hören Sie nicht? Sie erzählen's hinunter in die Straßen: die Geschichte von mir und meinem Sohn. Und daß keiner von uns ein Verlórner ist! – Ganz deutlich versteht man's, Wort für Wort. Heut ist es geschehen, heut ist der Tag. – Die Glocke ist mehr als die Kirche, Lachmann! Der Ruf zum Tische ist mehr wie das Brot! *Die Beethovenmaske fällt ihm in die Augen, er nimmt sie herab. Indem er sie betrachtet, fährt er fort.* Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du gejauchzt! – Und was hast du gewußt? – Von irdischen Festen ist es nichts! – Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jen's ist es nicht, aber was ... – *mit gen Himmel erhobenen Händen* – was wird es wohl sein am Ende??<sup>48</sup>

Das mythische Bild ist zwingend, keineswegs nur Anleihe bei tradierter Ikonographie: das Selbstopfer des Sohnes, das Christus-Bild, wie es sich dem Künstler wider Willen im Leben herstellt, gleichzeitig die scheinbar ganz „naturalistische“ Entwicklung der Szene nehmen vorweg, was sich in Reflexion und Gestaltung erst viel später erschließen wird. Die Reflexion nimmt so unter-

<sup>45</sup> *Jesus-Studien* (Anm. 44), 1238.

<sup>46</sup> Bezeichnend auch der Subjektwechsel in dieser Fassung: „Und <wir> sie standen auf und schwiegen. <Ich> Judas aber bedacht bei <mir> sich selbst und behielt in <meinem> seinem Herzen, was er geredet hatte“ (*Jesus-Studien* [Anm. 44], 1245). Vgl. den Schluß von Eckermanns Gesprächen: „Goethe schwieg. Ich aber bewahrte seine großen und guten Worte in meinem Herzen“ (Goethe, *Sämtliche Werke*, XVIII, 697).

<sup>47</sup> *Gerhart Hauptmann* (Anm. 25), 807.

<sup>48</sup> *Michael Kramer*, SW I, 1172.



schiedliche Formen an wie das Reisebuch vom *Griechischen Frühling* oder die stets geheimgehaltenen, erst 1999 veröffentlichten *Glossen zum Alten Testament*. Die endgültige Gestaltung bleibt der Atriden-Tetralogie vorbehalten.

Hauptmanns *Griechischer Frühling* gilt der „Geburt der Tragödie“, ohne daß er an Nietzsche anknüpfte. Die „Götter als Zuschauer“ der attischen Tragödie sind gegenwärtig<sup>49</sup>, allerdings als „grausame Zuschauer“, vor denen die Aufführung zur „großen Opferhandlung, die das Schauspiel der Griechen ist“, zum „Gottesdienst“ wird. Das „Menschenopfer“ ist „die Wurzel der Tragödie“, diese selbst „die schauernde Anerkennung unabirrbarer Blutbeschlüsse der Schicksalsmächte: keine wahre Tragödie ohne Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Lebens ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja, der zugleich immer Schuld und Sühne ist. ... Eine wahre Tragödie sehen hieß, beinahe zu Stein erstarrt, das Angesicht der Medusa erblicken, es hieß, das Entsetzen vorwegnehmen, wie es das Leben heimlich immer, selbst für den Günstling des Glücks, in Bereitschaft hat“.<sup>50</sup> Die Teilnahme der Zuschauer an solchem Gottesdienst entlade sich als „ein einziger, furchtbarer Hilfeschrei der Furcht, der Angst, des Entsetzens“<sup>51</sup>. Das tragische Spiel vom Menschenopfer löst das blutige Opfer ab; es weiht symbolisch den Göttern das Opferwesen zum Tode, weil der Mensch selber schuldig-unschuldig eben *homo necans* ist. Solcher Zwang zur Entschuldigung offenbart etwas von dem existierenden Widerspruch des Menschen, der gerade nicht humanisierbar ist.<sup>52</sup> Hauptmanns Bild der tragischen Antike<sup>53</sup> bricht mit dem tradierten Bild des humanisierbaren und rationalen Menschen. Nicht das helle Licht der attischen Philosophie, sondern der düstere Glanz der Tragiker läßt die Konturen ahnen, die dem Menschlichen als Opfer vor den Göttern gegeben sind. Doch warum der Götterzorn, der das

---

<sup>49</sup> *Griechischer Frühling* (Anm. 40), 51f.

<sup>50</sup> *Griechischer Frühling* (Anm. 40), 79f.

<sup>51</sup> *Griechischer Frühling* (Anm. 40), 81.

<sup>52</sup> Vgl. dazu Walter Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriiten und Mythen* (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Bd. 32), Berlin, New York 1972; ders., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977. Zu Burkerts Ansatz in bezug auf Hauptmann vor allem Peter Delvaux, *Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie* (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 110), Amsterdam, Atlanta 1994, passim (bes. 316ff.); ders., *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie* (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 100), Amsterdam, Atlanta 1992. Beiden Studien sind die folgenden Deutungen zu großem Dank verpflichtet.

