

HELLENISMUS UND CHRISTENTUM  
IN  
GERHART HAUPTMANN'S  
„ATRIDEN-TETRALOGIE“

A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy  
at the University of Cape Town, 1962

by

Dietrich Meinert

The copyright of this thesis is held by the  
University of Cape Town.  
Reproduction of the whole or any part  
may be made for study purposes only, and  
not for publication.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

SUMMARY OF THE PH. D. THESIS

"Hellenism and Christianity in Gerhart Hauptmann's 'Tetralogy of the Atrides'".

Gerhart Hauptmann as a dramatist sets himself a profoundly religious task: he wants to revive the Christian myth and reinstate sacrifice in its original meaning as an act of delivery from evil. To achieve this, he founds a new theology in his 'Atriden-Tetralogie', in which he combines Lutheran pietism with ancient belief in Fate.

The Christian dogma of original sin is retained in this teaching. Original sin, as in Schopenhauer's philosophy, is revealed in the will of man which contradicts the will of God in the sense of Luther's teaching. The Atrides are inexorably subjected to their misfortune and unhappiness which is ordained by fate. Their obedience towards the gods, from which they expect their salvation, only leads to further guilt and unhappiness. Hauptmann, however, does not criticize the Olympian gods for their apparent falseness, as does Euripides, but allots them a new position in his theology. With him, they become the mediators between man and the supreme God. He describes the Meira as an almighty, all-knowing deity similar to the God Luther believed in. This God, however, is not loving and kind but resembles the God of the Old Testament and is, like the Meira, unapproachable once the Fate of man has been determined. The Olympian gods have the task to see that God's will is obeyed on earth. Like the Saints of the Catholic Church they constitute a direct object for man's desire to worship and venerate, not by virtue of their martyrdom but of their divine immortality.

The life of man follows a predetermined pattern, but the action in the 'A t r i d e n - T e t r a l o g i e' is not subjected to a blind irrational force, as is the case in Hauptmann's earlier works, but depends upon God's decision and man's own responsibility as well. This point is clearly illustrated by the two sacrifices of Iphigenia. She was chosen by the Moira to die as a sacrifice, and throughout the four plays Hauptmann stresses that the Moira's decision cannot be altered. Nevertheless, Iphigenia's own will impresses on each of the sacrifices its definite stamp. The first sacrifice which, like the second one, she takes upon herself of her own free will, is the expression of her love for her father and her ardent desire to be joined to her lover Achilles in an eternal mystical union. For this reason her first sacrifice does not result in the salvation of mankind. Only the second one achieves this aim because it accords with the Pietist demand of brotherly love and unselfishness. At the same time the two sacrifices of Iphigenia reveal the difference between the ancient blood-sacrifice and the Christian Sacrifice of Salvation. Unlike Luther Hauptmann does not consider them as basically different. He accepts the importance of the ancient sacrifice as a means of liberation from guilt and as a way of communication between man and God. But he is also convinced of the existence of original sin and believes that through the death of Christ more guilt has been piled on man's shoulders, because according to Luther's teachings every human being is personally responsible for the crucifixion. Therefore he, the Pietist, foretells the return of the saviour who will give his own life without burdening mankind with new guilt. Iphigenia's second sacrifice is such a sacrifice, since it does not cause any feelings of guilt: she takes her own life from love for the human race.

Iphigenia has both christian and antique characteristics. Through her connection with Hecate her original significance as the mother of Death is revealed. Dionysian features of eternal resurrection from death are combined with the Christian idea of divine self-sacrifice to save mankind. At the same time Iphigenia's death promises the end of the period of god-forsaken darkness and the beginning of the reign of the sun-god Apelle under whose clarity and wisdom man will experience a new and promising lease of life. Hauptmann places this saviour under whose auspices this new period will dawn, in the neighbourhood of the Olympian gods. Through him the Olympian gods become true mediators between man and God.

The different characters of the 'A t r i d e n - T e t r a l o - g i e' all fit in with this particular greek and pietist conception of the universe. The original way of thinking and acting amalgamates with Christian ideas and is enriched and supplemented by them. This development is most clearly illustrated by the example of Orestes. He is the murderer of his mother who is haunted by the Erinyes and who is not saved even after he has done the penance which Apelle had imposed on him. According to the Greek belief penitence should have sufficed to exonerate him and Orestes should have been free after he had brought the image ('Kultbild') of Artemis and the priestess to Delphi. But Luther teaches that the thought behind the action is just as important as the action itself or perhaps even more important. For this reason Orestes' salvation can only take place after he has become truly aware of his personal guilt and is a true penitent who awaits salvation as a deed of grace rather than a well-earned reward. Only then can Apelle's promise of redemption be fulfilled.

Just as in the different characters the classical and christian ideologies are interwoven, so are the symbols and the language of the tetralogy classical and christian at the same time. As in the

Greek drama of antiquity exposition, climax and catastrophe follow one another in a logical sequence, but at the same time they demonstrate the main features of the Christian dogma of salvation; faith, repentance, sacrifice and salvation.

The Dionysian goddess Hecate is a symbol for a period, during which man is forsaken by God, whilst Apollo stands for the new, promising future in which divine love supplants the fear of death.

The examination of Hauptmann's use of language shows to what extent he is bound by the pietist tradition and how deeply he is dependant upon its religious prophecy. Many words and images which express man's relation to God derive from traditional pietist usage. On the other hand, Greek mythology forms the framework for Hauptmann's ideas of a revived Christianity. Ancient fatalism merges into the Christian dogma of Salvation and thus a new theology arises in which man is free from original sin and has found true mediators between himself and God in the Olympians.

INHALTSANGABE

VORWORT

Stand der Forschung und Ziel der Arbeit ..... 1  
EINLEITUNG ..... 3

I. KAPITEL

Schicksal, Schuld, Sühne und Opfer in der religiösen und philosophischen Begriffswelt Hauptmanns.  
A. Lutherthum ..... 17  
B. Pietismus und Mystik ..... 20  
C. Determinismus ..... 24  
D. Antike Auffassung ..... 27  
E. Hauptmanns Synthese in der Atriden-Tetralogie ..... 30

II. KAPITEL

Die Darstellung von Schicksal, Schuld, Sühne und Opfer in früheren Werk.  
A. Schicksal  
1. Schicksal und Gottes Allmacht .. 32  
2. Die Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins als Beweis für Gottes Unbetheiligkeit und Schwäche ..... 35  
3. Antikische Darstellung des Schicksals ..... 38  
4. Auserwähltheit als Beweis der göttlichen Gnade ..... 44

**B. Schuld**

1. Schuld im Wesen der Dinge .....	50
2. Die Unmöglichkeit einer individuellen Schuld .....	52
3. Schuld als Lebensbeginn .....	59

**C. Sühne und Opfer**

1. Sühne als Tribut für die Götter	63
2. Das Opfer für die Gesellschaft	64
3. Das Opfer als Weg zu Gott .....	66
4. Kultisches Opfer und christ- liches Opfer .....	67

**III. KAPITEL**

**Die Darstellung von Schicksal, Schuld,  
Sühne und Opfer in der Atriden-Tetra-  
logie.**

<b><u>A. Die Handlung</u></b> .....	75
<b><u>B. Die Charaktere</u></b>	
1. Iphigenie .....	86
2. Klytämnestra .....	95
3. Agamemnon .....	103
4. Elektra .....	108
5. Orest .....	115
6. Peitho .....	122
7. Kalchas .....	128
8. Pyrrhon .....	133



C. Form und Sprache.

1. Der Dramatische Aufbau der  
Atriden-Tetralogie.

<u>Iphigenie in Aulis</u> .....	138
<u>Die Eriakter</u> .....	142
<u>Iphigenie in Delphi</u> .....	144

2. Die Symbole.

<u>a. Hekate und Apoll</u> .....	145
<u>b. Das Totenschiff</u> .....	148
<u>c. Das Beil</u> .....	150
<u>d. Das Kultbild</u> .....	152
<u>e. Die Quelle</u> .....	153
<u>f. Blut und Wein</u> .....	155
<u>g. Die Dürre</u> .....	156

3. Pietistischer Sprachgebrauch  
in griechischer Umrahmung.

<u>a. Läuterung</u> .....	158
<u>b. Sterben und Tod</u> .....	159
<u>c. Der Weg zu Gott</u> .....	161
<u>d. Christliche Auffassung der antiken Götter.</u>	163
<u>e. Antik-griechische Bilder mit christlichen</u> <u>Inhalt</u> .....	165

<u>ERGEBNISSE</u> .....	167
<u>ANMERKUNGEN</u> .....	171
<u>LITERATURVERZEICHNIS</u> .....	187

## VORWORT

### Stand der Forschung und Ziel der Arbeit

Es lohnt sich nicht im Zusammenhang mit dieser Arbeit auf die früheste Hauptmannkritik einzugehen, da diese das Werk unseres Dichters ausschließlich nach den von Holz und Schlaf aufgestellten Maßstäben des Naturalismus beurteilte.<sup>1)</sup> Die eigentliche Hauptmannforschung, die sein Werk nach philosophischen, ästhetischen und stilistischen Gesichtspunkten untersuchte, stellte die Forschung vor das Problem, die vielen verschiedenen Stil- und Ausdrucksformen in einen inneren Zusammenhang zu bringen. Das verführte zu dem Versuch, das Werk des Dichters in drei feststehende Kategorien zu pressen: naturalistisch, neo-romantisch und klassizistisch.<sup>2)</sup> Aus der Unmöglichkeit eines solchen Verfahrens ergab sich der Versuch, das Werk nach philosophischen Gesichtspunkten einzuteilen. Dem Realismus der früheren Dramen wurde der Mythologismus der späteren gegenübergestellt. Doch schon im Jahre 1922 sieht Max Freyhan in seinem Hauptmannbuch<sup>3)</sup> die innere Zusammengehörigkeit der beiden Richtungen. Mit besonderer Berücksichtigung des Romans *Der Narr in Christo*, *Emanuel Quint* und der Novelle *Der Ketzer von Seana* untersucht er den Zusammenhang zwischen christlichen und naturphilosophischen Tendenzen. Das gleiche Problem interessiert W. Ziegenfuss,<sup>4)</sup> der in seiner Untersuchung von Humanismus ausgeht und sich bis zu einem großen Maße erfolgreich bemüht, die Linie geistesgeschichtlicher Entwicklung von Lessing über Goethe zu Hauptmann aufzuzeigen.

Die christliche Problematik, die im dramatischen Werk Hauptmanns und besonders in der *Atriden-Tetralogie* so eine

zentrale Stellung einnimmt, regte Literaturwissenschaftler und Kritiker zu immer neuen Forschungsarbeiten an. Neben zahllosen Einzelstudien erschien das umfangreiche und gründliche Werk J. Gregors: *Gerhart Hauptmann, das Werk und unsere Zeit*,<sup>5)</sup> in dem das Hauptgewicht auf der Darstellung der Zusammenhänge zwischen Hauptmanns Auffassung vom Christentum und der Gnosis liegt. Dabei werden des Dichters Beziehungen zum Christentum in seiner heutigen Form und vor allem sein Verhältnis zur Antike vernachlässigt. Die Forschung F.B. Wahrs<sup>6)</sup> gehen in der gleichen Richtung, die wesentlich zum Verständnis der Hauptmannschen Religiosität beiträgt. Hier wird das Bestreben des Dichters erkannt, das Christentum neu zu beleben, um dadurch eine Antwort auf die Fragen und Probleme des innerlich leeren und verängstigten modernen Menschen zu finden. L.R. Shaw hat dann in seinem Buch *Witness of Deceit*<sup>7)</sup> die Frage der Schuld in den frühen Dramen Hauptmanns behandelt und damit den Weg zur Untersuchung der ethisch-christlichen Wertsetzung Hauptmanns freigelegt.

Die *Atriden-Tetralogie* hat eine große Anzahl von Studien hervorgerufen, die sich mit dem Problem Christentum—antiker Mythos auseinandersetzen. Die Betrachtung der motivischen Zusammenhänge steht dabei stets an erster Stelle. R. Fiedler<sup>8)</sup> zeichnet Hauptmanns Weg zur Antike durch eine intensive Textinterpretation, die die dramatischen Beziehungen zur antik-griechischen Tragödie aufzeigt. Ebenso Th.C. van Stockum, der in einzelnen Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* und den Dramen seiner griechischen Vorbilder untersucht.<sup>9)</sup> R. Kayser vergleicht in seinem Aufsatz *Iphigenia's character in Gerhart Hauptmann's Tetralogy of the Atrides*<sup>10)</sup> das Opfer des Isak mit dem der Iphigenie. Käthe Hamburger, *Das Opfer der*

delphischen Iphigenie,<sup>11)</sup> untersucht in hochinteressanter Weise die mythologische Urbedeutung der Iphigenie, lehnt jedoch alle christlichen Zusammenhänge ab. Daß eine solche Auffassung vollkommen falsch ist, und daß im Gegenteil gerade christliche Gedanken von der Erlösung durch das Opfer im Zentrum der Handlung stehen, versucht die vorliegende Arbeit zu beweisen. Obwohl die moderne Forschung den tiefen Zusammenhang zwischen der christlichen Religiosität und dem antiken Mythos im Werk Hauptmanns erkennt,<sup>12)</sup> fehlt noch immer eine gründliche und ausführliche Darstellung der hellenistischen und christlichen Züge in Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*. In seinem Nachwort der Propyläenausgabe der *Atriden-Tetralogie* beschränkt sich H. Rasinger im Wesentlichen auf die motivischen Zusammenhänge und bespricht auch die früheren Werke Hauptmanns von diesem Standpunkt aus. F.A. Voigt geht in seinem Buch *Antike und antikes Lebensgefühl in Werke Gerhart Hauptmanns* auf die hellenistischen Züge im Frühwerk Hauptmanns ein, läßt aber die Frage nach der Durchdringung von Hellenismus und Christentum im Hintergrund.<sup>13)</sup> K.S. Guthke, der erkennt, daß ein stets tieferes Versenken ins „Mysterium“ den Grundzug von Hauptmanns Spätwerk ausmacht, überzieht in seiner Besprechung der *Atriden-Tetralogie* die pietistisch-christliche Grundhaltung des Dichters vollkommen. Seine Interpretation beruht vor allem auf dem Problem des Ausgeliefertseins des Menschen an eine unberechenbare und Überwirkliche Macht, deren Darstellung in der *Atriden-Tetralogie* seiner Ansicht nach in „Inkonsequenzen und Unklarheiten“ stehen geblieben ist.<sup>14)</sup>

Meine Arbeit stellt sich zur Aufgabe, darzustellen, auf welche Weise der Dichter versucht, aus der Verbindung von Hellenismus und Christentum eine neue lebendige Religion zu schaffen. Aus einer

Untersuchung der philosophischen und religiösen Begriffs-  
weltaufbau, der das erste Kapitel gewidmet ist, wird erkennbar, daß sowohl  
Lutherus und Platinius, als auch die Philosophie Schopenhauers und  
Nietzsches und der antike Götterglaube zu dem theologischen System  
des Dichters beigetragen haben. Im zweiten Kapitel werden die  
christlichen und antik-griechischen Aspekte der Grundthesen -  
Sühne, Schuld, Sühne und Opfer - im Werk Hauptmanns dargestellt.  
Beide Kapitel dienen als Vorarbeiten für das dritte Kapitel, das aus-  
schließlich von der A t r i d e n - T e t r a l o g i e handelt.  
Die vier Dramen werden im Lichte der vorher genannten Erkenntnisse  
von Hauptmanns Religionsauffassung im Hinblick auf die Handlung, die  
Charaktere und die Sprache untersucht und es zeigt sich, daß dieses  
Werk ganz der Ausdruck der neu geschaffenen Theologie des Dichters  
ist, die die antiken Götter als Mittler in die christliche Erlösungs-  
lehre einbaut.

## E I N L E I T U N G

Mythen und Sagen der Antike treten erst verhältnismäßig spät in das Werk Hauptmanns ein, aber schon früh behauptet sich der Geist der antiken Tragödie, der Gedanke von dem Anageliefertsein des Menschen an die Moira, eine gnadenlose Schicksalsmacht. Diese Auffassung vom menschlichen Dasein kam dem Dichter aus seinem tiefen Mitleid mit allen Leidtragenden, aus der echt christlichen Liebe für den Nächsten. Die pietistische Tradition, in der er aufwuchs, und besonders die Herrnhuter Atmosphäre, die bei seinen Verwandten herrschte, lehrte ihn die karitative Nächstenliebe und öffnete ihm die Augen für die Not seiner Mitmenschen. Schon aus seinen frühen, den ag. naturalistischen Dramen, spricht ein tiefer Pessimismus, der ihn ganz im Sinne Schopenhauers das Leben als eine Kette von Leiden empfinden läßt. Wie dieser ist er überzeugt, daß das Menschenleben „... schon der ganzen Anlage nach keiner wahren Glückseligkeit fähig, sondern wesentlich ein vielgestaltetes Leiden und ein durchweg unklüger Zustand ist“. <sup>1)</sup> Hauptmann ist mit Schopenhauer der Ansicht, daß „... diese Menschenwelt das Reich des Zufalls und des Irrthums ist, die unbarmherzig darin schalten, in Großen, wie in Kleinen, neben welcher aber noch Thorheit und Bosheit die Geißel schwingen,“ <sup>2)</sup> und wie dieser sucht er einen tiefen metaphysischen Grund für alles Leiden. Die christliche Überzeugung von der Erb-sünde des Menschen, <sup>3)</sup> die ihn unschuldig schuldig werden läßt, liegt schon seinen frühen Dramen zu Grunde. Das soziale Elend, wie er es in *V e r S e n n e n a u f g a n g* oder in *D i e W e b e r* schildert, ebenso wie die Tragik der Schicksale von *Fuhrmann Henschel*, *Frau John* oder *Rose Bernd* lassen erkennen, daß der Mensch einem Ursystem von Schuld und Sühne, von Böse und Gut ausgesetzt ist, dem all seine Handlungen unterworfen sind.

In seinem Ringen um die Vereinbarkeit der Gegensätze von Gut und Böse in einem höchsten Gott schließt er sich seinem Landsmann Jakob Böhme an, dessen Dichtertum, das heißt bei Hauptmann „Sehartum“, er über Leibniz' *T h e o d i s e e* stellt.<sup>4)</sup> Sein Glaube an die Vereinbarkeit aller Gegensätze stellt ihm die Aufgabe, zu zeigen, wie

nach Herakleitos, sich Disharmonie  
"in Harmonie verwandelt ..."<sup>5)</sup>

und bringt ihm die Gnosis nahe, als eine Vereinigung aller Konfessionen.<sup>6)</sup> Die gnostische Gottheit Satanael, deren Namen Satan-Teufel und El-Gott die Gegensätze vereint, unterstützt seine Überzeugung von der Zusammengehörigkeit von Schuld und Sühne. Diese Vorstellung bedrängt ihn um so mehr als er unter dem Einflusse Herrnhuts an die Wiederkunft des Heilands glaubt, ja, das wiederholte Opfer als einzige Möglichkeit der Sühne für eine metaphysische Schuld sieht, die auf der Menschheit lastet.

Gregor bezeichnet Hauptmann einmal in Gegensatz zu Goethe, dem „Olympier“, als den „Priester des niederen Zeus“,<sup>7)</sup> und spielt dadurch auf Hauptmanns Auffassung von Griechentum an, das sich ihm nicht wie Goethe in seiner apollinischen Klarheit darbietet, sondern als eine Verbindung von Dunkel und Licht, als Verkörperung der ewig zeugenden Urmacht, die sowohl von Göttern als von Dämonen beherrscht ist. Es ist die Welt des Dionysos, wie sie Bachofen darstellt. Aus dem Dunkel des Mutterrechts hat sich als Vorstufe zum apollinischen Licht das Reich des Dionysos entwickelt. Es ist, wie Bachofen sagt,

... die dionysische Durchführung des Vaterrechts, die Stufe desjenigen Gottes, der zugleich als die am reichsten entwickelte Sonnenmacht und als Begründer der Paternität genannt wird. Beide Äußerungen seiner Natur zeigen das genaueste Entsprechen. Phallich-zeugend, wie die Sonne in ihrer üppigsten Manneskraft, ist die dionysische Paternität; stets den empfangenden Stoff suchend, um in ihm Leben zu erwecken, so Sol, so auch der Vater in seiner dionysischen Auffassung“.<sup>8)</sup>

Und er bezeichnet diese dionysische Sonne als „phallisch ... stets zwischen Aufgang und Niedergang, Werden und Vergehen auf- und abfallend“. 9)

Die treibende dionysische Naturkraft, die schöpferisch neues Leben erweckt oder das Bestehende erneuert und vertieft, ist für Hauptmann der Eros. Hier kann wohl von einem Einfluß von Platon *G a s t m a h l* auf den Dichter gesprochen werden, 10) der, wie W. Ziegenfuss darstellt, durch Lessing und Goethe vertieft wurde. Im Hinblick auf Lessing führt Ziegenfuss aus:

„Das Schicksal des Menschen heisst Eros. Und doch ist es die Vernunft, in deren Zeichen der seiner selbst bewusste Mensch Lessing aufbricht.“ 11)

und er leitet von hier auf die Charakterdarstellung in Hauptmanns Dramen über:

„Mit dem Schwinden der gestaltenden und bündigenden Macht einer im Dienste der Humanität verpflichteten Vernunft, in deren Zeichen die bürgerliche Welt groß wurde, wachsen die einzelnen Lebensmotive je für sich in den Gestalten Hauptmanns oft in das Dämonische. Selbst ein an sich sittlicher Anspruch auf Genugtuung für erlittenes Unrecht wird nutzlos und sein Vertreter wird zum Dämon.“ 12)

Hauptmanns Vision von der Schöpfung, die das Christliche mit dem Pantheistischen verbindet, hat, ebenso wie das humanistische Lebensgefühl, ihre Wurzel bei Lessing. Ein Wort Goethes über den Spinozismus zeigt den Weg, der von Lessing bis zu Hauptmann führt:

„Du erkennst die höchste Realität an, welche der Grund des ganzen Spinozismus ist, worauf alles übrige ruht, woraus alles übrige fließt. Er beweist nicht das Dasein Gottes, das Dasein ist Gott. Und wenn ihn andere deshalb Atheum schelten, so möchte ich ihn Theismus und Christianismus nennen und preisen.“ 13)

In gleicher Weise ist Hauptmann tief durchdrungen von christlicher Religiosität, aber ihm wird es dabei schmerzlich bewusst, daß das Christentum in seiner heutigen Form, und besonders der Protestantismus, kalt und tot und deshalb zum Versagen verurteilt ist. Diese Erfahrung beschäftigte ihn von Jugend auf:



„Ich habe mich oft gefragt, warum ich mir in der ersten Breslauer Periode so verlassen erschienen bin und bis zur Verweilung unglücklich war. Ohne hierauf besonders zu antworten weiß ich heute, daß ich in einem katholischen Breslau es niemals gewesen wäre. Mir fehlte die Seelsorge. Was in mir darbt und bis zum Verschmachten ohne Nahrung blieb, war das Geist. Offene Kirchen mit ihrer heiligen Messe und ihrem Olymp von Halbgöttern wären den Bedürfnissen meiner Seele entgegen gekommen.“ 14)

Schon der Vergleich mit dem Olymp zeigt die Richtung, die Hauptmann zur Neubelebung des entaythisierten Christentums einschlägt. Es ist bekannt, daß Hauptmann sich intensiv mit Schleiermachers „Plato“ beschäftigt hat, und daß er sich in Jena unter Professor Boethling der griechischen Geschichte und Sprache widmete. Die antike Skulptur führte ihn nicht wie Winckelmann zur Auffassung des Hellenismus als „edle Einfachheit und stille Größe,“ sondern er erblickte in den Statuen edles und urwüchsiges Menschentum, das noch unmittelbar mit der schöpferischen Natur verbunden war. So führt ihn auch die Dichtung Hölderlins in das vorapollinische Griechenland und wie dieser gelangt er durch das Mysterium des Dionysoskultes zum tiefsten Verständnis des Christentums. Seine Griechelandreise (1907), während der er die alten Kulturstätten besuchte und in das Wesen der Landschaft eindrang, vertiefte sein Wissen von der inneren Verbundenheit des Griechentums mit dem Christlichen. In seinem Reisebericht **G r i e c h i s c h e r F r ü h l i n g** stehen die aufschlußreichen Worte, die so sehr an Hölderlins Gedicht **B r o d u n d W e i n** anklängen:

„Was mag es gewesen sein, was die offenen Kellergewölbe unter mir an Tagen der großen Feste gesehen haben? Man verehrte hier neben Demeter auch den Dionysos. Nimmt man hinzu, daß der Mohr, als Sinnbild der Fruchtbarkeit, die heilige Blume der Demeter war, so bedeutet das, in vielfacher Hinsicht, ekstatische Schmerz- und Glückserregung. Es bleibt ein seltsamer Umstand, daß Brot, Wein und Blut, dazu das Martyrium eines Gottes, sein Tod und seine Auferstehung, noch heute den Inhalt eines Mysteriums bilden, das einen großen Teil des Erdballs beherrscht.“ 15)

Auch in anderem Zusammenhang fällt ihm die Verbindung zwischen Demeter und Christus auf:

„Jesus, der Heiland und Gottessohn, Jesus der Gott, ist uns durch sein irdisch-menschliches Schmerzensschicksal nahegebracht; ebenso den Griechen Demeter.“ 16)

Besonders das Bild des griechischen Hirten, wie es ihm überall und immer wieder begegnet, erweckt in ihm den Gedanken an Christus mit. In der Betrachtung eines ihm wiederholt begegnenden Schafhirten bemerkt er:

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. Etwas wie Unruhe, etwas wie Hast und Besorgnis scheint ihn den gleichen Weg zu treiben, und etwas, wie der gleiche, immer noch ungestillte Durst.

Und ist nicht auch er wiederum ein Hirt? Sah er sich selbst nicht am liebsten unter dem Bilde des Hirten? Sahen ihn nicht die Völker als Hirten? Und verehren ihn nicht die prunkhaften Hohenpriester von heute, mit dem Symbole des Hirtenstabes in der Hand, als göttlichen Hirten, als Hirten Gott? 17)

In Tempelbezirk zu Delphi erkennt er die Beziehung zwischen dem Hirten Gott und dem Blutopfer. Wieder ist es das Griechentum, das die Bedeutung des christlichen Sühnopfers näher erleuchtet. Er sieht das Bild des Opferpriesters vor sich und vermeint den „süßlichen Dampf des Blutes“ zu spüren,

der die Fliegen, die Götter des Himmels, die Menge der Menschen, ja sogar die Schatten des Hades ansieht.

In alledem verrät sich mir wiederum der Hirtenursprung der Götter, ihrer Priester und ihres Gottesdienstes, denn das Blutmysterium mußte sich dem Jägerhirten zuerst anschließen und dem Hirten mehr als dem Jäger in ihm, wenn er, friedlich, friedlich von ihm gehütete zahme Tiere abschlachtete, zuerst das Grausen und hernach den festlichen Schmaus genoss.“ 18)

Und von hier aus auch erkennen wir die tiefe Bedeutung, die Hauptmann dem Opfer zuschrieb. Er verkündete:

„... keine wahre Tragödie ohne den Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Lebens ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja, der zugleich immer Schuld und Sühne ist.“ 19)

Seiner Auffassung nach, ist von Christi Opfertod her nur das Gefühl der Schuld bestehen geblieben. Die Freude über die Entsühnung und die Freiheit zu neuem Lebensgenuss hat der christliche Mensch verloren. Dem Opfer ist dadurch sein erlösender Sinn genommen, es

erscheint nicht als Beginn, sondern als Ende des Lebens. Im Gegensatz zu Dionysos, dessen Märtyrertod stets von neuem schöpferischen Leben kündet, wirkt das Bild des Gekreuzigten nur als Symbol des Leidens und des Todes, das in dem Gläubigen nichts als das Bewußtsein seiner Schuld wachruft. In diesem Sinne vergleicht er die christlichen Kirchen mit den volkstümlichen griechischen Tempeln, die das Volk zur Freude und damit zu tieferer Verehrung der Götter aufzuföh:

Jeder echte Tempel ist volkstümlich. Trotz unserer europäischen Kirchen und Kathedralen glaube ich, gibt es bei uns keine echten Tempel in diesem Betrachte mehr. Vielleicht aus dem Grunde, weil sich bei uns die Lebensfreude von der Kirche geschieden hat, die nur noch gleichsam den Tod und die Gruft verherrlicht. Die Kirchen bei uns sind Mausoleen; wobei ich nur an die katholischen denke. Einen protestantischen Tempel gibt es nicht. Da nun aber das Leben lebt und lebendig ist, so erzeugt sich auch immer unfehlbar der Trieb zur Freude. Und er ist es, der heute das Theater, den gefährlichsten Konkurrenten der Kirche geschaffen hat." (20)

Wie aus dem letzten Satz hervorgeht, stellt Hauptmann dem Theater, also sich selbst als Dramatiker, eine feste Aufgabe in religiösem Sinne: nämlich, den christlichen Mythos neu zu beleben und den sentralen Opfergedanken seinen ursprünglichen Sinn zurückzugeben. Den Weg zur Lösung dieser Aufgabe sieht er in der Rückkehr zum antiken Götterglauben und zur griechischen Tragödie, die es unabweifelhaft deutlich macht, daß „... das Menschenopfer ... die blutige Wurzel der Tragödie ist,"<sup>21)</sup> daß es vor den Augen der Götter und Menschen inmitten der urgewaltigen schöpferischen Natur vollzogen, dem Triumphschrei der Entführten auslöst. In neuer Vollkommenheit läßt ihn das Griechentum den sowohl grausamen als <sup>auch</sup> guten Gott erschauen, der den Menschen in den tiefsten Abgrund der Verweiflung stürzen, aber auch auf den höchsten Gipfel der Lebensfreude emporheben kann:

„Indem man die grausame Forderung des sonst wohlthätigen Gottes im Bockopfer sinnbildlich darstellte, und im darauffolgendem, höheren Sinnbild getterfüllter dramatischer Kunst, gaben die Felsen den furchtbaren Schrei des Menschenopfers unter der Hand des Mäherers, den dumpfen Fall der rührenden Art, die Chorklänge der Angst, der Drohung, der schrecklichen Bangigkeit, der wilden Verweiflung und des jubelnden Blutrumpfes zurück.“ (22)

Diese, auf seiner Griechenlandsreise gesammelten Eindrücke und Erfahrungen spiegeln sich am deutlichsten in der *Atriden-Tetralogie*, in der er sich an Euripides anschliesst und ihm inhaltlich auf weite Strecken folgt.<sup>23)</sup>

Für das Verständnis der *Atriden-Tetralogie* ist ein kurzer Vergleich der Behandlung des Stoffes bei Hauptmann mit der bei seinen wichtigsten Vorbildern notwendig. K. Hamburger hat grundlegend die von den Vorgängern abweichende Grundkonzeption des mythischen Geschehens bei Hauptmann herausgearbeitet.<sup>24)</sup> Seine Rückkehr zur vorapollinischen Urzeit, zum Hekate-Mythos, der hier das Geschehen beherrscht, steht in engem Zusammenhang mit des Dichters Auffassung vom Urchristentum, deren gnostische Züge J. Greger ausführlich dargestellt hat.<sup>25)</sup> Aus der Verbindung des dunklen Natur- und Todesmythos antiker Urzeit mit der gnostisch betonten Christlichkeit Hauptmanns ergibt sich seine Auseinandersetzung mit dem Problem Gott-Mensch, die tief in Zeitgeschichte wurzelt. Ungleich den Dramen der griechischen Dramatiker oder Goethes und Hofmannsthals, die den Atridenstoff behandelten, wird bei Hauptmann die Handlung von Anfang an von Hekate, der „Todesmutter“, bestimmt. Die Theorie, von der H. Fiedler richtig sagt:

„Alles Dunkle, das sich im Menschenhirn zusammenballt, scheint in die Außenwelt hinausgeschleudert zu sein, um in dem Totenschiff feste Gestalt anzunehmen“,<sup>26)</sup>

ist eine Erfindung Hauptmanns, die in der *Atriden-Tetralogie* den düsteren Hintergrund bildet. Auch die Anne Peithe, die gleichsam den Atem der Todesgöttin in die Welt der Lebenden hinüberträgt, findet sich bei keinem der Vorbilder des Dichters. In ihrer Gestalt zeigt sich die enge Verbundenheit und Abhängigkeit des Menschen von den Mächten der Unterwelt, die die Geschehnisse des zweiten Weltkrieges bestätigten. Aber Peithe hebt auch Iphigeniens Sonderstellung durch ihre Hekateverbundenheit inmitten der Lebenden

hervor - sie dient gleichsam als Erzieherin, die das liebliche Kind auf das düster-strenge Priesteramt vorbereitet.

Von den griechischen Tragikern ist es im Wesentlichen Euripides, der Hauptmann als Vorbild diente. Die Charaktere des Aischyles sind Verkörperungen menschlicher Eigenschaften, wie etwa von Hass, Wut und Stolz, die von höheren Mächten in sie gelegt worden sind und denen sie blind gehorchen.<sup>27)</sup> Das Geworfensein des Menschen, das sich hier auf das Spiel der Götter mit menschlichen Eigenschaften beschränkt, wird bei Hauptmann auf die Beziehung zwischen den Göttern und dem Menschen in seiner ganzen Komplexität erweitert.

Sophokles' Darstellung des Verhältnisses zwischen den Göttern und dem Idealtyp des Menschen hatte wenig Beziehung zu Hauptmann, der mit den irrationalen Mächten rang, die das irdische Dasein beherrschen. Erst Euripides wurde wirklich wichtig für Hauptmann.<sup>28)</sup>

Was die Motive betrifft, folgt Hauptmann diesem Dichter auf weiten Strecken. Schon bei Euripides war Orest mehr als nur eine Marionette in den Händen der Götter: sein Zögern vor dem Mord und sein Zweifel an der Rechtmäßigkeit seines Tuns war schon bei den griechischen Tragikern vorgebildet. Orests Zögern, das bei den Griechen Ungehorsam den Göttern gegenüber war, ist bei Hauptmann das Ringen um die menschliche Freiheit und Unschuld, das aus dem Zweifel an der Macht der Götter entsteht. Der Mütter mord aus Selbstverteidigung ist eine Erfindung Hauptmanns, die die Frage der persönlichen Schuld in den Mittelpunkt rückt. Diese Änderungen sind durchaus von des Dichters pietistischer Religiosität bestimmt. Er mißt das Verhältnis zwischen Gott und Mensch an den Kernfragen des christlichen Dogmas: Schuld, Sühne und Gnade. So spielt auch bei Hauptmann das Motiv der Reue eine große Rolle. Schon bei Euripides, anders als bei seinen Vorgängern, bereut Orest, aber dieses Gefühl beeinflusst nicht das Geschehen, das dort nach wie vor ganz von den

Göttern geleitet wird. Orest und Elektra dagegen werden in der *Atriden-Tetralogie* wie christliche Wallfahrer durch die Reise nach Delphi getrieben und die Aufrichtigkeit ihrer Empfindung, gepaart mit dem durch die Liebe erweckten Glauben, bringt ihnen die Gnade der Erlösung.

Die Frage der Schuld ergibt sich bei Hauptmann, anders als bei seinen griechischen Vorgängern, nicht aus dem Ungehorsam gegenüber dem göttlichen Willen, sondern aus der Machtlosigkeit sowohl der Götter als auch der Menschen. Klytämnestras Übersiegung von des Gatten Schuld, die aus ihrer übertriebenen Mutterliebe entstanden ist, verursacht im eigentlichen Sinne die Tragödie. Nicht der Wille der Götter, sondern die eigene verletzte Mutterliebe macht sie zur Gattenmörderin, die durch ihre Tat den späteren Muttermord heraufbeschwört. Hauptmann gesteht dem Menschen innerhalb festgesetzter Grenzen einen eigenen Willen zu, dem es jedoch nicht möglich ist, sich über diese Grenzen hinaus geltend zu machen. Agamemnon, Klytämnestra und Orest sind frei, ihre Haltung einer geforderten Tat gegenüber zu bestimmen, und diese individuelle Haltung gibt der Tat ihren besonderen Charakter. Der Tat selbst jedoch können sie nicht entgehen. Am deutlichsten zeigt sich diese christlich-antike Auffassung von der freien Gebundenheit des Menschen an der Gestalt der Iphigenie. Nur bei Goethe und bei Hauptmann ist diese die Hauptfigur. Bei den antiken Dramatikern spielte sie als Opfer keine große Rolle in der Handlung, während sich Hauptmanns Zeitgenossen, hauptsächlich von Sophokles ausgehend, mehr mit Elektra (Hofmannsthal<sup>29)</sup> und O'Neill<sup>30)</sup> oder mit Orest (Sartre<sup>31)</sup> beschäftigten. Wie Hauptmann, legt auch Goethe die Erlösart in Iphigeniens Hände. Bei ihm wird sie im Geiste des Humanismus durch Iphigeniens Wahrhaftigkeit und edles Menschentum vollbracht. Hauptmann dagegen fordert das freiwillige Opfer im christlichen Sinne. Die beiden Opfer der Iphigenie

zeigen, in wie weit ein freier Wille wirklich möglich ist. In  
ersten Opfer in der *Atriden-Tetralogie* wird das  
Motiv der mystischen Hochzeit, verbunden mit der von Euripides über-  
nommenen Vaterlandsliebe, zu einer freiwilligen Annahme des göttli-  
chen Willens. Hier jedoch zeigt sich, wie sehr der eigene Wille  
+ dem Unabwendbaren sein Gepräge geben kann. Das erste Opfer wurde  
von egoistischen und überspannten Wünschen eines jungen Mädchens  
bestimmt, und wurde zum Anlass für Tod und Verbrechen, die keine  
Sühne zuließen. Das zweite Opfer dagegen war der selbstlose Ent-  
schluss eines reifen Menschen, der sein eigenes Wollen mit dem gött-  
lichen identifiziert, um dadurch wahrhaft die Verbindung zwischen  
Gott und Mensch auf einer neuen Ebene - derjenigen der Liebe und  
Gnade - aufzubauen.

Wichtig für Hauptmanns Darstellung der Iphigenie ist die Begeg-  
nung der beiden Schwestern, die sich bei keinem seiner Vorbilder  
findet. Hauptmann läßt die bei Goethe vorgebildete Doppelbedeutung  
des Schwesternrubes fort, und läßt Iphigenie dadurch zunächst unab-  
hängig von Familienbänden ganz als Hekatepriesterin auftreten. Auch  
in dem Priestertum sehen wir einen bedeutsamen Unterschied zwischen  
Goethe, dem „Olympier“, bei dem Iphigenie ausschließlich Artemis-  
priesterin ist, und Hauptmann, dem „großen Priester des unteren  
Zeus“. <sup>32)</sup> Ungleich der Iphigenie Goethes muß diese Hekatepriesterin  
aus der Todeserstarrung wieder zum Leben erweckt werden. Das ge-  
schieht nicht durch das bleie Erkennen der Geschwister, sondern  
durch das Erwachen der Liebe zu ihnen. Ihre Selbstverwirklichung  
geschieht nicht im Gegensatz zu den Geschwister, sondern mit deren  
Hilfe. Goethes Iphigenie entscheidet sich gegen den Wunsch des  
Bruders und trifft ihre Entscheidung ohne ihn. Hauptmanns Iphigenie  
wird durch die Liebe der Schwester zu ihrem wahren Priestertum hin-  
geführt und ist erst jetzt wirklich reif, das Opfer zu vollbringen.

Auf motivische Unterschiede und Übereinstimmungen in den Einzelheiten der verschiedenen Atridendichtungen hat Th. C. van Stockum ausführlich hingewiesen.<sup>33)</sup> So ist etwa die Nordwaffe auch bei Hauptmann das traditionelle Beil, das sprachpsychologisch das Unheilsschwangers und Grausvolle der Atmosphäre besonders betont. Anders als in den Vorlagen ist Elektra beim Gattenmord nicht anwesend. Damit ist von Anfang an die Grundlage für ihre innere Zerissenheit, die zwischen Rachedurst und Schuldbewusstsein schwankt, geschaffen.

Nur bei Hauptmann leugnet Klytämnestra ihre Schuld und zeigt dadurch Schwäche und ein schlechtes Gewissen. Ihre darauffolgende Aggressivität dem sie bemitleidenden Sohn gegenüber wird dadurch überzeugend und menschlich motiviert.

Iphigeniens schwärmerische Verehrung für Achilles wird bei Hauptmann in ersten der Dramen zu einem zentralen Motiv. Ihre Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit dem Geliebten begründet ihre Todesbereitschaft. Ebenso zeigt sich der Mystiker Hauptmann in der Darstellung von Träumen und Trancesuständen. In den Augenblicken des Außersichseins sind die Charaktere dem Göttlichen nahe, ohne des offiziellen Mittlers zu bedürfen wie die dramatis personae der antiken Tragödien. Die Priester Kalchas und Pyrrhos, die früher kaum erwähnt wurden, werden bei Hauptmann mit besonderer Aufmerksamkeit charakterisiert. Gerade diese Mittlergestalten geben dem Dichter die Möglichkeit, die ewige Frage nach dem Verhältnis zwischen Gott und Mensch zu beantworten.

Dem Empfinden des modernen Lesers gemäß, fällt die „dea ex machina“ bei Hauptmann fort. Statt dessen treten drei Priesterinnen der Hekate auf, die das Mädchen auf das Todesschiff entführen. Statt der verschwundenen Iphigenie wird eine Hinde auf den Altar gelegt. Agamemnon, der selbst als der Hohepriester antiert und somit unmittel-



die Liebe, die vollkommene Selbstopferung bedeutet. Hieraus ergibt sich Luthers Auffassung von der Sünde. Sünde ist Handeln aus Eigenliebe, Mangel an Liebe zu Gott und zu den Nächsten, denn dieser Mangel führt zum Handeln gegen das G e s e t z . Dieser Gedanke hat sich Hauptmann tief eingeprägt. Wie wir im nächsten Kapitel meiner Arbeit sehen werden, liegt diese Auffassung der Sünde seinem ganzen dramatischen Werk zu Grunde. Von V o r s e n n e n a u f g a n g angefangen bis zur A t r i d e n - T e t r a l o g i e ist es der Mangel an Liebe, sowohl den Nächsten gegenüber als Gott, der das Wesen der Schuld ausmacht.

Wie es Luther darlegt, ist es jedoch gerade das G e s e t z , das die Sünde, wenn es sie auch nicht direkt verursacht, doch zur Aktivität reizt. Es fordert Vollkommenheit vom Menschen, also das Unmögliche, denn der durch die Erbsünde gefallene Mensch besitzt einen Willen, der zu dem göttlichen Willen in Gegensatz steht. Wenn des Menschen Wille mit dem Gottes übereinstimmt, würde der Mensch letzteren nicht als Gesetz empfinden. Diesen Gedanken bringt Hauptmann in der A t r i d e n - T e t r a l o g i e zum Ausdruck. Solange die Atriden den eigenen Willen über den göttlichen Willen stellen, wie die junge Iphigenie in Aulis oder wie Agamemnon, der nur den göttlichen Willen befolgt, um daraus einen Vorteil zu ziehen, stehen sie unter einem Fluch. Nach Luther heißt: „unter dem Gesetz sein; unter dem Fluch sein, unter Gottes Verdammung und Zorn.“<sup>4)</sup> Erst wenn des Menschen Wille mit demjenigen Gottes identisch ist, und das wird nur durch wahre Liebe möglich, fällt der Fluch fort, wie es das Ende der A t r i d e n - T e t r a l o g i e zeigt.

Dem G e s e t z ist nach Luther ein bestimmter Sinn gegeben; es dient dazu, dem Menschen seine Schwäche und seine Sündhaftigkeit vor Augen zu halten und ihn dazu zu veranlassen, daß er Heilung und Erlösung sucht. Anerkennung der Schuld und wahre Reue sind die

Voraussetzungen für die Erlösung. An den Beispielen des Orest und der Elektra in I p h i g e n i e i n D e l p h i zeigt Hauptmann, wie sehr auch er von diesem Gedanken überzeugt war.

Nicht die Tat des Menschen, sondern seine Absicht und sein Wille sind wichtig. P.S. Watson faßt diesen Aspekt der Lutherschen Lehre knapp zusammen:

„ Im Unterschied zu den Gesetzen der Menschen kann man dem Gesetz Gottes nicht mit blossen Werken genug tun. Denn Gott richtet nach dem, was im innersten Herzen ist und sein Gesetz beansprucht das ganze Gemüt und den ganzen Willen. Es fordert vollkommene Liebe, die frei ist von allen selbstischen Erwägungen.“ 5)

Wenn man die beiden Opferungen der Iphigenie in der A t r i d e n - T e t r a l o g i e miteinander vergleicht, sieht man, wie sehr Hauptmann diese Forderung zu seiner eigenen gemacht hat. Iphigeniens erstes Opfer, das wie beim zweiten ihr eigener Wille zu Grunde liegt, geschieht aus selbstischen Gründen, denn sie erhofft sich die ewige Vereinigung mit dem Geliebten Achill. Aber das zweite Opfer geschieht aus vollkommener Selbstopferung und wird deshalb von Gott als Sühne angenommen.

Die Unerschöpflichkeit des göttlichen G e s e t z e s fordert den Erlöser. Hier nun erkennt Luther die eigentliche Aufgabe Christi. Nachdem der Mensch durch das G e s e t z sowohl schuldig geworden als auch der Schuld überführt worden ist, ist es das Werk des Heilands, den Menschen wieder aufzunehmen und ihn von seinen Sünden freizumachen. Voraussetzung für die Erlösung ist der Glaube an das Evangelium.

Das Bewußtsein der eigenen Unzulänglichkeit und Schuld und der Glaube an die göttliche Liebe und Barmherzigkeit lassen den Menschen der göttlichen G n a d e teilhaftig werden. Nach Luthers Auffassung wird das Verhältnis zwischen Gott und Mensch durch die G n a d e bestimmt. Der Mensch kann niemals von einem V e r d i e n s t Gott gegenüber sprechen - er muß stets danktätig der göttlichen Gnade harren. So betont Luther auch immer, daß in Gottesdienst der Mensch nicht

Auf motivische Unterschiede und Übereinstimmungen in den Einzelheiten der verschiedenen Atridendichtungen hat Th. C. van Stockum ausführlich hingewiesen.<sup>59)</sup> So ist etwa die Nordwaffe auch bei Hauptmann das traditionelle Beil, das sprachpsychologisch das Unheilswangere und Grassenwalle der Atmosphäre besonders betont. Anders als in den Vorlagen ist Elektra beim Gattenmord nicht anwesend. Damit ist von Anfang an die Grundlage für ihre innere Zerissenheit, die zwischen Rachedurst und Schuldbewußtsein schwankt, geschaffen.

Nur bei Hauptmann leugnet Klytämnestra ihre Schuld und zeigt dadurch Schwäche und ein schlechtes Gewissen. Ihre darauffolgende Aggressivität dem sie bemitleidenden Sohn gegenüber wird dadurch überzeugend und menschlich motiviert.

Iphigeniens schwärmerische Verehrung für Achilles wird bei Hauptmann in ersten der Dramen zu einem zentralen Motiv. Ihre Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit dem Geliebten begründet ihre Todesbereitschaft. Ebenso zeigt sich der Mystiker Hauptmann in der Darstellung von Träumen und Trancesuständen. In den Augenblicken des Außersichseins sind die Charaktere dem Göttlichen nahe, ohne des offiziellen Mittlers zu bedürfen wie die dramatis personae der antiken Tragödien. Die Priester Kalchas und Pyrron, die früher kaum erwähnt wurden, werden bei Hauptmann mit besonderer Aufmerksamkeit charakterisiert. Gerade diese Mittlergestalten geben dem Dichter die Möglichkeit, die ewige Frage nach dem Verhältnis zwischen Gott und Mensch zu beantworten.

Dem Empfinden des modernen Lesers gemäß, füllt die „dea ex machina“ bei Hauptmann fort. Statt dessen treten drei Priesterinnen der Nekate auf, die das Mädchen auf das Todesschiff entführen. Statt der verschwundenen Iphigenie wird eine Hinde auf den Altar gelegt. Agamemnon, der selbst als der Hohepriester antwortet und somit unmittel-

bar an der Schuld beteiligt ist, fällt einem Betrug zum Opfer. Die Götter sehen ihm nicht ins Vertrauen, wie etwa bei Aischylos, sondern lassen ihn, wie die ganze Menschheit, im Dunkeln über ihr Verhaben.

Auch in den sprachlichen Unterschieden - vor allem zwischen Goethe und Hauptmann - zeigt sich Hauptmanns Bestreben, das christliche von der Urreligion her, als welche er den vorapollinischen Mythos empfand, neu zu beleben. Neben Goethes klarem und strengem Pentameter wirken Hauptmanns häufige Stilwechsel und seine stilistischen Unregelmäßigkeiten wie der Spiegel der chaotischen und irrationalen Zustände des menschlichen Daseins.

I. KAPITEL.

Schicksal, Schuld, Sühne und Opfer in  
der religiösen und philosophischen  
Begriffswelt Hauptmanns.

A. Luthertum.

Gerhart Hauptmann wurde im Jahre 1862 in Bad Salzbrunn in Schlesien geboren. Durch seine Mutter, die eine gläubige Protestantin war und durch den strengen Religionsunterricht bei Dr. Schmidt in der Realschule in Breslau, in die er im Jahre 1874 eintrat, wurde Hauptmann früh mit dem Lehren Luthers vertraut. Hier bildete sich die Grundlage für des Dichters tiefe Religiosität, die in seinem ganzen Werk zum Ausdruck kommt.

Wie P.S. Watson in seinem Luthertuch U n G e t t e s G e t t -  
h e i t nachdrücklich hervorhebt, steht und fällt Luthers gesamte Theologie mit der Gottheit Christi.<sup>1)</sup> Luther sah in Christus ganz buchstäblich den „Fleischgewordenen und mit Menschennatur bekleideten Gott.“<sup>2)</sup> In Christus hat Gott Gestalt angenommen, um unter den Menschen zu wirken. Er ist Mittler zwischen Gott und Mensch. Während Gott, der allmächtig, allwissend und vorausschauend ist, das G e -  
s e t z gibt, nach dem sich alles Leben auf Erden richtet, ist Christus der A u s l e g e r d e s G e s e t z e s, das heißt, daß er durch sein Leben das Beispiel für die Menschheit ist.

Das G e s e t z ist der Ausdruck des göttlichen W i l l e n s. P.S. Watson erklärt, „... daß der Ausdruck 'Gesetz' für Luther stets eine Forderung bezeichnet, die man uns auferlegt und die durch weltliche und ewige Sanktionen bekräftigt wird.“<sup>3)</sup> Die Erfüllung des G e s e t z e s ist die bestimmte Aufgabe, die dem Menschen von Gott gestellt worden ist. Die Erfüllung des G e s e t z e s fordert

die Liebe, die vollkommene Selbstlosigkeit bedeutet. Hieraus ergibt sich Luthers Auffassung von der Sünde. Sünde ist Handeln aus Eigenliebe, Mangel an Liebe zu Gott und zu den Nächsten, denn dieser Mangel führt zum Handeln gegen das G e s e t z . Dieser Gedanke hat sich Hauptmann tief eingeprägt. Wie wir im nächsten Kapitel meiner Arbeit sehen werden, liegt diese Auffassung der Sünde seinem ganzen dramatischen Werk zu Grunde. Von V e r S o n n e n a u f - g a n g angefangen bis zur A t r i d e n - T e t r a l o g i e ist es der Mangel an Liebe, sowohl den Nächsten gegenüber als Gott, der das Wesen der Schuld ausmacht.

Wie es Luther darlegt, ist es jedoch gerade das G e s e t z , das die Sünde, wenn es sie auch nicht direkt verursacht, doch zur Aktivität reizt. Es fordert Vollkommenheit von Menschen, also das Unmögliche, denn der durch die Erbsünde gefallene Mensch besitzt einen Willen, der zu dem göttlichen Willen im Gegensatz steht. Wenn des Menschen Wille mit dem Gottes übereinstimmt, würde der Mensch letzteren nicht als Gesetz empfinden. Diesen Gedanken bringt Hauptmann in der A t r i d e n - T e t r a l o g i e zum Ausdruck. Solange die Atriden den eigenen Willen über den göttlichen Willen stellen, wie die junge Iphigenie in Aulis oder wie Agamemnon, der nur den göttlichen Willen befolgt, um daraus einen Vorteil zu ziehen, stehen sie unter einem Fluch. Nach Luther heißt: „unter dem Gesetz sein; unter dem Fluch sein, unter Gottes Verdammung und Zorn.“<sup>4)</sup> Erst wenn des Menschen Wille mit demjenigen Gottes identisch ist, und das wird nur durch wahre Liebe möglich, fällt der Fluch fort, wie es das Ende der A t r i d e n - T e t r a l o g i e zeigt.

Dem G e s e t z ist nach Luther ein bestimmter Sinn gegeben: es dient dazu, dem Menschen seine Schwäche und seine Sündhaftigkeit vor Augen zu halten und ihn dazu zu veranlassen, daß er Heilung und Erlösung sucht. Anerkennung der Schuld und wahre Reue sind die

Voraussetzungen für die Erlösung. An den Beispielen des Orest und der Elektra in I p h i g e n i e i n D e l p h i zeigt Hauptmann, wie sehr auch er von diesem Gedanken überzeugt war.

Nicht die Tat des Menschen, sondern seine Absicht und sein Wollen sind wichtig. P.S. Watson faßt diesen Aspekt der lutherischen Lehre knapp zusammen:

„ Im Unterschied zu den Gesetzen der Menschen kann man dem Gesetz Gottes nicht mit blossen Werken genug tun. Denn Gott richtet nach dem, was im innersten Herzen ist und sein Gesetz beansprucht das ganze Gemüt und den ganzen Willen. Es fordert vollkommene Liebe, die frei ist von allen selbstischen Erwägungen.“ 5)

Wenn man die beiden Opferungen der Iphigenie in der A t r i d e n - T e t r a l o g i e miteinander vergleicht, sieht man, wie sehr Hauptmann diese Perle zu seiner eigenen gemacht hat. Iphigeniens erstes Opfer, das wie beim zweiten ihr eigener Wille zu Grunde liegt, geschieht aus selbstischen Gründen, denn sie erhofft sich die ewige Vereinigung mit dem Geliebten Achill. Aber das zweite Opfer geschieht aus vollkommener Selbstlosigkeit und wird deshalb von Gott als Sühne angenommen.

Die Unerschöpflichkeit des göttlichen G e s e t z e s fordert den Erlöser. Hier nun erkennt Luther die eigentliche Aufgabe Christi. Nachdem der Mensch durch das G e s e t z sowohl schuldig geworden als auch der Schuld überführt worden ist, ist es das Werk des Heilands, den Menschen wieder aufzunehmen und ihn von seinen Sünden freizumachen. Voraussetzung für die Erlösung ist der Glaube an das Evangelium.

Das Bewusstsein der eigenen Unzulänglichkeit und Schuld und der Glaube an die göttliche Liebe und Barmherzigkeit lassen den Menschen der göttlichen G n a d e teilhaftig werden. Nach Luthers Auffassung wird das Verhältnis zwischen Gott und Mensch durch die G n a d e bestimmt. Der Mensch kann niemals von einem V e r d i e n s t Gott gegenüber sprechen - er muß stets demütig der göttlichen Gnade harren. So betont Luther auch immer, daß im Gottesdienst der Mensch nicht

der Gebende, sondern der Nehmende ist. Hier erklärt sich, warum Orest in der *Atriden-Tetralogie* trotz der Erfüllung des göttlichen Gebotes nicht entschuldigt ist. Er, sowohl als Elektra, ist der Ansicht, daß er Gott einen Dienst getan hat, indem er das Kultbild nach Delphi gebracht hat. Er fordert die Entschuldigung als Lohn, statt daß er sie demütig als eine unverdiente Gnade erhofft. Wie wir an anderer Stelle noch sehen werden, wird ihm erst durch seinen aufrichtigen Glauben an die Gnade und durch seine tiefe Reue für die eigene Schuld die Gnade zu teil.

Wichtig für Hauptmanns Religiosität ist auch Luthers Auffassung von Opfer, die bei dem Dichter später noch durch die antik-griechische Bedeutung des Opfers bereichert wird. Luther hält das Opfer, das versucht Gott zu veröhnen, für sinnlos. P.S. Watson sagt hierüber: „Denn daß die Menschen in der Hoffnung, Gott zu besänftigen und zu veröhnen, Opfer darbringen, ist in Luthers Augen ein Zeichen, daß ihre Religion falsch und Götzendienst ist.“<sup>6)</sup> Ein solches Opfer zeigt einen Mangel an Demut und den Mangel an Glauben an Gottes Güte und Gnade. Es liegt nur bei Gott, die Gnade zu vergeben, und außer einem ernstgemeinten Gesinnungswandel, der aus dem selbstischen Sünder den reinigen Gläubigen macht, gibt es nichts, was der Mensch Gott geben könnte, da er zu niedrig und schwach ist. Er kann nur demütig empfangen. In diesem Sinne empfindet Hauptmann die Möglichkeit, sich für seine Nächsten zu opfern, nicht als Verdienst des Menschen, sondern als Zeichen der göttlichen Gnade, wie er es vor allem in den Dramen *Der arme Heinrich*, *Indiphedi* und schließlich auch in der *Atriden-Tetralogie* zum Ausdruck bringt.

#### P. P i e t i s m u s u n d M y s t i k .

Besonders in Hauptmanns Auffassung von der Erlösung und dem Opfer zeigt sich der Einfluss des Pietismus. Er verliess im April 1878



die Schule und trat im Mai des selben Jahres bei seinem Onkel Schubert als Landwirtschaftslehre ein. Dieser Schritt war sehr wichtig für die Entwicklung seines religiösen Denkens. Hier kam er in enge Berührung mit dem Herrnhuter Pietismus. Seine Verwandten waren streng religiös. P. Schlenker sagt über sie: „Das Schubert'sche Haus war eine weltliche Domäne herrnhutischen Geistes.“<sup>7)</sup> Seine Hauptlektüre während dieser Zeit war das Neue Testament.<sup>8)</sup>

Der Herrnhuter Pietismus war tiefst in den Lehren Luthers verwurzelt. J. Spener, der Begründer der pietistischen Bewegung im 17. Jahrhundert, berief sich ausdrücklich auf Luthers Idee, ernsthafte Christen zu kleinen Gruppen zusammenzuschließen, die sich aufrichtig der Erfüllung des göttlichen Willens befleißigen sollten.<sup>9)</sup> Der Pietismus stellt fast noch mehr als das Luthertum Christus in den Mittelpunkt der Religion. Das Gebot der Nächstenliebe wird streng befolgt. Caritas ist die wichtigste Aufgabe des Pietisten. Diese ist die tatkräftige Umsetzung des göttlichen Gebots in den praktischen Alltag. Ein Beispiel hierfür gibt uns Goethe in dem **B e k e n n t n i s s e n e i n e r s c h ö n e n S e e l e** in dem Roman **W i l h e l m M e i s t e r**, und bei Hauptmann sehen wir die Caritas am deutlichsten in der Gestalt der Hering Kruse in dem Roman **H e r N a r r i n C h r i s t e E m a n u e l Q u i n t**.

Neben dieser praktischen Anwendung des Luthertums steht der pietistische Mystizismus, der für Hauptmann von großer Bedeutung war. Das Konventikelwesen des 17. Jahrhunderts begünstigt schon die individuelle Gottesbegeisterung, da die Mitglieder zur Darlegung und Besprechung ihrer Bibel- und Gottesauffassung angeregt wurden. Die konventionelle Bibelauslegung wurde abgelehnt und statt dessen legte man sich das Evangelium Christi selbst aus. Ein jeder Gläubige vertiefte sich eifrig in das Wesen der Lehre Christi. Wie bei Luther wurde dem **W o r t** Christi, das in jedem Menschen lebt, große Bedeutung

beigelegt. Ein Beispiel hierfür gibt uns Hauptmann in der Gottesauffassung seines Emanuel Quint. Jeder Pietist strebte nach dem persönlichen Gotteserlebnis durch die Versenkung ins eigene Innere.

Der Mystizismus innerhalb des Pietismus erreichte seinen Höhepunkt in den mährischen Brüdergemeinden zur Zeit Zinzendorfs. Dem pietistischen Mystiker erschien sein Glaube als die Möglichkeit der seelischen Vereinigung mit dem Heiland, der Überall zugegen ist und der im Wort gefunden werden kann. Das von Spener begründete Konventikelwesen verwandelte sich in eine Art freien christlichen Gemeinschaftslebens, durch das den Glaubensbrüdern mittels der göttlichen Versenkung Gelegenheit zur intimen Verbindung mit Christus gegeben wurde.<sup>10)</sup> Der lutherische Gedanke vom Glauben an die Evangelien, als Voraussetzung für die Erlösung, vertieft sich zu dem Streben nach der unio mystica mit Christus, in der der Gläubige die Entzückung sieht. Das persönliche Gotteserlebnis ist der Grundstein der pietistischen Religiosität. In dieser Richtung übten die schlesischen Mystiker des 17. Jahrhunderts einen großen Einfluss auf Hauptmann aus. Behl und Voigt berichten, daß er sich intensiv mit Böhme befaßt hat.<sup>11)</sup> Böhmes Art der Gottesauffassung, die das persönliche Verhältnis des Menschen zu Christus in den Vordergrund stellt, regte Hauptmann zur intensiven Auseinandersetzung mit der biblischen Gestalt Jesu an. Ihn interessierte Jesus als Mensch, wie er seinen Jüngern begegnet war, denn dieser Jesus ist es, den der pietistische Gläubige sucht. Die Nachfolge Christi wird zu einer Aufgabe, die die Brüder in die Tat umsetzen. Dadurch, daß die mystische Vereinigung für möglich gehalten wurde, ergab sich die Überzeugung, daß der Mensch, in dessen Seele Christus lebte, auch sein Leben ganz der Nachfolge Christi weihen müßte. Der Apostel, Emanuel Quint, Montemana in dem Drama *D e r w e i s e e H e i l a n d*, Prospero in *I n d i p h o d i* und schließlich

Iphigenie zeugen alle von dieser pietistischen Christusauffassung des Dichters. Wie Luther sind auch die Pietisten überzeugt von der Sündhaftigkeit des Menschen. Auch sie glauben an die Erbsünde und erkennen die Unmöglichkeit der Selbsterlösung. Das Christuserlebnis ist Zeichen der göttlichen Gnade, nicht Verdienst. Wie Luther erhofft sich der Pietist die Erlösung der Menschheit von der Wiederkehr des Heilands auf Erden. Die Lutherische Idee vom **l e b e n d i g e n G e t t** wird rein menschlich ausgelegt: in seiner großen Güte und Barmherzigkeit wird Gott noch einmal seinen Sohn als Mensch auf die Erde schicken, um die Menschheit zu erlösen. Das Leben des einzelnen in der Nachfolge Christi dient als Vorbereitung für dieses Ereignis. Aus dem Gedanken der *unio mystica*, die jedem Gottsucher die Möglichkeit der seelischen Vereinigung mit Christus gibt, erwächst die Vorstellung vom auserwählten Menschen, dessen Ich so völlig mit Christus eins wird, daß der Heiland in seiner Gestalt auf Erden erscheint. Der Erlöser trägt immer, auch bei Hauptmann, die Züge des biblischen Christus. Der Lebensweg des Emanuel Quist ist eine Wiederholung des Lebens Christi. Er gleicht diesem sogar äußerlich. Ebenso erinnern die Leiden und das Opfer sowohl des Montanus in *Der weisse Heiland*, als die des Prospero in *Indiphoëdi*, und auch das Leben der Iphigenie in der *Atriden-Tetralogie* an die Leiden und das Opfer Christi.

Der sowohl lutherische wie pietistische Glaube, daß sich Gott in seiner Schöpfung kundtut, lebte auch im jungen Hauptmann. Von hier war kein weiter Abstand zum **M e n i s m u s**, wie ihn Haackel lehrte. Hauptmann ging im November 1882 an die Universität Jena und geriet dort wie sein Bruder Carl und dessen Freundeskreis ganz in den Bann Haackels.<sup>12)</sup> Dieser hatte bei den untersten Lebewesen, den Moneren, angefangen, bis zu den höchsten Höhen der Tierwelt, einen Stammesbaum entworfen, der Gott miteinschloß.<sup>13)</sup> Wie J. Gregor sagt,

waren die ersten drei Zeilen des dritten Gedichtes von Goethe  
G o t t u n d W e l t sein Programm:

„Kein Wesen kann in nichts zerfallen;  
Das Heilige regt sich fort in allen,  
Am Sein erhalte dich beglückt.“ 14)

Diese „Naturvergottung“, wie H. Glockner sie nennt,<sup>15)</sup> verbunden mit der Ablehnung der Zivilisation, verschnürt bei Hauptmann mit seiner pietistischen Religiosität. Beispiele hierfür finden wir etwa in der Novelle *D e r A p e s t e l* und sogar auch in den frühen naturalistischen Dramen, wie zum Beispiel in dem Drama *D i e W e b e r*, das ja eine Anklage gegen die Mißstände in der Zivilisation ist. Seiner pietistischen Erziehung getreu, ging es Hauptmann nie um die Änderung bestehender Einrichtungen. Seine Anklage bestand nur aus einer Gegenüberstellung der Reinheit und Gütlichkeit in der Natur mit der Korruption des von Menschen Geschaffenen. Der junge Hauptmann sah den Grund allen menschlichen Klangs in der Entfernung des Menschen von der Verbundenheit mit der göttlichen Natur. Mit dem Augen Haeckels sah er jetzt die Gütlichkeit des Menschen und der Natur und hielt die Rückkehr des Menschen zu dieser Erkenntnis für den einzigen Ausweg aus allem durch die Zivilisation verursachten Klangs. Er blieb nicht lange unter diesem direkten Einfluß der Haeckelschen Lehre, aber seine Überzeugung von der Urr Religion, wie sie sich später herausbildete, wird doch von der Naturphilosophie Haeckels geführt. Reminiscenzen dieser Philosophie mischen sich in sein Bild von der Urr Religion, wenn er hier die Einheit von Mensch und Natur sieht.

### C. D e t e r m i n i s m u s

Wichtig für das Verständnis von Hauptmanns religiösen Anliegen ist vor allem die Untersuchung seiner Auffassung von menschlichem Dasein. Hier wurde die Philosophie Schopenhauers wichtig für die

geistige Entwicklung des Dichters.

Hauptmanns Auffassung vom Christentum ist mit derjenigen Schopenhauers nah verwandt. Schopenhauer betrachtet das Christentum als eine Philosophie des Pessimismus:

„Wirklich ist die Lehre von der Erbsünde (Bejahung des Willens) die große Wahrheit, welche den Kern des Christentums ausmacht.“ (6)

Um diese beiden Pole, Erbsünde und Erlösung, dreht sich auch Hauptmanns Auseinandersetzung mit dem Christentum.

Nach dem Schopenhauerschen **D e t e r m i n i s m u s** ist das Individuum dem Willen unterworfen, also unfrei. Da diesem Willen die Erbsünde zu Grunde liegt, muß der Lebensweg des Menschen ein Leidensweg sein. Als solchen sieht ihn auch Hauptmann und erkennt, daß alles menschliche Streben nach Glück und Zufriedenheit von vornherein nutzlos ist. Aber während Schopenhauers Philosophie den Grund des Leidens in der Beschaffenheit des menschlichen und des metaphysischen Willens nachspürt, nimmt Hauptmann unmittelbar den religiösen Ausgangspunkt dieses Leidens, die Erbsünde, als gegeben an. Er stellt dar was ist und verliert sich nicht in dem Problem, warum es ist. Seine Dramen schildern die verschiedenen Erscheinungsformen des Leidens, die bei ihm alle auf eine Wurzel zurückgehen - die Gebundenheit des Menschen durch die Erbsünde. Auch wenn er sich äußerlich dem Schopenhauerschen Buddhismus nähert, der die Auflösung des Willens, das Nirvana, als das höchste Ziel der persönlichen Entwicklung lehrt, bleibt er in Grunde christlich-lutherisch. Ihm, der inner dem höchsten, christlichen Gott anerkennt, bedeutet die Auflösung des Willens die Verleugnung des eigenen Willens, um sich den göttlichen Willen ganz zu eigen zu machen. In pietistisch-mystischer Weise erscheint ihm diese Auflösung der Individualität - nach Schopenhauer des Selbstwillens - als ein Verschmelzen mit Gott. In der **A t r i d e n - T e t r a l o g i e**, wie schon in **I n d i p h o d i e** stellt er

die Aufhebung des Willens zum Leben als Eingehen ins Göttliche dar.

Wie Schopenhauer sah er in der Religion des Christentums zunächst ein Abschreckungsmittel gegen das nutzlose Suchen nach irdischem Glück. Der alte Hilse aus dem Drama *Die Weber* ist von diesem Pessimismus erfüllt. Der Glaube an eine ungleiche Gerechtigkeit im Jenseits eröffnet zwar dem Menschen einen Ausweg aus dem diesseitigen Kland, läßt aber seine Lage auf Erden nur noch verzweifelter erscheinen, weil er die Hoffnung auf eine Erlösung im Diesseits verneinet. Schopenhauer und Hauptmann stimmen miteinander überein, wenn sie die Notwendigkeit der Bewahrung des Ideals des Heiligen im Christentum anerkennen. Im Hinblick auf Schopenhauers Auffassung vom Christentum sagt W. Durant:

„Inmitten weltlicher Güter und Macht bewahrte es [das Christentum] das Ideal des Heiligen, des Narren in Christo, der den Kampf ablehnt und dem individuellen Willen völlig überwindet.“  
17)

Hauptmann schildert einen solchen Heiligen in seinem Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint*, aber er kommt zu der Einsicht, daß selbst ein solches heiliges Leben keinen Ausweg aus dem irdischen Dilemma bietet. Es gelingt diesem Nachfolger Christi eine Zeit lang eine Anzahl Jünger um sich zu scharen, aber letzten Endes verläuft die ganze Bewegung in Sande. Diese Jünger verlieren, statt etwas zu gewinnen, durch ihre Nachfolge erst recht alles. Der Pessimismus dieses Werkes steht noch ganz auf der Stufe desjenigen Schopenhauers, doch von nun an trennen sich ihre Wege. Hauptmanns Denken ist zu tiefst im Pietismus verwaschen und von hier aus sucht er nach einem Weg zur Erlösung der Menschheit. Er erhofft die Erlösung von der Wiederkunft des Heilands, mit seinem Willen zur vollkommenen Selbstaufgabe und Nächstenliebe, nicht aber von der Wiederholung seines irdischen Leidensweges und Märtyrertums.

## D. Antike Auffassung

Das antike Griechentum wies ihm von hier aus einen Weg zur Neugestaltung des Erlösers. In Jena besuchte Hauptmann Vorlesungen bei Rudolph Paucken über Philosophie, bei Gaedebens über Archäologie, bei Geizer über griechische Geschichte und bei Beethling über Literaturgeschichte. Bohl und Veigt zählen auf, mit welchen Dichtern und Schriftstellern sich Hauptmann während dieser Zeit in Jena befaßte; mit Homer, Hesiod, Herodot, Plutarch, Pausanias; er las zahlreiche moderne Werke über antike Kunst und Geschichte, sowie auch religionswissenschaftliche Arbeiten und schließlich Karl Marx.<sup>18)</sup> Hier wurde der Grundstein für Hauptmanns tiefes Interesse für das Griechentum gelegt. Hauptmanns Begeisterung für das Griechentum erinnert an diejenige des jungen Nietzsche, aber von Anfang an zeigt sich ein wesentlicher Unterschied in der Art des Anspruchs, den sie ans Griechentum stellen. Wie Glockner darstellt, wollte Nietzsche

"..... von den Griechen reden und in diesem blanken Spiegel der trüben Gegenwart das Bild eines Zeitalters zeigen, welches den günstigen Nährboden für die Erzeugung genialer Menschen bot." 19)

Hauptmann dagegen sucht im Griechentum den Boden für die Neubelebung des Christentums, d.h. für die Wiederbelebung der Erlössergestalt. Beide haben das gleiche Griechentum vor Augen, nämlich, wie es Glockner schildert,

"das in Aischylos gipfelnde 'tragische Zeitalter der Griechen'; die willensgewaltige Ära der heroischen Mythen, der Wettkämpfe, der Mysterien." 20)

Im Mittelpunkt dieser Welt steht Dionysos. Wichtig für Hauptmann war vor allem Nietzsches Vergleich von Dionysos mit Christus:

„Dionysos gegen den Gekreuzigten: da habt ihr den Gegensatz. Es ist nicht eine Differenz hinsichtlich des Martyriums - nur hat dasselbe einen anderen Sinn. Das Leben selbst, seine ewige Fruchtbarkeit und Wiederkehr bedingt die Qual, die Zerstörung, den Willen zur Vernichtung. In anderen Falle gilt das Leiden, der 'Gekreuzigte als der Unschuldige' als Einwand gegen dieses Leben, als Formel seiner Verurteilung. - Man errät: das Problem ist das vom Sinn des Leidens: ob

ein christlicher Sinn, ob ein tragischer Sinn. Im ersten Fall soll es der Weg sein zu einem heiligen Sein; im letzteren Fall gilt das Sein als heilig genug, um ein Ungabbares an Leid noch zu rechtfertigen. Der tragische Mensch bejaht noch das horbe Leiden; er ist stark, voll, vergöttlichend genug dazu; der christliche vermeint noch das glücklichste Los auf Erden; er ist schwach, arm, entsetzt genug, um in jeder Form noch am Leben zu leiden. Der Gott am Kreuz ist ein Fluch auf das Leben, ein Fingersag, sich von ihm zu erlösen; der in Stücke geschnittene Dionysos ist eine Verheissung des Lebens; es wird ewig wiedergeboren und aus der Zerstörung hervorkommen. 21)

Diese Gegenüberstellung zeigt, wo nach Nietzsches Ansicht die Schwäche des Christentums liegt: Von dem Märtyrer, dessen Leben nichts als Leiden enthalten hat, und dessen Kreuzestod Symbol für das Christentum geworden ist, kann nicht die Kraft ausgehen, die der Menschheit den Mut zu neuem Leben gibt. Die Lebensverneinung ist kein Ausweg aus dem irdischen Leiden. Es muß in Gegensatz hierzu eine Möglichkeit zur Bejahung des Lebens gefunden werden.

Hauptmanns Ringen um die Erlösergestalt stellt ihm zunächst vor zwei Möglichkeiten: erstens die Nachbildung des demütigen, leidenden, biblischen Christus und zweitens die Darstellung des kraftvollen, heldischen Übermenschen, den Nietzsche verkündet hat. Ersteren sehen wir in der Gestalt des Emanuel Quint, und wir sehen auch, wie wenig eine solche Erlösergestalt zur wirklichen Erfüllung seiner Aufgabe in der heutigen Zeit fähig ist. Demgegenüber steht der Apostel aus der gleichnamigen Karzengeschichte. Sein Auserwähltes, und seine Auffassung von seiner Mission, entsprechen den Anforderungen, die Nietzsche an seinen Übermenschen stellt. Er ist stark, edel und schön und vor allem selbstbewußt. Er zweifelt nicht an seiner Kraft und fordert die Nachfolge als selbstverständlichen Tribut, den ihm die niedrige Menschheit zu sollen hat. Aber die wesentlichen christlichen Eigenschaften fehlen ihm: Demut und Nächstenliebe. Er geht an seinem Größenwahn zugrunde. Der wahre Erlöser muß anderswo gesucht werden, und zwar wie Hauptmann nun erkennt, in der Verschmelzung von Christentum und der griechischen Antike. Aus dieser Verschmelzung baut der



Dichter ein eigenes theologisches System auf, das den neuen Hellenismus hervorbringt.

Den antiken Griechen waren die Götter lebendige Wirklichkeit. Sie übten einen direkten Einfluß auf das Leben des Menschen aus, ja sie konnten den Menschen vollkommen aus Instrument ihrer Wünsche und Launen machen. Die Griechen hatten eine durchaus menschliche Vorstellung von ihnen. Die Götter waren sowohl gut als <sup>auch</sup> böse, sie waren herrschsüchtig, neidisch, eitel und streitsüchtig. Es gab unter ihnen Intrigen, Freundschaften und Feindschaften. Der Mensch hatte eine durchaus konkrete Vorstellung von ihnen und konnte sich unmittelbar an sie wenden. Den einzelnen Göttern waren bestimmte Attribute und Eigenschaften gegeben und sie hatten ihre unterschiedlichen Einflußgebiete. Der Mensch hatte die Möglichkeit, für jedes Anliegen eine Gottheit zu finden, die ihn aus seinen Nöten helfen oder ihn unterstützen konnte. Sie vertraten die höchste Gerechtigkeit und sorgten für die Erfüllung des göttlichen Gesetzes auf Erden, indem sie die Bösen strafften und die Guten belohnten.<sup>22)</sup>

Der Mensch erkannte die Macht der Götter bedingungslos an. Er befolgte ihr Gebot, das sie ihm durch das Orakel kundtaten und er ehrte sie durch das Opfer. Das Opfer hatte daneben auch den Sinn, daß es dem Menschen die Möglichkeit bot, den Zorn der Götter zu beschwichtigen und eine dadurch entstandene Kluft zu überbrücken.<sup>23)</sup> Schuld entstand aus der Mißachtung der göttlichen Gesetze, aber sie konnte vom Menschen gesühnt werden.

Hauptmann hat sich eindringlich mit Plato beschäftigt. Friedrich Kammacher in dem Roman *A t l a n t i s*, der stets Schleiermachers Plato bei sich trägt, ist ein Abbild des Dichters. Durch Plato lernte er die antike Auffassung vom Schicksal kennen. Vorsehung und eigener Wille sind hier verbunden. Die Verantwortung für sein Schicksal trägt der Mensch selbst. Die Götter können

nicht verantwortlich gemacht werden. Bevor sie ins Leben eingeht, wählt eine jede Seele ihr Schicksal. Nachdem das geschehen ist, tritt sie vor die Weiren, die nun das Schicksal bestätigen und für Götter und Menschen unveränderlich festlegen.<sup>24)</sup>

### E. Hauptmanns Synthese in der Atriden- Tetralogie

Hauptmanns Auffassung des antiken Schicksalaglaubens in der Atriden-Tetralogie sieht etwas anders aus. Auch bei ihm sprechen die Weiren das letzte Wort, aber ohne vorher dem Menschen die Möglichkeit der Wahl gegeben zu haben. Sie bestimmen das Schicksal und legen es unabänderlich fest. Weder den Göttern noch den Menschen bleibt die Möglichkeit, den einmal bestimmten Schicksalweg zu verlassen. Der Begriff der Moira schließt bei ihm den des christlichen Gottes ein. Er stellt die Moira als allmächtige und allwissende Gottheit dar, wie den Gott Luthers. Diese Gottheit ist jedoch nicht liebend und gütig, sondern gleich den antiken Weiren ist sie unnahbar und erhaben nachdem einmal das Schicksal des Menschen festgelegt ist. Die olympischen Götter sind als Mittler zwischen Gott und den Menschen eingesetzt. Wie in antiken Mythen sorgen sie für die Erfüllung des göttlichen Willens, d.h. die Erfüllung des Schicksalweges auf Erden. Wie die Heiligen der katholischen Kirche bieten sie dem menschlichen Bedürfnis nach Verehrung und Anbetung ein Ziel, aber nicht kraft ihres Märtyrertums, sondern kraft ihrer unsterblichen Göttlichkeit.

Die christliche Lehre von der Erbsünde wird in dieser Theologie beibehalten. Wie in der Philosophie Schopenhauers äußert sich diese Erbsünde in der Behauptung des menschlichen Willens, der - hier tritt die Lehre Luthers wieder deutlich zu Tage - in Widerspruch zum göttlichen Willen steht. Die Atriden stehen unter einem Fluch und sie

versuchen vergebens, sich davon zu befreien. Ihre Anbetung der Götter und der Gehorsam ihnen gegenüber hilft ihnen nicht, im Gegenteil, die Götter verschlimmern ihre Lage noch. Denn nach Hauptmanns Ansicht setzt sie der Mensch, der sie verantwortlich macht, an die Stelle des höchsten Gottes und wird des Götzendienstes schuldig. Iphigeniens erstes Opfer wird der Artemis dargebracht und bedeutet den Versuch, diese zu versöhnen. Dies ist die Art des Opfers, gegen die Luther wettet, denn es beruht auf dem Gedanken von Verdienst und Belohnung. Hauptmann, der Pietist, ist jedoch überzeugt von der Notwendigkeit der Wiederholung des Opfers - des Opfers, durch das der wiedergekehrte Holland die Menschheit entsühnt. Er verkündet das wahre Opfer, das die völlige Auflösung des Selbstwillens bedeutet. Der Antrieb zu diesem Opfer entspricht der lutherisch-pietistischen Forderung der Nächstenliebe, Gottesliebe und Selbstlosigkeit. Der Unterschied zwischen Hauptmanns beiden wichtigsten Hollandgestalten, Iphigenie und Emanuel Quint, stimmt mit dem Unterschied zwischen dem Märtyrertum des Dionysos und Christi, den Nietzsche hervorhebt, überein. Quint verkörperte die moderne Vorstellung vom leidenden Christus. Er konnte die Erlösungstat nicht vollbringen. Dies blieb Iphigenie vorbehalten, deren Opfer das antike Blutopfer zur Vereinigung von Menschen und Göttern mit der christlichen Erlösungstat aus Nächstenliebe verbindet. Sie weist der Menschheit den Weg in eine hoffnungsvolle Zukunft, in der diese von der Schuld befreit ist und durch ihr Mittlertum der göttlichen Gnade teilhaftig wird.

---

II. KAPITEL.

Die Darstellung von Schicksal, Schuld,  
Sühne und Opfer in früheren Werken.

A. Schicksal

Schicksal und Gottes Allmacht.

Die Darstellung der Schicksalsmacht, der der Mensch ausgeliefert ist, ist in den früheren Werken Hauptmanns nach der christlich-lutherischen Vorstellung von dem Schicksal, als Ausdruck des Wirkens eines allmächtigen Gottes, ausgerichtet. Diese Macht kann sich auf verschiedene Weise äußern. Wir erkennen sie entweder als das Ausgeliefertsein des Menschen an seine Umgebung oder an seinem Scheitern durch die eigene Schwäche, also stets mit negativen Verweisen. Das Schicksal zeigt dem Menschen seine unendliche Hilflosigkeit angesichts der göttlichen Macht. Das Drama *Die Weber* schildert das Ausgeliefertsein eines ganzen Standes. Diesseits und Jenseits sind hier eine Einheit, die in gleichem Maße unter Gottes Gebot stehen. Und Leid und Freude wiegen einander in dieser Ganzheit von Endlichkeit und Ewigkeit auf. Wer auf Erden nur Leid beschieden ist, der kann mit der ewigen Glückseligkeit rechnen, während irdischer Vorteil mit jenseitigem Leid ausgeglichen wird. Es ist Vater Hilse, der diese Gedanken als Leitsatz für das Leben ausspricht:

Ich sag' dir'sch, Gottlieb! zweifle nicht an dem Barmhertigen,  
was mir armen Menschen haben. Per was Mitt ich denn hier  
gessen - und Schamel getreten uf Nord vierzig und mehr  
Jahr? und Mitte ruhig zusehen, wie der dort drieben in  
Koffahrt und Schwelgerd lebt - und Geld macht aus mein'n  
Hunger und Kummer. Per was denn? Weil ich 'ne Hoffnung  
hab'. Ich hab' was in aller der Not. (Durchs Fenster wei-  
send); Du hast hier deine Parte - ich drieben in jener Welt;  
das hab' ich gedacht. Und ich las mich vierteils - ich hab'  
'n Gewisheit. Es ist uns verheiden. Gericht wird gehalten,  
aber nich mir sein Richter, sondern: „sein ist die Rache“,  
spricht der Herr, unser Gott. 1)

Es ist hier der Gott des Alten Testaments, dessen unbeeinflussbarer Erhabenheit Hilfe sein Dasein anvertraut. Es ist nur der gerechte Gott, nicht der der Liebe und des Mitleids, und deshalb erscheint er eher grausam als gut, sein Wirken eher ungerecht als gerecht und die Hoffnung auf die Erlösung ist nur dem starken Gläubigen wie Hilfe ein Halt, nicht aber dem schwachen Durchschnittsmenschen. Und dieser ist es dann auch, der hier in der Form des Weberaufstandes, gegen die von Gott gesetzte Ordnung rebelliert, ohne jedoch etwas ausgerichtet zu können. Wohl kann Dreissigers Haus zerstört werden, aber deshalb bleiben doch alle Dreissiger der Welt in ihrer Stellung, die sie zu unschuldigen Unterdrückern der Arbeiter werden läßt. Das Gesetz der göttlichen Schicksalsmacht, dem die ganze Menschheit untersteht, ist grausam und unverstündlich, aber es übt eine unbedingte und unauweiche Herrschaft aus.

Auch wenn der Gedanke des Determinismus im Sinne Schopenhauers entwickelt wird, bildet die lutherische Schicksalsauffassung den Hintergrund für das Dargestellte. Das Einzelschicksal, das von dem der Umgebung abhängig ist, bewirkt als Beispiel die Nachtlosigkeit der Menschen gegen die göttliche Vorsehung. Das Individuum ist von Gott an seinen Platz gestellt worden. Jetzt aber unterscheidet sich der junge Hauptmann von Luther. Er ist davon überzeugt, daß auch ein starker Glaube nicht genügt, dem Menschen einen Halt zu geben. Helene Kruse, in dem Drama **V O R S O N N E N A U F G A N G**, besitzt den Glauben und die Hoffnung auf Erlösung und muß trotzdem zugrunde gehen. Der Pessimismus Schopenhauers, für den die rein materialistische Lehre von Karl Marx hier nur eine Hülle ist, behauptet sich vollkommen. Wie Schopenhauer sieht Hauptmann nur die Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins, das, in eine vorherbestimmte Bahn gestellt, sich nicht daraus befreien kann. Er schildert das Schicksal einer Bauernfamilie, die plötzlich zu Geld gekommen

ist und an dem ungewohnten Reichtum zugrunde geht. Alkoholismus und sinnlose Schlemmerei werden den Krauses zum Verhängnis. Weder sie selbst noch die Gesellschaft tragen die Schuld an ihrem Untergang. Sie sind das Opfer des Reichtums, der sie aus ihren bürgerlichen Verhältnissen, denen ihr Geist angepaßt war, herausgerissen hat.

Die einzige, die sich in dieser verkommenen Umgebung ihre Reinheit bewahrt hat, ist Helene, Krauses jüngste Tochter. Sie hat ihre Sonderstellung ihrer herrnhuter Erziehung zu verdanken. Aber auch sie kann nicht vor dem Untergang, zu dem ihre Familie verdammt ist, gerettet werden. Im Gegenteil, sie wird noch härter getroffen als die andern, weil sie durch ihre pietistische Erziehung an die Erlösung glaubt. Sie sieht in Loth diesen Erlöser und wird durch die enttäuschte Hoffnung vernichtet. Loth, dessen Ideale aus einer Mischung Haeckelscher Naturphilosophie und christlicher Lehre bestehen, bringt es nicht fertig, seine Schlagworte „Glaube, Liebe, Hoffnung“ in die Tat umzusetzen, und er wird der bessere Anlass zu Helenes Selbstmord. Aber schon von Anfang an macht Hauptmann deutlich, daß sie unentrinnbar zum Untergang verurteilt ist. L.R. Shaw hat gesagt, wie im zweiten Akt des Dramas im Bild der von Loth befreiten Tauben, dieser die Rolle von Helenes Erlöser anzunehmen scheint.<sup>2)</sup> Ihm gegenüber steht Helenes Verlobter Kahl, der ein leidenschaftlicher Jäger ist und nach den Worten des Mönchs alles tot schießt, „Lahmes und Wildes“.<sup>3)</sup> Sie ist das gejagte Wild, gejagt vom Schicksal der aus Schwäche und Dummheit verkommenen Familie, und Loths Dogmatismus ist nicht stark genug, sie zu retten. Das Bild wird folgerichtig zu Ende geführt wenn ein Hirschfänger für sie zum Werkzeug wird.

2. Die Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins als Beweis für Gottes Unbetheiligkeit und Schwäche.

Angesichts des Leids, dem der Mensch auf dem von Gott gesetzten Lebensweg ausgeliefert ist, drängt sich die Frage auf: ist Gott den Menschen gegenüber so gleichgültig geworden, daß er an seinem Leid keinen Anteil nimmt, oder ist er so schwach, daß er selbst des von ihm gesetzten Schicksals nicht mehr Herr wird? Hauptmann sieht die Antwort in beiden. Das Schicksal stammt nach christlicher Überzeugung ursprünglich von ihm. Aber der christliche Gott ist nicht mehr stark genug, dem Schicksal einen positiven Sinn im Sinne der Erziehung und Läuterung des Menschen zu geben. Es ist eine eigenständige, dämonische Macht geworden, deren Wirken Gott unbeteiligt zuläßt.

Schon in den eben besprochenen Dramen *Die Weber* und *Ver Sonnenaufgang* sahen wir diese negative Auffassung des Schicksals, die sich auch in der Schilderung desjenigen des Agamemnon und Orest behauptet. Noch eindringlicher jedoch als in der Gemeinschaft macht sich die Bedeutung des Schicksals als einer wahrhaft eigenständigen und Überpersönlichen Macht geltend, wenn das Milieu gegenüber dem Individuum mehr in den Hintergrund tritt. Das Schicksal erinnert jetzt schon an das Wirken der Moiren, die dem Menschen seinen Lebensweg vorschreiben, ohne daß er selbst die Möglichkeit besitzt, dem Ablauf der Geschehnisse Einhalt zu gebieten. Ein frühes Beispiel für diesen Determinismus ist die Novelle *Bahnwärter Thiel*. H.W. Haller sagt sogar: „Mit Ausnahme von 'Ver Sonnenaufgang' gibt es wohl kein Werk Gerhart Hauptmanns, in dem die deterministische und letztlich pessimistische Lebensauffassung mit solch unheimlicher Folgerichtigkeit gestaltet ist wie dies in 'Bahnwärter Thiel' der Fall ist.“<sup>4)</sup> In der Tat weist dieses Werk

sehen auf die *Atriden-Tetralogie* voraus, insofern nämlich, als Thiel seine Nachtat im Wahn, in einem Zustand des Außer-sich-seins, verübt, der ihn zum willenlosen Werkzeug der Höheren Schicksalsmacht werden läßt.

Die Menschen gehen an der eigenen Schwäche zugrunde und diese Schwäche führt zu Schuld. Sie fühlen sich einer Höheren dämonischen Macht ausgeliefert, die sie willenlos in Schuld verstrickt. Es ist das Böse im christlichen Sinne, das die Macht übernimmt, weil Gott fern und unsehbar ist - weil er den Menschen im Stich gelassen hat. Die Auffassung von Gott, der das Schicksal bestimmt, erinnert an diejenige, die die griechischen Dramatiker von den Moiren hatten. Wie die Moiren legt Gott das Schicksal fest, aber dann zieht er sich gleichsam zurück und überläßt den Menschen sich selbst. Dadurch wird das Schicksal zu einer von Gott losgelösten Macht, die mit dem Menschen sein dämonisches Wesen treibt. Das Schicksal trägt die Tüge des Bösen im christlichen Sinne. Gott hat den Menschen der Macht des Teufels ausgeliefert ohne ihm die Kraft zu geben, sich aus dieser Macht zu befreien. Fuhrmann Henschel zum Beispiel sagt:

Ne, ne, mir kenn'n ja a bissel davon reden. Sehn Se, ich bin ja an allen schuld; ich wees, daß ich schuld bin, nu gitt damit. Aber eh ich das machte mit der Frau, ich meene, eh ich die Hanne nahm, da fing das schonn an und wurde mit sech-ten .... ase mit sechsten ging's halt bergab. A Fischbecken-stecken, der brach mer entwes. Hernach, daß wees ich noch ganz genau, da ieberfuhr ich mer doch mein'n Hund. 's war der beste Spitz, den ich hatte. Dann fielen mer hintereinander drei Ferde, das schoene Hengstpford fer dreihundert Taler. Hernach, zum letzten, da starb mer mei' Weib. Ich hab's woll gemerkt in mein'n Gedanken, daß das und war uf mich abgesehen. Da aber mei' Weib und war gegangen, da hatt ich woll auch an'n Augenblick, daß ich und dachte, nu werd's woll genug sein. Nu kann a mer nich mehr viel nehmen dahier. Sehn Se's, er hat's doch fertig gebracht. Von Gusteln will ich ja gar nich reden. Verliert ma' a Weib, verliert ma' a Kind. Aber nee; ase Schlinge ward mir gelegt, und in die Schlinge da trat ich halt' mein. 5)

Auf Siebenhaars Frage, wer ihn denn diese Schlinge gelegt habe, antwortet Henschel:



Kann sein der Teufel, kann sein, a anderer. Erwirgen muß ich, das is gewis." 6)

Das Schicksal ist unerbittlich grausam und wer zum Leiden aus-  
ersehen ist, kann sich nicht wehren. Auch ohne Henschels Nachgiebig-  
keit Martha gegenüber wäre er verurteilt gewesen; diese ist nur der  
Anlaß zu seinem endgültigen Untergang. Aus seiner Antwort auf Sie-  
benknears Frage wird es deutlich, das sich hier die dämonische Macht  
des Schicksals innerhalb des Christlichen befindet. Es ist, wie  
Henschel sügernd sagt, der Teufel oder „a anderer“, das Böse, während  
Gott in unnahbarer Ferne bleibt. Das zeigt sich ganz deutlich in  
dem Drama *H e s e B e r n d*, in dem die verzweifelte Rose ausruft:  
„Do hee ich wull ernt in de Sterne gesche! Da hee ich wull ernt  
gesehrien und geruffal! Kee himalischer Vater hat sich geriecht.“ 7)  
Gottes Unbetheiligkeit zeigt, das der Dichter nicht mehr wie noch  
in *D i e W e b e r* ihm als den Lenker des menschlichen Lebens  
sicht, sondern das Schicksal als eine von Gott unabhängige Macht be-  
trachtet, die mit Gott nur noch insofern in Zusammenhang steht, als  
Gott ihr Wirken duldet.

Der einzige Ausweg aus dem irdischen Dilemma ist für Henschel  
und für Frau John in *D i e R a t t e n*, die wie Henschel und Rose  
Bernd von Schicksal verfolgt wird, der Tod. Aber dieser Tod ist  
nicht eigentlich eine Befreiung, er bildet nur das letzte, für die  
Umwelt erkennbare Glied in der Kette der Schicksalsschläge. Sowohl  
Henschel wie Frau John werden buchstäblich in den Tod getrieben,  
während Rose Bernd sich den Mord ihres Kindes auf das Gewissen läßt.  
Es ist, als ob das Schicksal seine Macht auch über das Ende des  
irdischen Lebens hinaus erstreckt. Frau John ist tot, aber es ist  
gewis, das die Tragik ihres Lebens nun auch das Kind mit einbeziehen  
wird. Quagare hat ganz recht, wenn er sagt: „Nu is et so weit; det  
jeht <sup>jetzt</sup> ~~sch~~ sujrunde.“ 8) Auch Fuhrmann Henschels Tod beeinflusst das  
Leben eines Kindes, wenn auch nicht so unmittelbar wie hier. Nach

Nannes Charakter zu schließen, beginnt nun, nach des Stiefvaters Tod, erst recht der Leidensweg der unerwünschten kleinen Bertha, die nur durch das Zutun Henschels überhaupt ein Heim hat. Rasinger trifft das Richtige, wenn er im Anschluß an Veigt schon von diesen frühen Dramen, mit besonderem Hinweis auf **F u h r m a n n H e n - s c h e l** sagt, daß die Wucht der Tragik sie „... in die Nähe einer antiken Schicksalstragödie“<sup>9)</sup> stelle.

### 3. Antikische Darstellung des Schicksals.

In **G r i e c h i s c h e n F r ü h l i n g** sagt Hauptmann einmal über die Kindrübe, die er in Delphi empfing:

Anders wie im Theater von Athen, tiefer und grausamer und mit größerer Macht, offenbart sich hier, in der felsigten Pytho, unter der Glut des Tagesgestirns, das Tragische, und zwar als die schauernde Anerkennung unabirrbarer Blutbeschlüsse der Schicksalsmächte. 10)

Die Auffassung von dem Schicksal als einer selbständigen übermenschlichen Macht bringt den Gedanken an das Wirken der Weiran, wie es sich in den antik-griechischen Tragödien zeigt, nahe. Wenn ein einzelner von den Schicksalsgöttern zum Leiden ausersehen worden ist, muß er seinen Weg unerbittlich zu Ende gehen. Wie nirgend sonst zeigt sich hier das vollkommene Ausgeliefertsein des Menschen an eine höhere und grausame Macht.

In dem Drama **D e r B e g e n d e s O d y s s e u s** gibt schon der antike Stoff die Voraussetzung für die Darstellung des Wirkens der unabwendbaren Schicksalsmacht. Ganz im antiken Sinne vertreten die Götter die Schicksalsmacht. Die Auffassung von dem unbeteiligten christlichen Gott fällt hier fort. Zeus und Poseidon greifen direkt in die Handlung ein. Durch ihr Zutun wandelt sich **O d y s s e u s** vom ägäischen Bettler in einen Halbgott, der zu der übermenschlichen Rache tat fähig ist. Die Götter lenken sein Leben, ohne

daß ihm die Möglichkeit zu eigenem Entschluß gegeben ist. Die christliche Schicksalsauffassung tritt hier ganz vor der antiken zurück:

„... Doch wer, wer bin ich? Ist  
Nicht meine Tat von mir entflohn und steht  
Fern, zwischen Göttern, am gestirnten Himmel?  
In Licht verhüllt, ein funkelndes Gestirn,  
Freund meiner Seele? und ich hecke hier,  
Ein Mädel schlechter Lumpen! Wankte sich  
Mein eignes Fleisch und Blut nicht schauernd von mir,  
Als ich, ich selbst zu sein, mir angemäßt?  
Ist nicht mein Sohn so fremd mir wie mein Ruhm?  
Und ich bin hier, um Sohn und Ruhm zu betteln!  
O Glückliche Götter! still! dem ihr zu Taten  
Beriefet, muß das Dulden lernen: Mut! 11)

Der von den Götter Auserwählte ist nicht mehr Herr seiner Entschlüsse. Jeder Versuch, selbständig zu handeln, stürzt ihn ins Verderben. Odysseus muß auf die Einwilligung Zeus' warten, bevor er sich zu erkennen geben und sein Recht beanspruchen darf. Wie die Götter ihn vernichtet haben, so erheben sie ihn auch durch ihren unmittelbaren Machtspruch. Es gibt keinen Mittler - die Götter teilen ihren Willen dem Menschen direkt mit:

Telemach: Wo ist er? Sank er in die Erde?  
Leukone: Nein!  
Er betet, scheint es, zu den Himmlichen.  
Telemach: So betet er, die Flüche abzuwaschen,  
Die er noch oben ausstieß?  
Leukone: Telemach,  
Er ist ein Seher und des Gottes voll.  
Er schäumt! Er windet sich in Zuckungen!  
Telemach: Und auch die Erde suckt. Sie suckt! Mich schwindelt's.  
Leukone: O Telemach, ist dies kein Halbgott? Sammelte  
Dies Seherhaupt nicht Strahlen?  
Telemach: Wehe!  
Leukone: Und  
Lich ihm der Göttervater nicht den Strahl  
Auf seinen Anruf! 12)

Mit Odysseus wird auch der Sohn zum Spielsaug der Götter, da er durch dessen Rückkehr wieder entzündigt wird und er ruft aus:

Wär' seine Irrfahrt wirklich denn zu Ende,  
Des Manns, des Namen ich nicht nennen mag,  
So ist der Tummelplatz, ist der Irrgarten  
Der Welt nun leer. Und Götter brauchen immer  
Ein neues Spielsaug: fort! ich will es sein! 13)

Nicht so unmittelbar wie hier, aber deswegen nicht minder wirksam treiben die Götter mit Veland ihr grausames Spiel. J. Greger bezeichnet ihn als einen „neuen Prometheus“<sup>14)</sup> denn seine Leiden sind Übermenschlich. Wegen seiner durchschnittenen Sehnen ist er an seine Werkstatt geschmiedet, aber ihm sind dämonische Mächte untertan, die seine grausigen Rachewerkzeuge werden. Das Schicksal hat ihn zum Dämon gemacht, der Übermenschliches vollbringen will. Mit unerbittlicher Gewalt vollzieht sich der Spruch des Schicksals sowohl an ihm wie später dann an seinen Opfern. Durch seinen Sturz ist Veland zu einer Luzifergestalt geworden, zum Dämon, in dem das Gute vom Bösen unagelöscht wird. Das Schicksal stellt ihn an die Seite Allvaters, mit dem er um die Nacht ringt:

Trun nicht Allvatern, denn er ließ ja dies geschehn  
in seiner Nähe. Doch geschah es ohne ihn  
und gegen seinen Willen, wer ist mächtiger,  
ich oder er? - du hörtest dieses, höre mehr:  
Nicht du, nicht Falterqual, auch meine Rache nicht  
erneuert mich in diesem ungeheuren Augenblick.  
Es ist ein andres, das ich dir nicht nennen kann.  
Du sitztest, weil es dich berührt, geküßt und blüht.  
Berührt es etwa einen Gott, er stürzt von Sits,  
die Fersen blühend. Anders hat es sich berührt.  
Es macht auch mir vom Boden frei den schweren Fuß  
und reißt mir Fersen auf des nie durchschnehen Alls.  
Und wo die Nacht am tiefsten ist, dort brech ich bald  
mit meinen eignen, mächt'gen Feuerflügeln ein. 15)

Sein Ringen mit Gott führt nicht zur Nacht über das Schicksal. All seine Handlungen stehen unter einem Zwang. Obwohl er Mädwild liebt, muß er sie verderben und obwohl er Mitleid mit den Knaben verspürt, muß er sich dem höheren Racheplan fügen und sie erwidern. Er ist der Gefangene der Schicksalsmächte, die ihn gestürzt haben und seine dämonische Kraft in ein Rachewerkzeug verwandeln, das die Menschen grausam dafür bestraft, daß sie sich an einem Halbgott vergriffen haben.

All die verschiedenen christlichen und antiken Aspekte der Schicksalsmacht gipfeln in der Schicksalsauffassung der **A t r i - d e n - T e t r a l o g i e**. Agamemnon spricht hier einmal von der

Faust der Schicksalsmächte,  
die erson packt und keine Sprüche schreibt. 16)

Das Schicksal hat ihn gezwungen, die geliebte Tochter zu opfern und als Folge davon müssen Klytänestros, Elektra und Orest unbedingt die Rache vollbringen. Obwohl die Götter das Opfer gefordert haben, lassen sie die Rache an dem Hohepriester Agamemnon zu, um von hier zu neuer Rache zu treiben. Hier jedoch wird wieder die Frage nach dem Sinn der Schicksalsschläge gestellt: haben die Götter das Recht, nach Belieben über den Menschen zu verfügen, oder gibt es eine höhere Ordnung, der sowohl Götter wie Menschen unterworfen sind? Hauptmann hat die Macht der antiken Götter untersucht und wie sein griechisches Vorbild Euripides steht er vor einem Rätsel. Rasinger hebt die Verwandtschaft von Euripides mit Hauptmann, die sich aus dem Zweifel an den Göttern ergibt, hervor:

Hauptmanns Haltung, seine Verbindung von Klage über das große Leid mit der Versweifelt um einen Sinn sich rühenden Anklage gegen die rätselhaften Mächte oben (eine seiner Grundstimmungen, die etwa im „Meerwunder“ zum Überwältigenden Ausdruck kam), sie fand in diesen wie in andern Werken des Euripides etwas Bestätigend-Verwandtes vor. 17)

Im Drama ist es Thestor, der das Gefühl des hilflosen Zweifels in Worte faßt:

Sei's wie es sei! Ich warte hier auf ihn,  
geduldig hoffend. Hoffend? Schwer, o schwer  
ist es, der Götter Sprache zu verstehen. 18)

Der Mensch stellt durch seine Zweifel an dem heilbringenden Ratschlus der Götter die unantastbare Größe in Frage, aber er ist selbst zu schwach, sich seiner von ihnen gesetzten Bestimmung zu entziehen. Wie die Menschen sind auch die Götter gebunden, weil sie sich einmal getanen Spruch nicht mehr entziehen können und so ist des Menschen Hoffnung auf ihre Hilfe von vornherein sinnlos. Es gelingt der Artemis nur, den Opfertod Iphigeniens aufzuhalten, nicht aber ihn zu verhindern. Nicht sie, sondern die Meira hat sie zum Opfertod anerschen und gegen ihren Machtpruch können sogar die Götter

nichte ausrichten. Hier nun wird es ganz deutlich, daß Hauptmann eine höhere Macht sieht, die auch über den Göttern steht, nämlich die Moira.

Die Bedeutung der Moira kommt im ersten Akt des Dramas *I p h i - g e n i e* in *A u l i s* deutlich zum Ausdruck. Durch die beklemmende Windstille haben die Götter den Menschen ihren Zorn kund getan. Um sie zu versöhnen wurde Palamedes gesteinigt aber vergebens! Das Schicksal wollte dieses Opfer nicht, und so konnten die Götter sich nicht mit dem Menschen versöhnen.