<sup>53</sup> Vgl. ihre späte Bestätigung durch Gerhard Nebel, *Weltangst und Götterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragödie*, Stuttgart 1952; dazu die Rezension von Hauptmanns ehemaligen Sekretär und Deuter Erhart Kästner, die den bezeichnenden Untertitel trägt: „Die Tragödie – ein anderes Altes Testament“ (in: ders., *Was die Seele braucht. Über Bücher und Autoren*, hrsg. Julia Freifrau von Gaetringen, Katrin Nitzschke, Frankfurt a.M. 1994, 103–106).

stellvertretende Sühneopfer fordert? Warum ist – vorhergehend und daher scheinbar ursächlich – der Mensch als *homo necans*, schuldig-unschuldig in seinem Scheitern, das seine Geschichte prägt?

Der Theodizeefrage geht Hauptmann in einem erst 1999 veröffentlichten Typoskript nach, das gewissermaßen die *Jesus-Studien* für das Alte Testament fortsetzt. Es trägt den Titel *Zur Charakteristik Jehovas* sowie die handschriftlichen Vermerke „Verbrennt es, aber gedacht muss ich es einmal haben!“ und „für politische Zwecke unverwendbar“. <sup>54</sup> Denn Hauptmanns Psychologie des alttestamentlichen „Jehova“ als eines werdenden, unvollkommenen Gottes hätte antisemitischem Mißbrauch anheimfallen können. Tatsächlich prüft er die scheinbar widersprüchlichen Anthropomorphismen mit den Augen des Dramatikers, dem an motivierter Handlungsführung und consequent-glaubwürdigen Charakteren liegt. Großartig und doch charakterschwach ist dieser werdende Gott, mit dessen schöpferisch-bildender Kunst es, mit Blick auf den „verfehlten Erdenkloß“ Mensch, nicht eben gut bestellt ist. <sup>55</sup> Er verstümmele sein mißratenes Werk, indem er töte und Menschenopfer fordere <sup>56</sup>: „Ich weiß nicht, was von solchen Ausbrüchen eines menschenfressenden Hasses zu halten ist“ (48) und von wem ein angekündigter „Heiland“ erlösen könne, wenn nicht „Vom Zorn Gottes“ (57). Auch die „Prophetenwirtschaft in Israel ist fürchterlich“ (74). Eher hält es Hauptmann mit den Rebellen, mit „Satan“ als „Kind Gottes“ und Hiob, der dem vorgeblichen „Menschenhüter“ ironisch begegnet und darum „bittet, ganz unbeachtet gelassen zu werden“ von dem Gott, der nicht einfach Tyrann, sondern „Henker“ ist. Denn, wie Hauptmann aus Ijob 9,22–24 zitiert: „Er bringt beide um, den Frommen und den Gottlosen“. <sup>57</sup> Lange vor Ernst Bloch entdeckt Hauptmann in Hiob nicht den Dulder vor dem Tyrannen, sondern den Rebellen vor seinem Henker. Der Schlußabschnitt artikuliert den Schrei des Menschenopfers, den Hauptmann ebenso im Alten Testament wie in der attischen Tragödie vernimmt: „103 ‚So wahr Gott lebt, der mir mein Rechtweigert, und der Allmächtige, der meine Seele betrübt‘, so schreit Hiob einmal auf“ (87).

Es wäre ein fragwürdiges exegetisches und dogmatisches Vergnügen, diesen Anmerkungen eines Nichttheologen nun mit dem fachlichen Besteck auf den Schmerzensleib zu rücken (solche „Freunde“ haben die Hiob-Gestalten zu al-

---

<sup>54</sup> *Zur Charakteristik Jehovas. Glossen zum Alten Testament*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von H.D. Tschörtner, Leipzig 1999, 4 bzw. 91.

<sup>55</sup> Vgl. *Zur Charakteristik Jehovas* (Anm. 54), 28; 63. – Der ehemalige Bildhauer Hauptmann mag an seine römische Skulptur eines germanischen Kriegers erinnert worden sein, die ihm über Nacht zusammenstürzte.

<sup>56</sup> Vgl. *Zur Charakteristik Jehovas* (Anm. 54), 34 bzw. 58.

<sup>57</sup> *Zur Charakteristik Jehovas* (Anm. 54), 84. „Hier steht nicht zu lesen: Deine unendliche Liebe sei gepriesen, gütiger Vater. Nein, dies steht nicht zu lesen, sondern vielmehr das Gegenteil“ (85).