Durch das gemeinsame Ausgeliefertsein an die Moira ergibt sich eine Verbundenheit zwischen Göttern und Menschen. Nicht aus dem Munde des Mittlers Kalchas spricht zum ersten Mal die Stimme der Götter, sondern sie tut sich als Wille des Volkes kund. Und wenn die Götter dem Bedürfnis des Volkes nachgeben, oder umgekehrt, können sich das Volk und die Götter versöhnen:

Schafft Wasser! Wenn das gnadenlose Blau  
des ersenen Himmels sich ein wenig trübt,  
erquickt schon Hoffnung die Verschmachtenden.  
Und was den König grauenvoll bedrückt:  
wenn nur die ersten großen Tropfen fallen,  
der Opferbrand, nach dem das Volk verlangt,  
der schon nach einem Atrouskinde singelt,  
verlöscht im lauen Regen. Wasser, Wasser!  
Schafft Wasser! 19)

Wenn die Götter Regen schaffen, kann das Opfer verhindert werden, das heißt hier, daß durch den Eingriff der Götter des Volkes Stimme verstummen kann. Der entscheidende Unterschied zwischen den Göttern und der allgewaltigen Moira zeigt sich durch der Götter Annahme des scheinbaren Opfers. Sie haben der Menschheit der Moira Spruch verkündet, und daß es in Wahrheit nicht der ihre ist, beweist das Scheinopfer. Sie können nun die Menschheit von dem Zwang, den sie ihr auferlegt haben, befreien, nicht aber Iphigenie, die das Opfer der Moira ist. Iphigenie selbst trägt den Schicksalspruch in sich und muß ihn selbst vollenden, wenn der Vollzug der Opfertat auch dem

Vater von den Göttern abgenommen wird. Dem Willen der Moira kann niemand entinnen, denn

... der Moira Beschluß  
ist allen - selbst den Göttern - unabwendbar. 20)

Der Glaube an das Schicksal ist eine Rückkehr zur Urreligion der Menschheit. Das von der Moira geforderte Menschensopfer bedeutet nach den Worten Klytämnestras zwar die Wiederbelebung eines „grausig überlebten Brauchs“<sup>21)</sup> versunkener Vorseit, aber gleichzeitig die Vereinigung von Göttern und Menschen unter dem höchsten Willen einer allerhöchsten Gottheit, die unbedingten Gehorsam fordert. Die Götter selbst sind Mittler zwischen diesem höchsten Gott und den Menschen. Was die Priester verkünden ist nur der Wille der Götter, nicht der der Moira, wie z.B. der Artemis Nacheschwar, und diese Kunde ist nicht unbedingt gültig, denn sie kann modifiziert werden wie etwa hier, wo im letzten Augenblick eine Hinde statt der Jungfrau als Opfer akzeptiert werden kann.

Sören Kierkegaard hat in seinem Buch **F u r c h t u n d Z i t t e r n** auf den Zusammenhang zwischen dem Sohnesopfer Abrahams und dem Kindesopfer Agamemnons hingewiesen.<sup>22)</sup> Beiden wird die Ausführung des göttlichen Gebotes im letzten Augenblick erlassen, aber Agamemnon, im Gegensatz zu Abraham, ist sich dessen nicht bewußt, und Iphigenie ist nur für den Augenblick von dem Spruch befreit:

Doch wer zum Opfer einmal ausersehn  
von einer Gottheit - ob es auch so scheint,  
er habe ihren Spruche sich entwunden -:  
die Moiren halten immer ihn im Blick  
und bringen, wo er dann auch sich versteckt,  
an den gemiednen Altar ihn zurück. 23)

Die Macht der Moira übersteigt diejenige der olympischen Götter. Die Moira ist allmächtig und unerbittlich und gleicht in diesen Eigenschaften dem höchsten, unnahbaren, christlichen Gott, wie ihn Hauptmann sieht. Ihr unterstehn Götter und Menschen. Hauptmann begründet hier eine Hierarchie, die den christlichen Gott an die

Spitze stellt, und zwischen ihm und die Menschen die olympischen Götter einfügt. Dadurch wird die unbedingte und auch unabhängige Macht des letzteren anerkannt, während doch dem Menschen in der Form der Olympier ein göttliches Wesen gegeben wird, an das er sich wenden kann und das zum Mittler zwischen Gott und Mensch werden kann. Durch diese Verquickung von Luthertum und antiken Götterglauben kann die Wiederkunft des Erlösers Wirklichkeit werden.

#### 4. Auserwähltheit als Beweis der göttlichen Gnade.

Der Gedanke der Auserwähltheit, wie er in antiken Schicksalsglauben erscheint, führt den Dichter zum tieferen Verständnis der Erlösergestalt. Seiner pietistischen Überzeugung nach glaubt er an die Wiederkunft des Erlösers und er sieht ihn in der Gestalt eines vom Schicksal auserwählten Menschen, denn erst die Tatsache, daß Gott einem einzelnen zum Heil der ganzen Menschheit auserwählt und erhahlt, ist ein Beweis seiner Gnade. Was Hauptmann als Versuch zur Wiederbelebung des Christentums unternimmt, bestätigt sich an seinem Werk: der antike Schicksalsglaube führt zur Neubelebung des Verhältnisses von Mensch zu Gott. Dadurch, daß Gott einen Menschen auserwählt, die Menschheit zu erlösen, beweist sich seine Gnade und gleichzeitig entsteht dadurch die Möglichkeit, die Trennung zwischen Gott und Mensch aufzuheben.

Der vom Schicksal Auserwählte, dem ein besonderes Los auf Erden bestimmt ist, erscheint schon früh im Werke Hauptmanns. Schon Leth in *V e r S e n n e n a u f g a n g* glaubt sich dazu ausersehen, die Menschheit zu bessern, aber bei ihm entsteht dieser Glaube aus Überheblichkeit und falschem Idealismus, der die Probe nicht besteht. Ein idealistischer Weltverbesserer ist auch der Apostel aus der gleichnamigen Kurzgeschichte. Er ist davon Überzeugt, daß er die



Kraft besitzt, die Welt zu erneuern und die Menschheit zu verbessern. Das Schicksal hat ihn ausersehen, der Menschheit die Wahrheit zu bringen:

Und nun aus der mutigen Aufwallung seines Innern stieg es auf als ein fester Entschluss. Die Zeit war gekommen. Etwas mußte geschehen. In ihm war eine Kraft, die Menschheit aufzurütteln. Jawohl und sie mochten lachen, spotten und ihn verhöhnen, er würde sie dennoch erlösen, alle, alle. 24)

Die Schilderung des Apostels lebt aus der pietistischen Überzeugung von der Wiederkunft des Heilands, da eine Errettung der Menschheit nur dem Erlöser möglich ist.

Für die göttliche Berufung als Heiland kommt jedoch zunächst nur der geistig und körperlich wahrhaft edle Mensch in Frage. Nur der Übermensch, wie ihn Nietzsche verkündet, ist würdig, von Schicksal dazu ausersehen zu werden, die Rolle des neuen Erlösers zu übernehmen. Der Apostel ist dieser Übermensch, der sowohl geistig wie körperlich alle Voraussetzungen erfüllt:

Wirklich - er sah aus wie ein Apostel. Das heilige Blond der langen Haare, der starke, rote, keilförmige Bart, das kühne, feste und doch so unendlich milde Gesicht, die weiße Mönchskutte, die seine schöne, straffe Gestalt, seinem elastischen, soldatisch geschulten Körper zu voller Geltung brachte. 25)

Der Apostel selbst, sowie auch die erlösungsbedürftige Menschheit, glaubt an seine Auserwähltheit, aber der Glaube an seine Mission ist hier der Wahn eines Geisteskranken, dessen Mittelkeit ihn zur Hybris verführt.

Der A p o s t e l , den man als Vorstufe für den Emanuel Quint betrachten darf, enthält die Hauptpunkte des Romans. Hauptmanns Jesusstudien, über die S.D. Stirk ausführlich berichtet, 26) führen ihn zur Auseinandersetzung mit einer modernen Christusgestalt, durch die er die Möglichkeit einer Wiederholung des Leidensweges Christi untersucht. Noch stärker als der Apostel, der in nüchternen Augenblicken an seiner Sendung zweifelt, glaubt Quint an seine Auserwähl-

heit. Er fühlt sich dazu ausersehen, in der Nachfolge Christi die Menschheit zu erlösen.

Die Auserwähltheit dieses Narren in Christo beruht auf pietistischen Vorstellungen. Sein schlesisches Heimatdorf Giersdorf war bekannt für die „religiöse Überspanntheit“<sup>27)</sup> seiner Einwohner. Auch Quint ist von tiefer mystischer Religiosität durchdrungen, und er fühlt sich berufen, die Nachfolge Christi in die Tat umzusetzen. Die eigentliche Gleichsetzung mit dem Sohn Gottes ergibt sich aus der neutestamentarischen Vorstellung des 'Menschensohnes'. Erasmus sagt von sich:

Nach der Geburt im Fleisch bin ich des Menschen Sohn!  
Nach der Geburt im Geist aber Gottessohn. 28)

Durch die Wiedertaufe, die der Herrnhuter Bruder Nathanael an ihm vornimmt, werden ihm „... die Schauer heiliger Weihe zuteil.“<sup>29)</sup> Er wird durch die Taufe in ein neues Dasein hineingeboren und wird vom christlichen Gott, als dessen pietistischer Vertreter Bruder Nathanael auftritt, auserwählt, seine Mission als Heiland auf sich zu nehmen. Von hier aus gibt es kein Zurück mehr für ihn. Vor dieser Taufe war er noch Zweifeln ausgesetzt,<sup>30)</sup> während er sich jetzt seiner Berufung sicher ist.

Wie J. Greger richtig hervorhebt,<sup>31)</sup> bleibt Gott stets im Hintergrund, während sein Sohn, der „Menschensohn“, das Geschehen beherrscht. Die Menschwerdung Gottes wird zur Voraussetzung für die Gottwerdung des Menschen. Aber nur der Auserwählte ist zu dieser Wandlung fähig.

Erasmus' Seele ist von einem ursprünglichen Mystizismus durchdrungen, der sowohl von pietistischer Herkunft ist als auch durch die nur angedeutete Verbindung mit dem Katholizismus durch seinen priesterlichen Vater bestimmt wird. Seine Berufung begründet sich auf seine Reinheit und seine Unfähigkeit, sich in den praktischen

Alltag zu fügen. Er wird als ein geistig beschränkter Mensch geschildert, der nicht die Fähigkeit besitzt, sich aus Eigensinn zu einer selbständigen, tatkräftigen Persönlichkeit zu entwickeln. Er bringt also von vornherein alle Eigenschaften dazu mit, sich durch eine stärkere Persönlichkeit als willenloses Werkzeug bedürftig zu lassen. Von dem Augenblick an, wo er, der Auserwählte, mit Jesus identisch geworden ist, hört er auf, sein eigenes Leben zu leben und folgt nur noch den vorgeschriebenen Bahnen des Leidensweges Christi.

Mit Ähnlicher Unbedingtheit wie Emanuel ist auch Francesco in K e t s e r v o n S e a n a als einem Auserwählten sein Weg vorgeschrieben. Trets all seines Sträubens, mit dem er sich gegen den im katholischen Sinne sündigen Weg stemmt, hindert er nicht den Ablauf seines Geschicks. Eine außerweltliche Macht treibt ihn, und es gibt kein Zurück. Sein Weg führt ihn nicht in umgekehrter Richtung, wie den Narren in Christo, wie N. Freyhan behauptet,<sup>32)</sup> sondern auch sein Ziel ist eine Rückkehr zur Urreligion, die der Ketzler in dem Mysterium der Natur wiederfindet. Er, der verbildliche Priester, wird durch die Liebe zu einem urwüchsigen Naturkind, einem Abbild der 'Großen Mutter', mit unwiderstehlicher Gewalt aus seiner Bahn geworfen. Er vollzieht die Rückkehr vom erstarrten christlichen Dogmatismus zum dionysischen Naturmythos, die dem Menschen zum Mitschöpfer macht und damit zu einem göttlichen Wesen.

Auch Francesco fühlt sich als ein Erwählter, der gewürdigt worden ist, in das göttliche Mysterium der Natur einzudringen:

Es waren tiefe und mystische Kräfte, die dem Priester Francesco den Star gestochen hatten. Aber die Folie dieses Erlebnis war der ihm ungestandenmaßen beglückende Umstand, daß er vier köstliche Stunden vor sich sah, die ein Wiedersehen mit den armen, verfeierten Hirtenknaben in sich schlossen. Dieses Bewußtsein machte ihn sicher und reich, als könne die so kostbar erfüllte Zeit nicht vorübergehen. Dort oben, ja, dort oben, wo die kleine Kapelle stand, über der die Fischadler kreisten, erwartete ihn, wie er meinte, ein Glück,

um das ihn die Engel beneiden müßten. Er stieg und stieg, und der seligste Eifer beflügelte ihn. Was er dort oben vorhatte, mußte sicherlich eine Art von Verklärung über ihm ausgeübt und ihn in losgelöster Himmelnähe beinahe dem guten ewigen Hirten selbst gleich machen. „Sursum corda! Sursum corda!“ Er sprach den Gruß Francisci immer vor sich hin, während die heilige Agate neben ihm schritt, jene Märtyrerin, der man das Kapellehen hoch oben geweiht hatte und die dem Tode durch Herkerhand wie einem fröhlichen Tanze entgegengegangen war. Und hinter ihr und ihm, so kam es Francesco in eifrigen Steigen vor, folgte ein Zug von heiligen Frauen, die alle dem Liebeswunder auf dem festlichen Gipfel beiwohnen wollten. Maria selbst schritt, mit künstlich gelösten, ambrosischen Haaren und lieblichen Füßen, weit vor dem Priester und seiner Prozession der seliggesprochenen Weiber hin, damit sich unter ihrem Blick, unter ihrem Hauch, unter ihren Schlen die Erde festlich für alle mit Blumen bedeckte. „Invoce te! Invoce te!“ hauchte Francesco in sich versüßelt, „invoce te nostra benigna stella!“ 33)

Christliche und antik-heidnische religiöse Vorstellungen verschmelzen hier. Der Priester ist gewürdigt worden, in das höchste Mysterium einzudringen, in dem die christliche Religion zur Naturreligion wird. Hier wird Francesco selbst zum Heiligen und durch ihn wird das christliche Patriarchat ins vorapollinische Matriarchat verwandelt.<sup>34)</sup> Maria erscheint als Mutter Erde, nicht als Leidende, sondern als schöpferische Herrscherin. Durch seine Verbindung mit der Heiligen wird er selbst göttlich, wird er zu einer Christusgestalt, deren Eigenschaften durchaus dionysisch sind. So fleht er einmal Gott in Gebet an:

Lege mir nicht eine fertige Schöpfung in den Schoß, o Gott, sondern mache mich zum Mitschöpfer. Laß mich teilnehmen an deinem nie unterbrochenen Schöpfungswerk: denn nur dadurch, und durch nichts anderes, vermag ich auch deines Paradieses teilhaft zu werden. 35)

In T i l l E u l e n s p i e g e l schildert Hauptmann in der Gestalt des Till auch den Auserwählten, den seine Berufung über seine Mitmenschen stellt. Till trägt die Narrenkappe als Zeichen dafür, daß er außerhalb der menschlichen Gemeinschaft steht. Er ist im Weltkrieg, den Zerstörer aller kulturellen und religiösen Werte als Held verstorben, um in der Gestalt des närrischen Landstreichers, des Weltverbessers, wiedergeboren zu werden. Ihm ist

es möglich, die Trennungslinie zwischen Wirklichkeit und Phantasie zu überschreiten. Wie der Dichter sagt, „spinnt“ er, und es ist ihm dadurch gegeben, in zwei Welten zu leben. Die eine Welt, die der irdischen Realität, wird von seinem Planwägelchen, der Gale, seinem Hund und den beiden Pferden bestimmt. Auch in dieser Welt nimmt er eine besondere Stellung ein - er wird als Ehrengast zur fürstlichen Hochzeit geladen und erscheint als Beherrscher des Weltgeschehens, indem er zum Kaiser ausgerufen wird. In dem Reich der Phantasie, das ihm ebenso wirklich ist wie der Realität des Alltags, wird seine Sonderstellung durchaus anerkannt. Er wird von Saturn gewürdigt, die Symphonie der Urreligion mitschaffen, indem er für diesen göttlichen Organisten die Melodie tritt. Dem Erwählten werden, wie in *K e t s e r v o n S e a n a*, Dionysos und Christus zur Einheit und er wird damit zum Propheten der Urreligion:

Und der Gott mit der Trumbe an Altar  
wird nun selber mit Nägeln und Strick an ein Kreuzholz befestigt.  
36)

Er ist dazu ausersehen, die Wahrheit zu schauen und der Menschheit zu verkünden, aber er erzählt das Ersehnte nur seinem Hund, da die Menschheit, als deren Vertreter seine Zuhörerin Gale auftritt, seine Erzählung als das sinnlose, lächerliche Gerede eines Irren abtut. Ein tiefer Pessimismus läßt die Auserwähltheit als eine schwere, kaum zu ertragende Last erscheinen, da der Berufene, dem die tiefsten Abgründe des Seins offenbart werden, den Verlust des haltgebenden Glaubens erfahren muß und dann völlig bloßgestellt auf sich selbst angewiesen ist, weil die Menschheit nicht reif ist, den Erlöser zu ertragen. Auch der Narr in Christo scheitert an seiner Mission und der Ketzer von Seana wird aus der Kirche und aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen. Das Schicksal, das diese Menschen durch die Wiedergeburt aus dem gewohnten in ein neues Dasein wirft, macht sie zu Märtyrern der Menschheit, deren Leidensweg jedoch nicht wie derjenige Christi am Kreuze endet, sondern - und hier wird ein neuer

Ton angeschlagen - einen Weg in die Zukunft weist. Erst in dem Drama *Iphigenie in Delphi*, dem letzten Drama der *Atriden-Tetralogie*, kann die vom Schicksal Auserwählte ihre Aufgabe wirklich erfüllen. Die Moira hat sie zum Opfer auserwählt und durch ihre Selbstlosigkeit und Höchstenliebe wird ihr Selbstopfer zur Sühne und zur wahren Erlösung für die ganze Menschheit.

## B. Schuld

### 1. Schuld im Sese n d e r D i n g e .

Der Glaube an Gott, zu dem sich Vater Hilse in dem Drama *Die Weber* bekennt, macht Gott zum Lenker des Geschehens - Gott ist also verantwortlich. Aus der Zuversicht des alten Webers, daß Reichtum und Elend im Jenseits ausgeglichen werden, spricht aber auch ein resignierender Pessimismus. Wenn Gott mit Absicht die Welt so eingerichtet hat wie sie ist, wenn er dieses Übermenschliche Leiden fordert, muß es doch einen Sinn haben, muß das Leid die Menschheit zu einem Ziel hinführen, und wenn es nur darin besteht, daß die Erkenntnis des Elends des einen Teiles der Menschheit die Übrigen zur Besinnung bringt. Hier aber ist alles sinnlos. Als die Behörden auf das Weberelend aufmerksam gemacht werden, schicken sie eine Kommission, die jedoch nur die Häuser und das Leben der Bessergestellten sehen und sonst das wirkliche Elend gar nicht zu Gesicht bekommen und deshalb nichts ändern können.

In seinem Buch *Witness of Deceit* hat L.R. Shaw im Zusammenhang mit Max Nordaus Traktat *die conventionalen Lügen der Kultur* menscheit Hauptmanns Anklagen an die Kultur, wie sie in den frühen Dramen zum Ausdruck kommen, ausführlich dargestellt. Wie Shaw richtig hervor-

bedt, kritisiert Hauptmann nicht die Erscheinungsformen der Kultur, sondern das, was die Menschen aus ihnen machen:

In each play Hauptmann points out that the modern arrangement is false, not because it should not exist at all, but because it fosters abuses which nullify its specific purpose. 37)

Das frühe Drama *Vor Sonnenaufgang* ist die schärfste Anklage<sup>gegen</sup> der Auswirkung der Zivilisation, weil sie am deutlichsten die Sinnlosigkeit sowohl des Reichtums wie der Armut, des Idealismus wie der Reinheit beweist. Der Kapitalismus, der arme Bauern zu reichen Industriellen macht, ist schuld an ihrem Untergang, weil er diese einfachen Menschen, die nichts mit dem Geld anzufangen wissen, zu sinnlosen Verschwendern macht, die der Trunksucht und Schlammerai anheimfallen. Gegen eine solche soziale Korruption ist ein idealistischer Weltverbesserer wie Loth machtlos. Die Reinheit Helenes wird hier sinnlos, weil sie sich nicht gegen die allgemeine Verderbenheit wehren kann.

Die Schuld der Zivilisation gegenüber der Menschheit zeigt sich immer am augenfälligsten an den Auswirkungen der Industrie, die eine große Zahl von Menschen an einen Ort bindet und diese auf ungenügendem Raum zu Armut und Verweiflung verdammt, weil gerade die Industrie die Möglichkeit zur Ausbeutung ganzer Stände bietet. Das Sinnbild für die Korruption sind dem Dichter zunächst die Stätte, von denen es schon in *Apostel* heißt:

Nun war es die Stadt unten, die ihn ansog und abstieß. Wie ein grauer, widerlicher Schorf erschien sie ihm, wie ein Grind, der weiter fressen würde, in dies Paradies hineingepfist: Steinhaufen an Steinhaufen, spärliches Grün dazwischen. Er begriff, daß der Mensch das allergefährlichste Ungeziefer sei. Jawohl, das stand außer Zweifel: Stätte waren nicht besser als Heulen, Ausflüchte der Kultur. Ihr Anblick verursachte ihm Ekel und Weh. 38)

Hier wird deutlich, was bei der Erkenntnis der Schuld der Zivilisation immer im Hintergrund stand: die Menschen, die die Zivilisation geschaffen haben, sind das eigentliche Ungeziefer. Aber der Dichter

macht hier nicht Halt. Seiner religiösen Überzeugung nach hat Gott den Menschen dorthin gestellt, wo er ist. Die Entwicklung der Schicksalauffassung geht mit derjenigen der Schuld Hand in Hand.

In dem Drama *Die Weber* ist der Aufstand, der als eine gemeinsame Verzweiflungstat von den Webern unternommen wird, sinnlos. Die Ergebnisse sind so fruchtlos wie die der Versuche des alten Hilse, seinen Sohn im Glauben an Gott von der Beteiligung am 'Blutgericht' abzuhalten. Gott ist schwach geworden. Er hat nicht mehr die Macht, dem Schicksalspruch einen Sinn zu geben und darin liegt seine Schuld, an deren Folgen die ganze Menschheit zu tragen hat; denn Gott kann ihr nicht mehr den Halt geben, sich auf die von ihm eingerichtete Ordnung zu stützen. Dadurch, daß Gott seine Macht verloren hat, hat das Christentum seinen Mittelpunkt eingebüßt und kann deshalb der Menschheit keinen Halt mehr bieten.

## 2. Die Unmöglichkeit einer individuellen Schuld.

Schon in der Novelle *Bahnwärter Thiel* schildert Hauptmann in der Gestalt des einfachen, gutherzigen und schwachen Bahnwärters einen Menschen, der an seinem Se-sein scheitert, der unschuldig schuldig wird. Der Zwiespalt zwischen seiner ersten, mit mystischer Schwärmerei geliebten, Frau und seiner zweiten, der er hörig ist, versetzt Thiel in einen Zustand innerer Unruhe und eines unbestimmten Schuldgefühls:

Oft freilich und besonders in Augenblicken einsamer Andacht, wenn er recht innig mit der Verstorbenen verbunden gewesen war, sah er seinen jetzigen Zustand im Lichte der Wahrheit und empfand davor Mangel. 39)

Er weiss, daß Lena sein Kind mißhandelt, aber er hindert sie nicht, weil er von ihr abhängig ist - ebenso wie er im geistigen Sinne von seiner verstorbenen Frau abhängig ist. Aus dieser zwiefachen Abhängigkeit des einfachen Mannes entsteht seine Schuld.



Lene gehören seine Sinne, gehört der Alltag, gehört das Leben schlechtthin, während er sich mit seiner Seelenangst und dem Hang zu religiöser Schwärmerie zu der Verstorbenen flüchtet. Er hält beide Bereiche Angstlich von einander getrennt, da er wohl fühlt, daß sie einander ausschliessen. Seine Gläubigkeit und sein Gottvertrauen sind nicht stark genug, die Aufgaben, die das tägliche Leben an ihn stellt, zu meistern. Erst in dem Augenblick, in dem Lene in den von der Verstorbenen gleichsam geheiligten Raum eindringt, erweist sich die Macht seines religiösen Wahns. Lenes Fahrlässigkeit, die den Tod Tobiaschens verschuldet, fällt auch ihm zur Last: er selbst fühlt sich Minna gegenüber schuldig und er fühlt, daß er durch den Tod des Kindes dessen Mutter erst jetzt für immer verloren hat. In beginnender geistiger Unnachtung bekennt er sich ganz zu Minna und schwört Lene Rache:

'Du, Minna' - seine Stimme wurde weinerlich, wie die eines kleinen Kindes. 'Du, Minna, hörst du? - gib ihn wieder - ich will ...'. Er tastete in die Luft, wie um jemand festzuhalten. 'Weibchen - ja - und da will ich sie .... und da will ich sie auch schlagen - braun und blau - auch schlagen - und da will ich mit dem Beil - siehst du? - Küchenbeil - mit dem Küchenbeil will ich sie schlagen, und da wird sie verrecken. 40)

In Wahn verübt er den grausigen Mord an Lene und dem Kind. Seine Schuld, die mit seiner Schwäche ihren Anfang nahm und nun in der Wahnsinnstat gipfelt, in der er das früher Versäumte durch einen Racheakt nachholen will, steht immer ausserhalb seines bewussten Willens. Er konnte sich Lene gegenüber nicht behaupten und seine Grueseltat geschah gleichsam unter dem Zwang der Verstorbenen, denn er wollte sie und das Kind durch die Vernichtung der Lebenden zurückgewinnen. Thiel jedoch wird, ungleich seinem Nachfahren Henschel, durch den Wahnsinn von den unmittelbaren menschlichen Folgen seiner Schuld bewahrt.

Auch Henschel in dem Drama **F u h r m a n n H e n s c h e l** steht zwischen zwei Frauen und auch er wird an der Verstorbenen durch

die Anforderungen, die das Leben an ihn stellt, schuldig. Wie Thiel durch das Kind, ist Henschel durch sein Versprechen an die erste Frau gebunden. Der Ort der mystischen Vereinigung mit der ersten Frau ist erst der Kirchhof, bis er ihr dann, ähnlich wie Thiel, kurz vor der Katastrophe überall begegnet. Auch er bleibt der Verstorbenen zu sehr verbunden, als daß er sich gegen die robuste Lebenskraft seiner zweiten Frau zur Wehr setzen könnte. Während jedoch Thiel sich durch die Wahnsinnstat von den Folgen seiner Schwäche befreit - er glaubt ja Tobiaschen zurückzubekommen:

Er hielt das braune Fudelmützchen in Arm und liebteste es ununterbrochen wie etwas, das Leben hat. 41)

wird Henschel, wie von Erynnien, überall von ihnen verfolgt:

's bleibt uf mir sitzen, man dreht's, wie man will. Die werd's schon wissen, wie se's soll anfangen. Die is ieberall, die werd's 'nen schon einreden. Und wenn's flugs die Leute und tütten's verschweigen und wär'n sich wie Hunde hinter mir her: 's kann esmal nischt helfen, 's bleibt uf mir sitzen. 42)

Die Schuld, die Henschel zur Last fällt, ist aus seinem Wesen geboren: sie liegt in seiner Schwäche, die das Leben nicht meistern kann. Der Mensch wird mit seiner Schwäche in eine Welt hineinversetzt, deren Probleme er aus eigener Kraft nicht lösen kann. Aber er kann auch keine Hilfe von Gott erwarten und muß deshalb aus Schwäche schuldig werden. Diese Kapfindung spricht auch aus den Worten Rose Berndis, mit denen sie den Nord an ihrem Kinde rechtfertigt:

's sülde ni labal Ieh wallte 's mill 's sülde ni meine Warten derleidal 's sülde dort bleib'n, wo's hiegehert. 43)

Aus diesem Aufschrei einer gepeinigten Mutter spricht das Wissen von der Schwäche mit der der Mensch auf die Welt kommt und um deren willen er sein Leben lang leiden muß. Die greifbare Schuld, die er auf Erden begeht, ist nur eine Bestätigung dieser allgemein menschlichen Schwäche, für die der einzelne dann die Folgen tragen muß.

Letzten Endes trifft die Schuld immer wieder Gott. Ihn trifft die Schuld, daß er dem Menschen eine Bürde auferlegt hat, die seine

schwachen Schultern nicht tragen können. Gott ist der Ursprung für alles Geschehen und doch übernimmt er keine Verantwortung:

Rose: Das is gar nischt! Nischt! Was soll das denn sein? Da liegt was! Das is was! Das liegt bei a Weidal - Das is was! Das andre schiert sich ni, Da hoa ich wull ernt in de Sterne gesehn! Da hoa ich wull ernt geschrien und geruff! Kee' himmlischer Vater hat sich geriehti 44)

Der Ausruf „Das is was!“ stellt die Schuld, als deren Symptom das ermordete Kind erscheint, als das einzig Wirkliche in dem Mittelpunkt des Geschehens. Die Wirklichkeit des Alltags, der Familie, der Liebe, ja auch diejenige Gottes, verblassen vollkommen vor diesem einen Faktor, der geradezu zum Zentrum des Weltgeschehens wird.

Dieser Frage der Schuld ist auch Frau Johns Schicksal in dem Drama *D i e R a t t e n* untergeordnet. Aus Mutterliebe wird sie zur Mitschuldigen am Mord der Piperkarka, deren Kind ihr das eigene verstorbene Albertchen ersetzen soll. Sie versucht, als Mutter die Stelle einer anderen einzunehmen, deren Kind die des eigenen bereits eingenommen hatte. Ein impulsives Handeln, das aus Mutterliebe geschah, verstrickt sie in Schuld, aus der sie sich nicht mehr befreien kann:

Frau John: Paul, ick konnte nich anders, ick musste det tun. Ich war selber betroffen, denn hat ick dir in Brief nach Hamburg Bescheid jesacht. Denn warste vajfält, und denn mocht ick nich mehr zurück und denn dacht ick, et muss sind! Et kann och uf andere Weise sind, und denn ---- 45)

Wie Rose versucht sie, das Kind zu töten, damit es nicht den Martern des Lebens ausgesetzt ist. Aus Massenreuters Worten, die Spitta zur Rettung des Kindes anspornen, spricht eine furchtbare Ironie:

- - - Vorwärts, Spittal! Kämpfen Sie, Spittal! Hier sind Ihre Eigenschaften an Platz! Vorwärts! Vorwärts! Sei Bravol! Als wär' es das Jesukind! Bravol! Sie selber sind frei, Frau John! Wir halten Sie nicht. Sie brauchen uns nur das Jungchen hier lassen. 46)

Dem Kind wird hier nur im Hinblick auf Jesus Wert zugesprochen, während die Mutter in den Tod geschickt wird. Aber gerade das

besiegelt ja den Untergang dieses Kindes! Die Schuld, die auf Frau John lastet, betrifft auch die ganze Umwelt: die Piperkarka, weil sie das Kind fort gibt, um nicht die Folgen eines verbotenen Verhältnisses tragen zu müssen, Vater John, Hassenreuter und alle übrigen wegen ihrer Herzlosigkeit, und schließlich Frau John, die auch die Folgen der Schuld zu tragen hat.

Die Schuld des schwachen Menschen ist es auch, die den Glockengießer Heinrich seiner Familie und seiner Umgebung entreißt. Der Verlust derjenigen Glocke, die ihn in den Augen der Christen zur „Gottesstimme“<sup>47)</sup> werden ließ, verursacht in ihm die Wiedergeburt in einem Naturmythos, in dem die Wesenheiten des Unbewußten, die Archetypen, Gestalt annehmen und in dem Hautenslein, als Verkörperung der Anima,<sup>48)</sup> ihm zur Inspiration seines neuen, echten Künstlertums wird. Aber er empfindet sein Verhalten, das Befreiung des schöpferischen Menschen von den Fesseln der gesellschaftlichen Konvention bedeutet, als Schuld, sobald er es vom Standpunkt des christlichen Gewissens betrachtet. Deshalb stößt er das neugewonnene Leben von sich. Der Pfarrer, der ihn in den Bergen aufsucht, definiert diese Schuld:

Dies muß ich Wahnsinn nennen,  
ruchlosen Wahnsinn. Ja, ich hab's gesagt.  
Hier steh ich, Meister, ganz erschüttert noch  
von Eures Hersens grusenvoller Härte.  
Hier ist dem bösen Feind ein Streich gelungen  
in Gottes Pratsch ... ja, so muß ich sagen -  
abgründisch, wie er kam ihm je gelang.  
Dies Werk, du großer Gott! von dem Ihr faselt ...  
fühlt Ihr denn nicht: es ist die Ergste Grusel,  
die je 'nes Heiden Kopf sich ausgeheckt!  
Viel lieber wollt ich alle bösen Plagen,  
mit denen Gott Ägypten heimgesucht,  
herniederbeten auf die Christenheit,  
als diesen Tempel eures Bealsebub,  
des Baal, Moloch je vollendet sehn.  
Kehrt um, kommt zur Besinnung, bleibt ein Christ!  
Es ist noch nicht zu spät. Hinans die Dirnel  
Die Buhlerin, die Hexe treibt hinaus!  
den Alb, die Drote, den verdammten Geist!  
Mit einem Schlage wird der ganze Spuk  
in nichts verschwinden, und Ihr seid gerettet. 49)

Vergeblich sucht Heinrich, sich den echt christlich-dogmatischen Verhaltungen des Pfarrers zu widersetzen. Es ist im Grunde ein Ringen mit Gott, ein Ringen um die Schöpferkraft und da ihm seine christlichen Vorstellungen nicht loslassen, ist es ein Ringen zwischen christlicher und heidnischer Gottesauffassung, das der Pfarrer mit dem Schwert des christlich-protestantischen Dogmas zu entscheiden sucht. Im Gegensatz zu ihm glaubt sich Heinrich diesen Kampf gewachsen, und wie es der Nickelmann sagt, ist es in Wahrheit Gott, der ihn zu dem Kampf aufgerufen hat. Gott hat die Schuld der Hybris in ihm gelegt - in ihm, der doch der im christlichen Sinne schuldige und schwache Mensch ist. Es gibt keinen Kompromiss und weil Heinrich nicht stark genug ist, muß er zugrunde gehen.

Nickelmann: Laß ab! Vergeblich ringst du, denn du ringst mit Gott! Gott rief dich auf, mit ihm zu ringen - und nun verwarf er dich, denn du bist schwach! Unsonst sind deine Opfer! Schuld bleibt Schuld! Den Segen Gottes hast du nicht erträgt, Schuld im Verdienst, Strafe in Lohn zu wandeln. Du bist voll Makel! Blutig starrt dein Kleid! 50)

Und der Pfarrer hatte recht mit seiner Prophezeiung: Die versunkene Glocke tönt, um ihn an seine Schuld zu mahnen. Seine erste Frau, deren Selbstmord ihm zur Last fällt, rührt den Klöppel und ruft damit in der ganzen Menschheit das Bewußtsein der Schuld wach:

Nickelmann: .....  
und wie die Glocke, kaum berührt, begann  
ein Donnerfluten, brausend hinstellen  
und rastlos brüllend, einer Löwin gleich,  
nach ihrem Meister schrie durchs Bergreich. 51)

Auch in V e l a n d wird die Schuld zum Ausgangspunkt der ganzen Handlung, ja sie erscheint als Fluch, der von Uraufgang an auf den Menschen lastet und zum Mittelpunkt alles Geschehens geworden ist:

Veland:Verdammte Schöpfung, bist du immer noch ringsum  
bewegt von deines Erbflochs ungebrochener Kraft?  
Luft, die mein Fall saust und die Brust mir während füllt!  
Meer, fröhnd allen Stürmen, selber stürmend auch  
und Alöcke gleichsam schleudernd flüssigen Gesteins

wider dem fluch- und grambeladenen Velandholm! -  
Und du, du Erde, wüster Schauplatz einer Fut,  
die sich in Zeugung spaltet und Vernichtung! Auf  
was wartet ihr, das nicht schon längst vollendet ist? 52)

Die Eindringlichkeit, mit der die schuld- und fluchbeladene Welt  
geschildert wird, verweist deutlich auf Hauptmanns Lutherisch-pie-  
tistische Religiosität. Kein einzelner ist schuldig und doch bestimmt  
die Schuld das ganze irdische Sein. Ein Ausweg aus dieser Verdammnis  
ist nur durch die Wiederkunft des Erlösers möglich, der stellver-  
tretend für die ganze Menschheit Busse tut.

Die Schuld Harald Schönhaars, die ihn an seine Schmiede fesselt,  
wird zum Symbol der Schuld, die das ganze Sein bewegt und Veland  
erleidet stellvertretend die Qualen der ganzen Menschheit.

Die Königstochter Bödwid und Veland sind durch die Kunst ver-  
bunden und wie ihm Herware, die verlorene Geliebte, durch die Liebe  
zur Inspiration wurde, wird es ihm Bödwid durch den Hass. Liebe  
und Hass stammen nicht nur aus der gleichen Wurzel, sondern sie  
führen auch zum gleichen Ziel. Die Schuld hat die Liebe in Hass  
gewandelt, während das Objekt dieser kompromisslosen Gefühle im  
Grunde das Gleiche bleibt. Er hasst Bödwid nicht weil sie das Kind  
Haralds ist, sondern weil dieses irdische Abbild der verlorene Ge-  
liebten zu seinem Erzfeind gehört. So sagt er zu ihr:

Meinst du, es müsse jeder ein Verschnittner sein,  
der, Bildnerlei zu bilden, Lust und Kunst besitzt?  
Du irrst: die Brunst der Wildnis schuf das Roggenfeld.  
Die Brunst des Meisters, sie allein, schmilzt rotes Gold  
und knetet es zu künstlichen Gebilden um.  
Die Brunst der Liebe nicht nur, auch des Hasses Brunst. 53)

Freuds Theorie von der Sublimation der erotischen Triebe zu Kunst  
wird hier auf den Hass übertragen und das Böse wird der Ausgangspunkt  
für die höchste Vollkommenheit. Daneben wird das Bösonische für  
Veland, als dem gefallenem Sohn Gottes - er ist aus seiner Göttlich-  
keit in schändliche Abhängigkeit geraten - aber auch zum Antrieb,  
aus dem Bösen das Böse zu zeugen, damit es ewig fortlebe.

**Veland:** Genug nun der Kleinode hab ich dir gegülht,  
genug des Spielszugs, dem dein Fleisch nur Wert verleiht,  
ein neu Verlangen packt mich Übermächtig an:  
des Feuers Samen auszusäen in Weibes Schoß  
und rühmend einen Gott zu zeugen, wie mich selbst,  
zum Leid verdannt, zu schändlicher Entwürdigung,  
und, ihm zu ewigen Gram, aus meines Todfeinds Blut.  
Dies Werk allein ist's, das sich noch das Leben lehnt. 54)

Die Schuld als Ursache des Bösen wird in diesem Drama bis zur letzten, grenzenstrebenden Konsequenz durchgeführt. Um die Anschaulichkeit zu erhöhen, hat Hauptmann neben der **V e l u n d a r k v i d a** auch die **A t t i l i e d e r** der **E d d a** herangezogen.<sup>55)</sup> Das dunkel/dämonische als die Folge der Erbschuld überwiegt hier völlig, aber aus Velands Schöpfungswillen spricht auch schon der Gedanke, daß in letzten, metaphysischen Sinne Schuld und neuer Lebensanfang zusammengehören, ja, daß die Schuld untrennbar mit der Fortdauer der Schöpfung verknüpft ist.

Die Schuld ist die Voraussetzung für die Entföhrung und Erlösung der Menschheit. Die Atriden sinken in das tiefste Dunkel des Verbrechens und des Grauens hinab, wie es die beiden Charakter der **A t r i d e n - T e t r a l o g i e** zeigen. Auch sie werden unschuldig schuldig. Aus Schwäche wird Agamemnon zum Mörder seines Kindes und ebenso ist Orest nicht stark genug, sich dem von dem Schicksal geforderten Verbrechen zu entscheiden. Erst in Abgrund der tiefsten Verzweiflung erkennt der Mensch seine Schwäche und Schuld und ist fähig, wahre Demut und Reue zu empfinden, die ihrerseits die Vorstufe für die Erlösung sind.

### 3. S c h u l d a l s L e b e n s b e g i n n :

In dem Reisebericht **G r i e c h i s c h e r F r ü h l i n g** stehen die für Hauptmanns Auffassung der Schuld als Lebensbeginn maßgeblichen Worte:

.... keine wahre Tragödie ohne den Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Lebens ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja, der zugleich inner Schuld und Sühne ist. 56)

In diesem Ausspruch trifft sich echt Christliches mit der antiken Geisteshaltung der vorapollinischen Urzeit. Nicht der Mord, sondern der Mord als eine Form der Schuld, - im christlichen Sinne der Erbschuld - ist der Ausgangspunkt für das Leben, dem eigentlich schöpferischen Akt, da aus ihm neues Geschehen in unendlicher Fortdauer entsteht. Die Schuld im christlichen Sinne führt auf die Tat Adams und Evas zurück, die den Menschen zum Schöpfer und Erzeuger neuen Lebens, also gottähnlich, macht. Das früh-antike Blutopfer als Schuld an Mitmenschen verbürgte die unmittelbare Beziehung zwischen Gott und Menschen und besaßte dessen Göttlichkeit, indem sie ihn durch das Opfer nach der oben zitierten Auffassung Hauptmanns zum Erzeuger immer neuen Lebens machte.

Diese aus zwei Bereichen gespeiste intensive Verquickung von Schuld und Schöpferkraft findet sich schon in *K e t s e r v e n S e a n a* und *I n d i p h e d i*, wenn auch nicht so deutlich wie schließlich in der *A t r i d e n - T e t r a l o g i e*.

In *K e t s e r v e n S e a n a* wird Francesco im christlich-katholischen Sinne schuldig, da er seine Gelübde bricht und mit einem Geschöpf, das ebenso schuldig ist wie er, ja das als Kind eines Geschwisterpaares ein Beispiel unmittelbar ererbter Sünde ist, ein sinnliches Liebesverhältnis eingeht:

... die Frage hieß, ob eine Erhebung von diesem Sturz, diesem furchtbaren Sündenfall, überhaupt noch möglich war? 57)

Wenn Francesco Gott im Gebet darum anfleht, Mitgeschöpfer sein zu können, um dadurch wahrhaft des Paradieses teilhaftig zu sein, ist das kein rein heidnisches Gebet, wie J. Greger meint,<sup>58)</sup> sondern es spricht daraus der urechristliche Wunsch nach der Rückkehr zu göttlicher Unschuld, die die Voraussetzung für die Schöpferkraft ist. Das Gebet ist sowohl heidnisch als christlich und weist den Weg, der aus der Schuld zu ewig neuem Leben führt. Und so heißt es denn in



der Novelle:

Und was in dieser Schöpfung, diesem wiedergewonnenen Paradiese das Kostlichste war, konnte man wohl aus der Mühe des Schöpfers herleiten. Weder hatte hier Gott sein Werk vollendet und allein gelassen, noch sich darin zur Ruhe gelegt. Im Gegenteil war die schaffende Hand, der schaffende Geist, die schaffende Macht nicht abgezogen, sie blieben im Werke schöpferisch. Und jeder von allen Teilen und Gliedern des Paradieses blieb schöpferisch. Francesco-Adam, soeben erst aus der Werkstatt des Tüpfers hervorgegangen, fühlte sich als ein ringsumher Schaffender. Mit einer Entzückung, die unerwartlich war, spürte und sah er Eva, die Tochter Gottes. Es haftete noch an ihr die Liebe, die sie gebildet hatte, und der kostlichste aller Stoffe, den der Vater zu ihrem Leibe verwendete, hatte noch jene überirdische Schönheit, die durch kein Kriemstübchen verunreinigt war. Aber auch diese Schöpfung bebte, schwellte und leuchtete noch von der himmlischen Glut tätiger Schöpferkraft und drängte, mit Adam zu verschmelzen. Adam wieder drängte nach ihr, um gemeinsam mit ihr in eine neue Vollkommenheit einzugehen. 99)

So wird auch in Drama *I n d i p h e d i* die Schuld zum Ausgangspunkt neuen Lebens. Pyrrha beschreibt diese Schuld, die eigentlich nicht die Schuld des Bruders, sondern die Schuld von Dämonen ist, die sich seiner als Werkzeug bedient haben. Aus ihren Worten spricht die neue Auffassung der Schuld, durch die diese etwas Selbsttätiges, eine von Menschen fast unabhängige Macht wird, sodaß es ohne Bedeutung ist, in wie weit er daran beteiligt ist. Pyrrha sagt über den Bruder:

Gleichviel, was dieser ist und was er ist.  
Ob ihn die Hölle ausgeworfen oder  
derselbe Motterschuss, den ich entsprang.  
Gleichviel, ob er die Mutter mordete,  
den Vater wie ein Räuber überfiel,  
ihn in Verbannung und ins Klend hetzte  
und mich mit ihm. Gleichviel! Was tut's? Dies ist  
Werk der Dämonen, die den Abgrund und  
die Lüfte und die Himmel überfüllen.  
Und wär es nicht so, hätte seine Hand  
den Schlag geführt, den sie zu führen dachte,  
und seinen Vater blutend hingestreckt  
zu andern Toten auf die rieselnde  
Blutstrasse seiner schand-blinden Bahn,  
zujauchsen müßst' ich ihm, wenn ich ihn sähe. 60)

Die Schuld ist eigentlich das, wodurch die Macht der Götter erkennbar wird. Denn ihre Macht über den Menschen äußert sich in der Schuld, in die sie ihn verstricken und die zum Ausgangspunkt von des Menschen Schicksalsweg wird. Ormanns Schuld hat ihn den Vater entfremdet,

um ihn dann um so unausweichlicher zu ihm zurückzutreiben und die leidenschaftliche Liebe zur unbekanntem Schwester zu entfachen. Daß Ormann selbst für seine Schuld, zu der auch der Inzest kommen kann, nicht verantwortlich ist, zeigt, wie sehr diese von seiner Person als einzelnen Individuum losgelöst ist. Vielmehr wird diese Schuld, die zunächst die Entwicklung der Familie in ihre vorbestimmten Bahnen leitet, auch vom Ausgangspunkt zukünftigen Lebens, wie aus Prosperos Abschiedswort in seinem Testament hervorgeht:

.... Ormann, nun lebe wohl!  
Pyrrha, leb' wohl, und zeuget das Lebendige. (61)

In der **A t r i d e n - T e t r a l o g i e** entsteht die Schuld durch die Schwäche der Götter, die nach einmal getanem Spruch dem Menschen die Erfüllung desselben überlassen. Sie selbst wollen das Kindesopfer nicht mehr, können aber dessen Ausführung nicht verhindern. Der Mensch selbst muß jetzt die Verantwortung tragen und so steht Agamemnon Klytämnestra als Kindermörder gegenüber. Als Mutter erkennt sie den Willen der Götter nicht an und bewertet daher das Opfer der Tochter als Schuld. Aus einem Wort Hauptmanns zu Behl geht hervor, wie wichtig er gerade Klytämnestras Mutterliebe, durch die Agamemnons Tat zur Schuld wird, für die Handlung des Atridenstoffes hielt. Behl berichtet am 6. April 1943:

Hauptmann diktiert eifrig an der neuen und hoffentlich wirklich endgültigen Fassung der 'Iphigenie in Aulis'. Hierzu erzählt er mir heute Folgendes: 'Am letzten Sonntag wurde meine Schwiegertochter Barbara, die zusammen mit Benveniste auf dem Wiesenstein weilte, durch einen Anruf aufs Tiefste beunruhigt: ihr Töchterlein in Wien sei sehr krank und schwebte in Lebensgefahr. Sie fuhr noch in der Nacht mit dem Auto ab. Die schlimme Nachricht hatte sie offenbar in äußerster Erregung versetzt. Hauptmann sagte zu mir: 'Mein Agamemnon hat sich wieder einmal richtig geleitet, indem er mich den Ausbruch von Barbaras, durch die plötzliche Sorge aufs höchste gesteigerte, hypertrophische Mutterliebe am Sonntag miterleben liess. Ich erkannte plötzlich, dass von hier aus die Gestalt der Klytämnestra anzulegen sei. Nur aus ihrer fast manischen Mutterliebe zu Iphigenien kann folgerichtig die spätere Mass- und Rache tat an Agamemnon entwickelt werden. Hier liegt die tiefste Wurzel der ganzen Tragödie'. (62)

Durch Klytämnestras Mutterliebe wird der Gehorsam den Göttern gegenüber zu einer Schuld, die Gatten- und Muttermord hervorrufen und als ‚Wurzel der Tragödie‘ des menschlichen Geschehen, in Schrecklichen sowie im Guten, seinen Ansatzpunkt bietet.

Die Schuld in Hauptmanns späten Dramen trägt, wie wir sehen, christliche und antik-griechische Züge. Sie ist einerseits die Erbsünde, die dem Menschen aus seinem Zustand der Göttlichkeit hinausgeworfen hat, aber immer den Trieb in ihm wachhält, zur verlorenen Göttlichkeit zurückzukehren; andererseits ist sie, und hier wird ihre Komplexität von der Antike her bereichert, eine selbsttätige Schicksalsmacht, die, von den Göttern stammend, im Göttlichen verweilt, sich des Menschen als eines Werkzeuges bedient, um in dessen Streben nach der Göttlichkeit als steter Impuls zu dienen.

## G. Sühne und Opfer.

### 1. Sühne als Tribut für die Götter.

Die Schuld Fuhrmann Henschels, die sein Leben beherrscht und von der er selbst sagt, daß sie sich ihm eigentlich ohne sein Zutun aufgedrängt habe, fordert von ihm, der doch als Werkzeug des Bösen im eigentlichen Sinne unschuldig ist, die Entschuldig. So wenig er sich über den Ursprung der Schuld im Klaren ist, so genau weiß er, was von ihm gefordert wird:

Henschel: .... Was meenst'm? - Gelt! - Nu ganz matterlich!  
- Nischtel - Wenn eoch! Warum eoch nich gar! 's is gutti -  
Ich weiss schon, was ich sa tun hab'! - Ich wer nich nich  
sperr'ni - Das lass eek du gutt sein. (5)

Wenn Henschel davon spricht, daß ihm eine so schwere Last auferlegt worden sei, bezieht er sich immer auf Gott. Wenn auch Gott ihm nicht unmittelbar in die Schuld getrieben hat, hat er es doch zugelassen, daß der Teufel sein Spiel mit ihm trieb. Es ist die gleiche Situation, wie wir sie in *Rose Bernd* und *Die Ratten* vorfinden. Auch Rose und Frau John werden gleichsam

mit dem Einverständnis Gottes schuldig und beide müssen wie Menschen für ihre Schuld büßen.

Dadurch, daß der einzelne nicht unmittelbar selbst schuldig ist, sondern in die Schuld als einem Zustand hineinversetzt wird, ist eine Buße in Grunde unmöglich. Eine Schuld, die der Mensch nicht selbst verursacht hat, kann er auch nicht wieder aus der Welt schaffen.

Die Bereitschaft zur Buße, die so deutlich aus Menschels Worten spricht, ist also nicht ein Versuch, eine Schuld zu bezahlen, sondern es ist die Anerkennung eines höheren Willens, dessen Macht er ausgeliefert ist. Man kann hier nicht, wie es der Mensch der Antike konnte, den Versuch machen, die Götter gnädig zu stimmen, denn Menschels und Frau Johas Gott ist unnahbar und fern, wie es auch Rose Bernd in ihrer schwersten Stunde gespürt hat. So wird denn die Buße als die notwendige Folge der vom Schicksal auferlegten Schuld zu einer Form der Anerkennung der göttlichen Macht, denn wenn man büßt, erkennt man die Schuld an, akzeptiert die göttliche Weltordnung, in der ein jeder der vorgeschriebenen Bahn zu folgen hat. Diese Form der Anerkennung ist ein Tribut, den der Mensch der göttlichen Allmacht zu zahlen hat, ähnlich wie der antike Opferpriester zu Ehren des von ihm anerkannten Gottes das Opfertier schlachtete.

## 2. D a s O p f e r f ü r d i e G e s e l l s c h a f t .

Die Unmöglichkeit, wirklich Buße zu tun, die in dem Wesen der Schuld begründet ist, fordert das Opfer, das stellvertretend für die Menschheit alle Schuld auf sich nimmt und durch den freiwilligen Opfertod die Welt von ihrer Schuld befreit. Es gibt bei Hauptmann jedoch noch die unfreiwilligen, unschuldigen Opfer der kollektiven Schuld der Gesellschaft, ja, der ganzen Menschheit, deren Tod ihre Umgebung zur Besinnung ruft, sodaß sie sich an diesem Beispiel ihrer Sündhaftigkeit und Schuld bewußt wird. Ein rührendes Beispiel eines

solchen Opfers ist das Hannele Mattern in H a n n e l e s H i m -  
m e l f a h r t . Hannele, die von ihrem Vater unmenschlich mißhandelt  
wird, stirbt nach einem Selbstmordversuch, der eine Anklage gegen  
ihre Umgebung bildet. Sie stirbt als ein Opfer und wird als solches  
vom „lieben Herrn Jesus“ gütig angenommen. Der Tod verwandelt die  
„Lumpenprincessin“ in eine „richtige Princessin“, und öffnet nun erst  
die Augen ihrer Mitmenschen für das Leiden, das sie getragen hat.  
Angesichts ihrer Verwandlung tun ihr die Kinder Abbitte dafür, daß  
sie sie verspottet haben:

Lehrer Gottwald: ... Seht mal, wie der Tod das liebe, kleine  
Mädchen schön gemacht hat. Mit Lumpen war sie behangen - jetzt  
hat sie seid'ne Kleider an. Barfuß ist sie herumgelaufen,  
jetzt hat sie Schuhe von Glas an den Füßen. Die wird jetzt  
bald in einem goldenen Schlosse wohnen und alle Tage gebratenes  
Fleisch essen. - Hier hat sie von kalten Kartoffeln gelebt -  
und wenn sie nur immer satt davon gehabt hätte. Hier habt ihr  
sie immer Lumpenprincessin geheissen, jetzt wird sie bald eine  
richtige Princessin sein. Also, wer ihr etwas abzubitten hat,  
der tue es jetzt, sonst sagt sie alles dem lieben Gott wieder,  
und dann geht es euch schlecht.

(Ein kleiner Junge tritt ein wenig hervor): Liebes Princesschen  
Hannele, nimm mir's nicht übel und sag's nicht dem lieben Gott,  
daß ich dich immer Lumpenprincessin geheissen habe.

(Alle Kinder durcheinander): Es tut uns allen herzlich leid. (4)

Aus dieser naiven Abbitte der Kinder spricht die Einsicht, die Quagare  
in Worte faßt, wenn er nach Frau Johns Verschwinden sagt:

Nu ist et so weit: dat jeht jetzt och sajrunde, (5)

und so der August Keil nach Rosas Geständnis kommt:

Das Mädel ... was muß die gelitten han! (6)

Die Bedeutung, die das Leiden einzelner für ihre ganze Umgebung  
hat, entspricht Hauptmanns christlich-lutherischer Überzeugung von der  
Prädestination, denn der Leidensweg des Menschen bekommt so einen Sinn  
und ist auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet. Der tiefe Pessimismus  
dieser Dramen wird durch den Hoffnungstrahl, der zeigt, daß nicht  
alles umsonst geschieht, etwas aufgehellt. So ist das unfreiwillige  
Opfer, das das menschliche Leiden erst hinterher rechtfertigt, die  
Vorstufe für die bewusste, freiwillige Bereitschaft zum Selbstopfer  
zugunsten anderer.

### 3. Das Opfer als Weg zu Gott.

In dem Drama *Der Arme Heinrich* sind Auserwähltheit und Opfer die Zentralmotive. Ganz im christlichen Sinne erscheint hier die Möglichkeit, ein Opfer zu bringen als eine von Gott gegebene Gnade. Wie in keinem anderen Stück Hauptmanns steht hier alles Geschehene im Lichte der göttlichen Gnade. Von diesem Gedanken her deutet Ottegebe sowohl Christi Opfertod als auch das Leiden des vom Schicksal berufenen Heinrich:

Jesus! - Gab Gott nicht selber seinen Sohn,  
zur Sühne, an das Kreuz für unsere Sünden  
und ließ ihn seinen Weg nach Golgatha  
schwebend Augen tun? - Mutter; wem Gott  
die Kraft gibt, bis ans Ende auszusülden  
die bitteren Schmerzen für des Nächsten Heil,  
der, sagt der Pater, ist vor Tausenden  
erwählt und beglückt. Und Kraft des Bluts,  
unschuldig und freiwillig hingegeben,  
ist wie ein lauterer Brunn des ewigen Heils  
und schon auf Erden hier so wunderkräftig,  
daß selbst ausschüttige Haut, damit besprengt,  
rein wird und fleckenlos. (67)

Ottegebe selbst motiviert hier das Opfer, das sie bringen will, als eine Nachfolge Christi. In ihre schwärmerische Frömmigkeit mischt sich jedoch die Liebe des gerade erblühenden Mönchens zu dem Namen Heinrich und so wird ihre Opferbereitschaft von doppelter Liebe getragen, der christlichen Nächstenliebe, die sie zur Heiligen macht, und der sinnlichen, durch die sie ihr Leben als „klein Gemahl“ ganz dem Geliebten schenkt.

Ihr Opfer macht sie zur Mittlerin zwischen Gott und Mensch. Sie macht es möglich, daß Heinrich vom dreifachen Strahl der Gnade getroffen wird, um nun erst selbst zum Opfer bereit zu sein:

Heinrich:                    Diese Jungfrau war  
                                 mein Mittler - wahrhaft! Ohne Mittler kann  
                                 Gott nicht erlösen. Sei auch dies genug. (68)

Der Opfergedanke wird hier ganz vom Christlichen her gedeutet. Durch die göttliche Gnade wird der einzelne zum Opfer auserwählt, um dadurch zum Mittler zwischen Gott und Mensch zu werden.

#### 4. K u l t i s c h e s O p f e r u n d c h r i s t l i c h e s O p f e r .

S.D. Stirk weist in seinem Buch *G e r h a r t H a u p t - m a n n s' J e s u s s t u d i e n* darauf hin, daß Hauptmann sich schon ungefähr seit 1889 mit Jesusstudien befaßt hat.<sup>69)</sup> Das Problem der Wiederkunft des Erlösers hat ihn nie losgelassen und kehrt am deutlichsten in der Novelle *D e r A p o s t e l* und vor allem in dem Roman *D e r N a r r i n C h r i s t e E m a n u e l Q u i n t* wieder. Sein Wissen von dem Leiden der Menschheit unterstützt die vom Pietismus ererbte Hoffnung auf die Wiederkehr des Heilands, der in seiner Verstellung zunächst noch ganz Christi Ehre trägt. Wie Dostojewski in *G r e s s i n q u i s i t e r* untersucht er die Möglichkeit einer Wiederholung des Lebens Jesu in der heutigen Zeit, aber er kommt wie dieser zu einer negativen Antwort.<sup>70)</sup> Das Christentum, das eine Religion des Todes und des Leidens ist, genügt in der heutigen Form nicht mehr, die Menschen zu erlösen. Der antike Sonnengythen mit dem Bild des ewig neu erstehenden Lebens aus dem Dunkel weist dem Dichter den Weg zu einer Wiederbelebung des Christentums. Er wird zum Ausgangspunkt für die Neuwertung des Christentums vom Opfer her. Was schon im Roman *D e r N a r r i n C h r i s t e* anklingt, nimmt in dem Stück *D e r M u t t e r F l u c h* deutlichere Form an.<sup>71)</sup> S.D. Stirk sagt über dieses Drama: „Der Hauptgedanke von 'der Mutter Fluch' ist, daß die Menschen, ursprünglich und von Natur Sonnene Menschen, sich dem sinnfeindlichen Ideal - dem Christentum - zugewendet und dadurch den Fluch der Sonnenmutter auf sich geladen haben. Alf, der den Sonnenglauben treu geblieben ist, kehrt in die Heimat zurück und schildert mit Entsetzen, wie man auf der „Sonneneinsel“ einen neuen Gott, den man den „Allerbarner“ nennt, Opfer brachte:

Ein Kreuz fand ich erhöht und einen Jüngling  
Mit Nägeln drangeheftet, blutend, sklavisch,  
Unheldisch, jammervoll - und Blassgesichter,  
Nicht Mann, nicht Weib, in schwarzes Tuch gehüllt,  
Mit Stricken um die Lenden, sangen Lieder." 75)

Wie in dem Drama *D e r w e i s s e H e i l a n d* stehen  
Sonnenkult und Christentum einander gegenüber. An der Übereinstimmung  
der religiösen Motive und Symbole zeigt sich die ursprüngliche Ver-  
bundenheit, ja die Abhängigkeit des Christentums vom heidnischen  
Sonnemythos, der hier in Montezuma einen wahren Heiland besitzt.  
Die Verschmelzung heidnischer und christlicher Religiosität findet  
ihren klarsten Ausdruck in der Darstellung des Opfers. In dem Mythos-  
drama *I n d i p h e d i* steht das Opfer im Mittelpunkt der Handlung.  
Hauptmann sieht den Weg zur Wiederbelebung des Christentums in der  
Wiederholung des Opfers. Ormann flieht um das Erscheinen des Erlösers,  
der dieses Opfer auf sich nimmt:

Was hilft es uns, zu unserm Vater beten,  
wenn er nicht hindern konnte, dass ein Feind  
so unsprang mit dem Kindern seines Bluts?  
Wann kommt der gute, wann der starke Hirte  
mit der allmächt'gen Liebe in der Brust?  
Der Liebe, die zugleich allwissend ist,  
und findet die versprengten Schafe wieder?  
Der Allesfinder! Allversühner! All-  
vereiner! Allbeglückter! Allerleider!  
Er, der zuerst ein Allbesieger ist? 76)

H. Fiedler stellt ausführlich dar, wie der Opfergedanke sich thematisch  
durch das ganze Stück zieht und wie sich alle anderen Motive, wie  
etwa der Gipfelgang, sich diesem Hauptmotiv unterordnen. 75) Die Dar-  
stellung des Opfers knüpft an den heidnischen Brauch des Menschen-  
opfers für den Sonnengott an. Prospero, der zum Priesterkönig erwählt  
worden ist, soll auf Wunsch des Volkes den alten Brauch des Opfers  
wieder zu Ehren bringen, und er verspricht es mit dem Ausruf:

Gedankt des Opfers! Nützt euch zum Opfert! 76)

Diese Mahnung erhält ihre universelle, über das heidnisch-kultische  
hinausgehende Bedeutung durch die besondere Stellung, die dieser  
Sonnepriester einnimmt. Aus dem antiken Mythos stammt das Motiv



seiner Geburt aus dem Wasser:

Huemac: Der Heilige entstieg dem Meer.  
Elf Jahreskreise haben sich indes  
geschlossen, seit der Tonati, die Woge  
des Ozeans aus goldenen Haaren schüttelnd,  
die heilige Bohle in den Inselstrand  
suerst, mit segenschwerem Tritt, gedrückt. 77)

Diese Wiedergeburt ist aber auch in der Lehre Jesu verankert. G.G.

Jung bespricht in seinem Buch *Symbole der Wandlung*  
das Gespräch über die Wiedergeburt zwischen Jesus und Nicodemus, in  
dem Jesus sagt:

Wahrlich, wahrlich, ich sage dir, wenn einer nicht geboren  
wird aus Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich  
des Himmels eingehen. 78)

Jung bemerkt hierzu:

Aus dem Wasser geboren sein heisst ursprünglich: aus dem  
Mutterleib geboren sein; vom Geist heisst: vom befruch-  
tenden Windhauch gesaugt sein ... 79)

Die Übereinstimmung zwischen Prospero und Jesus, dem Jesus des ur-  
christlichen Mythos, ist hier unübersehbar. Durch die Gestalt des  
Prospero erhält die durch das moderne Christentum entmythisierte  
Gestalt Jesu ihre Urbedeutung zurück. Jesu Geburt aus dem Mutter-  
schoss und sein Eingehen in Gott nach dem irdischen Leidensweg wird  
in Bilde von Prosperos Geburt aus dem Wasser und seinem ewigen  
freiwilligen Eingehen ins „Nichts“ dargestellt.

Beim Anblick des weinenden Priesterkönigs ruft die indianische  
Menge aus:

Er weint! Er gleicht dem Gotte in der Sonne. 80)

In unanschaulicher Weise verbinden sich in diesem Bild antiker Sonnen-  
mythes und christliche Leidensmetaphysik. Prospero ist sowohl Sonnen-  
priester als <sup>auch</sup> leidender Gottmensch, der als solcher die Kraft besitzt,  
das Leid der ganzen Menschheit auf sich zu nehmen und diese dadurch  
zu erlösen.

Vom Anfang an ist sich Prospero seiner Bestimmung als Opfer be-  
wusst. Seine Annahme der Königswürde ist von diesem Wissen getragen.

Er wird in ein Amt, das er einmal besessen und verloren hat, wiedergeboren. Dieses macht ihn zum Opferpriester, überläßt ihm also die Bestimmung über das Opfer und legt so der Freiheit seines Entschlusses kein Hindernis in den Weg.

Der Gegensatz zwischen dem kultischen Menschenopfer zur Huldigung des Sonnengottes und dem Selbstopfer Prosperos, bringt dessen Bedeutung als Erlösungstat überzeugend zum Ausdruck. Auch der kultischen Opferhandlung, die an Ormann vollzogen werden soll, gibt Ore den Sinn der Erlösungstat:

Nun jubiliert! Er ist erschienen! Er,  
der strahlende, der großbarmherzige Gott!  
Aufs Angesicht! Im Staub mit euch! Er wird  
mit eurer Sünden Überlast beschwert  
in See des Todes baden und euch reinigen.  
Und dass ihr seine ewige Liebe je  
und je nie mehr vergessen sollt, so wird  
auch diesmal der Unsterbliche, der Kaiser  
des Himmels, sich für eure Schuld hingepfernt,  
sein Fleisch und Blut hingeben auf den Block. 81)

Dem Volk wird die Opferung des Sohnes als die Erlösungstat vor Augen gestellt, aber ein solches Opfer wäre nicht frei von der Schuld des Kindesmordes gewesen. Zur wirklichen Erlösung bedarf es des freiwilligen, schuldlosen Opfers. Prospero weiß, daß sein Tod, durch den er das Opfer des Sohnes auf sich nimmt, die Erlösung der Menschheit bewirkt, und so sagt er zu Ore bevor er wie Hülferline Hopedokles den rauchenden Berg bestiegt:

Ore, leb' wohl. Wir beide steigen nun,  
mein Weib und ich, den Höhenweg hinauf  
am Berge, den ihr nennt den Rauchenden.  
Der Fels, der Flammen über sich gebreitet  
und heulend Glut aus Niesekiefern speit,  
erwartet mich. Der heilige Riese, der  
das Erdreich eurer Täler wogen machte  
und euch mit Blutlicht Hagstigte des Nachts  
und mit Getöse, wie er noch tat: er  
will sich mit eurem Magus unterreden.  
Und das geschieht nun, Ore, während hier  
in Todestal sich Gott mit euch versöhnt. 82)

Das Drama *Indiphedii* ist eine direkte Vorstufe für die *Atriden-Tetralogie*. Die hier angeschlagenen

Variationen auf das Thema 'Opfer'. finden sich dort erweitert und bis zur letzten Konsequenz durchgeführt wieder. Das kultische Opfer, das vom Volk als Sühne für Agamemnon's Schuld gefordert wird, steht wie das Schnesopfer in *I n d i p h o d i* der Erlösungstat gegenüber. Eine weitere Übereinstimmung zwischen beiden Dramen finden wir in Tebura, der Sonnenpriesterin - von J. Greger als „eine herrliche, antikische Gestalt“ bezeichnet<sup>83)</sup> - die durch ihre nahe Gottverbundenheit und ihre Opferbereitschaft Züge der Iphigenie des vierten Teiles der Tetralogie trägt.

Das kultische Opfer, zu dem Iphigenie von Schickral anwesend worden ist, dient der Versöhnung der Artemis, die Agamemnon beleidigt hat. Unter diesem Blickpunkt motiviert dieser Klytämnestra gegenüber das Opfer:

Du weist nicht, was ich weise. In letzter Nacht erschien sie mir in Traum. Die Göttin sprach: ..... Du hast die Hinde mir, die tragende, erlegt. Die erste Wut entriß mir einen Schwur bei Styx - so sprach sie -, durch deiner Tochter Tod die Tat zu rächen. Es gibt, selbst für die Götter, kein Zurück; drum hilft auch dir kein Sträuben. Deine Flotte lief aus; gleich peitschten Stürme sie zurück. Jetzt liegt sie in Euripos, festgewurselt gleichsam, und eh das grosse Opfer nicht für Krieg und Sieg geschehen ist, bleibt sie tot. 84)

Bis ins einzelne wird das Opfer begründet und doch bleibt unter allen Gründen nur einer als Hauptpunkt stehen: die unbedachte Handlung der Artemis. Die Schwäche der Göttin ist die Ursache für alles Leid, das die Menschen betrifft und sie ist die ewige Ursache, wegen der Iphigenie geopfert werden muß. Von hier aus gesehen ist das Opfer sinnlos. Es dient nur der Huldigung einer Gottheit, deren Schwäche den Menschen gegenüber bereits bewiesen ist. Die Versöhnung mit Artemis bedeutet nicht die Erlösung der Menschheit aus ihrer Schuld und Schwäche.

Die Göttlichkeit Iphigeniens, ihre Identität mit Artemis-Hekate, die K. Hamburger in ihrem Aufsatz deutlich herausgearbeitet hat,<sup>85)</sup>

wird in dem ersten der Dramen wieder betont. So spricht an einer Stelle Agamemnon von dem, was Leto ihm verkündet hat:

..... Die sprach: Atrid, nicht gräme dich,  
weil meine Tochter deine innig liebt  
und ihr das Brautbett rüstet. Sei gewiss,  
dass sie unnahbar göttlich ihm entsteigt,  
unsterblich und im Kreis der Seligen  
als eine hohe Göttin einverleibt.  
Glaub mir, ein jeder Mensch mit Götterblut  
ist, wo er immer wandelt, auf dem Weg  
nach den Engpasse in die andre Welt ... 85)

Iphigenie, die scheinbar im Menschlichen geopfert wird, wird in Wirklichkeit ins Göttliche hineingeboren. Hauptmann gibt ihr damit ihre Urbedeutung wieder, die sie aus dem göttlichen Menschen ganz zur Göttin werden läßt. Damit wird das erste Opfer, das sie, wie sie es deutlich betont, aus eigenem Willen auf sich nimmt

..... Niemand wähne,  
ich hätte mich nicht selber dargebracht, 87)

zur Vorstufe für das zweite Opfer, das ebenso freiwillig geschieht wie das erste, denn sie ist genau wie Prospero ein „freier Höriger“ der Schicksalsmächte. Insofern als sie aus eigenem Willen die Macht der Mächte, die sie zum Opfer vorbestimmt haben, anerkennt, ist sie frei und ist ihr Opfer wirklich ein Selbstopfer, und zwar ein Sühneopfer für die Menschheit:

Nichts da von neuem Zwist, von neuem Streit;  
das Lied ist aus! Nur dies ist zu beweisen,  
bevor ich wiederum ins Dunkel schwinde. 88)

Ich stimme mit R. Fiedler überein, wenn er über diese Stelle sagt: „Mit diesem Anliegen schlägt Iphigenie die Brücke zu *I n d i p h e - d i*, dem Bekenntnisdrama des ersten Weltkrieges“, nicht aber, wenn er fortführt: „... und an den tiefen, gehaltlichen Abweichungen wird deutlich, welche Trübungen Hauptmanns Glauben an die Humanität erfahren musste. Vielleicht Prospero das Selbstopfer als „freier Höriger“ in der Überzeugung von der Fähigkeit des Menschen zur Selbstbestimmung, so vollendet Iphigenie lediglich die Bahn, welche durch

der „Götter Ratschluss“ vorgussichnet wurde.“<sup>89)</sup> Gerade das stimmt jedoch nicht. Wohl ist sie, wie alle Götter, dem Spruch der Moiren unterworfen, aber der eigentliche Entschluss zum Opfer ist ihr eigener. Antiker Schicksalsglaube verbindet sich hier mit dem christlichen Heilsgedanken, sodaß Vorsehung und freier Entschluss in höchster Vollkommenheit zusammentreffen. So kann die Menschheit von einem sinnlosen Ausgeliefertsein an eine blinde Schicksalsmacht erlöst werden, und das menschliche Leiden erhält einen Sinn. Hier wird das Christliche wahrhaft neu belebt. Iphigeniens Opfer, das sie als Gott-Mensch für ihre Geschwister vollbringt, ist eine Erlösungstat. Es wäre falsch, aus ihrer antiken Göttlichkeit heraus zu folgern, daß ihr Opfer keine Erlösungstat sei, wie es K. Hamburger tut.<sup>90)</sup> Iphigeniens archaisch-mythischer und göttlicher Ursprung, auf den Hauptmann zurückkommt, steht hier nicht im Gegensatz zum Christlichen, sondern er dient dazu, ihrer Erlösungstat einen allgemein menschlichen, gottgewollten Sinn zu geben. Da sie einerseits dem Bereich der Götter angehört, andererseits als Schwester Elektras und Orestes dem der Menschen, wird ihre Erlösungstat zur Wiederholung des Opfers Jesu, des Gottes- und Menschensohnes. Ein deutlicher Hinweis auf Iphigeniens christliche Bedeutung ist die Erkennungsszene zwischen den Schwestern. Durch den Anblick der Schwester wird sie zuerst vollkommen menschlich; sie spürt das Atridenblut in sich und damit die Wut auf die Mütterörder. Sie wird schwach, um erst durch den Widerstand der Schwester in ihr wahres Sein zurückgerufen zu werden. Die Begegnung mit der Schwester, die Rückkehr ins Leben, ins Menschsein, läßt sie die wahre Bedeutung ihres Todespriestertums einsehen.

Vergiss der Schwäche, die ich dir gezeigt,  
indem ich dich geschmäht; der Priesterin  
gesienet, wie der Göttin selbst, Verstehen.  
So war mein Priestertum das rechte nicht  
bis jetzt; ich kam hierher, um es zu lernen. 91)

Iphigeniens wahre Menschlichkeit nimmt der Todesgöttin das Grauen, befreit die Menschheit von der Angst, in die sie das Wissen von Hekates grausiger Macht versetzt. Im ersten der Dramen sagt Kritolaos:

..... In der Bucht erschien ein Schiff,  
schwarz, rote Fransen auf dem schwarzen Segeln,  
das bloße Gegenwart ihm grausam quillt.  
Von Teuris stammt es, steht der Göttin so,  
die mehr als alle lechzt nach Menschenblut.  
Wer sittert nicht in Graun vor Hekate? 92)

Als Hekatepriesterin, die in diesem Amt ihre Identität mit der Todesgöttin beweist, verkörpert auch sie für die Griechen das Grauen, da sie in erbarmungsloser Sinnlosigkeit Griechen mordete. Erst ihre, durch die Begegnung mit ihrer Schwester wiedererwachte Menschlichkeit, lehrt sie den wahren Sinn des Todes und macht sie erst reif für das Opfer, das sie zur wahren Todespriesterin macht.

Im Hinblick auf die Notwendigkeit des Opfers ist W. Hegenfuss' Vergleich Hauptmanns mit Goethe richtungweisend:

Das sarte und sinnvolle Symbol des Humanen hat Goethe in seiner Dichtung 'Iphigenie' gestaltet. Hauptmanns realistischer Geist verkörpert in der Gestalt und dem Schicksal des gleichen edlen Menschenbildes das Ende der Humanität. Seine Wahrhaftigkeit zerstört den schönen Schein, mit dem der 'weite' Humanismus sich über die Alltagswelt, über das Gesetz der gesellschaftlichen Wirklichkeit und über jenen widermenschlichsten Bewegter der 'Geschichte', den Krieg, hinwegtäuschen will. 93)

Die Selbstverwirklichung der Goetheschen Iphigenie im Sinne des wahren Menschentums genügt nicht mehr in einer Zeit der Zerstörung aller menschlichen Werte, um die Menschheit vor der existentiellen Angst und dem Bewusstsein ihres Auslieferungszustands zu erlösen. Erst die Opferbereitschaft Iphigeniens, die die Prädestination in den eigenen Willen des Menschen verwandelt, gibt der ganzen Menschheit die Kraft dem Leben im Angesicht des Todes einen schöpferischen Sinn zu geben. Statt der greuenerregenden Hekate wird dann der Sonnen Gott Apoll die Welt wieder regieren:

Ihr aber, denen noch das Leben lecht,  
steigt ins verdiente Bad der Läuterung  
und lebt beim Klang der heiligen Neun und dessen,  
der Erd und Himmeln seine Leier schlägt:  
des Sonnengetts Apoll! 94)

### III. KAPITEL.

#### Die Darstellung von Schicksal, Schuld, Heldentum und Opfer in der Atriden-Tetra- logie.

##### A. Die Handlung.

Der Verlauf der Handlung in der Atriden-Tetralogie folgt im wesentlichen der Handlung der *Elektra* (413) und der *Iphigenie in Aulis* (407) von Euripides.

Zu Beginn des ersten Dramas der Tetralogie schildert Hauptmann das Unglück, das das ganze griechische Heer am Auszug gegen Troja hindert. Die Ursache für den Aufenthalt ist bei Hauptmann eine vollkommene Windstille und Trockenheit. Das Volk schmachtet nach Wasser. Diese Situation, ein pietistisches Symbol für die von Gott verlassene Seele,<sup>1)</sup> ist durch die Abkehr der Götter von den Menschen entstanden. Agamemnon hat die heilige Hinde der Artemis verwundet und mit ihm wird das ganze Volk bestraft. Am Anfang des Geschehens steht also die Schuld des Heerführers, die darin besteht, daß er eine Göttin beleidigt hat. Im antiken Sinne unterstehen die Menschen hier den Göttern wie Untergebene dem Herrscher. Jedes Vergehen der Menschen den Olympiern gegenüber wird als mangelnder Respekt gedeutet und muß sofort gesühnt werden. Wenn das nicht geschieht, ist der Mensch der Rache der Götter ausgesetzt. Die Götter haben durchaus menschliche Eigenschaften und Schwächen - sie sind eitel, neidisch, rachsüchtig und wankelmütig. Sie haben Fehden und besondere Freundschaften untereinander, aber am wichtigsten ist, daß sie, wie die Menschen, einer höheren Macht unterstehen. Dieser Punkt hat bei Hauptmann eine große Bedeutung und er bestimmt die ganze Handlung:

Der Moira Beschluss  
ist allen - selbst den Göttern - unabwendbar. 2)

oder:

Es gibt, selbst für die Götter, kein Zurück.<sup>3)</sup>

Die olympischen Götter mit ihren sowohl menschlichen als auch göttlichen Eigenschaften stehen zwischen dem Menschen und einer höchsten Gottheit, der Moira. Die Moira bestimmt das Schicksal des Menschen und überläßt es den Göttern, für den Vollzug des Vorherbestimmten zu sorgen.

Iphigenie ist von Anfang an zum Opfer ausersehen. Der Lohn der Artemis ist hier nur ein Mittel zum Zweck. Sie verlangt das Opfer als Sühne für Agamemnons Vergehen. Um ihn zu zwingen, das Gebot zu erfüllen, verweigert sie mit der Hilfe von Zeus Regen und Wind. Dadurch wird das Volk unruhig und rebellisch und bedroht Agamemnons Herrschertum. Palamedes ist gesteinigt worden - ein Motiv, das aus Euripides Drama *T r e e r i n n e n* stammt - um dadurch die Götter zu versöhnen. Iphigenie jedoch und nicht er ist zum Opfer ausersehen. Folglich können die Götter dieses Opfer nicht annehmen.

Agamemnon sieht sich gezwungen, das Gebot der Götter zu erfüllen. Er schreckt, wie bei Euripides, aus Vaterliebe immer wieder vor der Tat zurück. Die Götter selbst müssen eingreifen und ihn dazu überreden, sein Kind zu opfern. Artemis offenbart sich ihm im Traum und appelliert sowohl an seinen Stolz als an den Gehorsam, den er als Mensch den Göttern schuldig ist. Solange Helenas Entführung nicht gerächt ist, bleibt das Atridenhaus entehrt. Um die Schmach zu tilgen, ist aber die Gunst der Götter, d.h. der erwachte Fahrtwind, nötig, und diese erfordert Gehorsam dem göttlichen Gebot gegenüber.

Die einzige, die sich mit aller Energie gegen das Gebot der Artemis auflehnt, ist Klytämnestra. Sie erkennt den Spruch der Götter nicht an. Ihr haben sie sich nicht offenbart, und alle Be-  
tuerungen und Beweise des Gatten und des Priesters erscheinen



ihr als Falschheit und Lüge. Ihr fehlt der Glaube an die Götter, und folglich schreibt sie dem Gatten allein die Verantwortung für das Opfer zu. In ihren Augen fehlt ihm jede Berechtigung, das Kindesopfer zu vollziehen, und sein Gehorsam den Göttern gegenüber wird zur Schuld.

Die Götter ziehen sich in dem Augenblick zurück, in dem Agamemnon, von Iphigenie unterstützt, sich fest zur Tat entschlossen hat. Artemis läßt dem Heerführer durch Thestor ihren Meinungswandel ausrichten:

Sag Agamemnon, Artemis  
hat mit dem Spruch aus Delphi nichts gemein  
und so nichts mit dem Opfer seiner Tochter. 4)

Auch Peithe und Kalchas werden Zeichen gewahrt, die ihnen die Ungültigkeit des Spruches kundtun. Anders als Euripides, der in seinen Dramen *E l e k t r a* und *O r e s t e s* die Götter, besonders Apelle, wegen seiner Falschheit angreift,<sup>5)</sup> geht es Hauptmann hier um die Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und dem Höchsten Gott. Die Olympier ziehen sich in kritischen Augenblick aus ihrer Mittlerstellung zurück. Der Mensch steht nun allein unter dem Schicksalspruch; er muß sich selbst vor dem Höchsten Gott verantworten der bei Hauptmann Erlge sowohl der Weira als auch des christlichen Gottes trägt. Agamemnon scheitert weil er, wie die ganze Menschheit, zu tief in Schuld verstrickt ist. Wenn auch die Entführung der Iphigenie durch Artemis den eigentlichen Kindesmord vermittelt hat, bleibt doch die Schuld des Heerführers bestehen. Nach dem christlichen Dogma kann der Wille zur Tat für die Tat stehen, und deshalb ist Agamemnon schuldig. Die Motive für sein Vergehen sind wichtig. Er hat nicht aus Liebe zu den Göttern oder zu seinen Nächsten gehandelt, sondern weil er den Verlust seiner Macht fürchtete. Die Zeichen, die ihm die Willensänderung der Götter kundtaten, hat er nicht beachtet. Das Opfer, das er vollzieht, ist ein kultisches

Opfer im Geiste der antiken Götterverehrung. Es dient dazu, die Götter zu versöhnen und ihnen zu huldigen, um einen unmittelbaren Vorteil daraus zu ziehen. Das gelingt auch, denn die Götter belohnen das Heer sofort nach dem Vollzug des Scheinopfers mit glücklichen Fahrtwind und einem erfolgreichen Kriegszug. Agamemnon allein ist den Folgen seines Handelns ausgesetzt. Das Geschehen unterliegt bei Hauptmann nicht mehr blind einer höheren Fügung, sondern ergibt sich sowohl aus dem göttlichen Ratschluss als auch aus des Menschen eigener Verantwortlichkeit. Damit wird der Boden geschaffen, aus dem eine neue und heilbringende Verbindung zwischen Gott und Mensch erwachsen kann.

Seinem Bestreben nach, die wahre Religion in der Urreligion zu finden, stellt Hauptmann die vorapollinische Verbindung zwischen Artemis und Hekate wieder her. Hekate ist es, die Iphigenie raubt und zu ihrer Priesterin, d.h. zur Priesterin des Todes macht.

Die Wichtigkeit des eigenen Entschlusses angesichts der Verzweigung ist auch im Handeln der Iphigenie erkennbar. Sie betont ausdrücklich, daß sie sich freiwillig zum Opfer bereit erkläre, und ein Grund hierfür ist, wie bei Euripides, ihre Vaterlandsliebe. Wichtiger jedoch ist ihr die Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit dem Brütigen Achilles, nach einer Verbindung, die, wie sie hofft, ewig dauern wird. Dieses Motiv, das bei seinen Vorbildern nur angedeutet wird, spielt bei Hauptmann eine große Rolle. Durch diesen Wunsch wird Iphigeniens erste Opferbereitschaft deutlich von der zweiten abgehoben. Sie ist noch nicht reif für die Erlösungstat. Ihr Entschluss ist jetzt noch derjenige eines mystisch Überspannten Mädchens, das sich die Erfüllung persönlicher Wünsche ersieht, nicht aber die Opferbereitschaft eines reifen Menschen, der aus Liebe zur Menschheit deren Sündenlast freiwillig auf sich nimmt und entfährt.

Hauptmann stellt die Handlung in den Rahmen des göttlichen Geschwisterstreits. Es ist aber bei ihm nicht einfach der Streit zwischen Artemis und Apollo, sondern der Streit zwischen Dunkel und Licht - in christlichen Sinne zwischen Verdammnis und Erlösung. Artemis ist Hekate und Apollo ist der Herr des Lichts:

..... wehe dem, der wie Orest  
gar von den Meiren auserschen ist,  
sich schlichtend einzudringen zwischen zwei  
Geschwistergötter - die verumint hadern:  
die Todesgöttin und den Herrn des Lichts! (6)

Nicht Orest ist es gegeben, die endgültige Veröhnung herbeizuföhren. Er kann nach antiken Muster die Heiligthümer der beiden Götter vereinigen - die Erlösungstat bleibt aber dem wiedergekehrten christlichen Erlöser vorbehalten.

Iphigeniens erstes Opfer ist die Vorbereitung für die Erlöserstat, denn sie bedeutet ihren Abstieg in die Unterwelt. Hier liegt der tiefere Sinn für Hauptmanns Rückkehr zum Urmythes, durch den er die Beziehung zwischen Artemis, Hekate und Iphigenie wieder herstellt. Iphigenie wird nicht einfach Artemispriesterin, wie bei den Vorbildern des Dichters, sondern sie geht als Tochter der Hekate wirklich ein in das Reich des Todes. Dadurch entsteht eine Parallele zu dem Sterben Jesu, und ihre Rückkehr zu den Lebenden kommt einer Auferstehung von den Toten gleich. Die antike Überlieferung ist hier das Gewand für des Dichters christliche Überzeugung. Iphigeniens göttliche Abstammung wird durch ihre Verbindung mit Hekate, die sie 'Mutter' nennt, besagt. All das zeigt, daß es Hauptmann darum geht, eine christliche Erlösergestalt zu schildern, von deren Erscheinen allein er, seiner pietistischen Weltanschauung gemäß, eine hoffnungsvolle Zukunft erwartet.

Nach Iphigeniens Eingang in die Unterwelt folgt für die Atriden eine Zeit des tiefsten Dunkels und Grauens. Der Schauplatz der beiden Akte ist der Tempel der dreieinigen Götter, Pluto,

Persephone und Demeter. Hier ist der Ort, an dem durch die Quelle Hades und Oberwelt verbunden werden. Der Atem der Verdammnis, der von dort ausgeht, vergiftet die ganze Menschheit.

Elektra, auf die sich, dem griechischen Vorbild getreu, der ganze Hass der versweifelten Mutter entläßt, hat in diesem Tempel bei Thestor einen Zufluchtsort gefunden. Orest verläßt mit Pylades die Heimat, um vor der Mutter sicher zu sein. Hierher nun kommt Agamemnon in der Gestalt eines Bettlers. Er bringt Cassandra und Kritolaoa mit. Wie bei Euripides spielt die 'Tyche' hier eine große Rolle. Der Zufall, der alle Charaktere gerade an diesem Ort zusammenführt, hat den Charakter des Gottgewollten. Klytänestras, durch einen Traum von dem ermordeten Gatten aus dem Schlaf geschreckt, erscheint mit einem Lamm, um es für Iphigenie zu opfern. Das Opferlamm, in der christlichen Lehre das Symbol für den Heiland, ist wieder ein deutlicher Hinweis auf Iphigeniens Christusbedeutung. Mit dem Beil, mit dem das Lamm getötet werden sollte, wird statt dessen der Gattenmord begangen. Klytänestras lockt Agamemnon unter Heuschrecken ins Bad, um hier den Tod ihres Kindes zu rächen. Hauptmann bleibt dabei, daß dieser Mord, ebenso wie später der Mutttermord, vorherbestimmt war. Cassandra verkündet das Kommende ehe sie, die Geliebte Agamemnons, von Aigisth, dem Dahlen Klytänestras, getötet wird. Alles Leiden, durch das die Menschheit hindurch gehen muß, untersteht einem höheren Heilsplan. Sowohl Gattenmord als Mutttermord sind Schritte auf dem Wege zur Wiederkunft Iphigeniens.

Obwohl Klytänestras Tat vorherbestimmt war, empfindet sie nachdem sie sie begangen hat Reue und fühlt sich schuldig. Vergebens sucht sie sich zu rechtfertigen. Sie weiss selbst, daß ihr niemand, auch nicht die Götter, die Verantwortung für ihre Handlung abnehmen kann. So sagt sie zu dem Chor der Greise:

Ihr wollt mich richten, und ihr wollt mich strafen?  
Das lieber Überlaßt getrost mir selbst:  
groß, wie die Tat war, noch' ich selber mir  
das Leiden Übermenschlich sei! Das glaubt mir! 7)

Wieder tut sich hier die tiefe Kluft zwischen Gott und Mensch auf. Gott, d.h. die Moira und der Gott des Luthertums in einem, hat das Schicksal des Menschen vorherbestimmt und trotzdem bleibt dem Menschen die Verantwortung für sein Tun überlassen. Auch Euripides ist der Ansicht, daß es sinnlos ist, den Göttern die Verantwortung für alles irdische Geschehen zuzuschreiben, aber bei ihm liegt darin ein Angriff auf die Götter und auf den überlieferten Glauben.<sup>8)</sup> Wenn Hauptmann die Verantwortung für das Geschehen, das die Götter veranlaßt haben, von diesen auf die Menschen überträgt, befreit er letztere aus der untergeordneten Stellung, die sie als bloße Objekte göttlicher Leiden einnehmen. Er stellt den Menschen als ein selbständiges Wesen dem höchsten Gott gegenüber. Nach der Lehre Luthers steht der Mensch mit seiner Tat und der vollen Verantwortung dafür allein vor Gott. Er hat niemanden, der ihm die Verantwortung abnimmt, und es fehlt hier noch der Erlöser, der ihn von der Schuld befreit. Immer eindringlicher wird die Notwendigkeit der Wiederkunft des Heilbringers dargestellt. Verbrechen häuft sich auf Verbrechen. Aigisth hat Kassandra erstochen und tötet auch noch Thestor. Elektra zieht sich ganz in die Ruine des Tempels zurück und lebt nur noch der Rache. Das Mordbeil ist das Heiligtum des Tempels, in dem sie als Priesterin der Rache haust. Pylades und Orest kehren zurück und finden sich im Tempel ein. Ein Gewitter bringt auch Aigisth und Klytännestra an diesen Ort. Elektra zwingt den sägerrnden Orest zum Muttternord, den er schließlich aus Selbstverteidigung begeht. Noch stärker als beim vorigen Mord werden die Täter von Reue ergriffen. Apollo hat Mitleid mit Orest und, um ihn von den Erinnyen zu befreien, befiehlt er ihm, als Basse das Bild der göttlichen Schwester samt dessen Priesterin nach Delphi zu bringen. Orest vollbringt diese Tat und

ist trotzdem, wie bei Euripides, nicht erfüllt. Er trifft in Delphi mit der reinigen, verzweifelten Elektra, die eine Wallfahrt hierher unternommen hat, zusammen. Bei Euripides wird ihrer beider Leiden als die Folge sowohl des Fluchs als auch der Lügenhaftigkeit Apolls gesehen.<sup>9)</sup> Auch Hauptmanns Elektra sieht die Götter, die ihr Versprechen nicht gehalten haben, der Lügenhaftigkeit und Schwäche:

Die Götter sind geworden wie die Menschen  
und haben so wie diese sich bekriegt.  
Hebt irgendeine Macht sie über uns,  
so die, das Böse ungestraft zu tun. -  
Sind Götter groß? Sie haben sich in mir  
wie kleines Ungenießer eingenistet,  
wovon kein Lorbeer, kein kastalischer Quell  
zu reinigen vermag. - Mir scheint, sie haben  
von mir gelernt, nicht ich von ihnen, was  
den Menschen klein - und groß die Götter macht.  
Oh, große Lüge! große Lüge! Bist du nicht  
die schwarze Kuh, aus der wir weiße Milch  
wie süßes Leben einsutrinken glauben  
und die uns doch nur eins: den Wahnsinn bringt? 10)

Die große Lüge, über die Elektra klagt, entsteht aus dem Gegensatz der gewohnten Gottesauffassung, die in den Olympiern die höchsten Überirdischen Machthaber sieht, zu der neuen Sicht, in der sie als Mittler zwischen Gott und Mensch erscheinen. Der Mensch ist sich der eigenen Schuld bewusst geworden. Folglich tragen nicht mehr die Götter die Verantwortung. Wenn sie noch versagen können, dann nur als Mittler - als selbständige Gottheiten haben sie sowieso keine Macht. Sie gleichen den Menschen zu sehr. Elektra und Orest müssen sich vor der Meira rechtfertigen, nicht vor den Olympiern.

Der schuldbeladene Orest erscheint als Theron. Die Geschwister erkennen einander nicht, denn den früheren, reinen Orest gibt es nicht mehr oder vielmehr noch nicht wieder. Sie fühlen sich nur durch die Schuld verwandt. Orest ist der Mörder, aber Elektra fühlt sich eben so schuldig wie er:

Elektra (zu Theron):  
.....  
..... ich trage Blutschuld.

Theron (Orestes):  
Auch ich! So sind wir denn durch Blut verwandt.

**Elektra:**  
Doch meine Schuld, mein Bruder, übertrifft  
die deine.

**Theron (Orestes):**  
Und rufen bin ich entschuldigt.

**Elektra:**  
Durch wen entschuldigt?

**Theron (Orestes):**  
Durch Loxias!

**Elektra:**  
Mein Bruder,  
des Schuld die meine, nicht die seine, ist  
zweimal entschuldigt: ..... 11)

Das Problem der Schuld bestimmt die Handlung des letzten der Dramen vollständig. Die Ankunft des Kultbildes und der Priesterin, sowie die Erkennungsszenen sind alle diesem Motiv untergeordnet. Wie wir aus Elektras letzten Worten entnehmen, faßt sie die Schuld ganz im christlich-lutherischen Sinne auf. Die Gewinnung des Menschen steht über der eigentlichen Handlung. Wenn man ein Verbrechen nur *w i l l*, ist man genauso schuldig, wie wenn man es wirklich begeht. Die Tat, die nach antiker Überzeugung die Schuld ausmacht, kann auch im antiken Sinne gesühnt werden. Orest ist für den Akt des Mütterermordes von Apollo entschuldigt worden - nicht aber für die Sünde, die er im Geiste begangen hat. Hierfür werden Elektra und Orest weiter von den Krinnyen verfolgt, weil das eine Schuld ist, die nicht in den Rahmen antiker Religiosität gehört und folglich nicht von den Göttern gesühnt werden kann. Sie bleiben also schuldbeladen, nicht weil Apollo falsch und schwach war, wie bei Euripides, sondern weil eine Sünde, die im Geiste begangen worden ist, nur durch den Geist gesühnt werden kann. Ihrer beider Schuldbewusstsein ist eine wichtige Verstärkung für diese Entschuldigung. Sie halten jetzt beide den Vater für schuldig, die Handlung der Mutter deshalb für gerechtfertigt, sodaß ihre Rache-tat zum Verbrechen wird.

Der Schauplatz des vierten Dramas ist nicht mehr die grausige Kultstätte der vorhergegangenen Dramen, sondern der Tempel zu Delphi, von dem Klarheit und Frieden ausgeht. Das antike Schicksalsdrama

ist abgeschlossen, und das christliche Erlösungsdrama hat begonnen. Die Priesterin erscheint mit dem Kultbild und Elektra, die in ihr die vermeintliche Mörderin ihres Bruders sieht, stürzt zunächst mit dem Beil auf sie zu, um sie zu erwidern. Diese erneute Blutschuld wird im letzten Augenblick von Pylades verhindert. Seine Liebe überwindet den Wahn, in dem sich die Geschwister befinden. Sie ist größer als alles Leid und kann dieses darum lindern:

Elektra (zu Pylades):  
Du einzig bist das Wunder, Pylades!  
Und in dies Wunder fügt sich alles ein,  
wie mit Genesungsbalsam mich durchdringend.  
.....  
..... Linder man  
wird jeder Schmerz. 12)

Auch Orest erwacht aus seinem Wahn. Reue und Liebe stehen jetzt an Stelle der Verweiflung. Der Boden für Iphigenias Erlösart ist geschaffen. Elektra und Orest glauben jetzt an eine mögliche Erlösung. Wenn Orest zu Pyrrhon sagt:

Die Reinigung ist nah, bald wird die Schmach  
von mir gespült,

antwortet ihm dieser:

Dein Glaube schon beweist  
die Wahrheit deines Werts. 13)

Der Fortgang der Handlung rechtfertigt diesen Glauben. In dem Zwiegespräch zwischen Elektra und Iphigenie werden beide in ihre gemeinsame Kindheit zurück versetzt und durchleben die Vergangenheit noch einmal. Zunächst flammt der alte Hass wieder auf, als Iphigenie den Vater anklagt und die Mutter in Schutz nimmt. Sie selbst ist es jedoch, die die sonnenbrannte Schwester sogleich wieder besänftigt:

Iphigenie:  
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 Dunkel schwinde,  
woher ich kam. 14)

Ausführlich legt sie die Gründe dar, die sie davor zurückhalten, in ihr früheres Leben zurückzukehren. Sie denkt dabei nur an die



Geschwister, die hier stellvertretend sind für die ganze Menschheit. Wenn sie zurückkehrte, wäre ihr Vater als Lügner entlarvt, und während der Gattenmord dann gerechtfertigt wäre, würden doch die Muttermörder ewig den Stempel des Verbrechens tragen. Sie selbst würde dem Ansehen der Atriden noch weiter schaden, weil man in ihr die Mörderin zahlloser Griechen sehen würde. Durch ihr Opfer räumt sie alle Schuld auf sich. Es bestätigt die Rechtmäßigkeit von Agamemnons Handeln, da sie nun wirklich als freiwilliges Opfer stirbt und bestätigt die von Apolle versprochene Entführung der Muttermörder, die erst durch diesen Beweis der göttlichen Gnade Wirklichkeit wird. Ihr Opfer, das Selbstopfer aus Nächstenliebe, stellt die Verbindung zwischen den Olympiern und den Menschen wieder her und schafft so der Menschheit in den Göttern wahre Mittler zwischen ihnen und Gott. Iphigenie als christliche Erlöserin zeigt uns eine neue Religion, in der der antike Götterglaube mit dem Christentum verschmilzt. Der, durch die pietistische Lehre von der Wiederkunft des Heilands wiederbelebte Mythos wird als eine lebendige Religion an die Stelle des toten, starren Dogmas gesetzt.

## B. Die Charaktere.

### 1. Iphigenie.

Iphigenie begegnet uns am Anfang der Tetralogie als ein blutjunges Mädchen, das durch seinen unschuldigen Liebreis besaubert.

Menelaos' Worte zu Agamemnon:

'... jenes starrweis-frische Silberlachen,  
das du an Iphigenien so liebst,' 1)

genügsam schon, das Bild einer lieblichen, kindlichen Jungfrau wachzurufen, deren Frohsinn durch nichts getrübt wird. Glücklich und voller Erwartung kommt sie ins Kriegslager. Die Freude über das Wiedersehen mit dem geliebten Vater macht sie blind für alles Dunkle und Drohende, das die Atmosphäre dort belastet.

Erst die von Vater befohlene Rückkehr erzeugt in ihr eine Verwandlung. Die Ursache für diese Wandlung von Frohsinn zu Trauer ist jedoch nicht so sehr die Trennung vom Vater, vielmehr die Trennung von dem Geliebten, von Achilles, den sie ekstatisch als einen Helden verehrt. Sie steht auf der Grenze zwischen Kind und Frau und fühlt, daß nun plötzlich die Jahre der unbeschwertten Kindheit vorüber sind:

Unselige? Ich bin's,  
solange über meinen Scheitel nicht  
des Thetisschines goldner Halbbusch nickt.  
O nimm das Leben von mir, Zauberin,  
mit deiner stygischen Kunst, wenn du mir nicht -  
das alte ist verbraucht! - das neue schenkst  
im Arm Achills. 2)

Die enge Verbindung von Eros und Tod, die ihren späteren Hekatepriestertum zu Grunde liegt, spricht schon früh aus ihrem Erwachen zur Wirklichkeit des Geschehens im Kriegslager. Ein Gespräch Iphigeniens mit der Anne Peithe läßt darüber keinen Zweifel:

Iphigenie:

Schweig, Märrin, laß  
die blutigen Märrchen ruhn von Atrous' Stamm!  
Wach auf und laß uns wieder sehn, was ist!  
Gewiss, die blaue Glut, die uns umbrennt,  
verwandelt sich auch mir in jühe Nacht  
von Zeit zu Zeit, seit ich in Aulis stand -  
und des Euripos töckische Gewässer

mit düstern Brüten schweigend mich erschrecken.  
Ich weiss nun, wer regiert: des Ares Wutschrei,  
so scheint mir, macht selbst den Kroniden kleinlaut,  
und andre von den Zwölfen steckt er an.

Peitho:

Wer gab dir solche Lehren, holdes Kind?

Iphigenie:

Kress! Er stellt mich in Achillens Schutal 3)

Fast noch stärker als durch die Liebe zum Vater wird Iphigeniens Handeln und Empfinden durch die Liebe zu Achilles bestimmt. Ihre Sinnlichkeit steigert sich in eine ekstatische Verflückung. Im Tode erkennt sie eine Vereinigung mit dem Geliebten. Ihre Opferbereitschaft entspringt einerseits ihrer Liebe zu Griechenland, die im Grunde nichts als die Liebe zu ihrem Vater ist -

Da bist des Griechenvolkes höchster Herr<sup>4)</sup> -

andererseits enthält sie die Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Geliebten:

Klail Auch wir gibt einen Brütigen:  
ich will im Tod mich mit Achill verfühlen,  
wie Helena mit Alexandros tat,  
für keiner Erdenpanne kurze Zeit,  
nein, Himmelsjungfrau, für die Ewigkeit! 5)

Sie befindet sich in einem Zustand des Außersichseins. Sie ist fähig, die Stimme der Hekate zu vernahmen und sie weiß früher als alle anderen von des Vaters Ankunft in Mykene. Hauptmann begründet ihr Handeln nicht wie das der anderen Charaktere als willenlosen Gehorsam den Göttern, sondern wirklich als freien Entschluss, der sich aus den übersteigerten Empfindungen eines zur Frau erblühenden Mädchen ergibt. Bei ihr liegt dem Befehl der Götter der eigene Wille zu Grunde. Auf die Frage des Vaters, ob sie das Gespräch zwischen den Eltern über das ihr Bevorstehende gehört habe, antwortet sie:

Ja, und alles ist  
durchsichtig klar um mich im Augenblick.  
Ich soll als Opfer sterben auf dem Altar  
Achaïas und für der Achäer Sieg!  
das aber ist mein eigener Wille nun!

Und sie führt in stets wachsender Erregung fort:

Da hörtest recht! Ich wusste nicht bisher,  
was Wahrheit ist! Allmächtig hat sie sich  
in mich herabgesenkt: o flieh zum Himmel,  
dass nicht ihr heiliges Gefäß zerbricht  
kläglich in Scherben! Solche Wahrheit fühlen,  
heißt sterben oder aber auferstehen  
aus Menschensege jauchsend in die Gottheit! 6)

Ihr Gehorsam dem Schicksalspruch gegenüber und die eigene ekstatische Todesbereitschaft fließen hier ineinander. Die mystische Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem göttlichen Bräutigam steigert ihre Glückseligkeit bei dem Gedanken, dass auszureichen zu sein, als Opfer für das Vaterland zu sterben: Des Dichters pietistischer Mystizismus kommt hier zum Ausdruck. Die seelische Vereinigung mit der angebeteten Gottheit wird Wirklichkeit. Gleichzeitig wird das christliche Gebet, das von Menschen die Vereinigung des eigenen Willens mit demjenigen Gottes verlangt, hier erfüllt. Trotzdem ist Iphigenie noch keine Bräuerin. Das Luthertum fordert nicht nur die Handlung, sondern vor allem wahre Nächstenliebe und Selbstlosigkeit als Begründung der Handlung. Diese fehlen Iphigenie noch. Um zum wahren christlichen Heiland zu werden, muß sie den Leidensweg Christi durchmachen. Zur Darstellung von Iphigeniens Leidensweg kehrt Hauptmann vorerst zum antiken Mythos zurück.

In ihrem Aufsatz **D a s O p f e r d e r d e l p h i s c h e n I p h i g e n i e** untersucht K. Hamburger eingehend die Beziehungen zwischen Hauptmanns Iphigenie und der Nekete der verapollinischen Urzeit:

Was aber nun Iphigenie selbst betrifft, so stand sie mit dem archaischen Neketekultus in einer weit intimeren Verbindung als es in der Dichtung vor Hauptmann, inbegriffen die griechischen Tragiker, in die Erscheinung tritt. Iphigenie als Tochter Agamemnons und das in Aulis geopfert Mädchen ist eine späte, gewissermaßen irdisch-bürgerliche Erscheinungsform ihres ursprünglichen Wesens, das nicht menschlicher, sondern göttlicher Art war. Daß sie aber geopfert von Artemis entückt wurde und als deren Oberpriesterin in Taurien blutige Menschenopfer auszuführen hatte, ist ein Residuum ihres ursprünglichen Mythos.