len Zeiten genug gehabt). Sie dokumentieren eine Verfinsterung, über die Hauptmanns vielfältige synkretistische Versuche, das Bild des dunklen Gottes mittels Anleihen aus den Veden aufzuhellen, nicht hinwegtäuschen können. Ebenso unter Verschuß gehalten (und nur knapp der Selbstzensur eines Autodafé entkommen) bleiben auch *Die Finsternisse*, eine einaktige Klage auf den Tod des jüdischen Freundes Max Pinkus – im Stück der Kommerzienrat Joel. „Joel ist tot. Aber Israel stirbt nicht“, so kommentiert Ahasver, eine der drei erscheinenden Schattengestalten neben Elias und Johannes. „Bittere Speise“ verheißt Joel den Dreien, die doch „niemals andere gegessen“ haben. *Hauptmann-Ahasver* spricht: „Ich würge an der Speise des Lebens. Die unversöhnliche Grausamkeit stopft sie mir in den Mund. Ich schlafe tags unter marternden Träumen“.<sup>58</sup> Es sind Alpträume von denen, die „im Sprechchor ‚Juda, verrecke!‘ schreien“. Aber der vielgestaltige Hiob Israel muß diese Finsternisse aushalten und erdulden. Er spricht durch den jüdischen Bildhauer Kroner über sein Volk: „Er hat uns in eine Ebene und in ein Element über den Erdboden gesetzt, den unsere Füße nicht dürfen berühren. So schwimmen wir hin, verfolgt, gemartert, getötet, ahasverisch und ruhelos, aber unsterblich durch die Ewigkeit!“ (415). Doch die Tragödie Hiob, die sich hier vollzieht, duldet keine bloßen Zuschauer mehr; der Nichtjude von Herdberg formt das Schlußwort: „Nicht nur ihr Juden! Das trifft uns alle“ (ebd.).

Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, Hauptmanns *Finsternisse* als heimlichen Protest gegen die Tötungsmaschinerie des Dritten Reiches zu lesen. Der Dichter, der das Stück 1937 schreibt und vermeintlich vernichten läßt, geht den geschichtlichen Umständen der Shoah nicht nach. Ihre mythische Größe überschwemmt jede Geste des Widerstandes, und das Verhängnis verbietet ihm jeden zuletzt doch irgendwie hoffnungsvollen Protest, wie ihn Voltaire angesichts des Erdbebens von Lissabon so rührend-absurd erhoben hat. Das Ausmaß der *Finsternisse* verdunkelt den religiösen Himmel und die humanistische Menschenwelt; beide werden für den späten Dramatiker Hauptmann nahezu unkenntlich. Es erscheint mir müßig, ihm dies moralisierend vorzuwerfen oder auch mangelnde ästhetische Bewältigung dieses „Stoffes“ zu attestieren. Das „Urdrama“ des Menschen als Tragödie, sein unschuldig-schuldiges Scheitern ist – um es gerade hier zu wiederholen – nicht einfachhin eine Frage von Moral und Ästhetik.<sup>59</sup> Das Paralipomenon IV,1 von 1924 zum unvollendeten Spätro-

---

<sup>58</sup> *Die Finsternisse*, SW VIII, 401.

<sup>59</sup> Das Paralipomenon III.2,5 (vor Herbst 1922) zu Hauptmanns ungoethischen Bildungsroman *Der neue Christophorus* erzählt den Albtraum zwischen den Kriegen. Nach der Schlacht findet sich der Erzähler auf dem Feld wieder. „Von diesem Entsetzlichen, das im Mondunst oder auch zwischen Steinen, Büschen, Getreidehalmen verborgen lag, war er nur durch das Gefühl unterrichtet. Nun aber standen da und dort die Verwundeten, ja die Erschlagenen auf, und zwar geschah dies auf allen Seiten. Sie nahmen ihn, wie er mit Staunen bemerkte, zum Mittelpunkt. Er blickte sich hilfesuchend um, aber da

man *Der neue Christophorus* zieht die Passion Jesu dennoch als gültiges Interpretament heran. So heißt es in der Rollenprosa des sinnierenden Lehrers Wallraff:

Die Welt stinkt wie der Hauch aus dem Rachen eines Raubtieres, das sich mit Leichen gemästet hat. Sie verpestet den Weltraum wie eine Abdeckerei oder ein Schlachthof ein Stadtviertel. ... *Lasciate ogni speranza!* Und was tue ich? Ich knie vor einer geweihten Kerze. ... Wenn ich den Wunsch hätte, sofort lebendig ans Kreuz genagelt zu sein, so brauchte ich heut nur auf irgendeinen Markt treten und die Worte Christi wiederholen, zu dem sich der ganze europäische Höllenrachen hohnheulend bekennt: „Liebet eure Feinde! segnet, die euch fluchen! tut wohl denen, die euch beleidigen und verfolgen!“ Wallraff lebte auf dem Grund einer tiefen Bitternis, aber er hielt sich tapfer, kämpfte rastlos gegen den Dämon der Hoffnungslosigkeit. ... Aber er sagte und wiederholte es oft: Christus hatte nicht nötig, in die Hölle niederzufahren, nachdem er auf die Erde gekommen war.<sup>60</sup>

Die posthumanistische „Pein des Menschenbewußtseins“ schreibt sich in Hauptmanns Sätzen aus.<sup>61</sup> Aber sie hält an der anderen Pein fest, die er das „heilige Leid“ nennt und (ebenfalls 1924) als Geleitwort zu Handzeichnungen von Käthe Kollwitz besingt.