Nach diesem war sie eine ephronische Gottheit wie Hekate, eine Geburtsgöttin aber auch eine verderbliche Todesgöttin, die mit Hekate selbst identifiziert oder - nach anderer Überlieferung - von Artemis in Hekate verwandelt und dadurch unsterblich wurde. Nachdem dann (zuerst in den Kyprern) die düstere Hekatepriesterin und Todesgöttin Iphigenie mit der lieblichen Tochter Agamemnons zu einer Person verbunden war, trat ihre mit dem Trojanischen Krieg und dem Atriden-geschlecht verknüpfte Geschichte in den Vordergrund des Bewusstseins und schon bei Euripides - dem einzigen der Tragiker, von dem Iphigeniendramen existieren - war ihr archaisch-mythischer und göttlicher Ursprung vergessen. 7)

Eine ausführliche Wiedergabe dieser Ergebnisse von K. Hamburgers Forschung war notwendig, um die hellenistisch-christliche Doppelbedeutung der Hauptmannschen Iphigenie zu erkennen. Zahllose Stellen in der Tetralogie bezeugen die Richtigkeit der oben zitierten Darlegungen. Es sei nur etwa auf das nahe Verhältnis zwischen der Anne Peithe, der Tochter der Hekatepriesterin und Iphigenie hingewiesen. Aufschlußreich ist zum Beispiel folgender Dialog:

Peithe:

.....  
Du sprichst mit mir; der Gott bewahre dich,  
dass Hekate dich so wie mich besucht  
in Traum und ihrer ganzen Weisheit würdigt!

Iphigenie:

So sucht sie ihre Tochter, sucht sie dich?

Peithe:

Nicht mich, nicht mich - doch leider eine andre.  
Dem Fisch zu fangen, hängt das schwarze Netz  
schon lange lauernd von dem schwarzen Schiffe. 8)

Diese Hindeutung auf Iphigenie als Tochter der Hekate setzt auch ihre Gleichsetzung mit Artemis-Selene in ein neues Licht. Am deutlichsten zeigen sich diese Ursamenhänge in der Beschreibung der Ankunft der Todgeweihten im Lager. Hier ist sie nicht mehr die Tochter des großen Heerführers, sondern sie ist die Mondgöttin, die in naher Beziehung zu dem Hekateschiff steht. In seltsamen Kontrast stehen ihre strahlende Erscheinung und die düstere Todespriesterin auf der Theore einander gegenüber. Talthyrios verkündet ihr Kommen:

.....  
Schon wandeln sie daher im heiligen Zug  
von Tempeljungfrau, die Mäetien

der Königstochter mitgab zur Begleitung.  
Sie selber thront auf einem goldenen Karren,  
den weisse Rinder ziehen: mehr Selenen,  
der Himmelsjungfrau, als dem Opfer gleich. 9)

Die ganze Szene steht in einem mystischen Licht. Nicht Menschen handeln mehr, sondern Hekate und Artemis stehen einander gegenüber: Das Licht ist dabei, von Dunkel verschlungen zu werden. Die Regieanweisungen, die den oben zitierten Worten des Talthybios folgen, sind sehr wichtig:

Auf der schwarzen Tevere entsteht Leben. Die Statue der Göttin Hekate wird an dem Deck aufgerichtet. Daraus gelehnt, erscheint eine Priesterin, die Peithe nicht unähnlich sieht. Die Spitze eines feierlichen Zuges wird nun unter den Griechen sichtbar. Jünglinge eröffnen ihn, Fackelträger. Hinter ihnen, von weissen Rindern gezogen, ein goldener Wagen, auf dem Iphigenie verschleiert steht, gleichsam als Artemis; eine silberne Mondmichel an der Spange um ihre Stirn. Hinter Iphigenie steht Peithe. Sie wird von der Gestalt auf dem Schiff mit einem rätselhaften, unmenschlichen Ruf angeschrien, vielleicht auch begleitet von Hundegebell.

Peithe schlägt, zu Tode erschrecken, die Hände über Kopf zusammen und stößt einen weinenden, gleichsam verzweifeltten Schrei aus, etwa wie: Oh!!! Plötzlich steht Agamemnon, in gelber Rüstung, Talthybios weit überstrahlend, auf dem erhöhten Rednerplatz. 10)

In dieser Umgebung wird Iphigeniens Vater fast zu einem Gott, was die Göttlichkeit der Tochter noch mehr unterstreicht. Die Handlung ist von nun an ganz dem Bereich des Menschlichen entzogen. Kalchas, Peithe, Menelaos, auch Achill können das Geschehen nur noch als Außenstehende kommentieren. Ihre Einwände zeigen, daß das Opfer nach menschlichen Maßstäben gar keine Berechtigung mehr hat. Iphigenie ist jetzt nicht mehr Opfer, sondern Novize, die für das hohe Priesteramt geweiht wird. Die stellvertretende Hinde zeigt, daß das Opfer hier ein rein kultisches Opfer ist, daß es nur ein Verwand ist für etwas, das außerhalb des irdischen Geschehens steht.

Die von Goethe ausgehende, humanistische Interpretation von W. Siegenfuss stellt Iphigeniens Priestertum in ein falsches Licht. Er sagt von ihr: „Wer jedoch wissend zum Mörder werden muß, dem verstört solches Schicksal für immer die Seele. Eben dies ist

Iphigeniens Los. Überwältigt von der grausamen, außer- und widermenschlichen Realität des Krieges, mußte sie das Unmenschlichste tun: schuldlose Söhne der eigenen Heimat zahllos erorden. So ist ihre Seele in fürchterlicher Erstarrung des Leben abgestorben. Sie hat die Grenzen der Menschheit ein für allemal überschritten.<sup>11)</sup> Zielgenau nimmt hier die Funktion ihres Priestertums für den Antrieb desselben. Iphigenie mordet nicht wesentlich als Mensch andere Menschen. Sie ist deshalb nicht schuldig. Ihr Zustand ist Ausdruck ihrer Göttlichkeit, die sie allen irdischen Maßstäben enthebt. Die Beschreibung der Hekate als grausam, blut- und rachedurstig treffen auch auf Iphigenie in ihrem Priesteramt zu. Das geht vor allem aus Fynkos Worten, der Todesgöttin und -Priesterin nicht voneinander scheidet, hervor:

Die Dunstbegeisterte erlasse dies Wort:  
der Mutterwörter rüste Schiffe aus  
und führe sie nach Tauris, wo Barbaren  
an Altar einer grausam Hekate  
Gefangene, Griechen, ohne Gnade opfern.  
Ob diese Göttin wirklich Artemis,  
Apollons Schwester, ist: wer will's entscheiden?  
Gellert' es niemand, sich in die Geheimnisse  
der Uranionen einzuwringen! Man  
verehrt von ihr ein uralt-heilig Bild,  
drei Spannen hoch, nicht mehr! Es hat drei Köpfe:  
Pferd, Hund und Löwe, wie es ein Gerücht  
zu wissen vorgibt. Seine Herkunft ist,  
nicht irdisch, sagen die Barbaren; denn  
es fiel vom Himmel in den Tempel samt  
der Priesterin, die seinen Dienst verricht.  
Gungl: Oresten hat nun Loxias  
geboten, beides - Bild und Priesterin -,  
und sei es mit Gewalt, herbeizuschaffen,  
um so vom Fluch des Herds sich zu befreien. 12)

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß Hauptmann in Gegensatz zu Goethe diesen Bilderraub keinen Doppelsinn unterliegt. Der Auftrag ist hier deutlich, daß sowohl das Bild als auch die Priesterin in die Heimat gebracht werden sollen. Dadurch wird Iphigeniens von der Göttin unabhängige Mitwirkung an der Erlösung Orestens überhaupt möglich. Ihre Rückkehr in die Heimat löst sie

von dem Bann der Hekate und bedeutet die Rückkehr aus dem Reich des Todes in das der Lebenden. Dieses für den Erlösungsgedanken wichtige Geschehen beschreibt Iphigenie selbst ausführlich in ihrem Gebet zu Hekate:

**Oberpriesterin:**

Du meine Göttin! Meine Mutter! Du,  
die gleichsam mich getötet und auf's neue  
gebar, du blickst auf mich wie manche Nacht  
und doch auch anders: anders ganz als sonst!  
Das Erb, womit du meinen Geist erbaust,  
will schmälern, das Geheimnis, drin verwahrt,  
verliert die Sparrheit: gleichsam war es tot  
wie ich. Nun ragt sich's fast, als wöllt' es leben.  
O Göttin mache mich nicht irr an dir!

.....  
Ich war dein Werkzeug, Göttin, und mit einem Blick,  
den du zu Stahl gehärtet, tat ich das,  
was du mir anbefahlst. Ich opferte  
auf deinem Altar Griechensöhne: Kinder  
von Müttern meines Volks. Ich konnt' es tun  
durch dich und weil ich - selbst ein halbes Kind -  
dareinst wie sie geopfert ward: ich starb,  
wie nur ein Opfer je, auf blutigem Altar.  
Wie lebe ich trotzdem? und kam nach Teuris  
trotzdem? Du weißt es, Göttin! Was ich weiß,  
ist einzig dies: ich wurde neugeboren  
in dir, durch dich und durch Kronions Macht -  
weitab von dem, was Phoibos Überglänzt -  
in eine Nacht des kalten Hasses wider  
die fürchterlich verderbte Menschheit. 15)

Ihre Wiedergeburt in den Hekatedienst ist eine Wiedergeburt in die Welt des Hasses. Der Hass war die Triebfeder für ihr Handeln, der Hass und der Rachedurst, „der“, wie sie zu Elektra sagt, „wie zu Teuris mich verliess.“<sup>14)</sup> Die Priesterin, die Orest in die Heimat gebracht hat, ist in Grunde nichts als das Symbol des Hasses und der Rache, und ehe dieses nicht in eines der aufopfernden, wahrhaft mitleidenden Liebe verwandelt ist, ist eine Erlösung nicht möglich. Gerade dieser Gegensatz von Hass und Liebe, antiken Rachedurst und christlicher Nächstenliebe, bildet den bestimmenden Hintergrund der letzten Szenen. Theron, Elektra und auch Iphigenie werden vom Hass beherrscht, - ein jeder sinnt nur auf Rache als Mittel zur Entschlingung des Geschlechts. Hauptmann macht es ganz deutlich, daß von hier



aus eine Erlösung nicht möglich ist. Der Mensch kann dem Willen der Götter gehorchen - er muß in der vorgeschriebenen Bahn leben, aber ohne das freie Bekenntnis zur Liebe bleibt sein Tun leer, vollkommen egoistischer Gehorsam, der nur zu negativen Resultaten führt. Wir haben gesehen, daß Orest trotz seines Gehorsams von den Furien verfolgt wird. So wie Elektra wird er erst durch die Liebe des Pylades von Wahnsinn befreit. Aber noch immer bleibt potentiell die Drohung bestehen, denn die endgültige Erlösungstat steht noch aus. Hier stimmt, was R. Fiedler über Iphigeniens Erlösungstat sagt: „Verrichtete sie ihr taurisches Blutamt in restloser Hürigkeit und will mit ihrem Tod nur das, was sie soll, so erscheint der menschliche Anteil an diesem Opfer nicht groß genug, um einem schuld-beladenen Stamm dauerhaften inneren und äußeren Frieden schenken zu können. Ist das Maß der Freiheit aber größer - und sie handelte seinerzeit aus persönlichem Rachedurst wegen ihrer eigenen Opferung (hierauf weist 404) - so hat sich ihre Empörung (wie die Velands) derartig ins Grenzenlose gesteigert, daß ihr Freitod im günstigsten Fall als Sühne für eigene Schuld ausreicht, kann aber die Kraft haben dürfte, andere zu erlösen. Wie die Akente auch gesetzt werden, von Standpunkt der menschlichen Vernunft bleibt die Entschädigung ein Wunder und steht allein im Belieben der Götter, die jeden Augenblick 'Ruhe' empfinden können, nachdem sie sich 'zum Guten hingewandt'".<sup>15)</sup> Diese Meinung, die auch N.E. Alexander in seiner Hauptmannsdisertation zum Ausdruck bringt,<sup>16)</sup> trifft nur für den Zeitpunkt zu, in dem Elektra und Orest durch die Begegnung mit Iphigenie und durch die Hilfe des Pylades von dem Wahm befreit sind, in dem die eigentliche Wandlung der Iphigenie jedoch noch nicht eingetreten ist. Bis zu diesem Zeitpunkt ist es wirklich eine Erlösung, die im Belieben der Götter steht. Die von den Göttern erhoffte und versprochene Befreiung von dem persönlichen Fluch ist eingetreten, und zwar wirklich in der

Gestalt eines plötzlichen und unerklärlichen Wunders. Iphigenie könnte nun in dem von den Göttern verordneten Zustand als eine der Todesgöttin geopfert Priesterin bleiben; dann wäre tatsächlich der Zustand erreicht, den die Götter vorherbestimmt hatten, und der Mensch bliebe weiterhin als ihr Spielzeug ihren Launen ausgesetzt.

Die große Wandlung vom antiken Schicksalsglauben zur christlichen Erlösungslehre findet sich jedoch erst in dem Gespräch zwischen Elektra und Iphigenie. Diese Begegnung zwischen den Schwestern, die sich bei keinem von Hauptmanns Vorbildern findet, birgt die entscheidende Wandlung der Iphigenie von der unmenschlichen Hekatepriesterin zum Opfer aus Nächstenliebe.

Nach anfänglichem Hass, der fast wieder zur Gewalttat zwischen den Schwestern führt, erweckt in ihnen die alte Liebe und Mitleidlichkeit, die sie in der Kindheit so innig verbunden hat:

Iphigenie: (erschüttert, legt ihre Arme um Elektra und drückt einen Kuss auf ihren Scheitel)  
Elektra, meine süsse kleine Schwester!  
(Iphigenie rinnt die Tränen aus dem offenen Augen, während Elektra an ihrem Hals schluchzt. Nach einer Weile lösen sie sich voneinander.)  
Vergiss der Schwäche, die ich dir gesiegt, indem ich dich geschmäht: der Priesterin genietet, wie der Göttin selbst, Verstehen.  
So war mein Priestertum das rechte nicht bis jetzt; ich kam hierher, um es zu lernen. 17)

Die Rückkehr ins menschliche Leben und die Erkenntnis der Liebe erst führen Iphigenie zum wahren Priestertum, zeigen ihr den Weg, den sie einschlagen muß, um die ihr vorbestimmte Aufgabe zu erfüllen. Alles Genuß, durch das die Atriden hindurch gehen mußten, war die notwendige Vorbereitung für diesen einen höchsten Augenblick, in dem ein Mensch aus echter Liebe zum Nächsten sich selbst opfert, um zum Erlöser werden zu können. Aus dieser Überzeugung spricht Hauptmanns vom Geiste Herrnhuts inspirierte Hoffnung auf die Wiederkunft des Erlösers, der die ganze Menschheit aus dem tiefsten Dunkel der Verwerfung ans Licht führt:

Ihr aber, denen noch das Leben lacht,  
steigt ins verdiente Bad der Läuterung  
und lebt beim Klang der heiligen Neun und dessen,  
der Erd' und Himmel seine Leier schlägt:  
des Schwanengotts Apoll! - - 18)

Jetzt ist der Augenblick gekommen, der allen, sowohl den Atriden,  
wie dem ganzen Volk Erlösung und einen neuen Lebensbeginn bringt:

**Pylades:**

's ist hohe Zeit.  
Schon drängt das Volk sich drussen um den Tempel,  
Kilnass begehrend, um nach Ruf und Los  
den grossen Sündenablass zu empfangen.  
Der Erstentschulte aller wird Orest!

**Klektras:**

Sag mir, wie ist mein Bruder aufgewacht  
vom Schlaf?

**Pylades:**

Gleich einem Knaben, den die Mutter  
zu Bett gebracht am Abend. Wunderbar,  
was er berichtet: Klytännestra ist  
ihn nachts erschienen, und mit eigener Hand  
tat sie dem Sühnelorbeer auf sein Kissen, -  
Dort fand und griff er ihn mit beiden Händen.

**Klektras:**

Ja, ja! So lass uns neu beginnen, ja!  
Wir schenken gläubig uns zurück ans Leben. 19)

Diese Zerversicht Klektras, die die Zerversicht des ganzen Volkes  
ist, hebt die universale Bedeutung von Iphigeniens Opfer hervor.  
Das vom Schicksal gewollte antike Blutopfer wird durch sie zur frei-  
willigen Erlösungstat eines neuen Heilands.

## 2. K l y t ä n n e s t r a :

Neben Iphigenie spielt ihre leibliche Mutter Klytännestra die  
wichtigste Rolle in den ersten drei Dramen der Tetralogie. Wie wir  
gesehen haben, ist es ihre Ablehnung von Agamemnons Auffassung des  
göttlichen Gebots, die seine Tat zum ersten Mal als Schuld erscheinen  
lässt.<sup>1)</sup> Agamemnons Handlungsweise ist jedoch noch nicht im christ-  
lichen Sinne eine Schuld gegenüber Gott, sondern eine Schuld <sup>den</sup> Menschen  
gegenüber, die der Schuldige ohne göttlichen Beistand sühnen muß.  
Klytännestra verurteilt ihn als den Kindesmörder und löst dadurch  
die wiederholte Blutrache aus.

Ihr erstes Auftreten in dem ersten der Dramen zeigt sie uns als ein dem Gatten untertäniges Weib, das dem Ruf des Herrn unter jeder Bedingung Gehorsam leistet:

Agamemnon:

Was wollt,  
was sucht ihr Töricht hier in Griechenlager?

Klytämnestra:

Wen sonst als dich, Gemahl, dich, der uns rief?

Agamemnon:

Altäre lodern zu Mykene dir  
in grosser Zahl; hat keiner deiner Priester  
aus den Geschlinge seiner blutigen Opfer  
von dem geweissagt, was uns hier bedroht,  
kein kluger Vogelschaer euch gewarnt?

Klytämnestra:

Nein! Und was hätte Warnen auch gefruchtet,  
da uns des Herrschers heiliger Befehl  
unwiderstehlich her nach Aulis rief? 2)

Hier ahnt sie noch nichts von dem, was ihrer Tochter bevorsteht, und obwohl in Aulis dem ganzen Volk der Wille der Götter bekannt ist, ist er gerade ihr durch kein Zeichen kund getan worden. Ihre Abhängigkeit läßt sie noch treu zum Gatten stehen, mit dem sie verhaltenlos das von der Weira verhängte Schicksal zu teilen bereit ist:

... als sein Weib gehör' ich neben ihn -  
sei's Flug, sei's Sturz, was inner ihm begogne. 3)

Vorher sagt sie über des Gatten Königtum:

Es hat die Weira ihn dorthin gestellt, 4)

und gibt damit deutlich ihre Stellung zu erkennen: sie ist der einen höchsten Gottheit, der Weira untertan und erkennt nur ihren Willen an, nicht aber dem der Olympier, die wie sie, der Weira zu gehorchen haben. Als Agamemnon ihr der Artemis Racheschwur als Grund für das Opfer angibt, antwortet sie nur:

Atrid, komm zu dir! Deines Blutes Dämon,  
der böse, nicht der gute, warf dich nieder.  
Mit leeren Schatten plagst du dich herum,  
wie's der Atriden Erbschaft, wenn sie wieder  
einmal der alte Wahwitz überfällt. 5)

In ihren Augen ist des Gatten Bericht von der Verkündigung der Götter nichts als ein Wahn, dem kein Wert zugemessen werden darf. Ihre Überzeugung ist der lutherische Glaube an die Macht eines einzigen, höchsten Gottes, dessen Bestimmung - aber nur dessen - sich der Mensch zu fügen hat. Mittler gibt es für sie nicht, und als solche erscheinen die Götter. Gerade ihr teilen diese ihren Willen nicht mit, denn für sie existieren sie nicht.

Mit allen Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, versucht sie den Gatten von der Wahnsinnstat abzubringen. Mit weiblicher Zärtlichkeit umschmeichelt sie ihn:

Geliebter, du bist hier! Ein Wink der Zwigen  
ist's, der dich hergeführt. Komm zu dir! lege  
von dir des Krieges schreckliches Gewand  
und lass der Heimat Frieden dich umarmen! 6)

Auf seine kalte Ablehnung hin versucht sie, sein Handeln als Folge einer eigenen Verfehlung zu deuten, um ihn dadurch auf die Unsinnigkeit seines Vorhabens hinzuweisen. Sie kann die Bedeutung des Spruches der Artemis nicht einsehen und deshalb erscheint ihr der Streit mit Agamemnon als ein Zwist zwischen Gatten, der von dem Altmännerrat ohne Weiteres entschieden werden kann:

Klytämnestra:

Was übermannt dich, und was tat ich dir:  
war ich dir untreu? hätte ich dein Haus  
nicht treu und gut verwaltet, seinen Reichtum  
vergeudet? hast du mich nicht stets geliebt?  
Du hast gesagt, es sei ein seltnes Glück,  
besäße' ein Mann ein solches Weib wie mich.  
Gebar ich dir nicht Kinder, die du lieb hast?  
nicht Iphianassa, deren Schönheit du  
den Ruhm von Hellas, ach wie oft, genannt?  
Bin ich dir jetzt ein widerlich Gewürm,  
das dich besudelt, wenn es dich berührt,  
ja mit dem Tod bedroht? - Steigt auf den Stiller,  
ruft mit dem Horne den Altmännerrat,  
auf dass er mächt'ern unsern Zwist entscheide:  
entscheide, wer von uns der Schuldige ist! 7)

Diese Worte Klytämnestras umfassen zwei Ebenen ihres Seins. An erster Stelle steht ihre Selbstverteidigung als Königin und Gattin, die sich unschuldig verurteilt sieht. Aber ihre Frage, ob er sich

von ihr, als von einem 'widerlich Gewürm' mit dem Tode bedroht fühle, macht in diesem Zusammenhang stutzig. Sie ~~erscheint~~ auf das Komende hindeuten. Da sie aber bis jetzt glaubt, selbst noch das Unheil abwenden zu können, spricht aus dieser in diesem Zusammenhang Übertrieben vorwurfsvollen Frage schon die Ahnung von dem bevorstehenden Grauen, die ihr ihre fanatische Mutterliebe eingibt. Th. G. van Stockum sagt in seinem Aufsatz **G e r h a r t H a u p t - g a n n s A t r i d e n - T e t r a l o g i e**: „Der eigentliche Grund für Klytämnestras unverzeihlichen Hass gegen Agamemnon - Kuri- pides begnügt sich mit der verletzten natürlichen 'Mutterliebe' - erscheint bei Hauptmann eigenartig vertieft und verschoben: es ist eine abnorme, exzessive Liebe zur Tochter, die sie treibt.“<sup>8)</sup> Die Richtigkeit dieser Aussage wird wiederholt im Stück bestätigt. Menelaos sagt schon im ersten Akt:

Nich kann mir wundern, wenn sie folgte, Bruder:  
unsinnig hat sie ja das Kind geliebt  
vom ersten Atensug, im voraus mährisch  
den Mann gehasst, der je in ferner Zukunft -  
sei's, wer es sei - sie einst besitzen könnte. 9)

und Klytämnestra selbst bestätigt die Worte des Menelaos:

..... Es ist mein Kind,  
nicht deines oder irgend eines Mannes,  
und wir's der fasziniernde Geck Achill.  
Kein noch so grosser Held lebt in der Welt,  
den ich auch nur entfernt für würdig hielte,  
das Bett Iphigeniens zu berühren,  
der Heiligtümer höchstes Heiligtum.  
Nein, niemals soll sie leiden, was ich litt  
und irgendein vom Mann missbrauchtes Weib.  
Es das geschieht: ich werde um mich her,  
sinnlos wie eine rasende Harpyie! 10)

Ihrer Mütterlichkeit ist aber auch die Freude über das Glück der Tochter nicht fremd. Sie freut sich mit ihr über die bevorstehende Hochzeit und zeigt tiefes Bedauern, als Iphigeniens Hoffnung auf die Verbindung mit Achilles enttäuscht wird.<sup>11)</sup> Diese gleichsam menschliche Mütterlichkeit wird nur einmal laut, um dann vollkommen einer manischen Mutterliebe Raum zu geben. Klytämnestra will die

tochter priesterlich rein erhalten und vor allem will sie ihr das Leben retten.

Iphigeniens Verbundenheit mit Hekate, die das Mädchen zu sich fordert, stellt Klytämnestra der Todesgöttin im Kampf um die Tochter-Priesterin gegenüber. Dadurch erweitert sich ihre Bedeutung als Mutter von Agamemnons Kindern zu der der Mutter des Lebens, die als irdische Stellvertreterin der Hera das Leben vor den Klauen der Todesmutter retten muß. Aus dieser Stellung heraus bekommt sie das Recht, in härtesten Ringen auf Heras Beistand rechnen zu können:

Klytämnestra: Oder aber es  
 erhebt sich übermenschlich neben mir  
 die mütterliche Hera, jene, die  
 zu Argos ihren Tempeldienst empfängt  
 und die im Bunde steht von je und je  
 mit Tynдарvus und seinen beiden Töchtern. 12)

Gerade zu Iphigenie, nicht zu ihren anderen Kindern fühlt sie diese krankhafte Mutterliebe, und es ist, als spüre sie von Anfang an Iphigeniens besondere Todesverbundenheit und erkenne die Notwendigkeit, sie dem Tode zu entreißen als die Voraussetzung für eine endgültige Überwindung des Todes. Sie muß jedoch scheitern, weil der Tod nicht vom Leben her überwunden werden kann. Die Erfüllung dieser Erlösart ist erst Iphigenie möglich, die als scheinbar Geopferte sowohl noch der Mutter angehört als auch der Hekate, um so Leben und Tod in sich zu vereinen und harmonisch auszugleichen.

In dem Augenblick, in dem sich Klytämnestra geschlagen sieht, erstirbt in ihr jedes Gefühl für den Gatten und für ihre übrigen Kinder. In ihr lebt nur noch der Hass auf den Mörder ihres Kindes. So stark wie ihre Liebe war, so stark ist der Hass. Sie wird zur Mörderin des vom Vater veruntreuten Lebens und wächst dadurch ins Dämonische.

Die Blutrache ist nun ihr einziges Ziel. Sie steht unter dem Zwang, den Vernichter des Lebens selbst das Leben zu nehmen. Es ist eine Aufgabe, die ein hohes Gebot ihr auferlegt hat und die sie

erfüllen muß. Auch jetzt ist sie unabhängig von den olympischen Göttern. Ihr Tun untersteht direkt dem Willen der Meira, denn es erndet sich in den göttlichen Heilsplan ein. Sie muß den Kampf der Götter auf Erden ausfechten. Die Mächte des Todes stehen denen des Lebens feindlich gegenüber - solange, bis der Erlöser kommt und das Grauen in Frieden wandeln kann.

Wie sehr Klytämnestra den eigenen Willen zu Gunsten eines höheren Willens aufgibt, zeigt ihre Antwort auf Aigisths Frage nach dem Geschehen in der Kultstätte:

**Klytämnestra:**

Frag' nicht, Aigisthi  
Mit Menschenlauten ist es nicht zu sagen.  
Es starb ein Mann! Durch wen? Ich weiss es nicht. 15)

Sie ist so sehr in ihrem Wahn befangen, daß sie Kassandras Worte, die ihr verkünden, daß Iphigenie lebt, nicht hört. Auch das gehört in den Schicksalsplan. Als Mäherin ist Klytämnestra mit Blindheit geschlagen, um ihre Tat vollbringen zu können.

**Kassandra:**

Heini Deine Tochter Iphianassa lebt.  
In dir tobt falscher Rachedurst sich aus,  
in kurzen blutig und unwiderruflich.  
Der Götter liebste Waffe gegen uns,  
die Menschen, ist, mit Blindheit uns zu schlagen,  
so dass wir dumpf hinstolpern in die Nacht. 16)

Klytämnestra handelt nicht als Mensch. Ihr Tun ist dem Willen der Meira unterstellt und geschieht in Dienste des höheren Heilsplanes. Dieser Nord kann nicht mit menschlichen Maßstäben gemessen werden, und Klytämnestra steht außerhalb jedes menschlichen Gerichts.

**Klytämnestra:**

.....  
Ihr Narren, Nörren, Sperlingsvölkchen, das  
von Gott und Welt nichts weiss und Heilig nascht  
und mit der Zunge Mätern schmalzt, sonst nichts  
zu tun weiss und nicht mehr zu tun begehrt.  
Geht heini! Wir gönnen gern euch eure Torheit.  
Doch wagt es - Kinder! - nicht, euch einzumischen,  
Wo Götter mit Titanen hadern und  
Halbgötter mit Titanen wiederum.  
Ihr wollt mich richten, und ihr wollt mich strafen?  
Das lieber überlasst getrost mir selbst:  
gross, wie die Tat war, mess' ich selber mir  
das Leiden Übermenschlich sul! Das glaubt mir. 15)



Nach vollbrachter Tat wird sie ins Menschsein zurückgeworfen und muß nun als Mensch die Folgen tragen, die, wie die Tat selbst, Übermenschlich sind.

Sie ist ganz besonders dem Wechsel zwischen Menschlichkeit und Göttlichkeit ausgeliefert. Sie kämpft und leidet sowohl als irdische Mutter Iphigeniens <sup>auch</sup> als Gegnerin der Hekate. Im Menschlichen flüchtet sie sich zu Aigisth, der wie sie im Menschlichen entrechtet ist. Er ist nur Mensch- und nicht wie die Atriden von der Moira zu Gressen anerschen. R. Fiedler sagt von ihm: „Der Verd an diesem Greis [Thestor], welcher ebenso wie der an Kassandra (abweichend von der Vorlage) Aigisth zur Last fällt, unterstreicht nachdrücklich die Verwerflichkeit dieses feigen Duhlers und distanziert ihn deutlich von der auch in Verbrechen gewährten Größe der Atriden.“<sup>16)</sup> In Übereinstimmung hiermit führt H. Rasinger fort: „Freilich: auf die Größe Klytämnestras drückt es denn doch, daß sie Aigisth zu ihrem Manne erkoren, nur Motive der Sinnlichkeit können dies erklären.“<sup>17)</sup> Eine solche Deutung sieht an dem wahren Wesen Klytämnestras vorbei, erkennt nicht ihre Menschlichkeit, die nach dem Verlust des innig geliebten Kindes und in all dem Leid, in das sie ihre Umwelt gestürzt hat, nach einer menschlichen Stütze sucht. Aigisths angebliche Feigheit ist nichts als irdische Schwäche angesichts des göttlichen Ringens, an dem er nicht Teil hat. Wenn nicht der Wahn von Klytämnestra Besitz ergreift, ist auch sie schwach und feige. Zweimal versucht sie, ihre Tat zu leugnen, weil sie das Gressen davor und die Angst vor der Vergeltung nicht ertragen kann. Sie klammert sich an ihn und fleht um Hilfe:

Geliebter kehre dich von mir nicht ab ..., 18)

aber Aigisth hat keinen Anteil an der Tat und sagt mit Recht:

..... Was ist geschehen?

Es zu begreifen bin ich nicht der Mann -. 19)

Klytänneustra steht allein und muß allein die Folgen tragen. So steht sie auch allein den Kindern gegenüber. Pylades hat Aigisth erschlagen, der gerade im Augenblick seines Todes eine wahrhaft menschliche Größe zeigt.<sup>20)</sup> Diese ist nicht die Größe Klytänneustras, welche diejenige eines Dämons ist. Er ist im Augenblick des Todes zur Verzeihung bereit, wo er vorher gehaßt hat, während Klytänneustra genau umgekehrt reagiert. Sie bietet dem Sohn zunächst die Verzeihung an und verspricht ihm den Thron, um sich in dem Moment, da sie den Tod Aigisths bemerkt, in eine Furie zu verwandeln. Mit Aigisth ist alles Menschliche in ihr gestorben, sie ist nur noch das dämonische Instrument der Rache. Wie sie selbst sagt, ist sie von nun an im Menschlichen ein 'Nichts':

Nichts! Selbst ein Nichts, such' ich das blesse Nichts! 21)

und dann führt sie Orest an:

Nenn mich nicht Mutter, Mordknecht, tu nicht mir  
und dir die Schwach an, Mutter mich zu nennen!  
Und wenn, so sei es anders nicht gemeint,  
als dass die Mutter Mürdern Leben gibt,  
die Mürder zeugen, und sie selbst sowohl  
gehört als mordet. O missratenstes  
Geschöpf Kronions oben in Olymp,  
das selber er mit Grausen nur betrachtet!  
Auf Nord und Totschlag steht sein eigener Thron,  
Wie der von seinem Bruder Agamemnon.  
Komm, wenn du mein Geschöpf bist, beide kommt!  
Geb ich euch Leben, fluch' ich der Geburt  
und würge, würge, würge Sohn und Tochter! 22)

Dieser Ausbruch stellt den Zyklus von Geburt und gewaltsamen Tod in Hause der Atriden als Gegenstück neben das Dasein der Götter in einem Überweltlichen und Überirdischen Raum. Klytänneustra hat nun ihre Menschlichkeit vollkommen abgestreift und ist in diesem letzten Augenblick nur noch ein rasender Dämon. Als Mensch ist sie mit Aigisth gestorben. Ihren Sohn Orest bleibt nur noch, den Spruch der Weira zu erfüllen, der auch den Muttermord als grausige Vorbedingung für die Entzühnung der Menschheit verlangt.

### 3. Agamemnon:

Neben Orest ist wohl Agamemnon die tragischste Gestalt der Tetralogie. Iphigenie, Klytämnestra und Elektra folgen einer festen Bahn und handeln ohne zu zweifeln. Er dagegen ist, wie sein Sohn, innerlich zerrissen. Sein Wollen als Mensch steht in strengem Gegensatz zu dem Befehl der Götter, dem er sich nicht zu entziehen vermag. Gleich zu Anfang wird er uns von Kritolaoas als ein von Zwiespalt gequälter Mensch vorgestellt. Über seine Sinnesverwirrung berichtet Kritolaoas:

Doch fand ich bald ihn fürchterlich verändert.  
Die gnadenlose Glut des Himmels, die  
sogleich begann: er sah in ihr die Hand  
der Göttin. Wirrer Sinn befiel ihn dann  
zuweilen. Unbewusst, nachtwanderisch  
fand ich ihn oft und schwer vom Schlaf zu wecken.  
So ist er noch. 1)

Es wird auch gleich der Grund für sein seltsames Verhalten angegeben. Die Windstille, die den Kriegszug verhindert, gefährdet sein Herrscheramt. Er selbst bringt das Ausbleiben des Fahrtwinds in Zusammenhang mit seinem Vergehen gegen Artemis und wird von dem Priester und vom Volk in der Meinung unterstützt, daß die Götter erzürnt sind und von ihm, dem Herrscher, Rasse verlangen. Das Volk verlangt das Opfer Iphigeniens und es wird dadurch zur Stimme der Götter. Überhört er diese Stimme,

- wer zweifelt drum? -  
so ist's das jähre Ende seiner Nacht. 2)

Es besteht also, so weit wir jetzt sehen, noch eine Möglichkeit für ihn, sich aus eigenem Entschluß gegen den Willen seines Volkes zu stellen, wenn auch unter dem Verlust seiner Macht. Aber es zeigt sich sofort, daß ihm die Fähigkeit zu eigenem Entschluß genommen ist:

Allein ein böser Dämon hat sich sein  
bemächtigt. In der Nacht erschien ein Schiff,  
Schwarz, rote Pratsen auf den Segeln,  
des blosse Gegenwart ihm grausam quält. 3)

Hekate hat sich seiner bemächtigt und sucht ihn zu ihrem willenlosen Werkzeug zu machen. Von nun an ist Agamemnon's Dasein nur noch ein

verzweifeltes Ringen mit den Mächten der Unterwelt, und er weiß von vornherein, daß diese mächtiger sind als er.

Sein erster Impuls war, Klytämnestra mit den Kindern nach Aulis zu rufen, doch er wird gleich wieder von Hese gepackt. In seiner Unentschlossenheit verflucht er den 'Göttervater', denn

er schliesst zuweilen seine beiden Augen  
und mag nichts wissen von Olymp und Welt, 4)

und läßt es zu, daß die Götter mit dem Menschen 'Katz und Maus' spielen. Er will ihn trotzen, und eher das ganze Heer der Griechen zugrunde gehen lassen, als seine Tochter opfern.

Es ist aber bereits zu spät, die Familie zur Umkehr zu bewegen. Frau und Tochter sind schon im Lager und das Volk jubelt. Die Gegenwart der geliebten Tochter bereitet dem Vater die ärgste Pein, und trotz den Mahnungen des Priesters:

..... einem Gotte sich zu widersetzen,  
bedeutet jedem Sterblichen den Tod... 5)

befiehlt er die sofortige Umkehr. Er wird jedoch bald wieder schwach und folgt der Familie, die auf halbem Wege zwischen Aulis und Mykene in einem Gasthaus am Kithairon auf ihn wartet. Jetzt ist er vollkommen von den Mächten des Todes beherrscht. Er sagt zu Klytämnestra:

..... mir selber bin ich tot,  
so gut wie dir. 6)

Auch besitzt er keinen eigenen Willen mehr:

Nimm mich ein Stäubchen in den Wüstensand,  
ein Wasserteilchen nimm mich in Meer:  
so wenig hab' ich einen Willen noch  
in Schicksalsasturne, der mit beiden spielt.  
Am besten, du nimmst an, ich sei bewusstlos. 7)

Für ihn ist eigentlich schon hier der Kampf beendet. Die Götter haben sich völlig seiner bemächtigt und haben ihm jede Kraft genommen, sich noch gegen ihren Willen aufzulehnen. Die einzig kämpfende ist Klytämnestra, der die Mutterliebe Kraft gibt, gegen die Götter standzuhalten.

Jetzt, wo er nicht mehr kämpfen kann, beginnt für Agamemnon

das Leiden. Jede Begegnung mit dem geliebten Kind verstärkt seinen Schmerz, gegen den er sich vergebens zu betäuben versucht. Überall sieht er das Blut der Tochter, so zum Beispiel, als sie ihm den Wein schenkt:

Agamemnon:

Was tust du? Wein nicht so: es schoss der Wein  
Schwarz nieder durch Helenens Silber wie  
ein Blutstrahl. Doch vergib!  
(Er nimmt die Schale, versucht zu trinken und  
schleudert sie fort.)

Wein, nimmermehr -  
ein Vater trinkt nicht seiner Tochter Blut! 8)

Er leidet übermenschliche Qualen und nur die Flucht in ein zweites, unmenschliches Sein kann ihn vor dem Zerbrechen bewahren. Er steigert sich in einen Zustand hinein, in dem er als willenloses Werkzeug der Götter jeder Verantwortung und jedes Gefühls ledig ist. Seine Antwort auf Klytämnestras Frage, wer er sei:

Wenn du den Wahnsinn in mir recht erkannt,  
so weist du auch, ich bin vom Gott berührt  
und sein ohnmächtiges Werkzeug, 9)

klings fast wie eine Entschuldigung und ebenso die ausführliche Begründung für sein Tun, mit der er Klytämnestra überzeugen will. Es spricht daraus ein Schuldbewusstsein, das unso quellender ist, als es mit dem Wissen um die Unentrinnbarkeit aus der Schuld gepaart ist. Im Gegensatz zu Iphigeniens Opferbereitschaft tritt seine Schwäche scharf zu Tage. Er selbst erkennt den grossen Gegensatz zwischen seiner Nichtigkeit und der Grösse der Auserwählten:

Still, Iphianassas: deiner Wahrheit Sturm  
reiss mit den Wurzeln aus dem Boden mich  
und schleudert Stamm und Wipfel auf die Erde.  
Klinglich erscheln' ich, Heilige, nun vor dir,  
wassonst hab' ichs versucht, mich aufzurichten  
ins Eis des Weltraumes mit dem Helmbusch.  
Du seigtest jählings meine Schwäche mir;  
Am Todesfroste schmelz' ich nun dahin.  
Still, Iphianassas! 10)

Von der Tochter kommt ihm jetzt die Kraft, das Unausweichliche zu ertragen. Die Erkenntnis ihrer Grösse macht ihn zum Seher, und er ist der erste, dem die Erlebungstat offenbart wird:

Das Wort, dem dienend ich ergeben bin,  
weiss nichts von Strafe, und es heisst: Vergebung! 11)

Aus diesen Worten spricht die lutherisch-pietistische Auffassung von dem Wort Gottes, die sich an die Auslegung im Johannevangelium hält. Agamemnon weiss jetzt, daß er nicht dem unberechenbaren Olympiern, sondern einem höchsten Gott untertan ist, der - wie der christliche - gnädig ist.

Wie sehr er aber der Stütze Iphigeniens bedarf, zeigt seine Reue und Verzweiflung nach vollbrachter Tat. Zwar haben die Götter den Kriegszug begünstigt und den Griechen zum Sieg verholfen, aber sie haben den Siegern die Kriegsbeute entzissen und Agamemnon als Bettler in die Heimat geschickt. Obwohl er nichts als den Willen der Götter erfüllt hat, sieht er seine schmähliche Heimkehr als Strafe und erkennt dadurch seine Tat als Schuld an. Er sagt zu Elektra:

So fliehe mich um deinetwillen und  
um meinetwillen; denn du siehst in mir  
den Tochtermörder, der sich selbst verflucht  
und in das eigne Haus den Stahl vergrub;  
denn nur mit dieser Felde kann er leben.  
Erbarmen! Denn du siehst mein Opfer mir  
leibhaftig und leibhaftig meine Blutschuld,  
machst sie unsterblich und verwehrst den Tod  
grausam, so ihr wie mir. 12)

Wie später Orest und Elektra wird er von Reue verfolgt. Solange die Atriden im Auftrage der Götter handeln, schieben sie die Verantwortung von sich. Ihr Schuldbewusstsein zeigt ihnen jedoch, daß die Götter nur den Willen eines Höheren an sie übermitteln haben, daß sie folglich nicht verantwortlich sind. Wie Luther verkündet hat, steht der Mensch unter dem Gesetz Gottes und dieses Gesetz ist es, das ihm schuldig werden läßt. Für Hauptmann sind die Götter Mittler, die dem Menschen das Schreckliche und Unverständliche dieser Lehre erleichtern könnten, wenn er sie in dieser Bedeutung anerkennen würde. Dazu gehört jedoch das Bewusstsein der eigenen Schuld und Schwäche im Angesicht des höchsten Gottes. Agamemnon erkennt erst

dann seine Schuld, als er demütig seiner menschlichen Schwäche gewahr wird. Seine Tat stand unter dem Zeichen der Götter, doch deren Vollendung wirft ihn ins Menschliche zurück. Statt Herrscher zu sein, ist er jetzt ein Bettler - also ganz nur Mensch. Ihm selbst, wie später auch Elektra, erscheint jetzt das Opfer als niedriger Tauschhandel mit den Göttern, und ein solcher ist im christlichen Sinne nicht zu rechtfertigen. Er ist des Mordes angeklagt und die Mutter seines Kindes wird zu seiner Richterin:

Klytämnestra:

Gerichtet hab' ich den mit diesem Beil,  
der Iphigenien gnadlos getötet;  
Mit Dikes Hilfe hab' ich Kindesmord,  
der Greuel Ärgsten, so an ihm gerächt. 13)

Agamemnons Schicksal spiegelt am deutlichsten von allen die doppelte Wahrheit, der das menschliche Dasein untersteht. Er selbst faßt diese Doppelseitigkeit aller menschlichen Erkenntnis in Worte:

Agamemnon zu Klytämnestra:

Nicht unwahr darf ich nennen, was du sagst;  
doch sprichst du deine Wahrheit und nicht meine.  
Die meine ist ein Felsen im Gebirg,  
die deine eines kleinen Vogels Schnäblein,  
das Ängstlich sirpt und sich an Felsen wetzt;  
es wird der Meira Klippe nicht bewegen. 14)

R. Fiedler nennt die Frage, die hinter Agamemnons Worten steht, die „ewige Pilatusfrage“, deren Antwort auch den Wahrheitsuchern Quirin und Till verweigert geblieben ist.<sup>15)</sup> Die einzige Antwort, die dieser Pilatus erhält, ist das Wissen, daß der Mensch nach göttlichem Ratsschluss handeln muß, um als Mensch, ohne den Beistand der Götter, die Folgen zu tragen. In Agamemnon verschmelzen die Gestalten des Ijob, auf dem Leiden über Leiden gehäuft werden, und des Prometheus, der sich so lange gegen den Willen des Zeus auflehnt, bis er zusammenbricht:

Ich weiss nicht, ob ich bin, noch, ob ich nicht bin.  
Vielleicht, dass etwas sich in mir erhebt  
vom Trotz des Titanen, dem die Wut  
des Zeus für seine Menschenliebe traf,  
ihn lebend an dem Felsen nageln liess

durch seinen niedren Schmiedeknecht Hephäst  
und seine Flügelhunde auf ihn hetzte,  
die täglich ihn in aufgerissner Brust  
die Leber mit den Fängen blutig ritzen  
und, ohne ihn zu töten, an ihr frassen.  
Das ist mein Los. 16)

#### 4. Elektra:

Ungleich Iphigenie und Klytänestra begegnet uns Elektra erst,  
als das Unheil schon über das Atridengeschlecht hereingebrochen ist.  
Iphigenie ist geopfert worden, Agamemnon ist verschollen und tot  
geglaubt und Klytänestra herrscht mit Aigisth an ihrer Seite.  
Elektra hat in dem Tempel Demeters, Kores und Plutos Zuflucht gesucht,  
nachdem Pylades und Orest geflohen sind. Von Anfang an steht sie  
in Banne des Gramens und mehr als die übrigen Mitglieder der Familie  
spürt sie das Ausgeliefertsein ihres Geschlechtes, das alles Bemühen  
um ein glückliches, friedliches Dasein unmöglich macht:

Oh, wer ist Zeus? Es heisst: der Göttervater -  
Vater der Menschen, scheint mir, ist er nicht.  
Wir sind dem Gotte ein verflucht Geschlecht,  
das sich vergeblich müht, ihm zu gefallen. 1)

In Gegensatz zu ihrer Mutter erkennt sie diese Ausgeliefertheit an  
und nimmt mutig alle Folgen auf sich. Klytänestra war nur in Augen-  
blicken des Wahns mutig und entschlossen. Bei Elektra sind diese  
Eigenschaften bis zum Tode der Mutter ständige Charakterzüge. In  
ihrem Urteil ist sie hart und unbestechlich. Ihr Hass macht sie  
geradezu ungerecht. Sie sagt einmal von der Mutter:

Sie lügt, hat Iphianassa nie geliebt,  
schon darum nicht, weil sie mein Vater liebte,  
der König, mehr beinahe als sich selbst.  
Allein, sie liebte auch den König nicht,  
schon damals. 2)

Sie muß so urteilen, da die Unbedingtheit ihres Empfindens keinen  
Kompromiss zuläßt. So, wie ihr die Mutter als Anstund alles Bösen  
erscheint, sieht sie in Vater nichts als den strahlenden Helden,  
der über jeden Angriff erhaben ist. Ihn liebt sie mit der gleichen  
Vehemens, mit der sie die Mutter haßt. Alle menschlichen Gefühle



sind bei ihr ins Übermenschliche gesteigert.

In Elektra schildert Hauptmann nach dem Vorbild der antik-griechischen Religionsauffassung den Menschen, den die Götter ganz zu ihrem Instrument gemacht haben, ohne ihm jedoch seine menschlichen Qualitäten genommen zu haben. Sie ist eine Seherin, die das Zukünftige im Voraus weiß, die aber ungleich der Kassandra menschlich daran beteiligt ist. Wie sehr sie menschlich und göttlich zugleich ist, zeigen ihre eigenen Worte über die Ankunft des Vaters:

Ja, ja er lebt! Ich fühle, dass er lebt;  
der Tanz verrät es mir, der heilige Rausch,  
drin meine Seele, frei vom Körper, weit  
und grenzenlos, Verborgenes erkannte.  
Glückselige Nacht! Mir grauet vor des Lichts  
furchtbarem Anblick zwar, doch auch zugleich  
wahn' ich vor Freude! Arme Götter, die  
nur trocknen Auges sehen und der Tränen  
entzogen müssen, Vater! Vater! Vater!  
O nahes Wiedersehn! O Glück, O Glück! 3)

Elektra macht dem Willen Gottes, d.h. hier dem der Moira, ganz zu ihrem eigenen. Der Grund hierfür ist jedoch nicht ihre Liebe zu Gott sondern der Hass auf die Mutter. Sie kennt keinen gütigen Gott, sondern nur einen erbarmungslosen Gott der Rache. Sie ist es, die das Doppelbeil im Auftrage der Moira verwahrt, um es Orest zu überreichen. Nach vollbrachter Tat legt er es in ihre Hand zurück, wo es in Delphi fast zum Werkzeug des Geschwistermordes wird. R. Pädler bezeichnet das Beil als „sichtbaren Ausdruck der Blutfrenn<sup>4)</sup> und Elektras Bewahreramt zeigt in ihr, wie in der griechischen Tragödie, das mutige Wissen um die menschliche Ohnmacht gegenüber dem Schicksal.

In seiner Charakterisierung der Elektra hat R. Pädler recht, wenn er in Anschluss an J. Gregor sagt: „Fast alle antiken und modernen Tragiker sehen nur das beleidigte Menschentum in Elektra, nicht die Vertreterin der Götter, welche in mystischer Einheit mit dem Unterirdischen verbunden ist.“<sup>5)</sup> Orest erkennt diese Verbundenheit, als er sie anspricht:

Erst lass uns wissen, Schatten, wer du bist!  
Nie standen wir am Rand des Tartarus  
bisher und redeten noch nie mit Toten.  
Uns steckt der Herzschlag; um uns rauscht die Styx,  
des Hüllenhundes Knurren macht uns zittern. 6)

und Elektra selbst bestätigt seine Empfindungen:

Du sprichst die Wahrheit, ja, auch mich, auch mich!  
kommt mir nicht nah, fasst mich nicht an! ich bin  
von Abgrundwasser stinkend überpült;  
es bringt dem oberen Geschlecht den Tod. 7)

Die furchtbare Verwandlung, die mit ihr vorgegangen ist, steht ganz im Einklang mit der grausigen Aufgabe, die sie sich gestellt hat. Der Tod des geradezu fanatisch geliebten Vaters hinterließ nur ein Gefühl in ihr: einen ins Nadellose gesteigerten Hass auf die Mutter, der ihr die Rache zur einzigen Aufgabe im Leben macht. Ihr ganzes Sein steht so sehr in Banne dieses Ziels, das sie, innerlich wie äußerlich, zur Verkörperung dieses einen Triebes wird. Sie ist zur Rachegöttin geworden, denn nun, da der Vater tot ist, lebt keine menschliche Regung mehr in ihr. R. Fiedler weist darauf hin, daß sie als 'Kere' hinter des Götterbild hervortritt.<sup>8)</sup> Orest und Pylades erkennen sie gar nicht als einen Menschen:

Pylades:

Und siehst du, so wie ich, dort einen Schatten?

Orest:

Wie eine weiße Flamme scheint es mir,  
die sich aus schwarzem Dunst nach oben schlängelt. 9)

Auch körperlich hat sie ganz das Aussehen einer Rache- und Todengöttin angenommen. Ihr Anblick versetzt die Jünglinge in Grauen:

Pylades:

Mich schreckt ein blutrot zugerissener Mund,  
aus dem die Zunge hängt, darüber glänzen  
zwei blinde Augen. 10)

Als Symbol ihres Rachepriestertums erhebt sie das Beil und sieht die Jünglinge durch ihre geradezu rituelle Handlungsweise und die religiöse Bedeutung, die sie ihr beizieht, unwiderstehlich in ihren Bann:

Elektra (erhebt ein Beil):

Siehst du dies Beil? Sie war Demeters Tempel,  
und heute ist dies fürchterliche Beil  
ihr einziges Heiligtum. Es starrt von Blut,  
das Stiel und Eisen, sacht, geronnen deckt:  
und es ist heiliges Blut! Im Heiligtum  
das Allerheiligste - wie es nun ist.  
Und, Bruder, eine Kraft geht von ihm aus,  
von diesem - siehst du - schwarzerorn'nen Blut,  
der nichts auf dieser Erde widersteht.  
Vor allen hörig, ganz ohnmächtiger Knecht,  
ist ihm ein Tantalide. 11)

Ihre Sonderstellung begründet sie selbst, indem sie sich als  
Nachfolgerin der Cassandra in Seheramt und als die „Vollenderin des  
Schicksals“ bezeichnet. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, muß  
sie so entmenscht sein wie sie es ist, denn jede menschliche Regung,  
wie sie etwa Orest zeigt, würde die Vollendung des Schicksals ge-  
fährden. So wie Iphigeniens Amt ein Amt der Liebe ist, ist ihres  
ein Amt des Hasses, das wie ersteres zur Erfüllung des Heilsplanes  
notwendig ist. Orest erkennt in ihr die Vertreterin der Götter, die  
für die Erfüllung des Willens der Moira sorgt, wenn er ausruft:

Elektra, nun erkenne' ich dich, du bist es!  
Fürchtbar ist deine Ähnlichkeit mit der,  
die - heiligen Wahnsinn schäumend - sprach zu Delphi.  
Nichts Menschliches war mehr in ihr, und so  
ist nichts vom Menschlichen, so scheint's, in dir  
geblieben,  
seitdem ich dich zuletzt gesehn. 12)

Mit der Intensität der Handlung steigert sich das Dämonische in  
Elektra. Der Hass auf die Mutter war zunächst noch der eines ent-  
ehrten Menschen, war erst mehr Verachtung als wirklicher Hass. Nach  
dem Tode des Vaters erst ist sie die entmenschte Priesterin der Rache,  
deren grenzenregende Dämonie sich im Gespräch mit Mutter und Bruder  
ins Unermessliche steigert. Je mehr Orest zum flehenden Kind wird,  
desto höher wächst Elektra ins Göttliche und zwingt Mutter und Bruder  
ganz in ihren Bann, der der Bann des Schicksals ist. Ihr Dasein  
wirkt erdrückend auf die anderen: Orest nennt sie eine Gorgo:

Ich fühle keinen Boden unter mir,  
und Felsen lasten über meinem Hirne.  
Das Beil hat eine Doppelschneide, seh' ich;

nimm es mir ab, O Gorgo, denn ich will  
durch dich nicht schuldig werden und hernach  
durch dich schuldlos bestraft. 13)

Er überträgt alle Verantwortung auf sie und, sie akzeptiert sie als  
Vertreterin der Götter. Die Macht, ihn von der Tat zu befreien,  
besitzt sie nicht, denn wie er steht sie im Dienste eines Höheren:

Elektra:

Nennst du mich Gorgo,  
so nennst du, was ich bin und was ich nicht bin,  
mehr aber, was ich bin, als was ich nicht bin.  
Im gnadenlosen Dienste der Krinonen  
stehe ich ganz so wie du. 14)

In diesem Moment steht sie auf dem Höhepunkt ihrer dämonischen Macht,  
um im nächsten Augenblick wieder völlig ins Menschsein zurückgeworfen  
zu werden. Mit dem Leben ihrer Mutter endet ihr Priesteramt, und  
mit diesem ihre Übermenschliche Kraft. Sie hat ihre Aufgabe erfüllt,  
und man bedürfen die Götter ihrer nicht mehr. Sie ist wie aus einem  
Traum erwacht und kann nicht mehr verstehen, was sie als Dämon voll-  
bracht hat. Das Beil, das Signum ihres Priesteramtes, hält sie nun  
„wie etwas Fremdes in der Hand.“ 15)

Das vergangene Übermenschliche Dasein macht es ihr jedoch un-  
möglich, wieder ganz Mensch zu sein. Jetzt ist sie wie ein leeres  
Gefäß, dem alle Kraft zu menschlicher Existenz genommen ist. In ihr  
ist nur noch das Grauen, mit dem sie sich nach Delphi flüchtet, um  
das Beil im Tempel des Apollon als Opfer darzubringen. Ihr eigenes  
Priestertum bietet sie Apollo an:

Herrscher du  
in heiligen Delphi, das Parnasses krönt!  
Ich biete mich dir an als Priesterin. 16)

So wie sie früher nichts als die Sehnsucht nach Rache empfand, empfin-  
det sie jetzt nur noch Grauen und Reue. Die antike Rachepriesterin  
hat sich in eine reuige Gottsucherin verwandelt. Das Vaters Tat,  
deren Größe sie vorher bewundert hat, erscheint ihr jetzt als  
niedriger Tauschhandel zwischen Menschen und Göttern:

**Klektra:**

**Iphigenie!**

Wer kennt sie nicht in Hellas, die ein Vater -  
er war auch meiner - ihrer Mutter nahm  
und auf dem Holzstoss niedermachen liess,  
um gute Fahrt für seine Räuberschiffe  
von Artemis sich einzuhandeln! 17)

Der Wahn, in dem sie sich befindet, läßt sie auch bei der  
Begegnung mit dem Bruder nicht los und verführt sie fast zu erneu-  
ter Grausamkeit beim Anblick seiner vermeintlichen Mörderin. Iphigenie  
ist von dem Göttern vor dem Brudermord bewahrt geblieben. Bei Klek-  
tra ist es dagegen Pylades, der sie im letzten Augenblick von dem  
Geschwistermord zurückhält. Erst der Geliebte führt sie ganz ins  
menschliche Dasein zurück. In seiner Gegenwart wird ihr alles leicht  
und hell:

**Klektra:**

Du einzig bist das Wunder, Pylades!  
Und in dies Wunder fügt sich alles ein,  
wie mit Genußbalsam sich durchdringend.  
Stoss mich nicht von dir, o Geliebter, lass  
an deiner Brust mich endlich einmal ausruhn  
.....  
.....  
Linder nun  
wird jeder Schmerz. 18)

Hier zeigt sich eine Parallele zu ihrer Mutter. Wie sie hat sich  
auch Klytännestra beim Erwachen aus dem Wahn nach einem menschlichen  
Halt gesucht, und fand nur durch die Liebe zu Aigisth die Kraft, ihr  
menschliches Dasein zu ertragen. Bei Hauptmann ist es seiner christ-  
lichen Überzeugung gemäß die Liebe, die alles Leid überwindet und  
dem Menschen den Weg zur Entfaltung weist. Nicht der niedere Eros,  
der fast zu Tempelschändung und Inzest führt, sondern die Liebe und  
das Mitleid des Pylades führen Klektra aus der Unmachtung in ihr  
wahres Sein zurück. Bei den antiken Tragikern wurden die Atriden  
durch den Willen der verächteten Götter erlöst, bei Goethe ist es  
Iphigeniens menschliche Größe, die die Geschwister befreit. Haupt-  
mann, der Pietist aber macht die wahre Liebe zum Nächsten und das  
echte Mitleid zur Voraussetzung für die Erlösung. Er stellt hier

der wahnsinnigen Elektra den verständnisvollen und mitleidigen  
Pylades gegenüber:

**Pylades:**

Erwache jetzt, Elektra! Weiter treibe  
des Trümmes wüste Blindheit dich nun nicht!  
Entsetzt verflüchtigt sich die Menge, die  
dein Tun und deine Worte nicht begreift.  
Knie nieder, nimm zurück, was deinem Gram  
und deinem wirrgewordenen Sinn entfloht!  
Wach auf! Langwütig sind die Himmelschen. 19)

Aus seinem Mund kommt zum ersten Mal das Wort, das die Götter in  
ein ganz neues Licht stellt. Bisher waren sie Elektra und ihrem  
Geschlecht nur als furchtbar und schreckenerregend erschienen. Erst  
durch die Botschaft der Liebe, die Elektra bisher nie gehört hat,  
verlieren die Götter und ihr Wirken das Schreckliche und sie seufzt  
befreit auf:

Wie einfach wird die Welt, wie schlicht und still  
auf einmal! Wenn wir zwei zusammen sind  
gehören Erd' und Himmel uns allein. 20)

Die Liebe, verbunden mit dem neuerweckten Glauben an die göttliche  
Gnade geben Elektra die Kraft zu neuem Leben. Ihre Hoffnung auf  
eine freundige Zukunft ist so groß, daß sie glaubt, auch die Schwester  
zu diesem Leben erwecken zu können. Erst vor der größeren, selbst-  
losen Liebe der Schwester muß sie verstummen:

**Elektra:**

Nur eines wisse, Pylades: sie hat  
mich klein gemacht! uns alle winzig klein!

**Pylades:**

Wie das?

**Elektra:**

Nur dieses Wort noch: durch ein Opfer! 21)

Das durch die Liebe neu erweckte Leben ist ohne Iphigenions Opfer  
noch stets von dem Untergang bedroht. Ihre große Liebestat ist  
notwendig, um das Schuldbewußtsein, das bis dahin das einzige Band  
zwischen Gott und Mensch war, in ein Gnadenbewußtsein zu verwandeln,  
denn nur so kann die Fortdauer des neuen Lebens verbürgt werden.

5. Orest.

Ein Wort des Pylades charakterisiert diesen Tantalidenspruch in überzeugender Weise und zeigt, auf welchem Wege seine Reaktion auf die Folgen der Bluttat, die auf ihm lastet, zu deuten sind:

Pylades:

Wenn du Elektra wirklich bist, was ich,  
furchtbares Weib, nun zu erkennen glaube,  
so hab mit dem Erbarmen, dem allein  
schon der Gedanke deiner Bluttat hinwarf.  
Du kennst ihn, und ich nehme dich daran,  
dass sein Gemüt ein sartes war von je,  
zum Dichten und zum Denken hingeneigt,  
mehr der Kithara als dem Schwert ergeben. 1)

Es ist wiederholt auf die Ähnlichkeit zwischen Orest und Hamlet, wie Hauptmann ihn in seinem Roman *I n W i r b e l d e r B e r u f u n g* schildert, hingewiesen worden. Der tiefe Zwiespalt, dem er, wie der Dänenprinz, unter einer zu schweren Last ausgeliefert ist, spricht aus seinen eigenen Worten zum Freunde:

O Pylades,  
von jeher eine mütterlose Waise -  
ja, Schlimmeres, da meine Mutter lebt  
und mich wie Aussatz flieht, mich anders nicht  
als einen Wolf verfolgt - muss ich nunmehr  
die Mutter greinend suchen gehn. O Mutter,  
wie gerne schmiegt' ich mich an deine Brust  
in nie gestillter Kindesliebe Durst!  
Doch eine grause Krankheit gärt in mir,  
die erumer Wille in mich eingepflanzt,  
untrennbar von den Pulsen meines Bluts;  
sie fiebert immer nur das eine Wort  
in grausen Fieberschauern: Rachel Rachel 2)

Orest erkennt die Blutrache nicht an und sträubt sich mit jeder Faser seines Seins dagegen. Trotzdem weiß er, daß er sie vollbringen muß. Er steht in der Hand einer Überirdischen Macht, die ihm keine Möglichkeit zu freiem Entschluß läßt. Er wird dadurch zum Opfer: im Dienste des höheren Willens muß er sich selbst aufgeben.

In dem Roman *I n W i r b e l d e r B e r u f u n g* spricht Trautvetter einmal über Hamlet. Er begründet Hamlets Wunsch, nach Wittenberg zurückzukehren: „Weil der stürmende Heros nur im Bereich seines Grabes, seines Palastes, seines Landes, nicht aber außerhalb

der Landesgrenze, nach dem Glauben der Alten und der ahnenden Seele Hamlets, Macht besitzt. Durch die Flucht in die Fremde hätte sich Hamlet gerettet. Denn, wissen Sie was: Hamlet ist der erste moderne Mensch, der sich für Blutrache durchaus nicht mehr interessiert: verstandesmäßig! In den gewaltigen Sälen und Gemälden aber des alten Schlosses zu Helsingör kann er sich ihrer Macht nicht entziehen. Was er fühlt ist irrational aber deshalb umso furchtbarer.“<sup>3)</sup> Orest befindet sich in der gleichen Lage wie Hamlet. Unter dem Zwang der Nordstürme wird ihm der Zwang der Moira als einer gnadenlosen Gottheit bewußt. Hier wird es ihm, wie Hamlet in Helsingör, deutlich, daß sein Sein auf tiefst in den Leben seiner Vorfahren verwurzelt ist. Hier in dieser Umgebung verliert er ganz die eigene Persönlichkeit. In keinem Augenblick und an keinem anderen Ort macht sich das Verhältnis zwischen Gott und Mensch deutlicher erkennbar als dort, wo das irrationale Grauen, wo die Schuld die Atmosphäre beherrscht. Zwischen Gott und Mensch besteht eine unüberbrückbare Kluft, die durch die Erbschuld entstanden ist. Orest wird hier zum Vertreter seines ganzen Geschlechtes, ja, der ganzen Menschheit:

Orest:

Was nennst du jung sein? Mit dem Hammer schlägt  
das ewige Schicksal an mein nacktes Herz,  
dasselbe Erz durchschüttelt meinen Kopf,  
des Zeus blutrötter Adler aber frisst  
an meiner Leber. Was ist jung, was alt?  
Trag' ich im Blute nicht uralten Fluch  
der Tantaliden? Wär' ich jung und reichte  
nicht bis dorthin, wo die Verbrechen anderer  
mein Blut vergiften, dann freilich wär'  
ich heute jung. So bin ich alt! uralte! 4)

Die Erbschuld stellt ihn als Vertreter der Menschheit Gott gegenüber. Menschsein heißt hier wie bei Luther schuldig sein, und diese Schuld macht Orest schwach und wehrlos angesichts des göttlichen Willens.

Das Beil ist das Symbol der Schuld. Elektra, die zur Priesterin dieses 'Heiligtums' geworden ist, erkennt die ganze Tragweite dieser



Schuld, die das einzige Band zwischen Gott und Mensch bildet. Auf des Bruders Frage nach der Kultstätte antwortet sie:

Siehst du dies Beil? Sie war Demeters Tempel,  
und heute ist dies fürchterliche Beil  
ihr einziges Heiligtum. Es starrt von Blut,  
das Stiel und Haken, seht, gewonnen deckt:  
und es ist heiliges Blut! im Heiligtum  
das Allerheiligste - wie es nun ist.  
Und, Bruder, eine Kraft geht von ihm aus,  
von diesem - siehst du - schwarzerem'nem Blut,  
der nichts auf dieser Erde widersteht.  
Vor allen hörig, ganz ohnmächtiger Knecht,  
ist ihm ein Tantalide. 5)

2. Fiedler betont die Übereinstimmung der Mythen, aus denen sowohl Aeschylos wie Hauptmann schaffen, hebt aber einen wesentlichen Unterschied hervor, der in der Auffassung der Schuld begründet ist:  
„Erscheint bei den Griechen das Zögern vor der Ausführung des göttlichen Befehls als Ungehorsam - also mit negativen Vorzeichen, - so offenbart Hauptmanns Orest in diesem Wankelmut das Zielste seines um den Stand der Unschuld ringenden Menschentums, und indem er im Wissen um die existierende Dimension des Menschen von höherem Zwang gelähmt wird, steigert sich sein Unterliegen zu einer ungeheureren Anklage gegen die Götterwelt.“<sup>6)</sup> Gott läßt den Menschen schuldig werden und zwingt ihn durch die Schuld in eine absolute Abhängigkeit. Orests Versuche, sich gegen die Schuld zu wehren, durch Liebe die Freiheit zurückzugewinnen, schlagen fehl. Er versucht, sich in der Gegenwart der erschuten Mutter in die Tage der schuldlosen und freien Jugend zu versetzen:

Klektra:

Erwache, wenn du magst, verrecktes Weib:  
Nichts anderes kannst du auch in Wachen erben  
als deines Daseins rettungslose Nacht.

Orest:

Wir alle, Weib, wir alle! Und doch lass  
uns aufzuwachen streben! - Brich das Beil  
nun mit Gewalt, o Freund, aus meiner Hand  
und wahr es gut!

Nun seht: Der kranke Dunst,  
der diesen Raum vergiftet - täusch' ich nicht? -,  
wieh einem frischen Luftzug. Wer hat ihn

gesandt? Ist etwas in des Schicksals Kreis,  
das alles Schreckliches verwandeln kann,  
weil es die Schicksalsgötter selbst bereuen?  
Lasset uns versuchen, einmal klar zu sehen  
mit Kinderaugen, die uns dienen, als  
wir rein und schuldlos in der Welt gewandelt. 7)

Orests Kampf um die Schuldlosigkeit und Freiheit seiner Jugend  
ist ein Kampf gegen Gott und ist von vornherein zum Scheitern ver-  
urteilt, weil er mit der Erbschuld belastet ist. Das Antike trifft  
sich hier mit dem Christlichen. Mit Elektra glaubt er an das Aus-  
geliefertsein, aber er ringt mit dem Schicksal in der Hoffnung auf  
die göttliche Gnade. Bisher hat aber das Opfer als Erlösungstat  
noch nicht stattgefunden, und das Band zwischen Mensch und Gott ist  
noch stets die Schuld. Orest muß den vorbestimmten Weg zu Ende  
gehen, bevor er erlöst werden kann. Sein Versuch, den Mütter mord zu  
vermeiden, scheitert an der Aggressivität Klytämnestras. Er tötet  
sie in der Selbstverteidigung und läßt damit eine Schuld auf sich,  
die er als Mensch nicht tragen kann.

Jetzt, da er seine Reinheit verloren hat, ist er nur noch Pro-  
dukt der Schuld. Er hat die Kraft nicht mehr, um die verlorene  
Menschenwürde zu ringen. Als Theron erscheint er wieder und er hat  
recht, wenn er sagt, daß Orest gestorben sei. In seiner neuen Gestalt  
kann er die Erinnerung an sein früheres Ich nicht ertragen:

Theron (Orestes):

Orest ist tot, ist tot!  
Verflucht, wer seinen Grab sich naht! Verflucht,  
wer widerspricht! Wer auch nur seinen Namen  
noch nennt: er sei verdammt, er sei verflucht! 8)

Aus diesem Verzweiflungsausbruch spricht die ganze Hoffnungslosigkeit,  
in der sich der Mensch befindet, der erkennt, daß er Unschuld und  
Freiheit für immer verloren hat. Seine Auflehnung gegen Gott nützt  
nichts, da sie das Geschenk der göttlichen Gnade, ohne das es keine  
Erlösung gibt, verhindert. In seiner Empörung sieht er nur die  
Unerbittlichkeit der Meira, ja schlimmer noch, diese höchste Gottheit

erscheint als vollkommen gleichgültig. Orest hat unter ihrem Zwang gehandelt, bleibt aber nach vollbrachter Tat sich selbst überlassen. Die einzige Möglichkeit, dieses Menschsein ertragen zu können, ist in Wahn, in völligen Vergessen des früheren Ich. Als Theron hat er nichts mehr mit Orest gemein. Die Szene zwischen ihm und Elektra zeigt, wie sehr er im Bewusstsein der Schuld lebt - einer objektiven menschlichen Schuld, nicht aber der individuellen Schuld des Orest. Die verschiedenen Haltungen der Geschwister machen das ganz deutlich. Elektra ist ganz Tantalidenesprod. Sie bleibt es auch in ihrer tiefsten Verweiflung, und sie erlebt die Schuld als etwas ganz Persönliches. Der Gedanke an die Familie beherrscht sie ganz, während Theron mit Gewalt alles Persönliche von sich schiebt:

Theron (Orestes):

Orest? Orest? Wo hört ich diesen Namen?  
Doch schweig, Unselige, träume weiter nicht!  
denn etwas, wie ein süßlicher Geruch  
von Würmerspeise, breitet sich sogleich  
um mich und macht mich taumelnd. Nein, ich will  
mit deinem Traum nicht teilen! Nochmals nein,  
behalt den deinen ganz! 9)

Nur durch das Bewusstsein der Schuld fühlt er sich mit Elektra verbunden. Der Mütter mord führt sie zusammen, nicht aber die Mutter selbst, deren Erscheinung sie innerlich von einander trennt:

Theron (Orestes):

..... sieh! - der Mutter Schatten.

Elektra:

Der Mutter? Deiner Mutter - meiner nicht!

Theron (Orestes):

Nicht meiner Mutter; deiner! denn du trägst  
an dir das brandige Mal des Mütter mords. 10)

Hier kommt der Unterschied zwischen ihnen zum Ausdruck. Obwohl Elektra den Mord nicht selbst begangen hat, bleibt sie doch die Mörderin der Klytänestras, während sich bei Theron die einmalige Schuld zum Symbol der Erbschuld, die auf der ganzen Menschheit lastet, gesteigert hat. Sein Versuch, Elektra erotisch zu verführen, bedeutet nicht einfach „einen schlimmen Mißgriff“ des Dichters, wie

Th. C. van Stockum meint,<sup>11)</sup> sondern zeigt, wie sehr Orest in Schuld verstrickt ist. Er ist ganz nur Schuld und ist deshalb fähig, skrupelloses Tempelschändung und Inzest zu begehen.

Wiederholt spricht Elektra davon, daß Orest entschuldet sei, und auch Theron betont, daß er doppelt entschuldet sei:

Theron (Orestes):  
Und zudem bin ich entschuldet.

Elektra:  
Durch wen entschuldet?

Theron (Orestes):  
Durch Lexias.

Elektra:  
Mein Bruder,  
des Schuld die meine, nicht die seine, ist  
zweimal entschuldet: zu Delphi und Athen;  
landflüchtig trotzdem irrt er auf der Erde.

Theron (Orestes):  
Ist dies dein Traum nun, oder ist's der meine? 12)

Schuld und Sühne stehen einander in antiken und in christlichen Sinne gegenüber. Orest ist als Werkzeug der Götter schuldig geworden und ist auch in der Schuld das Spielzeug der Götter. Diese können ihn nicht erlösen, nicht weil sie schwach und falsch sind, sondern weil auch sie der Moira unterstehen. Ihm fehlt noch die wahre Reue und Demut, die nach der Lehre Luthers die Vorbedingung für die Erlösung sind. Deshalb wird er weiter von den Erinyen verfolgt und bleibt von Wahn befangen - so lange bis er den 'Heilbringer' gefunden hat. Auf seine Frage, wo er ihn finden könne, bekommt er von Pythia die Antwort:

Auf dem Parnass,  
und seine Heiligtümer sind in Delphi. 13)

Der Heilbringer, hier durchaus in christlichen Sinne als der Erlöser der Menschheit verstanden, wird neben die olympischen Götter gestellt. Durch ihn bekommen die Beschlüsse der Götter erst wirklich einen Sinn, denn durch ihn werden die Olympier zu wahren Mittelern zwischen Gott und Mensch. Besonders an Orest zeigt sich, daß die Schuld, so lange sie nicht demutvoll als Ausdruck des göttlichen Willens

akzeptiert wird, den Menschen in den Abgrund stürzt. Die Auflehnung entfernt den Schuldigen stets weiter von Gott. Obwohl der Priester weiß, daß Theron-Orest durch Apollo entsühnt ist, verbietet er ihm den Tempel als einem Unwürdigen:

**Pyriken:**

Und nun, Ungriech, Unmensch, packe dich  
aus dieses Tempels heiligem Bezirk  
und fernahin aus Pythos gansen Umkreis!  
Du ekle Speise der Erinnyen,  
pack dich! 14)

Pyriken erkennt, daß in Orest noch kein Gesinnungswandel eingetreten ist, und daß er folglich noch nicht der göttlichen Gnade würdig ist. Orest ist nach wie vor von Gott verworfen und er erkennt es selbst:

**Theron (Orestes):**

Willkommener Ruf - so altgewohnt -,  
der nie verstummt, wo ich auch immer bin,  
ob ihm Athene Schweigen auch gebot  
sowie Apoll. 15)

Orest ist der erste der Atriden, der sich von der überlieferten Vorstellung der olympischen Götter löst. Anders als seine Mutter, die ihre Existenz leugnet, glaubt er an ihr Dasein, aber er sieht in ihnen Mittler, die versagt haben, weil der 'Heilbringer' noch fehlt. Er hat den Mut, ganz Mensch zu sein, und er muß doppelt dafür leiden, weil es für ihn keinen Mittler gibt. Er leidet mehr als Elektra, deren Glauben und Danken der Vergangenheit angehört. Sie hat ihr Menschsein dem Willen der Götter geopfert, während Orest dem seinen treu bleibt und gerade dadurch mit dem göttlichen Willen in Konflikt gerät.

Die Übergroße Schuld, die ihn in den Wahnsinn getrieben hat, bleibt solange bestehen, bis er selbst innerlich den Erlöser erkannt hat. Und das geschieht nach der ersten Begegnung mit Iphigenie in Delphi. Ganz unvermittelt ist der Bann gebrochen, und er antwortet auf Pylades' Versuch, ihn aus seinem Wahn zu rütteln, „mit erstau-licher Gelassenheit“:

Ich bin erwacht, und was um mich geschieht,  
wird in der schlichten Form mir wiederum  
erkennbar, wie gesunder Sinne Kraft  
dem Sterblichen sie schenkt. 16)

Jetzt erkennt er selbst die Erlösung an, und sieht sie als Gnade,  
und nun erst wird der Wille der Götter in ihrer Mittlerstellung  
wirksam:

Befreit von Krankheit durch den Arzt Apoll  
nenn' ich Orest mich und Elektra dich! 17)

Seine demütige Anerkennung der eigenen Schuld und seine Anerkennung  
des göttlichen Willens lassen ihn der göttlichen Gnade teilhaftig  
werden. Jetzt wird der Freispruch Apolls gültig, der der Ausdruck  
von Gottes Gnade ist. Apoll ist der Mittler, der den Sünder im  
Namen Gottes wieder annimmt.

#### 6. P e i t h o :

Unselige, wozu denn bin ich Fensch? 1)

Dies ist Peithos Antwort auf Iphigeniens Mahnung:

Heisest dies sich fügen in der Kere Spruch? 2)

und stellt gleichzeitig die Kernfrage für das Verständnis dieser  
problematischen Gestalt. In Peithe, deren Mutter im Dienste Hekates  
steht und die selbst als Amme die Dienerin Klytämnestras ist, treffen  
sich die einander entgegengesetzten Pole: Tod und Leben, Gott und  
Mensch. Gerade durch Peithe wird es deutlich, daß die Begriffe Tod  
und Gott im Gegensatz zu Leben und Mensch in engem Zusammenhang  
stehen. Hekate beherrscht die Handlung und das Grauen vor ihr, das  
schon am Anfang durch das Totenschiff symbolisiert wird, durchsieht  
das Denken aller Charaktere. Peithe, nach ihrer Vorgeschichte be-  
fragt, antwortet folgendermaßen:

Nun weisse ich es, warum ich -siebenjährig,  
ein Kind - geraubt ward aus der blutigen Göttin  
blutgerigen Tempel. Angst - und Wutgeheul  
der Opfer unterm Schlichtermesser war  
der Heimat letzter Gruss. Ich höre ihn

seit damals jede Nacht. Der Mutter Blick -  
ich schrie in Angst - traf meine nackte Brust,  
Gleich einen Messer stieß in meine Seele  
das grauenvolle Wort: Du hast die Wahl,  
das Schlächtermesser gnadenlos zu führen  
oder an seinem Stosse zu verbluten.  
Da wich mir das Bewusstsein - und erwacht,  
gab ich mich gern in meines Räubers Hand. 3)

Beide Möglichkeiten, die ihr hier geboten werden - es ist die gleiche Wahl, vor die dann Iphigenie gestellt wird - bedeuten den Tod und gleichzeitig die enge Verbindung mit der Göttin. Die Befreiung aus diesem Grauen stellt sie ins Leben zu den Menschen und damit in den Gegensatz zum Göttlichen, wie es schon der oben zitierte Dialog zwischen Amme und Pflegekind zeigt. Als Mensch büßt sie sich gegen den Willen der Kere auf - als Tochter der Todespriesterin und als Seherin erkennt sie jedoch von vornherein die Nutzlosigkeit eines Widerstandes.

Schon rein äußerlich erscheint uns Peithe wie ein Teil einer längst vergangenen, dionysischen Zeit. In ihr haben sich die Eigenschaften der Todespriesterin aus der archaisch-vorapollinischen Urzeit erhalten. Iphigenie beschreibt einmal ihr Äußeres:

Vergib, wenn ich dich etwas frage, Peithe!  
Wir andern haben blaue Augensterne,  
in deinen aber glimmt ein rötlich Licht.  
Du selber sagst: schon als du an die Brust  
mich legtest, war dein Haar so weiss wie Schnee,  
und weiss wie Milch sind deine Hände noch,  
wenn auch dein ganzer Körper Farbe zeigt. 4)

Peithe erklärt Iphigenie, daß diese Farbe des Todes und der Unterwelt ein Erbteil ihrer Mutter seien. So wie ihr Äußeres stets an die Hekatepriesterin erinnert, werden auch die Gedanken und Empfindungen der Peithe von der Mutter beherrscht. Sie selbst ist zwar der 'stygischen Kunst' mächtig, ist aber dennoch stark genug, sich dem Einfluss der Mutter zu entziehen. Das Todesgraun überschattet die Lebensfreude. Sie bezeichnet ihr Dasein als 'lebendigen Tod' und betrachtet ihre Sehergabe als Fluch, da sie sie das unvermeidliche Unglück voraussehen läßt, ohne daß sie die Möglichkeit besitzt,

halfend eingreifen zu können.

Gerade ihre Seherygabe hebt sehr eindrucksvoll die deterministische Tendenz der Tetralogie hervor. Sie klagt einzeln:

Was soll ich ansehen, wohin soll ich blicken,  
wo keine Schranke ist und alles schon  
geschehen ist, was geschieht? 5)

Ein solch überzeugter Glaube an die Vorherbestimmtheit alles Geschehens läßt die Menschen als Marionetten erscheinen, deren jeder Versuch, selbständig zu handeln, sinnlos ist. Sie vertritt hier ganz den antiken Schicksalsglauben. Peitho macht es aber dabei deutlich, daß es nur dem beschränkten Glückigen möglich ist, aus dem Glauben an die Güte und Menschlichkeit der Götter Kraft zu schöpfen. Ein solcher Mensch kann Opfer bringen und in der Hoffnung auf die Verzeihbarkeit der Götter sein Leben wirklich leben. Die Koira jedoch, der auch die Olympier unterstehen, ist abstrakt, unnahbar und undefinierbar. Sie bestimmt das Leben der Menschen voraus, aber sie nimmt keinen Anteil an dem Leben. Die Olympischen Götter sind nur machtlose Vertreter dieser Gottheit und können als solche nur dem naiv Glückigen, der 'Seele blind ist,' einen Halt geben:

Peitho:

Wes Seele blind ist, den besucht das Glück -  
wes Seele auch nur blinzelt in die Welt,  
besucht das Schaudern! Wessen Seele aber  
das Nahe deutlich sieht, das Ferne nicht,  
vermag des Lebens Krone unempflügen  
mit harter Faust; er jagt das wilde Tier,  
beugt schwer Stiere Nacken unter Joch  
und such die sornigen Götter zu versöhnen,  
in dem er ihnen blutige Opfer schenkt.  
Wes Auge Nahes und auch Fernes sieht,  
der irrt umher und sucht nach einem Ufer  
und findet's nicht und schwebt im weiten All,  
und wie er namenlose Ängste fühlt  
und ewiges Leben grauenvoll empfindet,  
heult er in wildem Wahnsinn nach dem Tod. 6)

Aus diesen Worten der Peitho wird es deutlich, daß das Leben nur dem Durchschnittsmenschen erträglich sein kann, nicht aber den mit dem Sehertum begabten Einzelnen. Dieser ist bar jeder Hoffnung, weil er erkennt, daß das Sein ein Chaos ist, ein Chaos ohne die Hoffnung auf



Gnade und Erlösung. Peithos Wissen um die Machtlosigkeit des Überlieferten Glaubens in einer Zeit des Dunkels und der Angst steht im Gegensatz zu der Überzeugung von der klaren Gesetzmäßigkeit, der sich Agamemnon fügt. Beides, sowohl das Licht wie das Dunkel, bestehen neben einander, aber das Dunkel - symbolisiert durch das Totenschiff und die Hekatepriesterin - droht zu Überwiegen. Agamemnons Gehorsam den Göttern gegenüber wird mit einem siegreichen Feldzug belohnt, aber sein eigener Schicksalsweg fügt sich in die düsteren Ahnungen der Peitho ein. Tief pessimistisch klingt ihre Prophezeiung:

Wenn aber auch die Götter Leben schenken,  
Mensch oder Tier, da wirst kein Wesen finden,  
das nicht - man sagel - auf der Götter Altar  
Heller für Pfennig das geschenkte Gut  
in grauenvollem Totenkampf surückgibt. 7)

Wie Käthe Hamburger richtig sagt, ist Peitho „eine Gestalt auf der Grenze der Zeiten“, <sup>8)</sup> aber ihre Bedeutung geht tiefer. Ihre Stellung zwischen der düsteren Urzeit und der lebens- und götterbejahenden Minstaltung ihres Herrn, spiegelt den tiefen Konflikt, aus dem das moderne Menschsein besteht. In ihr lebt die Sehnsucht nach Licht und Klarheit, das Bedürfnis zu glauben und die Hoffnung auf Erlösung. Gerade sie zeigt, daß antiker und christlicher Glaube zwei Aspekte eines Seins verkörpern. Sie glaubt an die Unabwendbarkeit des Schicksals und an die Machtlosigkeit des Menschen vor dem Grauen und der Verdammnis, aber gleichzeitig hofft sie auf Erlösung und kämpft mit aller Kraft gegen die Mächte der Unterwelt. Es ist die Haltung des modernen Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, den die Kriege und die darauffolgenden chaotischen Zustände aller Hoffnung und allen Glaubens an Güte und Gerechtigkeit der transzendenten Mächte beraubt haben, und der dennoch, wie Hauptmann, nach der Erlösung sucht. Die Götter haben das Leiden über die Menschheit verhängt und können, selbst wenn sie es wollten, dieses Leiden nicht erleichtern, da der Mensch mit anderen Maßstäben mißt als Gott. Wenn Peitho

Klytämnestra mahnt:

O miß die Götter nicht mit unsrem Mass, 9)

und ihr dann später sagt:

Und die Sibylle, die zu Delphy thront,  
hieß er die blutige Sühnung nun verkünden,  
die grausam Menschmordsucht übersteigt,  
wie alle Göttertaten die der Menschen., 10)

zeigt sie die tiefe Kluft, die zwischen dem Menschen und den Göttern besteht. Solange der Erlöser nicht erschienen ist, sind die Götter nur Mittler des schrecklichen Gottes, also selber schrecklich und rachsüchtig. Hauptmann leugnet zwar die Existenz Gottes nie, er weiß jedoch von seiner Unnahbarkeit und von dem tiefen Unverständnis und Nichtverstehen, die ein Zusammentreffen zwischen ihm und dem Menschen unmöglich machen.

Da der Mensch keine Hilfe von Gott erwarten darf, muß er selbst handeln. Peitho erkennt hierin, wie wir schon zu Beginn gesehen haben, den Sinn ihres Menschentums. Es ist zugleich ein tiefest christlich-humanistischer Sinn: es spricht daraus das Wissen, das die Aufgabe des Menschen daraus besteht, durch eigenes Handeln der göttlichen Verheißung gemäß zu wirken, Gottes Wort durch die eigene Tat zu unterstützen. Der Mensch muß aus freiem Willen den göttlichen Willen akzeptieren und so zu seinem eigenen machen. Agamemnon kommt dem Göttlichen nicht näher, weil er sich blind fügt, ohne verstehen und suchen zu wollen. Aber auch Peitho gelingt es nicht, die Kluft zu überbrücken, denn ihr Handeln steht in direktem Widerspruch zum göttlichen Willen. Ungleich Klytämnestra, die sich zunächst durch ihre Gattenliebe gebunden fühlt, kämpft sie von Anfang an um die Errettung Iphigeniens. Göttliches und Menschliches stehen für sie in krassen Widerspruch zueinander; vielleicht, weil sie als einzige dazu fähig ist, das göttliche Wollen in seinem vollen Ausmaß zu erkennen, ohne als schwacher Mensch die unmittelbaren Folgen davon ertragen zu können. In wahnsinniger Verzweiflung warnt sie Mutter und Tochter und schmiedet selbst Pläne zur

**Rettung des geliebten Kindes:**

**Peitho:**

Kön' unser Herr  
uns nachgeilt, um euch zurückzuschleppen,  
so mücht' ich Räuber dengen, Klytänestra  
und dich zu rauben und euch irgendwo  
in Lakedaïmons Höhlen zu verstecken. 11)

Immer eindringlicher versucht sie die Königin zur Flucht zu bewegen:

**Klytänestra:**

Was brütet über uns? Sag es mir, Peitho!

**Peitho:**

Ich weiss es nicht und will's nicht wissen; und  
was mir vom Mutterleib im Blute rollt -  
erstickt ein steinern Schweigen. Doch kurzum,  
das eine rüt mein Wissen stündlich dir:  
flieh! flieh, so schnell du magst, mit deinen Kindern! 12)

In Iphigenie will sie nicht nur das geliebte Kind retten, sondern es geht ihr gleichzeitig um die Bewahrung des Lebens vor dem alles verschlingenden Tode. H. Rasinger schildert Iphigenie in der ersten Szene mit der Amme als direkten Gegensatz zu der düsteren Todesbotin: „Iphigenie aber ist von Eros, dem holdesten und mächtigsten der Götter, angeglüht.“<sup>13)</sup> Der Errettung dieses blühenden Lebens gilt all ihr Streben. Ihr eigenes Kind starb 'am Leben', da Peitho nicht wollte,

dass es des Lebens steinigem Pfad beschreite  
und endlos wandere in Müh und Not. 14)

Wenn sie jedoch für Iphigenie kämpft, kämpft sie gleichzeitig um ihr eigenes Leben denn sie erkennt, dass diese die Stelle einnehmen soll, die sie einst abgelehnt hat:

**Peitho:**

Nein, nein! Hinweg das unsichtbare Netz  
von dieser! Willst du diese zum Ersatz  
für meine Starrheit? Höhnse wie ich  
verwünscht sie und verachtet deinen Dienst. 15)

Aber ihr Kampf ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, weil sie Tod und Leben einander als Gegensätze gegenüber stellt und nicht, wie später Iphigenie, als eine Einheit erkennt. Die Macht der mütterlichen Todespriesterin über sie ist noch zu stark, und da sie hier noch nicht das Leben mit dem Tod verschmelzen kann, muß sie hilflos zusehen, wie die Mutter siegt. Mit Iphigeniens Antritt des Hekatedienstes ist ihr eigenes Leben zu Ende da es nun Sinn und Zweck verloren hat.

## 7. Kalchas:

Wie keine andere Gestalt der Tetralogie ist der Priester Kalchas in der Hauptmannforschung mißverstanden worden. K. Henbarger z.B. sagt über ihn: „In Kalchas wird die Zeitbesogenheit der Tetralogie am deutlichsten. Er ist nicht naiv aus dem antiken Sagengeist heraus gestaltet, sondern ganz offenbar nicht ohne Blick auf die Art und Weise sowie den Urheber des barbarischen Rückfalls, den der Dichter in seinem Heimatland erleben mußte. Der berühmte Seher ist eine mehr oder weniger verdächtige Figur, ein machtgeringer, aus der Hofe des Volkes emporgestiegener Mann, den Menelaos und Klytämnestra beschuldigen, schlen die archaischen Instinkte des Volkes wachzurufen und zu benutzen, um durch sie auf Herren und Fürsten einen Druck auszuüben.“<sup>1)</sup> H. Rasinger schließt sich ganz dieser Meinung an, wenn er Kalchas' Handlungen motiviert: „Kalchas sei - und ist! - der Feind, der ihm [Agamemnon] bedroht, er, der Verachtete, der Ohnmächtige von einst, der sich, da ihm anders nicht gelang, auf den Dienst der Götter geworfen; die Frauen haben ihn verlacht, und Iphigenie hat ihn abgewiesen.“<sup>2)</sup> Diese Meinung Rasingers stützt sich auf die Schilderung Klytämnestras, die sich mit dem ganzen Mass und der Angst der bedrohten Mutter gegen ihn wendet. Mit ihren Augen gesehen, ist er in der Tat nichts als ein gemeiner und kriecherischer Schuft, der sich schlau der Situation bedient, um die eigenen Vorteile zu sichern. Ihn so zu sehen, hieße die ganze Tragödie auf die niedrigen Machenschaften eines gemeinen Betrügers zurückführen, wobei die Größe des Gottgewaltigen, der Urkonflikte zwischen Gott und Mensch, verloren ginge.

Anders als die anderen Personen, die wir durch ihr eigenes Handeln und ihre eigenen Worte kennen lernen, wird uns Kalchas nach einem nur kurzen Auftritt am Anfang eingehend in dem Zwiegespräch zwischen Klytämnestra und Peitho geschildert. Aus Klytämnestras Worten spricht Verachtung und Ablehnung, die sich durch ihre wachsende

Angst in eine tierische Wut steigern:

Nur eine Antwort gibt's, die ihm gebührt:  
als erster sei er selber hingeschlachtet -  
ich eigenhändig will ihn niederstossen,  
die Brust ihr spalten, das verruchte Herz  
in Namen aller Mütter von ganz Hellas,  
noch schlagend, ihm entreissen. Zweifle nicht:  
mich packt des wilden Tieres Raseri,  
besinnungslos macht mich die Wut der Fache.  
Hinbeissen könnt' ich mich, dem Tiger gleich,  
in seine Leber und als roh verschlingen! 3)

Das ist nicht mehr der Hass auf einen Menschen, der ihr, der Königin, untertan ist und von dem sie weiss, daß er von Agamemnon vernichtet wird. Sie ahnt, daß nicht Kalchas als Person, sondern als Vertreter der Götter gefährlich ist und nur in dieser Eigenschaft unantastbare Macht besitzt. Wenn Hauptmann hier kritisiert, so gilt sein Angriff nicht dem Priester und der Kirche,<sup>4)</sup> sondern den Göttern, der sie dienen. Denn Peitho, die mit ihm das Schertum teilt und seine Prophezeiungen bestätigt, betont immer wieder, daß er wirklich das Sprachrohr der Götter ist und nur in Sinne der göttlichen Kundgebung handelt:

Peitho:

O Herrin, fürchte dieses Priesters Macht!  
Das Blut von Priesteradmen rollt in mir,  
und so erkenn' ich, wie sie sich verweigert  
und bis wohin sie reicht. Geheimes Wissen  
ward ihm von Rat der Götter anerkannt.  
Man weiss es in Klausis und verehrt  
den höchsten aller Mysteren voller Demut,  
und so geschieht's in Delphi. Was in Aulis sich  
begibt, das ist er der geheime Herr;  
denn er allein hält in dem Heiligum  
der Artemis mit dieser Göttin Zwiesprach! 5)

Die Götter haben ihn vollkommen zu ihrem Werkzeug gemacht und alles Menschliche von ihm genommen:

Peitho:

Und es gelang ihm. Kein verächtlich Wort,  
womit dein Götter ihm erweherten wollte,  
traf ihn fortan als Mensch: er stand nur mehr  
in Gottes Dienst! Und heute überstrahlt  
der Ruhm des Sehers Kalchas den der andern  
in Hellas, wie der Tag das Lampenlicht. 6)

Seine Macht auf Erden ist die Macht der Götter, die sich in den Zeiten der Not noch gesteigert hat:

Kritolaos:

Was ist der Aufruhr anders denn im Heer  
als todesangstgenährte Raserei?  
Damit man gierig Speise wiederum  
einschlingen könne, eifert jeder Mann,  
den Göttern - die man für gefräßig hält  
und dankbar - in Versweiflung Weib und Kind  
auf blutigen Altären hinzuschlachten. 7)

Kalchas' Härte und Grausamkeit ist diejenige der Götter, die sich auch Agamemnon, Peitho und bis zu einem gewissen Grade den Achilles im Traum kundtut. Unabhängig von einander und auf ganz verschiedene Weise wird ihnen allen offenbart, daß Iphigenie geopfert werden muß. Kalchas, als dem Seher und Priester fällt die Aufgabe zu, offiziell den Willen der Götter bekannt zu geben und auf Gehorsam zu dringen. Seine Wut auf Agamemnon, als er glaubt, dieser habe sich durch Flucht der Verantwortung entzogen, ist Spöhrung über den Ungehorsam den Göttern gegenüber. Aus Odysseus' Verwünschungen spricht die Auflehnung des Spöhrers gegen den Herrn: er nennt ihn einen 'faigen Hund' und spricht von seiner geilen Habsucht um dann fortzufahren:

Und darum ist es Zeit, 's ist endlich Zeit,  
dass die Trompeten tönen und das Heer  
zur Volksversammlung rufen. Dreizehn Tage  
hat unser Fürst und Henker Agamemnon  
sich nirgendwo im Lager mehr geseigt.  
Man sagt, er hab' in Argos sich verkrochen.  
Auf nach Mykene also! Auf nach Argos,  
in Waffen und mit aller unsrer Macht!  
Er soll den Frevel an ganz Hellas büssen! 8)

Ganz anders klingen, im Vergleich hierzu, die Vorwürfe des Kalchas. Immer geht er vom Spruch der Götter aus, und treu der ganzen Tendenz des Dramas stellt er die Frage der Erbschuld und der persönlichen Schuld in den Mittelpunkt seiner Argumentation:

Ein Weg zur Sühne war ihm vorbereitet  
durch sich - zur Sühne, sag' ich, und zum Sieg.  
Er sägerte, er dachte ihn zu gehn  
und ging ihn nicht. Er hat die hohen Götter  
uns aufgewiegelt, hat die Himmelsjungfrau  
zu Aulis frech und grauevoll entweiht,

als er die heilige Hinde ihr gemordet.  
Und nun verachtet er den Götterspruch  
von Delphi, der den Weg zur Sühne uns  
und so zum Siege weist. 9)

Er ist immer der Priester, immer der Mittler zwischen den Göttern und den Menschen. Ihn kann die Schuld nicht treffen für das, was geschieht, da das Geschehen schon lange vor seinem Orakelanspruch seinen Anfang genommen hat - in der Geschichte der Atriden - und auch das Komende von Anfang an festgelegt war, wie es die Seherin Peithe bestätigt.

Daß er dem Orakel treu bleibt, zeigt vor allem sein Widerruf des Verherverkündeten, der seinen Ruf in Gefahr bringt und ihn der Lächerlichkeit aussetzen droht. Plötzlich, nachdem Agamemnon sich in mystischer Weise geradezu in eine Gottheit verwandelt hat und sich fest zu dem Entschluss bekennt, die Tochter zu opfern, verläßt den Priester alle Kraft:

Kalchas:

..... denn seht, ich bin nicht mehr vom Gott erfüllt so wie bisher. Furchtbar ragt Agamemnon, fremd und gross, in gnadenloser Blindheit schreitet er, ein anderer Zeus. Allein ich sittere für ihn. Der jähe Blitz von Berg Olym - sein Dämon, scheint mir, hat ihn falsch gedeutet. Es scheint mir, sag' ich; denn das Ja und Nein in diesem Sinn bekämpft sich noch in mir. Staunt, was in meiner Seele sich begab; sie ist verwandelt, und ich bin's wie sie. Der strenge Spruch von Delphi schweigt in mir, als sei Apoll vor einem Nöheren verstummt, und nichts mehr fürcht ich so, als daß man der Atrid in blindem Priesterwahn den Mord an Iphigenien vollzieht. 10)

Jetzt plötzlich spricht er von dem Opfer als von einem 'Mord'. Der Gottesdienst hat sich in ein Verbrechen gewandelt, aber nicht Kalchas ist die Ursache dafür, sondern die Götter. R. Fiedler hebt das deutlich hervor: „Alle Zeichen deuten darauf hin, daß unter den Göttern eine Willensänderung stattgefunden hat und Iphigenie nicht sterben soll, wodurch dem blutigen Ritus auch der letzte Schein einer

Rechtmäßigkeit genannt ist.<sup>11)</sup> Wie sehr die Götter mit dem Menschen spielen, ihn rücksichtslos für die eigenen Zwecke brauchen, zeigt sich hier. Sie haben sich des Priesters bedient, um das Rad ins Rollen zu bringen. Agamemnons Bereitschaft zur Tat war notwendig, um Hekate die Möglichkeit zur Entführung Iphigeniens zu bieten, denn nur des Mädchens bis zum Wahn gesteigerte Todesbereitschaft konnte sie dem Leben entrücken. Jetzt, da dieses Ziel erreicht ist, wird Kalchas verstossen und mit allem Zweifeln an seiner Sendung ins reine Menschsein zurückversetzt. Jetzt, wo er von den Göttern verlassen ist, dringen von allen Seiten Zeichen auf ihn ein, die seine früheren Prophezeiungen als falsch erscheinen lassen und man erkennt er die entsetzliche Tragweite des von ihm Geforderten. Voll Verzweiflung sagt er zu Peithes:

In Grunde hab' ich all dies nicht gewollt;  
doch Delphis Sprüche dulden kein Verschweigen. 12)

Er ist jetzt dazu verdammt, als Mensch die Verantwortung zu tragen, die dem Priester aufgebürdet werden ist. Unschuldig bringt er den Stein ins Rollen, der droht, das ganze Geschlecht der Atriden zu zerschmettern. Als Priester, als Vertreter der Götter, konnte er die Verantwortung tragen, aber als Mensch muß er darum zugrunde gehen. Selbst er, 'der grüßte unter allen', wird nur so lange von den Göttern anerkannt, wie sie ihn brauchen. Es gibt also noch keinen wirklichen Mittler zwischen Gott und Mensch, denn es gibt noch keine Gnade und Erlösung. Die Priester, als menschliche Sprachrohre der Olympier, dienen nur dazu, den höchsten Willen zu verkünden, sie sind nur das Instrument, das nach Belieben gebraucht oder auch nicht gebraucht werden kann. Das Wesen und Wirken des Gottes bleibt auch ihnen unverständlich.

Wenn die Schuld für das Versagen der Priester diesen selbst zugeschrieben werden könnte - wie K. Hamburger und H. Radinger es tun - bliebe der Menschheit noch immer Hoffnung und Vertrauen auf



die Größe und Unfehlbarkeit der Götter als Mittler zwischen ihr und der höchsten Macht. Aber Hauptmann läßt diese Illusion nicht bestehen. Die olympischen Götter machen hier noch dem Menschen jeden Annäherungsversuch zu Gott von Anfang an, trotz allen ernsthaften Strebens, unmöglich und lassen ihn allein

..... in dieser fremden Welt,  
die ganz nur Mätsel ist! 13)

### 8. P y r k e n :

Mit Kalchas nimmt die Tragödie ihren Anfang, während Pyrken am Ende derselben steht. Kalchas hat das Unheil verkündet, Pyrken, der Hohepriester im Tempel zu Delphi, verkündet den Frieden. Wir sehen hier das Priesteramt in neuer Weise. Nicht minder als Pyrken war Kalchas der Vertreter der Götter, aber die Umstände haben ihn in die Unruhen der Geschehnisse verwickelt. Er war noch der Priester der rechtsüchtigen/Mittler eines furchterregenden Gottes, während sich zur Zeit Pyrkens in den Augen der reinigen Menschheit der Gott der Rache in den Gott der Gnade verwandelt hat.

Auch Pyrken, ebenso wie Kalchas, bleiben die Götter unverständlich:

#### Pyrken:

Die Dunstbegeisterte erliess dies Wort:  
der Mitterbürdler rüste Schiffe aus  
und führe sie nach Tauris, wo Barbaren  
am Altar einer grausam Hekate  
Gefangene, Griechen, ohne Gnade opfern.  
Ob diese Göttin wirklich Artemis  
Apollons Schwester, ist: wer will's entscheiden?  
Gehört' es niemand, sich in die Geheimnisse  
der Uranionen einzudringen! 1)

Ungleich Kalchas, der die Götter zu verstehen sucht, begnügt sich Pyrken, in Bewusstsein menschlichen Unvermögens, ganz mit der Rolle des objektiven Betrachters. Überall sieht er des Menschen Mangel an Übersicht. Bei der Begegnung mit dem Heilsucher Orest, der aus bitterer Erfahrung gelernt hat, an den Göttern zu zweifeln, verbietet er ihm den Tempel, obwohl er entschuldigt ist:

**Theron (Orestes):**

Dies sei die Stätte auch der Sühnungen,  
sagt ein Gerücht.

**Pyrken:**

Dann ist es ein Gerücht,  
dass heilige Götter den Olymp bewohnen?  
Und nun, Ungriech, Unmensch, packe dich  
aus dieses Tempels heiligem Bezirk  
und fernhin aus Pythes ganssem Umkreis!  
Du ekle Speise der Krinnyen,  
pack dich! 2)

Aus diesen Verwünschungen spricht nicht die Engstirnigkeit des Priesters, sondern das Wissen, daß der göttliche Ratschluß keine Zweifel duldet, denn gerade der Zweifel bedeutet den Untergang der Menschen, weil er den Glauben zerstört. Hier meint man die Stimme Jesu zu hören, der im Johannesevangelium zu Nikodemus spricht: „Wahrlich, wahrlich ich sage dir: Es sei denn, daß jemand von neuem geboren werde, so kann er das Reich Gottes nicht sehen.“<sup>3)</sup> Pyrken ist ein christlicher Priester - im Gegensatz zu Kalchas, der der antike Priester der olympischen Götter war. Kalchas hat sein Schertum mit der Macht der Götter identifiziert und mußte scheitern, als ihm die Götter seine Gabe nahmen. Pyrken bleibt demütig und glaubt bedingungslos. Deshalb kann er auch als Mensch ohne Übernatürliche Kräfte sein Priesteramt tragen. Sein Priestertum entspricht ganz den Idealen des Christentums, wie es sein Gespräch mit Pylades zeigt:

**Pylades:**

Und du bist Pyrken, jener Weise, der  
durch seiner Güte Herzschlag schon allein  
beinah Genesung ist den Leidenden  
und den Schutzfliehenden der sichere Schutz.