Sünde. Irrtum. Leiden. Hat die Sünde das Leiden hervorgerufen? Hat der Irrtum das Leiden hervorgerufen? Menschliche Sünde und menschlicher Irrtum oder göttliche Sünde und göttlicher Irrtum? Das Leiden ist da und erhebt sein Haupt. Im Buddhismus wird Abkehr von diesem Leiden und seine Überwindung gelehrt. Die Antike kennt und beach-

---

sah er nirgend ein Durchkommen, denn immer mehr blutriefender Köpfe, verstümmelter Leiber, Schwarze, Franzosen, <Österreicher,> Engländer, <Deutsche, > Amerikaner, Serben und Russen erhoben sich, um konzentrisch gegen ihn vorzurücken. Seine Angst wurde so ins Entsetzen gesteigert, wie es nur im Traume möglich ist. ... Sie fielen nicht nur mich, sondern sich untereinander an. Sie taten es nicht nur mit Fäusten und Zähnen, als ob sie sich gegenseitig für ihr entsetzliches Schicksal die Schuld beimäßen, sondern sie schlugen mit blutigen, abgerissenen Gliedern oder Gebeinen auf sich ein, um manchmal in einem unlöslichen Haß verknäult zurückzurollen. Dieses Grinsen und Zähnefletschen, diese schwefelgrünen Augen, diese von Lehm, Schmutz und Blut verkrusteten Gesichter und Haare vergißt man nicht, diese Reste von Menschen, Leichen, die ihre Gedärme nachschleppten oder beim Kriechen aus sich herausrissen, schrien, sprachen und atmeten nicht. Und ich wußte doch, was sie von mir wollten. Verflucht, wer lebt, dachte jeder von ihnen, verflucht sei, weil du lebst. ... Wer will sich ein Recht anmaßen zu leben, zu atmen, gesunde Glieder am Leibe zu haben, bei Weibern zu liegen, Kinder zu zeugen, zu essen, zu trinken, sich zu freuen, welcher Teufel maßt sich das an? nachdem man uns so zerhackt, zerschmettert, zerquetscht, erwürgt, schlächtermäßig zerstückelt, erschlagen, erstochen, geschlachtet hat“ (SW X, 952ff.). Paralipomenon IV,1–2 ergänzen diese Vision, neben der sich der virtuose Schluß des *Zauberbergs* vergleichsweise beglücklich liest.

<sup>60</sup> *Der neue Christophorus* (Anm. 59), 971f.

<sup>61</sup> Darunter so großartige wie die absurde Siegesvision im 2. Teil des zitierten Paralipomenons: „Sieg, Sieger, Waffenruhm. Wallraff sah Männerleichen zu Pyramidenhöhe aufgetürmt, aber nicht den Mann, der auf dem Berg der Verwesung und des Leides hoch oben als Sieger stand, denn er war viel zu klein, um ihn zu erkennen. Ein Siegergehirn, ein Sperlingsgehirn. Er ahnt nicht einmal, worauf er steht“ (Hauptmann [Anm. 59], 973).

tet es in diesem Sinne nicht. Erst mit dem Bilde und in dem Bilde des Gekreuzigten wird das Leiden heiliggemacht. Das ist der Gewinn des Christentums. Diese eine große Empfindung dem Leiden gegenüber bedeutet mehr für den Aufstieg der Menschheit als irgendeine andere Errungenschaft. ... Leiden! Was ist Leiden? Eine Macht, eine Allmacht ...<sup>62</sup>

Das Zitat läßt die schwerblütige, um angemessenen Ausdruck ringende Rhetorik Hauptmanns spüren, zugleich seinen Versuch, ein Fazit der eigenen „Weltanschauung“ und damit ein vorsichtiges Bekenntnis anklingen zu lassen. Der *Große Traum*, sein danteskes Weltepos, wird ihn „durch Höllen“ führen und in die Mitte des Konfliktes zwischen Jesus und seinem Bruder Satanael.<sup>63</sup> Nicht die Traumorte und -inhalte, sondern ihr Leitmotiv, die Hadesreise als *descensus ad inferum* führt in den Kern des Urdramas, in die späte Atriden-Tetralogie.

Das Urdrama der Tetralogie spricht aus, was für Hauptmann der Reflexion unzugänglich bleibt und ihr mythologisch vorausliegt: „eine der Schwächen ist das Unvermögen, aus der Polyphonie meines Geistes eine Stimme gesondert sprechen zu lassen, und wenn es auch meine eigene wäre! Wie es heute ist, war es ehemals: es meldeten sich in meinem Innern stets viele Stimmen zu Wort und ich sah keine Möglichkeit, einigermaßen Ordnung zu schaffen, als vielstimmige Sätze: Dramen zu schreiben“.<sup>64</sup> „Urdrama“ ist vielstimmiges Dasein, und Dasein ist Leiden als Scheitern.<sup>65</sup> Dieses Scheitern im tragischen Spiel ersetzt das ursprünglich blutige Menschenopfer: in der Tragödie wird es spielend vergewaltigt. In der Atriden-Tetralogie – das ist ihr Angelpunkt – wandelt es sich in das freiwillige Selbstopfer der Protagonistin Iphigenie, die ihren not-