**Pyrken:**

Ein hohes Lob: es zu verdienen, sei,  
solang ich lebe, meines Wirkens Ziel. - 4)

Sein Glaube an die Götter entspringt nicht dem Wissen, das ihm sein Schertum vermittelt, sondern seiner tiefen Demut. Nachdem ihm

Pylades die Geschichte Orestes erzählt hat, heißt es:

**Pyrken (ergriffen):**

Des Gottes sichtbarliches Wirken hat -  
wie meine Ahnung mir bereits verriet -  
an euch, ihr Freunde, glorreich sich erfüllt. 5)

Dankbar erkennt er überall das Wirken der göttlichen Gnade, dankbar, weil er darin den Beweis sieht, daß der Mensch nicht verlassen ist. Durch seine unbedingte Gläubigkeit und durch sein demütiges Hinnehmen des göttlichen Willens entsteht Hoffnung, ja, Zuversicht auf Erlösung. Die anderen Personen des Dramas waren zu tief in Geschehen verstrickt, als daß sie hoffen konnten. Der Wille der Götter erschien ihnen nur als Fluch und Rätsel. Von Pyrrhon dagegen geht Ruhe und Klarheit aus. H. Rasinger beurteilt ihn und den Tempel zu Delphi auf diese Weise: „Als Sinnbild der ordnenden Mächte erscheint am Ende der delphische Tempelbezirk, der Mittelpunkt einer großen kultisch-politischen Gemeinschaft, der 'pylänisch-delphischen Amphiktyonie', hier läßt sich alles lösen, und Pyrrhon, der Oberpriester und weise Greis, erscheint wie die Stimme der höchsten Instanz, die der persönlichen Tat Iphigeniens weihevoll Billigung erteilt.“<sup>6)</sup>

Seine Weisheit und Überlegenheit ermöglichen es ihm, das Geschehen objektiv zu betrachten und zu kommentieren. Hierin spielt er die Rolle des Chors im antiken griechischen Drama. Wenn Hauptmann dem Chor wirklich auftreten läßt, erscheint er als Vertreter des Volkes, der die Handlung vorantreibt, sie jedoch nicht überlegen deutet. Er erscheint zum Beispiel in Mykene, um den Streit zwischen Agamemnon und Klytänestra zu entscheiden, und unterstützt Agamemnon in seinen Verhaben mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Nach der Ermordung Agamemnons erfüllt er eine ähnliche Funktion, indem er Elektras Flüche und Rachepläne bekräftigt und fördert. Die Rolle des weisen Kommentators übergibt Hauptmann dagegen dem Vertreter der Religion - dem christlichen Priester Pyrrhon. Er glaubt an die antiken Götter, aber sie sind ihm nur Mittler zwischen Mensch und Gott. Durch sie verkündet er Versöhnung, Liebe und Frieden:

**Pyrrhon:** Und dieses Fest - Fest aller Feste! - das sich vorbereitet, heißt: Versöhnung! und aus Himmelsgund durchdringt es alle Welt; das Artemis und Phoibos, lang entsweit, sich in Geschwisterliebe wieder einem.

Der Wagen mit zwei Hirschen angeschirrt,  
steht golden glänzend am Olym'p bereit,  
und beide werden wieder ihn bestiegen. 7)

Er predigt die Reinigung durch den Glauben - Kalchas hat die Reinigung durch die Rache verkündet. Aber aus Pyrkens Haltung wird es deutlich, daß Sühne nur dann einen Sinn hat, wenn sie von Glauben durchdrungen ist. Im Grunde erklärt er schon den Sinn von Iphigeniens Opfertat wenn er ein Gespräch zwischen den Geschwistern kommentiert:

Orestes:

Ich hob mein Schwert, um blutig dich zu strafen  
für blutiges Wüten gegen Hellas, und  
ohnmächtig ward mein Arm bei deinem Wort.  
Die Reinigung ist nah, bald wird die Schmach  
von mir gespült.

Pyrken:

Dein Glaube schon beweist  
die Wahrheit deines Worte, 8)

Pyrkens Sehertum läßt ihn uns als Propheten des kommenden Heilbringers, als Propheten des neuen Christus erscheinen. Seine Worte zu Theron künden von dem Heiland, der von jeher auf dem Parnass weilte, der von dem suchenden Menschen jedoch noch nicht gefunden worden ist. Sein zerversichtlicher Glaube hat ihm die Anwesenheit dieses 'Helfergottes' offenbart, der ungleich den egoistischen anderen Göttern wirklich die Kranken heilen und die Unglücklichen trösten will.

Pyrken:

Verworren sprichst du, so verworren scheint  
dein Antlitz. Du bist krank und hast vielleicht  
den Freund, den Arzt, den Helfergott gesucht?

Theron (Orestes):

Wie alle Sterblichen! Du sagst es. Ja!  
dann ewig Suchen ist ja Menschenlos.

Pyrken:

Nicht unrecht hast du, viele Kränze hängen  
im Heiligtum des Helfergottes Apoll  
von solchen, deren Übel er getilgt,  
und viele Pilger warten vor den Türen,  
behaftet mit Gebrechen aller Art,  
die Heilung suchen.

Theron (Orestes):

Der Heilbringer? - Sagt,  
wo weilst dieser Gott?

**Pyrkon:**

**Auf dem Parnass,  
und seine Heiligtümer sind in Delphi. 9)**

Ganz deutlich trägt der antik-griechische Gott hier christliche Züge. Er ist der Gott des Mitleids, der voll Erbarmen die Kranken und die Beladenen zu sich ruft. Obwohl Apelle von sich aus dazu bereit war, Orest zu entführen, mußte sein Spruch wirkungslos bleiben, weil diesen der Glaube fehlte. Ohne die Bereitschaft des Menschen, das Göttliche zu akzeptieren, bleibt dieses machtlos. Nur der Glaube, den Pyrkon lehrt, ermöglicht eine Verbindung zwischen Gott und Mensch und pflanzt den Keim der Hoffnung auf die endgültige Erlösung.

## C. Form und Sprache.

### I. Der dramatische Aufbau der „Atriden-Tetralogie“.

Der Aufbau der Tetralogie weist sowohl in Gansen wie in den Unterteilungen der Dramen eine streng klassizistische Form auf. Das erste und das vierte der Dramen sind nach antiken Muster in fünf und drei Akte eingeteilt, und sie werden durch zwei Einakter ergänzt.

#### Iphigenie in Aulis.

Die fünf Akte des ersten Dramas, I p h i g e n i e i n A u l i s, halten sich streng an die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung. Der erste Akt spielt im Kriegslager zu Aulis. Alle Personen versammeln sich vor dem Zelt des Heerführers, wo sich das Geschehen abspielt. Die Zahl der dramatis personas ist auf ein Minimum beschränkt: Agamemnon, Menelaos, Kritolaos, Kalchas, Klytämnestra und Iphigenie treten auf. Die eigentlichen Träger der Handlung sind nur die Atriden. Sie stehen durchaus im Mittelpunkt, während Kritolaos und Menelaos nur als Kommentatoren agieren. Der Priester tritt erst am Schluss des Aktes auf. Sein Erscheinen treibt die Handlung voran. Es erzeugt Spannung, weil es dem schon vorher angedeuteten Konflikt, in dem sich Agamemnon befindet, feste Gestalt gibt. Kalchas vertritt den Willen der Götter und des Volkes, während sich Agamemnons Handeln beiden widersetzt.

Die strenge äußere Form wird von Anfang an von einer zweiten Ebene des Geschehens überlagert und durchdrungen. Das Symbol hierfür ist die Theore, die der Handlung und der Form von Anfang an ihren Stempel aufdrückt. Durch den düsteren, grauenerregenden Hintergrund entstehen zwei Ebenen: die eine ist das reale Geschehen

im Kriegslager, wo sich der Mensch mit dem Willen der Götter auseinandersetzen muß, und die andere ein mystisch-transzendentes Geschehen, das wie eine Traumhandlung die irdische Handlung auf einer gleichsam höheren Stufe wiederholt und deutet. Die reale Wirklichkeit enthält die antike Schicksalstragödie, welche auf der zweiten, überwirklichen Ebene christlich-pietistisch gedeutet wird. Im Traum, der ein wichtiges Attribut der dramatischen Technik des Dichters ist, verschmelzen beide Ebenen. Im Traum z.B. erscheint die Göttin Artemis dem Heerführer und erteilt ihm ihre Befehle. Dabei erkennt Agamemnon, daß sie nur das Sprachrohr ist für einen anderen, höheren Gott, den er Moira nennt.

Im zweiten Akt, der im Gasthaus am Kithairon spielt, ist die düstere Atmosphäre, die im ersten Akt den stets gegenwärtigen Hintergrund bildet, in der Anne Peitho personifiziert. Die transzendente Ebene hat hier eine irdische Gestalt angenommen und beherrscht so den Akt. Die reale Handlung tritt in den Hintergrund und macht einem mystischen Todeserleben Platz.

Wieder ist die Personenzahl begrenzt und der Aufbau dieses Aktes weist eine deutliche Parallele zum ersten auf. Der nach dem Muster des Euripides den ersten Akt einleitende Prolog des Kritolaos wird im zweiten von der Anne Peitho aufgenommen und auf transzendenter Ebene weitergeführt. Kritolaos erstattet Bericht von dem Zustand im Heer, und durch Peitho lernen wir das Sein und Wollen der Göttin der Unterwelt, das der erste Akt nur ahnen läßt, deutlicher kennen. Peitho, die als Tochter der Hekatepriesterin und als Anne Iphigeniens beide Ebenen in sich vereint, beherrscht den ganzen Akt, so wie der Heerführer den ersten beherrscht hat. Der plötzlichen Ankunft Agamemnons bei den Frauen entspricht Klytänestras und Iphigeniens Eintreffen in Aulis im ersten Akt. Formal sind die Akte vollkommen ausbalanciert und folgen einander in rationalem und logischem Aufbau.

Trotzdem ist das Element des Irrationalen, Mysterischen immer da,<sup>1)</sup> ja es steigert sich sogar mit dem real-strengen Fortgang der Handlung. Das Ganze wirkt wie ein kultischer Ritus, der sich in traditionell festgelegten Bahnen bewegt, sich streng an festgesetzte Formen hält, die das Geschehen jedoch immer weiter von der irdischen Wirklichkeit entfernen.

Der dritte Akt mutet formal ganz wie ein Akt aus einer antiken Tragödie an. Der Ort der Handlung ist Mykene. Der Akt wird von Peithe und Thestor eingeleitet, die die transzendente Ebene auf die irdische übertragen, indem sie durch den Hinweis auf Kalchas von dem Willen der Götter auf dessen Auswirkung in Irdischen überleiten. Damit ist das Auftreten von Klytänestra und Aigisth vorbereitet. Durch sie wird das Geschehen rein vom Menschlichen her gewertet. Erst Agamemnons Auftreten führt die transzendente Ebene wieder ein und jetzt bedient sich Hauptmann nach antiken Muster des Chors, der jedoch nicht die Handlung von unbeteiligter Warte aus kommentiert, sondern eindeutig als Schiedsrichter antwortet. Der Höhepunkt des Geschehens wird in diesem Akt erreicht, wenn Iphigenie sich selbst zum Opfer bereit erklärt.

Der vierte wird, wie der dritte Akt, durch Agamemnons Auftreten in zwei Hälften geteilt. Die erste Hälfte schildert die Unruhe und Unzufriedenheit im Heer. Selbstüchtige und niedrige Menschlichkeit wird laut, die durch einen plötzlichen und deutlichen Einschnitt in die Handlung verstummt. Handlung und Aufbau greifen hier aufs engste ineinander über. Iphigeniens Entschluss hat den Unterschied zwischen realer und transzendenter Ebene verschärft. Das wird jetzt vor allem durch die Art des Auftretens der Charaktere deutlich. Die Regieanweisungen werden zu einem der Handlung ebenbürtigen Teil des Dramas. Hierzu sei der schon in anderem Zusammenhang zitierte Auftritt von Agamemnon und Iphigenie angeführt. Hauptmanns Neigung zum Mystizismus



kommt hier deutlich zum Ausdruck: der Herold des Agamemnon steigert sich zum Herold des Zeus und bestimmt dadurch das ganze darauffolgende Geschehen:

Ein gewaltiger Blitz und furchtbar prasselnder Donnerschlag aus heiterem Himmel zerreißt den Raum. Nach gellendem Aufschrei weiblicher Stimmen tritt Stille ein. Wie hingeseubert steht Talthybios, der Herold Agamemnons, eine gewaltige, glanzvolle, Ehrfurcht gebietende Erscheinung, auf dem Rednerstand. Er scheint zu strahlen, von dem Licht der untergehenden Sonne beleuchtet. 2)

Mittels der ausführlichen Regieanweisungen bekommt das klassizistische Drama ein mystisches Gepräge. Hier wird durch die Anweisungen das eigentliche Geschehen in ein transzendentes Licht gerückt und spielt sich von nun an deutlich auf einer überirdischen Ebene ab. Das Göttliche und das Menschliche treffen sich in einer Art Zwischenreich, wie es am deutlichsten durch die Beschreibung von Iphigeniens Auftritt erkennbar wird:

Auf der schwarzen Theore entsteht Leben. Die Statue der Göttin Hekate wird an dem Deck aufgerichtet. Daran gelehnt, erodnet eine Priesterin, die Peithe nicht unhlich sieht. Die Spitze eines feierlichen Zuges wird nun unter den Griechen sichtbar. Jünglinge eröffnen ihm, Fackelträger. Hinter ihnen, von weißen Kindern gezogen, ein goldener Wagen, auf dem Iphigenie verschleiert steht, gleichsam als Artemis; eine silberne Mondichel an der Spange um ihre Stirn. Hinter Iphigenie steht Peithe. Sie wird von der Gestalt auf dem Schiff mit einem rätselhaften, unmenschlichen Ruf angesprochen, vielleicht auch begleitet von Hundegebell. Peithe schllt, zu Tode erschrecken, die Hände bern Kopf zusammen und stößt einen weinenden, gleichsam verzweifelten Schrei aus, etwa wie Oh! Plötzlich steht Agamemnon, in goldener Rstung, Talthybios weit berstrahlend, auf dem erhöhten Rednerplatz. 3)

Durch diese, für den Aufbau so wichtigen Zwischenbemerkungen, wird die antik-griechische Gottesauffassung vom schlesischen Mystizismus geführt. Die Götter greifen direkt ins irdische Geschehen ein, und der gottessehende Mensch steigert sich in Momenten der religiösen Ekstase in einen Zustand, der ihn seelisch mit den Göttern verbindet. Die Spannung hat sich zu einem Höhepunkt gesteigert, in dem der Mensch dazu fähig ist, sich über sich selbst hinauszuheben und wirklich das Göttlichen teilhaftig zu werden. Auf dieser nun erreichten

Ebene wirkt die Entführung der Iphigenie nicht mehr wie ein Wunder, sondern fügt sich swanglos in die Handlung ein.

Das Drama endet mit einem Epilog des Kritolaos, der auch den Prolog gesprochen hatte. Wie am Anfang berichtet er, was in dem Stück selbst nicht gezeigt wird. Thematisch werden beide Monologe durch die Beschreibung des Opfers verbunden: in ersterem, des Opfers des Palamedes, im zweiten, des vermeintlichen der Iphigenie. Der endgültige Aufruf zum Kriegszug bezieht das Verangegangene und bildet den Ausgangspunkt für das Kommen- de - für die Rückkehr des Herrschers nach vollbrachter Heerfahrt.

### Die Einakter.

Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung, die in den beiden Einaktern so prominent ist, verstärkt die Atmosphäre des Überwirklichen, die schon im ersten Drama geherrscht hat. In beiden Einaktern ist es Nacht, deren Unheilstimung durch Hundegebell, Aulenkurf und schließlich Gewitter ins schier Unerträgliche gesteigert wird. Durch das Medium der Szenenanweisungen wird der Atem der Hekate direkt spürbar. Die Monologe des ersten Dramas fallen beinahe ganz fort und machen kurzen, spannungsgeladenen Dialogen Platz:

- Thestor: Vergib; denn schlafbefangen bin ich noch.  
Du sagtest ..... was? und bringst? erkläre dich!
- Klytämnestra: Ein schwarzes Lamm.
- Thestor: Ein schwarzes Lamm, ja wohl -  
und mitten in der Nacht? Warum das, Herrin?
- Klytämnestra: Um es für Iphianassas Heil in Hades  
den schwarzen Zeus und Keron zu verbrennen.
- Thestor: Und dies so jählings, plötzliche?
- Klytämnestra: Aus dem Schlaf  
ries mich ein böser, fürchterlicher Traum.
- Thestor: Ein Traum?
- Klytämnestra: Ein Traum! 4)

Das Auftreten der Charaktere geschieht unvorbereitet, plötzlich, spukhaft. Ebenso wirkt die Ruine und ihre Umgebung gespenstisch und gruselerregend. Von dem Ort geht ein magischer Zwang aus, der alle Personen widerstandslos in seinen Bann zieht.

In beiden Dramen steht der Mord am Aktschluss. Trotz der Gewalt des Irrationalen, das hier wie in keinem der anderen Dramen dominiert, führt der Aufbau auch in den Einaktern in logisch-systematischen Stufen auf den Höhepunkt zu. Beide beginnen mit dem Auftritt von Elektra, Pylades und Orest - im ersten verabschieden sich die Freunde von Elektra, im zweiten kehren sie zurück. Die Gestalt des Priesters füllt im zweiten Drama fort, da Elektra jetzt selbst Priesterin ist. Allmählich - Hauptmann macht sich hier wie Euripides in einem großen Maße den Zufall nutzbar - treten die eigentlichen Hauptpersonen der jeweiligen Akte auf, bis es dann zur Gegenüberstellung von Mörder und Opfer kommt, während alle übrigen Personen in den Hintergrund zurücktreten. Schon durch den Aufbau werden die Personen ins Übermenschliche gesteigert, das durch ihr Handeln bestätigt wird. Beide Morde werden nicht auf der Bühne gezeigt, sondern spiegeln sich nur in ihrer Auswirkung auf die Anwesenden. Dadurch, daß das Geschehen, abgesehen vom eigentlichen Mörder, ohne die direkte Teilnahme der Anwesenden geschieht und doch alle in das Grauen und in die Schuld miteinbezieht, wirkt die menschliche Ohnmacht angesichts des schuldigmachenden Schicksalspruches besonders stark.

So wie die Theore das erste Drama beherrscht hat, beherrscht das Nordbeil die beiden Einakter. Dem Werkzeug der Götter steht so das Werkzeug des Menschen gegenüber. Letzteres erweckt unendlich viel mehr Grauen - schon dadurch, daß es innerhalb der menschlichen Verantwortung steht. Die Theore war das Symbol des Ausgeliefertseins, das Beil ist das Symbol der Schuld.

### Iphigenie in Delphi.

Die Charaktere sind dem dramatischen Aufbau nach eng miteinander verbunden und verbinden ihrerseits das erste mit dem vierten Drama. **A g a m e m n o n s** **T o d** bildet gehaltvollig die direkte Fortsetzung von **I p h i g e n i e i n A u l i s**, während **K l o k e t r a** die Voraussetzung für **I p h i g e n i e i n D e l p h i** bildet.

Wie das erste Drama wird das letzte von dem Thema 'Opfer' bestimmt. Der erste Akt bringt Elektra und Orest nach Delphi. Reue und Bereitschaft zur Sühne sprechen aus der Haltung beider. Im nächsten Akt werden die Hottive 'Glaube' und 'Liebe' angeschlagen und führen zum Höhepunkt im letzten Akt: dem Opfer. Wie im antiken Drama folgen Exposition, Klimax und Katastrophe einander, aber diese Hauptabschnitte folgen dem Hauptpunkten der christlichen Erlösungslehre: Reue, Glaube, Opfer und Erlösung.

Epilog und Prolog schließen die vier Dramen zu einer Einheit zusammen. In der Einleitung zur **I p h i g e n i e i n A u l i s** stellt Krielaos noch ganz im antikh-griechischen Sinne die Frage nach der Bedeutung des Opfers und endet seinen Prolog mit: der für die ganze Tetralogie maßgeblichen Frage:

Wer aber wird als nächstes Opfer bluten? 5)

Das Ende des letzten Dramas, der **I p h i g e n i e i n D e l p h i**, beantwortet im Epilog Pytkons diese Frage. Aus dem Gedanken des kultischen Hintergrunds hat sich derjenige des christlichen Selbstopfers zur Erlösung der Menschheit entwickelt. Das Wesen der **Aus-erhöhtheit**, von Krielaos in der Exposition noch ganz seinem antiken Schicksalsglauben gemäß verstanden, ist nun bereichert durch die Übersetzung von der göttlichen Gnade, durch die die Auserhöhtheit nicht mehr Fluch, sondern Verrecht ist. Die anfängliche Verworfung wird im Epilog in einem Kyrieus des Glaubens und der Hoffnung

verwandelt:

So nahm die Heilig-Mahre ihren Weg,  
die Priesterin, nun halb schon Gottheit, doch  
zu uns: wo ihr die Kere, die willkommene,  
den selbstgewählten Pfad zum Opfertode -  
den ewig sühnenden - in Gnaden freigab.  
Und so verharrt in Gottergebenheit  
und Gottesfurcht, o Jünglinge, auch ihr! 6)

## 2. Die Symbole.

### a. Hekate und Apoll:

Hekate und Apoll beherrschen die Handlung maßgeblich: Hekate die ersten drei Dramen und Apoll das vierte. Sie sind jedoch nicht so sehr in ihrer Eigenschaft als Götter wichtig, sondern als Symbole für bestimmte Zustände menschlichen Seins.

Hekate ist die Göttin des Todes und sie verkörpert Gramen und Todesfurcht. Die verschiedenen Aspekte ihres Seins werden wiederholt und eindringlich beschrieben. Kritalaos spricht von ihr im Zusammenhang mit dem Totenschiff und sagt:

Von Tauris stammt es, steht der Göttin zu,  
die mehr als alle lechzt nach Menschenblut.  
Wer sittet nicht in Gram vor Hekate?  
Hund, Pferd und Löwe zeigt die heilige Säule  
auf Deck des Schiffes, Hundagebell ertönt  
von dort die ganze Nacht: es schreit um Rache -  
so meint das Meer und rings im Land das Volk -,  
es heult um Rache für die heilige Hirschkuh. 1)

Artemis und Hekate sind hier im vorapollinischen Sinne identisch.<sup>2)</sup>

Hekate ist die höchste Göttin einer Menschheit, die noch in unmittelbarer und kompromißloser Weise Schuld und Blutrache einander gegenüberstellt. Die Begriffe Reue und Vergebung sind ihr fremd. Die Hekateszeit ist eine Zeit, in der die Menschen dem Gramen und dem Dunkel ausgeliefert sind. Der Tod bedeutet Schrecken. Peitho beschreibt diese ständige Todesangst, die ihr Leben beherrscht, in Symbol der düsteren Todesgöttin:

Ich ward gerubt in Tauris; meine Mutter  
dient' der verruchten Göttin Hekate,  
der Himmelsblindin, der man Hunde schlachtet.  
Mein Herz bewegt der Mutter schwarzes Blut:  
es rollt in ihm der Allessehenden,  
der Schwester Pythons, fürchterliche Kraft  
und seine! Mein Auge deckt kein Schlaf;  
starr aufgerissen gletsen sie ins Nichts,  
und in lebendigen Tode so allsehend,  
sind sie verflucht. Nie naht die liebe Hand  
der Toten, ihre Lider auszurücken. 3)

Das Leben ist eine Form des Todes, nicht umgekehrt, wie die Atriden  
später erkennen, und es ist dadurch ein Zustand des Grauens, denn  
die Göttin der Unterwelt beherrscht dieses Dasein. Ihr Name ist  
das Symbol für das von dem Schrecken des Todes überschattete Leben.  
Jede Freude wird sofort von der Angst zerstört:

Peitho: Ich diene den Atyiden; meine Herrin  
ist Klytämnestra. Doch da naht sich mir,  
vorüberfliegend wie ein seliger Duft  
des Hesperidenbaumes, ein liebliches  
Gefühl, unwirklich - fremd und doch vertraut:  
allein schon haucht's mich an wie Aasgeruch  
aus Schlangenschlangen, was den Baum umgibt,  
des giftigen Drachens Atem. 4)

Der giftige Atem der Hekate tötet alles Leben und läßt die Mensch-  
heit in Furcht und Grauen das eigene Leben verfluchen, um in noch  
größerer Angst des Todes zu harren.

Das Hundegebell, nach antiken Mythes das Symbol der Hekate,  
ist immer dann zu hören, wenn sich etwas Schreckliches vorbereitet,  
so etwa bei der Ankunft Iphigeniens in Aulis vor dem Opfer oder  
bei dem Gatten- und Muttermord.

Ihrer mythischen Urbedeutung nach bildet Hekate, die Todesmutter,  
den Kernpunkt des Seins, der Geburt und des Todes:

Kalchas zu dem Gestalten vom Totenschiff:  
.....  
Ich weiß, ihr kommt vom Schiff der Hekate,  
der Kreuzweg-Göttin, deren rechter Fuß  
im Hades steht, der andere im Lichte. 5)

Sie ist der Kernpunkt des Seins und sie ist der Kernpunkt des  
Geschehens in den ersten Dramen. Unter ihrer Herrschaft windet

sich die Menschheit in Furcht und Verzweiflung, weil es für sie nirgends eine Hoffnung auf Erlösung gibt.

Alles wird jedoch anders, sobald Apollon die Herrschaft antritt. Er ist der Gott des Lichts und wird hier im Drama das Symbol für eine befreite Menschheit, der die Hoffnung auf Erlösung durch die göttliche Gnade die Kraft zu schöpferischem Leben gibt.

Der Übergang von dem Zustand des Dunkels in den des Lichtes zeichnet sich am deutlichsten an der Gestalt der Elektra ab. Sie war rein äußerlich schon selbst zum Sinnbild der Nekateseit geworden. Ihre Wallfahrt nach Delphi zum Tempel des Apollon war eine Suche nach dem Licht und nun, da sie den Tempel erreicht hat, ist ihre Verwirrung größer als zuvor:

Elektra: Wie schrecklich ist es hier! Wie hallen hier  
furchtbar die Felsen! Stechend gleiset's in mir  
und, schien es, stürzte schreiend seinen Glanz  
in meines Sehens Sehens, das mir fast  
ertaubte. Unbegreiflich ist, o Loxias,  
das Grauen deiner Gottheit, schauerlich,  
mehr als die tückisch murrende, die Nacht  
der Styx und ihre wülsenden Gewässer. 6)

Der Übergang ist zu plötzlich. Der zum Licht erwachte Mensch wird von den neuen Strahlen geblendet und deutet das Ungewohnte auf die gewohnte Weise: das führt hier zu neuer Angst und neuen Grauen.

Beide, sowohl Elektra wie Orest, befinden sich in einem Zustand des Dämmerens, der den Übergang kennzeichnet. Elektra wird unter dem Andrang des Neuen ohnmächtig, während Orest wahnsinnig ist.

In Wesen Apollon vereinen sich antike und christliche Aspekte der religiösen Auffassung des Dichters. Apollon ist der Gott des Lichts und der Musen, und seine Gegenwart verkündet Liebe, Gnade und Erlösung. In seinem Namen ruft Iphigenie die Geschwister und damit die ganze Menschheit zu einem neuen und hoffnungsvollen Leben auf. Im Zeichen des Apollon, dessen Bedeutung durch das Opfer zur vollen Wirkung kommt, werden die Schatten und das Dunkel vertrieben und durch sein Licht verliert der Tod seine Schrecken und kann zum

positiven Ziel des irdischen Lebens werden. Apollon ist das Symbol für die Zukunft, die Pylades verkündet:

Pylades zu Elektra:

.....  
..... Bade  
im Morgenlichte, das uns überquillt,  
an schwererköpften neuen, wahren Morgen,  
der uns nun aufging! Atme dich gesund  
in Licht von allem Fust, der uns beinahe  
erstickte! .....

.....  
Der Gott hat die Krinnyen verjagt! -  
Was sie von wirren Ängsten über uns  
geschüttet aus dem eklen Mantelfalten,  
befleckt nicht weiter unsre Haut. 7)

### b. Das Totenschiff:

R. Fiedlers deutliche und zutreffende Definition des Totenschiffes sei hier ausführlich wiedergegeben, weil sie das Wesen dieses Symbols genau erfasst:

Alles Dunkle, das sich im Menschenhirn zusammenballt, scheint in die Außenwelt hinausgeschleudert zu sein, um in dem Totenschiff feste Gestalt anzunehmen; und wenn Agamemnon das von der Theere schallende Wutgebell von Hekates Hunden nicht mit Gesang und Saitenspiel überhören, sich auch weder durch Felle noch Wachs vor ihm schützen kann, so ist in diesem Symbol die Niederlage des musischen Lichtgottes vor der Todesgöttin und das Verdrücken aller humanen Antriebe in Blutrausch beschlossen. 8)

Die Atmosphäre, für die Hekate das Symbol ist, nimmt in der Theere eine konkrete Form an, konzentriert alle Aspekte des Grauens und des Dunkels auf einen Punkt.

Die Theere ist ein Schiff und wird schon dadurch als etwas gekennzeichnet, das von Außen kommt, die Menschheit also von Außen halb bedroht. Das stimmt mit der ganzen Auffassung des menschlichen Seins, wie es die ersten Dramen zum Ausdruck bringen, überein. „Alles Dunkle, das sich im Menschenhirn zusammenballt“, wie R. Fiedler es ausdrückt, ist ja immer Ausdruck des göttlichen Willens und Einflusses auf den Menschen - ist also in Wahrheit nicht Teil



seiner selbst. Erst wenn der Mensch es als Eigentum anerkennt, verschwindet die Theore. So aber verkörpert sie eine fremde und feindliche Macht, die sich des Menschen bemächtigt und ihn regiert.

Das Schiff ist die Wohnung der Hekatepriesterin. Agamemnon gibt eine ausführliche Beschreibung von diesem Wohnort des Grauens:

Agamemnon: Und doch umgibt das Festschiff Aasgeruch.  
Gewülk von Geiern senkt sich drüber her -  
das einzige Gewülk im ernsten Himmel -,  
senkt sich und hebt sich, Ringeweide schleifend  
aus krummen Schnäbeln. Sind es menschliche?  
Gerüchte sagen: ja! Gerüchte sprechen  
von einer mehr als Hundertjährigen:  
wer sie gesehen, will wissen, sie sei weiss,  
in ihres Haares weissen Seidenmantel  
allein gehüllt! Die Augensterne sättern  
blutrot. Sie magt als heilige Nahrung nur  
Kaninchen, weiss im Fell und rotgefärbt wie sie.  
Nur in dem schwachen Licht der Mondfrau kann  
sie sehen, in dem Licht Apollens ist  
sie blind. Selbst Kalchas sagt, man hole nachts  
Gefangene zuwallen aus dem Schifferaum,  
geknebelt, und die grause Priesterin  
bring' sie auf schaurig-rätselvolle Art  
der schwarzen Göttin, der sie dient, zum Opfer. 9)

Der Hinweis auf das Opfer, das die Todespriesterin vollzieht, ist ein Hinweis auf das Opfer der Iphigenie. Der Kult des Blutopfers aus 'versunkener Wertszeit' mit all seinen Aspekten, dem Numinosen, Grauserregenden und dem mythologisch Ritualen, findet in dem Bild des Schiffes Ausdruck. Durch das Schiff wird das Kindesopfer verdeutlicht. Seine Gegenwart und die wichtige Rolle, die es während des Opfers spielt, lassen dieses, wenn es auch nur ein scheinbares ist, eindeutig zur antiken Kulthandlung werden, die hier noch nicht durch das Selbstopfer aus Nächstenliebe zur christlichen Heilstat sublimiert worden ist.

Iphigenie wird auf das Schiff entführt. Hier befindet sie sich in einem Zwischenstadium zwischen Leben und Sterben, wie es das Schiff symbolisiert: es befindet sich zwischen Ausgangspunkt und Ziel, zwischen dem Dunkel des Meeresbodens und dem Lichte der Sonne. Kalchas sieht in dem Schiff, das die Anker gelöst hat, einen Fisch,

einen Delphin:

Hörst du den Tubaruf des Zauberschiffs?  
Mit schwarzem Segel siehst du dort: es rellt,  
es macht sich los vom Anker. Ist es nicht  
vielmehr ein Tier: ein schwärzlicher Delphin?  
Sieh dort: er sinkt zum Grund, er taucht empor;  
ein drehend Rad, zeigt er die Oberfläche  
und schwimmt ins bodenlose Meer davon.  
Sie rauben Iphianassa! Reitet nicht  
ein goldgelocktes Kind auf dem Delphin  
in schwarze Nacht davon? 10)

Hier sehen wir deutlich das mythische Bild von dem Fisch, der das  
Tagegestirn ins Dunkel entführt. 11) Iphigenie verkörpert hier das  
Licht, das mit Hilfe des Fisches durch das Wasser der othomeischen  
Muttergöttin zugeführt wird. Nach ihrem Verschwinden herrscht das  
Dunkel: während der beiden Kinakter, die jetzt folgen, führen Nacht,  
Verwirrung und Verbrechen das Szepter. Das Schiff wird zum Medium  
von Iphigeniens Nachtfahrt, von ihrem Tode, von dem sie zur Erlösung  
der Menschheit wieder auferstehen wird.

### 9. Das Beil:

Die Bedeutung des Beils als Mordwaffe wird durch die Einstellung  
der Charaktere ihm gegenüber symbolisch erweitert. Das scheinbare  
Opfer der Iphigenie ist noch mit Messern vollzogen worden, wie es  
der Ritus verlangte:

..... Und man stieß er, blind  
und rasend, mit den Messern in die Hirschkuh,  
bis sie bewegungslos in Blute lag, 12)

Erst in dem Drama *Agamemnon's Tod* wird das Beil einge-  
führt. Allein die Tatsache, daß ein Beil zum Mord benutzt wird,  
zeigt, in welchen Abgrund des Tierischen die Menschheit hinabgewunken  
ist. Klytämnestras Beschreibung des Mordes spiegelt den ekelerregen-  
den Zustand, in dem der Mensch völlig seine Würde verloren hat.  
Agamemnon, der uns beim Opfer Iphigeniens als Halbgott erschienen  
ist, ist jetzt kaum mehr als ein gemeines Stück Vieh:

Klytämnestra:

Vergeblich ist's!

Du siehst blutüberströmtes Fleisch, sonst nichts.  
Der eben noch ein Mensch war, ist es nicht mehr:  
Du siehst nur ekles, bleiches, blutiges Fleisch.  
Hilf mir! Es würgt mich! Meine Eingeweide  
erbrechen sich herauf durch meinen Hals.  
Ich schlug! Schlag mit der Art! Schlag blindlings nicht,  
wie man im Wald den Baum fällt, mit der Schneide,  
nein: so, wie man dem Stier die Stirn zerschlägt.  
O dieser Laut, der grässliche, als ihm  
das Haupt zerbrach, dem Halbgott! Anders nicht  
starb er, als wie gemeines Vieh verröchelt! 13)

Nichts kann den unmenschlichen Zustand, in dem sich eine der Hoffnung und des Glaubens beraubte Menschheit befindet, Überzeugender wiedergeben als diese Schlachthofsszene.

Hier ist das Beil noch einfach ein Mordinstrument, aber das durch den Gattenmord hervorgerufene, stets wachsende Grauen verwandelt das Beil in das Symbol der Schuld. Die im antiken Glauben berechnete Rache verwandelt sich in eine Schuld im Sinne der lutherischen Glaubenslehre. In dem Drama *E l e k t r a* ist das Beil das Symbol für eine von Gott gestellte Aufgabe, deren Erfüllung dem Menschen noch tiefer in Schuld verstrickt als er es durch das Verbrechen seiner Vorfahren bereits ist. Es ist das Heiligtum der Kultstätte, die ganz der Rache geweiht ist:

Elektra: Siehst du dies Beil? Sie war Demeters Tempel,  
und heute ist dies fürchterliche Beil  
ihr einziges Heiligtum. Es starrt von Blut,  
das Stiel und Eisen, seht, geronnen deckt,  
und es ist heiliges Blut! im Heiligtum  
das Allerheiligste - wie es nun ist.  
Und, Bruder, eine Kraft geht von ihm aus,  
von diesem - siehst du - schwarzgeronnen Blut,  
der nichts auf dieser Erde widersteht.  
Vor allem hörig, ganz ohnmächtiger Knecht,  
ist ihm ein Tantalide. 14)

Das blutstarrende Beil, Symbol der Schuld, verkörpert den Fluch, der auf den Atriden lastet. Der Fluch ist gottgewollt und darum heilig - wie das Beil. Die entsetzliche Leere einer Zeit, in der eine tierische Mordwaffe zum Heiligtum wird, kommt hier zum Ausdruck. Der Mord an Agamemnon hat bewiesen, daß das kultische Opfer nach dem Brauche der Vorzeit sinnlos geworden ist. Er ist als Mörder gerichtet

und nicht als Hohepriester verehrt werden. Das alte ist tot und das neue hat noch nicht begonnen. Die überlieferte Religion hat keine Kraft mehr, und solange die Menschheit nicht zur neuen Erkenntnis gekommen ist, herrscht das Beil. Der Mensch muß erst auf die tiefste Stufe seines Seins hinabsinken, um zu neuem Aufstieg bereit zu sein. Nach der Lehre Luthers sind vollkommene Demut und die Anerkennung der eigenen Schwäche die Vorbedingung für die Erlösung.

#### d. Das Kultbild:

In engem Zusammenhang mit dem Beil steht das Götterbild, das Orest geraubt und nach Delphi gebracht hat. Beide werden auf dem Altar dem Gott des Lichts als Opfer dargebracht. Ganz bewußt bringt Hauptmann das Bild der göttlichen Schwester des Apoll nicht in Verbindung mit Iphigenie, wie Goethe es tut. Bei ihm ist Artemis noch Hekate und ihr Bild ist wie das Beil Symbol für die schuldbeladene Vorzeit.

Wie Kritolaos am Anfang der Tetralogie das Bild der Hekate beschrieben hat,<sup>15)</sup> erscheint jetzt dasjenige der Artemis:

**Pythen:** ..... Man verehrt von ihr ein uralt-heilig Bild, drei Spannen hoch, nicht mehr! Es hat drei Köpfe: Pferd, Hund und Löwe, wie es ein Gerücht zu wissen vorgibt. Seine Herkunft ist nicht irdisch, sagen die Barbaren; denn es fiel vom Himmel in den Tempel samt der Priesterin, die seinen Dienst versieht. 16)

Wie das Totenschiff oder die Göttin selbst ist hier das Kultbild Symbol der Hekateszeit. Es tritt jedoch erst dann in Erscheinung, als die Atriden die Zeit des Grauens schon überwunden haben. Orest hat den Auftrag, es als Sühne für seine Schuld nach Delphi zu bringen. In ähnlicher Weise bringt Elektra das Beil in das Heiligtum Apells, und beide erhoffen sich von ihren Opfern die Erlösung, die jedoch beiden noch versagt bleibt. In dem Beil bringt Elektra die menschliche Seite der Schuld dar, während das Kultbild den Anteil der

Olympier an der Schuld symbolisiert. Da der Erlöser noch nicht erschienen ist, ist das in den Augen Hauptmanns ideale Verhältnis zwischen dem verantwortungsbewussten Menschen und dem verantwortungslosen olympischen Mittler noch nicht hergestellt. Die Handlung der Geschwister bedeutet den ersten Schritt zu diesem Ziel.

Indem Orest das Kultbild dem Gott des Lichts zuführt, vereint er das Dunkel mit dem Licht, das Leben mit dem Tode. Mit der Hilfe des Menschen sind die Götter wieder versöhnt. Ihre Schuld ist getilgt und sie können wahre Mittler zwischen Gott und Mensch werden.

### e. Die Quelle:

Die Quelle als das Symbol der Verbindung zwischen Oberwelt und Unterwelt beherrscht beide Einakter. Hier ist der Tempel der dreieinigen Götter, Hades, Kore und Demeter errichtet, der zur grauenvollen Mordstätte wird. Hierin fühlen sich die Atriden mit magischer Gewalt gezogen.

Ursprünglich war die Quelle ein Ort der Genesung und der Erquickung. Agamemnon erinnert sich daran und sagt:

In meiner Glieder jugendlichen Glanz  
vermählte ich der Tempelnympe mich  
im Quell, der heiss und heilsam sprudelnd wogt -  
sch, oft und oft - und heiliger Kraft erfüllt  
entliess sie mich. 17)

Thestor schlägt noch der aufgeregten Königin ein Bad in der heilenden Quelle vor:

Steig, o Herrin  
ins Badgewölbe, nimm ein Bad, so heiss  
es aus der Erde quillt: es macht gesund. 18)

Das aus dem Dunkel der Erde quellende Wasser hat noch ganz positive Eigenschaften. Im christlichen Sinne erscheint ein Bad in der Quelle als Taufe - als eine Läuterung, die den Unreinen von allem Makel befreit. Klytänestra fordert den Gatten, ihn an frühere Zeiten gemahnend, zu einem solchen Bad der Läuterung auf:

Nun aber schweigt und denkt des heiligen Orts,  
drin die Erdmutter waltet, Pluton  
und Kore; denn nun beginnt das heilige Bad,  
das jeden, dem die Gnade es gewährt,  
von allem reinigt, was nicht göttlich ist. 19)

Die Handlung zeigt jedoch, daß sich seit dem Entschwinden Iphigeniens in die Unterwelt die Bedeutung der Quelle verändert hat. Es scheint, als habe ihr Entschwinden, das der Abwesenheit des Heilands gleich steht, der Quelle ihre läuternde Kraft genommen, um sie nur noch zur Verbindung zwischen den Lebenden und den Toten zu machen. Das aus der Tiefe steigende Wasser bringt ständig Botschaft vom Hades und hält dadurch stets die Erinnerung an das Totenreich wach. In diesem Sinne sagt Klytänestra angesichts der plötzlichen Heimkehr des Gatten, an deren Wirklichkeit sie noch nicht glaubt:

Aus dem Grabe  
emporgestiegen, durch den Götterwillen  
Persephoniens hier in ihrem Tempel,  
darein der Hades mündet? 20)

Die Quelle kündigt den Lebenden von den Toten und wie der Styx führt sie die Toten von der Erde hinab in die Unterwelt. Da es eine Quelle ist, die unaufhörlich aus der Tiefe ans Tageslicht sprudelt, ist ein endgültiger Abschied von den Toten unmöglich. Klytänestra klagt:

Doch weh, der heisse, blut'ge Quell quillt weiter. 21)

Nun sind die heilenden Eigenschaften der Quelle völlig verschwunden. Sie übermitteln nur noch das Grauen des Hades, das durch die Ruine und die Gebeine, von denen sie umgeben ist, verstärkt wird:

Pylades: Uns steckt der Herzschock; um uns rauscht der Styx,  
des Höllenhundes Knurren macht uns sittern.

Elektra: Du sprichst die Wahrheit, ja, auch mich, auch mich!  
Kommt mir nicht nah, fasst mich nicht an! Ich bin  
von Abgrundwassern stinkend überspült;  
es bringt dem oberen Geschlecht den Tod. 22)

In diesem Sinne wird die Quelle, ursprünglich Symbol des Lebens, zum Symbol des Todes, dessen Grauen alles Leben erstickt.

**f. Blut und Wein:**

Blut und Wein, die Symbole der christlichen Eucharistie, werden in der *Iphigenie in Aulis* ganz im lutherischen Sinne gebraucht.

Agamemnon ruft nach Wein, und Iphigenie reicht ihm den Trunk:

Iphigenie: Lass mich den Göttern spenden, Herr  
und Vater, und alsdann den Trunk dir reichen!

Agamemnon: Ich kenne niemand in der ganzen Welt  
der Götter und Titanen, den ich lieber  
hätte denn dich als Schenkin, liebstes Kind.

(Iphigenie erhebt den Krug mit edler Gebärde. Der Wein fällt in  
rotem Strahl in das Gefäß)

Nicht so! Nicht so!

Iphigenie: Wie anders, Herr? Befiehl!

Agamemnon: Was tust du? Wein, nicht so: es schoss der Wein  
schwarz nieder durch Helenens Silber wie  
ein Blutstrahl. Doch vergib!

(Er nimmt die Schale, versucht zu trinken und schleudert sie fort)

Wein, nimmermehr -  
ein Vater trinkt nicht seiner Tochter Blut! 23)

Der Wein i s t hier Iphigeniens Blut, und Iphigenie ist eine Gott-  
heit. Agamemnon sieht sie auch in der Welt der Götter und Titanen,  
nicht in der der Menschen. Noch deutlicher ist der Hinweis auf  
Selene, als welche sie später wirklich zum Opfer erscheint. Iphigenie  
ist eine antik-griechische Gottheit, aber durch das Symbol des Weines  
wird sie in die Sphäre des Christlichen versetzt. Die dionysische  
Bedeutung dieses Symbols besteht hier allerdings nicht, denn es  
weist nur auf den Tod des Erlösers und noch nicht auf seine Aufer-  
stehung und sein ewig wiederkehrendes Leben hin. Als ihm die Tochter  
den Wein einschenkt, fühlt Agamemnon seine Verantwortung in ihrem  
vollen Anmaß. Iphigenie soll für seine Verfehlung sterben. Die  
persönliche Schuld (an der Kreuzigung des Heilands), die das Christen-  
tum jedem einzelnen Menschen zuspricht, ist die Schuld, die Agamen-  
non beim Anblick dieses symbolischen Opfers empfindet. Den eigent-

lichen Ritus vollzieht er im Wahn, um nachher jedoch das selbe Schuldbewußtsein zu empfinden, wie hier. Er trinkt im Wein der Erlöserin Blut, das sie ihm selbst darbietet.

Eine solche Auffassung der Erlösertat bedeutet nicht Befreiung, sondern nur ein ewig wachsendes Schuldbewußtsein. Wer in diesem Sinne des Heilands Blut trinkt, wird nicht gestärkt und neu belebt, sondern er wird zum Mörder.

Bei dem Selbstopfer Iphigeniens in Delphi, das zur wirklichen Erlösung der Menschheit wird, da es kein Schuldbewußtsein hinterläßt, fällt das Symbol von Blut und Wein ganz fort. Alle Sünder, die sich zum Tempel begeben haben, nehmen nicht das Abendmahl ein, sondern sie werden mit Weihwasser besprengt. Orest bekommt den Sühnelorbeer aufs Haupt gedrückt. Aus der Verbindung des Christlichen mit dem Antik-griechischen, wie wir es in der Verbindung von dem Weihwasser und dem Lorbeerkrans, dem Symbol der Freude, vor uns haben, entsteht ein neuer religiöser Ritus, der die christliche Weihe mit der Glorie neuen Lebensbeginns verbindet.

#### g. Die Dürre:

Das Symbol des Wassers, besonders wie es in ersten Drama erscheint, ist durchaus pietistisch. A. Langen sagt über die pietistische Bedeutung des Wassers:

„Das Wasser zählt zu den Ursymbolen mystischen Denkens.  
Als Quelle der pietistischen Sprache kommen wie meist  
vor allem Bibel und deutsche Mystik in Betracht.“

Weiter unten gibt er unter anderen die für die Tetralogie wichtige  
„... Symbolik des nach Regen verlangenden dürren Landes“ an.<sup>24)</sup>

In seinem Prolog am Anfang der *I p h i g e n i e i n A u l i s* beschreibt Kritolaos den Zustand, der im Kriegslager herrscht. Von den Vorbildern abweichend, hat Hauptmann die Dürre als Anlass für das Scheitern des Kriegszuges und die Unruhe im Heer genommen:



**Kritelaos:** Nun ja: es brennt der Himmel gnadenlos.  
Nach Wasser heulend, schreiend, kreischend sieht,  
von Priestern angeführt, das Volk umher  
in Prozession, soweit nicht Raserei  
des blinden Wahnsinns es zur Erde schleudert,  
wo es mit blutigen Händen hoffnungslos  
nach Wasser grübt. 25)

Die Götter haben sich im Zorn von den Menschen abgewandt, und diese verschnachten nun in der Dürre. Ganz im pietistischen Sinne bedeutet die Dürre die innerliche Leere des Menschen, dessen Seele ohne den göttlichen Regen nicht erblühen kann. Die russere Dürre als Symbol für die innere wird deutlich als Anlass für den vom Volk verlangten Kindeswird genannt:

**Kritelaos:** Schafft Wasser! Wenn das gnadenlose Blau  
des erzenen Himmels sich ein wenig trübt,  
erquickt schon Hoffnung die Verschnachtenden.  
Und was den König grassenvoll bedröht:  
wenn nur die ersten grossen Tropfen fallen,  
der Opferbrand, nach dem das Volk verlangt,  
der schon nach einem Atreuskinde stümpelt,  
verlöscht im lauen Regen, Wasser, Wasser!  
Schafft Wasser! 26)

Kritelaos' Flehen um Wasser ist gleichzeitig ein Flehen um die göttliche Gnade, denn letztlich kann nur diese das drohende Unheil verhindern. In dem Augenblick, wo das Volk wieder die Gnade der Götter besitzt, sind alle Hindernisse aus dem Weg geräumt und die Heerfahrt kann beginnen. Ein echt pietistischer Gedanke erscheint hier im Gewand des antiken Mythos.

### 3. Pietistischer Sprachgebrauch in griechischer Umrahmung.

Hauptmann war zu tief in Pietismus verwurzelt und auch sein Anliegen zu sehr auf seine religiöse Botschaft ausgerichtet, als daß sich sein Sprachgebrauch aus dem überkommenen pietistischen Rahmen hätte lösen können. Die mythologischen Motive werden durch den Gebrauch des pietistischen Wortschatzes, den A. Langen ausführlich zusammengestellt hat,<sup>1)</sup> zum Medium für die Darstellung des

pietistisch ausgerichteten neuen Christentums, wie es Hauptmann als Rettung für die heutige Menschheit sieht.

### a. Läuterung:

Wichtig in der Tetralogie ist das Wort **L ä u t e r u n g**, ein im pietistischen Sprachgebrauch häufig benutztes Wort.<sup>2)</sup> Es wird schon im ersten Einakter begrifflich vorbereitet, wenn etwa Thestor der Königin das Genesungsbad anbietet,<sup>3)</sup> oder Klytännestra von dem heiligen Bad spricht,

das jeden, dem die Gnade es gewährt,  
von allem reinigt, was nicht göttlich ist. 4)

Es ist vorwiegend ein **B a d d e r L ä u t e r u n g**. In diesem genauen Wortlaut wird es jedoch erst von Iphigenie gebraucht, und zwar dann, als wirklich von einer Läuterung im christlichen Sinne die Rede ist:

Ihr aber, denen noch das Leben lacht  
steigt ins verdiente Bad der Läuterung. 5)

Das im Pietismus so geläufige Bild der **L ä u t e r u n g** durch das **F e u e r** findet sich auch hier. A. Langen zitiert hierzu die Worte Gerards:

„Sein Liebes-Zweck ist, wenn er schlägt, dass seiner Kinder Herzen recht wohl gelutert und gefegt von allen Schlacken, die sie schwärzten, gleich Gold und Silber, schön rein in seinen Augen wächten seyn.“ 6)

In diesem Sinne sind auch die Qualen der Atriden zu verstehen, die sie geradezu durch ein Höllefeuer gehen lassen, ehe sie der göttlichen Gnade teilhaftig werden. Elektra schildert ihr Leiden im Bilde des Feuers:

Und dennoch steh' ich ganz in Flammen, brenne! -  
würd ich zu Asche doch! - allein ich stehe  
in Flammenqual, die unverlöschlich ist  
vom Anbeginn der Welt. 7)

Pyrken sieht die Läuterung im Bilde des Feuers, wenn er über das Beil sagt:

Iphigenie: Hast du es totgeboren oder.....

Peitho: Es war gesund; allein ich wollte nicht,  
dass es des Lebens steinigen Pfad beschreite  
und endlos wandere in Müh und Not.

Iphigenie: Du wolltest nicht? Was soll das heissen, Peitho?

Peitho: Es starb.

Iphigenie: An einer Krankheit?

Peitho: Ja, am Leben. <sup>12)</sup>

Das irdische Dasein, das nicht von der Gnade Gottes durchdrungen ist,  
ist ein s t e i n i g e r P f a d , voller Mühe und Not, dem der  
Tod durchaus vorzuziehen ist. So ist auch das irdische Leben eine  
K r a n k h e i t und Genesung nur vom Tode, der ein Aufgehen in  
Göttlichen ist, zu erhoffen. Aus Peithos Worten spricht ein Ähnliches  
Lebensgefühl, wie es den schlesischen Mystikern im 17. Jahrhundert  
so eigen war. Die Sprache ist die der Abkehr von der Welt, von der  
nur Grauen zu erwarten ist, da Gott nicht in ihr ist:

Peitho: Ares regiert - was Wunder? Blutiger Dunst  
verhüllt Apollons <sup>6</sup>Glans; es hat der Gott  
sein Lächeln abgelegt und brennt in Wut. <sup>13)</sup>

Der christlich-mystische Gedankengang ist hier in ein griechisch-  
mythologisches Bild gehüllt. Apollon, der gute und gnädige Gott  
hat sich von den Menschen losgesagt, und diese befinden sich in der  
Wüste der Gottlosigkeit. Peitho führt mit einem echt pietistischen  
Wort fort, das die mystischen Regungen der Seele widerspiegelt:

Die Seelenschiffe ziehn wie Geier sich  
schon allenthalben nach dem blutigen Frass. <sup>14)</sup>

Die Wortverbindung von S e e l e und S c h i f f , die hier in  
diesem Zusammenhang auch eine Anspielung auf das Totenschiff ent-  
hält, suggeriert durch das Verbun s i e h n ein stetes Fortbewegen  
von dem Irdischen weg. An Iphigenie gerichtet, enthalten diese Worte  
eine Anspielung auf den neuen, göttlichen Zustand, in dem ihre Seele  
eingeht wird.