---

<sup>62</sup> „Ihre schweigenden Linien dringen ins Mark wie ein Schmerzensschrei“: *Das heilige Leid. Geleitwort zu „Abschied und Tod“, acht Handzeichnungen von Käthe Kollwitz*, SW VI, 940f. – In einer Adresse zum 60. Geburtstag der Künstlerin (1927) begrüßt er ihre Kunst, „die weichste Mütterlichkeit mit einer düsteren Härte und Kraft des Ausdrucks verbindet. ... Ihre Kunst kennt die Buntheit des Lebens nicht: sie bleibt unberührt von den Farbenspielen, in denen sich Sonne und Himmel, Sonne und Meer, Sonne und Erde gefallen. Man möchte sagen, die Kunst von Käthe Kollwitz ist beinahe Protest gegen alles das, ja stellt das gleichsam unter Anklage“ (942f.). Ein gleiches ließe sich vom dramatischen Altersstil Hauptmanns sagen.

<sup>63</sup> Hauptmann ließ sich – mit sicherem und ehrlichem dramaturgischem Instinkt – den *Großen Traum* und sein Gegengewicht, sein lebenslanges Handexemplar des *Neuen Testaments*, ins Grab auf Hiddensee legen, selbst angekleidet mit der oft getragenen Franziskanerkutte.

<sup>64</sup> *Die Sendung des Dramatikers* (1905), SW VI, 689. Zum Begriff „Urdrama“: „Das, woraus jedes Gebilde der Kunst seinen Ursprung nimmt und was im Haupte des Menschen wirkt, solange er lebt, nenne ich: das Urdrama! Davon findet man bei Aristoteles nichts. ... Wenn es sich ins Gebiet der Kunst erhebt, so materialisiert es intuitiv, aber seine Intuitionen haben sich sublimiert in allen Religionen und Himmeln. Unnütz zu sagen, daß auch die Hölle aus ihm hervorgegangen ist“ (*Das Drama im geistigen Leben der Völker*, SW VI, 882).

<sup>65</sup> Vgl. dazu Delvaux (Anm. 52), 225–231.

wendigen Tod schuldig und zugleich schuldlos will und damit den Bann löst, der die Atriden in die immer neue Wiederholung des Menschenopfers zwingt.

Von der Vision dieses erlösenden Selbstopfers her entsteht Hauptmanns Tetralogie: sie beginnt mit ihrem Abschluß, mit *Iphigenie in Delphi* (Juli bis September 1940). Die taurische Priesterin der Nacht- und Hadesgöttin Artemis/Hekate führt deren Kultbild nach Delphi, um die symbolische Versöhnung zwischen Apollon und seiner nächtlichen Schwester zu vollziehen. In ihr verbirgt sich die zum Schein von Agamemnon einst geopfert Iphigenie, der blutige Preis für den griechischen Krieg und Sieg gegen Troja. Sie selbst starb „drei Tode“: den ersten in Aulis, um als Priesterin der Artemis/Hekate im unmenschlichen Tauris „ein totes Leben“ zu führen, den zweiten Tod, als sie in den mythischen Sarg der Hadesgöttin rituell gelegt wird, den dritten Tod, als sie wird, was sie noch ist, die tötende Priesterin ihrer Göttin.<sup>66</sup> Ihr Leben wird zur Rache für das Menschenopfer, als das sie selbst dargebracht worden ist. Sie setzt die Kette der Menschenopfer fort, selbst unschuldig geopfert und zugleich schuldig opfernd. Ihre Entscheidung, sich selbst zu opfern und damit die Kette des Verhängnisses zu zerreißen, reißt, als sie ihre Schwester Elektra erkennt: „Verzeih, ich tat dir unrecht und auch mir. / Nichts da von neuem Zwist, von neuem Streit: / das Lied ist aus! Nur dies ist zu beweisen, / bevor ich wiederum ins Dunkle schwinde, / woher ich kam. ... / ... der Priesterin / geziemet, wie der Göttin selbst, Verstehen. / So war mein Priestertum das rechte nicht / bis jetzt; ich kam hierher, um es zu lernen“ (1082).

Sie gewinnt mit ihrem verlorenen Gedächtnis (und damit ihrer eigenen Geschichte) in der Begegnung mit Elektra sich selbst wieder. Kraft dieser neuerworbenen Freiheit stürzt sie sich in die Schlucht der Phädraden; ihr Tod ist das letzte Menschenopfer und erfüllt den ursprünglichen delphischen Spruch, „wo ihr die Kere, die willkommne, / den selbstgewählten Pfad zum Opfertode – / dem ewig-sühnenden – in Gnaden freigab“ (1090).

Auf diese Iphigenie zielt Hauptmanns berühmte Charakteristik, sie erscheine „wie ein Schmerz, der wandelt – / nein, mehr: als wie der Schmerz der ganzen Welt“, zuletzt jedoch ein „Tod, der wandelt“ (1077). Sie „starb ins Göttliche hinein“, nicht aber als „ein Ball, kunstvoll im Spiel geworfen von den Göttern“, sondern „viel eher ... wie ein blutiger Raub, / an dem sich eine Bracke müdeschüttelt“ (1068f.). Der Mensch: ein Opfer („Du siehst blutüberströmtes Fleisch, sonst nichts. / Der eben noch ein Mensch war, ist es nicht mehr“<sup>67</sup>); das Göttliche: keineswegs apathisch, sondern ein reißendes Ungeheuer. Klytemnästra, ein Glied der schuldig-unschuldigen Kette der Scheiternden, beschwört die Schuldgeschichte, die keinen losläßt: „Aus Hadesstiefen kllirrt die Kette – hört! –, / taucht auf mit diesem und mit jenem Glied / und wird nach unten wie-

---

<sup>66</sup> *Iphigenie in Delphi*, SW III, 1084.

<sup>67</sup> *Agamemmons Tod*, SW III, 980.

derum gezogen: / ein unzerreißlich Band“ (987). Und doch zuletzt „zerreißlich“, denn „das Lied ist aus!“, wenn Iphigenie die furchtbare Logik des Scheiterns nur gegen sich selbst kehrt und so durchbricht („Nur dies ist zu beweisen“). So wie sie stellvertretend geopfert worden ist, so opfert sie sich nun selbst in stellvertretender Sühne. Sie nimmt insgesamt auf sich, was allen Atriden zukommt: den „Fluch“ ihrer gemeinsamen Handlungsgeschichte. Damit endet die Schuldgeschichte der Atriden in Hauptmanns Verständnis, und damit löst sich auch das Urdrama mit Elektras dreifachem „Ja! / Wir schenken gläubig uns zurück ans Leben“. <sup>68</sup> Doch über dieses Opfer ist zu schweigen, es bleibt „heiliges Geheimnis“, das sich nur den Schweigenden „eröffnet“.

So gelingt Hauptmann, was hier der scheinbare Fatalismus des Leidens und seine mythische Überhöhung gerade auszuschließen scheinen: das durch Leiden entstellte Gesicht des Menschen, als Opfer der Götter und der Menschen, schuldig und zugleich unschuldig, stellt sich im Scheitern wieder her. Es gewinnt seine ganze Würde erst aus dem freien Entschluß, die Leidenskette des Scheiterns zu durchbrechen. Doch dieses Durchbrechen, diese tragische Anthropodizee, ist tödlich. Hauptmanns mythologisch-dramatisches Bild steht imponierend-geschlossen am Ende der Tetralogie. Diese Chiffre ist nicht aufzulösen. Aber sie gibt zu denken und hilft durchaus dazu, den Begriff menschlicher Freiheit neu zu formulieren.

### III.

Am Scheitern menschlicher Freiheit mag ihrerseits so manche Freiheitstheorie scheitern – falls sie das Phänomen des Scheiterns überhaupt in ihren gnadenlosen idealistischen Blick bekommt. Der Ernst der Frage, die gerade Gerhart Hauptmann in seiner urdramatischen Phänomenologie oder auch Mytho-Logik des Tragischen aufwirft, bemißt sich an dem entscheidenden Unterschied, den es macht, ob eine Theorie scheitert oder ein Mensch. Die Theorie (und mit ihr der Theoretiker) retten ihre Basisfiktion in Zusatzhypothesen oder schließen die Augen vor der Wirklichkeit, als gäbe es nicht, wofür sie blind sind. Diese Erfahrungsleere führt in eine „Mystik“ von Freiheitsbegriff und unbedingtem Sittengesetz: mit leeren Augen sieht deren Theoretiker in die Menschenwelt, er ist nicht einmal Zuschauer dessen, was geschieht. Er sieht nichts und kann nicht weinen. Leid kann ihn nichts lehren. Der Mensch hingegen scheitert, indem er in den moralischen, gesellschaftlichen und leiblichen Tod treibt. Der tragische Mensch, wie Hauptmann ihn gestaltet, ist ein „Schmerz“ oder auch „ein Tod, der wandelt“.

Wie ist die Frage nach dem Menschen und seiner Freiheit zum Scheitern zu stellen? Sie kann nicht nur als die Frage gestellt werden, wie das Vermögen des

---

<sup>68</sup> *Iphigenie in Delphi*, SW III, 1088.

Menschen zu sich selbst nachträglich mit dem „Sittengesetz“ zu versöhnen wäre, sondern muß vor allem als die Frage nach dem *Wesen* menschlicher Freiheit und dem anthropo-theologischen *Ursprung des Bösen* formuliert werden. Für meine Überlegungen heißt dies: dem ersten Kapitel als Exposition bzw. erster Durchführung und dem zweiten Kapitel als langsamem Satz über das tragische Kernthema Hauptmanns kann die Schlußüberlegung nun knapp und konzis folgen – sie hat das schon Gesagte und Gesehene nur noch zu verknüpfen.