Auch der Ausdruck **l e b e n d i g e r T o d** hat einen pietistischen Ursprung.<sup>15)</sup> Dort beschreibt er den Zustand des Menschen, der ohne Gott lebt, dessen Körper also ein leeres Gefäß ist. Wenn Peitho von **l e b e n d i g e n T o d e** spricht, ist die ursprüngliche Bedeutung durch den Zusammenhang etwas verschoben:

Peitho: ..... Meine Augen deckt kein Schlaf;  
starr aufgerissen glotzen sie ins Nichts,  
und im lebendigen Tode so allsehend,  
sind sie verflucht..... 16)

Die Amme der Iphigenie spielt hier auf ihr Schertum an, das sie die Schrecken der Zukunft im Voraus erleben läßt. Gleichzeitig beschreibt sie jedoch ihre Losgelöstheit von der Mutter, der Priesterin der Todesgöttin. Somit ist auch in ihr das Göttliche erstarben und das Wort **l e b e n d i g e r T o d** bezieht die ursprüngliche pietistische Bedeutung in die antike mit ein.

#### e. Der Weg zu Gott:

Der Gegensatz von Leben und Tod, der schon durch das **S t e r - b e n z u m G ö t t l i c h e n** hin suggeriert wird, ist die Grundlage, auf der sich begrifflich der **W e g z u G o t t** aufbaut.<sup>17)</sup> Die im Pietismus so häufigen Wortverbindungen mit **a n -**, **h i n -**, **s u -**, gleichwie Verben, die das Hinstreben auf Gott und die Anziehung zwischen Gott und Mensch wiedergeben, finden sich häufig in der **A t r i d e n - T e t r a l o g i e** - besonders dort, wo Iphigenie von ihrer Todesbereitschaft spricht:

Iphigenie: Mich aber zieht der Kere Strudel an,  
ob er auch unten mag in tiefsten Abgrund.  
Es treibt mich zu den Wassern des Euripos  
und ihren Wirbeln, die berüchtigt sind.  
Sie nügen mich in Todestans verschlingen. 18)

Das Aufgehen im Göttlichen erscheint hier als ein vom Göttlichen **v e r s c h l u n g e n w e r d e n**. Auch der vom Pietismus kommende Begriff des **V e r s c h m e l z e n s** mit Gott, der die

unlösliche Einheit darstellt, ist verbunden mit Verben, die die Bewegung von Gott und Mensch auf einander zu beschreiben:

**Agamemnon:** Ich dank' euch, meine Völker! Heilig ist die Stunde, Über alle Massen gross: Gottheit und Menschheit schmelzen ineinander. Die Kraft der Wandlung Überfüllt uns, so euch wie mich; was wir vordin gewesen, das sind wir nicht mehr. Um uns mischen sich des Hades und Olympos Götterlürte; wir trinken atmend sie in unser Blut und damit heiligem Wahnsinn. Artemis, erbarm dich unser und zerreisse nicht mit deiner Göttergabe das Gefäss! 19)

Das Wesen Gottes t r i n k e n oder e i n a t m e n , sodas es zum Teil des Ich wird, ist ein altes Bild der schlesischen Mystik.<sup>20)</sup> Ebenso das Bild von dem G e f ä s s , in das sich das Göttliche senkt. Diese biblische Metapher findet in Pietismus häufig Verwendung. A. Langen sagt darüber:

„Im Pietismus wird meist die Seele mit einem leeren Gefäss verglichen, in das die Gnaden Gottes einströmen“. 21)

Schon die oben zitierten Worte Agamemnons enthalten diese Bedeutung. Noch stärker jedoch spricht sie aus Iphigeniens Begeisterung, die sich durch das Einströmen des Göttlichen - hier ist es die Wahrheit - geheiligt fühlt:

**Iphigenie:** Du hörtest recht! Ich wusste nicht bisher, was Wahrheit ist! Allmächtig hat sie sich in mich herabgesetzt; er flieht zum Himmel, dass nicht ihr heiliges Gefäss zerbricht kläglich in Scherben! Solche Wahrheit fühlen, heisst sterben oder aber auferstehn Aus Menschenenge jauchsend in die Gottheit!  
.....  
Unreine Menschenglieder, wagt es nicht, das Heilig-Reine auch nur zu berühren und zu entweihen heiligen Opfersinn!  
Kein Quell, aus dem die Götter trinken, ist so rein, und von dem zwölf Olympiern ist keiner so hoch an Macht; sie stehen in Ohnmacht! 22)

Im pietistisch-mystischen Sinne hat sich Iphigeniens Seele dem Einströmen des Göttlichen eröffnet und sie ist nun selbst heilig - durch ihre so gewaihte Reinheit heiliger selbst als die Olympier.

Auch der pietistische Begriff v o n G o t t b e r ü h r t sein, bedeutet im Überlieferten Sinne das Eingehen in Gott.

Agamemnon beschreibt Klytämnestra den Zustand, indem er sich befindet:

Wenn du den Wahnsinn in mir recht erkannt,  
so weist du auch, ich bin von Gott berührt  
und sein ohnmächtiges Werkzeug. 23)

Sich mit den Göttern verbinden, heißt willenlos werden, weil man  
sich als Mensch verliert.

#### d. Christliche Auffassung der antiken Götter:

Die Gottesauffassung, die Angelus Silesius in C h e r u b i -  
n i s c h e n W a n d e r s m a n n zum Ausdruck bringt, ist die  
der ganzen schlesischen Mystik und auch die des Pietismus:

Gott hat alle Namen und keinen.  
Man kann den höchsten Gott mit allen Namen nennen.  
Man kann ihm wiederum nicht einen zuerkennen.

oder auch

Gott ist Nichts und Alles.  
Gott, der ist nichts und all's eh'n' alle Deutelei,  
Dann nenn was, das er ist, auch was, das er nicht sei. 24)

Die Worte, mit denen Iphigenie ihre Göttin beschreibt, klingen ganz  
so wie die des Angelus Silesius:

O Göttin, mache mich nicht irr an dir!  
Zwar weiss ich, dass du vielgestaltig bist,  
auch unergründlich viel Gesichter trügst;  
allein ich bin nur eine Sterbliche. 25)

Die Gottheit ist alles und vereint alle Gegensätze in sich, während  
der Mensch demütig die eigene Nichtigkeit erkennt. Das Wort  
A l l e s s e h e n d e r , ein im Pietismus geläufiger Ausdruck  
für Gott, wird von Peitho auf Hekate angewendet:

Mein Herz bewegt der Mutter schwarzes Blut:  
es rollt in ihm der Allessehenden,  
der Schwester Pythons, fürchterliche Kraft. 26)

Die Auffassung von Gott als V a t e r findet in seinen positiven  
und negativen Aspekten Verwendung:

Stimmen: Duckt euch: dies war Kronions Stimme! Still!  
der Götter und der Menschen Vater hat  
sein Wort gesprochen! - 27)

Elektra erklärt das Unglück der Menschheit als das Verlassensein  
von V a t e r :

Elektra: Oh, wer ist Zeus? Es heisst der Göttervater -  
Vater der Menschen, scheint mir, ist er nicht. 28)

Dem verlassenen Menschen, dessen Gottferne ihn krank erscheinen  
lässt, wird der Gott zum Heilbringer, oder, wie Pyrrhon zu Orest sagt:

..... Du bist krank und hast vielleicht  
den Freund, den Arzt, den Helfergott gesucht? 29)

F r e u n d , A r z t u n d H e l f e r g o t t sind pietistische  
Ausdrücke, die das Verhältnis zwischen Christus und dem Menschen  
beschreiben.

Der christliche Begriff der D r e i e i n i g k e i t wird  
in der Tetralogie auf Hekate angewendet. Die drei Gestalten vom  
Totenschiff beschreiben sich als die drei Teile der einen Gottheit:

Erste Gestalt:

Nun blinder Seher, hast du recht gesehen.  
Vorherbestimmtes nimmt jetzt seinen Lauf.  
Dreieinig, dreigestaltig sind wir hier -  
fremd unter Göttern swar wie unter Menschen -  
dreifältig blickend, uralte, aus dem Dreieck. 30)

Auch Bilder aus der katholischen Mystik finden in der A t r i d e a -  
T e t r a l o g i e Aufnahme. Hekate-Artemis wird in einer Form  
beschrieben, wie es sonst nur bei der Jungfrau Maria geschieht:

Agamemnon: Des Himmels Jungfrau, Mutter, Königin  
empfängt die Erdenjungfrau sakellos  
in bleicher Reine, stumm und ohne Herzschlag,  
den keuschen Leib von keinem Mann berührt;  
die reine Flamme aber löst sie auf  
in Reinheit, und der heilige Sarkophag,  
er ist allein das Brennbett ihrer Asche. 31)

Die himmlische Jungfrau nimmt die irdische zu sich auf. Sie er-  
scheint wie eine reine F l a m m e - auch dieses Bild des Göttlichen  
entstammt der schlesischen Mystik. Iphigenie wird hier einer christ-  
lichen Heiligen ähnlich.

e. Antik-griechische Bilder mit christlichem Inhalt:

Die Begriffe **R e u e** und **B u s s e**, die im christlichen Glauben die Voraussetzung für die Erlösung sind, nehmen im letzten der Dramen einen grossen Raum ein, werden aber in überlieferten antiken Bildern dargestellt. Orest erlebt die Qualen der Reue in Bildern der ihn verfolgenden Erinnyen:

Theron (Orestes): ..... **Wär' ich selber  
nur nicht in deines Trammes Netz verstrickt,  
wie in des Henkers kaltes Kral Verjage,  
verfluchter Traum, die eklen Vetteln mir,  
die um uns schnarhend hocken, schwarz von Haut,  
triefkugig und mit schmutzverklebtem Haar,  
in schwarzen Mänteln, schausalich tropfenden  
von blutiger Jauche: Missgeburten sind's,  
nicht Mann, nicht Weib, nicht Tier, nicht Mensch, aus Aas  
gebildet, nicht aus Fleisch, im Krebs  
und grossgesäugt vom jedem Gift des Abgrunds.  
Weh, neben jeder schlüft ein HÖllenhund;  
geweckt: ein Würger, den selbst Götter fürchten!** 32)

Er spricht von 'uns', bezieht also Elektra mit ein in dieses Erlebnis der Gewissensqualen. Nicht nur er, das es von den Göttern beschieden war, wird von Erinnyen gehetzt, sondern jeder Mensch, der eine Schuld auf sich geladen hat und diese anerkennt. Auch Elektra wird von Erinnyen verfolgt und sagt über sich zu Prokos:

**Entmenscht? Mag sein: vergottet  
durch die Erinnyen! Ist ihr Grauen  
das grässlich-unaussprechliche, doch nicht  
im Menschlichen zu finden.** 33)

Von Erinnyen verfolgt, begibt sich Elektra auf die Wallfahrt nach Delphi. Die Beschreibung ihrer Reise tutet wie die Beschreibung der Wallfahrt eines christlichen Büssers zum Heiligen Grabe an:

Elektra zu Prokos: ..... **Eines zur  
ist's was ich weiss: hier meine Flüsse sind  
zwei Klumpen Blut und Eiter. Götterwege  
und Steige waren's, die ich stielles lief,  
wo spitze Steine von den Sohlen mir  
das Schuhwerk wie mit Zähnen rissen. Ich  
hing bald an den Klippen schwindelnd, wie mir scheint,  
lief barfuss, blutend, übers Eis, versank  
bis an die Brust in Schnee** ..... 34)

Nicht nur Elektra, auch andere Wallfahrer in grosser Anzahl finden sich im Tempel ein. Wie H. Rasinger sagt, glaubt man wirklich



„.... in einem christlichen Wallfahrtsort zu sein.“<sup>35)</sup> Delphi ist  
das Zentrum, zu dem alle Erlösungsbedürftigen strömen, um hier  
A b l a s s für ihre Sünden zu finden:

Pyndes:

's ist hohe Zeit.  
Schon drängt das Volk sich drussen um den Tempel,  
Einlass beghrend, um nach Ruf und Los  
den grossen Sündenablass zu empfangen. 36)

Durch die Darstellung christlicher Motive in antiken Bildern  
wird auch der ganze antike Stoff zum Rahmen für Hauptmanns Ideen  
vom wiederbelebten Christentum. Die Götter sind Vertreter und  
Mittler des einen christlichen Gottes in seinen verschiedenen Aspek-  
ten und die Atriden verkörpern die erlösungsbedürftige Menschheit,  
die sich durch Schuld, Reue und Sühne zu der Bereitschaft, die Gnade  
des Erlösungsofers empfangen zu können, durchringen muß.

----- 000 -----

ERGEBNISSE.

Gerhart Hauptmann stellt sich als Dramatiker eine feste Aufgabe in religiösem Sinne: er will den christlichen Mythes neu beleben und dem zentralen Opfergedanken seinen ursprünglichen Sinn zurückgeben. Um dieses Ziel zu erreichen, begründet er in der *Atriden-Tetralogie* eine neue Theologie, die den lutherischen Pietismus mit dem antiken Schicksalsglauben verbindet.

Die christliche Lehre von der Erbsünde wird in dieser Glaubenslehre beibehalten. Sie äußert sich, wie es auch Schopenhauers Philosophie lehrt, in der Behauptung des menschlichen Willens, der in Sinne Luthers zu dem göttlichen im Widerspruch steht. Die Atriden stehen unter einem Fluch, von dem sie sich trotz aller eigenen Anstrengungen nicht befreien können. Ihr Gehorsam den Göttern gegenüber, von denen sie die Erlösung erwarten, verstrickt sie nur immer tiefer in Schuld und Unglück. Hauptmann kritisiert hier jedoch nicht die olympischen Götter wegen ihrer Unzuverlässigkeit und Lügnerhaftigkeit wie Euripides, sondern er zeigt die neue Stellung, die die Olympier in seiner Glaubenslehre einnehmen. Sie sind Mittler zwischen dem Menschen und einem einzigen höchsten Gott. Er stellt die Meira, die antik-griechische Schicksalsmacht, als eine allmächtige und allwissende Gottheit dar, wie es der Gott Luthers ist. Diese Gottheit ist jedoch nicht liebend und gnädig, sondern sie trägt die Züge des Gottes aus dem Alten Testament und ist gleich den Meiren unnahbar und erhaben, nachdem einmal das Schicksal des Menschen bestimmt ist. Für die Erfüllung des göttlichen Willens auf Erden sorgen die Olympier. Wie die Heiligen der katholischen Kirche bieten sie dem menschlichen Bedürfnis nach Anbetung und Verehrung ein gleichsam greifbares Ziel, aber nicht kraft ihres Märtyrertums, sondern kraft ihrer göttlichen Unsterblichkeit.

Der Lebensweg des Menschen folgt einer festgesetzten Bahn, aber das Geschehen unterliegt in der A t r i d e n - T e t r a l o g i e nicht mehr blind einer höheren Fügung, wie es die Schicksalauffassung in den früheren Dramen des Dichters noch zeigt, sondern ergibt sich sowohl aus dem göttlichen Ratschluss als auch aus des Menschen eigener Verantwortlichkeit. Das Beispiel der beiden Opfer der Iphigenie macht diesen Punkt ganz deutlich. Sie ist von der Moira zum Opfer ausersehen worden, und es wird immer wieder betont, daß der Moira Beschluss unabwendbar ist. Trotzdem gibt Iphigeniens eigener Wille ihrer Tat das Gepräge. Das erste Opfer, zu dem sie sich wie zum zweiten freiwillig bereit erklärt, geschieht aus selbstischen Gründen, aus ihrer Liebe zum Vater nämlich und aus ihrer Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit dem Geliebten Achill. Aus diesem Grunde ist das erste Opfer keine Erlösungstat, sondern verstrickt die Atriden erst recht in Schuld. Erst das zweite Opfer, das die lutherisch-pietistische Forderung nach der Nächstenliebe und Selbstlosigkeit erfüllt, ist eine wahre Heilstat. Gleichzeitig hebt dieser Gegensatz beider Opfer den Gegensatz von antiken Blutopfer und christlichem Erlösungsoffer hervor. Hauptmann sieht hier nicht wie Luther einen Unterschied im Wert, sondern nur einen Unterschied im Grad. Er erkennt die befreiende Wirkung des kultischen Opfers an, da es dem Menschen die Möglichkeit gibt, sich sowohl von der Schuld zu befreien als sich auch mit der Gottheit im Opferrauch zu vereinen. Da er jedoch von der Erbschuld überzeugt ist, und seiner Ansicht nach durch den Kreuzestod Christi, für den nach dem lutherischen Dogma jeder einzelne Mensch verantwortlich ist, neue und größere Schuld auf der Menschheit lastet, verkündigt er, der Pietist, in der Gestalt der Iphigenie die Wiederkunft des Heilands, der die Menschheit durch seine Liebestat erlösen wird. Iphigeniens zweites Opfer hinterläßt kein Schuldbewußtsein, weil sie sich aus wahrer

Nächstenliebe selbst das Leben nimmt.

Iphigenie ist eine sowohl christliche als auch antike Erlösergestalt. Durch ihre Verbundenheit mit Hekate wird ihre Urbedeutung als Todesmutter aufgedeckt und sie wird ins chaotische Zeitalter des Dionysos zurückversetzt. Dionysische Züge der ewigen Wiedergeburt aus dem Tode verschmelzen mit dem christlichen Gedanken von der Selbstaufgabe des Gottes aus Liebe zur Menschheit. Dabei verkündet auch das Sterben der Iphigenie das Ende des Zeitalters des Dunkels und des Chaos und den Beginn der Herrschaft des Sonnengottes Apoll, unter deren klarer Gesetzmäßigkeit die Menschheit einer hoffnungsvollen Zukunft entgegengieht. Hauptmann stellt den christlichen 'Helfergott', der dieses neue Zeitalter einleitet, neben die olympischen Götter und macht durch ihn die Olympier wieder zu wahren Mittelern zwischen Gott und Mensch.

Die einzelnen Charaktere der *A t r i d e n - T e t r a l o g i e* fügen sich in dieses antik griechisch-christliche Weltbild ein. Ihr ursprünglich antikisches Denken und Handeln wird in stets größerem Maße von christlichen Ideen verwandelt und bereichert. Diese Wandlung ist vielleicht am deutlichsten am Schicksal des Orest abzulesen. Er ist der Mütterbrüder, der von Erinnyen verfolgt wird und der auch nicht erlöst ist, als er die von Apoll geforderte Busse vollbracht hat. Dem antiken Glauben nach hätte die Tat genügt, wäre Orest dadurch erlöst gewesen, daß er das Kultbild und dessen Priesterin nach Delphi gebracht hat. Nach der Lehre Luthers jedoch kann der Wille für die Tat stehen, ist das eigentliche Wollen sogar wichtiger als das Handeln. Bevor Orest nicht wahrhaft reuig und demütig die eigene Schuld anerkennt und der Erlösung als einer Gnade harret, ohne sie als Verdienst zu fordern, kann der Freispruch Apolls keine Gültigkeit haben. Die große Liebe der Erlöserin sowie die des Freundes Pylades erweckt ihn aus seiner Verblendung und ermöglicht den Sündenablass für den Reuigen.

Wie in den einzelnen Charakteren verschmilzt auch in dramatischem Aufbau, in den Symbolen und in der Sprache das Klassische mit dem Christlichen. Wie im antiken Drama folgen Exposition, Klimax und Katastrophe einander, aber diese Hauptabschnitte folgen den Hauptpunkten der christlichen Erlösungslehre: Glaube, Reue, Opfer und Erlösung. Hier ist die antike Gottheit Hekate das Symbol für eine Zeit, in der die Menschheit vom göttlichen Vater verlassen ist, während Apoll das Symbol ist für das neue hoffnungsvolle Dasein, in dem die göttliche Liebe den Platz des früheren Todesgrauens einnimmt.

Die Untersuchung des Sprachgebrauchs zeigt, wie tief der Dichter im Pietismus verwurzelt war und wie wichtig ihm die religiöse Botschaft ist. Die Worte und Bilder, die in der Tetralogie das Verhältnis zwischen Gott und Mensch darstellen, entstammen dem überlieferten pietistischen Sprachschatz. Der ganze antike Stoff ist hier der Rahmen für Hauptmanns Ideen vom wiederbelebten Christentum. Was sich der Dichter als Ziel gesetzt hat, hat er in der **A t r i d e n - T e t r a l o g i e** erreicht: der antike Schicksalsglaube verschmilzt mit der christlichen Erlösungslehre zu einer neuen Theologie, in der die Menschheit von der Erbschuld befreit ist und in den Olympiern wahre Mittler zu Gott besitzt.

ANMERKUNGEN.

VORWORT

- 1) Mehring, F.: Beiträge zur Literaturgeschichte.
- 2) Vgl. Alexander, N.E.: Studien zum Stilwandel im Dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns, S. 16.  
und  
Vgl. Heuser F.W.J.: Gerhart Hauptmann, S. 177 ff.
- 3) Freyhan, M.: Gerhart Hauptmann.
- 4) Siegenfuss, W.: Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschafts-  
idee der bürgerlichen Humanität.
- 5) Greger, J.: Gerhart Hauptmann, das Werk und unsere Zeit.
- 6) Wahr, F.B.: Theory and Composition of the Hauptmann Drama.  
\_\_\_\_\_ : Comments on Hauptmann's Der Große Traum.
- 7) Shaw, L.B.: Witness of Deceit.
- 8) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns.
- 9) van Stockum, Th.G.: Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie.
- 10) Kayser, R.: Iphigenia's Character in Gerhart Hauptmann's  
Tetralogie of the Atrides.
- 11) Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie.
- 12) Reichart, W.: The Genesis of Hauptmann's Iphigenia Cycle.  
\_\_\_\_\_ ; Iphigenia in Delphi.  
und  
Klemm, A.: Genesis-Thaenates in Gerhart Hauptmann.
- 13) Voigt, F.A.: Antike und antikes Lebensgefühl in Werke  
Gerhart Hauptmanns, Dieses Buch ist mir  
leider nicht erreichbar, und ich bin ge-  
nötigt, mich auf das Urteil darüber in der  
modernen Forschung zu verlassen.
- 14) Guthke, K.S.: Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk.  
Vgl. S. 175 ff.

EINLEITUNG

- 1) Schopenhauer, A.: Sämtliche Werke, Bd. II, S. 381
- 2) a.a.O., S. 382
- 3) Treeltsch, E.: The Social Teachings of the Christian Churches, Bd. II, Vgl. S. 717
- 4) Rasinger, H.: Der Weg Hauptmanns zum Werk, (In: Atriden-Tetralogie), Vgl. S. 334
- 5) Zitat aus dem Prolog des Dramas „Die Tochter der Kathedrale“, Vgl. R. Fiedler: Die späten Dramen G. Hauptmanns, S. 93
- 6) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, Vgl. S. 104 ff. Besonders Gregor untersucht die gnostischen Züge in Hauptmanns Werk.
- 7) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 478
- 8) Bachofen, J.J.: Das Mutterrecht, S. XXIX
- 9) Bachofen, J.J.: ebda
- 10) Voigt, F.A.: Antike und antikes Lebensgefühl in Werke G. Hauptmanns. Vgl. S. 63. Vgl. auch Klemm, F.A.: Genesis-Thamnos in G. Hauptmann S. 276. Ebenso die Gestalt von Kammecher aus „Atlantis“, die eine Verkörperung Hauptmanns ist.
- 11) Ziegenfuss, W.: Gerhart Hauptmann, S. 55
- 12) a.a.O., S. 59
- 13) Zitat nach Ziegenfuss, W.: G. Hauptmann, S. 67, aus Goethes Philosophie aus seinen Werken, Leipzig. Philosophische Bibliothek, S. 54
- 14) Hauptmann, G.: Das Abenteuer meiner Jugend, Bd. I, S. 260 f.
- 15) —————<sup>1</sup> Griechischer Frühling, (Bd. 6), S. 70
- 16) a.a.O., S. 67
- 17) a.a.O., S. 87
- 18) a.a.O., S. 96
- 19) a.a.O., S. 94
- 20) a.a.O., S. 57
- 21) a.a.O., S. 94
- 22) a.a.O., S. 95
- 23) Rasinger, H.: Der Weg der Mythe. (In: Atr.-Tetr.). Vgl. S. 278

- 24) Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie.  
25) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 110 ff.  
26) Fiedler, R.: Die späten Dramen G. Hauptmanns, S. 106  
27) Baldry, H.C.: Greek Literature for the Modern Reader, Vgl.  
S. 158  
28) a.a.O., S. 182  
29) von Hofmannsthal, H.: Elektra.  
30) O'Neill, E.: Mourning becomes Elektra, (1933).  
31) Sartre, J.P.: Les Houshes, (1943).  
32) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 478  
33) van Stockum, Th.C.: Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie.

### I. KAPITEL

#### Schicksal, Schuld, Sühne und Opfer in der religiösen und philosophi- schen Begriffswelt Hauptmanns

- 1) Watson, P.S.: Um Gottes Gottheit, Vgl. S. 121f.  
2) ebda S. 122  
3) a.a.O. S. 128  
4) ebda  
5) a.a.O. S. 126  
6) a.a.O. S. 147  
7) Schlenker, P.: Gerhart Hauptmann Leben und Werke S. 10  
8) Behl-Voigt: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, S. 15  
9) Troeltsch, E.: The social Teachings of the Christian Churches Bd. 2, S. 716  
10) a.a.O. S. 789  
11) Voigt-Behl: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, S. 45  
12) a.a.O. S. 19 f. Vgl. auch Heuser, F.W.J.: Gerhart Hauptmann S. 17 f.



- 13) Blicke, W.: Ernst Haeckel S. 123 f.
- 14) Greger, J.: Gerhart Hauptmann S. 37 f. Goethe, JW: Vermächtnis.
- 15) Glockner, H.: Die europäische Philosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart S. 999
- 16) Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II. S. 480
- 17) Durant, W.: Die großen Denker S. 319
- 18) Nohl-Voigt: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, S. 20
- 19) Glockner, H.: Die europäische Philosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart, S. 1027
- 20) ebda
- 21) Nietzsche, F.: Gesammelte Werke, Bd. XIX, S. 364 f.
- 22) Greene, W.C.: Moira S. 5 f.
- 23) a.a.O. S. 5
- 24) a.a.O. S. 316

## II. KAPITEL

### Die Darstellung von Schicksal, Schuld Sühne und Opfer in früheren Werken.

- 1) Hauptmann, G.: Die Weber, 5. Akt, S. 375, (Bd. I).
- 2) Shaw, L.: Witness of Deceit, S. 42
- 3) Hauptmann, G.: Vor Sonnenaufgang, 1. Akt, S. 31 (Bd. I)
- 4) Haller, M.M.: Christliche Einflüsse und Elemente in G. Hauptmanns Werken, S. 48
- 5) Hauptmann, G.: Fuhrmann Henschel, 5. Akt, S. 440 f., (Bd. II)
- 6) a.a.O.: 5. Akt, S. 441, (Bd. II)
- 7) Hauptmann, G.: Rose Bernd, 5. Akt, S. 457, (Bd. III)
- 8) —————: Die Ratten, 5. Akt, S. 538, (Bd. IV)
- 9) Rasinger, H.: Der Weg Hauptmanns zum Werk (In: Atriden-Tetralogie) S. 324
- 10) Hauptmann, G.: Griechischer Frühling, S. 94, (Bd. VI)

- 11) Hauptmann, G.: Der Bogen des Odysseus, 2. Akt, S. 198, (Ergbd. I)
- 12) a.a.O.: 3. Akt, S. 232, (Ergbd. I)
- 13) a.a.O.: 3. Akt, S. 233, (Ergbd. I)
- 14) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 335
- 15) Hauptmann, G.: Veland, 5. Akt, S. 110 (Dram. Werk, 6. Teil)
- 16) ————— : Agamemnons Tod, S. 120, (Atr. Tetr.)
- 17) Rasinger, H.: Der Weg der Mythe (In: Atr. Tetr.), S. 279
- 18) Hauptmann, G.: Agamemnons Tod, S. 108 (Atr. Tetr.)
- 19) ————— : Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 9, (Atr. Tetr.)
- 20) a.a.O.: 2. Akt, S. 36
- 21) a.a.O.: 2. AKT, S. 41
- 22) Nach Kayser, H.: Iphigenia's Character in Gerhart Hauptmann's Tetralogis of the Atrides. S. 190
- 23) Hauptmann, G.: Iphigenie in Delphi, 5. Akt, S. 242 (Atr.Tetr.)
- 24) Hauptmann, G.: Der Apostel, S. 63 (Bd. V)
- 25) a.a.O.: S. 52, (Bd. V)
- 26) Stirk, S.D.: Jesusstudien.
- 27) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 514
- 28) Hauptmann, G.: Der Narr in Christo, S. 235 (Bd. V)
- 29) a.a.O.: S. 108, (Bd. V)
- 30) a.a.O.: Vgl., S. 88 f, (Bd. V)
- 31) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, Vgl. S. 519
- 32) Freyhan, H.: Gerhart Hauptmann, Vgl. S. 146
- 33) Hauptmann, G.: Der Ketzer von Seana, S. 436 f. (Ergbd. I)
- 34) Vgl. J. Bachofen: Die grosse Mutter.
- 35) Hauptmann, G.: Der Ketzer von Seana, S. 445 (Ergbd. I)
- 36) Hauptmann, G.: Till Eulenspiegel, 11. Abent., S. 217
- 37) Shaw, L.: Witness of Deceit, S. 36
- 38) Hauptmann, G.: Der Apostel, S. 55 (Bd. V)
- 39) ————— : Bahnhöfster Thiel, S. 15 (Bd. V)
- 40) a.a.O.: S. 41

- 41) a.a.O.: S. 47
- 42) Hauptmann, G.: Fuhrmann Henschel, 5. Akt, S. 444 (Bd. II)
- 43) Hauptmann, G.: Rose Bernd, 5. Akt, S. 461 (Bd. III)
- 44) a.a.O.: 5. Akt, S. 457
- 45) Hauptmann, G.: Die Ratten, 5. Akt, S. 535 f. (Bd. IV)
- 46) a.a.O.: 5. Akt, S. 537
- 47) Hauptmann, G.: Die versunkene Glocke, 2. Akt, S. 300 (Bd. II)
- 48) Vgl. Jung, G.G.: Von den Wurzeln des Bewußtseins, S. 59 ff.
- 49) Hauptmann, G.: Die versunkene Glocke, 4. Akt, S. 327-328 (Bd. II)
- 50) a.a.O.: 4. Akt, S. 334-335
- 51) a.a.O.: 5. Akt, S. 356
- 52) Hauptmann, G.: Veland, 1. Akt, S. 20-21 (Dr. W., 6. Teil)
- 53) Hauptmann, G.: Veland, 1. Akt, S. 27, (Dr. W., 6. Teil)
- 54) a.a.O.: 1. Akt, S. 27
- 55) Vgl. Fiedler, R.: Die späten Dramen G. Hauptmanns, S. 24
- 56) Hauptmann, G.: Griechischer Frühling, S. 94 (Bd. VI)
- 57) ————— : Der Ketzer von Soana, S. 476 (Ergsbd. I)
- 58) Vgl. Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 465
- 59) Hauptmann, G.: Der Ketzer von Soana, S. 469-470 (Ergsbd. I)
- 60) ————— : Indiphodi, 5. Akt, S. 279 (Ergsbd. II)
- 61) a.a.O.: 4. Akt, S. 270
- 62) Behl, G.F.: Zwiesprache, S. 140. Vgl. Rasinger H.: Der Weg der Mythe, (In: Atr. Tetr.), S. 278-279
- 63) Hauptmann, G.: Fuhrmann Henschel, 5. Akt, S. 438 (Bd. II)
- 64) ————— : Hanneles Himmelfahrt, 2. Akt, S. 42 f. (Bd. II)
- 65) ————— : Die Ratten, 5. Akt, S. 538 (Bd. IV)
- 66) ————— : Rose Bernd, 5. Akt, S. 461 (Bd. III)
- 67) ————— : Der arme Heinrich, 2. Akt, S. 292 (Bd. III)
- 68) a.a.O.: 5. Akt, S. 372
- 69) Vgl. Stirk, G.D.: Jesusstudien, S. 12
- 70) Vgl. Haller, H.M.: Christliche Einflüsse und Elemente in G. Hauptmanns Werken, S. 74

- 71) „Der Mutter Fluch“ wurde 1933 gefunden und von G. Reckseh transkribiert und geordnet, vgl. Stirk, S.D.: Jesusstudien, S. 62
- 72) Stirk, S.D.: Jesusstudien, S. 63
- 73) Reckseh, G.: Der Mutter Fluch, S. 113, sit. nach Stirk, S.D.: Jesusstudien, S. 63
- 74) Hauptmann, G.: Indiphodi, 2. Akt, S. 221 (Ergsbd. II)
- 75) Vgl. Fiedler, R.: Die späten Dramen G. Hauptmanns, S. 15 f.
- 76) Hauptmann, G.: Indiphodi, 1. Akt, S. 204, (Ergsbd. II)
- 77) a.a.O.: 1. Akt, S. 184
- 78) sit. nach Jung, C.G.: Symbole der Wandlung, S. 380
- 79) a.a.O.: S. 381
- 80) Hauptmann, G.: Indiphodi, 1. Akt, S. 203 (Ergsbd. II)
- 81) a.a.O.: 3. Akt. S. 252
- 82) a.a.O.: 4. Akt. S. 261-262
- 83) Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 401 f.
- 84) Hauptmann, G.: Iphigenie in Aulis, 3. Akt, S. 69 (Atr. Tetr.)
- 85) Vgl. Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie.
- 86) Hauptmann, G.: Iphigenie in Aulis, 5. Akt, S. 86 (Atr. Tetr.)
- 87) a.a.O.: 5. Akt, S. 96 f.
- 88) Hauptmann, G.: Iphigenie in Delphi, S. 234 (Atr. Tetr.)
- 89) Fiedler, R.: Die späten Dramen G. Hauptmanns, S. 120
- 90) Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie, Vgl. S.225
- 91) Hauptmann, G.: Iphigenie in Delphi, 5. Akt, S. 235 (Atr.Tetr.)
- 92) ————— : Iphigenie in Aulis, 1. Akt, S. 11 (Atr. Tetr.)
- 93) Ziegenfuss, W.: Gerhart Hauptmann, S. 103 f.
- 94) Hauptmann, G.: Iphigenie in Delphi, 5. Akt, S. 237 f. (Atr. Tetr.)

III. KAPITEL.

Die Darstellung von Schicksal, Schuld  
Sühne und Opfer in der „Iphigenia in  
Aulis“.

A. Die Handlung.

- 1) Vgl. diese Arbeit III. Kapitel, Abschn. G.2.g: Die Dürre, S. 156
- 2) Iphigenie in Aulis II. Akt, S. 36
- 3) " " " III. Akt, S. 69
- 4) " " " " " S. 70
- 5) Vgl. Greene, W.C.: Moira, S. 204
- 6) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 194
- 7) Agamemnons Tod, S. 145
- 8) Vgl. Greene, W.C.: Moira, S. 206
- 9) " " " "
- 10) Iphigenie in Delphi, II. Akt, S. 211
- 11) " " " I. Akt, S. 194
- 12) " " " II. Akt, S. 216
- 13) " " " " " S. 219
- 14) " " " III. Akt, S. 234

B. Die Charaktere.

1. Iphigenie.

- 1) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 17
- 2) a.a.O.: II. Akt, S. 31
- 3) a.a.O.: " " S. 30-31
- 4) a.a.O.: " " S. 57
- 5) a.a.O.: III. Akt, S. 75
- 6) a.a.O.: " " S. 73

- 7) Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie, S. 224
- 8) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 33
- 9) a.a.O.: IV. Akt, S. 84
- 10) a.a.O.: " " S. 84
- 11) Ziegenfuss, W.: Gerhart Hauptmann, S. 104
- 12) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 190-191
- 13) a.a.O.: II. Akt, S. 223 f.
- 14) a.a.O.: " " S. 233
- 15) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 122 f.  
Er wendet sich direkt gegen Behl, der, wie ich, im Freitod Iphigeniens „die göltige Entföhrung ihres Geschlechts“ erblickt. Vgl. auch:  
  
Behl, A.: Atridentetralogie, S. 21  
Auch Guthke, K.S.: Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk. Guthke ist der Ansicht, daß der Götterfluch nur auf 'Widerruf' von dem Menschen genommen sei, Vgl. S. 178. Hier jedoch wird die christliche Grundhaltung des Werkes überhaupt nicht in Betracht gezogen.
- 16) Alexander, N.: Studien zum Stilwechsel im Dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns
- 17) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 235
- 18) a.a.O.: " " S. 237 f.
- 19) a.a.O.: " " S. 239-240

## 2. Klytämnestra.

- 1) Vgl. diese Arbeit, Kap. II, Schuld, S. 62 f.
- 2) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 19
- 3) " " " II. Akt, S. 36
- 4) " " " " S. 35
- 5) " " " III. Akt, S. 69
- 6) " " " " S. 71
- 7) " " " " S. 71 f.
- 8) van Stockum, Th.O.: Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie S. 9
- 9) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 16

- 10) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 48
- 11) " " " I. Akt, S. 22
- 12) " " " II. Akt, S. 48
- 13) Agamemnons Tod, S. 137
- 14) " " S. 133 f.
- 15) " " S. 145
- 16) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 108
- 17) Rasinger, H.: Der Weg nach Delphi, S. 303
- 18) Agamemnons Tod, S. 138
- 19) " " S. 139
- 20) Hauptmann ist es hier wirklich gelungen, im Gegensatz zu seinen antiken Vorbildern, den allverhassten Aigisth in eine sympathische und menschliche Gestalt umzuschaffen.
- 21) Elektra, S. 177
- 22) " S. 177 f.

### 3. Agamemnon.

- 1) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 10
- 2) ebda.
- 3) a.a.O.: I. Akt, S. 11
- 4) a.a.O.: " " S. 13
- 5) a.a.O.: " " S. 23
- 6) a.a.O.: II. Akt, S. 46
- 7) a.a.O.: " " S. 47
- 8) a.a.O.: III. Akt, S. 57
- 9) a.a.O.: " " S. 67
- 10) a.a.O.: " " S. 73
- 11) a.a.O.: IV. Akt, S. 86
- 12) Agamemnons Tod, S. 123
- 13) Elektra, S. 172
- 14) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 49

- 15) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 107
- 16) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 12

4. E l e k t r a .

- 1) Agamemnons Tod, S. 110
- 2) " " S. 110
- 3) " " S. 111
- 4) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 117
- 5) " " " " " " " " S. 116  
vgl. auch Gregor, J.: Gerhart Hauptmann, S. 489
- 6) Elektra, S. 156
- 7) ebda.
- 8) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 116
- 9) Elektra, S. 156
- 10) ebda.
- 11) Elektra, S. 158
- 12) " S. 159
- 13) " S. 177
- 14) " S. 177
- 15) " S. 178
- 16) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 185
- 17) " " " " " S. 188
- 18) " " " II. Akt, S. 216
- 19) " " " " " S. 215 f.
- 20) " " " " " S. 216
- 21) " " " III. Akt, S. 238-239



5. O r e s t .

- 1) Elektra, S. 159 f.
- 2) " S. 153
- 3) Hauptmann, G.: Im Wirbel der Berufung, S. 178
- 4) Elektra, S. 153
- 5) " S. 158
- 6) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 114
- 7) Elektra, S. 169
- 8) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 203
- 9) " " " " " S. 194
- 10) " " " " " S. 196
- 11) van Stockum, Th.G.: Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, S. 16
- 12) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 194
- 13) " " " " " S. 200
- 14) " " " " " S. 200
- 15) " " " " " S. 200
- 16) " " " II. Akt, S. 217
- 17) " " " " " S. 217

6. P e i t h o .

- 1) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 34
- 2) a.a.O.: " " S. 33
- 3) a.a.O.: " " S. 31 f.
- 4) a.a.O.: " " S. 32
- 5) a.a.O.: " " S. 26
- 6) a.a.O.: " " S. 25
- 7) a.a.O.: " " S. 32 f.
- 8) Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie, S. 229
- 9) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 37
- 10) a.a.O.: " " S. 41

- 11) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 33
- 12) a.a.O.: " " S. 36
- 13) Rasinger, H.: Der Weg nach Delphi, S. 291
- 14) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 26
- 15) a.a.O.: " " S. 33

#### 7. K a l e h a s .

- 1) Hemburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie, S. 229
- 2) Rasinger, H.: Der Weg nach Delphi, S. 292
- 3) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 42
- 4) Vgl. Rasinger, H.: Der Weg nach Delphi, S. 290
- 5) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 39
- 6) a.a.O.: " " S. 39
- 7) a.a.O.: " " S. 52
- 8) a.a.O.: IV. Akt, S. 76
- 9) a.a.O.: " " S. 77
- 10) a.a.O.: V. Akt, S. 89
- 11) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 101
- 12) Iphigenie in Aulis, V. Akt, S. 96
- 13) a.a.O.: III. Akt, S. 60

#### 8. P y r k o n .

- 1) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 190
- 2) a.a.O.: " " S. 200
- 3) Das Neue Testament, Johannes III, 3
- 4) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 206
- 5) a.a.O.: " " S. 207
- 6) Rasinger, H.: Der Weg der Mythe, S. 273 f.
- 7) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 213
- 8) a.a.O.: " " S. 219
- 9) a.a.O.: " " S. 199 f.

## C. Form und Sprache:

### 1. Der dramatische Aufbau der „Atriden-Tetralogie“.

- 1) Vgl. Seergel-Hohoff: Dichtung und Dichter der Zeit, S. 199:  
„Unsere Klassiker sahen in der antiken  
Tragödie die Ruhe und Harmonie; Hauptmann  
sieht Auflösung, Hysterie, Leidenschaft  
und Erfüllung böser Ahnung.“
- 2) Iphigenie in Aulis, IV. Akt, S. 83
- 3) a.a.O.: „ „ S. 84
- 4) Agamemnons Tod, S. 134
- 5) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 8
- 6) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 242

### 2. Die Symbole.

- 1) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 11
- 2) Vgl. Hamburger, K.: Das Opfer der delphischen Iphigenie
- 3) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 25
- 4) a.a.O.: „ „ S. 25 f.
- 5) a.a.O.: V. Akt, S. 98
- 6) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 184. Vgl. Guthke, K.H.:  
Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk.  
S. 178 f. In Übereinstimmung mit seiner,  
das Christliche negierenden Interpretation,  
sieht Guthke das Zwischenstadium, das  
Zwielicht, als Dauerzustand, in dem die  
Drohung des Dunkels nie aufgehoben wird.
- 7) a.a.O.: III. Akt, S. 239
- 8) Fiedler, R.: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, S. 106
- 9) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 15
- 10) a.a.O.: V. Akt, S. 101
- 11) Vgl. Jung, C.G.: Symbole der Wandlung, S. 334
- 12) Iphigenie in Aulis, V. Akt, S. 103
- 13) Agamemnons Tod, S. 137 f.
- 14) Elektra, S. 158
- 15) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 11

- 16) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 190 f.
- 17) Agamemnons Tod, S. 129
- 18) a.a.O.: S. 126
- 19) a.a.O.: S. 136
- 20) a.a.O.: S. 131
- 21) a.a.O.: S. 146
- 22) a.a.O.: S. 156
- 23) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 57
- 24) Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, S. 319
- 25) Iphigenie in Aulis, I. Akt, S. 7
- 26) a.a.O.: " " S. 9

### 3. Pietistischer Sprachgebrauch in griechischer Urahnung.

- 1) Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, Tübingen, 1954
- 2) a.a.O.: S. 74
- 3) Agamemnons Tod, S. 126
- 4) a.a.O.: S. 136
- 5) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 237
- 6) Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, S. 74
- 7) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 185
- 8) a.a.O.: I. Akt, S. 190
- 9) Vgl. Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, S. 142 f.
- 10) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 223 f.
- 11) a.a.O.: " " S. 223 f.
- 12) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 26 f.
- 13) a.a.O.: " " S. 27
- 14) a.a.O.: " " S. 28
- 15) Vgl. Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, S. 131; 399; 412

- 16) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 25
- 17) Vgl. Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, S. 107ff
- 18) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 34
- 19) a.a.O.: III. Akt, S. 65
- 20) Vgl. Langen, A.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, S. 297 f.
- 21) a.a.O.: S. 235
- 22) Iphigenie in Aulis, III. Akt, S. 73
- 23) a.a.O.: " " S. 67
- 24) Angelus Silesius: Der cherubinische Wandersmann. Aus dem 5. Buch, S. 80
- 25) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 223
- 26) Iphigenie in Aulis, II. Akt, S. 25
- 27) " " " IV. Akt, S. 83
- 28) Agamemnon's Tod, S. 110
- 29) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 199
- 30) Iphigenie in Aulis, V. Akt, S. 99
- 31) a.a.O.: IV. Akt, S. 87
- 32) a.a.O.: V. Akt, S. 195
- 33) Iphigenie in Delphi, I. Akt, S. 186
- 34) a.a.O.: " " S. 187
- 35) Rasinger, N.: Der Weg nach Delphi, S. 309
- 36) Iphigenie in Delphi, III. Akt, S. 239

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

**T e x t a u s g a b e n**

- Hauptmann, G.: Die Atriden-Tetralogie, Berlin/Frankfurt a.M./Wien, 1959.
- : Gesammelte Werke (Volksausgabe in 6 Bänden mit 2 Ergänzungsbänden), Berlin, 1912.
- : Veland (Dramatische Werke 6. Teil), Berlin, 1932.
- : Till Eulenspiegel (Das Epische Werk 6. Teil), Berlin, 1935.
- : Abenteuer meiner Jugend Bd. I u. II, Berlin, 1937.
- Böhme, J.: Sämtliche Schriften, Stuttgart, 1955.
- Nietzsche, F.: Gesammelte Werke, München, 1926.
- Schopenhauer, A.: Sämtliche Werke, Leipzig, 1919.
- Silvius, A.: Der cherubinische Wandersmann, Zürich, 1946.

**A l l g e m e i n e L i t e r a t u r**

- Bachofen, J.J.: Das Mutterrecht, Basel, 1897.
- Baldry, H.C.: Greek Literature for the Modern Reader, Cambridge, 1951.
- Beyer-Frühlich, M.: Pietismus und Rationalismus, In: Reihe Deutsche Selbstzeugnisse Bd. 7, Hg. Leipzig, 1933.
- Bowra, C.M.: Ancient Greek Literature, London, 1952.
- Bölsche, W.: Ernst Haeckel, Berlin, 1900.
- Dosenheimer, E.: Das deutsche Soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Konstanz, 1949.
- Durant, W.: Die Grossen Denker, Zürich, 1947.
- Glockner, H.: Die europäische Philosophie, Stuttgart, 1958.
- Greene, W.C.: Heira, Cambridge, 1944.
- Grünbeck, W.: Der Hellenismus, Göttingen, 1953.
- Jung, C.G.: Von den Wurzeln des Bewusstseins, Zürich, 1954.
- : Symbole der Wandlung, Zürich, 1952.
- Langen, A.: Der Wertschatz des deutschen Pietismus, Tübingen, 1954.

- Mann, O.: Geschichte des deutschen Dramas, Stuttgart, 1960.
- Müller, K.: Kirchengeschichte Bd. II (1. u. 2. Halbband), Tübingen, 1902.
- Niebuhr, H.: The nature and destiny of man, London, 1948.
- Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart, 1912-1934.
- Richter, L.: Schöpferischer Glaube im Zeitalter der Angst, Wiesbaden, 1954.
- Seergel, A.-Hoheff, G.: Dichtung und Dichter der Zeit, Bd. I, Düsseldorf, 1961.
- Troeltsch, E.: The Social Teaching of the Christian Churches Vol. II, London 1956.
- von Scheffer, Th.: Die Kultur der Griechen, London, 1938.
- von Wiese, B.: Das deutsche Drama Bd. II, Düsseldorf, 1960.
- Watson, P.S.: Um Gottes Gottheit, Berlin, 1952.

**A b h a n d l u n g e n ü b e r d a s W e r k u n d L e b e n  
G e r h a r t H a u p t m a n n s**

- Alexander, N.E.: Studien zum Stilwandel im Dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns, Diss., Tübingen, 1961.
- Behl, G.F.W.-Veigt, F.A.: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, München, 1957.
- Berohardt, H.H.: Gerhart Hauptmann und seine Dramen, In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Heidelberg, 1954.
- Fechter, P.: Gerhart Hauptmann, Dresden, 1922.
- Freyhan, M.: Gerhart Hauptmann, Berlin, 1922.
- Gregor, J.: Gerhart Hauptmann - Das Werk und unsere Zeit, Wien, 1951.
- Guthke, K.S.: Gerhart Hauptmann - Weltbild im Werk, Göttingen, 1961.
- Haller, H.M.: Christliche Einflüsse und Elemente in Gerhart Hauptmanns Werken, Diss., Pietermaritzburg, 1955.
- Heuser, F.W.J.: Gerhart Hauptmann - Zu seinem Leben und Schaffen, Tübingen, 1961.
- Hülsem, H.v.: Freundschaft mit einem Genius, München, 1947.
- Klamm, A.: Genesis-Thanatos in Gerhart Hauptmann, In: Germanic Review Vol. XVII, Dec. 1942, No. 4.

- Marouse, L.:** Gerhart Hauptmann und sein Werk. Hg. Berlin/Leipzig, 1922.
- Mehring, F.:** Beiträge zur Literaturgeschichte, Berlin, 1948.
- Pohl, G.:** Gerhart Hauptmann, Berlin, 1954.
- Resteutscher, J.H.W.:** Die Wiederkunft des Dionysos, Bern 1947.
- Schlenker, P.:** Gerhart Hauptmanns Leben und Werk, Berlin, 1922.
- Shaw, L.R.:** Witness of Deceit; Gerhart Hauptmann as critic of society, In: Publication in Modern Philology Vol. 50, California, 1958.
- Stirk, S.D.:** Gerhart Hauptmanns Jesus-Studien, Breslau, 1937.
- Tank, K.L.:** Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten, Hamburg, 1959.
- Wehr, F.B.:** Theory and Composition of the Hauptmann Drama, In: Germ. Rev. Vol. XVII, Oct. 1942, No. 3.
- Ziegenfuss, W.:** Gerhart Hauptmann - Dichtung und Gesellschaftsidee der bürgerlichen Humanität, Berlin, 1948.

**A b h a n d l u n g e n ü b e r d i e A t r i d e n - T e t r a -  
l o g i e .**

- Behl, G.F.W.:** Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, In: The Gate, International Review of Literature and Art in English and German Vol. II, No. 2, 1948.
- Fiedler, R.:** Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, München, 1954.
- Hamburger, K.:** Das Opfer der delphischen Iphigenie, In: Wikentias Wert, 4. Jahrgang, 1953/4.
- Kayser, R.:** Iphigenia's Character in Gerhart Hauptmann's Tetralogy of the Atrides, In: Germanic Review Vol. XXVIII, Oct. 1953, No. 3.
- Rasinger, H.:** Anmerkungen, In: Die Atriden-Tetralogie, Berlin/Frankfurt a.M./Wien, 1959.
- Reichert, W.:** Iphigenia in Delphi, In: Germanic Review Vol. XVII, Oct. 1942, No. 3.
- van Stockum, Th.C.:** Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, Amsterdam, 1957.

**Die folgenden Arbeiten waren mir nicht erreichbar. Ihr Inhalt ist mir jedoch durch Besprechungen und durch Bezugnahme in anderen Werken bekannt geworden.**



- Bab, J.: Gerhart Hauptmanns Iphigenie, In: New Yorker Staatszeitung und Herald vom 10.4.1949.
- Bauer, R.: Das Menschenbild in Drama Gerhart Hauptmanns, Diss., Freiburg, 1950.
- Fuhrmann, : Der Atriden-Mythos in modernen Drama, Hauptmann - O'Neill - Sartre, Diss., Würzburg, 1950.
- Groger, J.: Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, In: Phaidros, II. Jg., Folge 1, Wien, 1948.
- Hillard, G.: Das Opfer der Iphigenie, In: Merkur, III. Jg., Heft 9, Sept. 1949.
- Leiner, F.: Der Gedanke der Wiedergeburt im Leben und Werk Gerhart Hauptmanns, Diss., München, 1955.
- Schreiber, H.: Gerhart Hauptmann und das Irrationale, Wien, 1946.
- Stachnik, G.: Das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu Goethe, dargestellt an Hand eines Vergleiches zwischen Hauptmanns Atriden-Tetralogie und Goethes 'Iphigenie', Diplomarbeit, Jena, 1950.
- Tettenborn, : Das Tragische bei Gerhart Hauptmann, Diss., Jena, 1950.
- Voigt, F.A.: Antike und antikes Lebensgefühl in Werke Gerhart Hauptmanns, Breslau, 1935.

\*\*\*\*\*