Freiheit als transzendente Handlung gilt herkömmlich als „Selbstsetzung“. Dieser formale Begriff einer strenggenommen „leeren“ Figur genügt natürlich nicht, wenn der Freiheitsentschluß nicht auch einen (gegenständlichen oder über-gegenständlichen) Gehalt und ein Ziel hätte. Das Reale im Freiheitsentschluß, in ihrer Selbstsetzung, ist eine eben durch sie vermittelte Realität. Diese Realität und auch der handelnde Wille, der auf sie zielt, sind gut, wenn sich Freiheit anderer Freiheit darin zu öffnen vermag. Ein solcher an Fichte angelehnter Begriff von Freiheit führt in einem ersten Schritt hinaus über die von Kant aufgeworfene Aporie, wie Freiheit real werden könne, unabhängig von partikularen Gründen und ihren bedingten Nötigungen, die dem unbedingt gültigen Sittengesetz (in dieser Hinsicht) entgegenstehen. Denn wenn menschliche Freiheit eine bloße ideelle Wirklichkeit *wäre* und sich in bloßer formaler Selbstsetzung erschöpfte, müßte die entscheidende Frage ohne Antwort bleiben: wie realisiert sich Freiheit, wie gewinnt sie *geschichtliche* (und somit kontextuelle) *Gestalt*? Wie vor allem läßt sich ein *Grund* für ihre freie Entscheidung bestimmen, wenn sie doch nicht bloße Willkür einerseits oder reine heteronome Bestimmung andererseits sein kann? Kant muß auf die Begründung oder Beschreibung verzichten, warum oder wie sich der Mensch von Vernunft und Sittengesetz bestimmen läßt. Eben dies aber steht zur Frage.

Schellings kryptische *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* von 1809 fragen nach der freien Handlung. Aber diese „ist notwendig eine bestimmte Handlung, z.B. um das Nächste auszuführen, eine gute oder böse. Vom absolut-Unbestimmten zum Bestimmten gibt es aber keinen Übergang“. Freiheit muß, um sich selbst bestimmen zu können, „in sich schon bestimmt sein, nicht von außen freilich, welches seiner Natur widerspricht, auch nicht von innen durch irgendeine bloß zufällige oder empirische Notwendigkeit, indem dies alles (das Psychologische so gut wie das Physische) unter ihm liegt; sondern es selber als sein Wesen, d.h. seine eigne Natur, müßte ihm Bestimmung sein“. Insgesamt gilt, in ausdrücklicher Anknüpfung an Kant und doch über ihn hinausführend: „eben jene innere Notwendigkeit ist selber die Freiheit, das Wesen des Menschen ist wesentlich *seine eigne Tat*“.<sup>69</sup> Freiheit ist also

---

<sup>69</sup> *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, mit Anmerkungen und einem Nachwort von



mehr als Kants schicksallose und geschichtslose Abstraktion, mehr als das ideelle Vermögen der Selbstsetzung. Sie ist die Geschichte ihrer selbst und eben so eine erworbene und lebendige Identität. Antrieb dazu ist sein Wollen, sein „Hunger der Selbstsucht“ als des Willens zu sein.<sup>70</sup> Dieser Wille des „dunklen Grundes“ der Freiheit will sich gestalten und als werdende Freiheit manifestieren („offenbaren“); zugleich ist er jedoch – und darin liegt das ethische Problem dieser Freiheitslehre – in das vernünftige Wollen aufzuheben. Geschieht dies nicht, so scheitert die Freiheit an sich selbst und prägt den dunklen Grund ihres Willens zum Bösen aus, statt ihn mit dem vernünftigen Wollen zu versöhnen. Dieser Abgrund der Freiheit als Selbstbehauptung kann sie zerstören: wenn sie sich nicht „religiös“ an das Göttliche bindet, versinkt sie in ihrem dunklen Willen und realisiert (sich als) das Böse.<sup>71</sup>

Die wahre Freiheit ist im Einklang mit einer heiligen Notwendigkeit, dergleichen wir in einer wesentlichen Erkenntnis empfinden, da Geist und Herz, nur durch ihr eigenes Gesetz gebunden, freiwillig bejahen, was notwendig ist. Wenn das Böse in einer Zwietracht der beiden Prinzipien [von dunklem Eigenwillen und vernünftigem Wollen] besteht, so kann das Gute nur in der vollkommenen Einheit derselben bestehen, und das Band, das beide vereinigt, muß ein göttliches sein, indem sie nicht auf bedingte, sondern auf vollkommene und unbedingte Weise eins sind.<sup>72</sup>

Freiheit gelingt in diesem Einklang, der als werdende und lebendige Identität nicht einfachhin gegeben, sondern zu erwerben ist.<sup>73</sup> Die eigentliche ethische Forderung ist also keine abstrakte Wahlentscheidung, sondern kann nur darin bestehen, diese Identität in der Konsequenz der eigenen Lebensgeschichte zu erwerben und zu bewahren. Gleichzeitig ist diese Identität immer bedroht: sie kann, wenn Selbstbehauptung und vernünftiger Wille sich nicht versöhnen,

---

Walter Schulz, Frankfurt a.M. 1975, 76f. Vgl. dazu ausführlich Jürgen Werbick, „Gelingen und Scheitern – Kennzeichen menschlicher Freiheitserfahrung. Fundamentaltheologische Vorüberlegungen zu einem kontextuellen Freiheitsverständnis“, in: H.G. Gruber, B. Hintersberger (Hrsg.), *Das Wagnis der Freiheit. Festschrift für Johannes Gründel*, Würzburg 1999, 88–103, bes. 90ff.

<sup>70</sup> Werbick bezieht diese „Egoität“ zu Recht auf Spinozas „conatus essendi“ ([Anm. 69], 93).

<sup>71</sup> An den gedanklich und zeitlich nahe zu Schelling stehenden *Faust* sei erinnert, dessen Mephisto als dasjenige „Böse“ in Erscheinung tritt, das erst in Fausts Lebensentwurf gewollt und realisiert wird. Erst im Weltplan Gottes (*Prolog im Himmel*) gilt Mephisto, der „Schalk“ als der personifizierte „conatus essendi“, nämlich als die „dunkle Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Vgl. dazu ausführlich Hofmann (Anm. 16), 468–469; zu Goethes parallelem Begriff des „Dämonischen“ als eigenständiger Reflex auf Schelling Peter Hofmann, *Goethes Theologie*, Paderborn 2001, 355–374; 434–447.

<sup>72</sup> Schelling (Anm. 69), 84.

<sup>73</sup> „Schellings Theorie der Freiheit wird zu einer Theorie des Gelingens von Freiheit angesichts ihrer Bedrohung durch das Scheitern, letztlich zu einer (transzendentalen) Theorie der Möglichkeit des Bösen“ (Werbick [Anm. 69], 97).

verfehlt werden. Solches Verfehlen wäre ein Scheitern an dem, was vernünftig (und von Gott her) zu wollen ist, und zugleich an sich selbst. Schuldigwerden läßt sich dann nicht mehr mit der trivialen Unterstellung beschreiben, schlichtweg Böses gewollt und in neutraler Wahl auch („ebensogut“) anders gekonnt zu haben.

Damit ließe sich provozierend formulieren: *Schuld* (bzw. Sünde) und *Scheitern* sind in der Tat identisch, soweit es den Prozeß der Identität als Lebensgeschichte der Freiheit angeht. Sie lassen sich grundsätzlich zwar unterscheiden, aber nicht für diesen Prozeß der Identität im nachhinein eindeutig auseinanderhalten. Anders gesagt: was und wie groß der Anteil an Schuld im Scheitern der Freiheit ist, entzieht sich einer moralischen Bewertung von außen. Umgekehrt ist das Scheitern an der Aufgabe, sich Freiheit in Identität zu erwerben und zu bewahren, nicht einfach „schicksalhaft“ und damit als schuldlos entschuldigt. Das eigentlich Tragische menschlichen Scheiterns liegt wohl darin, solche Identität nur begrenzt und situativ erwerben zu können, ja vielleicht im Einzelfall nicht einmal dies *wollen* zu können, wenn nämlich der Kontext der Schuldgeschichte die Möglichkeit von vornherein verengt, Identität zu erwerben und zu bewahren. Scheitern ist nicht unmittelbar schon Schuld oder Sünde, sondern eben tragische Konsequenz von Schuld, die eine werdende Identität menschlicher Freiheit stört und, über jede einzelne schuldhafte Handlung hinaus, scheitern lassen kann. Solche Schuld als kontextuelle oder strukturelle Schuld bzw. Schuldgeschichte würde das bezeichnen, was die Tradition „Erbsünde“ nennt.

Gerhart Hauptmanns bleibende Einsicht in dieses menschliche Urdrama zu erwerbender und gleichzeitig verfehlter Identität liegt darin, daß es keine abstrakt ideelle oder humanistische Auflösung dieses Problems gibt. Daher sind ihm auch weder moralische Appelle oder trotziger Heroismus angemessen. Das Scheitern ist ein Problem der Lebenswirklichkeit und menschlicher Geschichte, und seine unmittelbare Gestalt ist nicht die des wahlfreien Handelns, sondern die Gestalt des Leidens. Iphigenie, als „ein Schmerz“ oder „ein Tod, der wandelt“, handelt aus der Einsicht und Erinnerung, daß nur ihr Selbstopfer in die angemessene Form ihrer eigenen Identität führt. So unterbricht sie zugleich den Grund-Folge-Prozeß des Scheiterns als der gemeinsamen menschlichen Leidensgeschichte, die Schuld an Schuld kettet. Wie sehr diese stellvertretende Entsühnung für Hauptmann auch ein soteriologisches Modell bedeutet, zeigt das Ende seiner Tetralogie. Iphigenies Bekenntnis und Selbstopfer bilden die letzte Konsequenz, die zu ziehen ist aus der Schuldgeschichte der Atriden. Sie tut nicht einer äußerlichen Gerechtigkeit genüge (so als erfülle sie den delphischen Spruch nachträglich), sondern führt das Scheitern zu seinem Schluß- und Höhepunkt, um es eben so aufzuheben. Das Selbstopfer wird zum befreienden Ritual hinter der Szene; es kann nur imaginiert und berichtet werden als erlösende Tat, die sich in ihrer Konsequenz für andere auszuweisen hat.